

UNIVERSITÉ DE NANTES
U.F.R. LETTRES ET LANGAGES
École doctorale Sociétés, Cultures, Échanges

La Naissance des théâtres de la Foire :
influence des Italiens et constitution d'un répertoire

THÈSE DE DOCTORAT
Discipline : Littérature française
Présentée et soutenue publiquement le 15 novembre 2013 par

Anastassia SAKHNOVSKAIA-PANKEEVA

Sous la direction de Mme le professeur **Françoise RUBELLIN**

Volume I

Jury :

M. Jean GARAPON (Université de Nantes)
M. François MOUREAU (Université Paris IV-Sorbonne)
M. Bertrand POROT (Université de Reims Champagne-Ardenne)
M. Dominique QUÉRO (Université de Reims Champagne-Ardenne)
Mme Françoise RUBELLIN (Université de Nantes)

UNIVERSITÉ DE NANTES
U.F.R. LETTRES ET LANGAGES
École doctorale Sociétés, Cultures, Échanges

La Naissance des théâtres de la Foire :
influence des Italiens et constitution d'un répertoire

THÈSE DE DOCTORAT
Discipline : Littérature française
Présentée et soutenue publiquement le 15 novembre 2013 par

Anastassia SAKHNOVSKAIA-PANKEEVA

Sous la direction de Mme le professeur **Françoise RUBELLIN**

Volume I

Jury :

M. Jean GARAPON (Université de Nantes)
M. Bertrand POROT (Université de Reims Champagne-Ardenne)
M. François MOUREAU (Université Paris IV-Sorbonne)
M. Dominique QUÉRO (Université de Reims Champagne-Ardenne)
Mme Françoise RUBELLIN (Université de Nantes)

À Barry Russell
À David Trott

REMERCIEMENTS

Je tiens, tout d'abord, à remercier la Région Pays de la Loire dont l'allocation m'a permis d'avancer mes travaux durant les deux premières années de ma thèse.

Ma sincère reconnaissance va à ma directrice de thèse, Françoise Rubellin, pour m'avoir épaulée tout au long de ces années, pour m'avoir encouragée, soutenue et aidée à toutes les étapes de mon parcours. Sa présence amicale et chaleureuse m'a été précieuse, ses conseils éclairés m'ont guidée et ses idées généreusement partagées m'ont inspirée.

Je souhaite remercier les professeurs François Moureau, Dominique Quéro, Jean Garapon et Bertrand Porot d'avoir consenti à honorer de leur présence la soutenance de ma thèse et d'avoir consacré leur temps et leur attention à ce travail.

J'exprime ma gratitude à ceux qui m'ont initiée à la recherche : à Maïa Mikhaïlovna Molodtsova qui a dirigé mon mémoire de fin d'études supérieures à l'Académie d'État de l'art théâtral de Saint-Petersbourg (Russie) et à Sylvain Menant, qui a dirigé mon mémoire de D.E.A. à l'Université Paris IV-Sorbonne.

Je remercie toute l'équipe du Centre d'Études des Théâtres de la Foire et de la Comédie-Italienne animé par Françoise Rubellin. Tous les contacts avec les membres de cette équipe ont été stimulants et humainement agréables. Merci à Pauline Beaucé de m'avoir encouragée et aidée par ses conseils, merci à Loïc Chahine pour son soutien amical, merci à Julianne Coignard de m'avoir facilité l'accès aux textes manuscrits numérisés par le Centre, merci à tous les étudiants qui se sont investis dans ces numérisations. Dans mon travail, j'ai pu m'appuyer sur les recherches effectuées par les étudiants de l'Université de Nantes, en particulier sur celles de Bertrand Ourcel et de Fanny Guihal. Qu'ils en soient ici chaleureusement remerciés.

Merci à Judith Le Blanc de m'avoir permis de lire certains travaux en cours de publication et de m'avoir aidée dans le travail de relecture.

Mes remerciements vont aussi à toute l'équipe du site CÉSAR fondé par Barry Russell, David Trott et Jeff Ravel. Les cinq années passées au sein de cette équipe furent riches en rencontres et en échanges qui ont fortifié ma motivation et aiguisé ma curiosité. L'existence de ce site, élaboré par l'équipe mais aussi à l'aide de la communauté scientifique internationale, a grandement facilité mes recherches. J'ai souhaité dédier cette étude à Barry Russell et à David Trott car sans ma rencontre avec ces deux êtres d'exception elle n'aurait certainement jamais vu le jour.

Je remercie mon mari pour son indéfectible soutien, son inépuisable patience, ses relectures et son aide technique qui m'ont permis de présenter ce travail sous sa forme actuelle.

Merci également à ma famille et à tous mes amis : leur affectueuse présence m'a apporté l'énergie et la sérénité nécessaires pour entreprendre ce travail, elle donne du sens à ma vie et à mes projets.

AVERTISSEMENT

1 – Conventions de transcription

Nous modernisons de manière systématique l'orthographe dans les citations des pièces, des critiques et des documents d'archives, y compris l'orthographe des noms propres. L'orthographe de ces derniers est unifiée, tant dans notre texte que dans les citations, pour ne garder qu'une seule variante (ainsi, « Maurice Vondrebeck » remplacera toujours les différentes graphies rencontrées). Nous complétons ou modifions la ponctuation des manuscrits ou des documents imprimés là où ces interventions s'avèrent indispensables.

Nous ne conservons que les majuscules dont l'emploi est conforme à celui d'aujourd'hui, c'est-à-dire celles qui débutent les vers, celles qui suivent un signe de ponctuation, ou celles qui sont à l'initiale d'un nom propre.

2 – Abréviations

<i>Académie</i>	<i>Dictionnaire de l'Académie française</i> , Paris, J. B. Coignard. Éditions consultées : 1694, 1762, 1798, 1832-35.
<i>Anthologie Rubellin</i>	Françoise Rubellin, (éd.) <i>Théâtre de la foire. Anthologie de pièces inédites 1712-1736</i> , Montpellier, Éditions Espaces 34, 2005.
ATI	Ancien Théâtre Italien
BnF	Bibliothèque nationale de France
Brenner	Clarence D. Brenner, <i>A Bibliographical list of plays in the french language 1700-1789</i> , Berkeley, California, 1947.
Campardon	Émile Campardon, <i>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</i> , Paris, Berger-Levrault, 1877, 2 vol.
Carmody	Francis Carmody, <i>Le Répertoire de l'Opéra-Comique en vaudevilles de 1708 à 1764</i> , Berkeley, California, University of California Publ. in Modern Philology (16) n° 4, 1933.
Colajanni	Giuliana Colajanni, <i>Les Scenarios franco-italiens du ms. 9329 de la B. N.</i> , Roma, Edizioni di storia e letteratura, 1970.
<i>DTP</i>	Claude Parfaict, François Parfaict et Quentin Godin d'Abguerbe, <i>Dictionnaire des théâtres de Paris, contenant toutes les pièces qui ont été représentées jusqu'à présent sur les différents théâtres français et sur celui de l'Académie royale de musique [...]</i> , Paris, Lambert, 1756, 7 vol. Nous utilisons la réédition : Paris, Rozet, 1767, 7 vol.

<i>État des pièces</i>	<i>État des pièces jouées aux Foires Saint-Germain et Saint-Laurent depuis l'année 1710.</i> Bibliothèque de l'Opéra. Archives. Théâtres. Paris. Foires St Germain et St Laurent. 1.
FSG	Foire Saint-Germain
FSL	Foire Saint-Laurent
Furetière	Antoine Furetière, <i>Dictionnaire universel, contenant généralement tous les mots français tant vieux que modernes, et les termes des sciences et des arts</i> , La Haye et Rotterdam, chez Arnoud et Reinier Leers, 1701. 2 ^e édition revue, corrigée et augmentée par M. Basnage de Bauval. 3 vol.
Fuzelier, Ms <i>Opéra-Comique</i>	[Louis Fuzelier], <i>Opéra-Comique</i> , Bibliothèque de l'Opéra, Fonds Favart, Carton I, C 6.
Gambelli	Delia Gambelli, <i>Arlecchino a Parigi, lo Scenario di Domenico Biancolelli</i> , Roma, Bulzoni Editore, 1997, 2 vol.
Gherardi, 1700	Évariste Gherardi, <i>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</i> , Paris, Jean-Baptiste Cusson et Pierre Witte, 1700, 6 vol.
Gherardi, 1741	Évariste Gherardi, <i>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</i> , Paris, Briasson, 1741, 6 vol., rééd. : Genève, Slatkine, 1969.
Léris	Antoine de Léris, <i>Dictionnaire portatif historique et littéraire des théâtres</i> , Paris, Jombert, 1763, rééd. : Genève, Slatkine Reprints, 1970.
Martinuzzi	Paola Martinuzzi, <i>Le "pièces par écriteaux" nel teatro della Foire, 1710-1715; modi di una teatralità.</i> Venezia, Libreria Editrice Cafoscarina, 2007 (Le Bricole, Collana del Dipartimento di Studi Europei e Postcoloniali dell'Università Ca' Foscari di Venezia).
Maupoint	Maupoint, <i>Bibliothèque des théâtres, contenant le catalogue alphabétique des pièces dramatiques et opéras, le nom des auteurs et le temps de la représentation de ces pièces, avec des anecdotes sur les auteurs et sur la plupart des pièces contenues en ce recueil</i> , Paris, Laurent-François Prault, 1733.
Min. centr.	Minutier central des notaires parisiens
Ms. fr.	Manuscrit du fonds français (Cabinet des manuscrits de la BnF)
MSF	Claude et François Parfaict, <i>Mémoires pour servir à l'histoire des spectacles de la Foire, par un acteur forain</i> , Paris, Briasson, 1743, 2 vol.

Nouveaux mémoires

Nouveaux mémoires sur les spectacles de la Foire par un entrepreneur de lazzi, dédiés à un acteur forain. Bibliothèque de l'Opéra, Rés. 611.

NTI

Nouveau Théâtre Italien

Supplément TI, 1697

[Costantini, Angelo, et Cotelendi, Charles, éd.], *Supplément du Théâtre Italien ou Recueil des scènes françaises qui ont été représentées sur le Théâtre Italien de l'Hôtel de Bourgogne, lesquelles n'ont point encore été imprimées*, « tome II, première édition », « Bruxelles, chez M*** » [Rouen ?], 1697.

TFLO

Alain-René Le Sage et Jacques Philippe 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. Rééd. Genève, Slatkine, 1968.

INTRODUCTION

Présentation du sujet

Pour un spectateur du premier quart du XVIII^e siècle, le doute n'est pas permis : le théâtre forain est une copie de l'Ancien Théâtre-Italien. Joachim Christoph Nemeitz, qui avait séjourné en France en 1714, décrit les spectacles de la Foire Saint-Germain dans les termes suivants :

La danse sur la corde n'est pas de si grande considération que la comédie que [les danseurs de corde] jouent après. Savoir, il y a quelques-uns dans ces bandes, le reste du prétendu *Théâtre Italien* [...]. L'on passe bien des choses en temps des Foires, qu'on ne laisserait pas passer en d'autres temps ; de sorte que ces Messieurs [les acteurs de l'Ancien Théâtre-Italien] ont redressé leur premier théâtre, sous le prétexte de danser sur la corde ; mais on dit que ce n'est que l'ombre de l'autre. Au commencement ils se contentaient de représenter leurs pièces simplement par des signes et par des postures, n'ayant pas la permission de chanter ni de parler. Mais dans la suite du temps ils ont commencé à les chanter, quoiqu'ils soient obligés de payer pour cette liberté une gratification annuelle à l'Opéra [...]. Les pièces qu'ils représentent sont prises pour la plupart du *Théâtre-Italien* de Gherardi ; et ces Messieurs sont capables de jouer quelquefois la même pièce quinze jours de suite, selon l'approbation qu'elle trouve¹.

Joachim Christoph Nemeitz n'a pas eu l'occasion de voir l'Ancien Théâtre-Italien, il n'est sans doute pas un grand connaisseur du théâtre et se contente probablement de répéter l'opinion générale. C'est précisément cela qui rend son avis intéressant. L'opinion générale tend à considérer le théâtre forain comme un simple avatar du Théâtre-Italien, comme le Théâtre-Italien « redressé » à la Foire à la faveur des franchises foraines et à une nuance près : ce répertoire est adapté aux conditions imposées à la Foire ; interprété au départ « par des signes », il devient ensuite chanté grâce à l'accord conclu avec l'Académie royale de musique. Nemeitz désigne clairement la source première de l'inspiration foraine : le recueil d'Évariste Gherardi. Ce témoin contemporain mentionne le chant mais il semble sous-estimer son rôle dans la réussite des pièces et des troupes foraines. C'est Nicolas Boindin qui attire l'attention sur le rôle des vaudevilles et sur la nécessaire capacité, pour les auteurs forains, d'agencer habilement ces vaudevilles au sein de leurs productions :

Les pièces des Foires sont des comédies dans le goût de l'Ancien Théâtre-Italien, excepté qu'elles se débitent sous le chant des vaudevilles anciens et nouveaux ; quand l'auteur est assez heureux pour les bien placer, cela produit un fort plaisant effet, surtout ceux à refrain, dont il résulte souvent des épigrammes et des choses très comiques².

¹ Joachim Christoph Nemeitz, *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 et argent, durant leur séjour à Paris*, Leide, Jean van Abcoude, 1727, chapitre XIX, p. 173-174.

² Nicolas Boindin, *Lettres historiques à M. D*** sur la nouvelle Comédie italienne (3^{ème} lettre)*, Paris, Prault, 1717-1718, p. 16-17. Cette description est d'autant plus intéressante qu'elle a été le fruit de son expérience de spectateur et non pas de celle de lecteur, l'anthologie du *Théâtre de la Foire* de Le Sage et d'Orneval étant parue bien plus tard que le texte de Nicolas Boindin.

Nicolas Boindin écrit vers 1717 ; il n'est pas un étranger, comme Nemeitz, mais Parisien et spectateur assidu. Pour lui aussi, le théâtre de la Foire joue le répertoire « dans le goût de l'ancien Théâtre-Italien » avec, pour seule différence, la présence des vaudevilles.

Ainsi, pour les contemporains, le théâtre italien et le théâtre forain sont étroitement liés depuis cette année cruciale, 1697, quand la disparition de l'un a offert une évolution fulgurante à l'autre.

Cependant, très vite, cette filiation, évidente pour les spectateurs du début du XVIII^e siècle, va être gommée, occultée par les Forains eux-mêmes. Le Sage et d'Orneval, en travaillant à leur anthologie qui fixera le visage du théâtre de la Foire pour près des trois cents années à venir, éliminent sciemment tous les éléments qui rattachent la Foire à l'Ancien Théâtre-Italien :

Nous n'avons pas même jugé à propos de faire imprimer toutes les pièces qui ont réussi sur la scène de l'Opéra-Comique, celles, par exemple, qui ont dû tout leur succès au jeu des acteurs, ou à des ballets brillants. [...] Nous avons pareillement supprimé celles qui sont tirées des pièces italiennes, quelque honneur qu'elles eussent pu faire à notre ouvrage. Ce sont des 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 imprimées¹.

Dans la sélection opérée par Le Sage et d'Orneval, les réécritures et les remaniements italiens cèdent la place aux pièces originales. L'anthologie fut publiée après le retour des Italiens à Paris et la réouverture du Nouveau Théâtre-Italien, ainsi était-il naturel pour les auteurs forains de laisser de côté le répertoire appartenant de droit à une troupe rivale. Mais, mise à part cette raison évidente, les auteurs de l'anthologie étaient guidés par des raisons d'ordre artistique pour ne pas dire idéologique. Sous leur plume, le théâtre de la Foire s'affirmait comme un phénomène esthétique à part et clamait son indépendance de l'Ancien Théâtre-Italien. Cette anthologie devait l'aider à trouver sa place, une place unique dans le monde théâtral, elle devait lui permettre de se démarquer clairement des autres formes de théâtralité. Assumant une fonction polémique, elle devait combattre une opinion générale exprimée plus haut par Nemeitz et Boindin qui ne voyaient, dans le théâtre de la Foire, qu'une copie, plus ou moins réussie, de l'Ancien Théâtre-Italien. L'anthologie était censée témoigner de la valeur esthétique, de l'originalité, de la créativité novatrice du répertoire forain.

Les auteurs de l'anthologie ne contestent pas pour autant le rôle de l'héritage italien dans le développement du théâtre de la Foire. En retraçant l'histoire des spectacles forains, ils mentionnent d'abord les « farces que les danseurs de corde mêlaient à leurs exercices »².

¹ *TFLO*, t. I, *Préface des auteurs*. La fin de cette citation laisse voir que les Forains ne perdent pas une occasion de railler la troupe rivale, en suggérant qu'elle joue, faute de nouveautés, des vieilleries, que le théâtre de la Foire, riche de son répertoire neuf et varié, lui a généreusement rendu.

² *Ibid.*

Ensuite, viennent « des fragments de vieilles pièces italiennes »¹ qui auraient pu être joués tels quels pendant longtemps, sans doute, si les persécutions de la Comédie-Française n'avaient pas forcé les Forains à recourir à différentes ruses et à inventer les genres nouveaux.

Quelle part du répertoire représentaient ces « fragments de vieilles pièces italiennes » ? Quelles pièces italiennes étaient mises à contribution ? Comment étaient-elles adaptées à la scène foraine ? Toutes ces questions se sont posées à nous. L'anthologie de Le Sage et d'Orneval ne pouvait aider à trouver des réponses. David Trott mettait en garde contre la confusion de « l'anthologie *Le Théâtre de la Foire* avec la chose, le théâtre de la Foire », la confusion, dont « seul un retour aux sources » pourrait nous garantir². C'est ce retour aux sources que nous avons cherché à effectuer dans le but de proposer une autre image du théâtre de la Foire, une image qui ne dissimule pas mais cristallise les influences qui ont fait naître ce théâtre.

Dans un passage célèbre de leurs *Mémoires pour servir à l'histoire des spectacles de la Foire* (1743), les frères Parfaict, premiers historiens du théâtre de la Foire, fixent bien le point de départ de son véritable développement au moment de la fermeture de l'Ancien Théâtre-Italien :

[Foire Saint-Laurent 1697] La suppression de la troupe des Comédiens Italiens offrit un vaste champ aux entrepreneurs des jeux de la Foire qui, se regardant comme héritiers de leurs pièces de théâtre, en donnèrent plusieurs fragments à cette Foire, ajoutant à leur troupe des acteurs propres à les représenter. Le public qui regrettait les Italiens, courut en foule en voir les copies, et s'y divertit beaucoup. Alors on construisit des salles de spectacles en forme, théâtre, loges, parquet, etc.³

Ce passage est présenté comme une description de la Foire Saint-Laurent 1697 ; en réalité, sans se rapporter à une saison foraine précise, il résume la vision générale qu'avaient les frères Parfaict de la naissance du théâtre de la Foire, surgissant des décombres de l'Ancien Théâtre Italien. Dans ces quelques lignes, les historiens ont su exprimer la formidable énergie qui porta le théâtre de la Foire durant les premières années de son développement. Mais, bien que le répertoire italien constitue, pour les frères Parfaict, le point de départ du théâtre de la Foire, ils ne mentionnent qu'extrêmement rarement les reprises des pièces italiennes – souvent, sans citer aucun titre – et privilégient toujours les pièces nouvelles, même dans les descriptions des saisons foraines où les reprises italiennes constituaient une majeure partie du répertoire.

¹ *Ibid.*

² David Trott, « Deux visions du théâtre : la collaboration de Lesage et Fuzelier au répertoire forain », dans *Lesage, écrivain (1695-1735)*, actes du colloque international « Lesage 95 en Sarzeau », éd. Jacques Wagner, Amsterdam, Rodopi, 1997, p. 69.

³ *MSF*, t. I, p. 11.

Dans les années qui suivirent la fermeture de l'Hôtel de Bourgogne, les réécritures des pièces de l'Ancien Théâtre-Italien formèrent une grande partie du répertoire de toutes les troupes qui exerçaient aux foires Saint-Germain et Saint-Laurent. Elles attiraient le public par des titres familiers, elles permettaient de compléter les programmes en l'absence de nouveautés et offraient une vraie mine de sujets, de situations comiques, de scènes amusantes que les auteurs dramatiques forains ne dédaignaient pas de reprendre tels quels ou de retravailler. Selon une jolie formule de François Moureau, durant ces années « *Le Recueil* de Gherardi forme la "bible" des Forains »¹. Sans ce précieux secours les entrepreneurs forains n'auraient probablement pas pu faire face à la demande du public qui exigeait des programmes variés et des saisons bien étoffées. D'ailleurs, en puisant à volonté dans différents passages de cette « bible », les auteurs et les entrepreneurs forains ne faisaient que se conformer à l'esprit du spectacle italien et suivre le procédé des Italiens qui faisaient volontiers voyager une scène comique d'une pièce à l'autre. Ce qui a permis de tisser des liens aussi étroits entre les deux répertoires, c'était justement le fait que la conception du spectacle à la Foire était proche, sous plusieurs aspects, de celle qui dominait au Théâtre-Italien. Mais les Forains ne puisent pas uniquement dans le *Recueil* de Gherardi ; ils se nourrissent tout autant de la tradition orale, ou bien des sources manuscrites conservées par les acteurs italiens et leur descendance, et reprennent volontiers les canevas qui ne figurent dans aucune édition imprimée du Théâtre-Italien.

Et pourtant, les auteurs qui se sont penchés sur l'histoire du théâtre de la Foire à la suite des frères Parfaict ont adopté, dans la majorité, l'optique proposée par Le Sage et d'Orneval et appliquée par les frères Parfaict. Tout en affirmant que le répertoire italien a constitué non seulement la première impulsion mais la base de création du théâtre forain, ils ont privilégié l'étude du répertoire original de la Foire et ont passé sous silence les œuvres que les auteurs forains avaient tiré du Théâtre-Italien. Parmi ces derniers, Fuzelier se distingue par le recours constant à l'héritage italien : d'ailleurs, son attachement à ce répertoire et, plus généralement, son goût pour la réécriture, n'auraient-ils pas nui à sa notoriété et fait qu'aucune recherche d'envergure ne lui ait jamais été consacrée, contrairement aux autres auteurs forains, Carolet, Piron ou Pannard, sans parler de Le Sage ? Une étude approfondie de son œuvre vise à mettre à jour les multiples influences qui l'avaient nourrie, ainsi qu'à appréhender sa pratique de la création dramatique. Cette pratique faisait la part belle aux

¹ François Moureau, *De Gherardi à Watteau. Présence d'Arlequin sous Louis XIV*, Paris, Klincksieck, 1992, p. 107.

emprunts, aux collaborations, à la refonte créative de ces expériences et souvenirs de spectateur et de lecteur. D'autres dramaturges forains se sont fait également une spécialité des réécritures et des remaniements des sources préexistantes, en premier lieu italiennes. Tel est le cas de Le Tellier, un auteur peu connu qui travailla exclusivement pour la Foire et ne donna que quelques pièces d'une nette inspiration italienne.

Dans notre intervention au colloque CÉSAR du mois de juin 2004¹, nous avons abordé très brièvement la question de l'héritage italien, en essayant de suivre les traces des acteurs italiens à la Foire, de mesurer la part des reprises des pièces italiennes dans le répertoire forain et de comprendre de quelle manière elles pouvaient être adaptées à la scène foraine. Cette première approche timide avait aiguisé notre curiosité : nous nous sommes aussitôt rendu compte que cette question de l'héritage italien était largement méconnue et difficile à explorer du fait de l'insuffisance de nos connaissances sur la première période de l'histoire foraine. Nous avons donc décidé d'approfondir notre recherche selon deux axes : en étudiant l'histoire du théâtre forain durant l'absence de Paris de la troupe italienne et en analysant de manière précise et détaillée le fonctionnement du répertoire italien sur la scène foraine. Il s'agissait de repérer les reprises des pièces italiennes à la Foire et d'examiner les œuvres foraines qui recèlent les emprunts des canevas et pièces italiens.

Limites chronologiques

Les limites chronologiques que nous avons choisies pour notre étude correspondent aux deux décennies de l'absence de Paris de la troupe italienne : de 1697 à 1716. En 1716, la nouvelle troupe italienne s'installe à Paris et, en héritière légitime, s'empare du répertoire de l'Ancien Théâtre-Italien en vue de reprises et réécritures futures. À cette époque-là, le théâtre de la Foire se dote rapidement d'un répertoire original très riche. Les troupes foraines ont su fidéliser les auteurs renommés, aussi bien que les modestes anonymes, et commencent à se passer du soutien, vital pendant la première étape de son histoire, du répertoire italien. Cependant, nous verrons que ces limites chronologiques ont une valeur symbolique plutôt que réelle. L'univers théâtral italien pénètre à la Foire avant la fermeture de l'Ancien Théâtre-Italien. Les Forains n'avaient pas attendu l'expulsion de la troupe italienne pour adopter les types italiens, ni pour proposer de petites pièces comiques agrémentée des danses, sauts périlleux et effets spectaculaires : ainsi, dès 1678 une troupe foraine présente la pièce *Les*

¹ « Sur les traces des Italiens à la foire pendant les années de disgrâce (1697-1716) », accessible sur le site César à l'adresse <http://www.cesar.org.uk/cesar2/>, dans la rubrique *Colloques*.

Forces de l'amour et de la magie, où paraît un Arlequin sauteur, ainsi que quatre sauteurs en Polichinelle. La troupe de Maurice possède un acteur pour le rôle d'Arlequin nommé Renaud avant la fermeture de l'Hôtel de Bourgogne et la récupération du répertoire de l'Ancien Théâtre-Italien à la Foire¹. De même, en 1716, l'inspiration de l'Ancien Théâtre-Italien ne tarit pas, à la Foire, du jour au lendemain avec l'arrivée de la nouvelle troupe italienne. Par conséquent, nous serons forcément amenée à déborder ce cadre chronologique étroit pour montrer la présence et la vitalité de la veine italienne dans la création foraine avant 1697 aussi bien qu'au-delà de l'année 1716.

État présent de la recherche ; les sources essentielles

Sur les deux foires parisiennes, existent deux études déjà anciennes, celle de Fromageot pour la Foire Saint-Germain et celle d'Heulhard pour la Foire Saint-Laurent qui offrent une image assez complète de ces deux grandes manifestations commerciales et culturelles. Les travaux plus récents les complètent utilement en apportant quelques précisions historiques.

L'histoire des théâtres forains commence à s'écrire dès le milieu du XVIII^e siècle, grâce à Claude et François Parfaict et à leurs *Mémoires pour servir à l'histoire des spectacles de la Foire*, mais aussi grâce aux nombreuses entrées « foraines » présentes dans le *Dictionnaire des théâtres de Paris*. La fin du XIX^e siècle apporte son lot d'ouvrages d'érudition sur la question, avec notamment Napoléon-Maurice Bernardin et Maurice Albert. Jules Bonnassies se consacre à la reconstitution patiente de toutes les étapes et de tous les aspects de la guerre des théâtres forains contre les théâtres privilégiés. La publication de nombreux documents d'archives par Émile Campardon constitue une contribution précieuse à la connaissance de la vie et de l'activité de ceux qui ont fait le théâtre de la Foire. La période de l'entre-deux-guerres voit paraître quelques études aux États-Unis, tandis que le milieu du XX^e siècle est marqué par les études italiennes initiées par Marcello Spaziani.

Les chapitres consacrés au théâtre de la Foire dans les ouvrages généraux donnent une vision synthétique claire de ce phénomène théâtral. On pense, en premier lieu, à *La Vie théâtrale en France au XVIII^e siècle*, de Martine de Rougemont, et au *Théâtre et le public à Paris de 1715 à 1750*, d'Henri Lagrave.

En 1988, Martine de Rougemont résumait ainsi l'état de la recherche concernant les théâtres de la Foire : « Si l'on ne trouve pas en librairie un ouvrage récent qui ferait la

¹ *MSF*, t. I, p. 12.

synthèse de tout ce qu'on connaît sur le théâtre de la Foire, il est aisé dans les bibliothèques de se constituer une documentation où la plupart des questions qu'on se poserait trouvent des réponses au moins indicatives »¹. Désormais, cet ouvrage de synthèse existe : il est rédigé par Isabelle Martin et offre un tableau très complet à la fois du fonctionnement du théâtre forain et de son esthétique².

Mais ce sont surtout les nombreux articles de plusieurs chercheurs – David Trott, Françoise Rubellin, Isabelle Martin, Nathalie Rizzoni, Dominique Quéro, Judith le Blanc entre autres³ – qui ont proposé de nouveaux éclairages, de nouveaux angles d'approches de ce phénomène protéiforme qu'est le théâtre forain.

Quant à l'étude de l'Ancien Théâtre-Italien à Paris, ce sont encore les frères Parfaict qui font figure de précurseurs, avec leur *Histoire de l'Ancien Théâtre Italien depuis son origine en France jusqu'à sa suppression, en l'année 1697, suivie des extraits ou canevas des meilleures pièces italiennes qui n'ont jamais été imprimées*, parue en 1753. Cependant, il faut attendre le XX^e siècle pour voir paraître les études magistrales traitant de l'esthétique de ce théâtre : il s'agit, en premier lieu, de l'ouvrage de Gustave Attinger suivi des écrits des deux éminents spécialistes français, François Moureau et Charles Mazouer, qui ont contribué à donner une vision moderne de ce théâtre. Le livre de Virginia Scott propose une synthèse historique très complète sur tous les aspects de l'Ancien Théâtre-Italien. Enfin, dernièrement, un ouvrage riche et stimulant de Guy Spielmann, *Le Jeu de l'ordre et du chaos : comédie et pouvoirs à la Fin de règne, 1673-1715*, consacre des chapitres importants à l'Ancien Théâtre-Italien ainsi qu'au théâtre de la Foire.

Ce sont les chercheurs italiens dont la curiosité fut éveillée, tout naturellement, par le destin de l'héritage de l'Ancien Théâtre-Italien sur la scène foraine. Il s'agit, en premier lieu, de Marcello Spaziani, Claudio Vinti et Renzo Guardenti. Notre travail se situe volontiers dans la continuité des études de Marcello Spaziani réunies, en 1982, sous le titre *Gli Italiani alla « Foire »*, de Claudio Vinti (*Alla Foire e dintorni*, 1989) et de Renzo Guardenti, auteur, il y a vingt ans, d'une thèse de doctorat sur le sujet proche du nôtre⁴. Dans *Gli Italiani alla « Foire »*, Marcello Spaziani a établi une chronique des saisons et, en particulier, des reprises foraines de l'Ancien Théâtre-Italien. Cependant, Marcello Spaziani concentrait son attention

¹ Martine de Rougemont, *La Vie théâtrale en France au XVIII^e siècle*, Paris, Librairie Honoré Champion, 1988, p. 261.

² Isabelle Martin, *Le Théâtre de la Foire : des tréteaux aux boulevards*, Oxford, Voltaire foundation, 2002.

³ De nombreux articles concernant au moins en partie le théâtre forain paraissent depuis dix ans dus à des membres du Centre d'Étude des théâtres de la Foire et de la Comédie-Italienne : Isabelle Degauque, Pauline Beaucé, Loïc Chahine, Guillemette Marot, Tomoko Nakayama.

⁴ Renzo Guardenti, *Per una storia degli spettacoli forains. Persistenza e sviluppo degli elementi italiani (1697-1716)*, thèse de doctorat en Histoire des spectacles, Université de Florence, 1992.

sur le répertoire, laissant de côté tout ce qui concerne les entrepreneurs, les troupes, les théâtres etc. Ce choix ne lui permettait pas de replacer les pièces présentant les emprunts italiens dans un contexte historique fiable ni d'apporter une solution satisfaisante à de nombreuses énigmes de datation, d'attribution, de circonstances de création de telle ou telle pièce foraine. Nous avons cherché à compléter son travail, ainsi que celui de Claudio Vinti, grâce notamment à un apport documentaire important de témoignages manuscrits et de documents d'archives.

Comment avons-nous procédé ? En premier lieu, nous avons cherché à acquérir une connaissance aussi complète que possible du répertoire de l'Ancien Théâtre-Italien. Le *Recueil* de Gherardi de 1700, mais aussi les éditions antérieures, les *Suppléments*, les contrefaçons ont été utilement complétés par les canevas et fragments de canevas conservés (les scénarios franco-italiens du ms. 9329 publiés par Giuliana Colajanni¹, les transcriptions des canevas par les frères Parfaict dans leur *Histoire de l'Ancien Théâtre Italien*²) et par le *Scenario* de Domenico Biancolelli, édité par Stefania Spada et plus récemment par Delia Gambelli³. Les livraisons du *Mercur galant*, les témoignages apportés par les sources iconographiques, comme, par exemple, l'almanach de 1688 relatant la comédie d'*Arlequin grand vizir*, ont permis de compléter le tableau.

Ensuite, nous avons cherché à délimiter notre corpus, en consultant toutes les pièces foraines écrites avant 1716 que nous avons pu répertorier. L'anthologie de Le Sage et d'Orneval contient pas moins de dix-sept pièces représentées avant ou durant 1716, rassemblées dans les deux premiers volumes de l'anthologie. Certes, ce nombre est plutôt élevé, mais toutes ces pièces témoignent bien plus des efforts faits pour se distinguer de la tradition de l'Ancien Théâtre-Italien que de la volonté de s'inscrire dans cette tradition. Les remaniements et les réécritures des pièces italiennes destinés à la Foire sont à chercher ailleurs. Une partie de ces œuvres d'inspiration italienne a été éditée, anciennement⁴ ou récemment⁵. Néanmoins, de nombreuses pièces restent encore à l'état manuscrit, tout comme

¹ Giuliana Colajanni, *Les Scénarios franco-italiens du ms. 9329 de la B. N.*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 1970.

² Dans la préface, les auteurs avouent devoir presque toutes leurs informations à Gueullette, traducteur du *Scenario*.

³ Stefania Spada, *Domenico Biancolelli ou l'art d'improviser*, textes, documents, introduction, notes. Naples, Institut universitaire oriental, 1969. Delia Gambelli, *Arlecchino a Parigi, lo scenario di Domenico Biancolelli*, Roma, Bulzoni Editore, 1997, 2 vol.

⁴ Notamment, de nombreuses pièces jouées en écriture ont fait l'objet des publications contemporaines à leur représentation. Ces livrets étaient vendus aux spectateurs et devaient leur faciliter la compréhension de l'action conduite « à la muette ».

⁵ Depuis une vingtaine d'année, plusieurs chercheurs ont produit des éditions des pièces foraines restées manuscrites. Il s'agit notamment de Paola Martinuzzi, *Le Pièces par écriture nel teatro della Foire (1710-*

les témoignages documentaires sur ces reprises et réécritures. Il nous a semblé important de continuer ce travail philologique en présentant, dans le deuxième volume de notre thèse, certains textes méconnus dans une édition critique accompagnée de la reproduction du manuscrit. Chacun de ces textes propose tout un faisceau d'interrogations auxquelles nous nous efforçons de répondre dans les chapitres consacrés à l'analyse de ces pièces.

Il est certain que le nombre de pièces foraines réellement jouées durant la période qui nous occupe fut supérieur au nombre des pièces que nous avons répertorié. Cependant, il ne faut peut-être pas surestimer la part perdue de ce répertoire. Certaines pièces portées disparues actuellement feront peut-être surface, un jour, au gré de diverses recherches.

Nous avons cherché à donner sa place historique à tout ce répertoire en privilégiant les pièces contenant des emprunts au répertoire italien mais en cherchant à comprendre aussi toutes les relations complexes qui ont pu se tisser entre ces pièces-là et d'autres œuvres foraines.

Nous avons été amenée à réécrire, en majeure partie, l'histoire du théâtre forain durant les vingt ans d'absence de la troupe italienne. En effet, en abordant cette période de l'histoire du théâtre forain, nous nous sommes vite rendu compte que les sources existantes étaient largement insuffisantes.

Cela concernait en premier lieu les *Mémoires pour servir à l'histoire des spectacles de la Foire*, des frères Parfaict. François et Claude Parfaict¹, nés respectivement en 1698 et en 1700, ne peuvent guère être considérés comme des témoins des débuts du théâtre forain. Ils affirment s'appuyer sur un témoignage d'un acteur forain resté incognito et, de fait, leur récit ne cite presque jamais des documents précis mais livre un lot de souvenirs. La valeur documentaire de ces souvenirs est le plus souvent invérifiable, et, quand on a la possibilité de les confronter aux documents d'archives, on se rend compte que la mémoire de cet acteur forain fictif ou véritable flanche souvent. De plus, nous avons déjà dit que les auteurs des *Mémoires* focalisent leur attention sur les créations foraines et non sur les reprises des pièces italiennes qu'ils ne mentionnent que très rarement. Il ne s'agit guère de sous-estimer la portée de cet ouvrage qui, depuis plus de deux cent cinquante ans, stimule l'intérêt pour le théâtre forain et a largement contribué à sauver de l'oubli la scène foraine et ses artisans. Il s'agit simplement de mettre en garde contre une sorte de fascination exercée sur les chercheurs et

1715). *Modi di una teatralità*, Venise, Cafoscarina, collection Le Bricole, 2007 ; Françoise Rubellin (dir.) *Théâtre de la foire. Anthologie de pièces inédites 1712-1736*, Montpellier, Éditions Espaces 34, 2005 ; Renzo Guardenti, *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, Bulzoni, cop. 1995, coll. Biblioteca teatrale, 85.

¹ Paris, Briasson, 1743.

les curieux par cette source souvent perçue comme un témoignage de première main. Nous verrons, en parlant des saisons foraines, à quel point une approche prudemment critique est indispensable quand on a affaire à cette source séduisante mais souvent nonchalamment inexacte. Les *Mémoires* se révèlent être un point de départ utile pour notre présentation des saisons foraines ; nous nous efforçons, autant que possible, de vérifier et, le cas échéant, de rectifier les informations qu'ils offrent.

Le *Dictionnaire des théâtres*, commencé par François et Claude Parfaict et continué, après la disparition de François Parfaict, en 1753, avec l'aide de Quentin Godin d'Abguerbe, se contente très souvent, dans les articles consacrés à des pièces foraines, de reprendre intégralement les *Mémoires*. Cependant, les articles consacrés aux différentes personnalités de la vie théâtrale de cette période offrent quelques informations d'intérêt, généralement invérifiables, mais pas forcément fausses pour autant. Curieusement, le *Dictionnaire*, tout en citant les *Mémoires*, trouve parfois moyen de les contredire, ce qui oblige à une prudence accrue envers ces deux sources.

Plusieurs sources manuscrites se sont révélées être de toute première importance pour notre enquête :

– *État des pièces jouées aux foires Saint-Germain et Saint-Laurent depuis l'année 1710*, manuscrit rédigé certainement entre 1738 et 1752 et conservé actuellement à la bibliothèque de l'Opéra¹, offre des renseignements précieux concernant le répertoire forain de la période 1711-1720.

– le manuscrit intitulé *Opéra-Comique* et conservé dans les *Minutes concernant l'Opéra-Comique* (Bibliothèque de l'Opéra, Fonds Favart, Carton I, C7) se révèle être également d'une importance extrême. Ce document, non autographe mais qui semble dû à Fuzelier², retrace, à la première personne, la production foraine de cet auteur dramatique, de 1711 à 1739.

– *Nouveaux mémoires sur les spectacles de la Foire, par un entrepreneur de lazzi, dédiés à l'acteur forain*, manuscrit anonyme, contient des données biographiques que l'on ne trouve nulle part ailleurs³.

¹ Bibliothèque de l'Opéra, Archives. Théâtres. Paris. Foires St Germain et St Laurent. 1.

² La première page du manuscrit porte mention « Mss autographe de Fuzelier ».

³ Nous remercions Fanny Guihal et Bertrand Ourcel de nous avoir communiqué leurs transcriptions de ce manuscrit effectuées dans le cadre de leurs mémoires de Master à l'Université de Nantes, respectivement en 2007 et 2009.

– le Minutier central des notaires parisiens conserve un grand nombre de documents relatifs à la constitution des troupes foraines, baux des salles, engagements des acteurs, transactions financières. Certains de ces documents sont cités ici pour la première fois.

– Les manuscrits et les éditions des pièces foraines se révèlent également incontournables pour l'établissement des dates de représentation ou des troupes qui avaient assuré la création de telle ou telle pièce foraine. Les manuscrits copiés sur ceux soumis à la censure portent la date à laquelle le censeur les avait lus, et cette date peut servir de repère chronologique sûr. Certains manuscrits contiennent des notes concernant l'auteur de la pièce, la date de sa représentation ou la troupe.

– Les documents d'archives publiés par Émile Campardon offrent une véritable mine d'informations tout à fait fiables. Pour la période qui nous intéresse, ce sont surtout les procès-verbaux établis suite aux demandes des Comédiens-Français, de l'Académie royale de musique, ou bien, curieusement, des Forains eux-mêmes qui veulent soit éliminer la concurrence, soit inviter chez eux le commissaire de police afin de faire constater qu'ils ne sont pas en infraction. Généralement, les commissaires de police ne se contentent pas de donner le titre des pièces qu'ils voient, mais rédigent une description détaillée du spectacle, faisant mention des acteurs, de l'entrepreneur, de la salle, des noms des personnages.

– Des témoignages indirects apportés par les sources iconographiques nous renseignent sur les pièces italiennes reprises à la Foire, bien que souvent elles posent plus de questions qu'elles n'aident à en résoudre. L'année de la reprise, la troupe qui l'a effectuée, la manière dont la pièce était retravaillée demeurent le plus souvent inconnues. Néanmoins, cette source semble confirmer l'importance de ces reprises dans le répertoire forain du début de XVIII^e siècle. On pense notamment aux dessins de Claude Gillot et ses deux beaux tableaux du Louvre, inspirés probablement des reprises foraines de l'Ancien Théâtre-Italien, *Le Tombeau de Maître André* et *La Foire Saint-Germain*, ainsi qu'à *Arlequin empereur dans la Lune*, conservé au Musée des Beaux-Arts de Nantes, douteux entre Gillot et Watteau. On pense à toutes les scènes de théâtre et à tous les personnages élégants d'Antoine Watteau, créatures de sa fantaisie mais aussi, peut-être, souvenirs lointains de son expérience du spectateur forain. François Moureau a consacré au thème italien dans l'œuvre de Claude Gillot et Antoine Watteau des études essentielles sur lesquelles nous avons pu nous appuyer.

Quant aux registres des théâtres forains – qui ont existé¹ – ils n'ont malheureusement pas été conservés.

¹ Agnès Paul affirme qu'« il est souvent question, dans les contrats d'association ou des actes d'autre nature, de ces registres » (Agnès Paul, *Les Théâtres des Foires Saint-Germain et Saint-Laurent dans la première moitié du*

Nous avons énuméré les sources « primaires ». Quant aux travaux de recherche qui nous ont guidée, on doit mentionner surtout les recherches d'une importance capitale pour l'histoire du théâtre forain effectuées par Agnès Paul-Marcetteau. On regrette vivement que sa thèse pour le diplôme d'archiviste paléographe intitulée *Les Théâtres des foires Saint-Germain et Saint-Laurent dans la première moitié du XVIII^e siècle (1697-1762)*, soutenue à l'École nationale des chartes en 1983 mais toujours d'actualité, reste inédite et peu connue des chercheurs en histoire du théâtre. Agnès Paul a exploré un grand nombre des documents inédits qu'elle a découverts dans le Minutier Central des notaires parisiens. Cependant, elle n'a pas confronté toutes ces informations au répertoire des troupes foraines qui n'entraîne guère dans le champ de son étude.

Enfin, *last but not least*, le travail de documentation sur le théâtre de la Foire, d'une envergure exceptionnelle, mené par Barry Russell et David Trott et présent en partie sur les sites Internet développés par ces chercheurs¹, avait non seulement stimulé notre désir de savoir mais avait également offert une mine d'informations, incroyablement faciles d'accès, maniables et pouvant être interrogées sous les angles les plus divers. Les travaux de David Trott consacrés à Louis Fuzelier² ont démontré l'intérêt exceptionnel de ce personnage et de son œuvre pour l'histoire du théâtre français de la première moitié du XVIII^e siècle. Barry Russell avait commencé en ligne une chronologie des saisons foraines qui apportait tout un lot de découvertes et de rectifications précieuses mais qui s'est arrêtée malheureusement en 1702. C'est également à Barry Russell que nous devons la localisation de quelques documents d'archives inconnus d'Agnès Paul.

En combinant les informations fournies par tous ces documents divers et l'analyse des pièces, nous avons tenté de reconstruire, de manière aussi riche et complète que possible, le véritable contexte de la création théâtrale à la Foire, contexte dans lequel le rôle du répertoire italien s'avère capital. Nous espérons qu'une image plus globale et aussi plus fidèle à la

XVIII^e siècle (1697-1762), Thèse pour le diplôme d'archiviste paléographe, École nationale des chartes, 1983, volume *Notes*, p. 2).

¹ On pense, en premier lieu, au site CÉSAR (Calendrier Electronique des Spectacles sous l'Ancien régime et sous la Révolution <http://www.cesar.org.uk/cesar2/>), mais aussi au site pionnier de Barry Russell consacré spécialement au théâtre de la Foire (*Le Théâtre de la foire à Paris. Textes, documents, chronologie, biographies*). Ce site est actuellement hébergé par l'Université de Nantes : <http://www.foires.univ-nantes.fr/>)

² « Louis Fuzelier et le théâtre, vers un état présent », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 1983, vol. 83, n°4, p. 604-617 ; « Pour une histoire des spectacles non-officiels : Louis Fuzelier et le théâtre à Paris en 1725-1726 », *Revue d'Histoire du Théâtre*, 1984, n° 3, p. 255-275 ; « Deux visions du théâtre : la collaboration de Lesage et Fuzelier au répertoire forain », dans *Lesage, écrivain (1695-1735)*, actes du colloque international « Lesage 95 en Sarzeau », éd. Jacques Wagner, Amsterdam, Rodopi, 1997, p. 69-79 ; « "Je suis le parrain de l'Opéra-Comique" : l'apport de Louis Fuzelier au Théâtre de la Foire », communication prononcée lors du Colloque international *Les Théâtres de la Foire (1678-1762)* (Nantes, 29-30 avril 1999), accessible sur le site du Centre d'Études des Théâtres de la Foire et de la Comédie-Italienne : <http://cethefi.org/index.php>.

réalité en ressortira, même si les confrontations des différentes sources ne servent parfois qu'à mettre en évidence toute la profondeur de nos incertitudes. Nous remplaçons les certitudes fausses qui avaient régné depuis le XVIII^e siècle par des points d'interrogations en espérant que cette étape nécessaire d'examen critique permettra d'accéder au stade suivant, celui où l'on remplacera les points d'interrogations par des certitudes nouvelles, confirmées, cette fois-ci, par des documents fiables.

L'aspect musical ne sera pas examiné de manière approfondie. L'utilisation de musique au Théâtre-Italien et les aspects purement musicaux de la naissance de l'opéra-comique à la Foire relèvent de la compétence des musicologues. D'ailleurs, une étude magistrale des aspects musicaux du théâtre de la Foire vient d'être proposée par Bertrand Porot dans un très substantiel article¹ mais aussi dans son mémoire d'habilitation à diriger les recherches (*Les Chants de Momus et de la Folie : pour une histoire institutionnelle et artistique du premier opéra-comique*) qui doit prochainement paraître sous forme de livre. Bertrand Porot prend la suite des travaux entrepris par Nicole Wild, Clifford R. Barnes ou, en ce qui concerne les timbres dans les comédies en vaudevilles, par Corinne Pré², mais les enrichit de données nouvelles, grâce à plusieurs types d'archives et à un appui minutieux sur les textes.

Structure de la présente étude

Notre étude comportera trois grandes étapes. La première partie sera consacrée à poser les jalons en retraçant les contours des deux univers : l'Ancien Théâtre-Italien et le théâtre de la Foire. Nous ne chercherons pas à réécrire l'histoire de l'Ancien Théâtre-Italien ; nous chercherons plutôt à dégager les éléments constitutifs du spectacle italien qui permettront de comprendre la fascination exercée par ce théâtre sur les contemporains et l'attrait que cet univers théâtral pouvait avoir pour les Forains. Cette analyse des pratiques esthétiques de

¹ Bertrand Porot, « Aux origines de l'opéra-comique : étude musicale du *Théâtre de la Foire* de Lesage et d'Orneval (1713-1734) », dans *The Opéra-comique in the XVIIIth and XIXth Centuries*, éd. Lorenzo Frassa, Turnhout, Brepols Publishers, 2011, collection *Speculum Musicae* 15, p. 283-329.

² Nicole Wild, « 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, Clifford R. Barnes, « Instruments and Instrumental Music at the "Théâtres de la Foire" (1697-1762) », *Recherches sur la musique française classique*, 1965, vol. V, p. 142-168, et « Vocal music at the *Théâtres de la Foire*. I. Vaudevilles », *Recherches sur la Musique française classique*, 1968, VIII, p. 141-160. Corinne Pré, « 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 siècles*, actes du colloque de Paris-Artenay (27-30 septembre 1995), Paris, Klincksieck, 1998, p. 137-147.

l'Ancien Théâtre-Italien permettra, dans les parties qui suivront, de dégager, dans les réécritures et les emprunts, la spécificité de l'esthétique foraine par rapport à l'esthétique italienne. Nous présenterons également, dans cette partie, le théâtre forain dans la réalité concrète de son existence quotidienne, à travers les conditions matérielles des spectacles, le public, les composants du spectacle forain. Une idée nette du fonctionnement du théâtre forain, à commencer par la date d'ouverture de la Foire et l'heure du spectacle et à finir par la capacité d'une salle ou le prix du billet nous permettra, par la suite, d'être aussi exacte et précise que possible dans la présentation des saisons foraines. Cette présentation de tous les aspects du théâtre forain ne saura faire l'impasse sur les gens qui ont façonné l'image de la Foire : les acteurs. Nous mettrons à jour les liens étroits – de sang, d'amitié, de formation – qui unissaient les acteurs qui officiaient sur les théâtres forains à ceux qui avaient officié sur la scène de l'Hôtel de Bourgogne, à leurs enfants ou à leurs disciples. On s'intéressera à la fortune du répertoire italien non seulement à Paris, mais aussi dans les provinces.

Dans la deuxième partie, nous esquisserons l'histoire du théâtre forain durant l'absence des Italiens. Cette période voit naître le théâtre de la Foire ; c'est pourquoi elle est d'une importance extrême pour quiconque désire comprendre les circonstances de la formation de ce phénomène. Nous procéderons par ordre chronologique qui seul, à notre avis, permet de ne pas perdre le fil de cette histoire riche, tumultueuse et largement méconnue. Cette présentation des saisons foraines entre 1697 et 1716, que nous avons voulu d'abord rapide et succincte, s'est imposée comme un élément clé de notre étude. Ce n'est qu'au prix de longues et minutieuses recherches autour de chaque année et de chaque foire que l'on pouvait espérer obtenir une vision plus claire de la part du répertoire italien dans le répertoire global des troupes foraines. On ne pouvait analyser, dater, attribuer des pièces foraines, émettre des hypothèses concernant les circonstances de leur création, si on ne découvrait, au préalable, tout le déroulement de la saison foraine correspondante. Sans connaître la situation de chaque troupe, les privilèges et les contraintes qui pesaient sur les entrepreneurs, il aurait été illusoire de chercher à comprendre pourquoi les auteurs forains choisissaient d'adapter telle ou telle pièce de l'Ancien Théâtre-Italien et quelle optique présidait à cette adaptation. L'histoire des spectacles s'est doublée de l'histoire des hommes : on ne pouvait établir le répertoire de telle ou telle foire sans faire le point sur les entrepreneurs, les acteurs et les auteurs, sur leurs alliances et querelles, leurs succès et désastres, leurs errances et attachements. Un tableau récapitulatif des saisons 1697-1716 est proposé en annexe en vue d'offrir une vision plus synthétique et un repérage plus facile.

La troisième partie sera consacrée à l'étude des transformations subies par le répertoire italien sur la scène foraine. Nous présenterons d'abord les différentes sources à travers lesquelles les Forains accédaient au répertoire du Théâtre-Italien et la spécificité de ces sources qui pouvaient donner une image subjective, partielle et déformée de ce que fut l'Ancien Théâtre-Italien. Nous nous interrogerons sur les modes de circulation de son répertoire, écrits ou oraux. Aucun dramaturge de l'Ancien Théâtre-Italien ne travaille pour la Foire ; une nouvelle génération d'auteurs se forme, et cette formation passe pour beaucoup par une adaptation des pièces ou canevas italiens. Seront présentés différents cas de figure : les réécritures des pièces faisant partie du recueil de Gherardi, les reprises des canevas, les emprunts ponctuels des scènes ou des passages séparés. Enfin, le cas emblématique de Fuzelier permettra d'entrevoir les méthodes créatives des auteurs forains.

La quatrième partie ménagera une ouverture historique en nous amenant bien au-delà de l'année 1716 à laquelle, logiquement, les Forains auraient dû restituer l'héritage italien à la nouvelle troupe arrivée.

Le deuxième volume de cette étude proposera plusieurs textes, transcrits, édités et analysés pour la première fois, qui permettront de démontrer les modalités de fonctionnement des emprunts italiens au sein du répertoire forain.

Nous nous sommes engagée dans nos recherches avec une grande curiosité et une ferme résolution d'être exhaustive. Le cadre chronologique plutôt restreint semblait effectivement autoriser cette ambition d'exhaustivité. Mais la matière nous a vite débordée et nous avons été contrainte de nous imposer d'autres limites que celles dictées par la chronologie. Il ne s'agit donc pas de prétendre détecter toutes les adaptations du répertoire italien, ni de déceler toutes les reprises, mais de proposer un très large échantillon de cette influence.

Installation des comédiens italiens en France : bref aperçu

L'installation d'un théâtre italien permanent dans la capitale française fut précédée par de nombreuses tournées des troupes transalpines qui firent découvrir aux Français la tradition naissante de la comédie italienne. L'influence culturelle italienne, déterminée en premier lieu par les circonstances politiques, se faisait sentir dans tous les domaines de la vie, dont le théâtre. Depuis le mariage, en 1533, d'Henri II et de Catherine de Médicis, l'Italie s'est

invitée à la Cour de France. Durant les règnes des deux derniers Valois, les acteurs italiens étaient régulièrement présents à Paris ou bien suivaient la Cour dans ses déplacements.

Une des premières traces de la comédie des masques en France remonte à 1548, lors de la célébration de l'entrée solennelle et des victoires d'Henri II à Lyon. [...] c'est de cet événement que date réellement la vogue de la *commedia dell'arte* sur le territoire national. À partir de là, diverses troupes italiennes viennent s'établir à demeure. Dans les milieux cultivés, leur réputation les avait précédées. On oublie trop souvent que ces troupes pouvaient tout jouer. Elles maîtrisaient aussi bien le genre tragique que le genre pastoral ou le genre féerique. Les comédiens qui les composaient étaient le plus souvent acrobates, jongleurs, musiciens, mimes¹.

Selon François Moureau, la comédie italienne basée sur l'utilisation des *tipi fissi* est encore en gestation à cette époque ; elle naît donc à peu près au même moment où les troupes italiennes commencent à circuler de plus en plus activement dans le royaume de France².

Les passages des troupes italiennes en France sont particulièrement bien documentés à partir de 1571³. Charles Mazouer signale un aspect important de cette présence italienne : malgré quelques difficultés dans les relations entre les acteurs français et les acteurs italiens dues à la concurrence, la collaboration prend rapidement le pas sur une attitude hostile. Les comédiens italiens recrutent des farceurs français, les chefs de troupes français s'associent avec les Italiens, et « des sortes de troupes italo-françaises ou franco-italiennes se constitu[ent] »⁴. Ainsi, le brassage entre les deux traditions est actif et intense. Malheureusement, il passe par des voies que l'on connaît peu et le manque d'information ne permet pas toujours d'appréhender ni l'envergure réelle de ce brassage, ni les formes concrètes qu'il prend.

Le cardinal Mazarin contribue, de son côté, à renforcer la présence italienne, en invitant à Paris, en 1639, la troupe de Giuseppe Bianchi (Capitan Spezzaferre) qui comptait parmi ses membres le célèbre Scaramouche, Tiberio Fiorilli, et le talentueux Trivelin,

¹ Bernard Jolibert, *La Commedia dell'arte et son influence en France*, L'Harmattan, 2000, p. 51. Les compétences multiples de ces acteurs les rapprochent des membres des troupes foraines.

² François Moureau date l'apparition de la comédie italienne basée sur l'utilisation des *tipi fissi* de 1568 environ : « C'est autour de cette date qu'il faut fixer la mise en forme de ce mode de théâtre qui reprenait divers éléments de la comédie semi-érudite, mais qui structurait l'architecture des pièces autour de "types fixes" (*tipi fissi*) faisant fonction de personnages pivots dans la construction dramaturgique » (François Moureau, *Le Goût italien dans la France rocaille : théâtre, musique, peinture (v. 1680-1750)*, Paris, PUPS, 2011, p. 22). Et « la naissance d'*Arlecchino* est à peu près contemporaine du développement de la *commedia all'improvviso* sous forme de canevas » (*ibid.*, p. 21).

³ Plusieurs sources retracent ces tournées italiennes, à commencer par Armand Baschet, *Les Comédiens italiens à la Cour de France sous Charles IX, Henri III, Henri IV et Louis XIII*, Paris, Plon, 1882. Le livre de Virginia Scott donne des informations très complètes pour la période entre 1644 et 1697. On peut également consulter sur le sujet le livre de Delia Gambelli, *Arlecchino a Parigi, dall'inferno alla corte del re sole*, Roma, Bulzoni Editore, 1993. Alan Howe s'appuie sur de nombreux documents d'archives pour présenter l'activité des troupes italiennes à Paris durant la première moitié du XVII^e siècle dans son ouvrage *Le Théâtre professionnel à Paris. 1600-1649. Documents du Minutier Central des notaires de Paris*, Paris, Centre historique des Archives nationales, 2000. Enfin, les travaux de Charles Mazouer (*Le Théâtre d'Arlequin, op. cit.*) et de François Moureau apportent un éclairage intéressant.

⁴ Charles Mazouer, *Le Théâtre d'Arlequin, op. cit.*, p. 28.

Domenico Locatelli (ou Lucatelli). Cette troupe sera contrainte de partir à cause des troubles de la Fronde.

Ceux-ci apaisés, en 1653, une autre troupe italienne arriva à Paris et s'y fixa plus durablement, en deux séjours : 1653-1655 et 1658-1659, en prenant ses quartiers au Petit-Bourbon. Autour de Locatelli, nouveau chef de la compagnie, on retrouve Marco Romagnesi (Orazio), Brigida Bianchi (Aurelia), sa femme, et Scaramouche [Tiberio Fiorilli]¹ ; d'autres acteurs apparaissent, comme Turri le père (Pantolon), Turri le fils (Virginio), ou Angelo Agostino Lolli (le Docteur Graziano Baloardo) [...] ².

Les comédiens italiens présentent non seulement les comédies jouées *all'improvviso*, mais aussi les grands spectacles à machines comme *La Rosaure, impératrice de Constantinople* (mars 1658). Le 24 octobre 1658, la troupe de Molière, de retour à Paris après treize ans de pérégrinations, donne à la Cour un spectacle qui plaît et qui lui permet de s'établir enfin à la capitale. L'ordre royal attribue à la troupe de Molière la salle du Petit-Bourbon déjà occupée par les comédiens italiens, de façon intermittente, depuis 1653. Les deux troupes doivent jouer en alternance. La cohabitation des deux troupes va durer quatorze ans. Les acteurs des deux troupes paraissent entretenir des relations amicales. Il semble que la concurrence entre la troupe de Molière et la troupe italienne n'ait pas été tellement vive, car le répertoire proposé par les deux troupes était sensiblement différent ; le vrai concurrent de la troupe de Molière était certainement la troupe de l'Hôtel de Bourgogne.

En octobre 1660 commence la démolition du Petit-Bourbon, et les deux troupes doivent se trouver une nouvelle salle. Ce sera la salle du Palais-Royal, désaffectée depuis plusieurs années et nécessitant des travaux de réaménagement qui vont durer jusqu'au mois de janvier 1661. Entre temps, les Italiens retournent chez eux (juillet 1659 – 1661) et ne reviennent à Paris qu'au mois de janvier 1662³. Ils s'installent dans le Palais-Royal et partagent de nouveau la salle avec la troupe de Molière⁴.

En 1665, Louis XIV conférait aux Italiens le titre officiel de « Comédiens du roi de la troupe italienne », et les gratifiait d'une pension de 15 000 livres de rentes. Sa bienveillance à leur égard s'étendra pendant plus de trente ans, [...]. Il comblera Scaramouche de faveurs, et multipliera ses grâces à Dominique

¹ Ces trois acteurs faisaient déjà partie de la troupe qui jouait à Paris *La Finta Pazza* en 1645.

² Charles Mazouer, *Le Théâtre d'Arlequin, op. cit.*, p. 26-27. Selon les frères Parfaict, font également partie de la troupe Beatrix (suivante) et, peut-être, un certain Jean Doucet (voir François et Claude Parfaict, *Histoire de l'Ancien Théâtre Italien depuis son origine en France jusqu'à sa suppression, en l'année 1697, suivie des extraits ou canevas des meilleures pièces italiennes qui n'ont jamais été imprimées*, Paris, Lambert, 1753, p. 36-38).

³ Après un séjour de cinq mois à Fontainebleau.

⁴ Cette fois-ci, c'est la troupe de Molière qui joue le mardi, le vendredi et le dimanche : le *Premier registre de La Thorillière* qui couvre la période allant du 6 avril 1663 au 6 janvier 1664 en témoigne (François Le Noir de La Thorillière, *Premier registre de La Thorillière : (1663-1664)*, pub. par G. Monval, Paris, Librairie des bibliophiles, 1890, réimpression Slatkine Reprints, Genève, 1969), tout comme le *Registre d'Hubert : 1672-1673* (étude critique par Sylvie Chevalley, Paris, Société d'histoire du théâtre, 1973). La troupe italienne a les jours les moins « rentables », le lundi, le mercredi, le jeudi et le samedi.

Biancolelli, le plus fameux Arlequin de son siècle, allant jusqu'à devenir le parrain de son enfant, comme il avait parrainé celui de Molière¹.

Après la mort de Molière, la salle du Palais-Royal est octroyée à Jean-Baptiste Lully ; l'Académie royale de musique y restera de longues années. Les Italiens et la troupe d'Armande Béjart trouvent refuge au théâtre Guénégaud.

En 1680, à la création de la Comédie-Française, la troupe italienne obtient un théâtre à elle. Il s'agit du bâtiment théâtral le plus ancien de la capitale – mieux, la plus vieille salle théâtrale publique en France – l'Hôtel de Bourgogne², bâti en 1548³. Il était situé sur la rive droite, dans le quartier marchand des Halles, à l'angle de la rue Mauconseil et la rue Neuve-Saint-François⁴. Il ne reste pas de descriptions détaillées de cette salle au XVII^e siècle, mais quelques informations éparses permettent de se faire une idée sur les conditions de représentations⁵. Au cours de son histoire, la salle fut restaurée et rénovée plusieurs fois, mais Pierre Pasquier note qu'il y a « fort à parier que l'Hôtel de Bourgogne a conservé, à travers ses divers états successifs, la même structure intérieure de 1548 aux années 1760, tout au long de son exploitation comme salle publique »⁶.

L'organisation de l'espace intérieur visait à permettre au plus grand nombre de spectateurs d'assister à la représentation, le confort étant sacrifié à la capacité numérique. La forme rectangulaire de la salle offrait aux spectateurs des loges une parfaite visibilité du parterre et des loges en face mais pas de la scène. Le parterre et l'amphithéâtre permettaient

¹ Maurice Lever, *Théâtre et Lumières : les spectacles de Paris au XVIII^e siècle*, Paris, Fayard, 2001, p. 119. François Moureau précise que la pension annuelle était « payée par quartier quand les finances de l'État le permettaient », c'est-à-dire avec de très grands retards (François Moureau, *De Gherardi à Watteau, op. cit.*, p. 21).

² Le nom de la salle vient du fait qu'elle fut érigée sur une parcelle qui était anciennement occupée par un Hôtel d'Artois et de Bourgogne.

³ Cette salle théâtrale a fait preuve d'une longévité exceptionnelle, puisqu'elle a été exploitée pendant plus de deux siècles, ayant servi jusqu'à 1783. Elle fut bâtie par la Confrérie de la Passion et Résurrection de Notre Seigneur Jésus-Christ qui possédait le privilège des représentations théâtrales à Paris. Les Confrères ont joué dans la nouvelle salle un demi siècle durant, jusqu'en 1598. Les trente premières années, ils ont occupé cette salle en exclusivité; mais à partir de 1578, ils y admettaient, de temps à autre, des locataires, tout en continuant leurs représentations. À partir de 1598 la Confrérie cessa les représentations théâtrales ; désormais, la salle ne servait qu'à accueillir ceux qui désiraient la louer. Les comédiens français, ainsi que les troupes italiennes, louaient la salle. Parmi les derniers, furent les *Gelosi* et les *Accesi*. Depuis 1629 jusqu'en 1680, c'est la Troupe Royale qui occupe les lieux. En 1680, les membres de cette troupe sont intégrés à la nouvelle troupe créée, la Comédie-Française. La nouvelle troupe s'installe à l'Hôtel de Guénégaud, et la troupe du Théâtre-Italien récupère l'Hôtel de Bourgogne. Pour plus de détails, voir : Pierre Pasquier, « L'Hôtel de Bourgogne et son évolution architecturale : éléments pour une synthèse », p. 47-71, dans Charles Mazouer (éd.), *Les Lieux du spectacle dans l'Europe du XVII^e siècle*. Actes du colloque du Centre de recherches sur le XVII^e siècle européen, Université Michel de Montaigne, Bordeaux III, 11-13 mars 2004, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 2006.

⁴ Ensuite, rue Française.

⁵ L'histoire, l'aménagement et le fonctionnement de ce théâtre sont analysés dans les ouvrages de Wilma Deierkauf-Holsboer : *L'Histoire de la mise en scène dans le théâtre français à Paris de 1600 à 1673*, Paris, A. Nizet, s. d. (Copyright 1960), p. 12-19 et *Le Théâtre de l'Hôtel de Bourgogne*, Paris, A.-G. Nizet, 1970.

⁶ Pierre Pasquier, « L'Hôtel de Bourgogne et son évolution architecturale : éléments pour une synthèse », dans Charles Mazouer (éd.), *Les Lieux du spectacle dans l'Europe du XVII^e siècle, op. cit.*, p. 55.

sans conteste une meilleure visibilité. Enfin, tout comme à la Comédie-Française, certains spectateurs fortunés se plaçaient directement sur scène (« sur le théâtre »). L'organisation de l'espace sur la scène de l'Hôtel de Bourgogne était telle que les spectateurs s'y plaçaient librement et, si l'envie leur prenait, se déplaçaient aussi librement. En cela, le Théâtre Italien dans les dernières années de son existence à Paris différait de la Comédie-Française. La troupe de la Comédie-Française, à l'ouverture de son nouveau théâtre en 1689, prit des mesures contre les spectateurs qui aimaient à se promener sur scène en installant une balustrade¹.

Vers 1684, la troupe italienne fut dotée d'un *Règlement* dit « de la Dauphine »², censé régler toutes les questions administratives et financières³.

La troupe italienne, pensionnée par le roi, avait des obligations envers le monarque protecteur et devait donner un certain nombre de représentations à la Cour, en se déplaçant dans les lieux qu'on lui indiquait – à Versailles ou à Fontainebleau, selon la saison⁴. Le reste du temps la troupe jouait à Paris. Ainsi, les Comédiens-Italiens jouaient devant deux types de public : un public qu'ils devaient aller chercher eux-mêmes (le roi et sa Cour) et un public qui était invité à venir trouver les comédiens chez eux, dans leur salle parisienne.

La troupe italienne représentait les canevas anciens ou bien ceux composés spécialement pour la troupe par ses acteurs, Angelo Augustino Lolli (le Docteur) ou Marc-Antonio Romagnesi (Cinthio).

¹ Le bâtiment où s'installa la troupe de la Comédie-Française fut bâti à la commande de la troupe et inauguré le 18 avril 1689. Le plan initial ne portait aucune mention de la balustrade, mais, quinze jours avant l'ouverture du théâtre une réunion extraordinaire de la troupe fut convoquée pour se prononcer sur la question de la balustrade. Elle fut commandée en urgence et, probablement, installée pour l'ouverture du théâtre. Le jour de l'ouverture, une grille en fer forgé avec des dorures encerclait les deux rangées de bancs placées sur la scène. Le sol et les bancs furent recouverts de drap vert. Désormais, les spectateurs étaient priés de rester à l'intérieur de cet espace délimité par la grille. Les Italiens se moquèrent, dans leur pièces (notamment, *Les Chinois*) de cette installation ; cependant, au XVIII^e siècle, les Italiens l'imiteront. Jusqu'en 1759, date de suppression des places sur scène, cette balustrade aidait les artistes à garder une liberté relative des déplacements et des mouvements. L'apparition de la balustrade témoignait de l'évolution du statut de spectateur, mais aussi de l'esthétique théâtrale, de la conception d'une représentation.

² Marie-Anne-Christine de Bavière, épouse du Dauphin, fils de Louis XIV.

³ Le texte de ce règlement est reproduit par Émile Campardon (*Les Comédiens du roi de la troupe italienne*, Paris, 1880, t. II, p. 225-230). Le fait que ce règlement précise le statut spécifique de Joseph Geraton (Giuseppe Geratoni, Pierrot de la troupe) qui ne possède pas encore de part dans la troupe prouve que ce texte ne pourrait être postérieur à 1684, l'année où Geraton obtient une part entière. D'ailleurs, c'est en 1684 que la Dauphine dota d'un règlement la troupe française. Ce règlement est consacré, en grande partie, aux dispositions concernant la pension de retraite des acteurs retirés. Cette pension est fixée à mille livres par an. Bien entendu, l'acteur retiré n'avait pas le droit de faire partie d'autres troupes, autrement, il perdait le droit à la pension de manière définitive. En se retirant, l'acteur pouvait choisir, au lieu de cette pension annuelle, une gratification de 3000 livres.

⁴ François Moureau donne un tableau très complet de l'activité de la troupe italienne à la Cour dans son article « Les Comédiens-Italiens et la Cour de France (1664-1697) » inséré dans *De Gherardi à Watteau, op. cit.*, p. 17-35.

Durant la première moitié du XVII^e siècle, nombreux étaient les spectateurs capables de comprendre l'italien, et pantomime, lazzi et gesticulation expressive facilitaient la compréhension même pour ceux qui ne maîtrisaient pas la langue italienne à la perfection. Mais, à mesure que le siècle avançait, la vogue de l'italien faiblissait. C'est pour cette raison, selon Attinger, que les critiques des années 1660-1670 ne tarissaient pas d'éloges quant aux acteurs mais jamais quant aux pièces. Aucun auteur français ne semble encore travailler pour la troupe, et son répertoire exclusivement italien est en butte aux critiques des doctes. Voici le jugement de Saint-Evremond datant du 1677, qui fait une distinction très nette entre les comédiens (de grand talent) et leurs comédies (jugées très médiocres) :

J'avoue que les Bouffons sont inimitables ; [...]. Pour les grimaces, les postures, les mouvements ; pour l'agilité, la disposition ; pour les changements d'un visage qui se démonte comme il lui plaît, je ne sais s'ils ne sont pas préférables aux mimes et aux pantomimes des anciens. Il est certain qu'il faut bien aimer la méchante plaisanterie, pour être touché de ce qu'on entend ; il faut être aussi bien grave et bien composé, pour ne rire pas de ce qu'on voit ; et ce serait un goût trop affecté de ne se plaire pas à leur action, parce qu'un homme délicat ne prendra pas de plaisir à leurs discours. [...] Tous les acteurs de la troupe qui joue aujourd'hui, sont généralement bons, jusqu'aux amoureux ; et pour ne leur pas faire d'injustice, non plus que de grâce, je dirai que ce sont d'excellents comédiens qui ont de fort méchantes comédies¹.

Non seulement les spectateurs français étaient incapables de saisir les nuances comiques et pittoresques des différents dialectes parlés par les types italiens², mais ils ne comprenaient plus du tout les répliques. L'équilibre initial entre l'élément verbal et l'élément plastique glissait lentement mais sûrement vers l'expression corporelle, compréhensible pour tous³. C'est aussi une des raisons du succès extraordinaire de Scaramouche qui fut un mime remarquable.

Mais la seule expression corporelle était largement insuffisante. Pour garder le public, les acteurs italiens inventèrent une espèce de cocktail linguistique où l'italien se mélangeait au français⁴. Enfin, au moment où la troupe avait obtenu son théâtre à elle, elle se sentit libérée des obligations qu'elle avait envers la troupe de Molière avec qui elle partageait l'espace théâtral. Si, à l'époque de cohabitation les Italiens se tenaient à l'emploi de leur langue natale, à partir de la fusion des deux troupes françaises, celle de la rue Guénégaud et celle de l'Hôtel de Bourgogne, en une seule troupe de la Comédie-Française, les Italiens se sont sentis libres

¹ Saint-Evremond, *De la Comédie Italienne*, dans : *Œuvres mêlées*, 1865, t. II, p. 379.

² « Au fil du temps, [les Italiens] avaient dû multiplier les concessions pour se mettre à la portée de spectateurs de moins en moins familiers avec la langue italienne. Dans un premier temps, ils engagèrent Arlequin et le Docteur à renoncer à leurs dialectes, devenus incompréhensibles » (Maurice Lever, *Théâtre et Lumières*, *op. cit.*, p. 123).

³ Gustave Attinger, *L'Esprit de la Commedia dell'arte dans le théâtre français*, Librairie Théâtrale, 1950, p. 169-170.

⁴ Le public parisien était habitué à ce genre de mélanges. Ainsi, dans les farces de Tabarin, l'italien se mêlait à l'espagnol et au français écorché.

d'introduire dans leurs pièces de plus en plus de français¹. En effet, si la première pièce à inclure les scènes en français fut le canevas *Le Régat des dames* (1668), les scènes en français restaient, dans les années 1670, un élément isolé et relativement peu courant. Mais, à partir de 1681, les scènes françaises apparaissent régulièrement dans les spectacles de la troupe et prennent de plus en plus d'importance. La première pièce dont Gherardi a publié les scènes dans son *Théâtre Italien* (1700), *Arlequin Mercure Galant*, date justement de 1681, l'année suivant la fusion des troupes françaises. Comme tous les acteurs n'étaient pas capables d'improviser en français, les scènes françaises étaient soigneusement rédigées et apprises par les acteurs. Au fur et à mesure, l'italien recule et le français acquiert une position dominante. Le recueil de Gherardi ne contient pratiquement pas de scènes en italien², bien que ces scènes aient subsisté dans les pièces jusqu'en 1697, et souvent en nombre important. Tous les spectateurs n'ont pas été enchantés par ce passage en français³, mais la majorité – et, en premier lieu, les dames, peu férues des langues étrangères, – ont apprécié cette « réforme ». Le passage progressif en français ne s'est pas fait sans éveiller un mécontentement de la troupe rivale, celle de la Comédie-Française. En témoignent les plaintes officiellement déposées par les Comédiens Français⁴. Ce n'est pas seulement la concurrence déloyale en français, mais aussi les incartades parodiques des Italiens qui provoquent l'indignation des Comédiens Français⁵.

Cependant, il ne faudrait pas croire que les comédies jouées en italien avaient disparues du répertoire de la troupe. Ces comédies, basées sur les canevas, n'ont pas pu, bien évidemment, trouver leur place dans le recueil de Gherardi, mais elles continuaient de jouir du succès auprès des spectateurs. François Moureau précise que les pièces en français ne représentent qu'une infime partie des pièces données à la Cour par la troupe italienne dans les

¹ C'est H. C. Lancaster qui avait souligné ce rapport entre la fin de l'alternance avec une troupe française et l'introduction du français dans les spectacles de l'Ancien Théâtre-Italien. Robert Garapon cite ce raisonnement de Lancaster dans son ouvrage *La Fantaisie verbale et le comique dans le théâtre français : du Moyen Âge à la fin du XVII^e siècle*, Paris, A. Colin, 1957, p. 297.

² Une scène de *Colombine avocat pour et contre*, toute en langue italienne, en constitue un des rares exemples (acte I, scène 4 qui se passe entre Colombine et Pasquariel).

³ Un spectateur ridicule, le Chevalier, représenté par Arlequin, se fait porte-parole de ce public italophone : « [...] j'enrage tout vif, quand je paye une comédie italienne, et que je ne vois point Scaramouche, et que je n'entends parler que français » (*La Critique de La Cause des femmes*, sc. III, Gherardi, t. II, p. 91). Les mêmes débats entre les amateurs d'italien et de français se produiront peu après l'arrivée de la nouvelle troupe italienne appelée par le Régent. On en trouve un écho dans le prologue de *L'Impromptu de la Folie* (1725) où un député du public, l'Avocat, affirme qu'il n'aime les Italiens « que quand ils parlent italien » (Marc-Antoine Legrand, *La Française italienne* [...], éd. par Guillemette Marot et Tomoko Nakayama, Montpellier, Éditions espaces 34, 2007, p. 38).

⁴ Une plainte datant probablement de 1683 et conservée aux Archives Nationales est reproduite entièrement dans la thèse de Colt Segrest, *Métamorphoses burlesques : la fabrique de la parodie dans l'Ancien Théâtre Italien de Paris (1668-1697)*, soutenue le 9 mai 2012 à l'Université de Nantes (dir. Françoise Rubellin).

⁵ En effet, les Italiens s'attaquent aux auteurs qui servent de fondement même à la Comédie-Française : à Corneille et à Racine.

années 1680 – 1690¹. Mais dans le répertoire « parisien » de la troupe la part des pièces françaises était bien plus importante.

Tout au long des années, le *Mercure galant* se fit un témoin fidèle des succès des Italiens. Grâce à ses comptes rendus, on peut se faire une idée – de manière très brève et très générale – de la réception des spectacles de la Comédie-Italienne par le public et par la critique.

[janvier 1677] [Les Italiens] nous ont donné cet hiver trente représentations d'une fort agréable comédie, qui a pour titre *Scaramouche et Arlequin, Juifs errants de Babylone*. Elle est de l'invention de Monsieur de S..., auteur des *Trompeurs trompés*. Elle a non seulement fait rire le peuple, mais elle a attiré en foule toute la Cour, qui semblait ne se pouvoir lasser de s'y venir divertir. [...] Elle finit par un récit qu'Arlequin fait d'une manière si agréable et si divertissante, que tous ceux qui l'ont ouï sont demeurés d'accord que ce n'est pas sans raison que ce merveilleux acteur attire tous les jours tant de monde au Théâtre Italien².

On peut s'interroger sur ce que désigne concrètement le terme du « peuple » – probablement, il s'agit de tous les spectateurs qui ne sauraient être décrits par le terme « Cour » – mais on doit souligner l'unanimité de ce succès. Une mention spéciale va à Arlequin, le seul acteur à être nommé (avec l'épithète de « merveilleux ») et dont un récit (donc, une scène sans doute « solo ») termine la pièce de manière si heureuse.

En juillet de la même année, le succès se maintient, même si la saison n'est pas propice aux grandes assemblées, et le nombre de représentations est moindre :

[...] il n'y a eu de la nouveauté que sur le Théâtre des Italiens³, qui nous ont donné une pièce fort agréable, intitulée *La Propreté ridicule*. Elle est mêlée de quelques entrées qui lui donnent beaucoup d'agrément. [...] On l'a déjà jouée 12 à 15 fois, et Arlequin, à son ordinaire, y est un personnage très divertissant⁴.

Le succès des spectacles de l'Ancien Théâtre-Italien semble être un véritable phénomène de société, un effet de mode auquel tout le monde succombe, encore plus par esprit d'imitation que par un penchant personnel. Selon le chroniqueur du *Mercure*, la nouvelle comédie des Italiens fait partie des choses qui font tant d'éclat qu'il est impossible de les passer sous silence :

Elle est intitulée *La Magie naturelle ou la Magie sans magie*. Je ne vous en puis dire autre chose, sinon que c'est un enchantement. On y vient en foule. Chacun s'en demande la raison et court où il voit courir les autres. Tout le monde y rit, les uns, de la pièce, les autres, de voir tant de rieurs [...] »⁵.

¹ « Sur dix-huit titres joués entre 1683 et 1696, c'est-à-dire dans la période la plus faste du style renouvelé, deux pièces seulement – *Arlequin lingère* et *Colombine avocat pour et contre* – appartiennent au domaine des pièces françaises (François Moureau, *De Gherardi à Watteau*, op. cit., p. 27-28).

² *Le Nouveau Mercure galant, contenant tout ce qui s'est passé de curieux, depuis le premier de Janvier jusques au dernier mars 1677, suivant la copie imprimée à Paris, chez Théodore Girard, 1677*, p. 24-25. Le devant de la scène théâtrale est occupé, à cette époque, par les deux *Phèdre* rivales.

³ C'est la saison creuse pour les théâtres, ce qui explique la baisse d'activité.

⁴ *Le Nouveau Mercure galant, contenant les nouvelles du mois de juillet 1677 et plusieurs autres*, Lyon, Thomas Amaulry, 1677, t. V, p. 181-182.

⁵ *Mercure galant*, décembre 1678, p. 123.

L'année suivante, 1679, une nouveauté, *Le Médecin du temps*, réussit encore : « Cette nouveauté leur attire tout Paris. Arlequin y charme à son ordinaire »¹.

En 1680, le Théâtre Italien est toujours à la mode, et il n'y a que des conditions climatiques difficiles qui peuvent dissuader les dames de venir voir Arlequin. Remarquons le terme « à la mode » pour ce nouveau canevas italien :

Le Remède anglais ou Arlequin le prince de Quinquina, a paru depuis trois semaines sur le Théâtre des Italiens. Comme rien n'est plus à la mode que ce remède, et qu'ils ont traité cette comédie selon leur règle, c'est-à-dire, en y mêlant un fort grand nombre de scènes plaisantes, elle a attiré quantité de monde, et aurait encore été plus suivie sans l'incommode rigueur du froid, qui oblige la plupart des dames à renoncer aux plaisirs publics².

La bonne fortune d'Arlequin ne faiblit pas, d'une année sur l'autre :

[1681] Les bals règnent aussi à Paris où il y a beaucoup d'assemblées tous les soirs. La Comédie y en attire toujours de fort grandes malgré la rigueur de la saison, et *Arlequin Mercure galant*, autrement, *Dieu Mercure*, fait fort admirer cet incomparable acteur³.

La Comédie-Italienne travaille de concert avec la Comédie-Française et l'Opéra pour divertir le public aristocratique pendant le Carnaval, au mois de février 1681 ; les trois établissements présentent une espèce de « pot-pourri » :

[...] l'Hôtel de Nevers fut le lieu de l'assemblée. Tous ces grands appartements étaient richement meublés, et on les voyait briller d'un nombre presque infini de lumières. Le *Cinna* de M^r de Corneille l'aîné fut représenté. Quelques voix des plus belles de l'Opéra en distinguèrent les actes, et tout cela fut suivi de plusieurs scènes plaisantes des Italiens⁴.

Au printemps 1681, les Italiens participent, au même titre que les Comédiens Français, aux divertissements de la Cour à Saint-Cloud en jouant une pièce intitulée *Les Usuriers*⁵. La livraison du *Mercure* du mois de septembre 1681 fait état des divertissements de la Cour à Fontainebleau assurés par les Comédiens Français et les Comédiens Italiens. On joue, notamment, une pastorale italienne, *Nicandro e Fileno*, sur la musique de Lorenzani. Ce qui est le plus intéressant, c'est la manière qu'ont les deux troupes de travailler ensemble dans un seul et même spectacle, tout en mêlant auto-promotion et auto-critique. Voici comment se déroule le prologue de cette pastorale et les intermèdes où une discussion esthétique (la comparaison des deux styles musicaux, italien et français) donne lieu à un jeu comique :

Le prologue de cette pièce se fit par quatre hommes qui étaient à table, et qu'on supposait sur la fin de leur repas, par les débris restés sur la nappe. Ces quatre hommes, que les fumées du vin devaient avoir rendus un peu gais, étaient M^{rs} Poisson, Rosimond, Scaramouche et Arlequin, tous bizarrement vêtus. Vous en jugerez par ce que je vais vous dire de l'habit d'Arlequin. Le fond était de satin blanc ; et à

¹ *Mercure galant, dédié à Monseigneur le Dauphin*, juin 1679, Lyon, chez Thomas Amaury, p. 211-212.

² *Mercure galant*, 1680, décembre, p. 221-222.

³ *Mercure galant*, 1681, janvier, p. 198.

⁴ *Mercure galant*, 1681, février, p. 266-267. Les festivités du Carnaval ont lieu tous les jeudis et la Comédie-Française y participe assidument, car : « Le jeudi de la semaine suivante cette même compagnie se rendit chez M^r de Strasbourg. [...] tout y était superbe et en abondance. Il y eut Comédie Italienne » (*Ibid.*, p. 268).

⁵ *Mercure galant*, 1681, avril, p. 339.

l'égard des pièces, des quatre couleurs qui le composent toujours, savoir, le bleu, l'aurore, la feuille-morte, et le rouge, c'étaient quatre fleurs ; une rose, pour le rouge ; une tulipe, pour la feuille-morte, un soleil, ou fleur de souci, pour le jaune ; et un barbeau¹ pour le bleu. Ces quatre excellents comiques commencèrent à disputer touchant la beauté des opéras italiens et français. M^{rs} de La Grange et Cinthio voyant que leur querelle allait jusqu'aux coups, vinrent pour les séparer ; et afin qu'on pût juger qui d'entre eux avait raison, Cinthio leur proposa un petit opéra italien ; ce qu'ils acceptèrent. Le premier acte fini, Arlequin vint faire une très plaisante scène avec Scaramouche. Il contrefit le Berger et la Bergère qui venaient de paraître sur la scène ; et en voulant louer l'Opéra, il le critiqua d'une manière fort agréable. Après le second acte, M^{rs} Poisson et Rosimond blâmèrent l'opéra italien, et se jetèrent sur les beaux endroits des opéras français, auxquels ils donnèrent des louanges mêlées d'un peu de satire. La dispute recommença entre tous les quatre, quand le dernier acte eut été représenté. Mr de la Grange les mit d'accord, en parlant des avantages de la comédie et de la musique, et conclut, que rien n'était plus capable de contenter tous les spectateurs qu'une pièce de théâtre mêlée de musique². [...] Le Roi fut fort satisfait des intermèdes³. Il admira la propreté des habits des musiciens et des acteurs [...]⁴

Le Théâtre Italien semble présenter un pendant comique idéal de ce que la Comédie-Française offre aux Parisiens dans le registre tragique⁵. Ainsi, le chroniqueur du *Mercure* affirme, au mois de décembre 1681, qu'*Arlequin vendangeur* chez les Italiens réussit tout autant que *Cléopâtre* à la Comédie-Française : « Toutes les deux ont été parfaitement bien représentées, et l'on a couru en foule voir Mr le Baron [*sic*] dans le sérieux, et Arlequin dans le comique »⁶.

Les Italiens sont régulièrement invités à la Cour. Ainsi, au printemps 1682, durant le séjour du Roi à Saint-Cloud, « trois sortes de divertissements ont occupé tous les soirs, savoir la Comédie Italienne, la Française et le Bal »⁷. Les pièces représentées par les Comédiens Français sont énumérées, celles représentées par les Italiens ne le sont pas, mais on apprend que : « Tout ce qu'ont joué les Italiens a extrêmement diverti, et l'inimitable Arlequin a toujours paru de belle humeur »⁸.

Les Italiens plaisent autant par leurs pièces qui visent désormais les mœurs françaises que par le talent de leurs acteurs et actrices :

Jamais la Comédie Italienne n'a été ni si applaudie, ni si suivie en France, qu'elle l'est présentement. Aussi les Comédiens Italiens ne sont-ils jamais si bien entrés dans nos manières, qu'ils y entrent depuis quelque temps. Ils joignent l'utile à l'agréable, et il y a beaucoup à profiter dans toutes leurs pièces, surtout dans la dernière, où l'on connaît par le grand nombre de procédures d'*Arlequin avocat*, combien il est dangereux de plaider, et qu'il n'y a point de procès qui ne puisse ruiner un homme, quand même il ne s'agirait entre les parties que d'une chose de peu d'importance. Si Arlequin est inimitable dans les divers rôles qu'on lui voit jouer dans cette pièce, ses deux filles ne le sont pas moins. Les différents personnages qu'elles soutiennent sont si bien remplis qu'elles se sont attiré l'applaudissement de tout Paris, qui ne se peut lasser de les admirer. Jamais on n'a vu tant d'intelligence pour la comédie, avec une si grande jeunesse. Il n'y a point de caractère dans lequel elles n'entrent, et elles s'en acquittent de

¹ Un bleuet.

² N'est-ce pas une apologie, un peu avant l'heure, de l'opéra-comique ?

³ Le Roi a vu deux représentations de cet opéra italien (*Mercure galant*, 1681, septembre, p. 379).

⁴ *Mercure galant*, 1681, septembre, p. 375-378.

⁵ Un pendant duquel la Comédie-Française aimerait se passer...

⁶ *Mercure galant*, 1681, décembre, p. 319.

⁷ *Mercure*, mai 1682, p. 132.

⁸ *Ibid.*, p. 133.

si bonne grâce, que lors qu'elles paraissent dans quelque scène, elles semblent être uniquement nées pour le personnage qu'elles représentent¹.

En septembre 1684, le *Mercure galant* semble dresser un bilan – des plus positif – d'une nouvelle tendance observée depuis deux ans dans le répertoire du Théâtre-Italien. Cette tendance, c'est la peinture satirique des mœurs des Français, esquissée dans les scènes jouées dans la langue française :

Comme les Comédiens Italiens ont donné depuis deux ans toute leur application à mériter l'applaudissement de leurs auditeurs, et que pour y réussir, ils n'ont épargné ni soins, ni dépenses, toutes les pièces nouvelles qu'ils ont joué depuis ce temps-là ont eu des succès qui ont passé ceux qu'on aurait pu espérer autrefois des ouvrages les plus achevés. Tout Paris y court en foule, comme aux premières représentations de l'Opéra. La satire vive et juste dont plusieurs de leurs scènes sont remplies paraît profitable et de bon goût, et les vices et les folies des Français étant deux matières inépuisables, ils peuvent se promettre toujours de très grandes assemblées, s'ils continuent à donner de comédies de ce caractère. Ils en représentent une depuis trois semaines intitulée, *La Toison d'or comique*, dont les seuls articles du mariage d'Arlequin Jason peuvent divertir les plus sérieux².

C'est là, avec les scènes françaises remplies d'une satire qui donne l'impression au public de joindre le profit moral au plaisir esthétique, que naissent les appréciations bienveillantes du répertoire de la troupe ; il ne s'agit plus, comme dans le texte de Saint-Evremond, de bons comédiens dans de mauvaises pièces, désormais la qualité des textes répond à la qualité du jeu.

Le Théâtre Italien profite d'une théâtromanie généralisée qui est à son apogée, comme le fait remarquer le chroniqueur du *Mercure*, dans la livraison du mois d'avril 1685³. Dans le même article, après avoir donné les nouvelles de la troupe française, l'auteur relate une augmentation de la troupe italienne : « Les Italiens qui ont déjà paru ce carême avec un acteur nouveau, vont encore fortifier leur troupe de deux autres qui leur viennent d'Italie. C'est un

¹ *Mercure galant*, octobre 1683, première partie, p. 332-334. De quelle pièce parle l'auteur de cet article ? Dans la table des matières de ce volume, l'article figure sous le titre suivant : *Comédie d'Arlequin Protée et Avocat*. *Arlequin Protée* est justement la « dernière » des pièces de la troupe, car jouée en octobre 1683. Cette pièce contient en effet un procès burlesque (c'est la dernière des scènes conservées, *Plaidoyer de Protée*). Cependant, le texte conservé de la pièce ne contient pas vraiment « le grand nombre de procédures » montrant « combien il est dangereux de plaider ». En revanche, cette formule décrit de manière tout à fait juste la comédie d'*Arlequin Grapignan ou la Matrone d'Éphèse*, mais cette comédie n'est pas une nouveauté, en tout cas, ce n'est pas la dernière pièce des Italiens. Stefania Spada (*op. cit.*, p. 349) suppose que cet article pourrait être en rapport avec le canevas intitulé *L'Auberge d'Arlequin juge, partie, avocat et témoin*. Ce canevas contient un procès comique d'un marchand arménien assassiné, mais le canevas conservé ne semble pas s'intéresser particulièrement aux friponneries des gens de robe.

² *Mercure Galant*, septembre 1684, p. 219-220.

³ « La comédie étant plus à la mode qu'elle n'a jamais été, et faisant depuis quelque temps plusieurs fois chaque semaine le divertissement de la Cour, et tous les jours celui du public depuis la jonction des troupes françaises, je crois que je dois vous en parler comme d'un plaisir recherché de tout le monde, et que l'on voit généralement aimé » (*Mercure galant*, avril 1685, p. 209-210).

Amant, un Polichinelle¹. S'il plaisent autant que Pasquarel² [*sic*], leur salle se trouvera trop petite pour les assemblées qu'ils attireront »³.

Ainsi, les années 1680 sont ponctuées de succès, et le Théâtre-Italien jouit d'une grande popularité à la fois à la ville et à la Cour. Mais, dans les années 1690, la situation change. Les Parisiens sont toujours attachés à Arlequin et à sa joyeuse troupe⁴. Le *Mercur galant* de juillet 1694 fait état du succès obtenu, à l'Hôtel de Bourgogne, par les dernières nouveautés : « Puisque nous sommes sur le chapitre de la joie, je vous dirai que la comédie italienne, dont vous me parlez, et qui a pour titre, *Le Défenseur des dames*⁵, a fort réussi, et qu'elle a été jouée plus de trente fois de suite, avec une petite pièce du même auteur, où les hommes ne sont pas moins agréablement attaqués que les femmes, [...] »⁶.

Mais le Roi se détourne clairement de ce théâtre ; à partir de la fin des années 1680, Louis XIV ne fréquente plus les représentations de la troupe italienne données à la Cour⁷. En revanche, le Dauphin continue à voir avec plaisir les spectacles de la troupe italienne.

Le parti dévot n'apprécie aucun des théâtres parisiens, mais c'est aux Italiens qu'il se révèle particulièrement hostile. « Selon une gazette bruxelloise de [1694], la Sorbonne en courroux avait "remonstr[é] à M. l'Archevêque que les Comédiens-Italiens étaient trop libres sur leur théâtre et qu'il serait bon de repurger certaines de leurs pièces" »⁸.

En octobre 1695, *Le Retour de la foire de Bezons* attribuée à *Gherardi* crée un incident. Depuis longtemps, les Italiens se faisaient un malin plaisir de railler toute la robe : les avocats, les procureurs, les juges, les huissiers, les sergents⁹. Dans *Le Retour de la foire de Bezons*, les Italiens s'attaquent aux autorités policières, en accusant les commissaires de corruption. Le représentant de ce corps, offensé, se plaint auprès du Lieutenant général de

¹ L'amant (Aurelio) était Bartolomeo Ranieri et Polichinelle, Michelangelo Fracanzano, ou Fracanzani (D'Origny, *Annales du Théâtre-Italien*, Paris, 1788, réimpression Genève, Slatkine Reprint, 1970, t. I, p. 22-23).

² Joseph Tortoriti, alias Pasquariel, débuta au mois de mars 1685 selon D'Origny (*Annales du Théâtre-Italien*, Paris, 1788, réimpression Genève, Slatkine Reprint, 1970, t. I, p. 22). François Moureau fait remarquer que le rôle de Pasquariel fut créé par Giuseppe Tortoriti en juin 1685 dans la pièce française de *Colombine avocat pour et contre* (*De Gherardi à Watteau, op. cit.*, p. 20, note 14).

³ *Mercur galant*, avril 1685, p. 314.

⁴ De ces années, datent les succès retentissants comme *Arlequin homme à bonne fortune* (Regnard, 1690), *La Baguette de Vulcain* (Regnard et Dufresny, 1693), *La Foire Saint-Germain* (Regnard et Dufresny, 1695) et d'autres.

⁵ *Arlequin défenseur du beau sexe*, de M. B*, joué le 28 mai 1694.

⁶ *Mercur galant*, juillet 1694, p. 339.

⁷ François Moureau cite le témoignage de Dangeau selon lequel le Roi aurait assisté, pour la dernière fois, au spectacle de la troupe italienne en 1688 (*De Gherardi à Watteau, op. cit.*, p. 22, note 30).

⁸ François Moureau, « Séduction, perversions et censure théâtrale à la fin du règne de Louis XIV », dans *Littérature et séduction. Mélanges en l'honneur de Laurent Versini*, Paris, Klincksieck, 1997, p. 661. Il s'agit de la gazette intitulée *Relations véritables*, du 31 décembre 1694.

⁹ « Il est vrai que la plupart des auteurs en font partie. Mauduit de Fatouville : conseiller au parlement de Rouen; Brugière de Barante et Palaprat : avocats ; Le Noble : procureur; Losme de Montchesnay : avocat et fils de procureur » (Maurice Lever, *Théâtre et Lumières, op. cit.*, p. 142).

police. « La Reynie fit venir les Italiens et leur ordonna de supprimer les passages incriminés. Ceux-ci promirent tout ce qu'on voulut et firent la sourde oreille. Deux jours plus tard, nouvelle plainte du commissaire Lefrançois¹, lequel demandait cette fois que la pièce soit retirée de l'affiche, et qu'on interdise aux Italiens "de la plus jouer à l'avenir" »².

Le 8 janvier 1696, ministre de la maison du Roi de Pontchartrain écrivit au Lieutenant général de police de La Reynie une lettre ordonnant l'établissement d'un contrôle policier permanent à l'encontre de la troupe :

Le Roi ayant été informé que les comédiens italiens font des représentations indécentes et disent plusieurs saletés dans leurs comédies, Sa Majesté leur a fait défendre par M. de la Trémoille de faire ni dire pareilles choses à l'avenir et elle m'a en même temps ordonné de vous écrire que son intention est que vous les fassiez venir chez vous et que vous leur expliquiez de nouveau que s'ils leur arrive de faire quelque chose qui soit contre l'honnêteté, Sa Majesté les cassera et les renverra en Italie. Elle veut qu'à cet effet vous envoyiez tous les jours à la Comédie quelqu'un de confiance qui vous rendra compte de ce qui se passera³ afin qu'à la première contravention vous fassiez fermer leur théâtre⁴.

Le 29 décembre 1696, la troupe italienne joue à la Cour pour une toute dernière fois. La statistique des représentations montre clairement que la troupe ne jouit plus de bienveillance royale : « au cours des quartiers de 1696, où la troupe française avait représenté trente fois tant à Versailles qu'à Fontainebleau, leurs rivaux transalpins furent conviés à trois reprises seulement à Versailles »⁵.

La disgrâce qui frappa les Italiens ne fut que l'expression d'une hostilité grandissante du Roi et de son entourage envers le théâtre et les comédiens de quelque nationalité qu'ils fussent. Trois ans avant la fermeture du Théâtre-Italien, la Sorbonne avait publié une décision condamnant le théâtre. Cette décision s'inscrivait dans une querelle du théâtre longue de plusieurs décennies⁶. La décision de la Sorbonne est évoquée par la princesse Palatine, ardente amatrice de la scène :

Nous avons failli n'avoir plus de comédie. La Sorbonne, pour plaire au Roi, a voulu la faire défendre, mais l'Archevêque de Paris et le père de La Chaise doivent avoir dit au Roi que ce serait trop dangereux [de bannir les divertissements honnêtes] parce que cela pousserait la jeunesse à plusieurs vices abominables. Ainsi, Dieu soit loué ! la comédie nous reste : cela contrarie extrêmement, à ce qu'on

¹ Voir la *Plainte du commissaire Lefrançois au lieutenant de police La Reynie à propos de la pièce intitulée : Le Retour de la Foire de Bezons, ouvrage d'Évariste Gherardi dans lequel les commissaires au Châtelet sont tournés en ridicule* (reproduite dans Émile Campardon, *Les Comédiens du Roi de la troupe italienne*, t. I, p. 247-248).

² Maurice Lever, *Théâtre et Lumières*, op. cit., p. 146.

³ Ces comptes-rendus, se faisaient-ils à l'oral ? En tout cas, il semble qu'à ce jour ces comtes-rendus n'ont pas été découverts.

⁴ Émile Campardon, *Les Comédiens du Roi de la troupe italienne*, t. I, XXII-XXIII. Dangeau, à l'occasion de la suppression du Théâtre-Italien évoque plusieurs avertissements qui auraient été faits à la troupe : « Lundi 13, à Marly. [...] Le roi renvoie les comédiens italiens en Italie ; on lui en a fait des plaintes, et il avait déjà fait avertir plusieurs fois qu'on les renverrait qu'ils n'étaient plus sages ; [...] » (*Journal du marquis de Dangeau*, Paris, Firmin Didot, 1856, t. 6, p. 117).

⁵ François Moureau, *De Gherardi à Watteau*, op. cit., p. 29.

⁶ Voir Georges Mongrédien, « La querelle du théâtre à la fin du règne de Louis XIV », *Revue d'Histoire du Théâtre*, 1978, 2^e trimestre (avril-juin), p. 103-119.

assure, la vieille ratatinée du grand homme, attendu que c'était elle qui poussait à la suppression de la comédie. [...] Quant à moi, tant qu'on ne supprimera pas entièrement la comédie, on aura beau faire déblatérer contre elle les prédicateurs en chaire, je continuerai d'y aller¹.

Cinq ans après le départ des Italiens, la méfiance royale à l'égard du théâtre n'a fait que grandir. En témoignent ces lignes que le ministre Pontchartrain a adressées au lieutenant de police d'Argenson :

Il est revenu au Roi que les comédiens se dérangent beaucoup, que les expressions et les postures indécentes commencent à reprendre vigueur dans leurs représentations et qu'en un mot ils s'écartent de la pureté où le théâtre était parvenu. Sa Majesté m'ordonne de vous écrire de les faire venir et de leur expliquer de sa part que, s'ils ne se corrigent, sur la moindre plainte qui lui parviendra, Sa Majesté prendra contre eux des résolutions qui ne leur seront pas agréables².

La création, en 1706, de la censure théâtrale, permettra au pouvoir la surveillance plus étroite de tout ce qui se dit en scène.

En cette fin de règne donc, le climat politique n'était guère propice aux théâtres : « Au printemps 1697, la désignation de René de Voyer d'Argenson comme lieutenant général de police précède de quelques semaines la fermeture de la Comédie-Italienne, et l'on semble méditer dans les bureaux de Versailles une totale interdiction des spectacles à Paris »³.

La fermeture soudaine du Théâtre-Italien fut racontée maintes fois par les contemporains ; l'abondance des récits n'égale que leur inexactitude. Voici, à titre d'exemple, le récit qu'en fait Saint-Simon :

Le Roi chassa fort précipitamment toute la troupe des comédiens italiens, et n'en voulut plus d'autre⁴. Tant qu'ils n'avaient fait que se déborder en ordures sur leur théâtre, et quelquefois en impiétés, on n'avait fait qu'en rire; mais ils s'avisèrent de jouer une pièce qui s'appelait *La Fausse Prude*, où Mme de Maintenon fut aisément reconnue. Tout le monde y courut, mais après trois ou quatre représentations, qu'ils donnèrent de suite, parce que le gain les y engagea, ils eurent ordre de fermer leur théâtre, et de vider le royaume en un mois. Cela fit grand bruit, et si ces comédiens y perdirent leur établissement par leur hardiesse et leur folie, celle qui les fit chasser n'y gagna pas, par la licence avec laquelle ce ridicule événement donna lieu d'en parler⁵.

Cette *Fausse Prude* fut-elle jouée? Selon toute probabilité, non. Exista-t-elle, tout simplement ? François Moureau en doute, vu que cette œuvre qui aurait dû faire les choux gras des libraires clandestins reste désespérément introuvable. Les circonstances obscures de

¹ Princesse Palatine, Charlotte, duchesse d'Orléans, *Lettres (1672-1722)*, Mercure de France, 1985, p. 163-164.

² Cité dans Georges Mongrédien, « La querelle du théâtre à la fin du règne de Louis XIV », art. cit., p. 117.

³ François Moureau, *La plume et le plomb. Espaces de l'imprimé et du manuscrit au siècle des Lumières*, Paris, PUPS, 2006, p. 265-266.

⁴ Cette formule montre bien que non seulement le Roi était mécontent de cette troupe précise, mais que l'art dramatique – et surtout dans ces expressions les plus frivoles, telle la comédie – ne trouvait plus gré aux yeux du monarque.

⁵ Saint-Simon (de), *Mémoires complets et authentiques du duc de Saint-Simon [...]*, Paris, Delloye, 1840, t. III, Chapitre XLVI, p. 36. Dans une lettre tardive écrite en 1720, Madame affirme aussi que les Comédiens-Italiens ont effectivement joué *La Fausse Hypocrite* sans avoir écouté les avertissements qu'elle leur avait donnés. François Moureau, en citant cette lettre de Madame, estime que son témoignage n'est pas à négliger, même si « ce texte pose plus de questions qu'il n'en résout » (François Moureau, « Du côté Cour, la Princesse Palatine et le théâtre », *Revue d'Histoire du Théâtre*, 1983, n° 3, p. 280).

la fermeture du théâtre ont nourri nombre de légendes qui allaient parfois jusqu'à représenter les Italiens en adversaires convaincus du parti de Madame de Maintenon, qui auraient voulu, en toute lucidité, railler la dame sur la scène de leur théâtre. Bien entendu, ce scénario est parfaitement inimaginable.

Aucune explication officielle de la fermeture ne fut donnée, et les documents officiels conservés n'en fournissent pas de raison clairement définie. Cette absence d'explication officielle alimenta les bruits et les suppositions diverses. La presse étrangère de l'époque se fait écho de cet événement en cherchant à y apporter des éclaircissements et en énumérant plusieurs causes possibles de la disgrâce des Italiens (soulignées par nous) :

Monsieur d'Argenson Lieutenant général de police de la ville de Paris se rendit le quatorzième du mois passé [mois de mai] à l'Hôtel de Bourgogne, pour signifier un ordre du Roi aux Comédiens Italiens, qui leur défend d'y continuer leurs représentations, et leur ordonne de sortir du royaume dans six semaines. Il fit en même temps sceller et fermer avec des barres de fer toutes les portes de cet Hôtel¹. Ils se sont beaucoup remués et ont employé tous leurs amis, pour obtenir la révocation de cet ordre ; mais on croit, que ce sera fort inutilement, puisque le Roi leur a fait faire commandement de recevoir ce qui leur est dû, de la pension de dix-huit mille livres par an, dont ils jouissaient ; et qu'il s'est informé de la somme de gratification, qu'il fit donner aux Comédiens Espagnols, lorsqu'ils furent congédiés, afin de régler sur ce pied-là ce qu'ils fera donner aux Italiens.

On raisonne bien différemment sur la disgrâce de ces comédiens. L'attribuer à la raison de l'épargne, soit de la part du Roi dont ils recevaient une pension, soit par rapport aux particuliers, qui employaient beaucoup d'argent à ces divertissements, il y a peu d'apparence, pour ne pas dire, qu'il n'y en a point du tout. Je trouve que l'opinion la plus commune est, qu'ils n'ont pas supprimé de leurs pièces diverses expressions impures, et quantité de postures indécentes dont elles étaient remplies², quoiqu'on leur eût souvent ordonné de le faire. Comme le fait est constant, et que toutes ces libertés ne sont point à la mode, quoi que, peut-être, le siècle ne soit pas moins corrompu, que lors qu'elles étaient le plus en vogue, et que d'ailleurs on peut dire, que le Roi de France entend moins raillerie aujourd'hui, que jamais, sur cet article ; je ne vois rien, que de très plausible dans cette conjecture.

Il y a néanmoins d'autres personnes, qui attribuent la disgrâce des Comédiens Italiens à une pièce qu'ils avaient résolu de jouer, et qui avait pour titre La Fausse prude. Ils prétendent, qu'une des Dames de la Cour, qui est le plus en faveur, a crû que ces Comédiens l'avaient en vue, et que pour s'en venger elle les a fait charitablement bannir du Royaume. Toutes ces raisons peuvent fort bien s'accorder ensemble : la première peut avoir été la véritable cause, dans la personne qui a sollicité cet ordre près du Roi, et elle peut s'être servie de la dernière comme d'un prétexte, qui a été d'autant plus plausible, qu'elle ne supposait rien que de véritable³.

Il n'est pas impossible que les intrigues des Comédiens-Français dont certains étaient particulièrement proches de la Cour, jouèrent aussi leur rôle dans la disgrâce des Italiens⁴.

Marquis d'Argenson, né en 1694, n'était pas témoin de la suppression du théâtre, mais il exprime probablement un sentiment général sur la cause de cet exil : « Ces comédiens-ci

¹ Furent scellées non seulement les portes « des rues Mauconseil et Française, mais encore [...] celles des loges des acteurs » (Claude et François Parfaict, *Histoire de l'Ancien Théâtre Italien*, op. cit., p. 129-130).

² C'est également l'avis de Du Gerard: le Roi « avait proscrit la *Comédie Italienne* parce qu'on n'y gardait plus les Règlements de S. M. puisqu'on y jouait encore des *pièces trop licencieuses*, et que l'on ne s'y était pas corrigé des *obscénités* et des *gestes indécents* » (Du Gerard, *Les Tables*, p. XII).

³ *Lettres historiques, contenant ce qui se passe de plus important en Europe, et les réflexions nécessaires sur ce sujet*, tome XI, Juin 1697 (Lettre V) (journaliste : probablement, Jacques Bernard). L'article s'intitule *Comédiens Italiens, obligés à sortir de France* (p. 653-655).

⁴ Comme, par exemple, madame Raisin, la maîtresse du Dauphin.

jouaient trop hardiment tout le monde, cela les fit chasser »¹. Quant à Boileau, il s'est permis de critiquer le choix royal dans une boutade : « Je plains ces pauvres Italiens ; il valait mieux chasser les Français »².

Ainsi disparut le « seul théâtre fixe que l'*arte* ait jamais connu »³, disparut pour renaître vingt ans plus tard sous une forme sensiblement différente.

Comme le dit François Moureau, « cette brusque disparition d'une troupe [...] donna son plein essor à la nostalgie et à l'imaginaire »⁴. La Foire se chargera aussitôt d'exploiter cette nostalgie et d'investir cet imaginaire, en l'enrichissant et le transformant.

¹ René Louis de Voyer de Paulmy, marquis d'Argenson, *Notices sur les œuvres de théâtre*, pub. par H. Lagrave. *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, vol. XLIII. Institut et musée Voltaire, Les Délices, Genève, 1966, 2 vol., t. II, p. 620.

² Boileau, *Lettre à Brossette*, dans *Bolaeana. Lettres familiers de Boileau-Despreaux et Brossette*, Lyon, 1770, t. III.

³ Sandro D'Amico, « Le Théâtre italien », dans *Histoire des spectacles*, Paris, Gallimard, Encyclopédie de la Pléiade, 1965, p. 625-653.

⁴ François Moureau, *De Gherardi à Watteau*, *op. cit.*, p. 13.

PREMIÈRE PARTIE HÉRITAGE ITALIEN ET UNIVERS FORAIN

Chapitre I. La fascination exercée par la Comédie-Italienne : ingrédients du succès

Les échos dans le *Mercurie galant* et les jugements des contemporains traduisent la fascination qu'exerçait sur le public parisien l'ancienne Comédie-Italienne. Ce mode de spectacle « à l'italienne » plaît tellement que les Forains chercheront à profiter des recettes de l'Ancien Théâtre-Italien quand ce dernier fermera ses portes. Il est fort possible que les Forains s'inspiraient du modèle italien bien avant 1697 : en effet, les premiers projets ambitieux des Forains, dont témoigne la représentation des *Forces de l'amour et de la magie*, se situent à la fin des années 1670, à l'époque quand l'Ancien Théâtre-Italien connaît un succès retentissant. Quels sont les ingrédients du spectacle offert aux Parisiens sur la scène de l'Hôtel de Bourgogne ? Nous chercherons à les définir ici pour distinguer ensuite ceux que les Forains reprendront, tels quels ou bien transformés et adaptés.

Dans les années que couvre le *Recueil* de Gherardi, l'Ancien Théâtre-Italien offrait au public parisien deux types de spectacle. Premièrement, il y avait des canevas italiens traditionnels que le théâtre forain fera volontiers revivre dans les quinze premières années du XVIII^e siècle. Pour remplir les scènes des canevas, les acteurs italiens se servaient de leur bagage de répliques, de gestes, de jeux de scène, un bagage alimenté par une tradition vivante, orale, ainsi que par les *zibaldoni* ou *generici*¹. Le manuscrit de la BnF 9329² donne un bon aperçu de ces canevas, un aperçu que complète le *Scenario* de Domenico Biancolelli³.

Deuxièmement, il y avait des pièces italo-françaises, avec une part variable du français et de l'italien : ces pièces sont rassemblées dans les différentes éditions du *Théâtre-Italien*.

¹ Charles Mazouer reprend la formulation de Ferdinando Taviani pour préciser ce que l'on entend par l'« improvisation » : dans ce contexte, « improvisé » signifierait surtout « non écrit ». En effet, « si les acteurs dévalorisaient la rédaction du récit théâtral, ils portaient un soin extrême (et passablement prémédité) à l'agencement des faits, à leur construction dramatique » (Charles Mazouer, *Introduction*, dans Évariste Gherardi, *Le Théâtre italien*, Paris, STFM, 1996, t. I : textes établis, présentés et annotés par Charles Mazouer, p. 15). Claude Bourqui consacre au jeu *all'improvviso* un chapitre dans son ouvrage de synthèse, *La Commedia dell'arte*, Paris, SEDES, 1999. Nouvelle édition : Armand Colin, 2011, p. 51-57.

² Edité par Giuliana Colajanni, *Les Scenarios franco-italiens du ms. 9329 de la B. N.* Roma, 1970, Edizioni di storia e letteratura.

³ Dans son *Scenario*, Dominique décrit en détail les scènes qui devaient avoir l'air de scènes improvisées (Stefania Spada, *op. cit.*, p. VIII.). Les « improvisations » d'Arlequin sont en réalité réfléchies et préparées à l'avance. Seulement quelques rares et, en générale, courtes scènes sont réellement improvisées par Dominique de concert avec son partenaire ; dans ces cas-là, la mémoire, l'expérience et l'habitude fournissent une aide précieuse.

Ces pièces contenaient de nombreuses scènes rédigées et apprises par les acteurs (surtout en cas de scènes versifiées) et laissaient moins de liberté à l'improvisation. Les scènes françaises conservées alternaient avec les scènes italiennes définitivement perdues qui permettaient aux acteurs de donner libre cours à l'improvisation basée sur les ressources de leur mémoire.

La Foire va puiser dans les deux traditions, francisée et « authentique », en représentant, tour à tour, les canevas anciens et les pièces françaises du répertoire de l'Ancien Théâtre-Italien.

Les canevas comme les pièces écrites et semi-écrites s'appuyaient sur l'utilisation des *tipi fissi*, que l'on appelle aussi les masques, et que l'on définit comme une sorte de « précondition » des personnages. Cette « précondition » réunit souvent le nom, le costume, le masque (pour certains types), la manière de parler, la position sociale etc¹. Chaque type – Arlequin, le Docteur ou Colombine – avait son propre « répertoire » verbal (monologues, plaisanteries, jeux de mots) comme physique (postures, gestes, grimaces), et même ses propres types de réactions psychologiques². Les types constituaient une sorte de constantes sur lesquelles se basaient des auteurs dramatiques, mais ces valeurs constantes ne bridaient pas leur imagination : tout en gardant un certain nombre de caractéristiques essentielles, chaque type était capable de nombreuses transformations nécessaires dans les pièces dont l'ambition était de donner l'image la plus vive en couleurs de la société française de l'époque. Puisqu'un nombre très limité des types, ou masques, était censé refléter toute la variété de cette société, le même masque devait remplir une multitude de rôles différents. Le masque gardait ses traits traditionnels, mais son diapason s'élargissait au point de dépasser toute fonction sociale concrète.

Le *Règlement* dit « de la Dauphine » (vers 1684) fixe la structure de la troupe italienne à Paris de manière suivante³ :

Sa Majesté veut qu'elle soit toujours remplie d'un nombre fixe de douze acteurs et actrices [...] savoir : de deux femmes pour jouer les rôles sérieux ; de deux autres femmes pour les comiques ; de deux hommes pour jouer les rôles des amoureux ; de deux autres pour jouer les comiques ; de deux autres pour conduire l'intrigue et de deux autres pour jouer les pères et les vieillards⁴.

¹ Charles Mazouer, *L'Introduction*, dans Évariste Gherardi, *Le Théâtre italien*, t. I, *op. cit.*, p. 15.

² Par exemple, la couardise d'Arlequin le fait réagir par les *lazzi di paura* à toutes les situations potentiellement dangereuses.

³ Il ne s'agit nullement ici d'écrire une histoire de la troupe ou bien de tracer les biographies des acteurs qui la composaient. Plusieurs auteurs ont déjà abordé ces questions. Parmi les ouvrages récents, le livre de Virginia Scott (*The Commedia dell'arte in Paris*, Charlottesville, University of California Press, 1990) fournit toutes les informations nécessaires. Nous nous contenterons, en nous appuyant en priorité sur les recherches de François Moureau et de Charles Mazouer, d'indiquer les types qui formaient la troupe et d'esquisser l'image de la troupe telle qu'elle ressort du *Recueil* de Gherardi, ce *Recueil* ayant constitué un maillon important de transmission de la tradition théâtrale du Théâtre-Italien vers le théâtre de la Foire.

⁴ Campardon, *Les Comédiens du Roi de la troupe italienne*, *op. cit.*, t. II, p. 225-226.

Il ne s'agit pas d'imposer à la troupe une structure arbitrairement définie, mais d'entériner l'état effectif de la troupe assez conforme à la tradition qui voulait que la troupe dell'arte soit composée d'une dizaine ou une douzaine d'acteurs¹. Au début de sa carrière parisienne, la troupe italienne se composait justement de dix membres, et le nombre d'acteurs participant aux spectacles à la Cour variait de dix à treize² : le nombre désiré par le Roi était donc respecté ou presque. Rappelons³ les acteurs et les types de la troupe italienne depuis 1653⁴ jusqu'à 1697 :

Prénom, nom	Type	Années de vie	Activité à Paris
Domenico Locatelli	Trivelin, Arlequin	1613 - 26 avril 1671	1653 ⁵ - 1671
	Brighella		
Tiberio Fiorilli ⁶	Scaramouche	9 novembre 1608 – 7 décembre 1694	1653 - 1689 ⁷
Domenico Guisepppe Biancolelli	Arlequin	30 août 1636 - août 1688	1661 - 1688
Évariste Gherardi	Arlequin	1662 - 1700	1688 - 1697
Angelo Costantini	Arlequin, ensuite (1683) Mezzetin	1654 - 1729	1681(2) - 1697
Giuseppe Tortoriti	Pasquariel Scaramouche le jeune ⁸	Vers 1656 -	1685 - 1697
Giuseppe Geratoni (Giaratoni)	Pierrot	vers 1639 - 17??	1662 (?) - 1697
Giovanni Evaristo Gherardi	Flautin/Scapin	- 1683	1675 -
Costantino Costantini	Gradelin		1687 – 1696 (??)
Michelangelo Fracanzani	Polichinelle	1638 -	1685 - 1697
François Mansac	Capitan	- 19 mai 1662	- 1662
Gieronimo Cey ⁹	Scaramouche, Spezzafer (Capitan)	16 ?? - 16 ??	

¹ Les acteurs italiens semblent considérer une telle troupe comme une troupe idéale. Ainsi, Angelo Costantini, Mezzetin de la troupe parisienne, affirme : « Pour jouer une comédie italienne, il faut que la troupe soit composée de deux amoureux ; de trois femmes : savoir, deux pour le sérieux et l'autre pour le comique ; d'un Scaramouche, Napolitain ; d'un Pantalon, Vénitien ; d'un Docteur, Bolonais ; d'un Mezzetin [sic] et d'un Arlequin, tous deux Lombards » (Angelo Costantini, *La Vie de Scaramouche*, Toulouse, Bibliothèque Ombres, 1998, p. 106). En comparant ce texte avec la présentation que fait Charles Mazouer d'une troupe type de dell'arte, on peut préciser que les deux dames « pour le sérieux » étaient des amoureuses, et celle « pour le comique », une soubrette ; que Scaramouche était une sorte de Capitan, Mezzetin, un meneur d'intrigue, et Arlequin, un sot (Charles Mazouer, *Le Théâtre d'Arlequin*, op. cit., p. 32-33).

² François Moureau, *De Gherardi à Watteau*, op. cit., p. 19.

³ Ces informations, souvent incertaines et impossibles à vérifier, sont tirées principalement des ouvrages des frères Parfaict et d'Émile Campardon.

⁴ C'est vers cette date que la troupe italienne à Paris devient pratiquement sédentaire (elle effectue encore quelques voyages en Italie, mais passe désormais plus de temps à Paris qu'ailleurs).

⁵ Locatelli, tout comme Fiorilli, avait déjà fait des séjours en France, mais elles furent entrecoupées par des périodes passées en Italie.

⁶ Le femme de Fiorilli, Laurence-Élisabeth ou Isabelle del Campo (Marinette), était également une actrice, mais on ne sait pas si elle était réellement active dans la troupe durant la période 1653-1697.

⁷ À l'article de la mort de Scaramouche, Angelo Costantini dit : « Il a été regretté de tout le monde, et même de ses confrères, quoique, depuis cinq ans, il tirât sa part dans la comédie sans y jouer » (Angelo Costantini, *La Vie de Scaramouche*, Paris, Barbin, 1694. Réédition moderne utilisée : Toulouse : Éd. Ombres, 1998, p. 131). Cette information semble fixer sa retraite à 1689 environ.

⁸ À partir de 1694, l'année de disparition de Fiorilli, Tortoriti adopte, dans les pièces du *Recueil*, le nom de Scaramouche.

⁹ Voir l'introduction de Louis Moland, p. 23, dans : Angelo Costantini, *La Vie de Scaramouche*, op. cit., 1998.

Giovanni Battista Turri	Pantalon	- 1670	- 1670
Angelo Agostino Lolli	Le Docteur	vers 1622 - 4 novembre 1702	1653 - 1694
Bartolomeo Ranieri	Aurelio		- 1689
Marco Romagnesi	Orazio	- 1660	- avant 1660 (?) ¹
Hyacinthe / Giacinto Bendinelli	Valerio (premier amoureux)	- 15 mars 1668	1660 - 1667 (?)
Turri fils	Virginio		16 ?? – 16 ??
Giovanni Andrea Zanotti	Octave (second, ensuite premier amoureux, en 1667)	1622 - 1695	1660 – 168 ?
Giovanni Battista Costantini	Octave (second, ensuite premier amoureux, en 1694)	16?? - 15 mai 1721(0 ?)	1688 - 1697
Marc' Antonio Romagnesi	Cinthio (amoureux) Le Docteur	1633 - 28 octobre 1706	1667 - 1694 1694 - 1697
Charles-Virgile Romagnesi de Belmont	Léandre (second amoureux)	7 mai 1670 - 9 mars 1731	1694 - 1697
Gaëtan Romagnesi		- 27 octobre 1700	1694 - 1697
Brigida Bianchi	Aurelia (première amoureuse)	1613 - novembre 1703	1662 - 1683
Orsola Cortesi	Eularia (deuxième, ensuite première amoureuse)	1637 - 11 janvier 1718	début des années 1660 -1691
Françoise Biancolelli	Isabelle	1664 - 3 septembre 1747	1683 - 1695
Catherine Biancolelli	Colombine (soubrette)	1665 - 22 février 1716	1683 - 1697
Angelica Toscano	Marinette (soubrette) Angélique (amoureuse, à p. 1695)		vers 1685 -1697
Patrizia Adami	Diamantine (soubrette)	- 5 septembre 1693	1660 - 1683
[belle-sœur d' Angelo Costantini]	Spinette	16 ?? – 17 ??	avril 1697 - 1697
Élisabeth Danneret ²	Babet la chanteuse	- 1702	1694 - 1697

François Moureau note, comme trait distinctif de l'organisation de la troupe prévue par le *Règlement*, un « équilibre existant à l'intérieur des catégories d'emploi »³. Comment se construisait cet équilibre ?

À l'origine, les zannis, au nombre de trois, se répartissaient entre deux premiers zannis – Scaramouche (Scaramuccia) et Trivelin – et un second zanni, l'Arlequin de Domenico Biancolelli. La construction de couples comportant un « type » dominant se mit alors clairement en place : Valerio, premier amoureux, et Ottavio, second amoureux ; Aurelia, première amoureuse, et Eularia, seconde amoureuse, plus les deux vieillards – Pantalone et Dottore –, deux *serva*, Diamantina et Marinette, plus un épisodique Capitano. Au total, la troupe divisée entre *parti grave* et *parti ridicole* était de onze ou douze comédiens de l'art selon une composition qui perdura en grande partie jusqu'à la fermeture de l'Hôtel de Bourgogne en 1697⁴.

La structure « binaire » de la troupe permettait de créer les duos qui fonctionnaient sur le principe de complémentarité. Mais au fil de la carrière parisienne de la troupe, l'équilibre existant entre ces différents groupes de types fut mis à l'épreuve, bien que le nombre d'acteurs restât à peu près le même. Très rapidement, Arlequin de Domenico Biancolelli éclipsa Trivelin, joué pourtant par Domenico Locatelli, chef de troupe et acteur fort

¹ Claude et François Parfaict, *Histoire de l'Ancien Théâtre Italien*, op. cit., p. 35.

² Parmi tous ces acteurs il n'y avait que la chanteuse Élisabeth Danneret qui n'avait pas adopté de type.

³ François Moureau, *De Gherardi à Watteau*, op. cit., p. 9.

⁴ François Moureau, « "Arlequin toujours Arlequin" : un type comique délibérément sériel », art. cit., p. 745.

expérimenté¹, et devient, du second, premier zanni. Se développe un vrai système de vedettariat, avec deux vedettes principales, Arlequin de Biancolelli et Scaramouche de Fiorelli. C'est au rôle de plus en plus envahissant de ces deux vedettes que Gustave Attinger attribue la destruction de l'équilibre traditionnel du spectacle de la *commedia dell'arte* à Paris. Il en veut pour preuve le nombre grandissant de titres de pièces et de canevas où figurent les noms de vedettes, en premier lieu, celui d'Arlequin². Giuliana Colajanni met en garde contre les conclusions hâtives : certains canevas, malgré la présence du nom du masque dans leur titre, restent tout à fait traditionnels³, tandis que d'autres, n'en ayant pas, présentent une structure déjà modifiée par le vedettariat.

Le légendaire Scaramouche vieillissant, les deux autres types émergèrent qui composèrent avec Arlequin le trio des vedettes : « Arlequin et Mezzetin formaient un couple nouveau de meneurs de jeu qui allaient bientôt réduire les autres types à la portion congrue. [...] Seule parmi les types féminins, Colombine, jouée par la fille de Biancolelli, réussissait à tenir tête à ce duo dynamique⁴ »⁵.

Dans les pièces de Fatouville, premier auteur français du *Recueil*, douze types sont présents. Certains font chez l'auteur normand leur première apparition sur la scène française. Ainsi, dans *Arlequin Protée* débute les futures vedettes, Mezzetin, Isabelle et Colombine ; dans *Arlequin empereur de la Lune* le type de Pierrot français trouve enfin son expression définitive⁶. Mais le tout premier rôle dans les pièces de Fatouville appartient à Arlequin, ce

¹ Trivelin est présent dans le *Scenario* de Dominique, mais on ne le retrouve pas dans le *Recueil* de Gherardi, l'acteur étant décédé avant que la création des scènes et pièces françaises ne devienne la pratique courante de la troupe.

² Gustave Attinger, *op. cit.*, p. 181.

³ Pour Giuliana Colajanni, les canevas à structure traditionnelle sont ceux où « ce sont les serviteurs fourbes qui mènent l'intrigue » et où « Arlequin garde son rôle de balourd ». Les scènes romanesques y ont encore une fonction importante ; elles n'ont pas disparues au profit des scènes comiques qui mettent en scène les zannis (Colajanni, p. XXVI).

⁴ Colombine, ce véritable zanni porte-jupe, éclipse incontestablement les autres personnages féminins. Elle est vive, spirituelle, ingénieuse, n'a pas sa langue dans sa poche. Généralement, elle tient les rôles de soubrette mais il lui arrive d'obtenir aussi le premier rôle, comme dans la comédie *Colombine avocat pour et contre* (Fatouville, 1685) dont le principal intérêt consiste en toute une série de métamorphoses cocasses de Colombine. Dans plusieurs pièces – par exemple, dans *La Coquette ou l'Académie des dames* (Regnard, 1691) où le rôle de la suivante échoue à Marinette – Colombine, en amoureuse, forme un duo avec Octave. Dans *La Fausse coquette* (B*, 1694), Colombine est une dame mariée qui s'ennuie à mourir avec son vieil époux et noue, pour se divertir, une petite intrigue galante. Et, dans *Les Adieux des officiers ou Vénus justifiée*, c'est elle qui incarne la déesse de l'amour et forme un couple amoureux avec Octave qui revêt l'armure du dieu de la guerre.

⁵ François Moureau, *De Gherardi à Watteau*, *op. cit.*, p. 9-10.

⁶ Gagiste pendant de longues années (en 1662, il jouait déjà dans la troupe, voir Campardon, *Les Comédiens du roi de la troupe italienne*, *op. cit.*, vol. II, p. 3), Geratoni devient sociétaire en 1684. Pierrot endosse le rôle d'un valet ignorant et balourd, d'un niais impertinent et raisonneur. Curieusement, sa sottise peut mener à une forme de sagesse. C'est ainsi que, dans *La Fontaine de Sapience* (B*, 1694), Pierrot obtient un emploi de concierge sur l'île du Repos, un endroit de sérénité où règne la raison et la modération. « La sottise est encore une forme d'esprit ; elle est chargée des mêmes fonctions comiques et satiriques que la lucidité railleuse. Cette bêtise là n'est pas bêtise mais rupture avec les usages, contestation des usages et habileté d'auteur » (Jean Emelina, *Les*

zanni omniprésent dont le nom figure dans les titres de sept comédies de Fatouville (sur un total de quatorze). Arlequin, qui restait en Italie un des nombreux zanni, naïf, balourd et grossier¹, avait acquis en France une popularité phénoménale. Grâce à Domenico Biancolelli et à Évariste Gherardi, Arlequin parisien était devenu plus malin, plus débrouillard : il pouvait paraître niais, mais ne l'était plus vraiment. Dans le *Scenario* de Dominique, son Arlequin se présente encore comme un véritable balourd quand il joue le deuxième zanni en duo avec le premier, Trivelin, vif et adroit, qui mène l'intrigue. Mais dans le *Recueil* de Gherardi, où il n'y a plus de Trivelin, Arlequin investit la place vacante d'un zanni intrigant et fait avancer l'action, sans perdre une naïveté parfois déconcertante. C'est Pierrot qui allait reprendre ce rôle de niais, pour créer une espèce de contrepoids à Arlequin. Quant à la position sociale d'Arlequin, il est important de noter qu'il cesse d'appartenir à la classe paysanne ou bien à celle des domestiques et se retrouve un peu en marge : cette position lui assure, tout comme à ses deux partenaires privilégiés, un point de vue imprenable sur la société contemporaine :

Arlequin, Mezzetin ou Colombine n'appartiennent pas aux classes serviles de la société, mais à celle des aventuriers. Ils louent leurs services à l'occasion, sans se louer eux-mêmes, conservant leur indépendance de techniciens universels en friponnerie, *omnis homo* ainsi que se définit quelque part Arlequin (*Chinois*, II, 4)².

Sur la scène de l'Hôtel de Bourgogne, une douzaine de types continuaient leur carrière, avec plus ou moins de succès, jusqu'à l'expulsion de 1697. Mais tous n'ont pas obtenu la même place dans le souvenir et dans l'imaginaire des Français, et cela à cause du *Recueil* de Gherardi qui fixa, pour les générations à venir, l'image de la troupe non pas telle qu'elle était réellement mais telle que Gherardi a voulu la représenter. Le *Recueil* donne une image complètement faussée de la part de chaque type dans l'économie générale du spectacle italien³.

Ainsi, le *Recueil* de Gherardi fonctionne comme un miroir déformant, et c'est ce miroir déformant qui a transmis le reflet de l'ancien Théâtre-Italien à la postérité et a contribué à la création de ce que l'on peut appeler « la *commedia* italienne à la française ». La réalité historique céda la place à la légende qui allait assurer à quelques élus une longue et heureuse vie tout en précipitant les autres dans l'oubli.

valets et les servantes dans le théâtre comique en France de 1610 à 1700, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 1975, p. 237). Vers 1695, Pierrot tente de supplanter Arlequin, dont le caractère protéiforme a quelque peu nuit à la lisibilité du personnage. Les auteurs ont prêté tant de déguisements à Arlequin, qu'on n'entrevoit qu'avec peine, à travers cet amoncellement de personnages, son type d'origine. Pierrot, au contraire, s'installe solidement dans son rôle hautement comique du niais impertinent, et les auteurs français du Théâtre Italien le gratifient de quelques beaux rôles.

¹ Constant Mic, *op. cit.*, p. 52.

² François Moureau, *De Gherardi à Watteau*, *op. cit.*, p. 47.

³ Voir, pour plus de précisions, le chapitre « Le répertoire arrangé » (Troisième partie, chapitre I, p. 392-394).

La Foire recueillera les types les plus populaires de l’Ancien Théâtre-Italien, mais aussi les acteurs rattachés soit par leur origine familiale soit par les circonstances de leur formation professionnelle à la tradition italienne.

Les intrigues des pièces françaises du répertoire de l’Ancien Théâtre-Italien – contrairement à certains canevas traditionnels – sont en général simples ; on n’y retrouve presque plus les enchevêtrements complexes de deux voire trois intrigues parallèles, riches en rebondissements et péripéties. La logique, dans la suite des actions, est parfois sacrifiée, et le dénouement, remplacé par une bastonnade ou une danse. Comme les pièces réunies par Gherardi ne gardent que leurs scènes françaises, on a l’impression que ces pièces sont construites comme une suite de sketches rattachés de justesse au fil directeur de la pièce (mais il y a des chances que, même si toutes les scènes italiennes avaient été conservées, cette impression d’enchaînement de sketches persisterait). Certaines scènes sont complètement autonomes et peuvent voyager sans difficulté d’une pièce à l’autre, c’est pourquoi la même scène peut faire partie de pièces différentes, chez Gherardi et chez ses éditeurs concurrents. Parfois, à la suite de la première représentation de la pièce, les scènes venaient s’y rajouter, inspirées par le succès de la pièce auprès du public¹ ou bien par un fait marquant de l’actualité parisienne². Cet aspect du spectacle italien – la structure lâche et libre, la pièce comme une suite de sketches à peine liés entre eux – facilitait certainement les emprunts de ces pièces par les théâtres forains. Cette structure préfigure les pièces « à tiroirs » qui auront une grande fortune à la Foire.

Dans les pièces du *Recueil* de Gherardi, les scènes d’amour sont peu nombreuses : visiblement, ces scènes-là restaient longtemps purement italiennes. Par contre, nombreuses sont les scènes qui parodient un duo amoureux : les scènes avec les prétendants ridicules, les scènes avec une soubrette déguisée en jeune cavalier...

Les auteurs français, en se mettant au service de la troupe italienne, introduisent sur la scène italienne les tableaux des mœurs contemporains français et la satire sociale. Les pièces de Fatouville, premier auteur français à avoir collaboré avec la troupe de manière soutenue et régulière, regorgent des portraits satiriques et des petites scènes de la vie quotidienne esquissées avec un sens d’observation manifeste. Dans les comédies de Fatouville, la satire s’affirme comme l’un des principaux éléments du spectacle italien³. Cet élément le rapproche

¹ On pense notamment à l’*Augmentation de la Baguette de Vulcain*.

² Comme la scène avec un procureur vaniteux, M. Griffon (*Les Bains de la porte Saint-Bernard*).

³ Dans les dernières pièces de Fatouville, la part accordée à la fantaisie débridée, à la parodie ou au burlesque diminue tandis que la tendance satirique se renforce. On ressent d’autant plus vivement l’amertume de l’ironie de l’auteur devenu résolument misanthrope qui décrit la société régit par l’intérêt, l’ambition, l’hypocrisie. Ainsi, *Le*

de la tradition théâtrale française, car le même penchant satirique règne également sur la scène de la Comédie-Française, dans de nombreuses comédies de mœurs, notamment, celles de Dancourt. La peinture peu complaisante des mœurs contemporaines chez Fatouville trouvera ses échos à la Foire (on pense tout particulièrement à *Arlequin traitant* de d'Orneval), bien que sa virulence se trouvera – en règle générale – amoindrie (voir le chapitre consacré au destin forain de l'un des gros succès satiriques des Italiens, *Arlequin Grapignan ou la Matrone d'Ephèse*). Mais elle trouvera également des échos à la Comédie-Française, avec *Turcaret* de Le Sage, qui a une indiscutable redevance envers *Le Banqueroutier* de Fatouville. C'est à juste titre que, depuis 1687, le rideau du Théâtre-Italien soit orné de la devise *Castigat ridendo mores*. Dans la satire, le Théâtre-Italien trouve la justification morale de son existence et de son utilité publique. En châtiant les vices par le rire, la satire est censée contribuer à la santé morale de la société. « Vive la satire [...]. C'est le thermomètre de la raison, et la béquille du bon sens estropié, » – affirme Arlequin¹.

Charles Mazouer met cependant en garde contre ces louanges convenues de la satire :

Les historiens nous ont appris à apporter des nuances au réalisme social du théâtre comique, qui opère des choix et sélectionne souvent des images plus que des réalités. Et quelle est la portée réelle de satires outrées et qui plaisent tant par leur verve bouffonne ? Peuvent-elles être véritablement utiles à la réforme du spectateur et de la société ? Le caractère excessif et fantaisiste de la satire entraîne plutôt un jugement d'indulgence...²

Tous ces personnages ridicules qui défilent devant le lecteur du *Recueil* de Gherardi passeront, des pages du *Recueil*, sur la scène foraine où, quelque quinze ou vingt ans plus tard, cette satire, consacrée par la tradition, paraîtra encore plus inoffensive.

La satire ne touche jamais ni la Cour, ni l'Église : en effet, les portraits satiriques des jeunes officiers ou des abbés oisifs et efféminés ne peuvent froisser ni la haute aristocratie, ni le clergé. Souvent le dard de la satire vise les cibles de prédilection de la tradition satirique

Marchand dupé présente un triste tableau des mœurs contemporaines. Isabelle et Colombine sont ici de vraies aventurières sans scrupules et aux mœurs plus que douteuses. Elles sont mues par l'appât du gain et s'expriment avec une franchise cynique. Originaires de Lyon, elles vivent à Paris et jouissent de la liberté la plus entière. Comme l'argent vient à manquer, le jeu ne rapportant pas beaucoup, Isabelle commence à tirer les ressources d'un vieux marchand Friquet, riche et amoureux. Tout en profitant des largesses du vieillard, elle promet sa main à Mezzetin qui se fait passer pour un riche marquis mais qui n'est en réalité autre que le fils de Friquet. Ainsi, le fils devient le rival de son père et cherche à remporter la victoire sur lui en usant de tous les moyens qu'il peut imaginer, le vol et le chantage compris. Ce fils malhonnête se fait arrêter à la fin, mais le vieillard dupé n'arrive pas à récupérer un sou de tout l'argent passé dans les mains de la perfide coquette. Les personnages de cette comédie noire sont animés soit par le calcul froid et cynique, soit par une passion déraisonnable et avilissante ; ils vivent dans le mensonge et l'hypocrisie. La perfidie et l'intérêt féminins restent non seulement impunis ; on peut dire qu'ils sont récompensés, car Isabelle se marie fort heureusement et avantageusement avec Aurelio. La morale cynique de ces charmantes prédatrices est bien résumée par Colombine qui explique comment il faut traiter les hommes : « [...] avec les hommes d'aujourd'hui, il faut être rusée, fourbe, alerte, scélérate même quand le cas y échoit » (*Le Marchand dupé*, acte I, sc. V, Gherardi, p. 204).

¹ *La Cause des femmes* (Delosme de Montchesnay, 1687), Gherardi, 1741, t. II, p. 26.

² Charles Mazouer, *L'Introduction*, dans Évariste Gherardi, *Le Théâtre italien*, STFM, 1994, p. 33.

française (notamment, la tradition moliéresque) : les médecins, les robins, les petits-mâtres mais aussi les parvenus pétris de vanité et d'ambitions ridicules¹, les usuriers avides, ceux qui se marient par intérêt et ceux qui sont prêts à céder leur femme contre une rétribution, les officiers ruinés qui subsistent aux crochets des dames, les coquettes vénales, les écrivains infatués. Bref, sur la scène italienne personne n'est à l'abri.

Les robins sont encore plus raillés que les autres, car les auteurs français de ce théâtre appartiennent pour la plupart à cette classe sociale et la peignent en connaissance de cause². Les procès qui fournissent une belle occasion de parodier la jurisprudence deviennent une des mises en scène les plus prisées. De véritables réseaux de corruptions sont dévoilés, comme dans *Arlequin Grapignan* où le procureur s'enrichit grâce à des opérations illicites auxquelles il a été initié par un collègue expérimenté et dans lesquels il est aidé par un sergent malhonnête et par les figurants qui font office de faux témoins. Si Grapignan est finalement arrêté, et si l'ombre de la justice plane sur le final de la pièce, le financier Persillet (*Le Banqueroutier*, Fatouville, 1687) sort absolument indemne et impuni de son audacieuse machination d'une fausse banqueroute.

Une semblable satire se rencontrait alors au Théâtre-Français : les Italiens y ajoutent leur goût du non-sens et de la parodie « hénaurme ». La part consacrée à la description entomologique de l'univers des escrocs de toute variété nous paraît cependant autrement plus développée chez les Italiens que chez leurs confrères et rivaux Français³.

Le Théâtre-Italien peint sur le vif la société dont toutes les classes sont animées par la soif de l'or et par le rêve d'une ascension sociale fulgurante, mais qui sont également en proie à la fièvre de consommation, à la poursuite effrénée des plaisirs et des joies de toute sorte. Cette poursuite qui ne connaît aucun répit semble masquer un ennui invincible et un vide désolant. Ainsi, Isabelle, une jeune et jolie parisienne du *Divorce* (Regnard, 1688), est angoissée à l'idée de ne pas pouvoir remplir toute sa journée de distractions et d'amusements⁴. Heureusement pour elle, Paris offre tant de plaisirs variés : l'Opéra, les deux

¹ « Si je n'ai point de naissance, j'ai du bien ; et à présent, qui est riche est noble, [...] »,– déclare Arlequin qui a hérité de son oncle cabaretier et se fait passer pour un marquis (*Colombine avocat pour et contre*, Fatouville, 1685, Gherardi, 1741, t. I, p. 295).

² « À l'Hôtel de Bourgogne, les Italiens recrutaient surtout parmi les Robins et la bourgeoisie financière : Le Noble, procureur au Parlement de Metz ; Brugière de Barante, avocat à Riom ; Regnard, Trésorier de France ; Dufresny, "intéressé" à la Compagnie royale des Glaces, etc. Fatouville est particulièrement emblématique de ces "amateurs" : conseiller à la Cour des Aides de Rouen, et donc spécialiste de fiscalité, il est l'écrivain qui fournit les détails les plus précis concernant "l'art de voler sans ailes" » (François Moureau, *De Gherardi à Watteau*, op. cit., p. 46. Voir, sur la satire financière au Théâtre-Italien, le chapitre intitulé *L'Art de voler sans ailes*, p. 45-54)

³ *Ibid.*, p. 46.

⁴ « Quand je n'ai plus que deux ou trois plaisirs à prendre dans le reste du jour, je suis dans une langueur mortelle ; et je m'ennuie presque toujours, dans la crainte que j'ai de m'ennuyer bientôt » (*Le Divorce*, Acte II, scène 3, Gherardi, 1741, t. II, p. 151).

théâtres dramatiques, le français et l'italien, les promenades, les bals, le jeu. Le jeu, cette « liaison apparente de la société » ne fait en réalité que couper tous les liens sociaux, et réduire les hommes et les femmes à la misère, mais aussi au déshonneur¹.

Tout dans cette société est à l'envers (d'où l'idée du monde renversé qui sera exploitée à la Foire²) : les médecins tuent au lieu de guérir, les juges méprisent la justice, et même les sexes ont échangé leurs places. Les femmes, indépendantes d'esprit, lucides, mènent les hommes par le bout du nez et construisent leur propre bonheur, en éliminant les prétendants ridicules et en forçant les parents à accepter leur choix (*La Coquette ou l'Académie des dames*, Regnard, 1691)³. Ce ne sont plus les femmes, mais les hommes qui sont devenus faibles et fragiles au point de perdre connaissance dans les bras de leurs bien-aimées⁴. Les femmes ont assimilé les vices des hommes – le tabac, l'alcool, le jeu – et les hommes se sont féminisés en se métamorphosant en des êtres dolents, alanguis, continuellement occupés de leur teint ou leurs costumes, leurs mouches ou leurs perruques.

Dans le Théâtre-Italien, l'amour se « conjugue toujours avec frivolité, lubricité, cupidité, jamais avec passion, attention ou considération »⁵. Les véritables passions amoureuses subsistaient certainement dans les scènes italiennes et dans les canevas, mais dans les scènes et pièces françaises l'amour n'a qu'une modeste place parmi d'autres plaisirs, tels que la gourmandise, l'alcool, le jeu. La fidélité ni la modestie ne sont plus de saison, la jalousie est un mauvais ton, et les maris s'accommodent fort bien de la vie dissipée de leurs femmes. Les plaisanteries sur le cocuage deviennent un lieu commun de la scène comique, italienne comme française et, plus tard, foraine. En amour, tout se vend et s'achète. Les jeunes filles tirent les cadeaux des galants sur le retour, les jeunes gens – des coquettes décrépies. Même jeune et jolie, une femme doit recourir aux présents pour gagner le cœur d'un cavalier, explique Colombine à sa maîtresse, la magicienne Circé⁶. Les hommes à bonne fortune multiplient les conquêtes, et les coquettes collectionnent les cœurs. La succession des saisons

¹ *Les Bains de la porte Saint-Bernard* (Boisfranc ou Boffrand, 1696, acte I, scène 2, Gherardi, 1741, t. VI, p. 352-353).

² *Le Monde renversé* (d'Orneval, Le Sage, La Font, 1718).

³ « Le féminisme, d'ailleurs équivoque quand il se conjugue avec le libertinage, s'exprime déjà dans une certaine tradition néo-précieuse fort sensible à travers tout le *Recueil* [...] » (François Moureau, *De Gherardi à Watteau*, *op. cit.*, p. 41).

⁴ *Les Chinois* (Dufresny, Regnard, 1692), acte 3, scène 2.

⁵ François Moureau, *De Gherardi à Watteau*, *op. cit.*, p. 38 (voir tout ce chapitre intitulé *L'Amour à l'Ancien Théâtre-Italien*, p. 37-43).

⁶ Selon Colombine, le secret est « de faire beaucoup de présents à la personne qu'on aime : vous ne sauriez croire le bon effet que cela fait, et combien cette manière d'agir relève le mérite d'une femme auprès de son amant. [...] les vieilles ne sont pas les seules qui donnent, les jeunes en ont pris aussi la méthode, et s'en trouvent fort bien [...] » (*Ulysse et Circé*, de M. L. A. D. S. M., 1691, acte I, sc. 3, Gherardi, 1741, t. III, p. 501-502).

instaure un calendrier amoureux où les financiers, les abbés et les garçons de boutiques remplacent, dès le printemps, les officiers partis à la guerre.

En poursuivant les mirages de la richesse, de la noblesse, de la beauté et de la jeunesse, les hommes adoptent un rôle, mettent un masque pour paraître ce qu'ils ne sont pas. « [...] c'est un vrai théâtre que Paris, et bien souvent un jeu de marionnettes. Ce sont des farces que tous les pièges que les hommes se tendent ici les uns aux autres ; ce sont autant de tartuffes, de jodelets, ou de scapins »¹. Mais « du personnage à la personne, il y a loin comme de mon masque à mon visage, et comme de mon habit à ma peau »².

Il y aurait peut-être une autre image pour caractériser ce Paris en pleine effervescence, une image plus exacte que celle du théâtre : celle d'une immense foire, où tous ne sont occupés qu'à vendre ou à troquer ce qu'ils possèdent : la beauté, la jeunesse, les titres de noblesse, l'influence. Scaramouche en brocanteur décrit ce mécanisme du troc perpétuel :

Celui-ci troque sa livrée contre une commission, cet autre une commission contre une ferme. Ce fermier troque sa liberté contre une femme, et son argent n'est pas plutôt troqué contre des meubles, des perles et des bijoux, que les meubles et les bijoux de sa femme se troquent contre les équipages d'officiers. Ce gentilhomme chicaneur troque son château contre des sacs à procès, et le procureur son encre et son papier contre le château. Enfin, c'est un troc perpétuel³.

Une attitude et une logique commerciales se sont généralisés à tel point que Madame de la Fredindaille propose d'instaurer un marché aux maris, semblable à celui aux chevaux et établir une « chambre des assurances » en faveurs des femmes qui prennent les amants à entretenir⁴.

La satire du Théâtre-Italien garde sa spécificité issue de l'existence même des *tipi fissi*, du fait que chaque type possède déjà un certain nombre de traits qui entrent en alchimie complexe avec le personnage endossé. Arlequin reste toujours Arlequin, son masque ne le quitte jamais, et les spectateurs aperçoivent son costume traditionnel sous les jupes amples d'une femme, sous un justaucorps d'un petit-mâitre ou bien sous la robe d'un procureur. Cette construction complexe d'un personnage atténue quelque peu la férocité de la satire, pour les spectateurs de ce théâtre probablement encore plus que pour ses lecteurs :

De fait, quand ces acteurs doivent incarner des types de la société réelle, jamais, pour ainsi dire, n'est oublié leur emploi italien. L'acteur Biancolelli ne disparaît pas tout à fait derrière son rôle de procureur ou de financier ; l'acteur Biancolelli est une fois pour toutes Arlequin, et c'est Arlequin qui devient le procureur Grapignan ou le financier Persillet, qui prend leur défroques pour en jouer les rôles. [...] ce déguisement est parfaitement clair pour les spectateurs, qui voient Arlequin dans le rôle d'un procureur ou d'un financier, et qui ne peuvent pas oublier Arlequin. Il y a là une distance, un écart, un jeu (dans

¹ *La Fontaine de Sapience* (M. de B*, probablement, Brugière de Barante, 1694), scène 7, Gherardi, 1741, t. V, p. 308.

² *Idem.*

³ *Les Bains de la porte Saint-Bernard* (Boisfranc ou Boffrand, 1696), acte II, scène 12, Gherardi, 1741, t. VI, p. 413.

⁴ *Ibid.*, acte III, scène 2, p. 424-425.

tous les sens du terme) qui n'est pas sans conséquence sur la portée de la satire. Si c'est Arlequin qui fait le procureur, il le fait avec excès et avec une certaine bouffonnerie, selon son caractère d'Arlequin ; du coup, le procureur sera peint féroce, mais en même temps d'une manière fantaisiste, c'est-à-dire moins réaliste et moins grave¹.

La fantaisie la plus débridée se marie, dans le répertoire de la troupe, à l'évocation minutieuse de l'actualité contemporaine. Les auteurs ne perdent jamais l'occasion de rattacher la pièce aux événements qui occupent les spectateurs : les campagnes militaires² (*Les Filles errantes*, *La Fille de bon sens*), les faits curieux de la vie parisienne (*La Baguette de Vulcain*), les querelles esthétiques (en premier lieu, celle des Anciens et des Modernes) ou de société (la polémique autour des *Satires* pour ou contre les femmes qui se rattachait également à la Querelle des Anciens et des Modernes³). Certaines pièces sont entièrement basées sur la chronique parisienne, comme *Le Tombeau de Maître André* (B*, 1695)⁴.

Le *Recueil* de Gherardi déroule devant son lecteur un immense tableau de Paris dont les lieux phares prêtent parfois leurs noms aux pièces : *Arlequin lingère de Palais*, *Les Bains de la Porte Saint-Bernard*, *La Foire Saint-Germain*⁵. En premier lieu, c'est la géographie des plaisirs des sens qui est mise en valeur, la géographie des gourmands et des gourmets qui comprend les célèbres cabarets (*Cornemuse*, *Rousseau*), le rôtisseur à la mode (Guerbois) ou bien le village de Gonesse réputé pour l'excellence de son pain. Certains lieux connus des gourmands – le Port-à-l'Anglais, le moulin de Javelle – attirent aussi les dames galantes et les jeunes gens à la mode, car ils sont célèbres pour les parties de plaisir des plus piquantes. Le Paris des promenades – Tuileries, bois de Boulogne, Palais-Royal, Cours la Reine, les bords de la Seine à la Porte Saint-Bernard – est également largement représenté. Le Paris des « fashion victimes » est là, avec sa rue Saint-Honoré bordée de boutiques de tailleurs et de

¹ Charles Mazouer, *Le Théâtre d'Arlequin*, op. cit., p. 180.

² « L'essentiel du *Recueil* de Gherardi fut écrit en pleine guerre de la Ligue d'Augsbourg, avant 1697 et le traité de Ryswick. On trouve trace de ces événements terribles pour la France, ses finances et son peuple dans le Théâtre d'Arlequin. Certes, la plus grande part des allusions est d'un conformisme attendu [...]. D'autre part, le type classique du *miles gloriosus* est simplement adapté à la conjoncture : on l'habille à la hollandaise comme il le fut autrefois à l'espagnole [...]. Ce que l'on remarque pourtant est la singulière multiplication des matamores français [...] et surtout des allusions à la "boucherie" héroïque qu'est la guerre » (François Moureau, *De Gherardi à Watteau*, op. cit., p. 54).

³ En 1694, Nicolas Boileau, un Ancien, publie sa *Satire contre les femmes*. Regnard réplique en défendant le sexe dans une *Satire contre les maris*. En mai 1694, le Théâtre-Italien prend position en représentant la comédie de M. B* (Brugière de Barante ?) *Arlequin défenseur du beau sexe* qui tourne autour de ces satires, de la nature féminine et de la question cruciale pour l'humanité : les hommes, ont-ils un intérêt quelconque de se marier ? La pièce se termine par une séance de tribunal où Colombine enflamme ses auditeurs par un discours dirigé contre les femmes, tandis qu'Arlequin les défend en affirmant que toutes leurs faiblesses viennent de l'envie de plaire aux hommes et ne sont par conséquent imputables qu'à ces derniers. C'est également Arlequin qui se présente en juge et qui tranche en faveur des femmes.

⁴ *Maupoint*, p. 303.

⁵ Cette volonté de refléter la vie parisienne et de montrer aux habitants de la capitale amusés le reflet fidèle des lieux familiers s'est manifestait très tôt : le premier acte de *La Finta Pazza*, montée en 1648, avait pour décor le Pont-Neuf (François Moureau, *De Gherardi à Watteau*, op. cit., p. 78).

marchands de mode, mais aussi avec les boutiques du Palais et, bien sûr, les foires où l'on trouve toutes les raretés, tous les colifichets à la mode. Les amusements proposés aux foires sont mentionnés dès la première pièce du recueil, *Arlequin Mercure galant* qui cite les célèbres marionnettes de Brioché. Le Théâtre-Italien observe avec curiosité et attention l'univers festif et exubérant des foires et l'invite même sur la scène de l'Hôtel de Bourgogne dans les pièces à succès, *La Foire Saint-Germain* (Regnard et Dufresny, 1695) et *Les Momies d'Égypte* (Regnard et Dufresny, 1696)¹. Le Théâtre-Italien, soucieux de plaire à son public, devient un chantre fidèle de la capitale française.

Non seulement les personnages, les événements ou les lieux sont d'actualité immédiate, brûlante ; la langue elle-même reflète la société française avec toutes ces manies et modes du moment². Mais ce n'est pas seulement son actualité, son aspect moderne qui impressionne dans la langue des comédies françaises du Théâtre-Italien ; ce qui frappe dans cette langue, c'est le mélange incroyable des ingrédients les plus divers. La prose y cohabite avec des vers, les répliques s'émaillent de proverbes, de citations, des passages parodiant les différents jargons professionnels, nationaux, régionaux. Un style soutenu qu'emploient les beaux-esprits et les femmes savantes côtoie, sans gêne aucune, les plaisanteries scatologiques, les pots de chambre et les clystères. Bien évidemment, la langue italienne fait partie de ce joyeux mélange, ainsi que l'espagnol ou les jargons indéfinissables (*Colombine avocat pour et contre*, Fatouville, 1685). Ces comédies ont souvent recours aux citations latines (Horace, Virgile), aux aphorismes et pensées latins, que l'on ne voit presque jamais dans le répertoire de la Comédie-Française³. En revanche, le célèbre Tabarin, dans ses farces et dialogues, utilisait volontiers le même mélange du latin et du langage populaire. Pour le plus grand effet comique, ces citations latines avoisinent souvent les formules où s'exprime la verve populaire la plus débridée.

Mais le spectacle italien ne se réduit pas à la tendance plutôt réaliste de la peinture de la société contemporaine dans son décor quotidien ; un vent de liberté et de fantaisie souffle dans ce répertoire qui amuse parfois par son extravagance un peu baroque et par son joyeux non-respect des règles et des autorités. Le burlesque mythologique constitue une des expressions les plus convaincantes de cette rieuse irrévérence. Le premier auteur français de

¹ Ce n'était pas la première apparition de la Foire Saint-Germain sur la scène italienne : dans un canevas Le Régat des dames joué en 1668 l'action se déroulait en partie à la Foire Saint-Germain, et Arlequin y incarnait le marionnettiste Brioché (voir Stefania Spada, *op. cit.*, p. 148).

² La langue du recueil a été décortiquée dans l'ouvrage suivant : W. John Kirkness, *Le Français du Théâtre Italien, d'après le Recueil de Gherardi, 1681-1697*, Genève, Librairie Droz, 1971.

³ Pour s'en convaincre, on peut comparer les pièces écrites par Regard pour le Théâtre-Italien et celle écrites pour le Théâtre-Français.

la troupe, Fatouville recourt volontiers au burlesque mythologique¹, et les autres auteurs français de ce théâtre le suivent dans cette voie. En dignes héritiers de la tradition littéraire du travestissement burlesque des sujets mythologiques², ils convient sur la scène de l'Hôtel de Bourgogne dieux, demi-dieux, héros et tout le menu fretin de la mythologie antique. Près d'un quart des pièces du recueil de Gherardi ont recours au burlesque mythologique. Les auteurs comptent sur la connaissance parfaite des références à l'antiquité qui faisait partie du bagage culturel du public – du moins, de la grande partie de ce public – pour faire apprécier le décalage créé par le traitement irrévérencieux de l'antiquité au Théâtre Italien.

Analysant le terme de *burlesque*, Charles Mazouer met en avant « ce qui était aux origines du genre : les idées du décalage, du contraste dissonant et en particulier de la dégradation »³. Ces idées sont particulièrement présentes dans le burlesque mythologique dont tout le sel est justement dans le contraste et dégradation. Une fois sur la scène de l'Hôtel de Bourgogne, les dieux et les héros perdent de leur superbe et majesté habituelles pour se révéler sujets aux mêmes faiblesses, vices et travers ridicules que le commun des mortels. Comme l'a souligné Colt Segrest, les dieux de l'Olympe, dans les pages du recueil de Gherardi, ne correspondent absolument pas à l'image majestueuse qu'une longue tradition culturelle leur a forgée⁴. Qui plus est, ils ne tiennent pas tellement à mener une vie de divinités. Ainsi, Glaucus et Protée, les dieux marins, quittent sans hésiter leur élément pour venir s'installer à Paris, « la capitale du monde »⁵. Les déesses ne peuvent guère assister à l'assemblée des dieux dans la dernière scène des *Adieux des officiers*, car « la plupart sont allées jouer leur rôle à l'Opéra »⁶. Dans le prologue du *Divorce*, de Regnard, Jupiter se rend sur terre pour s'amuser à jouer à la boule avec les procureurs et pour voir une pièce nouvelle, précisément *Le Divorce*. Le sujet de cette pièce intéresse vivement Jupiter, continuellement obsédé par son épouse acariâtre et jalouse. Cette brusque projection des personnages mythologiques dans l'actualité parisienne se manifeste par les anachronismes cocasses qui font cohabiter l'antiquité et les petits détails de la vie contemporaine.

¹ Parmi les pièces de l'auteur, c'est probablement *Arlequin Jason ou la Toison d'or comique*¹ qui illustre le mieux ce penchant pour le burlesque mythologique. Cette pièce de 1684 répondait probablement à la reprise du *Toison d'or* de Corneille l'année précédente (1683). Charles Mazouer note que la comédie de Fatouville ne parodie aucun passage précis de la pièce; il s'agit plutôt de la parodie du genre théâtral que de la parodie d'une pièce concrète (Charles Mazouer, *Le Théâtre d'Arlequin*, op. cit., p. 176).

² Roger Guichemerre fait remonter à Saint-Amant (*Le Melon*, 1631) et Rotrou (*Sosies*, 1636) cette veine dont la mode attendra son pic dans les années 1644 à 1656 (Roger Guichemerre, « Le Burlesque mythologique dans le Théâtre Italien de Gherardi », dans *La Mythologie au XVII^e siècle*, Actes du 11^e colloque du C. M. R. 17, janvier 1981, p. 187).

³ Charles Mazouer, *Le Théâtre d'Arlequin*, op. cit., p. 280.

⁴ Voir le chapitre *Les dieux burlesques* dans la thèse déjà citée de Colt Segrest, *Métamorphoses burlesques*.

⁵ Fatouville, *Arlequin Protée, Scène de Protée et de Glaucus*, Gherardi, 1741, t. I, p. 80.

⁶ Charles Dufresny, *Adieux des officiers ou Vénus justifiée*, sc. 7, Gherardi, 1741, t. IV, p. 317.

Derrière les silhouettes mythologiques, on devine avec amusement les personnages on ne peut plus contemporains. Et c'est contre les contemporains que les auteurs aiguisent le dard de leur satire : « En fait, la satire [...] de ce burlesque mythologique ne vise pas l'Antiquité gréco-romaine¹, mais essentiellement *l'actualité contemporaine*. C'est d'abord une satire des mœurs du temps »².

Parmi les anachronismes les plus plaisants, figurent les allusions à l'actualité théâtrale qui font office, semble-t-il, de publicité pour le propre théâtre des Comédiens Italiens. Ainsi, Vulcain a une besogne pressante : il forge une nouvelle baguette de Vulcain qu'il doit « livrer aujourd'hui aux comédiens », les Comédiens Italiens. Dufresny met en avant la réussite de la comédie de *Baguette de Vulcain* qu'il a écrite en collaboration avec Regnard et faite représenter, avec un succès éclatant, le 10 janvier 1693. Vulcain nous apprend que cette comédie est restée longtemps à l'affiche : « Les baguettes qui ne font que chercher l'or sont contrefaites, les véritables l'attirent ; et j'en connais une qui en trois mois³ a fait venir plus de vingt mille écus à l'Hôtel de Bourgogne »⁴.

Par la suite, le théâtre forain fera sien cette attitude espiègle et irrévérencieuse envers la Fable. Le chapitre consacré à *Jupiter surpris en flagrant délit* démontrera la continuité de cette tendance.

La parodie joyeuse et pleine d'audace fleurit sur la scène de l'Hôtel de Bourgogne. Corneille et Racine en font les frais, principalement (on choisit les tragédies que le public connaît presque par cœur). Ainsi, *Arlequin lingère du Palais* contient une grande scène parodique de Rodrigue et Chimène ; un an plus tard, les Italiens s'attaquent à un autre couple mythique de la tragédie française, Tite et Bérénice⁵. Les auteurs de ces parodies citent abondamment leurs sources, et l'effet comique naît du voisinage incongru des passages en alexandrin et des anachronismes cocasses, des expressions vulgaires ou des commentaires comiques que fait le personnage de sa propre conduite et de son propre texte ou bien de la

¹ C'est pourquoi, selon Roger Guichemerre, il est difficile de considérer ses recours à la Fable comme des répliques dans la querelle des Anciens et des Modernes. « On peut se demander maintenant quelle est la portée de ce burlesque mythologique. Ne serait-ce point là un des aspects de l'offensive menée par les "Modernes" contre le culte de l'Antiquité ? » (Roger Guichemerre, « Le burlesque mythologique dans le *Théâtre Italien* de Gherardi », art. cit., p. 193). Et voici la réponse que le chercheur apporte à ces questionnements : « [...] cet irrespect envers la mythologie ne doit pas, à notre sens, être assimilé à l'hostilité qu'aux mêmes époques, les "Modernes" et les adversaires du merveilleux païen témoignent à l'Antiquité gréco-romaine » (*Ibid.*, p. 195-196).

² *Ibid.*, p. 194-195.

³ Si cette information est exacte, *La Baguette de Vulcain* a dû remplir le théâtre de janvier à avril, jusqu'à la parution des *Adieux des officiers*.

⁴ Sc. 2, p. 305.

⁵ Colt Segrest démontre que la parodie de Tite et Bérénice insérée dans *Arlequin Protée*, comédie habituellement attribuée à Fatouville, est l'œuvre de Pradon. Voir Colt Segrest, th. cit., p. 142-146.

conduite et des paroles de ses partenaires. Parfois, le personnage perd complètement son alexandrin, en oubliant son texte, et le bégayement confus remplace la diction ampoulée. L'opéra sert aussi de cible aux attaques des parodistes, et les personnages des pièces italiennes chantonnent les couplets badins mis sur la musique du grand Lully. On parodie non seulement les tragédies et les opéras, mais aussi les célèbres acteurs des troupes rivales : comme pour les pièces, on choisit pour cible de véritables vedettes qui symbolisent le style de jeu rattaché à l'une et l'autre troupe : Champmeslé pour la Comédie-Française, Le Rochois, Du Mesnil ou Pécourt pour l'Académie royale de musique¹. La parodie devient aussi un moyen de construire un dialogue esthétique avec les autres théâtres². Plus tard, cette verve parodique fera naître à la Foire un genre extrêmement prisé de parodie dramatique (voir, à titre d'exemple, *La Parodie de Télémaque*, de Le Sage, 1715) qu'exploitera ensuite intensément la nouvelle Comédie-Italienne.

Les auteurs du Théâtre-Italien s'emparent avec délices de l'actualité théâtrale du moment. Ils poursuivent la tradition de Molière et consacrent les petites pièces d'un acte à la promotion de leurs « grandes comédies » (*La Critique de l'homme à bonne fortune*, *La Critique de La Cause des femmes*). Ces petites *Critiques* créées dans le sillon des comédies « critiquées » offrent des informations intéressantes sur la réception de la pièce, mentionnent les scènes de la comédie qui n'ont pas été conservées, fournissent les détails de sa réalisation scénique. Mais les Italiens se livrent à ce jeu d'une autoreprésentation humoristique ailleurs que dans les deux *Critiques* conservées. *La Fontaine de Sapience* consacre toute une scène (scène IV) à *Arlequin défenseur du beau sexe*, joué un mois plus tôt³. La jeune Isabelle, dans *Le Divorce*, propose de se rendre à la Comédie-Italienne et donne ainsi la possibilité à Arlequin en chevalier de Fondsec de critiquer vertement son propre théâtre et soi-même⁴. Le dernier acte des *Chinois* est consacré à la présentation polémique de la manière de jeu des acteurs français et des acteurs italiens ; cette scène trouve d'ailleurs des résonances dans ce que Gherardi dit sur cette matière dans son *Avertissement qu'il faut lire*. La mise en abyme est utilisée adroitement, comme dans *Le Départ des comédiens* où la scène représente un Hôtel de

¹ Gherardi accompagne les piques parodiques contre ces vedettes de premier ordre par les notes pleines de révérence censées gommer toute nuance offensante ou moqueuse.

² Voir, sur tous les aspects de la parodie dans l'Ancien Théâtre-Italien, la thèse déjà citée de Colt Segrest, *Métamorphoses burlesques*. Colt Segrest consacre notamment un chapitre aux acteurs de la Comédie-Française parodiés par les Italiens.

³ La première représentation de *La Fontaine de Sapience* a eu lieu le 8 juillet 1694, et celle d'*Arlequin défenseur du beau sexe*, le 28 mai 1694.

⁴ « En vérité, madame, je ne sais pas quel plaisir vous trouvez à vos comédies italiennes ; les acteurs y sont détestables. Est-ce qu'Arlequin vous divertit ? C'est une pitié » (Regnard, *Le Divorce*, 1688, acte II, scène 3, Gherardi, 1741, t. II, p. 152-153).

Bourgogne désert. Ces sujets méta-théâtraux, polémiques et publicitaires, seront promus à une grande carrière à la Foire qui mettra en scène toutes les péripéties de son existence turbulente.

Un des procédés comiques les plus répandus dans les pièces du Théâtre-Italien est le déguisement ou le travestissement. Parfois, tout l'intérêt de la pièce réside dans ces transformations accumulées. Ainsi, dans *La Foire Saint-Germain*, Mezzetin se transforme en dix personnages différents¹, ses camarades, Arlequin et Scaramouche, en interprète six chacun, et Colombine se contente de quatre. Les travestissements – comme celui d'Arlequin devenu une Nourrice (*Arlequin lingère du Palais*) ou celui de Mezzetin devenu une grasse coquette surannée (*Les Momies d'Égypte*) – assurent un effet comique toujours réussi. Les travestissements des dames donnent moins dans le gros comique, mais sont, en revanche, très piquants, comme cette métamorphose d'Isabelle en cavalier (*Arlequin homme à bonne fortune*). Parfois, le masculin et le féminin cohabite curieusement dans un seul et même personnage : ainsi, Arlequin qui joue à la fois la lingère et le limonadier se livre une bataille en règles à lui-même (*Arlequin lingère du Palais*). Souvent, dans la même pièce, le personnage cumule deux types de déguisements : pour le besoin de l'intrigue, Arlequin se déguise en un certain nombre de personnages mais aussi, Arlequin-Gherardi joue un personnage « indépendant » qui n'est pas présenté comme un déguisement d'Arlequin. Ainsi, dans *Les Bains de la Porte Saint-Bernard*, Arlequin-Gherardi est le valet d'Octave qui, pour avancer les affaires de son maître, se déguise tantôt en médecin et tantôt en Triton, mais le même Arlequin-Gherardi joue aussi deux autres rôles dans la pièce : celui d'une vieille et ridicule coquette, Madame de la Fredindailleurie, et celui du procureur Monsieur Griffon.

Le masque qui cachait le visage – celui d'Arlequin ou du Docteur, par exemple – obligeait l'acteur à un mode d'existence scénique particulier et aux moyens d'expression différents de ceux utilisés par les acteurs non masqués². La mimique du corps devenait le moyen suprême d'expression, cette mimique du corps qui était « perçue de toute la salle et grâce à son caractère sculptural, [demeurait] expressive de quelque endroit qu'on la contemple »³. Ce langage du corps s'organise en unités distinctives appelées *lazzi*¹ : espèce de

¹ Dans la liste des acteurs qui précède la pièce dans l'édition de 1741, ses rôles ne sont pas mentionnés de manière exhaustive, car sont absents le rôle d'apothicaire, le rôle de Galatée et le rôle d'une dame dans une vinaigrette, dans la *Scène des carrosses* rendue célèbre grâce au tableau de Claude Gillot qui se trouve au Louvre.

² Constant Mic (Miclachevski) propose une analyse intéressante du masque et de son influence sur le jeu de l'acteur dans son ouvrage *La Commedia dell'arte*, Paris, Librairie théâtrale, 1980, p. 116-120.

³ *Ibid.*, p. 118.

« numéros » exécutés par les acteurs, n'ayant habituellement que peu de rapport à l'intrigue de la pièce. Dans l'*Avertissement qu'il faut lire* de son *Théâtre-Italien*, Gherardi explique le sens de ce terme qu'il emploie couramment dans le *Recueil*² ; malheureusement, il se contente en général d'indiquer la présence d'un lazzi sans le décrire : il affirme qu'une telle description est impossible. Il ne s'agissait probablement pas d'une impossibilité de les décrire, mais du fait que Gherardi trouvait une telle description inutile : la pantomime avait sa place sur scène mais pas sur les pages d'un livre, de surcroît, un livre édité suivant les canons de la tradition française. Mais certains lazzi les plus célèbres furent quand même conservés et décrits par Gherardi : ces lazzi démontraient la particularité du jeu italien, confortaient la thèse de son caractère unique, irremplaçable. La plupart de ces lazzi ne sont pas inventés par les auteurs français travaillant pour la troupe, mais viennent des canevas plus anciens, comme par exemple, le lazzi d'un suicide comique (*Arlequin empereur dans la Lune*, attr. à Fatouville, 1684), le curieux lazzi de préparation d'une soupe à base des mots, relevée par une page d'Aristote (*La Thèse des dames*, attr. à Brugière de Barante, 1695) ou le lazzi d'apparition d'Arlequin dans un énorme poisson (*La Descente de Mezzetin aux Enfers*, Regnard, 1689). Tous ces lazzi sont décrits par Dominique dans son *Scenario*, car ils figuraient dans les canevas italiens joués par la troupe³. Leur utilisation dans les pièces écrites par les auteurs français résulte soit d'une très bonne connaissance, par ces auteurs, de la tradition scénique italienne, soit d'un travail collaboratif où les acteurs suggéreraient aux auteurs les numéros à placer dans telle ou telle situation. Cette tradition du jeu à l'italienne et des lazzi fut perpétuée à la Foire, premièrement, grâce à la présence des acteurs italiens (on pense surtout à Pierre-François Biancolelli, le fils du célèbre Dominique) ou des acteurs français formés au contact des Italiens (Belloni, le célèbre Pierrot), ou bien grâce à la mémoire des spectateurs du Théâtre-Italien que les auteurs, les entrepreneurs et les acteurs des débuts de la Foire ont tous été.

L'élément acrobatique garde aussi son importance dans les spectacles du Théâtre-Italien. Tous les acteurs ne sont pas des acrobates, mais les zanni – Arlequin, Scaramouche, Pasquariel – savent exécuter de véritables acrobaties. Cet élément acrobatique est

¹ Il existe également de nombreux lazzi verbaux qui consistent, par exemple, à ne répondre à son partenaire que par monosyllabes, ou par la même question à chaque fois, de parler une langue écorchée, d'imiter, en parlant, les différents sons, de crier ou de chuchoter à l'oreille du partenaire etc.

² Lazzi « veut dire "tour, jeu italien" » (Évariste Gherardi, *Avertissement qu'il faut lire*, dans *Théâtre Italien*).

³ Le lazzi de suicide, classique, apparaît notamment, dans *Arlequin cochon par amour* (Stefania Spada, *op. cit.*, p. 275). La soupe verbale est préparée dans *Le Théâtre sans comédie et les comédiens juges et parties* (Cinthio, 1668, *ibid.*, p. 170), le lazzi du poisson géant est décrit dans *Arlequin berger de Lemnos* (Cinthio, 1674, *ibid.*, p. 261).

naturellement propre au théâtre forain, issu en partie des danses de corde et des numéros de sauteurs ; il se conservera aussi dans le Nouveau Théâtre-Italien¹.

En analysant l'évolution du répertoire de l'Ancien Théâtre-Italien au fil des années, Gustave Attinger note qu'à partir de 1693 environ, le règne du jeu d'acteur basé sur l'improvisation maîtrisée et sur le développement des lazzi passe peu à peu ; la satire, les danses, les chansons envahissent les spectacles qui ont désormais « l'allure de revues-opérettes »². L'aspect spectaculaire devient de plus en plus important dans ce spectacle synthétique.

Quelle est la place exacte de ces éléments dans les spectacles du Théâtre-Italien ?

La danse et la musique ont, semble-t-il, de tous temps orné les spectacles de la *commedia* : c'est justement la musique, ou bien la danse, ou bien un intermède comique qui clôturaient habituellement les actes³. Mais, au Théâtre-Italien, les divertissements, placés à la fin de la pièce ou bien à la fin d'un acte et ornés de danse et du chant prenaient les dimensions de plus en plus importantes au fil du temps. En principe, le privilège accordé à l'Académie royale de musique limitait strictement les ambitions musicales des autres spectacles : deux chanteurs, six violons, point de danseurs⁴. Mais les Italiens étaient doués pour la danse et pour le chant et, avec l'appui de la chanteuse Élisabeth Danneret qui avait épousé Évariste Gherardi, ils pouvaient facilement insérer dans leurs comédies des petits divertissements assurés par les membres de la troupe, sans aide extérieure, ou presque. Il est vrai que, parfois, ils n'hésitaient pas à enfreindre légèrement les règlements. Mezzetin, Pasquariel ou Scaramouche grattaient la guitare, Angélique ou Isabelle préludaient sur le clavecin, et le spectacle était imprégné de musique.

Les fragments musicaux employés au Théâtre-Italien sont de trois sortes. Il y a les airs d'opéra (principalement, de Lully), dont la musique d'origine est assortie d'un texte nouveau qui crée un effet parodique ou tout simplement comique⁵. Il y a les vaudevilles et les airs

¹ En jouant dans un canevas ancien *Les Quatre Arlequins*, Thomassin, Arlequin du Nouveau Théâtre-Italien, exécutait un numéro d'acrobatie dangereux : « Il faisait en dehors le tour des premières, secondes et troisièmes loges. Le public qui s'intéressaient très fort à la vie de cet acteur, lui en fit retrancher le lazzi qui était trop périlleux » (*DTP*, t. IV, p. 319-320).

² Gustave Attinger, *op. cit.*, p. 200.

³ Constant Mic, *La Commedia dell'arte*, *op. cit.*, p. 106.

⁴ François Moureau, *De Gherardi à Watteau*, *op. cit.*, p. 26. Ordonnance défendant « à toutes les troupes de comédiens français et étrangers » de se servir de plus de deux voix et de six violons » (ou autres instruments) est reproduite par Pierre Mélèse (*Le Théâtre et le Public à Paris sous Louis XIV*, Paris, 1934, p. 417-418).

⁵ Ainsi, dans *L'Opéra de campagne* (Dufresny, 1692), Arlequin chante les saveurs d'un rôl sur la musique du sommeil d'*Armide*, de Quinault et Lully. Mais le procédé contraire est également utilisé : parfois, les paroles d'opéra sont chantées sur un air d'un vaudeville populaire (c'est le cas dans *Le Départ des Comédiens*, Dufresny, 1694, scène 9).

populaires¹ : c'est là que prendra naissance, à la Foire, l'opéra-comique dont certains fragments du Théâtre-Italien présentent déjà des échantillons anticipés. Mais parfois les Italiens utilisent aussi les airs originaux composés spécialement sur commande². Par exemple, pour le début de Charles-Virgile Romagnesi de Belmont qui se fit dans la petite pièce *Le Départ des comédiens* un air original fut composé dont la partition est insérée dans le texte de la pièce³. Les partitions de quelques autres airs originaux sont proposées en fin de chaque volume du *Recueil*.

Quant aux statistiques concernant les différents types de musique, elles se présentent ainsi :

D. J. Grout, dans un article très bien documenté et qui reste aujourd'hui encore fondamental sur la musique au Théâtre-Italien de Paris avant 1697⁴, n'a pas relevé moins de 37 airs parodiés des opéras de Lully et de ses successeurs immédiats, 37 pièces comportant une partie musicale plus ou moins développée, 34 airs différents dont 11 *arie* italiens et 35 vaudevilles !⁵

La troupe italienne avait des compositeurs attirés comme le Français Jean-Claude Gilliers ou l'Italien Paolo Lorenzani. Jean-Claude Gilliers symbolise la continuité entre le Théâtre-Italien et la scène foraine pour laquelle il œuvrera entre 1713 et 1735 fournissant la musique pour plusieurs dizaines d'opéras-comiques. Parfois, les acteurs adressaient aussi des commandes ponctuelles à d'autres compositeurs ; Angelo Costantini assurait la « direction musicale » des spectacles.

Tout en raillant l'attachement de l'Académie royale de musique aux effets complexes de la machinerie théâtrale, le Théâtre-Italien recourt volontiers à ces mêmes artifices. La magie de la mécanique théâtrale séduit les spectateurs, et les Italiens développent de plus en plus les effets spectaculaires. Les Italiens ne se sont jamais préoccupés de la vraisemblance des intrigues et des péripéties, et leur amour pour le spectaculaire n'est guère freiné par la quête du logique et du vraisemblable. La scène de l'Hôtel de Bourgogne, de taille considérable⁶, permettait les effets scéniques relativement complexes et élaborés. Dans les premières pièces du *Recueil*, celles que l'on doit à Fatouville, l'élément spectaculaire est encore assez peu développé, même si, de temps à autre, il ménage à ses personnages les apparitions fracassantes comme celle d'Arlequin assis sur un aigle de Jupiter qu'il troque

¹ Comme *Sur le pont d'Avignon, Réveillez-vous belle endormie, Flon flon, Vous m'entendez bien, Rossignolet joli (Le Départ des comédiens, Dufresny, 1694, scène 9)*.

² En parlant du statut de l'auteur dans le Théâtre-Italien, nous avons rapidement évoqué celui du compositeur (voir chapitre...).

³ *Le Départ des comédiens* (Dufresny, 1694), scène III, Gherardi, 1741, t. V, p. 320.

⁴ Donald Jay Grout, « The Music of the Italian Theatre at Paris (1682-1697) », *Papers of the American Musicological Society*, 1941, p. 158-170.

⁵ François Moureau, *De Gherardi à Watteau, op. cit.*, p. 66.

⁶ Voir, sur ce bâtiment théâtral, S. Wilma Deierkauf-Holsboer, *Le Théâtre de l'Hôtel de Bourgogne*, Paris, Nizet, 1968-1970.

aussitôt contre un âne¹. Au fur et à mesure cet élément spectaculaire, en principe peu caractéristique de la *commedia dell'arte* où l'acteur tenait traditionnellement une place centrale, commence à peser de plus en plus lourd. Un lieu d'action et un décor uniques cèdent la place à des décors plus complexes et plus inventifs qui changent plusieurs fois au cours de la pièce quand ce n'est pas au cours d'un seul acte. Les auteurs français font sortir le spectateur des salons bourgeois pour lui proposer une promenade sur les bords de la Seine (*Les Bains de la Porte Saint-Bernard*), à la mer (*Ulysse et Circé*), au bois de Boulogne ou bien aux Tuileries (*Les Promenades de Paris*). L'attention du spectateur n'est plus attachée uniquement à l'acteur, mais aussi à ce qui l'entoure, et l'acteur se fond peu à peu dans cet univers censé frapper l'imagination du public. Cette tendance qui privilégie le spectaculaire trouve une expression symbolique dans la mode qui se développe au Théâtre-Italien : celle des « tableaux vivants » où les acteurs figurent une partie du décor, peinte ou sculptée pour s'animer et se détacher de ce décor, le moment venu². Le *lazzi* subit une transformation dans cette nouvelle conception du spectacle : « Le jeu devient *tableau, spectacle*, où le *lazzi* est noyé dans une ornementation destinée à le mettre en valeur, mais qui l'annihile en le rendant serf de la mise en scène. De "métaphore" gestuelle individuelle, le *lazzi* se mue en "ballet de postures" »³. Les métamorphoses se multiplient : le fauteuil se transforme en monstre crachant le feu⁴, une chaise à porteurs – en boutique d'un apothicaire⁵, tandis qu'un livre s'anime pour laisser apparaître un esprit familier⁶. Parfois, la scène de l'Hôtel de Bourgogne accueille même les effets pyrotechniques comme ce Pégase en flammes qui tourne sur lui-même emportant un cavalier saisi de frayeur mortelle (*Le Bel esprit*). Les finales des actes et des pièces réunissent souvent l'élément spectaculaire à la musique, à la danse et aux déguisements les plus fantasques ; ces divertissements respirent une gaîté légèrement extravagante, mais authentique et communicative.

Les tendances satirique et spectaculaire réunies amènent les auteurs à une utilisation plus fréquente des allégories qui prendront, dans le premier tiers du XVIII^e siècle, une place

¹ *Arlequin Mercure galant* (Fatouville, 1681), *Scène des nouvelles*, Gherardi, 1741, t. I, p. 1-2.

² Voici, à titre d'exemple, la description des véritables tableaux animés : « Arlequin fait un signal ; le fond du théâtre s'ouvre, et il paraît un cabinet rempli de tableaux de Teniers, figurés par les personnages naturels. [...] Arlequin s'approche de l'un des côtés du cabinet, et frappant sur une table, toutes les figures qui sont représentées dans les tableaux en sortent en chantant, dansant et jouant de divers instruments. Pasquariel, en singe, fait plusieurs sauts périlleux [...] » (*Arlequin homme à bonne fortune*, Regnard, 1690, scène des curiosités, Gherardi, 1741, t. II, p. 485-486).

³ François Moureau, *De Gherardi à Watteau*, op. cit., p. 61.

⁴ *Arlequin Protée* (Fatouville, 1683), *Scène du marchand joaillier*, Gherardi, 1741, t. I, p. 90.

⁵ *Arlequin empereur dans la Lune* (Fatouville, 1684), *Scène de l'apothicaire*, Gherardi, 1741, t. I, p. 168.

⁶ *Les Bains de la porte Saint-Bernard* (Boisfranc ou Boffrand, 1696), acte I, scène 6, Gherardi, 1741, t. VI, p. 375.

de choix au théâtre forain. Ces allégories, souvent accompagnées d'effets spectaculaires, incarnent les valeurs morales et les vertus que la satire se charge de défendre. Ainsi, dans *Les Souhairs*, apparaît sur scène « le temple des souhaits, où paraissent la valeur, la santé, le bel esprit, les bonnes fortunes, la faveur, le mérite, la folie, les richesses, la bonne chère et autres choses semblables »¹ ; dans *La Fontaine de Sapience*, la fontaine homonyme murmure sur une île charmante du Repos² ; dans *Pasquin et Marforio*, la Vérité arrive dans une splendide gondole qui se change soudain en un antre affreux d'où sort la Médisance³.

Dans les années 1690, les décors animés et les effets spectaculaires, la danse, le chant, la musique se joignent à la parodie, à l'allégorie, au merveilleux et deviennent les éléments indispensables du spectacle italien. Tous ces ingrédients assurent à la troupe le succès auprès du public. Les Forains seront tout naturellement tentés d'appliquer la recette de ce succès à la scène foraine, mais ils devront tenir compte de la spécificité de cette scène et des contraintes qui lui seront imposées.

¹ *Les Souhairs* (Delosme de Montchenay, 1693), *Scène des souhaits*, Gherardi, 1741, t. V, p. 21.

² *La Fontaine de Sapience* (M. de B***, probablement Brugière de Barante, 1694), Gherardi, 1741, t. V, p. 302.

³ *Pasquin et Marforio, médecins des mœurs* (Dufresny, M. du B***, 1697), acte I, scène 7, Gherardi, 1741, t. VI, p. 586.

Chapitre II. Les Foires

A – Les Foires parisiennes et leurs théâtres

Avant la fermeture du Théâtre-Italien, la géographie théâtrale parisienne s'articulait de la façon suivante : sur la rive gauche étaient établies la Comédie-Française et la Foire Saint-Germain, sur la rive droite, l'Académie royale de musique, l'Hôtel de Bourgogne accueillant la Comédie-Italienne, et la Foire Saint-Laurent. Les deux foires se situaient donc sur les rives opposées de la Seine. Et la situation géographique n'était pas la seule chose qui les opposait. La Foire Saint-Laurent était une foire des faubourgs, une foire campagnarde, la Foire Saint-Germain, urbaine et attirant toutes les classes sociales y compris les aristocrates ; la Foire Saint-Laurent se tenait l'été (quand la noblesse était absente de Paris, mais le temps était propice aux sorties et aux promenades), la Foire Saint-Germain, en hiver (la saison où le beau monde se divertissait en ville). Ainsi, tout contribuait à rendre ces deux foires différentes et complémentaires. S'il y avait une chose pour les rapprocher, c'étaient bien les troupes de théâtre, les mêmes entrepreneurs, acteurs et auteurs, travaillant avec un zèle égal pour les deux foires.

Les foires parisiennes ont une longue histoire. La Foire Saint-Laurent, « la plus ancienne, est issue d'une autre foire, celle de Saint-Lazare ou de Saint-Ladre [...] concédée par Louis le Gros dans les premières années du douzième siècle aux religieux de la paroisse de la léproserie de Saint-Lazare »¹. Depuis 1661, cette foire s'ouvrait le 8 ou le 9 août, veille de la fête de Saint-Laurent, et se terminait le 29 septembre, jour de la Saint-Michel, ce qui était désavantageux pour les marchands, car à la fin du mois d'août, les Parisiens avaient l'habitude de partir à la campagne. Sur la demande des marchands, la date d'ouverture fut avancée : les lettres patentes du 14 juillet 1705 fixèrent la durée de la foire du 24 juillet au 15 août exclusivement². Les ordonnances royales prolongeaient habituellement la foire jusqu'au mois de septembre. Par la suite, la durée de cette foire n'avait cessé de se rallonger :

Un arrêt du Conseil du 8 mai 1725 avança l'ouverture de la foire au 30 juin et fixa sa fermeture au 22 juillet, en même temps que, chaque année, une ordonnance royale retardait cette clôture jusqu'au 5 ou 7 septembre. Dans la suite, la prolongation atteignit la fin de septembre, procurant ainsi à la foire une durée de 3 mois entiers³.

La première mention connue d'un droit de foire appartenant à l'abbaye de Saint-Germain-des-Prés date de 1176 ; ce droit est confirmée par la charte du roi Louis VII. À cette

¹ Isabelle Martin, *Le Théâtre de la Foire*, op. cit., p. 8.

² Capitaine Chérière, *La Lutte contre l'incendie dans les halles, les marchés et les foires de Paris sous l'ancien régime*, Paris, Hachette, 1913, p. 295.

³ *Ibid.*

date, la foire semble déjà exister depuis un certain temps¹. Cette foire a existé, avec une interruption de plusieurs décennies au XV^e siècle, jusqu'à 1761. Pendant la période qui nous intéresse, cette foire s'ouvrait le 3 février² et s'arrêtait la veille du dimanche des Rameaux ; une ordonnance royale la prolongeait parfois³.

La Foire Saint-Germain était située « entre les rues Guisarde, du Four, des Boucheries, des Quatre-Vents, de Tournon et des Aveugles »⁴ ; elle était célèbre, entre autre, pour sa magnifique charpente qui en faisait « peut-être le plus grand couvert qui soit au monde »⁵.

La Foire Saint-Laurent s'étendait sur « une place de cinq ou six arpents, fort proche de Saint-Laurent, mais au-delà, entre le Faubourg de Saint-Laurent et celui de Saint-Denis, qui forment de grands chemins vis-à-vis Saint-Lazare et les Récollets »⁶ (entre les faubourgs Saint-Denis et Saint-Martin au-dessus de l'Église Saint-Laurent). Arthur Heulhard fournit une description de l'agencement intérieur de la Foire Saint-Laurent :

L'intérieur de la Foire avait la forme d'un échiquier, coupé par dix rues transversales, pavées [...] C'était la partie exclusivement réservée au commerce, à l'exception de la grosse poterie qui se vendait dans un grand hangar du Préau des carrosses. À l'enclos proprement dit s'ajoutaient deux dépendances importantes : le Préau des carrosses, dans lequel étaient cantonnés les fiacres et les voitures, et le Préau des spectacles⁷.

Nous empruntons volontiers la description des deux foires à un guide touristique destiné aux jeunes étrangers en visite à la capitale française. Cette description présente l'avantage d'être chronologiquement très proche de la période qui nous intéresse. Voici comment l'auteur de ce guide, Joachim Christoph Nemeitz, qui a séjourné à Paris en 1714 et en 1716⁸, peint ces deux grandes curiosités parisiennes :

L'on a deux grandes foires tous les ans à Paris, savoir la foire de St. Laurent, et celle de St. Germain. La première s'ouvre au commencement du mois d'Août, et porte son nom en partie du Saint, dont la mémoire se solennise dans ce mois, en partie aussi du lieu où elle se tient, qui s'appelle le Faubourg St.

¹ M. D. L. R., « Mémoire historique sur la Foire Saint-Germain, adressé à Madame M... », *Mercur de France*, mars 1740, p. 489-490). Ce *Mémoire* très intéressant pour les débuts des foires parisiennes s'appuie en grande partie sur l'*Histoire de l'abbaye royale de Saint-Germain-des-Prés* de Jacques Boullart publiée en 1724.

² Cette date fut fixée par un arrêt de 1484 (M. D. L. R., « Mémoire historique sur la Foire Saint-Germain », *op. cit.*, p. 494).

³ « De nos jours, [la Foire Saint-Germain] a commencé à durer deux mois : souvent même, nous l'avons vu tenir la semaine de la Passion pour de l'argent que les marchands donnaient autrefois à l'Abbé et au Bailli ; depuis, plusieurs fois on l'a portée jusque-là. Depuis quelque temps le Roi dispose seul de sa durée, il la prolonge tant qu'il lui plaît [...] » (*MSF, Préface*, XVIII-XIX).

⁴ *Ibid.*, p. XX-XXI.

⁵ *Ibid.*, p. XXI. Après la disparition de la foire dans les flammes, en mars 1762, Favart dira que cette charpente « passait pour une des merveilles de Paris », « était dans son genre un des plus beaux ouvrages de l'Europe » et sa disparition était « une perte irréparable » (Favart, *Mémoires et correspondances*, 1808, t. II, p. 88, cité dans Raphaëlle Legrand, Nicole Wild, *Regards sur l'opéra-comique. Trois siècles de vie théâtrale*, CNRS éditions, 2002, p. 25).

⁶ *MSF, Préface*, p. XXXIV.

⁷ Arthur Heulhard, *La Foire Saint-Laurent, son histoire, ses spectacles*, Paris, A. Lemerre, 1878, p. 31-32.

⁸ Nemeitz publia son guide touristique à Francfort en 1717. Ce guide, un succès de librairie, a été réédité plusieurs fois. La traduction française, en deux volumes, parut à Leyde en 1727.

Laurent. Les boutiques qu'on y a dressées, forment des rues en toute façon¹ : et derrière ces boutiques, surtout celles des traiteurs et de café, il y a des jardins avec de jolies maisons de plaisance, où l'on se repose, et où l'on se rafraîchit en temps chaud, en buvant toute sorte de liqueurs. Cette foire qui dure 6 semaines, et quelquefois un peu plus longtemps, n'est pour ainsi dire, que pour les campagnards, et pour ceux qui demeurent en ces quartiers-là. Elle n'est guère visitée par d'autres gens de condition [...]. Au reste cette foire est couverte de tentes remplies de toutes sortes des marchandises exquises², et les danseurs de corde, marionnettes et d'autres bateleurs n'y manquent non plus.

La Foire de Saint-Germain est plus considérable ; elle commence le 3 février et ne finit que 15 jours avant Pâques. Elle mérite d'être mise au nombre des plus grands plaisirs de Paris. [...] La place de cette foire est environnée d'un clos d'ais, et couverte par en haut, pour y être garanti de pluie. Les tentes sont tellement rangées, qu'elles composent des rues dans les formes, comme au Faubourg St. Laurent³. L'on trouve ici les plus belles denrées, les plus riches effets et des manufactures de Paris, de toute sorte⁴ [...]. La plus grande affluence du monde ne commence que sur les 8 heures du soir, quand les spectacles et les danses de corde sont finies⁵.

Si la plus grande affluence ne commence qu'à l'heure où les spectacles se terminent, il faut croire que les spectacles rassemblent une quantité non négligeable de spectateurs. C'est justement la description des spectacles qui focalise l'attention de Nemeitz. Le soir venu,

toutes les boutiques sont illuminées de chandelles très bien rangées, et alors la presse est si grande, qu'on a peine à la fendre, pour passer. Tout y est pêle-mêle, les maîtres avec les valets et laquais, les filous avec les honnêtes gens. Les courtisans les plus raffinés, les plus jolies filles, les filous les plus subtils sont comme entrelacés ensemble. Toute la foire fourmille de monde, depuis l'entrée jusqu'au bout. Ceux qui n'ont point de compagnon, ni d'autre occupation, se postent dans une boutique, d'où ils font la revue des passants. [...] Les 10 heures étant sonnées, chacun se retire à quartier, et on ferme toutes les boutiques⁶.

Le plus grand divertissement du temps de la foire Saint-Germain sont les troupes des danseurs de corde. Il y en a quelquefois jusqu'à 4 ou 5 de diverses sortes, qui ont dressé leurs théâtres en partie dans la cour de la Foire, en partie au dehors. L'affluence du monde est indicible, et ils [*sic*] ne manque point en ce temps-là de spectateurs, ni même de fort considérables, puisque les personnes de qualité sont alors de retour en ville des maisons de plaisance [...], et que nombre d'officiers sont revenus de l'armée (en

¹ « À l'un des bouts, est un grand espace découvert, (c'est ce qu'on nomme aujourd'hui le grand Préau), le reste est entrecoupé de rues larges et tirées à la ligne, ornées de loges et de boutiques de même symétrie, claires et commodes, bâties agréablement ; si bien que le tout ensemble compose un quartier propre et galant, d'ailleurs si bien situé pour une Foire de Paris, qu'il ne se voit rien de semblable » (*MSF, Préface, XXXIV-XXXV*).

² « Outre les marchands de bijoux, les cafés, et autres, on y vend depuis quelques années de la porcelaine, et d'autres curiosités. Autrefois on n'y vendait que des pots de terre et des grès, de la faïence des verres de fougère [Émile Littré, *Dictionnaire de la langue française, 1872-77* : « avant qu'on eût, pour la fabrication du verre, reconnu la supériorité de la soude, on y employait la potasse extraite des cendres de la fougère ou de tout autre végétal »], du crystal, et surtout de petits tambours, ou tambourins » (*MSF, Préface, p. XXXVIII-XXXIX*).

³ « Neuf rues tirées à la ligne, la partagent en vingt-quatre îles, et sont bordées de tant de loges, que le nombre en est surprenant » (*Ibid., XXI-XXII*).

⁴ Les frères Parfaict donnent une description très complète des activités commerciales qui s'y tiennent : « Dans ses rues les plus éloignées, les marchands en gros de draps, de serges, et autres choses à peu près semblables, vendent leurs marchandises durant les huit premiers jours de la Foire. Dans celles qui y tiennent, sont éparés çà et là, ceux qui vendent en détail des verres, de la faïence, de la porcelaine, et autres menues marchandises. Mais les principales sont pleines d'orfèvres, de merciers-bijoutiers, de lingères et de peintres, ou marchands de tableaux » (*Ibid., XXIII-XXIV*).

⁵ Joachim Christoph Nemeitz, *Séjour de Paris, op. cit.*, chapitre XIX, p. 169-171.

⁶ Dans les *MSF*, Préface, p. XXIV-XXV, on lit : « [...] ce qui est de particulier à cette foire ici, et de merveilleux tout ensemble, est qu'elle est aussi fréquentée la nuit que le jour ; de sorte que tous les jours elle change de face deux fois si différentes, qu'il semble que ce soit deux Foires, et non pas la même. De jour on dirait qu'elle n'est ouverte que pour le peuple, qui y vient en foule ; et la nuit pour les personnes de qualité, pour les grandes dames : et tous viennent là pour jouer et se divertir ; de sorte que ce lieu est moins une Foire qu'un Palais enchanté, où tout le beau monde se trouve assemblé, comme à un rendez-vous ». Comment concilier cette information sur l'ouverture nocturne avec l'affirmation de Nemeitz qui indique sans ambiguïté que la foire se ferme à dix heures ? Est-ce que les frères Parfaict qualifient d'une fréquentation nocturne la fréquentation en soirée, entre 20 heures et 22 heures ? C'est probable.

temps de guerre) sans parler de tant d'autres gens des provinces, que les procès ou d'autres raisons ont attirés à Paris. J'ai quelquefois remarqué moi-même, que non seulement l'Opéra et les Comédies ordinaires, mais aussi cinq troupes de danseurs de corde ont été remplies de monde tellement, que rien de plus y pouvait entrer. La troupe qui a une fois gagné le dessus, est la plus recherchée. [...] Ces bandes se portent envie l'une à l'autre, remuant ciel et terre pour attirer le plus de spectateurs. Cependant celle qui a le meilleur Arlequin, l'emporte sur les autres ordinairement ; [...]
Outre les danseurs de corde il y a dans la foire même quelques parties de joueurs aux marionnettes. Ces gens font un terrible vacarme, quand on passe¹.

Ainsi, selon Nemeitz, la comédie attire plus le public que la danse de corde, et dans la comédie, ce sont les comédies italiennes qui sont à l'honneur, comme nous l'avons vu dans le passage du même auteur cité dans notre *Introduction*. Le masque d'Arlequin jouit d'une telle popularité à la Foire qu'un bon Arlequin, à lui seul, assure la victoire d'une troupe sur les rivaux (on verra que les entrepreneurs luttent pour attirer dans leur troupe un Arlequin de grande réputation, comme, par exemple, Pierre-François Biancolelli). Nemeitz rend bien compte de l'état de guerre permanent dans lequel se trouvent les théâtres forains, en proie à une concurrence impitoyable.

Les deux foires réunies pouvaient avoir une durée totale de quatre mois et demi. Le reste de l'année, les acteurs s'engageaient dans des troupes de province, ce qui contribuait très certainement à la diffusion des pièces foraines à travers le pays. Les auteurs, eux, profitaient de la trêve pour préparer le répertoire de la foire à venir.

Les deux foires avaient reçu, sous le règne de François I^{er}, le droit précieux de franchise qui pouvait permettre aux entrepreneurs forains de contourner les monopoles des théâtres officiels. En effet, selon ce droit de franchise, les entrepreneurs n'avaient besoin, pour jouer, que de l'accord du pouvoir religieux en charge des foires.

Les premiers comédiens forains dont on avait retenu les noms sont vraisemblablement Jehan Courtin et Nicolas Poteau, chefs d'une troupe ambulante qui joue à la Foire Saint-Germain en 1595. En 1618, un couple de comédiens, André Soliel et Isabel Le Gendre, s'adressent aux religieux de l'abbaye de Saint-Germain pour solliciter la permission de jouer à la foire, et cette permission leur est accordée. De ces premières tentatives théâtrales, on ne connaît guère de textes ou de dialogues débités par les comédiens.

Outre la permission des religieux, tout comédien désirant jouer devait aussi solliciter l'autorisation du lieutenant civil, le représentant du pouvoir royal. « Sa fonction, inconfortable, entre l'autorité royale et celle du Parlement, rendait efficace les manœuvres des

¹ Joachim Christoph Nemeitz, *Séjour de Paris, op. cit.*, chapitre XIX, p. 171-175.

forains »¹. En 1668, la charge de Lieutenant général de police est créée. Désormais c'est à lui, en dernière instance, de permettre ou d'interdire les spectacles forains.

Au XVII^e siècle, les Forains se sentent forts de l'approbation royale. Charles Alard joue devant Louis XIV en personne et reçoit la permission royale de représenter à la Foire Saint-Germain². Alard se spécialise en numéros d'acrobatie, en sauts de corde, mais, en paraissant devant le Roi, il y joint « quelques discours ». Que désigne ce terme de « discours » ? Probablement, quelque monologue ou dialogue comique qui rompait la monotonie de la performance physique.

Depuis la création, en 1680, de la Comédie-Française, trois troupes privilégiées coexistent à Paris. L'Académie royale de musique détient le monopole des pièces dites *en musique*, la Comédie-Française, celui des pièces de théâtre en langue française. Le Théâtre-Italien, quant à lui, échappe au monopole des Comédiens-Français, car il joue – en principe – en italien. Pour exister, le théâtre forain devra contourner les privilèges ou bien traiter avec ceux qui les détiennent, recourant, à l'occasion, aux anciennes franchises octroyées aux foires sous François I^{er}. Le théâtre forain va, surtout, créer un genre composite qui grignotera les parts du gâteau de tous les théâtres privilégiés.

Les premières attaques de la Comédie-Française contre les entrepreneurs forains commencent bien avant la fermeture du Théâtre-Italien : en témoigne l'expérience d'Alexandre Bertrand, rappelé à l'ordre dès 1690 au moyen efficace de la démolition de son théâtre pour avoir joint à ses marionnettes des acteurs en chair et en os.

Mais la véritable guerre des théâtres débute au moment où le répertoire italien s'invite sur la scène foraine, suite à la fermeture de l'Hôtel de Bourgogne. Elle va se poursuivre sur plusieurs décennies, et le théâtre de la foire sera en butte aux interdictions, vexations et persécutions de tous genres un demi-siècle durant. En 1762, le théâtre de l'Opéra-Comique sera réuni au Théâtre-Italien : en disparaissant en tant qu'entité indépendante, il rejoindra le petit cercle des théâtres privilégiés. La véritable liberté ne sera offerte aux entreprises théâtrales qu'à la Révolution, en 1791.

Le jeu des interdictions est un jeu complexe, et les entrepreneurs doivent faire preuve d'un bon sens politique pour pouvoir sinon gagner, du moins, obtenir les trêves et les suspensions des persécutions. Isabelle Martin souligne la complexité de la situation :

¹ Isabelle Martin, « 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 », dans *Revue d'Histoire du Théâtre*, 1997, 4^e trimestre, n° 196, p. 351.

² Maurice Albert, *Les Théâtres de la Foire (1660-1789)*, New York, Burt Franklin, 1970, p. 6.

En réalité, si nous voyons deux parties s'opposer de façon spectaculaire, ce sont cinq faisceaux d'intérêts divergents qui entrent en jeu. Le premier est représenté par le contrôle policier et fiscal qu'exerce l'autorité royale, le second est celui de l'Eglise, le troisième celui de l'autorité urbaine et municipale, le quatrième celui des troupes de théâtre en place, qui possèdent un privilège de monopole, et le cinquième, enfin, celui des entrepreneurs, animés du désir d'émancipation qui luttent pour la liberté du théâtre et du répertoire.

Il se produit entre ces cinq ambitions un chassé-croisé dans lequel les autorités royales et ecclésiastiques tentent d'exploiter à leur avantage l'entrepreneur forain, ce dernier en profitant pour se mettre tout à tour sous la protection des uns ou des autres¹.

Il arrive que les entrepreneurs forains fassent front commun contre les attaques de leurs ennemis. Mais, la plupart du temps, cette petite communauté est déchirée par des guerres intestines ; Martine de Rougemont souligne que les difficultés communes ne créent pas pour autant de solidarité entre les troupes².

L'histoire du théâtre de foire ne se résume pas à ses démêlés avec la justice; elle est faite aussi des rivalités parfois féroces qui opposent les directeurs de troupe. Certains ne reculent ni devant la délation ni devant la calomnie pour évincer un concurrent trop heureux. D'autres se livrent à des voies de fait : injures, menaces, bagarres, qui défrayent la chronique plusieurs jours durant³.

Parfois, pendant que la Comédie-Française s'acharne sur une troupe, les autres jouent tranquillement, trop contentes de n'être point inquiétées. Parfois aussi, les troupes sollicitent, d'un commun accord, un privilège, et le désaccord survient ensuite.

Les persécutions ne viennent pas seulement du côté de la Comédie-Française, mais aussi de l'Académie royale de musique qui s'indigne de voir les Forains danser, chanter et jouer de la musique sans avoir payé une rétribution à l'Opéra⁴.

Aux démêlés des troupes s'ajoutent les conflits personnels ; les rivalités professionnelles se muent en une haine entre acteurs. Ainsi, Florent Carton sieur Dancourt porte plainte à l'encontre « du nommé Delaplace, joueur de marionnettes » affirmant que,

en haine des poursuites que les comédiens ont faites à l'encontre des joueurs de marionnettes de la foire St-Germain-des-Prés, en exécution des arrêts du Parlement qui leur font défense de représenter des comédies sur leur théâtre, ledit Delaplace s'est vanté et a dit à plusieurs personnes qu'il poignarderait et assassinerait ledit sieur plaignant [...] et que le plaignant ne mourrait que de sa main⁵.

On ne répétera pas ici toute l'histoire chronologique de cette guerre dont les différentes étapes seront abordées dans les chapitres consacrés aux saisons foraines entre 1697 et 1716 ; on voudrait juste souligner la formidable énergie créatrice que les contraintes permanentes ont communiquée aux auteurs et entrepreneurs forains. Les efforts continuels déployés pour contourner les interdictions ont fait naître une richesse surprenante de formes

¹ Isabelle Martin, « Une mise au point sur la guerre des théâtres à Paris », art. cit., p. 346. Cet article offre un bon aperçu de ce chassé-croisé et de ses différents acteurs.

² Martine de Rougemont, *op. cit.*, p. 267.

³ Maurice Lever, *Théâtre et Lumières*, *op. cit.*, p. 238-239.

⁴ Campardon cite les plaintes déposées par Pierre Guyenet le 19 février 1709 (Campardon, t. I, p. 259-260), le 3 février 1710 (Campardon, t. I, p. 6).

⁵ Campardon, t. I, p. 234-235.

d'expression, d'astuces techniques et de genres dramatiques. Les persécutions de la Comédie-Française ont fait du théâtre forain un lieu de créativité enfiévrée, d'expérimentation incessante et des découvertes sans cesse renouvelées. Mais, pour enclencher ce processus créatif, il a fallu disposer de la « matière première », et cette matière première, ce fut le répertoire italien.

Les persécutions qui s'abattaient sans cesse sur les Forains avaient un autre côté positif : elles faisaient office d'une « excellente publicité »¹ pour ces théâtres que le public courrait voir déjà pour savoir s'ils étaient toujours là et comment ils comptaient vaincre une nouvelle difficulté imposée. La guerre des théâtres devenait une actualité du jour, une actualité à la mode qu'il était de bon ton de suivre. Elle structurait la vie théâtrale en une série d'attaques, contre-attaques, réponses parodiques ou emprunts. Enfin, cette guerre où le public prenait une part active, ne serait-ce qu'en faisant acte de présence dans les théâtres persécutés, contribuait à attiser la théâtromanie des parisiens.

L'histoire des saisons foraines évoquée dans la première partie de la présente thèse est faite d'audaces et de tolérance en même temps que de conflits et de violences. André Blanc souligne l'attitude plutôt bienveillante du pouvoir envers les entreprises foraines :

Les rapports avec le pouvoir ne sont pas mauvais : si le lieutenant de police, pour obéir au Parlement, fait respecter avec rigueur les privilèges des troupes subventionnées, l'autorité semble plutôt s'amuser de voir ces théâtres rivaliser d'adresse pour tourner la loi. Aucune mesure arbitraire, si facile à prendre, ne vient les frapper. Même l'Eglise tolère qu'ils jouent une semaine de plus en carême que les autres [...]².

Deux facteurs jouaient en faveur des Forains : premièrement, la durée limitée des foires leur permettant de profiter des longueurs de la procédure pour faire une ou deux saisons sans être inquiétés ; deuxièmement, le statut particulier des foires jouissant de franchises fort anciennes et le patronage du cardinal d'Estrées, abbé de l'abbaye de St-Germain-des-Prés-lès-Paris. Malheureusement, ni le premier, ni le deuxième facteur ne purent leur donner la victoire définitive, mais permirent de courtes trêves pendant lesquels les spectacles battaient leur plein aux foires.

Constamment menacées d'interdiction de dialogues, monologues, danse et chant, les troupes sont obligées de garder dans leur répertoire les danses de corde, les sauts et les acrobaties pour se rabattre dessus en cas de difficulté. Ce n'est que vers 1715 que l'on peut constater, dans certaines troupes (notamment, chez Saint-Edme), une diminution sensible du nombre de sauteurs et danseurs de corde. Mais les frontières séparant les différentes

¹ Terme employé par Georges Mongrédien dans son article « La querelle du théâtre à la fin du règne de Louis XIV », dans *Revue d'Histoire du Théâtre*, 1978, 2^e trimestre (avril-juin), p. 103-119.

² Préface d'André Blanc, p. XIII-XIV, dans Isabelle Martin, *Le Théâtre de la Foire*, *op. cit.*

catégories professionnelles restent encore assez floues : les danseurs de corde sont souvent chargés de rôles dramatiques et les acteurs doivent être capables de tours de force s'approchant de l'acrobatie. Le théâtre de la foire avait commencé par les danses de corde, et continua ces exercices tout au long de la période qui nous occupe, et bien au-delà. Evidemment, une part de jeu comique entraine depuis toujours dans les danses de corde : par exemple, Gille exécutait souvent un numéro comique en prétendant ne pas savoir danser sur la corde.

Les théâtres forains sont des entreprises privées qui survivent uniquement grâce à la bonne gestion de l'entrepreneur qui doit savoir équilibrer les dépenses et les revenus. Ces théâtres inaugurent un nouveau type de fonctionnement économique : « C'est dans les foires qu'on voit apparaître un nouveau type de gestion [...] : les familles foraines régissent leur personnel selon le système des gages et non des parts : à la représentation, à la semaine, à la foire »¹.

Cette petite entreprise privée se trouve en état de guerre permanente avec le monde entier : avec les théâtres privilégiés, mais aussi avec tous les autres théâtres forains à qui elle dispute le public et cherche à ravir les meilleurs éléments. Catherine Baron et sa mère, Jeanne Godefroy, dite la veuve Maurice, deux femmes d'affaires remarquablement efficaces, étaient particulièrement habiles pour attirer les membres les plus talentueux des autres troupes dans la leur. Ainsi, en 1713, Catherine Baron signe un contrat avec Dominique et Paghetti, déjà engagés par Saint-Edme, ce qui occasionne un procès². Dès qu'un théâtre forain prend de l'envergure, il aspire au statut de monopole et cherche à éliminer tous ses concurrents. Plusieurs fois, au fil des saisons, seront évoqués ici les conflits engendrés par les velléités de monopole de la part des entrepreneurs. Jeanne Godefroy, dite veuve Maurice, ainsi que sa fille, Catherine, dite veuve Baron ou dame de Baune, cherchent constamment à acquérir un statut privilégié et à supprimer les troupes rivales³. Les petites troupes agissent de même –

¹ Martine de Rougemont, *op. cit.*, p. 265.

² Voir le chapitre consacré à la FSL 1713.

³ Dès 1698, veuve Maurice conclut un accord avec l'Académie royale de musique pour pouvoir utiliser les changements de décoration, les chants et les danses. Cet accord, valable pour 10 ans, est renouvelé en 1708. Il érige la veuve Maurice en détentrice de privilège – un petit bout de privilège concédé par l'Opéra, mais un privilège tout de même. À la FSL 1708, veuve Maurice « a non-seulement loué de messieurs de St-Lazare la totalité dudit préau, mais encore quelques maisons voisines », ce qui empêche Lajoute et Selles, associés, de s'installer dans l'enclos de la Foire Saint-Laurent ; ces derniers sont obligés de demander une permission de bâtir une loge à l'extérieur du territoire forain (Campardon, t. II, p. 22-24). Il est très probable que l'acharnement judiciaire contre la troupe de Bertrand, Dolet et Delaplace à la FSG 1709 a été inspiré pas seulement par les Comédiens-Français, mais aussi par la veuve Maurice. Plus tard, en 1714, Octave tentera également d'établir une sorte de monopole à la Foire Saint-Germain, forçant les autres entrepreneurs de traiter avec lui et d'accepter ses conditions pour accéder à la location des locaux désirés. À la FSL 1714, une guerre sans merci oppose Octave et Pellegrin aux époux Saint-Edme et, probablement, à Catherine Baron ; les acteurs y prennent une part très active

elles ne peuvent prétendre au monopole, mais, en tout cas, elles font tout leur possible pour dégoûter le public du spectacle voisin et l'attirer dans le leur : en témoignent les procès-verbaux rassemblés par Émile Campardon. Tous ces conflits intestins débordent largement notre cadre chronologique et continuent bien après le retour des Italiens, puisqu'à la Foire Saint-Germain 1718 ce ne sont pas les Comédiens-Français mais bien Catherine Baron qui dépose une plainte contre la troupe de Saint-Edme qui joue sous le nom d'Alard. Catherine Baron a acquis un privilège extrêmement onéreux et s'inquiète plus que jamais d'une concurrence qu'elle estime illégitime¹. Celui qui détient le privilège le paye en général si cher qu'il a tout intérêt à écarter les troupes rivales, ce que tente de faire, pendant la Foire Saint-Laurent 1720, Lalauze en portant plainte contre Francisque et sa troupe².

Le jeu continu des interdictions amène une succession rapide des nouveaux genres inventés par les Forains que Le Sage et d'Orneval retracent dans la préface de leur anthologie :

Le Théâtre de la Foire [...] a commencé par des farces que les danseurs de corde mêlaient à leurs exercices. On joua ensuite des fragments de vieilles pièces italiennes. Les Comédiens Français firent cesser ces représentations qui attiraient déjà beaucoup de monde, et obtinrent des arrêts qui faisaient défense aux acteurs forains de donner aucune comédie par dialogue ni par monologue. Les Forains, ne pouvant plus parler, eurent recours aux écriteaux : c'est-à-dire que chaque acteur avait son rôle écrit en gros caractère sur du carton qu'il présentait aux yeux des spectateurs. Ces inscriptions parurent d'abord en prose. Après cela on les mit en chansons, que l'orchestre jouait, et que les assistants s'accoutumèrent à chanter. Mais, comme ces écriteaux embarrassaient sur la scène, les acteurs s'avisèrent de les faire descendre du cintre [...]. Les Forains voyant que le public goûtait ce spectacle en chansons, s'imaginèrent avec raison que, si les acteurs chantaient eux-mêmes les vaudevilles, ils plairaient encore davantage. Ils traitèrent avec l'Opéra, qui, en vertu de ses Patentes, leur accorda la permission de chanter. On composa aussitôt des pièces purement en vaudevilles ; et le spectacle alors prit le nom d'Opéra-comique. On mêla peu à peu de la prose avec les vers, [...], de sorte qu'insensiblement les pièces devinrent mixtes³.

Sans énumérer les arrêts des différentes instances et aux arguties juridiques de cette période belliqueuse, on voudrait proposer ici un rapide aperçu des genres et des formes théâtrales qui se pratiquaient sur les scènes foraines entre 1697 et 1716. On procédera par

(voir le chapitre consacré à cette foire et, notamment, les plaintes relevées par Campardon, t. II, p. 187-188 et p. 347-348). Avant l'ouverture de la FSG 1717, Catherine Baron, dite la dame de Baune, obtient le privilège exclusif de l'opéra-comique en cassant le précédent accord avec les Saint-Edme. Par le même arrêt, la dame de Baune obtient l'annulation de tous les engagements antérieurs pour permettre aux acteurs, chanteurs et danseurs de quitter les autres entrepreneurs et rejoindre sa troupe ; c'est ainsi qu'elle réussit à attirer dans sa troupe Dominique, la vedette de la troupe des Saint-Edme. En cela, elle continuait la politique de sa mère qui avait toujours cherché à attirer et à garder, coûte que coûte, les meilleurs sujets.

¹ Campardon, t. II, p. 360-361 (plainte déposée le 10 février 1718). Une nouvelle plainte est enregistrée le 8 mars (p. 362-363).

² « Marc-Antoine de Lalauze, entrepreneur de l'Opéra-Comique, » porte une plainte contre « le nommé Francisque et ses associés ». Ces derniers ont annoncé « un divertissement dans lequel ils se proposent non seulement de jouer la comédie en plein, mais encore d'avoir une symphonie, des décorations et des machines, et ce au préjudice de la signification qui lui a été faite du privilège qu'il a de l'Opéra-Comique qui lui défend à lui et à ses associés d'avoir plus de deux instruments, ni de décorations peintes » (Campardon, t. I, p. 340). La plainte est enregistrée le 31 juillet 1720.

³ *TFLO, Préface*.

année ou par foire, si une différence notable entre les deux foires de la même année existe. On ne s'attardera pas sur les détails concernant chaque troupe, car cette information sera présentée dans les chapitres consacrés aux saisons foraines.

1697, FSG	danses de corde, sauts, une petite pièce représentée par des marionnettes
1697, FSL	les Forains jouent sans contrainte particulière
1698, FSG et FSL	les Forains jouent sans contrainte particulière
1699, FSG et FSL	les Forains jouent sans contrainte particulière ; la troupe de la veuve Maurice utilise musique, chant et danses
1700, FSG et FSL	les Forains jouent sans contrainte particulière ; la troupe de la veuve Maurice utilise musique, chant et danses
1701, FSG et FSL	les Forains jouent sans contrainte particulière ; la troupe de la veuve Maurice utilise musique, chants et danses
1702, FSG et FSL	les Forains jouent sans contrainte particulière ; la troupe de la veuve Maurice utilise musique, chants et danses
1703, FSG	les Forains jouent sans contrainte particulière ; la troupe de la veuve Maurice utilise musique, chant et danses
1703, FSL	les Forains jouent des « scènes détachées qui cependant dans chacune d'entre elles formaient une espèce de sujet, et en augmentant beaucoup leurs jeux de théâtre » ¹ ; troupe de la veuve Maurice utilise musique, chants et danses
1704, FSG et FSL	probablement, toujours des « scènes détachées » ; troupe de la veuve Maurice utilise musique, chants et danses
1705, FSG	des « scènes détachées », voire de véritables pièces, avec musique, chants et danses
1705, FSL	des « scènes détachées », voire de véritables pièces, probablement accompagnés de musique, chants et danses
1706, FSG	des « scènes détachées », voire de véritables pièces, avec musique, chants et danses
1706, FSL	probablement, les « scènes détachées », voire de véritables pièces, avec musique, chants et danses
1707, FSG	Des scènes détachées, ensuite, les comédies, colloques et dialogues étant interdits, les Forains jouent des scènes en monologues ² , agrémentées de musique, chants et danses
1707, FSL	scènes en monologues, agrémentées de musique, chants et danses
1708, FSG	pièces jouées sans contrainte particulière cohabitent avec les pièces jouées en monologues
1708, FSL	pièces jouées en monologues, avec musique, chants et danses
1709, FSG	les Forains jouent tant en monologues qu'en dialogues, sans contrainte particulière si ce n'est une introduction épisodique du jargon ³ ; ils utilisent la musique, le chant et la danse ; peut-être aussi un échantillon d' opéra-comique (<i>Pierrot Roland</i>) ⁴
1709, FSL	spectacles musicaux s'approchant de l'opéra-comique (veuve Maurice) ; spectacles en monologues et en jargon (autres troupes)
1710, FSG	spectacles musicaux s'approchant de l'opéra-comique (en particulier, les parodies

¹ *MSF*, t. I, p. 32.

² Suite à une sentence du 19 février 1706 (Archives de la Comédie-Française, citée par Agnès Paul, th. cit., t. II, p. 239) qui interdit toute comédie, colloque ou dialogue. Dans ces pièces en monologues, plusieurs procédés sont utilisés : un seul acteur sur scène à la fois, les interlocuteurs sont dans les coulisses, ensuite, l'acteur se retire et son interlocuteur paraît (ou bien l'acteur ne se retire pas et son interlocuteur lui répond sans sortir des coulisses) ; les acteurs se répondent par gestes, signes de tête, par mots coupés ; l'acteur interprète le discours supposé de son partenaire, ou bien prononcé à voix basse par ce dernier (ou bien encore tracé au doigt dans la paume de la main). L'action de ces pièces ne pouvait guère être complexe, et le recours à la pantomime était indispensable.

³ Par exemple, *Arlequin grand vizir*, chez Dolet et Delaplace, joué le 3 mars 1709 (FSG), inclut des discours imitant les différentes langues : « il est ensuite venu plusieurs acteurs et actrices qui étaient les uns en habit à la turque et les autres en habit à la française, qui ont tous parlé, l'un en présence de l'autre, tant en français qu'en autres différentes langues » (Campardon, t. I, p. 261). Ce genre de jargon imitait peut-être le turc à la manière de *Bourgeois Gentilhomme*.

⁴ Probablement, première parodie dramatique d'opéra représentée à Paris au XVIII^e siècle. Voir Pauline Beaucé, *Poétique de la parodie dramatique d'opéra au XVIII^e siècle en France (1709-1791)*, thèse de doctorat en littérature française, soutenue le 9 décembre 2011 à l'Université de Nantes (dir. Françoise Rubellin), p. 20.

	d'opéras) ; ensuite, les spectacles en monologues ou en « espèce de dialogue » (les acteurs parlent par signes, gestes, ou par mots coupés)
1710, FSL	les Forains jouent à la muette, par écriteaux ¹
1711, FSG	les Forains jouent à la muette, par écriteaux
1711, FSL	les Forains jouent à la muette, par écriteaux qui sont tenus par deux petits garçons suspendus qui se lèvent avec des cordages et des machines ²
1712, FSG	Les Forains jouent des opéras-comiques en vaudevilles à la muette, par écriteaux ; le public « devient acteur et [...] prête lui-même le chant et la parole aux acteurs » ³
1712, FSL	des opéras-comiques en vaudevilles à la muette, par écriteaux
1713, FSG et FSL	des opéras-comiques en vaudevilles à la muette, par écriteaux ⁴
1714, FSG	des opéras-comiques en vaudevilles
1714, FSL	des opéras-comiques en vaudevilles : les acteurs chantent, parlent et dansent sans aucune contrainte ⁵
1715, FSG	des opéras-comiques en vaudevilles joués sans contrainte ; chez Octave et chez Pellegrin, on joue les opéras-comiques à la muette, à l'aide des « grands écriteaux moulés et imprimés sur de grandes toiles » ⁶
1715, FSL	des opéras-comiques en vaudevilles
1716, FSG et FSL	des opéras-comiques en vaudevilles, les pièces en prose jouées sans contrainte ⁷

Pourquoi s'arrêter sur ces modes de représentation successifs ? C'est que, en l'absence de données précises sur les nombreuses pièces italiennes reprises aux foires, ce tableau offre une idée générale des transformations subies par ces pièces sur la scène foraine : reprises d'abord telles quelles, elles se disloquent ensuite en « scènes détachées », s'adaptent à la technique

¹ Suite à un procès perdu devant le Conseil d'État le 11 mars 1710 et un arrêt du Parlement, du 1er avril 1710, qui interdit « toute comédie soit par dialogues, colloques et monologues, et en quelque manière que ce soit » (Campardon, t. II, p. 255). Cette interdiction fait naître les pièces à la muette qui s'améliorent rapidement en pièces en écriteaux (d'abord, écriteaux tirés des poches des acteurs, ensuite, suspendus du cintre et figurant dans les livrets explicatifs) qui deviennent rapidement des opéras-comiques.

L'arrêt du Parlement du 25 juillet 1710 réitère la défense faite aux Forains de faire servir leurs théâtres à d'autres usages que ceux de leur profession et de jouer la comédie par dialogues, colloques, monologue et en quelque manière que ce soit (Campardon, t. II, p. 284).

² Voir un procès-verbal établi chez la dame Baron à la FSL 1711 (Campardon, t. I, p. 91, cité *infra*, p. 255).

³ Campardon, t. II, p. 186. Ce procès-verbal, établi le 6 février 1712, est cité *infra*, p. 423.

⁴ Les Forains restent fidèles à la technique des écriteaux pendant des années ; ainsi, à la FSG 1718, cette technique est encore utilisée par la troupe des Saint-Edme ; les couplets sont chantés par les spectateurs (Campardon, t. II, p. 361).

⁵ Le 9 juillet 1714 : Octave obtient de l'Opéra la permission de chanter le texte, qui figurait auparavant sur les écriteaux, par les acteurs eux-mêmes – pas plus de quatre chanteurs cependant, ni huit instruments, ni six danseurs (voir Min. centr. XXXVIII, 130, cité par Agnès Paul, *th. cit.*, t. II, p. 246). Octave réclame l'autorisation de chanter « même quelque air italien détaché » : un certain nombre de ces airs est présent dans les recueils du Théâtre Italien, on peut imaginer qu'Octave envisageait de puiser là-dedans. Le procès-verbal dressé dans la salle de Pellegrin le 22 septembre 1714 décrit un spectacle mi-chanté mi-parlé (Campardon, t. II, p. 221).

⁶ Enfin, en principe à la muette, mais en réalité, les acteurs semblent prendre quelques libertés, à en croire le procès-verbal établi le 27 mars 1715 dans la loge de Pellegrin. Dans ce procès-verbal, le commissaire affirme que les acteurs font des dialogues en prose et chantent eux-mêmes les vaudevilles (Campardon, t. II, p. 223, voir p. 336 de la présente étude). À la même foire, dans la loge d'Octave, les textes figurant sur les écriteaux sont chantés « à haute et intelligible voix par trois particuliers qui sont dans l'orchestre et quelquefois même accompagnés par l'acteur ou l'actrice qui devrait parler et au nom duquel ledit écriteau est représenté » (Campardon, t. II, p. 189). Néanmoins, chez Octave, le commissaire constate la présence de nombreux dialogues en prose.

⁷ Voir, à titre d'exemple, le procès-verbal dressé dans la salle des Saint-Edme le 25 septembre 1716 (Campardon, t. II, p. 359-360), cité dans le chapitre consacré à cette foire (p. 366).

difficile bien que pleine d'inventivité des monologues, accueillent le jargon, deviennent muettes et chantées en même temps pour se transformer enfin en opéras-comiques véritables. Parfois, les pièces italiennes sont transformées en pleine foire, car les entrepreneurs sont obligés de s'adapter en vitesse à de nouvelles interdictions qui les frappent.

Le trait essentiel que les procès-verbaux mettent clairement en avant est la nature collaborative du spectacle forain où le public devient acteur. Un procès-verbal de 1718 formule cela de manière particulièrement explicite :

le premier acte [...] est joué tant par les acteurs que par les spectateurs par des écriteaux descendant d'en haut sur lesquels sont écrits des vaudevilles qui composent la pièce : les acteurs font les gestes et par différentes figures pantomimes expriment ce qui est dans les écriteaux, et les spectateurs chantent et dans quelques endroits les acteurs, pour lier les couplets, disent quelques paroles, et quand les écriteaux descendent, quatre violons, une basse, un hautbois forment l'air du vaudeville marqué dans les écriteaux et que le public chante en vaudeville¹.

B – Le spectacle forain : conditions matérielles

Ce chapitre ne se propose nullement pour but d'apporter des renseignements exhaustifs sur tous les aspects matériels des représentations foraines : ce n'est pas notre sujet. Un tel sujet pourrait certainement faire l'objet d'une recherche approfondie basée non seulement sur les données fournies par les sources imprimées, mais aussi sur les documents d'archives, et, en premier lieu, les engagements d'acteurs et les actes de société des troupes. Nous avons eu l'occasion de consulter un certain nombre de ces documents aux Archives Nationales et nous les citons à l'occasion. Il s'agit ici de tracer quelques contours qui permettront de mieux appréhender le phénomène du spectacle forain dans sa réalité scénique concrète et immédiate.

1 – L'heure des spectacles

Les spectacles dans les loges foraines commencent en général vers 17 heures (parfois 18h, surtout vers 1718) et se terminent à 20h - 20h30. Les nombreux rapports de police publiés par Émile Campardon donnent ces horaires-là pour toutes les troupes foraines.

Les différentes curiosités de la foire sont probablement montrées en dehors des heures du spectacle, pour éviter la concurrence difficile. Ainsi, Fort-Samson, un Hercule forain, établi à la Foire Saint-Laurent 1714, commence la démonstration de ses tours de force « après les autres jeux de la foire finis »².

¹ Campardon, t. II, p. 363 (il s'agit d'*Arlequin Orphée le cadet* représenté chez Saint-Edme le 8 mars 1718).

² *Ibid.*, t. I, p. 331.

Les horaires des spectacles à la foire peuvent aussi déborder largement des limites chronologiques habituelles, car ils sont « intimement liés à ceux des activités commerciales et au succès des pièces, dont certaines pouvaient se succéder dès dix heures du matin jusqu'à minuit »¹. De tels cas étaient cependant exceptionnels, car, en règle générale, la Foire Saint-Germain fermait à 22 heures². Isabelle Martin suppose qu'à la Foire Saint-Laurent, les heures de fermeture étaient plus tardives, car elle se tenait en été : « Bénéficiant des plus beaux mois de l'année, la Foire Saint-Laurent avait l'avantage de pouvoir prolonger ses spectacles plus avant dans la soirée, grâce à la lumière du jour, et la clémence de la saison permettait au public de s'y attarder même la nuit »³. L'acte de société signé par Bertrand, Dolet et Delaplace le 13 avril 1707 qui précise les obligations des acteurs de la troupe semble corroborer cette hypothèse : « Lesdits sieur et demoiselle Dolet et sieur Delaplace, et les gagistes ne seront tenus de jouer qu'une fois par jour dans la Foire Saint-Germain, et deux fois dans celle de Saint-Laurent, sans pouvoir se dispenser de jouer sous quelque prétexte que ce puisse être [...] »⁴. Si les acteurs ne sont tenus de jouer qu'une fois par jour à la Foire Saint-Germain, il est clair que la troupe ne peut représenter qu'un seul véritable spectacle, qui peut être augmenté des sauts, des danses de corde ou des danses tout court, mais qui ne peut être répété dans la journée. Peut-être, dans le cas d'une affluence exceptionnelle, les sociétaires, intéressés financièrement dans la réussite de leur entreprise, pouvaient proposer aux gagistes une gratification supplémentaire pour un spectacle supplémentaire, mais cela devait rester très rare. Par contre, à la Foire Saint-Laurent il y avait probablement deux spectacles dans la journée. Le même acte de société stipule que Bertrand se chargera de son jeu de marionnettes « pendant les Foires de Saint-Laurent seulement »⁵. On peut donc imaginer, à la Foire Saint-Laurent, un spectacle plus complet (une pièce ou plusieurs pièces entières) et un autre, plus composite, avec les marionnettes, les sauts et quelques scènes dialoguées. La belle saison rendant les journées plus longues, on pouvait programmer un spectacle en début d'après-midi et un autre, le soir. Cependant, les procès-verbaux rassemblés par Campardon n'offrent pas de confirmations à cette hypothèse.

¹ Isabelle Martin, *Le Théâtre de la Foire*, op. cit., p. 9. Isabelle Martin cite, à l'appui, une lettre de l'abbé Cherier à M. Hérault (BnF, Manuscrit Fonds Rondel, n° 1226) à propos de *Pierrot Romulus ou le Ravisseur poli*, une parodie de Le Sage, Fuzelier et d'Orneval donnée à la Foire Saint-Germain 1722 : « Ce *Pierrot Romulus* fit une fortune immense. On le jouait depuis dix heures du matin jusqu'à deux heures après minuit » (Isabelle Martin, op. cit., p. 9, note 15).

² Voir la description des foires par Joachim Christoph Nemeitz citée à la page 60.

³ Isabelle Martin, *Le Théâtre de la Foire*, op. cit., p. 9.

⁴ Agnès Paul, « Les auteurs du théâtre de la foire à Paris au XVIII^e siècle », dans *Bibliothèque de l'École des chartes*, Tome 141, juillet-décembre 1983, p. 319.

⁵ *Ibid.*, p. 318.

Les Forains jouent tous les jours de la semaine. En témoignent non seulement les mentions, dans les procès-verbaux, des pièces jouées « journallement » chez les différents entrepreneurs¹, mais simplement les dates des ces procès-verbaux : en effet, nous en trouvons à tous les jours de la semaine².

2 – La programmation

Généralement, en première partie de soirée, sont proposées les danses de corde. Ensuite, vient une comédie en trois actes avec un prologue, ou bien 2 ou 3 petites comédies d'un acte (cette deuxième tendance se généralise peu à peu). La soirée se termine par un divertissement acrobatique ou chorégraphique. Un acteur fait une annonce des spectacles à venir.

Dans la mesure où, au théâtre forain, il n'y a pas d'alternance (une pièce est jouée tant qu'elle est fréquentée), l'association des éléments indépendants (les pièces d'un acte, les numéros acrobatiques, les danses) permet d'apporter une certaine variété au programme sans le changer totalement. Cela permet aussi d'éliminer un acte qui ne plaît pas tout en conservant le reste du programme.

Les trois pièces de la soirée, quoique n'ayant pas de sujet ou de personnages communs, sont souvent perçues par les spectateurs (et notamment, par les commissaires de police) comme une pièce en 3 actes :

Et étant entré dans ladite salle, nous avons remarqué qu'il n'y a eu aucune danse de corde et que sur les six heures du soir il a été représenté [...] une pièce comique en trois actes ; que le premier acte avait pour sujet la *Gageure de Pierrot* ; [...] que le second acte avait pour sujet le *Pharaon* [...] et que le troisième acte avait pour sujet *Pierrot le furieux* [...]³.

Cette manière de composer la soirée des éléments indépendants vient probablement de la pratique des spectacles forains traditionnels construits comme une succession de numéros, mais aussi de la pratique des « scènes détachées » à laquelle les Forains, héritiers du répertoire

¹ Selon la plainte déposée, par les Comédiens Français, le 14 mars 1710, la dame Baron affiche publiquement qu'on joue chez elle « journallement des pièces » (Campardon, t. I, p. 88). Le 14 août 1711, les Comédiens Français déposent une plainte contre la dame Baron qui « fait journallement représenter sur son théâtre, à la Foire Saint-Laurent, par plusieurs acteurs et comédiens de campagne, la comédie d'*Arlequin à la guinguette* » (*Ibid.*, p. 92). Le 28 juillet 1716, une plainte est déposée contre Baxter et Saurin qui « jouent et représentent journallement et publiquement [...] des comédies et pièces de théâtre » (*Ibid.*, p. 102).

² À titre d'exemple, nous avons repéré, parmi les procès-verbaux publiés par Campardon, ceux qui ont été établis le : lundi, 5 septembre 1707 (Campardon, t. II, p. 74) ; mardi 6 septembre 1707 (*ibid.*, p. 118) ; mercredi 18 septembre 1707 (*ibid.*, p. 119) ; jeudi 1 septembre 1707 (*ibid.*, p. 117) ; vendredi 19 février 1706 (*ibid.*, p. 116) ; samedi 22 septembre 1714 (*ibid.*, p. 221) ; dimanche, 4 et 11 mars 1708 (*ibid.*, p. 120 et t. I, p. 258).

³ Campardon, t. II, p. 403 (procès-verbal établi le 15 mars 1718 chez Baxter et Saurin).

de l’Ancien Théâtre-Italien, ont eu recours pour contourner le monopole des Comédiens-Français. C’est ainsi que David Trott l’explique :

Dans leur précipitation à s’approprier le répertoire de l’Ancien Théâtre Italien [...], les troupes foraines offrirent des « scènes détachées ». Faisant vertu plus tard de la nécessité de ne pas enfreindre les monopoles officiels, ils adoptèrent l’atomisation et la formule de variétés comme méthode systématique de travail¹.

Il semblerait que le terme « ambigu-comique » signifiant mélange de trois pièces hétérogènes n’apparaisse que dans les années 1720, mais cette pratique s’affirme dès 1714-1715. À l’origine, trois pièces en un acte constituaient un « ambigu » : un prologue, une comédie intriguée, une pièce à tiroirs. Ce type de programme varié réunissant plusieurs éléments indépendants va s’imposer progressivement sur d’autres théâtres de la capitale ; il « gagnera les théâtres officiels au cours du siècle »².

Combien de pièces représente-on par saison ? Une saison ne fait certainement pas l’autre. Si la saison s’ouvre avec une pièce qui remporte le succès, elle peut rester à l’affiche pendant presque toute la foire. En témoigne cette remarque des frères Parfaict à propos de *Scaramouche pédant* : à la Foire Saint-Laurent 1707, la troupe de Dolet « [...] reprit *le Pédant Scrupuleux* qu’elle continua presque toute cette foire »³. Mais il est tout à fait possible qu’une pièce soit éliminée après un tout petit nombre de représentations, et les entrepreneurs doivent avoir en réserve de quoi faire revenir le public mécontent ou du moins faire patienter le public jusqu’à ce que la nouvelle création soit prête. C’est là que le répertoire italien s’avère souvent indispensable. Les troupes importantes, comme celle de la dame Baron, peuvent proposer de trois à cinq nouveautés durant une foire, et, avec les reprises du répertoire italien, le nombre de titres peut facilement atteindre une dizaine.

3 – Les prix de places, les livrets, les affiches

Les « curiosités foraines », installées souvent dans des loges à l’organisation intérieure simple, pratiquent couramment un tarif unique. Ainsi, à la Foire Saint-Laurent de 1678, Louis Mondain, alias l’homme à deux têtes, prend 10 sols par personne⁴. En 36 ans, les prix augmentent quelque peu, et, à la Foire Saint-Laurent de 1714, l’Hercule forain surnommé

¹ David Trott, *Théâtre du XVIII^e siècle. Jeux, écritures, regards*, op. cit., p. 75-76.

² *Ibid.*, p. 77.

³ *MSF*, t. I, p. 59-60.

⁴ Campardon, t. I, p. 397.

Fort-Samson que nous avons déjà évoqué, montrant les tours de force dans une loge, affirme que, chez lui, les « places des galeries [...] sont de 20 sols pour chaque personne »¹.

Dans les loges qui proposent les représentations théâtrales, il existe plusieurs catégories de places et plusieurs tarifs. Deux affiches conservées de la Foire Saint-Germain 1709 renseignent sur les prix des places. La troupe de Selles qui joue sous le nom de Godard pratique les tarifs suivants : « Le prix ordinaire, la pièce de trente sols neuve tant au théâtre [donc, sur la scène], que loges et parquet ; douze sols aux galeries, cinq sols au parquet »². La troupe de Dolet et Delaplace, installée sous le nom de Holtz, prend « au parterre cinq sols, amphithéâtre et troisièmes loges dix sols. Parquet et seconde loge 20 s. Théâtre et première loge 1 écu courant »³. Il semble que ces prix étaient sujets à des augmentations, car, dans une plainte déposée par les Comédiens-Français le 8 février 1712, les plaignants affirment que Dolet et Delaplace, installés au jeu de paume d'Orléans, « annoncent par des affiches publiques les différentes pièces de théâtre qu'ils joueront et représenteront journellement avec les prix des places, sur le théâtre de trois livres dix sols, dans les premières loges du même prix, trois livres dix sols, de trente-cinq sols aux [deux mots illisibles] »⁴. « Trois livres dix sols » est une nette augmentation en comparaison avec « 1 écu » (= 3 livres). 35 sous – probablement, le prix des secondes loges – constitue aussi une augmentation, car le parquet et les secondes loges ne coûtaient que 20 sous en 1709. Il est dommage que les Comédiens-Français ne citent que les prix des meilleures places et non celui du parterre : cela s'explique par le fait que les prix des meilleures places s'approchent – scandaleusement, selon les Comédiens-Français – des prix pratiqués par ces derniers, tandis que le parterre reste certainement moins cher qu'à la Comédie-Française. En effet, à la même époque (entre 1699 et 1716), la Comédie-Française pratiquait les prix suivants : théâtre et premières loges – 3 livres 12 sous, secondes loges – 1 livre 16 sous, troisièmes loges – 1 livre 4 sous, parterre – 18 sous⁵.

Quand les Forains donnent une pièce à la muette, au prix de la place s'ajoute aussi le prix du livret, fort utile aux spectateurs qui savent lire. Ces livrets coûtent en moyenne entre 5 et 8 sols⁶. La page de titre du livret de Louis Fuzelier, *Arlequin et Scaramouche vendangeurs*,

¹ *Ibid.*, p. 331.

² Jules Bonnassies, *Les Spectacles forains et la Comédie-Française. Le droit des pauvres avant et après 1789. Les auteurs dramatiques et la Comédie-Française au XIXe siècle, d'après des documents inédits*, Paris, E. Dentu, 1875, p. 26.

³ *Ibid.*, p. 27.

⁴ Campardon, t. I, p. 262.

⁵ Henri Lagrave, *Le Théâtre et le public à Paris de 1715 à 1750*. Paris, Klincksieck, 1972, p. 46.

⁶ Louis Fuzelier, *Arlequin et Scaramouche vendangeurs*, divertissement [...] exécuté au grand jeu du préau de la Foire Saint-Laurent au mois de septembre 1710... [Paris, 1711]. *L'École des jaloux*, Paris, G. Valleyre, 1713.

imprimé en 1711, indique le prix de 8 sous ; celui de *L'École des jaloux*, en 1713, coûte 5 sols. Les livrets apparaissent avec les pièces par écriteaux ; leur fonction première est de rendre l'action de la pièce intelligible aux spectateurs, étant donné que les acteurs sont privés du droit de parler. Les livrets étaient vendus dans la salle de spectacle et de nombreux spectateurs les achetaient en entrant. Mais les livrets pouvaient sans doute s'acheter à l'avance et ils constituaient une sorte de publicité pour la pièce. En témoigne cette phrase du livret des *Plaideurs* : « Pour l'intelligence de cette pièce, il est nécessaire de la venir voir »¹.

Ces livrets constituent, à l'occasion, des preuves matérielles que les Comédiens-Français joignent volontiers à leurs plaintes. Ainsi, le 14 août 1711, les Comédiens-Français affirment que la dame Baron fait représenter journallement une comédie intitulée *Arlequin à la guinguette* « laquelle comédie elle a fait imprimer et la fait vendre et distribuer au public ». Le commissaire note que les plaignants « nous ont requis de parapher avec eux un imprimé de ladite comédie couvert de papier marbré qu'ils nous ont représenté intitulé *Arlequin à la guinguette*, contenant 31 feuillets, [...] »².

Tout comme les autres théâtres de Paris, les Forains ont recours à la publicité, premièrement, à travers les annonces faites par les acteurs à la fin de la représentation (ou bien à l'extérieur devant la loge) et, deuxièmement, à travers les affiches. Les affiches sont une pratique ancienne. En tout cas, en 1681, le danseur de corde nommé Languicher annonce la représentation d'une comédie intitulée *L'Âne de Lucien ou le Voyageur ridicule* à l'aide de nombreuses affiches³.

Les plaintes déposées par les Comédiens Français comportent les mentions des « affiches et placards publics semblables à ceux desdits comparants »⁴ que les Forains ont la hardiesse de coller un peu partout. Le 18 mars 1718, le commissaire Louis Poget se rend dans la loge des Saint-Edme dans le préau de la Foire Saint-Germain et, « en y allant, [remarque] tant au coin de plusieurs rues qu'à la principale porte de ladite loge plusieurs affiches portant que la troupe du sieur Alard doit représenter *Arlequin Orphée le cadet* »⁵. Les rues mentionnées par le commissaire sont peut-être les rues de la foire, mais, en tout cas, on voit bien que la publicité ne se limite pas à la porte du théâtre. D'autres procès-verbaux le

celui de *L'école des jaloux*, en 1713, coûte 5 sols.

¹ *Les Écriteaux pour les Plaideurs, des scènes muettes*, Paris, G. Valleyre, 1712, p. 4.

² Campardon, t. I, p. 92.

³ Archives de la Comédie-Française. Troisième Dossier : Contre Languicher danseur de corde. Consultable en ligne à l'adresse : http://www.theatrales.uqam.ca/foires/mss_cf02.html

⁴ Campardon, t. II, p. 392 (la plainte est déposée le 1 mars 1708).

⁵ *Ibid.*, p. 366.

confirment¹. Parfois, les Comédiens Français réunissent les deux preuves accablantes : le livret et l’affiche².

Les Comédiens Français passent toute la Foire Saint-Laurent 1714 à se plaindre à la police des contraventions des Forains. La foire se terminant, ils veulent que les instances officielles recueillent les témoignages matériels de l’impudence des Forains, à savoir, les affiches. Le commissaire Poget note :

Et comme ledit sieur de Mogni et les autres comédiens du Roi ont intérêt de constater et de faire connaître que lesdits danseurs de corde non seulement jouaient et représentaient des comédies complètes, mais encore qu’ils les faisaient afficher au coin des rues et carrefours de cette ville, il requiert que nous nous transportions, heure présente, avec lui en quelques endroits de cette ville où sont lesdites affiches, à l’effet de lui en donner acte et de ce qu’elles contiennent, et d’en faire arracher quelques-unes en notre présence, pour être paraphées de lui et de nous, le tout pour servir et valoir ce que de raison.

En conséquence, sommes à l’instant avec lui transporté en plusieurs endroits de cette ville et, entre autres, aux environs de la Comédie-Française et de la foire St-Laurent, et avons remarqué plusieurs affiches collées et affichées contre les murailles portant, entre autres choses, ces mots, l’une : « La troupe du sieur Dominique représentera les *Aventures d’Arlequin au bal du Cours avec Arlequin, gentilhomme par hasard* » ; l’autre : « La même troupe du sieur Dominique représentera les *Deux Pierrots* » ; la troisième : « Les sieurs Baxter et Saurin représenteront *Arlequin Mahomet et le Tombeau de Nostradamus* » ; la quatrième : « Lesdits sieurs Baxter et Saurin représenteront *Arlequin colonel* », et la cinquième : « La troupe du grand jeu nouvellement bâti représentera *Amphitryon ou les deux Arlequins* ». Quatre desquelles affiches nous avons fait arracher [...]. Et lesdites quatre affiches ont été paraphées ne varietur dudit sieur de Mogni et de nous et à lui rendues³.

Les affiches peuvent non seulement informer le public sur le nouveau spectacle mais aussi annoncer des changements survenus dans une troupe, la migration d’une vedette foraine d’une troupe à l’autre. C’est ainsi qu’Antoine Delaplace informe le public, en juillet 1707, qu’il quitte la troupe de la veuve Maurice pour entrer dans celle d’Alexandre Bertrand et Charles Dolet. La veuve Maurice porte plainte auprès du commissaire et présente, en guise de témoignage, une affiche « par laquelle il [Antoine Delaplace] spécifie qu’il n’est plus chez la dame Maurice et qu’on prenne garde de se tromper »⁴. Ce genre d’affiches montre à quel point le succès de la troupe est tributaire de la participation des vedettes ; le vedettariat qui caractérisait le fonctionnement de la troupe de l’Ancien Théâtre Italien est aussi caractéristique des troupes foraines.

¹ *Ibid.*, p. 403.

² [FSG, troupe d’Octave, 6 février 1712] Le Comédien Français qui porte plainte au nom de ses camarades demande « à parapher avec lui une affiche intitulée : « La Grande Troupe représentera vendredi 5^e février le *Retour du véritable Arlequin Italien à la Foire St-Germain*, etc. », et un livre intitulé : *Le Retour d’Arlequin à la foire, divertissement muet*, de 16 feuillets, sur le recto du bas de la page de chaque feuillet, contenant ledit livre un prologue avec une pièce en trois actes qui a pour titre : *Arlequin baron allemand ou le Triomphe de la Folie* ; lesquels livre et affiche, sur ses réquisitions, ont été à l’instant de lui et de nous paraphés, etc. » (Campardon, t. II, p. 186-187).

³ Campardon, t. II, p. 351-352.

⁴ *Ibid.*, t. I, p. 233.

4 – Les salles de théâtre

Pendant la période qui nous intéresse, l'époque des tréteaux comme lieu de représentations foraines est déjà loin. C'est pourquoi on ne peut accepter le terme de « tréteaux » que comme un idiome où « sur les tréteaux de la foire » signifierait « à la foire » ou bien « sur la scène foraine ». Ce n'est qu'ainsi que l'on pourrait interpréter l'affirmation suivante contenue dans l'article « tréteau » du *Dictionnaire de la musique en France aux XVII^e et XVIII^e siècles* : « C'est sur les tréteaux de la foire St-Germain que l'on représenta les vaudevilles à l'origine de l'opéra-comique français »¹. Dans cet article, l'auteur propose deux significations possibles pour le mot « tréteau » :

[1] tréteau. Pièce de bois longue et étroite, portée sur quatre pieds et servant à soutenir des tables, des échafauds, un plancher.

[2] tréteaux. Théâtre de spectacle ambulant, de saltimbanques, de farceurs. Lieu de représentation de pièces bouffonnes. « Qu'il s'en aille, s'il veut, sur des tréteaux, monté, / Amuser le pont Neuf de ses sornettes fades » (Boileau)².

Aux foires du XVIII^e siècle, il ne s'agit plus ni de pièces de bois, ni de théâtres ambulants, ni de spectacles en plein air, comme ceux du pont Neuf, mais bien de véritables salles de théâtre³. Cependant, l'idée des « tréteaux », d'une construction précaire en plein air, reste très ancrée dans les esprits. Pourquoi cette image des tréteaux est-elle si tenace ? Il semble que la faute en soit aux Forains. En effet, ces derniers entretiennent eux-mêmes, par une espèce de coquetterie amusée, l'idée des tréteaux, de même que, dans les pièces mettant en scène les théâtres parisiens personnifiés, la Foire se dit « humble servante » des théâtres officiels. Les Forains cultivent dans leurs pièces l'image des acteurs quasi ambulants qui jouent sur les « tréteaux » sans se soucier du fait que cette image ne correspond pas du tout à la réalité : « Notons l'in vraisemblance entre le prologue *La Foire de Guibray*⁴ qui nous annonce une pièce de "Forains" sur les tréteaux et la représentation d'*Arlequin Mahomet* dans la salle de Bel-Air qui exige une nacelle volante, des éclairs et un changement de décor qui fait suivre les jardins du Roi à Basra à une place de Surate »⁵.

Comment s'est faite l'évolution des lieux scéniques à la Foire et où se situaient-ils ? La propriété de la Foire Saint-Germain « était partagée, depuis le XVII^e siècle, entre les

¹ *Dictionnaire de la musique en France aux XVII^e et XVIII^e siècles* (sous la direction de Marcelle Benoit). Fayard, 1992, 811 p., article « tréteau », p. 691, rédigé par J.-E. Doussot. D'autres auteurs utilisent couramment ce terme de « tréteaux ».

² *Idem*.

³ Evidemment, les phénomènes de la foire et autres amuseurs se produisent dans les lieux précaires et parfois en plein air, mais nous parlons ici des troupes représentant les pièces de théâtre qui font l'objet de la présente étude.

⁴ Cette petite pièce de Le Sage servait de prologue à *Arlequin Mahomet* et *Le Tombeau de Nostradamus* à la Foire Saint-Laurent 1714.

⁵ Isabelle Martin, *Le Théâtre de la Foire*, op. cit., p. 18, note 34.

marchands, qui s'étaient alors rendus acquéreurs des halles, et l'abbé de Saint-Germain-des-Prés, seigneur de la foire, qui n'avait pu maintenir ses droits que sur l'enclos laissé libre de constructions, au nord-est des halles¹ : c'est là qu'on construisit les premières loges fixes en forme de salle de théâtre, et qu'on remisait les carrosses des spectateurs de qualité »². Quant à la Foire Saint-Laurent, elle « disposait d'un site invariable, couvert de constructions définitives [...]. À l'enclos proprement dit s'adjoignirent deux dépendances importantes : le préau des Carrosses et le préau des Spectacles »³.

En 1697, les Forains se produisaient dans des constructions au confort sommaire :

Les loges, en ce temps, n'étaient point faites en forme de salles de spectacles, comme elles l'ont été depuis. Une loge était un lieu fermé avec des planches, où l'on dressait des échafaudages pour les spectateurs, une corde tendue pour les danseurs, et une estrade élevée d'un pied et demi, tout au plus, pour les sauteurs, mais sans ornements et sans décorations. A la fin de chaque Foire, on enlevait tout ce qui était dans la loge, pour s'en servir à la prochaine Foire⁴.

Mais, un an après le départ des Italiens, le changement est spectaculaire : en 1698, les Comédiens-Français affirment que leurs concurrents « s'étaient licenciés depuis un an jusqu'au point de faire construire des salles de spectacles, pour y représenter des pièces de théâtre [...] »⁵. Parfois, ils construisent, parfois, ils louent les salles existantes, pour la plupart les salles de jeu de paume. La première solution est souvent préférable, car les jeux de paume sont en général mal adaptés à l'activité théâtrale : peu commodes pour les changements de décors et des effets de scène de plus en plus élaborés, dotés d'une acoustique qui ne se prête pas forcément aux spectacles musicaux. S'ils ne peuvent construire, les Forains cherchent à aménager et à transformer les salles préexistantes.

De façon dynamique, les Forains créeront un espace qui postulera un répertoire nouveau, répertoire qui à son tour recrutera un nouveau public qui, finalement, exigera pour se mettre en scène, un cadre mieux adapté. La spirale ainsi créée ne s'arrêtera que dans les fastes des opéras-comiques après la « réunion » de la troupe de l'Opéra-Comique et de la Comédie-Italienne⁶.

Nathalie Rizzoni, dans un article qui s'applique à détruire les vieux préjugés dont a été victime le théâtre de la Foire depuis plus de 250 ans, démontre combien la notion des

¹ L'abbé a perdu la moitié de ses droits en 1614 quand la princesse de Conti, qui jouissait après la mort de son mari des revenus de l'Abbaye de Saint-Germain-des-Prés, « forma le dessein de vendre et aliéner pour toujours les fonds de la Foire S. Germain [...] La Foire fut aliénée en 1614 pour la somme de trente mille livres à plusieurs marchands, par Madame la princesse de Conti qui jouissait des revenus de l'Abbaye sous l'administration de du Buisson, qui avait seulement le titre d'Abbé » (M. D. L. R. « Mémoire historique sur la Foire Saint-Germain, adressé à Madame M... », *Mercure de France*, mars 1740, p. 496). Cette aliénation donna lieu, à la fin du XVII^e siècle, à un procès terminé par la décision du Conseil d'État privé du Roi stipulant, en 1698, que « le Préau de la Foire serait réuni au domaine de l'Abbaye, et que les marchands ou autres qui jouissaient des Halles seraient maintenus dans leur possession [...] » (M. D. L. R. « Mémoire historique sur la Foire Saint-Germain, adressé à Madame M... », *Mercure de France*, mai 1740, p. 862).

² Agnès Paul, th. cit., p. 4.

³ Isabelle Martin, *Le Théâtre de la Foire*, op. cit., p. 8-9.

⁴ *MSF*, t. I, p. 3.

⁵ *Ibid.*, p. 16.

⁶ Isabelle Martin, *Le Théâtre de la Foire*, op. cit., p. 13.

« tréteaux à tout vent » est éloignée de la réalité matérielle des théâtres forains et cela, dès la première décennie du XVIII^e siècle¹. S'appuyant sur les témoignages des frères Parfaict, ainsi que sur les documents édités par Émile Campardon, Nathalie Rizzoni décrit les véritables théâtres dont la décoration intérieure était souvent admirée par les contemporains. L'architecture des salles foraines ressemblait beaucoup à celle des grandes salles parisiennes, à en croire les témoignages des commissaires de police publiés par Campardon.

La troupe de l'entrepreneuse veuve Maurice est installée, dès 1706-1707, dans des salles d'une capacité non négligeable. À la Foire Saint-Germain 1706, elle joue au Jeu de paume d'Orléans où le commissaire aperçoit « un grand théâtre [c'est-à-dire, la scène], accompagné de plusieurs loges à droite et à gauche »². À la Foire Saint-Laurent 1707, la salle de la veuve Maurice semble au commissaire d'être construite de la même manière que « le théâtre des Comédiens du Roi »³ : elle possède deux étages de loges, un parterre, un parquet, un orchestre et un théâtre orné de décorations, perspectives, lustres. La troupe de Dolet et Delaplace à la Foire Saint-Laurent 1708 dispose aussi d'une scène spacieuse, selon le commissaire qui décrit ainsi le début de la représentation : « Les chandelles ayant été allumées, et une toile levée, aurait été fait un jeu de marionnettes, lequel fini, l'on aurait encore levé une autre toile, il a paru un théâtre fort long composé de plusieurs ailes et décorations, et un enfoncement en perspective [...] »⁴. Faisant renaître leur théâtre après sa destruction sur l'ordre de la Comédie-Française, à la Foire Saint-Germain 1709, Dolet, Delaplace et Bertrand érigent « un théâtre construit de planches de la hauteur de quatre pieds et demi ou environ »⁵.

À la Foire Saint-Germain 1710, les deux troupes concurrentes semblent disposer de locaux assez sophistiqués. Voici la salle où représente la troupe d'Alard/Dolet/Bellegarde-Desguerrois :

[3 février 1710] [...] nous commissaire susdit nous sommes [...] transporté susdite rue des Quatre-Vents au jeu de paume de ladite veuve Maurice, où étant nous avons vu un théâtre orné de décorations, lustres, plusieurs rangs de formes et chaises aux deux côtés terminés par une balustrade de fer ; [...] trois rangées de loges l'une sur l'autre qui règnent tout autour de la salle. Avons vu, après que les danses de cordes ont cessé, représenter sur ledit théâtre, avec machines et changement de décorations, un divertissement comique par plusieurs acteurs et actrices [...]⁶.

Et voici l'installation nouvellement aménagée par Catherine Baron et Raully :

¹ Nathalie Rizzoni, « Inconnance de la Foire », 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, collection Perpetuum mobile, 2010, p. 130.

² Campardon, t. II, p. 116.

³ *Ibid.*, p. 117.

⁴ *MSF*, t. I, p. 82-83.

⁵ Campardon, t. I, p. 261.

⁶ *Ibid.*, p. 6-7.

[6 février 1710] Sur quoi nous commissaire, etc., nous nous sommes [...] transporté au susdit jeu de paume du Bel-Air, rue de Vaugirard, près Luxembourg, dans lequel ledit Rolly [*sic*] a fait construire et élever un théâtre que nous avons vu orné de décorations et lustres ; au pied d'icelui un orchestre ; dans icelui neuf particuliers jouant [...]. Aux deux côtés du théâtre trois rangs de formes terminées d'une balustrade de fer¹, un triple rang de loges élevé l'un sur l'autre qui règne tout autour de la salle dudit jeu de paume. Avons vu, après les danses de corde finies, représenter sur ledit théâtre, avec machines et changements de décorations, un divertissement comique [...]².

Le procès-verbal du 14 mars 1710 dressé dans la même salle de Catherine Baron et Rauly évoque « un théâtre rempli de décorations et, dans les côtés, plusieurs loges l'une sur l'autre en deux rangs, un parterre et un amphithéâtre, le tout rempli de monde de l'un et de l'autre sexe »³.

En 1711, chez la dame Baron installée au jeu de Bel-Air au préau de la Foire Saint-Laurent, le commissaire observe « un théâtre, élevé d'environ quatre à cinq pieds, [...] et un orchestre au bas dudit théâtre »⁴. Ce théâtre (c'est-à-dire, la scène) est « éclairé de six lustres de cristal, entouré de doubles rangs de loges, de trois rangées de formes fermées à chaque bout de balustrades de fer, orné de toile volante et de décorations à coulisses ; [...] »⁵.

La formule décrivant « un théâtre orné de lustres et de décorations différentes » devient un lieu commun des procès-verbaux dressés dans les différentes salles foraines⁶.

En l'absence de données chiffrées, il est difficile d'estimer la capacité des salles, et, surtout, leur fréquentation. Les registres des troupes font malheureusement défaut. Les procès-verbaux des commissaires évoquent souvent « une grande quantité de personnes » qui reste cependant impossible à quantifier⁷. Henri Lagrave estime que la capacité de la salle bâtie par Pellegrin s'élevait, en 1723, au moins à 1262 personnes. « Si la loge de Pellegrin était vraiment la plus grande, comme le laissent entendre les frères Parfaict, on peut supposer que, dans les salles de moindre importance, le nombre de spectateurs ne dépassait pas un millier »⁸. Les plaintes des Comédiens Français qui cherchent à légitimer les répressions contre les Forains, évoquent les salles combles et le « concours de monde infini »⁹ qui contraste vivement avec les salles vides de la Comédie-Française¹⁰. Certainement, les salles foraines se

¹ Ce sont donc les places pour les spectateurs sur scène.

² Campardon, t. II, p. 298.

³ *Ibid.*, t. I, p. 88.

⁴ *Ibid.*, p. 91 (8 août 1711).

⁵ *Ibid.*, p. 92 (14 août 1711).

⁶ Voir, à titre d'exemple, le procès-verbal du 22 septembre 1714 (FSL) dans la salle de Pellegrin (Campardon, t. II, p. 221) ou bien celui du 27 mars 1715 (FSG) chez Octave (Campardon, t. II, p. 189).

⁷ Par exemple, chez Dolet et Delaplace, à la FSG, le 2 et le 11 mars 1708 (Campardon, t. I, p. 257-258).

⁸ Henri Lagrave, *Le Théâtre et le public à Paris de 1715 à 1750*, Paris, Klincksieck, 1972, p. 99.

⁹ Campardon, t. I, p. 88.

¹⁰ Le 15 mars 1710, les Comédiens Français font même venir chez eux le commissaire pour que ce dernier prenne acte des recettes dérisoires de la troupe : « Et à l'instant nous, commissaire susdit, étant retourné à la

trouvaient parfois pleines, mais ce n'était pas le cas de toutes les troupes et à toutes les foires. Si les troupes foraines se livraient une guerre sans merci, c'est qu'il ne leur était pas toujours facile de remplir leur salle. D'ailleurs, quand les théâtres forains cherchaient à éliminer la concurrence, ils usaient de la même rhétorique que les Comédiens-Français. Ainsi, à la Foire Saint-Germain 1718, la dame Baron, détentrice du « privilège des jeux des foires de St-Germain et de St-Laurent en cette ville, mêlés de vaudevilles, chansons, danses et symphonies »¹ tente d'interdire la parole à la troupe des époux Saint-Edme et son argument à elle, c'est aussi sa salle vide².

Dans les salles foraines, les spectateurs se placent sur la scène, comme cela est d'usage à cette époque à la Comédie-Française. Les procès-verbaux en donnent des témoignages indirects. Ainsi, le 8 août 1712, le commissaire André Defacq est appelé à la loge de Dolet de Delaplace où une querelle est survenue entre ces deux acteurs-entrepreneurs. Le commissaire fait sa petite enquête et apprend que Delaplace-Scaramouche, échauffé par la boisson et se croyant avoir été offensé par Dolet-Arlequin

[...] avait tiré l'épée qu'il avait à son côté en la qualité du personnage qu'il faisait, et [...] l'avait pointée contre ledit Arlequin dans le dessein de le percer, ce qu'il eût exécuté si un homme de condition qui se trouvait sur le théâtre ne l'en eût empêché. Et même, nonobstant ce, aurait continué en telle sorte que plusieurs pages du Roi qui étaient aussi sur le théâtre, se sont mis devant pour l'empêcher [...]³.

Cet homme de condition et les pages secourables ont pu intervenir justement parce qu'ils se trouvaient sur scène, dans la proximité immédiate des acteurs.

Le procès-verbal dressé le 15 mars 1710 dans la salle de Catherine Baron et Raully fait état d'une présence très envahissante des spectateurs sur scène⁴ :

Sur le théâtre cinq rangs de formes et de chaises, des deux côtés, aussi remplis de monde de l'un et de l'autre sexe et de plus une si grande quantité d'hommes debout que le théâtre en était presque couvert et qu'il y avait à peine sur icelui un petit espace pour les acteurs, ce qui était cause que de temps à autre on criait tout haut : *Place au théâtre* !⁵

Comédie-Française [...] lesdits sieurs Dancourt et Dufey nous ont représenté un gros registre in-folio, couvert de basane verte, sur lequel on écrit jour par jour la recette et dépense de chaque jour au sujet de la Comédie. Et avons vu que la dépense de ce jour'hui monte à 257 livres et la recette aussi de ce jour à 147 livres seulement » (Campardon, t. II, p. 302).

¹ Campardon, t. II, p. 360.

² « Qu'ayant fait des pertes considérables l'année dernière et à la foire St-Laurent aussi dernière, elle se trouve encore aujourd'hui, à la présente foire St-Germain, au hasard de perdre considérablement par le peu de monde qui viennent à sondit jeu et parce que les sieur et dame de St-Edme qui, sous le nom du sieur Alard, représentent dans une loge du préau de la foire St-Germain, un spectacle dans lequel elle a eu avis qu'il y avait plus d'instruments qu'il n'est permis par ledit arrêt, représentent des scènes avec des écriteaux et décorations » (Campardon, t. II, p. 360-361).

³ Campardon, t. I, p. 262-263.

⁴ Visiblement plus envahissante que durant la représentation du 6 février 1710 dont le procès-verbal est cité plus haut.

⁵ Campardon, t. II, p. 301.

Dans les pièces foraines, on trouve aussi les échos de cette présence des spectateurs sur scène. Une très belle scène d'altercation entre Arlequin et un faux spectateur placé sur scène est orchestrée par d'Orneval dans son *Arlequin traitant*¹.

C – Le théâtre de la Foire et son public

Les historiens du théâtre forain se plaisent à souligner le caractère très mélangé du public forain. Ainsi, Isabelle Martin indique que, rapidement, les loges foraines deviennent, surtout à la Foire Saint-Germain, « des lieux d'attraction très "à la mode" où nobles et bourgeois se rencontreront et "s'encanailleront" auprès du petit peuple dès la nuit tombée »².

Guy Spielmann propose aussi de clore ce vieux débat et de se départir définitivement des idées reçues concernant un « mythique théâtre populaire » :

Enfin, il n'existait pas au sein de public de marginalité qui permette d'opposer les spectacles autorisés à un quelconque *underground* [...], ni à un mythique théâtre populaire : c'est à peu près le même public mélangé – exception faite des représentations de gala et de celles données gratis³ – qui assistait aux comédies et aux tragédies du Français, et trouvait aussi son bonheur chez les Italiens, à l'Opéra et dans les baraquements de la foire⁴, quoiqu'avec des attentes différentes⁵.

¹ « ARLEQUIN. S'il ne faut qu'un auteur d'un mauvais opéra, / J'en vois un près d'ici qui le remplacera. *Arlequin montre du doigt un homme assis sur le théâtre parmi les spectateurs. Cet homme se lève en colère, et apostrophant Arlequin, il dit :*

L'HOMME. À qui en veut donc de maraud-là ?

(aux personnes qui sont à côté de lui :) Laissez-moi passer, s'il vous plaît, Messieurs.

Il s'avance sur le théâtre d'un air furieux, et dit, en donnant de ses gants par le visage d'Arlequin et de Belphegor : Vous êtes de plaisantes canailles de ...

ARLEQUIN, se démasquant. Comment, Monsieur, est-il permis de venir ainsi sur un théâtre interrompre un spectacle ?

L'HOMME, donnant un coup de poing à Arlequin. Tais-toi, gueux.

ARLEQUIN, criant de toutes ses forces. À la garde ! À la garde !

La garde arrive sur le théâtre, ce qui laisse le spectateur dans l'attente d'un événement sérieux, mais l'homme qui se trouve être un acteur, chante [...]. Il est interrompu [...] par les cris de surprise que font tous les spectateurs, qui reconnaissent agréablement leur erreur » (d'Orneval, *Arlequin traitant*, 1716, acte II, scène 1, *TFLO*, t. II, p. 181-182).

² Isabelle Martin, « 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*, 1997, 4^e trimestre, n° 196, p. 346.

³ À l'occasion des événements heureux, les théâtres participent aux réjouissances publiques en proposant des représentations gratuites. Cela donne la possibilité au public modeste d'accéder aux joies de l'art théâtral. Le *Mercure Galant* relate un tel événement qui s'est produit en 1682 à l'occasion de la naissance du duc de Bourgogne, premier fils du Dauphin : « Les Comédiens Italiens donnèrent aussi le même jour [8 août 1682] une de leurs plus belles comédies *gratuites* au public. L'affluence du menu peuple y fut fort grande, parce que le quartier en est très rempli. Cependant il y eut un si bon ordre, que malgré la foule, chacun entra librement, et sans être incommodé » (*Mercure Galant dédié à Monseigneur le Dauphin*, août 1682, Lyon, Thomas Amaulry, p. 73). Notons le terme de « menu peuple » et le facteur géographique souligné par le journaliste.

⁴ Il conviendrait sans doute de se départir, du même coup, des termes comme « baraquements » qui correspondaient, on l'a vu, fort peu, à la réalité des salles foraines au XVIII^e siècle.

⁵ Guy Spielmann, *Le Jeu de l'ordre et du chaos : comédie et pouvoirs à la fin de règne, 1673-1715*, Paris, H. Champion, 2002, p. 297-298.

Les procès-verbaux publiés par Émile Campardon apportent de nombreux témoignages sur la présence du public aristocratique à la foire. Ainsi, le 2 août 1712, entre cinq et six heures du soir, dans la loge du sieur Saint-Edme et de son épouse où représentait la troupe de Dominique survient un incident. Un certain Bazin, « lieutenant de la compagnie de M. le lieutenant criminel de robe courte », ordonne de vider la salle. Les entrepreneurs tentent de s'opposer à cette action arbitraire en expliquant « qu'il y avait plusieurs seigneurs et dames de la Cour, entre autres Madame la duchesse de la Meilleraye et M. le chevalier de Mesmes, que presque toutes les loges, le parquet, le théâtre et l'amphithéâtre étaient remplis et que le jeu était commencé »¹. Les deux commissaires présents ce soir-là dans les allées de la foire, André Defacq et Nicolas Guérin, entrent dans la salle pour vérifier l'exactitude des propos des entrepreneurs et constatent que « sur le théâtre et aux premières loges il y avait beaucoup de monde de l'un et de l'autre sexe qui paraissaient être de distinction »². Ainsi, le beau sexe et le beau monde sont également présents dans les salles foraines.

Nous ne nous engagerons pas dans l'analyse détaillée de quelques données chiffrées et des témoignages historiques. Ce travail a été déjà fait en partie par Agnès Paul dont la thèse consacre un chapitre solidement documenté au public forain³, et, plus récemment, par Isabelle Martin⁴. Cependant, nous avons déjà vu que, durant la période qui nous intéresse, les prix des places les plus chers des théâtres forains sont proches de ceux pratiqués par la Comédie-Française, mais le parterre reste beaucoup plus accessible au public modeste que le parterre de cette dernière⁵. L'éventail social du public forain est donc certainement plus large : il inclut le public aisé coutumier de la Comédie-Française sans exclure les couches humbles de population et assure par là « le brassage des deux publics »⁶ :

Ce système mixte [conservant les places bon marché à côté des places chères] tend à élever le statut des théâtres forains en y attirant la bonne compagnie, assurée, au théâtre et dans les premières loges, de ne pas côtoyer directement 'la populace', tout en conservant au public populaire les moyens financiers de son entrée⁷.

De part leur situation géographique et les périodes d'ouverture des deux foires, il existe une légère distinction entre le public fréquentant la Foire Saint-Laurent et celui arpentant les allées de la Foire Saint-Germain :

¹ Campardon, t. II, p. 346.

² *Ibid.*, p. 347.

³ Agnès Paul, *th. cit.*, t. II, chapitre V *Le Public*.

⁴ Isabelle Martin, *Le Théâtre de la Foire, op. cit.*, p. 9 et *passim*.

⁵ Ce ne sera plus forcément le cas à partir de 1724, où le prix du parterre à la foire atteindra 15 sous. Il faut cependant remarquer qu'à côté des troupes réputées qui pratiquent les tarifs relativement élevés, il reste toujours, dans l'enclos forain, des amusements moins coûteux aux ambitions théâtrales modestes.

⁶ Agnès Paul, *th. cit.*, t. II, p. 184.

⁷ *Ibid.*, p. 181.

[À la Foire Saint-Laurent,] la clientèle se composait de toutes les classes sociales mais les classes moyennes et populaires, dont une partie de campagnards, dominaient. On y trouvait peu de produits de luxe, l'aristocratie ne s'y rendait sans doute que pour s'encanailler ou se divertir. Par contre, il faut souligner, [pour la Foire Saint-Germain] son aspect luxueux et aristocratique, qui la différencie de la Foire Saint-Laurent. C'est la foire que fréquentent, notamment, la noblesse et les grands bourgeois ; d'une part en raison du quartier, d'autre part à cause de la date de son ouverture¹.

Cependant, cette distinction ne semble guère affecter le choix des spectacles proposés : les mêmes entrepreneurs travaillent dans les deux Foires, et l'on ne saurait distinguer les pièces destinées à la Foire Saint-Germain de celles de la Foire Saint-Laurent. Il faut donc en conclure que la composition légèrement différente du public n'avait aucune influence sur les représentations proposées. Françoise Rubellin appelle cependant à une analyse plus fine des pièces qui pourrait laisser apparaître quelques différences ; en effet, selon Françoise Rubellin, « [...] il convient de distinguer la Foire d'hiver (Saint-Germain) et la Foire d'été (Saint-Laurent), puisque la tonalité même des pièces et leur rapport à l'actualité parisienne sont différentes »². Quant à l'actualité parisienne, on doit signaler notamment que l'hiver est une saison propice aux parodies d'opéras, car c'est généralement en hiver que l'Académie royale de musique choisit de donner ses nouvelles créations.

Plusieurs arguments indirects confirment la fréquentation des théâtres forains par un public plutôt cultivé. Parmi ces arguments, l'existence des livrets qui accompagnaient les pièces en écritaux. La pratique développée de telles éditions amène à croire que la partie importante du public était lettrée ; si le nombre de gens lettrés n'était pas considérable, la publication des livrets n'aurait aucun sens³.

Un autre argument de taille, c'est l'utilisation, par le théâtre forain, des sujets de la Fable, des locutions latines ou bien l'évocation, sur la scène foraine, des grandes discussions esthétiques ou de société du moment (telles que, par exemple, la Querelle des Anciens et des Modernes). Bien des indices de ce genre, disséminés dans les pièces foraines, semblent rapprocher ce théâtre de la tradition « savante ».

Lesage n'ignore pas que le spectateur de la Foire est familier des contrées et des fables mythologiques qui représentent une part importante du répertoire tragique et lyrique en ce début de XVIII^e siècle. Allusions, citations, parodies mobilisent constamment la culture de ce Moderne qui s'est formé dans la lecture des Anciens. Il faut être lettré pour apprécier la dimension subversive de pièces telles que *L'Enlèvement de Proserpine par Pluton roi des Enfers* (Gillot, 1695), *Thésée ou La Défaite des Amazones* (Fuzelier, 1701), *Le Ravissement d'Hélène et le siège et l'embrasement de Troie* (Fuzelier, 1705), *Les Poussins de Léda* (Le Noble, 1709), *Arlequin Atys* (Dominique, 1711), *Jupiter curieux*

¹ Isabelle Martin, *Le Théâtre de la Foire*, op. cit., p. 10.

² Françoise Rubellin, « 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, juin 2005, n° 1, p. 101.

³ On pourrait dire que la pratique même des écritaux supposait la présence du public lettré, mais on se souvient que les écritaux étaient chantés par quelques personnes placées dans la salle par l'entrepreneur ; de cette manière, même un public illettré pouvait entendre chanter et reprendre ensuite les couplets.

impertinent (Fuzelier, 1711), *Orphée ou Arlequin aux Enfers* (Fuzelier, 1711), *Arlequin Énée ou La Prise de Troie* (Fuzelier, 1711), *Apollon à la Foire* (anonyme, 1711), *Arlequin Thétis* (Lesage, 1713), *Psyché* (Le Tellier, 1714), *Les Aventures de Cythère* (Charpentier, 1714), *Télémaque* (Lesage, 1715), etc¹.

Il faut être lettré... ou être un spectateur assidu de l'Académie royale de musique où ces sujets sont régulièrement portés sur scène. Il faut être un spectateur assidu de l'Académie royale de musique pour apprécier le délicieux décalage créé par les parodies, nombreuses sur la scène foraine. Il faut être un spectateur assidu de l'Académie royale de musique pour pouvoir prendre part au spectacle forain, car le théâtre de la Foire, en appelant son public à une participation active au spectacle, s'attend à une culture musicale assez poussée de la part des spectateurs :

Nous avons recensé un peu plus de 70 airs d'opéra – tragédies en musique et ballets confondus – utilisés comme vaudevilles entre 1710, date des débuts des pièces par écriteaux ou pièces « à la muette », et 1745, date de la suppression de l'Opéra-Comique pour une durée de sept ans. [...]
Le fait que [les] auteurs [des pièces par écriteaux] fassent usage des airs d'opéra est un indice indéniable de leur popularité et de la mixité des publics forains et fréquentant l'Académie royale de musique, puisque le spectacle par écriteaux repose sur la participation chantante des spectateurs².
[...] Le recyclage de l'air d'opéra sous forme de vaudeville prouve enfin que la rupture entre une culture prétendument savante et une culture dite « populaire » n'existe pas³.

La composition du public forain a subi la modification la plus importante au moment crucial pour la Foire, celui de la suppression du Théâtre-Italien. À la fermeture de ce théâtre, les Parisiens n'avaient le choix qu'entre deux scènes, l'une lyrique, et l'autre, dramatique. Le vide laissé par la fermeture de l'Hôtel de Bourgogne créa une réelle demande du divertissement. Avant 1697, les troupes de sauteurs et de danseurs de cordes ne montraient quasiment jamais de véritables pièces. Leur répertoire avait donc un attrait limité pour les amateurs des pièces comiques qui fréquentaient la salle de l'Hôtel de Bourgogne. Mais, à la fermeture de l'Hôtel de Bourgogne, les Forains se posent aussitôt en héritiers de ce théâtre et annoncent les titres puisés dans son répertoire. Cela suffit pour que le public se déplace volontiers dans les salles foraines pour revoir les pièces, ainsi que, sans doute, pour comparer la performance des troupes foraines à celle des Italiens. Il est naturel de penser que la Foire a

¹ Nathalie Rizzoni, « De l'origine théâtrale de *Gil Blas* », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 2003, n° 4 (vol. 103), p. 823-845.

² Judith le Blanc, « 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 siècle*, sous la direction d'Agnès Terrier et Alexandre Dratwicki, Lyon, Symétrie ; [Venise (Italie)], Palazzetto Bru Zane, collection Perpetuum mobile, 2010, p. 200.

³ Judith le Blanc, « Les vaudevilles issus de l'opéra ou la porosité des frontières entre l'opéra et l'opéra-comique », art. cit., p. 209.

profité de l'absence de la troupe italienne pour fidéliser son public¹ qui continua probablement de venir à la foire après 1716.

Ainsi, le public de la Foire est un public mixte où le public populaire ne semble guère dominant durant la période qui nous occupe², mais les spectacles forains sont quand même perçus comme des divertissements populaires, et c'est d'ailleurs ce qui attire le beau monde qui vient clairement se délecter d'une ambiance un peu « canaille » :

[...] les mots bas et burlesques, et quelquefois des gestes assez impudents ne diminuent rien du prix d'une action. J'ai vu souvent avec étonnement, que même des dames de condition ont pu entendre et voir ces saletés, sans rougir de honte : que dis-je, elles n'ont pas pu cacher le contentement qu'elles en ressentaient, puisqu'elles en riaient de bon cœur³. Mais qu'importe, c'est la grande mode de Paris. Plus qu'une [*sic*] drôlerie est naturelle et grotesque, plus on s'en divertit. Tout est permis à Arlequin et Combine [*sic* pour Colombine], ces deux bons enfants.

Outre les danseurs de corde il y a dans la Foire même quelques parties de joueurs aux marionnettes. [...] Le Polichinelle est quelquefois assez grossier et massif⁴, mais cela n'empêche que même des dames de qualité ne viennent souvent voir cette sorte de spectacles »⁵.

Les Forains ne semblent pas chercher – en tout cas, au début – à s'adapter à des goûts plus raffinés de ce public-là ; bien au contraire, c'est le public qui laisse, joyeusement, son raffinement habituel à la porte ou bien trouve un raffinement suprême dans le côté peu bienséant des spectacles forains. Le même public peut fréquenter tous les théâtres parisiens, mais les attentes de ce public ne seront jamais les mêmes à la Foire qu'aux théâtres « officiels ». Si ce public distingué se rend à la Foire, c'est justement parce qu'il compte y trouver un divertissement très différent de ceux que lui proposent les autres théâtres de la capitale. Les auteurs, les entrepreneurs et les acteurs forains le savent très bien et façonnent leurs spectacles en fonction de ces attentes.

Quant à cet horizon d'attente la Foire semble l'avoir hérité tant de son passé réellement populaire que du Théâtre-Italien. En effet, entre la scène française et la scène italienne, les attentes n'étaient pas les mêmes. C'était le cas pour l'Ancien Théâtre-Italien, comme pour le Nouveau. En parlant de la première représentation de la nouvelle troupe italienne, le 18 mai 1716, Nicolas Boindin explicite cette différence dans les attentes : « il ne s'agissait pas dans cette première représentation d'une comédie régulière, et conduite dans toutes les règles de l'art ; [...] on n'exige point absolument cela des Italiens, ainsi qu'on le fait

¹ Le public de l'Hôtel de Bourgogne, situé dans le quartier marchand, était plus bourgeois que celui de la Comédie-Française.

² C'était probablement le cas avant les années 1700.

³ Le public féminin, très présent, attire visiblement l'attention d'un spectateur homme, tel que Nemeitz, qui se délecte d'un petit spectacle que représente l'attitude des dames.

⁴ *Massif* : « Il signifie fig. Stupide, peu intelligent » (*Académie*, 1694).

⁵ Joachim Christoph Nemeitz, *Séjour de Paris*, *op. cit.*, p. 174-176.

des Français qui tendent à la vraie perfection du théâtre [...] »¹. Selon lui, « les pièces italiennes [...] ne tendent qu'à amuser simplement », tandis que les auteurs dramatiques du Théâtre-Français « travaillent précisément dans toutes les règles de l'Art, donnent ce qui est le plus capable de plaire aux yeux, de contenter l'esprit, et de toucher le cœur »².

Le théâtre forain instaure, avec son public, une relation de complicité ; ce public se doit être actif et impliqué. Par le simple fait d'être présent dans une salle de spectacle que l'on cherche à interdire le public se déclare un allié de la troupe foraine dans sa lutte contre les théâtres officiels. Par ses voix jointes à celles des acteurs, le public prend une part active au spectacle et contribue à sa réussite³.

Enfin, ce qui caractérise non pas le public forain, mais l'ambiance qui règne dans les salles, c'est l'esprit particulier de ce lieu, « qui est alors compris comme un lieu de liberté, presque de carnaval, où les distances sociales sont provisoirement abolies. L'ambiguïté du statut moral de la foire évoque ce que sera le Palais-Royal dans les années 1780 : un lieu de débauche sous le couvert d'un centre de commerce »⁴. C'est à la foire – entre autres – que naît, durant les dernières années de règne de Louis XIV, l'esprit qui va caractériser la Régence.

D – Les éléments du spectacle forain : la musique, la danse, le chant, les décorations et les machines

¹ Nicolas Boindin, *Lettres historiques à Mr D*** sur la nouvelle Comédie italienne (1^e lettre)*, Paris, Prault, 1717, p. 23.

² *Ibid.*, p. 28.

³ Ceci concerne particulièrement les pièces par écriteaux, un genre très populaire en son temps. Luigi Riccoboni affirme avoir vu une fois un spectacle par écriteaux et décrit ainsi cette technique : « Ces pièces *en écriteaux* sont une invention très jolie en son espèce : tout le monde sait que les acteurs se présentaient sur la scène sans parler ; que dans l'instant il descendait du plafond du théâtre sur leurs têtes des écriteaux qui se succédaient les uns aux autres, et sur lesquels étaient écrits en gros caractères des couplets de chansons dont l'orchestre jouait l'air et dont le parterre, en les lisant, chantait les paroles. Les acteurs dans le temps que l'on chantait, faisaient les actions convenables au sens des paroles. Ce dialogue muet de la part des acteurs n'avait rien d'estimable, ni qui pût en quelque façon réjouir les spectateurs ; tout l'agrément n'était que du côté de l'extraordinaire, de faire chanter par les spectateurs le dialogue des acteurs » (Luigi Riccoboni, *Réflexions historiques et critiques sur les différents théâtres de l'Europe, avec les pensées sur la déclamation*, Paris, Guérin, 1738 ; rééd. Amsterdam, 1760, p. 91). On pourrait se demander si Riccoboni, arrivé en France en 1716, avait réellement vu ce qu'il décrit. Mais ce témoignage est intéressant même si Riccoboni ne fait que relater une opinion générale : on voit que la participation active du public est perçue comme l'attrait principal de ce genre de spectacles.

⁴ Martine de Rougemont, *op. cit.*, p. 268.

1 – La musique¹

Les procès-verbaux de la police fournissent des informations précieuses sur les orchestres forains, en indiquant le nombre de musiciens et, parfois aussi, les instruments qui composent l'orchestre. En principe, le droit explicite d'avoir un orchestre n'appartient qu'à la troupe ayant conclu un arrangement avec l'Académie royale de musique. Une telle cession de droits conclue, en décembre 1698 pour la durée de 10 ans, entre l'Académie royale de musique et Jeanne Godefroy, dite veuve Maurice, autorise cette dernière à utiliser « trois violons »². Mais les troupes n'ayant aucun accord avec l'Académie royale de musique ne renoncent pas à l'atout majeur que constitue la présence de l'orchestre. Voici, à titre d'exemple, quelques informations relevées dans des procès-verbaux qui permettent de se faire une idée sur un orchestre forain « moyen » :

1709, FSG, Dolet et Delaplace : orchestre est constitué de « deux violons et une basse »³.

1710, FSG, troupe des frères Alard au jeu de paume de la veuve Maurice : un orchestre composé de « plusieurs particuliers jouant savoir : cinq de violons, un de basse, un de hautbois et un de basson »⁴ (8 personnes en tout).

1710, FSG, jeu de paume de Bel-Air de Dame Baron et Raully, troupe de Dominique : « un orchestre ; dans icelui neuf particuliers jouant, savoir : six de violons, deux de basses de violons et un autre du basson »⁵ (9 personnes).

1711, FSL, dame Baron : « un orchestre au bas dudit théâtre, dans lequel il y a sept à huit joueurs d'instruments comme violons, basses et hautbois » (le 7 août)⁶, « un orchestre et dans icelui six particuliers jouant, trois de dessus de violons, un de hautbois, et deux de basses de violons » (le 14 août)⁷.

1712, FSG, troupe d'Octave : « un orchestre où nous avons remarqué huit instruments »⁸.

1712, FSG, troupe de Dolet et Delaplace : « huit différents particuliers musiciens, joueurs d'instruments, [...] qui forment l'orchestre »⁹.

Il est curieux que le nombre de musiciens composant l'orchestre peut varier du simple au double au cours des représentations des mêmes pièces. Ainsi, les deux procès-verbaux

¹ Pour une analyse très complète des orchestres forains, des instruments utilisés et de leur fonction dans les pièces, des danses et du chant à la Foire, nous renvoyons à une récente étude de Bertrand Porot, « Aux origines de l'opéra-comique : étude musicale du *Théâtre de la Foire* de Lesage et d'Orneval (1713-1734) », dans *The Opéra-comique in the XVIIIth and XIXth Centuries*, éd. Lorenzo Frassa, Turnhout, Brepols Publishers, 2011, collection *Speculum Musicae* 15, p. 317-327.

² Archives Nationales, Minutier Central, ET/CXII/236.

³ Campardon, t. I, p. 260 (19 février).

⁴ *Ibid.*, p. 6 (3 février).

⁵ *Ibid.*, t. II, p. 298-299 (6 février).

⁶ *Ibid.*, t. I, p. 90-91.

⁷ *Ibid.*, p. 92.

⁸ *Ibid.*, t. II, p. 186-187 (6 février).

⁹ Campardon, t. I, p. 262 (8 février).

dressés chez la dame Baron (dont la troupe joue sous les noms de Baxter et Saurin) lors des représentations d'*Arlequin Mahomet* et du *Tombeau de Nostradamus* respectivement le 10 et le 26 septembre 1714, à la FSL, font état, le premier, de « l'orchestre rempli et composé de douze particuliers »¹ et, le deuxième, de l'orchestre « composé de six particuliers jouant chacun d'un instrument de musique »².

À la même foire, les autres troupes ont des orchestres comparables :

1714, FSL, troupe des Saint-Edme : « l'orchestre était composé de 9 à 10 instruments de musique qui ont joué dans les entr'actes et lors des danses desdits acteurs et actrices »³.

1714, FSL, troupe de Pellegrin : « [...] l'orchestre est composé de dix particuliers jouant chacun d'un instrument de musique »⁴.

À la foire suivante, les effectifs semblent plus modestes :

1715, FSG, troupe des Saint-Edme : « un orchestre rempli de plusieurs particuliers »⁵.

1715, FSG, troupe de Pellegrin : « dans l'orchestre sont trois particuliers qui jouent ensemble de chacun un instrument de musique pour donner l'air auxdites chansons que lesdits acteurs et actrices chantent et qui les accompagnent »⁶.

1715, FSG, troupe d'Octave : « sont aussi dans ledit orchestre quatre particuliers qui jouent ensemble de chacun un instrument de musique pour donner l'air auxdites chansons que lesdits trois particuliers chantent et qui les accompagnent [...] »⁷.

En 1716, les orchestres sont extrêmement bien garnis :

1716, FSL, troupe des Saint-Edme : « un orchestre rempli de 20 particuliers qui jouaient ensemble chacun d'un instrument de musique »⁸.

1716, FSL, la dame Baron (qui joue sous les noms de Baxter et Saurin) : « un orchestre dans lequel il y a 14 particuliers »⁹.

1718 (17 mars), FSG, troupe des Saint-Edme : « trois joueurs de violons, un de basse de violon et un de hautbois »¹⁰.

1718 (18 mars), FSG, troupe des Saint-Edme : « Et sont aussi dans ledit orchestre six particuliers ou environ qui jouent ensemble de chacun un instrument de musique pour donner l'air auxdites chansons qui sont chantées »¹¹.

1718 (30 mars), FSG, troupe des Saint-Edme : « dans l'orchestre il y avait trois joueurs de violon, un de basse de violon, un de hautbois et un de basson, lesquels jouaient différents airs pendant la danse de corde; »¹².

¹ *Ibid.*, t. II, p. 403.

² *Ibid.*, t. I, p. 93-94.

³ *Ibid.*, t. II, p. 350 (21 septembre 1714, *Les Deux Pierrots*).

⁴ *Ibid.*, p. 222 (28 septembre 1714, *Amphitryon ou les Deux Arlequins*).

⁵ *Ibid.*, p. 355 (19 mars 1715).

⁶ *Ibid.*, p. 223 (27 mars 1715).

⁷ *Ibid.*, p. 189-190 (29 mars 1715).

⁸ *Ibid.*, p. 356 (25 juillet 1716). Le 25 septembre, un autre procès-verbal confirme ce chiffre de 20 musiciens.

⁹ *Ibid.*, t. I, p. 103 (31 juillet 1716).

¹⁰ *Ibid.*, t. II, p. 364.

¹¹ Campardon, t. II, p. 366.

¹² *Ibid.*, p. 367 (*Arlequin valet de Merlin*, de Le Sage).

Le nombre de musiciens varie, certainement, en fonction du programme de la soirée et des besoins concrets (parfois il faut accompagner les chanteurs, parfois tout simplement agrémenter la danse de corde). Les circonstances d'ordre privé doivent aussi jouer, certains musiciens n'étant pas disponible tel ou tel soir. Quand le programme de la soirée se trouve modifié, le nombre de musiciens subit également une modification. Voici, à titre d'exemple, les changements survenus dans l'orchestre de la troupe de la dame Baron (qui joue sous les noms de Baxter et Saurin) à la Foire Saint-Germain 1718:

15 mars (programme de la soirée : *La Gageure de Pierrot, Le Pharaon et Pierrot furieux*) : « [...] il y avait dans ladite salle un orchestre rempli de douze particuliers ou environ qui jouaient ensemble de chacun un instrument de musique »¹.

28 mars (programme de la soirée : *La Gageure de Pierrot, Pierrot furieux et Les Animaux raisonnables*) : « un orchestre rempli de huit particuliers jouant chacun d'un instrument de musique »².

2 – La danse et le chant

Une cession de droit conclue, en 1698, entre l'Académie royale de musique et Jeanne Godefroy, dite veuve Maurice, l'autorise à utiliser trois danseurs³. Les autres troupes ont également recours à la danse, mais les procès-verbaux, bien souvent, ne permettent pas d'appréhender l'importance et l'envergure des numéros dansés, se contentant de mentionner « quelques entr'actes de danse »⁴, ou bien une pièce « entremêlée de danse et intermèdes »⁵, ou encore « danses et entrées différentes, dansées par différents danseurs et danseuses sur les airs joués »⁶.

Avec quelque prudence, on pourrait conclure à l'importance toujours croissante des éléments chorégraphiques et vocaux dans les spectacles forains tout au long de la période, mais il faut aussi tenir compte du fait que certains commissaires sont plus attentifs et plus loquaces que d'autres. En tout cas, voici la même pièce vue à deux ans d'intervalle :

¹ *Ibid.*, p. 403-404.

² *Ibid.*, p. 405.

³ Archives Nationales, Minutier Central, ET/CXII/236.

⁴ Campardon, t. II, p. 116 (19 février 1706, FSG, troupe de veuve Maurice).

⁵ *Ibid.*, p. 116 (20 février 1706, FSG, troupe de Selles).

⁶ *Ibid.*, t. I, p. 262 (8 février 1712, FSG, troupe de Dolet et Delaplace).

16 février 1707, <i>La Fille capitaine</i> chez A. Bertrand (troupe de Dolet et Delaplace)	19 février 1709, <i>La Fille capitaine</i> chez Dolet et Delaplace
« laquelle pièce a été jouée en entier par tous les acteurs qui composent ladite pièce avec les intermèdes et des danses de paysans » ¹ .	« Dans le second acte une actrice chante une chanson italienne, et dans le troisième plusieurs acteurs et actrices viennent sur le théâtre deux à deux, font un tour et se rangent à droite et à gauche, et ensuite un Arlequin et une Arlequine dansent en paysans, une actrice suit et après elle un Ésope. Ensuite plusieurs acteurs et actrices chantent seuls et les autres répondent en chœur [...] » ² .

Les numéros dansés sont assez variés, en tout cas, du point de vue du nombre de danseurs : ainsi, à la Foire Saint-Germain, chez Alard/Dolet/Bellegarde-Desgeuerrois, les acteurs dansent « deux à deux, quatre ensemble et en plus grand nombre différentes danses au son des mêmes instruments »³ et, à la même foire, chez Catherine Baron et Raully, ils dansent également « par deux, par quatre et en plus grand nombre après avoir chanté et ce pendant tout le cours du divertissement »⁴.

Certains procès-verbaux font état d'un nombre très important des danseurs :

[7 août 1711, FSL, troupe de la dame Baron] [...] la pièce est composée de plusieurs actes dans lesquels il y a des danses et entrées de ballets par différents acteurs et actrices qui dansent tantôt en particulier et tantôt en troupe au nombre quelquefois de six, de huit et de douze, tant en habits d'homme que de femme⁵.

Une semaine plus tard, le 14 août 1711, dans le même spectacle de la même troupe (*Arlequin à la guinguette* chez la dame de Baune) le commissaire note « plusieurs danses d'un, de deux, de quatre, de six et même de huit desdits acteurs et actrices, au son des airs que l'orchestre a joués », mais aussi une danse parodique dans laquelle Arlequin imite la célèbre danseuse de l'Académie royale de musique, demoiselle Prévôt⁶. Les danses à la Foire sont introduites non seulement pour la dimension spectaculaire, mais aussi, et surtout, pour une dimension comique, que ce soient les danses d'ivrogne, de paysan ou une danse parodiant les vedettes de l'Académie royale de musique.

Quant au chant, il s'introduit dans les pièces foraines sous forme de chansons détachées insérées dans les pièces et devient omniprésent au moment de l'apparition de l'opéra-comique en vaudevilles :

Le vaudeville constitue, en effet, un élément clé de la dramaturgie de l'opéra-comique naissant. Au XVII^e siècle, il s'agit d'une mélodie populaire (le « timbre ») de facture simple et dont les paroles sont

¹ Campardon, t. I, p. 129 (commissaire Charles Bizoton).

² *Ibid.*, p. 259 (commissaire Jean-Claude Borthon).

³ *Ibid.*, p. 6-7 (3 février 1710).

⁴ *Ibid.*, t. II, p. 298 (6 février 1710). Les expressions quasi identiques s'expliquent par le fait que les deux procès-verbaux furent rédigés par le même commissaire Louis-Jérôme Daminois.

⁵ *Ibid.*, t. I, p. 91.

⁶ *Ibid.*, p. 92-93.

réécrites, souvent à des fins ironiques ou satiriques. On distingue schématiquement à la Foire trois types de timbres : les chants populaires, les airs issus des spectacles lyriques (tragédie en musique, opéra-ballet mais aussi opéra-comique) et les airs de danses¹.

Faisant peu de cas des limitations imposées par l'Académie royale de musique, les Forains se mettent rapidement à introduire dans leurs spectacles les airs solo, duo, mais aussi des airs chantés en chœur².

Comme le souligne Bertrand Porot, « L'alliance de chant et de parole donne à la musique un nouveau statut : elle devient la substance même de la dynamique dramatique »³.

3 – Les décorations et les machines

Les « machines et changements de décorations » deviennent un lieu commun des procès-verbaux⁴, mais aucune description précise ne vient, dans les années 1697 – 1716, développer cette information. Tout au plus, on apprend à propos de la pièce *Amphitryon ou les Deux Arlequins* qu'il y avait « dans ladite pièce comique plusieurs machines différentes [...] »⁵. Les témoignages détaillés et extrêmement curieux sur les décorations n'apparaissent qu'en 1718 et, de ce fait, débordent quelque peu notre cadre chronologique⁶. Mais les pièces foraines qui seront abordées tant dans la partie consacrée aux saisons foraines que dans la partie dédiée à l'analyse de quelques textes édités dans la présente thèse fourniront quelques éclaircissements sur les machines parfois complexes et les nombreux changements de décorations, indispensables au dépaysement et à l'émerveillement du public.

E – Les acteurs

La Foire a recueilli les textes, mais aussi les acteurs rattachés soit par leur origine familiale soit par les circonstances de leur formation professionnelle à la tradition italienne. Mais ce passage de la scène de l'Ancien Théâtre-Italien à la Foire ne s'est pas fait directement : une parenthèse provinciale s'est imposée.

¹ Bertrand Porot, « Aux origines de l'opéra-comique : étude musicale du *Théâtre de la Foire* de Lesage et d'Orneval (1713-1734) », art. cit., p. 301.

² Campardon, t. I, p. 6-7 (3 février 1710, troupe d'Alard/Dolet/ Bellegarde-Desgeuerrois) ; Campardon, t. II, p. 298 (6 février 1710, Catherine Baron et Raully).

³ Bertrand Porot, « Aux origines de l'opéra-comique : étude musicale du *Théâtre de la Foire* de Lesage et d'Orneval (1713-1734) », art. cit., p. 298.

⁴ Voir Campardon, t. II, p. 298 (6 février 1710, Catherine Baron et Raully), *ibid.*, t. I, p. 262 (8 février 1712, FSG, Dolet et Delaplace) et de nombreux autres procès-verbaux.

⁵ Pièce jouée chez Pellegrin, à Foire Saint-Laurent, 1714, le 22 septembre (Campardon, t. II, p. 222).

⁶ *Ibid.*, p. 362-364, 366 (*Arlequin Orphée le cadet* donné à la FSG 1718 chez Saint-Edme) ; p. 367-368 (*Arlequin valet de Merlin*, par la même troupe à la même foire).

1 – La circulation des comédiens italiens et du répertoire de l’Ancien Théâtre-Italien en France (1697-1716)

a) Les membres de la troupe de l’Ancien Théâtre-Italien et les enfants de la troupe en province

Dans les années qui suivirent la fermeture de l’Hôtel de Bourgogne, la troupe italienne a fait d’inutiles efforts pour fléchir le Roi et obtenir la réouverture de son théâtre. La publication du *Recueil* de Gherardi faisait partie, nous l’avons vu, de ces démarches. Selon certaines sources, d’autres comédiens italiens auraient cherché, au même moment, à profiter de la disgrâce de la troupe parisienne pour se sédentariser dans la capitale. La *Gazette d’Amsterdam* du 23 mars 1699 et le *Mercure historique* d’avril 1699 rapportent qu’ « une troupe de comédiens italiens demande à s’établir dans cette ville, et offre de donner 20 mil.[le] l.[ivres] tous les ans à l’Hôpital Général »¹. Mais, plus vraisemblablement, il s’agissait toujours des démarches de la troupe de Gherardi, puisque, à la même date (le 20 mars 1699), les *Relations véritables* de Bruxelles signalent l’échec d’une nouvelle tentative de leur rétablissement : « Les comédiens italiens ont de nouveau fait solliciter leur rétablissement auprès de M. le Dauphin, qui l’a demandé au Roi, mais S. M. lui a donné un refus ». En 1700, le *Mercure historique* affirme que le Roi avait consenti à « rétablir une nouvelle troupe italienne » en accordant le privilège de cette troupe aux administrateurs de l’Opéra².

Que sont devenus les acteurs de la troupe italienne en mai 1697 ? Au moment de la suppression du Théâtre-Italien, la troupe comptait parmi ses membres les acteurs suivants : Évariste Gherardi (Arlequin), Angelo Costantini (Mezzetin), Giovanni Battista³ Costantini (Octave), Marc-Antonio Romagnesi (le Docteur), Charles-Virgile Romagnesi de Belmont (Léandre), Giuseppe Geratoni (Pierrot), Giuseppe Tortoriti (Pasquariel ou Scaramouche), Michelangelo Fracanzani (Polichinelle), Costantino Costantini (Gradelin), Gaëtan Romagnesi, Catherine Biancolelli (Colombine), Angélique Toscano (Marinette ou Angélique), Spinette et la chanteuse Élisabeth Danneret. La troupe avait aussi à son service un machiniste et décorateur nommé Cadet.

Presque tous les acteurs de la troupe étaient naturalisés français⁴ et n’avaient nulle intention de quitter leur patrie d’adoption. Pendant les trois années entre la fermeture du théâtre et la mort de Gherardi survenue en 1700 sans doute nourrissaient-ils encore l’espoir de

¹ Pierre Mélése, *Le Théâtre et le public à Paris sous Louis XIV*, Paris, Droz, 1934, p. 55.

² *Mercure historique et politique*, 1700, t. 28, p. 427. Cité dans Pierre Mélése, *ibid.*, p. 56.

³ On utilisera désormais la version francisée de son prénom : « Jean-Baptiste ».

⁴ Tel n’était pas le cas d’Évariste Gherardi dont les biens, après sa mort, tombèrent en aubaine et furent dévolus au roi (Émile Campardon, *Les Comédiens du roi de la troupe italienne*, *op. cit.*, t. I, p. 242).

voir leur théâtre rouvrir ses portes. Au fur et à mesure, cet espoir faiblit et les acteurs prirent leur parti. Certains partirent à l'étranger : le turbulent Angelo Costantini avait rejoint Brunswick et ensuite la Cour de l'électeur de Saxe et roi de Pologne¹, Spinette, parente d'Angelo Costantini, ainsi que Jean-Baptiste Costantini, s'en allèrent en Italie². Gaëtan Romagnesi prit la direction de la Flandre et des Pays-Bas et décéda à Bruxelles en 1700.

D'autres reçurent des propositions pour intégrer les autres troupes de la capitale. Catherine Biancolelli déclina l'offre des Comédiens Français et mit un terme à sa carrière théâtrale. Elisabeth Danneret « débuta en 1697 à l'Académie royale de musique pour des rôles de confidentes, passa ensuite dans les chœurs, où elle demeura jusqu'en 1702. Elle mourut peu de temps après sa retraite »³.

Les acteurs plus âgés, Giuseppe Geratoni⁴, Marc-Antonio Romagnesi⁵, disparurent de la sphère publique. Pour Michelangelo Fracanzani et Costantino Costantini, on ignore ce qu'ils sont devenus.

D'autres, plus jeunes et plus énergiques (ou bien, moins à l'aise financièrement), ont continué une carrière théâtrale dans le royaume de France :

[...] le Roi permit à Joseph Tortoriti dit Pasquariel et au machiniste Cadet de former deux troupes qui furent autorisées à aller donner des représentations en province, pourvu toutefois que ce fût au moins à trente lieues de la capitale, et dans lesquelles entrèrent quelques-uns des anciens comédiens du Roi de la troupe italienne⁶.

Qui, parmi les acteurs de la Comédie-Italienne, fit partie de ces deux troupes ? En ce qui concerne la troupe de Cadet, aucun membre ni enfant d'un membre de l'ancienne troupe italienne ne semble avoir été présent. Cadet lui-même remplissait plusieurs fonctions dans la troupe : directeur, sans doute machiniste et décorateur, mais aussi Arlequin⁷. Le fils de Cadet, futur acteur forain, partit avec la troupe, mais, sa date de naissance étant inconnue, on ne peut

¹ Le *DTP*, t. II, p. 147-148 relate la vie romanesque que Mezzetin aurait mené après 1697. Selon cette source, Mezzetin aurait recruté pour le Roi de Pologne une troupe « assez complète pour pouvoir jouer alternativement des comédies et des opéras italiens » (t. II, p. 147). Le *Mercure historique et politique* confirme cette information : « Le Sieur Mezzetin, ci-devant comédien du Roi de Pologne doit mener incessamment cinquante comédiens ou musiciens qu'il a rassemblés à Paris et dont il a formé un Opéra pour le service de ce prince » (*Mercure historique et politique*, 1700, t. 28, p. 427-428).

² Selon François Moureau, Spinette rentra à l'Opéra après 1697 (François Moureau, « Les types secondaires dans le *Théâtre Italien* de Gherardi », dans *L'Art du théâtre. Mélanges en hommage à Robert Garapon*, PUF, 1992, p. 255).

³ *DTP*, t. III, p. 24.

⁴ « En 1697, lors de la suppression de la Comédie-Italienne, Jératon se retira aux environs de Paris, dans une petite propriété appartenant à sa femme, et y mourut au commencement du dix-huitième siècle » (Émile Campardon, *Les Comédiens du roi de la troupe italienne*, op. cit., t. I, p. 245, note 2).

⁵ « Après la suppression de la Comédie-Italienne en 1697, Marc-Antoine Romagnesi, qui s'était fait naturaliser Français en 1685, continua à séjourner à Paris, où il mourut le 28 octobre 1706, rue Saint-Denis » (*Ibid.*, t. II, p. 107).

⁶ *Ibid.*, t. I, p. XXV.

⁷ *DTP*, t. II, p. 333. Sa décision de former la troupe fut-elle dictée par une ambition secrète de ne pas rester toute sa vie caché dans les coulisses ?

affirmer qu'il faisait réellement partie de la troupe dès le début. Quant à l'itinéraire de la troupe, le *Dictionnaire des théâtres* affirme que « Le début de la bande comique se fit à Saint-Denis, à deux lieues de Paris ; ensuite se promenant de ville en ville, elle arriva à Angers, [...] »¹.

On possède des informations plus complètes sur la troupe de Tortoriti. Claudio Meldolesi précise que l'entreprise théâtrale des époux Tortoriti a vu le jour grâce à la cession de leur pension royale, contre 4.500 livres, à une famille génoise². Giuseppe (Joseph) Tortoriti amena avec lui en tournée quelques membres de l'ancienne troupe ou bien leurs enfants. Charles-Virgile Romagnesi de Belmont (Léandre de l'ATI), s'est joint à la troupe pour jouer dans l'Est et dans le midi de la France³. Grégoire Toscan, danseur du Théâtre-Italien⁴ et beau-frère de Tortoriti⁵, entra également dans sa troupe, en qualité de danseur ou d'acteur (il allait adopter par la suite le masque d'Arlequin). Angélique Toscano (Marinette), la femme de Tortoriti, suivit naturellement son mari. Les deux filles de Tortoriti, Jeanne, sa fille légitime, et Anne, sa fille naturelle, allaient devenir également actrices ; selon toute probabilité, elles partirent dès le début avec la troupe de leur père en remplissant quelques petits rôles.

Jeanne épousa Pierre-François Biancolelli, le fils du célèbre Dominique⁶. Tout comme les sœurs Tortoriti (ou, plus exactement, les demi-sœurs), Pierre-François appartient à la génération suivante, celle des enfants de la troupe, nés en France, parlant français à la perfection, mais héritiers d'une tradition familiale italienne. Il n'a pas pu entrer dans la troupe de l'Ancienne Comédie-Italienne : né en 1680, il n'avait que 17 ans au moment de la suppression du théâtre. Dominique le jeune s'est formé comme acteur sous la direction de Tortoriti, qui lui a certainement transmis la conception du spectacle et les techniques du jeu de l'ancienne troupe. Pierre-François Biancolelli allait connaître une carrière longue et fructueuse, en tant qu'acteur mais aussi en tant qu'auteur, en province, aux foires et à la nouvelle Comédie-Italienne. Plus qu'un acteur italien à la Foire, il allait devenir un symbole vivant de la persistance de la tradition italienne sur la scène foraine, avant de rejoindre la

¹ *DTP*, t. I, p. 411.

² Claudio Meldolesi, « Il teatro dell'arte di piacere. Esperienze italiane nel Settecento francese », dans *Il teatro italiano nel Settecento*, dir. Gerardo Guccini, Bologne, 1988, p. 244.

³ Émile Campardon, *Les Comédiens du roi de la troupe italienne*, *op. cit.*, t. II, p. 115.

⁴ *MSF*, t. I, p. 182.

⁵ Il était certainement le frère d'Angélique, l'épouse de Tortoriti.

⁶ Auguste Jal consacre un article très détaillé de son *Dictionnaire* à Domenico Biancolelli et à toute sa famille, notamment à Pierre-François Biancolelli (*Dictionnaire critique de biographie et d'histoire : errata et supplément pour tous les dictionnaires historiques d'après des documents authentiques inédits*, Paris, H. Plon, 1867, p. 215-218).

nouvelle troupe italienne, assurant ainsi la continuité de la tradition entre l'ancienne et la nouvelle troupe.

La fille naturelle de Tortoriti, Anne¹, épousa un acteur italien Pierre-Antoine Paghetti qui n'avait jamais joué dans l'Ancien Théâtre-Italien. Il allait suivre la carrière de Pierre-François Biancolelli son beau-frère tant en province qu'aux foires parisiennes et à la nouvelle Comédie-Italienne.

Durant les années des tournées en province, les troupes de Tortoriti et de Cadet ont fait connaître le répertoire de la troupe italienne dans la plupart des villes importantes de France ; elles ont assuré la formation des acteurs qui jouèrent par la suite un rôle majeur dans l'histoire du théâtre forain. Plusieurs chercheurs se sont penchés sur l'itinéraire de ces troupes et des comédiens italiens en province après la fermeture de l'Ancien Théâtre-Italien², cependant, de nombreuses zones d'ombre demeurent. Elles pourraient certainement diminuer grâce à des recherches dans les archives régionales qui sont encore à entreprendre.

La troupe Tortoriti / Biancolelli

Renzo Guardenti signale que, même s'il est impossible de reconstruire complètement la troupe avec tous ses masques à un moment historique précis, on est en droit de supposer que Tortoriti avait donné à sa troupe la structure traditionnelle avec la répartition entre les vieillards, les amoureux et les zanni³. Cette structure était bien adaptée au répertoire de la troupe qui, en grande partie, était celui de l'Ancien Théâtre-Italien.

¹ Campardon note : « Celle des filles de Joseph Tortoriti qu'épousa Paghetti se nommait Angélique-Catherine ; elle était née à Paris le 26 juin 1692 » (Émile Campardon, *Les Comédiens du roi de la troupe italienne*, op. cit., t. II, p. 167, note 2). En réalité, elle se nommait Anne (et signait parfois « Nanon »). Elle a dû se marier très jeune, car, dès 1709, elle était engagée, avec son mari Pierre Paguetti, chez la veuve Maurice.

² Pour l'itinéraire de Pierre-François Biancolelli, voir Max Fuchs, *La Vie théâtrale en province au XVIII^e siècle : personnel et répertoire*, Paris, Éd. du CNRS, 1986, p. 108-111 ; Margherita Orsino, « 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)*, sous la direction d'Irène Mamczarz, Paris, Klincksieck, 1998, p. 115-127 et Jean Sgard, « Rire français et rire italien dans *Les Plaisirs de la Tronche (1711)* », *Recherches et Travaux*, 2005, n° 67, [En ligne], mis en ligne le 30 septembre 2008, URL : <http://recherchestravaux.revues.org/index284.html>, consulté le 28 mai 2013, ainsi que la présentation de Charles Mazouer qui accompagne son édition de la comédie *Les Salinières ou la Promenade des fossés* (dans son recueil d'articles *Le Théâtre d'Arlequin*, Schene editore, 2002, p. 309-323). Sur la troupe de Tortoriti, voir Renzo Guardenti, « Per le vie della provincia: i comici italiani e *La Vengeance de Colombine* di Nicolas Barbier », dans *Biblioteca Teatrale*, 1992, t. 25, p. 1-36 et Claudio Meldolesi, « Il teatro dell'arte di piacere. Esperienze italiane nel Settecento francese », dans *Il Teatro italiano nel Settecento*, dir. Gerardo Guccini, Bologne, 1988, p. 244-246. Voir aussi l'article récent d'Emanuele de Luca, « La circulation des acteurs italiens et des genres dramatiques dans la première moitié du XVIII^e siècle », dans *L'Opéra de Paris, la Comédie-Française et l'Opéra-Comique. Approches comparées (1669-2010)*, éd. par Sabine Chaouche, Denis Herlin et Solveig Serre, Paris, École des chartes, 2012, p. 241-249.

³ Renzo Guardenti, « Per le vie della provincia: i comici italiani e *La Vengeance de Colombine* di Nicolas Barbier », *Biblioteca Teatrale*, 1992, t. 25, p. 3, note 10.

La troupe de Tortoriti aurait visité Metz dès 1697¹. Si cette information est exacte, on pourrait ajouter foi à leur autre localisation pour cette année 1697 :

[...] on les voit dès la fin de 1697 à Strasbourg : « La troupe des Comédiens Italiens que les dévots de la Cour ont obligé de s'en éloigner, est allée s'établir à Strasbourg, où le Magistrat leur a fait, à la recommandation de Madame, élever un magnifique théâtre. Ils y ont déjà représenté plusieurs pièces qu'on a trouvées fort agréables, et qui leur attirent tous les jours un très grand nombre de spectateurs » (*Histoire journalière...* de La Haye du 30 décembre 1697)².

Un document retrouvé par Auguste Castan semble confirmer la présence de la troupe de Tortoriti à Besançon en juin 1698. Ce document cite un certain « Joseph Toscano, dit Arlequin, comédien italien, autorisé à représenter dans la salle du tripot »³. Il s'agit certainement du chef de la troupe et donc, probablement, de Joseph Tortoriti qui aurait utilisé le nom de sa femme, Angélique Toscano. Cela aurait pu être une erreur pour Grégoire Toscano, le frère d'Angélique, mais ce dernier ne semble pas avoir assumé les fonctions du chef de la troupe⁴.

Le *Dictionnaire des théâtres* affirme que le rôle d'Arlequin fut tenu, dans la troupe de Tortoriti, par Grégoire Toscano⁵. Était-ce le cas dès le début, ou bien est-ce Joseph Tortoriti lui-même qui avait assumé le rôle vedette durant une ou deux premières années ? Il est vrai que Joseph Tortoriti avait rempli le rôle de Pasquariel à l'Ancien Théâtre-Italien, mais il est fort possible que, dans sa troupe à lui, il aurait pris d'abord le rôle vedette, celui d'Arlequin.

Le 18 juin 1700, la troupe de Tortoriti est attestée à Bordeaux⁶, et en 1701, à Toulouse⁷. C'est là que Pierre-François Biancolelli rejoint la troupe et débute avec succès dans le rôle d'Arlequin en supplantant Grégoire Toscano, Arlequin de la troupe⁸. À la même époque, en été 1701, est documentée à Toulouse la famille des comédiens italiens : Antoine Benozzi et sa femme Clara Mascara font baptiser, le 18 juillet 1701, leur fille, Jeanne Rose

¹ Max Fuchs, *La Vie théâtrale en province au XVIII^e siècle*, op. cit., p. 109.

² Cité par Pierre Mélèse, *Le Théâtre et le public à Paris sous Louis XIV*, Paris, 1934, p. 56, note 4.

³ Auguste Castan, *Notes sur l'histoire municipale de Besançon*, 1898, p. 212, cité par Jacques Rittaud-Hutinet dans Pierre-François Biancolelli, *La Promenade des Terreaux de Lyon*, comédie présentée par Georges Couton, Michel Pruner, Jacques Rittaud-Hutinet. Lyon, Université Lyon II, Centre d'études et de recherches théâtrales, 1977, p. 13.

⁴ À moins de supposer que les deux beaux-frères, Joseph Tortoriti et Grégoire Toscano, décidèrent de se séparer et de diriger chacun sa troupe dès 1698. Ou bien s'agit-il de Joseph Toscano, opérateur, interdit à Grenoble en 1684 (mentionné par Max Fuchs, *Lexique des troupes de comédiens au XVIII^e siècle*, Paris, Droz, 1944, p. 198) ?

⁵ *DTP*, t. V, p. 485.

⁶ Henri Lagrave, Charles Mazouer, Marc Regaldo, *La Vie théâtrale à Bordeaux des origines à nos jours*, t. 1, *Des origines à 1799*, Paris, Éditions du Centre national de la recherche scientifique, 1985, p. 111.

⁷ Claudio Meldolesi signale également l'attachement de la troupe, durant les premières années, à la région dijonnaise : « Il centro della compagnia fu inizialmente stabilito a Digione » (Claudio Meldolesi, « Il teatro dell'arte di piacere. Esperienze italiane nel Settecento francese », dans *Il Teatro italiano nel Settecento*, dir. Gerardo Guccini, Bologne, 1988, p. 245).

⁸ *DTP*, t. V, p. 485.

Guyonne Benozzi, future Silvia, née à Toulouse le 27 juin 1701¹. Geneviève Dubois-Kervran souligne :

[...] tous les chercheurs s'accordent à relier la présence à Toulouse d'Antoine Benozzi (qui occupait un emploi de Zanni, Scapin ou Trapolo) et de sa femme Clara Mascara (la soubrette Argentina), au passage dans la ville de Joseph Tortoriti. [...] Aucun texte cependant n'est encore venu étayer l'hypothèse d'un lien professionnel entre Pasquariel et Antoine Benozzi, seule la vraisemblance nous incite à penser qu'ils purent travailler ensemble².

L'acte de baptême de Silvia révèle la présence dans la ville d'une personnalité qui pouvait probablement constituer un lien entre la troupe de Pasquariel et la famille Benozzi. Sur cet acte, parmi d'autres signatures, figure celle d'un certain Cazenove. Geneviève Dubois-Kervran, qui avait étudié avec attention ce document et s'est penchée sur les personnalités du parrain et de la marraine de Silvia, les personnages illustres de la cité toulousaine, déclare qu'il s'agit d'un « inconnu [...] dont nous ignorons le rôle, religieux ou non »³. Il semble cependant que cet inconnu pourrait être identifié : ce Cazenove est probablement François Cazeneuve, dit Desgranges ou Lagrange, originaire de Carcassonne, selon le *DTP*⁴, un languedocien donc, qui, toujours selon le *DTP*, « se lia d'amitié avec quelques acteurs d'une troupe, qui pour lors était à Carcassonne » et les suivit par amour du théâtre⁵. Cette troupe de passage à Carcassonne, était-ce la troupe de Tortoriti ou celle de Benozzi, ou bien s'agissait-il d'une seule et même troupe, Tortoriti-Benozzi ? Le *DTP* indique, sans préciser la date, qu'après avoir joué dans différentes villes, Desgranges arriva à Montpellier où il fut reçu dans la troupe de Pasquariel⁶. C'est tout à fait possible, mais il est très probable que les deux acteurs s'étaient déjà rencontrés à Toulouse en 1701.

Toujours selon le *DTP*, Grégoire Toscano, ayant rompu avec Pasquariel son beau-frère, s'est dirigé vers Bordeaux, « continuant toujours sa même profession »⁷. Deux possibilités s'offrent : soit Toscano avait recruté sa propre troupe (peut-être, n'était-il pas le seul à quitter Tortoriti à Toulouse), soit il est entré dans une troupe de quelqu'un d'autre. Selon le *DTP*, la troupe de Joseph Tortoriti joue ensuite à Montpellier où Pierre-François Biancolelli, le fils de Dominique, épouse la fille de Joseph Tortoriti⁸. La troupe a peut-être joué à Montpellier, mais Pierre-François Biancolelli n'avait pas conclu son mariage en cette ville. C'est à Grenoble, en mars 1703, qu'il épousa Jeanne-Jacquette Tortoriti, Colombine de

¹ L'acte de baptême est publié et analysé par Geneviève Dubois-Kervran, « L'acte de baptême de Silvia », dans *Dix-huitième siècle*, t. 35, 2003, p. 537-542.

² *Ibid.*, p. 541.

³ *Ibid.*, p. 539.

⁴ *DTP*, t. II, p. 288.

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*

⁷ *DTP*, t. V, p. 485.

⁸ *DTP*, t. I, p. 440.

la troupe¹. « Par contrat, Pasquariel associait au privilège royal son gendre, qui s'engageait à jouer toujours le rôle d'Arlequin en même temps que la nouvelle épouse promettait de remplir le rôle de Colombine »².

Selon les frères Parfaict, Tortoriti serait revenu à Paris en 1701³, probablement pour les besoins de recrutement. C'est là qu'il rencontra Antoine Delaplace qu'il connaissait déjà, et l'engagea dans sa troupe en qualité de peintre et décorateur. « L'engagement se fit le 7 juin de la même année, et un mois après, la Place partit pour Toulouse, où Pasquariel avait laissé sa troupe »⁴.

Max Fuchs suppose que l'on pourrait rechercher avec utilité les traces de Pasquariel, en septembre 1703, « à Dijon, Besançon, peut-être Bâle et Colmar ; il est à Lyon en août, à Strasbourg en octobre »⁵.

Après la fête de Pâques de 1703, la troupe de Tortoriti/Biancolelli débute ses représentations à Lyon, dans la salle de l'Opéra que le directeur de l'Opéra lyonnais, Leguay, sous-loue à Tortoriti. Le 3 mai, une comédie de Fatouville de l'Ancien Théâtre-Italien est proposée au public lyonnais : *Le Banqueroutier ou Arlequin roi de Chimère*⁶. « La recette, fort belle, dépassa onze cent livres, chiffre que l'Opéra [de Lyon] n'atteignait plus »⁷. *Le Banqueroutier* est suivie d'une autre comédie à succès de Fatouville, *Arlequin empereur dans la Lune*⁸.

L'extrait d'une comédie *La Vengeance de Colombine, ou Arlequin beau-frère du grand Turc* d'un auteur lyonnais, Nicolas Barbier, composée spécialement pour la troupe et représentée le 13 juillet 1703, confirme, si besoin est, la présence des pièces de l'Ancien Théâtre-Italien dans son répertoire. Dans le prologue de cette comédie, Arlequin, en officier,

¹ Jacques Rittaud-Hutinet, *Les comédiens italiens pendant l'exil (1697-1716)*, dans Pierre-François Biancolelli, *La Promenade des Terreaux de Lyon*, comédie présentée par Georges Couton, Michel Pruner, Jacques Rittaud-Hutinet. Lyon, Université Lyon II, Centre d'études et de recherches théâtrales, 1977, p. 14. Jacques Rittaud-Hutinet s'appuie sur les informations rassemblées par Edmond Maignien, *Les Artistes grenoblois*, 1887.

Émile Campardon se trompe à la fois sur le prénom et sur la date de naissance de cette demoiselle quand il écrit : « Les frères Parfaict appellent toujours Marianne la femme de Pierre-François Biancolelli, dit Dominique. En réalité, elle se nommait Marie-Angélique ; elle était née, le 18 août 1696, à Paris » (*Ibid.*, t. II, p. 167, note 2). Cette fille de Tortoriti s'appelait Jeanne et elle devait être née bien avant 1696, car elle se maria en 1703. Même si la date de son mariage aurait été sujette à caution, nous savons qu'elle formait, en janvier 1709, une société de comédiens en compagnie de son mari ; elle avait donc certainement plus que 13 ans à l'époque.

² Léon Vallas, *op. cit.*, p. 67-68. Léon Vallas s'appuie sur les recherches d'Edmond Maignien sur les artistes grenoblois.

³ *MSF*, t. I, p. 51.

⁴ *Ibid.*, p. 52.

⁵ Max Fuchs, *La Vie théâtrale en province au XVIII^e siècle*, *op. cit.*, p. 111.

⁶ La deuxième partie du titre fait allusion au déguisement d'Arlequin en roi de Chimère à la fin de la pièce. Dans le recueil de Gherardi de 1700, la comédie est intitulée simplement *Le Banqueroutier*.

⁷ Léon Vallas, *Un siècle de musique et de théâtre à Lyon (1688-1789)*, Lyon, chez P. Masson, 1932, p. 69. Léon Vallas cite les Archives de la Charité, E 308, p. 63 et E 1526.

⁸ Léon Vallas, *op. cit.*, p. 69.

critique la troupe italienne installée à Lyon tout en lui témoignant sa fidélité, et ses malicieuses autocritiques rappellent beaucoup celles que l'on rencontre dans le *Recueil* de Gherardi, dans *Le Divorce* (acte II, sc. 3, scène du chevalier de Fond-sec), ou dans *La Critique d'Arlequin homme à bonne fortune* :

ARLEQUIN. Mais où vas-tu donc si vite ?

LÉANDRE. Je vais à la Comédie Italienne voir une pièce nouvelle qu'on y joue aujourd'hui.

ARLEQUIN. Hé, que diable veux-tu aller faire à la Comédie Italienne ? est-il possible qu'un homme d'esprit puisse s'amuser à écouter les pauvretés qu'on y débite ? pour moi, je m'y ennuie à la mort, et toutes les fois que j'en sors, je fais serment de n'y plus remettre les pieds.

LÉANDRE. Mais puisque tu t'y ennuies tant, d'où vient donc qu'on t'y voit tous les jours ?

ARLEQUIN. Il est vrai que je n'ai pas encore manqué une représentation, mais je n'y vais... que pour dire que j'y ai été, et pour figurer avec un nombre d'honnêtes gens qui s'en font un plaisir ; mais ma foi, c'est bien peu de chose. J'avais oui parler de ce *Phénix*, de cet *Empereur dans la Lune*, et de toutes ces autres pièces dont on fait tant de cas, comme des plus belles choses du monde : hélas, quelle pitié qu'est-ce que tout cela ?¹ point de suite, point de sel, hé fi !²

Ainsi, six ans après la fermeture de l'Ancienne Comédie Italienne ses grands succès – *Le Phénix* (Delosme de Montchenay, 1691) et *Arlequin empereur dans la Lune* (Fatouville, 1684) – font partie de l'affiche de cette troupe qui commence à se constituer un répertoire propre, où figurent les comédies de Nicolas Barbier mais aussi les premiers essais de Pierre-François Biancolelli. L'Arlequin de *La Vengeance de Colombine ou Arlequin beau-frère du grand Turc* souligne d'ailleurs avec fierté son passé glorieux sur la scène de l'Hôtel de Bourgogne :

ARLEQUIN. *Il prend un air grave.*

Ce changement n'a rien qui puisse me surprendre
Aux coups de la fortune il faut toujours s'attendre :
Et dans l'état où je me vois
Qui doit à son caprice être plus fait que moi ?³
On m'a vu digne fils du Dieu la lumière
Commencer dans son char une illustre carrière.
Et par un retour du destin
Redevenir simple Arlequin.
Jadis une ardeur non commune
Pour l'objet dont j'étais épris
Au grand plaisir de tout Paris
Me fit Empereur dans la Lune
On m'a vu Roi de Tripoli
Empereur du Cap-Vert, Sophi ;
À bouche que veux-tu j'ai vécu chez Mélisse ;

¹ Ces malicieuses autocritiques rappellent beaucoup celles que l'on rencontre dans le *Recueil* de Gherardi. Ainsi, dans *Le Divorce* (Regnard, 1688), Arlequin en chevalier de Fondsec, dit à Isabelle qui projette une visite à l'Hôtel de Bourgogne : « En vérité, madame, je ne sais pas quel plaisir vous trouvez à vos comédies italiennes. Les acteurs en sont détestables. Est-ce qu'Arlequin vous divertit ? C'est une pitié. Excepté cet homme qui parle normand dans *L'Empereur de [sic] la Lune*, tout le reste ne vaut pas le diable » (Acte II, sc. 3).

² Nicolas Barbier, *La Vengeance de Colombine ou Arlequin beau-frère du grand Turc*. Comédie. Avec la parodie de l'opéra de *Tancredi*. Représentée à Lyon par la troupe italienne dans la salle de l'opéra en Bellecour, le 13 juillet mil sept cens trois. À Constantinople, Chez Ibrahim-Bek, imprimeur ordinaire de Sa Hautesse et du Divan, derrière le vieux sérail, au Croissant d'argent. 1703, 61 p., p. 3-4. Version manuscrite conservée à la BnF, fr. 9295, f^{os} 1-54v.

³ Allusion transparente à la fermeture du Théâtre-Italien.

Je me suis vu Titus aimé de Bérénice ;
Et puis de mille coups affrontant les hasards,
Chassé par un fripier du trône des Césars.

Renzo Guardenti établit la liste des pièces et canevas de l'Ancien Théâtre-Italien auxquelles Arlequin fait ici allusion ; il s'agit d'*Arlequin Phaéton*, *Arlequin empereur dans la Lune*, *La Propriété ou Arlequin roi de Tripoli*, *La Foire Saint-Germain*, *Mezzetin grand sophi de Perse*, *Arlequin Protée*. En analysant cette tirade, le chercheur italien pose la question qui reste pour l'instant sans réponse : s'agit-il d'un hommage à l'Arlequin de l'ATI de la part de Barbier qui se révèle un fin connaisseur du répertoire de ce théâtre ou bien d'une collaboration d'un acteur italien qui aurait soufflé à Barbier cette tirade ? Il faut remarquer que toutes les pièces mentionnées dans la tirade, sauf le canevas *La Propriété ou Arlequin roi de Tripoli*, font partie du recueil de Gherardi et pouvaient être lues et connues à Lyon comme à Paris. Quant au canevas *La Propriété ou Arlequin roi de Tripoli*, il apparaît dans le *Supplément du Théâtre-Italien* édité à Bruxelles en 1697. Barbier aurait donc pu connaître ce titre à travers les deux scènes présentes dans ce *Supplément*.

Une plainte déposée le 1^{er} juillet 1703 à la Sénéchaussée d'Ainay (actuel quartier de Lyon) confirme la présence dans la troupe du peintre Antoine Delaplace, futur acteur forain, ainsi que d'un certain Bartolo Tortoriti¹. Un autre document, registre de baptême de Charles Alexandre, fils de Pierre-François Biancolelli et de Jaquette Tortoriti, né le 26 août 1703 et baptisé le jour suivant à l'église d'Ainay, porte la signature de Joseph Tortoriti, le grand-père de l'enfant, ainsi que les signatures des deux témoins, François Magaynos et Thomas Merulla, tous deux « officiers du Roi », donc, selon Léon Vallas, comédiens de la troupe². Qui étaient ces comédiens, quelle formation fut la leur ? Il est logique d'imaginer que ces acteurs furent formés dans la tradition italienne, puisqu'ils étaient capables d'interpréter le répertoire de la troupe composé en grande partie des pièces de l'Ancien Théâtre-Italien. François Magaynos doit certainement être identifié avec « le fameux Maganox » qui remplissait le rôle de Pierrot « supérieurement » et qui fut, selon le *DTP*, le maître d'un célèbre Pierrot forain, Belloni :

S'étant brouillé avec Cadet le père, il [Belloni] le quitta, et suivi de sa femme, il fut rejoindre Pasquariel, qui était avec sa troupe à Toulouse³. C'était le fameux Maganox, de la ville de Grasse en Provence (qui n'a jamais paru à Paris) qui avait procuré cette place à Belloni. Ce dernier, frappé du talent de Maganox dans le rôle de Pierrot, chercha à l'imiter, et devint en peu de temps, aidé de ses leçons, capable de le

¹ Léon Vallas, *op. cit.*, p. 69.

² Registres de la paroisse Ainay (Saint-Michel puis Saint-Martin), cote 1GG342, document N° 181 (« B[aptême] Charles Alexandre Biancolelli »). Document cité par Léon Vallas, *ibid.*

³ *DTP*, t. I, p. 410-411.

doubler. Belloni s'étant pris de querelle avec Pasquariel, il revint à Paris, et entra d'abord chez Selles [...]¹

Si ces informations sont exactes, il faut conclure que Maganox fut le Pierrot de la troupe de Tortoriti avant d'avoir formé Belloni et peut-être après le départ de celui-ci pour Paris. Maganox faisait partie de la famille Tortoriti : il fut le premier mari d'Anne Tortoriti² qui épousa en secondes noces Pierre Paghetti.

En 1703, les « comédiens italiens [...] ont donc séjourné à Lyon d'avril à août »³. Max Fuchs signale un passage de la troupe de Pasquariel à Strasbourg en 1703⁴.

En novembre 1704, Pierre-François Biancolelli, qualifié de « comédien de Leurs Altesses Royales », fait jouer deux comédies à la Cour de Luneville⁵. Ce sont *La Fête galante* et *Les Amours d'Arlequin*, toutes les deux imprimées à Nancy, chez Paul Barbier, la même année⁶. Biancolelli s'applique à créer un répertoire adapté au lieu et aux circonstances de la représentation, en plaçant l'action des *Amours d'Arlequin* à Luneville et en insérant, dans *La Fête galante*, les vers en l'honneur de Léopold I^{er} de Lorraine. S'agit-il toujours de la troupe de Pasquariel ou bien Dominique est-il devenu un chef de troupe complètement autonome ?

Selon le *DTP*, Dominique le fils, après avoir quitté Tortoriti, avait fait, en compagnie de sa femme, un séjour en Italie, « où il joua dans les principales villes, comme Venise, Milan, Parme, Mantoue, Gènes etc. Ensuite il revint en France, et joua dans la troupe qui était établie à Marseille »⁷. Curieusement, la troupe de Tortoriti est attestée à Casale Monferrato (Piémont) en 1705⁸. Est-ce à dire que Dominique et Tortoriti formaient toujours une seule et même troupe ou bien les deux troupes ont-elles fait une tournée en Italie à peu près à la même époque ?

En 1705, Dominique est à Toulon, soit comme chef de troupe, soit comme membre de la troupe de Pasquariel⁹ (la troupe revient peut-être de la tournée italienne ?). En 1707, « les

¹ *Ibid.*, p. 411.

² *DTP*, t. IV, p. 51, Thomas-Simon Gueullette, *Notes et souvenirs sur le Théâtre-Italien au XVIII^e siècle*, Paris, Droz, 1938, p. 62.

³ Jacques Rittaud-Hutinet, *Les comédiens italiens pendant l'exil (1697-1716)*, *op. cit.*, p. 15.

⁴ Max Fuchs, *Lexique des troupes de comédiens au XVIII^e siècle*, *op. cit.*, p. 109.

⁵ Voir, pour les détails de la distribution, Henri Lepage, « Études sur le théâtre en Lorraine et sur Pierre Gringoire », dans *Mémoires de la Société royale des sciences, lettres, arts de Nancy* (1848), Nancy, 1849, p. 311-312.

⁶ *Ibid.*

⁷ *DTP*, t. I, p. 440.

⁸ Emanuele de Luca relate cette information dans son article cité, p. 242 en s'appuyant sur le livre de Paola Cirani, *Comici, musicisti di teatro alla corte di Ferdinando Carlo Gonzaga Nevers*, Mantoue, 2004, p. 214.

⁹ Jacques Rittaud-Hutinet, *Les comédiens italiens pendant l'exil (1697-1716)*, *op. cit.*, p. 16. Jacques Rittaud-Hutinet cite à l'appui l'ouvrage d'A.-Jacques Parès, *Aperçu sur les spectacles de Toulon avant la Révolution*, Toulon, Société nouvelle des imprimeries toulonnaises, 1936, p. 10.

Comédiens Italiens privilégiés de Monseigneur le Maréchal de Villeroy¹ » donnent à Lyon *L'Opéra interrompu*² (juillet 1707), de Nicolas Barbier. La même année, une autre comédie de Barbier, *Les Eaux de Mille-Fleurs* (9 février), est donnée à Lyon « par l'Académie royale de musique »³, ce qui désigne probablement la troupe rassemblée par Leguay, directeur de l'Opéra de Lyon. En revanche, le titre des « Comédiens Italiens privilégiés de Monseigneur le Maréchal de Villeroy » pourrait bien désigner la troupe de Dominique. Barbier insère dans ses deux œuvres de nombreuses allusions à l'actualité lyonnaise et, en particulier, aux affaires de l'Opéra lyonnais, ainsi que des scènes parodiant les opéras célèbres⁴. L'Opéra apparaît d'ailleurs en personne pour défendre ses droits ; il est « vêtu moitié à la romaine, moitié à la française, avec un casque et des brodequins »⁵. On pense tant à *L'Union des deux Opéras* de Dufresny (1692), qu'à de nombreuses pièces foraines qui mettront en scène Monsieur l'Opéra, un gros gaillard, cousin de Madame la Foire. Dans le deuxième acte, l'auteur fait débarquer toute la troupe de l'Opéra avec ses bagages. Cette scène est directement inspirée de l'arrivée de l'Opéra dans la pièce de Dufresny, *L'Opéra de campagne* :

Charles Dufresny, <i>L'Opéra de campagne</i> , Acte I, sc. 3	Nicolas Barbier, <i>L'Opéra interrompu</i> , Acte II, sc. 3 ⁶
On entend un bruit de timbales et de trompettes. Dans le même temps paraît une charrette chargée d'ustensiles d'opéra, comme habits, coffres, décorations, contrepoids, cordages etc. Marinette est au haut de la charrette, avec trois petits enfants ; le charretier marche à côté, vêtu de noir, [...] et dans sa main une baguette de magicien, qui lui sert de fouet. [...] lorsque le charretier veut aller à droite, à gauche, avancer, ou reculer ses chevaux, il s'exprime toujours en chantant et sur divers tons, [...], et tous les instruments l'accompagnent ; si bien que tous les termes des charretiers, comme « à dia, hureau, ori » et les autres, sont toujours prononcés par charretier en musique, et le chœur ensuite les reprend.	On voit paraître une charrette chargée d'ustensiles d'Opéra. Comme habits, coffres, décorations etc. Une femme est assise sur le haut de la charrette avec un livre sous son bras, plusieurs hommes et plusieurs femmes vêtus avec des habits d'Opéra précèdent la charrette. Ils ont à leur tête un charretier qui bat la mesure à plusieurs joueurs d'instruments, quand la marche est finie, le charretier vient chanter la chanson qui suit, et le chœur répète le refrain. Le Charretier chante, avec un fouet à la main. A dia ni à hureau ne va. (<i>bis</i>) Ici guère il ne restera. Hureau dia dia etc. [...]

Si, chez Dufresny, les chevaux savaient avancer en accord avec la musique, chez Barbier, ce sont les artistes de l'opéra qui « ne marchent qu'au son des instruments »⁷. La femme assise sur le haut de la charrette se prénomme, chez Barbier, Mlle La Comète ; ce nom

¹ François de Neufville, duc de Villeroy.

² Nicolas Barbier, *L'Opéra interrompu*, comédie mise au théâtre par M. B***, représentée à Lyon par les comédiens italiens, privilégiés de Mgr. le maréchal de Villeroy, au mois de juillet de l'année 1707, Lyon, Antoine Périsset, 1707.

³ Nicolas Barbier, *Les Eaux de Mille-fleurs*, comédie-ballet mise au théâtre par M. B.***, représentée à Lyon pour la première fois le 9 février 1707, par l'Académie royale de musique, dans la salle du gouvernement, [s.n.], 1707, 121 p.

⁴ Ceux de Lully : *Bellérophon, Persée, Phaéton* (Léon Vallas, *op. cit.*, p. 86-87).

⁵ Nicolas Barbier, *L'Opéra interrompu*, *op. cit.*, p. 15 (Acte I, sc. 2).

⁶ *Ibid.*, p. 30-31.

⁷ *Ibid.*, p. 32.

rappelle la *Scène du comédien*, d'*Arlequin Protée* (Fatouville, 1683). Dans cette scène, Arlequin se présente en comédien nommé La Comète ; il est occupé à rassembler une troupe de comédiens. La première scène d'*Arlequin Protée* a probablement été inspirée de la scène 5 du premier acte de l'opéra de *Phaéton*, et c'est justement cet opéra et cette scène en particulier qui sont parodiées par Barbier¹. Deux explications à tous ces rapprochements sont possibles : soit Nicolas Barbier était un lecteur assidu des recueils de l'Ancien Théâtre-Italien, soit il a travaillé de concert avec un connaisseur de ce théâtre tel que Dominique.

Jacques Rittaud-Hutinet signale², pour l'année 1707, la pièce *Arlequin Roland* de Dominique et Romagnesi mais il s'agit probablement d'une confusion avec la pièce de 1727.

En 1708, à Lyon, est publiée une nouvelle comédie de M. B** (Nicolas Barbier), mais elle ne semble pas être destinée à la troupe de Dominique ; on pourrait même croire que l'auteur décoche quelques flèches satiriques à l'intention de Dominique³. Les relations entre Nicolas Barbier et la « troupe italienne » de Pierre-François Biancolelli, ainsi que les rapports qu'entretiennent ses œuvres avec le répertoire de l'ATI sont encore à explorer.

« En 1709, Dominique est à Rennes où il donne, avec la Troupe des comédiens italiens, *La Promenade de Rennes* »⁴.

Léon Vallas, en essayant de reconstituer la troupe de Dominique qui officiait à Lyon, rapporte que les deux fils de Marc-Antoine de Lalauze sont nés et baptisés dans cette ville : Louis, né le 10 mai 1708 et baptisé à la paroisse d'Ainay, et Jean, né et baptisé le 10 mai 1709 à Sainte-Croix. Dans les deux actes de baptême, Marc-Antoine de Lalauze est qualifié de « maître à danser de la ville de Paris ». Le parrain du petit Louis est Louis Nivelon qui signe le registre⁵. Quant à Jean, son parrain est un marchand lyonnais, et sa marraine, Marguerite de

¹ Voir surtout Acte III, sc. 6.

² Jacques Rittaud-Hutinet, *Les comédiens italiens pendant l'exil (1697-1716)*, op. cit., p. 16-17.

³ Ainsi, dans le passage suivant du prologue, l'auteur semble railler les ambitions de Dominique qui cherche à rejoindre les scènes parisiennes :

« ARLEQUIN. [...] Il est vrai palsambleu que je suis un grand fat d'enterrer mon mérite tout vif dans le fond d'une province, tandis que je puis le faire briller sur le théâtre de Paris, où je serai adoré.

LE DOCTEUR. À Paris, toi ?

ARLEQUIN. Eh ! non : c'est que je badine ; mais si je vous montrais de certaines lettres, vous verriez...

LE DOCTEUR. Je verrais qu'on a voulu se divertir à tes dépens. Crois-moi, mon ami. À Paris tout comme en province, un fat ne passe jamais que pour un fat ; et tous ces airs de petit-maître bien loin de servir de surtout aux défauts d'un mauvais comédien, ne servent qu'à mieux découvrir son ridicule » (Nicolas Barbier, *La Fille à la mode*, Lyon, [s.n.] 1708, 82 p., in-12, p. 5-6).

⁴ Publiée la même année : *La Promenade de Rennes ou La Motte à Madame*, comédie [...] mise au théâtre par le Sieur Dominique Biancolelli, Rennes, Hovius, 1709.

⁵ Registres de la paroisse d'Ainay (Saint-Michel puis Saint-Martin), cote 1GG343 (période 11/01/1708 – 01/01/1709), extrait n° 257, 10 mai 1708 (« B[aptême] de Louis de La Lauze »). Accessible en ligne.

Lalauze, femme de Pierre Alard¹. Un certain Étienne Lefebvre, maître à danser, signe également l'acte de baptême de Jean de Lalauze.

Cependant, nous n'avons aucune preuve que Nivelon et sa famille, ainsi que la famille de Lalauze faisaient partie de la troupe de Dominique en 1708 et 1709. La présence de Dominique à Lyon à ces dates précises ne semble pas attestée. Les Nivelon et les de Lalauze étaient probablement dans une troupe dirigée par Louis Nivelon.

Dominique continue une carrière en province, tout en se produisant sur la scène des foires parisiennes dès la Foire Saint-Laurent 1708. Ce sont ses succès provinciaux qui ont décidé Jeanne Godefroy, alias veuve Maurice, à engager Dominique dans sa troupe foraine. Dominique est à Paris pour les deux foires de l'année 1709. Dans l'intervalle entre les deux foires il constitue une troupe pour aller donner les représentations en province pendant les deux campagnes d'été et d'hiver², notamment à Rouen. Selon le *DTP*, Dominique est à Lyon la même année 1709 : « En 1709, il vint à Lyon et y joua jusqu'en 1710 [...] »³. Il y est peut-être venu après la Foire Saint-Laurent 1709.

Selon les *MSF*⁴, la pièce de Dominique *La Foire galante* fit l'ouverture de la Foire Saint-Laurent 1710 qui débutait, probablement, comme toujours, le 25 juillet. Nous exprimons ailleurs nos réserves concernant cette information⁵. En tout cas, la troupe de Dominique était à Lyon dès la mi-août 1710.

Ou bien plus tôt ? Léon Vallas signale un curieux document relatant une bataille « que, le 8 mai 1710, s'étaient livrée deux particuliers, dans le parterre de la Comédie Italienne installée à l'Opéra de Bellecour »⁶. Dans cette affaire, sont cités en qualité de témoins : François Darthenay (ou d'Artenay), comédien français présent par la suite sur des scènes foraines, Charles Garnier, musicien lyonnais, et Lazare Fiot dit la Charbonnière, maître à danser⁷. Est-ce que la Comédie Italienne désigne la troupe de Dominique ? C'est possible, mais les preuves manquent pour aller jusqu'à la certitude.

Un mois plus tard, la famille de Louis Nivelon est présente à Lyon. Le 6 juin 1710, à Ainay, Claude Nivelon, fils de Louis, signe, en qualité de parrain, un registre de baptême d'un

¹ Archives de Lyon, Registres de la paroisse Sainte-Croix, cote 1GG413 (accessible en ligne).

² L'acte d'association signé le 25 janvier 1709. La première campagne devait se situer entre la FSG 1709 et la FSL 1709, et la deuxième, après la FSL 1709. Voir le chapitre consacré à la FSG 1709.

³ *DTP*, t. I, p. 440.

⁴ *MSF*, t. I, p. 115-116.

⁵ Voir le chapitre consacré à la FSL 1710.

⁶ Léon Vallas, *op. cit.*, p. 91.

⁷ *Ibid.*

certain Claude Bonis, fils de Cleophas Bonis¹. La marraine est Élisabeth Dequince, « mère dudit Nivelon »².

Le 17 août 1710, Jean-Baptiste Hamoche et son épouse Anne Bisson font baptiser leur fille Élisabeth, née la veille, à Ainay (Lyon), en lui donnant pour parrain un avocat au Parlement et, pour marraine, madame Élisabeth Desquins [elle a signé : « de quint »], « femme du Sieur Louis Nivelon, maître à danser »³. On suppose que Louis Nivelon, mari d'Élisabeth Desquins, devait se trouver à Lyon au même moment qu'elle. Est-ce que, cette fois-ci, Louis Nivelon, ainsi que Hamoche et sa femme, font partie de la troupe de Dominique ou bien forment-ils une troupe à part, avec Nivelon pour chef ? Dans le chapitre consacré à la Foire Saint-Germain 1710 sont détaillés les engagements faits par Nivelon en mars-avril 1710 en vue d'aller jouer à Lyon. On sait qu'il engagea Jean Arangolin, Christophe Bruilo (Bruillot), danseur de corde, et sa femme Élisabeth Jacquelot, ainsi qu'Antoine Hyacinthe ou Jacinthe et Ange-Augustin Babron. Aucune mention n'est faite de son association avec Dominique.

Néanmoins, fait troublant, la troupe de Dominique se trouve à Lyon au même moment qu'Hamoche et Nivelon (et, sans doute, d'autres acteurs engagés par Nivelon). Le 18 août, la troupe de Dominique joue, dans la salle de Bellecour, la comédie de Nicolas Barbier intitulée *L'Heureux Naufrage*⁴. Le 26 septembre, dans la même salle, la troupe représente une comédie de Dominique intitulée *L'École galante ou L'Art d'aimer par Arlequin*⁵. Dominique affirme que la pièce eut un succès éclatant : « Ce fut le 26 septembre 1710 que cette pièce commença à paraître pour la première fois sur le théâtre de Lyon ; elle fut jouée près de trois mois de suite avec le même nombre de spectateurs que le premier jour [...] »⁶. Le 4 octobre, la troupe

¹ Registres de la paroisse d'Ainay (Saint-Michel puis Saint-Martin), cote 1GG343 (période 01/01/1710 – 31/12/1710), extrait n° 71, 6 juin 1710 (B[aptême] de Claude Bonnis).

² Et non pas son épouse, comme l'affirme Léon Vallas, *op. cit.*, p. 91.

³ Archives municipales de Lyon, Registres paroissiaux et d'état civil, paroisse d'Ainay (Saint-Michel puis Saint-Martin), cote 1GG343 (période 01/01/1710 – 31/12/1710), B[aptême] d'Élisabeth Hamoche, extrait n° 111. Accessible en ligne. Dans ce document, Hamoche est qualifié de « musicien ».

⁴ Le même jour, 18 août 1710, est établi le consentement pour la publication de cette comédie, et le 28 août est signée la permission pour son édition : « CONSENTEMENT. Je n'empêche l'impression de la présente comédie de *L'Heureux Naufrage*. Fait à Lyon ce 18 Août 1710. AUBERT. PERMISSION. Permis d'imprimer à Lyon le 28 août 1710. DUGAS » (Nicolas Barbier, *L'Heureux naufrage*, comédie [...] représentée à Lyon pour la première fois par la troupe du Sr. Dominique, dans la salle de Bellecour, le 18 août 1710, Lyon, A. Briasson, 1710, 107 p., in-12).

⁵ Biancolelli, Pierre-François, *L'École galante ou l'Art d'aimer par Arlequin*, comédie mise au théâtre par Dominique, représentée à Lyon pour la première fois le 26 septembre 1710, dans la salle de l'opéra... Paris, C. et J. B. Bauche et J. Edouard, 1711, in-16.

⁶ Préface de l'édition de la pièce citée par Léon Vallas, *op. cit.*, p. 92.

joue *Les Soirées d'été*¹, de Nicolas Barbier. Léon Vallas ne manque pas de relever cette petite contradiction : selon lui, Dominique « dans sa préface avantageuse, exagère son succès, en laissant entendre que *L'École galante* tint exclusivement l'affiche durant trois mois, puisque dès le 4 octobre, c'est-à-dire huit jours après la création de son chef-d'œuvre, on donnait déjà la première représentation des *Soirées d'été* de Barbier »². La remarque de Léon Vallas semble pertinente : il est bien entendu que Lyon n'est pas Paris et ne peut fournir des spectateurs pour une trentaine de représentations consécutives, mais 8 jours passés entre les premières représentations des deux pièces ne semblent tout de même pas indiquer un succès fulgurant de la première...

Le 21 novembre 1710, la femme de Dominique signe un engagement assez curieux pour que l'on en cite un extrait :

[...] par devant les conseillers du Roi, notaires à Lyon soussignés furent présents sieur Louis Nivelon, danseur ordinaire de Monseigneur et l'un de chefs de la troupe de la Comédie Italienne, demeurant ordinairement à Paris, de présent en cette ville de Lyon, faisant tant pour lui que pour ses associés absents, d'une part, et damoiselle Jeanne Tortoriti, femme de sieur Pierre Biancolelli, dit Dominique, aussi l'un des chefs de ladite Comédie, d'autre part, lesquels sont convenus de ce qui suit : savoir que ladite damoiselle Tortoriti s'oblige de représenter tous les rôles de Colombine dans les pièces qui seront jouées par ladite troupe tant dans cette ville que dans celles de Chambéry et Grenoble, tout autant de temps que ledit sieur Nivelon fera jouer ladite comédie dans lesdites villes, de même que de danser dans les ballets et chanter s'il y échoit, et ce moyennant trois cent livres par mois payables de jour en jour, à raison de dix livres tous les jours [...]³

Ainsi, il existe « une troupe de la Comédie Italienne », et cette troupe n'a pas un, mais plusieurs – au moins deux – chefs. Comment l'expliquer ? Probablement, par le fait que la troupe est assez nombreuse pour pouvoir se séparer et jouer en même temps en deux endroits différents. Nous avons évoqué, un peu plus haut, la troupe rassemblée par Nivelon en mars-avril 1710 en vue de partir jouer en province et dont font partie Jean Arangolin, Christophe Bruloi (Bruillot), sa femme Élisabeth Jacquelot, Ange-Augustin Babron, Antoine Hyacinthe (Jacinthe). Jacinthe est engagé pour jouer Pierrot, le Docteur ou l'amoureux⁴, ce qui semble démontrer l'inspiration italienne dans le répertoire de cette troupe.

Il semble surprenant que Jeanne Tortoriti s'engage, toute seule, chez Nivelon : pourquoi n'est-elle pas aux côtés de son époux, qui est aussi chef de cette troupe ? Dans les engagements des acteurs forains du début du XVIII^e siècle, les époux figuraient souvent

¹ La date figure sur la page de titre de l'édition : *Les Soirées d'été*, comédie mise au théâtre par Mr. Barbier, représentée à Lyon pour la première fois le 4 octobre 1710, par la troupe du sieur Dominique, dans la salle de l'Opéra en Bellecour. [s.n.] 1710, 75 p., in-12.

² Léon Vallas, *op. cit.*, p. 92.

³ Léon Galle, « Un engagement d'artiste au théâtre de Lyon en 1710 », *La Revue du Lyonnais*, n° 28 (1899), p. 264-266.

⁴ Agnès Paul, th. cit., *Dictionnaire biographique*, p. 38.

ensemble et touchaient un salaire global « par couple »¹. Et pourtant, Jeanne et Pierre-François étaient probablement ensemble en cette fin d'année 1710 : en effet, Nivelon affirme vouloir se diriger à Chambéry et Grenoble, et Dominique est précisément à Grenoble à la fin de l'année 1710 ; il y fait représenter son *Prince généreux*². Dominique n'avait certainement pas l'intention de se produire à la Foire Saint-Germain 1711 ; autrement, il ne serait pas à Grenoble au mois de février, quand la Foire Saint-Germain ouvre ses portes :

En février 1711 était représentée à Grenoble par la troupe italienne de Monsieur Dominique une comédie nouvelle composée par M.** et intitulée *Les Plaisirs de La Tronche*³. [...] Que cette représentation ait lieu en février me paraît confirmer que les Italiens sont de passage pour la saison d'hiver, qui s'achève au carême, et qu'il faut profiter de leur présence⁴.

Jean Sgard, auteur de l'édition moderne des *Plaisirs de La Tronche*, qualifie cette comédie à lazzis (elle en comporte une dizaine) de « pièce française jouée à l'italienne »⁵ – définition que l'on pourrait appliquer facilement au répertoire français de l'ATI. Selon Jean Sgard, Dominique aurait pris une part très active à l'écriture de cette comédie, s'il n'en était pas le seul et unique auteur⁶.

« La comédie de *La Femme fidèle* fut représentée sur la fin de l'année 1711 », – affirme Dominique⁷. Le titre complet de cette comédie est *La Femme fidèle ou Les Apparences trompeuses*, et c'est apparemment à Lyon que cette comédie fut représentée pour la première fois.

Probablement la même année 1711, Dominique a donné à Lyon, toujours dans la salle de Bellecour, la comédie des *Amants esclaves*. Les représentations théâtrales dans la salle de Bellecour ont cependant été perturbées en ce début d'année 1711 : en effet, le 11 février 1711 survient la crue du Rhône, puis de la Saône qui atteint son maximum à la fin du mois de février. La ville de Lyon est sous l'eau et parmi les nombreux bâtiments lourdement touchés

¹ Ainsi, en 1715, Saint-Edme engage Dominique et sa femme pour les rôles d'Arlequin et Colombine pour un salaire annuel (2 foires cumulées) de 6 000 livres (Agnès Paul, th. cit., t. III, p. 353). Cela dit, le salaire promis à Jeanne Tortoriti par Louis Nivelon paraît tout à fait honorable.

² Voir la *Préface* du *Prince généreux*, dans Pierre-François Biancolelli, *Nouveau théâtre italien*, contenant, *Le Prince généreux ou Le Triomphe de l'amour, La Femme fidèle..., Arlequin gentilhomme par hasard*, Paris, Edouard, 1712. Dominique affirme que cette pièce fut « très suivie ».

³ Cette pièce bénéficia d'une réédition récente : *Les Plaisirs de La Tronche* (1711), texte établi et présenté par Pierre Monnier et Jean Sgard, Grenoble : ELLUG, Université Stendhal, 2006, 116 p.

⁴ Jean Sgard, « Rire français et rire italien dans *Les Plaisirs de la Tronche* (1711) », *Recherches et travaux*, 2005, n° 67, p. 201-202, mis en ligne le 30 septembre 2008, consulté le 28 mai 2013. URL : <http://recherchestravail.org/index284.html>.

⁵ *Ibid.*, p. 204.

⁶ *Ibid.*, p. 208.

⁷ *Préface* de *La Femme fidèle*, dans Pierre-François Biancolelli, *Nouveau théâtre italien*, op. cit. Il semble, dès lors, que Jean Sgard ne soit pas tout à fait exact dans sa chronologie de l'activité provinciale de Dominique : « En 1710, le voici de retour à Lyon où il joue coup sur coup *La Femme infidèle* [sans doute, erreur pour « fidèle »] ou les *Apparences trompeuses*, *L'Heureux naufrage* et *Les Soirées d'été* » (Jean Sgard, « Rire français et rire italien dans *Les Plaisirs de la Tronche* (1711) », art. cit., p. 203).

figure la salle de Bellecour. La comédie des *Amants esclaves* a-t-elle été jouée juste avant l'inondation¹ ?

Au début de l'année 1712, Dominique est toujours à Lyon, comme l'atteste sa préface d'*Arlequin gentilhomme par hasard* : « Cette comédie fut représentée à Lyon, au commencement de la présente année 1712, dans la salle de l'Opéra en Bellecour ; le concours de spectateurs fut une preuve de la satisfaction que les dames de cette superbe ville témoignèrent pendant le temps que cette pièce fut jouée [...] »². Quel mois est désigné par cette formule du « commencement » de l'année ? Mois de janvier ? Si tel est le cas, la pièce n'a pu être jouée que peu de fois, car Dominique se produit à la Foire Saint-Germain 1712 à Paris : un prologue spécialement écrit pour l'occasion, *Le Retour d'Arlequin à la foire*, célèbre les retrouvailles de l'acteur avec la capitale. En règle générale, les acteurs étaient tenus de se présenter deux semaines avant le commencement de la foire, c'est-à-dire, aux alentours du 15-20 janvier, pour la Foire Saint-Germain, et le voyage Lyon-Paris nécessitait également une bonne semaine³. Dominique devait normalement quitter Lyon le 10 janvier au plus tard. Ou bien, il donna cette pièce en revenant de Paris ? En effet, la Foire Saint-Germain de cette année fut très courte à cause du deuil royal : deux semaines, selon le témoignage de Dominique lui-même⁴. Il pouvait donc être de retour à Lyon vers la fin du mois de février et représenter à ce moment-là son *Arlequin gentilhomme par hasard*.

C'est également à Lyon, en 1712, que Dominique représente sa comédie *La Promenade des Terreaux*⁵, fortement inspirée des *Soirées d'été*, de Nicolas Barbier.

Dominique, déjà familier de la scène foraine, tente de pérenniser sa présence à Paris. Pour mieux se faire connaître en tant qu'auteur, il fait publier un recueil de trois pièces⁶ dont le titre – le *Nouveau théâtre italien*⁷ – est destiné à établir une continuité entre l'Ancien Théâtre-Italien et l'activité théâtrale de Dominique. Les textes liminaires de ce recueil affirment que non seulement le jeune Dominique possède toutes les qualités des auteurs

¹ À moins que cette comédie ne fût donnée l'année précédente 1710 et imprimée en 1711 ? Nous n'avons pas pu consulter son édition : *Les Amants esclaves*, comédie mise au théâtre par Mr D*** et représentée pour la première fois par la troupe de M. Dominique, dans la salle de l'Opéra, en Belle-Cour, Lyon, C. Chapuis, 1711.

² Préface d'*Arlequin gentilhomme par hasard*, dans Pierre-François Biancolelli, *Nouveau théâtre italien*, op. cit. Dominique affirme que cette pièce fut « très suivie ».

³ Voir, sur la durée de ce voyage, le chapitre consacré à la FSL 1710.

⁴ Préface de la *Femme fidèle*, dans Pierre-François Biancolelli, *Nouveau théâtre italien*, op. cit.

⁵ Édition moderne : Pierre-François Biancolelli, *La Promenade des Terreaux de Lyon*, comédie présentée par Georges Couton, Michel Pruner, Jacques Rittaud-Hutinet, Lyon, Université Lyon II, Centre d'études et de recherches théâtrales, 1977.

⁶ *Le Prince généreux ou Le Triomphe de l'amour, La Femme fidèle ou Les Apparences trompeuses et Arlequin gentilhomme par hasard*.

⁷ Publié à Paris, chez Jacques Edouard, en 1712. L'approbation date du 25 mai, le privilège, du 8 juillet, achevé d'imprimer le 10 août 1712.

italiens, mais qu'il a également hérité de son père toutes les perfections d'un acteur accompli : « Monsieur Dominique prouve de jour en jour qu'il est le fidèle imitateur de son père ; il en a retenu tout le jeu, la grâce, les bons mots, persuadé que pour briller sur la scène, on ne doit épargner ni l'étude ni la peine, [...] »¹. Ces notions d' « étude » et de « peine » contrastent avec une idée reçue du jeu italien qui ne serait que postures et grimaces improvisées ne nécessitant aucun travail préalable d'entraînement et de mémoire. La troupe de Dominique, selon ses dires, est une troupe unie autour de son chef à la moralité exemplaire :

En effet, Monsieur Dominique, tout jeune qu'il paraît, ne l'est point dans ses mœurs ni dans ses sentiments, plus il travaille, et plus on remarque en lui le vrai mérite d'un bon acteur, toujours empressé de se distinguer de ceux qu'une vie molle entraîne dans cette profession : on voit régner la concorde parmi ceux qui secondent si agréablement ses intentions, et chacun dans son genre envie les applaudissements du public².

Charles Mazouer remarque que le recueil « orchestre une véritable campagne pour le retour de Biancolelli et des comédiens italiens à Paris »³. En effet, Dominique appelle au pardon royal qui permettrait à une troupe italienne de reparaître à Paris : « Le lecteur approuvera sans doute la plainte que l'on fait ici de ce triste silence qui éloigne de Paris des acteurs qui pour trop briller, sont forcés de céder à des ordres qu'ils respecteront toujours, jusqu'à ce que l'avenir en décide autrement [...] »⁴. Dominique adopte la stratégie utilisée jadis par Gherardi : imprimer les pièces pour montrer leur totale adéquation avec les exigences imposées par le pouvoir⁵. En passant, il égratigne, dans sa *Préface*, les auteurs français contemporains, ennuyeux à souhait selon lui⁶. En revanche, les canevas et pièces de l'Ancien Théâtre-Italien, en plus d'être amusants, sont moralement utiles, tout comme l'étaient les pièces de Molière⁷. Biancolelli cherche à renouveler la tradition de l'ATI. Charles Mazouer constate, dans cette tentative intéressante, « la volonté effective de mêler les types italiens, dotés de leur drôlerie et de leur jeu, à des pièces mieux construites, plus littéraires (le

¹ *Préface de La Femme fidèle*, dans Pierre-François Biancolelli, *Nouveau théâtre italien*, *op. cit.*

² *Préface d'Arlequin gentilhomme par hasard*, *Ibid.*

³ Charles Mazouer, *Les Salinières ou La Promenade des fossés*, par Pierre-François Biancolelli, présentation, dans *Le Théâtre d'Arlequin*, *op. cit.*, p. 312.

⁴ Pierre-François Biancolelli, *Nouveau théâtre italien*, *op. cit.*, *Préface* [préface générale du volume].

⁵ L'Auteur « vient de donner de nouvelles marques de son habileté et de la délicatesse de son génie, par cette facilité qui lui est si naturelle de caractériser les mœurs, sans s'écarter du respect qu'il doit aux souverains de la terre, et en observant toujours les règles d'une bienséance si adroitement ménagée. [...] En un mot, l'auteur ne s'applique qu'à instruire en divertissant [...] » (*Ibid.*)

⁶ « [...] le Théâtre français a cette belle maxime d'ennuyer aussi bien au commencement qu'à la fin de la comédie : tant de pièces qui ont paru depuis quelques années, et même dans ces derniers temps, fournissent une preuve de ce qu'on avance ici » (*Ibid.*).

⁷ « [...] n'a-t-on pas dit du célèbre Molière, qu'il a corrigé plus de défauts à la Cour et à la Ville que tous les prédicateurs de son temps. [...] un *Arlequin* avec un ridicule assortiment de rubans fit autrefois éclipser les fontanges ; les folies d'*Octavio* sont des leçons de sagesse qui apprennent combien il est dangereux de s'abandonner à l'amour ; *Colombine fille savante* rappelle les personnes de son sexe à leurs occupations naturelles : en un mot, le *Défenseur du beau sexe* calme la fureur des jaloux et met le mérite des dames dans un beau jour » (*Préface de La Femme fidèle*, dans Pierre-François Biancolelli, *Nouveau théâtre italien*, *op. cit.*).

vers y domine, par exemple), plus décentes, d'une fantaisie moins débridée que dans l'Ancien Théâtre Italien »¹. Bref, cet auteur franco-italien espère trouver un juste équilibre entre les deux traditions théâtrales, française, incarnée par Molière, et italienne, héritée en ligne directe de son père. Cette synthèse se révélera peu viable, et le travail de Dominique auteur dramatique aux foires et à la Nouvelle Comédie-Italienne s'éloignera du modèle proposé par son *Nouveau théâtre italien* en 1712.

Le 5 juin 1712, la troupe de Dominique donne *La Fausse belle-mère*² à Toulouse. En 1712, la troupe de Dominique aurait également été à Bayonne³ et à Bordeaux⁴. Selon le témoignage de Jean Vallet, « machiniste du sieur Dominique, chef de la troupe de la Comédie italienne qui se joue dans les provinces »⁵, la troupe aurait séjourné à Bayonne au printemps 1712 et à Bordeaux, en automne 1712. Selon le témoignage d'Antoine Hyacinthe, comédien dans la troupe de Dominique, la troupe aurait été à Bayonne vers l'automne 1712⁶. C'est en 1712 qu'est jouée et imprimée à Bordeaux la pièce de François Cazeneuve dit Desgranges, *Les Aventures de Figueriau, promenade de Bordeaux*.

Grâce à un acte notarié (révocation d'un testament fait par un avocat lyonnais à quelques comédiens, Minutes Michon, 28 juillet 1712, signalé dans l'Inventaire-Sommaire des Archives de la Charité), Léon Vallas tente la reconstitution de la troupe de Dominique à Lyon : Pierre Paghetti, le beau-frère de Dominique, et sa femme Anne Tortoriti, la dame Lebron, la danseuse Rozier, la Defaussier, « comédienne de l'Opéra », épouse de Jean Courbon, Hector Courbon, fils de ce dernier⁷.

¹ Charles Mazouer, *Les Salinières ou la Promenade des fossés*, par Pierre-François Biancolelli, présentation, dans *Le Théâtre d'Arlequin, op. cit.*, p. 313.

² Cette comédie a été éditée la même année : Pierre-François Biancolelli, *La Fausse belle-mère*, comédie représentée à Toulouse pour la première fois le 5 juin 1712, dans la salle de l'Hôtel de Ville, Toulouse, G. Henault, 1712, 82 p., in-8. Jacques Rittaud-Hutinet semble se tromper en affirmant que cette comédie « sera reprise cette même année à Lyon » (Jacques Rittaud-Hutinet, *Les comédiens italiens pendant l'exil (1697-1716)*, art. cit., p. 19). En effet, il se base sur la notice du catalogue de Soleinne (t. III, p. 165, ms. n° 3369, *Théâtre inédit de Dominique Biancolelli*) qui mentionne, parmi les titres de ce recueil manuscrit, « *La Fausse belle-mère*, com. 3 v., à Lyon, 5 juin 1712 ». Cependant, il s'agit d'une erreur : sur la page titre du manuscrit de la comédie, il est clairement indiqué : « *La Fausse belle-mère / Comédie en 3 actes en vers / Par M. Dominique / Représentée à Toulouse pour la première / fois le 5 juin 1712 dans la salle de l'Hôtel / de Ville* », ce qui concorde avec l'information donnée par l'édition (cette inscription fut-elle copiée sur l'édition ?). En tout cas, le manuscrit ne mentionne nulle part de représentation à Lyon en 1712.

³ « M. Foltzer a découvert, aux Archives municipales de Bayonne, un émargement daté seulement de 1712, de "Dominique Biancolelli Paghetti" – c'est évidemment Dominique Biancolelli et son camarade Pietro Paghetti » (Max Fuchs, *La Vie théâtrale en province au XVIII^e siècle, op. cit.*, p. 108).

⁴ Voir, pour plus de détails, le chapitre consacré à la FSG 1715.

⁵ Campardon, t. I, p. 306.

⁶ *Ibid.*, p. 307.

⁷ Léon Vallas, *op. cit.*, p. 90-91. Malheureusement, nous n'avons pas pu consulter cette révocation pour vérifier les informations. Max Fuchs n'a pas eu non plus cette possibilité ; il fait observer que ce document ne prouve pas forcément la présence des comédiens à Lyon au moment où le document fut rédigé : « Cette révocation peut

En automne 1712, Dominique est signalé à Lille – ce séjour sera mentionné quand on parlera des tournées provinciales de Charles Dolet. Max Fuchs s'attache à reconstituer un itinéraire hypothétique qui aurait mené la troupe en Flandre, en indiquant les localités dont les archives auraient peut-être gardé la trace du passage de la troupe¹.

En 1713, Dominique est à Paris pour la Foire Saint-Germain, et il est encore à la capitale le 23 mars 1713, car, à cette date, il signe un contrat avec Catherine Baron². Il est engagé pour la Foire Saint-Laurent 1713 ; par conséquent, il devait probablement arriver à Paris vers mi-juillet.

Cependant, le 30 juin 1713, Dominique et sa troupe jouent *Les Salinières ou la Promenade des fossés*³ à Bordeaux, « dans la salle de l'opéra » – c'est-à-dire dans le jeu de paume de Barbarin où se donnait aussi l'opéra⁴. En tout cas, cette inscription figure dans le seul manuscrit conservé de la pièce⁵. Il semble étrange que Dominique présente cette pièce pour la première fois aux Bordelais tout à la fin de sa campagne d'été : le 30 juin, il ne devait lui rester que quelques jours à passer à Bordeaux avant le départ pour Paris.

On s'accorde à dire que, la même année 1713, Dominique vint également à Grenoble, « où est imprimé et sans doute représenté en 1713 *Le Procès des comédiens français et italiens* »⁶. Pour la période entre la FSG et la FSL de 1713, il semble peu probable que Dominique ait pu séjourner à la fois à Grenoble et à Bordeaux, c'est pourquoi, si on accorde foi au manuscrit des *Salinières ou la Promenade des fossés* et si on considère que Dominique a réellement été à Bordeaux au mois de juin, il ne lui restait que la campagne d'hiver pour se rendre à Grenoble (la campagne qui s'ouvrait après la FSL 1713 à laquelle Dominique a été présent). *Le Procès des comédiens français et italiens ou l'Ombre de Dominique* est une pièce curieuse à plus d'un titre. Premièrement, c'est en se basant sur cette pièce que les chercheurs signalent la présence de Dominique à Rouen et à Grenoble en 1713. Deuxièmement, la pièce propose un aperçu intéressant de l'actualité foraine. Nous n'avons repéré qu'un seul exemplaire de cette pièce, conservé à la BnF⁷. Sur la page de titre de cette édition, on lit : « Comédie nouvelle en vers, représentée à Rouen par la seule troupe des Comédiens Italiens

avoir été faite en leur absence ; qui sait même si la famille ne mit pas à profit l'éloignement des « histrions » pour amener le testateur à d'autres sentiments ? » (Max Fuchs, *La Vie théâtrale en province, op. cit.*, p. 111).

¹ Max Fuchs, *La Vie théâtrale en province, op. cit.*, p. 108-110.

² *MSF*, t. I, p. 144.

³ Édition moderne par Charles Mazouer dans Charles Mazouer, *Le Théâtre d'Arlequin, op. cit.*

⁴ Henri Lagrave, Charles Mazouer, Marc Regaldo, *La Vie théâtrale à Bordeaux*, t. 1, *op. cit.*, p. 112.

⁵ Ms. fr. 9331, f^{os} 102-117.

⁶ Jean Sgard, « Rire français et rire italien dans *Les Plaisirs de la Tronche* (1711) », art. cit., p. 203.

⁷ [Pierre-François Biancolelli], *Le Procès des comédiens français et italiens ou l'Ombre de Dominique*, [...], s. l. n. d., Arsenal GD 16611.

de Monseigneur le Duc de Luxembourg. Et mise au théâtre par M^f D*** ». Ensuite, devait figurer, dans la partie inférieure de la page, la date, le lieu et l'éditeur, mais une bande rectangulaire de 1 cm de hauteur environ sur la largeur de la page a été découpée en cet endroit – par qui ? dans quel but ? – supprimant ainsi toutes ces informations essentielles. Une inscription manuscrite sur le papier qui recouvre ce petit livre fournit le nom de Dominique et la date de 1713. Qui a inscrit ce nom et la date ? Et surtout : de quelle source provient cette date ?¹ À la fin du livre, pas de nom de censeur ni de date d'approbation, on lit seulement : « Avec permission / À Grenoble, chez André Faure, / Imprimeur-libraire ». La pièce est précédée, pages 3-5, d'une épître « À Monseigneur le Duc de Luxembourg, gouverneur de la Haute et Basse Normandie », signée D***. Cette épître est surtout remarquable par l'absence de quelconque indice ou information concernant l'auteur, la troupe, la date et les circonstances de représentation de la pièce ; aucune précision concernant le lien entre la troupe et le haut personnage dont elle porte le nom. Sauf erreur de notre part, c'est la seule mention connue du patronage que le Duc de Luxembourg aurait accordé à la troupe de Dominique, si toutefois il s'agit bien de la troupe de Dominique. Tout dans cette édition semble étrange : la pièce est jouée à Rouen, éditée à Grenoble et elle s'adresse clairement à un public parisien, un public précis, de surcroît : celui du théâtre de la Foire. Comme le titre de la pièce l'indique, il s'agit d'un sujet métathéâtral : une polémique autour du style italien, style français, mais aussi autour de la guerre qui oppose la Foire à la Comédie-Française. Dans la pièce, Thalie, « Muse protectrice de la Comédie Italienne », affronte Melpomène, « Muse protectrice des Comédiens Français », et Arlequin et ses camarades affrontent les Comédiens Français. L'Ombre de Dominique le père vient à la demande de Thalie dispenser ses sages conseils à sa progéniture, Dominique le jeune². Les persécutions dont fait l'objet la Foire sont placées en continuité directe des persécutions dont l'Ancien Théâtre-Italien fut victime.

Faudra-t-il que toujours les jaloux et l'envie
 Empoisonnent le cours de ma burlesque vie !
 Verra-t-on les héros de l'empire romain

¹ Maupoint fournit effectivement cette date sans en préciser l'origine : « *Le Procès des comédiens ou l'Ombre de Dominique*, par Dominique son fils, jouée en province en 1713. Cette pièce est imprimée » (Maupoint, p. 262). Les *Anecdotes dramatiques* reprennent cette information (Jean-Marie-Bernard Clément et Joseph de La Porte, *Anecdotes dramatiques contenant toutes les pièces de théâtre, tragédies, comédies*, Paris, Veuve Duchesne, 1775). Maupoint, se basait-il, pour dater la pièce, sur un exemplaire qu'il avait consulté et où la date figurait, contrairement à l'exemplaire mutilé de l'Arsenal ?

² Le fils fait preuve d'une grande modestie en déclarant à Thalie : « Le brillant dont mon père ornaît son personnage, / N'est point, vous le savez, mon bienheureux partage » ([Pierre-François Biancolelli], *Le Procès des comédiens français et italiens ou l'Ombre de Dominique*, [...], *op. cit.*, p. 9). Le père, en revanche, est moins modeste : il se présente d'emblée comme la maître de Molière. Ainsi, c'est Biancolelli-Arlequin et non pas Fiorelli-Scaramouche qui aurait eu Molière pour élève : « Aux plus fameux acteurs j'ai servi de modèle : / Molière d'Arlequin imitateur fidèle, / Etudia le jeu, la grâce, les bons mots, / Et les savait toujours placer bien à propos » (*Ibid.*, p. 12).

S'opposer dans Paris au bonheur d'Arlequin !
 Et lorsque je jouis d'un sort doux et tranquille
 Que mon chant, que mon jeu charme toute la ville,
 Les tragiques tyrans armés d'un fier courroux
 Viendront injustement m'accabler sous leurs coups ;
 Je chantais, mais d'un ton plaisant arléquinique
 Ces gens-là, je le vois, n'aiment pas la musique ;
 Tout Paris s'empressait à venir m'écouter,
 Ils me font aussitôt défendre de chanter,
 Malgré moi je me tais et je n'ai plus la vogue,
 Mais quelques jours après je parle en monologue.
 Tout Paris qui pleurait Arlequin Phaéton*
 Dans Arlequin parlant vint admirer Baron ;
 Alors vous eussiez vu briller sur notre scène
 Le plus illustre sang de la fameuse Seine ;
 Mais hélas ! ce bonheur ne dura pas longtemps,
 On m'empêcha bientôt de desserrer les dents¹.

Ainsi, Arlequin décrit dans son monologue le passage du chant au silence (interdiction oblige) et du silence au monologue (l'inventivité vient au secours des Forains). C'est justement ce droit au monologue qu'Arlequin va tenter de défendre dans la pièce : « Un simple monologue est tout ce que je veux, / D'un si faible bonheur seriez-vous envieux ? »². S'agit-il des événements d'une seule foire ou d'un récapitulatif rapide de plusieurs saisons foraines ? À propos d'Arlequin Phaéton mentionné par Arlequin, une note précise : « Parodie comique de l'opéra de *Phaéton* représentée en Bel-Air ». Un *Arlequin Phaéton* est signalé par le manuscrit *État des pièces* à la Foire Saint-Laurent 1713. Mais en février 1710, une parodie sur des airs de *Phaéton* de Lully avait déjà été jouée à la Foire par Dominique. À quel spectacle Arlequin se réfère-t-il, celui de 1710 ou celui de 1713 ? Est-ce que la note « représentée en Bel-Air » veut dire que la parodie fut jouée dans la salle du jeu de paume de Bel-Air, ou bien précise-t-elle simplement que c'est la troupe de Bel-Air (donc, la troupe de Catherine Baron) qui joua la parodie ? Car la salle du jeu de paume de Bel-Air, située près du Luxembourg, ne fonctionnait, semble-t-il, que durant la Foire Saint-Germain (en février 1710, c'est dans cette salle que l'on joue la parodie de *Phaéton* ; en revanche, ce n'est pas le cas lors de la Foire Saint-Laurent 1713). Le récit d'Arlequin suggère que les Forains jouaient avec succès une parodie, *Arlequin Phaéton*, avec des chants et de la musique ; qu'ensuite, on leur a interdit le chant, au grand regret du public, et, quelques jours plus tard, ils jouèrent en monologues, et Arlequin parodia Baron. Cet enchaînement d'événements correspond assez bien à la Foire Saint-Germain 1710 : en février 1710, le chant a été interdit à la troupe foraine où jouait Dominique, et la troupe continua ses représentations à la muette. Pour la Foire Saint-Laurent 1713, il semble plus difficile d'établir une relation entre les faits décrits dans la pièce de

¹ *Ibid.*, p. 7-8.

² *Ibid.*, p. 25.

Dominique et les événements de cette foire. Rappelons que Dominique était justement à Grenoble à la fin de l'année 1710 ; cela expliquerait pourquoi la pièce fut publiée à Grenoble. La pièce a visiblement été écrite au début de l'été. En effet, le Comédien Français menace Arlequin en ces termes :

LE COMÉDIEN FRANÇAIS

Tu ne parleras plus, et pour mieux te punir,
Pour jamais de la foire on saura te bannir ;
Ce peuple qui courrait en foule à tes spectacles
Viendra dans notre hôtel écouter nos oracles,
Et nous ne donnerons pendant tout cet été¹
Que *Tartuffe*, *Le Cid*.

ARLEQUIN

La belle nouveauté !

La Chanteuse semble également annoncer la saison foraine qui vient de débiter :

LA CHANTEUSE

Nous n'avons que six semaines
Pour plaire à nos spectateurs,
Calmez vos fureurs romaines,
Impitoyables acteurs
Quelle victoire !
Si nous pouvons vivre en paix
Pendant la Foire.

La discussion sur les différences qui opposent les acteurs italiens aux acteurs français semble s'inspirer directement de la préface de Gherardi qui précède son *Théâtre-Italien* et de la dernière scène des *Chinois*, comédie de Regnard et Dufresny (1692). Les liens étroits qui unissent la Foire et le Théâtre-Italien sont personnifiés par la relation entre le jeune Dominique, acteur de la Foire, et l'Ombre de son père qui l'invite à profiter de son héritage :

Tu fus de mes écrits le seul dépositaire,
Profite, mon cher fils, d'un bien si salubre².
J'espère que tes soins n'auront pas été vains,
Que tu triompheras des superbes Romains,
Et que Paris encore qui chérit ma mémoire
Ne sera point privé des plaisirs de la Foire³.

Pour triompher des Romains, Dominique fait appel au jugement du Parterre, comme l'avaient déjà fait avant lui les protagonistes de la dernière scène des *Chinois*. L'auteur fait ingénieusement entrer le public dans le jeu, en faisant dire à Arlequin : « Protégez Arlequin, il en vaut bien la peine, / N'est-il pas vrai, Messieurs ? qui ne dit mot consent »⁴. Le silence du parterre devait servir de signe d'approbation, tout comme les applaudissements qu'Arlequin

¹ Nous soulignons.

² Dominique le père encourage visiblement son fils à jouer à la Foire les canevas et les pièces de l'ATI.

³ Pierre-François Biancolelli, *Le Procès des comédiens français et italiens*, op. cit., p. 13.

⁴ *Ibid.*, p. 26.

sollicitait ensuite en priant le public de « bien battre les mains » pour soutenir Arlequin et sa troupe.

Le *DTP* affirme qu'après avoir joué un certain temps aux foires parisiennes, Dominique retourna, en 1713, en province et « parcourut successivement les villes de Marseille et d'Avignon »¹. En effet, Dominique devient un habitué des foires parisiennes mais n'interrompt pas pour autant sa carrière en province. Ainsi, vers la fin de l'année 1714, il se trouve à Dijon, où, « le 4 novembre 1714 (Archives municipales, B, 349, f° 592) une délibération de la Chambre du conseil permet au fameux Dominique et à sa troupe de "comédiens et danseurs de corde", également favorisés de la protection de "Son Altesse"², de jouer à Dijon pendant deux mois et demi [...] »³.

Il est difficile de savoir avec exactitude à quel moment Biancolelli et Tortoriti formaient une seule troupe et à quel moment ils voyageaient chacun de son côté, mais une chose est sûre : en tournant, pendant une quinzaine d'années, au sud de la France et au Nord de l'Italie (et en poussant parfois au nord-ouest jusqu'à Rennes ou bien à l'est jusqu'à Lunéville), Tortoriti et Biancolelli ont assuré la diffusion de la tradition de l'Ancien Théâtre-Italien dans le pays tout entier et ont pour ainsi dire jeté un pont entre l'Ancien Théâtre-Italien et la Nouvelle Comédie-Italienne qui allait renaître à Paris⁴. La troupe de Tortoriti constitua « le contexte privilégié de formation d'acteurs qui auraient certainement fait leurs débuts sur les planches de l'Hôtel de Bourgogne si les événements fâcheux de mai 1697 n'étaient survenus »⁵. Tortoriti espérait probablement être récompensé pour cette inlassable activité provinciale, mais le Régent refusa de le rappeler à Paris au moment de l'installation d'une nouvelle troupe⁶. La fin de l'aventure provinciale de Tortoriti fut probablement triste⁷.

¹ *DTP*, t. I, p. 440.

² Louis IV Henri de Bourbon-Condé, gouverneur de Bourgogne.

³ Louis de Gouvenain, « Le Théâtre à Dijon », dans *Mémoires de la Commission des antiquités de la Côte-d'Or*, t. XI (1885-1888), Dijon, chez Lamarche, p. 312, cité par Jacques Rittaud-Hutinet, *Les comédiens italiens pendant l'exil (1697-1716)*, *op. cit.*, p. 19. Il semble, de ce fait, que nous devons remettre en question l'affirmation d'Emanuele De Luca selon laquelle la dernière représentation de la troupe de Dominique « en province est attestée à Rouen en 1713 » (Emanuele De Luca, « La circulation des acteurs italiens et des genres dramatiques dans la première moitié du XVIII^e siècle », dans *L'Opéra de Paris, la Comédie-Française et l'Opéra-Comique. Approches comparées (1669-2010)*, éd. par Sabine Chaouche, Denis Herlin et Solveig Serre, Paris, École des chartes, 2012, p. 245).

⁴ Claudio Meldolesi, « Il teatro dell'arte di piacere. Esperienze italiane nel Settecento francese », dans *Il Teatro italiano nel Settecento*, dir. Gerardo Guccini, Bologne, 1988, p. 245.

⁵ Emanuele de Luca, « La circulation des acteurs italiens et des genres dramatiques dans la première moitié du XVIII^e siècle », *art. cit.*, p. 243.

⁶ Claudio Meldolesi, « Il teatro dell'arte di piacere », *art. cit.*, p. 245.

⁷ « On croit que [...] Joseph Tortoriti mourut dans la misère [...] » (Campardon, *Les Comédiens italiens*, *op. cit.*, t. II, p. 166).

Claudio Meldolesi signale que le fils de Tortoriti continua l'activité provinciale de son père, à la tête d'une troupe dont la présence à Arras est attestée en 1763-1764¹.

Quant à Dominique, ses inlassables va-et-vient entre la province et les foires ont été récompensés : en octobre 1717, Dominique avait rejoint la troupe de la Nouvelle Comédie-Italienne, où « malgré le souvenir écrasant de son père, il [...] obtint de réels succès »². Il débuta en octobre 1717 dans *La Force du naturel* dans le rôle de Pierrot, car la présence et le succès de Thomassin, Arlequin de la troupe, interdisaient à Dominique son emploi habituel. Dans le discours adressé au public le jour de son début, Dominique rappela ses origines qui légitimaient sa présence sur la scène de l'Hôtel de Bourgogne : « Hé quoi, Messieurs, né sur ce théâtre où mon père a contribué si longtemps à vos plaisirs, me bannirez-vous de ma chère patrie, et me priverez-vous du seul héritage qu'il m'a laissé ? »³ Le début dans le rôle de Pierrot fut peu réussi, et par la suite Dominique changea de masque, en adoptant celui de Trivelin qui lui convenait mieux.

En ce personnage, les époques et les traditions se sont rencontrées tout naturellement : par ses parents, Dominique appartenait à la tradition théâtrale italienne, et le séjour en Italie a sans doute fortifié l'attachement à cette tradition ; par sa naissance et son éducation, il était français, parfaitement francophone, au point de devenir un auteur dramatique français. Il a connu, en tant que spectateur privilégié, l'ancienne troupe italienne, il joua dans la nouvelle et combla le vide entre ces deux présences italiennes en France par une longue carrière provinciale et foraine. L'arrivée de ce passeur de tradition dans la nouvelle troupe revêtait, de ce fait, un caractère fortement symbolique. La dynastie allait se perpétuer : sa fille, Marie-Thérèse⁴, allait devenir une actrice appréciée de la Nouvelle Comédie-Italienne.

Le travail de dramaturge de Dominique a eu aussi son importance dans la sauvegarde et diffusion d'une certaine tradition franco-italienne où « le cadre traditionnel français est mis au service des habitudes italiennes »⁵. Ces « habitudes italiennes », ce sont les scènes de jeu sans réelle utilité pour l'intrigue, les passages parodiques, mais surtout, la présence des « masques italiens ainsi répandus en province et sur les théâtres de la Foire »⁶. Dans les

¹ Claudio Meldolesi, « Il teatro dell'arte di piacere », art. cit., p. 246. En effet, Max Fuchs signale, à Arras, en 1763-1764, un certain Tortorez, dit Pasquariel (*Lexique des troupes de comédiens au XVIII^e siècle, op. cit.*, p. 197). Cette information provient d'une étude consacrée au théâtre à Arras par Adolphe de Cardevacque, *Le Théâtre d'Arras avant et après la Révolution*, Arras, 1884, p. 55.

² Campardon, t. I, p. 264.

³ *DTP*, t. I, p. 442.

⁴ Née en 1723 d'une union avec Marie-Thérèse Lalande, une actrice du Nouveau Théâtre-Italien.

⁵ Charles Mazouer, « Présentation des *Salinières, ou La Promenade des fossés* », dans Charles Mazouer, *Le Théâtre d'Arlequin, op. cit.*, p. 319.

⁶ *Ibid.*

pièces « régionales », Dominique intègre avec habileté les types italiens dans la réalité de la ville visitée par la troupe. C'est ainsi qu'il diffuse en province la forme théâtrale élaborée par les auteurs et les acteurs de l'Ancien Théâtre-Italien.

b) Autres troupes avec un répertoire italien sur les routes de France

Les membres de la troupe de l'Ancien Théâtre-Italien et les enfants de la troupe ne sont pas les seuls à jouer, dans le royaume de France, ce que l'on appelle la « comédie italienne ». D'autres troupes le font également. Il est important de s'y intéresser pour comprendre ensuite la survivance du répertoire et du mode de jeu italien chez les acteurs forains.

En janvier 1699, une troupe franco-italienne se trouve à Nevers, selon une requête présentée à la ville le 25 janvier par Pierre Cadet Cassan de Beaupré. Dans la requête, il déclare aux magistrats « qu'il y a environ sept ou huit mois [...] cette troupe a eu l'honneur de vous représenter les pièces qu'elle possède » : cette troupe était donc déjà passée par Nevers vers juin-juillet 1698. Serait-ce la troupe de Tortoriti ou bien plus vraisemblablement, la troupe de Cadet le père ou le fils (le fils se prénommaient effectivement « Pierre », le prénom du père reste inconnu) ? Selon le *Dictionnaire* de Mongrédien et Robert, il ne s'agit probablement pas de la troupe de Tortoriti, mais de la troupe franco-italienne du duc de Vendôme, déjà active en 1688 et en 1694, et que l'on trouve à Nevers le 25 janvier 1699, à Avignon le 2 mai 1699, et ensuite à Toulon¹. Après quelques hésitations, le 25 janvier 1699 la ville de Nevers donne permission « à condition de commencer leurs représentations à cinq heures du soir ... et de ne prendre pour chaque représentation de pièce ordinaire que dix sols »². En janvier 1702, Cadet de Cassan se présente comme « chef de troupe » à Amiens.

Les acteurs et entrepreneurs forains, en tournée en province entre les deux foires, prennent rapidement la qualité d'acteurs italiens et intègrent dans leurs spectacles le répertoire de l'ancienne troupe. Si, en 1703, Alard et Prin sont à Dijon uniquement pour « danser et voltiger sur la corde et faire des sauts périlleux »³, le même Alard, de retour à Dijon en 1710, offre également de « petites comédies italiennes »⁴.

¹ Georges Mongrédien et Jean Robert, *Les Comédiens français du XVII^e siècle, dictionnaire biographique*, Paris, CNRS, 1981, p. 226.

² Archives Départementales de la Nièvre, Série B : BB34, f^{os} 171-172. Cité par Barry Russell dans sa chronologie des spectacles : <http://www.theatrales.uqam.ca/foires/1699.html>.

³ Louis de Gouvenain, « Le Théâtre à Dijon », dans *Mémoires de la Commission des antiquités de la Côte-d'Or*, t. XI (1885-1888), Dijon, chez Lamarche, p. 311.

⁴ *Ibid.*

En 1708, Charles Dolet est à Lille avec un répertoire italien. Pourtant une autre troupe, celle de Mme Fonpré est déjà installée en ville, et, bien que Charles Dolet soit autorisé par le maréchal de Boufflers « à faire jouer des petites farces italiennes¹ et à exécuter des divertissements et danses sur corde »², le magistrat s'oppose à l'installation de Dolet en ville.

Dolet protesta dans sa requête du 23 avril où il expose qu'ayant une troupe considérable « sur les bras », il ne serait pas venu à Lille sans une permission du gouverneur de la province, qu'il avait dépensé plus de mille écus pour mettre cette troupe en état et s'il devait avoir le malheur de ne pas représenter ses divertissements, c'était sa ruine.

Il ajoute que s'il avait su qu'il existait à Lille des comédiens français, il n'y serait certainement pas venu, pour éviter le moindre embarras, ses intentions n'étant point de causer aucun tort aux dits comédiens, « puisque ils jouent des pièces tout opposées aux nôtres ». À cause des frais occasionnés par le voyage de Paris à Lille, il espère qu'il lui sera accordé seulement un mois de représentations « à l'alternative » dans le local ordinaire [...].

Le magistrat accorda une permission valable pendant trois mois, à raison de trois jours par semaine, laissant les quatre autres à la disposition de la veuve Fonpré, les dimanches partagés³.

Ainsi, le répertoire proposé par Dolet consiste en des « farces italiennes » ; il est « tout opposé » à celui de la troupe française qui séjourne en ville. Malheureusement, on ne sait pas quels titres étaient à l'affiche. Selon le *DTP*, Dolet, Delaplace et Hamoche sont à Lille en 1709⁴, certainement, avec le répertoire comprenant les « farces italiennes » déjà rodées aux foires parisiennes.

En 1711, Charles Dolet avait de nouveau l'intention de se rendre à Lille :

[...] il s'était associé, d'après sa requête du 31 mars, « plusieurs sauteurs et danseurs avec lesquels il a formé une troupe complète qui s'est fait admirer à la cour de France et aux foires de Saint-Germain et Saint-Laurent ». Il est autorisé à jouer « au lieu ordinaire et à la rétribution fixée » [...]. Mais, par malheur, Dolet ne put profiter de la permission obtenue, pour la raison qu'il se trouva « accablé de plusieurs maladies mortelles au moment où il allait se mettre en route pour Lille ». [...] son rétablissement étant complet, il réitère sa demande le 22 mars 1712. [...] En septembre suivant, nouvelle visite ; il expose, dans sa requête du 12, qu'il fait le personnage d'Arlequin dans la comédie italienne et que le prince de Holstein, lieutenant général et gouverneur de Lille lui a accordé la permission de revenir à la fin du mois pour « avec sa troupe des plus complètes et dans laquelle est compris Pierro [*sic*] et sa femme, » jouer la comédie italienne pendant l'hiver. Il put donner des représentations aux conditions arrêtées jusqu'au mois de mars, c'est-à-dire jusqu'à la semaine de la Passion⁵.

Ainsi, Charles Dolet n'a pas fait sa campagne d'été 1711, entre les deux foires, à Lille à cause d'une maladie dont il était rétabli pour l'ouverture de la Foire Saint-Laurent. En revanche, il a joué à Lille l'été 1712⁶ et l'hiver 1712⁷. Il est intéressant de noter que Dolet

¹ Nous soulignons, ici et ci-dessous.

² Léon Lefebvre, *Histoire du théâtre de Lille, de ses origines jusqu'à nos jours*, Lille, impr. de Lefebvre-Ducrocq, 1901-1907, 5 vol., vol. I, p. 199.

³ *Ibid.*, p. 199-200.

⁴ *DTP*, t. III, p. 57.

⁵ *Ibid.*, p. 202.

⁶ Dans le chapitre consacré à la FSG 1712, est mentionnée une société que Dolet, Delaplace, Jean Salomon, dit Dujardin, et la famille Moylin (Francisque, sa sœur Marguerite, ses frères Guillaume et Simon et son beau-frère Michel Cochois) conclurent en vue d'aller à Lille.

⁷ « À la date du 11 janvier 1713, la parodie d'*Amphitryon*, pièce en musique, trois actes, en prose, avec prologue en pantomime et couplets de vaudeville, de Raguenet, fut jouée par Dolet » (Léon Lefebvre, *op. cit.*, vol. I, p. 203).

donne à sa troupe d'acteurs forains le titre de « comédie italienne ». Une épigramme écrite à Lille semble attester la présence de Dominique en ville en automne-hiver 1712, et Léon Lefebvre suppose que « le "Pierro", dont parle Dolet, était en réalité Pierre Biancolelli »¹. Pourquoi porterait-il le sobriquet de « Pierro » : à cause de son prénom, ou bien suite au rôle adopté ? Est-ce que Dominique remplissait le rôle de Pierrot laissant à Dolet celui d'Arlequin ? En 1717, Dominique allait débiter sur la scène de la Nouvelle Comédie-Italienne dans le rôle de Pierrot², ce qui semble prouver que ce rôle ne devait pas lui être complètement inconnu. Mais pourquoi alors l'épigramme que cite Léon Lefebvre est précédée de la note suivante : « Le directeur ayant fait venir Dominique, fameux Arlequin de Paris, il fut obligé de rendre huit fois l'argent faute de spectateurs »³ ? Ne serait-ce pas surprenant de faire venir un « fameux Arlequin » pour qu'il joue Pierrot ?

Dolet est de nouveau à Lille en hiver 1713 : « À la date du 11 janvier 1713, la parodie d'*Amphitryon*, pièce en musique, trois actes, en prose, avec prologue en pantomime et couplets de vaudeville, de Ragueneau, fut jouée par Dolet »⁴.

En été 1714, une troupe italienne est de nouveau à Lille : serait-ce encore Charles Dolet et ses camarades ? En tout cas, la vie théâtrale lilloise est rythmée par une alternance de troupes italiennes et françaises : « Le comédien Châteauvert, [...] étant avec sa compagnie à Arras, expose au magistrat le 28 juin 1714 "qu'il a appris que la troupe jouant à l'italien [*sic*]⁵ à Lille va partir dans 10 à 12 jours pour la Foire Saint-Laurent à Paris ; il souhaiterait venir prendre sa place immédiatement après son départ" »⁶. Encore une fois, on constate que la troupe foraine est présentée, en province, comme une troupe italienne : très certainement, elle joue le répertoire emprunté à la troupe italienne bannie.

Au printemps 1708, une troupe dirigée par Sallé propose un répertoire italien aux Dijonnais. « Le 26 mars 1708, [...] le gouverneur de la province notifie à MM. de la mairie [de Dijon] l'autorisation de représenter de petites comédies italiennes⁷, qu'il venait d'accorder au "sauteur" Sallé, en leur laissant le droit de taxer selon l'usage le prix des places au parterre et aux loges (Archives municipales, art. I, 133) »⁸.

En mai 1708, une troupe de sauteurs et de danseurs de corde est de passage à Bordeaux. Dans ses valises, des « scènes italiennes » :

¹ Léon Lefebvre, *op. cit.*, vol. I, p. 203.

² *DTP*, t. I, p. 441.

³ Léon Lefebvre, *op. cit.*, vol. I, p. 203.

⁴ *Ibid.*

⁵ Serait-ce une erreur pour « à l'italienne » ?

⁶ *Ibid.*, p. 204.

⁷ Nous soulignons.

⁸ Louis de Gouvenain, « Le Théâtre à Dijon », *op. cit.*, p. 312.

[23 Mai 1708] [...] aujourd'hui les jurats permettent à une troupe de sauteurs de corde de faire leurs tours, et de représenter des scènes italiennes, dans une baraque qu'elle fait construire au Chapeau-rouge. La délibération porte aussi que les représentations pourront être annoncées par affiche, en la manière accoutumée¹.

Toujours à Bordeaux, « le 4 avril 1710, une troupe de sauteurs et danseurs de cordes, qui représente aussi des pièces comiques dans le genre italien, est autorisée à représenter chez Barbarin » [c'est-à-dire, au jeu de paume de Barbarin] (A. M. : GG 1005) »². L'un des directeurs de cette troupe était Marc-Antoine de Lalauze, « fort estimé à Paris »³. Deux ans auparavant, en 1708, Marc-Antoine de Lalauze faisait sa campagne d'été à Lyon avec Louis Nivelon⁴ ; ils représentaient très probablement les mêmes « pièces comiques dans le genre italien ».

Louis de Gouvenain mentionne « une lettre du duc de Bourbon, écrivant, le 7 avril 1707, aux Maire et échevins [de la ville de Dijon] qu'ils lui feront plaisir de laisser jouer la troupe des danseurs de corde de Lauze pendant trois mois "à compter du jour qu'ils auront commencé" »⁵. En 1713, « les sieurs Lalauze et Lagrange » sont encore signalés à Dijon⁶.

« L'an 1712, la troisième semaine d'octobre, deux bandes de comédiens italiens vinrent à Troyes et se logèrent dans le jeu de paume de Braque et commencèrent à jouer le dimanche suivant et reçurent environ 400 livres »⁷. Est-ce qu'une des deux troupes pouvait être celle de Dominique ? Les deux troupes étaient-elles concurrentes ou bien travaillaient-elles ensemble ? La deuxième hypothèse est sans doute à privilégier.

Michel Cochois, marié à une sœur de Francisque Moylin et membre des troupes foraines en 1710 et en 1721, dirigeait également une troupe de comédie italienne, signalée à Amiens le 1er octobre 1714⁸ et à Bordeaux en 1717⁹.

Dès la fin de la Foire Saint-Germain 1714, une troupe menée par Pierre Paghetti et Hamoche s'installe à Lyon et joue un répertoire franco-italien, comme le montre

¹ Pierre Bernadau, *Annales politiques, littéraires et statistiques de Bordeaux, divisées en cinq parties ; formant ensemble un corps complet de recherches chronologiques, pour servir à l'histoire ancienne et moderne de cette ville, depuis sa fondation jusqu'en 1802*, Bordeaux, Moreau, 1803, p. 84.

² Henri Lagrave, Charles Mazouer, Marc Regaldo, *La Vie théâtrale à Bordeaux des origines à nos jours*. Tome 1, Des origines à 1799, Paris, Éditions du Centre national de la recherche scientifique, 1985, p. 111. Nous soulignons.

³ *Ibid.*, p. 149.

⁴ Min . centr. XCVIII, 368 (24 février 1708), rapporté par Agnès Paul, th. cit., *Dictionnaire biographique*, p. 21.

⁵ Louis de Gouvenain, « Le Théâtre à Dijon », dans *Mémoires de la Commission des antiquités de la Côte-d'Or*, t. XI (1885-1888), Dijon, chez Lamarche, p. 400-401.

⁶ *Ibid.*, p. 312-313.

⁷ Louis Morin, « Le Théâtre à Troyes au XVII^e et au XVIII^e siècles », dans *Bulletin du Comité des travaux historiques et scientifiques*, Paris, 1901, t. 1-2, p. 231. Louis Morin s'appuie sur les archives locales. Cité dans Jacques Rittaud-Hutinet, *Les comédiens italiens pendant l'exil (1697-1716)*, op. cit., p. 19.

⁸ Max Fuchs, *Lexique des troupes de comédiens au XVIII^e siècle*, op. cit., p. 42.

⁹ Henri Lagrave, Charles Mazouer, Marc Regaldo, *La Vie théâtrale à Bordeaux*, op. cit., p. 134.

l'engagement de Jean-Baptiste Ragueneau, invité pour interpréter Mezzetin et des Vieillards dans les pièces italiennes et toutes sortes de rôles qui conviendront dans les pièces françaises¹. Ragueneau qualifie Paghetti et Hamoche de « comédiens italiens »², bien que Hamoche ne soit Italien ni par sa naissance, ni, directement, par sa formation, semble-t-il. Le fait que Hamoche et Paghetti soient à la tête de cette troupe (Ragueneau les qualifie de « chefs de troupe à Lyon »³) montre que Dominique ne devait certainement pas faire partie de la troupe, autrement c'est lui qui en aurait assuré la direction. Au gré de l'histoire racontée par Ragueneau dans la plainte déposée, le 15 juin 1714, contre Paghetti et Hamoche, on découvre d'autres membres de la troupe qui jouaient à Lyon cet été 1714 : Anne Tortoriti, la femme de Paghetti, qui suivait tout naturellement son mari et faisait partie de sa troupe, Rosidor (probablement, Claude-Ferdinand Guillemay du Chesnay, dit Rosidor), engagé pour les rôles d'amoureux dans les pièces françaises, et Châteauneuf, comédien de la troupe⁴. La troupe est partie à Lyon dès la fin de la foire.

Ainsi, durant les vingt années d'absence de la troupe italienne de Paris, le répertoire italien vécut en province grâce non seulement aux membres de la troupe bannie et à leurs enfants, mais aussi grâce à l'activité de nombreux Forains. Ces Forains, d'origine française, avaient souvent fait leurs classes, nous le verrons, chez les Italiens et restèrent particulièrement attachés à la tradition théâtrale italienne qu'ils perpétuèrent à Paris et partout dans le pays.

2 – Les Italiens et leurs élèves arrivent à la Foire

De tous les acteurs qui avaient joué sur la scène de l'Hôtel de Bourgogne avant 1697, seulement deux reparurent dans les théâtres forains. Le premier, Jean-Baptiste Costantini, dit Octave, fils de Constantino Costantini (Gradelin) et frère d'Angelo Costantini (Mezzetin), ne semble pas avoir joué à la Foire où il a assumé surtout les fonctions de régisseur et d'entrepreneur. Son entreprise sera évoquée à plusieurs reprises dans les chapitres consacrés aux saisons foraines.

¹ Campardon, t. II, p. 293.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ Sa fille avait peut-être suivi aussi la troupe à Lyon durant une partie de cette tournée. En tout cas, elle a transmis à Ragueneau à Paris une lettre de son père qui était toujours, à ce moment-là, à Lyon. Les *MSF* mentionnent une Mlle Châteauneuf, « nièce de Mlle Châteauneuf, célèbre comédienne, connue sous le nom de la Dlle Duclos, [qui] débuta dans la troupe de Dolet et de la Place, [...] les suivit chez Octave, et se retira ensuite en province, où elle s'est mariée ; elle jouait les rôles d'Amoureuses, et fut très goûtée du public » (t. I, p. 161-162).

Le seul acteur de l'ancienne troupe ayant continué la carrière d'acteur à la foire est Charles-Virgile Romagnesi de Belmont qui épousa, en 1708, Anne-Élisabeth, la fille d'Octave, également actrice. Romagnesi de Belmont participa financièrement à l'entreprise foraine de son beau-père.

Grégoire Toscano (francisé parfois en Toscan), le beau-frère de Guiseppe Tortoriti et ex-danseur de l'Ancien Théâtre-Italien, avait également fait un rapide passage sur la scène foraine en 1716 en qualité d'Arlequin après avoir fait ses armes en tant qu'acteur dans la troupe de Tortoriti¹. De par de ses liens familiaux et de son activité professionnelle, il avait une connaissance intime du spectacle « à l'italienne ». Dans les troupes de province, il avait adopté le caractère d'Arlequin qu'il a certainement joué en s'inspirant des modèles vus sur la scène de l'Hôtel de Bourgogne² ; c'est pour jouer Arlequin qu'il fut invité par Catherine Baron. Les deux fils de Toscano perpétuèrent la dynastie : « [...] l'aîné est celui que nous avons vu débiter à la Comédie Italienne en 1737 et le cadet excellent violon, voulut remplir les rôles d'Arlequin sur le Théâtre de l'Opéra-Comique, à la Foire Saint Germain 1734 »³.

Il se peut que d'autres chanteurs, danseurs, décorateurs de l'Ancien Théâtre-Italien aient rejoint à un moment ou un autre, les entreprises foraines, mais malheureusement, on ne possède là-dessus aucune documentation.

En revanche, les « enfants » de la troupe bannie furent assez nombreux sur les scènes foraines. Cette jeune génération n'a pas eu le temps de débiter sur la scène de l'Hôtel de Bourgogne ; elle s'est formée lors des tournées en province ou lors des saisons foraines à Paris. À cette génération appartiennent les acteurs et les actrices suivants⁴ :

- Pierre-François Biancolelli, dit Dominique, fils du célèbre Dominique Biancolelli (Arlequin) ;
- Jeanne Tortoriti, fille de Giuseppe Tortoriti et femme de Pierre-François Biancolelli ;
- Anne Tortoriti, fille naturelle de Giuseppe Tortoriti et femme de Pierre Paghetti ;
- Anne-Élisabeth Costantini, fille de Jean-Baptiste Costantini ;
- Jean-Antoine Romagnesi, petit-fils de Marc-Antoine Romagnesi, fils de Gaëtan Romagnesi et neveu de Charles-Virgile Romagnesi de Belmont. Jean-Antoine Romagnesi parut sur la scène des théâtres forains entre 1712 et 1716. Orphelin de père vers l'âge de 15 ans, il a fait

¹ Selon le *DTP*, Grégoire Toscano quitta la troupe de son beau-frère Tortoriti à cause de la concurrence d'un autre Arlequin, Pierre-François Biancolelli (*DTP*, t. V, p. 485).

² Nous ne savons pas en quelle année avait commencé sa collaboration avec la troupe de l'ATI. Il n'a peut-être pas vu Dominique le père sous le masque d'Arlequin, mais il a certainement eu le temps de bien observer le jeu d'Évariste Gherardi.

³ *MSF*, t. I, p. 183.

⁴ Certains furent déjà évoqués plus haut ; on ne reviendra pas, ici, sur leur carrière.

ses armes dans les troupes de province, aux côtés de sa mère, Marie-Anne Richard. Malheureusement, on connaît mal sa jeunesse, sa formation et ses errances¹. De par ses liens de famille et de son apprentissage effectué dans la troupe d'Octave, Jean-Antoine Romagnesi continua probablement la tradition italienne, en débutant, chez Octave, par les rôles d'amant². Mais son emploi ne se limitait pas à ces rôles-là : « [...] il était assez bon acteur, et jouait dans tous les genres, mais il excellait dans les rôles d'ivrogne et de Suisse »³. Cette mention de « tous les genres » semble particulièrement caractéristique de la polyvalence foraine.

- Gherardi, fils d'Évariste Gherardi, joua aux Foires dans les années 1720-1730⁴ ;

- Antoine Fracanzani (Francassani, francisé en Frécansal⁵), fils de Michelangelo Fracanzani (Polichinelle de l'ATI). Antoine Francassani n'avait jamais foulé les planches de l'Hôtel de Bourgogne. On ne sait rien sur sa carrière avant 1701 : était-il en province ou bien était-il encore trop jeune pour embrasser la carrière théâtrale ? Son activité d'acteur forain est connue à partir de l'année 1701 (ce qui prouve qu'il devait déjà être en mesure de profiter des spectacles de l'ancienne troupe avant 1697) : il remplissait avec succès chez Selles le rôle d'Arlequin et resta lié à cet entrepreneur jusqu'à la Foire Saint-Germain 1707. Après cette foire, il passa dans la troupe de la veuve Maurice⁶. Ensuite, Antoine Francassani partit pour la province et « ne revint à Paris qu'en 1734, après la mort de Dominique, pour le remplacer à la Comédie Italienne ». Mais il ne s'entendait pas avec la troupe sur les conditions de son début et repartit en province⁷.

Pierre Cadet ou Cadet le fils, fils du machiniste de l'ATI, doit également être considéré comme un enfant de la troupe. Avant d'incarner Arlequin chez Selles en 1706, puis chez Catherine Baron, ainsi que Scaramouche chez Lalauze en 1721⁸, il avait fait ses classes, aux côtés de Dolet et de Belloni, dans la troupe de son père⁹. Cadet le père montait

¹ Max Fuchs a pointé de nombreuses contradictions dans le récit de sa jeunesse présenté par le *DTP* et repris par Gueullette (Max Fuchs, *Lexique des troupes de comédiens au XVIII^e siècle, op. cit.*, p. 179).

² *MSF*, t. I, p. 135.

³ *DTP*, t. IV, p. 523.

⁴ Quant au petit-fils d'Évariste Gherardi, il a dansé à l'Académie royale de musique, a tenté sa chance au Théâtre-Italien et a continué sa carrière en province (*DTP*, t. III, p. 24).

⁵ C'est ainsi qu'il a signé sa déposition du 20 février 1707. Voir Campardon, t. I, p. 337.

⁶ Campardon, t. I, p. 337. Il y a tout lieu de croire que le *DTP* se trompe, ainsi que les *MPF*, en disant que Francassani « resta constamment avec Selles jusqu'en 1709 que ce dernier quitta son entreprise » (*DTP*, t. II, p. 645 ; *MPF*, t. I, p. 25).

⁷ Cette dynastie continue avec la fille d'Antoine Francassani, Mlle Le Jeune, épouse Quinault, danseuse foraine, qui paraît vers 1738 (*DTP*, t. III, p. 132) et joue, à l'occasion, le rôle de Colombine : « À la Foire Saint-Germain de 1742, Mlle Quinault faisait partie de la *Grande Troupe étrangère* dirigée par Restier et la veuve Lavigne, et joua le rôle de *Colombine* dans deux pantomimes de Mainbray, *À Trompeur, trompeur et demi* et *le Diable boiteux*, représentées le 3 et le 15 février de la même année » (Campardon, t. II, p. 290).

⁸ *MSF*, t. I, p. 224.

⁹ *DTP*, t. II, p. 2.

certainement sur les scènes provinciales les pièces de l'ATI et il les montait probablement en accord avec ce qu'il avait vu se faire sur la scène de l'Hôtel de Bourgogne.

Plusieurs enfants de l'ancienne troupe – Pierre-François Biancolelli, Anne-Élisabeth Costantini, Jean-Antoine Romagnesi – vont rejoindre ensuite la nouvelle troupe italienne arrivée en 1716, créant ainsi une continuité entre la scène foraine et la nouvelle scène italienne.

Certains enfants de la troupe font d'abord leurs armes dans les troupes de province ; d'autres semblent débiter directement sur les scènes foraines. Les parcours sont variés : les uns commencent en province pour arriver enfin à Paris, comme Pierre-François Biancolelli, d'autres jouent à Paris et partent ensuite en province, comme Antoine Francassani¹. La plupart concilient, des années durant, une activité parisienne et une activité provinciale en découpant l'année en quatre périodes distinctes : la Foire Saint-Germain, campagne d'été, la Foire Saint-Laurent, campagne d'hiver.

Les scènes foraines accueillent parfois d'authentiques Italiens sans aucun lien avec l'Ancien Théâtre-Italien, comme le sauteur et danseur de corde appelé Génois, probablement, à cause de ses origines génoises². Le Docteur forain le plus célèbre, Pierre-Antoine Paghetti, est d'origine italienne. Né « à Brescia dans une ancienne famille de comédiens, [il] reprit de son père le rôle de Docteur »³. Il faut croire qu'il s'est spécialisé dans ce rôle dès sa jeunesse et non pas, comme Marc-Antoine Romagnesi, en arrivant à l'âge mûr. Sa constitution détermina peut-être sa spécialisation : « Paghetti était extrêmement petit et contrefait, la physionomie riante, et acteur excellent dans l'emploi qu'il avait choisi, qui était celui des Pères et des Jaloux »⁴. Paghetti avait d'abord joué en province où son chemin croisa celui de Tortoriti et de Dominique le fils. Paghetti et Dominique épousèrent les deux filles de Tortoriti, devinrent beaux-frères et continuèrent leur errances ensemble, avant de rejoindre, toujours ensemble, la scène foraine et, ensuite, la Nouvelle Comédie-Italienne.

¹ Antoine Francassani n'avait jamais foulé les planches de l'Hôtel de Bourgogne. On ne sait rien sur sa carrière avant 1701 : était-il en province ou bien était-il encore trop jeune pour embrasser la carrière théâtrale ? Son activité d'acteur forain est connue à partir de l'année 1701 : il remplissait avec succès chez Selles le rôle d'Arlequin et resta lié à cet entrepreneur jusqu'à la Foire Saint-Germain 1707. Après cette foire, il passa dans la troupe de la veuve Maurice (Campardon, t. I, p. 337. Il y a tout lieu de croire que le *DTP* se trompe, ainsi que les *MPF*, en disant que Francassani « resta constamment avec Selles jusqu'en 1709 que ce dernier quitta son entreprise », *DTP*, t. II, p. 645 ; *MPF*, t. I, p. 25). Ensuite, Antoine Francassani partit pour la province et « ne revint à Paris qu'en 1734 : après la mort de Dominique, pour le remplacer à la Comédie Italienne ». Mais il ne s'est pas entendu avec la troupe sur les conditions de son début et repartit en province.

² *DTP*, t. III, p. 21.

³ Agnès Paul, th. cit., *Dictionnaire biographique*, p. 53.

⁴ *MSF*, t. I, p. 146.

De nombreux acteurs forains d'origine française, sans attache familiale dans l'ancienne troupe ni en Italie, ont été également nourris par la tradition théâtrale italienne.

C'est le cas de ceux qui, à Paris, ont pu voir sur scène les acteurs de l'Ancien Théâtre-Italien. Ange-Augustin Babron, Arlequin forain dès 1698, était fils de l'ouvreuse de loges de l'Hôtel de Bourgogne¹. Certainement, il a eu la chance de fréquenter ce théâtre et de voir si ce n'est Tiberio Fiorilli et Domenico Biancolelli, du moins, Évariste Gherardi (on ignore l'âge exact de Babron). La sœur d'Ange-Augustin, Ursule-Étiennette Babron fut également une actrice foraine dès le début du XVIII^e siècle ; elle « représentait les Colombines et les femmes travesties en hommes »². Tout comme son frère, elle a certainement mis à profit, dans ses créations foraines, ce qu'elle vit, enfant, sur la scène de l'Hôtel de Bourgogne.

La vocation de Charles Dolet, célèbre Arlequin forain, s'est également éveillée dans la salle de l'Ancienne Comédie-Italienne dont il fut le spectateur assidu : [...] le goût que le jeune Dolet avait pris pour le spectacle des anciens Comédiens Italiens, l'emporta sur tout autre. Lorsque ces comédiens furent congédiés, Dolet suivit Mezzetin en Italie, et ne revint que quelques années après [...] »³. Cette information semble sujette à caution, dans la mesure où le *DTP* ne parle d'aucun voyage de Mezzetin en Italie, affirmant, au contraire, que Mezzetin s'en alla, après la fermeture du théâtre, à Brunswick et ensuite, en Pologne. Toujours selon le *DTP*, « pendant son séjour à Paris, [Dolet] vit Pasquariel, et s'engagea dans sa troupe. Ensuite il passa dans celle de Cadet le père, pour y remplir les rôles d'Amoureux, mais cet entrepreneur, qui jouait ceux d'Arlequin, ne pouvant plus les continuer, pria Dolet d'adopter ce caractère, qu'il a toujours conservé depuis »⁴. Ainsi, Charles Dolet s'est formé dans deux, voire trois troupes italiennes (si on accorde crédit au voyage en Italie où Dolet aurait fait partie d'une troupe italienne en compagnie de Mezzetin), et aurait repris le masque d'Arlequin des mains de Cadet le père qui a vu jouer Évariste Gherardi mais peut-être aussi Dominique le père et qui les imitait très probablement. En revenant à Paris avec une partie de la troupe de Cadet le père⁵, Dolet s'est trouvé engagé chez Bertrand et cette union allait se révéler durable et productive. Mlle Lambert, épouse de Charles Dolet, une Amoureuse foraine⁶, avait joué en province avant de venir à Paris avec Charles Dolet, selon les

¹ *DTP*, t. I, p. 347.

² *MSF*, t. I, p. 41. Cette double spécialité – Colombine et les rôles travestis – ne doit pas surprendre : en effet, dans les pièces de l'ATI, Colombine se travestit volontiers, pour les besoins de l'intrigue comme pour pur et simple divertissement.

³ *DTP*, t. II, p. 332-333.

⁴ *Ibid.*, p. 333.

⁵ Voir *infra*, FSL 1704.

⁶ *MSF*, t. I, p. 40. Les *MSF* affirment ensuite qu' « Elle quitta le théâtre à la fin de l'année 1709 et devint marchande de modes aux Foires de Saint-Germain et de Saint-Laurent » (*Ibid.*), mais ceci est inexact : en effet,

renseignements de Campardon. C'est probablement Charles Dolet qui s'est chargé de sa formation d'actrice ; dans ce cas, cette formation fut sans doute d'inspiration italienne, tout comme celle de Lambert, frère de Mlle Lambert, qui jouait à la Foire les Pères et les Docteurs¹.

En tant que chef de troupe, Dolet contribua à former d'autres acteurs forains, comme, par exemple, Jacqueline Dumée, dite ensuite Mlle Maillard (Colombine), et son mari Jean-François Cavé, dit Maillard (Scaramouche). Jacqueline Dumée fit partie de la troupe de Dolet pendant plusieurs années, et son mari, jeune homme inexpérimenté et sans aucun lien familial avec le milieu théâtral, débuta également dans cette troupe sous la houlette de Dolet². Mlle Maillard « qui avait pris [...] avec succès le caractère des Colombines brillantes, s'attira d'autant plus d'applaudissements, qu'avant elle aucune actrice n'avait si bien rempli ce rôle »³. Or, c'est justement Catherine Biancolelli, Colombine de l'ancienne troupe italienne, qui avait créé cette « Colombine brillante », spirituelle, rusée, émancipée, élégante et dynamique.

Jacques Bréon (Brehon), un Pierrot forain, était également un provincial formé par Dolet :

[...] né à Vire en Basse Normandie, [Bréon] prit du goût pour la comédie, en la voyant jouer en plein vent par des Opérateurs. Dolet, passant avec sa troupe par la ville natale de Bréon, le prit à son service, et pour augmenter ses appointements, il le fit garçon décorateur du théâtre. Arrivé à Paris, Bréon se trouva camarade de Dolet, attendu qu'on lui fit jouer dans la troupe de Bertrand le rôle de Pierrot, où il fut très applaudi. Bréon suivit Dolet chez la Veuve Maurice, le Sieur de Saint-Edme, et la Dame Veuve Baron : ensuite il entra dans la troupe de Francisque, où il joua jusqu'à la fin de la Foire Saint-Germain 1720 [...]⁴.

Antoine Delaplace, peintre et acteur⁵, Pierrot et ensuite Scaramouche, camarade de Dolet et un des personnages forains les plus en vue du premier quart du XVIII^e siècle, fit également son apprentissage au contact des acteurs italiens et lors des visites régulières à l'Hôtel de Bourgogne :

Antoine de la Place, fils d'un limonadier du même nom, quitta la profession de son père, pour s'attacher à la peinture. Le maître chez lequel il travaillait, logeait dans la même maison où étaient quelques

elle est mentionnée, en tant qu'actrice, dans un procès-verbal publié par Émile Campardon et datant du 8 août 1712 (pièce intitulée *Deux Scaramouches et deux Arlequins*, Campardon, t. I, p. 263).

¹ *MSF*, t. I, p. 41.

² Ce sont *Les Nouveaux mémoires sur les spectacles de la Foire* qui décrivent la rencontre des futurs époux Maillard : « M^{elle} Maillard. Racommodeuse de dentelles au faubourg Saint-Germain [...] entra chez Bertrand. Dolet qui lui connut du talent la pris dans sa troupe où elle joua les Colombines brillantes. Elle resta 8 ans dans la troupe de Dolet, étant à Besançon elle y fit connaissance d'un jeune homme de cette ville qui portait le petit collet et qui s'appelait Cavé. Ce jeune homme devint si épris de la jeune actrice qu'il quitta le petit collet, se mit de la troupe et après avoir changé de nom et pris celui de Maillard, il épousa l'actrice [...] » (f^o 73).

³ *DTP*, t. III, p. 292

⁴ *MSF*, t. I, p. 41-42.

⁵ Sa double vocation fut importante pour lui. Ainsi, en septembre 1712, il se qualifie lui-même de « peintre à Paris et acteur du jeu du sieur Pellegrin » (Campardon, t. I, p. 235).

acteurs italiens de l'ancienne troupe, avec lesquels la Place fit connaissance. Il en obtint son entrée à leur théâtre, qu'il conserva jusqu'en 1697 que la troupe fut supprimée par ordre du Roi¹.

La troupe italienne supprimée, Antoine Delaplace continua, selon les *MSF*, ses études de peinture. En 1701, Tortoriti serait revenu à Paris et aurait engagé, à cette occasion-là, Antoine Delaplace, qu'il connaissait déjà, en qualité de peintre et décorateur². « Quatre mois ne furent pas écoulés, que le peintre devint acteur. Il débuta par le rôle de Pierrot ; et ayant été goûté dans ce caractère, il le continua. [Un chagrin d'amour] et quelques injustices de Pasquariel l'engagèrent à rompre avec cet entrepreneur à la fin de 1703 »³. De retour à Paris, Delaplace débuta sa carrière d'acteur forain. Ainsi, cet élève assidu s'est formé en regardant le jeu des maîtres italiens avant de se lancer à son tour dans la carrière théâtrale sous la direction de Giuseppe Tortoriti.

Les *MSF* racontent également l'histoire de l'apprentissage théâtral, tout italien, d'Antoine Belloni, « un des plus excellents Pierrots qui aient paru à Paris »⁴ :

Belloni, de l'île de Zante en Grèce, fut amené à Paris par le prince Philippe de Soissons, qui [...] le mit au nombre de ses valets de pied, et lui paya des maîtres pour lui montrer la musique, et à jouer de la guitare. Dans ce temps-là une troupe bourgeoise fut admise dans l'Hôtel de Soissons, pour y représenter des comédies. Ponteuil était de cette société, ainsi que le jeune Dominique, fils du célèbre Dominique, de l'ancienne troupe Italienne, Francassani, [...] Drouin le bossu, qui devint depuis un si excellent Gille, etc. Belloni, qui voyait ce spectacle, y prit goût, et se mit de la partie, qui dura cinq ou six mois, pendant lesquels Belloni fit connaissance des acteurs italiens, mais plus intimement avec Cadet le père, décorateur de la troupe. Ce dernier, après que le Roi eut renvoyé les Comédiens Italiens, proposa à Belloni d'entrer dans celle qu'il venait de composer pour aller en campagne. Belloni accepta les offres de Cadet le père, chargé des emplois de Trivelin et de Scaramouche⁵.

De la troupe de Cadet le père, Belloni passa dans celle de Tortoriti et, de là, dans les différentes troupes foraines. Ainsi, Belloni avait parcouru le chemin entre l'admiration passive du spectateur (à deux reprises : devant la « troupe bourgeoise » franco-italienne à l'Hôtel de Soissons et devant Maganox) et la maîtrise active du métier. Son cas est intéressant aussi car Belloni fut membre des deux troupes issues de l'ancienne Comédie-Italienne : celle de Cadet le père et celle de Tortoriti.

La troupe de Tortoriti servit également d'école à François Cazeneuve, dit Desgranges (ou Lagrange) :

Desgranges né à Carcassonne, d'une bonne famille de cette ville, après avoir fait ses études, se lia d'amitié avec quelques acteurs d'une troupe, qui pour lors était à Carcassonne. L'amour du théâtre lui fit suivre cette troupe, après quelques rôles de début, celui de *Scaramouche* lui plût plus que les autres : il s'y perfectionna de façon qu'il devint excellent dans ce genre. Il affectait un baragouin qui imitait parfaitement celui qui était naturel au fameux *Scaramouche* de l'ancienne troupe italienne. Desgranges

¹ *MSF*, t. I, p. 50-51.

² *Ibid.*, p. 51.

³ *Ibid.*, p. 52-53.

⁴ *DTP*, t. I, p. 410.

⁵ *MSF*, t. I, p. 33-34. Repris dans *DTP*, t. I, p. 410-411.

après avoir joué en différentes villes, arriva enfin à Montpellier, où d'abord il fut reçu dans la troupe de Pasquariel, où il parût avec succès. Sa réputation le fit appeler à Paris avec Dominique sa femme et Paghetti, par le sieur Saint-Edme [...] »¹.

Ce passage des *MSF* pose en réalité plus de questions qu'il n'en résout. Quelle fut cette troupe qui, installée ou de passage à Carcassonne, lui avait donné le goût de la scène ? Les *MSF* disent (et nous l'avons souligné) que Desgranges imitait la manière de parler du « fameux Scaramouche » de l'ancienne troupe (très certainement, Tiberio Fiorilli), ce qui a contribué à son succès. Mais d'où connaissait-il cette manière de parler de Tiberio Fiorilli ? Natif de Carcassonne, a-t-il rendu visite à la capitale et à l'Hôtel de Bourgogne avant la retraite de Fiorilli ? Ou bien a-t-il travaillé son imitation sur les conseils de ses camarades de troupe (celle de Pasquariel) qui ont connu Scaramouche ? Quel intérêt d'imiter ce « baragouin » en province où les gens n'ont jamais vu Scaramouche ? Ce baragouin, était-il si comique même pour ceux qui ne soupçonnaient pas son origine ? Devenu directeur d'une troupe de province à l'issue d'une longue carrière d'acteur forain et provincial, Desgranges resta acquis à cette tradition franco-italienne assimilée dès ses débuts : « [...] après la Foire Saint-Laurent 1718, Desgranges, à qui on avait offert la direction d'une troupe française-italienne [*sic*], qui était établie à Rouen, se rendit en cette ville, pour y exercer son emploi, dans lequel il mourut vers 1722 »².

Michu de Rochefort, entrepreneur et Arlequin forain, s'est formé dans la troupe de Cadet le père, tout comme Dolet et Belloni. Selon les *MSF*, Michu de Rochefort, peintre de son état, « s'engagea dans la troupe de Cadet le père en 1699 [et] apprit de ce chef de troupe à jouer l'Arlequin [...] »³. Une fille de Michu de Rochefort fut actrice, « première Amoureuse »⁴ (il est permis de penser que la formation italienne de son père l'ait également influencée), une autre fut danseuse.

L'attachement à la tradition italienne est si forte, pour ces acteurs forains, élèves des Italiens, qu'on les qualifie couramment (et ils se qualifient eux-mêmes) de « comédiens italiens », même s'ils n'ont strictement aucun lien de sang avec l'Italie. Interrogé au cours d'une enquête, Antoine Dumény, « symphoniste », affirme appartenir à la troupe « du sieur Francisque, comédien italien »⁵, bien que Francisque fût d'origine flamande. Jacques Bréhon (Bréon), natif de Normandie, se qualifie aussi de « comédien italien »⁶. Dans l'acte

¹ *MSF*, t. I, p. 147-148.

² *Ibid.*, p. 148-149.

³ *Ibid.*, p. 44-45.

⁴ *DTP*, t. IV, p. 506.

⁵ Campardon, t. I, p. 307.

⁶ *Ibid.*, p. 306.

d'engagement dans la troupe de Saint-Edme à la Foire Saint-Germain 1712 on lit : « Furent présents sieurs Pierre-Dominique Biancolelli, François Cazeneuve dit Lagrange [ou Desgranges], Antoine Belloni et Pierre-Antoine Paghetti, tous comédiens italiens [...] »¹. Dominique peut effectivement être considéré comme un Italien, quoiqu'il soit né en septembre 1680 et que ses parents soient naturalisés français depuis avril de la même année. Pierre Paghetti est né en Italie. En revanche, François Cazeneuve est originaire de Carcassonne et Belloni, de Grèce. Dans tous ces exemples, il ne s'agit visiblement pas de nationalité, mais d'une identité professionnelle définie par une appartenance à une tradition. Un type italien adopté par un acteur suffit pour que cet acteur soit qualifié de comédien italien. On imagine, par ailleurs, que l'appellation de « comédiens italiens » pouvait servir d'une sorte de AOC d'époque, attirant le public provincial par une promesse de qualité de jeu certaine.

F – Les types forains

Nathalie Rizzoni attire l'attention sur le fait que les types italiens deviennent emblématiques du théâtre forain, tout comme ils l'étaient du Théâtre-Italien :

La trace la plus tangible de cette proximité [entre la Foire et le Théâtre Italien] est la présence récurrente, dans les pièces foraines, des personnages types de l'Ancien Théâtre Italien – Arlequin, Mezzetin, Scaramouche, le Docteur, Pantalon ou encore Polichinelle, Colombine, Pierrot – et surtout le fait que ces personnages y incarnent régulièrement, soit la Foire elle-même, soit l'Opéra-Comique, ou sont présentés comme les acteurs emblématiques de la troupe foraine².

Il faut préciser que l'apparition des types italiens à la Foire est largement antérieure à la récupération du répertoire italien par les troupes foraines. Les types italiens, introduits et mis en vogue par de nombreux séjours des troupes italiennes en France, sont apparus à la foire bien avant 1697. Dans la pièce *Les Forces de l'amour et de la magie*, représentée par la troupe d'Alard le père et de Maurice Vondrebeck en 1678, paraissait un Arlequin sauteur, ainsi que quatre sauteurs en Polichinelle. Dans le spectacle intitulé *Les Divertissements de la foire*, représenté par la même troupe la même année, on retrouvait à nouveau un personnage déguisé en Arlequin. D'ailleurs, dans ce divertissement, Lisette qualifiait les membres de la troupe des Forces de l'amour et de la magie d'« inventeurs de ces beaux sauts et de ces grandes postures à l'italienne, qui ont donné tant de plaisir à toute la Cour et au public [...] »³.

¹ Ce document est transcrit par Agnès Paul, « Les auteurs du théâtre de la foire à Paris au XVIII^e siècle », dans *Bibliothèque de l'École des Chartes*, Tome 141, juillet-décembre 1983, p. 323-326.

² Nathalie Rizzoni, « 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 A. Trott*, éd. Marie-Laure Girou Swiderski, Stéphanie Massé, Françoise Rubellin, Les Presses de l'Université Laval, 2008, p. 143.

³ *Récit des divertissements de la foire représentés par la Troupe des sauteurs des Forces de l'Amour et de la Magie*. À Paris, et se distribue dans la salle où se font les représentations, à la Foire, 1678, p. 20.

Dans la comédie jouée par la troupe d'un certain Languicher à la Foire Saint-Germain 1681, *L'Âne de Lucien ou Le Voyageur ridicule*, on voit un personnage « habillé en Zany [*sic*] » ; en tout cas, c'est ainsi que le qualifie le commissaire qui se transporte à la foire à la demande des Comédiens Français¹. Les frères Parfaict fournissent le nom d'un acteur qui jouait le rôle d'Arlequin dans la troupe de Maurice – Renaud – en précisant bien qu'il avait adopté ce rôle avant l'arrivée du répertoire de l'Ancien Théâtre-Italien à la foire². Fort souvent, les renseignements manquent pour pouvoir désigner avec certitude l'époque à laquelle tel ou tel sauteur ou acteur forain adopta un type italien.

On peut imaginer, dans les premières années qui ont suivi le départ de la troupe italienne, un haut degré de mimétisme des acteurs forains ayant adopté les masques d'Arlequin, Scaramouche etc. Selon les frères Parfaict, le public parisien « courut en foule » à la foire pour voir les copies des Italiens expulsés³. Pour que le public ne soit pas déçu, les copies devaient être ressemblantes ; toute nouveauté et toute originalité auraient probablement indisposé le public (on sait combien il a toujours été difficile pour un nouvel acteur de se faire accepter par le public dans le rôle d'Arlequin, par exemple, après le départ d'un prédécesseur apprécié). Les « copies » furent facilitées par le fait que les acteurs forains avaient probablement vu les « originaux » sur la scène de l'Hôtel de Bourgogne. Cependant, il est impossible de faire une réelle analyse comparative du jeu des acteurs forains et des acteurs de l'ATI, faute de descriptions et de témoignages.

Une particularité importante de l'existence des types italiens dans le théâtre forain a été soulignée par Françoise Rubellin :

À l'inverse de la Comédie-Italienne, où un seul acteur [...] incarnait Arlequin, les acteurs jouant Arlequin sur les scènes foraines furent nombreux : si l'on considère la décennie 1710-1720, on peut citer comme Arlequins de la Foire Baxter, Dominique le fils, Toscano, Michu de Rochefort, Lalauze, Cadet, Dolet, Francisque, Simon Molin, Saint-Marc, et il y en eut certainement d'autres⁴.

La même considération s'applique, bien évidemment, aux autres types italiens, Mezzetin et Colombine en tête : chacun de ces types est incarné, à la foire, en fonction des personnalités

¹ Archives de la Comédie-Française. Troisième dossier : Contre Languicher danseur de corde. 20 mars 1681. Consultable en ligne : http://www.theatrales.uqam.ca/foires/mss_cf03.html#titre.

² *MSF*, t. I, p. 12.

³ *Ibid.*, p. 11.

⁴ Françoise Rubellin, « 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, juin 2005, n° 1, p. 100. Pour la période précédente (1697-1710), il faudrait ajouter Ange-Augustin Babron qui débuta en Arlequin dès 1698 (*MSF*, t. I, p. 14), Jean-Baptiste Prin (1698(9?)-1704, voir *DTP*, t. IV, p. 229, *MSF*, t. I, p. 12).

d'acteur et des esthétiques d'auteur tellement différentes qu'il s'agit de constructions complexes, dont l'analyse déborde largement du cadre de la présente thèse¹.

Nous avons vu que Jean-Antoine Romagnesi, enfant de la troupe italienne, pouvait briller en Amant comme en Suisse ou en Ivrogne et, en somme, « jouait dans tous les genres »². Cette polyvalence est caractéristique des troupes foraines, aux effectifs réduits, mais aussi du fonctionnement du théâtre forain où un acteur peut changer, en quelques années, plusieurs fois de troupe en remplissant des rôles différents selon les besoins. La même polyvalence est souvent exigée dans les troupes formées par les acteurs forains pour jouer en province. Ces troupes, souvent qualifiées de « franco-italiennes », représentent un répertoire mixte où les pièces de l'ATI côtoient les pièces de la tradition française. Les entrepreneurs ne peuvent pas engager une troupe pour les pièces italiennes et une autre pour les pièces françaises, et les acteurs se trouvent dans la nécessité d'adopter plusieurs caractères ou types. Des difficultés supplémentaires peuvent survenir – une maladie, un décès, une désertion – et obliger un acteur à élargir encore l'éventail de ses emplois, parfois déjà très significatif.

La plupart des sauteurs et les danseurs de corde forains célèbres adoptèrent à l'occasion des types italiens. Ainsi, Antoine Descio, dit Antony de Sceau, « le plus parfait danseur de corde qu'on ait vu en France »³, jouait quelquefois le rôle de Pierrot « avec assez de naïveté »⁴. Mais, le plus souvent, les sauteurs endossent l'emploi de Gille, personnage très populaire du théâtre forain et assez proche, par sa naïveté ridicule, du personnage de Pierrot⁵. Les Gilles étaient nombreux dans les troupes au tout début du XVIII^e siècle (les pages des *MSF* donnent l'impression que chaque troupe possédait son Gille) ; ils auront encore leur heure de gloire à la fin du XVIII^e siècle, dans de nombreux prologues des théâtres de boulevard. Selon les *MSF* et le *DTP*, le premier acteur à jouer Gille à la Foire était un certain Marc qui « joua dans la troupe d'Alard au commencement de l'année 1697 »⁶. Dans le

¹ Au sein de l'Université de Nantes, furent rédigés plusieurs mémoires et thèses consacrés à des types italiens à la Foire. Voir, sur Colombine, la thèse de Guillemette Marot, *Le Personnage de Colombine sur les scènes de la Comédie Italienne et des Théâtres Forains à Paris de 1716 à 1729*, soutenue en 2008. Sur le personnage de Pierrot, on peut consulter le *Dictionnaire des Pierrots* rédigé par Audrey Calvez, issu du mémoire de Master 1 (Université de Nantes) et accessible en ligne à l'adresse : http://cethefi.org/IMG/9_documents_telechargeable/DictionnairePierrots_AudreyCalvez.pdf.

² *DTP*, t. IV, p. 523.

³ *MSF*, t. I, p. 20, *DTP*, t. I, p. 152.

⁴ *MSF*, t. I, t. 21.

⁵ Plus Gille est naïf et plus il fait rire. C'est en tout cas ce que l'on conclut du jugement porté par le *DTP* sur un des premiers Gilles forains, Billard : ce Billard « a été un des meilleurs Gilles qui ait paru jusqu'à son temps, et celui qui jouait d'une manière plus naïve » (*DTP*, t. I, p. 453).

⁶ *MSF*, t. I, p. 219.

répertoire de Le Sage, Fuzelier et confrères, Gille était rarement convié sur scène¹, mais il continuait certainement d'être présent dans les intermèdes et les danses de corde proposées en première partie de soirée. Un des Gilles forains les plus célèbres, Crespin dit Gille le boiteux, prouve, par sa carrière longue de 37 ans (1701-1738)², la vitalité de ce personnage dans le théâtre forain. Les acteurs qui incarnaient Gille dans les divertissements n'échappaient pas à la nécessité d'être polyvalents et se chargeaient souvent d'autres rôles dans les pièces : ainsi, Bailly, Gille chez la veuve Maurice et Alard en 1700, « jouait aussi les pères et les rôles rompus »³.

Gille est probablement le seul « type » forain non italien à ajouter à la liste des types forains populaires, tous empruntés à la Comédie-Italienne. Sur cette liste figurent, en premier lieu, Arlequin, Pierrot, Mezzetin, Scaramouche et Colombine (parfois remplacée par une autre soubrette, Olivette ou Marinette). Les Amoureux et le Docteur (ou, plus généralement, le Vieillard) complètent parfois cette liste mais ils ne sont pas indispensables. Pantalon, absent de la scène de l'Hôtel de Bourgogne depuis 1670 (c'est-à-dire, bien avant la période couverte par le *Recueil* de Gherardi), n'est pas utilisé par les auteurs forains de 1697 à 1716. Il réapparaîtra à la Foire à la suite de l'arrivée à Paris de la nouvelle troupe italienne qui comptera dans ses rangs un Pantalon joué par Pietro Alborghetti. Les Forains utiliseront volontiers ce type pour incarner la Comédie-Italienne dans les pièces allégoriques. Le Docteur, encore présent dans les pièces foraines des années 1712-1713, sera moins utilisé par les auteurs forains par la suite ; mais les barbons détenteurs du pouvoir seront toujours exploités par eux, notamment dans les pièces orientalisantes ou exotiques où les sultans et les rois sont indispensables à l'intrigue. Le type de Polichinelle, présent dans l'ancienne troupe italienne de 1685⁴ à la fermeture du théâtre en 1697, apparaît à la Foire dès 1678 (dans *Les Forces de l'amour et de la magie*, quatre sauteurs en Polichinelles forment une entrée) mais il sera ensuite réservé, par les auteurs forains, aux spectacles de marionnettes. En somme, dans les pièces des auteurs forains, les zanni s'emparent de la scène rappelant au public parisien les grâces et les malices de leurs prédécesseurs qui officiaient sur les planches de l'Hôtel de Bourgogne. Nous avons dit que les Forains, attentifs à tout ce qui avait fait recette sur la scène

¹ Mais il n'en était pas absent : ainsi, Fuzelier fait apparaître deux Gilles en nymphes dans son *Opéra de campagne*, et, chez Le Sage, Gille apparaît en sirène dans *Arlequin Thétis* (1713) et en zéphyr dans la *Parodie de Télémaque* (1715). Nous remercions Françoise Rubellin de nous l'avoir rappelé.

² *Ibid.*, p. 22-23. *DTP*, t. II, p. 210-211.

³ *DTP*, t. I, p. 355.

⁴ Il s'agit de Michelangelo Fracanzani qui avait débuté en 1685. Cependant, ce type a déjà été popularisé en France par les troupes italiennes au cours du deuxième tiers du XVII^e siècle. Voir, au sujet de Polichinelle, l'article de Charles Mazouer « Polichinelle en France jusqu'aux théâtres de la Foire » dans son recueil *Le Théâtre d'Arlequin*, *op. cit.*, p. 295-308.

de l'Ancien Théâtre-Italien, empruntèrent à la troupe italienne les ingrédients essentiels à l'alchimie de leur succès. Arlequin et ses pendants féminins ou masculins en faisaient partie.

DEUXIÈME PARTIE

NAISSANCE DU THÉÂTRE DE LA FOIRE, PANORAMA CHRONOLOGIQUE DES SAISONS ET MISE AU POINT DU RÉPERTOIRE

Dans cette partie, nous nous proposons de présenter les saisons foraines qui correspondent à la période d'absence de la troupe italienne en vue de déterminer la part du répertoire italien dans la programmation des différentes troupes foraines. L'objectif sera de mesurer la part des reprises de l'ancien répertoire italien et, si possible, d'apporter les informations quant aux circonstances de ces reprises (l'entrepreneur, la salle, la troupe etc.), les techniques utilisées, les contraintes subies. Certaines pièces feront l'objet d'une étude plus poussée et seront examinées dans la troisième partie de la présente thèse.

En évoquant une saison théâtrale sous l'Ancien Régime, il ne faut pas oublier son découpage spécifique : « L'année théâtrale sous l'Ancien Régime s'organisant d'après le calendrier religieux, chaque nouvelle saison commençait après les célébrations de Pâques (la réouverture de Quasimodo) et finissait avant le dimanche des Rameaux »¹. Si l'on suit ce découpage, la Foire Saint-Germain de l'année 1700, par exemple, va appartenir à l'année théâtrale 1699, car la Foire Saint-Germain s'ouvrait généralement le 3 février pour se fermer le dimanche des Rameaux, donc, avant les célébrations de Pâques (parfois, un peu plus tard). Néanmoins, nous avons décidé, pour éviter toute confusion, de présenter les foires par année civile et non pas par année théâtrale ; ainsi, la Foire Saint-Germain de l'année 1700 figurera sous la rubrique 1700, et non pas dans la saison 1699-1700. Mais, pour étudier une foire au sein de « sa » saison théâtrale, il faudrait évidemment revenir à la « règle » générale énoncée plus haut.

Chapitre I

La Préhistoire foraine :

1595-1697

Les spectacles forains ne sont pas nés avec les foires, mais bien plus tard : « Ce n'est qu'à la fin du XVI^e siècle que l'on voit apparaître d'une manière certaine des comédiens aux

¹ David Trott, *Théâtre du XVIII^e siècle, op. cit.*, p. 21.

foires Saint-Germain et Saint-Laurent »¹. Il s'agit de Jehan Courtin et Nicolas Poteau, parus, avec leur troupe, à la Foire Saint-Germain de 1595. Leur succès éveilla immédiatement la jalousie des comédiens de l'Hôtel de Bourgogne, mais le Châtelet de Paris donna raison aux Forains². En 1618, c'est au tour des deux comédiens, André Soliel et Isabel Le Gendre, de « donner récréation honnête au peuple » à la Foire Saint-Germain³.

En même temps que le chapitre de Saint-Germain-des-Prés autorisait des comédiens à se construire des loges sur son terrain, il accordait aussi des permissions semblables à des joueurs de marionnettes, à des danseurs de corde, à des montreurs d'animaux curieux ou savant, et vers 1640, le commerce de la Foire Saint-Germain avait pris un développement considérable, grâce à tous les divertissements qui attiraient un public nombreux⁴.

On ne saura affirmer, avec les frères Parfaict, que, aux foires, « les marionnettes ont eu l'avantage de l'ancienneté »⁵ ; les acrobates et les acteurs paraissent y être pour le moins aussi anciens. Il est vrai que, dans son poème *La Foire Saint-Germain* de 1643, Scarron cite les « joueurs de marionnettes », mais il y cite également les sauteurs, les acrobates qui marchent sur les échasses, ainsi que « ce ridicule Harlequin » qui est « un grand amuse-coquin »⁶. Ainsi, dès 1643 – au moment de l'installation à Paris de la troupe de Tiberio Fiorilli et Domenico Locatelli⁷ – les foires ont leur Arlequin.

Les frères Parfaict citent une permission accordée à des danseurs de corde et joueurs de marionnettes qui daterait de l'année 1646⁸ et qui fut suivie par celle de 1657, accordée à François Datelin, célèbre, tout comme son père, sous le nom de Brioché⁹. En février 1666, les *Lettres en vers à S. A. Madame la duchesse de Nemours*, rédigées par La Gravette de

¹ Campardon, t. I, *Préface*, p. VIII.

² Campardon cite la sentence du Châtelet conservée aux Archives nationales (t. I, *Préface*, p. VIII-X).

³ *Ibid.*, p. XII.

⁴ *Ibid.*

⁵ *MSF, Préface*, p. XI.

⁶ Voir ce poème de Scarron dans le recueil : Lacroix, Paul (éd.), *Paris ridicule et burlesque au dix-septième siècle*, Paris, A. Delahays, 1859, p. 174. Selon Paul Lacroix, la première édition de ce poème, anonyme et dédiée à Monsieur, parut à Paris, chez Jonas Breguigny, en 1643 (in-4° de 19 pages) (voir préface, p. xix). Isabelle Martin croit ce poème plus tardif ; selon elle, Scarron décrirait la Foire Saint-Germain « autour de 1660 » (Isabelle Martin, *Le Théâtre de la Foire*, *op. cit.*, p. 31).

⁷ « C'est la troupe dirigée par Giuseppe Bianchi (Spezzaferre) qui s'installa à Paris de 1639 à 1641 et fut rappelée, protégée et subventionnée par Ane d'Autriche et Mazarin dès 1644. Troupe remarquable, qui comptait parmi ses membres de très fortes individualités. Parmi les femmes : Brigida Fedele [Brigida Bianchi] [...]. Parmi les hommes : Marco Romagnesi (Orazio), Domenico Locatelli (Trivelin) et surtout Tiberio Fiorilli (Scaramouche) [...] » (Charles Mazouer, *Le Théâtre d'Arlequin*, *op. cit.*, p. 26).

⁸ *MSF, Préface*, p. xlv.

⁹ « Brioché (François Datelin, dit Fanchon), fils de Pierre Datelin dit Brioché, opérateur célèbre et joueur de marionnettes du quartier Guénégaud, [...] était né le 9 septembre 1620. Comme son père, il se fit entrepreneur de marionnettes et obtint, à dater de 1657, la permission de s'établir à la Foire Saint-Germain ; puis, la foire finie, il revenait dans son quartier et y rouvrait son théâtre » (Campardon, t. I, 179-180). La famille Brioché aurait d'ailleurs des origines italiennes (voir Pierre Baron et Gérard Cony, « Une famille d'opérateurs-marionnettistes : les Brioché », *Histoire des sciences médicales*, tome XL, n° 2, 2006, p. 203-204).

Mayolas, signalent un spectacle de marionnettes à la Foire Saint-Germain¹. À partir de 1668, les renseignements, bien que minces, deviennent plus réguliers et seront présentés en ordre chronologique.

1668

Le 31 janvier 1668, Gabriel-Nicolas de La Reynie, fraîchement installé dans ses fonctions de Lieutenant général de police², donna une permission

à Archambault³, Jérôme Artus, et Nicolas Ferou⁴, danseurs de corde, et joueurs de marionnettes, qui s'établirent en conséquence dans le Jeu de paume du nommé Cercilly, à la Fleur de Lys ; il y est aussi fait mention de François Bodiniere, à qui le *Mémoire*⁵ donne la qualité de garçon danseur de corde⁶.

La permission accordée en janvier concernait sans aucun doute les spectacles prévus pour la Foire Saint-Germain qui allait s'ouvrir trois jours plus tard. Archambault, Artus et Ferou (Féron), travaillaient-ils en association ou bien avaient-ils des jeux indépendants ? Deux ans plus tard, Archambault et Féron tiendront deux théâtres séparés et se livreront à une concurrence acharnée.

Quant à la Foire Saint-Laurent, cette année-là, elle resta exceptionnellement fermée : « [...] il est certain qu'elle ne fut point ouverte en 1668 à cause de la peste, dont quelques villes des environs étaient affligées »⁷.

1670

Pour cette année, nous possédons un renseignement sur les divertissements proposés à la Foire Saint-Laurent. Une plainte déposée le 16 septembre 1670 par « Marguerite Datelin⁸, femme de Jean-Baptiste Archambault, danseur et joueur de corde, bourgeois de Paris,

¹ François Moureau, « Les Comédiens de bois contre le Florentin trop francisé, et la suite », dans son livre *Le Goût italien dans la France rocaille*, *op. cit.*, p. 171.

² Il occupa cette charge de mars 1667 à janvier 1697.

³ En 1663, Jean-Baptiste Archambault était opérateur à Paris (Auguste Jal, *Dictionnaire critique de biographie et d'histoire : errata et supplément pour tous les dictionnaires historiques d'après des documents authentiques inédits*, Paris, H. Plon, 1867, p. 62).

⁴ Émile Campardon a retrouvé un procès-verbal datant de 1670 qui fait mention de ce personnage ; il orthographe son nom *Féron* (Campardon, t. I, p. 17-18).

⁵ Les frères Parfaict citent un « ancien mémoire » sans préciser le nom de l'auteur.

⁶ *MSF*, *Préface*, p. XLVI.

⁷ *Ibid.*, p. XXXVII-XXXVIII.

⁸ Elle était fille de Pierre Datelin, célèbre joueur de marionnettes. Veuve de Pierre Chupin, elle se maria avec Jean-Baptiste Archambault, veuf lui-aussi, le 17 septembre 1663. Huit enfants naquirent de leur union ; leur septième enfant, Jeanne, a eu pour marraine, le 21 février 1678, Jeanne Godefroy, la femme de Maurice Vondrebeck. Archambault mourut à Paris le 9 mars 1684 (Auguste Jal, *op. cit.*, p. 62).

demeurant rue Dauphine »¹ relate que « ledit Archambault, son mari, avait eu le malheur de se placer pour jouer et faire danser proche le lieu que tient le nommé Nicolas Féron, joueur de marionnettes pendant la Foire Saint-Laurent »². Il en résulta une concurrence qui dégénéra en insultes et menaces, ledit Féron ne supportant pas de voir une « grande quantité de personnes qui entraient chez ledit Archambault »³.

1671

Une troupe de sauteurs anglais se produit à la Foire Saint-Germain. À la clôture de la Foire, la troupe obtient une autorisation pour continuer les spectacles dans Paris pendant trois mois « à commencer du second lundi d'après Pâques »⁴. C'est un exemple intéressant du spectacle forain qui déborde le cadre spatio-temporel de la Foire : chose qu'ambitionneront par la suite certains entrepreneurs forains, tel Alexandre Bertrand en 1702. Non seulement les sauteurs anglais ont le droit de continuer leurs représentations, mais le Roi leur permet également de jouir pendant ces trois mois « des mêmes grâces, franchises et libertés qui leur ont été accordées pendant la tenue de la foire »⁵.

1676

En 1675, Dominique de Normandin, sieur de La Grille, sollicite et obtient la permission d'ouvrir un théâtre de marionnettes⁶. Le théâtre se nomme le Théâtre des Pygmées ; il s'ouvre en 1676, au Marais, par une pièce intitulée également *Les Pygmées*⁷. C'est une « tragi-comédie en cinq actes, ornée de musique, de machines, de changements de

¹ Campardon, t. I, p. 17.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ Archives Nationales. Série O : Maison du Roi. O¹ 15 f^o 193 (Secrétariat d'état de la maison du Roi). Permission aux sauteurs anglais du 24 mars 1671.

⁵ *Ibid.*

⁶ Son privilège court sur 20 ans, à Paris et dans tout le royaume. Voir Eugène Despois, *Le Théâtre français sous Louis XIV*, Paris, Hachette, 1874, p. 84.

⁷ Voir, à propos de ce théâtre, Campardon, t. II, p. 286-287, Charles Magnin, p. 144-146. François Moureau a consacré à l'aventure des *Pygmées* un chapitre intitulé *Les Comédiens de bois contre le Florentin trop francisé, et la suite* (François Moureau, *Le Goût italien dans la France rocaille*, *op. cit.*, p. 169-182). Jérôme de la Gorce s'était également penché sur l'histoire de ce théâtre éphémère (voir « Un théâtre parisien en concurrence avec l'Académie royale de musique dirigée par Lully : l'Opéra des Bamboches », dans *Jean-Baptiste Lully*, dir. J. de la Gorce et H. Schneider, Laaber, Laaber-Verlag, 1990, p. 223-233). Récemment, Jérôme de la Gorce a fait le point sur les documents d'archives nouvellement découverts qui concernent la troupe des Pygmées et son chef, Dominique de Normandin, sieur de la Grille (« À propos de La Grille et du théâtre des Pygmées : nouvelles recherches d'archives », dans *Le Livre du monde et le monde des livres. Mélanges en l'honneur de François Moureau*. Gérard Ferreyrolles et Laurent Versini (dir.), Paris, PUPS, 2012, p. 163-173).

théâtre »¹, – bref, ce spectacle a tous les agréments de l’opéra, mais il est joué par les grandes marionnettes, ce qui le protège de la jalousie de la vénérable institution. Le programme publicitaire de ce spectacle met l’accent sur sa perfection technique et sa splendeur visuelle². Aucune intention parodique véritable ne semble être présente, bien que l’usage des grelots qui ornaient les costumes se soit révélé susceptible de ridiculiser les spectacles de l’Académie royale de musique³.

Nous n’aurions pas parlé de cette entreprise théâtrale si elle n’avait aucun rapport avec les foires, mais c’est justement là qu’on la retrouvera en 1678.

Jean Datelin commande, le 17 septembre 1676, des décorations de théâtre à Jean Bertrand, le frère d’Alexandre Bertrand⁴. Ces décorations devaient probablement servir à des spectacles de marionnettes dont on ignore les titres et la teneur.

1677⁵

Le théâtre des Pygmées (qu’on appelle désormais aussi l’*Opéra des Bamboches*) poursuit son activité avec les *Amours de Microton, ou les Charmes d’Orcan*, « tragédie enjouée »⁶ dont le texte a été conservé⁷.

1678

Foire Saint-Germain

C’est à la Foire Saint-Germain 1678 que fut jouée la première véritable pièce foraine dont le texte est conservé : *Les Forces de l’amour et de la magie*, représenté au Jeu de paume

¹ Charles Magnin, *op. cit.*, p. 145.

² Selon le programme, on verra « des figures humaines de quatre pieds de haut, richement habillées, et en très grand nombre, représenter sur un vaste et superbe théâtre des pièces en cinq actes ornées de musique, de ballets, de machines volantes, de changements de décorations, réciter, marcher, actionner comme des personnes vivantes sans qu’on les tienne suspendues » (Charles Magnin, p. 146).

³ Jérôme de La Gorce, « À propos de La Grille et du théâtre des Pygmées : nouvelles recherches d’archives », art. cit., p. 171.

⁴ « [...] quatre décorations de théâtre qui changeront à la vue : savoir un palais, un jardin, une salle des plus belles et un bois, lesquelles quatre décorations seront des plus riches qui se peuvent faire, et le palais relevé en or faux, et faire une grande gloire qui représentera le festin des dieux, et quatre chars tous différents, fournir les coulisses qui supporteront les autres, et peindre le ciel, et fournir châssis et faux châssis de sept pieds de hauteur et un pied et demi de large, lesquelles décorations auront dix châssis de chaque côté de bois de sapin [...] » (Min. centr. LXIX, 86, cité dans : Agnès Paul, th. cit., t. II, p. 207-208).

⁵ Ou bien la fin de l’année précédente, 1676. Barry Russell donne la date de novembre 1676. Voir <http://www.theatrales.uqam.ca/foires/1676.html>.

⁶ Sur la page de titre de l’exemplaire conservé à la BnF et consultable sur Gallica (à l’adresse <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1173971/f346.image.r=Orcan.langFR>) le mot *tragédie*, barré, est remplacé par le mot *pastorale*. Ce dernier terme sied mieux à cette histoire des amours bergères.

⁷ *Les Amours de Microton ou les charmes d’Orcan*, Paris, s. d.

d'Orléans par la troupe de « 24 sauteurs de tous les pays »¹ menés par Alard et Maurice Vondrebeck (ou von der Beck)². Cet Alard ce prénomait Charles, mais Barry Russell met en garde contre une confusion qui se répète dans toutes les études consacrées à la Foire, y compris les travaux récents : il ne s'agit pas, ici, de Charles Alard fils aîné que l'on rencontrera à de nombreuses reprises à partir de 1697, mais de Charles Alard père³. Les *MSF* affirment que Maurice Vondrebeck était « le plus habile des élèves d'Alard »⁴. Là, encore une interrogation : était-il élève du père ou du fils ? Probablement du père.

Les frères Parfait insérèrent le texte des *Forces de l'amour et de la magie* dans leurs *MSF* afin qu'il puisse servir « de modèle pour faire connaître le goût et le genre des pièces qui parurent aux Foires, avant qu'on y introduisit les [pièces] françaises de l'ancienne troupe italienne, et ensuite celles qui précédèrent l'Opéra Comique »⁵. Le passage souligné par nous amène Bertrand Porot à conclure, en toute logique, que cette pièce ne représente pas un cas isolé, mais un échantillon d'une production foraine typique de cette période⁶. La pièce met en scène un sorcier, son valet et une jeune bergère dont le sorcier est amoureux. La magie assure l'aspect spectaculaire de la pièce ; les sauteurs se transforment en démons qui surprennent les spectateurs par leurs apparitions inattendues et leurs acrobaties. Quelle est l'origine de cette ambiance magique ? Est-ce l'univers forain ? Est-ce le Théâtre-Italien ? En 1672, ce dernier représente une comédie intitulée *Le Collier de perles*, et le divertissement de cette comédie consiste justement dans une scène où un Magicien montre « les merveilles de son art » à un Berger et une Bergère. Il fait apparaître des démons tenant les flambeaux, ainsi que cinq sorciers. À la différence de la pièce foraine, toute cette magie se révèle être une supercherie,

¹ *MSF*, Préface, LIV.

² Charles Alard s'associa avec Maurice pour représenter ce spectacle à la FSG 1678 (Min. centr. LVIII, 141, cité par Agnès Paul, th. cit., *Dictionnaire biographique*, p. 1).

³ Barry Russell en veut pour preuve le récit des spectacles joué à Fontainebleau le 18 et le 19 octobre 1699 auxquels avaient participé les frères Alard. Dans le *Journal de Dangeau*, on lit : « [18 octobre] Il y eut des sauteurs qui sont les enfants d'Allard qui firent des sauts extraordinaires dans la salle des Suisses » (Philippe de Courcillon, marquis de Dangeau, *Journal du marquis de Dangeau*, [...], Paris, Firmin Didot frères, 1856, t. VII, p. 170). Le *Mercur galant* du mois d'octobre 1699 relate ce qui s'est passé le lendemain, le 19 octobre : « Le soir les comédiens [Comédiens Français] représentèrent *La Mère coquette*, de M. Quinault, qui fut précédée d'une scène nocturne des deux fils du Sieur Allard, l'un en Scaramouche et l'autre en Arlequin, qui firent des sauts merveilleux ». Barry Russell souligne : « La référence aux *trois* Allard ici est indiscutable. Il s'agit de deux générations, Charles père, dont les activités ont marqué la naissance du théâtre de la foire en 1678, et ses deux enfants : Charles fils (l'aîné), et Pierre » (<http://www.theatrales.uqam.ca/foires/1699.html>). Barry Russell a également retrouvé les sources contemporaines anglaises qui font référence au passage des trois Alard en Angleterre au tout début du XVIII^e siècle, probablement, en 1702 (<http://www.theatrales.uqam.ca/foires/1702.html>). Voir, à propos de Charles Alard père, la FSL 1700.

⁴ *MSF*, t. I, p. 7.

⁵ *MSF*, Préface, p. LVI. La pièce a été éditée la même année 1678 ; elle a également fait l'objet d'une réédition moderne par Marcello Spaziani. Voir *Gli Italiani alla « Foire »*, quattro studi con due appendici, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 1982, p. 191-197.

⁶ Bertrand Porot, « Aux origines de l'opéra-comique : étude musicale du *Théâtre de la Foire* de Lesage et d'Orneval (1713-1734) », chapitre cit., p. 286.

car le Magicien n'est qu'un villageois travesti qui, sous ce déguisement, veut jouer une farce au Berger. Mais l'intention d'utiliser la magie et tout l'attirail diabolique pour encadrer les danses et les tours acrobatiques et fournir un prétexte à des effets spectaculaires est bien là.

Dans *Les Forces de l'amour et de la magie*, les personnages italiens sont cantonnés aux entrées dansées : un sauteur en habit d'Arlequin exécute une gigue (intermède II, scène IV), quatre sauteurs « en Polichinelles » terminent, par leur entrée, le deuxième intermède.

Agnès Paul indique que, pour ce spectacle, Alard et Maurice s'assurèrent le concours technique de Pierre Cadet, marchand mercier à Paris, rue Dauphine, qui se chargea des décorations, des machines (notamment assurant les vols) et des effets sonores (dont l'imitation du tonnerre)¹. S'agit-il du machiniste et décorateur du Théâtre-Italien ? Cela semble fort probable ; si toutefois ce n'est pas le cas, il s'agit certainement du membre de la même famille.

Toujours à la Foire Saint-Germain 1678, la troupe d'Alard et de Maurice présente *Circé en postures*.

1678

Foire Saint-Laurent

À cette foire, la troupe d'Alard, appelée aussi la Troupe des sauteurs des Forces de l'amour et de la magie, continue ses représentations – deux fois par jour – avec *Les Divertissements de la foire*. Le livret de ce spectacle est imprimé et « se distribue dans la salle où se font les représentations »². Dans ce spectacle, la Foire s'invite sur scène : « L'on voit sur les ailes du théâtre tous les tableaux qui représentent les divertissements de la Foire »³. Un des personnages principaux, qui porte le nom bien français de Colin mais s'explique parfois en italien (« Signora, si, » – répond-il à sa chère Lisette) se déguise pour la circonstance et

¹ Agnès Paul, th. cit., t. I, p. 51.

² Le livret comporte un avertissement publicitaire décrivant les « prodiges » et les « beautés » proposés au public parisien : « La troupe des Forces de l'Amour et de la Magie a reçu tant d'applaudissements à la Foire S. Germain par tout ce qu'il y a de personnes illustres en France, qu'elle s'est trouvée engagée de faire voir de nouveaux prodiges, dont les Sieurs Maurice et Alard sont les inventeurs, à la Foire S. Laurent, où elle prétend par ses soins de mériter encore mieux l'avantage de plaire ; et pour faire voir ces sauteurs et ces grandes postures, elle a été obligée d'y joindre par ces sauteurs la liaison qui suit. L'on verra toutes ces beautés pendant la Foire deux fois par jour » (Anonyme, *Récit des divertissements de la foire représentés par la Troupe des Sauteurs des Forces de l'Amour et de la Magie*, à Paris, et se distribue dans la Salle où se font les représentations, à la Foire, Paris, 1678).

³ *Récit des divertissements de la foire représentés par la Troupe des Sauteurs des Forces de l'Amour et de la Magie*, Paris, 1678, p. 9.

paraît « en habit d'Opérateur par dessus, et dessous en habit d'Arlequin »¹. Les divertissements forains défilent sur scène. Après le montreur d'un animal exotique vient un « Sauteur, qui dit : "C'est ici le grand Opéra, les Marionnettes de Monseigneur le Dauphin, la prise de Chaillot, le Père aux autres. L'on va commencer". Les violons jouent, et l'on voit des marionnettes danser »². Aux marionnettes se succèdent un Buveur d'eau, un Avaleur de cailloux, « un petit garçon qui voltige admirablement ». Ensuite, arrive le tour de Colin, qui, en habit d'Arlequin, « fait une scène à sa fantaisie, joue de la gibecière³ et des gobelets » avant de se transformer en opérateur. Enfin, Colin dévoile sa véritable identité : il est sauteur et il fait partie de « la Troupe des Forces de l'amour et de la magie, [...] les inventeurs de ces beaux sauts et de ces grandes postures à l'Italienne, qui ont donné tant de plaisir à toute la Cour et au public »⁴. Ainsi donc, les acrobaties montrées par la troupe sont les acrobaties à l'italienne. Qu'est-ce que cela veut dire concrètement ? Imitent-elles les prouesses d'une troupe italienne ?

La troupe des Pygmées avait migré, de son hôtel royal au Marais du Temple, à la Foire Saint-Laurent. Cette troupe entendait certainement profiter des franchises foraines : en effet, dès le 5 février 1677, l'Académie royale de musique fit interdire à cette troupe la musique, ce qui obligea sieur de La Grille de fermer les portes de sa salle de la rue Vieille-du-Temple, dans le Marais⁵.

Les procès-verbaux retrouvés par Émile Campardon permettent de faire connaissance avec une curiosité foraine, l'Homme à deux têtes, et un entrepreneur d'une troupe de marionnettes, les Grandes Marionnettes du Dauphin, nommé Du Vaudier. L'Homme à deux têtes se prénomme « Louis Mondain, Italien de nation, demeurant de présent à la Foire de St-Laurent » ; il avait obtenu « le privilège du Roi de se faire voir avec les deux têtes qu'il a, l'une à sa situation naturelle et ordinaire et l'autre au milieu de son ventre »⁶. Le 30 août

¹ Idem.

² François Moureau pense que les marionnettes représentaient ici les deux pièces mentionnées : « [La troupe des Grandes Marionnettes du Dauphin], dirigée par Du Vaudier, participe la même année [1678], en août, aux *Divertissements de la Foire* avec deux pièces *La Prise de Chaillot* et *Le Père aux autres* » (François Moureau, *Le Goût italien dans la France rocaille. Théâtre, musique, peinture (v. 1680-1750)*, Paris, PUPS, 2011, p. 178). Cependant, le passage cité du livret semble indiquer une simple danse de marionnettes ; on peut même se demander s'il s'agissait vraiment des marionnettes de Du Vaudier.

³ *Gibecière* : « Espèce de bourse large et plate que l'on portait anciennement à la ceinture. Les joueurs de tours de passepasse se servent aussi d'une gibecière pour enfermer leurs gobelets, etc. *Il joue bien de la gibecière* » (*Académie*, 1694).

⁴ *Récit des divertissements de la foire représentés par la Troupe des Sauteurs des Forces de l'Amour et de la Magie*, Paris, 1678, p. 20.

⁵ Jérôme de La Gorce, « À propos de La Grille et du théâtre des Pygmées : nouvelles recherches d'archives », dans *Le Livre du monde et le monde des livres. Mélanges en l'honneur de François Moureau*, dir. Gérard Ferreyrolles et Laurent Versini, Paris, PUPS, 2012, p. 171.

⁶ Campardon, t. I, p. 397. Le privilège fut établi au nom d'un certain Nicolas de Rest.

1678, Louis Mondain rend une plainte contre les gens appartenant à la Troupe Royale des Pygmées. Il affirme qu'ils cherchent à égarer et à tromper les curieux qui viennent pour le voir et les attirent dans leur loge affirmant que c'est là que se fait voir l'homme à deux têtes ; dans leur loge, ils font voir aux curieux « un marmot de bois » (en fait, ils font voir l'homme à deux têtes, mais il s'agit d'une marionnette, ce qu'ils ne tiennent pas à préciser sur leurs affiches ni dans leurs annonces...). La Troupe Royale des Pygmées a, selon lui, poussé l'imposture jusqu'à l'impression des affiches (et des billets distribués « à la main » qu'on qualifierait de nos jours de *flyers*) invitant le public à voir chez eux un homme à deux têtes. À la suite des deux plaintes successives déposées par Louis Mondain, le commissaire se rend à la Foire Saint-Laurent (apercevant, en chemin, une « quantité d'affiches » placardées « à l'hôtel de la Feuillade, sous la porte St-Denis et aux portes de ladite foire ») et se présente chez un certain Du Vaudier, « joueur de marionnettes » dans la troupe des *Pygmées*. Du Vaudier se justifie en disant qu'il ne s'est associé avec la troupe des Pygmées que depuis huit jours et « qu'avant ladite société il représentait seulement des marionnettes »¹. Selon Du Vaudier, ce n'est pas lui, mais un certain François Aubry qui dirige la Troupe des Pygmées. François Aubry survient et produit une permission de « faire représenter une nouvelle invention de marionnettes » qui lui fut accordée le 31 mars 1675². Il soutient aussi « qu'il a le droit de faire représenter par ses figures telles postures et figures que bon lui semblera »³, mais il se verra interdire, par le Lieutenant général de police, « de mettre dans [ses] affiches *l'homme à deux têtes*, ni de crier à [sa] loge : "C'est ici l'homme à deux têtes" »⁴.

Apparemment, cette incursion dans les privilèges de l'homme à deux têtes ne porta pas chance à la troupe des Pygmées ; Émile Campardon signale sa suppression peu après cette foire⁵.

Peut-être, la troupe des Pygmées n'avait-elle pas soutenu la concurrence d'une autre troupe de marionnettes italiennes, celle de Pietro Gimonde alias Sieur de Bologne (Signor Bologna). Une affiche conservée⁶ affirme que les « nombreuses assemblées » honorent ses représentations et que la troupe propose *Les Fourberies de Scapin*, de Molière, en attendant

¹ Du Vaudier avait une troupe à lui : *Les Grandes marionnettes de Monseigneur le Dauphin* (Campardon, t. I, p. 399).

² François Aubry mentionne également un certain Bernard des Jardins, écuyer, « intéressé » dans le privilège de la troupe des Pygmées (*Ibid.*).

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*, p. 400.

⁵ *Ibid.*, t. II, p. 287.

⁶ Publiée dans la *Revue d'Histoire du Théâtre*, IV (1950) p. 470 et sur le site de Barry Russell, *Le Théâtre de la foire à Paris*, <http://www.theatrales.uqam.ca/foires/bologna.html#titre>.

Le Malade imaginaire du même auteur. « C'est à la Foire de Saint-Laurent proche l'Épée Royale où il y a une grande Pyramide qui représente lesdits Travaux d'Hercule ».

1679

La réputation des frères Alard « s'établit bien vite, et ils eurent l'honneur, la même année [1678], de jouer devant Louis XIV¹, qui goûta fort leur talent et les autorisa à continuer leurs représentations à la Foire Saint-Germain de 1679 [...] »². Les Archives nationales conservent deux lettres de Colbert à Nicolas de la Reynie datant du 30 janvier et du 4 février 1679³ ; elles nous apprennent que, le Lieutenant général de police ayant refusé à Alard l'installation à la Foire Saint-Germain 1679, Alard sollicita cette permission auprès du Roi en personne, et la permission lui fut accordée. Alard s'est engagé « de ne faire que des sauts périlleux sans y réciter de vers et sans y mêler de danses ni aucuns instruments de musique »⁴. Cette promesse fait soupçonner, derrière le refus initial de La Reynie, la pression de l'Académie royale de musique.

La troupe des frères Alard semble être présente aux foires durant toute la fin du XVIIe siècle, mais on ne saurait affirmer avec certitude que cette présence n'a subi aucune interruption.

Pierre Gelart, tailleur de profession, s'associe avec Jean Bertrand « pour la représentation et jeux de marionnettes dont ils ont chacun un »⁵. À la FSL 1679, Jean Bertrand s'associe avec Valentin Goron, joueur des Menus plaisirs du Roi⁶.

1681

Le 13 mars 1681, les Comédiens-Français attaquent en justice un certain Philippe Jouilliani Scotto accusé de représenter, hormis ses tours de force habituels⁷, « une petite farce

¹ Ils jouent, en août ou en septembre 1678, devant le roi à Fontainebleau ; et, le 25 janvier 1679, à Saint-Germain-en-Laye (voir le site de Barry Russell, *Le Théâtre de la foire à Paris*, <http://www.theatrales.uqam.ca/foires/05a.html#allard1700>).

² Campardon, t. I, p. 3.

³ Archives Nationales. Série O : Maison du Roi. Secrétariat d'état de la maison du Roi. O¹ 23 f^o 17v^o et f^o 24.

⁴ *Ibid.*, O¹ 23 f^o 17v^o.

⁵ Min. centr. LXIX, 93 (24 novembre 1678) ; LXIX, 95 (10 mai 1679), retrouvés par Agnès Paul, th. cit., *Dictionnaire biographique*, p. 35.

⁶ Min. centr. LXIX, 96 (18 juillet 1679). Voir Agnès Paul, th. cit., *Dictionnaire biographique*, p. 36.

⁷ Ce buveur d'eau a trouvé l'invention « d'avaler une grande quantité d'eau et la rejeter à l'instant de différentes couleurs et odeurs » (Archives Nationales, Paris. Série O : Maison du Roi. O¹ 25 f^o 54). Il n'était pas le seul à avoir présenté une invention de ce genre. En effet, Jacques Ozerai, dit Lavigne, père du sauteur Julien Ozerai

ou comédie italienne »¹. Vu la date de cette plainte, on peut supposer avec quelque fondement que Scott donnait ses représentations à la Foire Saint-Germain.

Le 16 mars 1681, les Comédiens-Français intentent une procédure judiciaire contre Languicher, danseur de corde, qui représente, à la Foire Saint Germain, une véritable pièce. Les spectacles se déroulent dans le Jeu de paume du Dauphin dans les rues des Boucheries et des Quatre Vents, et la troupe se nomme *La troupe de tous les plaisirs*. Les affiches que les Forains ont eu soin de placarder annoncent *L'Âne de Lucien ou le Voyageur ridicule*, « comédie nouvelle ornée de quantité de changements de théâtre et de machines surprenantes, ou le petit Gille tiendra le premier rôle de la pièce »². Le 2 novembre de la même année 1681, « les danseurs de corde anglais du sieur Languichard », probablement, lassés des persécutions de la Comédie-Française, donneront des représentations à Dijon³.

« En 1681, Maurice s'associe avec Nicolas Ferron [ou Féron], joueur de marionnettes, pour faire des exercices dans le jeu de paume de Milan. Il est précisé dans le contrat que le jeu est "garni de tout ce qu'il conviendra, avec toutes les décorations" »⁴. L'acte étant signé le 30 janvier, on imagine que l'association devait débiter à la Foire Saint-Germain 1681. Malheureusement, nous n'avons pas localisé ce jeu de paume ; nous ne savons pas non plus comment étaient conçues les représentations qui devaient intégrer les sauteurs et les marionnettes, à moins que les deux troupes n'aient joué tour à tour.

Jean Bertrand engage, sans doute pour la Foire Saint-Laurent 1681, car les actes sont établis respectivement le 2 mars et le 7 avril 1681, Claude Maillard⁵ et Jean Brehrer dit Sélécourt⁶, tous deux « bourgeois de Paris ».

1684

Les deux frères Bertrand, Alexandre et Jean, s'associent « pour jouer des marionnettes »¹. Selon les *MSF*, Alexandre Bertrand, fabricant des marionnettes, « s'associa

dit Lavigne et d'Anne-Marie Ozerai, épouse de Louis Restier, était également « grand buveur d'eau » aux foires parisiennes (attesté en août 1682, accompagné de sa fille Marie). Voir Agnès Paul, th. cit., *Dictionnaire biographique*, p. 52. On retrouve également ce Jacques Ozerai (orthographié « Ozières »), « grand buveur d'eau et maître joueur de marionnettes anglais », à Dijon en 1679 (Louis de Gouvenain, « Le Théâtre à Dijon », dans *Mémoires de la Commission des antiquités de la Côte-d'Or*, t. XI (1885-1888), Dijon, chez Lamarche, p. 393).

¹ Archives de la Comédie-Française. Deuxième Dossier : Pour les Seuls Comédiens du Roi Rue Mazarine Contre le Sr Scot buveur d'Eau. Sentence du 13 mars 1681.

² Archives de la Comédie-Française. Troisième dossier : Contre Languicher danseur de corde. 20 mars 1681. Consultable en ligne : http://www.theatrales.uqam.ca/foires/mss_cf03.html#titre.

³ Louis de Gouvenain, « Le Théâtre à Dijon », *op. cit.*, p. 400.

⁴ Min. centr. I, 176, 30 janvier 1681 (Agnès Paul, th. cit., t. II, p. 251).

⁵ Min. centr., LXIX, 102 (Agnès Paul, th. cit., *Dictionnaire biographique*, p. 45).

⁶ Min. centr., LXIX, 103 (Agnès Paul, th. cit., *Dictionnaire biographique*, p. 63).

avec son frère, et loua une loge dans le cul-de-sac de la rue des Quatre-Vents, où est présentement l'Opéra Comique, et y donna un spectacle de marionnettes en son nom »². Les marionnettes n'enfreignant point les privilèges des troupes monopolistes, Alexandre Bertrand ne semble pas avoir été inquiété.

1685

Les frères Bertrand sont associés depuis 1684, mais leur association va mal. Selon les dires de Jean Bertrand, leur mauvaise entente a occasionné des disputes et même « un procès criminel sur lequel serait intervenue sentence qui leur aurait fait défense réciproque de se méfaire ni médire, laquelle sentence est de l'année 1685 »³.

Émile Campardon mentionne un autre entrepreneur qui aurait proposé un spectacle aux foires vers 1685. Il s'agit de François Letellier, « maître à chanter, montreur de figures de cire et joueur de marionnettes »⁴. Sa femme et son fils allaient également devenir directeurs de spectacles forains.

Agnès Paul cite un document décrivant les aménagements apportés au jeu de paume du Dauphin, rue des Quatre-Vents, par Marguerite Datelin, veuve de Baptiste Archambault. Le document date du 31 janvier 1685 (Marguerite Datelin prépare donc un spectacle pour la Foire Saint-Germain de 1685) et laisse entrevoir une salle de spectacle relativement confortable destinée sans doute aux exercices de sauteurs et danseurs accompagnés de quelques musiciens⁵.

1687

Alexandre et Jean Bertrand continuent leur collaboration et s'entendent toujours aussi mal. Le mardi 18 mars 1687, Jean Bertrand dépose une plainte contre son frère et affirme

qu'il est associé depuis trois ans avec le nommé Alexandre Bertrand, son frère, pour jouer des marionnettes, et ont présentement une loge ensemble à la foire St-Laurent, et ledit Alexandre ayant

¹ Campardon, t. I, p. 136.

² *MSF*, t. I, p. 9.

³ Campardon, t. I, p. 136.

⁴ *Ibid.*, t. II, p. 73.

⁵ « [...] un grand théâtre [c'est à dire, la scène ou l'estrade], loge de violons, amphithéâtre, galeries, clôture de galerie, plafond... un tremplin, chandelier de bois, soixante chaises, gradins au côté du théâtre, garnir l'amphithéâtre de bancs et décorations... et une petite loge derrière le théâtre pour habiller les danseurs... moyennant 180 livres » (Min. centr. LXX, 181, cité dans : Agnès Paul, th. cit. t. II, p. 209). Toutes ces installations profiteront peut-être à Alexandre Bertrand qui investira cette salle en 1690.

accoutumé de négliger le travail et de ne venir à toutes les foires dans leur loge que sur les 6 à 7 heures du soir, ce qui aurait fait grand préjudice audit plaignant, [...]»¹.

Une chose laisse un peu perplexe : la plainte est déposée le 18 mars, logiquement au cours de la Foire Saint-Germain, mais Jean Bertrand parle d'une loge commune à la Foire Saint-Laurent. Y a-t-il erreur sur la date ou bien sur le lieu ? Probablement sur le lieu, car le 18 mars tombait effectivement un mardi. Cette plainte permet un rapide coup d'œil à l'intérieur de leur loge. Jean Bertrand affirme que, lors d'une dispute, « par colère et dépit, ledit Alexandre rompit la porte de leur loge, et [voulait] aussi rompre et briser le théâtre, décorations et ustensiles qui leur servent [...] »².

1688

Selon Émile Campardon, c'est à la Foire Saint-Germain 1688 que Maurice Vondrebeck, associé auparavant avec les Alard, « dirigeait une troupe de saltimbanques formée par lui et se conciliait, paraît-il, par sa merveilleuse agilité, les suffrages du public »³.

Hippolyte Feuillet, épouse Letellier, tenait un jeu de marionnettes à la Foire Saint-Laurent de 1688⁴.

1689

La tumultueuse association entre les deux frères Bertrand a pris fin, et ils tiennent, à la Foire Saint-Laurent 1689, deux théâtres voisins. Néanmoins, l'animosité persiste, attisée par la concurrence qu'ils se faisaient désormais. Le 31 août 1689, Jean Bertrand, « joueur des Menus plaisirs du Roi », dépose une plainte contre son frère Alexandre Bertrand, « aussi joueur des Menus plaisirs du Roi »⁵. Jean Bertrand « tient ses jeux au préau de la foire St-Laurent proche ledit Alexandre Bertrand » et il est

journellement insulté par ledit Bertrand et ses gagistes, empêchant le plaignant de gagner sa vie ; et quand il vient du monde pour entrer dans leurs jeux, ledit Alexandre Bertrand et ses gens décrivent les jeux du plaignant, disant que ce n'est rien qui vaille, que ce sont des marionnettes de dessus le Pont-Neuf ; et lorsque le plaignant fait son jeu, des particuliers apostés par ledit Alexandre Bertrand crient hautement, nommant les gagistes dudit plaignant ; en sorte que lesdits gagistes veulent quitter le plaignant, ne voulant pas être connus dans le jeu, étant maîtres de danse⁶.

¹ Campardon, t. I, p. 136.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*, t. II, p. 114.

⁴ *Ibid.*, p. 74.

⁵ *Ibid.*, t. I, p. 137.

⁶ *Ibid.*

Il est intéressant de noter que Jean Bertrand emploie les maîtres de danse en qualité de gagistes. Tiennent-ils les marionnettes ? Ou bien, et c'est plus probable, exécutent-ils des intermèdes dansés ? En tout cas, ils tiennent à rester anonymes.

Une plainte pour insultes et violences suit le 5 septembre et, le 24 septembre 1689, Jean Bertrand et Marie Triboulet, sa femme, déposent une nouvelle plainte contre Alexandre Bertrand et ses gens qui détournent les spectateurs voulant entrer chez Jean Bertrand et agressent la femme de l'entrepreneur et ses gens¹.

Mis à part les marionnettes des deux frères, les curiosités ne manquaient pas à la Foire Saint-Laurent de 1689. Susanne Quetteville, associée à un nommé Cadet², faisait voir au public la Tête parlante³ ; et Charles Legrand, assisté de Louise Mouchet, sa femme, et Pierre Delatour, leur garçon, présentait un lièvre sachant « battre la caisse »⁴.

1690

Alexandre Bertrand songe à un projet plus ambitieux que ses jeux de marionnettes ordinaires.

En 1690, il fit bâtir une loge dans le préau de la Foire de Saint Germain⁵, et augmenta son jeu de marionnettes d'une troupe de jeunes gens de l'un et de l'autre sexe, qui représentèrent une petite comédie. Les Comédiens Français attentifs à leur privilège, que cette nouveauté attaquait, s'en plaignirent au Lieutenant général de police. M. de La Reynie, ayant égard aux droits des Comédiens du Roi, rendit le 10 février 1690 une sentence⁶, qui ordonnait la démolition du nouveau Théâtre de Bertrand ; ce qui fut exécuté le même jour en présence du commissaire Gazon, chargé par ce magistrat de l'exécution de ses ordres⁷.

Malheureusement, on ne connaît ni le titre de la pièce, ni le nom des acteurs. La rapidité de la réaction des Comédiens Français est prodigieuse : la Foire s'ouvrait habituellement le 3 février, et le théâtre de Bertrand fut démoli le 10. On est loin des procédures qui, quelques 15 ans plus tard, traînent en longueur pendant des longs mois et permettent aux Forains de jouer en attendant le verdict.

Alexandre Bertrand décida alors de se conformer aux genres autorisés

¹ *Ibid.*, p. 138.

² Émile Campardon affirme que ce Cadet était bien le machiniste de la troupe italienne qui allait ensuite devenir directeur d'une troupe de campagne. Il se peut que l'enquête policière consultée par Émile Campardon en donne des preuves formelles.

³ Campardon, t. I, p. 187.

⁴ Campardon, t. II, p. 54.

⁵ Selon la sentence prononcée contre Bertrand, il « a fait faire un Théâtre dans le jeu de paume du Dauphin rue des Quatre-Vents » (Archives de la Comédie-Française. Recueil d'extraits [1706] : Sentence de police contre Bertrand, 10 février 1690). C'est donc la même salle de spectacle qu'avait aménagé, cinq ans plus tôt, Marguerite Datelin. Voir *supra*.

⁶ Conservée aux Archives de la Comédie-Française, voir la note précédente.

⁷ *MSF*, t. I, p. 9-10.

en formant une troupe de danseurs de corde et de sauteurs qu'il fit paraître à la Foire Saint-Laurent suivante [celle de 1690], sans y oublier ses bonnes marionnettes. Ce qu'il avait continué de Foire en Foire jusqu'à celle de Saint-Germain 1697¹.

1695

Un curieux manuscrit intitulé *L'Enlèvement de Proserpine / ballet / mis en musique et dansé à la Foire / St. Germain / 1695* est conservé dans un recueil de pièces foraines inédites². Difficile de mettre en doute le lieu et la date de la création de ce ballet qui figurent sur la page de titre, tracés de la même main que le reste de cette petite pièce. Cependant, il est curieux qu'aucune autre source ne semble l'évoquer.

Jeanne Godefroy, veuve, à cette date, de Maurice Vondrebeck³, signe un bail lui permettant de s'installer à la Foire Saint-Laurent. Dès 1695, la Maison de Saint-Lazare lui loua « à compter de Pâques 1699 jusques à six ans suivants », moyennant mille livres de loyer annuel, une maison à l'enseigne du panier fleuri où elle installa une salle de spectacle, avec la promesse de ne pas « louer pendant ledit temps dans l'enclos de la Foire Saint-Laurent et autour, à des danseurs de corde, voltigeurs, sauteurs et joueur de marionnettes »⁴.

Il est curieux que l'acte signé à la fin de 1695 ne prenne effet qu'en 1699. Il fallait peut-être agir tôt pour pouvoir obtenir le monopole qui ressort de cette « obligation » à ne pas louer aux autres entrepreneurs ? On verra, en parlant de l'année 1708, que la veuve Maurice détiendra toujours un monopole sur le préau de la Foire Saint-Laurent.

Pour conclure ce rapide survol de la période antérieure à l'année 1697 on emprunte volontiers les conclusions de David Trott :

La riche documentation sur le théâtre de la Foire que nous livre le site Internet de Barry Russell confirme solidement l'impression que la *nature* de l'activité foraine avant le début du XVIII^e siècle ne différait pas sensiblement de celle des foires après l'expulsion des Italiens en 1697. [...]

Ce qui retient l'attention pour cette période préliminaire, c'est l'atmosphère de flottement et de bousculade, avant que l'institutionnalisation hiérarchique de la culture sous Louis XIV ne soit solidement implantée. Les uns et les autres se disputent privilèges, lieux scéniques, répertoire (dans ce dernier cas, sous forme d'éléments – les langages de la scène que sont le dialogue, le chant, la danse et les effets spectaculaires)⁵.

¹ *Ibid.*, p. 10.

² BnF, ms. fr. 9312, (Collection de Soleinne, 3399 *Théâtre inédit de la Foire*), f^{os} 1-4.

³ Nous reviendrons à la date de son décès dans le chapitre consacré à l'année 1697.

⁴ Agnès Paul, th. cit., t. I, p. 57. Agnès Paul cite l'acte notarial du 20 décembre 1695 (Min. centr. LXIX, 191).

⁵ David Trott, « "Je suis le parrain de l'Opéra-Comique" : l'apport de Louis Fuzelier au Théâtre de la Foire », communication prononcée lors du Colloque international Les Théâtres de la Foire (1678-1762), organisé à Nantes par Françoise Rubellin les 29 et 30 avril 1999. Accessible sur le site du Centre d'Études des Théâtres de la Foire et de la Comédie-Italienne : <http://cethefi.org/index.php>, p. 3, 5.

1697

Foire Saint-Germain

L'année 1697 allait être une année cruciale pour le développement du théâtre forain. Mais ce dernier, nous l'avons vu, possédait déjà une histoire ; plusieurs troupes étaient solidement attachées à des foires parisiennes, revenaient d'une année sur l'autre et avaient même livré quelques batailles contre les troupes détentrices des privilèges royaux. Les entrepreneurs forains n'ont pas attendu le départ des Italiens pour tenter de glisser, dans leurs programmes de sauts et de culbutes, des petites pièces.

Au début de cette année 1697, le paysage théâtral de la capitale est celui qui s'est établi depuis 1680. Trois théâtres officiels, l'Académie royale de musique, la Comédie-Française et le Théâtre-Italien, accueillent les spectateurs sur les deux rives de la Seine. À la Foire Saint-Germain 1697, le Théâtre-Italien fonctionne encore.

Trois loges principales, dans chacune desquelles était une troupe de danseurs de corde et de sauteurs, composaient les spectacles de cette Foire. Dans la première, on annonçait la troupe des frères Alard. La seconde portait le nom de Maurice ; et la troisième celui d'Alexandre Bertrand. Ce dernier joignait aux exercices de danses de corde et de sauts, une petite pièce représentée par des marionnettes¹.

La première de ces trois troupes, celle des frères Alard, connue depuis 1678, fait figure de fondatrice pour l'histoire du théâtre de la foire. En effet, ses chefs, Charles et Pierre Alard, formèrent nombre de sauteurs et danseurs de corde qui se produisirent par la suite dans différentes troupes foraines ; parmi leurs élèves figurait notamment un sauteur apprécié, devenu chef de troupe et entrepreneur, Maurice Vondrebeck.

Durant cette foire, la troupe des frères Alard était probablement composée des sauteurs et danseurs de corde suivants² : Charles Alard dit Alard l'aîné, sauteur et mime ; Pierre Alard dit Alard le cadet, sauteur ; Jacobal (Jacob Hall, d'origine anglaise), sauteur et danseur de corde³ ; Languichard, sauteur et danseur de corde ; Restier (ou Reistier) le père⁴, danseur de

¹ *MSF*, t. I, p. 2-3.

² *Ibid.*, p. 5-6.

³ Restait-il, à cette époque, dans la troupe d'Alard, comme le suggèrent les *MSF*, ou bien était-il passé dans celle de Maurice ? Le renseignement du *DTP* est flou en ce qui concerne la date de son entrée chez Maurice : « Jacobal, sauteur et danseur de corde, de la troupe de Maurice, vers l'année 1697 » (*DTP*, t. III, p. 107). Sa collaboration avec Maurice était déjà ancienne : en 1681, Maurice et Jacob Hall étaient associés pour les représentations en Hollande (Min. centr. LVIII, 145, 4 avril 1681, mentionné par Agnès Paul, th. cit., *Dictionnaire biographique*, p. 3).

⁴ Campardon, t. II, p. 306 : « Restier I, acteur forain et entrepreneur de spectacles, débuta dans la troupe d'Alard en 1697. Plus tard, il ouvrit aux foires un jeu de danseurs de corde auquel il ajouta de petites comédies, ce qui le fit comprendre dans les procès intentés par la Comédie-Française aux acteurs forains. En 1720, on le trouve faisant représenter des opéras-comiques en société avec Philippe Lalauze, et en 1723 il est l'associé de Dolet et Delaplace et exploite avec eux le même genre ».

corde ; Tiphaine, danseur de corde¹ ; Pierre Du Broc (Dubrocq)², sauteur et danseur de corde ; Marc = Gille³ ; Benville, sauteur = Gille ; Drouin, sauteur = Gille le Neuveu⁴.

Cette liste est sujette à caution, car les auteurs des *MSF* avouent ne pas faire une distinction très nette entre les membres des différentes troupes :

Les sujets dont je viens de parler, et plusieurs autres dont je ferai mention dans la suite de ces *Mémoires*, étaient pour la plupart, élèves d'Alard, et s'étaient ensuite dispersés dans les nouvelles troupes : ainsi, il ne faut pas que le lecteur s'attende que je distingue bien exactement les sauteurs, et les danseurs de corde de chaque troupe [...]⁵

On remarque l'absence des femmes dans cette troupe (il se peut qu'elles fussent présentes, mais, en tout cas, l'information ne nous est pas parvenue⁶), ainsi que l'absence d'emplois, de masques ou de types, hormis Gille.

La deuxième troupe était celle de Maurice Vondrebeck, élève d'Alard, qui s'est établi en son nom après son mariage avec Jeanne Godefroy. Selon les *MSF*, Maurice s'y est pris de la façon suivante :

[...] il loua des missionnaires de S. Lazare des places, où il fit bâtir deux loges. La première fut destinée pour les exercices de danses de corde et de sauts, et la seconde, pour y donner des combats de taureaux. L'acte en fut passé devant Aveline et le Febvre notaires, le 20 décembre 1696. Maurice ouvrit son théâtre à la Foire Saint-Germain 1697 et malgré la réputation d'Alard, il l'emporta sur ce dernier, par la quantité de sujets dont il avait su faire l'acquisition⁷.

Le petit détail interpelle : dans cet acte passé au mois de décembre, il s'agit, visiblement, de l'établissement à la FSG prochaine, mais le terrain a été loué aux « missionnaires de Saint-Lazare ». Or, les missionnaires de Saint-Lazare disposaient des terrains de la FSL et non pas de la FSG⁸. Alors, peut-être, ce passage devrait être divisé en deux parties distinctes et compris dans ce sens-là : selon l'acte notarié, Maurice loua un terrain à la FSL où il a bâti deux loges. Mais il continua à se produire aussi à la FSG où il éclipsa les frères Alard, grâce à une nombreuse et habile troupe qu'il a su rassembler.

Un autre problème que pose cet acte, cité par les frères Parfaict avec un souci du détail (les noms des notaires, la date – tout y est), est de savoir si Maurice pouvait effectivement le signer. Auguste Jal a déjà soulevé ce point capital. En effet, pour les frères Parfaict, Maurice était bien vivant en 1696 ; ils affirment que « Maurice continua ces spectacles jusqu'à la Foire

¹ Campardon, t. II, p. 431 : « Tiphaine, danseur de corde, était attaché en cette qualité à la troupe d'Alard dès 1697 ; sa femme, une demoiselle Regnault, était à la même époque joueuse de gobelets dans la même troupe ».

² Ses fils sont devenus également des sauteurs connus.

³ *DTP*, t. III, p. 303-304.

⁴ « C'est celui qui reçoit les soufflets pour danser sur la corde » (*MSF*, t. I, p. 6).

⁵ *Ibid.*, p. 6-7.

⁶ Les engagements dans les troupes étaient souvent signés par les maris, tant pour eux que pour leurs femmes ; cela peut être une des raisons pourquoi les informations sur les femmes sont plus rares.

⁷ *MSF*, t. I, p. 7-8.

⁸ « En 1426 Henri VI Roi d'Angleterre, usurpateur de la France, confirma à Saint Lazare la possession de la Justice de cette Foire [Saint-Laurent] » (*MSF, Préface*, p. xxx).

S. Laurent 1699, temps auquel il est mort »¹. Ayant retrouvé l'acte de mariage de Catherine, la fille de Maurice et de Jeanne Godefroy, avec Étienne Baron, le fils de Michel Baron, qui datait de 2 mars 1696 et qualifiait le père de la mariée du « feu Maurice Vuandebec [*sic*] »², Auguste Jal s'est trouvé en position d'affirmer que Maurice était décédé avant cette date et, par conséquent, ne pouvait ni louer les terrains ni se produire aux foires des années 1696, 1697, 1698. Suite à la découverte d'Auguste Jal, Campardon a apporté une correction à la biographie de Maurice : selon lui, le sauteur naquit vers 1649, épousa Jeanne Godefroy le 8 septembre 1672 et mourut en 1694³. Auguste Jal a émis une hypothèse concernant l'acte de location cité plus haut en proposant de lire « 1686 » au lieu de « 1696 ». Si cette hypothèse est exacte, il aurait fallu placer tout le passage des frères Parfaict relatif à la location du terrain sous l'année 1686. Mais il se peut que l'acte fût signé non pas par Maurice, mais par sa veuve, devenue, après son décès, une directrice de spectacles très active. N'ayant pas pu localiser et consulter l'acte cité par les *MSF*, nous sommes réduits à des interrogations.

Il semble important d'insister sur la rectification de la date du décès de Maurice Vondrebeck, car même les ouvrages relativement récents ne semblent pas en tenir compte⁴.

La troisième troupe présente à la Foire Saint-Germain 1697, celle d'Alexandre Bertrand, offrait un caractère mixte particulier, car elle réunissait dans ses représentations les sauts et les danses de corde aux petites scènes jouées par les marionnettes. Ce genre mixte, mi-bois, mi-chair, sera sa marque de fabrique pendant plusieurs saisons.

Le 14 mai, les portes de l'Hôtel de Bourgogne se ferment définitivement. Les entrepreneurs forains réagissent immédiatement : « Au mois de mai de la même année 1697 les Comédiens Italiens ayant été congédiés, Bertrand loua leur Hôtel, et s'y installa avec sa troupe : un ordre du Roi fit cesser ce spectacle au bout de huit jours »⁵. Cette phrase, connue et maintes fois citée, a de quoi surprendre, si on suppose que la troupe de Bertrand n'était présente que lors des foires. En effet, à cette date-là la Foire Saint-Germain ne devait plus être ouverte : en 1697, le dimanche de Pâques tombait le 7 avril, le dimanche des Rameaux tombait par conséquent le 31 mars, et c'est à ce moment-là que la Foire Saint-Germain

¹ *DTP*, t. III, p. 353.

² Auguste Jal, *op. cit.*, p. 114.

³ « Une mort prématurée interrompit en 1694 une carrière qui promettait d'être brillante » (Campardon, t. II, p. 114).

⁴ Ainsi, Renzo Guardenti suit les indications des *MSF* et place également le décès de Maurice à la FSL 1699 (voir *Le Fiere del teatro*, *op. cit.*, p. 37).

⁵ *MSF*, t. I, p. 10.

fermait habituellement. On verra, dans le chapitre consacré à la Foire Saint-Laurent 1702, que les frères Parfaict se trompent très probablement de cinq années en racontant cet épisode.

Chapitre II. Le rapide essor : 1697 – 1716

1697

Foire Saint-Laurent

À l'ouverture de cette foire, « Paris se trouvait momentanément réduit à deux scènes seulement, l'Opéra et le Théâtre Français, ces deux troupes "du Roi" croyant pouvoir tenir en respect par décrets réitérés les réfugiés "Italiens" et les très entreprenants insoumis des foires [...] »¹. Dès cette première foire en l'absence des Italiens, les Forains allaient montrer aux troupes royales que leurs ambitions ne se bornaient pas aux animaux savants, pantins de bois et sauts acrobatiques.

Selon les frères Parfaict², à cette foire les Forains s'emparent du répertoire de la troupe bannie, répertoire qui est encore dans toutes les mémoires et que les nombreuses éditions ont rendu facilement accessible. On peut supposer que le répertoire des troupes de cette foire était majoritairement (exclusivement ?) basé sur les fragments des pièces du Théâtre Italien. Malheureusement, aucun témoignage précis, aucun manuscrit d'un fragment adapté pour cette Foire ne nous est parvenu.

Le répertoire italien appelle la création de véritables troupes d'acteurs et non seulement de sauteurs : toujours selon les *MSF*, les entrepreneurs forains ajoutèrent à leurs troupes les acteurs capables de représenter les pièces de l'Ancien Théâtre-Italien³. Renzo Guardenti s'interroge sur cette information : où les entrepreneurs forains avaient-ils pu trouver, dès l'été 1697, un nombre suffisant d'acteurs formés dans la tradition italienne ? Selon le chercheur, cette information est très peu crédible appliquée à 1697 ; par contre, elle correspond à la situation qui se met en place à la Foire une dizaine d'années plus tard. Très probablement, les frères Parfaict ont voulu présenter en raccourci l'évolution du théâtre italien qui s'est produite sur plusieurs années, et ils ont rattaché ce petit tableau synthétique à l'année de la fermeture de l'Ancien Théâtre-Italien.

Les *MSF* soulignent également que le répertoire italien devient une cause directe de perfectionnement matériel immédiat (construction et aménagement des salles, en premier lieu).

¹ David Trott, *Théâtre du XVIII^e siècle, op. cit.*, p. 23.

² *MSF*, t. I, p. 11.

³ *Ibid.*

Les spectacles traditionnels, les montreurs de curiosité et les joueurs de marionnettes ne disparaissent pas pour autant. Ainsi, en cette année 1697, on retrouve encore la trace de Jean Bertrand, le frère d'Alexandre : il est impliqué dans une affaire d'habits dérobés à l'Opéra qui lui ont été revendus. Les procès-verbaux ne précisent pas si Jean Bertrand tient toujours son théâtre aux foires, mais on peut le supposer car il est en possession des costumes d'Opéra destinés probablement à servir lors de représentations dans sa loge¹.

1698

Foire Saint-Germain

À la FSG 1698, « les troupes d'Alard, de Maurice, et de Bertrand, continuèrent à représenter les pièces françaises des Italiens, avec autant de succès qu'à la Foire Saint-Laurent »² 1697. Malheureusement, pour cette foire encore, on ne possède aucun texte retravaillé pour la foire ni aucun témoignage sur une adaptation d'une pièce de l'ATI. On ne sait pas quelles pièces choisirent les Forains pour leurs représentations, ni comment ils ont partagé ce commun héritage. À cette époque, le besoin de retravailler les pièces du Théâtre-Italien était moins pressant que quelques années plus tard quand toutes sortes d'interdictions s'abattirent sur les Forains. Ils les adaptaient sans doute, mais plutôt en fonction des talents des acteurs et aussi en fonction de la spécificité du spectacle forain, qui devait intégrer beaucoup d'acrobaties et de danse. En effet, les acteurs qui remplissaient les rôles dans les pièces italiennes à la foire étaient en premier lieu des sauteurs, des danseurs et des mimes.

Les *tipi fissi* italiens sont distribués aux acteurs de chaque troupe. Chez les frères Alard, Alard l'aîné, sauteur remarquable, endosse l'habit de Scaramouche, et son frère cadet le costume d'Arlequin. Malheureusement, on ne sait pas exactement à quel moment les frères adoptent ces masques – à la Foire Saint-Laurent 1697, Foire Saint-Germain 1698 ou bien plus tard (plus tôt ?). Les frères Parfaict disent simplement que Pierre Alard « prit le rôle d'Arlequin, lorsque son frère exécuta des pièces du théâtre des anciens Comédiens Italiens »³ mais n'en précisent pas le moment.

¹ Le procès-verbal de la perquisition chez Jean Bertrand (Campardon, t. I, p. 140) permet un contact émouvant avec la matérialité des représentations grâce à la description minutieuse des affaires qui ont migré, des magasins d'Opéra, vers l'armoire d'un entrepreneur forain. Les pantins forains vêtus en taffetas et velours d'Opéra, image symbolique et prophétique s'il en est.

² *MSF*, t. I, p. 11-12.

³ *Ibid.*, p. 4.

L'Arlequin de la troupe de la veuve Maurice semble avoir adopté ce masque avant la fermeture de l'Hôtel de Bourgogne : « Renaud, acteur pantomime, qui jouait chez Maurice le rôle d'Arlequin, fut chargé du même emploi dans les pièces du Théâtre Italien »¹. Quel genre de répertoire nécessitait la présence d'Arlequin avant que la foire ne s'empare des pièces de l'Ancien Théâtre-Italien ? Les entrées dansées et les exercices acrobatiques ? Ou bien des petites scènes dialoguées et enrichies de lazzi italiens ? Quelle fut la formation de cet acteur ?

Les troupes présentes lors de cette foire sont les mêmes qu'à la FSG 1697 :

1) Troupe des frères Alard :

Charles Alard = Scaramouche, Pierre Alard = Arlequin, Vieujot², Louis Restier, dit Restier le père

2) Troupe de Maurice Vondrebeck (dirigée par sa veuve)³ :

Renaud = Arlequin⁴

3) Troupe d'Alexandre Bertrand :

Ange-Augustin Babron⁵ = Arlequin⁶, Mlle Bastolet = amoureuse⁷, Roger = Pierrot⁸.

1698

Foire Saint-Laurent

Les Comédiens Français commencent à s'inquiéter du nouveau répertoire adopté par les Forains mais ne parviennent pas à perturber le cours de la Foire Saint-Laurent 1698 :

Cette Foire ne fut ni moins brillante, ni moins lucrative pour les entrepreneurs, que celle de Saint-Germain. Mais les Comédiens Français, à qui ces jeux faisaient un tort considérable, portèrent leurs plaintes au Lieutenant général de police. Ils représentèrent que les danseurs de corde et les sauteurs, bornés de tous les temps à leurs simples exercices, s'étaient licenciés depuis un an jusqu'au point de faire construire des salles de spectacles, pour y représenter des pièces de théâtre, avec le secours de différents acteurs de province, qu'ils avaient pris à titre de gagistes⁹.

¹ *Ibid.*, p. 12.

² *MSF*, t. I, p. 14, *DTP*, t. VI, p. 215-216.

³ Maurice était décédé à cette date, mais la troupe semble avoir continué de porter son nom.

⁴ *MSF*, t. I, p. 12.

⁵ Voir Agnès Paul, th. cit., *Dictionnaire biographique*, p. 6. On rencontre parfois une autre version de son prénom : Jean-Michel.

⁶ *MSF*, t. I, p. 13-14.

⁷ *Ibid.*, p. 13.

⁸ Les frères Parfaict disent qu'il « joua pendant quelques Foires le rôle de Pierrot chez Bertrand » (*ibid.*). Était-ce déjà le cas à la FSG 1698 ?

⁹ *MSF*, t. I, p. 16-17.

Les Comédiens Français réclamaient la démolition des théâtres, ainsi que des dommages et intérêts. « Alard, et les autres acteurs forains alléguèrent pour leur défense les privilèges des Foires, et ne firent aucun changement aux pièces qu'ils représentaient »¹.

Alard est le seul à être mentionné de manière explicite, mais « les autres acteurs forains » désignent certainement les troupes d'Alexandre Bertrand et de la veuve Maurice (et d'autres entrepreneurs encore, peut-être).

La plainte porte surtout sur l'édification des salles de spectacle, car cela est certainement perçu comme le passage définitif des divertissements proposés au titre occasionnel au théâtre solidement installé, ne serait-ce qu'en période des foires. « Un théâtre dans un espace scénique semblable au leur, participant de plein droit à la texture urbaine générale et bénéficiant d'une organisation d'entreprise » fait craindre aux Comédiens Français « un redoutable concurrent »².

Les troupes, selon la plainte déposée, étaient surtout constituées d'acteurs de province. Cette affirmation paraît tout à fait crédible. Les privilèges des théâtres officiels ne tolérant aucun spectacle professionnel à Paris, les acteurs ne devaient pas être nombreux dans la capitale ; par contre, sur les routes du royaume, les troupes abondaient. Néanmoins, nombre d'acteurs des premières saisons dont les frères Parfaict nous communiquent les origines sont des Parisiens (Mlle Bastolet, Vieujot³, Babron).

Dès le début d'une longue guerre avec les théâtres privilégiés, les forains utilisent leur arme de prédilection : ils mettent en avant le statut juridique particulier des Foires. Cette stratégie devait encore leur rendre de bons et loyaux services par la suite.

Nous savons donc que les Forains représentèrent les pièces de théâtre, que le public fut nombreux et la recette abondante, mais nous n'avons aucune précision quant à la composition exacte de leur répertoire.

¹ *Ibid.*, p. 17.

² Isabelle Martin, *Le Théâtre de la Foire*, *op. cit.*, p. 13.

³ Nicolas-Charles Vieujot, fils de Jean Vieujot, boulanger à Paris. Voir Agnès Paul, *th. cit.*, *Dictionnaire biographique*, p. 65.

Foire Saint-Germain

Les trois mêmes troupes, les mêmes entrepreneurs – frères Alard, veuve Maurice, Alexandre Bertrand – « ouvrirent avec confiance »¹ leurs théâtres. Mais les Comédiens Français veillaient, et, certainement alerté par eux, Lieutenant général de police d'Argenson rendit deux sentences, du 20 et du 27 février, portant « défenses à tous particuliers de représenter aucune comédie ni farce »² et menaçant les contrevenants d'amende au profit des Comédiens Français. Ces sentences n'eurent pas pour effet de supprimer les spectacles à la foire, car les entrepreneurs firent appel au Parlement et continuèrent leurs représentations. La durée des foires étant relativement courte, les Forains allaient passer maîtres dans l'invention d'ajournements, d'appels, d'annulations pour vice de procédure qui leur permettaient de finir la foire entamée et de rentabiliser l'investissement déjà effectué.

D'ailleurs, à cette date-là, les Forains ont déjà commencé à chercher des alliés et des moyens de contourner les privilèges de la Comédie-Française. La troupe du feu Maurice Vondrebeck, menée par sa veuve, sollicita et obtint l'appui d'une autre institution privilégiée, l'Académie royale de musique. Un document intéressant concernant ce sujet subsiste. Il fut transcrit et mis en ligne³, c'est pourquoi il ne sera pas reproduit ici en entier. Il s'agit de la cession des droits datant du 12 décembre 1698 (c'est à-dire, en vue de préparer la Foire Saint-Germain de l'année 1699). Cette cession fut consentie par Jean Nicolas de Francine, directeur de l'Académie royale de musique, au profit de Jeanne Godefroy, dite veuve Maurice. Sieur Francine accorde à la directrice des spectacles

le droit et faculté à l'exclusion de toutes autres de personnes, de donner au public pendant dix années un concert ou divertissement en cette ville aux foires St Germain et St Laurent composé de trois voix, trois violons et trois danseurs avec tous les habits, ornements et décorations qu'il conviendra, pour pouvoir ladite veuve jouir dudit droit et faculté, le céder et transporter à toute personne qui bon lui semblera ou autrement en disposer à sa volonté pendant ledit temps de dix années [...] »⁴

Cette permission est accordée contre « en louis d'or la somme de deux mille huit cent livres ». Le privilège concédé – trois voix, trois violons et trois danseurs – est certes encore modeste en comparaison avec les orchestres bien garnis et les chanteurs et danseurs souvent nombreux que les théâtres forains offriront sous peu à leur public. Néanmoins, ce document revêt un caractère symbolique indéniable : on peut le considérer comme un véritable acte de

¹ *MSF*, t. I, p. 17.

² *Ibid.*, p. 18.

³ À l'adresse http://www.theatrales.uqam.ca/foires/mss_mc_cxii.html#16981212.

⁴ Min. centr., CXII, 236.

naissance, à la foire, du spectacle musical, chanté et dansé, qui aboutira très rapidement à la création de l'opéra-comique. Le privilège, censé courir jusqu'à 1708, a un caractère exclusif : la troupe de la veuve Maurice protège ses intérêts contre toutes les autres troupes foraines. Loin d'offrir une image de combat solidaire contre un adversaire commun, l'histoire du théâtre de la foire offrira l'image des luttes fratricides que cet acte préfigure déjà.

Ainsi, dès la Foire Saint-Germain 1699, la troupe de la veuve Maurice pouvait exécuter les scènes de l'Ancien Théâtre-Italien, très fréquentes dans les dernières années de son existence, qui intégraient le chant et la danse.

Vers cette époque, un changement survient dans la troupe de la veuve Maurice : Prin prend le rôle d'Arlequin. Il remplace – en 1698 ou 1699 ? – Renaud, mort accidentellement lors d'une tournée en province¹.

1699

Foire Saint-Laurent

Pour cette foire, les informations sont encore plus maigres que pour les précédentes. On peut présumer que les trois spectacles principaux, celui des frères Alard, celui de la veuve Maurice et celui d'Alexandre Bertrand, sont toujours présents et courus par les Parisiens. Leur répertoire est probablement toujours basé sur les pièces de l'Ancien Théâtre Italien, personne ne leur contestant le droit d'exploiter ces pièces qui n'appartiennent désormais à aucune troupe.

« Le seul événement de cette Foire, que je me rappelle, est la mort de Maurice Vondrebeck, » – dit le narrateur fictif des *MSF*, prétendu acteur forain. On a déjà signalé plus haut (voir FSG 1697) que Maurice Vondrebeck était mort avant le 2 mars 1696 ; cette erreur manifeste invite à se méfier des informations présentées comme sûres par les frères Parfaict dans cet ouvrage indispensable.

Jusqu'ici, Jeanne Godefroy, dite la veuve Maurice, paraît avoir tenu seule son spectacle. En préparant la foire précédente, elle avait conclu un accord exclusif avec l'Académie royale de musique. On peut imaginer que cet accord lui permettait de rendre son entreprise plus prestigieuse et plus brillante. Forte de ce privilège, elle décide, à la fin de

¹ *MSF*, t. I, p. 12.

l'année 1699 (un an très exactement après son accord avec l'Opéra) de s'associer avec Charles Alard¹ :

Elle s'associa avec Alard, par acte passé devant Lange et le Vasseur notaires le 24 décembre de la même année, et cette société lui fut extrêmement avantageuse, tant pour les bons sujets qui passèrent dans sa troupe, que par les connaissances qu'Alard lui procura, qui devinrent ses plus zélés protecteurs².

Les deux foires de l'année 1698 ont dû montrer à la veuve Maurice que son entreprise était prometteuse à condition d'augmenter sa troupe et d'améliorer la qualité des représentations en attirant les vedettes. De surcroît, l'alliance avec Alard était sans doute stratégiquement intéressante : la famille Alard avait joué devant le Roi en personne et on l'invitait à participer aux spectacles et fêtes privés chez les grands du royaume³.

Quant à la date d'association de la veuve Maurice et de Charles Alard, les frères Parfaict semblent se tromper en indiquant le 24 décembre. L'acte de société cité par Agnès Paul date du 28 novembre 1699⁴. La société est conclue pour 6 ans et doit commencer à la Foire Saint-Germain 1700⁵. Cette association place Alard dans une situation de double engagement : en effet, il avait signé, le 25 juillet 1699, à Lyon, un acte de société avec Christophe Selles ; cette société devait débiter également à la Foire Saint-Germain 1700 et durer 4 foires. Alard se désistera de l'association avec Selles, le 1^{er} avril 1700⁶. On peut se demander si, à la Foire Saint-Germain 1700, Charles Alard était avec la veuve Maurice (telle est la version des frères Parfaict) ou bien avec Selles, son désistement n'ayant été signé qu'à la fin de la foire.

1700

Foire Saint-Germain

L'association conclue entre la veuve Maurice et les frères Alard – qui allait durer jusqu'à 1706 – réduisit le nombre des troupes à la foire⁷. Leur troupe était sans doute la plus importante de la foire, et le succès semble avoir été au rendez-vous : selon les frères Parfaict,

¹ On parle souvent de la troupe « des frères Alard », mais il semble que ce soit surtout Charles, l'aîné, qui assurait les fonctions de chef de troupe.

² *MSF*, t. I, p. 19.

³ Ainsi, le 5 août 1703, Allard participe à la deuxième *Fête de Châtenay*, chez la duchesse du Maine (Adolphe Jullien, *La Comédie à la Cour : les théâtres de société royale pendant le siècle dernier* [...], Paris, Firmin-Didot, 1885, p. 45).

⁴ Agnès Paul, th. cit., t. I, p. 58. L'acte de société de la veuve Maurice et Charles Alard est conservé aux Archives, Min. centr. XCVIII, 341.

⁵ Un tiers des frais et des bénéfices étant à Charles Alard, deux tiers, à la veuve Maurice.

⁶ Min. centr. XCVIII, 344 (Agnès Paul, th. cit., t. I, p. 24).

⁷ On suppose qu'ils ne formaient désormais qu'une seule troupe.

leur union « produisit tout l'effet que les associés en attendaient »¹. C'est probablement la troupe qu'honorèrent de leur présence les spectateurs de qualité en visite à la Foire : « Monseigneur et Madame la Duchesse de Bourgogne allèrent [...] voir les danseurs de corde, qui font cette année des choses prodigieuses »².

La troupe d'Alexandre Bertrand poursuivait sans doute ses spectacles mixtes.

Les frères Parfaict signalent, à cette foire, deux nouveaux acteurs (certainement, dans la troupe Alard / veuve Maurice) : Billard et Bailly. Selon le *DTP*, les deux jouaient le rôle de Gille ; Jacques Bailly interprétait également « les pères et les rôles rompus »³.

1700

Foire Saint-Laurent

Les frères Alard et la veuve Maurice restent associés, mais on ne possède aucune information sur leur répertoire qui était probablement toujours constitué de fragments de l'Ancien Théâtre-Italien.

Charles Alard le père est encore actif à cette date. Il participe aux représentations données devant la Cour à Fontainebleau en octobre 1700 (nous soulignons) :

Le jeudi 14 il y eut chasse du cerf, et le soir les comédiens représentèrent *Sertorius* de Mr de Corneille l'aîné, et *l'Esprit de contradiction* du Sr Rivière, et entre les deux pièces, les trois Alard, père et fils, exécutèrent des scènes italiennes et muettes, avec des sauts étonnants, qui divertirent fort l'assemblée⁴.

Quelles furent ces « scènes italiennes et muettes » ? Est-ce que ces scènes sont qualifiées d'italiennes uniquement parce que les sauteurs portaient le costume des types des masques italiens, Charles Alard fils aîné habillé en Scaramouche, et Pierre Alard fils cadet, en Arlequin (d'ailleurs, on se demande quel masque adopta le père) ? Il semble probable que le journaliste qualifia ces scènes d'italiennes non seulement en raison des costumes, mais de leur teneur même. Ces scènes devaient rappeler les jeux de scène et les lazzi de l'Ancien Théâtre-Italien. On peut supposer, avec une très grande probabilité, que ces sauteurs exécutaient les mêmes scènes italiennes également à la Foire.

Le 18 octobre, « les comédiens [Comédiens Français] représentèrent l'*Andromaque* de M. de Racine, et *Le Florentin*, et entre les deux pièces, les Alard firent de nouvelles scènes et

¹ *MSF*, t. I, p. 19.

² *Mercure galant*, mars 1700, p. 253.

³ Billard : voir *DTP*, t. I, p. 453, Bailly : *DTP*, t. I, p. 354-355.

⁴ *Mercure Galant*, octobre 1700, p. 255 (numérotée 254), cité, avec quelques coupures, par Barry Russell (<http://www.theatrales.uqam.ca/foires/1700.html>).

de nouveaux sauts »¹. On voit que ces scènes gardent toujours un caractère épisodique ne formant pas une pièce, mais servant d'intermèdes ou de divertissement final. Le 20 octobre, « les comédiens représentèrent le soir *Jodelet prince*, de M. de Corneille le cadet, et les Alard firent ensuite des merveilles »². Ils firent encore « des choses étonnantes » le 25 octobre, à la suite du *Menteur* de Corneille³ et donnèrent « un divertissement de leur façon » à la suite du *Mithridate* de Racine le 30 octobre⁴. Le 3 novembre, « les comédiens représentèrent le soir la tragédie de *Rodogune* de M. Corneille l'aîné, et *Le Mariage forcé* de Molière, et les Alard entre les deux pièces firent de nouvelles scènes à leur manière »⁵. Le 8 novembre, les Alard proposent « quelques scènes nouvelles » à la suite de l'*Amphitryon* de Molière⁶. Sans la mort du Roi d'Espagne dont la nouvelle arriva à la Cour le 9 novembre, les Alard allaient certainement continuer à réjouir les courtisans par des divertissements toujours nouveaux, mais la triste nouvelle fit supprimer les spectacles et congédier les comédiens à partir du 10 novembre⁷. Nous avons résumé de manière détaillée cette saison bellifontaine de la famille Alard pour mettre en évidence que les Alard possédaient un répertoire des scènes muettes détachées visiblement très étendu. Pour pouvoir varier leur offre et ne pas répéter les scènes montrées quatre jours plus tôt, les Alard devaient certainement s'appuyer sur une source d'inspiration solide, tel l'héritage italien, et avoir l'habitude d'agencer les petits spectacles pantomimiques, habitude certainement acquise lors des saisons foraines.

L'intégralité de l'article consacré à cette foire par les *MSF* traite des débuts d'un célèbre sauteur, danseur et acteur forain Antony, dit de Seaux, et de sa sœur. Antony allait devenir une des vedettes de la troupe. Cependant, sa date exacte d'entrée chez la veuve Maurice et Alard reste inconnue : « Je ne sais si je dois marquer à cette Foire le début d'Antoni, dit de Sceaux [...] »⁸. Le *DTP* entretient également un certain flou là-dessus : « Antoni s'était engagé vers l'an 1700 au jeu de la veuve Maurice »⁹. La date du début de sa sœur, Agathe (ou Agathine), future épouse de l'acteur Marc-Antoine Lalauze, n'est pas certaine non plus ; on sait uniquement qu' : « Elle joua en 1700, dans la troupe d'Alard, les

¹ *Ibid.*, p. 257.

² *Ibid.*, p. 258.

³ *Mercure galant*, novembre 1700, p. 211.

⁴ *Ibid.*, p. 215.

⁵ *Ibid.*, p. 219.

⁶ *Ibid.*, p. 221-222.

⁷ *Ibid.*, p. 236-237.

⁸ *MSF*, t. I, p. 20.

⁹ *DTP*, t. I, p. 153.

rôles de Colombine, dont elle s’acquittait assez bien ; elle était aussi applaudie dans sa danse sur la corde »¹.

En revanche, pour la troupe d’Alexandre Bertrand à la Foire Saint-Laurent 1700, nous pouvons avancer quelques noms d’acteurs avec certitude. Émile Campardon a retrouvé une plainte déposée, le 22 octobre 1700, par Michel de Lannoy, maître de musique, au nom de sa femme, Charlotte Dumoustier. Michel de Lannoy affirme que « pendant la foire St-Laurent dernière, sa femme a chanté [...] pour le sieur Bertrand, joueur de marionnettes »². Dans l’information qui fut effectuée à la suite de cette plainte figuraient d’autres membres de la troupe : Antoine Legrand, maître de danse, âgé de 33 ans, danseur chez Bertrand, Catherine Verneau, femme de Pierre Olivier, maître à danser, âgée de 23 ans, danseuse chez Bertrand, et Françoise Olivier, fille, âgée de 21 ans, danseuse chez Bertrand.

Il est intéressant de constater que la troupe comptait des chanteurs et des danseurs (au moins, trois, mais peut-être bien plus). Alexandre Bertrand ne semble pas avoir d’accord avec l’Académie royale de musique, mais la présence dans ses spectacles de marionnettes lui sert probablement de paravent.

David Trott signale chez Alexandre Bertrand une pièce anonyme intitulée *La Défaite de Darius par Alexandre* qui ne paraît pas avoir été conservée³ :

Ce semblerait être le « spectacle mixte » d’acteurs vivants et de marionnettes que Louis Fuzelier alimentera l’année suivante avec son *Thésée ou la défaite des Amazones*. *La Défaite de Darius* fut montée à la Foire Saint-Laurent, probablement par Alexandre Bertrand⁴.

La duchesse de Bourgogne assista à la représentation de cette pièce, ce qui nous vaut une évocation de ce spectacle par le *Mercurie galant* :

Le mardi dernier du mois passé [août 1700], Madame la Duchesse de Bourgogne vint à la Foire Saint-Laurent, accompagnée de Madame la Duchesse du Lude, sa dame d’honneur, de Madame la comtesse de Mailly, sa dame d’atour, de plusieurs dames du Palais, de Madame la duchesse de Saint-Simon, et de Mesdames de S. Géran, de Mornay, de Pontchartrain et de Villacerf. Sept dames se mirent avec Madame la Duchesse de Bourgogne dans son premier carrosse, et sept autres dans le second. [...] Les environs de la Foire étaient si remplis de monde, que les carrosses arrivèrent avec peine jusqu’à la porte [...]. [Madame Duchesse de Bourgogne] fit quelques emplettes, puis elle entra chez un joueur de gobelets qui avala des cailloux [...]. Elle finit par les marionnettes qu’elle ne vit pas néanmoins, s’étant contentée de la défaite de Darius par Alexandre, espèce de pièce de théâtre qui fut exécutée par de véritables acteurs⁵.

À en croire cette description, la représentation comportait deux parties : une pièce de théâtre (*La Défaite de Darius par Alexandre*) jouée par les acteurs et un spectacle de marionnettes.

¹ DTP, t. III, p. 258-259.

² Campardon, t. I, p. 288.

³ Brenner, 857a [anonyme] : *La Défaite de Darius par Alexandre*. Repr. Foire S Laurent, septembre 1700.

⁴ David Trott, *Théâtre du XVIII^e siècle*, op. cit., p. 23.

⁵ *Mercurie galant*, septembre 1700, p. 124-127.

La description laisse entendre que les marionnettes devaient venir après la pièce, mais l'entrepreneur aurait très bien pu arranger l'ordre des pièces en fonction des désirs de sa spectatrice distinguée. Le nom de l'entrepreneur n'est pas mentionné dans le *Mercur*, mais effectivement il y a tout lieu de croire qu'il s'agit d'Alexandre Bertrand qui possédait les marionnettes les plus célèbres de la Foire Saint-Laurent.

1701

Foire Saint-Germain

L'association entre la veuve Maurice et Alard tient toujours, mais la troupe envisage un déménagement :

À la fin de cette Foire, la veuve Maurice loua le Jeu de Paume d'Orléans, au coin de la rue des Quatre-Vents pour cinq années, moyennant la somme de cinq cent livres annuelles. L'acte en fut passé le 6 avril 1701¹.

On aurait pu imaginer que cette location fût faite en prévision de la Foire Saint-Germain 1702, car le Jeu de Paume d'Orléans est situé à proximité immédiate de la Foire Saint-Germain. Mais, apparemment, les entrepreneurs avaient besoin de ce jeu bien avant l'ouverture de cette foire. En effet, un procès-verbal dressé, le 6 octobre 1701, à l'occasion d'une rixe nous apprend que le sieur Alard demeure dans le Jeu de paume d'Orléans². Visiblement, il y demeure avec son frère, car le procès-verbal est signé par les deux Alard, Charles et Pierre. Peut-être, sont-ils chargés d'aménager ce jeu de paume pour accueillir les représentations de la Foire Saint-Germain 1702 ? Ou bien cette salle sert de lieu de répétitions, d'entraînement, de stockage du matériel ?

Dans la troupe de la veuve Maurice et d'Alard apparaît un nouvel acteur, Crépin (Crespin), qui remplit l'emploi de Gilles le Neveu³. Le charme de Gilles consistant dans une naïveté extrême, l'acteur prétend toujours ne pas savoir faire les exercices que font les autres. Cette feinte incapacité donne lieu à des hésitations comiques et à ce qu'on nomme *lazzi di paura* chez les Italiens : « Beaucoup de personnes se souviennent encore des lazzi qu'il faisait sur la corde, où il feignait une crainte étonnante »⁴.

¹ *MSF*, t. I, p. 22.

² Campardon, t. I, p. 4-5.

³ On l'appelait également *Gille le boiteux* à la suite d'une infirmité causée par un accident (*MSF*, t. I, p. 23).

⁴ *Ibid.*

Le *DTP* signale également à cette foire l'arrivée chez la veuve Maurice et Alard de Philippe Lalauze, « pour danser dans les ballets et remplir les rôles d'amoureux »¹, mais les *MSF* rapportent cette information à la Foire Saint-Germain 1702². Ainsi, la date du début de cet acteur qui se prénommaient Marc-Antoine³ et non Philippe reste incertaine.

Aucun évènement notable ne semble perturber le cours de la Foire animée par deux troupes, celle de la veuve Maurice et Alard, et celle d'Alexandre Bertrand. Cette dernière troupe représente peut-être *Les Amours de Tremblotin et de Marinette*, de Fuzelier (voir, pour les problèmes de datation, FSL 1701).

1701

Foire Saint-Laurent

À cette foire, une nouvelle troupe s'ajoute aux deux existantes. Christophe Selles, dit Colbiche, élève de Maurice, ouvre en son nom un nouveau spectacle de danseurs de corde et de sauteurs. Christophe Selles était lui-même un sauteur habile qui sut rassembler « d'excellents sujets », parmi lesquels les frères Parfaict distinguent tout particulièrement un jeune sauteur et danseur de corde, Laurent. La veuve Maurice ne tarda pas à l'engager dans sa troupe pour la Foire Saint-Germain 1702, mais l'acteur décéda avant cette foire. Le fils de Polichinelle de la troupe italienne était également engagé chez Selles. Francassani (Fracanzani, Frécansal) fils jouait Arlequin, et était, dit-on, très goûté du public forain⁴. Il resta fidèle à son entrepreneur et fit partie de sa troupe jusqu'à la fin de la Foire Saint-Germain 1707, après quoi il s'engagea, pour la Foire Saint-Laurent 1707, chez la veuve Maurice⁵.

Le répertoire de Selles nous est totalement inconnu, mais on peut supposer qu'il ne se limitait pas aux sauts et danses de corde : si Selles engagea Francassani pour jouer Arlequin, il devait certainement représenter quelques pièces ou fragments comiques d'inspiration italienne.

La troupe de la veuve Maurice et des frères Alard produisait sans doute un spectacle mélangeant acrobaties et fragments de l'Ancien Théâtre Italien.

¹ *DTP*, III, p. 257.

² *MSF*, t. I, p. 29-30.

³ Campardon, t. II, p. 25. Agnès Paul, th. cit., *Dictionnaire biographique*, p. 21.

⁴ *MSF*, t. I, p. 25.

⁵ Campardon, t. I, p. 337. Selon *MSF*, t. I, p. 25, il resta chez Selles jusqu'en 1709.

La seule pièce connue de cette foire est le coup d'essai de Louis Fuzelier, une œuvre curieuse sous forme des « deux pièces en une » : *Thésée ou la défaite des Amazones*, avec, en guise d'intermèdes, *Les Amours de Tremblotin et de Marinette*. Cette pièce fut jouée par la troupe d'Alexandre Bertrand le 11 août 1701, et le texte fut publié la même année :

Thésée ou la défaite des Amazones, divertissement mêlé d'intermèdes comiques, avec tous ses accompagnements sera représenté aux jeux [sic] des Victoires, chez Alexandre Bertrand... en cette année 1701 [Paris], 1701.

L'originalité de l'œuvre consiste dans l'enchâssement d'une pièce dans l'autre. Est-ce que Fuzelier a conçu ces pièces ainsi enchâssées ou est-ce qu'une pièce fut créée avant l'autre et elles furent entremêlées pour des représentations ultérieures ? Cette question semble légitime vu le flottement chronologique du *DTP* concernant la pièce. Et effet, dans l'article consacré aux *Amours de Tremblotin et de Marinette*, le *DTP* précise :

Amours de Tremblotin et de Marinette (Les), pièce en trois actes, servant d'intermèdes à celle intitulée *Thésée, ou la défaite des amazones*, par M. Fuzelier, c'est le premier ouvrage de cet auteur ; il a été représenté à la Foire S. Laurent 1705 par les marionnettes de Bertrand. Voyez *Thésée, ou la défaite des amazones*¹.

Or à l'article *Thésée* on peut lire :

Thésée, ou la défaite des amazones, pièce en trois actes, avec trois intermèdes, / composés des *Amours de Tremblotin [sic] et de Marinette*, par M. Fuzelier, représentée au Jeu des marionnettes de Bertrand, à la Foire S. Laurent 1701, imprimée la même année in-8°. Cette pièce n'a d'autre avantage que celui d'être le premier ouvrage dramatique d'un auteur assez connu sur tous les différents théâtres de Paris².

L'édition de la pièce portant aussi la date de 1701, nous pouvons conclure, sans grand risque d'erreur, que la date de 1705 donnée par le *DTP* est une coquille. Mais, pour l'année 1701 la question n'est pas encore réglée, car voici ce que dit l'article dédié par le *DTP* à l'acteur forain Tamponet (Tamponnet), la vedette des premières saisons chez Bertrand :

Tamponet, acteur forain, joua d'original le rôle de Tremblotin, dans la pièce que M. Fuzelier fit paraître au jeu de Bertrand à la Foire S. Germain 1701 et qui avait pour titre *Les Amours de Tremblotin et de Marinette*. Le naïf des tons de l'acteur, l'air effrayé de son visage, tout exprimait en lui, et procura un grand succès à la pièce³.

Ainsi, selon le *DTP*, cette pièce aurait paru seule à la Foire Saint-Germain 1701 avant de faire office d'intermèdes de *Thésée* à la foire suivante. Les *MSF* ne parlent que d'une représentation simultanée de ces deux pièces à la Foire Saint-Laurent 1701. Dans la mesure où l'article du *DTP* consacré à Tamponet ne fait aucune mention de *Thésée*, on peut imaginer que la pièce des *Amours de Tremblotin et de Marinette* ait d'abord paru seule, ait obtenu du succès et ait été reprise sous forme d'intermèdes de *Thésée* à la foire suivante. Cependant,

¹ *DTP*, t. I, p. 129.

² *Ibid.*, t. V, p. 420-421.

³ *Ibid.*, p. 344. Dans cette description, on croit voir une sorte de Pierrot/Gille sensible et touchant tel que nous l'imaginons souvent aujourd'hui.

nous n'avons aucune preuve à avancer. Peut-être, l'article consacré à Tamponnet ne mentionne-t-il pas *Thésée* uniquement parce que l'acteur n'y tenait aucun rôle, *Thésée* étant représentée par les marionnettes ?

Il s'agit, probablement, d'un unique exemple de pièce foraine destinée, en partie, aux vrais acteurs (*Les Amours de Tremblotin et de Marinette*) et, en partie, aux marionnettes (*Thésée ou la défaite des Amazones*)¹. Cette pièce est sans doute caractéristique du répertoire d'Alexandre Bertrand qui possède une troupe composite depuis un certain nombre d'années. Nous avons vu que, suite à la démolition de son théâtre en 1690 sur une plainte des Comédiens Français, Bertrand forma une troupe de danseurs et de sauteurs, tout en gardant ses marionnettes. Il était donc constamment dans l'obligation d'inventer des spectacles intégrant les sauteurs et les marionnettes. On peut imaginer qu'il utilisait différentes formules, les pièces pour marionnettes se succédant ou bien se mélangeant aux numéros d'acteurs.

1702

Foire Saint-Germain

Le nombre de troupes à cette foire s'est trouvé de nouveau réduit à deux, car Alexandre Bertrand s'associa avec Christophe Selles, et ils louèrent « une loge dans le Préau qui appartenait au Sieur de Blampignon, receveur des revenus de l'abbaye de Saint-Germain »².

Le *DTP* affirme que la veuve Maurice et les Alard étaient toujours associés : « Cette société subsista jusques et comprise la Foire S. Germain 1706 »³. Il est cependant curieux que les *MSF* parlent de leurs nouvelles acquisitions comme s'il s'agissait des deux troupes séparées : « Maillot, cousin de la veuve Maurice⁴, prit à cette Foire la place de Benville pour l'emploi de Gilles. [...] Lalauze entra chez Alard, pour l'emploi des Amoureux, et pour danser dans les ballets »⁵. Il est possible que chaque entrepreneur engageait les acteurs en son nom, mais que les deux troupes étaient associées pour partager les dépenses et les bénéfices. Peut-être que la veuve Maurice s'occupait plutôt des acteurs, et les frères Alard, des sauteurs et des

¹ C'est ainsi que David Trott présente les modalités de réalisation scénique de ces deux pièces (*Théâtre du XVIII^e siècle, op. cit.*, p. 144), et c'est ce qui semble ressortir de témoignages des Parfaits.

² *MSF*, t. I, p. 29.

³ *DTP*, t. III, p. 353.

⁴ Sans doute, Pierre Maillot, sauteur et danseur de corde chez Alard en 1701 et chez la Veuve Maurice entre 1706 et 1708. Voir Agnès Paul, th. cit. *Dictionnaire biographique*, p. 45.

⁵ *MSF*, t. I, p. 29-30. Nous avons déjà signalé, à la FSG 1701, l'incertitude concernant la date du début de Lalauze.

danseurs de corde ? Par ailleurs, le fait que Lalauze fut accepté pour l'emploi des Amoureux prouve bien que la troupe jouait de véritables pièces de théâtre (ou, en tout cas, les fragments de ces pièces). Aucune création originale n'étant connue, on suppose qu'il s'agissait du répertoire de l'Ancien Théâtre Italien.

Les procès-verbaux d'une querelle survenue le 3 février 1702 (date habituelle de l'ouverture de la Foire) permettent de citer quelques voltigeurs et danseurs de corde travaillant chez Alard : Étienne Lefèvre, flamand d'origine, ainsi que les frères Jacques-Claude et Pierre Regnault¹. La querelle a lieu le matin sur la scène du Jeu de paume d'Orléans : on peut imaginer que les sauteurs étaient rassemblés pour une répétition, mais la répétition fut interrompue par une dispute violente entre les frères Alard et les trois autres sauteurs.

Alexandre Bertrand et Christophe Selles, associés, cherchent à déborder les limites temporelles de la Foire. Le 7 juin (c'est-à-dire, en dehors du temps forain), Alexandre Bertrand et son partenaire Christophe Selles, font représenter « par des hommes et femmes » une « petite pièce intitulée *Grapignan* »². Il s'agit très certainement d'une reprise d'*Arlequin Grapignan*, comédie satirique de Fatouville. La pièce est donnée dans l'enclos de la Foire Saint-Germain ; la sentence de police, datée du 16 juin, évoque le « théâtre que lesdits Bertrand et Selles on fait construire dans le préau de la Foire Saint-Germain-des-Prés sur lequel ils font représenter des comédies »³. C'est une date historique pour nous, car il s'agit du tout premier témoignage sur une pièce précise du répertoire italien reprise à la foire. Au même moment paraît, chez Bertrand, *La Surprise de Crémone* jouée ensuite à la Foire Saint-Laurent 1702.

1702

Foire Saint-Laurent

Le procès intenté par les Comédiens Français contre les Forains en 1699 et qui débuta par deux sentences du Lieutenant de police d'Argenson restées sans effet, était toujours en suspens au moment de la Foire Saint-Laurent de 1702. Sans doute excédés par les lenteurs de la procédure, les Comédiens Français obtinrent du Lieutenant général de police deux

¹ Campardon, II, p. 304-305. Les frères Regnault sont attestés comme sauteurs et danseurs de corde au jeu de la veuve Maurice et d'Alard depuis 1699 (Agnès Paul, th. cit., *Dictionnaire biographique*, p. 57).

² Barry Russell a retrouvé une plainte de la Comédie-Française, inédite et inconnue jusqu'ici (<http://www.foires.univ-nantes.fr/pages/chronologie/1702.htm#0805>).

³ *Ibid.*

nouvelles sentences contre les Forains, datées du 9 et du 16 juin 1702. Les Comédiens Français espéraient par là supprimer les spectacles qui se préparaient en vue de la Foire Saint-Laurent. Les Forains

joignirent l'appel de ces deux sentences à celui qu'ils avaient déjà formé contre les deux premières, et le 26 juin 1703 un arrêt du Parlement leur donna tort, en confirmant les condamnations prononcées par d'Argenson¹.

En attendant, les Forains continuaient leurs représentations durant cet été 1702, le nombre de troupes étant toujours réduit à deux : la troupe de la veuve Maurice et les frères Alard et la troupe d'Alexandre Bertrand associé avec Christophe Selles. Pour leur répertoire, on ne peut que supposer qu'il s'agissait encore des emprunts aux Théâtre Italien. Cette supposition se trouve appuyée par les relations que fournit le *Mercure galant* des prestations de la famille Alard à Fontainebleau en octobre 1702. Ils y représentaient, comme en automne 1700, les scènes italiennes détachées « muettes » :

[le lundi 2 octobre] Les comédiens représentèrent le soir la comédie de *Dom Japhet d'Arménie*. Les Alards, fameux sauteurs, firent ensuite quelques scènes italiennes muettes, accompagnées de sauts surprenants qu'ils avaient concertés².

[le jeudi 12 octobre] Les comédiens représentèrent le soir la comédie de *l'Avare* de Molière, et les Alards firent ensuite de leur mieux³.

[le lundi 16 octobre] Les comédiens représentèrent le soir la comédie du *Tartuffe* de Molière, et les Alards donnèrent ensuite un nouveau divertissement⁴.

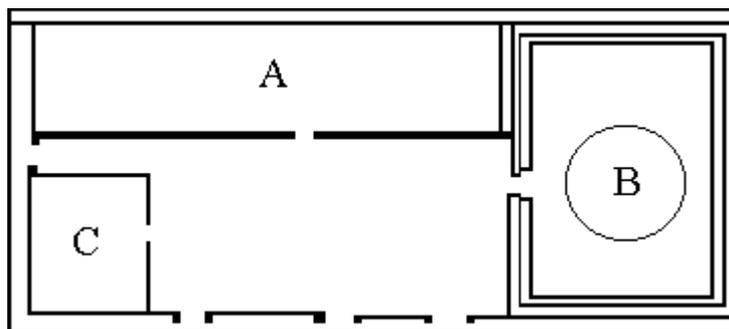
¹ Campardon, t. II, p. 250.

² *Mercure Galant*, octobre 1702, p. 201-202.

³ *Ibid.*, p. 215.

⁴ *Ibid.*, p. 219.

Barry Russell a reproduit sur son site¹ le plan des installations appartenant à la veuve Maurice à la date de 1702 :



**Plan du préau des spectacles
à la Foire S. Laurent, 1702**

Archives Nationales
N III Seine 271

A : « Cabanne de Mde Morice » [sic]

B : « Combat d'animaux »

C : « Mde Morice »

Ce plan correspond à l'information donnée par les *MSF* sur les installations effectuées par la veuve Maurice : elle « loua des Missionnaires de S. Lazare des places, où [elle] fit bâtir deux loges. La première fut destinée pour les exercices de danses de corde et de sauts, et la seconde, pour y donner des combats de taureaux »². Visiblement, la cabane A servait aux danses de corde, la cabane B, aux combats des taureaux. À quoi servait la plus petite des installations, la cabane C ? Était-ce un bureau de l'entrepreneur, un local de stockage, un local technique ?

Alexandre Bertrand représente, le 5 août, *La Surprise de Crémone par les Allemands en personnes naturelles* (c'est-à-dire, avec de véritables acteurs), une pièce de circonstance. Suite à une plainte des Comédiens Français, un commissaire se déplace chez Alexandre Bertrand et dresse un procès-verbal de ce spectacle mixte auquel participent marionnettes et acteurs :

¹ <http://www.foires.univ-nantes.fr/pages/theatres/cabanne.htm>. Barry Russell propose un calcul des dimensions des locaux : « La cabane a 43m de longueur et 11m de largeur. C'est comparable aux dimensions des autres théâtres de Paris. [...] Le combat d'animaux (prototype du cirque moderne) se fait sur une piste de 10m de diamètre dans une enceinte mesurant 27m x 17m ».

² *MSF*, t. I, p. 7-8. Les *MSF* attribuent ces installations à l'initiative de Maurice Vondrebeck, mais nous avons déjà signalé qu'il s'agit d'une confusion, Maurice étant décédé en 1694. Nous avons rectifié la citation.

[...] le premier rideau [...] ayant été tiré¹ [nous] avons vu une espèce de figure de Polichinelle jouant et dansant et ensuite plusieurs acteurs hommes et femmes déguisés en Allemands chargés de cuirasses tenants plusieurs mauvais discours et faisant une comédie en forme de dialogues et plusieurs autres scènes avons vu qu'ils se sont mis à danser en changeant d'habits en vêtements en paysans, et autres figures, [...]².

La Surprise de Crémone devait être complétée par une pièce comique *Le Cocu vengé*, mais les acteurs « n'ont point joué le *Cocu vengé* énoncé [*sic*] dans leurs affiches mais ont annoncé qu'ils joueraient le lendemain d'autres pièces »³.

Quelles pouvaient être ces « autres pièces » ? On peut supposer, avec quelque fondement, qu'il s'agissait, au moins en partie, des pièces de l'Ancien Théâtre Italien. En effet, ayant montré, dès le mois de juin 1702, la petite comédie *Grapignan* certainement tirée de la pièce de Fatouville, Bertrand et Selles avaient démontré leur intérêt pour le répertoire de la troupe bannie.

C'est en automne 1702 que se situe, très certainement, un épisode de haute importance symbolique : Alexandre Bertrand loue l'Hôtel de Bourgogne désaffecté. Nous avons vu que les *MSF* ont évoqué cet épisode dans le chapitre consacré à la Foire Saint-Germain 1697⁴, mais il s'agit certainement d'une erreur (à moins d'imaginer que Bertrand avait essayé de louer ce bâtiment à deux reprises, ce qui semble improbable). Renzo Guardenti cite une note du Lieutenant de police d'Argenson à propos de cette location que ce dernier adressa à Pontchartrain :

Bertrand a loué l'Hôtel de Bourgogne de MM. les directeurs de l'Hôpital général, et il a obtenu de moi une autorisation générale pour donner au public les spectacles des danseurs de corde sans en désigner le lieu. Aujourd'hui, il m'a présenté le projet de ses affiches, dont je vous envoie une copie ; et, après lui avoir fait connaître que n'ayant point de privilège, il ne devait pas l'intituler du nom du Roi, j'ai pensé que S. M. ayant fait chasser de cet hôtel la troupe des Comédiens Italiens, il était à propos qu'elle fût informée de l'ouverture d'un autre spectacle dans le même endroit⁵.

Cette note est citée à la date du 14 octobre 1702 ; Pontchartrain répondit à cette note par un seul mot : « Empêcher ».

¹ Barry Russell commente ainsi ce passage : « Il y a deux rideaux – donc, nous supposons, deux scènes – avec un espace en avant pour le jeu de marionnettes, et un espace, plus grand sans doute, derrière le deuxième rideau, pour la pièce jouée *en personnes naturelles*. Le rideau est *tiré*, plutôt que *levé* » (<http://www.foires.univ-nantes.fr/pages/chronologie/1702.htm#0805>).

² *Archives de la Comédie-Française*. Cité par Barry Russell (<http://www.foires.univ-nantes.fr/pages/chronologie/1702.htm#0805>).

³ *Ibid.*

⁴ *MSF*, t. I, p. 10.

⁵ Renzo Guardenti, *Le Fiere del teatro*, *op. cit.*, p. 32. Cette note fut publiée dans *Notes de René d'Argenson, lieutenant général de police, intéressantes pour l'histoire des mœurs et de la police de Paris à la fin du règne de Louis XIV*, publiées par Lorédan Larchey et Émile Mabillet, Paris, Imprimerie Émile Voitelain et C^{ie}, 1866, p. 84-85. Le document manuscrit est à la BnF, fr. 8213 f^o 320.

C'est probablement à cet épisode que se rapporte la supplique adressée à d'Argenson par les directeurs de l'Hôpital des enfants trouvés pour qu'il obtienne de Pontchartrain l'autorisation de louer à Bertrand l'Hôtel de Bourgogne inoccupé¹.

Il est intéressant de noter que Bertrand avait rusé pour obtenir l'Hôtel de Bourgogne : il n'avait pas révélé à d'Argenson le lieu où il comptait donner ses représentations. Il s'agit certainement des représentations en dehors des périodes foraines, c'est pourquoi Bertrand s'adresse au Lieutenant de police avec une demande spéciale. L'entrepreneur voulait certainement continuer ses représentations après la clôture de la Foire Saint-Laurent ; il cherchait à combattre la précarité imposée par le rythme des foires et à pérenniser son activité². Il demanda la permission pour les spectacles de danses de corde, mais il comptait très certainement que le lieu même attirera les nostalgiques de la troupe italienne animés par l'espoir de retrouver, dans ces nouvelles représentations, quelques échos de rires qui résonnaient dans ces murs avant 1697.

1703

Foire Saint-Germain

Nous retrouvons, concernant cette foire, une nouvelle preuve que les troupes foraines formaient leur répertoire sur la base du celui de l'ATI :

Les Forains qui préoyaient que la représentation de pièces de l'ancien Théâtre Italien leur serait bientôt défendue, firent choix de celles qui leur parurent le plus au goût du public, qui leur tint compte des soins qu'ils avaient pris par l'empressement qu'il marqua à les aller voir pendant le cours de cette Foire³.

Les frères Parfaict ne précisant pas la troupe à laquelle se rapporte cette information, on suppose que les deux troupes (veuve Maurice / Alard et Bertrand / Selles) puisaient dans le répertoire italien. Le fait que les entrepreneurs firent le choix de pièces qui leur paraissaient être du goût du public, signifie-t-il qu'il s'agissait des reprises des pièces de l'ATI qui ont le plus réussi sur les scènes foraines depuis 1697 ?

Le 27 mars 1703, Louis Restier, sauteur et voltigeur, sa femme Anne-Marie Ozerais, ainsi qu'un frère et une sœur de cette dernière, Julien et Marie¹, s'engagent dans la troupe de

¹ Ms. BnF, fr. 16750, f° 192, mentionné par Agnès Paul, th. cit., vol. I, p. 53 et *Notes*, p. 5, note 18. Malheureusement, nous n'avons pas pu consulter cette supplique, et Agnès Paul ne précise pas la date à laquelle le document fut rédigé ou soumis aux autorités. Tout comme les *MSF*, Agnès Paul situe l'épisode d'installation de Bertrand à l'Hôtel de Bourgogne en 1697.

² Renzo Guardenti, *Le Fiere del teatro*, op. cit., p. 32.

³ *MSF*, t. I, p. 30-31.

la veuve Maurice pour la Foire Saint-Laurent 1703 et la Foire Saint-Germain 1704. La famille Restier est connue pour avoir agi aux foires pendant des décennies, mais on a peu d'informations concrètes sur leur parcours, d'où l'intérêt de cet acte d'engagement qui semble être resté totalement inconnu².

Une fois la foire terminée, Alard part en tournée. Louis de Gouvenain signale qu'à la date du 28 avril 1703, il fut permis à Alard³ et Prin⁴, « sauteurs ordinaires des ballets du Roi », recommandés par le duc de Bourbon, de « danser et voltiger sur la corde et faire des sauts périlleux, au jeu de paume de la Poulaiellerie, pendant le temps de cinq semaines »⁵.

¹ Il semble que les deux sœurs ont été confondues, les prénoms aidant. En tout cas, Agnès Paul, dans son *Dictionnaire biographique* (th. cit., p. 52), mentionne une seule Mlle Ozerai, « Marie ou Anne-Marie », l'épouse de Restier. L'épouse de Restier s'appelait bien Anne-Marie et parfois aussi Marie ; sa sœur, en revanche, s'appelait toujours Marie. Agnès Paul dresse un arbre généalogique de cette famille foraine (th. cit., t. I, p. 99) : Jacques Ozerai (ou Auzereix) dit Lavigne épouse Marie Devaux (surnommée, après la mort de son époux, la veuve Lavigne) ; ils ont un fils, Julien Ozerai (ou Julien Lavigne), et une fille, Anne-Marie, qui épouse Louis Restier et a avec lui deux enfants : Anne-Catherine Restier qui épouse Nicolas-Charles Vieujo et Jean Restier, chef de la Grande troupe étrangère. On devrait ajouter à cet arbre encore une petite branche nommée Marie.

Nous ne connaissons pas la date exacte du mariage d'Anne-Marie Ozerai avec Louis Restier. Agnès Paul présumait qu'il a eu lieu avant 1710, puisque dans un document de cette année Anne-Marie est nommée comme la femme de Louis Restier (th. cit., *Dictionnaire biographique*, p. 52). Nous sommes en mesure maintenant de reculer encore la date de leur mariage : visiblement, ils étaient déjà mari et femme en mars 1703.

² En tout cas, Agnès Paul qui avait beaucoup travaillé sur l'étude XCVIII du Minutier Central ne cite pas cet engagement. Nous sommes redevables à Barry Russell de nous l'avoir indiqué. En voici l'extrait :
Min. centr. XCVIII, 353 [convention] 27 mars 1703

Furent présent Louis Restier sauteur et voltigeur des menus plaisirs de sa / majesté et Anne Marie Auzeres sa femme qu'il autorise à l'effet des présentes / demeurant à Paris rue et faubourg Saint-Lazare paroisse Saint-Laurent. / Lesquels se sont obligés tant pour eux que pour Jacques Julien / Auzeres et Marie Auzeres frère et sœur de ladite femme Restier desquels / ils se sont [...] et promettent faire [...] Godefroy [...] déclarés [*écrit sur la marge gauche*] : envers Dame Jeanne Godefroy épouse autorisée et non commune en bien par son mariage avec M. Maximilien Charles de Martinengue Chevalier et Seigneur de Bleny et autres lieux demeurant à Paris susdite rue, faubourg et paroisse] Pour la Foire de Saint-Laurent de la présente / année et celle de Saint-Germain de l'année prochaine mil sept / cent quatre, pendant lesquelles foires ledit Restier et sa femme / se faisant [fori ?] de ledit Julien et Marie Auzeres, promettent et s'obligent / savoir pendant ladite Foire Saint-Laurent prochaine ledit Restier de / sauter, danser et voltiger, ledit Julien Auzeres de faire la même chose, et ladite Marie Auzeres de danser sur la corde à danser et la corde lâche, ladite Marie Auzeres de faire les mêmes exercices qu'elle a fait pendant les dernières foires [?...] / et faire ce que ladite dame de Martinengue [*ajouté en bas*] : lui commandera, et pendant la / Foire de Saint-Germain de ladite année mil sept cent quatre / ledit Louis Restier, Julien et Marie Auzeres feront les mêmes exercices que celles devant expliquées à leurs égard, de plus / lesdits Louis Restier et sa [susdite ?] femme s'obligent de faire faire / à leur petit fils et filles les mêmes choses qu'ils ont fait / pendant [ledit ?] mois février [...]

[signatures : Jeanne Godefroy, Louis Restier, Anne-Marie Auseret etc.]

³ Il s'agit probablement de Charles Alard avec qui Jean-Baptiste Prin a des relations professionnelles étroites confirmées par les transferts d'apprentissage (*cf.* ci-dessous) du mois de septembre 1703.

⁴ Jean-Baptiste Prin dont il sera question un peu plus loin.

⁵ Louis de Gouvenain, « Le Théâtre à Dijon », dans *Mémoires de la Commission des antiquités de la Côte-d'Or*, t. XI (1885-1888), Dijon, chez Lamarche, p. 311. Arch. municipales de Dijon, B 340, f° 170.

1703

Foire Saint-Laurent

L'arrêt du Parlement à la date du 26 juin 1703 confirma les sentences de police qui faisaient « défenses à tous particuliers de représenter aucune comédie ni farce »¹. Heureusement pour les entrepreneurs forains, la Foire Saint-Laurent cette année-là ne s'ouvrait que le 11 août. Ils avaient donc un mois et demi pour arranger leur répertoire de manière à contourner cette interdiction.

Les moyens en furent ouverts, en ne jouant que scènes détachées, qui cependant dans chacune d'entre elles formaient une espèce de sujet, et en augmentant beaucoup leurs jeux de théâtre. Ces fragments, que des personnes d'esprit prirent soin d'arranger, firent tout l'effet qu'on s'en était promis. Les Comédiens piqués de la réussite des Forains, formèrent des plaintes contre eux, qui ne les empêchèrent point de continuer leurs jeux².

Cette saison revêt une importance singulière dans l'histoire du théâtre forain, tout comme la Foire Saint-Laurent 1697 qui a vu le répertoire italien s'installer à la foire. C'est la première fois que les Forains doivent réellement adapter leur répertoire en raison des contraintes et non pour intégrer les sauts ou adapter la pièce à la composition de la troupe. Et c'est la première fois que les frères Parfaict mentionnent, d'une manière un peu voilée, la collaboration « des personnes d'esprit » qui ne font visiblement pas partie des troupes. Fuzelier fut-il de ce nombre ? Cela paraît très probable, vu qu'il a déjà collaboré avec la troupe d'Alexandre Bertrand en 1701. On peut imaginer que les spectacles étaient conçus comme une alternance de dialogues truffés de lazzi, de numéros acrobatiques et d'entrées chantées ou dansées (en principe, l'accord signé par la veuve Maurice avec l'Académie royale de musique, en décembre 1698 pour la période de dix ans, courait toujours). La part des acrobaties, des pantomimes, des danses a sans doute augmenté en comparaison avec les foires précédentes. Il faut dire que les comédies italiennes se prêtaient particulièrement bien à la transformation en « scènes détachées », car elles possédaient de nombreuses scènes « passe-partout » appelées, sur la scène de l'ATI, à migrer avec facilité d'une pièce à l'autre.

Les Archives Nationales fournissent un document intéressant qui ne parle pas précisément de la Foire Saint-Laurent mais qui apporte quelques renseignements curieux. Il met en scène un certain Prin que les frères Parfaict citent sans donner son prénom et en

¹ *MSF*, t. I, p. 18.

² *Ibid.*, p. 31-32.

soulignant surtout son talent à jouer de la trompette marine¹. Nous apprenons, ici, qu'il se prénomait Jean-Baptiste, qu'il était « maître des danseurs de corde » et qu'il accueillait les jeunes apprentis. Il est également curieux que Prin affirme appartenir à la « troupe italienne ». Quelle est cette « troupe italienne » ? A-t-il une troupe à lui ou bien fait-il toujours partie de la troupe de la veuve Maurice associée avec les frères Alard ? Par ce transport du brevet d'apprentissage rédigé en septembre 1703 nous apprenons qu'il transfère son élève Jacques Reverend sous le patronage de Charles Alard. Il reste encore quatre années d'apprentissage à faire à ce garçon qui commença son apprentissage chez Prin en 1701 à l'âge de 10 ans. Les frères Parfait indiquent que Prin s'est retiré en 1704 ; on peut donc supposer que, dès septembre 1703, sa condition physique ou des circonstances d'ordre privé l'obligeaient à résilier certaines obligations professionnelles².

Le même jour, Jean-Baptiste Prin transfère à Charles Alard le brevet d'apprentissage de Charles Vidé (ou Vuidet), fils de Florent Vidé, savetier³, ainsi que celui de Crespin

¹ « Prin, père de l'acteur français, qui a tant [sic] débuté à Paris depuis environ trois ou quatre ans, prit la place de Renaud et s'acquitta parfaitement de son rôle. Il jouait fort bien de la trompette marine. Prin se retira en 1704 » (*MSF*, t. I, p. 12-13). En réalité, Prin continua son activité foraine bien au-delà de l'année 1704.

Les renseignements les plus complets sur Prin ont été rassemblés par Léon Vallas : « [...] Jean-Baptiste Prun, né à Londres vers 1669. Fils d'un libraire, Prin était tout à la fois comédien, danseur et joueur de trompette marine. Cette dernière profession est portée sur l'acte de son premier mariage béni à Lyon, en l'église Saint-Pierre, le 12 janvier 1689 ; la seconde est indiquée sur les registres de la même paroisse, à l'occasion du baptême, célébré le 31 juillet 1735, d'un enfant de son troisième lit, et sur le contrat de son second mariage reçu, le 25 avril 1721, par le notaire lyonnais Roche ; quant à son métier de comédien, exercé successivement à Lyon et à Paris à la Foire Saint-Germain (1698-1704) [notons que Vallas ne mentionne pas la Foire Saint-Laurent], il valut à Prin l'honneur de figurer dans les *Spectacles de la Foire* des frères Parfait. Au cours d'un fort intéressant mémoire de sa composition sur la trompette marine [...], Prin déclare lui-même qu'il fut l'un des danseurs de l'Opéra lyonnais lors de la création de ce spectacle » (Léon Vallas, *Un siècle de musique et de théâtre à Lyon* (1688-1789), Lyon, chez P. Masson, 1932, p. 24). Léon Vallas s'est intéressé tout particulièrement au talent musical de Prin en rééditant son traité consacré à la trompette marine, d'abord sous forme d'article, ensuite sous forme d'opuscule (citons le catalogue de la BnF : Léon Vallas, *Les Lyonnais dignes de mémoire. I. La véritable histoire de Françoise Journet, chanteuse d'opéra (1675-1722). II. J.-B. Prin et son Mémoire sur la trompette marine*, Lyon, Impr. réunies, 1912, 43 p. Note : Le deuxième article contient le mémoire de J.-B. Prin que L. Vallas édita pour la première fois dans le *Bulletin français de la Société internationale de musique*, 5 novembre 1908).

² Voici l'extrait de ce « transport de brevet d'apprentissage » (Min. centr. XCVIII, 355, 18 septembre 1703) : « Furent présents sieur Jean Baptiste Prin maître des danseurs / de corde de la troupe italienne demeurant à Paris déposant [de présent ?] au / faubourg St-Denis à l'échiquier [La rue de l'Échiquier, sans doute] paroisse Saint-Laurent et damoiselle / Louise Demangeau son épouse qu'il autorise à l'effet des présentes, / Lesquels ont transporté par ces présentes à Charles Allard / bourgeois de Paris sauteur des menus plaisirs de sa Majesté / demeurant à Paris rue des Quatre-Vents paroisse Saint-Sulpice / et damoiselle Catherine Fouquet sa femme qu'il autorise à l'effet des / présentes, à ce présents, les quatre années qui restent à expirer / du brevet d'apprentissage fait auxdits Prin et sa femme par / Jacques Reverend batteur de plâtre à Paris devant Lefeuvre et / (Pomier ?) notaires à Paris le [espace blanc] mil sept cent un / de Jacques Reverend son fils âgé de dix ans pour lors / pendant lesquelles quatre années ledit Sieur Allard promet et / s'oblige montrer et enseigner audit Jacques Reverend / à danser et voltiger, et tout ce qui dépend de l'exercice / dudit Sieur Allard, le nourrir, coucher, loger, blanchir / son gros et menu linge, et l'entretenir de tous / vêtements honnêtes selon sa condition, et dont il aura / besoin pour lesdits exercices sans pouvoir s'absenter ni / aller servir ailleurs pendant ledit temps [etc.] » [signatures : B. Prin, Louison Demanjot, C. Alar, Catherine Fouquet]

³ Min. centr. XCVIII, 355. Ce Charles Vidé était apprenti danseur de corde chez Prin depuis le 9 septembre 1701, il était âgé de 14 ans au moment de son entrée chez Prin. En 1703, il lui reste encore deux années d'apprentissage à faire chez Alard, selon le brevet de transport d'apprentissage. Ensuite, il resta chez Alard

(Crépin) Boulanger¹. Et le 20 septembre 1703, Charles Alard signe un contrat d'apprentissage avec une certaine Catherine Marte, la veuve de Charles Lefebvre (Lefèvre) ; par ce contrat, d'une durée de 5 ans, elle lui confie l'apprentissage de son fils Nicolas Lefebvre, âgé de quatorze ans².

Durant le séjour de la Cour à Fontainebleau, les Alard sont de nouveau conviés pour assurer divertissements et intermèdes : [le 15 octobre] « Les comédiens représentèrent le soir la comédie du *Festin de pierre* et ensuite les Alard donnèrent un divertissement de sauts périlleux qu'ils avaient concertés »³.

1704

Foire Saint-Germain

Le résultat des plaintes formées par les Comédiens Français à la foire précédente ne s'est pas fait attendre :

Le 15 janvier le Lieutenant général de police rendit une sentence en faveur des Comédiens Français, qui défendait le nouveau genre de spectacle introduit à la Foire précédente et continué à la présente de Saint-Germain ; et qui restreignait les entrepreneurs dans leurs anciennes bornes⁴.

Cette phrase est curieuse : la sentence est rendue le 15 janvier – en principe, avant l'ouverture de la Foire Saint-Germain – mais elle semble interdire les spectacles qui se jouent, déjà, à la foire. La foire avait-elle été avancée, ou bien s'agit-il, tout simplement, d'une formulation maladroite ? Quoi qu'il en soit, les Forains ont encore réussi à suspendre l'effet de cette sentence – pour toutes les foires des années 1704 et 1705 – en faisant appel au Parlement⁵. Probablement, les troupes foraines se limitèrent toujours à des scènes détachées mêlées à des acrobaties.

comme membre de sa troupe. Agnès Paul a retrouvé son engagement chez Alard datant du 1 octobre 1706 (Agnès Paul, th. cit., *Dictionnaire biographique*, p. 65).

¹ Crépin Boulanger, fils de Crépin Boulanger, était mis en apprentissage chez Prin par sa mère le 9 septembre 1701 à l'âge de quatorze ans. Au moment du transfert du brevet d'apprentissage (18 septembre 1703), il lui reste encore deux années d'apprentissage à effectuer chez Charles Arlard. On le retrouve ensuite sauteur chez le même Alard en 1709 et, en mai 1727, à La Haye (Max Fuchs, *Lexique des troupes de comédiens au XVIII^e siècle*, op. cit., p. 24).

² Agnès Paul remarque que ce début est très tardif pour un apprentissage qui commençait en général à l'âge de huit à dix ans. Cependant, il a dû se révéler satisfaisant : « Nicolas Lefevre, apprenti chez Alard de 1703 à 1708, s'engage chez lui pour les deux foires de l'année 1709 (Min. centr. XCVIII, 370, 14 mars 1709) » (Agnès Paul, th. cit., t. I, p. 96). Les transports des brevets d'apprentissage de Charles Vidé et de Crépin Boulanger montrent que les deux garçons ont été mis chez Prin à l'âge de quatorze ans ; le début relativement tardif de l'apprentissage devait être chose courante.

³ *Mercure galant*, octobre-novembre 1703, p. 210-211.

⁴ *MSF*, t. I, p. 32-33.

⁵ Campardon, t. II, p. 250.

Alexandre Bertrand et Christophe Selles ont mis fin à leur association à cette foire et chacun tenait son jeu séparément¹. Christophe Selles a eu la chance de faire l'acquisition d'une future vedette foraine, Belloni, qui allait devenir un Pierrot très goûté. Il engagea également Louis Nivelon ; selon le texte de l'engagement, Nivelon allait « danser pour les ballets » dans la troupe de Selles². Agnès Paul souligne que le salaire promis à Nivelon par Selles, 9 livres par jour, est nettement supérieur aux salaires habituels des danseurs et même des acteurs dans les toutes premières années du XVIII^e siècle³ : Nivelon devait sans doute jouir d'une grande réputation.

La veuve Maurice et les frères Alard ont probablement poursuivi leur collaboration. Agnès Paul a retrouvé un renouvellement du bail de Maurice Vondrebeck par sa veuve pour le Jeu de paume d'Orléans signé le 8 mars 1704⁴. La troupe de la veuve Maurice représentait donc toujours ses spectacles dans ce bâtiment.

Durant cette Foire Saint-Germain 1704, la veuve Maurice signe de nouveau un engagement avec des membres de la famille Ozerai. Mais elle n'engage pas Louis Restier et Anne-Marie Ozerai sa femme⁵. Elle engage le frère et la sœur de cette dernière, Julien et Marie, qui ont déjà été mentionnés dans l'engagement précédent et ont fait partie de sa troupe aux foires Saint-Laurent 1703 et Saint-Germain 1704. Ils doivent être encore jeunes : à l'engagement précédent, ils étaient assistés de Louis Restier leur beau-frère, ici, ils sont assistés de leur mère, Marie Devaux⁶.

¹ *DTP*, t. V, p. 105.

² Min. centr. XCVIII, 353. Cité dans Agnès Paul, th. cit., t. I, p. 121. L'engagement est signé le 4 février 1703 uniquement pour la durée de la FSG 1704.

³ Agnès Paul, th. cit., t. I, p. 127.

⁴ Min. centr. LXIX, 194. Voir Agnès Paul, th. cit., t. I, p. 58.

⁵ Agnès Paul a cru qu'il s'agissait en effet de cette demoiselle (Agnès Paul, th. cit., *Dictionnaire biographique*, p. 52).

⁶ [Min. centr. XCVIII, 356] Convention du 19 février 1704.

Furent présents Dame Jeanne Godefroy épouse / non commune en biens de Maximilien Charles de Martinengue / écuyer seigneur de Mitel et Blamay [sic], demeurant rue des Quatre-/Vents Paroisse Saint-Sulpice, d'une part Et Marie Auserex [sic] et Julien Auserex frère et sœur / assistés de Marie De Vaux leur mère veuve de / Jacques Auserex⁶ [les susdits ?] demeurant ensemble / susdite paroisse d'autre part / Lesquelles parties sont convenues de ce qui suit / C'est à savoir que lesdits Marie et Julien Auserex / ont promis et se sont obligés envers ladite Dame / de Blamay de faire leurs exercices ordinaires / et accoutumés pendant les deux foires prochaines / savoir Saint-Laurent et Saint-Germain [...] / moyennant la somme de huit cent livres / qui est quatre cent livres pour chaque foire que / ladite Dame de Martinengue promet et s'oblige / à bailler et payer [...] [Signatures : Jeanne Godefroy, Marie Devaux, Jullien Auserex, Marie Auserex]

Foire Saint-Laurent

Il y a tout lieu de croire que, grâce à l'appel des Forains au Parlement, les sentences de police se trouvaient toujours suspendues. En tout cas, non seulement les troupes semblent continuer leurs représentations, mais Alexandre Bertrand accueille toute une troupe de comédiens :

Les oppositions que les Comédiens Français faisaient aux jeux des Forains, n'empêchèrent pas Bertrand d'accepter une troupe d'acteurs de province, qui vint s'offrir à lui, au commencement de cette Foire, et qu'il plaça dans une loge qu'il avait fait construire sur la chaussée de Saint-Laurent, vis-à-vis de la rue de Paradis. Cette troupe, à laquelle Bertrand joignit quelques acteurs, fut reçue favorablement du public¹.

Cette troupe était une partie de la troupe de Cadet le père, machiniste de l'ATI. Il n'y a aucun doute que, dans ses tournées provinciales, la troupe jouait le répertoire de l'ATI, et elle a certainement continué de jouer ces pièces à la foire. Le fait qu'Alexandre Bertrand engagea une troupe d'acteurs et non pas de sauteurs ou de danseurs de corde prouve bien qu'il n'était pas prêt à revenir aux marionnettes et acrobaties et entendait montrer aussi des pièces ou, du moins, des scènes qui formaient « une espèce de sujet ».

Parmi les acteurs principaux de la troupe, les frères Parfaict citent Charles Dolet qui deviendra un des acteurs et entrepreneurs forains les plus actifs. Charles Dolet commença par les rôles d'amoureux avant de prendre celui d'Arlequin. Mademoiselle Lambert, la femme de Charles Dolet, faisait également partie de cette troupe ; elle jouait les amoureuses. Son frère, Lambert, interprétait les rôles de Pères et de Docteurs. Jacques Bréon était Pierrot. Ursule-Étiennette² Babron, sœur d'Ange-Augustin Babron qui jouait Arlequin dans la troupe d'Alexandre Bertrand depuis 1698, entra aussi dans la troupe pour jouer Colombine et « les rôles de femmes travesties en hommes »³. Elle était visiblement parmi les acteurs parisiens que Bertrand ajouta aux provinciaux dont la troupe était incomplète.

Tout porte à croire qu'Alexandre Bertrand possédait deux théâtres à cette foire, l'un où il installa Dolet et sa troupe, et l'autre, où il continua ses spectacles habituels.

La troupe de la veuve Maurice est également très active. En témoignent les engagements d'acteurs qu'elle a conclus au mois de mars 1704 en vue de préparer la Foire Saint-Laurent 1704. Selon ces engagements, devaient faire partie de sa troupe : Pierre Michu

¹ *MSF*, t. I, p. 39.

² Agnès Paul trouva son prénom (th. cit., *Dictionnaire biographique*, p. 6). Avant, on ne la connaissait que sous l'appellation de Mlle Babron.

³ *MSF*, t. I, p. 41.

de Rochefort et Antoine Belloni¹. Nous reproduisons un extrait de cet engagement qui semble être resté inconnu à ce jour². Agnès Paul avait repéré les engagements chez la veuve Maurice conservés dans cette étude XCVIII, mais ne les a pas consultés en détail ; c'est pourquoi elle suit les *MSF* en indiquant que Belloni passa chez la veuve Maurice en 1705 et que Michu de Rochefort revint à Paris vers 1705³. En réalité, Belloni passa chez la veuve Maurice à la Foire Saint-Laurent 1704, et Michu de Rochefort était à Paris le 4 mars 1704 et s'engagea pour trois foires consécutives. Les deux acteurs viennent de la même troupe de Cadet le père ; cela explique pourquoi ils signent ensemble leur engagement. L'engagement du 4 mars fut complété deux fois, le 2 avril 1705⁴ et le 26 mars 1706⁵, chaque fois en vue de renouveler les obligations mutuels de la veuve Maurice et d'Antoine Belloni (avec, toutefois, quelques augmentations de salaire). Ainsi, Belloni resta chez la veuve Maurice durant toutes les foires à commencer par celle de Saint-Laurent 1704 jusqu'à celle de Saint-Germain 1708 comprise. Michu de Rochefort, quant à lui, est absent de ces deux actes complémentaires, il n'a pas dû renouveler son engagement qui couvrait, en principe, la FSL 1704 et les deux foires de l'année 1705.

¹ Belloni était chez Selles à la foire précédente, mais il semble que la veuve Maurice ne supportait pas la présence d'acteurs à succès dans les troupes concurrentes ; elle l'a donc « débauché ».

² [Min. centr. XCVIII 356] Convention du 4 mars 1704 :

« Furent présents Dame Jeanne Godefroy / épouse non commune en biens de M.er (Messire ?) Maximilien / Charles de Martinengue écuyer seigneur de Blamay / [... ?] demeurant rue des Quatre-Vents Paroisse / Saint-Sulpice, d'une part /

Pierre Michu sieur de Rochefort demeurant rue St. Pierre / paroisse Saint-Eustache d'autre part, /

Et Antoine Belloni demeurant rue des Boucheries susdite / Paroisse Saint-Sulpice (?) d'autre part

Lesquels parties sont convenues de ce qui suit : / C'est à savoir que lesdits de Rochefort et Belloni / ont promis et se sont obligés chacun à leur / égard envers ladite dame de Martinengue pour / les trois foires prochaines savoir deux de St Laurent / et une de Saint Germain [...] / pour faire leurs exercices / ordinaires et accoutumés [...] moyennant deux / cent cinquante livres chacun pour chaque foire / que ladite dame de Martinengue promet et s'oblige / de bailler et payer [aux susdits ?] sieur de Rochefort et / Belloni à la fin de chacune des trois foires [etc.] [signatures : Jeanne Godefroy, P. Michu de Rochefort, Antonio Belloni] »

³ Agnès Paul, th. cit., *Dictionnaire biographique*, p. 11 et 59.

⁴ [Min. centr. XCVIII 356, complément à la convention du 4 mars 1704 fait le 2 avril 1705]

... Le deux avril mil sept cent cinq / est comparu [...] ledit Belloni demeurant rue du four / paroisse Saint-Sulpice lequel s'est obligé envers ladite / Dame de Martinengue à ce présents / [...] de faire ses exercices ordinaires et accoutumés / pendant la Foire Saint-Germain de l'année prochaine / mil sept cent six moyennant la somme de / trois cent cinquante livres pour ladite foire St Germain / que ladite Dame Martinengue promet et s'oblige bailler / et payer audit S. Belloni à la fin de ladite foire [...] [signatures : Jeanne Godefroy, Belloni]

⁵ [Min. centr. XCVIII 356, complément à la convention du 4 mars 1704 fait le 26 mars 1706]

... Le vingt six mars mil sept cent six avant midi est comparu / [...] ledit Belloni demeurant rue / des Quatre-Vents paroisse Saint-Sulpice lequel s'est obligé envers ladite Dame / de Martinengue demeurant susdite rue à ce présents [...] de faire ses / exercices ordinaires et accoutumés pendant les quatre foires prochaines / a commencer du jour que la Foire Saint-Laurent prochaine commencera, et les / trois autres foires suivantes qui seront une de Saint-Laurent et deux de / Saint-Germain, et ça [ce ?] moyennant la somme de quatre cent livres par chacune / desdites foires que ladite dame de Martinengue s'oblige lui payer en fin de / chacune [...] [signatures : Jeanne Godefroy, Belloni]

La veuve Maurice engage également – probablement à partir de cette Foire Saint-Laurent 1704, car l’engagement qui court jusqu’en 1706 est signé le 12 mars 1704 – une certaine Charlotte Labé en qualité de chanteuse¹.

1705

Foire Saint-Germain

Les poursuites contre les Forains étant suspendues, les troupes jouèrent sans être inquiétées. La veuve Maurice et les frères Alard, Alexandre Bertrand et Christophe Selles étaient toujours présents. La troupe de Dolet passa chez ce dernier :

Comme Bertrand n’avait point fait d’engagement avec la troupe où était Dolet, de Selles la prit pour le cours de cette Foire, et elle joua dans la Loge du Préau bâtie par le sieur de Blampignon².

Rappelons que cette loge a été louée conjointement par Bertrand et Selles, associés, à la Foire Saint-Germain 1702. Nous ne savons pas si Selles avait réuni sa propre troupe à celle de Dolet ou bien s’il tenait deux troupes séparées à cette foire. La troupe de Dolet continuait certainement de représenter le répertoire de l’ATI.

La troupe de la veuve Maurice proposa une création originale, *Sancho Pança*, en 3 actes, d’un certain Bellavaine (ou de Bellavaine)³. « Cette pièce eut beaucoup de succès, Belloni, célèbre Pierrot de la Foire, y jouait le rôle de Sancho »⁴. Cette pièce semble perdue, il serait par conséquent difficile de se prononcer sur une éventuelle influence italienne. Jean-Baptiste Prin incarne Arlequin dans la troupe de la veuve Maurice : il a signé un engagement pour trois foires Saint-Germain consécutives (1705, 1706, 1707)⁵.

Bertrand présenta aussi une pièce nouvelle, *Le Ravissement d’Hélène, le siège et l’embrasement de Troie*, par Louis Fuzelier, en trois actes et un prologue. « Nouveau succès pour l’auteur, et par conséquent, ample recette pour l’entrepreneur »⁶. La pièce fut imprimée avant d’être représentée, en tout cas c’est ce que suggère la page de titre de l’édition :

¹ Min . centr. XCVIII, 356, Convention, 12 mars 1704. Charlotte Labé s’engage pour les quatre foires prochaines (FSL 1704, FSG et FSL 1705 et FSG 1706) pour « chanter dans les endroits où on le jugera à propos » moyennant 125 livres par foire.

² *MSF*, t. I, p. 43.

³ On ne connaît qu’une seule pièce de cet auteur et on ne possède aucune information sur lui. Était-ce un vrai nom de famille ou un pseudonyme ?

⁴ *DTP*, t. V, p. 30.

⁵ Min. centr. XCVIII, 356, Convention, 10 mars 1704. Jean-Baptiste Prin s’engage « pour faire le personnage d’Arlequin » moyennant le salaire de 400 livres par foire. Il ne s’engage pas chez la veuve Maurice pour les Foires Saint-Laurent : soit il avait conclu un autre engagement, soit il partait en tournée tout le reste de l’année.

⁶ *MSF*, t. I, p. 43.

« Grande pièce, qui sera représentée¹ avec tous ses agréments, aux Jeux des Victoires du Sieur Alexandre Bertrand, dans le Préau de la Foire Saint Germain ». Le permis d'imprimer a été délivré le 30 janvier 1705, c'est-à-dire juste avant l'ouverture de la Foire Saint-Germain.

Les « agréments » sont ici nombreux. Premièrement, il y a l'aspect spectaculaire qui devait être assuré par les changements de décorations et les « effets spéciaux ». On voit d'abord la ville de Troie dans toute sa majesté ; ensuite, « le théâtre change, il représente le camp des Grecs des deux côtés, et dans l'enfoncement la ville de Troie » (Acte I, sc. III). Les troupes grecques étant rassemblées, le combat peut commencer :

On ouvre les tranchées, à la mode française, on attache le mineur, on monte à l'assaut, les assiégés, et les assiégeants sont repoussés ; Troilus est tué par Achille, Hector tue Patrocle, Achille tue Hector, Pâris tue Achille, Pirrus, tue Pâris. Ulysse entre dans la ville, et enlève le Palladium. (Acte I, sc. VI)

On imagine que cette didascalie rapide recouvre plusieurs scènes dont l'enchaînement devait prendre un temps non négligeable. Toutes ces actions, pour être bien mises en valeur, ne devaient certainement pas se dérouler au même moment, mais bien l'une après l'autre. La scène nocturne qui prépare la destruction de la ville devait aussi faire son effet : « Les soldats sortent du corps du Cheval, avec des flambeaux, Sinon allume un phare. L'armée grecque avance » (Acte II, sc. XIII). Ensuite « On se bat, on brûle la ville » (Acte II, sc. XIV). Au troisième acte, l'auteur a placé l'apparition de Junon et Pallas dans un char au milieu d'une nombreuse assemblée des vainqueurs. Il ne s'agit nullement – en tout cas, si on se fie au texte de la pièce – d'une entrée bouffonne sur un véhicule de pacotille, comme les Comédiens Italiens les aimaient, mais bien d'une réplique d'une scène d'opéra.

L'élément musical, les chants et les danses se joignent à l'élément spectaculaire. La scène XI du deuxième acte s'ouvre sur une « marche des Troyens et Troyennes qui boivent, dansent et chantent » ; dans la même scène est placée une « entrée d'Ivrogne » – c'était certainement une entrée dansée, la danse d'ivrogne, avec celle du paysan, étant parmi les danses les plus prisées sur la scène foraine. Le troisième acte, quant à lui, est entièrement consacré aux chants et aux danses et fait office d'un grand divertissement ; il ne contient aucune réplique en prose. Il commence par les chants de Junon et Pallas, repris par le chœur et continué par Hélène. Ce chant est suivi d'une entrée dansée des quatre Grecs. Au chant de triomphe de Ménélas se succède une entrée dansée d'un Grec et d'une Grecque ; au duo d'Hélène et de son époux, une entrée de quatre danseurs. Les époux poursuivent leur échange galant, suivi encore d'une entrée dansée, et ainsi de suite. « L'Entrée grotesque » et la chaconne closent l'acte. Ainsi, nous avons repéré dans le livret pas moins de sept entrées

¹ Nous soulignons.

dansees, par un, deux ou quatre danseurs, explicitement indiquées par l'auteur, et cela, sans compter l'entrée grotesque et la chaconne de la fin. Pour l'entrée grotesque, le nombre de danseurs n'est pas précisé, on peut supposer qu'ils étaient relativement nombreux, car il s'agit de donner une dernière image forte aux spectateurs.

Cette pièce fut-elle représentée par les marionnettes ? Le *DTP* présente la pièce ainsi :

Le Ravissement d'Hélène, le siège et l'embrasement de Troie, grande pièce qui sera représentée avec tous ses agréments, au jeu des Victoires, par les marionnettes du Sieur Alexandre Bertrand, dans le Préau de la Foire S. Germain 1705. par M. Fuzelier, in-12. Paris, Chrétien, 1705¹.

Il semblerait que les frères Parfaict citent ici l'édition de la pièce. Or, nous avons vu que dans l'édition aucune mention n'est faite de marionnettes. D'où vient donc cette information ? D'une affiche contemporaine ? C'est à une affiche que Charles Magnin fait référence en décrivant la pièce :

[...] grande pièce en trois actes (je transcris l'affiche), qui sera représentée avec tous ses agréments au jeu des Victoires, par les marionnettes du sieur Alexandre Bertrand, dans le préau de la foire Saint-Germain (Imprimée à Paris, chez Chrétien, 1705, in-12)².

Malheureusement, nous n'avons pas pu localiser cette affiche. Charles Magnin émet une hypothèse sur la nature « mixte » de la pièce : « Cette pièce était accompagnée de trois intermèdes qui furent, je crois, comme ceux de la pièce précédente, jouées par de vrais acteurs »³. Jean-Luc Impe remarque avec justesse que Charles Magnin se trompe en parlant de « trois intermèdes », car, contrairement à la pièce précédente (*Thésée, ou la défaite des Amazones*), *Le Ravissement d'Hélène* n'en comporte aucun⁴ ; Charles Magnin a certainement transposé sur cette pièce le souvenir de *Thésée*. Cette petite erreur n'invalide pas, selon J.-L. Impe, l'hypothèse de Charles Magnin à propos de l'alternance de marionnettes et de vrais acteurs :

Dans le cas contraire, si la pièce n'avait été interprétée que par des marionnettes, – comme la lecture de la rubrique des frères Parfaict nous le laissait supposer de prime abord – comment pourrait-on expliquer le souci de jouer une comédie à scènes détachées par un médium qui, sauf erreur de notre part, est autorisé à cette époque encore à tout dire [...] ?⁵

Jean-Luc Impe considère cette pièce comme un « bon exemple de pièce à scènes détachées »⁶, en suivant en cela Maurice Albert qui développe longuement cette thèse d'une pièce

¹ *DTP*, t. IV, p. 378-379.

² Charles Magnin, p. 153.

³ *Ibid.*

⁴ « La pièce comporte en réalité un prologue et trois actes répartis en différentes scènes, et non pas trois intermèdes comme l'affirment les frères Parfaict et le répète à l'envi Ch. Magnin » (Jean-Luc Impe, *Opéra baroque et marionnette : dix lustres de répertoire musical au siècle des Lumières*, Charleville-Mézières, Ed. Institut international de la marionnette, 1994, p. 74, note 1).

⁵ *Ibid.*, p. 74-75.

⁶ *Ibid.*, p. 74.

irrégulière à scènes détachées¹. Que ce soit une pièce irrégulière ne fait aucun doute : pas d'unité de temps, ni de lieu, les scènes de violences sont multiples etc. Mais pourquoi « scènes détachées » ? Il nous semble que, malgré toutes les infractions aux règles de l'esthétique classique, les scènes s'enchaînent d'une manière parfaitement logique, l'histoire est racontée dans l'ordre chronologique (même si les longues périodes sont télescopées en quelques minutes d'action scénique), aucune scène étrangère à l'action ne se glisse dans cet enchaînement, et même le prologue (dont le ton est plutôt burlesque) est parfaitement bien lié à la pièce. Pour nous, il ne s'agit guère ici de scènes détachées, et cela s'explique, certainement, par la relative liberté dont jouissent les marionnettes, autorisées à jouer de véritables pièces. D'ailleurs, le choix du sujet, tiré de l'Antiquité, s'inscrit dans la lignée des spectacles montrés précédemment par les marionnettes de Bertrand, *Darius* et *Thésée*. Le sujet n'est pas traité sur un mode parodique, comme ce sera le cas dans les pièces inspirées de la fable quelques années plus tard ; il est choisi, semble-t-il, surtout pour sa dimension spectaculaire.

Est-ce que les vrais acteurs participaient également à la représentation ? Il est tentant de voir, dans la multiplication des entrées dansées, les prétextes, pour les vrais danseurs, d'exhiber leurs savoir-faire. Les scènes de combats singuliers pouvaient-elles être représentées par les sauteurs ? Peut-être, le prologue, au ton légèrement différent de la pièce, était joué également par de vrais comédiens ? Ce texte, quoique parfaitement conservé et accessible, cache encore bien des secrets.

1705

Foire Saint-Laurent

Selon les frères Parfaict, c'est en 1705 que la Foire Saint-Laurent s'est ouverte pour la première fois le 25 juillet au lieu du 11 août ; le 25 juillet allait devenir la date habituelle de son ouverture².

À l'article de cette foire, les *MSF* ne parlent d'aucune des troupes rencontrées jusqu'ici. On ne sait pas si Bertrand a repris *Le Ravissement d'Hélène*, et la veuve Maurice, *Sancho Pança*. En tout cas, la veuve Maurice, en entrepreneur avisé, cherche à attirer les

¹ Selon lui, c'est « un modèle curieux de ces prétendues scènes indépendantes, avec spectacles et jeux de théâtre » (Maurice Albert, *Les Théâtres de la Foire (1660-1789)*, Paris, Hachette, 1900, p. 28. Voir son analyse de la pièce et de ses irrégularités, p. 28-30).

² *MSF*, t. I, p. 44.

meilleurs acteurs. Ainsi, le *DTP* affirme qu'après le début, en 1704, chez Bertrand, Dolet (et sa troupe) entrèrent, l'année suivante, chez la veuve Maurice¹. Cela devait arriver à la Foire Saint-Laurent, car, à la Foire Saint-Germain 1705, la troupe était engagée chez Selles.

Le 26 février 1705, la veuve Maurice a également signé un engagement de Marc-Antoine Lalauze, de son épouse Agathe Descio (de Sceaux) et du jeune frère d'Agathe, Antony². Agathe et son frère avaient déjà travaillé aux foires parisiennes vers 1700. Leur engagement actuel, prévu pour trois ans, débutait à la Foire Saint-Laurent 1705. Jean Salomon, dit Dujardin, « sauteur et acteur faisant le personnage de Gilles », a dû être engagé aussi pour la FSL 1705, puisqu'il signa son contrat avec la veuve Maurice le 4 avril 1705³.

Les *MSF* consacrent tout l'article sur cette foire à la biographie de Michu de Rochefort, ancien membre, comme Charles Dolet et ses camarades, de la troupe de Cadet, où Michu de Rochefort apprit à jouer Arlequin. Selon les *MSF*,

Rochefort revint à Paris vers la fin de l'année 1705 et ne trouvant point à se placer, il s'associa avec Tiquet, Maître joueur de marionnettes, pour former une nouvelle troupe de danseurs de corde, de sauteurs et d'acteurs, qui parut à cette Foire [la Foire Saint-Laurent 1705]. La société de Rochefort et de Tiquet finit avec la Foire de Saint-Laurent 1708 et la troupe se dispersa⁴.

Chose étonnante : revenu à Paris vers la fin de l'année 1705, Michu de Rochefort a le temps de chercher un placement et, ne l'ayant pas trouvé, il a encore le loisir d'installer sa propre entreprise théâtrale à la Foire Saint-Laurent qui commence le 25 juillet, bien avant la fin de l'année. Cela paraît tout à fait improbable, et pour cause : nous savons, par son engagement signé avec la veuve Maurice le 4 mars 1704 pour la durée des trois foires consécutives, que Michu de Rochefort était déjà à Paris à cette date-là et, en principe, engagé pour les deux foires de l'année 1705 chez la veuve Maurice. Cependant, il se peut que leur engagement ait été résilié avant, et Michu de Rochefort, « ne trouvant point à se placer » ait créé une troupe avec Tiquet pour cette Foire Saint-Laurent 1705. Encore une fois, nous voyons que les informations des frères Parfaict sont à manier avec une grande prudence.

¹ *DTP*, t. II, p. 333.

² Min. centr. XCVIII, 359 (Agnès Paul, th. cit., *Dictionnaire biographique*, p. 4).

³ Min. centr. XCVIII, 359 (Agnès Paul, th. cit., *Dictionnaire biographique*, p. 62)

⁴ *MSF*, t. I, p. 44-45.

1706

Foire Saint-Germain

Les plaintes des Comédiens Français aboutissent à deux nouvelles sentences de police, datées du 19 février et 5 mars 1706. Ces sentences renouvellent l'interdiction à

la veuve Maurice, Alexandre Bertrand, le nommé Selles, et Tiquet et autres [...] de représenter sur leurs théâtres aucuns spectacles où il y ait des dialogues, ni faire aucune représentation qui soit contraire aux règles de la bienséance et de la pudeur¹.

Chaque entrepreneur doit s'acquitter de 300 livres d'amende au profit des Comédiens Français ; en cas de nouvelles contraventions, leurs théâtres pourront être abattus. Les Forains ont immédiatement cherché appui chez le Cardinal d'Estrées, abbé de Saint-Germain. Un nouvel appel fut fait au Parlement, et les interdictions se trouvèrent à nouveau suspendues.

Selon les frères Parfaict, « cette Foire fut très brillante pour les spectacles »². Cela paraît tout à fait probable, mais la continuation semble plus douteuse : « De Selles en avait deux ; le premier où il jouait, et le second, où était Dolet et sa troupe »³. Dolet et sa troupe étaient effectivement chez Selles à la Foire Saint-Germain 1705, mais ensuite la troupe est passée, selon le *DTP*, au service de la veuve Maurice⁴. Le *DTP* ne signale aucun autre revirement pour Dolet jusqu'à son association, en 1707, avec Delaplace⁵. La situation que les *MSF* décrivent pour la Foire Saint-Germain 1706 semble plutôt s'appliquer à la Foire Saint-Germain 1705. Et cette impression de confusion persiste, en ce qui concerne le répertoire de la veuve Maurice.

En effet, les *MSF* signalent à cette foire, chez la veuve Maurice, la pièce de Bellavaine, *Sancho Pança*, que le *DTP* date du mois de février 1705⁶. Il semble, pourtant, que les *MSF* parlent d'une première représentation et non pas d'une reprise (dans le cas d'une reprise, il n'y aurait aucune contradiction avec l'information du *DTP*). En effet, ils mettent en rapport la représentation de cette pièce et la première parution de Belloni chez la veuve Maurice : « Ce fut Belloni, qui avait quitté de Selles à la fin de la précédente Foire [Foire

¹ *Ibid.*, p. 47-48.

² *Ibid.*, p. 46-47.

³ *Ibid.*, p. 47.

⁴ *DTP*, t. II, p. 333.

⁵ À la foire suivante, FSL 1706, les frères Parfaict signalent Dolet et sa troupe chez la veuve Maurice. Si à la FSG 1706 ils étaient effectivement chez Selles, il faut imaginer leur itinéraire forain ainsi : FSG 1705 – Selles, FSL 1705 – veuve Maurice, FSG 1706 – Selles, FSL 1706 – veuve Maurice. Ceci n'est pas impossible, on peut imaginer un engagement exclusivement pour les Foires Saint-Germain et un autre, pour les Foires Saint-Laurent. Mais, sachant que la veuve Maurice savait fidéliser les sujets talentueux, il semble surprenant qu'elle laisse Dolet retourner chez Selles.

⁶ *DTP*, t. V, p. 30.

Saint-Laurent 1705], pour entrer dans cette troupe, qui joua le rôle de *Sancho*, avec tout le succès possible »¹. Mais nous avons vu qu'en réalité Belloni a quitté Selles et s'est engagé chez la veuve Maurice dès la Foire Saint-Laurent 1704. Son engagement, renouvelé deux fois, le 2 avril 1705 et le 26 mars 1706², devait courir jusqu'à la Foire Saint-Germain 1708 comprise. On est donc tenté de dire que *Sancho Pança* avait été créé il y a un an, et qu'il était tout simplement repris en février 1706. Néanmoins, aucun argument irréfutable ne permet de dater la première représentation de cette pièce.

Bertrand reprend *Le Ravissement d'Hélène, le siège et l'embrasement de Troie*, son succès de la Foire Saint-Germain 1705 (décidemment, ces deux saisons sont très difficiles à distinguer). Michu de Rochefort, selon les *MSF*, est associé à Gilles Tiquet dit Dubreuil, joueur de marionnettes, et montre un spectacle de sauts et de danses de corde. Cela paraît tout à fait probable, car l'engagement de Michu de Rochefort chez la veuve Maurice conclu le 4 mars 1704 est expiré.

Pour cette foire, on possède quelques renseignements précieux, puisque de première main et fort exacts. On en est redevable aux commissaires de police et, d'une manière indirecte, aux Comédiens Français dont les plaintes incitent les commissaires à venir voir les spectacles forains. À partir de cette foire, les procès-verbaux de police, nombreux, deviendront une source d'information essentielle.

Le 19 février 1706, les Comédiens Français déposent une plainte contre plusieurs entrepreneurs forains, à savoir, « la veuve Maurice, Alexandre Bertrand, Christophe Selles, les nommés Rochefort, Restier, Tiquet, tous danseurs de corde et joueurs de marionnettes »³. La date du 19 février n'est certainement pas un hasard, cette plainte suit la sentence de police prononcée ce jour-là, et le commissaire doit confirmer que la sentence n'est pas respectée et les contraventions continuent. Le commissaire se transporte à la foire pour visiter plusieurs loges.

La troupe de la veuve Maurice, installée au jeu de paume d'Orléans et visitée en premier, donne visiblement des fragments italiens mêlés à des danses, des chansons et des acrobaties. Le commissaire y voit :

« [...] un grand théâtre, accompagné de plusieurs loges à droite et à gauche, le jeu ouvrant par la danse et voltigement de corde, et ensuite sur ledit théâtre, la représentation d'un lit duquel sortaient deux hommes en chemise, l'un vêtu en Scaramouche et l'autre en Arlequin, ledit Arlequin se jetant dans un

¹ *MSF*, t. I, p. 46.

² Voir, pour les extraits de ces actes notariés, le chapitre consacré à la FSL 1704.

³ Campardon, t. II, p. 116.

grand pot de chambre¹, ensuite s'entretenant de plusieurs dialogues et propos interrompus, chansons, et ledit jeu finissant par des sauts avec quelques entr'actes de danse et annonce faite en finissant »².

L'information est des plus minces ; néanmoins, Renzo Guardenti propose une identification très crédible avec un canevas *La Magie naturelle*, qui figure dans le *Scenario* de Dominique, ainsi que dans le ms. BnF, fr. 9329³. Dans ce canevas, on retrouve Scaramouche et Arlequin dans un lit⁴, et Arlequin aux prises avec un gigantesque pot de chambre :

[...] nous allons pour nous mettre au lit ; [...] Scaramouche ensuite dit que le diable a cassé le pot de chambre, je réponds que j'en ai heureusement acheté un autre, et j'apporte le grand pot de chambre, en disant que ce sera celui de toute la famille, ensuite je le place sous le lit, dans lequel nous nous couchons ; aussitôt je sens que le lit s'élève en l'air, de frayeur j'embrasse Scaramouche, et ensuite je le prends par une jambe, dans ce moment Spezzafer tire un coup de pistolet, je saute en bas du lit et tombe dans le pot de chambre, en criant : « À l'aide, je me noie ! » Flautin survient à mes cris avec un flambeau, il me tire hors du pot de chambre et dit que je me suis effrayé mal à propos, [...]⁵

S'agit-il d'une reprise de ce canevas long et riche en rebondissement et jeux de scène ou bien juste de quelques scènes séparées, arrangées ? On penche pour cette deuxième possibilité, vu que le commissaire ne semble avoir retenu que cette scène-là et ne souffle pas mot d'autres scènes pittoresques et surprenantes de ce canevas, où l'on voit un pâté farci aux serpents, Cinthio en statue qui s'anime et un magicien chevauchant un dragon.

Le lendemain, 20 février 1706, le commissaire visite la loge de Christophe Selles où, après la danse de corde, plusieurs acteurs, hommes et femmes, jouent « une petite farce [...] entremêlée de danse et intermèdes »⁶. Était-ce une farce française ou italienne ?

Ensuite, vient le tour d'Alexandre Bertrand :

[...] nous étant transporté dans une autre grande loge du même préau, occupée par ledit Bertrand, y avons trouvé même appareil et représentation de farces et pièces de comédie mêlées d'italien et français⁷.

Cette information est intéressante, mais difficile à interpréter. L'apparition d'un Arlequin qui crie « Ohimé ! » a-t-elle suffi au commissaire pour constater ce mélange d'italien et de français ? Entendait-il, sous ce terme d'italien, tout simplement les scènes françaises de l'ATI ? Ou bien les acteurs jouaient-ils des fragments entiers en langue italienne ? Cela présume, premièrement, que la troupe devait posséder quelques italophones, et, deuxièmement, que l'engouement pour cette forme de théâtre était si grand que l'italien ne

¹ Nous soulignons.

² Campardon, t. II, p. 116.

³ Gambelli, vol. II, p. 773-784, Colajanni, p. 279-289.

⁴ Cet élément fait également penser à la première scène d'*Arlequin homme à bonnes fortunes* de Regnard, intitulée *Scène des robes de chambre*. On y trouve « Arlequin et Mezzetin dans le même lit, l'un au chevet, et l'autre au pied » (Gherardi, 1741, t. II, p. 422).

⁵ Gambelli, vol. II, p. 774.

⁶ Campardon, t. II, p. 116.

⁷ *Ibid.*, p. 116-117.

rebutait nullement le public. À moins que ce n'ait été qu'un moyen de détourner les foudres de la Comédie-Française en montrant qu'il ne s'agissait pas de véritables comédies en français ?

Le commissaire termine sa tournée par la loge de Restier : « Et dans la loge du nommé Restier, pareil spectacle »¹. Cette phrase venant juste après la description du spectacle chez Alexandre Bertrand, on pourrait supposer que le spectacle de Restier, pour être pareil, était également franco-italien, mais peut-être le commissaire voulait-il dire tout simplement qu'il s'agissait d'une petite farce ou d'une petite comédie.

Le 29 mars 1706, Pierre Michu de Rochefort et son épouse, dame Metay, cèdent, pour la durée de six foires consécutives à commencer par celle de l'année 1707, « la jouissance d'une loge sise dans le préau » de la Foire Saint-Germain, à Christophe Selles et sa femme². Cet acte sonne l'arrêt de l'entreprise guidé par Michu de Rochefort à la Foire Saint-Germain.

1706

Foire Saint-Laurent

Selon les *MSF*, de nouvelles alliances voient le jour à cette foire :

La veuve Maurice, après avoir résilié sa société avec Alard, dans l'intervalle de la Foire de Saint-Germain à celle de Saint-Laurent, en fit une nouvelle avec Bertrand, qui lui loua une de ses loges dans le grand Préau³.

Agnès Paul a retrouvé l'acte de cette société conclue par la veuve Maurice et Alexandre Bertrand « pour six années aux Foires Saint-Germain seulement, à commencer de la présente Foire »⁴. L'acte étant signé le 4 mars 1706, on peut imaginer que la « présente Foire » était celle de 1706. Mais cette société ne devait guère concerner les foires Saint-Laurent.

Quant à la résiliation de société avec Alard, cette information semble inexacte. Bien au contraire, les deux parties signèrent, le 9 juillet 1706, un nouvel acte de société⁵. Par cet acte, la veuve Maurice, d'une part, et Charles Alard et sa femme Catherine Fouquet, d'autre part, s'associent tant pour les foires Saint-Germain que pour les foires Saint-Laurent pour une

¹ *Ibid.*, p. 117.

² Min. centr., XCVIII 362, Convention du 29 mars 1706.

³ *MSF*, t. I, p. 50.

⁴ Min. centr. XCVIII, 365, cité dans Agnès Paul, th. cit., *Notes*, p. 23.

⁵ Min. centr. XCVIII, 363, Société, 9 juillet 1706.

durée de huit années consécutives à commencer du premier jour d'août prochain¹. La société ne durera toutefois pas si longtemps, car elle sera rompue en décembre 1708². Selon l'acte de société, aucun des deux sociétaires ne peut louer de nouveaux bâtiments ni établir de nouveaux jeux ou spectacles (combats d'animaux sont cités) sans le consentement de l'autre. Mais il est à croire, bien que cela ne soit pas mentionné explicitement, que les troupes de la veuve Maurice et d'Alard n'étaient pas appelées à se réunir ; chacun conservait son spectacle dont les frais et les profits devenaient communs. Dans l'acte de société, Alard prévoit une possibilité des tournées : l'acte stipule que, au cas où Alard se trouverait, durant les périodes des foires, en « pays étrangers », les gains qu'il y recueillera seront partagés avec son associée³.

Cet acte de société conclu entre la veuve Maurice et Alard invalide, semble-t-il, tout un passage des *MSF* consacré à cette foire :

Alard prit à cette Foire une loge en son nom ; mais ses affaires, qui étaient déjà dérangées, devinrent encore dans un état plus triste, par les dépenses qu'il fut obligé de faire pour orner son spectacle, qui ne lui rapporta pas la moitié de ses frais. La veuve Maurice, avec laquelle il s'était brouillé, lui avait enlevé ses meilleurs sujets pour la danse de corde et pour les sauts ; et outre cela, elle avait l'élite des acteurs de ce temps ; de sorte qu'on peut dire qu'Alard soutint seul sa troupe par ses talents⁴.

Si les deux sociétaires conservèrent leurs théâtres à cette foire, il se peut que l'un des deux ait remporté un succès plus vif chez le public et ait été plus couru ; cependant cela ne signifiait nullement la ruine de l'autre, puisque les frais et les profits étaient partagés.

Quant aux troupes respectives des deux entrepreneurs, la veuve Maurice avait engagé, selon les *MSF*, la troupe de Dolet. Elle y adjoint d'autres acteurs⁵, parmi lesquels figure Antoine Delaplace, futur compagnon de Dolet⁶.

De retour à Paris, la Place se lia d'amitié avec Alard ; et après la Foire de S. Laurent 1705 [donc, pour la FSG 1706], il s'engagea dans la troupe de la veuve Maurice⁷ pour l'emploi de Pierrot : mais comme Belloni entra dans ce temps-là⁸ dans la même troupe, ce dernier obtint la préférence sur la Place ; de sorte que celui-ci ne joua point à la Foire de Saint-Germain 1706. À celle-ci [FSL 1706] il débuta par le rôle de Scaramouche, et y ayant été goûté, il ne le quitta pas depuis⁹.

¹ Le partage des frais (bâtiments, loges, habits etc.), ainsi que des profits (ou des pertes) doit se faire de la manière suivante : deux cinquièmes pour la veuve Maurice, trois cinquièmes pour le couple d'Alard. Ce partage est en quelque sorte rétroactif, car l'acte stipule que les frais qui sont déjà engagés par les deux parties tant pour la Foire Saint-Laurent [1706] que pour la prochaine Foire Saint-Germain [1707] seront partagés selon le même principe.

² Min. centr. XCVIII, 370, 21 décembre 1708. Rapporté par Agnès Paul, th. cit., *Dictionnaire biographique*, p. 1.

³ Nous nous arrêtons sur les clauses de cet acte de société, car ce document semble être tout à fait inconnu, bien que son existence ait été rapportée par Agnès Paul dans sa thèse.

⁴ *MSF*, t. I, p. 54.

⁵ Ainsi que les sauteurs et danseurs de corde, comme Pierre Maillot, engagé chez la veuve Maurice le 26 mars 1706 jusqu'en 1708 (Min. centr. XCVIII, 362, voir Agnès Paul, th. cit., *Dictionnaire biographique*, p. 45).

⁶ Les *MSF* (t. I, p. 50) affirment que la troupe vient de quitter Selles. Voir, là-dessus, FSG 1706.

⁷ La veuve Maurice étant toujours associée d'Alard avec qui Delaplace s'est lié.

⁸ Nous avons vu qu'il y entra plus tôt.

⁹ *MSF*, t. I, p. 53-54.

Il semblerait que Marc-Antoine Lalauze, jusqu'ici danseur et acteur pour les rôles d'amoureux chez la veuve Maurice, l'ait quitté pour passer chez Alard et débiter, à cette foire, dans le « rôle d'Arlequin, qu'il joua au gré du public »¹. Il s'agissait probablement d'un souci d'équilibre entre les deux troupes : la veuve Maurice avait un bon Arlequin en la personne de Dolet, Alard avait également besoin d'un Arlequin habile, car ce masque, aux dires des contemporains, faisait parfois à lui seul le succès d'une troupe. Lalauze devait tenir pendant plusieurs années ce rôle « dans lequel il fut extrêmement goûté du public ; au commencement de 1712 de gagiste il devint associé d'Alard², qu'il quitta cependant l'année suivante [...] »³. Cela nous laisse penser que la troupe des frères Alard était continuellement présente aux foires entre 1706 et 1712 ; c'est pourquoi nous l'avons mentionnée dans notre tableau des troupes proposé en annexe.

Selles continue ses représentations dont les sauts et les danses de corde constituent l'attrait principal. Il a engagé deux nouveaux sauteurs, Restier le cadet [Jean Restier], « excellent Gilles », et Lavigne, « frère de la femme de Restier l'aîné »⁴ qui dansait habituellement en habit de Scaramouche⁵. Cet engagement des deux membres de famille Restier chez Selles, signifie-t-il que Restier le père (ou l'aîné) ne tenait plus son spectacle visité par le commissaire à la foire précédente ? Pourtant, Agnès Paul signale les engagements faits par Restier au mois de mars 1706⁶. Ou bien, y a-t-il eu une querelle de famille ?

On ne trouve absolument aucune indication concernant le répertoire des troupes. On présume que Dolet continuait à représenter les pièces de l'ATI, et que Charles Alard, avec son nouvel Arlequin incarné par Marc-Antoine Lalauze, jouait aussi des fragments de ces pièces.

1707

Foire Saint-Germain

Le 22 février 1707, un arrêt du Parlement confirma les sentences de police interdisant aux Forains de représenter « des comédies, colloques ni dialogues » et condamna les Forains à

¹ *Ibid.*, p. 54.

² Charles Alard, le frère aîné, étant mort en 1711, ce fut avec le jeune frère, Pierre Alard, que Lalauze s'associa (d'ailleurs, il est devenu associé probablement suite à la disparition du frère aîné).

³ *DTP*, t. III, p. 257.

⁴ *MSF*, t. I, p. 55. Julien Ozerai dit Lavigne était le frère d'Anne-Marie Ozerai qui épousa Louis Restier.

⁵ *Ibid.*

⁶ Min. centr. XCVIII 362 (Agnès Paul, th. cit., t. I, p. 24).

l'amende¹. Les dialogues étant interdits, les Forains furent forcés de recourir aux scènes en monologues, « c'est-à-dire, qu'un seul acteur parlait, et que les autres faisaient des signes et des démonstrations pour exprimer ce qu'ils voulaient dire. Ce nouveau genre de pièce, inventé par des personnes d'esprit, fut goûté du public »².

Ainsi, les Forains qui ont commencé cette saison probablement par des fragments dialogués habituels ont dû apporter des aménagements à leur répertoire en pleine foire – chose sans doute pas aisée pour les théâtres qui jouaient sans relâche.

Les plaintes des Comédiens Français commencent avant la nouvelle sentence, car, dès le 15 février, ils signalent que « la veuve Maurice, les nommés Christophe Selles, Restier, Bertrand et autres danseurs de corde [...] continuent toujours la représentation de pièces de comédie sur les théâtres qu'ils ont édifiés tant rue des Quatre-Vents que [dans le] préau de la foire »³.

Voici donc les noms des entrepreneurs actifs à cette foire, auquel il convient d'ajouter Louis Nivelon, célèbre danseur pantomime et entrepreneur forain. En effet, c'est à cette foire que nous trouvons les premiers témoignages documentés de sa présence en tant qu'entrepreneur⁴. Son jeu est situé dans la maison dite de la Croix Blanche, au bout de la rue de Tournon⁵ : cette adresse figure dans un procès-verbal établi le 23 février 1707 à la suite d'une demande des Comédiens Français⁶. Les *MSF* ne signalent l'installation du jeu de Nivelon dans un bâtiment « au bout de la rue de Tournon, à côté de la porte de la Foire » qu'à la FSG 1711⁷.

Voyons de plus près ce qui se passait dans les différentes loges.

Le 15 février, « dans une grande loge occupée par Christophe Selles » on montre les numéros de voltige suivis d'une pièce de l'ATI, *Pasquin et Marforio*⁸ :

¹ *MSF*, t. I, p. 58-59.

² *Ibid.*, p. 59-60.

³ Campardon, t. II, p. 390.

⁴ Campardon a publié une plainte de Louis Nivelon (ou Nivellon), « danseur de monseigneur », au sujet des personnes qui sont entrées dans son jeu de danse de corde avec des billets faux ; cette plainte fut déposée le 1 mars 1707 (Campardon, t. II, p. 175). Nivelon est également mentionné dans l'acte de société passé entre Bertrand, Dolet et Delaplace le 13 avril 1707 publié par Agnès Paul-Marcetteau : « Ledit sieur Bertrand fera réédifier les côtés et bouts et élever le comble de la loge de Saint-Germain semblable à celle du sieur Nivelon » (Agnès Paul-Marcetteau, « Les auteurs du théâtre de la foire à Paris au XVIII^e siècle », art. cit., p. 317). Il semble que Nivelon possédait, à la Foire Saint-Germain 1707, une loge relativement perfectionnée pouvant servir d'exemple aux autres entrepreneurs.

⁵ « L'emplacement du jeu de Nivelon, dans une rue qui menait à la FSG, mais hors de ses limites, prouve que très tôt les entrepreneurs ont pris des libertés avec la localisation, sinon la date, des foires » (Agnès Paul, th. cit., *Notes*, p. 3).

⁶ Archives de la Comédie-Française. Citées par Agnès Paul, th. cit., t. I, p. 51.

⁷ *MSF*, t. I, p. 118.

⁸ *Pasquin et Marforio, médecins des mœurs*, comédie en trois actes, par Dufresny et du B*** (Brugière de Barante), représentée pour la première fois le 3 février 1697.

[...] après avoir voltigé pendant un quart d'heure, avons vu qu'ils ont tiré un grand rideau, qui partage le théâtre, et qu'aussitôt a paru sur icelui deux acteurs, l'un nommé Marforio et l'autre Pasquin, vêtus en Arlequin, et un troisième nommé Pierrot qui a attiré un tonneau d'où est sorti au milieu du théâtre ledit Marforio ; qu'ils ont fait plusieurs dialogues ensemble de propos interrompus et sans suite ; qu'il a paru ensuite deux femmes dans une autre scène avec un Docteur qui ont pareillement fait plusieurs dialogues de semblables propos, plusieurs danseurs dans les entr'actes et plusieurs scènes où lesdites femmes ont chanté avec lesdits Marforio et Pasquin et ledit Pierrot ; que sur la fin plusieurs sauteurs ont fait divers sauts au milieu du théâtre avec quelques jeunes enfants et ensuite ont fini par un dialogue entre lesdits Marforio et Pasquin, aussi sans suite, et toutes scènes différentes et coupées de plusieurs dialogues qui ont fini après huit heures par une annonce faite par ledit Pasquin qu'ils joueraient demain la pièce des *Chinois*¹.

Dans la pièce de l'ATI, Pasquin était joué par Arlequin et Marforio, par Mezzetin. Dans la pièce foraine, selon le commissaire, les deux étaient joués par les Arlequins. Ou bien c'étaient deux masques différents aux costumes assez ressemblants pour que le commissaire les confonde ? En tout cas, nous reconnaissons bien la scène du tonneau que Scaramouche (ici Pierrot) amène sur la scène et d'où sort Marforio². Le tonneau s'explique par le voyage maritime que Pasquin et Marforio ont fait ; Pasquin qui croyait son camarade noyé l'accueille avec joie.

Les deux femmes qui ont paru ensuite devaient être Angélique et Julie, les filles du Docteur.

La pièce de l'ATI contient de nombreux fragments en vers (dont une longue fable des rossignols au troisième acte) et des chants. Visiblement, les Forains ont mis également l'accent sur les chants et les danses. Difficile de dire si la pièce a été représentée en entier ou bien si certaines scènes ont été supprimées.

Ainsi, les deux pièces jouées à notre connaissance chez Selles sont deux reprises des pièces de l'ATI, *Pasquin et Marforio* et *Les Chinois*³.

Francassani, engagé chez Selles depuis 1701 et jouant Arlequin, devait mettre un terme à leur collaboration après cette Foire Saint-Germain 1707, pour passer, à la foire suivante, chez la veuve Maurice⁴. Au mois de février 1707, une violente querelle opposa Francassani à Christophe Selles qui aurait cherché à assassiner son acteur⁵. L'enquête qui a

¹ Campardon, t. II, p. 389-390.

² On pense aussi à la célèbre gravure éditée chez N. Bonnart représentant « Arlequin au ventre de sa mère la Tonne ».

³ Pas de description pour cette reprise de la comédie de Regnard et Dufresny parue pour la première fois le 13 décembre 1692.

⁴ Campardon, t. I, p. 337. Il y a tout lieu de croire que le *DTP* se trompe en disant que Francassani « resta constamment avec Selles jusqu'en 1709 que ce dernier quitta son entreprise » (*DTP*, t. II, p. 645).

⁵ Le 20 février 1707, Francassani dépose une plainte « à l'encontre des nommés Christophe Selle et sa femme et leurs complices » et dit « que jeudi dernier, 17 du présent mois, sur les neuf heures du soir, il fut attaqué par trois particuliers à lui inconnus, qui, ayant à l'instant mis l'épée à la main, l'auraient sans doute percé si le plaignant ne s'était retiré chez lui, où étant et peu de temps après lui aurait pris une grosse fièvre et un vomissement qui l'aurait entièrement exténué et fait désespérer de sa vie. Et comme le plaignant a appris que lesdits Selle et sa femme ont eu de mauvais desseins contre lui, que ledit Selle a attenté à sa vie par le fer et par le poison, que sa

suit la plainte déposée par Francassani à ce sujet révèle le nom d'un autre membre de la troupe de Selles, Christian Briot, danseur de corde, âgé de 35 ans.

C'est peut-être à cause de cette brouille survenue entre Selles et son Arlequin Francassani que Selles engagea un nouvel acteur pour les rôles d'Arlequin. Cela fut Pierre Cadet, fils du décorateur de l'ATI¹.

Qu'est-ce qui se passe cette année chez Bertrand ?

L'engagement de la troupe de Dolet avec la veuve Maurice était terminé, la troupe s'est trouvée libre de former une nouvelle société, et ce fut avec Bertrand que Dolet s'est mis pour cette foire-ci. Antoine Delaplace, engagé chez la veuve Maurice², voulut se joindre à eux en payant à sa directrice le dédit convenu, mais elle refusa de le laisser partir.

[...] l'affaire fut portée devant le Lieutenant général de police, qui suivant la clause de l'engagement, permit à la Place d'en former un autre avec qui bon lui semblerait. La Place se joignit à Dolet et forma avec lui une nouvelle troupe sous les noms de Dolet et de la Place »³.

À quel moment formèrent-ils cette troupe ? Les *MSF* laissent entendre que ce fut à la Foire Saint-Germain 1707, puisqu'en parlant du nouveau genre inventé, les pièces en monologues, ils disent :

Parmi celles qui parurent alors, la pièce que représenta la troupe de Dolet et de la Place, sous le titre d'*Arlequin écolier ignorant et Scaramouche pédant scrupuleux*, en trois actes, obtint la préférence sur les autres. Le jeu des acteurs, et le fond de l'ouvrage, tout concourut à son succès⁴.

À quelle époque se rapporte ce « alors » que nous avons souligné ? Comme toute cette information est placée dans l'article de la Foire Saint-Germain 1707, sans aucune autre précision, on imagine que ce fut à cette foire-là⁵. Le *DTP* entérine cette idée de société fondée

femme l'a voulu faire assassiner, ayant pour cet effet tâché d'engager plusieurs particuliers dans son parti auxquels elle a promis de l'argent s'ils tuaient ledit plaignant, qu'actuellement ils sont encore en procès attendu qu'il ne peut exécuter le traité fait entre eux à cause de l'indisposition qui lui est survenue et que tous les jours il se voit exposé à une fin tragique et funeste, c'est ce qui l'a obligé de nous rendre la présente plainte » (Campardon, t. I, p. 337).

¹ Min. centr. XCVIII, 362, 9 mars 1706. L'engagement signalé par Agnès Paul, th. cit., *Dictionnaire biographique*, p. 19.

² Dans une plainte formée le 24 juillet 1707, au cours de la Foire Saint-Laurent suivante, la veuve Maurice rend plainte contre Delaplace et affirme « que, par acte passé devant Lefébure l'aîné et son confrère, notaires, le 28 septembre 1705, Antoine de La Place, [...] s'est obligé envers ladite dame plaignante pour faire le rôle de *Scaramouche*, représenter et jouer les farces dont il est capable et auxquelles ladite dame plaignante voudra l'employer pendant les foires consécutives de St-Germain et de St-Laurent, [...], à commencer dès la foire St-Germain 1706, moyennant la somme de 250 livres par chacune desdites foires [...] » (Campardon, t. I, p. 233). En revanche, on ne connaît pas la durée de son engagement.

³ *MSF*, t. I, p. 56-57.

⁴ *Ibid.*, p. 59-60.

⁵ D'ailleurs, le *DTP* affirme, sans ambiguïté cette fois-ci, que la pièce parut à la FSG 1707 : « *Scaramouche pédant scrupuleux*, pièce en deux actes, précédée d'un prologue, [...] représentée le vendredi 12 Septembre 1711 par la Troupe de Dolet et La Place. Paris. Cette pièce, qui est tirée d'un canevas de l'Ancien Théâtre-Italien, avait déjà paru en prose sous le titre d'*Arlequin écolier ignorant et Scaramouche pédant scrupuleux*, à la Foire S. Germain 1707 » (*DTP*, t. V, p. 92-93).

par les deux camarades à la Foire Saint-Germain 1707 dans l'article consacré à Dolet : « [...] enfin s'étant associé avec La Place, il [Dolet] entreprit un Jeu à la Foire Saint-Germain 1707. Au mois de juillet suivant Bertrand entra dans cette société »¹. Campardon relaye cette information dans son article dédié à Antoine Delaplace : « À la Foire Saint-Germain de 1707, il ouvrit, en société avec un autre acteur forain, nommé Charles Dolet, un théâtre qui eut la vogue, grâce à la pièce d'*Arlequin écolier ignorant et Scaramouche pédant scrupuleux*, où les deux associés jouaient l'un *Arlequin*, l'autre *Scaramouche* »².

Or, en réalité, à la Foire Saint-Germain 1707, Antoine Delaplace était engagé chez la veuve Maurice. Même à la Foire Saint-Laurent 1707 la veuve Maurice le considère toujours comme engagé dans sa troupe et porte plainte pour sa désertion (il s'en va jouer avec Dolet chez Bertrand). Mais, à la Foire Saint-Laurent, Delaplace se croit déjà libre des obligations envers la veuve Maurice. Il a contracté un nouvel engagement en créant une société avec Alexandre Bertrand et Charles Dolet. L'acte fut signé le 13 avril 1707³. Dans cette association, Dolet fut chargé de « diriger les divertissements »⁴. Le terme de « divertissement » doit être compris sans doute au sens très large de « spectacle » ; le travail de « direction » recouvre certainement la sélection et l'adaptation des pièces aux conditions de leur théâtre. Mais aucune trace écrite de ces adaptations ne semble être conservée, et il est impossible de juger du travail d'adaptation ou de réécriture fourni par Dolet.

Arlequin écolier ignorant et Scaramouche pédant scrupuleux était-il joué chez Bertrand à la Foire Saint-Germain 1707 ? Nous aurons la réponse tout de suite.

Le 16 février 1707, dans la loge d'Alexandre Bertrand, le commissaire assiste à une danse de corde, après quoi

[...] l'on a levé une toile qui sert de séparation du théâtre au parterre et aussitôt est paru sur ledit théâtre un Arlequin, un Scaramouche et un Docteur qui ont commencé à jouer une pièce intitulée: *la Fille capitaine*, laquelle pièce a été jouée en entier par tous les acteurs qui composent ladite pièce avec les intermèdes et des danses de paysans. Et après que cette comédie a été finie, l'un des acteurs a annoncé que demain ils donneraient la représentation de *Scaramouche pédant*, comédie italienne⁵.

Ainsi, *Scaramouche pédant* fut joué chez Bertrand, mais Delaplace ne remplissait certainement pas le rôle de Scaramouche.

Quelle est cette *Fille capitaine* ? Campardon met une note : « Le véritable titre de cette mauvaise pièce est : *La Fille savante ou Isabelle fille capitaine* ; elle est toute en

¹ *DTP*, t. II, p. 333.

² Campardon, t. I, p. 232.

³ Min. centr. VII, 179.

⁴ Agnès Paul, th. cit., t. I, p. 141.

⁵ Campardon, t. I, p. 129.

monologues »¹. En effet, cette identification semble probable, car, à la foire suivante, la troupe de Bertrand jouera *La Fille savante ou Isabelle fille capitaine*². Cette pièce ne semble pas avoir été conservée, par conséquent Emile Campardon ne pouvait pas la consulter pour en juger. Il se base certainement sur l'opinion des frères Parfaict : « *Fille (la) savante, ou Isabelle, fille Capitaine*, mauvaise pièce en monologues, jouée le 31 août 1707 par la troupe de Dolet et de la Place, à la Foire S. Germain »³. Avant d'être jouée à la Foire Saint-Laurent 1707, cette pièce a donc été représentée à la Foire Saint-Germain 1707. Et il s'agit d'une reprise de l'ATI. Dans le troisième volume de recueil de Gherardi figurent les scènes françaises d'une comédie en 3 actes, *La Fille savante*, de Fatouville, représentée pour la première fois le 18 novembre 1690. Dans cette pièce figurent une fille savante, Angélique, et sa sœur, Isabelle, qui « ne se plaît qu'avec des gens d'épée »⁴. Les inclinations contraires des deux sœurs justifient pleinement le double titre donné à cette pièce à la Foire Saint-Laurent 1707.

Il est curieux que cette pièce qui met en scène une fille savante et une fille « capitaine » porte le titre de *Fille savante*, dans le recueil de Gherardi, et de *Fille capitaine*, dans le procès-verbal. Gherardi a-t-il voulu mettre l'accent sur la partie la plus « convenable » de la pièce, les scènes avec Isabelle travestie en officier et s'abreuvant de champagne ne correspondant pas tout à fait aux règles de bienséance ? En revanche, la troupe foraine voulait-elle mettre l'accent sur ces scènes extravagantes où Isabelle lève sa compagnie par tous les moyens (et où la satire est d'ailleurs assez mordante) ? En tout cas, le fait que, à la foire suivante, la pièce portait le double titre montre que la troupe foraine ne supprimait pas les scènes de la fille savante.

Le recueil de Gherardi n'a conservé que huit scènes de *La Fille savante*, ce qui représente probablement un tiers de la pièce. Tous les personnages ne sont pas présents dans les scènes conservées (par exemple, il n'y a aucun jeune amoureux, or, il y a deux filles à marier). On ne peut que conjecturer sur l'intrigue de cette pièce et sur le contenu des scènes absentes. Reprises telles quelles, ces huit scènes formeraient un bel exemple de « scènes détachées ». Cependant, le procès-verbal affirme que la « pièce a été jouée en entier par tous les acteurs qui composent ladite pièce ». Cela veut probablement dire que les Forains ne se sont pas contentés de ces huit scènes et ne les ont pas présentées en tant que scènes détachées, mais qu'ils les ont complétées pour former une pièce entière, avec une intrigue suivie qui avait

¹ *Ibid.*

² *MSF*, t. I, p. 64.

³ *DTP*, t. II, p. 581.

⁴ *La Fille savante*, Scène de Tortillon et de Pierrot (sc. I).

un début et une fin (dans le cas contraire, comment le commissaire aurait-il su que la pièce a été jouée « en entier » ?). Certains se souvenaient sûrement encore de cette pièce sur la scène de l'Ancien Théâtre-Italien (Alexandre Bertrand lui-même ?). Le procès-verbal mentionne aussi « les intermèdes et des danses de paysans », absents des scènes conservées. Ainsi, non seulement les Forains jouent une pièce entière, mais ils l'agrémentent des entrées dansées.

Le 22 février, l'arrêt du Parlement tombe. Et le lendemain, les Comédiens Français se rendent chez le commissaire et affirment que, malgré l'arrêt qui a été signifié aux Forains « cejourd'hui sur les quatre heures après midi », ils ont appris que

la troupe du nommé Dolet, qui occupe la loge dudit Bertrand, n'avait pas laissé à son ordinaire de représenter des comédies le jour d'hier, mais qu'elle se proposait de jouer encore cejourd'hui et à continuer comme auparavant lesdites sentences et arrêt [...]¹.

Le commissaire se rend dans la loge de Bertrand pour constater la contravention. Le spectacle commence, comme à l'ordinaire, par une danse de corde. Après cela,

[...] est paru sur le théâtre un Arlequin qui est venu annoncer aux auditeurs que l'arrêt de la Cour qui leur défendait de jouer la comédie leur avait été signifié et que cela les empêchait de jouer la pièce qu'ils avoient promise ; que pour cejourd'hui ils allaient jouer des scènes de nuit en attendant qu'ils aient préparé quelques nouveaux divertissements. Après quoi ledit Arlequin commença une scène et un discours sur un repas qu'il supposait avoir fait à la *Cornemuse* où il joua la manière dont les garçons servaient et celles du maître pour le paiement des écots ; qu'après que ce discours fut fini, il parut sur la même scène un Scaramouche qui fit plusieurs contorsions et grimaces qu'Arlequin expliquait sur différents sujets dont la fin fut que Scaramouche devait, par son intrigue, faire épouser Arlequin à Isabelle dont il était amoureux. Et après que cette scène a été finie, deux danseurs sont venus danser une danse de paysans et Arlequin et Scaramouche ont recommencé une autre scène où Arlequin tenait un discours de propos interrompus et Scaramouche continuait par signes à faire entendre les réponses qu'il voulait faire au discours de l'Arlequin et que ledit Arlequin expliquait. Et après plusieurs danses et intermèdes, ledit Arlequin a annoncé qu'ils joueraient demain les *Folies d'Isabelle* et donneraient tous les jours des scènes nouvelles².

Les Forains savaient – ou bien se doutaient – que le commissaire était dans la salle ; ils ont visiblement voulu montrer patte blanche en proposant une espèce de « pot-pourri » agrémenté d'entrées dansées. La danse de paysans fait penser à *La Fille capitaine*, représentée quelques jours auparavant, qui en contenait également une. On imagine facilement que c'était la même danse, toute prête à être incorporée dans n'importe quel spectacle. Mais les scènes avec Arlequin ne rappellent aucune scène de *La Fille capitaine*. Quelle pièce était annoncée pour ce jour-là ? Est-ce que les scènes jouées étaient prises dans une seule pièce ou sortaient-elles de pièces différentes ? La scène où Arlequin mime son repas dans un célèbre cabaret *Cornemuse* pourrait-elle être identifiée ? Marcello Spaziani souligne la place importante de l'actualité parisienne que suggère la référence au cabaret très couru³.

¹ Campardon, t. I, p. 130.

² *Ibid.*, p. 130-131.

³ Marcello Spaziani, *Gli Italiani alla « Foire », op. cit.*, p. 56.

Cet incident montre clairement que les acteurs forains devaient avoir en mémoire des monologues, des jeux de scènes et des scènes entières, tout comme les comédiens italiens, quoi que pour d'autres raisons. Aidés de toutes les ressources de leur mémoire, ils devaient être capables d'improviser pour se donner la réplique et agencer les scènes. Tout ce fonds conservé dans la mémoire des acteurs forains était certainement un fonds italien, les tirades et les lazzi, verbaux ou non, transmis par la tradition écrite et, probablement, encore plus, par la tradition orale. Ainsi, en parlant du répertoire italien sur la scène foraine, il faut garder à l'esprit cette présence, certes, impossible à évaluer et à quantifier, des scènes, intermèdes, jeux italiens qui émaillaient les spectacles forains.

Quant aux *Folies d'Isabelle*, promis pour le lendemain, le 24 février, il s'agit certainement d'un canevas italien sur un sujet récurrent, à savoir, une folie feinte par une jeune fille qui cherche à éviter l'union qu'on lui impose¹. Arlequin promet également tous les jours les scènes nouvelles : dans un spectacle composé de scènes détachées il était facile de supprimer les éléments pour en rajouter d'autres, et le répertoire de l'ATI offrait un nombre incalculable de scènes qu'on pouvait placer partout, car elles n'avaient aucun lien – ou bien un lien extrêmement faible – avec l'intrigue d'une pièce précise.

Selon Barry Russell², une autre comédie du recueil de Gherardi, *Le Tombeau de Maître André*, aurait été reprise à la Foire Saint-Germain le 22 février 1707 (le jour même de l'arrêt du Parlement).

Une plainte retrouvée par Campardon permet de tirer de l'anonymat encore un membre de la troupe de Bertrand. Pierre Trevel, « travaillant en peinture », s'est engagé, à la date de 1^{er} octobre 1705, chez Alexandre Bertrand,

pour déclamer auxdits jeux, y faire les personnages qu'il conviendra, aider à mettre les pièces sur pied, pendant le temps et espace de six foires consécutives, à savoir : trois à la foire St-Germain-des-Prés et trois à la foire St-Laurent, à commencer par la foire St-Germain-des-Prés de l'année 1706, moyennant 20 sols par chacun jour que tient la foire, soit qu'on joue ou qu'on ne joue pas ; et, en cas de contravention, est un dédit de 600 livres³.

Il est intéressant de noter la polyvalence de ce modeste personnage : il est acteur (il jouera tout ce qu'il faudra), mais il est aussi assistant pour la mise en scène (probablement, pour fabriquer et peindre décors et accessoires). Pierre Trevel semble avoir rempli ses

¹ Marcello Spaziani (*ibid.*) pense que ce pouvait être une adaptation libre d'un vieux classique, *La Pazzia d'Isabella*, de Flaminio Scala, plutôt que la reprise des *Folies d'Eularia*, canevas qui figure dans le *Scenario* de Domenico Biancolelli (Gambelli, vol. II, p. 543-544).

² Voir site César : http://www.cesar.org.uk/cesar2/titles/titles.php?fct=edit&script_UOID=172140

³ Campardon, t. II, p. 437.

fonctions à la satisfaction mutuelle. La Foire Saint-Germain terminée, et le salaire avec, il s'est engagé, selon les dires de sa femme,

avec les nommés Francansal et Belloni, qui prennent la qualité de chefs de troupe de comédiens italiens, avec lesquels il a joué en différents endroits, entre autres en la ville de Rennes, à la charge de revenir pour la Foire St-Laurent exécuter le traité qu'il a fait avec ledit Bertrand¹.

Nous avons déjà remarqué, dans le chapitre consacré au acteurs italiens et forains, que, partant en tournée entre les deux foires, les acteurs forains s'attribuent volontiers le titre de « comédiens italiens ». Dans ce cas précis, ils le font, sans doute, tant en référence aux origines italiennes de Francassani qu'en référence aux masques adoptés et au répertoire de l'ATI représenté.

Les Archives fournissent également le nom d'un jeune apprenti que Pierre Alard prend chez lui le 18 mars 1707 : le garçon se prénomme Jacques Miniar, il est âgé de 9 ans et restera avec Alard jusqu'en 1715².

Michu de Rochefort n'avait pas de troupe à lui à cette foire : nous avons vu qu'il avait cédé, le 29 mars 1706 (à la fin de la FSG précédente), sa loge à la Foire Saint-Germain à Selles, pour la durée de six foires consécutives (donc, celle de l'année 1712 comprise) ; lui-même s'engagea chez Selles pour les rôles d'Arlequin³.

1707

Foire Saint-Laurent

« La réussite de la troupe de Dolet et de la Place engagea Bertrand à renouveler la société avec elle. Elle reprit *Le Pédant scrupuleux* qu'elle continua presque toute cette foire, »⁴ – c'est ainsi que les frères Parfaict débutent la description de cette foire. Or, il ne s'agissait nullement, pour Bertrand, de renouveler la société avec la troupe – inexistante à la Foire Saint-Germain 1707 – de Dolet et Delaplace. Il s'agissait, pour ces trois Forains, de s'unir pour la première fois, et cela fut fait le 13 avril 1707. L'acte de société⁵ fut signé pour les douze foires consécutives, à commencer par la Foire Saint-Laurent 1707, et devait par conséquent courir jusqu'à la Foire Saint-Germain 1713 comprise. Bertrand fournit les loges, les décorations, les machines etc., et reste chargé des marionnettes. Précision intéressante : les

¹ *Ibid.*

² Agnès Paul, th. cit., *Dictionnaire biographique*, p. 47.

³ Min. centr., XCVIII, 362, 29 mars 1706. Voir Agnès Paul, th. cit., *Dictionnaire biographique*, p. 59.

⁴ *MSF*, t. I, p. 60.

⁵ Publié entièrement par Agnès Paul-Marcetteau dans « Les auteurs du théâtre de la foire à Paris au XVIII^e siècle », art. cit., p. 317-321.

marionnettes ne seront montrées, dans la loge de Bertrand, qu'à la Foire Saint-Laurent. C'est pourquoi les affiches de leurs spectacles à la Foire Saint-Laurent porteront leurs trois noms, et celles de la Foire Saint-Germain, uniquement les noms de Dolet et Delaplace, avec mention « dans la loge de Bertrand » (Bertrand ne participant, en absence de marionnettes, qu'au côté matériel mais non artistique des spectacles)¹. Dolet prend le rôle d'Arlequin et la conduite des divertissements et des danses, sa femme entre également dans la troupe en qualité d'actrice. Delaplace se charge de jouer Scaramouche et de « conduire les desseins de peinture à faire dans lesdites loges »². L'acte mentionne les personnes engagées par Bertrand (certaines sont engagées régulièrement depuis 1698, certaines nous sont totalement inconnues) : Babron (Arlequin chez Bertrand depuis 1698), Pierre Trevel (nous en avons parlé à la foire précédente), Alexis Sauvé, Noblet, Coquille, le petit Roger, le grand Roger et la nommée Manon. Les associés décident de choisir parmi les personnes engagées par Bertrand celles qui leur seront utiles ; les autres ne seront pas payées des deniers communs, mais uniquement de l'argent de Bertrand seul (et lui serviront peut-être dans ses spectacles de marionnettes ?) Nous savons par ailleurs que Mlle Ursule-Étiennette Babron, sœur de l'acteur engagé par Bertrand, faisait partie de cette troupe, engagée pour cette foire-ci et la foire suivante. Un acteur de la troupe de Selles, Toussaint Prévôt, l'épousa au commencement de cette foire et voulut la faire passer dans la troupe de Selles³, mais Dolet et Delaplace s'opposèrent au départ de Mlle Babron, et le Lieutenant général de police leur donna raison. Bien décidé d'être dans la même troupe que sa femme, Prévôt quitta la troupe de Selles à la Foire Saint-Germain 1708 et s'engagea chez Bertrand, Dolet et Delaplace pour jouer les paysans⁴. Nicolas Bienfait et Anne Bertrand, son épouse et fille d'Alexandre Bertrand, faisaient également partie de la troupe de Bertrand, Dolet et Delaplace⁵.

La séparation de Delaplace avec la veuve Maurice n'était toujours pas consommée à cette foire. Le 24 juillet, la veuve Maurice porte plainte contre Delaplace qui, selon elle, est

¹ *Ibid.*, p. 318, 320. Agnès Paul commente la clause concernant les affiches ainsi : « On peut penser que cette différence tient au fait que Bertrand était déjà installé depuis de longues années à la Foire Saint-Germain, tandis que c'est dans le cadre de cette association qu'il s'installe à la Foire Saint-Laurent » (p. 320), il aurait donc plus besoin de publicité à la Foire Saint-Laurent. Mais nous savons que Bertrand est installé, également depuis de longues années, à la Foire Saint-Laurent. La différence de traitement des noms des associés sur les affiches provient certainement du mode de l'investissement personnel différent.

² *Ibid.*

³ Engagement contracté en mars 1707, Min. centr. XCVIII, 365. Voir Agnès Paul, th. cit., *Dictionnaire biographique*, p. 6.

⁴ *MSF*, t. I, p. 60-62, *DTP*, t. IV, p. 228. Agnès Paul émet quelques doutes concernant cette histoire, car les époux Prévôt sont mentionnés dans l'état de la troupe de Selles en janvier 1709 (Min. centr. CVI, 152, 14 janvier 1709, Agnès Paul, th. cit., *Dictionnaire biographique*, p. 55). Selon les *MSF*, en 1709, les époux sont partis jouer en province et depuis n'étaient pas apparus aux foires parisiennes.

⁵ Agnès Paul, th. cit., *Dictionnaire biographique*, p. 12-13.

toujours lié par son engagement contracté le 28 septembre 1705. Or, la veille, le 23 juillet 1707, l'acteur est venu lui rapporter son habit de Scaramouche (détail intéressant : on aurait tendance à croire que les costumes d'Arlequin, Scaramouche et consorts sont la propriété des acteurs, mais visiblement ce n'était pas toujours le cas). Il a expliqué qu'il a pris son engagement avec Bertrand et Dolet « ce qui s'est justifié par l'affiche que ladite plaignante nous a représentée, par laquelle il spécifie qu'il n'est plus chez la dame Maurice et qu'on prenne garde de se tromper »¹. Cette affiche prouve la popularité de l'acteur dont le seul nom est visiblement capable d'attirer les spectateurs. Le commissaire se transporte chez Bertrand qui lui promet que jusqu'à ce que le différend soit réglé, Delaplace ne jouera pas à son jeu. Apparemment, Bertrand n'entendait pas tenir cette promesse, car le 25 juillet la veuve Maurice porte une nouvelle plainte assurant que Delaplace « n'a pas laissé de jouer et de représenter sous la figure de Scaramouche ». L'affaire est portée devant le Lieutenant général de police qui va permettre à Delaplace de quitter la veuve Maurice définitivement².

Pierre Trevel, que nous avons vu, à la foire précédente, chez Bertrand en qualité d'homme à tout faire, était parti en tournée avec Francassani et Belloni. Mais, une fois, arrivé à Rennes avec la troupe, le malheureux Trevel s'est laissé piéger par Francassani qui l'a mis en prison pour l'empêcher de rejoindre Paris et de remplir ses obligations chez Bertrand. La femme de Trevel attribue ces agissements de Francassani à l'envie de ce dernier, engagé chez la veuve Maurice, de nuire à l'entreprise de Bertrand³. Difficile de faire la part des choses n'ayant que le témoignage de la femme de Trevel, mais il est intéressant de voir à quel point l'idée de concurrence est présente dans les esprits et paraît présider à toutes les actions.

Le répertoire de la troupe de Bertrand, Dolet et Delaplace nous est connu toujours à travers les procès-verbaux faits à la demande des Comédiens Français. Les frères Parfaict citent celui qui date du 30 août 1707 :

Ayant pris place dans une loge, nous avons observé, qu'après que les Marionnettes ont été jouées sur le théâtre, il a paru un Scaramouche, et plusieurs acteurs, au nombre de sept, qui ont représenté une comédie en trois actes, ayant pour titre *Scaramouche pédant scrupuleux*. Que presque à toutes les scènes, l'acteur qui avait parlé se retirait dans la coulisse, et revenait dans l'instant sur le théâtre, où l'Acteur qui était resté parlait à son tour, et formait ainsi une espèce de dialogue. Que les mêmes acteurs se parlaient et répondaient dans les coulisses : et que d'autres fois l'Acteur répétait tout haut ce que son camarade lui avait dit tout bas ; que la pièce a fini par trois danses différentes, et une chanson chantée par un acteur : après quoi l'un des mêmes acteurs a annoncé pour le lendemain, la pièce intitulée *La Fille savante ou Isabelle fille capitaine*⁴.

¹ Campardon, t. I, p. 233.

² Voir, à propos de ce procès, Campardon, t. I, p. 233-234.

³ Campardon, t. II, p. 437-438.

⁴ *MSF*, t. I, p. 63 - 64.

Comme convenu, Bertrand fait jouer ses marionnettes, et c'est uniquement après que commence la pièce. Elle est jouée par une sorte de somme de monologues éclatés, mais le commissaire ne s'y trompe pas : ces monologues et répliques jetées au partenaire muet forment « une espèce de dialogue ».

La plainte des Comédiens Français à laquelle furent joints les procès-verbaux sans doute accablants pour les Forains provoqua une nouvelle sentence de police rendue le 9 septembre 1707. Les théâtres des Forains étaient condamnés à être démolis, et les entrepreneurs devaient s'acquitter d'une forte amende. Comme à leur habitude, les Forains ont fait appel au Parlement, mais également à l'opinion publique en publiant un mémoire¹ qui mettait en doute l'impartialité des commissaires et qui affirmait que les Forains avaient toujours respecté les limites imposées par les sentences de police. Pour se défendre contre les accusations des Comédiens Français, les Forains en appellent aux anciennes franchises de la foire et signalent que, premièrement, ils n'ont « jamais prétendu s'établir dans Paris pour y faire résidence fixe »², que, en second lieu, ils ne prennent point la qualité des *Comédiens Français* car leurs troupes sont ordinairement composées d'Espagnols, d'Italiens, d'Anglais et d'autres étrangers. Et, en troisième lieu, qu'ils ne représentent pas de comédies françaises mais de « simples fragments de comédies espagnoles et italiennes »³. Ils affirment que, depuis l'arrêt du 22 février 1707, ils ne jouent plus que des scènes muettes ou *monologiques*⁴ et détaillent longuement cette technique de monologues. Ils citent, pour preuve de leur innocence (c'est-à-dire, absence de fragments dialogués), le récit du commissaire Dubois qui a assisté, le 11 octobre 1707, à la représentation de *La Foire Saint-Germain*, une comédie de l'ATI⁵. La pièce de Regnard et Dufresny était transformée en comédie en monologues, « avec des intermèdes mêlés de danses et de chansons ». Voilà comment est retravaillée, en vue des contraintes foraines spécifiques dont l'interdiction des dialogues, la scène entre Scaramouche, un aventurier, et Mezzetin, un provincial en visite à la foire⁶:

[...] dans la Comédie intitulée : *la Foire Saint-Germain*, [...] Scaramouche y paraît en aventurier de Foire ; il s'approche d'un Normand nouvellement arrivé à Paris ; il lui montre des tabatières, une bourse pleine d'argent, et il dit à ce Normand qu'il a gagné tout cela au jeu, et qu'il est un honnête fripon ; là-dessus le Normand sans lui répondre, témoigne par des démonstrations naïves qu'il veut s'éloigner de lui ; il ferme ses poches, et paraît tout tremblant. Scaramouche à cette démonstration connaissant que ce

¹ *Mémoire instructif, pour servir en la cause pendante en l'audience de la grand'-chambre pour Charles Dolet, Antoine Delaplace et Alexandre Bertrand, associés pour la représentation des spectacles aux foires S. Germain et S. Laurent, appelants d'une sentence rendue par le sieur lieutenant général de police au Châtelet de Paris, le neuf septembre 1707, contre la troupe des Comédiens ordinaires du roi, intimés* (Signé : Borderel), s. l. n. d.

² *Ibid.*, p. 2.

³ *Ibid.*, p. 3.

⁴ *Ibid.*

⁵ Représentée pour la première fois le 26 décembre 1695, cette pièce fut un des grands succès de l'ATI.

⁶ *La Foire Saint-Germain*, Acte II, scène V.

Normand craint qu'on lui prenne l'argent qu'il a dans ses poches, lui dit : « Que faites-vous là, Monsieur ? Je ne suis pas de ces filous qui prennent l'argent dans les poches, je suis un galant homme qui sait jouer, et qui joignant l'adresse au bonheur, corrige quelquefois la bizarrerie de la fortune par quelques dés favorables, que le vulgaire appelle *dés pipés* »¹.

Visiblement, le souci principal de réécriture ici était de trouver une ligne de conduite pour le Normand qui lui éviterait toute expression verbale et le personnage se renferme dans la crainte, tandis que dans la pièce italienne la confiance de Scaramouche filou ne faisait qu'alimenter le dialogue en excitant l'intérêt de l'avidé Normand Mezzetin pour ce beau talent de gagner toujours grâce aux dés truqués.

On serait presque tenté de dire que les comédies italiennes à la foire retournent à leur « état d'origine », redeviennent de simples scénarios sur lesquels les Forains basent leurs spectacles, remplis de musique, de chants et de danses. Le dialogue, la qualité littéraire semble reculer pour laisser libre cours à l'expression corporelle, aux lazzi, aux sauts et acrobaties car telles sont les contraintes imposées à la foire et telle est la formation initiale des acteurs forains, acrobates, sauteurs et danseurs.

Les Comédiens Français répondirent à ce mémoire, en expliquant (avec raison) qu'il ne s'agit pas, dans les spectacles forains, de véritables monologues, car il y a toujours interaction : l'acteur ne parle presque jamais à lui-même (pour exprimer ses passions ou dire quelque chose « nécessaire à l'intelligence de la pièce »), mais bien à ses partenaires, et ils forment un jeu ensemble. On peut jouer ainsi une comédie entière (c'est ce que font justement les Forains) ; « la manière n'en est pas gracieuse à la vérité, mais elle peut devenir plaisante par l'excès du ridicule »².

Selon les frères Parfaict, les foudres de la Comédie-Française étaient dirigées uniquement contre Bertrand, Dolet et Delaplace :

Pendant que les Comédiens Français poursuivaient si rigoureusement Bertrand, Dolet et de la Place, Alard, la veuve Maurice, Rochefort³, Tiquet et même Selles n'étaient point inquiétés. Je n'en ai jamais bien su les raisons, car dans les jeux que je viens de nommer, on prenait encore plus de licence que dans celui de Dolet et de la Place⁴.

Cela est inexact, car, à la même foire, les autres loges sont également visitées par les commissaires à la demande des Comédiens Français. Le 1^{er} septembre 1707, les Comédiens Français ont porté plainte contre la veuve Maurice, en exigeant un déplacement du

¹ *Mémoire instructif*, p. 6.

² *MSF*, t. I, p. 71.

³ Selon Agnès Paul, Rochefort n'a plus de spectacle à lui à cette foire (Agnès Paul, th. cit., *Dictionnaire biographique*, p. 59). Tiquet, son associé en 1706, tient peut-être son habituel spectacle de marionnettes.

⁴ *MSF*, t. I, p. 73.

commissaire dans sa loge¹. Chose curieuse, chez la veuve Maurice on représentait la même *Foire Saint-Germain*². La pièce était visiblement réécrite et mélangée à d'autres fragments, sans doute, dans le dessein de montrer qu'il ne s'agissait pas d'une comédie jouée en entier. Cependant le commissaire affirme que ce mélange formait une pièce suivie :

Le spectacle a commencé par les danses de corde [...] Ensuite il a été commencé la représentation d'une pièce de comédie dans laquelle ont paru huit acteurs différents, qui sont : un Docteur, un Scaramouche, un Arlequin, un Pierrot, un Mezzetin, un amoureux sous le personnage d'Octave, deux actrices et un apothicaire. Laquelle comédie est composée de fragments de plusieurs pièces du Théâtre-Italien, la plupart des scènes de la comédie italienne, qui a pour titre : *la Foire Saint-Germain* ; lesdits fragments ayant néanmoins leur liaison et formant un sujet de comédie et une intrigue menée à sa fin. Nous n'y avons remarqué aucune différence d'avec les représentations des Comédiens du Roi, sinon que lorsqu'une scène se passe entre deux acteurs qui tiennent entre eux des discours liés, celui des deux acteurs qui cesse de parler se retire dans l'aile pendant que l'autre parle et en revient aussitôt pour répondre ou souvent répond sans sortir de l'aile du théâtre, même en quelques scènes tous les acteurs restent sur le théâtre et se répondent les uns aux autres, en sorte que la scène et l'action ne laisse pas d'avoir son accomplissement. La pièce finie, un des acteurs a annoncé pour le lendemain la représentation de la pièce de *Arlequin, empereur dans la Lune*, avec tous ses agréments. Dont et de quoi nous avons dressé le présent procès-verbal³.

Arlequin empereur dans la Lune était donc à l'affiche le 2 septembre ; il revient encore le 6 septembre, date à laquelle le commissaire est encore sollicité par les Comédiens Français irrités contre la veuve Maurice⁴. L'attention du commissaire est entièrement captée par le mode d'expression des acteurs qu'il s'attache à décrire minutieusement, sachant que c'est là-dessus que sont fondées les plaintes des Comédiens Français. Il ne décrit aucune scène en particulier, mais remarque que cette pièce lui a paru la même que celle que les Comédiens Italiens jouaient autrefois à l'Hôtel de Bourgogne. On imagine que le commissaire avait vu cette pièce très populaire chez les Italiens (pour les besoins du service ou pour son plaisir ?) et s'en souvient malgré les années passées (en a-t-il déjà vu les répliques à la foire ?). En tout cas, il semble que la troupe reprend la pièce telle quelle, elle n'est pas mise en couplets mais une grande partie des répliques est supprimée et remplacée par la pantomime. Le 28 septembre 1707, la troupe de la veuve Maurice est visitée à nouveau – décidément, elle est la grande favorite des commissaires :

Après le jeu et dansé de corde, on a levé une toile et s'est fait sur le théâtre un changement de décoration ; plusieurs acteurs et actrices ont paru sous les noms de Don Juan, d'Arlequin faisant le rôle de Sganarelle, Pierrot le commandeur, et autres, qui ont joué et représenté la comédie intitulée : *le Festin de pierre*, qui nous a paru être un précis de la même que les comédiens français ont représentée

¹ Les Comédiens Français prétendaient que « [...] depuis quelques années, la veuve Maurice, à présent femme du nommé de Martinengue, qui avait coutume aux foires de St-Germain et de St-Laurent de donner au public un spectacle de danses sur la corde et de sauts périlleux, s'est avisée d'introduire dans son spectacle des acteurs et actrices qui représentent sur un théâtre des pièces dans lesquelles il y a même des scènes en paroles et en gestes contraires aux bonnes mœurs [...] » (Campardon, t. II, p. 117).

² Cette comédie, très populaire lors de sa création sur la scène de l'Hôtel de Bourgogne, était donc jouée pendant toute la Foire Saint-Laurent de 1707 : le 11 août, le 1^{er} septembre, le 11 octobre et sans doute de nombreuses fois dans les intervalles entre ces dates.

³ Campardon, t. II, p. 117-118.

⁴ Le procès-verbal établi le 6 septembre est cité dans le chapitre consacré à *Arlequin empereur dans la Lune*.

sur leur théâtre. Dans chaque scène un acteur parle tout haut, les autres lui répondent par des gestes et des signes de tête dans certains endroits et dans d'autres lui répondent tout haut après que l'acteur qui a parlé haut s'est retiré dans une des coulisses d'où, dans le même instant, il ressort et reparait sur le théâtre pour continuer tout haut, comme il fait, la suite du discours qui forme la pièce et représente la comédie suivie, la plupart desdits acteurs parlant chacun à son tour haut, quoique seul, dans chaque scène, ne laisse pas d'interpréter tout haut la scène muette de l'autre acteur, ce qui compose une comédie suivie de son dénouement¹.

Visiblement, il ne s'agit pas de *Dom Juan ou le Festin de pierre* attribuée à Le Tellier et conservée en trois versions manuscrites², car cette pièce-là est en vaudevilles. Marcello Spaziani a consacré à l'histoire de ce sujet sur la scène foraine des études approfondies³ ; il est certain qu'il s'agit d'une représentation du festin moliéresque « adapté » par Thomas Corneille.

Les autres troupes sont également inquiétées. Le 5 septembre 1707, les Comédiens Français Paul Poisson et Étienne Baron se rendent à la police et somment le commissaire de venir constater l'infraction à leur privilège dont s'est rendue coupable la dame Letellier⁴. Voici ce que rapporte le commissaire :

En conséquence, sommes ledit jour transporté, sur les cinq heures de relevée, dans le préau de la foire St-Laurent, où étant sommes entré dans le jeu de ladite Letellier où nous avons trouvé beaucoup de monde assemblé ; et, après le jeu de marionnettes fini, s'est fait un changement de décorations, plusieurs personnages, acteurs et actrices, ont paru sur le théâtre ensemble et ont joué et représenté une comédie qui a pour titre *le Vieillard amoureux*, en un acte composé de plusieurs scènes, suivie d'un dénouement qui forme la comédie en entier. Les acteurs parlant et se répondant tout haut les uns aux autres, ensemble de la même manière que les comédiens du Roi représentent des comédies sur leur théâtre. Dont et de quoi nous avons dressé le présent procès-verbal⁵.

Nous ne savons pas ce que c'était que ce *Vieillard amoureux* ; on peut présumer qu'il s'agissait d'un canevas italien dont un grand nombre contient des barbons courtisant de jeunes tendrons.

Aucune visite de commissaire chez Nivelon ; par conséquent, on ne peut pas affirmer qu'il ait été présent à cette foire, bien que cela paraisse très probable.

Francis Carmody signale également, pour l'année 1707, une pièce tirée, selon lui, de la *Descente de Mezzetin aux Enfers*, de Regnard. La pièce, représentée par la troupe de Dolet et

¹ *Ibid.*, p. 120-121.

² *Le Festin de pierre*, ms. BnF, fr. 9251 ; ms. BnF, fr. 9312 ; *Dom Joan ou le Festin de pierre*, ms. BnF, fr. 25480.

³ Marcello Spaziani, *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. Marcello Spaziani, « 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, Aix-en-Provence : Université de Provence, Marseille : diffusion J. Laffitte, 1982, p. III-41.

⁴ Hippolyte Feuillet, épouse Letellier, était, comme son mari François Letellier, directrice des spectacles forains. Cette famille était active aux foires depuis au moins 1688. Voir Campardon, t. II, p. 74.

⁵ *Ibid.*

Delaplace, s'intitule *Orphée aux Enfers* ; elle est en écriture avec quelques couplets. On sait que Delaplace n'a rejoint Dolet qu'à la Foire Saint-Laurent 1707, par conséquent, la pièce devait être jouée à cette foire-là. Mais nous n'avons pas retrouvé la source de cette information qui paraît, de ce fait, douteuse.

Agnès Paul signale à cette foire, chez Bertrand, Dolet et Delaplace, la représentation d'*Arlequin lingère du Palais*, de Fatouville¹. Nous n'avons pas réussi à repérer la source de cette information, mais cela semble probable : nous avons des renseignements sur sa reprise à la FSG 1708 par la même troupe.

La troupe de la veuve Maurice accueille un nouveau membre, Antoine Francassani, venant de la troupe de Selles². Au hasard des contrats de mise en apprentissage on découvre le nom d'un autre gagiste de la veuve Maurice : il s'agit d'un danseur de corde nommé Pierre Marquette du Bazylique³.

Quant à la troupe de Bertrand, Dolet et Delaplace, elle accueille, de 1707 à 1710, un danseur de corde et voltigeur nommé Christophe Bruillot⁴.

1708

Foire Saint-Germain

À cette foire, selon les *MSF*, furent présents Alard et la veuve Maurice, Bertrand, Dolet et Delaplace, ainsi que Michu de Rochefort, Tiquet et Selles. Il semble qu'on est en droit de retrancher, de la liste, Michu de Rochefort qui n'a plus de jeu à la FSG depuis qu'il avait cédé, le 29 mars 1706, sa loge à Selles⁵. En revanche, on peut ajouter Louis Nivelon qui tenait toujours son jeu.

La cession des droits accordée par Jean Nicolas de Francine, directeur de l'Académie royale de musique, à Jeanne Godefroy, dite veuve Maurice, le 12 décembre 1698 pour la période de dix ans arrive à expiration. Alard et veuve Maurice, associés, signent un nouvel accord avec l'Académie royale de musique, représentée, cette fois-ci, par le sieur Guyenet. Cet accord, comme le précédent, les autorise à utiliser les changements de décorations, les chanteurs et les danseurs⁶.

¹ Agnès Paul, th. cit., t. III, p. 394.

² Campardon, t. I, p. 337.

³ Min. centr. XCVIII, 365, 17 mars 1707 (Agnès Paul, th. cit., *Dictionnaire biographique*, p. 46).

⁴ Agnès Paul, th. cit., *Dictionnaire biographique*, p. 18.

⁵ Voir la FSG 1706.

⁶ *MSF*, t. I, p. 74.

Les spectacles se sont déroulés de manière habituelle, car l'arrêt du Parlement qui donnait définitivement raison aux Comédiens Français et menaçait les Forains de démolition de leurs théâtres et d'amendes en cas de nouvelles contraventions n'est tombé que le 21 mars, vers la fin de la foire. Néanmoins, les visites des commissaires continuaient. Au début du mois de mars, ces visites étaient, on le verra, presque quotidiennes.

Le 13 février – un peu tardivement – Christophe Selles s'associe avec Pierre Prunier, maître à danser, pour gérer une entreprise théâtrale pendant les six foires Saint-Germain consécutives, y compris celle de l'année 1708¹. Leur théâtre est installé dans la loge que Selles loue au sieur de Blampignon, « ci-devant receveur général de la manse abbatiale dudit Saint-Germain-des-Prés ». Pierre Prunier s'engage à payer la location de la loge au sieur Blampignon, ainsi que d'y faire toutes les réparations nécessaires². Selles « promet de fournir sa famille composée de deux damoiselles ses filles et d'un apprenti pour faire leurs exercices ordinaires dans lesdites danses et divertissements et ledit sieur Selles y fera aussi les siens à sa commodité »³. C'est également Selles qui fournira « ses décorations, habits, plafonds, loges, chaises et machines pendant le cours desdites foires, à la fin de chacune desquelles il les pourra transporter où bon lui semblera [...] »⁴.

Les deux chiffres mentionnés dans le contrat donnent une idée des dépenses et des gains des Forains : la location de la loge coûte « seize cents » (1600) livres par an, et cette loge ne sert, rappelons-le, que pour la Foire Saint-Germain. La société étant signée le 13 février et la foire ayant commencé probablement le 3 février, Selles s'engage à verser à son associé 100 livres qu'il dit correspondre à la moitié de la recette faite depuis le début de la foire, c'est-à-dire, en dix jours. En dix jours la troupe a gagné, frais déduits, 200 livres. En deux mois le gain devrait donc représenter 1200 livres dont chaque associé ne récupérera que la moitié, 600 livres. Ce calcul – erroné ? – ne démontre aucun intérêt commercial de l'entreprise. Peut-être que le démarrage de la saison a été modeste, et que Selles espère rendre son entreprise plus brillante grâce à l'aide de son associé et augmenter, par ce moyen, les recettes dans les semaines qui suivront ?

Le 1^{er} mars 1708, le commissaire est invité à se transporter « chez le nommé Selles, dans le préau de ladite foire où il a fait élever un théâtre public »⁵ :

¹ L'acte de l'association fut publié par Agnès Paul (« Les auteurs du théâtre de la foire à Paris au XVIII^e siècle », art. cit., p. 321-323). On verra, à l'article consacré à la Foire Saint-Laurent 1708, pour quelle raison les associés se sont limités à la Foire Saint-Germain.

² Pierre de Lajoute se porte caution pour Prunier.

³ Agnès Paul, « Les auteurs du théâtre de la foire à Paris au XVIII^e siècle », art. cit., p. 321.

⁴ *Ibid.*, p. 321-322.

⁵ Campardon, t. II, p. 392.

Et après des danses de corde et les sauts sur le théâtre, la toile étant levée et coulisse tirée, ont paru trois acteurs, l'un sous le nom de Neptune, les autres sous les noms d'Arlequin et Mezzetin, qui ont joué et représenté la scène de Protée et de Glaucus ; ensuite de laquelle serait paru ledit Arlequin sous la figure d'un marchand forain ayant une valise et une cassette, et un aubergiste et une aubergiste, lesquels ont joué et représenté la scène d'un marchand joaillier ; celle du comédien représentée par Arlequin et Mezzetin sous d'autres noms ; celle de l'incendie jouée et représentée par Colombine et Arlequin. La première scène de parodie a été jouée par Isabelle seule ; la seconde représentée par Isabelle et Colombine, la troisième par Arlequin en Titus et Scaramouche en Paulin ; la quatrième par Colombine en Bérénice et Arlequin en Titus : et ensuite aurait été joué et représenté le Plaidoyer de Protée par un juge et plusieurs officiers, Pillardin et Laruine, procureurs, et les autres une épée au côté sous le nom de Griffons et le Docteur ; ce qui nous a fait connaître que ladite pièce était celle d'*Arlequin Protée*, jouée autrefois sur le théâtre de l'Hôtel de Bourgogne. Dans toutes les scènes de laquelle pièce nous avons remarqué que lesdits acteurs et actrices se parlaient et répondaient tout haut, ensemble, par dialogues sur le théâtre, de la même manière qu'il se fait sur le théâtre de la Comédie-Française¹.

Le commissaire énumère ici toutes les scènes d'*Arlequin Protée*² présentes dans le recueil de Gherardi : la scène de Protée et Glaucus, la scène d'Arlequin marchand joaillier et de deux aubergistes, la scène du comédien, *la scène de l'incendie* jouée par Colombine et Arlequin, ainsi que toutes les scènes de la parodie de *Bérénice*³ et le plaidoyer de Protée. D'ailleurs, il est curieux que le commissaire n'énumère que ces scènes-là, et, vu que le procès-verbal est extrêmement détaillé, on peut être à peu près sûr que les Forains ne jouaient que ces scènes-là. Cela signifie qu'ils se basaient sur le texte publié de cette comédie et la jouaient telle que l'on pourrait la jouer aujourd'hui, sans y ajouter les scènes qui devaient sans doute exister lors de ses représentations à l'Hôtel de Bourgogne mais qui ne furent pas retenues pour la publication. Il est surprenant de voir que le commissaire donne les titres exacts de toutes les scènes tels qu'ils figurent dans l'édition. Deux explications semblent possibles : ou bien le titre de chaque scène était annoncé par un acteur et commissaire a tout retenu (improbable) ou noté pendant le spectacle (est-ce possible ?), ou bien le commissaire a rédigé son rapport en ayant sous les yeux une édition du *Théâtre Italien* et en copiant les titres des scènes (hypothèse la plus vraisemblable).

Renzo Guardenti attire l'attention sur un fait intéressant⁴ : le commissaire indique clairement, dans la scène des deux hôteliers, qu'il s'agit d'un aubergiste et d'une aubergiste. Le texte de la comédie édité par Gherardi en 1700 met en scène deux aubergistes hommes⁵.

¹ *Ibid.*

² Comédie de l'Ancien Théâtre-Italien représentée le 11 octobre 1683.

³ La cinquième et dernière scène de la parodie, mettant en scène Arlequin et le fripier n'est pas mentionnée par le commissaire. Peut-être, pour lui, ce n'était que la continuation de la scène précédente, ou bien cette scène a été supprimée par les Forains ?

⁴ Renzo Guardenti, *Le Fiere del teatro, op. cit.*, p. 59-60.

⁵ Ceci ressort clairement de leurs répliques : I AUBERGISTE. Gardez-vous bien, monsieur, d'aller loger chez cet homme-là. [...] II AUBERGISTE à Arlequin. Monsieur, n'écoutez point ce misérable, c'est un envieux qui... » (Gherardi, 1700, t. I, p. 93-94).

Cependant, l'almanach de 1684¹ montre un aubergiste, Pierrot, et une aubergiste, ce qui devait très certainement correspondre à la réalité du spectacle en 1683. Cela veut dire que les Forains ne se basaient pas uniquement sur le texte édité de Gherardi, mais également sur autre chose : une édition contrefaite qui suivait de plus près la réalité scénique², soit sur l'almanach (peu probable, car l'almanach parut 24 ans plus tôt), soit, et c'est peut-être le plus probable, sur un souvenir de quelqu'un qui aurait vu la pièce, peut-être lors d'une reprise dans les années 1690. Ce petit détail montre également que commissaire était attentif au spectacle forain et, même s'il consulta le recueil de Gherardi pour rédiger son procès-verbal, ne s'en contenta pas mais raconta ce qu'il avait réellement vu sur scène.

Notons que les Forains ne semblent faire aucune adaptation particulière des scènes représentées pour respecter les interdictions qu'on cherche à leur imposer : les dialogues ne sont pas changés en monologues. Les scènes d'*Arlequin Protée* ne formant aucune action suivie, les Forains les considèrent peut-être comme suffisamment « détachées » et ne formant pas une comédie complète. Selon Agnès Paul, les pièces de l'ATI représentées par la troupe de Selles étaient arrangées par le directeur, Christophe Selles, en personne³ ; mais ces arrangements devaient souvent être minimes.

Le lendemain, le 2 mars 1708, une nouvelle plainte des Comédiens Français, cette fois-ci, contre la troupe de Dolet, est déposée. Dans le procès-verbal, le commissaire décrit le spectacle où la partie acrobatique semble d'ailleurs très importante :

Après les danses de corde, a paru un voltigeur et une voltigeuse qui ont voltigé sur les cordes. Après quoi, lesdits danseurs de corde ont étendu un tapis sur le théâtre et auraient fait des sauts, après lesquels on a levé une toile et plusieurs acteurs et actrices ont représenté la comédie d'*Arlequin lingier⁴ du Palais*, en trois actes, ainsi qu'il nous a paru. Dans chaque scène, un acteur parle tout haut, les autres lui répondent par des gestes et par des signes qu'ils expliquent et font entendre ensuite tout haut par paroles, ce qui forme le sujet de la pièce et représente la comédie suivie de son dénouement. La pièce finie, un acteur est venu annoncer une autre comédie, qui sera représentée demain⁵.

Il n'y a pas de doute qu'il s'agit ici d'*Arlequin lingère du Palais*, comédie de l'Ancien théâtre Italien⁶. De cette comédie en 3 actes il ne reste que les scènes françaises attribuées à

¹ Jean Baptiste Bonnart, [Graveur], *Arlequin Protée, ou Avocat d'un Clerc du Châtelet contre le chien du Docteur* [estampe]. Paris, chez N. Bonnart, 1684 (almanach). BnF, département « Estampes et photographie », Réserve QB-201 (171)-FT 5.

² Dans toutes les éditions françaises et étrangères que nous avons pu consulter, il s'agit de deux aubergistes hommes.

³ Agnès Paul th. cit. t. I, p. 141 : « C'est Selles qui adaptait les scènes du Théâtre italien jouées sur son théâtre » (Min. centr. XCIII, 368, 13 février 1708).

⁴ Le commissaire écrit le métier d'Arlequin au masculin en employant la variante qui semble déjà rare à l'époque mais qui subsiste néanmoins jusqu'au XIXe siècle.

⁵ Campardon, t. I, p. 257-258.

⁶ Le commissaire semble avoir masculinisé le titre d'une manière originale, normalement, il aurait dû mettre « linger ».

Fatouville. Ces scènes sont au nombre de quatre¹. Or, les Forains n'ont pas joué quatre scènes détachées, mais bien une comédie en 3 actes, une comédie « suivie de son dénouement ». La question se pose naturellement : comment les Forains ont-ils eu accès au texte de cette pièce (à son résumé, canevas) ? Les membres de la troupe foraine jouaient certainement le rôle de passeurs de tradition. Antoine Delaplace, associé de Dolet, est un fin connaisseur du répertoire italien qu'il a pu voir et revoir à volonté sur la scène de l'Hôtel de Bourgogne avant le départ de la troupe². Il a peut-être conservé des contacts avec les acteurs de l'ancienne troupe restés à Paris ou avec d'autres amateurs de ce théâtre qui devaient être nombreux et qui devaient certainement être capables de rapporter un résumé assez complet de l'action de cette pièce (d'ailleurs, le résumé de la pièce proposé par Gherardi dans la dernière scène, bien que court, pouvait aider). Ensuite, il fallait simplement adapter ce canevas à la manière *monologique*, et le tour était joué.

Le 4 mars 1708 a lieu une nouvelle visite du commissaire « dans le jeu et théâtre de la veuve Maurice, situé à l'encoignure des rues du Cœur-Volant et des Quatre-Vents, près la foire, faubourg St-Germain »³. On y joue une comédie où semblent se mélanger les fragments de différents canevas ou pièces italiennes. Nous en parlerons d'une manière détaillée dans le chapitre consacré à *Arlequin dogue d'Angleterre*.

Le 6 mars, vient le tour du « jeu et théâtre du nommé Nivelon, situé près la porte de la foire St-Germain, au bout de la rue des Quatre-Vents, dans la maison de la Croix-Blanche, faubourg St-Germain »⁴ :

Après les danses de corde on a levé une toile et ont paru plusieurs acteurs comme un Arlequin, un Docteur, un Scaramouche, une Colombine, une fille du Docteur, un Pierrot, un chanteur et une chanteuse, qui ont formé une espèce de comédie dont le sujet est que le Docteur, pour raccommo-der ses affaires, lève une troupe de comédiens de tous ses domestiques et répète plusieurs scènes tirées de différentes comédies et tragédies et parodies burlesques⁵.

Nous n'avons pas réussi à identifier cette pièce. Son sujet semble fournir un cadre idéal pour y insérer toute sorte de fragments en partie – ou en totalité – italiens.

Cette pièce est jouée en monologues. Le commissaire est particulièrement attentif à ce mode d'expression et à son fonctionnement à différents moments de la pièce :

À chaque scène un acteur parle seul. Après quoi il se retire et un autre vient ensuite. Quelquefois ils sont deux ensemble sur la scène ; l'un parle haut et l'autre répond bas. Quelquefois un acteur répond quelques mots derrière la perspective à celui qui est sur la scène et qui parle haut, en sorte que le tout ensemble fait voir un sujet de comédie suivie⁶.

¹ On pourrait même dire, trois, car la quatrième scène, celle *du Contrat*, est simplement résumée.

² Voir *MSF*, t. I, p. 50-54, ainsi que notre chapitre *Les Italiens et leurs élèves arrivent à la Foire*.

³ Campardon, t. II, p. 120-121.

⁴ *Ibid.*, p. 176.

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*

L'aspect le plus intéressant de cette pièce inconnue semble consister dans sa visée parodique et satirique :

Il nous a paru dans toute la pièce qu'on se moque des comédiens du Roi, ce qui a fait que nous avons entendu dire à plusieurs personnes qui étaient autour de nous : « Les comédiens sont bien bafoués là-dedans ! » Dans un endroit Arlequin dit que son maître le Docteur est fou de vouloir faire une troupe de comédiens, qu'il se ruinera parce que les comédiens ne s'accordent jamais et se battent toujours. Il dit même dans la première scène : « Je crois que la répétition de la comédie va commencer parce que les comédiens se querellent déjà. » Dans une autre, dit qu'il est au désespoir de ne pouvoir parler à sa fantaisie, mais que quelques-uns pourraient bien s'en repentir. Dans un autre endroit ils se battent sur le théâtre et Arlequin crie à la plainte, à la plainte ; ensuite paraissent plusieurs acteurs et actrices, et un acteur apporte plusieurs livres et lit le titre d'iceux qu'il dit être l'*Art de parler seul, inventé par les comédiens français*. Après quoi ils disent : « Quand nous ne saurons plus que faire, nous annoncerons le *Diable boiteux* »¹.

Ainsi, le procédé du théâtre dans le théâtre (le Docteur compose une troupe qui joue ensuite devant les spectateurs) semble être utilisé ici dans le but de singer les Comédiens Français. Le fonctionnement de cette troupe imaginaire, émaillé de disputes et de rivalités, tend un miroir parodique à la troupe privilégiée. Les fragments que la troupe du Docteur représente (« plusieurs scènes tirées de différentes comédies et tragédies et parodies burlesques ») étaient, à coup sûr, des parodies des pièces représentées sur la scène de la Comédie-Française, mais aussi, certainement, de la manière de jeu des Comédiens Français. Loin de faire profil bas, les Forains lancent à leurs rivaux des piques qui semblent remporter l'adhésion des spectateurs ; d'ailleurs, par le simple fait d'être présents dans la loge, les spectateurs se sont, en quelque sorte, solidarisés avec les Forains dans leur lutte contre les privilégiés qui voudraient les voir disparaître. Les Forains, savaient-ils que le commissaire était dans la salle ? Il semble que la plaisanterie d'Arlequin criant *à la plainte, à la plainte !* lui était personnellement destinée.

Le 11 mars, dernière visite connue d'un commissaire dans une salle foraine. Ce soir-là, chez Dolet, on représente *Le Festin de pierre*. C'est le dénouement qui permet au commissaire d'identifier la pièce :

[...] après des danses de corde, voltigements et sauts, la toile étant levée, il a paru deux acteurs, l'un sous le nom de Don Juan et l'autre d'Arlequin, son valet, qui ont joué une scène après laquelle il a paru lesdits Don Juan, Arlequin, avec le père de Don Juan, qui ont joué une autre scène et ensuite auraient joué plusieurs autres scènes suivies dans lesquelles il a paru plusieurs acteurs et actrices, qui ont fait depuis le commencement jusqu'à la fin un dialogue continu. La pièce a été jouée en trois actes, ainsi que les comédiens du Roi jouent et représentent sur leur théâtre. Par le dénouement de laquelle pièce il nous a paru que c'était la comédie du *Festin de pierre*².

C'est une reprise du *Festin de pierre* joué à la foire précédente : signe du succès de la pièce auprès du public.

¹ *Ibid.*, p. 176-177.

² *Ibid.*, t. I, p. 258.

Un joueur de marionnettes nommé Gillot était également installé à la Foire Saint-Germain 1708. Le *DTP* rapporte en entier une « parade d'un auteur anonyme » représentée chez Gillot à cette foire, *Le Marchand ridicule*¹. Le *DTP* résume encore une pièce jouée chez Gillot, *Polichinelle Colin-maillard*². Cependant, aucune date de représentation n'accompagne ce résumé. En l'absence d'autres informations sur ce Gillot, on situe la deuxième pièce, d'office, à la même foire³.

Les conventions signées par Bertrand, Dolet et Delaplace avec les acteurs qu'ils engageaient permettent de connaître les noms de quelques membres de cette troupe à la FSG 1708 : Pierre Dubrocq, Christophe Bruillot⁴, famille Bailly⁵, François Danglebert⁶, Nicolas de Boissemé⁷. Les *Nouveaux mémoires* affirment que François Moylin dit Francisque « entra à gages dans la troupe de Dolet sur le pied de sauteur, aussi bien que Molin son frère⁸, en 1708 »⁹ ; cependant, aucun document ne permet de confirmer cette information. Le père d'Antoine Delaplace, Jacques Delaplace, tient le commerce de limonadier dans leur jeu. Le bail, établi le 21 janvier 1708, fut retrouvé par Agnès Paul. Une lettre autographe de Charles Dolet à Antoine Delaplace était jointe au bail¹⁰. Cette lettre, rédigée par Dolet le 28 décembre 1707 depuis Mantes (Dolet est parti jouer en province entre les deux foires) contient une information curieuse : selon un bruit qui court, la veuve Maurice et Nivelon auraient loué l'Hôtel de Bourgogne pour y installer leur jeu¹¹.

¹ *DTP*, t. III, p. 304. Selon Charles Mazouer, *Le Marchand ridicule*, pièce probablement destinée aux marionnettes faisant partie du ms. BnF fr. 9312, « a été remaniée par Regnard en 1708 pour la Foire Saint-Germain » (Charles Mazouer, *Le Théâtre d'Arlequin*, op. cit., p. 298). Cependant, Charles Mazouer n'apporte pas de preuve à cette affirmation qui paraît peu crédible.

² *DTP*, t. IV, p. 166-167.

³ Brenner, p. 19 : 2151 [anonyme] *Polichinelle Colin-maillard*, pièce, 1 acte. Repr. Foire Saint-Germain, 1708.

⁴ Dubrocq et Bruillot s'engagent le 31 janvier 1708 pour la FSG 1708. Voir Min. centr. VII, 182, mentionné dans Agnès Paul, th. cit., t. I, p. 122.

⁵ La famille, au sens large, comprend Jacques Bailly, danseur de corde et voltigeur, sa femme, les deux sœurs de sa femme, les deux apprentis, plus l'apprenti du sieur Degrave, beau-père de Jacques Bailly. Voir Min. centr. VII, 182, 26 janvier 1708, rapporté par Agnès Paul, th. cit., t. I, p. 96-97. Dans l'engagement signé par Alexandre Bertrand il est précisé que Marie-Josèphe Bailly est une voltigeuse faisant les exercices sur la corde lâche (Min. centr., VII, 182, cité dans la thèse d'Agnès Paul, t. I, p. 93).

⁶ Existe-t-il un rapport entre ce François Danglebert, musicien et maître de danse, et Jean-Henry d'Anglebert (ou Danglebert), ordinaire de la musique de la chambre du roi pour le clavecin ?

⁷ On retrouvera Dubrocq, sauteur, Danglebert, musicien et acteur, Boissemé, musicien, ainsi que la famille de Bailly composée de 5 personnes, dans la troupe de Bertrand engagée en janvier 1709 pour la FSG 1709 (voir Agnès Paul, th. cit., t. III, p. 351).

⁸ Serait-ce Guillaume ? Son autre frère Simon n'avait que 11 ans à l'époque. Leur nom de famille s'écrit Moylin ou Molin.

⁹ *Nouveaux mémoires*, f° 71.

¹⁰ Agnès Paul a reproduit et transcrit cette lettre dans sa thèse : Agnès Paul, th. cit., t. 3, p. 378-384.

¹¹ « Vous ne me marquez point si vous avez vu Madame Maurice et ce qu'elle fait, et s'il est vrai le bruit qui court ici qu'elle et M. Nivelon ont l'Hôtel de Bourgogne, et s'il se fait de grand préparatif à son grand jeu » (Agnès Paul, th. cit., t. 3, p. 379).

La foire dure encore, mais les acteurs et les entrepreneurs préparent déjà leurs campagnes pour le temps qui reste jusqu'à la FSL ou bien pour toute l'année jusqu'à la prochaine FSG. La Foire Saint-Germain finie, Marc-Antoine Lalauze part en campagne d'été à Lyon avec Louis Nivelon¹.

Le 24 février 1708, Louis Restier signe une société pour partir en campagne après la FSG 1708 jusqu'à la FSG 1709². On en déduit qu'il ne devait pas avoir de théâtre à la FSL.

Le 19 mars 1707, Selles avait engagé Toussaint Prévost et Ursule-Étiennette Babron sa femme pour les FSG 1708 et 1709 et pour le suivre, le reste du temps, « dans toutes les villes du royaume »³. Néanmoins, il revient à Paris de sa tournée provinciale pour ouvrir un théâtre à la FSL 1708.

1708

Foire Saint-Laurent

Les troupes de la Foire précédente sont présentes : Alard et la veuve Maurice, Bertrand, Dolet et Delaplace, Nivelon⁴. Selles s'associe avec Pierre de Lajoute⁵, et les associés tentent également de s'implanter à la Foire Saint-Laurent.

La veuve Maurice et Alard se trouvent en position privilégiée grâce à l'accord avec l'Académie royale de musique leur autorisant les changements de décorations, les danses et les chants. Toujours en entrepreneur avisé, veuve Maurice fait une acquisition précieuse pour sa troupe en engageant une vedette de province et future célébrité parisienne : Pierre-François Biancolelli. C'est un « vrai italien », car il est fils du célèbre Arlequin de la troupe italienne, Domenico Biancolelli, dit Dominique. Le jeune acteur (il a 28 ans) a fait ses armes dans la troupe de Joseph Tortoriti, Pasquariel des Italiens, où jouait un autre acteur de l'ATI, Charles-Virgile Romagnesi de Belmont, et un intime des Comédiens Italiens, Antoine Delaplace. Selon les frères Parfaict, Biancolelli était déjà connu à Paris de réputation :

[...] la Renommée qui prit soin de publier ses talents, comme acteur, annonça en même temps qu'il s'était distingué comme auteur dramatique, par des pièces qui avoient mérité les suffrages de tous les

¹ Min. centr. XCVIII, 368 (24 février 1708), rapporté par Agnès Paul, th. cit., *Dictionnaire biographique*, p. 21.

² Min. centr. XCVIII, 368, rapporté par Agnès Paul, th. cit., t. I, p. 108.

³ Min. centr. XCVIII, 365, cité par Agnès Paul, th. cit., t. I, p. 131.

⁴ Nous supposons la présence de Nivelon sans posséder de preuves concrètes.

⁵ Le 30 mai 1708 (Min. centr. XXXVIII, 69, rapporté par Agnès Paul, th. cit., *Dictionnaire biographique*, p. 42). Pierre de Lajoute était la caution de Pierre Prunier quand ce dernier s'associa, le 13 février 1708, avec Selles et s'engagea à verser le loyer de la loge occupée par Selles à la FSG 1708.

connaisseurs¹. Tant de mérites réunis le fit souhaiter à Paris. La veuve Maurice lui fit des propositions si avantageuses, tant pour lui que pour sa femme, que Dominique quitta la ville de Lyon, où il semblait s'être fixé depuis quelques années, et débuta à Paris au commencement de cette Foire [...] ².

Il débute en tant qu'acteur mais aussi en tant qu'auteur, par une pièce en 3 actes, *Arlequin gentilhomme par hasard*³. Agnès Paul souligne que

[...] ce ne sont plus de vulgaires acteurs de campagne, sans théâtre fixe, qui se produisent à la foire, mais Biancolelli et sa troupe de comédiens italiens qui, sans l'expulsion de 1697, seraient encore locataires de l'Hôtel de Bourgogne. La promotion est énorme pour la foire : nul doute que le public parisien y voyait une résurrection du théâtre italien⁴.

Il est difficile, a posteriori, de juger de la notoriété de Pierre-François Biancolelli à cette époque. Vulgaire ou pas, il était aussi acteur de campagne, et la carrière d'acteur et d'auteur reconnu à la capitale était encore à faire. Par sa naissance, il aurait sans doute pu devenir membre de la troupe de l'ATI si ce théâtre avait subsisté, mais son talent devait encore être démontré. En revanche, il n'y a pas de doute que l'arrivée de Dominique contribue fortement à l'enracinement de la tradition italienne à la foire. Il est dépositaire de cette tradition, contenue dans sa mémoire comme dans le *Scénario* de son père.

La comédie *Arlequin gentilhomme par hasard* fut publiée en 1712 et jouée à Lyon la même année (« au commencement de la présente année 1712, dans la salle de l'Opéra en Belle-cour », – précise la préface de l'édition), avant de revenir sur la scène foraine. Margherita Orsino souligne qu'il est impossible d'établir le rapport entre la version de 1708 et celle publiée en 1712 :

La version conservée dans le *Nouveau Théâtre Italien* est une comédie régulière, en vers, en trois actes ; toutefois elle ne correspond pas à la pièce jouée à la Foire mais à une version représentée à Lyon en 1712. L'auteur ne cite pas dans la préface la représentation foraine [...] ⁵.

Margherita Orsino présume que la pièce foraine était en monologues et s'inspirait principalement du canevas *Arlequin (cru) roi par hasard*⁶.

Dolet, Delaplace et Bertrand « recommencèrent leur spectacle dans le même goût de celui de la Foire Saint-Germain passée »⁷, tout comme Selles – fait plutôt surprenant vu la

¹ Il semble que les frères Parfaict anticipent quelque peu en parlant de sa renommée en tant qu'auteur dramatique. Biancolelli n'a encore presque rien composé ni publié.

² *MSF*, t. I, p. 80-81.

³ *Ibid.*, p. 81.

⁴ Agnès Paul, « Les auteurs du théâtre de la foire à Paris au XVIII^e siècle », art. cit., p. 310-311.

⁵ Margherita Orsino, « 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)*, sous la direction d'Irène Mamczarz, Paris, Klincksieck, 1998, p. 121, note 2.

⁶ *Ibid.* En effet, certaines scènes de ce canevas (scène du maître à danser, scène du combat burlesque contre le véritable roi) pouvaient trouver leur place dans un sujet de *gentilhomme par hasard* ; d'autres, comme la réception de l'ambassadeur, étaient, dans ce cas-là, supprimées.

⁷ *MSF*, t. I, p. 82.

sévérité de l'arrêt du Parlement prononcé le 21 mars 1708. Les Comédiens Français ne pouvaient pas laisser cette insolence sans réponse, et le 3 août deux huissiers du Parlement se sont transportés dans la loge de Dolet et Delaplace et ont dressé le procès-verbal cité dans les *MSF*. Le spectacle commence par un jeu de marionnettes (absentes des représentations de la troupe à la Foire Saint-Germain, elles sont cantonnées à celles de la Foire Saint-Laurent), après quoi :

[...] a paru d'abord un acteur sous l'habit d'Arlequin, qui a fait un dialogue, ensuite il est venu un autre acteur habillé en Scaramouche, et un autre habillé en Docteur, lesquels, l'un après l'autre parlant seuls, se faisaient des dialogues les uns aux autres, et se répondaient tantôt par signe et tantôt à demi bas : auquel cas, celui qui parlait haut achevait d'expliquer ce qu'on pouvait n'avoir pas entendu du discours de l'autre, et après plusieurs autres scènes de même nature, danses et chansons, qui composent ensemble une comédie en trois actes, sous le titre de *Scaramouche pédant scrupuleux et Arlequin écolier ignorant* ; et la pièce étant finie par une machine en forme de Dragon qui a été tué par un des acteurs et Arlequin ; l'acteur qui était habillé en Scaramouche serait venu au-devant du théâtre annoncer pour le lendemain samedi la comédie intitulée *Le Triomphe de l'amour*¹.

Quant à *Scaramouche pédant scrupuleux et Arlequin écolier ignorant*, un chapitre est consacré à cette pièce dans la troisième partie de la présente étude². *Le Triomphe de l'amour* est une pièce anonyme dont le texte ne semble pas avoir été conservé³. Marcello Spaziani attire l'attention sur le fait que, sans avoir signé (ni payé) la cession du privilège de l'Académie royale de musique, comme l'avait fait la veuve Maurice, Dolet et ses associés utilisent les machines, les chants et les danses⁴. Plutôt qu'une véritable autorisation de recourir à tous ces « agréments » – les autres troupes se passent bien de ce genre d'autorisations – la cession du privilège obtenue par la veuve Maurice et Alard semble être envisagée comme un bouclier contre les persécutions des Comédiens Français.

Suite à ce procès-verbal, il y a eu un échange de requêtes⁵, et l'affaire s'est trouvée suspendue de nouveau.

Nous avons vu que Christophe Selles et Pierre Prunier avait créé, en février 1708, une exploitation théâtrale à la Foire Saint-Germain. Les documents publiés par Campardon expliquent pourquoi leur exploitation ne s'étendait pas également à la Foire Saint-Laurent. La veuve Maurice, détentrice d'un accord d'exclusivité avec l'Académie royale de musique, cherche à éliminer la concurrence en interdisant l'accès de la foire aux autres troupes. Elle aspire à une situation de monopole absolu. Au mois de juin, commencent les préparatifs pour

¹ *Ibid.*, p. 83-84.

² Voir : Chapitre III. Le cas emblématique de Louis Fuzelier.

³ *DTP*, t. V, p. 543 : « *Triomphe (le) de l'Amour*, pièce en monologues, d'un auteur anonyme, non imprimée, représentée par la troupe de Dolet et Laplace et associés, le samedi 4 août 1708. Cet ouvrage ne mérite aucun extrait ».

⁴ Marcello Spaziani, *Gli Italiani alla « Foire »*, *op. cit.*, p. 96.

⁵ *MSF*, t. I, p. 84-85.

la Foire Saint-Laurent, et Christophe Selles, conjointement avec Pierre de Lajoute¹, dépose une plainte auprès du Lieutenant général de police,

disant qu'étant établis depuis plusieurs années dans le préau de la Foire St-Germain, ils auraient désiré de s'établir dans celui de la Foire St-Laurent ; mais n'y ayant pu parvenir, attendu que la dame de Martinengue, pour exclure tous ceux de sa profession, a non seulement loué de messieurs de St-Lazare la totalité dudit préau, mais encore quelques maisons voisines [...]².

Selles et sa troupe n'ont pas d'autre solution que de chercher une maison à proximité, et ils décident de « louer une maison et jardin situés dans la rue de la ruelle St-Laurent, près les portes de ladite foire, du sieur Boisseau, à l'effet d'y faire bâtir une loge pour y faire leurs exercices, jeux et divertissements ordinaires et promis »³. Pour ce faire, ils ont besoin d'une autorisation du Lieutenant général de police. Après une enquête et un état des lieux cette autorisation leur sera accordée, le 23 juin 1708, pour la durée d'une seule foire.

On imagine que ce n'est pas une solution idéale pour les entrepreneurs. L'autorisation n'étant accordée que pour la durée d'une foire, les dépenses pour l'aménagement de la maison ne pourront pas être rentabilisées : cela ne pourrait se faire qu'en plusieurs années, sans doute. La salle de spectacle se trouvant à l'extérieur, il sera plus difficile de profiter de l'activité foraine pour la remplir. En cas de démêlés avec les Comédiens Français, la localisation extérieure à la foire ne permettra pas à la troupe d'alléguer les franchises foraines. En outre, les entrepreneurs sont obligés de promettre ne faire aucune parade devant la maison, ce qui les prive d'une publicité très efficace. La veuve Maurice se révèle être une redoutable prédatrice du petit monde des théâtres de la foire.

Les *MSF* placent à la Foire Saint-Germain ou bien à la Foire Saint-Laurent de l'année 1708 la dissolution de la société entre Tiquet et Michu de Rochefort⁴. Mais nous avons vu que leur société n'existait pas à la Foire Saint-Germain 1708 ; subsistait-elle encore à la Foire Saint-Laurent de cette année ? En tout cas, en 1708 Pierre Michu de Rochefort semble quitter Paris pour la province⁵.

¹ Ce commis à la recette des amendes du Parlement et autres cours de juridiction s'est porté caution dans l'association de Selles et de Prunier (Agnès Paul, « Les auteurs du théâtre de la foire à Paris au XVIII^e siècle », art. cit., p. 323)

² Campardon, t. II, p. 22-23.

³ *Ibid.*, p. 23.

⁴ En effet, en deux endroits différents, les *MSF* reparlent de cette association et donnent les renseignements contradictoires : « Rochefort et Tiquet rompirent unanimement leur société après la Foire de St. Germain 1708 » (t. I, p. 78). *MSF*, t. I, p. 44 : « La société de Rochefort et de Tiquet finit avec la Foire de Saint-Laurent 1708, et la troupe se dispersa ». Le *DTP* reprend cette dernière information : *DTP*, t. IV, p. 505-506.

⁵ Agnès Paul, th. cit., *Dictionnaire biographique*, p. 59. Nous ignorons la date exacte de son départ.

Foire Saint-Germain

C'est à cette saison que se situe l'épisode célèbre du phénix renaissant de ses cendres. Sans entrer dans les détails de cette étape de la guerre des théâtres, on en esquissera les grandes lignes en apportant quelques rectifications à la version des *MSF*¹. Bertrand et les autres entrepreneurs se sont préparés à cette foire avec minutie, constituant les troupes et s'occupant de tous les détails du spectacle. Le 2 janvier 1709, le Parlement rendit un arrêt défavorable aux Forains leur interdisant à « faire servir leurs théâtres à autres usages qu'à ceux de leur profession »² (danses de corde, sauts, marionnettes, cela s'entend). Les Forains ont immédiatement trouvé une solution astucieuse en sollicitant l'aide de deux prête-noms, « sieurs Holtz et Godard, Suisses, de la Garde ordinaire de feu S.A.R. Monseigneur le Duc d'Orléans »³ à qui Bertrand fit une vente simulée des deux loges qu'il possédait dans le préau de la Foire Saint-Germain⁴. « Holtz prit Dolet, la Place et leur troupe à titre de gagistes⁵, et

¹ On peut consulter le récit détaillé dans les *MSF*, t. I, p. 85-99. Nos citations sont tirées de ces pages.

² *MSF*, t. I, p. 86-87.

³ *Ibid.*, p. 88.

⁴ La vente de la loge (ou des loges) était antérieure à l'arrêt du Parlement, puisqu'elle fut signée le 12 novembre 1708. Agnès Paul signale l'acte notarial de cette vente conservé aux Archives Nationales (Min. centr., CVI 151). Voir Agnès Paul, th. cit., t. I, p. 26. Par contre, l'exploitation théâtrale fut cédée par Bertrand à Holtz, et par Selles à Godard, après l'arrêt du Parlement, le 14 janvier 1709.

⁵ Cette cession d'exploitation théâtrale permet de connaître l'état de la troupe de Bertrand engagée pour cette foire. Agnès Paul rapporte les noms et les cachets des personnes engagées (Agnès Paul, th. cit., t. III, p. 351 et t. I, p. 55-56). Bertrand engage, avec un salaire par foire, deux petites troupes : la troupe de Bailly (5 personnes) pour la danse de corde, et la troupe de Sallé, pour la danse de corde, les sauts et les « divertissements de théâtre » ; elles seront payées respectivement 1400 et 1100 livres pour cette FSG. A titre individuel, il engage Dubroccq, sauteur (300 livres par foire), Mlle Bienfait, actrice, et son mari, danseur, (300 livres par foire), Christofle, sauteur et voltigeur (260 livres par foire). Les autres personnes engagées touchent un salaire journalier allant, par ordre décroissant, de 40 à 10 sous la journée (20 sous valant, à l'époque, 1 livre) : Jolly (Gille), Bourgeois (Pierrot), Maillard (« pour le théâtre et la parade »), Mlle Dumay (danseuse – il s'agit très certainement de Jacqueline Dumée, femme de Maillard, qui allait devenir une Colombine foraine très appréciée), Boucher (symphoniste), Guiennille (« appeleur sur la parade »), Trassard (joueur de basse), Danglebert (symphoniste et acteur), Boisseme (symphoniste), Pierre Trevel (« servant à la parade et au théâtre »), Mlle Christophle (femme du sauteur, « faisant la Lison à la parade »), Levesque (appeleur), Mlle Danglebert (appeleuse), suisse (servant pour la chandelle), Noël et sa femme Mlle Desponty (appeleuse), la femme qui porte les billets, portières. Cette liste montre que les danses de corde, les sauts et les acrobaties, loin de représenter quelques menus ornements du spectacle, en constituaient le noyau et l'attraction principale : on le voit à la fois par le nombre de sauteurs et acrobates et par leurs salaires conséquents. La parade et toute la publicité extérieure assurée par les appeleurs semblent être également importantes aux yeux de l'entrepreneur. D'ailleurs, Agnès Paul signale, les listes des troupes reconstituées à l'appui, que cette structure très particulière de la troupe, avec des personnes engagées uniquement pour une activité extérieure à la loge (ces personnes se séparant en deux groupes distincts, les appeleurs et les acteurs de la parade) va rapidement disparaître dans les troupes où prend naissance l'opéra-comique, car l'activité de ces troupes va se concentrer à l'intérieur du bâtiment théâtral (Agnès Paul, th. cit., t. II, p. 230). Enfin, la partie musicale est assurée par quatre musiciens. Des personnages adoptés par les acteurs, il n'y a que Gille et Pierrot qui sont précisés ; cela vient du fait que Dolet et Delaplace, Arlequin et Scaramouche, n'étaient pas les gagistes de Bertrand mais ils allaient également faire partie de cette troupe.

Godard s'arrangea de la même façon avec Selles : ces conventions faites, Holtz et Godard se présentèrent à la police, et obtinrent la permission de donner leurs spectacles.

Les affiches des deux troupes ont été conservées et reproduites par Jules Bonnassies¹.

Voici celle de Holtz :

PAR PERMISSION DU ROI. La grande Troupe étrangère des Danseurs de Corde, et Sauteurs, et autres menus plaisirs de la Cour. Le public est averti que le Sieur HOLTZ aura dans la Loge qui était ci devant au sieur Alexandre Bertrand, dans le Préau de la FSG, une troupe qui n'a point encore paru, et il fera aussi paraître les Sieurs DOLET ET LA PLACE [...] ; ils espèrent vous bien divertir, en changeant tous les jours de divertissements. Il y aura grand feu partout. *C'est dans la grande Loge dans le Préau, attendant la Porte de la Treille.*

Et celle de Godard :

[recto] PAR PERMISSION DU ROI et de Monsieur le Lieutenant général de police. LA TROUPE DE SON ALTESSE ROYALE MONSEIGNEUR LE DUC D'ORLÉANS. Le public est averti que le Sieur GODARD aura dans la loge qui appartenait aux Sieurs Selles et de Lajoute, préau de la FSG, une troupe qui n'a point encore paru [...]

[verso] LA TROUPE [...] vous avertit qu'elle vous donnera des divertissements nouveaux dans le goût italien, par monologues : l'on changera tous les jours de divertissements.

Aucune date ne se trouve sur les affiches, mais elles furent certainement imprimées pour l'ouverture de la Foire. Les deux troupes se présentent, dans les termes identiques, comme les troupes neuves et inconnues du public, ce qui surprend quelque peu, vu que la plupart des membres de ces troupes, y compris Dolet et Delaplace, sont des habitués des scènes foraines². Les « divertissements dans le goût italien » annoncés par Selles chez Godard indiquent clairement l'intention de puiser dans le répertoire de l'ATI qui représente, pour les parisiens, ce goût italien. Les deux troupes promettent journallement des nouveautés. On peut difficilement imaginer une pièce nouvelle chaque jour ; les troupes envisagent certainement quelques modifications légères du programme : suppression ou rajout de quelques scènes, numéros acrobatiques ou danses. Quant aux prix des places, le théâtre et les premières loges chez Dolet et Delaplace coûtent deux fois plus cher que chez Selles³, la notoriété des deux acteurs justifiant probablement cet écart.

Mais le jour de l'ouverture de la Foire Saint-Germain, d'Argenson retira à Holtz et Godard sa permission « en leur défendant de représenter sur leurs théâtres d'autres spectacles que ceux prescrits par l'arrêt du 2 janvier passé »⁴. Les Forains n'ont pas baissé les bras et ont

¹ Jules Bonnassies, *Les Spectacles forains et la Comédie-Française. Le droit des pauvres avant et après 1789. Les auteurs dramatiques et la Comédie-Française au XIX^e siècle, d'après des documents inédits*, Paris, E. Dentu, 1875, p. 25-26.

² À cette FSG 1709, la troupe de Bertrand, Dolet et Delaplace conserva plusieurs membres engagés pour la FSG 1708 : Pierre Dubrocq, sauteur, Christophe Bruillot, danseur de corde, Danglebert, musicien et acteur, Boissemé, musicien, ainsi que la famille de Bailly composée de 5 personnes. Voir Agnès Paul, th. cit., t. III, p. 351.

³ Il faut payer 1 écu (= 3 livres = 60 sous) chez Dolet et Delaplace et 30 sous chez Selles. En revanche, le parterre coûte 5 sous dans les deux loges.

⁴ *MSF*, t. I, p. 88-89.

engagé la bataille juridique. Les Comédiens Français décidèrent d'y couper court et, le samedi 20 février, une fois le spectacle terminé, Sieur Pelletier, menuisier de la Comédie-Française, et ses aides, accompagnés d'archers et d'huissiers, se présentèrent à la loge de Holtz et « firent abattre une partie du théâtre et des Loges, rompre les décorations et les bancs du parquet »¹. Les Forains rebâtirent le théâtre dans la nuit et le firent savoir par des affiches le lendemain matin (dimanche), ce qui leur a assuré un concours du monde prodigieux. Dès le lundi matin, les mêmes personnes envoyées par les Comédiens Français procédèrent à la deuxième démolition, plus complète semble-t-il, car ils ont abattu dans la loge

tout ce qui était propre aux représentations théâtrales. [...] les planches et bois du théâtre [c'est-à-dire, la scène], des loges, du parquet, des amphithéâtres, tout fut défait et rompu ; on déchira les décorations et machines, et on brisa les chaises et banquettes : et pour anéantir ces débris, douze archers, qui restèrent en garnison pendant plusieurs jours, eurent soin d'en chauffer amplement »².

La loge de Godard n'a subi, quant à elle, que quelques menus dégâts. Holtz et Godard appelèrent au Grand Conseil ; en attendant de sa décision, il n'y avait pas de spectacles ni chez Holtz, ni chez Godard. Le 14 mars 1709 – un coup de théâtre – le Grand Conseil autorisa les deux Suisses à reconstruire leurs loges et condamna les Comédiens Français à 6000 livres de dommages et intérêts³. En moins d'une semaine, les loges furent reconstruites, mais il ne restait plus beaucoup de temps pour jouer à cette foire.

Cette version des frères Parfaict, détaillée et complète, recèle quelques inexactitudes. En effet, selon les frères Parfaict, la loge de Holtz où jouait la troupe de Dolet, fut démolie (pour la deuxième fois et, cette fois-ci, complètement) le 22 février, les douze archers se chauffèrent avec des débris plusieurs jours, et les deux loges restèrent fermées jusqu'à leur reconstruction suite à la décision favorable du Grand Conseil (la décision intervient le 14 mars, et la reconstruction devait être terminée vers 19-20 mars).

Or, le procès-verbal de la démolition conservé aux archives de la Comédie-Française⁴ montre que la première démolition fut conduite le soir du 2 mars, après la fin du spectacle. D'ailleurs, le 2 mars tombait effectivement un samedi, contrairement à la date indiquée par les frères Parfaict, le 20 février, qui était un mercredi. Les envoyés de la Comédie-Française ont pris soin d'attendre la fin complète de la représentation, car les affiches à la porte du théâtre annonçaient que Monseigneur le duc d'Orléans allait se rendre dans la loge de Dolet et

¹ *Ibid.*, p. 93.

² *Ibid.*, p. 95.

³ Agnès Paul a retrouvé, dans le Minutier Central, la consignation par les Comédiens Français des 6 000 livres auxquelles ils ont été condamnés par l'arrêt du Grand Conseil du 14 mars 1709 (XCVI, 206, 28 mars 1709). Les Comédiens-Français appelèrent de l'arrêt du Grand Conseil au Conseil privé du Roi, et le procès dura jusqu'en 1710.

⁴ Cité dans : Agnès Paul, *th. cit.*, t. II, p. 191.

Delaplace précisément ce samedi 2 mars¹. Fut-il réellement présent ou bien était-ce une ruse des Forains désireux de protéger leur théâtre ?

C'est à ce moment que se situe l'épisode de renaissance nocturne, car le 3 mars la troupe de Dolet ouvre de nouveau les portes de son théâtre. Campardon a publié un procès-verbal établi le 3 mars à la suite d'une plainte déposée le même jour par les Comédiens Français. Dans la plainte, les Comédiens affirment avoir détruit le théâtre en vertu d'un « arrêt du 19 février dernier » permettant cette démolition.

Néanmoins ledit Dolet par une opiniâtreté sans pareille, une désobéissance manifeste et un mépris desdits arrêts n'a pas laissé de faire reconstruire son théâtre de la même manière qu'il était et se vanter qu'il continuerait d'y représenter de véritables comédies [...]².

Le commissaire se transporte dans la loge de Dolet et y assiste, de cinq à huit heures du soir, à la représentation d'une pièce, probablement *Arlequin grand vizir* (voir, au sujet de cette pièce, le chapitre qui lui est consacré), avec Arlequin vraisemblablement joué par Dolet et Scaramouche, par Delaplace. Cette pièce en trois actes n'est pas jouée en monologues, les acteurs se donnent la réplique sans aucune astuce particulière, si ce n'est le recours au jargon³, que la couleur orientale de la pièce justifie d'ailleurs pleinement.

Suite à ce procès-verbal, établi le dimanche 3 mars, les Comédiens Français ont de nouveau dépêché leur équipe destructrice sur les lieux, et le théâtre a été anéanti pour la deuxième fois le lundi 4 mars⁴, après quoi les archers se sont peut-être chauffés quelques jours avec les débris (en tout cas, ils ont brûlé les débris, le procès-verbal le confirme). Et la nouvelle reconstruction n'avait été entreprise qu'après le 14 mars⁵, à la suite de la décision du Grand Conseil.

Les démolitions étaient précédées de plusieurs procès-verbaux dans la loge de Dolet et associés. Nous avons, à la date du 9 février, un procès-verbal très intéressant non pas du point de vue de la pièce jouée – elle est impossible à identifier – mais du point de vue de la technique *monologique* (nous avons souligné ce passage) :

[...] après la danse sur corde et les sauts qui ont été faits sur le théâtre, il y a paru un acteur en habit d'Arlequin, qui a parlé seul pendant l'espace d'un demi-quart d'heure ou environ, et s'étant retiré derrière le théâtre, sont survenus plusieurs acteurs et actrices en habits de Scaramouche, de Docteur et de servante du Docteur, dont l'un, qui est le Docteur, a aussi parlé seul en présence des autres. Que

¹ Rappelons que, selon l'affiche, la troupe de Selles avait pris le titre de Troupe de S.A.R. Monseigneur le duc d'Orléans ; les Forains profitaient certainement d'une certaine bienveillance de la part de ce grand seigneur.

² Campardon, t. I, p. 260-261.

³ Les acteurs parlent « tant en français qu'en autres différentes langues » (Campardon, t. I, p. 261).

⁴ Agnès Paul a retrouvé, dans les archives de la Comédie-Française, les deux procès-verbaux de démolition, celui du 2 et celui du 4 mars. Voir Agnès Paul, th. cit., t. II, p. 211.

⁵ D'ailleurs, fut-elle réellement entreprise ? La reconstruction, pouvait-elle être rentable pour le peu de temps qu'il restait aux Forains avant la clôture de la FSG ?

pendant qu'il parlait ainsi aux autres, ils faisaient figure de tracer avec le doigt de la main droite sur le dedans de la main gauche, une réponse par écrit que celui qui parlait, disait et la proférait et expliquait, et ensuite il la réfutait sans néanmoins que les autres parlassent pendant qu'il était sur le théâtre ; mais s'en étant retiré, celui qui était resté reprenait la parole et faisait un discours en présence d'autres acteurs qui survenaient, ce qui s'est observé et continué pendant trois actes à la fin desquels l'acteur, qui était en Scaramouche, est venu annoncer que demain on jouerait une pièce qui aurait pour titre *L'Enfant espiègle*¹.

Quelle est cette pièce annoncée sous le titre de *L'Enfant espiègle* ? Le *Scenario* de Dominique contient les fragments du canevas *Arlequin poète et petit enfant*², mais ces fragments, tout en offrant une scène très développée d'Arlequin poète, ne contiennent aucune scène d'Arlequin enfant.

Le procès-verbal du 19 février se signale par le fait qu'il n'a pas été dressé à la demande de la Comédie-Française. Cette fois-ci, c'est l'Académie royale de musique, représenté par Pierre Guyenet, qui se plaint de « plusieurs particuliers » qui « ont des troupes de danseurs de corde dans le préau de la Foire Saint-Germain et aux environs d'icelle, s'ingérant de faire danser, chanter et garnir leur orchestre d'un plus grand nombre d'instruments qu'il ne leur est permis d'avoir »³. Le commissaire se rend dans la loge de Dolet et associés, qui, nous l'avons vu, ne semblaient pas trop se préoccuper de savoir s'il leur était permis ou non d'avoir des machines, de chanter, de danser et de jouer des instruments. Il y a fort à parier que Pierre Guyenet eut vent de ces imprudences par une troupe concurrente, celle de la veuve Maurice qui avait signé avec ce même Guyenet une cession de privilège moyennant une somme un peu forte. Fait troublant, c'est au lendemain de ce procès-verbal qu'intervient la démolition. Si l'on possédait un moyen de démêler les intrigues de ces temps passés, on aurait peut-être découvert, derrière la silhouette menaçante et grotesque d'un menuisier-démolisseur non seulement les figures des Comédiens Français ou administrateurs d'Opéra, mais également le visage – malheureusement resté inconnu – de la veuve Maurice, adversaire redoutable possédant ses entrées chez les personnes très influentes. D'ailleurs, les sanctions les plus sévères, dont la démolition, ne toucheront pas toutes les entreprises foraines ; celle de la veuve Maurice y échappera.

Puisque la plainte émane de l'Académie royale de musique, le commissaire concentrera toute son attention sur l'aspect musical (très développé) de la représentation :

[...] dans la loge des nommés Dolet et Delaplace, associés, [...] avons remarqué dans l'orchestre deux violons et une basse, et après la danse de corde finie plusieurs acteurs et actrices ont paru sur le théâtre, ont joué *la Fille capitaine*, comédie en trois actes, dans laquelle on dialogue depuis le commencement jusqu'à la fin. Dans le second acte une actrice chante une chanson italienne, et dans le troisième plusieurs acteurs et actrices viennent sur le théâtre deux à deux, font un tour et se rangent à droite et à

¹ Campardon, t. I, p. 259.

² Gambelli, vol. II, p. 535-537.

³ Campardon, t. I, p. 260.

gauche, et ensuite un Arlequin et une Arlequine dansent en paysans, une actrice suit et après elle un Ésope. Ensuite plusieurs acteurs et actrices chantent seuls et les autres répondent en chœur, et la pièce finie Arlequin s'est démasqué et est venu annoncer pour le divertissement de demain *Arlequin toujours Arlequin* et les *Fourberies de Scaramouche*¹.

Quant à *La Fille capitaine*, il s'agit certainement de *La Fille savante ou Isabelle fille capitaine* dont nous avons déjà parlé (c'est une reprise). Qu'Ésope vient-il faire ici ? Il n'y a, dans les scènes conservées de *La Fille savante*, aucune mention d'Ésope. De surcroît, Ésope semble être venu pour danser. Les acteurs dialoguent sans se soucier des interdictions, dansent et chantent en solo et en chœur.

Arlequin toujours Arlequin et les *Fourberies de Scaramouche* semblent être des canevas italiens ; mais en absence de précisions on ne tentera pas l'identification². C'est à l'issue de la représentation de ces deux pièces que le théâtre de Dolet et ses associés est démoli pour la première fois.

Le *DTP* signale une création de cette saison : la parodie de *Persée*, de Quinault et Lully, *Persée le cadet*, anonyme, en trois actes et en monologues, représentée par Dolet et sa troupe³, mais cette pièce semble perdue.

Le 7 février 1709, le commissaire, à la demande des Comédiens Français, se rend dans le « jeu tenu par la veuve Maurice à l'encoignure desdites rues des Quatre-Vents et du Cœur-Volant »⁴ où il assiste à la représentation de *Pierrot Roland*. On parlera ailleurs⁵ de cette pièce, malheureusement perdue, intéressante à double titre : il s'agit très probablement de la première parodie dramatique d'opéra à la Foire⁶, mais aussi d'un premier échantillon d'un genre nouveau, l'opéra-comique. La veuve Maurice n'est plus associée avec Charles Alard : leur société fut rompue à la fin de 1708⁷.

Une comédie de *La Foire Saint-Germain*, sans doute, adaptée de la pièce de Regnard et Dufresny et représentée déjà en 1707, aurait été jouée – par quelle troupe ? – à la Foire le 17 février 1709⁸.

¹ *Ibid.*

² Marcello Spaziani évoque les sources possibles : *Arlequin toujours Arlequin* pourrait être une adaptation d'un des trois canevas du *Scenario* de Dominique, *Les Quatre Arlequins*, *Les Deux Arlequins* ou *Les Métamorphoses d'Arlequin*. Quant aux *Fourberies de Scaramouche*, Marcello Spaziani pense à une comédie perdue de l'ATI, *Les Quatre Scaramouches* (*Gli Italiani alla « Foire », op. cit.*, p. 43-44).

³ Nous sommes légèrement surpris de ne retrouver aucune reprise de cet opéra en 1708-1709. Après la reprise de 9 février 1703, la suivante semble être celle du 20 novembre 1710 (*DTP*, t. IV, p. 104-113).

⁴ Campardon, t. II, p. 121.

⁵ Voir le chapitre consacré à la parodie de Fuzelier, *Pierrot furieux ou Pierrot Roland* (III^e partie, chapitre IV).

⁶ Voir Pauline Beaucé, th. cit., p. 149, note 5.

⁷ On trouve, à la date du 21 décembre 1708, un apurement des comptes entre la veuve Maurice et Charles Alard qui termine leur association (Min. centr. XCVIII, 369, Agnès Paul, th. cit., t. I, p. 25).

⁸ Information fournie par Barry Russell ; voir site CÉSAR (<http://www.cesar.org.uk/cesar2/index.php>).

Quant aux acteurs qui ont paru à cette foire, les documents d'archives apportent quelques précisions intéressantes. La première concerne Pierre Antoine Paghetti, italien d'origine, célèbre à la foire comme, plus tard, dans la nouvelle troupe italienne. Jusqu'ici, ses débuts forains étaient datés d'une manière incertaine. Ainsi, les frères Parfaict assuraient que « Paghetti et ses camarades [...] se rendirent à Paris au commencement de janvier 1712 »¹, sur l'invitation des époux Saint-Edme. Campardon remontait un peu plus loin en affirmant qu'après avoir joué dans différentes troupes de campagne, Paghetti « vint à Paris vers 1710, entra dans la troupe de Dominique, qui jouait sous les noms de Raully et de la dame Baron, chez Levesque de Bellegarde et Desguerros à la Foire Saint-Germain de 1710 »².

Or, en réalité, Pierre Paghuetti était engagé chez la veuve Maurice dès la Foire Saint-Germain 1709. On ne peut qu'admirer le flair de cette directrice de spectacles qui savait si bien attirer chez elle les acteurs de talent. Une quittance autographe de Paghetti signée le 16 janvier 1709 témoigne explicitement de l'engagement passé par l'acteur avec la veuve Maurice, tant pour lui que pour sa femme :

Engagement portant – quittance³

16 janvier 1709.

Reconnu le premier février 1709.

J'ai reçu de madame de Martinengue la somme de cent trente quatre livres pour commencement de paiement de ce qu'elle me donnera pour la présente foire S. Germain 1709 en conséquence de l'engagement que j'ai avec elle pour représenter sur son théâtre le personnage convenable à quoi moi et mon épouse nous engageons suivant la teneur de lettres que mon beau-frère⁴ a écrit à la dite Madame de Martinengue, lesquelles lettres j'approuve ayant été écrites de mon consentement. Fait à Paris ce 16 janvier de la présente année 1709 en foi de quoi avons signé.

[Signatures : Pierre Antoine Paguet, Nanon Paguet, Jeanne Godefroy de Martinengue]

Toussaint Prévost et Ursule-Étiennette Babron, son épouse, sont engagés, pour cette FSG 1709, chez Selles⁵. Billard, représentant Gilles, est également dans cette troupe⁶, tout comme le sauteur Lacour⁷. Le 14 janvier, Selles engage aussi les époux Lenoble⁸. Selles prévoit également les artistes pour la parade ; Mlle Meynard est engagée en cette qualité-là⁹.

Pour la troupe d'Alard, les Archives fournissent aussi quelques renseignements. Charles Alard engage ses apprentis Nicolas Lefebvre¹⁰ et Crespin (Crépin) Boulanger¹.

¹ *MSF*, t. I, p. 143.

² Campardon, t. II, p. 205.

³ Min. centr. XCVIII 371. Cette quittance semble totalement inconnue ; Agnès Paul ne la mentionne pas dans sa thèse.

⁴ Il s'agit de Pierre-François Biancolelli, dit Dominique, qui épousa Jeanne Tortoriti, la demi-sœur d'Anne Tortoriti, la femme de Paghetti.

⁵ Min. centr. CVI, 152, 14 janvier 1709, mentionné dans Agnès Paul, th. cit., *Dictionnaire biographique*, p. 55.

⁶ Agnès Paul, th. cit., *Dictionnaire biographique*, p. 13-14.

⁷ Min. centr. CVI, 152, 14 janvier 1709 (Agnès Paul, th. cit., *Dictionnaire biographique*, p. 41).

⁸ Min. centr. XVI, 152 (Agnès Paul, th. cit., *Dictionnaire biographique*, p. 43).

⁹ Min. centr. CVI, 152, 14 janvier 1709 (Agnès Paul, th. cit., *Dictionnaire biographique*, p. 47).

¹⁰ Apprenti d'Alard depuis septembre 1703.

Ayant rompu la société avec la veuve Maurice à la fin de l'année 1708, Charles Alard s'associe, le 28 mars 1709, avec son frère Pierre² « pour les foires Saint-Germain et Saint-Laurent pendant six années à commencer de la Foire Saint-Germain prochaine »³. L'acte stipule que Charles Alard fournira « les bâtiments, peintures, décorations, machines, habits » ; Pierre Alard s'engage, quant à lui, d'assurer la participation de Marc-Antoine Lalauze, son beau-frère, et d'Agathe de Sceaux, la femme de ce dernier.

Selon Agnès Paul, Louis Nivelon prend, à la FSG 1709, deux associés pour son jeu « de la maison de la Croix-Blanche rue des Quatre-Vents »⁴ : Robert Evans, sauteur anglais, et François-Joseph Dolzé, bourgeois de Paris⁵. Il semble éprouver quelques difficultés financières qui ne feront que croître.

Pendant la saison d'été, les comédiens partent jouer en province. Deux sociétés de comédiens constituées en vue d'une tournée nous sont connues. La première est formée, le 25 mars 1709, par Louis Nivelon, Pierre Alard, son épouse Marguerite Lalauze, le frère de cette dernière Marc-Antoine Lalauze et sa femme Agathe de Sceaux⁶,

lesquels ont fait société entre eux pour jouer la / comédie et donner le divertissement de la danse / de corde, sauts et autre dans la ville de Lyon / même dans les autres villes de l'étendue du / gouvernement de Monseigneur le maréchal duc de / Villeroy pendant trois mois de la présente / année commençant le lendemain de la Quasimodo / prochaine durant le privilège que Monseigneur le / Maréchal Duc de Villeroy en a accordé au Sieur / Nivelon [...]

Pierre-François Biancolelli et ses parents et amis – François Cazeneuve dit Desgranges, Antoine Belloni et Pierre Paghetti, ainsi que Jeanne Tortoriti, femme de Biancolelli⁷ – s'associent le 25 janvier 1709⁸. Leur association porte sur « les deux campagnes d'été et d'hiver d'entre les Foires Saint-Germain et Saint-Laurent »⁹ ; ils ont l'intention de se rendre à Rouen¹⁰. Ainsi, l'année de ces comédiens se composait des deux séjours à Paris (les deux réunis duraient de cinq à six mois, vu que les comédiens étaient tenus d'arriver huit ou, plus souvent, quinze jours avant chaque foire et ne repartaient pas nécessairement le

¹ Crépin Boulanger était apprenti chez J.-B. Prin et, ensuite, chez Alard (de 1703 à 1705). Voir FSL 1703.

² Min. centr. XCVIII, 370. Cet acte d'association montre clairement que, jusqu'ici, Charles Alard dirigeait seul leur troupe.

³ Min. centr. XCVIII, 371, Société rapportée, le 28 mars 1709. Par conséquent, à la Foire Saint-Laurent 1709, les deux frères ne devaient pas encore être associés.

⁴ Bail signé le 18 mars 1709 (Min. centr. XCVIII, 371).

⁵ Agnès Paul, th. cit., *Dictionnaire biographique*, p. 32, 49.

⁶ Min. centr. XCVIII, 370, Société 25 mars 1709. C'est Nivelon qui semble avoir le plus de poids dans cette association : en tout cas, Nivelon a trois part pour lui tout seul, tandis que Pierre Alard et son beau-frère avec leurs épouses partagent les trois autres. Richard Baxter suit également Nivelon à Lyon pour cette campagne d'été (Agnès Paul, th. cit., *Dictionnaire biographique*, p. 8).

⁷ Anne Tortoriti, demi-sœur de Jeanne et femme de Pierre Paghetti, devait probablement les suivre.

⁸ Société de comédiens, Min. centr. XCVIII, 370.

⁹ Cité par Agnès Paul, th. cit., t. I, p. 107.

¹⁰ Agnès Paul, th. cit., *Dictionnaire biographique*, p. 53.

lendemain de sa clôture), et de deux campagnes plus ou moins itinérantes pour les mois restants (à peu près trois mois en été et trois mois en hiver). Si la troupe s'installait dans une grande ville (telle que Lyon où se dirige Nivelon avec ses associés), elle pouvait certainement y rester trois mois entiers. Il serait intéressant de savoir si la troupe pouvait y rejouer les créations foraines. Ce n'est pas impossible, surtout dans le cas d'une troupe dont plusieurs membres jouent ensemble à la foire et lors des tournées provinciales. Ainsi, le répertoire forain a peut-être été diffusé dans nombre de villes françaises.

Le 11 février 1709, Louis Restier s'associe avec son gendre Nicolas-Charles Vieujot (gendre de fraîche date, car son mariage avec Anne-Catherine, la fille de Restier, est signé également le 11 février 1709). Le contrat stipule que « le loyer et les constructions préalables seront pris par Restier, comme le faisait la dame Lavigne », la belle-mère de Restier¹. Cette troupe existait donc en tant qu'une troupe indépendante dans les années précédentes.

1709

Foire Saint-Laurent

Cette foire présentait deux types de spectacles. La veuve Maurice, détentrice du privilège concédé par l'Opéra, utilisait librement les chants, les danses, les changements de décoration et montrait des spectacles approchant sans doute l'opéra-comique. Malheureusement, aucun titre n'est connu. En revanche, la troupe de Dolet, Delaplace et Bertrand jouant sous le nom de Holtz et la troupe de Selles jouant sous le nom de Godard étaient obligées d'user de toute leur inventivité pour éviter d'être accusées d'enfreindre les sentences. Elles jouaient en monologues et en jargon.

La troupe de Dolet représente *Les Poussins de Léda*, de Le Noble, parodie des *Tyndarides*, de Danchet. Le choix de la tragédie de Danchet comme cible de parodie a de quoi étonner. Cette tragédie fut représentée pour la première fois le 16 décembre 1707 et redonnée encore 13 fois à la suite, dans le courant des mois de décembre 1707 et janvier 1708, après quoi elle disparaît définitivement de l'affiche². Pourquoi la parodier un an et demi plus tard ? On aurait pu croire à une erreur de datation, mais il semble que l'auteur des *Poussins de Léda* n'a pas trouvé à redire à propos de la datation, c'est pourquoi on va considérer cette datation

¹ Min. centr. XCVIII, 370, cité dans Agnès Paul, th. cit., *Notes*, p. 22.

² Voir Henry Carrington Lancaster, « The Comédie Française 1701-1774, plays, actors, spectators, finances », dans *Transactions of the American Philosophical Society*, 1951 (december), vol. 41, part 4, p. 620. La pièce fut imprimée l'année suivante : Paris, P. Ribou, 1708.

comme sûre. En effet, c'est l'auteur de la pièce en personne qui fournit aux auteurs du *DTP*, selon leur propre aveu, quelques renseignements intéressants sur ses *Poussins*. Notamment, il précise que la pièce

ne fut point jouée à la muette avec des écriteaux¹ : comme c'était une parodie de la tragédie des *Tyndarides*, elle fut faite en vers [alexandrins, comme le montre une petite citation fournie plus loin], et exécutée suivant l'usage de cette année, en espèce de monologues, c'est-à-dire que l'acteur après avoir déclamé les vers qu'il avait à débiter, se retirait dans la coulisse et revenait dans le moment sur la scène, où celui qui était resté parlait à son tour².

Qui était ce dramaturge qui avait communiqué ces renseignements aux auteurs du *DTP* ? Ailleurs, le *DTP* nomme Faroard³, les *MSF* affirment qu'il s'agit d'Eustache Le Noble⁴ : « M. Le Noble, auteur connu dans le monde par différents ouvrages qu'il donnait de mois en mois, et qu'on nommait des *Pasquinades*, offrit à Dolet et à la Place, une pièce de sa composition intitulée *Les Poussins de Léda* »⁵. L'hypothèse a de quoi nous séduire, car Le Noble figure parmi les fournisseurs de l'ATI. Mais, hélas, il ne s'agit certainement pas de lui. Voici ce que nous lisons dans l'article du tome VII du *DTP*⁶ :

L'auteur des *Poussins de Léda*, de qui l'on tient ce fait⁷, était jeune alors ; il n'avait travaillé que pour s'amuser, et fit présent du produit qui pouvait lui revenir de cette pièce à une jolie et célèbre danseuse du théâtre de Dolet pour la corde lâche : on la nommait communément la grande Catin [...] »⁸.

À la page suivante, on apprend que ce jeune homme portait l'épée à l'époque. Sa parodie est donc présentée, comme il se devait à l'époque, comme un péché de jeunesse, amusement sans conséquence d'un homme du monde et galanterie envers une belle. Quant à Eustache Le Noble, homme sans doute aussi fort galant, il allait avoir, en décembre 1709, 66 ans (il meurt en janvier 1711, à l'âge de 68 ans). L'auteur de cette pièce n'est donc certainement pas lui, mais, probablement, Faroard (Farouard) – l'article consacré aux *Poussins de Léda* dans le tome IV du *DTP* le nomme, et l'article rectificatif du tome VII, écrit à l'instigation de

¹ Comme l'affirme l'article du *DTP* placé dans le tome IV, p. 223.

² *DTP*, t. VII, p. 677-678.

³ *DTP*, t. IV, p. 223.

⁴ Brenner (p. 64) maintient ce doute : 6154. Faroard. *Les poussins de Léda* [...] Attr. aussi à Lenoble.

⁵ *MSF*, t. I, p. 100.

⁶ Ce tome VII contient les corrections et les additions ; justement, l'article de ce tome consacré aux *Poussins de Léda*, rectifie les informations données sur cette pièce dans le tome IV, p. 223.

⁷ Le fait que la pièce n'était pas en écriteaux, ainsi que tous les autres faits de l'article.

⁸ *DTP*, t. VII, p. 678. La grande Catin ou Mlle Margot ? Voici ce que l'on trouve dans un autre article du *DTP* : « Margot (Mlle), célèbre danseuse et voltigeuse foraine, et élève de De Grave Gille, débuta dans la troupe de Dolet et la Place, à la Foire S. Laurent 1709. On joua pendant le cours de cette Foire la pièce pantomime intitulée *Les Poussins de Léda*, l'auteur par bienveillance pour la jeune danseuse, qui avait alors dix-huit ans, et était grande, bien faite et très jolie, lui fit don de ses honoraires. Mademoiselle Margot demeura trois foires consécutives dans la troupe de Dolet, et passa ensuite dans celle du Sieur S. Edme, où elle brilla beaucoup » (*DTP*, t. III, p. 314).

l'auteur, ne réfute pas cette attribution. Qui fut ce Faroard ? Pourrait-il être identifié avec Jean-Baptiste Faroard, avocat¹ ?

Malheureusement, l'auteur des *Poussins de Léda*, tout en apportant quelques corrections, n'a pas jugé bon de détailler son péché de jeunesse. En revanche, il raconte un incident curieux qui s'est produit lors des répétitions de la pièce².

Agnès Paul signale également à cette foire *Le Festin de pierre*, représenté le 11 mars 1708 au jeu de Bertrand, Dolet et Delaplace³.

La troupe de Selles joue la *Parodie d'Atrée et Thyeste*, anonyme, non imprimée et probablement perdue. Elle prend pour cible la tragédie de Crébillon, *Atrée et Thyeste*, représentée pour la première fois, sur la scène de la Comédie-Française, le 14 mars 1707. Jouée dix fois de suite (y compris la première)⁴, cette pièce n'est pas reprise la saison suivante ; elle ne revient sur scène qu'en novembre 1712⁵. Choix donc aussi surprenant que celui des *Tyndarides*, les deux productions n'étant pas vraiment d'actualité (elles l'auraient été bien plus un an auparavant).

Il semble que ce sont les premières parodies foraines des tragédies de la Comédie-Française⁶. Le fait qu'elles apparaissent à la Foire Saint-Laurent 1709 ne doit rien au hasard : les deux troupes foraines persécutées, irritées par les mesures brutales prises contre eux à la Foire Saint-Germain 1709, se vengent en tournant en ridicule tant le répertoire que la manière de jouer des Comédiens-Français. Les frères Parfaict retiennent tout particulièrement cet

¹ *Mémoire pour M. Jean-Baptiste Faroard, avocat ès Conseils du Roi, et dame Anne-Angélique Favières, son épouse*, [...]. Paris, J.-B.-C. Ballard, 1738 (catalogue de la BnF).

² « [...] Castor et Pollux ne pouvant tous deux prétendre à l'immortalité, Mercure (Pierrot) descendait du cintre dans un panier tel que ceux dont on se sert dans les églises pour houcher les araignées des voûtes, et apportait à Pollux une lettre de la part de Jupiter [...] L'acteur qui jouait le rôle de Mercure eut une querelle assez vive avec l'auteur : un homme tel que lui, qui avait brillé sur les théâtres de la province, se prétendait déshonoré de paraître dans un panier d'osier sur scène : il voulait, disait-il, descendre du ciel dans une petite gloire. L'auteur s'obstina au contraire, et sans un ordre de la police qui le menaçait de la prison, la pièce n'aurait pas été jouée le jour qu'elle avait été affichée. M. Pierrot, malgré les applaudissements qu'il avait reçus, ayant témoigné à l'auteur quelque ressentiment, ce dernier qui alors portait l'épée, ayant seulement enfoncé son chapeau et s'étant ganté, comme pour mettre l'épée à la main, l'acteur ne jugea pas à propos de se battre ; il lui demanda excuse, le pria de lui accorder son amitié, et parut toujours depuis dans le panier » (*DTP*, t. VII, p. 678-679). On croirait voir une scène de comédie où un zanni vantard mais couard fait marche arrière dès que l'adversaire met la main à l'épée. Cet épisode qui présente Pierrot dans une bien mauvaise posture, est-ce une vengeance tardive de l'auteur de la pièce envers les comédiens, capricieux, mesquins, altiers ? Qui fut ce Pierrot imbu de sa personne au point d'exiger une gloire, comme à l'opéra ? Cette anecdote montre bien que les acteurs de la foire ne se voyaient certainement pas en joyeux baladins qui se moquent du prestige des grandes institutions, mais en personnes dignes d'être à l'égalité avec les membres de ces institutions.

³ Agnès Paul, th. cit., t. III, p. 369.

⁴ Henry Carrington Lancaster, *op. cit.*, p. 618.

⁵ *Ibid.*, p. 637.

⁶ *Le Festin de pierre*, représentée lors des foires précédentes, n'avait probablement pas pour but de tourner en dérision les auteurs et les acteurs de la Comédie-Française.

aspect-là, en disant que ce qui contribua le plus au grand succès de ces pièces restées à l'affiche toute la durée de la Foire, ce fut :

[...] la façon comique dont les Forains contrefaisaient les meilleurs acteurs de la Comédie-Française. Ils les faisaient reconnaître non seulement par les caractères qu'ils représentaient au théâtre, mais encore en copiant leurs gestes et les sons de leurs voix. Cette dernière manière de les peindre se faisait en prononçant d'un ton tragique des mots sans aucun sens, mais qui se mesuraient comme des vers alexandrins. Ce bouffonnage fit un tel effet, que pendant plusieurs Foires, il n'y paraissait point de pièces qu'on n'y introduisît ce genre de jargon, et toujours employé par les Romains ; c'est ainsi que les Forains désignaient les acteurs Français¹.

Charles Alard n'est pas associé à la veuve Maurice, il ne profite donc plus du privilège concédé à cette directrice des spectacles par l'Opéra. Les *MSF* les réunissent à tort en tant que détenteurs du privilège : « Pendant que la troupe de Holtz et celle de Godard, jouaient dans les bornes si étroites, Alard et la veuve Maurice, soutenus, comme je l'ai dit, par la permission de l'Opéra, représentaient librement leurs pièces »². Le procès-verbal établi le 5 septembre 1709 dans le jeu d'Alard « situé ruelle et faubourg Saint-Laurent »³, montre clairement que les acteurs d'Alard n'avaient pas la liberté de parler et n'utilisaient le chant qu'avec parcimonie. La description fournie n'a pas permis d'identifier la comédie, quoique l'identification ne soit peut-être pas impossible. La comédie est en monologues, avec quelques couplets (l'usage des couplets était-il réservé au divertissement final ?) Après une danse de corde, le commissaire vit

« [...] paraître sur le théâtre plusieurs acteurs et actrices l'un en habit d'Arlequin, un autre en Scaramouche et d'autres en habits à la française, dont un en habit de Docteur⁴ ; qu'ils ont joué et représenté une farce sur différents sujets comiques et entre autres le Docteur qui veut marier sa fille, l'enlèvement de cette fille par une troupe de Bohémiens et un peintre qui fait le portrait d'icelle fille⁵, que l'un desdits acteurs parle aux autres qui lui répondent par signes soit de la tête, soit de la main ; que celui qui vient de parler étant retiré un autre prend la parole ; qu'étant tous retirés ils reparaisent et un autre acteur parle encore aux autres qui lui répondent par les mêmes signes : en sorte que chaque acteur joue son rôle en parlant les uns après les autres sans pourtant se répondre, ce qui forme la farce en plusieurs actes ; que ceux qui sont en habits d'Arlequin, d'Arlequine et de Pierrot chantent plusieurs couplets de chansons dont l'un le plus souvent sert de demande et l'autre de réponse »⁶.

À cette foire, la troupe de la veuve Maurice, comptait toujours parmi ses membres Pierre Paghetti et Anne Tortoriti, son épouse⁷. Les *Nouveaux mémoires sur les spectacles de la Foire* nomment également une certaine Violente, danseuse de corde⁸.

¹ *MSF*, t. I, p. 101.

² *Ibid.*, p. 102.

³ Campardon, t. I, p. 5.

⁴ Le costume du Docteur fait donc partie des « habits à la française » : est-ce une maladresse de langage ou bien le Docteur portait-il un costume le rapprochant d'une manière particulièrement insistante des costumes des médecins français de l'époque ?

⁵ Le peintre qui fait le portrait, ainsi que l'enlèvement rappellent *Le Sicilien* de Molière.

⁶ Campardon, t. I, p. 5.

⁷ Engagement du 11 Septembre 1709, Min. centr. XCVIII, 371.

⁸ « Chez la veuve Maurice en 1709 au Jeu de Paume d'Orléans, danseuse célèbre de corde. Hollandaise, jolie, blanche [une rature] grande et blonde. On ignore ce qu'elle est devenue. Elle a joué dans six foires » (*Nouveaux*

C'était la dernière foire pour la veuve Maurice qui a fait preuve, durant ces années, d'une énergie, d'une perspicacité et d'une efficacité exceptionnelles. Les frères Parfaict affirment, dans les *MSF* comme dans le *DTP*, que le renoncement à l'activité théâtrale a suivi de près son mariage avec un gentilhomme, Maximilien-Charles de Martinengue, et que c'est ce mariage qui fut la cause du renoncement¹. Cependant, il n'en est rien. Auguste Jal a retrouvé un registre de Saint-Laurent qui rapporte, à la date du 9 octobre 1698, son mariage avec de Martinengue². Dans les documents juridiques du début du siècle, la veuve Maurice est qualifiée d' « épouse autorisée et non commune en biens de Maximilien Charles de Martinengue »³. Son mariage avec de Martinengue ne correspond pas à la fin de sa carrière en tant que directrice de spectacles, mais plutôt au début. On peut sans doute expliquer sa retraite par son âge (mariée avec Maurice Vondrebeck dès 1672, elle n'était plus très jeune) et par l'état de sa santé qu'on peut imaginer s'empirant : elle décéda l'année suivante, en 1710.

Quoiqu'il en soit, il est certain qu'elle renonça au théâtre après la Foire Saint-Laurent 1709. Le 22 octobre 1709, elle vendit ses bâtiments et leur équipement⁴ à Jean Levesque, Sieur de Bellegarde, et Pierre-Eustache Desguerroy, pour la somme de quarante cinq mille livres⁵ payé comptant. « La cession inclut la reprise des engagements conclus par la veuve Maurice avec les artistes et la transmission du brevet qu'elle avait obtenu de l'Académie royale de musique »⁶. Les frères Parfaict attribuent cette somme élevée au fait que la veuve Maurice renonça, tant pour elle que pour ses filles à tenir les spectacles forains⁷. Campardon suppose qu'il s'agissait d'une vente simulée « destinée seulement à permettre à sa fille Catherine von der Beck, mariée au comédien Étienne Baron, de reprendre la suite de ses affaires sans être inquiétée par les nombreux créanciers de son mari [...] »⁸. Cela paraît très peu probable, car les acquéreurs de l'entreprise théâtrale de la veuve Maurice ne semblent pas collaborer avec Catherine lors des foires suivantes.

mémoires, f° 52). Les *MSF* mentionnent aussi une Violente, mais c'est une acrobate italienne qui parut à la FSL de 1727.

¹ *MSF*, t. I, p. 105. *DTP*, t. III, p. 354-355.

² Auguste Jal, *op. cit.*, p. 165.

³ Voir, par exemple, une convention, à la date de 27 mars 1703, entre Jeanne Godefroy et Louis Restier et sa famille, Min. centr. XCVIII, 353. D'autres actes juridiques des années 1703-1704 portent tous cette indication.

⁴ Il s'agit des installations aux deux foires, FSG et FSL.

⁵ Min. centr. XLV, 321.

⁶ Agnès Paul, *th. cit.*, t. I, p. 60.

⁷ *MSF*, t. I, p. 105-106.

⁸ Campardon, t. II, p. 113.

Le même jour du 22 octobre 1709, Levesque et Desguerros s'associèrent avec les deux frères Alard pour tenir les spectacles aux foires Saint-Germain et Saint-Laurent. Voici l'extrait de l'acte de cette association :

Société 22 octobre 1709

Furent présents Sieur Jean Levesque bourgeois de / Paris y demeurant rue St Honoré paroisse Saint-Germain L'Auxerrois, /

Pierre Eustache Desguerros aussi bourgeois de Paris / y demeurant rue Ventadour paroisse St Roch. /

Charles Alard seul sauteur des plaisirs du Roi et / Catherine Fouquet sa femme qu'il autorise à l'effet des / présents demeurant rue du Petit Lion paroisse Saint-Sulpice /

Et Pierre Alard aussi seul sauteur des plaisirs du Roi / Et Marguerite Delalauze sa femme pareillement qu'il / autorise à l'effet des présentes demeurant rue St Antoine paroisse St Paul. /

Lesquels sont convenus de ce qui ensuit:

Premièrement que lesdits parties se sont associées et / s'associent par les présentes pour toujours tant pour eux que pour / leurs femmes, enfants et héritiers et à compter d'aujourd'hui dans / les exercices, jeux, danses de corde et autres divertissements / qu'ils jugeront à propos d'établir et faire représenter pendant / le cours des foires de Saint-Germain et Saint-Laurent de cette / ville, dans les lieux ci-devant occupés par la dame / de Martinengue et autres endroits qu'ils désigneront./

Que les bâtiments, théâtres et effets desdits sieurs / Levesque et Desguerros qu'ils ont acquis de la dame / de Martinengue moyennant la somme de quarante / cinq mille livres seront par eux fournis pour faire lesdits / exercices sans que pour raison de ce ils puissent prétendre / autres sommes que celles ci-après.

Que lesdits Alard seront tenus de faire leurs exercices / ordinaires dans lesdits jeux de chaque foire des St-Germain / et Saint-Laurent même de faire faire les représentations, / danses de cordes et autres exercices qu'il conviendra tant / dans ledit jeu qu'autres où ils seront établis, sans aussi / que pour raison de ce ils puissent prétendre ni demander / aucunes autres sommes que celles ci-après soit pour gratifications / ou autrement et sans qu'ils puissent [s'en ?] dispenser pour / autre cause que de maladie à peine d'être déchu de leur / droit en la présente société et de la somme de six mille / livres qu'ils seront tenus payer aux autres les / femmes solidairement avec leurs maris. Ceci pendant le cours / de chacune foire où ils pourraient manquer. /

Qu'il sera incessamment fait un état des danseurs de cordes, sauteurs, voltigeurs et autres gens [etc.]¹

Pour participer à l'acquisition de l'exploitation théâtrale de la veuve Maurice, Pierre-Eustache Desguerros se munit d'une caution en la personne d'un autre bourgeois de Paris demeurant la même rue Ventadour et nommé Théophile Peclavé².

Le 28 décembre 1709, Charles Alard loue le jeu de paume du Dauphin situé rues des Quatre-Vents et des Boucheries³. La troupe de la veuve Maurice occupait, à la Foire Saint-Germain, le jeu de paume d'Orléans, situé à l'angle des rues des Quatre-Vents et du Cœur-Volant. S'agissait-il d'établir dans le jeu de paume du Dauphin une deuxième troupe ? En tout cas, l'entreprise semble en pleine expansion.

¹ Min. centr. XLV 321. L'acte fait sept pages manuscrites ; nous n'avons transcrit ici que la première et le commencement de la deuxième. Agnès Paul a relevé dans cet acte l'accord conclu en vue de remboursement du montant très important du rachat de l'entreprise : « L'acte prévoit qu'on prélèvera sur la recette l'intérêt des 45 000 livres, fixé à dix pour cent, avant de payer quatre mille livres à chacun des associés, et que le surplus servira à rembourser le capital. Enfin, après complet remboursement, "les loges, théâtres, décorations, machines et autres effets appartiendront par quart aux associés, [qui] partageront également les bénéfices" » (Agnès Paul, th. cit., t. I, p. 60-61).

² Voir *Cautionnement* signé le 22 octobre 1709, Min. centr. XLV 321. Le 5 novembre 1709, Peclavé signe, solidairement avec Desguerros, une « déclaration et obligation » envers sieur Barthélémy Bressolle reconnaissant la date de 6 501 livres contractée en vue de rachat de l'entreprise de la veuve Maurice (Min. centr. XLV 321).

³ Min. centr. XCVIII, 372 (Agnès Paul, th. cit., t. I, p. 25).

Foire Saint-Germain

Voici comment les *MSF* abordent cette saison :

Les nouveaux entrepreneurs [il s'agit de Levesque de Bellegarde et Desguerros], qui avoient traité avec la Dame veuve Maurice, prirent des arrangements avec les acteurs de sa troupe, Dominique, sa femme, Belloni, etc. et ouvrirent leur spectacle par une pièce de la composition de *Dominique*, intitulée *Arlequin Atys* [...] qui fut très applaudi. Tout contribua à cette réussite ; la dépense que les sieurs de Bellegarde et Desguerros firent pour orner la salle, la force du jeu des acteurs, et la liberté que Dominique avait de parler et de chanter ; [...] Alard, à qui le Sieur Guyenet avait fait signifier qu'il n'eût plus à se servir de la permission qu'il lui avait donnée de faire chanter et danser sur son théâtre, ouvrit son spectacle par une pièce à la muette [...]¹.

Ainsi, selon les *MSF*, il y a deux grandes troupes à cette foire : la troupe de Levesque de Bellegarde et Desguerros, successeurs de la dame Maurice, dont les acteurs, avec Dominique à leur tête, sont libres de parler et chanter, et la troupe des frères Alard à qui on interdit la danse et le chant.

Or, nous avons cité, à l'article de la Foire Saint-Laurent 1709, l'association conclue par Levesque de Bellegarde et Desguerros avec les frères Alard qui ne forment désormais qu'une seule entreprise. Levesque de Bellegarde et Desguerros ont fourni les fonds pour acquérir l'entreprise, mais c'est visiblement Charles Alard, aidé de son frère Pierre, qui s'occupe de la gérer. C'est lui qui engage les acteurs – non pas la troupe de Dominique, mais celle de Dolet². Ils signent un engagement que voici juste avant l'ouverture de la foire :

[Engagement 29 janvier 1710]³

Furent présents Sieur Charles Alard sauteur / des plaisirs du Roi demeurant à Paris rue / des Quatre-Vents paroisse Saint-Sulpice / d'une part /
 Sieur Charles Dolet bourgeois de Paris / et damoiselle Catherine Lambert son épouse / qu'il autorise à l'effet des présentes demeurant / à Paris, faubourg Saint-Lazare paroisse Saint- / Laurent d'autre part, /
 Lesquels ont fait un traité et sont demeuré / d'accord de ce qui suit C'est à savoir que lesdits / sieur et damoiselle Dolet se sont engagés et / s'engagent par ces présentes avec ledit sieur / Alard, savoir ledit sieur Dolet pour jouer et représenter / le rôle d'Arlequin, et la damoiselle son épouse / les rôles qu'il conviendra au dit sieur Alard dans / les jeux et divertissements qu'il fera représenter / en tel endroit de

¹ *MSF*, t. I, p. 107-108.

² La confusion introduite par le frères Parfaict semble persister toujours, puisque Isabelle Martin reprend ces informations (bien qu'avec un soupçon de méfiance dont témoigne la formule soulignée) : « [...] Bellegarde et Desguerros ouvrirent leur salle en 1710, sous le nom de la veuve [en effet, dans les procès-verbaux, on dit toujours "jeu de paume de la veuve Maurice, rue des Quatre-Vents"], et obtinrent un grand succès. Les nouveaux frais engagés pour sa décoration et son aménagement la rendent agréable au public. De plus, il semble que Dominique jouait chez eux. Il était le seul, grâce à ses talents, à avoir réussi à conserver le droit de parler et de chanter tandis que les autres acteurs, pour éviter les dialogues, jouaient à la muette et avec des écriteaux » (Isabelle Martin, *Le Théâtre de la Foire*, op. cit., p. 15-16). Premièrement, on se doute fort que les aménagements concernaient cette salle-là (on pense plutôt que les frères Parfaict la confondirent avec la salle du Bel-Air – voir *infra*) ; deuxièmement, Dominique ne jouait pas chez Bellegarde et Desguerros ; troisièmement, les talents, sous l'Ancien régime, ne semblaient pas donner un accès automatique aux privilèges – nous verrons qu'en réalité Dominique n'avait pas plus de facilités que d'autres acteurs, ce qui ne l'empêchait certainement pas d'outrepasser les limites fixées.

³ Min. centr. XCVIII, 373.

cette ville de Paris que ce puisse / être pendant le cours des Foires Saint-Germain / et Saint-Laurent prochaines sans qu'ils ne puissent / se dispenser d'y jouer et d'y faire lesdits rôles / et personnages à la satisfaction dudit sieur / Alard, Comme aussi lesdits sieur et damoiselle / Dolet seront tenus de fournir seulement leurs / habits d'Arlequin et d'Olivette ou Colombine / pour y jouer tous les rôles qui leur seront distribués / et qui seront conduits par ledit sieur Dolet suivant / les ordres dudit sieur Alard. Cet engagement / ainsi fait moyennant le prix et somme de / quinze cent livres pour chacune desdites / deux foires que ledit sieur Alard sera tenu / promet et s'oblige bailler et payer auxdits sieur / et damoiselle Dolet au fur et à mesure qu'ils / en aurons besoin / [en marge : pendant le cours desdites deux foires], / et en outre lesdits sieur et / damoiselle Dolet seront tenus, promettent / et s'obligent solidairement [...] de se trouver [barré : quinze jours] douze jours / avant l'ouverture des [...] deux / foires aux répétitions que ledit Sieur Alard / fera des divertissements qu'il voudra donner au / public. [etc.]
[signatures : Dolet, Catherine Lambert, C. Alard]

Le passage que nous avons souligné semble indiquer que Dolet ne se limite pas à jouer son personnage, mais il doit aussi fournir une espèce de direction artistique (il va « conduire les rôles ») sous la supervision de Charles Alard.

Le même jour, Charles Alard signe l'engagement d'Antoine Delaplace pour jouer le rôle de Scaramouche ; l'engagement couvre les deux foires de l'année 1710 (comme celui de Dolet) et prévoit le cachet de mille livres par foire¹.

La troupe d'Alard compte également des sauteurs, des danseurs de corde, des chanteurs. Nous connaissons les noms de François Piètre, danseur, Delaporte, probablement danseur également, et de François Octavien, chanteur. Tous les trois figurent dans la plainte rendue par François Piètre le 10 février 1710. Piètre dit être engagé par « sieur Alard l'aîné [...] en qualité de danseur pour la foire St-Germain et celle de St-Laurent prochaine »².

La troupe qui réunit Dolet et Delaplace, les frères Alard et Bellegarde et Desguerrois donne ses spectacles au jeu de paume d'Orléans, rue des Quatre-Vents.

Un seul spectacle de cette troupe nous est connu à travers le procès-verbal dressé, le 3 février, le jour de l'ouverture, à la demande de Pierre Guyenet, détenteur du privilège de l'Académie royale de musique, dans « le jeu de paume de la veuve Maurice rue des Quatre-Vents » :

[...] nous avons vu un théâtre orné de décorations, lustres, plusieurs rangs de formes et chaises aux deux côtés terminés par une balustrade de fer ; au pied d'icelui théâtre un orchestre, et dans icelui plusieurs particuliers jouant savoir : cinq de violons, un de basse, un de hautbois et un de basson ; trois rangées de loges l'une sur l'autre qui règnent tout autour de la salle. Avons vu, après que les danses de cordes ont cessé, représenter sur ledit théâtre, avec machines et changement de décorations, un divertissement comique par plusieurs acteurs et actrices composé de parodies sur nombre d'airs de l'opéra d'*Alceste* et autres airs et de danses alternativement, ce divertissement partagé en prologue et actes. Avons remarqué que les chanteurs, après avoir chanté en chœur, chantent des duos et autres airs au son des instruments de l'orchestre et dansent ensuite deux à deux, quatre ensemble et en plus grand nombre différentes danses au son des mêmes instruments³.

¹ *Ibid.*

² Campardon, t. II, p. 233.

³ *Ibid.*, t. I, p. 6-7.

Un orchestre de huit personnes, les danses et les chants en continu, les machines et les changements de décorations dans une salle relativement grande et bien aménagée – on se croirait presque à l'Académie royale de musique. Décidément, les Forains ne semblent pas faire grand cas des sentences qui pleuvent sur eux. Ce n'est pas du tout un hasard si Pierre Guyenet insiste sur la visite du commissaire dès le premier jour de la foire. À la suite du départ de la veuve Maurice, il avait retiré à Alard, pour la Foire Saint-Germain 1710, le privilège de chanter, danser etc.¹ et veut certainement s'assurer que sa décision est respectée. Ce n'est peut-être pas un hasard non plus si la troupe représente des « parodies sur nombre d'airs de l'opéra d'*Alceste* » : on dirait que les Forains s'amuse à braver l'autorité de l'Académie royale de musique et se vengent du retrait du privilège.

Cette année, la fille de la veuve Maurice, Catherine Vondrebeck, épouse Baron, s'engage pour la première fois dans une entreprise théâtrale qu'elle gère avec l'aide de Guillaume Raully, cousin de Maurice, le père de Catherine². La troupe de Catherine Baron et de Raully s'installe rue de Vaugirard près de Luxembourg, au jeu de paume de Bel-Air. Il paraît qu'il s'agit d'une salle nouvellement aménagée³ : dans la plainte déposée le 3 février 1710, Pierre Guyenet affirme qu'au préjudice de son privilège

les nommés Alard frères, Raully⁴ et autres bateleurs, danseurs de cordes, entendent faire chanter et danser différents acteurs et actrices pendant le cours présent de la Foire Saint-Germain au son de violon et autres instruments de musique sur des théâtres, savoir : lesdits Alard au jeu de paume de la veuve Maurice, rue des Quatre-Vents, et ledit Raully rue de Vaugirard près Luxembourg sur celui qu'il a fait construire au jeu de Paume du Bel-Air [...]⁵.

Le commissaire parle aussi du « jeu de paume du Bel-Air, rue de Vaugirard, près Luxembourg, dans lequel ledit Raully a fait construire et élever un théâtre que nous avons vu orné de décorations et lustres »⁶.

Pierre Guyenet prie le commissaire d'aller, le soir même du 3 février, dans le jeu d'Alard, et, le jeudi suivant (c'est-à-dire, le 6 février), chez Catherine Baron. Pourquoi le jeudi suivant, si les théâtres jouaient tous les jours ? Y a-t-il du favoritisme là-dedans, laisse-t-il du temps à Catherine Baron pour se préparer à la visite ?

¹ *Ibid.*, p. 6.

² *Ibid.*, t. II, p. 298.

³ On se demande si, en attribuant une part de succès d'*Arlequin Atys* à « la dépense que les sieurs de Bellegarde et Desguerroy firent pour orner la salle » (*MSF*, t. I, p. 108), les frères Parfaict ne décrivent en réalité la nouvelle salle de Bel-Air et non pas la salle où jouait la troupe de Bellegarde et Desguerroy (qui ne représentait pas *Arlequin Atys*).

⁴ Le nom est orthographié *Rolly*.

⁵ Campardon, t. I, p. 6. Nous soulignons.

⁶ Campardon, t. II, p. 298.

La troupe de Catherine Baron et de Rauly est constituée de Pierre-François Biancolelli, sa femme Jeanne Tortoriti, Cazeneuve dit Desgranges et sa femme Catherine Rozard, Antoine Belloni et Pierre Paghetti avec sa femme, Anne Tortoriti¹. C'est la troupe que la mère de Catherine avait fidélisée durant les dernières années. Curieusement, Catherine semble avoir récupéré la troupe, mais non pas les bâtiments et le matériel. Nous ne voyons pas sur quoi se fonde Campardon quand il affirme que Levesque de Bellegarde et Desguerros firent exploiter l'entreprise achetée à la veuve Maurice, pendant les deux foires de l'année 1710, par Guillaume Rauly et Catherine Baron².

Mais cette troupe, malgré la présence de Dominique, n'a pas plus de facilités de fonctionnement que celle de Dolet et Alard, car Catherine Baron n'a pas hérité, non plus que les acheteurs du matériel de la veuve Maurice, du privilège que l'Académie royale de musique avait accordé à cette dernière. Dans la plainte citée, Pierre Guyenet s'attaque à cette troupe, tout comme à celle d'Alard, pour avoir chanté, dansé et joué de la musique.

Selon les *MSF*, la troupe guidée par Dominique ouvre cette saison par *Arlequin Atys*, une parodie perdue³ composée par Dominique lui-même que Marcello Spaziani considère comme sa première comédie véritablement foraine⁴. Cette parodie en trois actes, « avec des agréments de chants et de danses »⁵, faite à l'occasion de la reprise d'*Atys* le 28 novembre 1709, obtint un grand succès. Cependant, le premier procès-verbal de cette foire concernant la troupe de Dominique, dressé le 6 février, ne semble pas évoquer *Arlequin Atys*. C'est curieux, car, vu le succès de cette production, elle ne pouvait pas être abandonnée trois jours après l'ouverture de la Foire⁶. Or, trois jours plus tard c'est la parodie de *Phaéton* qui est jouée dans le théâtre de Catherine Baron selon les deux procès-verbaux confrontés ici, l'un dressé à la demande des Comédiens Français, l'autre, de Pierre Guyenet :

Louis-Jérôme Daminois, le 6 février 1710 (suite à la plainte des Comédiens Français)	Louis-Jérôme Daminois, le 6 février 1710 (suite à la plainte de Pierre Guyenet)
Avons vu, après les danses de corde finies, représenter sur ledit théâtre, avec machines et changements de décorations, un divertissement comique par différents acteurs et actrices, composé de parodies sur la plupart	Avons vu, après les danses finies, représenter sur ledit théâtre orné de machines et changements de décorations, un divertissement comique par différents acteurs et actrices composé de parodies sur plusieurs

¹ Dominique, Desgranges, Belloni et Paghetti sont énumérés dans le procès-verbal de 6 février au jeu de paume du Bel-Air. Ce procès-verbal parle aussi des actrices, mais sans les nommer (Campardon, t. II, p. 299).

² Campardon, t. I, p. 81.

³ L'indication du *DTP* : « imprimée dans un recueil à Amsterdam » (*DTP*, t. I, p. 196) semble erronée. Voir Françoise Rubellin, *Atys burlesque, parodies de l'opéra de Quinault et Lully à la Foire et à la Comédie-Italienne (1726-1738)*, avec un appendice musical de Loïc Chahine, Saint-Gély-du-Fesc, Éditions Espaces 34, 2011, p. 11, note 11.

⁴ Marcello Spaziani, *Gli Italiani alla « Foire », op. cit.*, p. 102.

⁵ *MSF*, t. I, p. 108.

⁶ Et, en cas d'insuccès, probablement non plus.

<p>des airs de l'opéra de <i>Phaéton</i> et autres et de danses alternativement, partagé en prologue et actes suivis. Avons remarqué que les acteurs, dont les principaux sont : l'Arlequin, nommé Dominique, le Scaramouche, nommé Desgranges, le Pierrot, nommé Belloni, et le Bossu, nommé Bacquetti [<i>sic</i>], et les actrices forment entre eux des espèces de dialogues, se parlent et se répondent par lesdites chansons la plupart obscènes ; que l'Arlequin et le Pierrot affectent, pour exciter les ris des spectateurs, en les chantant, des gestes et postures indécentes et scandaleuses ; que lesdits acteurs et actrices chantent au son de l'orchestre, qui les accompagne, des chœurs et des duos, dansent par deux, par quatre et en plus grand nombre après avoir chanté et ce pendant tout le cours du divertissement, et qu'en fin d'icelui le Scaramouche a fait un compliment assez long et arrangé l'annonce du même divertissement pour le lendemain¹.</p>	<p>airs de l'opéra de <i>Phaéton</i> et autres airs ; qu'il a commencé comme ledit opéra par danses et prologue et continué par actes suivis ; que lesdits acteurs et actrices, qui se parlent et répondent par des chansons, ont chanté au son de la symphonie qui accompagnait des chœurs et des duos, et ont dansé au même son plusieurs danses par deux, par quatre et en plus grand nombre².</p>
--	--

L'orchestre, selon les deux commissaires, ne comptait pas moins de neuf musiciens : six violons, deux basses de violons et un basson.

Il semble que les spectacles furent interrompus suite aux plaintes des théâtres privilégiés. En tout cas, c'est ce que laisse entendre la nouvelle plainte déposée par la Comédie-Française le 6 mars. Elle affirme que les Forains représentent des comédies,

et cela au mépris non-seulement des sentences et arrêts rendus [...], mais encore des ordres du Roi à eux notifiés le mois dernier ; qu'entre autres le nommé Rauly, qui a fait construire et élever un théâtre au jeu de paume du Bel-Air, rue de Vaugirard, près Luxembourg, et avait cessé en exécution dudit dernier ordre, a, par une désobéissance funeste à icelui, recommencé de jouer et représenter sur sondit théâtre la comédie³.

Le commissaire se rend le même jour au jeu de paume du Bel-Air, chez Rauly et Catherine Baron :

Avons vu, après les danses de corde finies, représenter sur ledit théâtre par différents acteurs et actrices, un divertissement comique partagé en actes et scènes et avons remarqué que lesdits acteurs, dont les principaux sont : l'Arlequin, nommé Dominique, le Docteur, nommé Desgranges, le Pierrot, nommé Belloni, et le Bossu, nommé Baghetti [*sic*], et les actrices parlent sur ledit théâtre, seuls, deux ensemble et trois aussi ensemble et se répondent les uns aux autres par signes, postures et gestes, même par mots coupés, et forment ainsi entre eux des espèces de dialogues en parlant et se répondant. Comme aussi que l'Arlequin et le Pierrot ont proféré plusieurs paroles obscènes et fait plusieurs gestes et postures indécentes qui blessent la pudeur et l'honnêteté publiques, pour exciter les ris des spectateurs, et qu'à la fin dudit divertissement le Docteur a fait l'annonce d'un autre pareil pour demain⁴.

Il ne s'agit plus de parodie d'opéra – l'interruption des spectacles au mois de février a peut-être rendu les Forains plus prudents vis-à-vis de cette institution qui ne déposera plus de plaintes durant cette foire – mais d'un « divertissement comique », impossible à identifier. Le

¹ Campardon, t. II, p. 298-299.

² *Ibid.*, p. 299-300.

³ Campardon, t. II, p. 300.

⁴ *Ibid.*, p. 300-301.

commissaire n'affirme pas qu'il s'agisse d'une comédie suivie de son dénouement ; on imagine plutôt des scènes détachées. Les acteurs ont l'air d'être muselés, cette fois-ci, car ils ne s'expriment que « par signes, postures et gestes, même par mots coupés », ce que le commissaire qualifie d' « espèce de dialogue ».

Les frères Parfaict placent dans l'article de cette foire la description de la technique des écriteaux, mais il semble que cette technique n'est pas encore employée ; en tout cas, ni ce procès-verbal-là ni les autres qui vont suivre ne la mentionnent.

Le 14 mars 1710, Catherine Baron se présente d'elle-même à la police¹ et invite le commissaire à se transporter dans sa salle du jeu de paume de Bel-Air. C'est une initiative inédite : jusqu'ici, les commissaires se déplaçaient suite aux plaintes des Comédiens-Français, et voici que les Forains viennent inviter le commissaire à constater, dans leur spectacle, l'absence de toute infraction². Catherine Baron devance ses ennemis de deux heures : elle se présente devant le commissaire Étienne Duchesne à cinq heures, et les Comédiens Français, devant Charles Bizoton, à sept heures³. Les deux commissaires, Étienne Duchesne et Charles Bizoton, se rendent chez la dame Baron et dressent chacun un procès-verbal⁴. L'un des deux procès-verbaux est extrêmement laconique ; en revanche, le deuxième fournit une description très précise du spectacle et permet des rapprochements intéressants entre la pièce jouée chez Catherine Baron ce soir de mars 1710 et la comédie *Arlequin baron allemand ou le Triomphe de la Folie* qui paraîtra à la Foire Saint-Germain en 1712⁵.

Dans leur nouvelle plainte déposée le lendemain, le 15 mars 1710, les Comédiens Français ne se contentent plus de faire valoir leur privilège, mais développent une argumentation économique : les entrepreneurs forains continuent de représenter les pièces de théâtre « qu'ils annoncent au public par des affiches, ce qui leur attire un concours de monde

¹ Cela semble prouver que l'entreprise est gérée plutôt par elle que par Guillaume Raully.

² Catherine Baron fait noter au commissaire que, « quoique dans ses spectacles elle ait toujours évité toute entreprise sur le privilège des comédiens et de l'Académie de musique en se renfermant uniquement dans ce qui lui est permis comme danses sur la corde, sauts périlleux et simples monologues, néanmoins des ennemis qu'elle a se sont donné la liberté de dire, et à la cour et à Paris, qu'elle donne des opéras et des comédies ; et comme elle a un sensible intérêt de faire connaître la vérité, elle nous requiert de nous transporter dans la salle où elle donne son spectacle et de dresser procès-verbal de ce qui s'y passera » (Campardon, t. I, p. 87).

³ Les comédiens ne ménagent pas leurs expressions : ils « viennent d'apprendre que la troupe des danseurs de corde, qui est établie au jeu de paume de Bel-Air, rue de Vaugirard, sous le nom de la demoiselle Baron, continuait de représenter des comédies et pièces de théâtre scènes par scènes, même affichait publiquement qu'on y jouait journellement des pièces, ce qui leur attirait un concours de monde infini par les représentations la plupart indécentes et obscènes qu'ils faisaient, lesquelles causaient la ruine entière de la comédie qui est établie par l'autorité du Roi » (Campardon, t. I, p. 88).

⁴ Voir ces deux procès-verbaux dans le chapitre consacré à *Arlequin baron allemand*.

⁵ Voir le chapitre dédié à cette pièce.

prodigieux et rend la Comédie déserte et en cause la ruine »¹. Et, pour prouver que la ruine est effective, les comédiens invitent le commissaire à revenir, après la visite de la salle de Bel-Air, à la Comédie-Française pour consulter le registre et dresser le procès-verbal de la recette et dépense du jour.

[...] étant retourné à la Comédie-Française en la salle susdite, lesdits sieurs Dancourt et Dufey nous ont représenté un gros registre in-folio, couvert de basane verte, sur lequel on écrit jour par jour la recette et dépense de chaque jour au sujet de la Comédie. Et avons vu que la dépense de cejour d'hui monte à 257 livres et la recette aussi de ce jour à 147 livres seulement².

On ne sait pas à combien montait la recette de Catherine Baron (quel dommage qu'aucun registre couvert de basane ne soit conservé), mais elle devait être très élevée, à en croire le commissaire qui avait vu, au jeu de Bel-Air,

un théâtre élevé, orné de décorations, de lustres éclairés et d'un orchestre. Aux côtés d'icelui plusieurs loges l'une sur l'autre à double rang, un parterre et un amphithéâtre, le tout rempli entièrement de monde. Sur le théâtre cinq rangs de formes et de chaises, des deux côtés, aussi remplis de monde de l'un et de l'autre sexe et de plus une si grande quantité d'hommes debout que le théâtre en était presque couvert et qu'il y avait à peine sur icelui un petit espace pour les acteurs, ce qui était cause que de temps à autre on criait tout haut : *Place au théâtre* !³.

Quelle est la pièce qui attira tout ce monde chez Catherine Baron ? Le procès-verbal, dressé par le commissaire Louis-Jérôme Daminois ne permet pas une identification sûre :

Avons vu, après les danses de corde finies, représenter par quatre acteurs et deux actrices un divertissement comique scène par scène ; que dans chacune d'icelles chacun desdits acteurs, qui ont paru trois de suite l'un après l'autre, ont paru après deux, trois et quatre ensemble, ont tous parlé et se sont tous répondu par signes et postures ; qu'ils ont proféré plusieurs paroles obscènes et affecté des postures très indécentes et scandaleuses pour attirer les ris des spectateurs ; que ce divertissement a été suivi de sauts périlleux qui ont été annoncés par des particuliers appelés Gilles, par lesquels sauts la représentation dudit divertissement a fini sur les huit heures et demie⁴.

Les obscénités dans la pièce et des sauts annoncés par Gilles rappellent le spectacle de veille décrit par le commissaire Bizoton. Mais Daminois a compté, dans le « divertissement comique », quatre acteurs et deux actrices, tandis que la description de Bizoton ne mentionne qu'Arlequin, le Docteur, Pierrot et Colombine. Peut-être que Bizoton n'a pas mentionné les personnages secondaires ? La pratique foraine étant de continuer une pièce, sans alternance, tant qu'elle attire des spectateurs, on ne voit pas pourquoi on aurait changé de pièce alors que

¹ Campardon, t. II, p. 301.

² *Ibid.*, p. 302. Molière ne fait plus tellement recette : à cette date de 15 mars 1710, *L'Avare* ne rassemble que 96 spectateurs pour la recette montant effectivement à 147 livres (Henry Carrington Lancaster, *op. cit.*, p. 628). D'ailleurs, les comédiens savent bien que Molière ne remplira pas leurs caisses ce soir-là, car les assemblées les plus réduites se retrouvent justement aux soirées moliéresques (avec un « record », le 12 février 1710, de douze spectateurs et 21 livres de recette pour *L'École des femmes*). Heureusement, les recettes ne sont pas toujours aussi catastrophiques : le même mois de mars, la Comédie-Française rassemble, par quatre fois, plus de 800 spectateurs et 1300 livres de recettes pour d'autres pièces.

³ Campardon, t. II, p. 301.

⁴ *Ibid.*, p. 301-302.

celle qui était représentée paraissait plaire (salle est pleine ce jour-là, le 15 mars, et elle était pleine la veille, le 14 mars¹).

L'affaire opposant Holtz et Godard à la Comédie-Française aboutit le 17 mars, avec un arrêt du Conseil d'État privé du Roi qui annulait l'amende de 6 000 livres imposée aux Comédiens Français par l'arrêt du Grand Conseil. Cette décision défavorable a eu pour suite l'abandon de l'entreprise de la part de Holtz et de Godard. Ils résilièrent le bail des loges appartenant à Bertrand et les engagements des gagistes. Selles, selon les *MSF*, « s'engagea avec des comédiens qui jouaient en province et partit de Paris après les Fêtes de Pâques, et depuis il n'est point revenu en cette ville »². Nous avons vu que Dolet et Delaplace n'ont pas attendu la décision du Conseil pour quitter Holtz et s'engager avec Bellegarde et Desguerros. Nous ne savons pas quelle troupe jouait chez Holtz.

Sans doute suite à cet arrêt, Catherine Baron invite dans son théâtre, le 19 mars, deux commissaires dans le but de faire connaître « sa parfaite soumission et son profond respect pour les ordres du Roi, les arrêts et règlements de la Cour rendus au sujet des spectacles »³. On possède donc, pour cette soirée encore, deux descriptions différentes, signées Nicolas-François Ményer et Jean-Jacques Camuset :

Nicolas-François Ményer	Jean-Jacques Camuset
<p>[...] nous avons remarqué ce qui suit : que la plus grande partie du spectacle qui dure l'espace de deux heures et demie, se passe en danses sur la corde, à voltiger, à réciter quelques monologues sur le théâtre, et que le spectacle finit par des sauts que font les danseurs sur le théâtre ; que les monologues sont déclamés tantôt par un Docteur, un Arlequin, un Pierrot, une Colombine, une Marinette ; que les monologues sont tous morceaux coupés qui n'ont aucune suite ni rapport les uns avec les autres et ne font pas une pièce ; que ces monologues sont de deux sortes, qu'il y en a où celui ou celle qui les récite est seul sur le théâtre, et qu'il y en a d'autres où, quand il déclame, il y a quelquefois un et quelquefois deux acteurs sur le théâtre auxquels il parle, mais qui ne lui répondent pas⁴.</p>	<p>[...] nous avons remarqué ce qui suit : Que le spectacle commence par des danseurs de corde, suivis de voltigeurs ; qu'ensuite un Docteur se présente sur le théâtre où il parle seul, et s'étant retiré, vient un Pierrot qui parle aussi seul. Marinette vient trouver Pierrot sans lui parler et se retirent tous deux. Arlequin paraît aussitôt et parle seul, et Pierrot survient qui fait des figures et des grimaces sans parler. Arlequin se retire, Pierrot reste qui parle seul et le Docteur survient qui fait seulement quelques postures et figures sans parler. Un petit homme paraît ensuite qui parle seul, et s'étant retiré, Arlequin paraît qui parle aussi seul. Le petit homme revient ensuite trouver Arlequin sans lui parler : ils jouent ensemble aux cartes, Arlequin parle seul et lui reproche qu'il le triche. Les violons jouent. Pierrot vient ensuite qui parle seul et Arlequin survient qui lui fait des grimaces et des postures sans parler. Arlequin s'en va et le Docteur paraît à sa place, mais ne parle pas. Pierrot se retire et le Docteur reste et parle seul. Isabelle paraît sans parler et le Docteur</p>

¹ *Ibid.*, t. I, p. 88.

² *MSF*, t. I, p. 115.

³ Campardon, t. I, p. 85.

⁴ *Ibid.*

	<p>continue de parler seul. Le Docteur se retire et Pierrot paraît qui parle seul, se dit écuyer d'Isabelle qui ne lui parle pas. Isabelle se retire. Pierrot continue de parler seul, et le Docteur et Arlequin survient, se chamaillent ensemble sans parler. Le Docteur et Pierrot se retirent et Arlequin reste et parle seul. Surviennent ensuite Marinette, le Docteur et Pierrot qui ne parlent point et, après avoir fait quelques figures et postures devant Arlequin, se retirent.</p> <p>Les violons jouent.</p> <p>Marinette et le Docteur paraissent, auquel elle parle sans qu'il lui réponde. Marinette se retire sans parler et Pierrot vient qui ne parle pas. Le Docteur et Pierrot se retirent et vient Arlequin qui se met à une toilette et parle seul. Arlequin se retire, Marinette paraît qui parle seule, et dans l'instant paraît aussi le Docteur qui ne parle point. Le Docteur se retire sans parler. Arlequin vient à sa place auquel Marinette adresse la parole, mais il ne répond pas. Marinette se retire et Arlequin reste et parle seul. Arlequin se retire. Marinette et Colombine paraissent et Colombine parle seule. Marinette et Colombine s'étant retirées, Arlequin revient seul, et un peu après vient une femme à laquelle il adresse la parole sans que cette femme lui réponde.</p> <p>En sorte que nous, commissaire, avons remarqué qu'il n'y a que monologues de deux sortes : l'un d'un acteur ou d'une actrice qui parlent sans adresser la parole à personne, et l'autre d'un acteur ou d'une actrice qui parlent et adressent la parole à d'autres sans qu'on leur réponde. Nous avons aussi remarqué que les discours sont tous morceaux coupés et presque tous sans aucune suite¹.</p>
--	---

On voit bien que, malgré un récit extrêmement détaillé du commissaire Camuset (Renzo Guardenti remarque avec pertinence que cette description ressemble à un canevas dell'arte, avec les entrées et les sorties de personnages soigneusement notées)², l'identification de la pièce jouée paraît impossible. Il n'y a plus, semble-t-il, ni chants, ni danses, ni changements de décorations, ni machines, et le côté spectaculaire paraît être bien modeste.

Le 22 mars, Catherine Baron sollicite à nouveau la visite du commissaire Camuset en prétextant qu' «elle a fait changer quelque chose dans le spectacle qu'elle donnera cejourd'hui [et veut] faire connaître que, dans cette nouveauté, elle continue de se conformer aux ordres du Roi et aux arrêts de la cour »³. Le commissaire Jean-Jacques Camuset dresse de nouveau un procès-verbal extrêmement long et détaillé, mais, malgré les allers et venues incessants des personnages qu'il consigne avec minutie, il est impossible d'identifier la pièce.

¹ Campardon, t. I, p. 85-87.

² Renzo Guardenti, *Le Fiere del teatro, op. cit.*, p. 47.

³ Campardon, t. I, p. 89.

Parmi les personnages, il y a Arlequin, Pierrot, le Docteur, Scaramouche, Mezzetin, Colombine et Marinette ; il s'agit certainement des scènes comiques d'inspiration italienne. D'après le commissaire, ces scènes sont sans suite et ne forment aucune intrigue. Les violons ponctuent l'action. La pièce est jouée en monologues, et le procès-verbal s'applique justement à démontrer qu'à aucun moment les acteurs ne se répondent sur scène¹. Aucune mention n'est faite des danses ou des chants.

Marcello Spaziani, analysant ces deux procès-verbaux de Camuset, du 19 et du 22 mars, remarque qu'en effet l'ordre des scènes avait changé (ce qui donna prétexte à Catherine Baron de réinviter le commissaire), mais aussi que la technique d'expression évolue² : l'acteur ne s'adresse plus à son partenaire muet, mais au public³. S'agit-il vraiment de l'évolution de la technique, ou bien, tout simplement, d'une expression légèrement différente choisie par le commissaire ?⁴

Ainsi, le répertoire de cette saison semble se scinder en deux parties : ou ouvre la foire avec les parodies d'opéras (*Alceste*, *Atys*, *Phaéton*) et, probablement après une suspension des représentations, on continue avec des divertissements comiques d'inspiration italienne, solution de repli des entrepreneurs. On ne voit aucune parodie de tragédie, malgré le succès de ce genre à la Foire Saint-Laurent 1709.

Catherine Baron avec la troupe de Dominique et les frères Alard avec la troupe de Dolet n'étaient pas les seuls à proposer des spectacles à cette foire. Louis Nivelon, Pierre de

¹ Citons, à titre d'exemple, le début de ce procès-verbal : « Après quoi se lève une toile sur le milieu du théâtre sur lequel Pierrot paraît accompagné d'Arlequin, lequel parle seul. Arlequin s'étant retiré, Pierrot reste et parle seul. Pierrot se retire, le Docteur vient et parle seul. Le Docteur se retire, Arlequin vient et parle seul. Le Docteur revient, Arlequin continue de parler en sa présence sans que le Docteur réponde. Ils se retirent ensemble tous deux et Scaramouche vient et parle seul. Arlequin survient sans parler et ils se retirent tous les deux ensemble. Pierrot vient et parle seul. Arlequin survient, mais ne parle pas, et Pierrot continue de parler seul. Pierrot se retire et rentre presque dans l'instant et parle seul. Il emmène ensuite Arlequin avec lui. Les violons jouent ». Et voici la conclusion, attendue, du commissaire : « Comme aussi avons remarqué que les récits qu'ils font sont tous morceaux coupés et presque sans suite et que les scènes n'ont aucune liaison les unes aux autres et ne forment aucune intrigue » (Campardon, t. I, p. 89-90).

² Marcello Spaziani, *Gli Italiani alla « Foire », op. cit.*, p. 109.

³ « Et nous, commissaire, avons remarqué qu'il n'y a, dans tout ce spectacle, que monologues de deux sortes : l'un d'un acteur ou d'une actrice qui parlent seuls sans adresser la parole à personne qu'aux spectateurs, et l'autre d'un acteur ou d'une actrice qui parlent aussi seuls et adressent la parole à un ou deux autres acteurs sans que les autres acteurs répondent » (Campardon, t. I, p. 89-90).

⁴ Dans le premier procès-verbal, le commissaire mentionne que les acteurs « parlent sans adresser la parole à personne » ; dans le deuxième, qu'ils « parlent seuls sans adresser la parole à personne qu'aux spectateurs » (*Ibid.*, p. 86 et 90).

Lajoute, François Letellier étaient également présents – ils sont tous mentionnés dans la plainte déposée le 6 février 1710 par les Comédiens Français¹.

Une fois la foire finie, les comédiens et les entrepreneurs cherchent à gagner leur vie en province, Paris n’offrant aucune liberté des spectacles en dehors des foires. Pour cette année 1710, on peut suivre les préparatifs de la saison estivale pour deux forains plus discrets que Charles Alard ou Catherine Baron. Il s’agit de Louis Nivelon et de Louis Restier.

Le 5 avril 1710, Louis Nivelon engage Jean Arangolin dit le Turc pour aller jouer la comédie à Lyon. Ce Jean Arangolin devait être une véritable vedette foraine, car il fut engagé pour la Foire Saint-Germain 1710 par les successeurs de la veuve Maurice, Levêque et Desguerois, pour une somme très forte de 3000 livres à laquelle pouvait s’ajouter encore 300 livres de « prime »². L’acte d’engagement de Jean Arangolin chez Nivelon montre bien le rapport encore très étroit entre les entrepreneurs des spectacles et les charlatans à proprement parler dont Jean Arangolin semble faire partie, ainsi que les stratégies que mettent en place les entrepreneurs pour s’assurer l’exclusivité de certaines prestations de leurs gagistes :

Engagement 5 avril 1710

Furent présents Louis Nivelon danseur ordinaire / de Monseigneur demeurant à Paris rue du / Cœur-Volant quartier Saint-Germain-des-Prés / paroisse Saint-Sulpice d’une part / et Jean Arangolin dit le Turc demeurant / à Paris à l’hôtel de Tournon susdite paroisse / Saint-Sulpice d’autre part /

Lesquels ont fait entre eux le traité qui ensuit / C’est à savoir que ledit Jean Arangolin s’est / engagé et engage par les [ces ?] présentes avec ledit / sieur Nivelon pour aller avec lui en la ville de / Lyon et y faire ses exercices ordinaires / dans les comédies qu’ils y représenteront / Le présent engagement ainsi fait moyennant / la somme de cinq cent livres par mois à compter / du jour du début en ladite ville laquelle / lui sera payée par chacun / jour à proportion de ladite somme et encore / sous condition qu’il sera permis audit Arangolin / de vendre et débiter en place publique ses / secrets à autre heure que celle du jeu et / sans néanmoins y pouvoir faire ses exercices / qu’il fera seulement dans le jeu dudit sieur / Nivelon qui permettra au nommé S. Mave [Marc ?]³ et / sa femme quinze jours après l’ouverture de / son jeu de faire la parade et accompagner ledit / sieur Arangolin lorsqu’il vendra et débitera ses / secrets à la charge par ledit sieur Nivelon de / voiturier seulement les hardes dudit sieur Arangolin / dans ladite ville de Lyon et lui fournira / la pyramide, la lanterne et les escarpins pour / faire ses exercices sans être tenu d’aucune / autre chose [...] / fait et passé à Paris en étude l’an mil sept / cent dix le cinquième jour d’avril après-midi sous signé / [Nivelon et une signature illisible]⁴

Le 6 avril 1710, Louis Nivelon engage aussi Christophe Bruloi (Bruillot), danseur de corde, et Élisabeth Jacquelot, la femme de ce dernier ; ils seront également du voyage⁵. Agnès Paul a retrouvé encore deux engagements dans la même troupe : celui d’Antoine Hyacinthe ou Jacinthe (30 mars)⁶ et celui d’Ange-Augustin Babron (10 avril)¹.

¹ Campardon, t. II, p. 298.

² Min. centr. XLV, 321, 24 décembre 1709, cité dans Agnès Paul, th. cit., t. I, p. 94.

³ Serait-ce Saint-Mare, Arlequin apparut à la FSL 1711, selon les *MSF*, t. I, p. 128 ?

⁴ Min. centr. XCVIII, 373.

⁵ Min. centr. XCVIII, 373 (6 avril 1710).

⁶ Min. centr. XCVIII, 372^{bis}. Jacinthe est engagé pour jouer Pierrot, Docteur ou Amoureux (Agnès Paul, th. cit., *Dictionnaire biographique*, p. 38).

À la même époque, Louis Restier prépare sa « campagne ». Le 9 avril 1710, il s'associe avec Gertrude Boon² et son frère Gerard³ pour partir en tournée ; comme Restier se trouve à Paris au moment de signer l'association, on imagine qu'il devait être actif à la Foire Saint-Germain 1710. Voici l'acte :

Société 9 avril 1710⁴

Furent présents Louis Restier sauteur / des plaisirs du Roi et Anne Marie Auzeray [Ozerays] / sa femme qu'il autorise à l'effet des présentes / demeurant rue des Quatre-Vents paroisse / Saint-Sulpice d'une part /

Et Gerard Boon et Gertrude Boon frère / et sœur demeurant susdite rue et paroisse

Lesquels ont fait entre eux le traité qui / ensuit en la présence et du consentement de / Marianne Boon leur mère. C'est à savoir / qu'ils se sont associés pour aller pendant / la campagne avec ledit sieur / Restier en tels lieux qu'il jugera à propos / et de représenter dans les comédies qu'ils / y joueront les personnages et rôles qu'ils [sic] / leur conviennent. Dans laquelle société / lesdits Boon auront deux cinquièmes de / profit et le sieur Restier les trois autres / déduction faite des frais qu'ils partageront / de la même manière. Le dit sieur Restier

s'oblige de se nourrir lui, sa famille et / deux gagistes et lesdits Boon se nourriront / à leurs dépens / Pour ce qui est des voitures, / des équipages et hardes, gages et / logements des gagistes lesdits / associés en partageront les frais de la / même manière qu'il a été dit [...] / fait et passé à Paris / en étude l'an mil sept cent dix le neuf / avril après-midi et ont signé excepté lesdites / Marianne Boon et Gertrude Boon qui ont / déclaré ne savoir écrire ni signer de ce / interpellées

[signatures : L. Restier, Gerardus Boon]

1710

Foire Saint-Laurent

Selon les *MSF*⁵, à cette foire-là, il y avait trois troupes dignes d'être signalées :

- 1) Bellegarde et Desguerroy, avec Pierre-François Biancolelli, dit Dominique
- 2) Bertrand, Dolet, Delaplace
- 3) Alard.

À la foire précédente, Dominique jouait chez Catherine Baron, tandis que Dolet, engagé par Alard, jouait chez Bellegarde et Desguerroy, ces quatre messieurs formant une seule troupe. N'ayant pas retrouvé de renseignements sur les engagements et les conventions conclus pour cette foire, nous ne pouvons rien affirmer, mais il semble logique d'imaginer que Dominique continuait à jouer chez la dame Baron⁶, et Dolet, chez Alard / Bellegarde, ce

¹ Min. centr. XCVIII, 372^{bis}, mentionné dans Agnès Paul, th. cit., t. I, p. 109, Notes, p. 26.

² Devenue célèbre sous le sobriquet de la belle Tourneuse.

³ Ni les frères Parfaict, ni Campardon ne semblent connaître son prénom. Campardon parle de Cornélius Boon (op. cit., t. I, p. 164), mais c'est un autre frère de Gertrude qui s'engage ici avec Restier.

⁴ Min. centr., XCVIII, 373.

⁵ *MSF*, t. I, p. 115-116.

⁶ Qui engage toujours, à côté des acteurs, les sauteurs et les danseurs de corde, comme, par exemple, Michel Cochois (Min. centr. XCVIII, 372^{bis}, 21 mars 1710, Agnès Paul, thèse cit., *Dictionnaire biographique*, p. 19).

qui réduit le nombre de troupes à deux. Desguerrous ne fait plus partie de la société : « le 2 juin 1710 [entre les deux foires de cette année], il renonce à l'exploitation théâtrale et Levesque de Bellegarde lui rachète sa part »¹. Le manuscrit *État des pièces* a donc tout à fait raison d'affirmer, à propos de la salle de jeu de paume d'Orléans : « Bellegarde tenant le Jeu », car Desguerrous s'est désormais retiré de l'entreprise.

Selon les *MSF*, à la fin de cette foire, Bellegarde et Desguerrous se défont de leur entreprise théâtrale en louant la salle et les machines à Gaultier de Saint-Edme et de son épouse, Marie Duchemin². Cette information est erronée, comme nous le verrons par la suite.

Le 2 octobre 1710, Louis Gauthier de Saint-Edme épouse Marie Duchemin³. Ils n'ont encore aucune part dans les entreprises foraines de l'année 1710, mais ne tarderont pas à se manifester.

Toujours selon les *MSF*⁴, la troupe de Dominique (donc, probablement, la troupe de Catherine Baron) a ouvert cette foire par *La Foire galante*, parodie en 3 actes de l'opéra-ballet *L'Europe galante*⁵, « la plus ancienne parodie d'opéra-ballet connue »⁶. Cet opéra-comique, de Dominique, a eu beaucoup de succès, affirment les *MSF*. En principe, on imagine que la pièce à succès devait rester à l'affiche un certain temps (au moins quinze jours) et qu'il serait tout à fait logique, de la part de Dominique, de renforcer ce succès en proposant au public parisien un autre plat de son métier. Ce serait d'autant plus logique que Dominique aspire à une carrière parisienne : sa *Préface* du *Nouveau théâtre italien*, truffée de passages autopublicitaires, le montre clairement⁷. Mais, curieusement, le 18 août 1710, la troupe de Dominique joue la comédie *L'Heureux naufrage ...* à Lyon. Cette date de 18 août semble tout à fait sûre : elle figure dans l'édition contemporaine de la pièce⁸. Si *La Foire galante* fut jouée

¹ Agnès Paul, th. cit., t. I, p. 62. Agnès Paul s'appuie sur l'acte conservé au Min. Centr. XCVII, 145.

² *MSF*, t. I, p. 116.

³ Contrat de mariage conservé au Min. Centr. XII, 166, mentionné par Agnès Paul, th. cit., t. I, p. 65.

⁴ *MSF*, t. I, p. 115-116.

⁵ L'opéra-ballet *L'Europe galante*, livret d'Antoine Houdar de la Motte et musique d'André Campra, fut représenté pour la première fois à l'Académie royale de musique le 24 octobre 1697 et repris le 18 mai 1706 (*DTP*, t. II, p. 463). C'est cette reprise qui est probablement visée par la parodie, curieusement parue quatre ans plus tard.

⁶ Emanuele De Luca, « La circulation des acteurs italiens et des genres dramatiques dans la première moitié du XVIII^e siècle », dans *L'Opéra de Paris, la Comédie-Française et l'Opéra-Comique. Approches comparées (1669-2010)*, éd. par Sabine Chaouche, Denis Herlin et Solveig Serre, Paris, École des chartes, 2012, p. 245.

⁷ « Verra-t-on toujours Paris frustré du plaisir d'un spectacle conduit par les soins et la vigilance du sieur Dominique, si digne imitateur de son père, [...]. N'y aura-t-il donc que les provinces éloignées qui jouiront du goût et de l'application de notre auteur ? Faudra-t-il qu'il en coûte des voyages, pour satisfaire sa curiosité, en allant chercher ailleurs que dans la capitale du royaume, des spectacles qui méritent certainement la préférence sur tant d'autres ? » (Pierre-François Biancolelli, *Nouveau théâtre italien*, Paris, J. Edouard, 1712, *Préface*). On imagine mal le public parisien aller à Lyon dans le but unique d'assister à une représentation théâtrale.

⁸ Nicolas Barbier, *L'Heureux naufrage*, comédie [...] représentée à Lyon pour la première fois par la troupe du Sr. Dominique, dans la salle de Belle-Cour, le 18 août 1710, Lyon, A. Briasson, 1710, 107 p.

le 25 juillet et continuée pendant dix ou quinze jours, il ne restait que peu de temps à Dominique pour rejoindre Lyon et préparer la première représentation de *L'Heureux naufrage*. « Il faudra l'institution des diligences pour que la vitesse augmente : en 1768 [...] celle de Lyon ne mettra que cinq jours pour faire 103 lieues »¹. En 1710, avant la construction du nouveau réseau routier et la mise en service de moyens de transports plus rapides, la vitesse moyenne de déplacement en voiture publique était de 40 à 50 kilomètres par jour². Le voyage Paris-Lyon devait par conséquent durer pas loin de dix jours. Même si, en voyageant de manière plus rapide (par la chaise de poste), Dominique pouvait rejoindre Lyon avant dix jours, l'interrogation demeure : pourquoi est-ce que Dominique quitte précipitamment Paris où sa pièce est jouée avec succès, au lieu de continuer les représentations à la Foire Saint-Laurent à peine ouverte ? En principe, les acteurs suivaient la foire du début à la fin, sauf certains cas de force majeure. Peut-être, Dominique avait contracté à Lyon des engagements qu'il fut obligé d'honorer ? Toute sa troupe l'attendait peut-être à Lyon ? Ou bien, peut-être, *La Foire galante* ne fut pas un succès, mais un échec et, dépité, Dominique partit pour Lyon où il allait rester tout l'automne 1710 ? Ou bien, tout simplement, *La Foire galante* ne fut pas représentée à la Foire Saint-Laurent 1710 ? L'opéra-ballet *L'Europe galante*, parodié par Dominique dans *La Foire galante*, était repris en 1706 et en 1715, mais pas en 1710. Evidemment, cela ne constitue aucunement une preuve que la parodie ne date pas de 1710 : certaines parodies furent jouées en « décalage » des reprises des œuvres-cibles. Cependant, cela peut corroborer l'idée que la datation de *La Foire galante* proposée par les MSF est erronée.

L'édition de *La Foire galante ou le Mariage d'Arlequin* subsiste dans les fonds de la BnF³. Cet opéra-comique contient uniquement des couplets⁴ et aucun passage en prose ; il contient également de nombreuses entrées dansées, ainsi que plusieurs morceaux joués par les violons. Pierrot y déprime fort souvent, tout comme dans les pièces foraines de Fuzelier. Quant à Arlequin, il est une vedette incontestable de la pièce. Notamment, il s'y déguise en coquette, ce qui donne lieu à une scène très amusante dans laquelle Arlequin joue à la fois la coquette et le « damoiseau » qui la courtise (Acte II, sc. 4). Cette scène devait être un véritable tour de

¹ Max Fuchs, *La Vie théâtrale en province au XVIII^e siècle*, op. cit., p. 101.

² Guy Arbellot, « La grande mutation des routes de France au XVIII^e siècle », dans *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, 1973, vol. 28, n° 3, p. 765-791.

³ *La Foire galante ou le Mariage d'Arlequin*, opéra-comique, par le sr Dominique Biancolelli, S. l. n. d., 32 p. On peut consulter ce petit livret à Tolbiac (Rez-de-jardin 8-YTH-7361). La bibliothèque de l'Arsenal, quant à elle, possède un élégant petit volume intitulé *Théâtre de M. D. B. C. D. L* (8-BL-12655), dans lequel sont réunies deux pièces de Moreau de Brazey (*L'Escroc* et *La Prévention ridicule ou la caverne de Montésinos*) suivies, p. 331-374, de *La Foire galante*, opéra-comique de Dominique [sic] Biancolelli.

⁴ Certains couplets sont chantés par tout un chœur, certains autres, par les chanteurs et les chanteuses.

force pour l'acteur remplissant le rôle d'Arlequin, qui enchaînait, sur l'air de *Ne m'entendez-vous pas*, neuf couplets de 4 ou 5 vers chacun, chantant tantôt pour la femme et tantôt pour l'homme. Ce dédoublement fait penser à des scènes analogues de l'ATI où Arlequin jouait les deux personnages à la fois¹. *La Foire galante* propose une amusante mise en abyme du monde forain : dans le prologue, une troupe de marchands forains entoure Vénus qui débarque à la foire (d'où le titre de *La Foire galante*), et, dans le troisième acte, le spectateur/lecteur est transporté dans une salle de bal à la Foire où l'on retrouve encore la troupe des marchands forains chantant et dansant.

La troupe de Dolet et de ses associés fit l'ouverture par *Arlequin aux Champs Elysées*, en 3 actes, à la muette, par écriteaux. Ni les *MSF*, ni le *DTP* ne donnent le nom d'auteur de cette pièce. Carmody l'attribue à Eustache Le Noble, tout comme il attribue à Le Noble la *Parodie d'Atrée et Thyeste*, hésitant, pour *Les Poussins de Léda*, entre Faroard et Le Noble. Brenner signale deux pièces sous le titre d'*Arlequin aux Champs Elysées*, l'une anonyme², l'autre, de Louis Fuzelier, mais attribuée aussi à Le Noble³. L'attribution à Fuzelier paraît plus probable, Le Noble étant, à cette époque, relativement âgé et probablement fatigué de sa longue carrière d'écrivain. Marcello Spaziani suggère, de la part de Fuzelier, la possibilité de la première ébauche pour *Orphée ou Arlequin aux Enfers* représenté un an plus tard, à la FSL 1711⁴. Mais Fuzelier ne mentionne pas *Arlequin aux Champs Elysées* dans le manuscrit résumant sa carrière foraine : n'attachant peut-être pas beaucoup d'importance à ses premiers essais, il n'y mentionne aucune pièce antérieure à la Foire Saint-Laurent 1711. Le *DTP* indique que la comédie foraine a été imprimée, mais cette édition reste malheureusement introuvable.

Le *DTP* porte sur *Arlequin aux Champs Elysées* un jugement très défavorable : « Quoiqu'on ne fut pas accoutumé à voir des pièces passables à ce spectacle, on peut assurer que celle-ci est encore au-dessous des autres »⁵.

Le titre fait penser aux *Aventures des Champs Elysées* et à *La Descente de Mezzetin aux Enfers*, deux comédies de l'Ancien Théâtre-Italien, ainsi qu'à *Arlequin comédien aux Champs Elysées* de l'abbé Laurent Bordelon, mais, en absence de texte, il n'y a pas de rapprochement possible.

¹ Dans *Arlequin lingère du Palais* (ATI, 1682), Arlequin joue à la fois la lingère et le limonadier qui se querellent et finissent par se battre.

² 271. [*Arlequin aux Champs Elysées*], pièce sans titre, 3 a., v., BnF, ms. fr. 9295.

³ 6611. *Arlequin aux Champs Elysées*, op. com., 3 a., p. et vaud. Repr. Foire St. Laurent, 25 juillet 1710. (p. 70)

⁴ Marcello Spaziani, *Gli Italiani alla « Foire »*, op. cit., p. 110.

⁵ *DTP*, t. I, p. 200.

Il existe une édition d'*Arlequin et Scaramouche vendangeurs* qui porte la mention « exécuté au grand jeu du Préau de la Foire S. Laurent au mois de septembre 1710 », mais la date indiquée dans l'édition semble être une erreur¹.

Une fois la Foire Saint-Laurent terminée, Alard part en province. Il se dirige vers Dijon où il avait déjà séjourné en 1703. Malheureusement, ce voyage n'est pas heureux :

Alard revint à Dijon en 1710 (Archives municipales, B, 347, f° 350, délibération du 11 octobre), et, bien qu'il offrît alors un spectacle des plus variés, où de « petites comédies italiennes » servaient d'intermèdes aux exercices de danse et de voltige, les représentations qu'il donna alors au tripot de la Poissonnerie ne furent pas goûtées du public, et après un séjour de deux mois et demi dans notre ville, où il devait rester quatre mois, il se disposait à partir, lorsque le procureur-syndic, prenant en main les droits de l'hôpital, à qui n'avait point payé la redevance prescrite, saisit les effets du directeur et de ses pensionnaires².

1711

Foire Saint-Germain

Les *MSF* ouvrent le chapitre consacré à cette foire par la description d'une nouvelle troupe, formée par Louis Nivelon avec l'apport financier d'un certain Cerveau l'aîné :

Nivelon, danseur du premier ordre, [...] forma le dessein de devenir entrepreneur de troupe aux Foires de SG et de SL : mais comme ses finances étaient peu considérables, il trouva le moyen d'engager dans son entreprise le Sieur Cerveau l'aîné, maître paumier [...] Cet arrangement pris, Nivelon, après avoir fait construire une loge au bout de la rue de Tournon, à côté de la porte de la Foire, ouvrit un nouveau spectacle³.

Comme ce récit est placé sous l'année 1711, on aurait tendance à croire que Nivelon ouvrit son jeu justement en cette année. Mais les *MSF*, toujours évasifs en ce qui concerne la chronologie, ne donnent aucune date précise : ni pour l'ouverture de ce théâtre, ni pour les débuts des différents acteurs dont les parcours sont retracés ensuite. En réalité, Nivelon est installé à cette adresse depuis la Foire Saint-Germain 1707, et il ne se contente pas d'offrir des représentations de sauteurs et de danseurs de corde, comme le prouvent, dès 1707, les plaintes des Comédiens Français. Peut-être qu'en 1711, avec l'apport financier de son associé (si l'apport a réellement eu lieu cette année-là), Nivelon réalise quelques aménagements dans sa loge ? Il semble probable que le recours aux finances de Cerveau prouve le malaise financier de sa troupe⁴ et annonce sa ruine qui arrivera à la foire suivante. La troupe de Nivelon compte

¹ Voir, à ce propos, le chapitre consacré à *Arlequin et Scaramouche vendangeurs*.

² Louis de Gouvenain, « Le Théâtre à Dijon », dans *Mémoires de la Commission des antiquités de la Côte-d'Or*, t. XI (1885-1888), Dijon, chez Lamarche, p. 311.

³ *MSF*, t. I, p. 117-118.

⁴ Que nous avons déjà soupçonné à son association, à la FSG 1709, avec Evans et Dolzé.

quelques personnalités du théâtre de la foire : il a fait l'acquisition de Richard Baxter¹ qui allait devenir un célèbre Arlequin forain, de Saurin, fidèle camarade de Baxter jouant « les Mezzetins, les travestissements d'hommes en femmes, et les rôles de Sultan et de Père »², de Mlle Maillard, Colombine très appréciée, ainsi que de son époux Jean-François Cavé dit Maillard jouant Scaramouche. Génois, Gilles de la troupe, dansait sur la corde, Mlle Bel l'aînée en faisait autant et sa sœur cadette voltigeait et dansait sur la corde lâche, Robert Evans³ était sauteur dans la même troupe. Evidemment, les danseurs de corde et les sauteurs pouvaient jouer des rôles dans les comédies, et les demoiselles Bel se chargeaient de ceux des amoureuses.

Selon les *MSF*, on voit à cette foire les troupes suivantes :

- 1) Nivelon (aucune pièce connue)
- 2) les époux de Saint-Edme (aucune pièce connue)
- 3) Dolet, Delaplace et Bertrand (répertoire : *Les Aventures comiques d'Arlequin ou le Triomphe de Bacchus et de Vénus*, joué le 3 février)
- 4) Alard et Lalauze, au jeu de paume d'Orléans (répertoire : *Apollon à la Foire*, joué le 1^{er} mars)

Les époux Saint-Edme ont ouvert leur théâtre, disent les *MSF*. Dominique et sa femme quittèrent Paris pour aller jouer en province. Selon les *MSF*, Dominique quitta la troupe qui est passée, de Bellegarde et Desgeuerrois, à Saint-Edme, mais en réalité Dominique ne jouait pas chez Bellegarde et Desgeuerrois, mais chez Catherine Baron. Les Saint-Edme ne se sont encore, à cette époque, engagés dans aucune entreprise foraine. Selon le manuscrit *État des pièces* – et tout semble s'accorder avec la version de ce manuscrit – c'est toujours Bellegarde qui tient le spectacle situé dans le jeu de paume d'Orléans à la Foire Saint-Germain 1711.

Malheureusement, l'*État des pièces* ne précise pas quelle troupe jouait au jeu de paume d'Orléans tenu par Bellegarde ; en revanche, ce manuscrit mentionne les deux pièces représentées dans ce théâtre : *La Critique de Manto* et *L'Aventure du vin de Champagne à une pistole la bouteille bu par des procureurs*. Quelles étaient ces deux pièces énigmatiques dont on ne retrouve aucune trace dans d'autres sources ? Il semble qu'il ne s'agit pas des pièces, mais des scènes des pièces. *La Critique de Manto* pourrait bien faire partie d'*Apollon à la foire*. Selon les *MSF*, ce divertissement muet en écriteaux « critiquait *Rhadamiste et Zénobie*,

¹ Nous ne savons pas exactement à quelle date. Campardon (t. I, p. 100) donne 1707 comme date de son début chez Nivelon, mais n'en fournit pas de preuves concrètes. En tout cas, en 1709 Baxter suivit Nivelon durant la campagne d'été (Agnès Paul, th. cit., *Dictionnaire biographique*, p. 8) ; il est fort probable qu'il était également dans sa troupe aux foires parisiennes.

² *MSF*, t. I, p. 120.

³ Les *MSF* orthographient *Evince* (t. I, p. 124). Il épousa Mlle Bel l'aînée.

tragédie nouvelle, *Le Curieux impertinent*, comédie qui paraissait depuis peu, l'Opéra de *Persée*, que l'Académie de musique avait représenté, et celui de *Manto la Fée*, qui était tombé très brusquement »¹. Si notre supposition est correcte, et que *La Critique de Manto* n'est, en fait, que le fragment d'*Apollon à la foire*, cela voudrait dire qu'Alard dont la troupe avait représenté cette dernière pièce était toujours l'associé de Bellegarde, et sa troupe jouait dans la salle tenue par ce dernier.

La deuxième pièce jouée chez Bellegarde, selon l'*État des pièces*, est *L'Aventure du vin de Champagne à une pistole la bouteille bu par des procureurs*. Or là, il ne s'agit certainement pas d'une pièce, mais du second acte de *Jupiter curieux impertinent*, divertissement en trois actes, paru comme anonyme mais attribué à Fuzelier², représenté par la troupe d'Alard le 3 février 1711³.

Les *MSF* parlent d'une troupe d'« Alard et Lalauze » car cette mention figure sur l'édition (« Représenté sur le théâtre des sieurs Alard et Lalauze »). Campardon affirme, en effet, qu'« en 1711 [Lalauze] s'associa avec son directeur, mais la mort d'Alard, arrivée à la fin de la foire Saint-Laurent de cette année, mit un terme à leur exploitation »⁴. En revanche, selon le *DTP*, Lalauze ne s'associera avec Pierre Alard qu'au commencement de l'année 1712⁵ et cela, certainement suite au décès de Charles Alard. En tout cas, Lalauze (ou Delalauze) fait partie de la troupe d'Alard, soit en qualité d'associé (rappelons qu'il est beau-frère de Pierre Alard) soit en qualité de gagiste.

À cette foire, le *DTP* rapporte encore une production, *Les Fêtes parisiennes*, mais il semble que ce soit une erreur. La pièce est datée de la Foire Saint-Germain 1712 non seulement dans l'*État des pièces* et le manuscrit *Opéra-Comique* de Louis Fuzelier (Fuzelier reconnaît donc la paternité de cette pièce), mais également dans l'édition de la pièce⁶.

Durant les deux foires de l'année 1710, Dolet et Delaplace étaient engagés chez Alard et Bellegarde. Selon Agnès Paul, Dolet et Delaplace ne retrouvèrent Bertrand que pour la Foire Saint-Laurent 1711⁷ ; d'ailleurs, Bertrand ne serait reparu qu'à cette foire-là après des

¹ *MSF*, t. I, p. 127.

² Brenner, 6699 : Louis Fuzelier, *Jupiter curieux impertinent*, divert., 3 a., et prol., en pant. en vaud. Repr. FSG, 3 février 1711. BnF, ms. fr. 25476. Paris, s. n., 1711.

³ *DTP*, t. III, p. 248.

⁴ Campardon, t. II, p. 25.

⁵ *DTP*, t. III, p. 257.

⁶ *Écrits des fêtes parisiennes* données au public par la grande troupe des danseurs de corde du Jeu de paume d'Orléans, à la Foire Saint-Germain, au mois de février 1712 [s.n.] 1712.

⁷ Agnès Paul, th. cit., *Dictionnaire biographique*, p. 23, 27.

difficultés essuyées par son entreprise¹. Alors, dans quelle troupe étaient Dolet et Delaplace ? Peut-être, étaient-ils encore chez Alard et Bellegarde ? Cependant, dans ce cas, la troupe aurait deux Arlequins prisés du public, Lalauze et Dolet. Ce n'est pas impossible (l'on verra une situation semblable plus tard), mais, vu les cachets élevés de ces acteurs, cela paraît peu probable. Selon les *MSF*, Dolet et Delaplace donnèrent, à l'ouverture de la foire, le 3 février, *Les Aventures comiques d'Arlequin, ou le triomphe de Bacchus et de Vénus*, par un « acteur muet » que les *MSF* croient être Jean-Baptiste Raguenet qui parut pour la première fois à cette foire en qualité d'acteur. Cette pièce en trois actes par écritaux fut éditée la même année² sous forme de livret à vendre dans la salle. Peut-être, Dolet et Delaplace étaient associés avec Raguenet ? Force est de constater que l'histoire foraine compte encore de très nombreuses lacunes difficiles à combler.

On note, par ailleurs, deux choses surprenantes à cette foire. La première, c'est l'absence totale des procès-verbaux. Visiblement, les Forains se sont contenus dans les strictes frontières du jeu par écritaux, et ni la Comédie-Française, ni l'Opéra n'y trouvèrent rien à redire. Deuxième surprise : on ne trouve, à cette foire, aucune mention de Catherine Baron. Les *MSF* n'en parlent pas, Campardon non plus. Comment est-ce possible que l'entrepreneur d'une troupe très importante installée dans une salle nouvellement aménagée ne se soit manifesté par aucune production, aucun fait marquant, quand l'année précédente on ne parlait (surtout, dans les procès-verbaux) que de son entreprise ? Curieusement, c'est la Foire Saint-Laurent suivante qui fournit un éclaircissement rétrospectif. Dans l'*Avis au lecteur* qui précède le texte d'*Arlequin à la guinguette*, de l'abbé Pellegrin, représenté à la Foire Saint-Laurent 1711 et imprimé la même année, on lit :

La troupe de Bel-Air ayant eu le malheur à la dernière Foire S. Germain [celle de 1711], d'ouvrir son théâtre par un divertissement qui ne fut pas goûté du public, ne pût dans la suite se relever tout à fait de sa chute. Quelques efforts qu'elle fit pour rappeler les spectateurs, les premières impressions prévalurent. Comme le mal ne pouvait provenir que de la pièce ou de l'exécution, et peut-être de tous les deux, elle s'est attachée à cette Foire S. Laurent, à se remettre en grâce auprès du public, par un meilleur choix d'auteurs et d'acteurs³.

Ainsi, la troupe s'est trouvée mal en pièces et (ou) en acteurs ; peut-être a-t-elle interrompu les représentations avant la clôture de la foire ? Pour les pièces, nous ne savons pas lesquelles furent jouées. Quant aux acteurs, on peut imaginer que Dominique, s'en allant

¹ *Ibid.*, p. 11.

² Le permis d'imprimer a été délivré le 28 janvier 1711.

³ *Harlequin [sic] à la guinguette*, représenté à la foire S. Laurent par la troupe de Bel-Air. Le prix est de 8 sols. A Paris, chez M. Rebuffé, rue Dauphine, proche le Pont-neuf, à l'Arche de Noé et au Jurisconsulte. 1711. On mesure, par cet *Avis*, l'importance décisive pour la réussite d'une saison foraine, des pièces qui en font l'ouverture. La saison mal lancée est une saison gâchée.

jouer en province¹, amena avec lui ses camarades (Desgranges, Belloni, Paghetti), et la troupe avait ainsi perdu ses meilleurs éléments et son attractivité.

D'autres troupes plus modestes étaient également présentes à cette foire. Ainsi, selon le *DTP*, Gilles Tiquet, dit Dubreuil, faisait jouer ses marionnettes aux deux foires de l'année 1711².

1711

Foire Saint Laurent

Voici les troupes présentes, selon les *MSF*³, à cette foire :

- 1) Troupe de Peclavé et associés, dans la nouvelle loge de Pellegrin. Répertoire : *Arlequin à la guinguette*, de Pellegrin. Arlequin = Saint-Mare.
- 2) Troupe d'Alard et de Lalauze⁴. Répertoire : *Les Fêtes Bachiques* (servant de prologue), *Les Amours de Mars et Vénus*, *La Fête des paysans*, « terminée par un vaudeville de douze couplets ».
- 3) Troupe de Nivelon, ruiné à la fin de cette foire (aucune pièce connue)⁵.
- 4) Troupe des époux Saint-Edme (aucune pièce connue).
- 5) Troupe de Dolet et Delaplace. Répertoire : *Le Mariage d'Arlequin*.

À partir de cette foire, nous avons une nouvelle source précieuse : le manuscrit de Fuzelier, *Opéra-Comique*, dans lequel l'auteur énumère ses productions foraines. Pour cette foire-ci, il marque : « Foire Saint-Laurent 1711 : *Arlequin Enée*, en écriteaux par la troupe d'Alard. Et ensuite *Arlequin et Scaramouche vendangeurs*, aussi en écriteaux ».

Dans le deuxième manuscrit indispensable, *L'État des pièces*, on lit, pour cette foire :

Bel-Air : *Arlequin à la guinguette* par L'abbé et Consorts ...
Le Jeu tenu par M. de Beaune [*sic*].

Au Grand Jeu du Grand Préau tenu par Imbert et La Brosse :

¹ L'activité théâtrale en province se poursuit, pour Dominique, « parallèlement à l'activité foraine jusqu'en 1713 compris, la dernière représentation en province attestée étant à Grenoble à cette date » (Margherita Orsino, « Les errances d'Arlequin : Pierre-François Biancolelli aux théâtres de la Foire entre 1708 et 1717 », art. cit., p. 116).

² *DTP*, t. V, p. 465.

³ *MSF*, t. I, p. 128 - 132.

⁴ Selon le *DTP* (t. III, p. 257), Lalauze n'était pas encore associé d'Alard. Nous avons évoqué, à la foire précédente, les doutes concernant la date de leur association.

⁵ Il semble que Nivelon n'a plus reparu aux foires parisiennes, mais il continua à exercer son métier en province et à l'étranger : « on le retrouve à Lille entre 1718 et 1725, puis au Lincoln's Innfields de Londres le 22 octobre 1725 » (Agnès Paul, th. cit., *Dictionnaire biographique*, p. 50 ; l'information vient de Max Fuchs, *Lexique des troupes de comédiens au XVIII^e siècle*, op. cit., p. 161).

Arlequin Enée. F[uzelier]¹
La Femme juge et partie. P
Arlequin et Scaramouche vendangeurs.
Le tout en écriteaux F[uzelier]

Qu'est-ce que c'est que le « Grand Jeu du Grand Préau tenu par Imbert et La Brosse » ? En confrontant les informations des deux manuscrits – selon le premier, *Arlequin Enée* est joué par la troupe d'Alard, et, selon le deuxième, il est joué au Grand Jeu du Grand Préau tenu par Imbert et La Brosse – on voit que c'est la troupe d'Alard qui joue au Grand Jeu, ce Grand Jeu étant probablement le jeu de paume d'Orléans cédé par Bellegarde à Imbert et La Brosse. Les recherches dans les archives conduites par Agnès Paul permettent de clarifier la situation. En juin 1710, Levesque de Bellegarde avait racheté la part de son partenaire Desguerrois dans l'entreprise qu'ils avaient acquise auprès de la veuve Maurice. Mais la charge financière s'est révélée sans doute trop lourde à porter, et, le 28 mai 1711, Levesque de Bellegarde cède toute son exploitation théâtrale à Henri Lebrun Labrosse associé avec « dame Jeanne-Marie Girard, épouse séparée quant aux biens de François Imbert » et avec Joseph Imbert. Les fonds sont fournis par Jean Nicolas, banquier protestant à Genève puis à Paris : c'est à lui qu'appartiennent désormais les bâtiments et le matériel de la veuve Maurice². Le rôle de la dame Girard « se limite à fournir de l'argent et à retirer des bénéfices de l'entreprise dont les deux hommes sont les gestionnaires »³ ; c'est pourquoi le jeu figure sous les noms de Labrosse et Imbert. Les frères Alard ne sont pas sociétaires dans cette nouvelle association ; ils ne font que diriger la troupe pour le compte des entrepreneurs. Parmi les acteurs de cette troupe, on retrouve François Moylin, dit Francisque⁴.

Le 25 juillet, la troupe dirigée par Alard ouvre la foire par *Arlequin Enée ou la Prise de Troie*, de Fuzelier, en 3 actes et un prologue⁵. *Arlequin Enée* reprend l'épisode du cheval de Troie et de la prise de la ville, déjà exploité par Fuzelier dans *Le Ravissement d'Hélène, la prise et l'embrassement de Troie*, mais sur un mode nettement burlesque⁶.

¹ Dans les deux cas, une autre main a complété le nom de Fuzelier.

² Agnès Paul, th. cit., t. I, p. 62-63.

³ *Ibid.*

⁴ Min. centr. XCVII, 148, 28 mai 1711 (mentionné par Agnès Paul, th. cit., *Dictionnaire biographique*, p. 33).

⁵ Le livret fut imprimé pour être distribué dans la salle ; l'autorisation d'imprimer date du 8 Juillet 1711.

⁶ Ne citons qu'un détail : le cheval de Troie devient, ici, un âne, et voici comment se passe la sortie des soldats dissimulés dans son ventre : « Scaramouche Sinon s'approche tenant une grosse seringue et une lanterne qu'il pose à terre ; il caresse l'Âne, et après quelques lazzi lui donne un clystère, pour lui faire rendre ce qu'il a dans le corps ; l'Âne après quelques pétarades forcé par la décoction vide les Grecs par le fondement [...] » (Acte I, sc. 5).

La troupe d'Alard poursuit¹ avec *La Femme juge et partie*, pièce en 3 actes, à la muette et en écriteaux, d'un auteur inconnu². Les Forains reprennent le titre d'une pièce de la Comédie-Française, de Montfleury. Cela donne le prétexte à un jeu amusant dans le prologue : les Forains collent leur affiche, et les « Romains » viennent la déchirer, car ils croient qu'il s'agit de leur pièce. Ils n'ont, d'ailleurs, pas tout à fait tort, car la pièce reprendra, sur un mode burlesque et avec quelques changements, l'aventure de Bernadille et son épouse Julie imaginée par Montfleury. Thalie descend sur scène pour défendre les Forains qu'elle qualifie d' « Italiens » :

[AIR : *Tout cela m'est indifférent*]
Tous les Italiens joueront
Toutes les pièces qu'ils voudront,
Paris ne s'en souciera guère,
Et moi pourvu qu'on soit content,
Qu'ils jouent Corneille ou Molière,
Tout cela m'est indifférent³.

L'inspiration italienne est très présente dans cette pièce dont les nombreux lazzi exécutés par Arlequin faisaient certainement l'attrait. Certains motifs, comme celui du poisson géant, font penser à des sources précises. Arlequin, voulant se débarrasser de sa femme Colombine, la jette dans la mer ; elle est avalée par un gros poisson et secourue par les pêcheurs qui prennent le poisson et lui ouvrent le ventre faisant sortir Colombine. Ce motif biblique de Jonas et de la baleine rappelle évidemment le canevas *Arlequin berger de Lemnos*, où le corps du poisson géant offre la possibilité du jeu de cache-cache structuré en plusieurs scènes comiques (tantôt Arlequin rentre dans le poisson, tantôt il en ressort), ainsi que *La Descente de Mezzetin aux Enfers* dont la première scène conservée montre Mezzetin arrivant dans le ventre d'une baleine⁴. Marcello Spaziani signale, comme source possible de *La Femme juge et partie*, la comédie de Fatouville, *Colombine avocat pour et contre*. En effet, l'infidélité d'Arlequin qui trahit Colombine en vue d'épouser Isabelle⁵, ainsi que les travestissements de Colombine rapprochent les deux pièces. Mais si, chez Fatouville, il s'agit

¹ Probablement, début août. En tout cas, l'avis de la pièce conservé aux Archives de la Comédie-Française l'annonce, représentée par « La grande troupe du préau de la Foire Saint-Laurent », pour le 6 août. L'avis est mentionné par Agnès Paul, th. cit., t.II, p. 186.

² Le manuscrit *État des pièces* porte une lettre « P » à côté de ce titre. On pense à Pellegrin, mais il ne s'agit probablement pas de lui, car le même manuscrit dit, en parlant d'*Arlequin à la guinguette* attribué à Pellegrin : « par l'abbé et Consorts ». Pourquoi, sur la même page, appeler la même personne de deux manières si différentes ? Et pourquoi Pellegrin écrirait-il, à la même foire, pour deux troupes plutôt que pour une seule ?

³ *La Femme juge et partie*, divertissement muet, Paris, J. Josse, p. 4.

⁴ Dans la comédie de Montfleury, Bernadille ne jetait pas sa femme en pâture aux poissons mais se contentait de l'abandonner sur une île déserte.

⁵ Dans *Colombine avocat pour et contre*, Arlequin avait fait une promesse de mariage à Colombine ; dans la pièce foraine, ils étaient déjà mariés, d'où la nécessité, pour Arlequin, de se défaire de Colombine pour épouser une autre femme.

d'une critique assez mordante quoique bouffonne des parvenus, du cynisme ambiant et de la course à l'enrichissement, la pièce foraine semble beaucoup moins axée sur la satire que sur les aspects purement comiques de l'intrigue. Outre les scènes écrites, le livret de la pièce signale quelques scènes qui devaient être entièrement improvisées, comme ces scènes du troisième acte : « Les trois scènes sont des scènes de guinguette, telles que voudront les faire Arlequin et Scaramouche »¹. Il est amusant à noter qu'on donne, à la même foire, deux pièces avec les scènes de guinguette, *Arlequin à la guinguette* et *Femme juge et partie*. Il ne s'agit sans doute pas de rentabiliser le décor, car les pièces sont jouées par deux troupes différentes, mais plutôt d'utiliser la recette qui semble marcher chez les concurrents (*Arlequin à la guinguette*, donné à l'ouverture de la foire par une troupe rivale, semble être un succès).

La troisième pièce jouée par la troupe, selon *État des pièces*, est *Arlequin et Scaramouche vengeurs*. Un chapitre lui est consacré dans la présente étude ; on y reviendra sur le répertoire de la troupe d'Alard à cette foire.

État des pièces signale, dans la salle de Bel-Air, un « jeu tenu par M. de Beaune ». De quelle troupe s'agit-il au juste ? Nous avons vu, à la Foire Saint-Germain 1710, que cette salle fut aménagée et exploitée par Rauly et Catherine Baron. Catherine Baron allait devenir plus tard la dame de Baune en se mariant avec Pierre Chartier de Baune, mais à la Foire Saint-Laurent 1711 il n'est pas question de ce mariage, car son premier mari, Étienne Baron, vit encore. Il décédera le 9 décembre 1711. Est-ce possible qu'à cette foire, Pierre Chartier de Baune fasse déjà partie des amis de Catherine et dirige le jeu à sa place ou lui serve de prête-nom ? Ou bien c'est une coquille, et le scripteur voulait parler de la dame de Baune, ayant pris l'habitude, au moment de rédiger ce manuscrit (c'est-à-dire, bien après 1711), de nommer Catherine ainsi ?

Où donc est joué *Arlequin à la guinguette*, dans la salle de Bel-Air chez ce « M. de Beaune » (selon l'*État des pièces*) ou bien dans la salle de Pellegrin louée à Peclavé, selon les *MSF* ? Ce sont les procès-verbaux qui clarifient la situation. Celui du 14 août 1711 rassemble toutes les informations importantes : la pièce, le lieu et le nom de l'entrepreneur. À la demande des Comédiens Français, le commissaire Louis-Jérôme Daminois se rend « [...] au préau de la Foire Saint-Laurent, dans la loge de la troupe de Bel-Air, tenue par ladite demoiselle Baron. Où étant nous avons vu, après les danses de corde finies, représenter par

¹ *La Femme juge et partie*, op. cit., p. 17.

différents acteurs et actrices une espèce de comédie qui a pour titre : *Arlequin à la guinguette* [...] »¹.

Arlequin à la guinguette a fait l'objet d'une édition séparée² destinée à être vendue dans la salle de théâtre. L'*Avis au lecteur* que contient cette édition relate la mésaventure de la troupe à la foire précédente³ ; la mésaventure que l'entrepreneur a voulu réparer en engageant deux vedettes de la foire :

Il suffit de nommer les Sieurs Baxter et Saurin, pour faire leur éloge. La vogue qu'ils ont eue l'hiver passé dans le Préau, donne tout lieu d'espérer qu'ils ne seront pas moins courus cet été, et tout le monde conviendra que la troupe de Bel Air ne pouvait faire une meilleure acquisition pour se remettre en possession de la préférence que le public lui avait toujours donné sur les autres troupes. On a fait imprimer le divertissement par où elle doit débiter [...]. Il a pour titre *Arlequin à la guinguette* [...]⁴.

Le *DTP* reprend l'information fournie par cet *Avis au lecteur*, puisqu'on y lit que la pièce fut « représentée au jeu de Bel-Air, sur le théâtre des Sieurs Baxter et Saurin, à l'ouverture de la Foire S. Laurent, 1711 »⁵. Le *DTP* contredit donc les *MSF* qui affirmaient que cette pièce fut jouée par la troupe de Peclavé et associés, dans la nouvelle loge de Pellegrin, par la troupe inconnue avec un certain Saint-Mare (ou Marc ?) pour Arlequin.

Ainsi, Baxter et Saurin, deux piliers de la troupe de Nivelon à la foire précédente, (FSG 1711), ont quitté Nivelon pour la dame Baron. Cela explique sans doute la ruine de Nivelon à cette Foire Saint-Laurent. On peut, grâce à cet *Avis au lecteur*, rectifier les affirmations des frères Parfaict et de Campardon qui dataient l'entrée de Baxter dans la troupe de la dame Baron de 1712⁶. Nous voyons qu'il y était entré à la Foire Saint-Laurent 1711, ni avant, ni après.

Il est certain que le théâtre qui s'ouvre par *Arlequin à la guinguette* est dirigé par Catherine Baron, et non pas par Pellegrin. À partir de là, on est en droit de se demander si Pellegrin avait en effet ouvert son théâtre à cette foire. Difficile d'imaginer que Jacques Pellegrin, dit le Chevalier Pellegrin, a ouvert son théâtre à cette foire et que, malgré cela, son frère Simon-Joseph Pellegrin, dit l'Abbé Pellegrin, avait donné sa pièce (*Arlequin à la*

¹ Campardon, t. I, p. 92.

² *Harlequin* [sic, mais désormais nous écrirons : *Arlequin*] à la guinguette, représentée à la foire S. Laurent par la troupe de Bel-Air. Le prix est de 8 sols. À Paris, chez M. Rebuffé, rue Dauphine, proche le Pont-Neuf, à l'Arche de Noé et au Jurisconsulte. 1711.

³ Voir : FSL 1710.

⁴ *Arlequin à la guinguette*, op. cit., p. 3-4.

⁵ *DTP*, t. I, p. 175.

⁶ « Baxter (Richard), acteur forain, né en Angleterre, parut pour la première fois en 1707, à Paris, au jeu de Nivelon, [...]. En 1712, il entra dans la troupe de la dame Baron » (Campardon, t. p. 100). « Baxter, Anglais de nation, était d'une taille et d'une figure très jolie sous le masque et l'habit d'Arlequin, rôle qu'il adopta en débutant chez Nivelon ; [...] En 1712 Baxter passa dans la nouvelle troupe de la Dame Baron » (*MSF*, t. I, p. 118-119).

guinguette) à un théâtre concurrent. Les recherches menées par Agnès Paul dans les Archives permettent d'affirmer que Pellegrin n'a débuté sa carrière d'entrepreneur forain qu'en janvier 1712, en rachetant le matériel de la veuve Maurice¹. En 1711, il n'avait aucun théâtre à lui et n'était intéressé dans aucune entreprise foraine, c'est pourquoi son frère fournissait la troupe de Catherine Baron.

Quant aux époux Saint-Edme, ils n'ont toujours pas de troupe à cette foire. Nous n'avons trouvé que deux documents d'archives les concernant datés de 1711. Le premier est la renonciation, signée le 29 août 1711 : Marie Duchemin, l'épouse de Gautier Saint-Edme, renonce à la communauté des biens². Cela pouvait être le premier pas vers l'acquisition d'une entreprise théâtrale. Le deuxième document est une convention du 12 septembre 1711 qui nous apprend que Pierre de Lajoute³, Alexandre Bertrand et Jean-Baptiste Raguenet sont associés pour représenter des spectacles à la Foire Saint-Laurent, et que leur théâtre est situé dans la loge seize rue et ruelle Saint-Laurent (c'est le théâtre que Pierre de Lajoute a fait construire pour la troupe de Selles en s'associant avec ce dernier pour la Foire Saint-Laurent 1708)⁴. Visiblement, les affaires sont difficiles, car les associés reconnaissent avoir emprunté à Louis de Saint-Edme la somme de 720 livres « pour employer tant aux réparations et décorations du théâtre [...] qu'aux habillements des acteurs »⁵. Il s'engage, en outre, à payer, jusqu'à la fin de la foire, les gages de tous les employés (acteurs, danseurs de corde, musiciens et autres) et à fournir les fonds nécessaires pour monter *Scaramouche pédant* et *Arlequin Orphée aux Enfers*⁶. Ce document permet d'identifier clairement l'association d'entrepreneurs qui dirigeait le théâtre à cette foire : il s'agit de Bertrand, Raguenet et Lajoute⁷. Ces entrepreneurs dirigeaient la troupe de Dolet et Delaplace engagés par Bertrand

¹ Agnès Paul, th. cit., *Dictionnaire biographique*, p. 54. Voir, pour plus de détails, FSG 1712.

² Min. centr. XIII, 169.

³ Garant de Prunier dans son association avec Selles en 1708.

⁴ Min. centr. XIII, 169.

⁵ « Furent présents Sieur Pierre de Lajoute, commis à la recette / des amendes du Parlement et autres juridictions / demeurant rue du Roi du Sicile paroisse Saint-Gervais, Alexandre / Bertrand maître doreur à Paris demeurant rue de la Verrerie / paroisse St Mery, et Jean-Baptiste Raguenet prévôt de salle / de Monsieur Leperche l'aîné demeurant grande rue de Tavanne / faubourg Saint-Germain paroisse Saint-Sulpice. Tous trois associés / pour les représentations, danses de corde et autres divertissements / qu'ils ont fait depuis l'ouverture de la présente Foire Saint-Laurent / en une loge sise rue et ruelle Saint-Laurent appartenant au / Lajoute suivant l'acte fait entr'eux par-devant les [...] / notaires à Paris le vint un juillet [...] / Disant qu'ayant eu besoin de quelques sommes pour / employer tant aux réparations et décorations du théâtre de la / loge qu'aux habillements des acteurs pour pouvoir soutenir / et exécuter leurs desseins pendant la présente Foire Saint-Laurent / Louis Gauthier de Saint-Edme Conseiller du Roy, certificateur et / rapporteur des criées du Châtelet de Paris leur avait fait / le plaisir de leur prêter la somme de sept cent vingt / livres [...] » [Signatures : A. Bertrand, Raguenet, de Lajoute, Gauthier de Saint-Edme] (Min. centr., XIII 169). Il semblerait que ce fût la première participation de Saint-Edme à une entreprise foraine.

⁶ Agnès Paul, th. cit., t. I, p. 65-66.

⁷ Agnès Paul a retrouvé l'acte d'association de Pierre de Lajoute, Bertrand et Raguenet qui a été signé le 21 juillet 1711 (Min. centr., CI, 145). Agnès Paul, th. cit., *Dictionnaire biographique*, p. 42.

et Lajoute le 8 juillet 1711¹. Dolet s'engage non seulement à faire son personnage d'Arlequin, mais aussi « de faire faire les répétitions des pièces de divertissements qui seront représentés par les acteurs et actrices desdits sieurs susnommés ».

La troupe de Dolet et Delaplace représente *Le Mariage d'Arlequin*, « divertissement à la muette et par écriteaux, en trois actes, avec un prologue, d'un auteur anonyme »². Selon le *DTP*, la pièce fut jouée le 16 juillet. Cette information vient des *MSF* et semblerait être une coquille, car la foire ne s'ouvrait habituellement que le 25 juillet. Toujours selon le *DTP*, la pièce est imprimée ; cependant, elle demeure introuvable. Ni les *MSF*, ni le *DTP* ne mentionnent l'auteur de la pièce. Brenner l'attribue à Jean-Baptiste Raguenet ; cette attribution paraît probable, car Raguenet est intéressé dans les affaires de cette troupe et est censé la fournir en pièces³. Carmody hésite entre Raguenet et Pellegrin ; cette dernière attribution convainc moins dans la mesure où Pellegrin travaille pour une autre troupe⁴. Le fait qu'une pièce de Dominique, *La Foire galante*, représentée à la Foire Saint-Laurent 1710, porte un double titre, *La Foire galante ou le Mariage d'Arlequin*⁵ contribue à la difficulté de l'identification de ce nouveau *Mariage d'Arlequin*. Serait-ce une reprise de la pièce de Dominique ? Il est peu probable qu'une troupe dont Dominique ne faisait pas partie reprenne la pièce en son absence. Alors, il y aurait eu deux *Mariage d'Arlequin*, joués le 25 juillet 1710 et le 25 juillet 1711 ? Peut-être, tout simplement, cette pièce n'a jamais existé ?

En revanche, on possède des informations plus solides sur une autre pièce jouée par la troupe de Dolet, *Scaramouche pédant*. Le livret édité porte la mention : « divertissement représenté par les sieurs Dolet et La Place à la Foire Saint-Laurent le 12 septembre 1711 ». *Scaramouche pédant* est suivie, dans le livret, d'*Orphée ou Arlequin aux Enfers* : les deux pièces formaient le programme d'une soirée. Nous nous arrêterons sur *Scaramouche pédant* dans le chapitre qui lui est consacré. Quant à *Orphée ou Arlequin aux Enfers*, la décision d'Arlequin d'aller chercher sa femme aux Enfers, ainsi que le rapprochement avec Orphée font immédiatement penser à *La Descente de Mezzetin aux Enfers*, de Regnard (1689). Dans cette comédie dont seulement quatre scènes ont été conservées, Mezzetin et Orphée descendaient aux Enfers pour réclamer à Pluton leurs épouses respectives. Dans la pièce foraine, Orphée et Arlequin ne font qu'un, et le voyage aux Enfers se présente surtout comme

¹ Min. centr., XXXVIII, 99. Antoine Delaplace est absent au moment de la signature du contrat, mais les entrepreneurs s'obligent à l'engager au cas où il serait d'accord pour entrer dans la troupe.

² *DTP*, t. III, p. 320.

³ Agnès Paul, th. cit., *Dictionnaire biographique*, p. 56.

⁴ Il arrive que le même auteur fournisse différentes troupes à la même foire, mais cela reste quand même assez rare.

⁵ Voir l'édition : Pierre-François Biancolelli, *La Foire galante ou le Mariage d'Arlequin*, opéra-comique (S. l. n. d.) 32 p.

un prétexte à un déferlement d'effets spectaculaires. Les changements de décorations sont nombreux : d'un paysage avec une montagne et, au fond, une bouche de l'Enfer (scène I), on passe aux portes du palais de Pluton (scène V) qui s'ouvrent et font voir Proserpine « sur son trône à côté de Pluton et entourée de sa Cour infernale » (scène VI). La scène est infestée de monstres infernaux, entre Cerbère qui « sort environné de flammes avec deux Furies, et veut dévorer Arlequin » (scène IV, p. 17), « plusieurs autres monstres de l'Enfer », mentionnés dans la même scène et aussi dans la scène finale, et un Ours qui empêche Arlequin d'entrer dans le palais de Pluton (scène V, p. 17). Le machiniste semble avoir créé des prodiges parmi lesquels une table volante¹ : « Pluton et Proserpine font apporter une table bien servie pour régaler le Chinois : ils se mettent à table, Arlequin et Scaramouche aussi : lorsqu'ils sont prêts à manger, la table s'enlève, et il paraît plusieurs monstres affreux qui épouvantent Arlequin et Scaramouche » (scène VII et dernière). La préparation des plats est aussi très spectaculaire : « Il se forme sur le champ une cheminée ; on découvre plusieurs petits diabolins qui tournent à la broche un homme d'affaire [*sic*]² ». Les lazzi d'Arlequin, mentionnés à plusieurs reprises, lient les scènes, et les entrées dansées les agrémentent³. En somme, cette petite pièce semble être conçue comme un divertissement clôturant le programme de la soirée. Elle démontre la richesse des moyens d'expression de cette troupe, réduite pourtant aux couplets en écriteaux.

Les troupes des frères Alard et de Catherine Baron jouent également les pièces en écriteaux ; les entrepreneurs semblent bien décidés de ne donner aux Comédiens Français aucun prétexte de les poursuivre pour utilisation des dialogues. Les acteurs ne communiquent que par « mines et gestes »⁴. Mais sur les écriteaux que l'on montre au public figurent les couplets à chanter, le chant est donc omniprésent, tout comme la danse et les changements de décoration⁵. Il semblerait que les troupes foraines aient de nouveau trouvé un terrain d'entente avec l'Académie royale de musique. En effet, les Comédiens Français affirment que « sieur Guyenet, donataire du privilège de l'Opéra » a communiqué « aux danseurs de corde » son

¹ Les « tables magiques » sont abordées à l'occasion d'*Arlequin à la guinguette*.

² On peut se demander à quoi les spectateurs devinaient-ils qu'il s'agissait d'un homme d'affaires. Peut-être que son état faisait l'objet d'un couplet satirique, ou bien avait-on trouvé des accessoires suffisamment parlants ?

³ Plusieurs entrées dansées sont mentionnées dans le livret.

Scène I : plusieurs songes agréables voltigent autour d'Arlequin et font un ballet.

Scène VI : les furies dansent une entrée et voltigent autour d'Arlequin et Scaramouche ; les furies refont une entrée dans la dernière scène.

Scène VII et dernière : « Un Chinois arrive en Enfer posté sur un brancard, [...] : la suite du Chinois forme une entrée des plus comiques » (p. 18). Toujours dans cette scène, les quatre diabolins, interprétés par quatre danseurs présentent – sans doute, en dansant – les quatre membres de l'homme embroché à Arlequin et Scaramouche.

⁴ Campardon, t. I, p. 92.

⁵ Voir le chapitre *Arlequin à la guinguette*.

privilège, malgré une interdiction formelle qui figure dans un arrêt du conseil¹. Grâce à cet arrangement, « la demoiselle Baron, femme du sieur Baron, comédien, et le nommé Alard et autres, représentent sur leurs théâtres des comédies qui ont pour titre, savoir, celle de la demoiselle Baron : *Arlequin à la guinguette*, et ledit Alard : *la Femme juge et partie* ; [...] »². Les comédies représentées par ces deux entrepreneurs sont « mêlées de plusieurs intermèdes et entrées de ballets, accompagnées d'un orchestre rempli de plusieurs instruments »³. Ainsi, à en croire cette plainte, non seulement Catherine Baron, mais aussi les frères Alard avaient obtenu une cession du privilège de l'Opéra et utilisaient librement tous les moyens d'expression qui leur ont été interdits à la Foire Saint-Germain 1710.

Les procès-verbaux fournissent un descriptif intéressant de la technique utilisée désormais pour les écriteaux chez la dame Baron : les acteurs

[...] jouent des scènes muettes et sur différents sujets, avec des écriteaux qui sont tenus par deux petits garçons suspendus et qui se lèvent avec des cordages et machines ; [...] lesdits écriteaux contiennent plusieurs chansons qui sont chantées par plusieurs du parterre sitôt qu'elles ont été mises sur l'air par un violon ; lesquelles chansons écrites sur les deux côtés de chaque écriteau servent le plus souvent de réponse l'une à l'autre et dont aucunes sont l'explication de leurs scènes muettes⁴.

Il s'agit d'un procédé très perfectionné, qui réussit à impliquer les spectateurs dans le déroulement de la représentation, même si, parmi les « plusieurs du parterre » il y a avait les personnes placées par l'entrepreneur. Le procès-verbal du 14 août mentionne d'ailleurs directement des spectateurs chantants : « [...] les acteurs ont fait entendre leur pièce à la faveur de plusieurs grands écriteaux contenant, en gros caractères très lisibles, leurs noms et des vaudevilles qui renferment ce qu'ils s'entredisent, dont l'orchestre a annoncé les airs que les spectateurs ont chantés et répétés »⁵.

Le résultat paraît assez concluant puisque, selon le commissaire, les écriteaux permettent de faire comprendre aux spectateurs « distinctement » toute la pièce « du commencement à la fin »⁶.

Pour perfectionner encore ce genre un peu bancal mais efficace, on édite et on vend les livrets des pièces, ces livrets contribuant à améliorer la lisibilité du spectacle et à attirer le public. L'astuce n'échappe pas aux Comédiens Français, et, le 14 août 1711, venant rendre une deuxième plainte, ils portent, chez le commissaire de police, la brochure criminelle. Ils font noter par le commissaire que, malgré toutes les interdictions faites aux entrepreneurs de

¹ Plainte déposée le 7 août 1711 (Campardon, t. I, p. 90). On se souvient que la mère de Catherine Baron avait obtenu, par deux fois, la cession du privilège de l'Académie royale de musique.

² *Ibid.*, p. 91.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*, p. 92.

⁶ *Ibid.*

représenter la comédie, la dame Baron fait jouer sur son théâtre une comédie, *Arlequin à la guinguette*,

laquelle comédie elle a fait imprimer et la fait vendre et distribuer au public. Ce qui fait à la troupe des comparants un tort très considérable qui les ruine, et comme ils ont intérêt de se pourvoir contre ladite demoiselle Baron pour empêcher la continuation de son entreprise, ils sont venus nous rendre contre elle la présente plainte et nous ont requis de parapher avec eux un imprimé de ladite comédie couvert de papier marbré qu'ils nous ont représenté intitulé *Arlequin à la guinguette*, contenant 31 feuillets, et de nous transporter ce jourd'hui au spectacle de ladite demoiselle Baron pour dresser procès-verbal de la contravention¹.

Les procès-verbaux des 7 et 14 août fournissent les détails intéressants sur la pièce elle-même, mais nous en parlerons dans un chapitre consacré expressément à *Arlequin à la guinguette*.

C'est au cours de cette foire que l'on trouve, pour la première fois, un document concernant l'activité foraine de Jean-Baptiste Costantini dit Octave, comédien de l'ATI. Le 22 août 1711, il engage, pour la Foire Saint-Germain 1712, un danseur de corde nommé Genois Pontian. Octave signe tant pour lui que pour « ses associés dans l'entreprise de la représentation de leur jeu pour le divertissement public pendant le cours de la Foire Saint-Germain de l'année prochaine » 1712². Cependant, il n'est fait nulle part, dans cet acte, mention nominative de ces associés, et la signature d'Octave figure seule en bas de l'acte³. Nous parlerons de cette entreprise à l'article de la foire suivante.

Quant à Charles Alard, cette foire fut sa dernière : il décéda peu après sa clôture des suites d'un accident survenu lors d'une représentation⁴.

À la fin de l'année, nouvelle attaque des Comédiens Français contre les Forains qui « ont introduit sur leurs théâtres des personnages de la Comédie-Italienne qui jouent actuellement plusieurs pièces différentes mêlées de ballets, se servant même de décorations et de machines pour l'exécution de leurs comédies »⁵. Cette fois-ci, irrités du succès des pièces en écriteaux, les Comédiens Français entendent supprimer définitivement toutes formes de représentations théâtrales à la foire. Le 21 décembre, ils présentent une requête demandant que la défense soit faite de jouer

aux foires et dans la ville et faubourgs de Paris aucune comédie, tant par monologue que par gestes et pantomime ; qu'on ne pourra même représenter des scènes détachées, sans suite, liaison, ni dénouement soit par monologues, soit par le moyen d'acteurs muets : défense de se servir d'écriteaux où l'on mette des chansons dont les unes répondant aux autres forment une suite et, toutes ensemble, composent une pièce que les acteurs représentent par leurs gestes et par leurs habits, et que les spectateurs chantent

¹ *Ibid.*

² Min. centr. XXXVIII 99.

³ Genois Pontian déclare « ne savoir écrire ni signer ».

⁴ *MSF*, t. I, p. 130.

⁵ Campardon, t. II, p. 284.

pour eux ; que les danseurs de corde ne pourront plus avoir de théâtre, ni donner au public d'autre spectacle que ceux de danser sur la corde, de voltiger et de faire des sauts périlleux [...] ¹

Ils insistent également sur l'interdiction à l'Académie royale de musique de traiter avec les Forains², ainsi que de tolérer les contraventions de la part de ces derniers³. La réponse favorable du Parlement devant lequel l'affaire est renvoyée signifierait la fin du théâtre de la foire.

1712

Foire Saint Germain

Cette foire semble avoir été extrêmement courte. Selon les *Nouveaux mémoires*⁴, elle ne dura qu'une semaine, du 5 au 12 février, et ferma pour cause de deuil : Marie-Adélaïde de Savoie, l'épouse du Dauphin, mourut le 12 février, son époux Louis de France, duc de Bourgogne, le 18, et leur fils, le petit duc de Bretagne, le 8 mars. *État des pièces* signale également, mais sans donner de dates précises : « Le spectacle fut interrompu par la mort de Mgr. et de Madame de Bourgogne ». Pierre-François Biancolelli, dans une préface rédigée au printemps 1712, rappelle aux lecteurs parisiens (qui furent ses spectateurs à la foire) le « succès qu'il eut pendant la dernière Foire Saint-Germain [donc, celle de 1712] qui ne dura que douze jours, et dont les spectacles furent cessés pour pleurer sincèrement un Prince et une Princesse qui faisaient toutes les délices de la Cour »⁵. Une semaine ou douze jours, cette foire a été vraiment très courte et visiblement elle ne fut pas rouverte et prolongée, comme cela se faisait parfois.

Quelles troupes se présentèrent à cette foire ? Selon les *MSF*, elles furent quatre : la troupe d'Octave (ancienne troupe d'Alard et Lalauze), la troupe de Catherine Baron (ancienne troupe de Nivelon), la troupe des Saint-Edme (Dominique et ses camarades) et celle de Dolet, Delaplace et Bertrand.

¹ *Ibid.*, p. 285.

² « [...] qu' [...] il plaise à Sa Majesté faire défense au donataire du privilège de l'Opéra de permettre ni tolérer aux danseurs de corde et à tous autres de faire ni danses, ni ballets, ni d'avoir machines et décorations et qu'à faute par lesdits donataires de s'opposer auxdites contraventions que les suppliants seront autorisés à poursuivre les contrevenants aux dépens desdits donataires [...] » (*ibid.*)

³ À cette foire-là, l'Académie royale de musique avait-elle cédé son privilège ou simplement « toléré », contre une rétribution, qu'il fût violé ?

⁴ *Nouveaux mémoires*, f° 3.

⁵ Préface de *La Femme fidèle*, dans Pierre-François Biancolelli, *Nouveau théâtre italien*, contenant, *Le Prince généreux, ou le triomphe de l'amour, La Femme fidèle, Arlequin gentilhomme par hasard*, Paris, Edouard, 1712.

Les *MSF* affirment que c'est à la Foire Saint-Germain 1712 que Jean-Baptiste Costantini, dit Octave, acteur de l'ATI, décida de « former et d'exécuter l'entreprise d'un spectacle en son nom. Il fit choix des meilleurs sujets de la troupe d'Alard, dont Lalauze fut du nombre, et leur en joignit encore d'autres »¹. En effet, nous avons trouvé un engagement, par Octave et « ses associés », d'un sauteur, Genois Pontian, conclu en vue de représenter des spectacles à la Foire Saint-Germain 1712. Mais, en réalité, Octave n'est pas entrepreneur et ne possède pas de troupe à son nom à cette foire. Il est engagé pour diriger l'entreprise de Saint-Edme et Imbert situé dans le jeu de Bertrand². Il fait donc office de chef de troupe (d'où les engagements qu'il peut conclure pour le compte des entrepreneurs) et de ce qu'on aurait pu appeler metteur en scène : il choisit les pièces et apporte tous les soins nécessaires à leur représentation (répétitions avec les acteurs, partie matérielle etc.) Son nom apparaît dans les plaintes des Comédiens Français, car c'est lui qui dirige la troupe. Ragueneau fait peut-être aussi partie de la troupe³.

Quelle est cette entreprise de Saint-Edme et Imbert qu'Octave dirige ? C'est un jeu installé dans la loge de Bertrand toujours en proie à des difficultés financières. « Alexandre Bertrand loua sa loge de la Foire Saint-Germain pour 1712 à Alexis Massinot, prête-nom de Joseph Imbert, afin d'honorer ses dettes »⁴, et Saint-Edme s'associa pour moitié avec Imbert dans cette entreprise. Selon les documents retrouvés par Agnès Paul, « Saint-Edme et Imbert engagèrent [Octave] pour diriger le jeu de Bertrand à la Foire Saint-Germain de 1712 »⁵. En

¹ *MSF*, t. I, p. 133. Outre Lalauze, les *MSF*, peu soucieuses de la chronologie, mentionnent, en parlant de la troupe d'Octave à cette foire, Mlle Delisle, mais en réalité elle débuta à la foire bien plus tard (1716). Il semble que Jean-Antoine Romagnesi, petit-fils de Cinthio, de l'ATI, n'a rejoint la scène foraine que bien plus tard également. Les *MSF* mentionnent aussi un certain Roland, qu'on appelait « le danseur de M. le Duc de Mantoue » « pour la danse de Paysan, à visage découvert » (*MSF*, t. I, p. 136). On ne sait pas exactement en quelle année parut ce Roland à la Foire. Curieusement, le *DTP* qui retrace la carrière de ce danseur ne dit rien de cette parenthèse foraine dans sa carrière : « Roland, (N...) originaire de Provence, ci-devant premier danseur du feu Duc de Mantoue, qui l'avait amené à Paris en 1704 (où il dansa dans la comédie du *Port de Mer*), parut pour la première fois le 1 mai 1732, sur le Théâtre de l'Hôtel de Bourgogne, où il exécuta une danse comique et grotesque en Paysan, qui fut applaudie du public. Le Sieur Roland dansa peu de temps, son âge ne lui permettant pas de continuer un exercice qui demande toute la vigueur de la jeunesse » (*DTP*, t. IV, p. 514-515).

² Agnès Paul, th. cit., *Dictionnaire biographique*, p. 51.

³ Agnès Paul signale que Ragueneau « entra chez Octave, directeur du jeu de Bertrand pour Saint-Edme et Imbert, en 1712 », sans préciser à quelle foire cela s'est passé (Agnès Paul, th. cit., *Dictionnaire biographique*, p. 56). Les *MSF* situent également son entrée chez Octave en 1712 : « Jean-Baptiste Ragueneau [...] quitta la maison paternelle, et fut voyager en Italie. De retour à Paris, le goût de la comédie le saisit, au point qu'il retourna en province dans une troupe, avec laquelle il demeura deux ans ; l'envie de revoir encore Paris le rappela dans cette ville, où il offrit ses services à Dolet et à Bertrand, qui les acceptèrent au moyen de la pièce qu'il leur donna, et dont je viens de parler [*Les Aventures comiques d'Arlequin, ou le triomphe de Bacchus et de Vénus*, 1711]. L'année suivante, Ragueneau passa dans la troupe d'Octave, où il joua avec succès en 1713 » (*MSF*, t. I, p. 126-127).

⁴ Agnès Paul, th. cit., t. I, p. 66. Voir Min. centr. LXVII, 279, 5 décembre 1711.

⁵ Min. centr. XCVII, 151, 9 janvier 1712 (Agnès Paul, th. cit., *Dictionnaire biographique*, p. 12). Octave « était chargé de "faire la direction du jeu, composition et répétition des pièces" contre une participation d'un sixième aux bénéfices et profit » (Agnès Paul, th. cit., t. I, p. 71-72).

effet, dans un bail de location des lustres pour la Foire Saint-Germain 1712 conclu avec un marchand-jouailler, Louis Gauthier de Saint-Edme et Joseph Imbert sont qualifiés d'« associés pour donner des spectacles à la foire », et Jean-Baptiste Constantin (Octave), d'« intéressé » dans cette société¹. Quant à Alexandre Bertrand, il est en grande difficulté financière, mais ne disparaît pas pour autant de la scène foraine.

C'est certainement ce jeu dirigé par Octave, « ci-devant acteur de la troupe italienne que le Roi a renvoyé, et associé à plusieurs Italiens », qui est signalé au commissaire Nicolet par les Comédiens Français le 6 février 1712. Les plaignants présentent au commissaire l'affiche du spectacle qui contient l'annonce suivante : « La Grande Troupe représentera vendredi 5^e février le *Retour du véritable Arlequin Italien à la Foire St-Germain*, etc. », ainsi qu'un « livre intitulé : *Le Retour d'Arlequin à la foire, divertissement muet*, de 16 feuillets, sur le recto du bas de la page de chaque feuillet contenant ledit livre un prologue avec une pièce en trois actes qui a pour titre : *Arlequin baron allemand ou le Triomphe de la Folie* »².

Le procès-verbal fournit les renseignements précieux concernant les comédiens qui jouent dans cette « grande loge du préau de la Foire St-Germain, la première en entrant par la porte de la rue de Tournon, [...] »³. Cette comédie en trois actes et un prologue, que le commissaire identifie à celle imprimée dans le livre, est jouée par « un Arlequin qu'on nous a dit être Dominique, une Isabelle, une Colombine, un Docteur qu'on nous a dit être Paghetti, un Pierrot qu'on nous a dit être Belloni, un Scaramouche et autres acteurs [...] »⁴. La pièce est représentée par écriteaux, mais les danseurs et la musique, ainsi que plusieurs changements de décorations agrémentent le spectacle.

Ce sont Dominique et ses camarades Belloni, Paghetti et sans doute Desgranges en Scaramouche qui jouent chez Octave. Le prologue du *Retour d'Arlequin à la foire* annonçait donc le retour à la capitale, après un séjour en province, du célèbre Dominique qui avait déjà paru aux foires. Il semble que l'apparition de Dominique, ainsi que de ses camarades, devait être un gage suffisant de succès du programme d'ouverture de cette troupe. En tout cas, Dominique affirme que la troupe a été courue malgré l'interdiction de parler : « On s'étonna de voir ce concours de peuple qui préférait son spectacle [celui de Dominique] à tous les autres, qui cependant ne consistait qu'en scènes muettes qui faisaient autant de plaisir que si la parole lui eût été permise »⁵.

¹ Min. Centr. VII 199, 1 février 1712.

² Campardon, t. II, p. 186-187.

³ *Ibid.*, p. 187.

⁴ *Ibid.*

⁵ Préface de *La Femme fidèle*, dans Pierre-François Biancolelli, *Nouveau théâtre italien*, op. cit.

C'est donc cette troupe-ci que les *MSF* présentaient comme la troupe du sieur et dame de Saint-Edme qui, désirant constituer une troupe brillante, « avaient fait venir à grands frais Dominique, sa femme, Paghetti et Desgranges qui jouaient à Montpellier, et qui étaient les meilleurs acteurs de la troupe qui y représentait [...] »¹. Les *MSF* racontent que c'est à Montpellier que ces acteurs avaient reçu une lettre des Saint-Edme « qui leur proposait un engagement pour plusieurs Foires : Paghetti et ses camarades acceptèrent les propositions, et se rendirent à Paris au commencement de janvier 1712 »². Avaient-ils signé un contrat pour cette Foire Saint-Germain ? Peut-être que la lettre en faisait justement office ? En tout cas, le 15 février 1712, Dominique, Desgranges (François Cazeneuve nommé aussi Lagrange), Antoine Belloni et Pierre-Antoine Paghetti signent en bon et due forme un acte d'engagement dans la troupe de Saint-Edme pour la Foire Saint-Laurent 1712 et les 5 foires consécutives³. Par le même acte, Octave s'engage également chez Saint-Edme⁴.

Les *Nouveaux mémoires* fournissent la liste assez développée des membres de la troupe de Saint-Edme à cette foire⁵ :

Dominique et sa femme
Paghetti et sa femme
Lagrange [François Cazeneuve dit Desgranges] et sa femme
Belloni
Lalauze [Marc-Antoine] et sa femme [Agathine Descio dite de Sceau]⁶
Melle Desgraves danseuse de corde
Genois Gilles⁷
Antoni [de Sceaux] danseur de corde danseur p^r l'ivrogne et sauteur
Melle Francisque danseuse
La Chateaneuf⁸.

Le *DTP* signale également dans la troupe de Saint-Edme en 1712 un acteur nommé Antus accompagné de sa femme, actrice, mais ne précise pas à quelle foire ce couple intégra la troupe⁹.

¹ *MSF*, t. I, p. 142.

² *Ibid.*, p. 143.

³ Selon Agnès Paul, Saint-Edme avait l'habitude de signer pour plusieurs saisons. « Aussi constitua-t-il sa troupe deux fois pendant son exploitation théâtrale : en 1712 et, trois ans plus tard, en 1715 » (Agnès Paul, th. cit. t. I, p. 123).

⁴ Nous en reparlerons à l'article de la FSL 1712.

⁵ Agnès Paul croit que l'auteur de ces *Nouveaux mémoires* s'est servi des registres que tenait Saint-Edme et qui ne nous sont malheureusement pas parvenus (Agnès Paul, th. cit., t. I, p. 70).

⁶ Agathine Antoni / Antony (ou bien Agathe Descio), la sœur d'Antoni de Sceaux, célèbre danseur de corde faisant partie de la même troupe.

⁷ « Génois, acteur forain, né en Italie, et peut-être de l'état de Gènes, était *Gille* de la troupe de Nivelon. [...] Génois remplissait le même emploi de Gille dans la troupe des Sieur et Dame de Saint-Edme, pendant la Foire S. Germain 1712 » (*DTP*, t. III, p. 21). Il s'appelait Pontian (Genois) ou Ponseine (Jeneva), dit Genois (Agnès Paul, th. cit., *Dictionnaire biographique*, p. 54).

⁸ *Nouveaux mémoires*, f° 3.

⁹ « Antus, acteur forain, joua pendant quelques Foires au Théâtre des Sieur et Dame Saint-Edme, il débuta en l'année 1712. Sa femme était aussi actrice dans la même troupe » (*DTP*, t. I, p. 153).

Nous avons vu que la troupe dirigée par Octave représentait, tout début février, *Arlequin baron allemand* avec un prologue. Cependant, selon les *MSF*, l'ouverture de cette saison chez Octave se fit par une autre pièce. Octave se tourne vers le répertoire qu'il connaît, et son théâtre ouvre, avec un grand succès, par une pièce de l'ATI *Arlequin Empereur de la Lune* « mise en couplets, avec beaucoup de nouvelles scènes, par Messieurs Remi et Chaillot »¹. Les frères Parfaict soulignent tout particulièrement la mise en scène très soignée, très inventive et très professionnelle de ce spectacle :

Octave qui entendait parfaitement les détails d'un spectacle, avait imaginé des décorations, non seulement singulières par leurs ornements, mais encore qui jetaient parmi les spectateurs une espèce de surprise, par la promptitude de leurs changements. Ces décorations posaient sur des pivots, de sorte qu'en un tour de main, tout le théâtre changeait : ajoutez à cela le goût des habits, l'adresse de ceux qui conduisaient les machines, et l'entente du jeu des acteurs, qu'Octave avait soin de faire répéter avec une grande précision ; tout cela joint ensemble attira à son jeu beaucoup de spectateurs².

Comment concilier ces deux informations ? Selon les *MSF*, le théâtre d'Octave ouvre par *Arlequin empereur dans la Lune*, avec un succès retentissant. Mais, selon l'affiche présentée au commissaire par les Comédiens Français, leur plainte et le procès-verbal établi, la troupe d'Octave représente, dès le 5 février, *Arlequin baron allemand, ou le Triomphe de la Folie* assorti du prologue *Le Retour d'Arlequin à la foire*, et le même programme est redonné le lendemain 6 février. Comment est-ce possible ? Une troupe foraine prépare toujours avec une attention particulière et souvent à grands frais le programme d'ouverture de la foire. Il y a tout lieu de croire que le programme d'ouverture proposé par cette troupe (quel que soit ce programme, *Arlequin empereur dans la Lune* ou bien *Arlequin baron allemand* précédé du *Retour d'Arlequin à la foire*) dût réussir. Alors, comment imaginer que la troupe abandonne une pièce qui plaît au bout de deux ou trois jours de représentations et donne un nouveau spectacle (et *Arlequin empereur dans la Lune* était visiblement un spectacle très coûteux et qui a nécessité de longs préparatifs, car les frères Parfaict parlent des répétitions soigneuses) ? Or, si la foire a véritablement fermé au bout d'une ou deux semaines, il n'y a guère d'autre scénario possible. On ne saurait soupçonner d'erreur la plainte déposée ainsi que le procès-verbal. Est-ce que les frères Parfaict se trompent de foire en parlant de la représentation d'*Arlequin empereur dans la Lune* chez Octave ? Ce n'est pas impossible : en effet, le manuscrit d'*Arlequin empereur dans la Lune* que nous éditons semble être destiné à la Foire Saint-Germain 1714 ; les frères Parfaict ont peut-être confondu les foires Saint-Germain 1712 et 1714.

¹ *MSF*, t. I, p. 133-134.

² *Ibid.*, p. 134.

Une autre possibilité serait de supposer qu'Octave était aux commandes des deux troupes. Est-ce probable ?

Imbert et Saint-Edme sont associés pour tenir encore un jeu à la Foire Saint-Germain qui se situe dans le jeu de paume d'Orléans. Il s'agit de l'entreprise théâtrale au parcours singulièrement sinueux ayant appartenu à la veuve Maurice. Rappelons qu'au début de l'année 1712, toute l'entreprise de la célèbre directrice appartient au banquier Jean Nicolas et est gérée par Imbert et Labrosse (associés à une certaine dame Girard). Le 9 janvier 1712, les trois associés « font transport d'un quart [de leur entreprise] pour la Foire Saint-Germain prochaine à Louis Gauthier de Saint-Edme »¹. Le 16 avril 1712 (donc, entre les deux foires de cette année), les trois associés cèdent à Saint-Edme l'entreprise toute entière. Entre-temps, Jean Nicolas vend le matériel de la veuve Maurice, pour 50 000 livres, à un certain Nicolas Ponce qui les revend, le 27 janvier 1712, à Jacques Pellegrin et Anne-Louise Clopin de Neuville, son épouse, pour 65 693 livres. Jacques Pellegrin fait cette acquisition dans une ferme intention d'en assurer personnellement la gestion. Mais, comme les jeux étaient alors loués à Labrosse et Imbert (et ces deux là s'associèrent avec Saint-Edme avant de lui abandonner le tout)², Pellegrin, bien que propriétaire, ne pouvait pas disposer de son achat. Il décida de laisser passer cette foire et de n'ouvrir son théâtre qu'à la Foire Saint-Laurent 1712³. Pellegrin devra finalement attendre la Foire Saint-Laurent de 1714, pour récupérer ses jeux occupés par Saint-Edme, successeur d'Imbert et Labrosse⁴. Ainsi, à la Foire Saint-Germain 1712, Pellegrin est le propriétaire de toute la partie matérielle de l'entreprise de la veuve Maurice, tandis que Saint-Edme, Imbert et Labrosse gèrent l'entreprise. Quelle troupe anime ce théâtre ? Il s'agit, semble-t-il, de la troupe menée par Dolet et Delaplace⁵.

Est-ce que Octave est également chargé par Saint-Edme et ses associés de gérer cette deuxième troupe ? Cela expliquerait pourquoi les *MSF* affirment que le théâtre d'Octave ouvrit ses portes à cette foire non pas par *Arlequin baron allemand*, mais par *Arlequin empereur dans la Lune* : il s'agit peut-être, simplement, de deux théâtres différents.

En tout cas, ce qui est sûr, c'est que Dolet et Delaplace jouent dans le jeu de paume d'Orléans géré par Saint-Edme, Imbert et Labrosse. Le seul procès-verbal que nous possédons pour cette troupe, rédigé par le commissaire Dubois le 8 février, nomme clairement les deux acteurs et la salle. Par contre, il est impossible, sur la description du commissaire, d'identifier

¹ Min. centr. XCVII, 151, cité par Agnès Paul, th. cit., t. I, p. 63.

² Agnès Paul, th. cit., *Dictionnaire biographique*, p. 61.

³ *Ibid.*, p. 54.

⁴ Min. centr., XIII, 177, 13 décembre 1713 (Agnès Paul, th. cit., *Dictionnaire biographique*, p. 54).

⁵ Agnès Paul, th. cit., *Dictionnaire biographique*, p. 23, 27.

la pièce (ou bien les pièces s'il s'agissait des fragments) représentée. On apprend seulement que la danse de corde fut suivie de « plusieurs scènes comiques de farces et comédies » (d'une seule comédie ou de plusieurs ?) qui étaient jouées par Dolet-Arlequin, Delaplace-Scaramouche et un Pierrot. Paola Martinuzzi suppose qu'il pourrait s'agir des *Amours de Colombine et d'Arlequin*¹. Les personnages cités par le commissaire sont présents dans le deuxième acte des *Plaideurs* que les frères Parfaict proposaient d'intituler *Les Amours de Colombine et d'Arlequin*. Le spectacle est donné à l'aide « des écriteaux contenant plusieurs chansons qui expliquent le sujet des scènes et airs différents, avec des intermèdes, changement de décorations, danses et entrées différentes, dansées par différents danseurs et danseuses sur les airs joués par huit différents particuliers musiciens »². Pour le lendemain, la troupe annonce *Arlequin pédant scrupuleux* dont nous parlerons dans un chapitre qui lui est dédié.

Le manuscrit d'*État des pièces* signale, à cette foire, *Les Fêtes parisiennes*, de Fuzelier, donné par écriteaux au « Jeu de paume d'Orléans tenu par Imbert et La Brosse ». Le livret édité de cette pièce dit très clairement que cette pièce fut représentée « par la grande troupe des danseurs de corde du Jeu de paume d'Orléans, à la Foire Saint-Germain, au mois de février 1712 ». On peut donc affirmer, avec une certitude absolue, que la troupe de Dolet jouait, dans le jeu de paume d'Orléans, *Le Pédant scrupuleux* (c'est le commissaire de police qui le dit³) et *Les Fêtes parisiennes* (puisque cette pièce fut jouée dans la même salle, elle le fut nécessairement par la même troupe).

Dans le manuscrit *Opéra-Comique*, Fuzelier mentionne également ces deux pièces composées par lui pour cette Foire Saint-Germain 1712 : « *Les Fêtes parisiennes*⁴, espèce de parodie des *Fêtes vénitiennes* et *Le Pédant scrupuleux* en écriteaux ». Il travaille donc pour l'entreprise de Saint-Edme, Imbert et Labrosse et la troupe de Dolet et Delaplace.

L'idée des *Fêtes parisiennes* paraît correspondre parfaitement à ce que recherchaient les Forains : il ne s'agit pas d'une intrigue suivie et d'une pièce régulière (cela met en colère les Romains ; en plus, il est difficile de représenter une longue comédie régulière par écriteaux). Il s'agit d'assemblage de scènes joyeuses⁵ qui permettent justement la création

¹ Martinuzzi, p. 154. En vérité, nous ne comprenons pas très bien si Paola Martinuzzi parle de la pièce qu'elle édite ou bien du deuxième acte des *Plaideurs*, auquel on donne parfois aussi ce titre. Voir aussi notre chapitre consacré à *Scaramouche pédant scrupuleux*.

² Campardon, t. I, p. 260-261.

³ *Ibid.*, p. 262.

⁴ Les auteurs du *DTP* considèrent cet ouvrage comme un anonyme (*DTP*, t. II, p. 563).

⁵ Voici le détail des scènes constituant ces quatre entrées ou « fêtes » :

1^o fête : l'arrivée du Carnaval avec tout son attirail ; l'arrivée du Bœuf gras ; le combat entre la Folie et la Raison accompagnée par les deux philosophes, Héraclite et Démocrite, qui trahissent rapidement sa cause. Acteurs :

d'un spectacle changeant, mouvant, jamais figé. Loin d'être un défaut de construction ou de réflexion de dramaturge, cela paraît être une réponse ingénieuse de l'auteur à la demande spécifique d'une troupe foraine. Cette structure permet de varier, à peu de frais, le spectacle : on n'a pas besoin de remplacer toute l'œuvre pour donner de la nouveauté, on peut tout simplement supprimer quelques scènes et en ajouter d'autres, en gardant celles qui ont paru plaire : « Le public est averti de ne pas s'arrêter à l'ordre des *Fêtes Parisiennes* rassemblées dans ce livre, que l'on change quelquefois dans l'exécution, pour y mettre plus de goût et de variété »¹.

C'est dans *Les Fêtes parisiennes* que parut, semble-t-il, Gertrude Boon, dite *la Belle Tourneuse*. Agnès Paul cite une affiche qui se trouve dans les Archives de la Comédie-Française ; cette affiche annonce, en février 1712, la « Grande troupe des danseurs de corde du jeu de paume de la rue d'Orléans où était La Maurice » qui joue un « ambigu comique des *Fêtes parisiennes* » ; on pourra y voir « l'admirable Tourneuse et ses tours inimitables »²). Difficile de ne pas voir dans cette « admirable Tourneuse » la célèbre Boon ; Campardon affirme également que c'est Gertrude Boon qui jouait l'*Amour saltimbanque* dans les *Fêtes parisiennes*³, mais il situe la pièce à la Foire Saint-Germain 1711 et dit qu'en 1712 Gertrude Boon faisait partie de la troupe de Catherine Baron. C'est ce qu'affirment les *MSF* (selon les *MSF*, elle resta dans la troupe de Baron les deux foires, celle-ci et la suivante, FSL 1712)⁴.

Fait troublant, une autre pièce de cette foire, *Les Plaideurs*, met en valeur le talent d'une habile tourneuse. Le livret de la pièce annonce une tourneuse qui « tourne d'une vitesse et d'une propreté qui surpasse la capacité de toutes celles que l'on a pu voir jusqu'à présent »⁵. Est-ce que c'est la même tourneuse qui se produit dans *Les Fêtes parisiennes* et *Les Plaideurs* ou bien sont-elles deux et se font-elles concurrence ? Si c'est la même, elle ne

Arlequin, Scaramouche, Pierrot, dame Gigogne, les sauteurs, un Français et une Amazone qui dansent un menuet.

2^e fête : le Pont-Neuf et le cheval de Bronze : Isabeau et sa petite fille Lisette ; un Opérateur en carrosse avec les attributs de la Galanterie Moderne et l'Amour Saltimbanque. Un paysan vient se faire arracher une dent ; Scaramouche goutteux vient demander un remède ; un petit Arlequin et un petit Polichinelle dansent une chaconne ; une jeune Bacchante danse un rigaudon ; le petit Satyre danse.

3^e fête, dans la Boutique d'un Provençal, ensuite dans la rue. La ronde des jaloux et des jalouses ; une sérénade et des lazzi nocturnes.

4^e fête, à l'Hôtel des Trois Dèes. Les joueurs différents, Filou, Opérateur, Crispin, une Bohémienne qui danse.

¹ Louis Fuzelier, *Les Écriteaux des fêtes parisiennes données au public par la grande troupe des danseurs de corde du Jeu de paume d'Orléans, à la Foire Saint-Germain, au mois de février 1712*, S. l. n. d. (avertissement). La même idée préside à l'élaboration de la pièce en écriteaux intitulée *Les Plaideurs* et elle y est aussi clairement exprimée à la fin du livret.

² Agnès Paul, th. cit., t. I, p. 93.

³ Campardon, t. I, p. 164.

⁴ *MSF*, t. I, p. 139-140.

⁵ *Les Écriteaux pour les Plaideurs des scènes muettes*, op. cit., p. 31 (sc. XV).

pouvait certainement pas se produire dans deux troupes rivales, et les deux pièces devaient nécessairement être jouées sur la même scène.

Selon les *MSF*, *Les Plaideurs*, une pièce par écriteaux, était à l'affiche chez Dolet, Delaplace et Bertrand¹ à l'ouverture de cette foire². Cependant, il paraît improbable, qu'en l'espace d'une semaine la troupe pût présenter les trois pièces : *Les Plaideurs* (3 actes), *Scaramouche pédant* et *Les Fêtes parisiennes*. Qu'une troupe puisse insérer quelques nouvelles scènes pour prolonger la durée de vie d'un programme qui paraît lasser le public, soit, mais remplacer, en l'espace de 2-3 jours, une grande pièce de trois actes par une autre non moins gourmande en travail préparatoire, cela paraît peu crédible. Soit cette foire ne ferma pas au bout d'une semaine (ou bien elle fut rouverte et dura encore ensuite), soit *Les Plaideurs* ne pouvaient pas être représentés par la troupe de Dolet. Quelle autre troupe pouvait jouer cette pièce ?

Pour tenter de répondre à cette question, penchons-nous sur cette pièce intéressante à plusieurs égards. Ses trois actes n'ont pas de grand rapport entre eux : en fait, *Les Plaideurs*, c'est déjà l'embryon du programme à deux courtes pièces indépendantes précédées d'un prologue qui va devenir rapidement une formule courante à la Foire. Ici, le premier acte fait office de prologue, et le troisième, de divertissement. Le deuxième acte est, quant à lui, une petite comédie dans le goût italien qui figure parfois sous un titre indépendant, *Les Amours de Colombine et d'Arlequin*³ (à ne pas confondre avec une pièce homonyme jouée à la FSL 1712). Le fil narratif, même à l'intérieur des actes, est extrêmement lâche, ce qui devait permettre, comme le promet le livret, d'insérer de nouvelles scènes, de développer celles qui plaisent et de supprimer celles qui ennuient⁴. D'ailleurs, la page de titre du livret ne qualifie pas cet ouvrage de pièce ou de comédie, mais de « scènes muettes », mettant bien l'accent sur le caractère fragmentaire, irrégulier, disparate de l'ouvrage.

¹ Bertrand ne faisait certainement pas partie de l'association.

² *MSF*, t. I, p. 149.

Le catalogue de Brenner contient deux entrées :

p. 10, n° 1031. [anonyme] *Les Écriteaux pour les plaideurs des scènes muettes*, pièce, 3 a., pant. et vaud. S. l., s. n., 1712, in-12.

p. 19, n° 2127. [anonyme] *Les Plaideurs*, pièce, 3 a., par écriteaux. Repr. Foire St. Germain, 3 février 1712. Paris, 1712, in-12. BnF, ms. fr. 25476.

Nous considérons qu'il s'agit de la même pièce.

³ « Le second acte formait une intrigue à part, à laquelle on aurait pu donner le titre des *Amours de Colombine et d'Arlequin* » (*MSF*, t. I, p. 150). Le *DTP* le répertorie sous ce titre, tout en indiquant qu'il s'agit du deuxième acte des *Plaideurs* (*DTP*, t. I, p. 124).

⁴ *Les Écriteaux pour les Plaideurs des scènes muettes*, *op. cit.*, p. 36. Visiblement, c'est sur cette information de livret que les auteurs du *DTP* se fondent quand ils affirment : « [...] dans la suite des représentations, on retrancha quelques scènes, qu'on remplaça par d'autres, toujours sur le même sujet » (*DTP*, t. IV, p. 153-154).

Le premier acte est une attaque contre la Comédie-Française dont la célèbre compagnie a fourni elle-même le prétexte et le sujet. En effet, la Comédie-Française avait cherché à exploiter la vogue du théâtre de la Foire dans *La Comédie des comédiens ou l'amour charlatan*, de Dancourt¹. Cette comédie était également en trois actes réunis quelque peu artificiellement, car Dancourt a voulu joindre à l'acte de *L'Amour charlatan* les deux autres roulant sur l'actualité théâtrale. Les frères Parfaict citent un article du *Nouveau Mercure* (janvier 1711, p. 41-43) retraçant la naissance de la pièce :

Les spectacles de la Foire avaient pris le dessus sur la Comédie, quelques scènes italiennes jetées dans un tissu de points triviales et de vaudevilles, ayant ramené sur la scène quelques traits d'un théâtre proscrit, avaient formé des représentations où la Ville et la Cour accourraient également... M. Dancourt crut ramener le public par un divertissement qui fit reparaitre Arlequin et Scaramouche. On proposa à M. de la Thorillière² de jouer le rôle d'Arlequin [...]³.

Après de longues hésitations (l'acteur essaya le masque et le costume, tenta quelques petites scènes), il refusa cette proposition (ô combien périlleuse, en cas d'échec) et se contenta de prendre le rôle de Mezzetin. Les types italiens étaient introduits sur la scène de la Comédie-Française à l'aide d'une intrigue amoureuse assez conventionnelle. Le père des deux jeunes filles étant fou des acteurs et des pièces du Théâtre-Italien, les deux prétendants lui offraient une pièce avec Scaramouche, Pierrot, le Docteur et Mezzetin⁴. Ainsi, le procédé du théâtre dans le théâtre prenait ici une forme inhabituelle du théâtre italien dans le théâtre français. Arlequin, la vedette de la scène italienne, était absent de la pièce, aucun acteur n'osant se charger de ce rôle.

Le premier acte des *Plaideurs* conduit la tentative des Comédiens Français à son aboutissement en les invitant de rejoindre la Foire. Le Docteur et sa femme⁵, directeurs des spectacles (forains, s'entend), cruellement persécutés par les *Romains*, manquent d'acteurs : il ne leur reste qu'Arlequin (c'est le seul masque, nous l'avons vu, que les Comédiens Français n'ont pas osé leur emprunter). Apollon descend dans sa gloire (sc. IV) pour annoncer que les acteurs de la Comédie-Française vont se présenter incessamment, car il leur a inspiré l'envie de se joindre à la troupe foraine. Les Romains arrivent, conduits par Pierrot. Dans les rangs de

¹ Il est curieux que les Forains ne répliquent que sur le tard à la pièce de Dancourt. *La Comédie des comédiens ou l'Amour charlatan* a été représentée le 5 août 1710 et jouée en tout 14 fois, entre le mois d'août et le mois de novembre 1710. Ainsi, en février 1712 cette nouveauté de la Comédie-Française semble déjà un peu oubliée. On s'étonne que les Forains n'aient pas réagi lors de la FSG 1711.

² Pierre Le Noir, dit La Thorillière (1659-1731), reçu à la Comédie-Française en 1684.

³ Claude et François Parfaict, *Histoire du théâtre français depuis son origine jusqu'à présent*, Paris, Le Mercier et Saillant, 1749, t. XV, p. 48-49.

⁴ « Les rôles du Docteur, de Pierrot, de Mezzetin et de Scaramouche furent remplis par les Sieurs Beaubourg, Baron fils, de la Thorillière et Poisson » (Claude et François Parfaict, *Histoire du théâtre français [...]*, op. cit., t. XV, p. 51).

⁵ « La femme du Docteur », qui est-ce ? Dans les comédies italiennes, le Docteur n'a pas l'habitude d'être marié. Nous reviendrons par la suite à ce personnage.

Romains, Arlequin est remplacé par une Arlequine ; c'est elle qui se jette aux pieds de la femme du Docteur et lui demande pardon « de ce qu'ils ont pu faire à son désavantage »¹ – la Comédie-Française, en Arlequine, embrassant les genoux de la Foire, en femme du Docteur, et faisant devant elle amende honorable.

Ainsi, *Les Plaideurs* dénoncent une contrefaçon à laquelle s'est livrée la troupe rivale. Ils opposent le « produit authentique » (les types italiens interprétés par les comédiens forains, qui se réclament ouvertement de la tradition italienne) à un « faux » (les types italiens joués par les Comédiens Français, ennemis jurés du Théâtre-Italien comme du théâtre forain et pilliers d'une tradition qui ne leur appartient pas).

Le cadre de recrutement des acteurs dans la troupe permet de placer dans cet acte nombre d'entrées dansées : celle des deux Basques et trois Bohémiennes (sc. IV), celle d'Arlequine avec Arlequin (sc. VI), celle, « toute belle » de Paysan et Paysanne (sc. VII), celle de la dame Gigogne (qui n'est autre qu'Arlequin déguisé) et des deux Pendules (sc. VIII) et, enfin, celle des deux nains et de la dame Gigogne (sc. IX et dernière).

Le deuxième acte raconte *Les Amours de Colombine et d'Arlequin* qui se terminent curieusement d'une manière plutôt déplaisante pour Arlequin qui est conduit en prison tandis que Colombine se marie avec un prince africain. Cet acte commence par les scènes nocturnes avec de nombreux lazzi d'inspiration italienne (avec la lanterne sourde notamment). Il se poursuit par un déguisement burlesque de Scaramouche en laitière, et d'Arlequin en ânesse, ce déguisement permettant l'enlèvement de Colombine, amoureuse et consentante. Les lazzi qui consistaient à chevaucher son partenaire transformé en canasson ou bien en bourrique étaient très prisés sur la scène de l'ATI. De préférence, c'était Arlequin qui chevauchait un personnage qui incarnait l'autorité et l'aisance matérielle (le Docteur ou bien Pantalon), mais, à l'occasion, Arlequin se laissait également transformer en monture. Dans le canevas *Arlequin mule et médecin ignorant*², Scaramouche, le zanni rusé et meneur d'intrigue, se déguise en médecin, tandis que Arlequin fait la mule après avoir argumenté de n'en avoir point la physionomie. La plaisanterie sur l'identité sexuelle d'Arlequin est reprise par les Forains qui renforcent, semble-t-il, le côté grivois de la situation, car Arlequin donne ici du lait à sa chère Colombine.

L'exotisme et le côté spectaculaire n'est pas en reste dans cet acte dont l'action passe, d'une place urbaine, aux jardins d'un prince africain (sc. VIII), pour être ensuite transporté

¹ *Les Écriteaux pour les Plaideurs des scènes muettes*, op. cit., p. 10.

² Ce canevas fait partie du recueil ms. fr. 9329 ; il est publié par Colajanni, p. 21-32. Dans sa notice consacrée au canevas, Giuliana Colajanni fait référence à une estampe du XVI^e siècle où Pantalon et Zani se livrent également à ce lazzi de mule et son cavalier.

dans une campagne avec « un bois des deux côtés, et dans l'enfoncement, un village » (sc. XI). Les entrées dansées sont encore nombreuses et variées (il y a la danse des masques rentrant du bal, la danse des maures et celle des bergers). Le sort d'Arlequin est réglé par un Magicien qui apparaît à l'invocation du Docteur. La veine orientalisante se croise ici avec celle de la mythologie, car, une fois le sort du malheureux Arlequin scellé, nous suivons les tribulations de Jupiter¹, d'Amour, de Mercure et de Momus. L'auteur n'oublie pas de placer, dans ce joyeux cocktail des dieux et des hommes, quelques numéros acrobatiques. Ces numéros étaient certainement censés attirer les spectateurs, c'est pourquoi ils sont décrits avec force boniment, comme, par exemple, la prestation d'une tourneuse que nous avons déjà évoquée.

Dans le troisième acte, Amour contrefait un Opérateur – il s'agit encore d'une référence à la comédie de Dancourt, *L'Amour charlatan*. Cet acte remplit sa fonction de divertissement en cumulant les entrées dansées (un Anglais et une Anglaise dansent une gigue, une jeune fille danse une ivrognesse, deux femmes « déguisées en Turquesques » exécutent une danse avec deux hommes « aussi déguisés en Indiens »²), ainsi que les tours de force acrobatiques³.

La lecture attentive de cette pièce permet-elle finalement d'avancer une hypothèse concernant la troupe qui ait pu la représenter ? Un détail frappe dans le premier acte des *Plaideurs* : la « maîtresse de troupe » foraine y est une femme, l'épouse du Docteur. Qui est en réalité ce personnage ? Revoyons la scène :

Le théâtre représente une très belle chambre [...]

Scène première.

LA FEMME DU DOCTEUR

La femme du Docteur vêtue d'une robe magnifique, tenant un mouchoir à la main, fait quelques tours en se désespérant, et après plusieurs lazzi [...] montre l'écríteau qui suit, pour faire connaître qu'elle n'a pas sa troupe complète à cause de son procès avec les Romains, sur l'air *Un inconnu* :

Toujours plaider, ô monstres de nature !
 Romains cent fois plus méchants que les loups,
 Race parjure,
 Tyrans jaloux,
 Et contre qui, cruels, bataillez-vous ?
 C'est votre sang, tout le monde en murmure⁴.

¹ L'arrivée de Jupiter donne, comme d'habitude, du fil à retordre au machiniste : « Les éclairs annoncent l'approche de Jupiter, une symphonie agréable marque son arrivée ; il descend monté sur un Aigle accompagné de Momus [...] » (sc. XI). *Les Écríteaux pour les Plaideurs des scènes muettes*, op. cit., p. 26.

² *Ibid.*, p. 34.

³ « [...] un étranger qui n'a point encore paru fait l'exercice de l'échelle, et ne s'y exposerait pas s'il ne surpassait tout autre, ce qui se connaîtra par expérience. Il ne sera pas longtemps à le faire, parce qu'il ne fera que des tours surprenants » (*Ibid.*, p. 33).

⁴ *Ibid.*, p. 5-6.

Pourquoi cette dame richement habillée se réclame-t-elle du sang romain ? Peut-être, tout simplement, parce que c'est la vérité : cette « maîtresse de troupe » est Catherine Baron, mariée en premières noces au comédien Étienne Baron, fils du célèbre Michel Baron et de Charlotte Le Noir. Ils ont eu ensemble plusieurs enfants (les deux filles, encore enfants en 1711, seront les futures Mlle de la Traverse et Mlle Desbrosses, de la Comédie-Française). Certes, dans la pièce, ce personnage est marié, tandis que Catherine Baron, à cette date-là, est veuve ; mais, après tout, il ne s'agit que d'un personnage...

Une autre troupe foraine aurait pu également mettre en scène cette directrice de spectacles, mais alors cela aurait été certainement fait sur un ton moqueur, car la concurrence est âpre. Ici, on ne distingue aucune intention parodique à l'égard de ce personnage. C'est pourquoi il semble possible que cette pièce fût destinée à la troupe de Catherine Baron.

Si notre hypothèse est correcte, et c'est la troupe de Catherine Baron qui joua *Les Plaideurs*, cette troupe fut donc installée, comme le dit le livret des *Plaideurs*, « dans la première loge du Préau, du côté de la rue du Four, où était il y a quelques années le sieur Selles »¹. Cette indication montre clairement que *Les Plaideurs* ne fut pas jouée dans le jeu de paume d'Orléans – non pour la raison topographique, mais pour une raison de pure pragmatisme : le jeu de paume d'Orléans était un lieu connu, et l'auteur du livret l'aurait sans doute indiqué clairement comme tel, sans recourir aux longues explications. Pourquoi la troupe de la dame Baron ne joue pas au Bel-Air ? Nous n'en savons rien.

Agnès Paul fournit un autre renseignement très intéressant concernant le jeu de Catherine Baron à cette foire. Cette information est tirée d'un procès-verbal établi par le commissaire de Moncrif le 6 février 1712². Le commissaire note que « le particulier nommé Gilles est venu sur le théâtre annoncer qu'on allait jouer un divertissement nouveau qui avait pour titre *Arlequin Protée et Mezzetin diable boiteux* »³. Ce titre est bien alléchant pour nous, car il indique certainement une reprise de la pièce de l'ATI ; malheureusement, nos informations sont limitées au seul titre. Ce procès-verbal confirme que Catherine Baron avait son jeu à elle à cette foire, mais, en même temps, il rend moins convaincante notre hypothèse que cette troupe jouait *Les Plaideurs* : en effet, si la foire n'avait duré qu'une semaine, la troupe n'aurait probablement pas eu le temps de jouer deux grandes pièces.

¹ Cette adresse, donnée dans le livret des *Plaideurs* (*Ibid.*, p. 36), est reprise par les frères Parfaict (*MSF*, t. I, p. 149).

² Ce procès-verbal serait conservé aux Archives de la Comédie-Française. Nous regrettons de n'avoir pas eu la possibilité de le consulter.

³ Agnès Paul, th. cit., *Notes*, p. 74-75.

Les *MSF* ne mentionnent aucune pièce jouée par la troupe de Catherine Baron et ne précisent pas le lieu où elle donna ses représentations. Quant à ses acteurs, Baxter et Saurin, ainsi que d'autres membres de la troupe de Nivelon ruiné devaient faire partie de sa troupe. Selon le *DTP*, Jean-François Cavé dit Maillard, ainsi que Mlle Maillard son épouse qui jouaient chez Nivelon durant les deux foires de l'année 1711, entrèrent en 1712 dans la troupe de la dame Baron¹. Il est logique de penser qu'ils y sont entrés à la Foire Saint-Germain, la troupe de Nivelon ayant fini son existence à la fin de la FSL 1711. Les *MSF* citent deux nouvelles acquisitions de la directrice : Gertrude Boon déjà mentionnée et Dulondel, comédien de province, qui allait rester dans la troupe de la dame Baron jusqu'à la fin de la Foire Saint-Laurent 1716².

État des pièces signale à cette foire *Arlequin roi de Serendib*, de Le Sage, au théâtre de Bel-Air. Mais il s'agit sans doute d'une erreur, car, dans leur anthologie, Le Sage et d'Orneval datent la pièce de la Foire Saint-Germain 1713. Cette erreur vient peut-être du fait que l'auteur du manuscrit entendait signaler la première apparition de Le Sage à la foire. Cette apparition avait peut-être eu lieu à la FSG 1712, seulement, son coup d'essai supposé n'était pas *Arlequin roi de Serendib*, mais *Arlequin baron allemand*. On parlera d'*Arlequin Baron allemand* dans un chapitre à part ; on fera également le point sur les circonstances de sa création.

Les *MSF* affirment que

ce fut à cette foire qu'on introduisit l'usage de faire descendre des écriteaux du cintre, soutenus par deux jeunes garçons, habillés en Amours. Chaque couplet était imprimé sur une toile gommée, et cette toile avait au côté qui tombait vers le théâtre une gorge ou bâton, qui l'assujettissait de façon qu'elle était toujours étendue³.

Cependant, nous avons vu dans un procès-verbal, à la FSL 1711, la description de cette technique utilisée par la dame Baron : les écriteaux étaient tenus par « deux petits garçons suspendus » et levés « avec des cordages et machines »⁴. Peut-être que c'est à la FSG 1712 qu'on habillât les garçons en Amours et perfectionnât la technique en ajoutant un bâton en bas des écriteaux.

La foire finie, les acteurs forment, comme de coutume, les sociétés pour partir en tournée jusqu'à la Foire Saint-Laurent. Dolet, Delaplace et la famille Moylin (Francisque et sa

¹ *DTP*, t. III, p. 291.

² *MSF*, t. I, p. 138

³ *Ibid.*, p. 137.

⁴ Campardon, t. I, p. 91.

sœur Marguerite et ses frères Guillaume et Simon¹) qui ont pris ensemble l'engagement pour la Foire Saint-Laurent 1712 chez Pellegrin, signent un acte d'association pour la campagne d'été : ils envisagent de se rendre à Lille². Jean Salomon, dit Dujardin, sauteur et acteur, part avec eux³.

Le 25 février 1712, Marc-Antoine Lalauze, sa femme Agathe, Antony de Sceaux, frère d'Agathe, Pierre Alard, beau-frère de Lalauze et François Cazeneuve dit Desgranges s'associent pour la campagne d'été à Bordeaux⁴.

Foire Saint-Laurent 1712

À cette foire, le conflit autour de l'ancien jeu de la veuve Maurice éclate. Jean Nicolas, le propriétaire de toute la partie matérielle, avait cédé son exploitation à Labrosse et associés jusqu'à Pâques 1714. Ensuite, il vendit ses possessions. Entre-temps, Labrosse, Imbert et dame Girard se sont retirés de l'affaire, et, le 16 avril 1712, Saint-Edme a pris seul en main l'exploitation dont il détenait déjà un quart depuis janvier 1712. Mais Jacques Pellegrin, l'acquéreur de l'entreprise de la veuve Maurice, n'entendait pas laisser l'exploitation aux mains de Saint-Edme, il voulait ouvrir lui-même son théâtre. Agnès Paul démêle patiemment les fils de cet écheveau juridique :

Si bien qu'à la FSL de 1712 Jacques Pellegrin propriétaire et Saint-Edme subrogé aux droits d'Imbert et Labrosse se disputèrent la disposition du même local. L'affaire fut portée au Parlement et ne fut résolue qu'en décembre 1713 au bénéfice de Saint-Edme : Jean Nicolas qui avait « passé bail des jeux à sieur Henri Lebrun Labrosse et Joseph Imbert, et en avait depuis passé vente au chevalier Pellegrin » accepte de lui en laisser la disposition jusqu'à Pâques 1714 comme le prévoyait « le transport qui lui en [avaient] fait Labrosse, Imbert et leurs épouses »⁵.

Ainsi, le chevalier Pellegrin, tout en étant propriétaire de l'entreprise de la veuve Maurice, n'a pas la liberté de les exploiter à son gré, ce droit d'exploitation appartenant légalement à Saint-Edme. Pellegrin devra attendre l'année 1714 pour pouvoir lui-même diriger son théâtre durant trois foires successives : FSL 1714, FSG 1715 et FSL 1715.

¹ Ainsi que Michel Cochois, sauteur et danseur de corde, qui épouse la sœur de Francisque (Agnès Paul, th. cit., *Dictionnaire biographique*, p. 20).

² Min. centr. XCVII, 151, 29 février 1712, cité par Agnès Paul, th. cit., *Dictionnaire biographique*, p. 23, 27, 33 etc).

³ Agnès Paul, th. cit., *Dictionnaire biographique*, p. 62.

⁴ Min. centr. XCVIII, 377, 25 février 1712 (Agnès Paul, th. cit., *Dictionnaire biographique*, p. 2, 21, 25).

⁵ Agnès Paul démêle patiemment les fils de cet écheveau juridique. Voir Agnès Paul, th. cit., t. I, p. 64-65.

Ainsi, de la FSL 1712 à la FSG 1714, Saint-Edme s'installe dans les locaux de la veuve Maurice loués par elle jusqu'en 1714. Pour la FSG, il s'agit du jeu de paume d'Orléans, pour la FSL, « la loge construite sur le terrain de la maison au panier fleuri »¹.

Croyant pouvoir écarter Saint-Edme et ouvrir son théâtre dès cette FSL 1712, Pellegrin recruta sa troupe par les engagements signés au mois de février 1712. Ces engagements, retrouvés par Agnès Paul, montaient à une somme conséquente de 11450 livres. Plusieurs célébrités foraines ont signé avec Pellegrin dont voici la troupe :

Charles Dolet (Arlequin) et Catherine Lambert, sa femme
Antoine Delaplace² (« acteur de comédie sous l'habit de Scaramouche »),
Pierre Alard (« sauteur sous l'habit de Scaramouche »), Marguerite Lalauze, sa femme, portière, et Jacques Miniar, son apprenti ;
Jean-Baptiste Hamoche (Pierrot) et sa femme Anne Bisson (Colombine) ;
la famille Boon : Gertrude Boon³, son frère Cornelius⁴ et Jean Mock, beau-père de Gertrude ;
la famille Moylin : François Moylin dit Francisque et Catherine Lesuisse sa femme, Guillaume et Simon Moylin, les frères de Francisque, et Marguerite Moylin, leur sœur⁵ ;
Pierre Dubrocq et Marie Pellou sa femme⁶ ;
Julien Lavigne ;
François Dartenay (ou d'Artenay)⁷ ;
Jeneva Ponseine (dit Genoio)⁸ (« italien et acteur de théâtre des foires, pour faire le personnage de Gille »)⁹.

Qu'est-il donc arrivé à la troupe de Pellegrin ? Elle ne pouvait pas jouer dans le local habituel de la veuve Maurice et de ses successeurs, à savoir, la maison au panier fleuri, qui était occupé par Saint-Edme. Les acteurs ont-ils pris d'autres engagements ? Sont-ils restés inactifs durant cette foire ?

Un procès-verbal certifie que les deux acteurs principaux, Dolet et Delaplace, ne chômaient guère ; ils représentaient leurs personnages respectifs habituels, Arlequin et Scaramouche, dans un « jeu des danseurs de corde des nommés Dolet et Laplace, sis ruelle Saint-Laurent ». Selon le commissaire, le jeu est donc à leurs noms, mais c'est une pratique courante de désigner le théâtre par le nom du (des) chef (s) de la troupe. Le commissaire

¹ *Ibid.*, p. 67.

² Engagement devait débiter à la FSL 1712 et courir jusqu'à la FSG 1714 (Min. centr. XCVII, 151, 20 février 1712, rapporté par Agnès Paul, th. cit., *Dictionnaire biographique*, p. 23).

³ Gertrude Boon quitta la scène après cette foire (Agnès Paul, th. cit., *Dictionnaire biographique*, p. 15).

⁴ Cornélius Boon signe un engagement pour 6 foires à partir de la FSL 1712 (Min. centr. XCVII, 151, 27 février 1712). Voir Agnès Paul, th. cit., *Dictionnaire biographique*, p. 14.

⁵ Marguerite épousa Michel Cochois, sauteur (Agnès Paul, th. cit., t. I, p. 97)

⁶ Engagés pour 4 foires à partir de la FSL 1712 (Min. centr. XCVII, 151, 1 mars 1712, rapporté dans Agnès Paul, th. cit., *Dictionnaire biographique*, p. 29).

⁷ « Comédien français né en 1677, mentionné dans la troupe de l'Electeur de Bavière, à Bruxelles, en novembre 1701 ; puis à Lyon le 8 mai 1710 [...] Après avoir été refusé à la Comédie-Française il entra chez Pellegrin pour les FSL de 1712 et FSG 1713 (Min. centr. XCVII, 151, 5 mars 1712) » (Agnès Paul, th. cit., *Dictionnaire biographique*, p. 5).

⁸ Genoio est engagé pour 4 foires à partir de la FSL 1712 (Min. centr. XCVII, 151, 3 mars 1712, rapporté par Agnès Paul, th. cit., *Dictionnaire biographique*, p. 54).

⁹ La troupe est reconstituée par Agnès Paul, th. cit., t. III, p. 362 (Tableau 12).

André Defacq se rend à leur jeu le 8 août 1712¹. Ce n'est pas la plainte des Comédiens Français qui occasionne sa visite – il n'y a aucune plainte connue de leur part à cette foire – mais un avis qu'on lui donne d'une querelle survenue entre Dolet et Delaplace. La scène s'est produite au cours de la représentation de la pièce des *Deux Scaramouches et des deux Arlequins* ; et la cause de la querelle est visiblement l'alcool absorbé par Delaplace qui « faisait le personnage d'un des Scaramouches ». On apprend que son Scaramouche portait l'épée dont il a voulu se servir véritablement contre son partenaire :

Laplace avait tiré l'épée qu'il avait à son côté en la qualité du personnage qu'il faisait, et se prévalant de son personnage qui lui permet à un certain endroit de la pièce de tirer son épée contre l'arlequin avec lequel il est et de la pointer contre lui, l'avait tirée de propos et dans un endroit prématuré de la pièce et l'avait pointée contre ledit arlequin dans le dessein de le percer, ce qu'il eût exécuté si un homme de condition qui se trouvait sur le théâtre ne l'en eût empêché².

Dolet est défendu par les spectateurs (plusieurs pages du Roi placés sur la scène) et les acteurs et actrices de la troupe dont sa femme, Catherine Lambert. Marcello Spaziani remarque que le titre de la pièce fait sans nul doute référence au répertoire italien mais le procès-verbal n'offre aucun appui pour l'identification de cette pièce. Le titre peut faire penser aux *Deux Arlequins* de Le Noble (1691) ou, plus indirectement, au canevas *Les Deux Arlequins*³ du *Scenario* de Dominique, mais le manque de toute information concrète nous réduit aux pures hypothèses⁴.

Un autre témoignage concernant le turbulent Delaplace semble lever le doute sur l'existence d'une troupe de Pellegrin à cette foire. Dans une plainte déposée contre Vieujot, « sauteur du jeu de la demoiselle Baron », à la date du 25 septembre 1712, Antoine Delaplace se présente lui-même comme « peintre à Paris et acteur du jeu du sieur Pellegrin, ruelle Saint-Laurent »⁵. Cornélius Boon, le frère de Gertrude, est témoin dans cette affaire ; il affirme être danseur de corde du jeu du sieur Pellegrin. Le 21 septembre, un marchand de vins et sa femme déposent une plainte contre Julien de Lavigne, « danseur de corde du jeu du sieur Pellegrin »⁶. Aussi la troupe de Pellegrin semble avoir trouvé asile dans une bâtisse située ruelle Saint-Laurent.

¹ Voir le procès-verbal dans Campardon, t. I, p. 262-263.

² *Ibid.*, p. 263.

³ Ce motif de dédoublement qui permet mainte quiproquo est récurrent dans les comédies italiennes : « On ne peut nier que *Les Deux Arlequins* ne soient une rapsodie tirée d'une infinité de canevas Italiens, et particulièrement de *La Double jalousie* et des *Quatre Arlequins* ; cependant elle a eu du succès, à cause des bouffonneries dont elle est remplie » (D'Origny, *Annales*, *op. cit.*, I, p. 15).

⁴ Marcello Spaziani, *Gli Italiani alla « Foire »*, *op. cit.*, p. 120-121.

⁵ Campardon, t. I, p. 235.

⁶ Campardon, t. II, p. 35. Les plaignants mentionnent également « Crespin, Antoni et trois autres de ses camarades, danseurs de corde ». Sans doute, ils sont ses camarades car danseurs de corde comme lui, mais ils ne font pas forcément partie de la même troupe (Antoni de Sceaux est chez Saint-Edme).

Quant à Saint-Edme, son adversaire, il a également fait ses contrats avec les comédiens et les sauteurs au mois de février 1712. Il a engagé, pour les 5 foires successives à commencer par cette Foire Saint-Laurent 1712¹, Pierre-François Biancolelli dit Dominique (Arlequin) et ses camarades : François Cazeneuve dit Desgranges ou Lagrange (Scaramouche), Antoine Belloni (Pierrot) et Pierre-Antoine Paghetti (le Docteur). Par le même acte, Octave s'engage également chez Saint-Edme. Cet acte, mentionné par les frères Parfaict², est reproduit par Agnès Paul³. Dominique et Desgranges s'engagent à cumuler les fonctions de l'acteur et de l'auteur, et approvisionner la troupe en pièces⁴. Saint-Edme cherche des acteurs polyvalents capables d'apporter à sa troupe d'autres avantages en plus de leur participation aux spectacles. C'est ainsi qu'il engage Thomas de Montigny non seulement pour « faire le personnage de Gilles », mais « aussi d'avoir soin de toutes les décorations de théâtre »⁵.

Octave est engagé par Saint-Edme pour diriger les spectacles (en qualité de « metteur en scène », en quelque sorte) et non pas pour jouer. L'engagement qui commence à cette FSL 1712 est signé pour trois ans⁶. Mais les deux hommes ne se sont peut-être pas entendus, et Octave se trouvait visiblement à l'étroit dans le rôle d'un simple gagiste exécutant les volontés de l'entrepreneur. Un procès-verbal retrouvé par Campardon consigne une violente dispute survenue entre les époux de St-Edme et Charles-Virgile Romagnesi de Belmont, gendre d'Octave, qui est entré dans leur théâtre, avec sa femme, la fille d'Octave, sans payer⁷. Finalement, Octave se désista de son engagement le 10 septembre 1712, avant la clôture de la foire, moyennant un dédit de 1000 livres⁸. Force est de constater que l'histoire d'Octave racontée par les *MSF* et qui remplit entièrement l'article consacré à cette foire est extrêmement sujette à caution⁹.

¹ Cela fait donc six foires en tout ; l'engagement va jusqu'à la FSG 1715 comprise.

² *MSF*, t. I, p. 144.

³ Agnès Paul-Marcetteau, « Les auteurs du théâtre de la foire à Paris au XVIII^e siècle », art. cit., p. 323-236.

⁴ « Lesdits sieurs Dominique et Desgranges s'obligent par lesdites présentes de faire toutes les pièces qui seront nécessaires pour représenter par chacune desdites foires, pour lesquelles pièces leur sera payé par ledit sieur de Saint-Edme un salaire raisonnable outre ce qui leur est ci-dessus accordé » (*Ibid.*, p. 325).

⁵ Min. centr. XIII, 171, 18 février 1712.

⁶ Min. centr. XIII, 171, 15 février 1712, rapporté par Agnès Paul, th. cit., *Dictionnaire biographique*, p. 51.

⁷ Les entrepreneurs se plaignaient de ce que « journellement ledit Belmont et ledit sieur Octave faisaient entrer quantité de personnes sans payer, les faisant placer dans les meilleures places » ; Romagnesi soutenait « que le sieur Octave, son beau-père, était le maître du jeu et que, par conséquent, il ferait entrer tout le monde qui lui plairait ». Saint-Edme et son épouse mettent les choses à leur place, en affirmant que cette attitude de Romagnesi les surprend d'autant plus que « lesdits Octave et Belmont, son gendre, n'ont aucun intérêt dans l'établissement et exploitation dudit jeu, mais seulement ledit sieur Octave est gagiste » (Campardon, t. II, p. 345-346).

⁸ Agnès Paul, th. cit., t. I, p. 72. Le désistement est annexé à l'engagement.

⁹ « Octave qui avait préparé pour cette Foire des jeux encore plus brillants qu'à la précédente, eut le malheur de ne pouvoir les faire exécuter, attendu qu'ayant été accusé d'avoir parlé de la Cour et du Ministère en des termes peu mesurés, on décerna contre lui une lettre de cachet pour le faire arrêter : cet ordre portait non seulement celui

Agnès Paul a reconstitué, au grè des engagements trouvés, la troupe de Saint-Edme rassemblée pour cette foire. Nous la reproduisons en signalant par les caractères gras ceux qui, selon les *Nouveaux mémoires*, n'en faisaient pas partie à la foire précédente (FSG 1712) :

Dominique¹
Paghetti
Lagrange
Belloni
Lalauze [Marc-Antoine] et sa femme²
Jean Margaztand, dit Delalauze
Antoine de Sceaux³
Octave « pour diriger l'exécution des pièces »
James Hill, dit Gemi-Hill⁴
Thomas de Montigny, « faisant le rôle de Gilles »
Jean Entier, maître de danse, et Marguerite Delahaye, sa femme
André Boucher, maître de danse⁵

La troisième troupe de cette foire est celle de Catherine Baron. Les membres principaux de cette troupe sont Richard Baxter⁶ (Arlequin), Saurin (Mezzetin), Jean-François Cavé dit Maillard (Scaramouche) et sa femme, Jacqueline Dumée dite Mlle Maillard (Colombine)⁷.

Le manuscrit *États des pièces* n'est que de piètre utilité pour cette foire. Voici les informations qu'il offre :

[f° 4] Foire Saint-Laurent 1712

Dominique

Bel-Air

Arlequin Thétis. Le S[age]

[f° 5] *Arlequin invisible*. Le S[age]

Octave⁸

de s'assurer de sa personne, mais aussi celui de faire fermer son Jeu. Octave qui avait l'honneur d'être connu de feu S.A.R. Monseigneur le Duc d'Orléans, trouva un asile au Palais-Royal : ses amis s'employèrent auprès du Ministre, et au bout de quelque temps Octave s'étant rendu prisonnier, se justifia pleinement de l'accusation qu'on avait formée contre lui. La lettre de cachet fut révoquée, ainsi que la défense qu'on lui avait faite de ne point ouvrir son théâtre ; mais tout cela n'arriva qu'à la fin de la foire, de sorte qu'Octave fut obligé de payer ses gagistes, comme s'il les eût employés, et d'attendre la foire suivante, pour se dédommager de la perte qu'il avait faite à celle-ci » (*MSF*, t. I, p. 150-151).

¹ Dominique restera chez Saint-Edme de 1712 à 1717 (Min. centr. XIII, 171, 15 février 1712 ; XIII, 182, 15 septembre 1714, rapporté par Agnès Paul, th. cit., *Dictionnaire biographique*, p. 28).

² Engagés pour trois ans, ainsi que le père de Delalauze, Jean Margaztand, et son beau-frère Antoine de Sceaux (Min. centr. XIII, 177).

³ Antoine ou Antony de Sceaux joue chez Saint-Edme de 1712 à 1718. Il s'engage pour 3 ans le 17 février 1712 (Min. centr. XIII, 171), cet engagement est renouvelé pour la même durée le 12 mars 1715 (Min. centr. XIII, 183). Voir Agnès Paul, th. cit., *Dictionnaire biographique*, p. 4.

⁴ Sauteur anglais engagé pour 3 ans le 18 février 1712 (Min. centr. XIII, 171, rapporté par Agnès Paul, th. cit., *Dictionnaire biographique*, p. 37).

⁵ Engagé pour 3 ans le 20 février 1712 (Min. centr. XIII, 171). Voir Agnès Paul, th. cit., *Dictionnaire biographique*, p. 15.

⁶ « En 1712 Baxter passa dans la nouvelle troupe de la Dame Baron, dans laquelle il joua jusqu'à la fin de la Foire Saint Laurent 1716 » (*MSF*, t. I, p. 119).

⁷ Les époux Maillard resteront chez Catherine Baron jusqu'à la Foire Saint-Laurent 1716 ; au cours de cette foire, Mlle Delisle, nouvelle Colombine, éclipsa Mlle Maillard qui partira en province.

⁸ *État des pièces*, f^{os} 4-5.

L'espace laissé après le nom de Dominique laisse croire que le scripteur envisageait de donner les titres de pièces pour la troupe dirigée par celui-ci, mais ne l'a pas fait. Pour Octave, aucune pièce n'est signalée. Il est curieux que ce manuscrit signale Octave comme ayant une troupe à part mais sans aucun titre (ce qui corrobore l'histoire racontée à son propos par les *MSF*), tandis qu'en réalité Octave faisait partie de la même troupe que Dominique, celle de Saint-Edme. Quant aux deux pièces de *Le Sage* répertoriées comme représentées par la troupe de Bel-Air, leur datation soulève une polémique intéressante qui est placée dans le chapitre consacré à la Foire Saint-Laurent 1713.

Entre les Saint-Edme et Catherine Baron, s'engage désormais une concurrence très âpre. Elle se traduit, notamment, par une polémique extrêmement intéressante qui s'est développée au sein de cette saison foraine et qui portait sur le recours aux pièces de l'ATI. Françoise Rubellin a mis en évidence le déroulement de cette polémique¹. Elle se met en place dans deux prologues, genre métathéâtral par excellence qui permet aux auteurs une réflexion esthétique et une affirmation de leurs positions respectives. Le premier prologue est intitulé *Les Petits-Maîtres* et il précède la pièce *Arlequin et Mezzetin morts par amour*. Notons que ce sont deux premières productions foraines attribuées avec assurance à *Le Sage*, la paternité d'*Arlequin baron allemand* paru à la foire précédente restant douteuse. La pièce et son prologue sont représentés par la troupe de la dame Baron le 19 septembre 1712, quand la foire se rapproche de la clôture. Le temps écoulé depuis les débuts de cette foire a permis à chaque troupe de préciser ses choix en ce qui concerne le répertoire.

Le prologue intitulé *Les Petits-Maîtres*, ainsi que la pièce *Arlequin et Mezzetin morts par amour* furent représentés par écritaux. Le prologue nous transporte, par un procédé courant de mise en abyme, dans l'enclos de la foire Saint-Laurent. Arlequin et Chevalier, en petits-maîtres ridicules, s'y promènent, abordent une comtesse (Mezzetin travesti) et attendent l'heure des spectacles qu'ils apprécient tous les deux :

[ARLEQUIN ET CHEVALIER] *Ensemble*
AIR : *L'amour est pour le bel âge*
Les spectacles de la Foire,
Après le plaisir de boire,
Les spectacles de la Foire
Font mon plaisir le plus doux.

¹ Dans sa récente réédition du prologue des *Petits-Maîtres* (BnF, ms. fr. 9314) accompagnée d'une fine analyse des enjeux esthétiques de ce prologue et de sa place dans la production de cette saison foraine. Voir Françoise Rubellin, « Lesage à la Foire en septembre 1712 : *Les Petits-Maîtres* », dans *(Re)lire Lesage*, dir. Christelle Bahier-Porte, Saint-Étienne, Publications de l'Université de St-Étienne, 2012, coll. « Lire le dix-huitième siècle », p. 41-48.

Mais les spectacles de la Foire ne sont pas tous pareils. Les petits-maîtres ridicules, spectateurs au goût corrompu, viennent à la Foire « pour chercher Arlequin ». Ils s'ennuient à l'opéra et à la comédie, il n'y a que les couplets gaillards de la foire qui peuvent les réveiller. Paraît la crieuse du Grand Jeu de Bel-Air (du théâtre sur lequel est donné le prologue) :

AIR : *Réveillez-vous, [belle endormie]*
Entrez ici, messieurs, mesdames,
On vous donnera du galant,
On respecte chez nous les femmes,
On n'y voit rien que d'innocent.

Le Chevalier est scandalisé : il ne vient pas à la foire pour le « jeu plein d'innocence » qui respecte les bienséances. Arlequin est du même avis :

AIR : *Talalerire*
Il faut une pièce farcie
De couplets gras, de jeux gaillards,
Et nous aimons à la folie
Les pots de chambres et les pétards ;
C'est cela seul qui nous fait rire,
Talalerita [laleri talalerire].

Puisque, au Grand Jeu de Bel-Air, il n'y aura ni « couplets gras », ni « jeux gaillards », ni « pots de chambre », ni « pétards », Arlequin et le Chevalier déchirent les placards de cette crieuse. Tout cela est l'apanage d'une autre troupe que la deuxième crieuse annonce ainsi :

AIR du *Mari retrouvé*
Venez messieurs, mesdemoiselles,
Venez chez nous, vous rirez bien,
Vous y verrez des scènes nouvelles
Du vieux Théâtre-Italien.

Ce programme inspire bien plus Arlequin qui réclame encore un choix de vaudevilles bien spécifique : « Je veux partout des *il m'enfile* / Et grand nombre de *j'en connais* », les couplets les plus « gras » de tous.

Quelles sont ces « scènes nouvelles / Du vieux Théâtre-Italien » ? Le Sage se moque probablement des scènes prétendument nouvelles qui sont en réalité tirées du répertoire italien et qui sont vieilles, par conséquent, d'au moins 15 ans. C'est donc dans ces vieilleries que l'on trouverait « l'arlequinerie », la grivoiserie, l'humour scatologique qui devraient rebuter les honnêtes gens au goût délicat. Il se moque peut-être aussi de la production possible de Dominique, car Dominique est l'incarnation même, à la foire, de l'ATI, et, par conséquent, ses pièces pourraient être raillées comme des nouveautés dans le goût italien déjà ancien, c'est-à-dire, des fausses nouveautés.

Cette opposition de l'innocence qui règne dans le répertoire du Bel-Air à la paillardise qui entache celui de la troupe des Saint-Edme, correspond-elle à la réalité ? Le Sage se conforme-t-il lui-même aux règles qu'il semble imposer ?

Dans la propre pièce de Le Sage qui suit ce prologue, *Arlequin et Mezzetin morts par amour*, l'innocence n'est pas tellement à l'honneur : en effet, Colombine y donne le congé à ses trois soupirants/amants, Arlequin, Mezzetin et Scaramouche, pour épouser le vieux Docteur tout en gardant auprès d'elle Pierrot avec qui elle entend poursuivre sa relation une fois mariée. « [...] Colombine n'est pas un modèle de vertu : [...] elle n'épouse le Docteur que pour sa fortune et donne à Pierrot, qui a sa préférence, une leçon d'immoralité : « Tu te chagrines sans raison / Te chasse-t-on de la maison ? »¹.

En laissant de côté la morale, on voit bien que Le Sage se tient aux recettes italiennes. Bien évidemment, il n'entend pas, tout comme les autres auteurs forains, finir avec « l'arlequinerie », ce serait finir avec le théâtre de la foire tout court, car il est fondé sur les personnages italiens et leurs jeux de scène :

Ce prologue de Lesage met donc en place une poétique du théâtre forain qui semble assez classique, fondée sur le naturel et le bon goût. On remarque cependant qu'il le fait paradoxalement en provoquant le rire grâce aux types hérités du Théâtre-Italien : Arlequin et sa scatologie, Mezzetin et ses travestissements ; mais c'est aussi en exploitant les potentialités scéniques (*lazzi*) des deux excellents acteurs qu'étaient Baxter et Saurin².

La pièce est riche en *lazzi* ; qui plus est, le suicide de zanni par amour (ainsi que le jeu sur les revenants qui le suit) « est un moment codifié de l'ATI »³. En somme, « La pièce de Lesage, *Arlequin et Mezzetin morts par amour*, s'écarte elle-même des déclarations de Lesage dans le prologue *Les Petits-Mâîtres* »⁴.

On peut supposer qu'en réalité les répertoires des deux troupes rivales se valent largement. L'évolution du répertoire forain qui s'effectuera lentement durant les années suivantes sous l'influence de Le Sage est annoncée, mais peut-être pas encore en marche. Le Sage est simplement soucieux de flatter son public en louant son bon goût et de faire la publicité de la scène pour laquelle il travaille. Il le fait non sans malice : ses personnages font l'éloge de la troupe rivale, mais comme ils sont parfaitement ridicules, cet éloge la dévalorise.

Il est curieux que sous prétexte de se moquer des petits-maitres ridicules Le Sage ouvre son prologue justement pas un couplet « gras » avec des « J'en connais » à répétition :

¹ *Anthologie* Rubellin, p. 25 (notice sur *Arlequin et Mezzetin morts par amour* de Cécile Jeusel et Servane Daniel).

² Françoise Rubellin, « Lesage à la Foire en septembre 1712 : *Les Petits-Mâîtres* », art. cit., p. 47.

³ *Anthologie* Rubellin, p. 26 (notice sur *Arlequin et Mezzetin morts par amour* de Cécile Jeusel et Servane Daniel). Voir cette notice pour des détails sur les parallèles possibles entre la pièce de Le Sage et le répertoire de l'ATI (p. 26).

⁴ *Ibid.*

tout en étant flatté sur son goût distingué, le public de la Dame Baron n'est pas privé des petits plaisirs frivoles.

Fin septembre 1712, la troupe des Saint-Edme visée par la critique de Le Sage dans *Les Petits-Maîtres* riposte par un prologue anonyme intitulé *La Critique*¹. L'exemplaire conservé de ce prologue (ms. BnF fr. 9312, f^{os} 31-34) est celui destiné au censeur ; ce dernier a signé et a inscrit à la fin : « Vu ce 27 septembre 1712 ».

Le prologue s'ouvre par le naufrage du vaisseau transportant les poètes de Bel-Air sous les yeux de la Muse de Bel-Air (l'auteur prédit donc un désastre aux concurrents)². C'est le penchant de la Muse pour la satire qui semble causer son malheur ; en tout cas, elle confesse à Momus : « Puissant Momus, j'ai sottement / Donné dans la satire »³. Loin de répondre au débat esthétique lancé par Le Sage sous une forme plutôt malicieuse, *La Critique* privilégie la caricature personnelle de l'auteur vedette du théâtre de Bel-Air (Le Sage) et des acteurs vedettes (Arlequin/Baxter qui paraît ici sous les traits d'un « faux Arlequin [...] fort mal habillé en Caprice »⁴ et Mezzetin/Saurin à qui Thalie, ennemi de Bel-Air, donne une raquette en le sommant de reprendre son « premier métier »⁵). Le titre du prologue s'explique par les paroles de Thalie adressées à la Muse de Bel-Air et faisant allusion à Le Sage :

De cet auteur simplement secondée,
Prétends-tu dans Paris
Par des sots vers flétrir la renommée
De mes vrais favoris ?
En leur faveur tout le bon goût s'explique⁶,
Fi de ta critique, fi,
Fi de ta critique⁷.

Le Sage est représenté comme un moralisateur sec et triste : « Mes vers sont remplis de morale / Le double sens m'est importun »⁸. Néanmoins, l'inquiétude de l'auteur de ce prologue à l'idée d'avoir en face un pareil rival est perceptible dans les moqueries mêmes :

Cet auteur trop impérieux
Avec toute sa clique
Croit des spectateurs curieux
Me ravir la pratique,

¹ Dans leur notice, Cécile Jeusel et Servane Daniel supposent que Fuzelier pourrait en être auteur (*Anthologie Rubellin*, p. 21, note 12).

² Le naufrage se produit aux sons de la Tempête d'*Alcyone* : c'est dans ce morceau qu'Arlequin du jeu de Bel-Air, Baxter, copiait avec un grand succès Mlle Prévost de l'Opéra ; les paroles ironiques du couplet font probablement allusion à cette performance quand il parlent de « la tempête / Qu'on donne ici depuis deux ans » (ms. BnF, fr., f^o 31).

³ F^o 31v.

⁴ Allusion à un autre fragment dans lequel Baxter imitait Mlle Prévost.

⁵ Allusion au fait que Saurin était frère d'un maître paumier ? (*DTP*, t. V, p. 63)

⁶ Accusé par Le Sage du mauvais goût, le Grand Jeu se défend : on répète à deux reprises que le bon goût se prononce pour ce théâtre (« [...] pour notre jeu badin / Votre bon goût s'explique », f^o 34).

⁷ F^o 32v^o et 33.

⁸ F^o 33.

Mais malgré ces ambitieux
Je remplis ma boutique¹.

Françoise Rubellin a remarqué que le censeur a supprimé les deux allusions trop explicites à Le Sage² ; en revanche, il n'a pas été froissé par celles qui égratignaient Baxter ou Saurin.

Pour clore ce débat sur le bon goût, Arlequin dira, dans le deuxième prologue de l'opéra-comique de l'abbé Pellegrin, *La Bague enchantée*, représenté à la FSG 1713 :

AIR : *La Palice* (?)
Amis, pleurons les malheurs
De notre troupe comique
Les Romains sont nos vainqueurs
Pour eux le bon goût s'explique³.

Quant au répertoire de la troupe de Saint-Edme, elle représente, semble-t-il, *Les Amours de Colombine et d'Arlequin*, pièce en écriture conservée sous forme manuscrite⁴ et récemment éditée par Paola Martinuzzi⁵. La page de titre du manuscrit porte « Divertissement pour la foire St-Laurent 1712 » ; cette mention est complétée par le titre, *Les Amours de Colombine et d'Arlequin*, inscrit par une main différente et par l'indication de la troupe : « St-Edme » (encore d'une autre main, à ce qu'il paraît). Nous ne connaissons pas la date exacte de sa représentation et ne pouvons pas dire si elle parut avant ou après le prologue polémique et la pièce de Le Sage.

Le prologue est une attaque contre les « Romains » qui ont réduit Arlequin au silence (Dieu de silence est là qui impose sa loi à Arlequin). Paola Martinuzzi remarque que la pièce *Les Amours de Colombine et d'Arlequin* est relatée par le *DTP* sous le titre d'*Arlequin rival du Docteur*, « pièce en deux actes, avec un prologue, et par écriture, d'un auteur anonyme, représentée au jeu des Sieur et Dame de S. Edme, à la Foire S. Laurent 1712, non imprimée »⁶. Si le titre *Les Amours de Colombine et d'Arlequin* prête à confusion avec le deuxième acte des *Plaideurs*, le titre *Arlequin rival du Docteur* prête à confusion avec *Le Pédant scrupuleux*, car, en 1716, le NTI remet le canevas du *Pédant scrupuleux* sous le titre *Arlequin rival du Docteur pédant scrupuleux*⁷. Le fait que, dans le manuscrit, le titre de la pièce soit inscrit par une main différente et, peut-être, plus tardivement, peut faire croire que ce titre fut donné par quelqu'un qui ne connaissait pas le titre « véritable » cité par le *DTP*.

¹ F° 34.

² Françoise Rubellin, « Lesage à la Foire en septembre 1712 : *Les Petits-Mâîtres* », art. cit., p. 48.

³ Ms. BnF, fr. 9312, f° 39.

⁴ *Ibid.*, f°s 16-30v°.

⁵ Martinuzzi, p. 151-182.

⁶ *DTP*, t. I, p. 279.

⁷ *Ibid.*, p. 280.

L'article du *DTP* résume ainsi la pièce *Arlequin rival du Docteur* :

Arlequin, amant de Colombine, qui est sous la tutelle du Docteur, trouve, à l'aide de Pierrot et de Scaramouche, le moyen de s'introduire auprès d'Isabelle, sous différents travestissements, en femme grosse, en melon, en Kam de Tartarie, en basse de viole et en statue. Aucun de ces stratagèmes ne lui réussit : le Docteur le reconnaît toujours, et ne manque pas de le faire chasser honteusement. Enfin, Arlequin au désespoir veut se tuer, sa douleur attendrit le Docteur, qui consent à l'unir avec Colombine. Extrait manuscrit¹.

Cet extrait du *DTP* étant textuellement très proche de la notice consacrée à cette pièce par les *Nouveaux mémoires*², on est tenté de supposer l'utilisation des *Nouveaux mémoires* par les auteurs du *DTP*. La mention « extrait manuscrit » se rapporterait, dans ce cas, aux *Nouveaux mémoires*. Par contre, l'apparition tout à fait surprenante d'Isabelle en plein milieu d'amours d'Arlequin et de Colombine (nous l'avons souligné dans la citation) semble être une contamination de ce sujet par un autre (*Arlequin écolier ignorant, et Scaramouche pédant scrupuleux ?*).

Il est curieux que la pièce *Les Amours de Colombine et d'Arlequin* apparaisse pour la deuxième fois dans le *DTP* (sans que les auteurs s'en aperçoivent) sous un titre très vague de « *Divertissement*, composé d'un prologue et de deux actes à la muette et par écritaux, par un auteur anonyme, représenté au jeu de La Place et Bertrand, au commencement du mois d'Août 1712, non imprimé »³. Les quatre pages qui suivent (p. 321-324) sont le résumé du manuscrit conservé des *Amours de Colombine et d'Arlequin* (f. fr. 9312) ; les couplets cités et les péripéties relatées ne permettent aucun doute quant au fait qu'il s'agit de la même pièce que celle qui le *DTP* décrit sous le titre d'*Arlequin rival du Docteur* et que le texte manuscrit de la pièce intitule *Les Amours de Colombine et d'Arlequin*. Les auteurs du *DTP* avaient entre les mains le manuscrit connu actuellement sous la cote 9312, ou bien une copie identique.

Ce qui pose problème, dans cette double apparition des *Amours de Colombine* et *d'Arlequin* sous deux appellations différentes, c'est l'identification de la troupe qui avait joué la pièce. En effet, selon le *DTP*, *Arlequin rival du Docteur* fut joué chez les Saint-Edme, et le *Divertissement*, chez Delaplace et Bertrand. Difficile pour nous de trancher, en absence d'autres éléments.

¹ *Ibid.*, p. 279-280.

² « Arlequin amoureux de Colombine qui est aimée et sous la tutelle du Docteur, ~~emploie toute sorte de moyens pour la voir~~. Aidé de Pierrot et de Scaramouche, il trouve le moyen de s'introduire dans la maison du Docteur sous différents déguisements à savoir en femme grosse, en Melon, en Kam de Tartarie², en basse de viole, et en statue ; ces (stratagèmes) ne lui réussissent point attendu qu'il est toujours reconnu et chassé par le Docteur ; Arlequin désespéré veut se tuer, sa douleur attendrit le Docteur et il l'unit avec Colombine » (*Nouveaux Mémoires*, f° 213).

³ *DTP*, t. II, p. 321. Le titre étant complètement différent, Cécile Jeusel et Servane Daniel crurent tout naturellement qu'il s'agissait d'une autre pièce que celle des *Amours de Colombine et d'Arlequin* (*Anthologie Rubellin*, p. 21, note 12, notice sur *Arlequin et Mezzetin morts par amour* de Cécile Jeusel et Servane Daniel).

Quant aux grivoiseries, couplets gras et humour scatologique de la pièce et de son prologue, on ne saurait contester les accusations de Le Sage¹ : en effet, tout cela est présent, à commencer par « le lazzi du pot de chambre » dans le *Prologue*². Il est curieux de noter que certaines chutes trop frivoles des couplets sont biffées : ce sont probablement les interventions du censeur, le manuscrit que nous possédons étant l'exemplaire du censeur (à la dernière page, on lit l'inscription « Vu ce 3 août 1712 »)³. Cette pièce n'a donc certainement pas fait l'ouverture de la FSL 1712, mais elle a pu paraître très tôt dans le courant du mois d'août.

La pièce *Les Amours de Colombine et d'Arlequin* commence ainsi : le Docteur chasse Arlequin et Pierrot de la maison « pour avoir vu Arlequin badiner avec Colombine » (cette situation est prétexte à une bastonnade comique) :

LE DOCTEUR
AIR : *Flon, flon*
C'est en vain que l'on tente
De troubler mes désirs ;
J'ai pris cette servante
Pour mes menus plaisirs.
Et flon, flon, larira dondaine (etc.)

Remarquons que, dans *Arlequin et Mezzetin morts par amour*, le Docteur commençait également la pièce en proclamant ses droits sur Colombine (droits qu'il entendait légaliser, il est vrai par un mariage en bonne et due forme) :

LE DOCTEUR
AIR : *La verte jeunesse*
Oui, ma Colombine,
Je t'épouse enfin,
Ton humeur badine
Te fait ce destin.
Je prends ma servante
Mais d'autres, ma foi,
Même plus de trente,
L'ont fait avant moi.

On pourrait croire que dans les trente qui « l'ont fait » avant le Docteur d'*Arlequin et Mezzetin morts par amour* apparaît le Docteur des *Amours de Colombine et d'Arlequin*.

¹ Si toutefois la pièce fut jouée chez les Saint-Edme et non pas chez Dolet contre qui Le Sage ne menait, semble-t-il, aucune attaque.

² F° 17v°. Nous n'entendons pas dresser le catalogue de tous les sous-entendus gaillards dont fourmille cette histoire des amours contrariés ; en voici seulement un exemple. Quand le Docteur annonce à Colombine qu'il a chassé Arlequin de la maison, celle-ci propose une solution : « Si ce garçon plein de mérite / Occupe trop de logement / Je lui donnerai pour son gîte / Le plus petit appartement » (f° 22). Les autres sont à peu près dans la même veine.

³ Voici, à titre d'exemple, deux corrections imposées par le censeur. Il a barré la dernière ligne de ce quatrain adressé à Colombine par Arlequin : « Si me changeant pour vous en basse / Mes soins deviennent superflus, / Vous n'avez qu'à prendre ma place / Je ferai bientôt le dessus » (f° 28v°). Une autre correction est visible f° 29 : « LE DOCTEUR. AIR : *Grimaudin*. Puisqu'à vous garder je m'occupe / Uniquement / Afin de n'être pas la dupe / De votre amant / Je vous défend absolument / De toucher aucun instrument ». C'est encore la dernière ligne qui est biffée.

Chassés par le Docteur, les deux zanni se désespèrent ne sachant pas comment faire pour survivre¹. Arrive Scaramouche² à qui les deux compères content leur malheur ; il promet son assistance à Arlequin. Scaramouche est un intrigant, contrairement à Arlequin et Pierrot ; il inventera, avec Arlequin, toute une série de déguisements pour permettre à Arlequin d’approcher sa bien-aimée Colombine. Ces déguisements insolites sont tous d’inspiration italienne.

Le premier déguisement d’Arlequin sera celui d’une femme enceinte. Sur les pages des pièces et des canevas de l’ATI, on rencontre à plusieurs reprises les zanni déguisés en femmes enceintes. Cependant, une scène française des *Métamorphoses d’Arlequin*³ semble présenter quelques rapprochements textuels particulièrement convaincants dont la didascalie qui explique le burlesque dénouement⁴ :

<i>Les Métamorphoses d’Arlequin</i>	<i>Les Amours de Colombine et d’Arlequin</i>
-------------------------------------	--

¹ Dans *Arlequin et Mezzetin morts par amour*, Pierrot affirme que le fait d’être chassé par son maître pourrait le conduire au suicide par désespoir : « AIR : Réveillez-vous, [belle endormie] Je ne suis point de la partie. / Tuez-vous quand il vous plaira, / C’est tout ce que je pourrai faire / Quand le Docteur me chassera » (*Anthologie Rubellin*, p. 34).

² Un lecteur anonyme (Paola Martinuzzi a découvert que la même personne a laissé les notes manuscrites sur plusieurs pièces foraines des manuscrits fr. 9312 et 9314, voir Martinuzzi, p. 151) de ce manuscrit place ici la remarque suivante : « Ici une petite scène de reconnaissance ». Il semble que c’est ce lecteur là qui a inscrit « St Edme » sur la page de titre de ce manuscrit. Il propose encore des ajouts à la pièce dans d’autres endroits. Son travail et sa personnalité seraient passionnants à éclairer, mais cela nous écarterait de notre sujet.

³ Voici l’argument de ce canevas : « Arlequin amoureux de Diamantine fille du Docteur, a pour rival Scaramouche, à qui cette fille est promise par le père, et pas le Prince ; de concert avec la belle, Arlequin emploie diverses ruses, et prend plusieurs figures pour dégoûter Scaramouche, et parvenir à ses fins ; on peu ajouter que c’est plus à son bonheur, et à l’auteur qu’il doit sa réussite, qu’à la finesse de ces stratagèmes (Claude et François Parfaict, *Histoire de l’Ancien Théâtre Italien*, op. cit., p. 356).

⁴ Nous perturbons quelque peu l’ordre des répliques dans la scène des *Métamorphoses d’Arlequin*.

(Supplément TI, 1697, p. 86-89)	(acte I, sc. 5, BnF, ms. fr. 9312, f° 22v°)
<p>ARLEQUIN [<i>en femme enceinte, dit au Docteur</i>¹] [...] Monsieur, ne croyez pas que je sois de ces filles capables de donner des croquignoles à la vertu ; [...]</p> <p>Monsieur, je vous prie de me donner du soulagement ; Voyez je vous prie si vous n'avez point quelque lavement de rencontre.</p> <p>Hélas ! la méchante qualité que celle d'être grosse : un de mes étonnements est de voir tant de filles qui s'en mêlent.</p> <p>[...] le Vieillard qui tient un pilon à sa main en donne sur le ventre d'Arlequin, et casse une cruche qui servait à le rendre gros.</p>	<p>SCARAMOUCHE [<i>qui introduit Arlequin en femme enceinte chez le Docteur</i>] D'une femelle d'honneur Je suis l'ambassadeur, De 14 mois elle est grosse² [...]</p> <p>Vous pouvez, savant Docteur, Soulager sa douleur. C'est la grâce qu'elle demande, A vous elle se recommande Il faut lui donner promptement Un petit lavement.</p> <p>ARLEQUIN [...] Je m'évanouis, je me pâme, Le méchant métier que d'être femme On voit pourtant dans ce temps-ci Des filles s'en mêler aussi.</p> <p><i>Le Docteur qui s'est aperçu de la fourberie d'Arlequin fait semblant de partir derrière l'aile, Arlequin se remet dans le fauteuil, le Docteur s'approche de lui et avec un pilon de fer lui casse la cruche qu'il a au lieu de ventre et le poursuit.</i></p>

Le deuxième déguisement – en melon d'Italie – vient également de l'ATI³.

Quant au troisième déguisement – Arlequin en Kan de Tartarie et Scaramouche en son ambassadeur, – il a de nombreux parallèles dans le théâtre français et italien⁴, à commencer par celui proposé par le *DTP* :

Scaramouche en ambassadeur vient annoncer le Kan de Tartarie ; Arlequin qui joue ce personnage, fait changer la décoration de la salle, et pour anoblir le Docteur il ordonne une cérémonie, qui n'est que celle du *Bourgeois Gentilhomme*, travestie au Théâtre de la Foire⁵.

Le déguisement suivant, celui d'un instrument de musique, est également puisé dans *Les Métamorphoses d'Arlequin* :

<i>Les Métamorphoses d'Arlequin</i> (Domenico Biancolelli, <i>Scenario</i> , acte II)	<i>Les Amours de Colombine et d'Arlequin</i> (acte II, sc. 5, ms. BnF, fr. 9312, f° 28)
Dans cette scène, j'arrive dans une basse de violon ; Scaramouche en joue, je l'accompagne, il a peur et se retire, je mets la tête et les bras hors de la basse par des trous faits exprès, et je danse. Scaramouche rentre,	[<i>Arlequin en basse, Scaramouche en joueur de basse, Pierrot avec une guitare</i>] PIERROT Mon nom est fort fameux dans l'Italie,

¹ Ici, le Docteur est appelé le Vieillard.

² Cette grossesse extravagante de 14 mois est aussi issue de l'ATI : « ARLEQUIN [*en femme enceinte*] *en criant*. Ha, je suis morte ! Un coup de pied dans le ventre ! Je suis grosse de quatorze mois » (*Arlequin lingère du Palais, Scène de la nourrice*, Gherardi, 1741, t. I, p. 69).

³ Charles Mazouer, « Le jeu avec les objets dans le *Scenario* de Domenico Biancolelli », dans *Le comique corporel : mouvement et comique dans l'espace théâtral du XVII^e siècle*, éd. par Eva Erdmann et Konrad Schoell. Tübingen, Gunter Narr., 2006, p. 88, note 15.

⁴ Voici quelques exemples pris au hasard dans l'ATI. *Le Banqueroutier* : arrivée du prince de Chimère avec sa suite ; *Arlequin homme à bonne fortune* : Arlequin paraît en prince des curieux, « porté par quatre hommes dans une manière de panier » (dans *Les Amours de Colombine et d'Arlequin*, Arlequin « est porté dans un grand cerceau d'oripeau ») ; *Le Divorce* : Arlequin arrive en ambassadeur du Roi de Chine etc.

⁵ *DTP*, t. II, p. 323.

<p>il me demande qui je suis, je lui réponds que je suis l'harmonie de cet instrument ; [...]¹</p>	<p>Je fais des instruments pleins d'harmonie [...] <i>Pierrot fait approcher Scaramouche qui tient la basse, le Docteur et Colombine l'admirent, Scaramouche joue 'Les folies d'Espagne', ensuite il donne l'archet au Docteur qui voulant jouer de la basse est fort surpris des lazzi que fait Arlequin qui est dans la basse et lorsqu'Arlequin a contrefait le chant du coucou, le Docteur dit à Pierrot et Scaramouche par un couplet de chanson :</i> LE DOCTEUR AIR : Réveillez-vous [belle endormie] Votre impertinente harmonie Imitant le chant des coucous Par quelqu'un de la compagnie Peut vous faire charger de coups.</p>
---	---

L'auteur forain reprend non seulement l'idée du déguisement, mais aussi le jeu autour de l'harmonie qui prétend animer cet instrument.

Le tout dernier stratagème consiste à déguiser Arlequin en statue. C'est un tour comique récurrent dans les canevas, il est notamment présent dans *La Noce d'Arlequin* (Acte II, sc. 7)² et *La Magie naturelle* :

<p><i>La Magie naturelle</i> (Acte I, sc. VII-VIII)³</p>	<p><i>Les Amours de Colombine et d'Arlequin</i> (acte II, sc. 6, f° 29r° et v°)</p>
<p>VII [Isabelle, Cinthio, Mezzetin], Scaramouche [...] Mezzetin met Cinthio dans une posture et lui met un coutelas à sa main et comme Scaramouche entre, il demande ce que c'est que cela. Mezzetin lui dit que c'est une statue d'Allemagne qui se monte par ressorts, Mezzetin y touche et la fait remuer et donner un coup de son coutelas à Scaramouche qui dit d'arrêter le ressort. VIII [Isabelle, Cinthio, Mezzetin, Scaramouche], Arlequin Mezzetin l'arrête, arrive Arlequin qui demande ce que c'est, on lui dit que c'est la statue mouvante par ressorts ; il la regarde, la statue lui donne un bon coup ; Arlequin passe par derrière la figure et lui donne un coup de son épée qui fait fuir la statue et tous les autres de son parti. Scaramouche dit à Arlequin qu'il a gâté tous les ressorts, Arlequin dit qu'il l'a accommodée et qu'elle en va bien mieux.</p>	<p><i>Scaramouche fait apporter la statue qu'Arlequin représente et lorsqu'elle est posée il dit :</i> SCARAMOUCHE AIR : Robin turelure Dès qu'on touche le ressort De cette belle figure Sans faire le moindre effort, Turelure, Elle change de posture, Robin turelure. <i>Scaramouche fait prendre plusieurs postures à Arlequin faisant semblant de toucher le ressort. Le Docteur fait de même.</i></p>

Enfin, pour prix de sa fidélité et de sa détermination et malgré le mauvais succès de toutes les ruses imaginées, Arlequin obtient de sa bien-aimée que le généreux Docteur lui cède.

¹ Gambelli, vol. II, p. 477.

² Colajanni, p. 233.

³ *Ibid.*, p. 281-282.

Nous connaissons encore un titre représenté à cette foire – *L'École des jaloux* – mais nous ne savons pas quelle troupe représenta cette pièce à laquelle nous avons consacré un chapitre.

Un document retrouvé par Campardon¹ fait état d'un incident qui s'est produit le 2 août 1712 au jeu de Saint-Edme (que les commissaires André Defacq et Nicolas Guérin nomment « le jeu de danseurs de corde de la troupe du nommé Dominique »). Le « le nommé Bazin, lieutenant de la compagnie de M. le lieutenant criminel de robe courte » a fait interrompre le spectacle et vider la salle sous prétexte « qu'il avait ordre de Monsieur le Lieutenant général de police de faire fermer ledit jeu ». L'entrepreneur et son épouse, « fort surpris et étonnés [...] faisaient des supplications audit Bazin de différer au lendemain l'exécution de cet ordre, attendu que le jeu était ouvert et qu'il y avait plusieurs seigneurs et dames de la Cour, entre autres Madame la duchesse de la Meilleraye et M. le chevalier de Mesmes, que presque toutes les loges, le parquet, le théâtre et l'amphithéâtre étaient remplis et que le jeu était commencé ». Les commissaires tentent de tempérer l'emportement de ledit Bazin, mais sans succès ; il refuse absolument de leur montrer l'ordre qu'il dit avoir. A l'intérieur, les commissaires voient « le jeu presque entièrement rempli de monde dans toutes les différentes places » et les acteurs qui finissent la danse de corde (il est entre cinq et six heures du soir, le spectacle vient de commencer). En absence des données chiffrées concernant le public forain, il est intéressant de noter que la salle se trouve, ce soir-là, bien remplie et que le public des meilleures places (« sur le théâtre et aux premières loges ») paraît aux commissaires être « de distinction ». N'ayant pas pu empêcher Bazin de faire sortir le public auquel les entrepreneurs sont obligés de rendre l'argent, les commissaires se retirent et dressent leur rapport.

Est-ce que cette diversion contre les Saint-Edme provenait des Comédiens Français ? Cela ne ressemble pas trop à leur façon de procéder. Ne serait-ce pas plutôt le fruit des intrigues auxquelles s'adonnent les entrepreneurs désireux de nuire à la concurrence ? En tout cas, la fermeture du théâtre des Saint-Edme n'a pas duré, car, à la date du 4 août, un procès-verbal déjà mentionné décrit une dispute à l'entrée de leur salle à six heures du soir, au commencement du spectacle.

¹ Campardon, t. II, p. 346-347.

1713

Foire Saint-Germain

Voici les troupes et leur répertoire indiqués par les *MSF* :

1) Octave :

1^{er} théâtre (Dolet et Delaplace). Répertoire : *Le Festin de pierre*, de Le Tellier, avec Raguenet dans le rôle de Don Juan.

2^e théâtre : *Arlequin au Sabbat*, de Jean-Antoine Romagnesi¹, avec Michu de Rochefort Arlequin (lui et ses deux filles font partie de la troupe, tout comme Romagnesi).

2) Catherine Baron (troupe de Bel-Air : Baxter et Saurin). Répertoire : *Arlequin roi de Serendib*, de Le Sage.

3) Saint-Edme (Dominique et ses camarades)². Répertoire : *Arlequin grand vizir*.

Arlequin roi de Serendib est de loin la pièce la plus célèbre de toutes celles mentionnées par les *MSF* ; c'est elle qui ouvre l'anthologie de Le Sage et d'Orneval, *Le Théâtre de la Foire*, et inaugure, en quelque sorte, l'histoire de ce théâtre dans la version voulue par ces deux auteurs. Il n'y a aucun doute quant à la date de sa représentation et, semble-t-il, quant à la troupe. C'est une pièce en écritaux (certains couplets sont en jargon) agrémentée de danses ; les lazzi sont nombreux et décrits d'une manière développée et intéressante (comme, par exemple, la scène avec le peintre, Acte II, sc. 2). Leur utilisation habile trahit une connaissance parfaite de la tradition italienne. Le naufrage qui amène Arlequin sur l'île, son combat avec une bête féroce (ici, un loup), son comportement burlesque une fois couronné font penser au canevas italien *Arlequin roi par hasard*³ ; cependant, le motif important du sacrifice de ce roi provisoire à un idole est absent du canevas. Un autre canevas italien, *Arlequin et Scaramouche juifs errants de Babylone*, est peut-être à l'origine de ce sacrifice de l'étranger : dans ce canevas, Arlequin et Scaramouche se sauvent des flots (ils sont vraisemblablement victimes d'un naufrage) et se retrouvent dans une île où l'on « sacrifie tous les étrangers », on mène Arlequin au temple pour faire le

¹ Fils de Gaëtan Romagnesi et petit-fils de Marc-Antoine Romagnesi, de l'ATI (*DTP*, t. IV, p. 517).

² Saint-Edme est installé, entre 1712 et 1714, au jeu de paume d'Orléans (FSG) (Agnès Paul, th. cit., t. III, p. 354). Il a probablement la même troupe que celle décrite à la FSL 1712 (les engagements sont signés pour plusieurs foires). On peut peut-être y ajouter Mlle Corail ; selon les *Nouveaux mémoires* (f° 49), Mlle Corail était danseuse dans la troupe de Saint-Edme à cette foire. L'auteur prétend s'appuyer, en donnant cette information, sur le registre de Saint-Edme, malheureusement disparu (ou, en tout cas, inconnu à ce jour). Mlle Corail allait poursuivre sa carrière dans la troupe de Catherine Baron et, entre 1718 et 1723, à l'Académie royale de musique (*DTP*, t. II, p. 172). Toujours selon les *Nouveaux mémoires* (f° 71), Francisque (François Moylin, dit) s'engage chez Saint-Edme en 1713. Le *DTP* (t. III, p. 411) signale aussi, dans la troupe de Saint-Edme en 1713 (sans préciser la foire), une danseuse nommée Mlle Mérinville dite *comtesse de Tripaillon*.

³ Gambelli, vol. II, p. 603-606.

sacrifice et il est sauvé in extremis par Cinthio qui donne une autre signification à l'oracle (qui, probablement, condamnait à mort les étrangers)¹.

La charge parodique d'*Arlequin roi de Serendib* est extrêmement importante. Le Sage s'attaque tant aux opéras qu'à des créations de la Comédie-Française, et passe en revue toutes les nouveautés parisiennes. Arlequin, en roi, ne sachant à quelle fille jeter le mouchoir, déclare : « Je suis un Irrésolu. / Lanturlu, lanturlu, lanturlu², » — avouant ainsi sa parenté avec le personnage de *L'Irrésolu* de Destouches, donné pour la première fois à la Comédie-Française le 5 janvier 1713. À peine a-t-il choisi qu'il regrette déjà son choix, tout comme le personnage de Destouches : « Palsanbleu ! J'aurais, je le crois, / Mieux fait de prendre l'autre ». Il parodie aussi la scène entre Corésus et *Callirhoé* de l'opéra *Callirhoé*³ : Arlequin et l'esclave « se donnent la foi par ce couplet parodié de cet Opéra [...] L'esclave s'évanouit comme *Callirhoé* ; Arlequin vole à son secours ; il l'embrasse ; elle revient ». Le Sage épingle également *Sancho Pança gouverneur*, la nouvelle comédie de Dancourt avec la musique de Gilliers (15 novembre 1712) « qui n'avait pas réussi », selon la note de Le Sage⁴. Les adieux d'Arlequin, qu'on prépare pour le sacrifice, et d'esclave grecque sont prétexte à une parodie générique des tragédiens : « Arlequin en cet endroit fait tous les gestes d'un héros de théâtre qui s'afflige sans modération »⁵. Toute la fin du troisième acte est une parodie de l'opéra *Iphigénie en Tauride*, de Danchet et Duché de Vancy pour le livret et de Campra et Desmarests pour la musique, créé en 1704 et remis en mars 1711.

Quant à *Arlequin grand vizir*, donné, selon les *MSF*, par la troupe de Saint-Edme, il semble tout à fait certain que cette pièce fut représentée à la Foire Saint-Germain 1715 et non pas à celle de 1713. Le manuscrit de Fuzelier *Opéra comique* la place à la Foire Saint-Germain 1715, *État des pièces* fait de même, et les deux versions de cette pièce que nous publions contiennent de nombreuses références à l'actualité théâtrale d'après 1713. On aurait pu supposer le premier jet à la FSG 1713 et la deuxième version en 1715, mais il s'agit plus probablement d'une simple erreur des *MSF*. En effet, Fuzelier parle d'une « chute complète »⁶, et les *MSF* remarquent aussi que la pièce « tomba si rudement, [...] qu'elle ne put être achevée »⁷ ; il s'agit sans doute d'une seule et même représentation.

¹ *Ibid.*, p. 713-726.

² Acte II, sc. 6.

³ *Callirhoé*, d'André Cardinal dit Destouches sur le livret de Roy, donné pour la première fois le 27 décembre 1712.

⁴ Acte II, sc. 7.

⁵ Acte III, sc. 5.

⁶ Fuzelier, Ms *Opéra-Comique*.

⁷ *MSF*, t. I, p. 155.

Les *MSF* commencent le chapitre consacré à cette foire par le récit d'une tentative de monopole de la part d'Octave qui aurait loué la totalité du Préau de la Foire Saint-Germain et obligé tous les autres entrepreneurs à traiter avec lui, étant maître de leur refuser l'installation à cette foire¹. Cette tentative, Octave l'a réellement faite, mais un an plus tard, à la Foire Saint-Germain 1714, son bail du préau de la Foire Saint-Germain ne datant que du 11 juillet 1713. Avait-il sa troupe (ses deux troupes ?) à cette foire Saint-Germain 1713 ? Agnès Paul n'a retrouvé que des documents concernant son théâtre à la FSL 1713, mais aucun concernant cette foire-ci. Les *MSF* affirment que, dans un de ses deux théâtres, Octave avait installé la troupe de Dolet et Delaplace. Mais, selon les engagements existants, Delaplace joua le rôle d'Arlequin chez Octave seulement à partir de la FSL 1713 (et jusqu'à la FSG de 1715)². Son premier engagement chez Octave conservé aux Archives³ date du 6 avril 1713 et ne porte pas sur la FSG 1713. Le fait qu'Octave l'engage pour les rôles d'Arlequin fait supposer à Agnès Paul que Dolet qui jouait habituellement Arlequin ne faisait pas partie de la troupe d'Octave⁴.

Malheureusement, il semble impossible de prouver l'absence d'Octave à cette foire tout aussi bien que sa présence. Pour la pièce de Jean-Antoine Romagnesi, *Arlequin au Sabbat*, qu'on aurait joué chez Octave nous ne possédons aucune source à part les *MSF* et le *DTP* ; le texte de la pièce ne fut pas imprimé et semble perdu. Selon le *DTP*, il s'agissait d'un recyclage habile de l'ATI :

Arlequin au Sabbat, pièce en trois actes de M. Romagnesi, musique des divertissements du sieur de la Croix⁵, représentée au jeu d'Octave, au mois de février 1713, non imprimée, sans extrait.

Cette pièce eut assez de succès, c'était une rapsodie⁶ très passable de scènes et de lazzi de l'ancien Théâtre Italien⁷.

Curieusement, l'article consacré à Jean-Antoine Romagnesi affirme que cette pièce date de 1716⁸. Quant à la visite à Paris de Michu de Rochefort qui aurait représenté Arlequin dans cette pièce, et de ses deux filles, aucune autre source ne la mentionne, cette information est donc parfaitement invérifiable.

¹ *Ibid.*, p. 152-153.

² Agnès Paul, th. cit., *Dictionnaire biographique*, p. 23.

³ Min. centr. XXXVIII, 115, 6 avril 1713. Le deuxième fut conclu dans la même étude : XXXVIII, 125, 12 février 1714.

⁴ Agnès Paul, th. cit., *Notes*, p. 13.

⁵ « et le ballet du sieur Froment » (*MSF*, t. I, p. 154).

⁶ *Rapsodie* : « Recueil, ramas de vers [...] Maintenant le mot de *rapsodie* parmi nous ne se prend que pour un mauvais ramas, un mauvais ouvrage soit de vers, soit de prose » (*Académie*, 1694).

⁷ *DTP*, t. I, p. 199.

⁸ « Ce fut à ce théâtre [celui d'Octave] où Romagnesi se fit connaître pour auteur, par une pièce en prose et vaudevilles en trois actes, intitulée *Arlequin au Sabbat*, qui fut représentée à la Foire S. Laurent de l'année 1716 et assez bien reçue du public. À la fin de cette même année 1716 Octave ayant été obligé de quitter son entreprise de spectacle, Romagnesi s'engagea dans une troupe qui jouait à Marseille [...] » (*DTP*, t. IV, p. 521-522).

Le cas du *Festin de pierre*, pièce mentionnée par les *MSF* pour cette foire, est particulièrement épineux. Cette pièce, attribuée à Le Tellier, est conservée en trois versions manuscrites sensiblement différentes¹. Laquelle des trois versions pouvait être jouée à la FSG 1713 ?

La version du ms. BnF, fr. 25480 ne peut pas être antérieure à 1715 (les raisons sont explicitées dans le chapitre consacré à la FSL 1715).

La version du ms. fr. 9251 est précédée par deux pages de titre ; celle qui ouvre directement la pièce porte les indications suivantes, tracées par la même main qui a rédigé toute cette version :

Le Festin de pierre / Comédie / mise en prose par Mr de Molière / Comédien du Roi / et réduite en vers par Mr Thomas / Corneille / et mise en vaux de villes [*sic*] par Monsieur / De St A... / Représentée par les troupes des Sieurs Octave et Dolet / à la Foire St-Germain / l'an de grâce 1714².

Une autre page de titre, rédigée probablement par le collectionneur qui possédait ce manuscrit, reprend ces informations avec quelques ajouts intéressants, notamment le nom de Le Tellier :

Le Festin de pierre / Comédie mise en prose par Mr de Molière / Comédien du Roi / Réduite en vers par Mr Thomas Corneille / et mise en vaux de villes (vaudevilles en 5 actes) / par Monsieur de St A... (Letellier) / Représentée par les troupes des Sieurs / Octave (Octave) et Dolet / à la Foire St-Germain l'an de grâce 1714 / non imprimé / cette pièce a été représentée mise en trois actes / sans beaucoup de changements au château / de Bernay en septembre 1720. d'après le / manuscrit cité dans le premier catalogue Pont-de-Veyle / n° 1204 et que j'ai en ma possession maintenant / j'ai pris ici³ les indications et les jeux de scène non / indiqués dans mon exemplaire manuscrit. / 23 mars 1838 [Signature] Boulevard du Temple 40]⁴.

Toutes ces informations posent plus de questions qu'elles n'apportent de réponses et, en tout cas, rien dans ces deux notices n'indique une représentation de la pièce en 1713. Cette version ms. 9251 est en cinq actes ; or, les frères Parfaict parlent, à la FSG 1713, d'un *Festin de pierre* « en trois actes avec des divertissements »⁵.

La version du ms. 9312 ne porte aucune date et elle est en trois actes ; Marcello Spaziani considère cette version comme celle à laquelle font allusion les frères Parfaict à la

¹ *Le Festin de pierre*, ms. BnF, fr. 9251, f^{os} 58-70 ; fr. 9312, f^{os} 206-217 (les deux recueils font partie de la collection Soleinne) ; *Dom Joan, ou le Festin de pierre*, ms. BnF, fr. 25480, f^{os} 355-364 (collection La Vallière). Marcello Spaziani a édité deux des trois versions, celle du ms. 9251 et celle du ms. 25480 dans *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, 1978, p. 163-195. Isabelle Martin édite également, en 1997, la version du ms. 25480, en affirmant, curieusement, qu'elle éditait la version du ms. 9251 et que « cet opéra-comique n'a jamais, à notre connaissance, fait l'objet d'une publication » (« Un *Don Juan* au Théâtre de la Foire », *Revue du XVII^e siècle*, n° 194, janvier-mars 1997, p. 156-171).

² BnF, ms. fr. 9251, f° 59.

³ Souligné dans le manuscrit.

⁴ *Ibid.*, f° 58.

⁵ *MSF*, t. I, p. 153.

FSG 1713, tout en se demandant s'il ne s'agit pas d'une version plus tardive, celle jouée chez Lalauze et Restier en 1721.

Manifestement, le théâtre de la Foire avait eu recours à ce sujet de nombreuses fois ; toutes les versions foraines n'ont pas été conservées, et il est difficile d'établir un enchaînement chronologique entre celles qui existent. Concernant la fortune du *Festin de pierre* à la Foire, on ne peut être sûr que d'une chose : cette pièce fut, sans ombre d'un doute, représentée chez Octave. La liste des décorations dont dispose le jeu d'Octave dressée en février 1716 mentionne « un rideau qui a servi au *Festin de pierre*, rehaussé d'or », ainsi qu'« un rideau qui servait au mausolée du *Festin de pierre* » et « six ailes de trophées pour le mausolée du même »¹. Curieusement, c'est la seule et unique pièce explicitement nommée dans ce long inventaire ; les autres décorations (un bois, une fontaine, un port de mer, une grotte etc.) pouvaient probablement servir dans les pièces différentes, mais pas celle-ci. Le fait que ces décorations du *Festin de pierre* soient toujours soigneusement conservées en 1716² semble indiquer que cette pièce faisait partie de celles qu'on reprenait régulièrement.

Le manuscrit *État des pièces* fournit quelques renseignements supplémentaires sur le répertoire de cette foire :

	Dominique
<i>Arlequin prince et paysan D.</i> <i>La précaution inutile. D.</i>	
	Octave
<i>Arlequin homme à bonnes fortunes</i> <i>Le Festin de pierre. Le Tellier</i>	
	Dolet
<i>Arlequin marquis financier</i> ³ <i>L'Enrôlement d'Arlequin</i>	
	Bel-Air
<i>Arlequin roi de Serendib. Le S</i>	
	Octave ⁴

Pour les deux pièces, *Arlequin roi de Serendib* et *Le Festin de pierre*, les informations correspondent à celles données par les *MSF*. *Arlequin roi de Serendib* est donc la seule pièce connue de la troupe de Catherine Baron à cette foire. La troupe de Saint-Edme est approvisionnée par Dominique qui lui donne *Arlequin prince et paysan* et *La précaution*

¹ Agnès Paul, th. cit. t. III, p. 389-390.

² On ne connaît pas la date de fabrication de ces décorations, mais on présume qu'elles furent faites pour la première représentation de la pièce, en 1713 ou en 1714.

³ Pièce en écriture par l'abbé Pellegrin.

⁴ Scripteur répète une deuxième fois le nom d'Octave comme s'il s'apprêtait à donner le répertoire de son deuxième théâtre. Cependant, Dolet semble avoir un jeu indépendant d'Octave.

inutile. Le deuxième titre fait penser immédiatement à *La Précaution inutile* de Fatouville (ATI, 1692), un écho italien à *L'École des femmes*. Malheureusement, il semble que le texte de cette adaptation (si jamais ce texte existait) soit perdu. Toujours selon *État des pièces*, à la foire suivante, Saint-Laurent 1713, la troupe de Dominique donne *La Gazette ou La Précaution inutile*, sans doute la reprise de la même pièce. Le titre subit encore une modification à la Foire Saint-Laurent 1716 où la troupe de Saint-Edme toujours avec Dominique en vedette représente *La Précaution inutile ou Arlequin gazetier de Hollande*, une comédie en 2 actes. Malheureusement, le procès-verbal de 1716¹ ne fournit aucun détail qui pourrait permettre d'identifier cette pièce avec celle de Fatouville ou bien d'affirmer qu'il s'agit de la même adaptation que celle jouée en 1713. Une remarque intéressante de Nicolas Boindin permet un rapprochement de cette pièce avec un canevas en 3 actes joué au NTI le 11 novembre 1716 et intitulé *Arlequin feint vendeur de chansons, caisse d'oranger, lanterne et sage-femme*. Selon lui, cette pièce « a été jouée aux Foires sous le titre d'*Arlequin Gazetier* »².

La pièce *Arlequin prince et paysan* est conservée sous forme manuscrite (elle est présente deux fois de suite dans le *Théâtre inédit de Dominique Biancolelli*, BnF, ms. fr. 9331, f^{os} 118-132³, 133-150⁴, et également dans les *Pièces diverses, dont le héros est Arlequin*, ms. fr. 25480); le *DTP* en donne un résumé très détaillé en citant quelques couplets⁵. L'intrigue est fondée sur un motif très ancien : on confie un enfant princier à un paysan qui l'élève avec son fils et, le moment venu, le paysan fait passer son enfant (ici, c'est Arlequin) pour le prince. Bien évidemment, cette substitution produit de nombreuses scènes comiques, car le comportement d'Arlequin ne correspond pas au rang élevé qu'on lui destine. Ces scènes font penser à celles d'*Arlequin roi de Serendib*, notamment, celle du médecin qui prétend empêcher Arlequin d'assouvir sa glotonnerie (Acte II, sc. 8), tout comme son collègue dans *Arlequin roi de Serendib* qui faisait ôter de la table royale tous les mets succulents sous prétexte de veiller à la santé du monarque. Nous n'avons pas trouvé de source directe à cette pièce dans le répertoire de l'ATI dont plusieurs pièces font leurs délices d'une

¹ Campardon, t. II, p. 355-356.

² Nicolas Boindin, *Lettres historiques à M^r D*** sur la nouvelle Comédie Italienne [...]. Troisième lettre*, Paris, Pierre Prault, 1718, p. 32.

³ La page de titre de cet exemplaire porte l'inscription : « Représenté sur le théâtre du jeu de paume d'Orléans par la troupe du Sieur Saint-Edme. Par Dominique Biancolelli. 1713 ».

⁴ On lit, au début du manuscrit, la présentation suivante de cette « pièce en chantant » : « *Arlequin prince et paysan* en trois actes / qui a été joué pour la première fois étant / avec M. Sainteme [Saint-Edme] au jeu de paume / d'Orléans, année 1713 » (f^o 134). Visiblement, c'est Dominique qui parle, même si ce n'est pas lui qui écrit.

⁵ *DTP*, t. I, p. 274-277.

inadéquation comique entre Arlequin et le rôle d'un roi ou d'un prince qu'il endosse provisoirement pour telle ou telle raison. On pourrait seulement hasarder quelques rapprochements ponctuels : par exemple, *Arlequin roi par hasard* présente un combat comique avec le roi légitime où Arlequin montre toute la splendeur de sa poltronnerie ; dans *Arlequin prince et paysan*, on veut aussi obliger Arlequin à combattre, mais il fuit et se cache. Cependant, les circonstances de ces combats, dans les deux pièces, sont légèrement différentes.

Arlequin homme à bonnes fortunes que le manuscrit *État des pièces* signale chez Octave (aucun moyen de le vérifier), est très certainement une reprise (adaptation ? transformation ?) de la comédie homonyme de Regnard (1690) de l'ATI.

Selon le même manuscrit, la troupe de Dolet représente *Arlequin marquis financier* et *L'Enrôlement d'Arlequin*. *Arlequin marquis financier* est une pièce en écritaux ; Brenner l'attribue à Simon-Joseph Pellegrin et la situe à la FSL 1713¹. À la vérité, nous ne savons pas sur quoi se fondent l'attribution et la datation², car la seule source d'information sur cette pièce que nous avons trouvée est précisément le manuscrit *État des pièces* qui ne donne pas de nom d'auteur et situe la pièce à la FSG. Le texte de cette pièce semble perdu, aussi ne conjecturerons nous pas sur ses sources possibles. L'attribution de cette pièce, jouée chez Dolet, à Pellegrin semble suggérer que Dolet est toujours engagé par le frère du dramaturge et non pas par Octave, et que la troupe de Pellegrin est active à cette foire.

Quant à *L'Enrôlement d'Arlequin*, plusieurs sources italiennes auraient pu être envisagées (dont une très intéressante comédie *Arlequin et Octave soldat enrôlés par force*), mais en absence de texte et de toute information supplémentaire (le nom d'auteur est également inconnu), toutes les supputations seraient gratuites.

Brenner signale, à cette Foire Saint-Germain, la pièce de Fuzelier, *Arlequin larron, prévôt et juge*, mais *État des pièces* la situe à la Foire Saint-Laurent 1713, et le manuscrit *Opéra-Comique* de Fuzelier semble le confirmer (en tout cas, la pièce y est mentionnée après celles jouées à la FSL 1713). Nous en parlerons donc à cette foire.

La dernière production connue pour cette foire est *La Bague enchantée*, opéra comique en vaudevilles en 3 actes avec deux prologues attribué à Pellegrin³. Elle est

¹ Brenner, p. 109, n° 9827 : Pellegrin, Simon, Joseph, *Arlequin marquis financier*, pièce, 3 a., par écritaux, avec des couplets. Repr. Foire Saint-Laurent, 25 juillet 1713.

² À moins qu'elles ne viennent du *Dictionnaire universel du Théâtre en France et du théâtre français [...]*, de J. Goizet et A. Burtal, 1866, où l'on peut lire : « *Arlequin marquis financier*, pièce en 3 a., à la muette avec des couplets en écritaux, par l'abbé Pellegrin, représ. par la troupe de Pellegrin, à la Foire Saint-Laurent, le 25 juillet 1713 (non impr.) » (vol. 1, p. 198).

³ Brenner, p. 110, n° 9831.

conservée sous forme manuscrite¹. Cette pièce contient, tout comme *Arlequin roi de Serendib*, une pique parodique contre *L'Irrésolu*, de Destouches (Acte I, sc. 1). Si cette pièce est de Pellegrin, et si son frère tient le théâtre à cette foire (celui où joue la troupe de Dolet), cette pièce aurait dû y être représentée. Pellegrin, selon nos informations², ne pouvait pas être installé au jeu de paume d'Orléans dont le bail était à cette époque entre les mains de Saint-Edme. Mais, dans le deuxième prologue de *La Bague enchantée*, « Le théâtre représente l'Hôtel de la Comédie-Française, hôtel des Romains et, dans l'aile, Jeu de Paume d'Orléans à louer présentement »³, et Arlequin se plaint des malheurs de la troupe comique persécutée par les Romains. Chez les Romains, le théâtre est plein, et la salle foraine est vide, sans doute, à cause des contraintes trop sévères imposées par la troupe privilégiée. On a tout lieu de croire que ce prologue devait être joué justement dans la salle du jeu de paume d'Orléans, du moins, on ne décèle aucune intention de caricature ou de dénigrement de la part de l'auteur à l'adresse de cette pauvre troupe comique guidée par Arlequin et installée au jeu de paume d'Orléans.

Cette pièce contient une scène comique avec Arlequin pris pour un poisson (Acte I, sc. 2). Les deux pêcheurs amènent Arlequin dans une poissonnière ; un pêcheur prétend que c'est un maquereau ; Arlequin s'indigne : « Vous avez menti, malheureux / Je suis un poisson vertueux ». Le même jeu sur le double sens du maquereau a été exploité dans le canevas *Arlequin berger de Lemnos* : « Dans ma première scène, je sors du poisson qui m'a apporté dans l'île, et j'y rentre ; le Docteur voyant ce poisson dit : « Je crois que c'est un maquereau », je mets la tête dehors et je dis : « Vous en avez menti, je suis un poisson d'honneur et un galant homme ! »⁴. Regnard, dans *La Descente de Mezzetin aux Enfers*, plaisante aussi au sujet du maquereau qui a servi de monture à Colombine, l'épouse de Mezzetin. Mais cette plaisanterie facile relève probablement plus d'un lieu commun que d'un emprunt à une source précise.

¹ Ms. BnF, fr. 9312, f^{os} 35-53. La page titre du manuscrit : « *La Bague enchantée*, / opéra-comique / en trois actes avec deux prologues / Foire St Germain 1713 / Par M. ». Le nom d'auteur est laissé en blanc comme si le scripteur espérait le rajouter par la suite.

² Les documents découverts par Agnès Paul semblent prouver que Pellegrin n'entra en possession de l'entreprise achetée dès janvier 1712 qu'à la FSL 1714 (Agnès Paul, th. cit. *Dictionnaire biographique*, p. 54). D'ailleurs, les manuscrits d'*Arlequin paysan et prince* affirment que la troupe de Saint-Edme joue au jeu de paume d'Orléans.

³ Ms. BnF, fr. 9312, f^o 39.

⁴ Gambelli, vol. II, p. 655-656.

1713

Foire Saint-Laurent

La présence d'Octave à cette foire ne fait pas de doute. Il s'installe dans la loge qui a été construite par Pierre de Lajoute à l'époque de son association avec Selles (en 1708)¹. Octave restera dans cette loge jusqu'en 1715. Il engage Ange-Augustin Babron et sa femme, Louise Couvrechef², Pierre Ravinet, chanteur³, ainsi qu'Antoine Delaplace, célèbre Scaramouche forain, qui devra représenter Arlequin chez Octave⁴. Il faut en conclure que Dolet ne faisait pas partie de la troupe. Il faut ajouter, aux membres de cette troupe, la propre famille d'Octave : sa fille, Anne-Élisabeth Costantini avec son époux, Charles-Virgile Romagnesi, ainsi que, probablement, Jean-Antoine Romagnesi. Jean-Baptiste Raguenet est peut-être avec eux⁵.

L'information des *MSF* concernant l'existence des deux théâtres chez Octave paraît douteuse, d'autant plus que les frères Parfaict semblent étendre, de façon automatique, ce fonctionnement à deux théâtres de la FSG à la FSL :

Octave avait pris des mesures si justes avant l'ouverture de cette Foire [FSL 1713], qu'il se trouva encore avec les mêmes avantages qu'à la précédente [FSG 1713], conséquemment en état de forcer les autres entrepreneurs à accepter les conditions qu'il voulut leur prescrire, et qui furent pareilles à celles dont j'ai déjà parlé. Il tint aussi ses deux Théâtres, qui lui rapportèrent plus de vingt mille livres, les frais faits ; [...] »⁶.

Or, le fait d'avoir deux théâtres à la FSG 1713 (ce qui était également douteux à nos yeux) ne signifiait absolument pas qu'Octave disposait des deux salles à la FSL ; en tout cas, une seule salle louée par Octave est documentée à cette foire.

La troupe de Saint-Edme est toujours installée, semble-t-il, dans le local utilisé jadis par la veuve Maurice, à la maison du panier fleuri⁷. Saint-Edme conserve sa troupe engagée

¹ Bail passé, le 4 avril 1713, avec Jean-Baptiste Lardin, maître-charpentier, qui avait bâti cette loge. Min. centr. XXXVIII, 115. Agnès Paul, th. cit., *Dictionnaire biographique*, p. 42, 51.

² Pour cette foire et pour la suivante, FSG 1714 (Min. centr. XXXVIII, 118, 24 juillet 1713). Agnès Paul, th. cit., *Dictionnaire biographique*, p. 6.

³ Dans la troupe d'Octave en 1713 et en 1714 (Min. centr., XXXVIII, 118, 12 juillet 1713). Agnès Paul, th. cit., *Dictionnaire biographique*, p. 56).

⁴ Min. centr., XXXVIII, 115 (avril 1713) : Location de la loge de la FSL et engagement de Delaplace (Agnès Paul, th. cit., t. I, p. 20).

⁵ *MSF*, t. I, p. 126-127.

⁶ *Ibid.*, p. 156-157.

⁷ Agnès Paul, th. cit., t. III, p. 354.

pour la FSL 1712¹ ; la vedette incontestable de cette troupe est Dominique qui est chargé, avec Desgranges, de veiller à l'approvisionnement en nouvelles pièces. Mais Catherine Baron voit d'un mauvais œil cette alliance de Saint-Edme avec Dominique et fait tout pour attirer l'acteur dans sa troupe. Le 23 mars 1713, la directrice signe un contrat avec Dominique et son camarade Paghetti. Cependant, Saint-Edme n'est pas prêt à les laisser partir. S'ensuit un procès à rebondissements qui est conclut par un arrêt du Parlement, à la date du 14 juillet, interdisant à Dominique et Paghetti de jouer « sur aucun des deux théâtres à peine de prison »². Finalement, les deux entrepreneurs ont trouvé un accommodement et « le 21 du mois d'août 1713 Paghetti et Dominique renoncèrent à [la société] qu'ils avaient faite avec la Dame Baron [...] »³.

La troupe de Catherine Baron, appelée aussi la troupe de Bel-Air, peut être reconstituée à partir des noms d'acteurs donnés dans le manuscrit de la *Parodie de Psyché*, jouée à cette foire. En font partie : Richard Baxter (Arlequin), Saurin (Mezzetin), Mlle Maillard (Colombine), Hamoche (Pierrot), Mlle d'Aigremont, Dulondel et, sans doute, l'époux de Mlle Maillard, Scaramouche. Selon une plainte déposée, le 23 août 1713, contre Vieujot, ce danseur de corde fait également partie de la troupe de la Dame Baron⁴.

Passons maintenant à l'affiche de cette foire.

Les *MSF* signalent, chez Octave, une pièce intitulée *Arlequin grand vizir*⁵, complètement différente de celle qui avait paru, selon eux, à la foire précédente. Mais le texte de cette pièce ne semble pas être conservé ; la seule pièce toujours existante portant ce titre est celle dont nous éditons ici les deux versions.

Chez la dame Baron, on représentait avec succès, selon les *MSF*, les pièces de Le Sage, *Arlequin invisible (chez le roi de Chine)*, musique de Gilliers, et *Arlequin Thétis*, parodie de *Thétis et Pélée*, de Fontenelle et Colasse, créé à l'Académie royale de musique en 1689 et repris en mai 1712 et en 1713⁶. Les deux pièces furent jouées par écriteaux.

Ici, nous nous heurtons à une question qui reste sans réponse, bien que nous ayons consacré tout un chapitre à trois pièces de cette foire (*L'Opéra de campagne*, *La Parodie de Psyché*, *Les Pèlerins de Cythère*). Dans son manuscrit autographe *Opéra-Comique*, Fuzelier

¹ Un sauteur, Jacques Renouard, fut engagé plus tardivement (Min. centr. XIII,175, engagé le 24 mars 1713 pour la FSL 1713) Agnès Paul, th. cit., *Dictionnaire biographique*, p. 57.

² *MSF*, t. I, p. 146.

³ *Ibid.*

⁴ Campardon, t. II, p. 460.

⁵ *MSF*, t. I, p. 157.

⁶ *DTP*, t. I, p. 284-285.

décrit une soirée mémorable au cours de laquelle furent représentées pas moins de quatre pièces :

En 1713, l'Opéra, attendri par les malheurs et les écus de la foire, lui permit de chanter des vaudevilles. La troupe de Bel-Air, dont les principaux acteurs étaient Baxter anglais, joli Arlequin, Saurin Mezzetin, Hamoche Pierrot et Mme Maillard, Colombine enjouée, débuta par l'*Opéra de campagne*. La dernière représentation de cette pièce ne se fit par ordre de la Cour qu'à minuit et le spectacle était plein dès midi. M. V. et M. de Berri, accompagnés de M. le duc d'Orléans depuis Régent et d'un nombreux cortège de seigneurs et de dames [...] l'honorèrent de leur présence [...]. Ils avaient vu le même jour à l'Opéra la première représentation du premier Ballet que j'ai donné intitulé les *Amours déguisés*¹. [...] L'*Opéra de campagne* fut suivi d'une *Parodie de Psyché* en un acte, *Colombine devineresse* en deux actes et les *Pèlerins de Cythère* en un acte.

Premièrement, si la troupe de Bel-Air (Catherine Baron) ouvrit cette foire par *L'Opéra de campagne* qui fut représentée jusqu'au 22 août 1713 (la date de création du ballet *Les Amours déguisés*), accompagnée d'autres pièces de Fuzelier, quand est-ce que furent jouées les pièces de Le Sage ? Après le 22 août ? En même temps que *L'Opéra de campagne*, faisant programme des mêmes soirées (pas celle du 22 août, mais celles qui précédaient) ? Mais surtout : comment se fait-il que les pièces de Le Sage furent jouées par écrivains, tandis que, selon Fuzelier (et il est difficile d'imaginer une erreur de sa part, tant cette soirée qu'il décrit semble réelle et tant elle devait représenter une heure de gloire pour le théâtre forain et pour Fuzelier en personne), la même troupe de Bel-Air, avec Baxter et Saurin, avait le droit de chanter ? Est-ce que les pièces de Le Sage furent jouées par une autre troupe qui ne détenait pas le privilège et ne pouvait jouer que par écrivains ? Ou bien, pourrait-on imaginer l'erreur de datation des deux pièces de Le Sage commise par Le Sage lui-même (hautement improbable, il est vrai) dans l'édition du *Théâtre de la foire*, de Le Sage et d'Orneval, où les pages de titre des deux pièces indiquent clairement la FSL 1713 ? Peut-être que ces deux pièces furent jouées en réalité en 1712 ? D'ailleurs, le *DTP*, retraçant toute la carrière de Le Sage, donne, pour *Arlequin Thétis* et *Arlequin invisible*, la date de 1712². Il est vrai que les articles consacrés par le *DTP* à ces deux pièces donnent « FSL 1713 », mais il est fort possible que les auteurs aient puisé ces dates dans l'édition à laquelle ils font aussitôt référence³. L'opéra de *Thétis et Pelée* étant remis sur scène en mai 1712, la parodie pouvait bien être représentée en été de la même année.

Nous avons cité, dans le chapitre consacré à la FSL 1712, la notice du manuscrit *État des pièces* qui situe ces deux pièces de Le Sage à la FSL 1712. Ce manuscrit n'est pas exempt

¹ Cette première a eu lieu le mardi 22 août 1713.

² *DTP*, t. V, p. 5.

³ « *Arlequin Thétis*, parodie [...] par écrivains [...] représentée au jeu de la Dame Baron, à la Foire S. Laurent 1713. imp. tome I. du Théâtre de la Foire, Paris, Ganeau, 1721 » (*DTP*, t. I, p. 284). Même chose dans l'article consacré à *Arlequin invisible*.

– du tout, hélas – d’erreurs de datation, mais on doit quand même prendre en compte ces informations qui semblent être de première main. Peut-on leur accorder crédit, cette fois-ci, et placer *Arlequin Thétis* et *Arlequin invisible* à la Foire Saint-Laurent 1712, en dépit de ce qui est imprimé dans *Le Théâtre de la Foire*, de Le Sage et d’Orneval ?

Cette hypothèse est fragile, car elle repose sur la supposition qu’une autorisation de chanter fût réellement délivrée à cette foire (au moins à une troupe), comme l’affirme Fuzelier, or, nous n’en avons aucune preuve documentaire. Par contre, en juillet 1714, l’Académie royale de musique accorda ce privilège à Octave. Mais il paraît improbable que Fuzelier confondît la troupe de Catherine Baron avec la troupe d’Octave ; tout comme il paraît improbable qu’il ne se rappelât pas que ses pièces furent jouées, devant les grands du royaume, par écritaux. Ou bien *L’Opéra de campagne* et les autres pièces de la soirée auraient été jouées en été 1714, chez Octave, qui aurait engagé Baxter et ses camarades et reçu l’autorisation de chanter ? Peu croyable.

Arlequin invisible débute par une note curieuse :

Cette pièce est la suite d’une autre, où Arlequin délivrait Asmodée de la même manière que D. Cléofas le fait dans le livre intitulé *Le Diable boiteux*. Ce Démon par reconnaissance lui rendait plusieurs services, et la pièce finissait par une prière qu’Arlequin lui faisait de le transporter à la Chine¹.

Quelle est cette pièce dont parle Le Sage et qui faisait la première partie de soirée, avant celle d’*Arlequin invisible* ? Elle était, on le voit clairement, inspirée de son propre roman paru avec un succès retentissant en 1707. Il est logique d’imaginer que l’auteur de cette pièce était également Le Sage. Nous avons parlé de la polémique qui a animé la Foire Saint-Laurent 1712 en opposant la troupe de Catherine Baron (troupe de Bel-Air) et son nouvel auteur, Le Sage, et la troupe des Saint-Edme. Le petit prologue *La Critique*, monté chez Saint-Edme à la fin de la foire, caricaturait la troupe rivale et Le Sage en personne, entre autre, par le couplet suivant :

LE CAPRICE [caricature de Baxter, Arlequin chez Catherine Baron]
Pour finir notre malheur,
Aux soins de ce grand auteur
Remettons notre théâtre ;
Son jeu n’est pas bien folâtre,
Mais il peut nous rendre heureux
Et faire le diable à quatre
Pillant *Le Diable boiteux*².

Est-ce que la pièce inconnue qui précéda, selon le récit de Le Sage, *Arlequin invisible*, n’était justement pas ce « pillage » du *Diable boiteux* dont se moque la troupe de Saint-

¹ *TFLO*, t. I, p. 67.

² Françoise Rubellin, « Lesage à la Foire en septembre 1712 : *Les Petits-Mâîtres* », art. cit., p. 47-48.

Edme ? Il semble que cet argument peut permettre d'affirmer qu'*Arlequin invisible* fut créé à la FSL 1712. Pouvait-il être repris à la FSL 1713 ? Il semble que, si la troupe avait désormais la permission de chanter, elle ne l'aurait pas repris, en tout cas, pas sous sa forme initiale.

Dans le manuscrit *Opéra-Comique*, Fuzelier situe à cette foire encore une pièce de sa composition, *Arlequin larron, prévôt et juge* (3 a.). Cette pièce a déjà été mentionnée à la foire précédente, car sa datation est douteuse entre les deux foires de cette année. Nous avons préféré suivre les indications des manuscrits *État des pièces* et *Opéra-comique* et avons situé cette pièce à la Foire Saint-Laurent plutôt qu'à la Foire Saint-Germain, mais cela reste une hypothèse. Fuzelier, auteur de cette pièce, la présente comme un « sujet italien demandé par les acteurs »¹. Cette remarque est intéressante, elle montre que, dans sa pratique de création, Fuzelier est à l'écoute de ceux à qui il destine la pièce ; il connaît leurs attentes et il choisit les sujets à adapter ou à développer de concert avec eux. Pour un cas comme celui-ci, nous pouvons, semble-t-il, avancer la thèse d'une création collective, même si formellement l'auteur identifié et nommé sera Fuzelier. En effet, il est logique d'imaginer que les acteurs, en demandant un sujet « fait sur mesure » lui précisaient les jeux de scène qu'ils voulaient voir employés, les situations comiques, les numéros de chant ou de danse qu'ils pouvaient exécuter. Isabelle Martin propose même une hypothèse d'une création acteurs/auteur en deux étapes : « Souvent à la Foire, la rédaction de la pièce se faisait en deux temps. Un canevas, sur lequel ils improvisaient, était fourni aux acteurs, puis une fois la pièce mise au point, une rédaction définitive était établie »². Malheureusement, aucune source existante ne nous permet de se faire une idée plus concrète du processus d'élaboration de ces textes. Une chose est sûre : l'auteur se mettait, avec humour et humilité, au service des acteurs.

À l'origine, pour *Arlequin larron, prévôt et juge*, il s'agit d'un vieux canevas italien, probablement celui, portant le même titre, qui figure dans le *Scenario* de D. Biancolelli³. Malheureusement, la pièce de Fuzelier semble perdue. Le 2 juin 1716, la nouvelle troupe Italienne à Paris représenta un canevas intitulé *Arlequin voleur, prévôt et juge*. Le *DTP* retrace la carrière singulièrement longue de ce canevas à succès :

C'est une pièce extrêmement plaisante, et qui est fort ancienne en Italie ; elle a été représentée à Paris par l'ancienne Troupe Italienne en 1667. [...] Le Sieur Dominique le fils l'avait rendue fameuse sur les Théâtres de la Foire, dans l'intervalle de l'ancien au nouveau Théâtre Italien, et en passant à ce dernier elle n'a éprouvé que de légers changements. Ce canevas est resté au Théâtre Italien de Paris, et se joue beaucoup en province, même dans les troupes françaises. Il a été dialogué en Français en trois actes, comme le canevas italien, et à peu près tel qu'on le voit tous les jours à Paris [...] par M. Pierre Joseph

¹ *Opéra comique*.

² Isabelle Martin, « Don Juan et le Théâtre de la Foire », *Revue du XVII^e siècle*, 194, 1 (janvier 1997), p. 165.

³ Gambelli, vol. I, p. 363-365.

Breuzot de La Roche, Parisien et acteur français en province, en société avec Monsieur L*** marchand de Bruxelles ; imprimée dans cet état en 1744¹.

Nicolas Boindin, à cette reprise, songe aussi au spectacle qu'il avait vu à la Foire :

Le second jour [2 juin 1716] ils jouèrent *Arlequin voleur, prévôt et juge*. C'est une ancienne pièce de notre Théâtre-Italien, que vous devez connaître, et qui a été jouée depuis quelques années aux Foires de Paris par Dominique le fils, qui m'a paru en avoir tiré meilleur parti que nos nouveaux comédiens².

Doit-on en conclure que la pièce de Fuzelier avait été jouée par la troupe de Dominique ? A cette foire, Fuzelier fournit la troupe de Catherine Baron, alors, Dominique jouait-il chez elle ? C'est peu probable. Peut-être que cette pièce de Fuzelier fut reprise par la troupe de Dominique ultérieurement (Fuzelier allait bientôt s'engager avec Saint-Edme) ? Ou bien, tout simplement, Dominique fit sa propre adaptation de cette pièce ? Certainement, les difficultés récurrentes de datation et d'attribution des pièces foraines proviennent en partie du fait que le même sujet, le même motif pouvait être adapté et repris à volonté par les différents auteurs, acteurs et troupes. En tout cas, ce canevas semble avoir été beaucoup diffusé dans toute la France, et une version imprimée de 1744 (Bruxelles, J. J. Boucherie) a fixé ce texte à l'issue de plusieurs décennies de changements et adaptations aux différentes troupes, italiennes ou françaises.

Le manuscrit *État des pièces* mentionne encore deux pièces chez Octave : *Le Festin de pierre*, par Le Tellier, et *Les Aventures d'Arlequin dans l'île de Cythère*. La première est apparemment une reprise ; quant à la deuxième, nous lui avons consacré un chapitre.

La description du jeu de Dominique dans ce manuscrit est intéressante :

Dominique

Arlequin fille malgré lui jouée un seul jour au jeu neuf attendant Bel-Air.

Au grand jeu : *Arlequin jouet de la Fortune* avec un prologue fait contre Dominique et Paghetti par Desgranges qu'ils avaient abandonnés

La Gazette ou La Précaution inutile D.
Arlequin Phaéton

En toute logique, on suppose que la troupe de Dominique disposait des deux salles : le « jeu neuf attendant Bel-Air » et le « grand jeu ». Les deux salles, étaient-elles à Saint-Edme ?

Pour *Arlequin fille malgré lui*, on dispose de trois versions manuscrites³ ; la pièce a été récemment éditée, assortie d'une notice et de tout l'appareil critique nécessaire⁴. Dans un des manuscrits, figure une note anonyme : « Le sujet de cette pièce est le même que celui des

¹ *DTP*, t. VI, p.255.

² Nicolas Boindin, *Lettres historiques à Mr D*** sur la nouvelle Comédie Italienne* [...]. *Seconde lettre*, Paris, Pierre Prault, 1717, p. 17.

³ Ms. BnF, fr. 9331, f^{os} 151-175, ms. BnF, fr. 9312, f^{os} 55-69, Bibliothèque historique de la Ville de Paris NA ms 228, f^{os} 1-25/23.

⁴ Notice de Soazig Le Floch et de Marie Berjon. *Anthologie* Rubellin, p. 41-49, suivie de la pièce, p. 50-81.

anneaux magiques »¹. Les éditrices de la pièce précisent que Dominique emprunte le sujet au canevas des *Anneaux magiques*, de l'ATI. Mais ce canevas ne semble être conservé que sous la forme que lui donna le NTI lors d'une reprise, le 13 mai 1717². En revanche, une comédie de l'auteur lyonnais, Nicolas Barbier, de 1710, présente exactement le même motif des anneaux magiques : Léandre passe le premier anneau à sa maîtresse, Colombine, et le deuxième, à Arlequin, le valet de son rival ; la magie fait que tout le monde prenne Colombine pour Arlequin et vice versa. Cette comédie de Nicolas Barbier, intitulée *L'Heureux naufrage*, a été représentée à Lyon par la troupe de Dominique en 1710 et imprimée la même année³. Ainsi, Barbier s'est peut-être inspiré de l'ancien canevas (raconté par Dominique ?), et Dominique s'est clairement inspiré de la pièce de son auteur lyonnais. Pourquoi Dominique écrit-il une nouvelle pièce plutôt que de reprendre *L'Heureux naufrage* ? *L'Heureux naufrage* est une longue pièce en prose à rebondissements, tandis qu'*Arlequin fille malgré lui* est une pièce beaucoup plus courte, beaucoup plus concise et entièrement en vaudevilles.

Cette œuvre foraine avait fait son entrée dans l'histoire des beaux-arts en inspirant Antoine Watteau dont une œuvre de jeunesse perdue et gravée, intitulée *Pour garder l'honneur d'une belle*, semble se rapporter à la scène de cette comédie. François Moureau souligne qu'il s'agit d'une seule et unique œuvre avérée de Watteau que l'on peut rattacher à une pièce précise, ce qui s'explique probablement par une influence de Claude Gillot que l'artiste subissait encore à cette époque⁴.

La Gazette ou la Précaution inutile, et d'autres pièces au titre similaire, ont déjà été abordées à la FSG 1713.

Arlequin Phaéton était peut-être une reprise d'*Arlequin Phaéton*, de Palaprat, créé à l'ATI en février 1692. La reprise de l'opéra *Phaéton*, de Lully et Quinault, en 1710, rendait probablement cette comédie parodique relativement actuelle.

À côté des productions de Dominique, ses camarades représentent aussi les créations de Desgranges, deuxième acteur-auteur de la troupe. À cette foire, il propose une comédie,

¹ Ms. BnF, fr. 9312, f° 55 (page de titre). Selon Françoise Rubellin, cet annotateur est le marquis de Paulmy (Françoise Rubellin, « 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, Paris, PUPS, 2012, p. 37).

² Le résumé de cette version est proposé dans le *DTP*, t. I, p. 146-147.

³ L'édition de la pièce contient les précisions sur sa création : Nicolas Barbier, *L'Heureux naufrage, comédie [...] représentée à Lyon pour la première fois par la troupe du Sr. Dominique, dans la salle de Belle-Cour, le 18 août 1710*, Lyon, A. Briasson, 1710, 109 p.

⁴ *Dictionnaire des lettres françaises. Le XVIII^e siècle* (éd. revue sous la direction de François Moureau). « Le Livre de poche », série « Encyclopédies d'aujourd'hui », Fayard et Librairie Générale Française, 1995, p. 102.

Arlequin jouet de la Fortune, précédée d'un prologue « fait contre Dominique et Paghetti par Desgranges qu'ils avaient abandonné »¹. Le titre de la comédie est le même qu'empruntent aussi d'autres comédies avec des titres à rallonge comme *Arlequin favori de la fortune ou Arlequin jouet de la Fortune* de Duvivier de Saint-Bon, ou *Arlequin gentilhomme par hasard ou Arlequin jouet de la fortune* de Dominique. Le sujet est probablement emprunté au canevas de l'ATI, *Le Monde renversé ou Arlequin jouet de la fortune*. Ni la pièce, ni le prologue de Desgranges ne semblent pas avoir survécu.

1714

Foire Saint-Germain

Pour cette FSG 1714, Octave voulut s'assurer une sorte de monopole, car il loua, pour une durée de neuf ans à compter du 1^{er} janvier 1714, tout le terrain du préau de la FSG moyennant un loyer annuel de 3000 livres². C'est cette tentative d'hégémonie d'Octave que les *MSF* racontent à l'article de la FSG 1713. Octave était donc le maître de louer ou non les emplacements à d'autres entrepreneurs. Et il était en mesure de leur imposer ses conditions : ainsi, il a obligé Louis Restier, dit Restier le père, sauteur et entrepreneur forain, à ne pas dépasser le nombre de quatre acteurs sur son théâtre³.

À cette foire, l'existence des deux théâtres dirigés par Octave semble réelle. Il possède un théâtre dans la loge louée à Alexandre Bertrand (bail pour la FSG 1714 signé le 30 novembre 1713, Min. centr. XXXVIII, 122), et un autre théâtre dans la loge de Mathieu Blampignon⁴.

Pour la FSG 1714, Octave engage les personnes suivantes⁵ :

Antoine Delaplace (Arlequin), pour 1200 livres ;
Les époux Vieujot, Nicolas-Charles et sa femme Anne-Catherine Restier,⁶ pour 700 livres ;
Augustin Babron et Louise Couvrefchef, sa femme (600 livres)¹ ;

¹ *État des pièces.*

² Min. centr., VIII, 899 : Bail du préau de la FSG à Octave (11 juillet 1713). Voir Agnès Paul, th. cit., t. I, p. 17, 72.

³ Min. centr. XCVIII, 383, 1^{er} février 1714. Cité dans Agnès Paul, th. cit., t. I, p. 73. C'est ainsi que l'on apprend l'existence de ce théâtre de Restier qui représentait, de toute évidence, les petites comédies assorties d'exercices de sauteurs et danseurs de corde. On retrouve dans les archives d'autres baux passés par Octave en tant que fermier du préau de la FSG (Min. centr., XXXVIII 124 – 125, Agnès Paul, th. cit., t. I, p. 20).

⁴ Agnès Paul précise toutefois : « Je n'ai pas retrouvé [...] le bail de la loge de Mathieu Blampignon, mais le règlement du contentieux des loyers (Min. centr. XXXVIII, 152, 31 juillet 1716) » (Agnès Paul, th. cit., *Notes*, p. 13, note 96).

⁵ Est-ce qu'elles jouent toutes sur le même théâtre ? Comment s'organise ce fonctionnement à deux théâtres qui nécessite logiquement la présence des deux troupes ? Les renseignements nous manquent pour apporter des réponses.

⁶ Nicolas-Charles Vieujot et sa femme Anne-Catherine Restier sont engagés par Octave le 6 janvier 1714 (Min. centr. XXXVIII, 124, Agnès Paul, th. cit., *Dictionnaire biographique*, p. 65).

Jeanne-Barbe Poncet, danseuse (400 livres)² ;
Pierre Ravinet (300 livres)³.

La fille d'Octave, Anne-Élisabeth Costantini, et son gendre, Charles-Virgile Romagnesi, jouaient dans son jeu sans être gagistes, ainsi que, peut-être, Jean-Antoine Romagnesi.

Selon les *MSF*, l'un des deux théâtres d'Octave portait les noms de Dolet et Delaplace ; cependant, le contrat avec Charles Dolet n'a pas été retrouvé. Il est vrai qu'on était habitué à le voir constamment aux côtés de Delaplace, mais, comme dans cette troupe Delaplace se charge justement de son personnage d'Arlequin, on peut douter avec raison de la présence de Dolet. Dolet est-il dans une troupe concurrente, chez Pellegrin, par exemple ? En province ?

Malgré le monopole et l'ouverture des deux théâtres, les affaires d'Octave ne semblent pas particulièrement florissantes : son gendre est obligé de se porter caution pour lui⁴.

Alexandre Bertrand a loué sa loge à la FSG à Octave pour « satisfaire ses créanciers »⁵ et limite son activité à la Foire Saint-Laurent.

Est-ce que Saint-Edme et Catherine Baron sont associés ? Selon les *MSF*, il semblerait que oui, car les *MSF* placent, dans l'article de la FSG 1714, l'information suivante :

L'accommodement fait le 21 août 1713 entre le Sieur et la Dame de Saint-Edme, et la Dame veuve Baron fut suivi d'un acte qu'ils passèrent le 30 octobre suivant, par lequel ils formèrent une société pour neuf ans, pendant laquelle ils promirent et s'engagèrent à payer les acteurs et les autres frais par moitié, et conséquemment, de se rendre compte, et de se partager fidèlement la recette que chacun des deux théâtres produirait⁶.

Est-ce que « le 30 octobre suivant » désigne le 30 octobre 1713 ou bien le 30 octobre 1714 ? L'acte de société entre Saint-Edme et Baron date du 30 septembre 1714 ; c'est à cette date-là

¹ Min. centr. XXXVIII, 118, 24 juillet 1713.

² Min. centr. XXXVIII, 143, 1^{er} août 1715 (Agnès Paul, th. cit., *Dictionnaire biographique*, p. 54). Un autre document curieux atteste de la présence de Mlle Poncet dans la troupe et précise ses fonctions. Il s'agit d'une plainte qu'elle porte contre Antoine Delaplace et qui nous permet de goûter un peu l'ambiance de la loge d'Octave : « L'an 1714, le samedi 17 mars, environ les sept heures du soir, nous César-Vincent Lefrançois, etc., nous étant trouvé dans le préau de la foire St-Germain, au jeu d'Octave, [...] s'est présentée à nous Jeanne-Barbe Poncet, femme de Jacques Amiot, perruquier, demeurant rue Dauphine : Laquelle nous a fait plainte et dit qu'elle s'est engagée avec le sieur Octave pour la représentation de ses jeux et chanter les couplets qui lui seraient donnés ; ce qu'elle a exécuté avec le plus d'exactitude qu'il lui a été possible et avec toute la décence convenable à des spectacles publics. Elle a été obligée de se trouver sur la scène à plusieurs représentations avec le nommé Delaplace, faisant le personnage d'Arlequin, lequel, pour l'insulter, au lieu de chanter les couplets de son personnage, disait : "Fi ! fi ! cela est connu". S'en étant plainte plusieurs fois au sieur Octave, n'étant pas dans le désordre et femme vivant bien avec sa famille, ledit Delaplace n'a pas laissé de continuer et de l'insulter jusqu'à ce jour qu'il s'est écrié, en faisant des postures indécentes et déshonnêtes : "Fi ! fi ! cela est connu de tout le monde, c'est de la rue Fromenteau". La poursuivant le long du théâtre avec une indécence qui a excité une risée et un scandale de toute l'assemblée. Et comme il a menacé la plaignante qu'elle n'était pas encore au bout, la raillant, disant que c'était un lazzi de théâtre, c'est ce qui l'oblige de venir par-devers nous nous rendre plainte » (Campardon, t. II, p. 244).

³ Min. centr., XXXVIII, 118, 12 juillet 1713 (Agnès Paul, th. cit., *Dictionnaire biographique*, p. 56).

⁴ Min. centr., XXXVIII, 124-125 Agnès Paul, th. cit., t. I, p. 20.

⁵ Agnès Paul, th. cit., *Dictionnaire biographique*, p. 12.

⁶ *MSF*, t. I, p. 159.

que « les deux entrepreneurs s'associaient dans le produit des jeux, et s'engageaient solidairement à honorer les contrats avec les artistes et les baux des loges »¹. Est-ce qu'il y a eu un accord antérieur, écrit ou bien, tout simplement, oral, qui aurait inauguré une « période d'essai » de cette association à l'issue de laquelle les deux entrepreneurs auraient signé un acte notarié définitif ? Ce n'est pas exclu, mais, en tout cas, si l'on se tient aux documents existants, les deux entrepreneurs n'étaient pas associés ni à la Foire Saint-Germain, ni à la Foire Saint-Laurent de cette année 1714.

À cette foire, la troupe de Saint-Edme est toujours installée au jeu de paume d'Orléans². Dominique et ses camarades, Paghetti, Belloni, Desgranges, forment le noyau de la troupe³ certainement très populaire.

La troupe de Catherine Baron, installée au jeu de paume de Bel-Air, joue sous les noms des deux vedettes, Baxter et Saurin. Louis Fuzelier fournit la troupe en nouvelles pièces qui réussissent pleinement.

Fuzelier, dans son manuscrit *Opéra-Comique*, rend compte de ses succès : « Foire Saint-Germain 1714. *La Matrone d'Éphèse* en deux actes avec un prologue, *Les Mal-Assortis* en deux actes avec un prologue. Le succès de ces deux pièces fut éclatant ». Nous reparlerons de ces deux pièces, dont nous éditons la dernière, dans les chapitres à part.

Les *MSF* détaillent le répertoire des deux théâtres d'Octave :

[...] sur l'un de ces théâtres, il fit représenter : *Arlequin favori de la fortune*, pièce en trois actes de la composition de Mr. Duvivier de Saint-Bon, et sur l'autre, qui portait le nom de Dolet⁴ et de la Place, on reprit *Le Festin de pierre* qui avait eu tant de succès à la Foire Saint-Germain précédente, à laquelle succéda une seconde du même auteur, également en trois actes intitulée : *Les Pèlerins de Cythère, ou les Aventures d'Arlequin à Cythère*⁵.

Quant à la dernière pièce signalée – qu'il ne faut pas confondre avec *Les Pèlerins de Cythère*, de Louis Fuzelier, donnée à la FSL 1713 – nous l'éditions et nous l'évoquons de manière détaillée plus loin.

Le manuscrit *État des pièces*, en parlant de l'entreprise d'Octave, signale, lui aussi, la création d'*Arlequin favori de la fortune* et la reprise du *Festin de pierre* ; à ces deux pièces il ajoute *Arlequin Pâris*, en un acte. Il semblerait que cette rapide mention soit la seule qu'on possède de cette pièce visiblement perdue.

C'est à un certain du Vivier (Duvivier) de Saint-Bon que l'on doit l'opéra comique en 4 actes intitulé *Arlequin favori de la Fortune*. On conserve, de cette œuvre, deux manuscrits.

¹ Min. centr. XIII, 182, cité dans Agnès Paul, th. cit., t. I, p. 68.

² Agnès Paul, th. cit., t. III, p. 354.

³ Agnès Paul, th. cit., *Dictionnaire biographique*, p. 11, 25, 28, 53.

⁴ Cela paraît douteux.

⁵ *MSF*, t. I, p. 161-162.

Le premier contient le texte complet destiné au censeur (la dernière page porte : « Vu ce 2 février 1714 »)¹. Le second manuscrit ne contient qu'un résumé de la pièce²; la page de titre de ce manuscrit affirme que c'est le « premier et dernier ouvrage » de l'auteur³. Le résumé manuscrit présente des rapprochements avec celui donné par le *DTP* : les auteurs du *DTP* se sont peut-être servis de ce manuscrit pour faire leur article sur la pièce⁴. Le *DTP* donne cependant à la pièce le titre *Arlequin jouet de la Fortune*, tout en indiquant que, dans les *MSF*, la pièce porte le titre d'*Arlequin favori de la Fortune*⁵ (ce qui est le cas également dans les deux manuscrits conservés). Le *DTP* affirme aussi : « C'est le seul ouvrage de cet auteur »⁶. Brenner attribue également à Duvivier de Saint-Bon *Le Réveillon des dieux et la Gageure de Pierrot*, prologue (FSG, 1718)⁷, mais il s'agit certainement d'une confusion avec les deux œuvres de Louis Fuzelier représentées à la Foire Saint-Germain 1718, *La Gageure de Pierrot*, opéra comique en 1 acte (Brenner, n° 6684) et le prologue *Le Réveillon des dieux* (Brenner, n° 6761). Agnès Paul a repéré, dans l'inventaire des décorations de la troupe d'Octave dressé en 1716, celle qui a servi à la représentation d'*Arlequin favori de la Fortune* ou, plus exactement, de sa dernière scène qui se passe aux Petites maisons (c'est une preuve supplémentaire du fait que la pièce fut jouée par la troupe d'Octave): « on retrouve parmi les décorations "dix ailes représentant les Petites maisons, où il y a une figure à chaque aile, plus un rideau garni de figures des mêmes" »⁸. *Arlequin favori de la Fortune* commence par un présent que fait une Fée au malheureux Arlequin d'une bague magique qui le rend chéri de la Fortune. L'apparition de cette dernière est prétexte à une mise en scène allégorique : « Le Théâtre change. Le temple de la Fortune paraît. On voit la Fortune sur un globe, le Malheur

¹ Ms. BnF, fr. 25480, f^{os} 118-163.

² Ms. BnF, fr. 9312, f^{os} 70-71v^o ; cela fait quatre pages en tout dont la première est occupée par le titre de la pièce et une longue liste de personnages.

³ Inscription faite par un lecteur anonyme qui a laissé de nombreuses notes sur les pages des pièces réunies dans ce recueil ms fr. 9312 ; c'est le même lecteur, par exemple, qui avait noté, à propos d'*Arlequin fille malgré lui*, que « Le sujet de cette pièce est le même que celui des anneaux magiques ». Ce lecteur réfléchit souvent à de possibles adaptations et transformations des pièces, des coupures à faire, en vue, certainement, d'une future représentation. Paola Martinuzzi a relevé des annotations de la même main sur les pages des pièces inédites de Le Sage (BnF, ms. fr. 9314) ; elle remarque avec justesse que ces annotations trahissent une bonne connaissance du répertoire et de la pratique théâtrale de l'époque (Paola Martinuzzi, p. 151).

⁴ *DTP*, t. I, p. 250-252. À la fin de l'article, les auteurs signalent : « Extrait manuscrit ». Cependant, il y a aussi quelques minimes différences entre le manuscrit et le *DTP*. Certaines pourraient venir du désir des auteurs du *DTP* d'arranger le texte tant au niveau de la suite de l'action qu'au niveau des expressions utilisées. D'autres constituent de petits ajouts. Par exemple, dans les manuscrits, la pièce se termine par la proposition d'Arlequin d'aller à Chaillot « manger un gigot » (BnF, ms. fr. 9312, f^o 71v) ou bien « croquer un gigot » (ms. BnF, fr. 25480, f^o 163), tandis que le *DTP* parle de « gigot de mouton, avec une salade » (p. 252). L'origine de cette salade est inconnue.

⁵ *DTP*, t. I, p. 252.

⁶ *Ibid.*, p. 250.

⁷ Brenner, p. 63, n° 6061.

⁸ Agnès Paul, th. cit., t. II, p. 255. Le document, datant du 20 février 1716, est conservé au Min. centr. XXXVIII, 148. Agnès Paul le reproduit intégralement, th. cit., t. III, p. 388-390.

enchaîné à ses pieds » (f° 124) ; au départ de la Fortune : « [...] le globe vole en l'air et le piédestal tombe sur le théâtre » (f° 127). Toutes sortes de personnages se présentent ensuite devant Arlequin chargé de distribuer les faveurs de la Fortune : la pièce est construite à la manière d'une pièce à tiroirs. Un des visiteurs, apothicaire de son état, porte le même nom que son collègue dans la comédie de l'ATI, *Arlequin empereur dans la Lune* : Monsieur Cusifle. Plusieurs scènes contiennent des allusions au monde du spectacle : ainsi, parmi les sollicitateurs apparaît un Comédien Italien (Léandre) qui prie Arlequin de « le faire briller à la Foire où il va s'établir. Il fait description de sa troupe »¹. Dans la troupe de Léandre, Arlequin, Pierrot et Scaramouche paraissent très médiocres, il n'y a que Colombine qui mérite les louanges. « Arlequin l'instruit sur ce qu'il a à faire en lui conseillant d'avoir de jolies filles »². Le Comédien présente cette Colombine (« en Arlequine », ce qui veut probablement dire en costume d'Arlequine) dont la danse doit faire le succès de son théâtre. Léandre revient encore en chef d'une troupe foraine : il décide d'épouser une jeune actrice³ malgré l'avertissement de l'oracle qui lui annonce le cocuage. Sont-ce des personnages conventionnels ou bien pourrait-il s'agir d'une pique contre les personnalités de quelque troupe rivale ? La pièce contient les lazzi traditionnels (lazzi de pleurer, d'étonnement, de peur), les danses et des numéros de chant à coloration italienne : la Fée chante une chanson italienne⁴, le Peintre chante un air moitié français, moitié italien⁵, Léandre chante aussi une chanson italienne⁶. Certaines plaisanteries sentent l'école italienne :

<p><i>Le Monde renversé ou Arlequin jouet de la Fortune</i> (Dominique, le <i>Scenario</i>, Gambelli, vol. II, p. 506)</p>	<p>Duvivier de Saint-Bon, <i>Arlequin favori de la Fortune</i></p>
<p>[...] quand Cinthio me dit que je porte sur le visage les marques d'un grand fripon, je lui dis : « Vous en avez menti ! Je les porte sur les épaules », il ajoute : « Un misérable qui sort des galères où il a été cinq ans », je répons : « Vous en avez encore menti ! Je n'y ai servi que pendant quatre ans » ; [...].</p>	<p>ARLEQUIN Mes faits ne sont pas ordinaires, Ni mes blessures trop légères. Vois, j'ai servi l'état longtemps. 2^e BOHÉMIENNE Cinq ans accomplis, j'y consens, Mais comme forçat aux galères. ARLEQUIN Tu mens, je n'y fus que trois ans.</p>

En résumé, cette pièce assez brouillonne ne semble pas suivre une source précise, italienne ou française, mais plutôt s'inspirer librement des lieux communs du théâtre italien et forain.

¹ Ms. BnF, fr. 9312, f° 71 (Acte II).

² *Ibid.*

³ Le *DTP* dit « une jolie comédienne de campagne », tandis qu'aucun des deux manuscrits ne semble le préciser, parlant simplement de « jolie actrice ».

⁴ Ms. BnF, fr. 25480 f° 122 (Acte I).

⁵ *Ibid.*, f° 139.

⁶ *Ibid.*, f° 158.

Les trois autres pièces connues pour cette foire sont représentées, selon *État des pièces*, par la troupe de Dominique (c'est-à-dire, Saint-Edme). Ce sont : *La Fausse coquette*, *Démocrite ou Arlequin mari retrouvé* et *Arlequin gentilhomme par hasard*. La première et la dernière sont attribuées, par ce manuscrit, à Dominique, la deuxième, à Desgranges. Visiblement, les deux acteurs-auteurs honorent leur promesse de fournir la troupe en comédies nouvelles (ou, du moins, en comédies anciennes rafraîchies pour l'occasion). La pièce de Desgranges, *Démocrite ou Arlequin mari retrouvé*, semble perdue. *La Fausse coquette* est probablement la reprise de *La Fausse coquette* de l'ATI attribuée à Brugière de Barante et représentée le 18 décembre 1694. La pièce a été certainement adaptée, mais le texte forain n'a pas été conservé. Dans *Arlequin gentilhomme par hasard*, Dominique reprend le sujet qu'il a déjà présenté à la foire en 1708 (FSG, chez la veuve Maurice) et à Lyon, en 1712. La pièce a peut-être été donnée également entre ces deux dates, tant aux foires, qu'en province. Dominique publia son *Arlequin gentilhomme par hasard* « lyonnais » en 1712¹. La version foraine de 1708 n'a pas été conservée, contrairement à celle de 1714² ; on ne peut donc pas comparer les deux versions foraines³, mais on peut confronter la version foraine de 1714 à la pièce « lyonnaise » imprimée en 1712. La page de titre du manuscrit forain porte : « *Arlequin gentilhomme par hasard* divertissement nouveau⁴ pour la foire St-Germain de l'année 1714 ». Ce manuscrit est probablement une copie de l'exemplaire destiné au censeur : en effet, la dernière page porte : « Vu le 7 mars 1714 », mais cette note n'est pas accompagnée d'une signature. La pièce est précédée d'un prologue intitulé *La Fontaine de Sapience* (f^{os} 165-174). Ce prologue a été écrit spécialement pour la foire, il ne se trouve pas dans *Arlequin gentilhomme par hasard* publié en 1712 dans le recueil intitulé *Nouveau théâtre italien*. Le titre du prologue renvoie à la pièce homonyme de B*** (Brugière de Barante ?), en un acte, représentée à l'ATI le 8 juillet 1694. La pièce italienne transporte le spectateur à l'île du Repos : « On y voit au milieu une fontaine très agréable, autour de laquelle sont plusieurs bergers et bergères, les uns puisant, les autres buvant de l'eau de la fontaine » (sc. VII). Cette eau chasse les illusions et les apparences trompeuses et ouvre les yeux sur la réalité des choses, autrement dit, elle donne de la sagesse. La pièce foraine emprunte ce dispositif, mais va plus loin dans son recours à l'allégorie, car Sagesse y paraît personnifiée : « Le théâtre représente la fontaine de sapience. Troupe de bergers et bergères

¹ Dans : Pierre-François Biancolelli, *Nouveau théâtre italien [...]*, *op. cit.*

² Ms. BnF, fr. 25480, f^{os} 164-204.

³ Qui étaient certainement très différentes, du moins, du point de vue de la forme : la version de 1708 était probablement en prose et celle de 1714 est un opéra-comique en vaudevilles.

⁴ Nous avons souligné ce terme qui paraît indiquer une pièce tout à fait inédite.

endormis. Après que la symphonie ait joué un sommeil, La Sagesse chante après les avoir éveillés [...] » (f° 165). La Sagesse invite les bergers « dans cette eau puiser la vérité » et confie la garde de la fontaine à Arlequin (f° 165v). Dans la pièce de l'ATI, c'est Pierrot qui assumait cette fonction, mais le principe du choix du gardien n'a guère changé : on disait Pierrot sot, et Arlequin se reconnaît « trop ignorant », dans les deux cas le gardien de l'eau de la sagesse n'est point choisi pour son intelligence mais plutôt pour sa simplicité synonyme de bon sens. Le premier visiteur accueilli par Arlequin (sc. 2) est un Poète, « nourrisson du Parnasse », qui abandonne « le lyrique / et le sublime comique / pour venir chercher pratique / parmi des acteurs forains ». Il justifie ainsi son choix : « Ces acteurs par leur étude / Attirant la multitude / Font régner la solitude / Dans l'hôtel de leur voisins ». Ce clin d'œil à la foire et à la Comédie-Française était évidemment absent de la comédie italienne. Par contre, la description qui suit d'un opéra composé par ce Poète qui compte des victimes par dizaines de milliers est directement empruntée à la pièce de l'ATI dans laquelle Arlequin endosse le rôle d'un poète/pédant ridicule, Monsieur Crassotius (sc. IV), et narre en détails sa tragédie sur la prise de Troie tout aussi dévastatrice. La petite fille qui survient dans la scène suivante voit, après avoir goûté à l'eau merveilleuse, l'image même de futilité parisienne qu'avait déjà contemplée, avant elle, Lucile, l'héroïne de la pièce italienne, devenue visionnaire grâce à la même boisson magique :

<p>Brugière de Barante (attr. à), <i>La Fontaine de Sapience</i>, sc. VII (Gherardi, 1741, t. V, p. 303)</p>	<p>Pierre-François Biancolelli, <i>La Fontaine de Sapience</i>, prologue, sc. 3 (BnF, ms. fr. 25480, f° 171)</p>
<p>LUCILE <i>après avoir bu, demeure comme assoupie, puis tout d'un coup elle dit :</i> Quel changement soudain ! où suis-je ? et dans ces lieux Quel rayon inconnu vient dessiller mes yeux ? [...] Paris dans ses détours n'est plus un labyrinthe ; Je fais tomber son masque, et j'éclaire sa feinte. Malgré tous ses détours, je le vois tel qu'il est : J'y vois fort peu d'amour, et beaucoup d'intérêt, [...] Hé, fi, fi, monsieur l'abbé ! hé fi ! vous n'y pensez pas. Laissez là le blanc, le rouge et les mouches pour les coquettes ; occupez-vous à quelque chose de plus sérieux. Mais il ne veut pas m'entendre. Le voilà qui minaude à son miroir, il essaye une grimace, il répète une révérence, et étudie une mauvaise plaisanterie, pour la débiter tantôt aux Tuileries sur un fausset efféminé.</p>	<p><i>Arlequin donne de l'eau de la fontaine à la petite fille qui après avoir bu reste comme assoupie après quoi elle dit :</i></p> <p style="text-align: center;">LA PETITE FILLE</p> <p>AIR : <i>Voulez-vous savoir [qui des deux]</i> Que vois-je ? Où suis-je ? Et dans ces lieux Quel rayon dessille mes yeux ? Paris n'est plus un labyrinthe, Je le découvre tel qu'il est. J'y vois régner partout la feinte, L'artifice avec l'intérêt.</p> <p>AIR : <i>J'ai fait à ma maîtresse</i> Je vois à sa toilette Un jeune abbé coquet J'entends l'air qu'il répète Sur un ton de fausset.</p>

L'alexandrin suivi de la prose dans la pièce de l'ATI sont transformés par l'auteur forain en couplets faciles à chanter ; les discours sont raccourcis, allégés pour n'en garder que l'essentiel.

Arlequin forain, éclairé par l'eau de la fontaine, citera aussi littéralement Arlequin de l'ATI :

<p>Brugière de Barante (attr. à), <i>La Fontaine de Sapience</i>, sc. VII (Gherardi, 1741, t. V, p. 306)</p>	<p>Pierre-François Biancolelli, <i>La Fontaine de Sapience</i>, prologue, sc. 3. (BnF, ms. fr. 25480, f° 172)</p>
<p>[ARLEQUIN] <i>boit, et après avoir bu, il dit :</i> Quel changement soudain ! où suis-je ? Je chancelle. Si je perds la raison, je me passerai d'elle. [...] Paris à mes regards ne se dérobe plus. J'y vois beaucoup de sots, et beaucoup de cocus.</p>	<p>[ARLEQUIN] <i>après avoir bu :</i> Ah, l'aimable boisson, Où suis-je... je chancelle. Si je perds la raison... Je me passerai d'elle, Et zon, zon. AIR : <i>Réveillez-vous [belle endormie]</i> À ma parfaite connaissance Paris ne se dérobe plus. Hélas, je vois en abondance Autant de sots que de cocus.</p>

Les deux pièces font défiler ensuite les personnages ridicules habituels comme ce parvenu qui décore son palais des portraits de ses ancêtres en remplaçant leurs mandilles (habit de valet) par des cuirasses, ou bien ce magistrat qui se fait dicter ses arrêts par une coquette. Le prologue forain se termine par l'apparition d'un autre personnage allégorique, la Folie, suivie des fous et des folles qui dansent tandis que Pierrot chante : « On plante là la Comédie / Pour la foire et pour nos jeux / Enfin chacun a sa folie ». Ainsi, Dominique s'est servi, pour trousser son prologue, du dispositif allégorique de la pièce, de quelques personnages, répliques et plaisanteries, tout en supprimant les longues scènes parlées qui constituaient une entrée en matière et auraient inutilement rallongé le prologue.

Malgré le titre identique, *Arlequin gentilhomme par hasard* qui fut joué à Lyon et édité en 1712 et *Arlequin gentilhomme par hasard* paru à la FSG en 1714 ne sont pas une seule et même pièce. En revanche, les nombreuses similitudes les rapprochent. Les deux pièces sont construites autour d'un sujet comique récurrent d'un valet qui usurpe la place du maître. Mais *Arlequin gentilhomme par hasard* de 1712 est une grande comédie d'intrigue en 3 actes et en alexandrin, d'inspiration franco-italienne (avec, en prime, quelques traits régionaux censés faire plaisir au public lyonnais). La pièce foraine est un opéra-comique en vaudevilles.

Les deux pièces, celle de 1712 et celle de 1714, commencent par un larcin : dans la première, Arlequin vole un plat de macarons, ce qui conduit à une confusion et le fait

finalement passer, bien involontairement¹, pour un gentilhomme. Arlequin ne cherche guère à maintenir les autres dans cette erreur, bien au contraire, il n'arrête pas de répéter qu'il est un pauvre crocheteur, que son père fut un voleur pendu en place publique, qu'il ne sait ni lire, ni écrire etc. (d'ailleurs, tous ces traits sont typiques tant pour Arlequin de l'ATI que pour Arlequin forain). Il n'envisage pas de tirer un avantage financier de cette méprise, se bornant à assouvir, dans la maison de son prétendu beau-père, son appétit légendaire. 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'Octave. Arlequin s'en défend, tandis que Scaramouche lui suggère d'entretenir le Docteur dans cette erreur. L'usurpation se fait donc également de façon accidentelle et non préméditée, mais Scaramouche le fourbe conçoit rapidement l'avantage qu'on peut tirer de la situation et fait entrer Arlequin dans son jeu.

Ainsi, Arlequin se retrouve, dans les deux pièces, dans la peau d'un gentilhomme et de futur mari de la jeune fille à qui il fait le même compliment dans les deux pièces de Dominique :

<i>Arlequin gentilhomme par hasard</i> (1712, joué à Lyon et imprimé), Acte II, sc. 11	<i>Arlequin gentilhomme par hasard</i> (FSG 1714, ms. BnF, fr. 25480, f° 179)
Madame, tout ainsi que le bourreau sévère Attache un patient au funeste gibet, Et pour le dépêcher lui sert [<i>sic</i>] le sifflet, De même aussi la belle... au gibet de vos charmes, Vous m'avez attaché... car enfin mes alarmes... Le soleil... de vos yeux... votre nez... votre main... Allons nous en souper, beau-père, car j'ai faim ² .	À la potence de vos charmes L'amour a voulu m'attacher, Mes soupirs... mes soupirs... mes alarmes... Ma belle, allons nous en coucher.

Au-delà de l'emprunt fait à la propre pièce de Dominique de 1712, ce compliment ridicule remonte à une espèce de lazzi verbal classique de l'ATI ; le *Scenario* de Dominique en contient plusieurs exemples. Cette remarque nous amène à la source essentielle de la pièce foraine, comme de la pièce « lyonnaise » : le canevas de l'ATI, *Le Monde à la renverse*³ ou

¹ La confusion se produit de la manière suivante : Arlequin vole un plat de macarons et se cache dans la chambre d'Isabelle pour le manger en toute tranquillité ; Léandre vient chez elle en rendez-vous galant, Arlequin prend peur et se cache sous le lit. Le père d'Isabelle, le Docteur, paraît, et Léandre se cache à son tour derrière le lit. Le Docteur trouve Arlequin et part chercher ses valets pour l'aider à chasser l'intrus. Pendant ce temps-là, Léandre échange les habits avec Arlequin. Habillé en Arlequin, Léandre attendrit le Docteur en se disant un pauvre crocheteur affamé, le Docteur le laisse partir et découvre ensuite Arlequin déguisé en jeune homme de qualité qu'il croit être amant de sa fille. Il trouve sur Arlequin la lettre qui fait croire au Docteur qu'il a affaire à Léandre, fiancé avec Léonore, la fille de son ami Géronte. Pour réparer l'affront, le Docteur décide de marier Arlequin déguisé avec sa fille Isabelle.

² Dans la sc. 4 de l'Acte I, Biancolelli avait déjà utilisé cette phrase : « Ma belle crocheteuse, allons-nous-en coucher ».

³ Ms. BnF, fr. 9329 ; publié par Colajanni, p. 123-132.

bien *Le Monde renversé ou Arlequin jouet de la Fortune*¹. Ces deux versions présentent des différences qui laissent penser que nous ne possédons aucune version complète de ce canevas : la version de Dominique se borne, comme à son ordinaire, de retracer uniquement les scènes qui impliquent Arlequin, et le canevas du ms 9329 ne contient qu'un seul couple amoureux, contrairement au canevas de Dominique, et ne retrace vraisemblablement qu'une partie de l'intrigue. La pièce foraine emprunte au canevas de l'ATI les plaisanteries², les lazzi, les répliques, mais, surtout, le plan de l'action dans tous ses détails. L'intrigue de la pièce foraine suit celle du canevas et non pas celle de la pièce « lyonnaise », avec son enchevêtrement des deux intrigues amoureuses et les enlèvements successifs des deux jeunes filles, Isabelle et Léonore, par leurs amants. La pièce foraine puise directement dans le canevas les scènes suivantes :

celle où le valet du véritable maître se déguise en pâtissier dans le but d'attraper l'imposteur³ ;
l'incendie de la maison du Docteur⁴,

les combats entre Arlequin et le véritable Léandre (Octave) où le deuxième fourbe aide son comparse⁵ ;

la scène où l'imposteur veut « régaler » sa promise⁶ (l'originalité de la pièce foraine est qu'ils doivent se rendre, la nuit venue, à la foire) ;

le vol d'une cassette de bijoux¹

¹ Gambelli, vol. II, p. 503-506.

² Comme cette plaisanterie courante dans le théâtre italien (on la voit aussi dans *Arlequin empereur dans la Lune*) : « nous prenons une lettre dont je lis ainsi le dessus : « Au très insolent qui a mangé le lard ». Trivelin m'arrache cette lettre et lit : « Au très excellent Docteur Balouard » (Gambelli, vol. II, p. 503). Elle est répétée ainsi :

SCARAMOUCHE, *trouvant une lettre*.

Cette lettre va nous instruire.

ARLEQUIN *lisant le dessus*.

À Monsieur le Docteur en lard.

SCARAMOUCHE *lisant à son tour*.

Monsieur le Docteur Balouard. (ms. BnF, fr. 25480, f° 177).

³ Acte II, sc. 2 dans la pièce foraine, Acte III, sc. 7 dans le canevas du ms. fr. 9329. Dans la pièce foraine, Arlequin échange le portrait de Julie contre les pâtés, dans le canevas, il échange l'écharpe que la jeune fille lui avait donnée.

⁴ Acte II, sc. 4-6 dans la pièce foraine, Acte III, sc. 8-9 dans le canevas du ms. 9329. Dans les deux cas, le véritable maître sauve la jeune fille des flammes, et le zanni se fait passer pour le sauveur. En retrouvant la jeune fille évanouie – le véritable amoureux est parti chercher du secours – Arlequin lui mord le doigt pour la faire revenir ; elle se réveille, voit Arlequin et croit lui être redevable de l'avoir sauvée.

⁵ Lors du deuxième combat, Scaramouche vole l'épée de Léandre (Octave) et met à la place une seringue (Acte II, sc. 10 de la pièce foraine, Acte II, sc. 7-8 dans le canevas du ms. 9329). Cette scène, dans la pièce et le canevas, termine le deuxième acte.

⁶ Acte III, sc. 4-5 dans la pièce foraine, Acte II, sc. 1-2 dans le canevas du ms. 9329. En sortant, l'imposteur et la jeune fille se font attaquer par les spadassins, l'imposteur s'enfuit en laissant au véritable amoureux le soin de sauver la jeune fille mais réussit ensuite à s'attribuer cette gloire. Le fait que cette scène se passe de nuit, dans la pièce foraine, facilite la confusion.

les scènes du notaire, de la colique d'Arlequin et du pardon des fourbes².

Toutes ces scènes sont absentes de la pièce « lyonnaise ». Dans la pièce foraine, comme dans le canevas de l'ATI, le véritable Léandre cherche à démasquer le traître³ mais n'y réussit pas de si tôt. Dans la pièce « lyonnaise », il n'y a pas de confrontation entre le zani qui s'efforce à garder le rang usurpé, et le maître : bien au contraire, Arlequin répète sans arrêt la vérité aux vieillards qui ne veulent pas le croire.

En revanche, les trois couplets finals de la pièce foraine sont pris, sans changement, dans la pièce « lyonnaise » ; ces couplets jouent sur la notion du hasard présente dans le titre des deux pièces⁴. La pièce foraine offre quelques scènes plaisantes qui faisaient peut-être partie du spectacle de l'ATI mais ne sont pas détaillées dans les canevas conservés, comme cette scène de repas succulent offert par le Docteur à deux fourbes, tandis que le véritable Léandre et son valet affamé Pierrot se morfondent à la porte (Acte I, sc. 3). Pierrot est un écho comique de son maître et, malgré son incapacité de rimer, il crée, dans ses lamentations, quelques spirituels néologismes comme « pierroterie » ou bien « depierrotiser ».

La dernière pièce connue pour cette foire est une pièce anonyme en vaudevilles intitulée *L'Enfant prodigue* dont le texte est conservé dans le recueil manuscrit fr. 25480 (*Pièces diverses, dont le héros est Arlequin*), f^{os} 381-400. La page de titre porte : *L'Enfant prodigue / Divertissement pour la foire / St-Germain de l'année / 1714* » (f^o 381), et la dernière page : « Vu le 9^e mars 1714 », sans signature du censeur. Il s'agit donc probablement, d'une copie de l'exemplaire destiné au censeur. Cette pièce présente une action assez décousue. L'histoire commence par le crime de l'enfant prodigue (jeune débauché Léandre) et de son valet pourtant craintif (Arlequin) : à l'instigation de Léandre, Arlequin vole la cassette du père de ce dernier, ensuite les deux compères perdent tout au jeu et deviennent chanteurs de rue. Arrive une Fée avec sa suite. C'est là que cela devient

¹ Acte III, sc. 7 dans la pièce foraine, Acte III, sc. 8 dans le canevas du ms. 9329. Dans la pièce foraine, la fourberie est mise en échec par la gourmandise d'Arlequin qui insiste pour aller chercher un morceau de fromage qu'il a oublié.

² Acte III, sc. 8-9 dans la pièce foraine. Le notaire et la colique ne sont pas mentionnés dans le ms. 9329, mais ils le sont dans le *Scenario* de Dominique (Acte III). Dans la pièce foraine, Arlequin demande d'abord que l'on ne pende que son camarade qui l'a « débauché », ensuite ils prient qu'en échange de la valise rendue on les « dépende » tous les deux.

³ Entre autre, par des questions qui sont les mêmes dans la pièce foraine et dans le *Scenario* de Dominique (par exemple, Léandre demande qui – le canevas porte « que », certainement par erreur – est-ce qu'Arlequin connaît en Espagne, à quoi Arlequin répond : « Madrid »).

⁴ Julie de la pièce foraine répète ainsi le couplet de la chanteuse, de la pièce « lyonnaise » : « Qu'une femme soit naturelle / Et s'attache à plaire sans fard, / Qu'une maîtresse soit fidèle / Cela peut-être par hasard » ; suivent les couplets de Scaramouche et de Pierrot également empruntés directement à la pièce « lyonnaise ».

intéressant, car les scènes avec la Fée sont une réplique des scènes correspondantes d'*Arlequin favori de la Fortune* attribuée à Duvivier de Saint-Bon :

<p><i>L'Enfant prodigue,</i> ms. BnF, fr. 25480, f^{os} 390-391</p>	<p><i>Arlequin favori de la Fortune,</i> ms. BnF, fr. 25480, f^{os} 120-124</p>
<p>« Arlequin veut embrasser la Fée qui le rend insensible et l'endurcit », « Léandre touche partout Arlequin et [voit] qu'il est absolument insensible », « La Fée désenchanter Arlequin, chante une chanson italienne, après quoi elle donne une bague à Léandre et une bouteille de vin à Arlequin ». La Fortune avec sa suite arrive dans la scène suivante et déclare : « Arlequin, je me sens dans l'âme / pour toi certaine émotion [...] ».</p>	<p>La Fée endurecit Pierrot qu'elle a trouvé bien insolent, Arlequin le touche et trouve tout raide, ensuite la Fée lève l'enchantement à la prière d'Arlequin, chante un air italien et leur offre une bague et une bouteille de ratafia : ces deux objets sont censés rendre leur possesseurs (et consommateurs, pour le vin), chéris de la Fortune. Arlequin et Pierrot vident la bouteille. La Fortune paraît qui prend aussitôt Arlequin pour son favori.</p>

L'Enfant prodigue contient ensuite une parodie du sommeil de Renaud dans *Armide*, ainsi qu'une aventure orientale (la Sultane vient qui caresse Arlequin, le Sultan, son mari jaloux, veut empaler Arlequin et Léandre qui sont sauvés in extremis par des objets magiques), Arlequin se déguise en ambassadeur et Léandre, en roi, pour faire épouser à Léandre une fille du Docteur – bref, on voit défiler toute une série de lieux communs de ce répertoire réunis ensemble sans le moindre souci de justification. À la fin, le père pardonne à son fils prodigue, et Arlequin, en valet moralisateur (d'ailleurs, le couple, dans le premier acte, faisait un peu penser à Don Juan et son Sganarelle) tire le trait sur les erreurs de jeunesse de son maître : « Léandre est dans le bon chemin / Pour être sage / Et nous terminons à la fin / Notre libertinage » (f^o 399v^o).

Faut-il ajouter au répertoire de cette foire *Arlequin empereur dans la Lune* édité dans le deuxième volume de la présente étude ? Le manuscrit de cette pièce, sans doute copié sur celui soumis au censeur, affirme que la pièce a été vue par ce dernier le 14 février 1714, ce qui semble la destiner à la Foire Saint-Germain 1714. La question de la datation de cette pièce sera évoquée dans le chapitre consacré à cette pièce.

La foire n'est pas encore finie que les comédiens préparent, comme à l'ordinaire, leur saison estivale. Ces préparatifs font connaître la présence, à cette foire, de Jean-Baptiste Ragueneau, sans que l'on sache, malheureusement, à quelle troupe il appartenait. Il s'engage, moyennant 400 livres, pour aller faire une campagne d'été à Lyon sous la houlette de Pierre Paghetti et Hamoche, acteurs de la troupe de la dame Baron (était-il dans la même troupe ?). Dans cette troupe au répertoire franco-italien, il est chargé de « représenter les rôles de Mezzetin et des Vieillards dans les pièces italiennes et dans les françaises les rôles qui lui

conviendraient »¹. Malheureusement, cette campagne a mal tourné pour Raguenet qui « est tombé malade, ce qui l'a empêché et mis hors d'état de jouer les rôles français »². Paguetti et Hamoche lui suggérèrent de rentrer à Paris en promettant de lui payer son salaire à leur retour à Paris ; Raguenet appréhendait cependant qu'ils ne se rétractassent, en prenant pour prétexte la permission de partir qu'ils lui ont donnée oralement, et ne le privent ainsi de son cachet.

1714

Foire Saint-Laurent

Selon nous, il n'y a pas encore de société, à cette foire, entre Saint-Edme et Catherine Baron. Chacun continue son entreprise : Catherine Baron, avec Baxter et Saurin, Saint-Edme, avec Dominique et ses camarades³. Leur société, pour la durée de 18 foires, ne sera signée que le 13 septembre 1714 et ne portera pas sur la Foire Saint-Laurent déjà en cours, mais sur la Foire Saint-Germain prochaine. C'est à partir de ce moment-là que Catherine Baron et Saint-Edme s'associent dans leurs dépenses et bénéfices⁴, mais « chacun gardait son propre jeu, les époux Saint-Edme sous le nom de Dominique et Catherine Baron sous celui de Baxter et Saurin »⁵.

Il semble qu'à cette foire Pellegrin arrive enfin à dégager l'entreprise de la veuve Maurice qu'il a acquise en 1712 des mains de Saint-Edme qui l'a gérée jusqu'ici. Néanmoins, il ne peut s'installer dans le local utilisé jadis par la veuve Maurice à la Foire Saint-Laurent, la maison dite au panier-fleuri. Jusqu'ici, cette maison avait été occupée par Saint-Edme, successeur d'Imbert et Labrosse dans la gestion de l'entreprise de la veuve Maurice. Au printemps de l'année 1714, le bail signé par la veuve Maurice doit arriver à expiration. Mais, dès le 26 février 1714, un certain Jacques Regnault signe le bail de la maison « où est pour enseigne le panier fleuri », ainsi que des « jardins et lieux en dépendant en la continue d'un arpent et demi ou environ clos de murs » pour la durée de six ans à partir de Pâques 1714⁶. Catherine Baron et son second mari lui servent de caution⁷ : autant dire que c'est Regnault qui leur sert de prête-nom, et que ce sont eux qui ont loué la maison par son intermédiaire. Ainsi,

¹ Campardon, t. II, p. 293.

² *Ibid.*, p. 294.

³ Une plainte, suivie d'une enquête faite par le commissaire, permet d'identifier un autre membre de la troupe : « Étienne Lefèvre, voltigeur au jeu de la danse de corde du sieur Saint-Edme, demeurant faubourg Saint-Lazare aux 13 cantons, âgé de 34 ans » (Campardon, t. I, p. 331, note. Étienne Lefèvre est entendu comme témoin dans l'affaire de Jean-Charles Eggiber dit le Fort-Samson qui faisait des tours de force à cette FSL 1714).

⁴ Min. centr. V, 182, cité dans Agnès Paul, th. cit., t. I, p. 75-76.

⁵ Agnès Paul, th. cit., t. I, p. 76.

⁶ Min. centr. LXVI, 337 (Bail, 26 février 1714).

⁷ Min. centr. LXVI, 337 (Cautionnement, 26 février 1714).

non seulement Pellegrin n'a pu s'installer dans cette maison à la FSL 1714, mais il n'avait plus aucun espoir de récupérer ce local pour lui dans un futur proche. La location de la maison au panier fleuri par la veuve Baron, appelée depuis son second mariage Dame de Baune, a dû surprendre et irriter Pellegrin. À la Foire Saint-Laurent 1714, un violent conflit oppose Pellegrin et Octave, d'un côté, et Saint-Edme et dame Baron, de l'autre. En témoigne une plainte rendue, le 26 juillet 1714, par Marie Duchemin, l'épouse de Saint-Edme ; la dame Saint-Edme affirme que

quoique par sa conduite elle n'ait donné aucun sujet aux gagistes et acteurs des sieurs Pellegrin et Octave de mécontentement, cependant le nommé Raguenet, acteur de Pellegrin, le nommé Châteauneuf, au service d'Octave et de Pellegrin, et autres quidams de leur part, font courir des bruits qu'ils feront assassiner la plaignante, même le sieur Meusnier, prêtre de la congrégation de St-Lazare, et la dame de Baune [...]¹

Cette plainte certifie la présence de Raguenet dans la troupe de Pellegrin et suggère une entente cordiale – si ce n'est pas une société – entre Pellegrin et Octave : premièrement, leurs gagistes et acteurs sont de connivence pour persécuter la dame de Saint-Edme et, deuxièmement, Octave et Pellegrin semblent partager certains membres de leurs troupes, car Châteauneuf est dit être simultanément « au service d'Octave et de Pellegrin ». Pourquoi vouloir assassiner la dame de Saint-Edme, la dame de Baune et aussi le bon prêtre de la congrégation de St-Lazare, sieur Meusnier ? Il se trouve que c'est Gabriel Meusnier qui signa le bail de la maison au panier fleuri accordé à Catherine Baron, Dame de Baune par intermédiaire de Jacques Regnault ; il est probable que cette maison ait continué à abriter la troupe de Saint-Edme qui, sans ce bail surpris à temps, aurait été obligée de quitter les locaux au profit de Pellegrin. Non seulement la dame de Baune s'est assurée la maison au panier fleuri, mais elle a cherché également à supprimer le local investi par les concurrents et situé ruelle Saint-Laurent. En tout cas, voici une des conditions stipulées par le bail :

Et outre a été convenu entre les parties comme une des conditions du bail sans laquelle il n'eût été fait qu'en cas que les Messieurs de Saint-Lazare fassent détruire le jeu de danse de corde à présent construit dans la ruelle de Saint-Laurent et qu'ils empêchent ci-après la construction de quelques nouveaux jeux, en ce cas le prix du présent bail sera de la somme de deux mille cinq cent livres par an payable comme dessus au lieu des deux mille livres ci-dessus stipulés [...]²

En principe, le bail affirme qu'il n'y aura pas de danses de corde ni de représentations (outre celles de marionnettes) dans les lieux compris dans le bail, mais « en cas que par autorité supérieure il soit ordonné qu'il y aura des danses de corde ou autres théâtres dans les lieux et terrains compris audit bail », le prix du bail sera porté à 4000 livres par an, et les bénéficiaires du bail pourront disposer des locaux comme bon leur semble et les louer aux personnes de

¹ Campardon, t. II, p. 347.

² Min. centr. LXVI, 337 (Bail, 26 février 1714).

leur choix (ces personnes sont évidemment la dame de Baune, cautionnaire du bail, ou les Saint-Edme qui se sont rapprochés d'elle).

Quelle troupe jouait dans le local situé ruelle Saint-Laurent que dame de Baune voulait voir détruit ? Nous avons vu qu'à la Foire Saint-Laurent 1712 c'est Pellegrin qui était installé à cette adresse. À cette foire, nous avons un témoignage de présence, dans cette ruelle Saint-Laurent, de la troupe d'Octave. D'ailleurs, ce témoignage – qui est une plainte rendue par Octave et sa fille, Anne-Élisabeth Costantini, le 6 août 1714, – explique pourquoi les acteurs d'Octave se sont unis avec ceux de Pellegrin dans leur attaque dirigée contre les Saint-Edme et la dame Baron :

[Octave et sa fille] ont fait plainte et dit qu'ils ont fait des dépenses considérables pour la continuation du jeu et spectacle qu'ils ont toujours représenté ruelle St-Laurent, pendant le cours de la foire jusqu'à présent ; qu'ils ont eu le malheur de ne pouvoir obtenir permission à cause des sieur et dame de St-Edme qui leur ont nui pour être les seuls à avoir jeu et spectacle [...]. [les époux Saint-Edme affirment] Que si, par leurs sollicitations, ils parvenaient à avoir la permission de jouer, ils emploieraient tout leur crédit, tout leur argent pour ruiner les plaignants de fond en comble. Même leur a été rapporté qu'ils les menaçaient de les faire assassiner. Entre autres, le nommé Cadet¹ dit publiquement que, s'ils continuent à solliciter pour la permission de représenter, on les fera mettre à la Bastille².

En effet, Octave avait loué, le 4 avril 1713 et jusqu'en 1716, à Jean-Baptiste Lardin la loge construite par ce dernier en 1708 pour Pierre de Lajoute sur l'emplacement appartenant à Adrien Boisseau³. Cette loge était située ruelle Saint-Laurent⁴. Visiblement, à cause des intrigues des époux Saint-Edme et de la dame Baron, à la date du 6 août la troupe d'Octave n'avait toujours pas ouvert son théâtre ; et pourtant les dépenses effectuées par Octave étaient en vérité considérables. Il avait obtenu pour cette foire, le 9 juillet 1714, un privilège de l'Académie royale de musique l'autorisant à avoir 4 chanteurs, 8 musiciens et six danseurs⁵. La redevance annuelle de ce privilège s'élevait à 6 000 livres. Le 20 juillet suivant, Octave cède son exploitation à la FSL à son gendre, Charles-Virgile Romagnesi, sieur de Belmont (ce dernier s'était déjà porté caution pour Octave et maintenant, il reprend son bail). Octave reste attaché au jeu en qualité d'inspecteur⁶. Pourquoi cette acquisition d'un privilège onéreux si les finances vont mal ? Peut-être espérait-il renflouer les caisses grâce aux spectacles plus

¹ Probablement, Pierre Cadet, fils du décorateur de l'ATI.

² Campardon, t. II, p. 188.

³ Min. centr. XXXVIII, 115. Agnès Paul, t. I, p. 68 et 72. Les aménagements apportés par Octave à la loge de Lardin font apparaître l'existence d'une « loge sur le derrière du théâtre pour habiller Arlequin » et de deux autres loges sous le théâtre pour les autres acteurs (Agnès Paul, th. cit., t. II, p. 215). Cette loge personnelle pour Arlequin semble matérialiser son importance dans la troupe.

⁴ Dans la plainte contre la veuve Maurice déposée le 12 juin 1708, Lajoute et Selles expliquent qu'ils ont été obligés de « louer une maison et jardin situés dans la rue de la ruelle St-Laurent, près des portes de ladite foire, du sieur Boisseau, à l'effet d'y faire bâtir une loge », car le préau était, à cette date, intégralement loué par la veuve Maurice qui cherchait à en exclure les autres entrepreneurs (Campardon, t. II, p. 23).

⁵ Min. centr. XXXVIII, 130, 9 juillet 1714, cité dans Agnès Paul, th. cit., t. I, p. 73.

⁶ Agnès Paul, th. cit., t. I, p. 73.

attrayants ? À quelle date son théâtre fut-il finalement ouvert ? Et le fut-il ? Nous n'avons aucun témoignage sur les spectacles représentés par Octave à cette foire : pas de procès-verbaux, pas d'affiches, pas de mention dans le manuscrit *État des pièces*. Il y a bien une petite information dans les *MSF* – « pendant le cours de cette Foire, Octave se contenta de remettre sur son théâtre les pièces précédentes, qui n'attiraient plus le public ; on ne connaissait presque son jeu que par les affiches »¹ – mais comme elle ne contient aucun titre, on ne peut vérifier si elle se rapporte bien à cette foire.

En août 1714, Octave cède le bail qu'il a pris sur tout le préau de la FSG à Jean Rousset ; en octobre, Octave et Rousset annulent ce transport. Agnès Paul suppose qu'« il s'agissait sans doute d'un désistement fictif » qui déchargeait Octave des frais tout en lui conservant la main mise sur les entrepreneurs désireux de louer les emplacements².

La troupe d'Octave compte toujours Antoine Delaplace pour les rôles d'Arlequin, ainsi que Châteauneuf et Mlle Châteauneuf (probablement la fille du précédent)³ ; une certaine Mlle Delacroix est également engagée « pour chanter et danser »⁴. La fille et le gendre d'Octave sont certainement membres de la troupe, Jean-Antoine Romagnesi l'est peut-être aussi⁵. Les *MSF* affirment : « À la fin de cette Foire, Dominique quitta Octave et s'engagea dans la troupe régie par les Sieur et Dame de Saint-Edme »⁶, mais nous avons vu que Dominique n'était pas du tout dans la troupe d'Octave à cette foire, il était chez Saint-Edme depuis 1712, il s'agit certainement d'une confusion.

Jacques Pellegrin, qui ne pouvait plus compter sur la maison au panier fleuri, louée par la dame Baron, a entrepris la construction d'une nouvelle loge faubourg et ruelle Saint-Laurent : ce sera une grande et belle salle que loueront, entre 1721 et 1723, les Comédiens Italiens de la nouvelle troupe. Le 4 mars 1714, une semaine après le bail de la maison au panier fleuri passé au profit de Jacques Regnault (et Catherine Baron), Pellegrin achète une maison d'Edmond Chevalier, maître-fripiier à Paris moyennant 10 000 livres⁷ ; c'est dans cette maison située faubourg et ruelle Saint-Laurent (ou à l'emplacement de la maison ?) qu'il construit son nouveau théâtre. Est-ce que, en cautionnant le bail de la maison au panier fleuri, Catherine Baron réclamait aux prêtres de Saint-Lazare la destruction de cette nouvelle salle ? Ou bien de la salle d'Octave ? La nouvelle salle de Pellegrin s'est ouverte à cette foire Saint-

¹ *MSF*, t. I, p. 165.

² Agnès Paul, th. cit., t. I, p. 74.

³ Campardon, t. I, p. 196.

⁴ Engagée par son père pour chanter et danser chez Octave de 1714 à 1716 (Min. centr. XXXVIII, 143, 1^{er} août 1714). (Agnès Paul, th. cit., *Dictionnaire biographique*, p. 21).

⁵ Campardon, t. II, p. 331.

⁶ *MSF*, t. I, p. 165.

⁷ Agnès Paul, th. cit., *Notes*, p. 11, note 76.

Laurent. Le procès-verbal publié par Campardon indique que la troupe représente à la « foire St-Laurent, [dans] la salle et jeu de corde nouvellement bâtis dudit sieur Pellegrin »¹. La précision soulignée par nous indique qu'il s'agit d'une salle nouvelle ; ce n'était donc plus le même local qu'en 1712, mais bien la grande loge dont les planches ont vu jouer, dans les années 1720, la troupe du NTI. Un engagement retrouvé atteste que Pierre Alard faisait, à cette foire, partie de la troupe de Pellegrin.

Alexandre Bertrand est également actif à cette foire : il y loue un emplacement² pour six années. On ne connaît pas son répertoire : sans doute, privilégie-t-il les marionnettes.

Les commissaires sont de retour dans les loges foraines à cette foire, et les renseignements que l'on tient d'eux sont de loin les plus sûrs et les plus exacts. Le mardi 11 septembre 1714, le commissaire Louis-Jérôme Daminois se déplace, à la demande des Comédiens Français, dans la loge de Saint-Edme où joue Dominique avec ses camarades :

[nous] nous sommes transporté en la salle et jeu de corde dudit sieur de St-Edme, à la foire St-Laurent, où étant, après le jeu de danses de corde fini, il a été joué et représenté, sur un théâtre orné de machines, lustres et décorations différentes, une pièce comique qui a pour titre : *Arlequin gentilhomme par hasard ou jouet de la fortune*, par les nommés Dominique qui a fait le personnage d'Arlequin, Belloni celui de Pierrot, et autres, dont un a fait celui du Docteur, un autre celui de Léandre, un autre celui de Scaramouche, et une actrice. Ladite pièce distribuée en plusieurs scènes que lesdits acteurs et actrices chantent. Pendant le cours de laquelle avons remarqué que lesdits acteurs et actrices se parlent et se répondent sur le sujet de ladite pièce par discours et dialogues en prose, en plus de 30 endroits de ladite pièce ; qu'à la fin de ladite pièce le Scaramouche a annoncé, comme il se pratique à la Comédie, pour jeudi prochain une pièce comique ayant pour titre : *Les Deux Pierrots*, l'un desquels sera joué par Dominique à visage découvert ; qu'ensuite il a été représenté une autre pièce comique ayant pour titre : *Arlequin au bal du cours* ; que lesdits acteurs et actrices ont chanté et pendant le cours d'icelle se sont parlé et répondu sur le sujet de ladite pièce par dialogues en prose environ en vingt endroits de ladite pièce, et que l'orchestre était composé de neuf à dix particuliers jouant chacun d'un instrument de musique³.

En voici trois pièces du répertoire de Saint-Edme : *Arlequin gentilhomme par hasard ou jouet de la fortune* suivie d'*Arlequin au bal du cours* sont jouées le mardi 11 septembre et *Les deux Pierrots* est annoncée pour le jeudi 13 septembre.

Une affiche de cette foire décrite par le commissaire affirme que les deux pièces, *Les Aventures d'Arlequin au bal du cours* et *Arlequin gentilhomme par hasard*, furent représentées par la troupe de Dominique pour la première fois le 3 septembre⁴. L'affiche

¹ Campardon, t. II, p. 222 (procès-verbal à la date du 28 septembre). Une affiche du 21 septembre parle aussi de la troupe de Pellegrin comme de « la troupe du grand jeu nouvellement bâti » (Campardon, t. II, p. 353).

² « Bail passé par Jacques Regnault 'pour six années commencées à Pâques' 1714 à Alexandre Bertrand (Min. centr. XCVIII, 385 – 26 juin 1714) ; autre bail, du 20 juillet 1715, d'un autre terrain situé en face, toujours dans le préau de la Foire Saint-Laurent, valable jusqu'en juin 1724 (Min. centr. XIII, 184) » (Agnès Paul, th. cit., Notes, p. 16).

³ Campardon, t. II, p. 348-349.

⁴ *Ibid.*, p. 352.

précise que *Les Aventures d'Arlequin au bal du Cours* est un « divertissement nouveau », la deuxième pièce ne l'est visiblement pas.

Arlequin gentilhomme par hasard est certainement la même comédie de Dominique dont nous avons déjà parlé à la FSG 1714, le manuscrit *État des pièces* confirme bien qu'il ne s'agit pas d'une création : « On a repris *Arlequin gentilhomme par hasard* de D[ominique] ». Marcello Spaziani a souligné que les pièces représentées différaient sans doute sensiblement des versions écrites conservées, et ceci est certainement vrai pour *Arlequin gentilhomme par hasard* : la preuve la plus convaincante en est que la version manuscrite ne comporte que des couplets, tandis que le procès-verbal relève « des discours et dialogues en prose, en plus de 30 endroits de ladite pièce ». Si ces discours et dialogues n'ont pas été soumis au censeur (c'est à lui que fut destiné le manuscrit conservé de la pièce), c'est qu'ils étaient en grande partie imaginés sur scène et débités à l'improviste. *Les Aventures d'Arlequin au bal du cours* est une petite pièce d'un acte composée par Fuzelier ; l'auteur la mentionne dans son manuscrit *Opéra-Comique* : « *Les Aventures d'Arlequin au bal du Cours*, succès médiocre » ; *État des pièces* la répertorie aussi parmi les spectacles de la troupe de Dominique (et Fuzelier y a complété son nom marqué initialement par une seule lettre « f »). Aucun doute donc sur l'attribution, mais pas grand chose à dire sur cette pièce qui semble perdue.

Le lendemain, mercredi 12 septembre, toujours à la demande des Comédiens Français, un autre commissaire nommé Louis Poget se rend chez Saint-Edme, « où jouent lesdits Dominique, Belloni, Desgranges, Paghetti et autres leurs camarades »¹. Le spectacle commence par les jeux de corde habituels, ensuite on donne

deux pièces comiques dont l'une a pour titre : *Arlequin gentilhomme par hasard*, et l'autre : *Les Fêtes du Cours*, en plusieurs actes et scènes que les acteurs et actrices chantent, et pendant le cours desdites deux pièces, tous lesdits acteurs se parlent et se répondent sur le même sujet des pièces qu'ils représentent, par de courts dialogues et colloques en prose et dans presque toutes les scènes desdites deux pièces, et particulièrement lesdits Dominique, Desgranges et Belloni, qui se parlent très souvent en prose par des petits discours suivis².

Le programme de la soirée est exactement le même, et les libertés que les acteurs s'accordent, aussi : ils chantent et ils parlent à leur aise.

Les Deux Pierrots, annoncée pour le 13 septembre, est une nouvelle création de cette foire ; le 13 septembre est la date de sa première représentation, ce qui est attesté par une affiche arrachée au coin d'une rue et décrite par le commissaire, à la demande des Comédiens Français. L'affiche porte l'annonce publicitaire suivante :

¹ *Ibid.*, p. 348.

² *Ibid.*, p. 350.

La troupe du sieur Dominique donnera aujourd'hui, 13^e septembre, la première représentation d'un divertissement nouveau intitulé : *Les Deux Pierrots*, où Arlequin jouera le rôle de Pierrot à visage découvert. Ce sujet, dont l'idée est toute nouvelle, est orné de musique, de danses et de scènes italiennes des plus comiques [...]¹

La pièce va rester à l'affiche un certain temps, car le vendredi 21 septembre 1714 le même commissaire Louis-Jérôme Daminois assiste à sa représentation :

[...] après que les danses de corde ont été finies, il a été, en notre présence, joué et représenté sur un théâtre orné de lustres et décorations différentes, une pièce comique qui a pour titre : *Les Deux Pierrots*, par les nommés Dominique, qui a fait l'Arlequin et l'un des Pierrots, Belloni, l'autre Pierrot, et autres acteurs et actrices. Ladite pièce composée d'actes et scènes différentes que lesdits acteurs et actrices ont chantée. Avons observé que lesdits acteurs et actrices se parlent et se répondent sur le sujet de ladite pièce en plus de cent endroits par de courts dialogues, même monologues, en prose, comme aussi que l'orchestre était composé de 9 à 10 instruments de musique qui ont joué dans les entr'actes et lors des danses desdits acteurs et actrices².

La même pièce est encore donnée chez Saint-Edme le lundi 24 septembre :

il a été représenté sur un théâtre orné de lustres et de décorations différentes, une pièce comique qui a pour titre : *Les Deux Pierrots*, en plusieurs actes et scènes que les acteurs et actrices chantent, et pendant le cours de ladite pièce, tous lesdits acteurs se parlent et se répondent quelquefois sur le même sujet de la pièce qu'ils représentent par de courts dialogues et colloques en prose, et particulièrement ledit Dominique non seulement lorsqu'il joue le rôle d'Arlequin, mais encore lorsqu'il fait celui de Pierrot avec ledit Belloni qui fait aussi un rôle de Pierrot et encore ledit Paghetti lorsqu'il fait le rôle de poète, et ledit Desgranges dans un rôle qu'il représente dans la même pièce ; et aussi conjointement lorsqu'ils se trouvent ensemble ils se parlent en prose très-souvent par des petits discours suivis³.

Les procès-verbaux sont formels : les acteurs chantent, parlent et dansent sans aucune contrainte dans cet opéra-comique de 3 actes. Tout comme pour *Arlequin gentilhomme par hasard*, la mention de « plus de cent » échanges prosaïques ne correspond pas du tout au texte conservé des *Deux Pierrots*, entièrement en couplets. D'ailleurs, si le rôle de Desgranges devait être celui de Scaramouche, nous ne savons pas ce que c'est que ce « rôle de poète » joué par Paghetti (voir souligné) : il n'y a aucun poète dans la version conservée de la pièce. Ce texte est présent parmi les pièces inédites de Pierre-François Biancolelli (ms. fr. 9331 f^{os} 176-206), la page de titre porte : « *Les Deux Pierrots* / opéra-comique en trois actes / Par Mr Dominique / Représenté sur le théâtre de l'Opéra Comique / de la foire Saint-Laurent / 1714 ». Il semblerait que le *DTP* a finalement oublié de consacrer un article à cette pièce⁴. Marcello Spaziani parle⁵ de l'origine assurément italienne de cette pièce dont un des personnages, la mère de la jeune Angélique, porte d'ailleurs le nom de Mme Pindaret, directement emprunté à la comédie de Regnard pour l'ATI, *La Coquette ou l'académie des*

¹ Campardon, t. II, p. 353. Nous avons souligné la mention des « scènes italiennes » qui semble être un bon argument de vente.

² *Ibid.*, p. 350.

³ *Ibid.*, p. 351. Procès-verbal du commissaire Louis Poget.

⁴ Dans le t. II, p. 303, on lit : « *Deux (les) Pierrots*, opéra comique de M. Dominique. Voyez *Pierrots (les deux)* », et, dans le tome IV, p. 144 : « *Pierrots (les deux)*. Voyez *Deux (les) Pierrots* ».

⁵ Marcello Spaziani, *Gli Italiani alla « Foire »*, p. 72.

dames (1691). Mais la pédantesque madame Pindaret de Regnard¹ n'a rien en commun avec cette mère hautement cynique peinte par Dominique qui monnaye les charmes de sa fille (« Mettez à haut prix vos attraits / Et ne vous occupez qu'à plaire »), l'instruit par de fort belles maximes : « Il faut aimer l'argent / Et non pas le mérite » et se moque de la « niaiserie » d'Argentine : « Prend-on, petite folle, / Un mari pour l'aimer ? » Plusieurs scènes s'inscrivent dans la tradition de l'ATI, comme ce récit que fait Arlequin de la « civilité » de la justice qui l'a hébergé à ses frais, qui l'a promené fort galamment par toute la ville et qui lui donna pour domestique un homme qui s'est bien occupé de l'épousseter, de rafraîchir ses épaules brûlantes et d'en chasser les mouches. Ce genre de récits équivoques sur le passé criminel et la punition subie se rencontre régulièrement dans les pièces et les canevas italiens².

Les Deux Pierrots est une pièce d'acteurs dans le sens que son intérêt et son succès sont garantis par la popularité à la fois des deux masques, Arlequin et Pierrot, et des deux acteurs qui les incarnent, Dominique lui-même et Belloni. Cependant, leurs rôles ne sont point égaux, car c'est le déguisement d'Arlequin en Pierrot qui est le clou du spectacle. Il invente une ruse pour soutirer à Pierrot ses vêtements, mais la transformation n'est pas complète tant qu'il a son masque noir. Alors, il se sert d'une « poudre spécifique » qui lui donne « la mine pierrotique » : en réalité, il enlève certainement son masque à ce moment-là. Ensuite, il ne lui reste qu'à contrefaire la niaiserie de Pierrot et ne plus rimer ses couplets.

L'apparition du célèbre Arlequin sans masque devait constituer une attraction de taille. En tout cas, sur l'affiche foraine, il était expressément indiqué que dans cette pièce « Arlequin jouera le rôle de Pierrot à visage découvert »³. Ce « visage découvert » d'Arlequin habituellement masqué est également mis en avant dans les annonces publicitaires orales faites par les acteurs à la fin de la pièce⁴. Malheureusement, le manuscrit conservé est pratiquement dépourvu de didascalies⁵ qui auraient facilité la compréhension des jeux de scène, en particulier là où les deux Pierrots paraissent ensemble (par exemple, Acte II, sc. 12).

¹ Roger Guichemerre remarque que Regnard s'est inspiré, pour cette scène avec Mme Pindaret, des *Femmes savantes* (Évariste Gherardi, *Le Théâtre italien*, STFM, 1996, t. II : les comédies italiennes de J. F. Regnard, éd. par Roger Guichemerre, p. 347).

² Par exemple, dans le canevas *Le Baron allemand* (Gambelli, vol. I, p. 177).

³ Affiche citée dans une plainte des Comédiens-Français du lundi 1 octobre 1714 (Campardon, t. II, p. 351-353). Nous soulignons.

⁴ Campardon, t. II, p. 349.

⁵ En règle générale, cette absence de didascalies caractérise les exemplaires destinés au censeur, mais dans le manuscrit il n'y a aucune indication à ce sujet.

Le rapprochement des *Deux Pierrots* avec *Les Deux Arlequins*, une comédie de Le Noble (ATI, 1691), suggéré par l'analogie des deux titres, est tentant mais s'avère peu productif¹.

Marcello Spaziani a repéré dans le texte des *Deux Pierrots* deux scènes qui ne sont qu'évoquées, à la manière des scènes des canevas italiens :

Scène V.

Arlequin. La scène de la Cloche.

Scène VI.

La scène du Meunier. (Acte III, f° 204)

Le savant se demande en quoi pouvaient bien consister ces scènes². On ne sait pas ce qu'elles contenaient exactement, mais on peut les rapprocher de certaines scènes des canevas de l'ATI. Ainsi, dans le canevas *Les Dédains ou le dépit amoureux*, Dominique rapporte la scène suivante : [Eularia et Aurelia s'emparent de la lettre que gardait Arlequin, il se désespère et crie aux voleurs], ensuite « je reviens avec une grosse cloche pendue au col que je fais sonner, en criant toujours : « Aux voleurs ! On a dévalisé le courrier ! », et je finis l'acte »³. Ici, il s'agissait peut-être aussi de faire une annonce comique au son de la cloche – par exemple, celle des 4 000 francs de Grichardin subtilisés par Arlequin. Quant à *La scène du Meunier*, il est clair qu'il s'agissait de tourmenter le pauvre dupe de Grichardin (un riche barbon épris de la jeune Argentine) et de le faire rentrer, probablement, dans un sac de farine, car la scène suivante nous le montre tout enfariné, et Scaramouche le raille : « Vous me faites crever de rire, / Ici quelqu'un vous a berné. / On peut présentement vous frirer, / Vous voilà bien enfariné » (f° 204 sc. VII)⁴. Dans un canevas italien du ms. 9329 figure un sac à farine ;

¹ Dans les *Deux Pierrots*, c'est Arlequin qui se déguise en Pierrot pour tromper l'entourage de la jeune fille et favoriser les amours de son maître (il n'y a pas deux Pierrots dans la pièce, mais un Pierrot et un Arlequin déguisé en Pierrot). La comédie des *Deux Arlequins*, au contraire, présente le sujet classique des jumeaux qui créent la confusion à leur insu : Arlequin le cadet arrive d'Italie à Paris où il est naturellement confondu avec son aîné, Arlequin parisien. Le rapprochement des deux pièces a été proposé par le DTP dans l'article consacré à l'opéra-comique *Les Disgrâces d'Arlequin* : « Cette pièce [*Les Disgrâces d'Arlequin*] est du dernier misérable, et une imitation des plus imparfaites de l'*Amphitryon*, et du *Pourceaugnac* de M. 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 M. Le Noble, et des *Deux Pierrots*, de M. Dominique » (DTP, t. II, p. 319). Peut-être que la pièce *Les Disgrâces d'Arlequin* puise effectivement dans les deux (nous ne l'avons pas consultée), mais en tout cas les pièces de Dominique et de Le Noble n'ont pas grand-chose en commun.

² Marcello Spaziani, *Gli Italiani alla « Foire »*, op. cit., p. 72.

³ Gambelli, vol. I, p. 252. Stéfania Spada signale ce « lazzi de la cloche » également dans la version napolitaine de ce canevas (op. cit., p. 84).

⁴ Dans la scène suivante, devant la surprise de Mme Pindaret, Scaramouche continue de railler son maître :
MME PINDARET.

Quelle figure extravagante !

Est-ce vous, monsieur Grichardin ?

GRICHARDIN.

Mezzetin conseille à Scaramouche de se cacher dedans pour pénétrer dans la maison de sa maîtresse¹. Ici, Grichardin n'a pas vraiment besoin de se cacher pour aller chez Mme Pindaret et Argentine, mais on peut imaginer une ruse de la part d'Arlequin pour le faire entrer dans un sac d'où il ressort enfariné et, probablement, rossé. Ces scènes faisaient-elles partie des « scènes italiennes des plus comiques » promises par l'affiche de la pièce ?

Le manuscrit *État des pièces* signale chez Dominique (Saint-Edme) également deux pièces suivantes : *Arlequin valet étourdi*, qu'il attribue à Dominique, et *Le Manceau dupé*. Le titre d'*Arlequin valet étourdi* est celui du canevas de l'ATI ; il s'agissait certainement de l'adaptation de ce canevas. La nouvelle troupe italienne va recourir à ce canevas peu de temps après l'ouverture de son théâtre ; Nicolas Boindin se rappellera, à ce propos, la réussite de la version foraine de ce canevas qui met parfaitement en valeur le jeu d'Arlequin : « Le huitième jour [8 juin 1716] on eut *Arlequin valet étourdi*. Elle a été jouée autrefois à la Foire avec succès par le fils de Dominique. Tout le mérite de cette pièce consiste dans les balourdises d'Arlequin [...] »² Ce canevas fait donc partie des canevas de l'ATI qui ont rejoint la scène du nouveau Théâtre-Italien après un passage à la Foire ; malheureusement, l'absence de texte rend la comparaison entre les versions italiennes et la version foraine impossible.

Quant au *Manceau dupé*, les provinciaux dupés à Paris ne sont pas rares dans l'ATI ; *La Coquette ou l'académie des dames*, de Regnard, contient précisément un bel échantillon d'un manceau ridicule. Ce bailli du Maine (interprété par Arlequin) s'est mis en tête d'épouser Colombine, une petite parisienne délurée ; à la demande de sa maîtresse (qui n'a autre chose en tête que de se moquer de lui et éviter ce mariage imposé par le père), il projette l'achat d'un marquisat. Roger Guichemerre remarque que l'intrigue rappelle celle de *Monsieur de Pourceaugnac*, tout comme certaines scènes, par exemple, l'arrivée ridicule de ce bailli de Laval à Paris³. Evidemment, ce prétendant ridicule va être dupé et raillé : au cours d'une cérémonie ridicule, on l'habille en femme (c'est un déguisement assez piquant, puisqu'on a pensé aussi à l'affubler de la poitrine féminine) et on lui barbouille le visage de rouge et de blanc. Cette mascarade sert à le discréditer auprès du père de Colombine et à le

Enfin, que voulez-vous résoudre ?

SCARAMOUCHE.

Ne voyez-vous pas qu'au moulin

Monsieur vient de se faire moudre ? (Acte III, sc. 8, f° 204v).

¹ Colajanni, p. 11. « Un grand sac à farine » est cité parmi les accessoires indispensables pour ce canevas, *La Dame diablesse* (p. 19).

² Nicolas Boindin, *Lettres historiques à Mr D*** sur la nouvelle Comédie-Italienne*, Seconde lettre, Paris, Pierre Prault, 1717, p. 21. Nicolas Boindin relate une des « balourdises » les plus amusantes d'Arlequin qui avait probablement sa place dans le spectacle forain dont on ne garde pas de trace écrite.

³ Évariste Gherardi, *Le Théâtre italien*, STFM, 1996, t. II (les comédies italiennes de J. F. Regnard), p. 289, 296.

renvoyer dans le Maine « manger [les] chapons ». On ne peut affirmer avec certitude que *Le Manceau dupé* était une adaptation de cette comédie de Regnard, mais cela semble probable.

Le manuscrit *État des pièces* présente ainsi les débuts de la troupe de Bel-Air à cette foire :

« *La coupe enchantée* F
On reprit ensuite *La Matrone d'Éphèse* »

Nous avons souligné le mot « ensuite », car il nous intrigue : faut-il comprendre que les deux pièces se sont succédées au sein d'une même soirée théâtrale, ou bien on a repris *La Matrone d'Éphèse*, car *La Coupe enchantée* ne plut pas, et il a fallu d'urgence ressortir le grand succès de la foire précédente ?

La paternité de *La Coupe enchantée*, opéra-comique en deux actes avec un prologue, est revendiquée par Fuzelier dans le manuscrit *Opéra-Comique* ; l'auteur relate un épisode amusant lié à une auto-parodie pratiquée dans ce prologue :

Foire Saint-Laurent 1714. *La Coupe enchantée* en deux actes avec un prologue, elle ne fut pas goûtée. Pour donner un exemple de patience poétique aux auteurs parodiés, je m'étais égayé dans le prologue aux dépens d'un de mes opéras qui languissait alors sur le théâtre de l'Académie royale de musique. M. d'Argenson le père qui a primé dans tous les postes qu'il a rempli, était Lieutenant de police, il effaça tous les traits satiriques que je m'étais lancé moi-même, en disant que si mon opéra n'était pas heureux, il méritait de l'être. On lui représenta vainement que l'auteur de l'opéra l'était aussi de sa parodie. « Oh ! Bien, ajouta-t-il, je ne veux pas qu'il se critique ». Cet opéra était *Arion*, il n'eut que vingt-trois représentations.

La Coupe enchantée est conservée sous forme de manuscrit¹. L'inscription « Bel-Air » qui figure sur la page de titre (et qui fut peut-être ajouté tardivement) confirme que la pièce fut jouée chez la dame Baron. Le prologue est de saison : il annonce le retour des guerriers et ne pouvait se situer ailleurs qu'à la FSL. Quant à la pièce, elle puise son inspiration chez La Fontaine (qui, à son tour, s'approvisionne dans des sources plus anciennes).

La Matrone d'Éphèse, jouée avec un succès retentissant à la foire précédente, est également de Fuzelier. Ainsi, Fuzelier fournit deux troupes à cette foire : ses *Aventures d'Arlequin au bal du cours* sont jouées chez Dominique, tandis que *La Coupe enchantée* et *La Matrone d'Éphèse* paraissent chez Catherine Baron. Françoise Rubellin, en publiant *La Matrone d'Éphèse*, retrouva, dans les deux versions des trois versions manuscrites conservées de cette pièce, un prologue « ajouté à la reprise de *La Matrone d'Éphèse* » :

[Le manuscrit f. fr. 9335, f^{os} 92-120] porte : « Foire Saint-Laurent 1716. Ajouter [sic] à la reprise de *La Matrone d'Éphèse* », puis, après un filet, « scène ajoutée à la parodie du prologue d'*Arion* en reprenant

¹ Ms. BnF, fr. 9335, f^{os} 121-161v^o : « *La Coupe enchantée* en deux actes avec un prologue par Fuzelier FSL 1714 Bel-Air ». Le manuscrit a été destiné au censeur comme le prouve une inscription à la fin : « Vu ce 12 juillet 1714 ».

La Matrone d'Éphèse ». *Arion* est un opéra de Fuzelier et Mathaut, créé le 10 avril 1714, que Fuzelier avait lui-même parodié dans le prologue de *La Coupe enchantée*¹.

Françoise Rubellin suppose que la mention « Foire Saint-Laurent 1716 » est une erreur et que ce prologue qui accompagnait la reprise de *La Matrone d'Éphèse* a été écrit en réalité en 1718. Elle en veut pour preuve les références que ce prologue fait à la pièce de Pellegrin, *Le Pied de nez*. En effet, tout ce prologue de Fuzelier roule sur une caricature d'un Auteur dans lequel on reconnaît l'abbé Pellegrin ; Fuzelier se moque notamment de sa pièce *Le Pied de nez*. Or, les *MSF* situent cette pièce à la Foire Saint-Laurent 1718 ; d'ailleurs, c'est une sorte de pièce de circonstance écrite à l'occasion d'une victoire remportée par le chevalier Pellegrin, le frère de l'auteur, sur les troupes rivales qui cherchaient à supprimer son théâtre ; Pellegrin « eut un procès à soutenir à ce sujet », « cet obstacle ne fut surmonté qu'au bout d'un mois », et c'est là que parut la pièce². Cependant, on pourrait émettre quelques doutes sur cette datation du *Pied de nez* proposée par les *MSF*. Ce qui est troublant dans ce récit des *MSF*, c'est qu'il pourrait aussi bien s'appliquer aux circonstances de la Foire Saint-Laurent 1714. En effet, nous avons vu que la dame Baron avait cherché à supprimer le théâtre de Pellegrin et il est possible que son théâtre n'eût pas été ouvert dès le début de la foire. Le conflit qui opposa les acteurs de sa troupe aux Saint-Edme et la dame Baron témoigne assez de la violence de cette petite guerre intestine entre les entrepreneurs. Il se trouve que le manuscrit *État des pièces* mentionne *Le Pied de nez* et *Amphitryon ou les Deux Arlequins* à la Foire Saint-Laurent 1714 et non pas à celle de 1718. Le texte du *Pied au nez* est perdu, par conséquent, il semble impossible de départager l'*État des pièces* (qui donne FSL 1714) et les *MSF* (qui donnent FSL 1718). Comme les deux sources se valent (les deux regorgent de renseignements précieux mais ne sont pas exemptes d'erreurs et de confusions), il conviendrait de chercher d'autres témoignages ou arguments indirects pour pouvoir trancher.

Dans ce prologue composé à l'occasion de la reprise de *La Matrone d'Éphèse*, Fuzelier raille spirituellement l'échec de sa propre pièce, *La Coupe enchantée* : « Est-ce encore *La Coupe enchantée* ? / Je vois les amours endormis. / Ah ! cette pièce encornettée / N'a que trop fait bailler Paris »³. Cette raillerie n'avait guère son actualité en dehors de la Foire Saint-Laurent 1714 : c'est là que *La Coupe enchantée* parut et l'insuccès de la pièce peut servir de gage qu'elle ne fut point reprise ultérieurement. Ce couplet avait son sens uniquement en référence à la représentation récente de *La Coupe enchantée* (le même soir ? Il y a quelques jours ?). Le manuscrit fr. 9335 précise, à propos de ce deuxième prologue de *La*

¹ *Anthologie* Rubellin, p. 136, note 134 (notice de *La Matrone d'Éphèse*, par Françoise Rubellin).

² *MSF*, t. I, p. 217-218.

³ Publié par Françoise Rubellin, *Anthologie* Rubellin, p. 136.

Matrone d'Éphèse, que c'est une « scène ajoutée à la parodie du prologue d'*Arion* en reprenant *La Matrone d'Éphèse* ». La parodie du prologue d'*Arion* était contenue dans le prologue de *La Coupe enchantée*, il faut donc comprendre que le prologue de *La Coupe enchantée* et la reprise de *La Matrone d'Éphèse* accompagnée de son nouveau prologue ont été joués le même soir. D'ailleurs, les références à *Arion*, tout comme la raillerie de *La Coupe enchantée*, n'étaient d'actualité qu'à cette foire 1714, puisqu'*Arion* ne fut jamais repris, selon le *DTP*¹. Nous ne possédons aucune information concernant les reprises de *La Matrone d'Éphèse* au-delà de cette année 1714. Françoise Rubellin a éclairci également la référence que fait Fuzelier, dans ce deuxième prologue de *La Matrone*, au café Laurent, à la mode jusqu'en 1714² : cette référence semble suggérer que le prologue devait se situer à la FSL 1714 plutôt qu'à la FSL 1718.

Quant à la comédie *Amphitryon ou les Deux Arlequins*, signalée chez Pellegrin par *État des pièces*, elle est attestée par une affiche qui annonce sa première représentation à la date du 21 septembre³, ainsi que par deux procès verbaux, celui du 22 septembre et celui du 28 septembre 1714 :

22 septembre 1714 (Louis Poget)	28 septembre 1714 (Louis-Jérôme Daminois)
[...] après le jeu de danse de corde fini, il a été représenté [...] une pièce comique qui a pour titre : <i>Amphitryon ou les Deux Arlequins</i> (1), en plusieurs actes et scènes que les acteurs et actrices chantent, et pendant le cours de ladite pièce tous lesdits acteurs se parlent et se répondent sur le même sujet de la pièce qu'ils représentent par de courts dialogues et colloques en prose et ce dans presque toutes les scènes de ladite pièce, et particulièrement les acteurs qui font les rôles de Jupiter et d'Amphitryon et encore ceux qui font les rôles d'Arlequin et de Mercure, qui se parlent presque autant en prose par de petits discours suivis, comme ils chantent. Avons aussi remarqué qu'il y a dans ladite pièce comique plusieurs machines différentes : Et a ledit sieur Pellegrin, dans la salle où il représente ladite pièce, un orchestre rempli de plusieurs particuliers qui jouent ensemble de chacun un instrument de musique ⁴ .	[...] nous avons vu jouer et représenter sur un théâtre orné de lustres, machines et décorations différentes, par différents acteurs et actrices, une pièce comique qui a pour titre : <i>Amphitryon ou les Deux Arlequins</i> , qui est une imitation de celle que l'on joue à la Comédie sous le titre d' <i>Amphitryon</i> : laquelle pièce, partagée en actes et scènes différentes, a été chantée par lesdits acteurs et actrices. Avons observé que, pendant le cours de la pièce où deux acteurs font l'un le personnage de Jupiter déguisé en Valère, l'autre celui de Valère ⁵ , deux autres font celui de Mercure déguisé en Arlequin et l'autre l'Arlequin, tous lesdits acteurs et actrices se parlent et se répondent en prose sur le sujet de ladite pièce par de courts dialogues et monologues pendant environ le quart de la pièce, et que l'orchestre est composé de dix particuliers jouant chacun d'un instrument de musique ⁶ .

¹ *DTP*, t. I, p. 174.

² *Anthologie* Rubellin, p. 140.

³ « La troupe du grand jeu nouvellement bâti donnera, demain vendredi, 21^e septembre, pour divertissement nouveau, *Amphitryon ou les Deux Arlequins*. Cette pièce est des plus comiques, elle sera ornée de tous les agréments nécessaires » (Campardon, t. II, p. 353). L'annonce met l'accent sur le fait que le théâtre est d'une construction très récente.

⁴ Campardon, t. II, p. 221-222.

⁵ Dans l'édition de la pièce datant de 1713, il n'y a pas de Valère, mais Amphitryon (le mari) et Jupiter (l'amant). D'ailleurs, le commissaire Poget ne parle pas de Valère, mais d'Amphitryon. Est-ce une erreur, une modification ou bien le nom habituel sous lequel paraissait cet acteur ?

⁶ Campardon, t. II, p. 222.

Chez Pellegrin, comme chez Saint-Edme, on chante aux sons d'un orchestre d'une dizaine de personnes et on parle librement ; on utilise également les machines. Quant à l'inspiration de cette pièce attribuée à Jean-Baptiste Ragueneau ou à Pellegrin, elle semble plus moliéresque qu'italienne¹, malgré la présence des masques ; c'est un des rares exemples de parodie d'une comédie (celle de Molière)². Cette pièce a été imprimée et la page de titre de l'édition nous renseigne sur les circonstances de sa création : « *La Parodie / d'Amphitryon, / pièce en musique / représentée / Pour la première fois sur / le Théâtre de Lille le / 11 janvier 1713 par le / Sr Dolet et Consorts / 1713* »³. Ainsi, Dolet et sa troupe étaient à Lille durant l'hiver 1713, et Ragueneau – s'il est bien auteur de cette pièce – était sûrement avec eux. La création parisienne n'intervient qu'un an et demi après celle de Lille.

Parmi les pièces jouées au jeu de Bel-Air, chez Catherine Baron, *État des pièces* signale « *Arlequin Colonel* jouée une seule fois Le S[age] »⁴. Il s'agit de l'adaptation pour la scène foraine de *La Tontine* proposée auparavant à la Comédie-Française où elle sera finalement jouée en 1732. Le Sage donne au théâtre de Catherine Baron également un spectacle complet fait de deux pièces d'un acte et d'un prologue : *La Foire de Guibray*, prologue, suivi d'*Arlequin Mahomet*⁵ et du *Tombeau de Nostradamus*. Le commissaire Louis-Jérôme Daminois assiste à la représentation de ces deux pièces le mercredi 26 septembre :

[...] après les danses de corde finies, il a été, en notre présence, joué et représenté sur un théâtre orné de lustres et de décorations différentes, une pièce qui a pour titre : *Arlequin Mahomet*, par les nommés Bastée [Baxter], Saurin et autres acteurs et actrices : laquelle pièce, distribuée en actes et scènes différentes, a été chantée par lesdits acteurs et actrices. Avons remarqué que pendant le cours d'icelle ils se sont parlé et répondu par des courts dialogues et monologues en prose sur le sujet de ladite pièce en plus de cent endroits ; qu'à la fin d'icelle ledit Saurin est venu annoncer qu'ils allaient représenter une autre pièce comique qui a pour titre : *le Tombeau de Nostradamus*, et qu'ils joueront dimanche prochain pour la dernière fois ; que ledit Saurin a fait le personnage de Nostradamus ; que ladite pièce, distribuée comme la précédente en actes et scènes différentes, a été de même chantée par lesdits acteurs et actrices et pendant le cours d'icelle se sont parlé et répondu par courts dialogues et monologues en prose sur le sujet de ladite pièce en plus de cent endroits et que l'orchestre était composé de six particuliers jouant chacun d'un instrument de musique⁶.

¹ Brenner, p. 116, n° 10326 : Ragueneau, Jean-Baptiste, *Amphitryon ou les Deux Arlequins*, parodie, 3 a., p. et vaud., avec prol. et pant. Repr. Th. de Lille, 11 janvier 1713 ; Foire Saint-Laurent, 3 février 1714 [la date est en contradiction évidente avec le lieu] S. l., 1713, in-12. Parodie d'*Amphitryon*, de Molière. (Attr. aussi à Pellegrin).

² Cette *Parodie d'Amphitryon* attribuée à Ragueneau est rapidement analysée par Jacques Voisine, *Au Tournant des Lumières, 1760-1820, et autres études*, Paris, l'Harmattan, 2010, p. 304-307.

³ Puisqu'aucun nom d'auteur ne figure dans l'édition, le catalogue de la BnF l'attribue à Dolet : Dolet, *La Parodie d'Amphitryon*, pièce en musique, par le Sr Dolet et Consorts [s.n.] 1713, 23 p.

⁴ Attestée aussi par une affiche de cette foire : « Lesdits sieurs Baxter et Sorin [*sic*] représenteront *Arlequin colonel* » (Campardon, t. II, p. 352).

⁵ Le marquis d'Argenson remarque, à propos d'*Arlequin Mahomet* : « il n'y a point de prose, mais beaucoup de lazzi et de pantomime, ce qui est le vrai jeu italien » (René Louis de Voyer de Paulmy, marquis d'Argenson, *Notices sur les œuvres de théâtre*, op. cit., vol. 2, p. 543).

⁶ Campardon, t. I, p. 93-94.

Est-ce que le prologue, *La Foire de Guibray*, fait encore partie du programme ? Ou bien a-t-il été abandonné après les premières représentations ? L'affiche de la pièce décrite par le commissaire mentionne un nouveau prologue ajouté à ces deux pièces le 25 septembre¹, mais ne donne pas le titre de ce prologue qui a probablement remplacé *La Foire de Guibray* (à moins que ce ne fût le contraire). Selon l'annonce faite par Saurin, le dernier spectacle de cette foire devait avoir lieu le dimanche 30 septembre.

Dès la clôture de la foire, les Comédiens Français portent une nouvelle plainte. Elle date du 1 octobre 1714 et fait en quelque sorte le bilan des contraventions commises par « les sieurs de St-Edme, Dominique, Pellegrin, Baxter et Saurin et autres chefs de troupe de danseurs de corde »² qui ont joué, pendant toute la foire, les comédies complètes où les acteurs parlaient librement. Les Comédiens Français veulent faire constater que les Forains ont poussé leur insolence jusqu'à afficher leurs spectacles « au coin des rues et carrefours de cette ville », et ils invitent le commissaire à se rendre en plusieurs endroits différents (« entre autres, aux environs de la Comédie-Française et de la foire St-Laurent »³) pour arracher quelques affiches. Le commissaire dresse un inventaire des affiches lues et/ou arrachées par lui. L'intérêt de cet inventaire est évident : il lève toute ambiguïté sur les lieux et les dates de représentation des pièces mentionnées et permet de poser des jalons sûrs dans la description de cette saison.

1715

Foire Saint-Germain

Les époux Saint-Edme sont désormais associés, pour les bénéfices et les dépenses, avec Catherine Baron⁴, et leur société va durer toute l'année 1715, à la Foire Saint-Germain comme à la Foire Saint-Laurent.

Le dessein de donner plus d'agrément et de liberté aux spectacles forains, engagea les Sieur et Dame de Saint-Edme à traiter avec les Syndics et Directeurs de l'Académie royale de musique pour en obtenir une permission plus ample que par le passé : cette permission leur fut accordée dès le vingt-six décembre 1714. Ils en firent aussitôt part à la Dame de Baune leur associée, moyennant la moitié du prix qu'elle leur avait coûté ; ce qui fit qu'à l'ouverture de cette Foire, ces deux spectacles prirent, dans

¹ Campardon, t. II, p. 352 : « La troupe du Bel-Air, des sieurs Baxter et Saurin donneront cejourd'hui mardi, 25 septembre, un nouveau prologue avec *Arlequin Mahomet* et le *Tombeau de Nostradamus* ».

² *Ibid.* Notons l'absence d'Octave de cette liste. Mais il est peut-être parmi les « autres chefs ».

³ *Ibid.*

⁴ En septembre 1714, « les deux entrepreneurs s'associaient dans le produit des jeux, et s'engageaient solidairement à honorer les contrats avec les artistes et les baux des loges » (Min. centr. XIII, 182, cité dans Agnès Paul, th. cit., t. I, p. 68).

leurs affiches, le titre d'OPERA COMIQUE qui subsiste encore aujourd'hui. Celui des sieur et Dame de Saint Edme sous le nom de Dominique, fut le plus fréquent¹.

À la Foire Saint-Germain précédente (1714), la troupe de Catherine Baron jouait dans le Jeu de paume de Bel-Air, et la troupe de Saint-Edme, au jeu de paume d'Orléans, la salle où était installée autrefois la troupe de la veuve Maurice. Mais, depuis la FSL 1714, Pellegrin est réellement entré en possession de l'entreprise ayant appartenu à la veuve Maurice qu'il avait achetée en 1712. Par conséquent, il a investi le jeu de paume d'Orléans², privant la troupe de Saint-Edme de sa salle habituelle : la chose est sûre, puisque c'est au jeu de paume d'Orléans que se rend le commissaire le 27 mars 1715 suite à une plainte des Comédiens Français déposée contre Pellegrin³. Il semble que les deux troupes associées, Saint-Edme et Baron, en ont été réduites à jouer dans la même salle. Voici ce que dit le manuscrit *État des pièces* : « Il n'y eut qu'au jeu de Bel-Air que jouèrent les troupes de Dominique et de Baxter les Dames de Saint-Eme [*sic*] et de Beaune [*sic*] étant associées au privilège de l'Opéra-Comique ». Comment se passait cette cohabitation ? Chaque troupe avait ses jours de la semaine ? Ou bien les deux troupes jouaient dans la même soirée ? Nous ne possédons aucune information là-dessus.

Pourtant, Saint-Edme a tenté de s'assurer une salle à la Foire Saint-Germain en profitant des difficultés financières qui commençaient pour Octave. Saint-Edme « traite avec Étienne Gaultier sieur de Boisheu, en procès devant les Requêtes de l'Hôtel avec Octave. [...] ». Saint-Edme obtiendra le bail de la loge occupée par Octave « si Étienne Gaultier gagne le procès »⁴. A quoi a abouti le procès ? Saint-Edme a-t-il obtenu la loge ? Si l'on en croit *État des pièces*, probablement, non.

En prévision de cette foire, Saint-Edme signe de nouveaux engagements avec les acteurs qui ont fait le succès de son théâtre⁵ :

Pierre-François Biancolelli, dit Dominique (Arlequin) et Jeanne Tortoriti, sa femme (Colombine)

Pierre Paghetti, et Anne Tortoriti, sa femme

François Cazeneuve, dit Lagrange (Desgranges) et Catherine Rozard, sa femme

Antony de Sceaux, sauteur et danseur de corde

Charles Dolet (Arlequin)¹ et Catherine Lambert, sa femme

¹ *MSF*, t. I, p. 166.

² Nous avons vu qu'à la Foire Saint-Laurent les choses se sont passées moins avantageusement pour lui, car Catherine Baron l'a devancé en signant le bail de la maison au panier fleuri.

³ « [...] nous commissaire susdit, [nous nous] sommes transporté ledit jour 27 mars, sur les cinq heures du soir, en la salle et jeu de danses de corde du sieur Pellegrin, située au grand jeu de paume d'Orléans, au bout de la rue du Cœur-Volant, à l'encoignure de la rue des Quatre-Vents [...] » (Campardon, t. II, p. 223).

⁴ Agnès Paul, th. cit., t. I, p. 68-69. Cet accord est passé le 10 décembre 1714 (Min. centr. XIII, 182).

⁵ La troupe est reconstituée par Agnès Paul qui donne également les détails des cachets de tous les gagistes (Agnès Paul, th. cit., t. III, p. 353).

François d'Artenay (Dartenay), « comédien français »²
Rose d'Aigremont (Daigremont)
Jeanne Aulier, danseuse³.

Belloni est probablement aussi dans la troupe de Saint-Edme, où il était à la FSL 1714 et sera encore en 1718⁴. Le catalogue de la BHVP semble nous promettre un document sûr concernant cet acteur, puisqu'il contient « Engagement du Sr Belloni, comédien italien, pour jouer sur les théâtres des foires St. Laurent et Saint-Germain, dirigés par le Sr Gauthier dit St-Edme. 17 avril 1715. pièce autographe. in-4, 12 633 »⁵. Cependant, ce document ne semble pas être à sa place, en tout cas, on ne nous l'a pas communiqué. *Les Nouveau mémoires* (f° 112) signalent aussi, chez Saint-Edme en 1715 et 1716, un certain Roger, danseur, engagé avec sa femme.

Lors de signature de contrats, « la troupe de Dominique fut engagée pour trois ans, comme la première fois [en 1712], mais Rose d'Aigremont signa pour neuf ans, et Jeanne Aulier pour cinq »⁶. Agnès Paul remarque que, si, en 1712, les danseurs de corde étaient déjà peu nombreux dans la troupe de Saint-Edme, en 1715, il n'y a aucun danseur de corde, la troupe est entièrement composée des comédiens⁷.

Mais l'engagement le plus intéressant signé par Saint-Edme est celui de Fuzelier. Saint-Edme tente de se l'attacher en qualité d'auteur mais aussi en qualité de régisseur⁸. Fuzelier doit « donner tous ses soins pour l'exécution et réussite des pièces et divertissements » et « faire généralement tout ce qui dépendra de lui pour la direction desdits jeux », ce qui lui vaudra un salaire de 2 000 livres par an. De surcroît, il s'engage à « fournir des pièces autant qu'il en sera besoin [...] soit de sa composition seule ou qu'il les ait travaillées avec le sieur Dominique et autres tels qu'ils soient, desquelles pièces il sera payé à

¹ Saint-Edme engage Dolet, le 18 octobre 1714, pour représenter le rôle d'Arlequin « par préférence et à l'exclusion de tous autres acteurs que Saint-Edme a ou pourra ci-après engager, après toutefois les sieurs Dominique et Baxter » (Min. centr. XIII, 182, cité par Agnès Paul, th. cit., t. I, p. 135). La mention de Baxter, membre de la troupe de Catherine Baron, suggère-t-elle que les deux entrepreneurs mettent en commun – à un certain degré, peut-être – leurs ressources humaines, et que Dolet peut jouer chez la dame Baron aussi bien que chez Saint-Edme ?

² Contrairement à Paghetti ou Cazeneuve qui sont qualifiés de « comédiens italiens ». François d'Artenay est engagé pour 3 ans (Min. centr. XIII, 182, 30 septembre 1714. Voir Agnès Paul, th. cit., *Dictionnaire biographique*, p. 5).

³ Engagée par sa mère, Catherine Coigny, pour « danser et jouer la comédie » (Min. centr. XIII, 182, 30 septembre 1714). Voir Agnès Paul, th. cit., *Dictionnaire biographique*, p. 5.

⁴ Campardon, t. II, p. 366.

⁵ Mentionné dans le catalogue méthodique manuscrit, Série 100.

⁶ Agnès Paul, th. cit. t. I, p. 123.

⁷ *Ibid.*, p. 134. Il est vrai qu'Antony de Sceaux est sauteur et danseur de corde, mais il est aussi acteur : « Le Sieur Antoni a aussi joué quelquefois le rôle de Pierrot, avec assez de naïveté » (*DTP*, t. I, p. 153).

⁸ Cet engagement, signé le 30 décembre 1714, couvre 5 années et doit débiter à la FSG 1715 (Min. centr. XIII, 182, publié par Agnès Paul, « Les Auteurs du théâtre de la foire à Paris au XVIIIe siècle », art. cit., p. 326-327.

part suivant et sur le même pied qu'elles ont été payées ci-devant¹ ». Fuzelier cumule donc deux fonctions et deux salaires distincts.

La troupe de Catherine Baron repose toujours sur Baxter (Arlequin) et Saurin (Mezzetin), secondés par les époux Maillard (Colombine et Scaramouche). Antoine Hyacinthe est signalé comme gagiste du jeu de la dame Baron aux foires de Saint-Germain et de Saint-Laurent dans une enquête faite le 9 avril 1715 : on présume qu'il faisait partie de la troupe durant cette FSG².

Les procès-verbaux publiés par Campardon attestent la présence des troupes d'Octave et Pellegrin. La troupe d'Octave a pour Arlequin Antoine Delaplace³. Une certaine Mlle Delacroix est engagée pour chanter et danser chez Octave de 1714 à 1716 ; elle doit donc faire partie de sa troupe au cours des deux foires de cette année⁴. Quant à Pellegrin, nous savons qu'il avait engagé pour cette foire le sauteur Nicolas Gibins avec sa femme Anne⁵.

Les affaires d'Octave ne devaient pas être florissantes. Signant, le 8 mars 1715, un engagement de Jean-François Desjardins, musicien, Octave prévoit « que [si Octave] ne joue pas à la Foire Saint-Laurent prochaine 1715, ou s'il joue en société avec le sieur Pellegrin, il ne sera obligé à [lui] donner que 400 livres (au lieu de 700) pour ladite foire »⁶. Ainsi, il n'est pas sûr de pouvoir continuer son entreprise ; il s'est manifestement rapproché de Pellegrin, pour tenter de surmonter les difficultés financières ensemble. Peut-être aussi Octave craint les intrigues des concurrents : à la FSL 1714, il n'arrivait pas à obtenir la permission de jouer à cause, selon lui, des agissements des Saint-Edme.

Les *MSF* signalent, à cette foire, deux créations importantes de la troupe de Saint-Edme⁷. Il s'agit des opéras-comiques de Le Sage, *La Parodie de Télémaque* et *La Ceinture de Vénus*. *La Parodie de Télémaque*, donnée à l'ouverture de la foire⁸, est qualifiée de « la plus jolie parodie qui eut paru jusqu'alors »⁹, et son succès est présenté comme « prodigieux ». Le

¹ Par exemple, à la FSL 1714, Fuzelier donna à la troupe une petite pièce *Les Aventures d'Arlequin au bal du Cours*. Malheureusement, nous ne savons pas combien il fut payé.

² Campardon, t. I, p. 307.

³ Delaplace est Arlequin chez Octave depuis 1713 (dernier engagement signé le 12 février 1714, Min. centr. XXXVIII, 125, Agnès Paul, th. cit., t. I, p. 136).

⁴ Min. centr. XXXVIII, 143, 1 août 1714 (Agnès Paul, th. cit., *Dictionnaire biographique*, p. 21).

⁵ Min. centr. XCVIII, 387, 18 février 1715 (Agnès Paul, th. cit., *Dictionnaire biographique*, p. 35).

⁶ Min. centr. XXXVIII, 138 (cit. dans Agnès Paul, th. cit., t. I, p. 74).

⁷ Le *DTP* dit « au jeu de Bel-Air » pour *La Parodie de Télémaque* (t. V, p. 372), et « au jeu des Sieur et Dame de S. edme », pour *La Ceinture de Vénus* (t. II, p. 66). On doit probablement prendre cela comme témoignage de l'installation des Saint-Edme au jeu du Bel-Air. Il est sûr que les deux pièces furent jouées sur la même scène (*TFLO* le précise sur la page de titre de *La Parodie de Télémaque*).

⁸ *DTP*, t. V, p. 372.

⁹ *MSF*, t. I, p. 167.

jeu des acteurs a beaucoup contribué, selon les *MSF*, à ce succès, et notamment le jeu de Charles Dolet, qui « heureusement venait d'entrer dans cette troupe »¹ et qui « semblait être né exprès pour le rôle naïf de Télémaque, qu'il remplissait au mieux, et que tout Paris ne se lassait pas d'admirer »². Notons que ce rôle dans la nouvelle création est confié à Dolet, second Arlequin de la troupe après Arlequin vedette, Dominique.

Selon le *DTP*, *La Parodie de Télémaque* était précédée d'une petite pièce intitulée *Arlequin et Mezzetin heureux pour un moment* ; *État des pièces* confirme cette information³. Malheureusement, cet opéra-comique semble perdu.

La Parodie de Télémaque prend pour cible la tragédie lyrique *Télémaque* de Simon-Joseph Pellegrin, dit l'abbé Pellegrin, avec la musique de Destouches, parue en novembre 1714. *La Ceinture de Vénus* raille aussi l'abbé Pellegrin, en le représentant en auteur extraordinairement prolifique et extrêmement miséreux ; Arlequin, enrichi grâce à la bourse magique offerte par la Fortune, donne à ce « favori d'Apollon » en guenilles de quoi s'acheter des souliers, une perruque et une chemise et le raccompagne « avec un coup de pied au cul »⁴.

La Ceinture de Vénus bénéficie des fragments de musique originale écrite par Gilliers, ce qui permet de mettre en scène une plaisante rivalité entre la tradition musicale française et italienne⁵.

Une des scènes de cet opéra-comique, celle où Arlequin et Mezzetin font l'essai de la ceinture de Vénus sur une Comtesse représentée par Pierrot, semble développer une scène semblable des *Petits-Mâîtres* (FSL, 1712, Le Sage). Dans les deux pièces, les zanni vantent les charmes de leur comparse ridiculement travesti sur le même air *Robin turelure lure*. Le couplet d'Arlequin chanté sur cet air dans *Les Petits-Mâîtres* préfigure en quelque sorte la pièce de 1715 en évoquant l'objet magique qui lui donne le titre : « A voir vos charmes joufflus / Et votre belle encolure, / On vous prendrait pour Vénus, Turelure, / Si vous aviez sa ceinture, Robin turelure lure »⁶.

Le manuscrit *Opéra-comique* de Fuzelier signale une seule création de l'auteur à cette foire, *Arlequin grand vizir*, fruit d'une collaboration entre Fuzelier et Dominique⁷. Puisqu'il

¹ Cet exact, car son engagement chez Saint-Edme date du 18 octobre 1714.

² *MSF*, t. I, p. 167.

³ Ce manuscrit signale, au jeu du Bel-Air : « Arlequin et Mezzetin heureux pour un moment avec La parodie de Télémaque Le S[age] ».

⁴ Acte II, sc. 2.

⁵ Acte II, sc. 3, Arlequin et Maître à chanter.

⁶ Françoise Rubellin, « Lesage à la Foire en septembre 1712 : *Les Petits-mâîtres* », dans (*Re*)lire Lesage, dir. Christelle Bahier-Porte, Saint-Étienne, Publications de l'Université de St-Étienne, 2012, coll. « Lire le dix-huitième siècle », p. 43.

⁷ Nous éditons les deux manuscrits de cette pièce et nous lui consacrons un chapitre.

s'agit, selon Fuzelier, d'un « sujet italien donné par Dominique » qu'il s'est chargé de « compléter », la pièce a dû être jouée par la troupe de Dominique / Saint-Edme, donc au même théâtre et par la même troupe que les pièces de Le Sage, mais avec un succès bien différent, car, toujours selon l'auteur, ce fut une « chute complète ».

La dernière pièce connue pour la troupe de Saint-Edme l'est grâce à un procès-verbal, le premier en date pour cette foire, établi le 19 mars par le commissaire Louis Poget, à la demande des représentants des Comédiens Français¹ :

En conséquence, nous commissaire susdit, sommes transporté ledit jour 19e mars, sur les cinq heures du soir, en la salle et jeu de danses de corde dudit sieur de St-Edme, situé au bout de la rue des Quatre-Vents, proche la grande porte du préau de la foire St-Germain, et vis-à-vis la rue de Tournon et où jouent lesdits Dominique, Belloni, Desgranges, Paghetti et leurs autres camarades ; où, après le jeu de danses de corde fini, il a été représenté sur un théâtre orné de lustres et de décorations différentes, une pièce comique qui a pour titre : *La Dame invisible, ou l'Amour...*, en un prologue et deux actes et plusieurs scènes que les acteurs et actrices chantent. Et pendant le cours de ladite pièce tous lesdits acteurs et actrices se parlent et se répondent quelquefois sur le même sujet de la pièce qu'ils représentent, par de courts dialogues et colloques en prose et particulièrement lesdits Dominique, Belloni, Desgranges, Paghetti et quelques autres de leurs camarades, dans une scène du premier acte où ils se battent presque tous l'épée à la main² et se parlent tous les uns aux autres pendant presque toute ladite scène entière en prose et par des discours suivis sur le sujet de la pièce qu'ils représentent et se parlent encore dans plusieurs autres scènes desdits deux actes en prose par des petits discours suivis. Et a ledit sieur de St-Edme, dans la salle où il représente ladite pièce, un orchestre rempli de plusieurs particuliers qui jouent ensemble de chacun un instrument de musique³.

Est-ce un opéra comique ou bien une comédie parlée avec quelques scènes chantées qui font office de divertissements ? Ceci n'est pas très clair, malgré une grande méticulosité avec laquelle le commissaire décrit ce que l'on peut appeler les « modes d'expression » des acteurs. Quant au sujet de la comédie, ce procès-verbal nous laisse un peu sur notre faim, car le commissaire n'en fait pratiquement pas mention. Par conséquent, notre proposition d'identification de cette pièce ne tiendra qu'à deux fils : le titre de la pièce, *La Dame invisible ou l'Amour...*, et cette scène du premier acte « où ils se battent presque tous l'épée à la main ».

Campardon suggère, la similitude des titres aidant, le rapprochement avec la comédie d'Hauteroche, *La Dame invisible ou l'Esprit follet* (1684), peu probable pour plusieurs raisons⁴.

Il existe un canevas italien dont tout l'intérêt dramatique se concentre autour des apparitions nocturnes d'une dame qui ne souhaite pas se montrer avant l'heure à son élu. Il s'agit de la *Dame diablesse*, conservé parmi les canevas du manuscrit 9329. Cette Dame diablesse est en réalité Eularia, la fille du Docteur, qui est tombée amoureuse d'Octave, invité

¹ Georges-Guillaume Lavoy et Charles Botot d'Angeville.

² Nous soulignons.

³ Campardon, t. II, p. 354-355.

⁴ Ces raisons sont explicitées par Marcello Spaziani (*Gli Italiani alla « Foire », op. cit.*, p. 127), nous ne reviendrons pas là-dessus.

par le Docteur à loger chez eux. C'est précisément dans la chambre d'Eularia que l'on installe l'invité. Or, cette chambre a un secret, une porte cachée derrière un tableau, et ce secret n'est connu que de Mezzetin, valet du Docteur. Mezzetin décide de favoriser la passion amoureuse de sa maîtresse et lui découvre la porte secrète. Cela permet à la jeune fille, souvent accompagnée de Mezzetin, de s'introduire dans la pièce quand bon lui semble. Ils fouillent dans les valises d'Octave et d'Arlequin, son valet, et y déposent une lettre ; fourrent un chat dans un sac à la place du linge ; jouent à cache-cache dans le noir ; laissent des cadeaux et des lettres pour le maître et le valet ; utilisent, pour ne pas être vus, une lanterne sourde, et jouent, à Octave et à Arlequin, quantité d'autres tours qui laissent perplexes le premier et épouvantent le second.

C'est Eularia elle-même qui se donne, dans une lettre adressée à Octave, les sobriquets de *La Dame endiablée* et de *Démon humanisé* qui justifient le titre de la pièce. Convaincu ainsi que c'est le diable qui agit dans cette chambre, Octave ne se met plus dans le lit et dort sur une chaise dans l'intention d'attraper le diable, mais Eularia, apparue dans la nuit, ne laisse à Octave que sa mante ; la chasse au diable est donc un échec. En réalité, le titre de *La Dame invisible* convient parfaitement bien à cette comédie qui ne sent pas tellement le souffre, même si Arlequin s'y amuse à mettre « son masque de Diable » pour faire peur à Scaramouche et Mezzetin¹. Peut-être qu'en gardant quelques excellentes scènes de nuit, les acteurs forains ont supprimé les références au diable ; dans ce cas-là, *La Dame invisible* paraît être le titre le plus adapté pour cette histoire.

Qu'en est-il, dans ce canevas, des scènes de l'épée ? Nous avons repéré, dans le premier acte, tous les éléments d'action qui pourraient expliquer la phrase du procès-verbal :

[sc. I] Mezzetin, valet du Docteur « voit venir deux des ennemis du Docteur, il va avertir son fils ».

[sc. II] « Les deux ennemis du Docteur viennent et le veulent maltraiter ; ils mettent l'épée à la main et dans ce temps-là arrive Octave (et Arlequin) qui met l'épée à la main contre les ennemis du Docteur ; il les fait fuir et après le Docteur le remercie et l'embrasse de la grâce qu'il lui a faite de l'avoir tiré de la main de ses ennemis qui lui auraient ôté la vie.

[sc. III] Dans ce temps arrive Cinthio [le fils du Docteur] (et Mezzetin) qui a été averti par Mezzetin qu'il y avait deux hommes qui assurément voulaient maltraiter le Docteur, et, comme il est transporté, il met l'épée à la main contre Octave. Le père se met entre deux et les empêche de se battre [...] »²

Dans ce début du premier acte, trois scènes de combat à l'épée se succèdent : les deux ennemis attaquent le Docteur ; Octave se bat contre les agresseurs et les fait fuir ; Cinthio attaque Octave, mais ce combat est arrêté, et le malentendu, dissipé. Quatre personnages paraissent l'épée à la main, ce qui pouvait bien faire écrire au commissaire qu'« ils se battent presque tous l'épée à la main ». D'ailleurs, la scène III du canevas contient ensuite un combat

¹ Sc. XII et dernière de l'Acte II. Colajanni, p. 13.

² Colajanni, p. 5-6.

comique des valets qui fait écho à celui, sérieux, des maîtres, et qui renforce l'impression que tous les personnages se battent dans cette scène : « Arlequin et Mezzetin font des lazzi de se battre et ils frappent tantôt sur l'un et tantôt sur l'autre ; les maîtres les veulent faire taire et ils n'en peuvent venir à bout »¹.

De quelle manière ce canevas fut-il adapté à la scène foraine ? On peut imaginer quelques coupures, car le procès-verbal parle des deux actes avec un prologue, or le canevas de *La Dame diablesse* du manuscrit 9329 est en trois actes. Le commissaire aurait-il pris pour le prologue ce qui constituait un acte de la pièce ? Nous pensons que, plus probablement, la pièce fut légèrement écourtée, et un prologue (traitant de l'actualité du moment ?) lui fut adjoint. C'est probablement dans le prologue que les acteurs chantaient, mais il est possible que des fragments de musique et des chansons ont été insérés aussi dans la pièce.

De l'affiche d'Octave à cette foire, on connaît, par les *MSF* et par *État des pièces*, *Arlequin Sultane favorite*, de Le Tellier. Cette pièce fut publiée par Le Sage et d'Orneval dans le premier volume de leur anthologie². Les éditeurs classent *Arlequin Sultane favorite* parmi les « pièces chantées par les acteurs » et non pas parmi les « pièces par écrivains »³ ; cela est curieux, car, comme le montrera tout à l'heure un procès-verbal, la troupe d'Octave jouait par écrivains. Le *DTP* donne, probablement par erreur, le 3 février 1719 comme date de sa création⁴ et suggère que la version imprimée n'est pas tout à fait celle qui fut représentée : « L'Auteur retrancha depuis quelques couplets des plus libres, et certains endroits un peu trop longs. C'est de cette manière qu'elle est imprimée »⁵.

Nous possédons également deux procès-verbaux dressés contre Octave au cours de cette foire. Le premier, fait par le commissaire François Dubois à la suite d'une plainte des Comédiens Français, date du 27 mars 1715. Malheureusement, il est extrêmement succinct :

Sur quoi nous commissaire, etc., sommes, [...] transporté dans le préau de ladite foire St-Germain, dans la salle dudit Octave, et nous y avons vu un théâtre élevé, orné de lustres et de plusieurs décorations, avec un orchestre dans lequel sont plusieurs particuliers jouant d'instruments de musique ; sur lequel théâtre plusieurs acteurs et actrices ont paru et se sont parlé et répondu selon le sujet de la scène et pièce qu'ils représentent et jouent ; ce qui forme une comédie et pièce de théâtre⁶.

Non seulement on ne peut identifier la pièce, mais on ne comprend même pas si la pièce représentée était un opéra-comique : il y a bien un orchestre, mais le commissaire ne fait

¹ *Ibid.*, p. 6.

² *TFLO*, t. I, p. 176-257. Le nom de l'auteur est dissimulé, sur la page de titre de la pièce, derrière les initiales : « M. le T*** ».

³ *Ibid.*, voir la page des « Pièces contenues dans ce premier volume ».

⁴ *DTP*, t. I, p. 283.

⁵ *Ibid.*

⁶ Campardon, t. II, p. 189.

aucune mention de chant, mais uniquement des dialogues parlés formant une comédie, ce qui correspond probablement à la demande des Comédiens Français qui veulent mettre en évidence les infractions contre leur privilège des comédies parlées.

Deux jours plus tard, le vendredi 29 mars, une nouvelle plainte est enregistrée contre Octave. Cette plainte nomme explicitement l'acteur principal de la troupe : Antoine Delaplace qui incarne Arlequin. Le commissaire Louis Poget dresse un procès-verbal qui nous apprend que, le 29 mars 1715, la troupe représente une pièce intitulée *Les Aventures comiques d'Arlequin*. Les trois actes de cette pièce « roulent sur le voyage d'Arlequin en l'île de Cythère »¹. La pièce est jouée à l'aide des « grands écriteaux moulés et imprimés sur de grandes toiles, que l'on fait descendre dans le milieu du théâtre ». Les chansons inscrites sur ces écriteaux sont « chantées à haute et intelligible voix par trois particuliers qui sont dans l'orchestre et quelquefois même accompagnés par l'acteur ou l'actrice qui devrait parler ». Quatre musiciens forment le petit orchestre.

Et nous avons remarqué que pendant tout le cours de ladite pièce, ledit Delaplace, qui fait le rôle d'Arlequin, et généralement tous les acteurs et actrices se parlent et se répondent en prose sur le sujet de la pièce qu'ils représentent, sans interruption que pour les chansons qui sont chantées ; que même ce qui est porté par lesdites chansons donne lieu à des dialogues et des colloques fort longs en prose entre tous lesdits acteurs et actrices qui paraissent pour lors sur la scène, ce qui forme une pièce comique et représentée entière [...]².

Les acteurs jouent une pièce en écriteaux, mais cela ne les empêche pas d'échanger des répliques en prose à volonté ; les écriteaux servent manifestement à contourner l'interdiction de chanter. Visiblement, Octave ne détient plus de privilège de l'Académie royale de musique et est obligé de recourir aux écriteaux dont les troupes de Saint-Edme et de la dame Baron n'ont nul besoin.

Les Comédiens Français avaient porté, le 27 mars, une plainte contre Octave ; le même jour, ils en déposent une autre, « contre le sieur Pellegrin, chef d'une troupe de danseurs de corde, le nommé Francisque et ses autres camarades ». C'est donc François Moylin dit Francisque, épaulé probablement par sa fratrie, qui est à la tête de la troupe de Pellegrin. Le commissaire Louis Poget se rend au jeu de paume d'Orléans où est installée la troupe. Les acteurs représentent, outre les danses de corde, « une pièce comique qui a pour titre : *Le Triomphe de Momus et d'Arlequin*, à laquelle pièce ils ont joint la scène du *Berceau* et celle de *l'Ombre d'Arlequin*, en plusieurs actes et scènes ». Visiblement, *Le Berceau* et *L'Ombre d'Arlequin* ne sont pas des pièces complètes, mais des scènes ajoutées à la pièce ; la

¹ *Ibid.* C'est probablement une reprise. Voir, pour plus de précisions, le chapitre consacré aux *Aventures de Cythère*.

² Campardon, t. II, p. 189-190.

mention « en plusieurs actes et scènes » se rapporte probablement à tout le programme de la soirée. La pièce et les scènes sont anonymes, leur identification, sur la base des informations si maigres, semble impossible. Dans *La Matrone d'Éphèse ou Arlequin Grapignan*, de Fatouville, il y a des scènes d'Arlequin en Ombre, notamment une scène où Arlequin en Ombre d'un célèbre voleur dépouille un voleur novice prétendant vouloir entretenir son corps qui est aux galères. S'agit-il de quelque scène d'épouvante dans ce genre-là ?

Tout comme la troupe d'Octave, celle de Pellegrin joue par écriteaux :

Laquelle pièce comique et lesdites deux scènes sont représentées sur de grands écriteaux montés et imprimés sur de grandes toiles que l'on expose dans le milieu du théâtre et sur lesquels sont des chansons qui forment des dialogues sur le sujet de la pièce qu'ils représentent et qui sont chantées par les acteurs mêmes et actrices tous ensemble, ce qui forme un chœur de voix. Et dans l'orchestre sont trois particuliers qui jouent ensemble de chacun un instrument de musique pour donner l'air auxdites chansons que lesdits acteurs et actrices chantent et qui les accompagnent. Et nous avons remarqué que [...] tous lesdits acteurs et actrices et particulièrement ledit Francisque qui fait le rôle d'Arlequin, celui qui fait le rôle de Pierrot et celui qui fait le rôle de Mezzetin se parlent et se répondent en prose sur le sujet de la pièce qu'ils représentent pendant tout le cours de ladite pièce et sans aucune interruption que par les chansons qu'ils chantent, ce qui forme une pièce comique et représentée en entier par des dialogues et colloques ainsi qu'il en est représenté sur le théâtre des comédiens du Roi [...]¹.

Chez Octave, ce sont trois particuliers placés dans l'orchestre qui chantent les couplets ; chez Pellegrin le commissaire n'a pas remarqué ces particuliers et, selon lui, les couplets sont chantés par les acteurs eux-mêmes. Comme il s'agit du même commissaire, on peut probablement faire confiance à cette information. L'orchestre de Pellegrin est modeste – trois musiciens – tout comme celui d'Octave.

Le manuscrit *État des pièces* mentionne une autre nouveauté de cette saison donnée chez Pellegrin, au jeu de paume d'Orléans : *Arlequin Lustucru, grand Turc et Télémaque*. Ce « divertissement muet »² est conservé en version manuscrite ; il a été publié par Paola Martinuzzi³. Le manuscrit fut visiblement destiné au censeur et porte à la fin une inscription : « Vu le 23 février 1715 ». La pièce fut jouée à la muette ; le manuscrit signale systématiquement l'acteur qui « présente un écriteau » avec son couplet. La grivoiserie outrée de cette petite pièce fait penser aux répertoires des marionnettes, mais les marionnettes n'avaient nul besoin de jouer à la muette.

Le prologue de cette pièce représente le meurtre de Lustucru par Isabelle et Colombine, deux intrépides femelles qui entendent porter la culotte et mener les hommes par le bout du nez. Les deux actes qui suivent sont les parodies. Le premier acte parodie *La Turquie*, cinquième entrée du ballet *L'Europe galante*, d'Antoine Houdar de la Motte et André Campra (1697), raillé, à la même foire, dans *Arlequin grand vizir*, de Fuzelier. Le

¹ *Ibid.*, p. 223.

² Ms. BnF, fr. 25480 (*Recueil de pièces du Théâtre de la Foire et de parodies*), f^{os} 108-117v^o.

³ Martinuzzi, p. 205-222.

deuxième acte travestit plaisamment l'opéra de *Télémaque*, de Pellegrin et de Destouches et fait ainsi écho à *La Parodie de Télémaque* de Le Sage (c'est peut-être le succès extraordinaire de la parodie de Le Sage qui a donné à l'auteur de cette pièce l'idée de s'égayer au dépens du même opéra). Ainsi, si ce « divertissement muet » est réellement de Pellegrin, Pellegrin s'y parodie lui-même, tout comme le fit Fuzelier dans son prologue de *La Coupe enchantée*.

Quelles pièces furent représentées par la troupe de Catherine Baron et ses acteurs vedettes Baxter et Saurin ? Etrangement, nous ne connaissons pas un seul titre ; aucun procès-verbal n'évoque sa troupe. Les *MSF* se contentent de signaler : « L'Opéra-Comique de la Dame de Baune, sous le nom de Baxter et de Saurin ou de Bel-Air, représenta les pièces de la Foire Saint-Laurent dernière, qui avaient été très suivies, et qui firent encore plaisir à celle-ci »¹.

Durant la FSG 1715, un certain Martin Endric « a récréé le public »² en montrant un singe savant « nommé Mariolle et que l'on appelle aujourd'hui communément Petit-Jean ». La loge d'Endric était installée « dans la petite halle appelée l'Entrepôt de la Mercière, dépendante du préau de ladite Foire Saint-Germain »³.

Émile Campardon a retrouvé et publié⁴ toute une enquête faite à propos de ce singe savant. L'intérêt principal de cette enquête insolite réside dans les informations concernant les déplacements des différentes troupes et acteurs forains dans les années précédentes. On fait connaissance avec « Jean Vallet, machiniste du sieur Dominique, chef de la troupe de la Comédie italienne qui se joue dans les provinces, étant de présent employé chez le sieur Octave au jeu qu'il a donné pendant la foire, [...] âgé de 38 ans »⁵. Ce Vallet raconte avoir été « il y a environ trois ans à Bayonne avec la troupe du sieur Dominique ». Vallet donne cette information le 9 avril 1715, le séjour de la troupe à Bayonne remonterait par conséquent au printemps 1712. Cette troupe avait un orchestre, car Martin Endric « se présenta à ladite troupe pour y jouer dans leur orchestre du tympanon. Il y fut admis et en joua pendant quelque temps ; après quoi il se retira et donna au public le divertissement d'un singe qu'il avait ». Six mois plus tard, Jean Vallet affirme avoir été « à Bordeaux avec la même troupe du sieur Dominique » – c'est-à-dire, en automne 1712. « Il y a environ 18 mois », Jean Vallet

¹ *MSF*, t. I, p. 168.

² Campardon, t. I, p. 304.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*, p. 304-307.

⁵ Campardon, t. I, p. 306 (également pour les citations suivantes de sa déposition).

était « à Paris, [...] dans la troupe de la foire Saint-Laurent » [donc, la FSL de 1713] ; à Bordeaux et à Paris, Vallet avait encore croisé Endric avec son singe acrobate.

Antoine Hyacinthe, « gagiste du jeu de la dame Baron dans les foires de Saint-Germain et de Saint-Laurent, [...] âgé de 31 ans »¹, affirme, de son côté, avoir été, « il y a deux ans et demi [...] à Bayonne dans la troupe du sieur Dominique, comédien » et avoir connu Endric « qui jouait pour lors à l'orchestre du tympanon ». Selon ce témoignage, la troupe de Dominique aurait été à Bayonne vers l'automne 1712.

Les deux autres témoignages vont dévoiler, en tout cas, en partie, l'itinéraire de Selles qui avait quitté les foires parisiennes depuis Pâques de l'année 1710.

Jacques Bréhon, « comédien italien [...] âgé de 30 ans »², interrogé au sujet d'Endric, affirme l'avoir croisé « il y a environ quatre ans, à Toulon », où Jacques Bréhon était avec la troupe de Selles, « comédien et danseur de corde ». Selon lui, Endric « jouait alors du tympanon dans la même troupe » (la troupe de Selles). Ensuite, la troupe de Selles s'est rendue « dans d'autres villes » où Bréhon a encore revu Endric qui ne faisait plus partie de leur troupe, mais montrait son singe au public.

Antoine Dumény, « âgé de 22 ans ou environ »³, « symphoniste dans la troupe du sieur Francisque, comédien italien » [Francisque est Arlequin dans la troupe de Pellegrin à cette FSG 1715], affirme avoir connu Endric à Marseille il y a environ 5 ans. Endric y était venu avec la troupe de Selles où il jouait du tympanon (Selles et sa troupe étaient donc à Marseille au printemps 1710 ou environ). La troupe de Selles a fait ensuite un séjour à Toulon et revint à Marseille ; Endric suivait la troupe dans ses déplacements. « Et étant sortie de Marseille, ladite troupe a été dans la ville de Harles [*sic*] », « d'Harles ils ont été à Boquère [*sic*] », « et après avoir encore été dans d'autres villes [...] la troupe s'est enfin divisée à Toulouse il y a environ quatre ans ». Martin Endric qui a voyagé tout ce temps avec la troupe (accompagné de son singe qu'il instruisait) s'est « associé avec deux de ses camarades », a été « à Bayonne dans la troupe du sieur Dominique », et est revenu à Bordeaux (à ce moment-là, Endric ne faisait plus partie de la troupe de Dominique ni d'aucune autre troupe, sauf erreur de notre part). Ainsi, au gré de ce récit, s'établit l'itinéraire de la troupe de Selles :

Marseille (1710 [printemps ?]) – Toulon (1711) – Marseille (1711) – Arles (1711) – Boquère [il s'agit, certainement, de Beaucaire] (1711) – quelques villes non identifiées (1711) – Toulouse où la troupe se divise (1711).

¹ *Ibid.*, p. 307 (également pour les citations suivantes dans ce passage).

² *Ibid.*, p. 306 (également pour les citations suivantes).

³ *Ibid.*, p. 307 (également pour les citations suivantes).

Les recherches dans les archives régionales pourraient certainement enrichir et préciser ce schéma.

Léon Vallas signale¹, le 1^{er} juillet 1715 à l'église de Sainte-Croix (Lyon), le mariage entre Guillaume Moylin, « maître à danser, fils de feu Christophle [*sic*] Moylin chirurgien major des armées de sa majesté natif de Bruxelles en Flandres et de Françoise Deplon [ou Duplomb] » et une certaine Jeanne Gaillardet². Les frères de Guillaume Moylin, François (alias Francisque) et Simon, sont témoins du mariage. La fratrie Moylin se trouve donc à Lyon, probablement, en tournée. À côté de leurs signatures, on trouve la signature de Dartenay (François d'Artenay), comédien français actif entre 1701 et 1729, paru aux foires parisiennes en 1712 et en 1713³. Un certain Roger a également signé à ce mariage : on présume qu'il s'agit d'un danseur forain « engagé, avec sa femme, chez Saint-Edme en 1715 et 1716 »⁴. Une autre signature qui figure à cet acte est celle d'Étienne Sallé, le père de la célèbre Marie Sallé (la fillette, était-elle à côté de son père lors de la cérémonie ?) Étienne Sallé, marié à Marie-Alberte Moylin, était apparenté à la famille de Francisque⁵. Un certain Nicolas Le Tellier avait également signé l'acte. A-t-il un quelconque rapport à l'auteur forain Letellier ou Le Tellier, auteur présumé du *Festin de pierre* ? Le père de la jeune épouse, Jean Gaillardet, est qualifié dans l'acte de mariage de « maître à chanter » ; il faisait peut-être également partie de la troupe. L'acte ne précise pas la profession de Jeanne Gaillardet et de sa mère, Odette Brigandau. À la date du 30 juin 1715, les jeunes mariés avaient obtenu, de Monseigneur Paul François de Neufville de Villeroy, archevêque de Lyon depuis 1714, la dispense des deux bans. La jeune fille se trouvait-elle dans une situation intéressante ? Ou bien étaient-ils pressés en raison d'un départ prochain de la troupe ?

1715

Foire Saint-Laurent

Le 20 juillet 1715, les Comédiens Français ont repris sans succès la tragédie de Campistron, *Andronic*, qui, selon le *Nouveau Mercure galant*, « fit rire à gorge déployée tous

¹ Léon Vallas, *op. cit.*, p. 159.

² Archives de Lyon, Registres de la paroisse Sainte-Croix, cote 1GG413 (période 02/01/1715 – 31/12/1715), 1^{er} juillet 1715 (Mariage de Guillaume Moylin).

³ Agnès Paul, th. cit., *Dictionnaire biographique*, p. 5.

⁴ *Ibid.*, p. 59.

⁵ Selon les *Nouveaux Mémoires* (f^o 71), Étienne Sallé était avec sa femme et avec Francisque aux foires parisiennes en 1708. Agnès Paul a retrouvé un engagement de « Sallé et sa troupe » chez Bertrand en janvier 1709 (Agnès Paul, th. cit., t. III, p. 351 et t. I, p. 55-56).

les spectateurs »¹. La malheureuse tragédie fut suivie de la première représentation de *La Fausse veuve, ou Le Jaloux sans jalousie*, comédie de Destouches, qui ne réussit pas mieux que la tragédie².

La chute de cette petite pièce fit soupirer le public après les spectacles de la Foire S. Laurent qui fut enfin ouverte le 25 de ce mois. Dès ce même jour, la Comédie et l'Opéra furent désertés, comme de raison. Chacun courut en foule chez les Sieurs Dominique et Baxter. La réputation des auteurs qui travaillent pour eux, avait déjà promis à tout le monde des plaisirs intéressants à la Foire. Mille et mille personnes de tout âge, sexe, qualités et condition y furent en effet, y restèrent avec toute la satisfaction imaginable, et en sortirent charmées des nouveautés qu'elles venaient d'y voir³.

Les spectacles de cette foire se sont déroulés en deux temps, si l'on peut dire : ils se sont ouverts le 25 juillet pour se fermer le 27 août, pour cause du décès du roi. « Après une interruption de 34 jours, [les spectacles] de la Foire Saint-Laurent, en vertu d'une prolongation qui leur fut accordée furent ouverts le 1^{er} octobre »⁴. Le *Nouveau Mercure galant* du mois d'octobre 1715 confirme cette information des *MSF* : « Les spectacles qui avaient été fermés pendant trente quatre jours, en considération de la maladie et de la mort du Roi, furent enfin rouverts le premier de ce mois. [...] Le même jour, les danseurs de corde, les marionnettes et les animaux sauvages rouvrirent leurs loges [...] »⁵. En tout, la foire ne dura pas moins que d'ordinaire, puisque « la foire eut permission d'ouvrir pendant tout le mois d'octobre »⁶.

Cette saison est particulièrement intéressante pour nous par le nombre de pièces de l'ATI reprises par les troupes foraines. Pour donner une image globale du poids de ces reprises dans l'affiche, nous citons le seul document qui signale systématiquement ce répertoire emprunté à l'ATI, le manuscrit *État des pièces* ; toutes les reprises présumées des pièces de l'ATI y sont signalées en gras :

Foire Saint-Laurent 1715

Bel-Air

Le Temple du Destin avec Arlequin Colombine et Colombine Arlequin
Les Eaux de Merlin

En parlant

La Fille Capitaine
Pasquin et Marforie
Les Chinois
Colombine avocat pour et contre
L'Empereur dans la Lune

¹ *Nouveau Mercure galant*, juillet 1715, p. 279.

² *Ibid*, p. 280-281.

³ *Ibid*, p. 281-282.

⁴ *MSF*, t. I, p. 178-179.

⁵ *Nouveau Mercure galant*, octobre 1715, p. 148-149.

⁶ Fuzelier, Ms *Opéra-Comique*. Le manuscrit *État des pièces* affirme aussi : « On interrompit la foire pendant un mois et les jeux recommencèrent le premier octobre et continuèrent en parlant jusqu'au premier novembre ».

Le Festin de pierre espagnol
Le Tombeau de Maître André
*Le Pédant scrupuleux*¹

Dominique

La Descente de Mezzetin aux Enfers de le [Tellier]
[*Arlequin déserteur, et défenseur d'Homère*. Fuzelier]²
En parlant

Arlequin Protée
Les Souhaits
Les Bains de la Porte Saint-Bernard
Le Divorce
Les Disgrâces d'Arlequin

Pellegrin

Les Aventures de la Foire
Arlequin empereur dans la Lune

C'est la première fois, depuis l'année 1711 par laquelle débute le manuscrit *État des pièces*, que nous sommes confrontée à un tel nombre de reprises. Malheureusement, les textes de ces reprises et adaptations foraines ne sont pas conservés. Certaines pièces de l'ATI devaient être tout simplement abrégées ou agencées un peu différemment, d'autres, probablement, réécrites et réinventées. Le nom de l'auteur qui figure à côté d'un titre est sans doute signe d'une transformation assez radicale. Par exemple, *La Descente de Mezzetin aux Enfers* est attribuée à Le Tellier, ce qui signifie vraisemblablement une intervention importante de cet auteur dans le texte initial de Regnard qu'on suppose avoir servi de source pour cette pièce foraine. Mais le texte de cette pièce, comme ceux des autres reprises, est perdu.

Claude Gillot, fréquentait-il la Foire Saint-Laurent de cette année-là ? Parmi les pièces italiennes qu'il avait dessinées ou gravées figurent plusieurs pièces représentées à cette foire : *Arlequin empereur dans la Lune*, deux scènes de *Colombine avocat pour et contre*, deux scènes du *Tombeau de Maître André*, *Les Bains de la Porte Saint-Bernard*³. Il est fort possible que toutes ces œuvres ont été nourries par les reprises foraines.

On observe que les répertoires des troupes, en tout cas de celle de Bel-Air et de celle de Dominique / Saint-Edme, se divisent en opéras-comiques et les pièces parlées, les pièces parlées étant bien plus nombreuses. Pour la troupe de Pellegrin, cette distinction n'existe pas,

¹ Voir le chapitre consacré à ce sujet.

² Tout ce qui est contenu entre les crochets fut ajouté par la main de Fuzelier.

³ Voir François Moureau, *Le Goût italien dans la France rocaille*, op. cit., p. 91-92.

certainement parce que Pellegrin n'avait pas le privilège de faire chanter ses acteurs (bien que, à la FSG 1715, les acteurs de sa troupe, selon le procès-verbal, chantaient eux-mêmes).

Les frères Parfaict citent intégralement deux compliments prononcés à l'ouverture de cette foire dans les deux théâtres les plus importants : Saurin s'en est chargé chez Catherine Baron et Dominique, chez Saint-Edme. Ces deux compliments avaient été publiés dans *Le Nouveau Mercure galant* du mois de juillet 1715, quand la foire ouvrit ses portes. Voici quelques extraits de ces deux harangues où nous avons souligné les endroits les plus significatifs :

Troupe de Catherine Baron (Bel-Air), compliment de Saurin ¹	Troupe de Saint-Edme, compliment de Dominique ²
Messieurs, Nous vous avons préparé pour cette Foire <u>plusieurs nouveautés dans le goût de celles qui nous ont paru vous avoir fait plaisir</u> . Vous n'attendez point de nous de ces excellentes comédies, que vous ne trouvez même ailleurs que trop rarement ; vous savez que les bornes qu'on a mises à notre Théâtre, ne nous permettent point de vous donner des pièces parfaites ; [...]. Cependant, Messieurs, j'oserai le dire, quelque imparfaites que soient ces sortes de productions, elles ne laissent pas de coûter autant que les poèmes réguliers, à cause de la gêne où nous réduisent les vaudevilles. Il est bien difficile de faire ici des choses qui vous piquent, et vous attirent par elles-mêmes. <u>Vous ne voulez plus</u> que nos divertissements soient en pure perte pour l'esprit. <u>Vous voulez des idées neuves</u> , des scènes saillantes ; et quoique vous aimiez les personnages italiens, <u>vous n'aimez pas qu'ils grimacent en Tabarins grossiers</u> . Si des représentations badines vous divertissent, des jeux bas ou trop outrés vous révoltent. Voilà votre goût, Messieurs, c'est à nous de nous y conformer, et c'est aussi ce que nous nous proposons.	Je ne craindrai point de vous avouer que ce n'est qu'en tremblant que j'ose paraître sur la scène ; vos judicieuses censures, votre goût délicat et fin, m'inspirent une juste frayeur : les pièces de la Foire, que l'on traitait <u>autrefois</u> de pures bagatelles, trouvent <u>aujourd'hui</u> des <u>spectateurs difficiles</u> , qui <u>n'accordent leurs applaudissements qu'aux ouvrages qui ont droit de les mériter</u> ; et nous devons cette <u>glorieuse réforme aux auteurs distingués qui veulent bien travailler pour nous [...]</u> .

Les deux compliments mettent tout particulièrement l'accent sur le mérite des auteurs du théâtre forain. D'ailleurs, Saurin parle au nom des auteurs et non pas des acteurs³, et Dominique souligne également que le succès de leur théâtre est dû aux « auteurs distingués ». Ce sont également les auteurs qui sont complimentés par le *Nouveau Mercure*

¹ *Nouveau Mercure galant*, juillet 1715, p. 283-286. Ce compliment est rapporté également dans les *MSF*, t. I, p. 170-172.

² *Nouveau Mercure galant*, juillet 1715, p. 287-288. Ce compliment est imprimé dans les *MSF*, t. I, p. 173-174.

³ Ce sont les auteurs qui exposent les difficultés de leur métier par la bouche de Saurin : « Cependant, Messieurs, j'oserai le dire, quelque imparfaites que soient ces sortes de productions, elles ne laissent pas de coûter autant que les poèmes réguliers, à cause de la gêne où nous réduisent les vaudevilles. Il est bien difficile de faire ici des choses qui vous piquent, et vous attirent par elles-mêmes » (*Nouveau Mercure galant*, juillet 1715, p. 285).

galant qui parle des deux troupes principales, celle de Bel-Air (Catherine Baron) et celle des Saint-Edme :

Au Jeu de Bel-Air surtout, les saillies continuelles, la fine critique, les bons mots, la conduite et la propreté du spectacle répandirent sur toute l'assemblée un air de sérénité et de gaieté qu'on ne voit point ailleurs¹.

À l'autre jeu [celui de Dominique], vous verrez incessamment une pièce originale, pleine de feu, d'esprit et de divertissements nouveaux² [...].

Le premier compliment est certainement adressé à Le Sage, fournisseur des pièces nouvelles chez Catherine Baron à cette foire. Le second est destiné à Fuzelier, car c'est sa pièce qui ouvrit la saison chez les Saint-Edme³. Les deux théâtres eurent certainement un plein succès à leur ouverture ; le *Mercur*e signale tout particulièrement l'excellence d'un des deux sans préciser la troupe dont il parle :

Je ne vous parle point, Mademoiselle⁴, des applaudissements que reçurent ces deux compliments, vous en avez au moins entendu un, et vous savez qu'il fut suivi d'une représentation si agréable que vous m'avez avoué n'avoir encore vu rien de plus amusant. Il y a apparence, si ces spectacles se continuent sur le pied où on les met aujourd'hui, qu'ils effaceront bientôt jusqu'au souvenir des autres⁵.

Les chercheurs ont déjà remarqué l'habileté avec laquelle le compliment de Saurin (écrit probablement par Le Sage, car ce sont ses pièces qui ouvrent la foire) représente comme venant du public la volonté de réformes nourrie par l'auteur. En effet, les deux compliments parlent d'un changement spectaculaire de l'attitude du public devenu exigeant et difficile à contenter. Isabelle Martin a analysé la stratégie subtile de Le Sage qui lui permet de faire évoluer, petit à petit, le spectacle forain : tout d'abord, il cherche à « plaire à un public relativement populaire venu à la Foire pour des spectacles spécifiques » (il fait donc quelques concessions et cherche à correspondre aux attentes du public), ensuite il fait de ce public son allié « en l'engageant dans ses polémiques » (le compliment de Saurin est un bon exemple de sa rhétorique insinuante), il travaille pour former ce public et enfin « le remplacer peu à peu par un autre [...] »⁶.

Mais ici, nous voulons attirer l'attention sur autre chose : ces deux compliments laissent entendre que les deux troupes procèdent à une espèce de réforme de leur répertoire, qu'elles se départissent des vieilles pièces qui ne correspondent plus au goût délicat du public

¹ *Nouveau Mercure galant*, juillet 1715, p. 282-283.

² *Ibid.*, p. 286.

³ Le compliment d'ouverture composé et prononcé par Dominique, selon les *MSF*, « fut suivi d'*Arlequin défenseur d'Homère*, pièce en un acte et en vaudevilles, mêlée de prose, de Mr. Fuzelier » (*MSF*, t. I, p. 175).

⁴ Le journaliste de *Mercur*e adopte la forme courante d'une lettre à une dame.

⁵ *Nouveau Mercure galant*, juillet 1715, p. 289-290. Au mois d'octobre, à la reprise des spectacles interrompus par le deuil, le *Nouveau Mercure galant* va souligner tout particulièrement le succès de la troupe où joue Dominique : « Dominique attirera tous les spectateurs chez lui, et les autres jouèrent souvent pour leur plaisir » (p. 149).

⁶ Isabelle Martin, *Le Théâtre de la Foire*, *op. cit.*, p. 94.

et envisagent la création d'un répertoire nouveau sur les bases nouvelles. En effet, les deux troupes donnent, avec succès, quelques nouveautés, mais les trois quarts de leur répertoire sont constitués des reprises des pièces de l'ATI, des pièces dont certaines ont déjà été représentées à la foire dans les années précédentes : *Arlequin Protée* (FSG 1708), *L'Empereur dans la Lune* (FSL, 1707, FSG 1712), *Les Chinois* (FSG 1707), *Pasquin et Marforie* (FSG 1707), *Fille capitaine* (FSG 1707), etc. Ainsi, les deux compliments doivent être compris plutôt comme un programme pour une évolution à venir, et non pas la constatation d'une évolution déjà accomplie.

La très populaire comédie de l'ATI, *Arlequin empereur dans la Lune*, est reprise par deux troupes : la troupe de Bel-Air et la troupe de Pellegrin¹.

Les époux Saint-Edme sont toujours associés, pour les bénéfices et les dépenses, avec Catherine Baron, et la société va durer jusqu'au 18 novembre 1715. La troupe de Saint-Edme, qui joue sous le nom de Dominique, est la même qu'à la foire précédente (en tout cas, les engagements conclus couvrent cette foire), on doit seulement y ajouter François Duchesne, musicien, et Marguerite Gohier, sa femme, danseuse². Fuzelier, engagé par Saint-Edme en décembre 1714 pour cinq ans, se désiste de son engagement le 25 septembre 1715. Le texte de ce désistement, qui suit celui de son engagement³, a été publié par Agnès Paul⁴. On apprend de ce texte que Fuzelier remplit toujours ses fonctions dans la troupe durant cette foire-ci ; le 25 septembre, les spectacles sont encore interrompus, mais Saint-Edme espère qu'ils vont reprendre, et Fuzelier s'engage, dans ce cas, à « contribuer de tous ses soins pour l'exécution et réussite » de sa propre pièce comme de toutes les autres pièces montées par la troupe. Comme les pièces composées pour ce théâtre par Fuzelier lui sont payées à part, leur nombre et les sommes dues au dramaturge sont précisées : Fuzelier avait donné à Saint-Edme deux pièces : *Arlequin déserteur* « qui a été jouée » (cela lui vaut 250 livres) et *Arlequin voleur et Arlequin Héraclius* « qui n'a pu être jusqu'à présent jouée à cause que l'on a fermé lesdits jeux pendant le présent mois [de septembre] à cause de la mort du roi » (également 250 livres). Sans entrer dans le détail des comptes (au mois d'août, Saint-Edme avait déjà payé à Fuzelier une partie des sommes dues), il reste à l'entrepreneur à régler – en cas de réouverture de la foire qui permettra de jouer la deuxième pièce de Fuzelier – la somme de 1008 livres. Le

¹ On imagine que les deux entrepreneurs qui ne s'entendaient pas ne devaient pas se concerter sur les pièces à choisir. Par contre, les troupes de Catherine Baron et de Saint-Edme n'ont pas de titres en commun.

² Saint-Edme signe le contrat de François Dufresne et de sa femme en avril 1715, ils sont donc engagés à partir de la FSL 1715 (Min. cent. XIII, 183, mentionné dans Agnès Paul, th. cit., t. I, p. 125).

³ Min. centr. XIII, 182, 30 décembre 1714 et 25 septembre 1715.

⁴ Agnès Paul, « Les auteurs du théâtre de la foire à Paris au XVIII^e siècle », art. cit., p. 326-328. Les citations de l'acte de désistement qui vont suivre se trouvent toutes sur la page 327.

reçu de Fuzelier, joint à l'acte, confirme la réception, par Fuzelier, de ces 1008 livres à la date du 8 novembre 1715.

Dans son manuscrit *Opéra-Comique*, Fuzelier oublie de mentionner *Arlequin voleur et Arlequin Héraclius*, se contentant de citer « *Arlequin déserteur*, en deux actes » et « *Arlequin défenseur d'Homère*, [...] en un acte ». En complétant le manuscrit *État des pièces*, Fuzelier l'omet également, puisqu'il n'insère, dans le répertoire de Dominique, que cette ligne-là : « *Arlequin déserteur, et défenseur d'Homère*. Fuzelier ».

Comment se fait-il que la troisième pièce de cette foire, *Arlequin défenseur d'Homère*, ne soit pas mentionnée dans l'acte de désistement fait le 25 septembre ? Et pourquoi Fuzelier écrit-il « *Arlequin déserteur, et défenseur d'Homère* » ? L'opéra-comique *Arlequin déserteur*, conservé sous forme manuscrite (ms. fr. 25480, f^{os} 3-49v^o), a été publié par Renzo Guardenti¹. La notice de l'éditeur, qui accompagne cette publication, fournit la réponse aux questions concernant *Arlequin déserteur* et *Arlequin défenseur d'Homère* : en réalité, il s'agit d'une seule et même pièce, initialement en trois actes, mais réduite en 1 acte et intitulée simplement *Arlequin défenseur d'Homère* (puisque l'intrigue d'enrôlement et de désertion a été écartée) – c'est sous cette forme que la pièce a été publiée dans l'anthologie de Le Sage et d'Orneval. Nous allons parler de cette pièce à part, car elle présente un exemple intéressant des multiples emprunts au répertoire de l'ATI.

Arlequin heureux voleur et Arlequin Héraclius est une parodie en 1 acte de la tragédie *Héraclius*, de Pierre Corneille. Cette pièce de Fuzelier donnée chez Saint-Edme en octobre 1715 est conservée en manuscrit (ms. BnF, fr. 9335, f^{os} 163-178v^o)².

À part un certain nombre de reprises des pièces de l'ATI, on représente chez Saint-Edme, selon *État des pièces*, une pièce intitulée *Les Disgrâces d'Arlequin*. Il existe la version manuscrite d'une pièce portant le titre *Les Disgrâces d'Arlequin* (ms. fr. 9312, f^{os} 218-231), mais la page de titre contient : « *Les Disgrâces d'Arlequin*, / opéra-comique en trois actes. Représenté / sur le théâtre du Sr Restier, à la foire / de Saint-Laurent 1721. [un espace] mars / Par M. xxxx » (f^o 218). Le *DTP* reprend cette information dans l'article consacré à l'opéra-comique *Les Disgrâces d'Arlequin* :

Cette pièce [*Les Disgrâces d'Arlequin*] est du dernier misérable, et une imitation des plus imparfaites de l'*Amphitryon*, et du *Pourceaugnac* de M. 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 M. Le Noble, et des *Deux Pierrots*, de M. Dominique³.

¹ Renzo Guardenti, *Le Fiere del teatro*, op. cit., p. 201-241.

² La page de titre porte « *Arlequin Héraclius* / Par Fuzelier / Chez M. Dominique à la foire / St Laurent l'année de / la mort du roi / Parodie de la tragédie d'Héraclius ».

³ *DTP*, t. II, p. 319.

Il y a, dans cette pièce manuscrite, du Molière comme de l'ATI¹, mais nous ne savons pas si la version manuscrite portant la date de 1721 est bien celle qui fut jouée en 1715, c'est pourquoi nous n'allons pas entrer dans les détails de cette pièce qui déborde probablement le cadre chronologique de ce chapitre.

On continue vraisemblablement *La Parodie de Télémaque*, de Le Sage, jouée chez Saint-Edme à la foire précédente ; en tout cas, le *DTP* signale que cette parodie « eut un succès prodigieux, qui continua à la Foire Saint-Laurent suivante »².

Les deux pièces indiquées chez Pellegrin par le manuscrit *État des pièces, Arlequin empereur dans la Lune et Les Aventures de la foire*, semblent être anonymes et perdues.

La troupe de Catherine Baron dite la troupe de Bel-Air a pour nouveautés trois pièces de Le Sage. La première, *Le Temple du Destin* recycle, au sein d'une petite pièce à tiroirs, le sujet déjà utilisé dans *Arlequin et Mezzetin morts par amour* (FSL 1712). Dans les deux pièces, Colombine refuse les avances des zanni (Scaramouche, Arlequin, Mezzetin dans *Arlequin et Mezzetin morts par amour*, Arlequin et Scaramouche dans *Le Temple du Destin*) et accorde sa main au vieux Docteur dans l'intention de le tromper avec le valet du vieillard, Pierrot, dont elle est éprise. Pierrot est d'abord inquiet par la perspective de son mariage, mais elle l'apaise par un couplet presqu'identique :

<i>Arlequin et Mezzetin morts par amour</i> (FSL 1712), sc. 3	<i>Le Temple du Destin</i> (FSL 1715), sc. 18
COLOMBINE AIR : <i>Pierrot revenant du moulin</i> Tu te chagrines sans raison, Te chasse-t-on de ta maison ? PIERROT Pierrot est un grand sot, Un grand sot est Pierrot.	COLOMBINE, <i>lui souriant.</i> AIR : <i>Pierrot revenant du moulin</i> Tu te chagrines sans raison, (<i>bis</i>) Te chasse-t-on de ta maison, Pierrot ? Pierrot est un grand sot. PIERROT, <i>d'un air gai, lui donnant la main pour la conduire.</i> Un grand sot est Pierrot.

Mais, dans *Le Temple du Destin*, ce sujet est devenu le fil conducteur d'une structure à tiroirs qui propose le défilé des types comiques courants (un barbon avec une jeune femme, un couple de bergers amoureux, un comédien vaniteux) dans un encadrement allégorique (le Temple du Destin avec les prêtres et les heures de sa suite), tandis que, dans *Arlequin et Mezzetin morts par amour*, le même sujet était surtout prétexte à des scènes de lazzi dans la tradition italienne, dont le suicide des zanni constituait le point culminant.

¹ Et parfois, peut-être même du Molière repris à travers l'ATI, comme dans la scène qui montre un provincial ridicule arrivant à Paris (*Les Disgrâces d'Arlequin*, Acte I, Scène 6). Cette arrivée grotesque tirée de *Pourceaugnac* a déjà été reprise par Regnard dans sa *Coquette ou l'Académie des dames*.

² *DTP*, t. V, p. 372.

Le Temple du Destin fut suivie des deux autres pièces d'un acte de Le Sage, *Colombine Arlequin ou Arlequin Colombine* et *Les Eaux de Merlin*. Le double travestissement qui fait le sujet de *Colombine Arlequin ou Arlequin Colombine* fut imaginé par Le Sage pour mettre en valeur le talent de Richard Baxter en Arlequin et de Mlle Maillard en Colombine¹. Certaines scènes rappellent encore les scènes de l'ATI, comme cette scène où Arlequin déguisé en soubrette se présente chez Isabelle et qui semble inspirée de la *Scène de la fille de chambre d'Arlequin empereur dans la Lune*. L'intrigue s'étirole et disparaît presque : l'obstacle traditionnel est levé dès le commencement, car le père est tout disposé à unir sa fille avec l'amant de celle-ci. Le travestissement a une justification des plus faibles, mais en réalité il n'a besoin d'aucune justification, car son seul et unique but est de fournir quelques scènes comiques sans grande nouveauté (les zanni déguisés en soubrettes et les filles déguisées en garçons peuplent les pages des pièces et canevas de l'ATI). Les amoureux ont une fonction purement accessoire : leur présence sert à justifier la double métamorphose d'Arlequin et de Colombine.

Le prologue des *Eaux de Merlin* s'ouvre par un grand classique du répertoire d'Arlequin, le suicide de zanni par désespoir amoureux : Arlequin « veut se pendre ; il s'y prend de plusieurs manières différentes et comiques » (Prologue, sc. 1). Ensuite, l'action se développe autour des deux fontaines aux pouvoirs merveilleux et se construit en symétrie parfaite prise par Le Sage : Arlequin est triste, Mezzetin est gai, ils boivent de l'eau des fontaines, Arlequin devient gai, Mezzetin, triste, et, dans la dernière scène du prologue, la troupe des amants malheureux devenus indifférents forme le pendant parfait de la troupe des amants heureux.

Une plainte déposée auprès du commissaire² mentionne un autre petit théâtre qui a probablement existé à cette foire. Hippolyte Feuillet, veuve de François Letellier, maître de musique et directeur de spectacles, et son fils Jean-François Letellier, joueur de marionnettes, louent « du sieur St-Edme et de la dame Baron, son associée, une place dans le préau de la foire St-Laurent » moyennant 250 livres. Mais, à la date du 20 juillet, ils n'ont toujours pas pu construire leur loge sur le terrain loué, car les Saint-Edme et leur gens s'y opposent et anéantissent les travaux entrepris. La concurrence est âpre, et visiblement les Saint-Edme cherchent à neutraliser même les rivaux les plus modestes.

¹ Les *MSF* disent, à propos du retour de Mlle Maillard sur la scène parisienne en 1721, qu'elle décida de « reprendre les pièces où elle avait le plus brillé, et entre autres celle de *Colombine Arlequin*, jouée dans sa nouveauté à la Foire de Saint-Laurent 1715 et que M. Le Sage avait composée pour elle » (*MSF*, t. I, p. 121).

² Campardon, t. II, p. 75-76.

Outre les entrepreneurs mentionnés, Alexandre Bertrand est également présent à cette foire, mais il se limite probablement aux spectacles de marionnettes¹.

C'est par les marionnettes que débute Denis Carolet, un auteur forain prolifique, dont les premières pièces datent des années 1714-1715. Le *DTP* signale « à la Foire en 1715 » une pièce en trois actes et en vaudevilles intitulée *Le Médecin malgré lui* représentée par les marionnettes de Bertrand². Bertrand ne faisait jouer ses marionnettes, à cette époque, qu'à la Foire Saint-Laurent ; c'est donc à cette foire-là que la pièce a dû être représentée. Selon les auteurs du *DTP*, c'était « le premier ouvrage de cet auteur »³. Une pièce conservée à la BHVP est pourtant datée de 1714 : c'est *M. de Nigaudinet ou l'écolier petit-maître*⁴, mais nous n'avons pas d'information quant à sa représentation.

Quant aux changements survenus cette année dans la composition des troupes, nous savons que Saint-Edme engage l'acteur Antoine Jacinthe⁵.

La troupe d'Octave compte, mis à part Antoine Delaplace, une actrice Jeanne-Barbe Poncet⁶ et Jean-François Desjardins, musicien⁷. Pour le répertoire de la troupe, on peut avancer un titre qui n'est véritablement une création, mais, plutôt, une reprise. Dans le recueil BnF, ms. fr. 25480 (*Pièces diverses, dont le héros est Arlequin*) figure la comédie *Don Juan*⁸ ou *le Festin de pierre*⁹ attribuée à Le Tellier. Cette pièce fut probablement déjà jouée en 1713 ou 1714¹⁰, mais là, il s'agit d'une version de l'année 1715. Deux arguments le prouvent.

Premièrement, cette version contient le couplet suivant :

ISABELLE
Quel objet ! J'en suis attendrie.
En vain j'appelle ma fierté.
Ah ! faut-il lui sauver la vie,
Aux dépens de ma liberté¹¹.

¹ Agnès Paul, th. cit., t. I, p. 18 et *Dictionnaire biographique*, p. 12.

² *DTP*, t. III, p. 361. Selon le *DTP*, c'était une « espèce d'imitation » de la comédie de Molière.

³ *Ibid.*

⁴ *Recueil de diverses pièces mises en ordre et composées par Mr D. C.* (Denis Carolet). Ms. Bibl. Hist. de la Ville de Paris, cote : CP 4320.

⁵ Min. centr., XIII, 184 (Agnès Paul, th. cit., t. I, p. 18).

⁶ Min. centr. XXXVIII, 143, 1^{er} août 1715 (Agnès Paul, th. cit., *Dictionnaire biographique*, p. 54). Mlle Poncet restera aussi chez Octave à la FSG 1716.

⁷ Min. centr., XXXVIII, 138 (Agnès Paul, th. cit., t. I, p. 74). Selon le *DTP*, c'était un acteur: « Dujardin, acteur forain, entra dans la troupe d'Octave à l'ouverture de la Foire Saint-Laurent 1715 pour remplir les rôles de sultans et de paysans. Lorsque cet entrepreneur quitta son jeu, Dujardin passa dans la troupe des Sieur et Dame de Saint-Edme, et de là chez la Dame de Baune » (*DTP*, t. II, p. 349). Ou bien y avait-il un musicien et un acteur homonymes ?

⁸ Orthographié *Dom Joan*.

⁹ Ms. BnF, fr. 25480, f^{os} 355-364.

¹⁰ Voir le chapitre sur la FSG 1713.

¹¹ Ms. BnF, fr. 25480, f^o 358.

Ces paroles sont une citation textuelle de l'opéra de *Télémaque* (ou *Calypso*) de Pellegrin et Destouches, représenté pour la première fois le 29 novembre 1714. On peut par conséquent affirmer que cette version, postérieure à la première représentation de l'opéra, ne pouvait paraître, au plus tôt, que durant la FSG 1715. Mais la date qui apparaît sur le manuscrit indique que cette version de la pièce fut destinée à la FSL 1715 : en effet, il s'agit d'une copie d'un exemplaire du censeur¹ qui porte, tout à la fin, f° 364, la note : « Vu ce 9^e août 1715² ». Cette pièce fut probablement jouée en écriteaux : en tout cas, c'est ce que laisse supposer le prologue, où « Pierrot, après avoir mis son fromage à terre, présente un écriteau »³. La présence des écriteaux en 1715 ne doit pas étonner : à la foire précédente (FSG 1715), *Arlequin Lustucru*, *grand Turc* et *Télémaque* est également jouée en écriteaux dans la loge du Chevalier Pellegrin⁴.

1716

Foire Saint-Germain

Les récents insuccès de la Comédie-Française augmentèrent, à en croire le *Nouveau Mercure galant*, l'empressement du public parisien pour les spectacles forains, perçus comme une antithèse joyeuse et un miroir parodique de la Comédie-Française. Le journaliste termine ainsi sa relation de la chute de *Sémiramis*, tragédie de Madame de Gomez, représentée pour la première fois le 1^{er} février 1716 à la Comédie-Française : « [...] consolez-vous, Messieurs, tous les spectacles de la Foire qui sont maintenant ouverts vont venger le public des catastrophes de la Comédie. Au reste, je ne doute pas qu'on ne renvoie incessamment *Sémiramis* à la Foire »⁵.

Il semblerait que le peu de succès de cette *Sémiramis* l'ait privé des honneurs des parodies foraines. Mais il est certain que les entrepreneurs de cette Foire Saint-Germain 1716 – ceux qui ont résisté aux difficultés financières et juridiques – ont tâché de « venger » le public de leur mieux.

¹ C'est le cas de plusieurs manuscrits de ce recueil, visiblement copiés pour un collectionneur (le duc de La Vallière ?) sur les exemplaires destinés au censeur.

² Le « 5 » est écrit de manière un peu particulière, mais c'est également le cas pour les pièces comme *Arlequin déserteur* ou bien *Arlequin grand Turc* faisant partie du même recueil. Marcello Spaziani lit « 4 » (1714) et non pas « 5 » (« Don Juan à la foire », dans *L'Opéra au XVIII^e siècle*, op. cit., p. 123).

³ Ms. BnF, fr. 25480, f° 356.

⁴ Voir l'édition de cette pièce dans le volume II.

⁵ *Nouveau Mercure galant*, janvier 1716, p. 223.

La société des Saint-Edme avec Catherine Baron a duré deux foires ; elle est supprimée le 18 novembre 1715, probablement à l'initiative des Saint-Edme¹. Ces entrepreneurs ne sont donc plus associés à cette foire.

Pellegrin met un terme à son exploitation théâtrale à la fin de l'année précédente : le 13 novembre 1715, il loue ses jeux à son adversaire, Saint-Edme, pour l'année 1716 ; ensuite il « renouvelle ce bail pour la Foire Saint-Germain de 1717 le 10 octobre 1716 »².

Saint-Edme qui avait l'habitude de constituer sa troupe pour plusieurs saisons, avait signé, en 1715, les engagements des acteurs suivants : Dominique³ et Jeanne Tortoriti, sa femme (Arlequin et Colombine), Pierre Paghetti⁴ et Anne Tortoriti, sa femme, François Cazeneuve dit Desgranges⁵ et Catherine Rozard, sa femme, Antoine Belloni⁶, Antony de Sceaux, Charles Dolet (Arlequin) et Catherine Lambert, sa femme, François d'Artenay, « comédien français »⁷, Rose d'Aigremont⁸, François Dufresne, musicien, et Marguerite Gohier sa femme, danseuse⁹, Jeanne Aulier, danseuse¹⁰. Un certain Roger, danseur, est engagé avec sa femme chez Saint-Edme en 1715 et en 1716¹¹.

La troupe de la Dame de Baune (ex-dame Baron) repose toujours sur Baxter¹² et Saurin secondés par les époux Maillard qui incarnent Colombine et Scaramouche. Les *Nouveaux mémoires* signalent une certaine Mlle Corail, « première danseuse de l'Opéra-Comique de Madame de Baune en 1716 » sans préciser la date de son entrée dans la troupe¹³. Un nouvel Arlequin, Toscan, s'engage également chez la dame de Baune – on en reparlera en relation avec le répertoire de cette troupe.

¹ « Persuadés qu'ils étaient les dupes de cette société, les Sieur et Dame de Saint Edme la terminèrent le 18 décembre 1715 » (*MSF*, t. I, p. 161).

² Ainsi, au terme des trois foires, Jacques Pellegrin renonce à son exploitation théâtrale et cède à Saint-Edme « ses deux loges avec les installations et le matériel, moyennant 15 000 livres » (Min. centr. XCVII, 175, cité dans Agnès Paul, *th. cit.*, t. I, p. 69).

³ Dominique reste chez Saint-Edme de 1712 à 1717 (Min. centr. XIII, 171, 15 février 1712 ; XIII, 182, 15 septembre 1714, rapporté par Agnès Paul, *th. cit.*, *Dictionnaire biographique*, p. 28).

⁴ Paghetti est chez Saint-Edme de 1712 à 1716 (Min. centr. XIII, 171, 15 février 1712 ; XIII, 182, 1^{er} septembre 1714). « On perd sa trace d'octobre 1716, quand il se désiste de son engagement chez Saint-Edme, jusqu'à ses débuts à la Comédie Italienne, le 9 avril 1720 [...] » (Agnès Paul, *th. cit.*, *Dictionnaire biographique*, p. 53).

⁵ L'engagement de François Cazeneuve dit Desgranges chez Saint-Edme fut renouvelé pour neuf ans à partir de Pâques 1715 (Min. centr. XIII, 182, 1^{er} septembre 1714) (Agnès Paul, *th. cit.*, *Dictionnaire biographique*, p. 25).

⁶ Belloni est chez Saint-Edme de 1712 à 1718 (Agnès Paul, *th. cit.*, *Dictionnaire biographique*, p. 11).

⁷ Engagé pour 3 ans, Min. centr. XIII, 182, 30 septembre 1714. Voir Agnès Paul, *th. cit.*, *Dictionnaire biographique*, p. 5.

⁸ Engagée par Saint-Edme pour neuf ans, à partir de Pâques 1715 (Min. centr. XIII, 182, 1^{er} septembre 1714). Voir Agnès Paul, *th. cit.*, *Dictionnaire biographique*, p. 1.

⁹ Min. centr. XIII, 183, 12 avril 1715. Ils sont engagés à partir de la FSL 1715.

¹⁰ Engagée, en 1714, pour cinq ans.

¹¹ Agnès Paul, *th. cit.*, *Dictionnaire biographique*, p. 59.

¹² Voir, plus loin, quelques réserves quant à la participation de Baxter à cette foire.

¹³ *Nouveaux mémoires*, f^o 49. La même source, en s'appuyant sur le registre de Saint-Edme, la donne chez Saint-Edme, à la FSG 1713.

C'est la dernière foire d'Octave : il abandonne la Foire « après avoir vendu ses "décorations et ouvrages servant au théâtre de comédie" à Jean-Antoine de Romagnesi [neveu de son gendre], le 20 février 1716 »¹. Octave n'était pas propriétaire des bâtiments, et laissa des dettes envers leurs propriétaires, Mathieu Blampignon, à la FSG, et Lardin, à la FSL. Agnès Paul cite en entier la liste des « décorations et ouvrages servant au théâtre de comédie d'Octave »². On relève les ailes et les rideaux représentant les lieux, les scènes ou les images suivants : un jardin avec des figures de marbre, un cabinet doré, un bois avec des chasseurs plus un rideau avec les laitières et des moutons, des grottes, un « hiver avec des figures », les Petites-maisons, « une chambre de Turc », une ville garnie de figures, et le rideau représentant un port de mer, le temple de l'Amour, le temple de Pluton, le temple de Vénus, les plaideurs, le Festin de pierre, des zéphyrus, une tapisserie de verdure, les rideaux représentant : un bois avec une cascade, les musiciens, la mer, « des figures de fêtes magiques », le mausolée du *Festin de pierre*, un rideau de fumée et quarante paires d'habits. Qu'est-ce que Jean-Antoine Romagnesi fait de tout ce matériel ? Selon Émile Campardon, « quand Octave eut cessé de tenir son théâtre en 1716, Romagnesi retourna en province jusqu'en 1718 »³. Avait-il emporté avec lui tout le matériel pour représenter dans quelque ville du royaume ? L'avait-il vendu ?

Il y a tout lieu de croire que, malgré la vente opérée, la troupe d'Octave jouait à la Foire Saint-Germain 1716 : les *MSF* et *État des pièces* détaillent son répertoire. Pour cette foire, Octave avait engagé un certain Jean de Richeville, maître de danse⁴. Mlle Delacroix devait également faire partie de la troupe⁵. Les *Nouveaux mémoires* signalent chez Octave les danseuses Mlle Delisle et Mlle Lantier⁶.

Cette foire voit encore de nombreuses reprises du répertoire italien. Ces reprises sont signalées dans le manuscrit *État des pièces*, unique source qui s'intéresse à ce genre de répertoire ; elles apparaissent aussi parfois dans les procès-verbaux.

Examinons de plus près le répertoire de chaque troupe.

¹ Agnès Paul, th. cit., t. I, p. 74. L'acte de vente du matériel d'Octave figure au Min. centr. XXXVIII, 148 (20 février 1716).

² Agnès Paul, th. cit., t. III, p. 388-390 (Min. centr. XXXVIII, 148, 20 février 1716).

³ Campardon, t. II, p. 331.

⁴ Engagement signé le 17 octobre 1715 (Min. centr. XXXVIII, 145). Voir Agnès Paul, th. cit., *Dictionnaire biographique*, p. 59.

⁵ Elle est engagée par son père pour chanter et danser chez Octave de 1714 à 1716 (Min. centr. XXXVIII, 143, 1^{er} août 1714, dans Agnès Paul, th. cit., *Dictionnaire biographique*, p. 21).

⁶ *Nouveaux mémoires*, f^o 49.

Pour la troupe de Bel-Air, le manuscrit *État des pièces* cite les pièces suivantes : *La Folie favorite de l'Amour et de Plutus*, de Le S[age] et F[uzelier]¹, *L'École des amants*, *Le Tableau du mariage* et *Le Temple de l'Ennui*, écrites également en collaboration par Le Sage et Fuzelier, *Les Chinois*, *La Baguette de Vulcain*, *Arlequin jouet des fées ou les Folies de Rosette* et *Les Fées dupes de Rosette*, petite pièce d'un acte. Ces deux dernières pièces sont de Fuzelier. Ainsi, le répertoire comporte deux reprises de l'ATI, *Les Chinois* et *La Baguette de Vulcain*. On ne sait rien sur les adaptations de ces deux pièces pour cette foire, mais on peut supposer que ces pièces devaient renfermer beaucoup de morceaux chantés (d'ailleurs, dans le *Recueil* de Gherardi, *La Baguette de Vulcain* et son *Augmentation* comportent déjà beaucoup de morceaux chantés). Pour deux reprises, il y a six pièces nouvelles, et Fuzelier participe à l'écriture (quand il n'est pas le seul auteur) de toutes ces pièces. Il raconte cette foire dans son manuscrit autographe *Opéra-Comique* :

Toscan, Arlequin vanté dans la province, vit échouer sa représentation à Paris, en remplaçant mal. Mais, malgré sa disgrâce, on applaudit *Le Temple de l'Ennui*, prologue, suivi de deux pièces d'un acte chacune : *L'École des amants* et *Le Tableau du mariage* IR. Arlequin se plaignit et dit qu'on ne lui donnait point de jeu. Cela m'engagea à composer *Arlequin jouet des fées ou les Folies de Rosette*, pièce farcie de lazzi italiens où cette Rosette, jeune et très aimable gasconne de quinze ans, jouait en cavalier un rôle qui procura un succès triomphant à cette comédie en trois actes.

L'apparition de Toscan est confirmée par l'*État des pièces*², ainsi que par les *MSF*³. D'ailleurs, le répertoire de la troupe est formé de façon à mettre en valeur son talent. C'est pour lui et pour sa jeune protégée que Fuzelier compose *Arlequin jouet des fées ou les Folies de Rosette*. Il est à croire que la reprise des *Chinois* est également décidée pour favoriser le début parisien de cet acteur : en effet, selon les *MSF*, Grégoire Toscano « avait dansé dans l'acte des *Chinois* de l'ancien Théâtre Italien »⁴. Il était resté dans la troupe italienne jusqu'à son expulsion et a donc très probablement participé également à la création de *La Baguette de Vulcain* survenue moins d'un mois après celle des *Chinois*⁵. Après la fermeture du théâtre, Toscano suivit, selon les *MSF*, Pasquariel (Giuseppe Tortoriti) son beau-frère : Grégoire Toscano était donc le frère d'Angelica Toscano, épouse de Pasquariel, qui représentait Angélique ou Marinette sur la scène de l'ATI. C'était un acteur de l'ancienne troupe rattaché à cette troupe par des liens familiaux très étroits.

Il serait intéressant de découvrir pourquoi la Dame de Baune engage Toscan. On sait que sa troupe reposait, en grande partie, sur le succès d'un Arlequin très populaire, Richard

¹ Les noms sont complétés dans le manuscrit.

² « Toscant [sic] fit l'Arlequin ».

³ *MSF*, t. I, p. 182-185.

⁴ *Ibid*, p. 182. La comédie des *Chinois* fut créée au mois de décembre 1692.

⁵ La première représentation de *La Baguette de Vulcain* eut lieu le 2 janvier 1693.

Baxter, le prête-nom, avec son camarade Saurin, de la directrice. Est-ce que Baxter, en raison de sa santé (ou bien, pour quelque autre raison) se trouvait dans l'impossibilité de remplir ses obligations à cette Foire ? En lisant la description faite de cette foire par Fuzelier, on en déduit que c'est bien Toscano qui avait joué le rôle d'Arlequin dès l'ouverture de la Foire : « Mais, malgré sa disgrâce, on applaudit *Le Temple de l'Ennui*, prologue, [...] *L'École des amants* et *Le Tableau du mariage* »¹. Le passage souligné suggère que les pièces ont plu en dépit de l'insuccès de cet Arlequin (qui jouait dedans). Baxter avait-il joué durant cette Foire ? Avait-il changé d'emploi ?

La Folie favorite de l'Amour et de Plutus semble perdue. En revanche, les trois autres pièces écrites en collaboration par Le Sage et Fuzelier – *L'École des amants*, *Le Tableau du mariage* et *Le Temple de l'Ennui* – ont été publiées dans le deuxième volume du *TFLO*. *Arlequin jouet des fées ou les Folies de Rosette* a également été conservée, en trois versions manuscrites². Une des trois versions manuscrites (ms. fr. 25480) avait été destinée au censeur et lue par lui ; elle porte, à la fin, la mention « vu ce 14 mars 1716 ». Ceci prouve que la pièce ne pouvait être jouée qu'à partir de cette date.

La petite pièce intitulée *Les Fées dupes de Rosette*, signalée par *État des pièces*, semble perdue. La tournure employée par *État des pièces* (« *Arlequin jouet des fées ou les Folies de Rosette*, et un acte ensuite intitulé *Les Fées dupes de Rosette* ») suggère que cette petite pièce fut représentée à la suite d'*Arlequin jouet des fées ou les Folies de Rosette* ; elle en constituait probablement une espèce d'excroissance organique. La pièce *Les Fées dupes de Rosette* semble inconnue des *MSF*, *DTP* et Brenner.

Arlequin jouet des fées ou les Folies de Rosette est une pièce dans le goût italien ; elle contient beaucoup de lazzi qui ont été certainement choisis par l'auteur en collaboration avec le principal intéressé, l'acteur remplissant le rôle d'Arlequin. Cette imitation de l'ATI obtient, selon Fuzelier (et il n'y a aucune raison de ne pas lui faire confiance, car il est en général exact et impartial quant aux échecs et réussites de ses propres pièces), « un succès triomphant ». La page de titre du manuscrit confirme aussi le succès de la pièce : « A réussi. / Madame de Berry y est venue avec toute la cour »³. Cependant, cette pièce ne sera pas sélectionnée pour l'édition du *TFLO*, les auteurs de cette anthologie cherchant à éliminer l'envahissante influence italienne.

¹ On présume que ces trois pièces ont fait l'ouverture de la Foire, mais en réalité ce n'est pas tout à fait certain : le *DTP* dit seulement que ces pièces furent jouées « au mois de février 1716 » (*DTP*, t. V, t. 329). Il se peut que ce soit *La Folie favorite de l'Amour et de Plutus* qui ait fait l'ouverture de la foire.

² Ms. BnF fr. 9335, 25480 et 9310.

³ Ms BnF, fr. 9335.

Le manuscrit d'*Arlequin jouet des fées ou les Folies de Rosette* fournit, outre le nom de Saurin qui, travesti, joue ici la Fée Moutone, les noms des deux autres acteurs de la troupe : Raguenet est chargé des rôles de Lutin, de Satyre et de deuxième Ogre, et Jacinthe (ou Hyacinthe) joue également un Ogre.

Réservant une place de choix aux lazzi, la pièce mise aussi sur le spectaculaire : un nain se transforme en géant, puis redevient nain, le cochon grillé s'anime et s'enfuit quand Arlequin veut lui arracher un « lardon », la fontaine enchantée apparaît comme par magie, les satyres et les bacchantes se transforment en démons, un gros singe et un gros chat surgissent et poursuivent les zanni etc. L'intérêt de la pièce réside en grande partie dans les tours plaisants que les lutins, aux ordres de la Fée Badine, jouent à Arlequin et Pierrot. La présence, dans cette pièce, des ogres qui s'apprêtent à dévorer Rosette, Arlequin et Pierrot, et la présence des fées (dont le pouvoir garantit, in extrémis, les personnages du trépas) rappellent une comédie de l'ATI, *Les Fées ou les Contes de ma mère l'Oie* (Dufresny et Brugière de Barante [?], 1697), mais, en l'absence de réels rapprochements textuels, on serait tenté de conclure que les deux pièces puisent dans une source commune, à savoir, les contes de fées à la mode¹.

En revanche, il semble probable que la pièce de Fuzelier emprunte un certain nombre de scènes à un ancien canevas italien. Malheureusement, ce canevas paraît perdu, et le rapprochement n'est possible qu'avec de la version tardive de ce canevas joué à la nouvelle Comédie Italienne le 13 février 1717 sous le titre de *L'Arcadie enchantée*. Thomas-Simon Gueullette précise sobrement, à propos de la représentation de *L'Arcadie enchantée* : « Pièce très ancienne, dont on ignore le nom de l'auteur »². Le *DTP*, en revanche, fournit des détails précieux quant au contenu de ce canevas :

Arcadie (L') enchantée, [...] canevas italien en cinq actes, très ancien [...] Argument imprimé³, que voici.

[Pantalon, marchand vénitien, ainsi que ses valets Scapin et Arlequin, échappent au naufrage et débarquent en pays d'Arcadie]. L'endroit où ils se trouvent a été enchanté par le Docteur, grand astrologue et professeur de magie, qui a rempli ce pays de Lutins et de Follets pour se divertir aux dépens des étrangers qui en sont tourmentés. En effet, Pantalon et ses deux valets sont épouvantés par plusieurs aventures effrayantes qu'ils rencontrent⁴.

¹ Voir, à propos des contes de fées, le chapitre consacré à *Arlequin roi des ogres ou les Bottes de sept lieues*.

² Thomas-Simon Gueullette, *Notes et souvenirs sur le Théâtre-Italien*, op. cit., p. 83.

³ [Argument de] *L'Arcadie enchantée*, canevas italien en cinq actes... [Paris] : [s. n. ?], [1717] (conservé à l'Arsenal sous la cote GD- 5474). Il existe un autre canevas italien sous le même titre, donné en 1747 par Carlo Antonio Veronese et imprimé la même année (*L'Arcadie enchantée*, comédie italienne en quatre actes, avec un prologue, ornée de danses et de spectacle [...] Paris, impr. de la Vve Delormel, 1747, 15 p.). Le *DTP* en donne un résumé détaillé (t. 1, p. 159-167). Ce canevas à l'intrigue complexe met en scène un puissant esprit aérien, Coraline, qui sème le trouble en Arcadie par ses métamorphoses et tours de magies sans cesse renouvelés. On peut certainement rapprocher les niches que fait Coraline aux zanni de ceux de la fée Badine chez Fuzelier, mais ce canevas paraît plus éloigné de la pièce foraine que le canevas de 1717.

⁴ *DTP*, t. I, p. 157-158.

C'est exactement ce qui se passe dans *Arlequin jouet des fées* : dans cette pièce, Arlequin et Pierrot, égarés dans le bois de la fée, deviennent l'amusement de la fée Badine qui dépêche, auprès de ces deux voyageurs, son lutin qui les effraie par différentes métamorphoses.

Un autre rapprochement est encore plus frappant. Dans le troisième acte de la pièce foraine, *Arlequin jouet des fées*¹, Rosette, accompagnée de son valet Scaramouche, vient consulter les statues enchantées de Vénus et de l'Amour qui rendent les oracles aux amants. Mais les statues enchantées rendent des oracles moqueurs tout en engloutissant avidement les offrandes. Cette conduite inconvenante s'explique très simplement : ce sont Arlequin et Pierrot qui ont pris la place des statues. Il s'agit exactement de la même scène que celle décrite par le *DTP* dans l'article de *L'Arcadie enchantée* :

Enfin pressés par la faim, et par la nécessité, ils [Pantalon et ses deux valets] apprennent que les bergers des environs vont faire des offrandes à leurs divinités : ils prennent le parti d'entrer dans le Temple tous les trois : ils renversent les idoles, et se mettent à leur place. Scapin dans la niche de Jupiter, Pantalon dans celle de Vénus, et Arlequin dans celle de Cupidon. Ils reçoivent les offrandes et rendent des oracles sous le nom des divinités dont ils occupent la place. Mais les bergers s'apercevant de la fourberie, ils veulent se sauver, ils sont poursuivis, et Arlequin est arrêté par les bergers qui veulent le maltraiter [...]²

Dans *Arlequin jouet des fées*, c'est l'Ordonnateur qui découvre la fourberie, et le danger ne vient pas des bergers en colère, mais des Ogres qui capturent les personnages, mais la scène du temple dans les deux pièces se répète presque à l'identique (une petite différence : dans *L'Arcadie enchantée*, les personnages sont trois, et la statue de Jupiter s'ajoute aux deux autres « idoles »). Nicolas Boindin, après avoir résumé *L'Arcadie enchantée*, remarque : « On a joué cette pièce à la Foire, sous le titre d'*Arlequin jouet des fées* »³. La pièce de Fuzelier est, à notre connaissance, la seule pièce foraine intitulée *Arlequin jouet des fées* ; Nicolas Boindin identifie donc l'œuvre de Fuzelier à ce canevas italien. Cependant, les différences entre les intrigues des deux pièces semblent nombreuses et autorisent la conclusion que les deux pièces n'étaient pas identiques.

Est-ce que le canevas de *L'Arcadie enchantée* que Gueullette, ainsi que le *DTP* disent très ancien avait été joué par l'ancienne troupe italienne ? Est-ce que son texte était noté et pouvait être consulté par Fuzelier ? Si tel est le cas, la chaîne des emprunts débute par ce canevas ancien, passe par la scène foraine et la pièce de Fuzelier pour revenir ensuite sur la

¹ Les trois manuscrits conservés présentent deux versions de la pièce. La première est celle du ms. fr. 9335 ; cette version est incomplète (le 2^e acte et une partie du 3^e Manquent). La deuxième version est consignée dans les deux manuscrits qui diffèrent peu (ms. fr. 25480 et ms. fr. 9310). C'est sur cette deuxième version que nous nous appuyons ici.

² *DTP*, t. I, p. 158.

³ Nicolas Boindin, *Lettres historiques à M^r D*** sur la Nouvelle Comédie Italienne [...] Troisième lettre*, Paris, Pierre Prault, 1718, p. 42.

scène italienne avec le canevas de 1717 et peut-être celui de 1747. Mais si l'ancien canevas n'avait pas été joué à l'ATI ni diffusé sous la forme manuscrite, alors, c'est la pièce de Fuzelier qui devient le premier maillon de cette chaîne, et il est fort possible que le canevas italien de 1717 emprunte les scènes particulièrement réussies à la pièce de Fuzelier jouée un an auparavant.

La comédie de Fuzelier semble avoir également d'autres sources d'inspiration. Nina Legout, auteur d'une édition critique d'*Arlequin jouet des fées ou les Folies de Rosette*¹, analyse les nombreux rapprochements existant entre la pièce de Fuzelier et *Mélusine* d'Antoine-Louis Le Brun (ainsi qu'entre *Arlequin jouet des fées ou les Folies de Rosette* et *Mélusine* de Fuzelier, de 1719). C'est également Nina Legout qui attire l'attention sur le fait que la pièce de Fuzelier comporte très peu de musique et de chant, ce qui est plutôt surprenant pour une troupe qui possède un privilège de chanter extrêmement cher payé. Dans la pièce de Fuzelier, le jeu à l'italienne est privilégié au détriment d'autres ingrédients du spectacle.

Toujours selon *État des pièces*, la troupe de Dominique (donc, de Saint-Edme) représente les pièces suivantes : *L'Amour fantasque*, *La Foire Saint-Germain*, *Les Nouveautés de la Foire Saint-Germain*, « pièce en rebus par Dufresny, Sancy et Mareuil », *Les Quatre Arlequins*, *Le Divorce*, *Le Banqueroutier ou l'Homme à la mode* et *Les Intrigues d'Arlequin*. Trois pièces semblent être les reprises des comédies de l'ATI publiées par Gherardi : *La Foire Saint-Germain*, *Le Divorce* et *Le Banqueroutier ou l'homme à la mode*. *Les Quatre Arlequins* est probablement un canevas italien (*Le Scenario* de Dominique comporte un canevas de ce titre² qui sera repris par la nouvelle troupe italienne à l'automne 1716). En l'absence des textes, impossible d'analyser les changements apportés par les Forains et même le rapport qu'entretenaient ces pièces avec les sources présumées. Quant aux *Intrigues d'Arlequin*, ce titre reprend celui d'une œuvre de l'abbé Bordelon, mais il n'est pas impossible qu'il s'agissait, encore une fois, d'un canevas italien. Pour *L'Amour fantasque* dont le texte n'est pas connu, on est réduit à des suppositions et on ne peut affirmer qu'elle avait – ou non – un rapport à la comédie intitulée *L'Amour fantasque ou le Juge de soi-même* (datée de l'année 1682 et attribuée à un certain Fiot, inconnu par ailleurs de l'histoire du théâtre). Le cas le plus intéressant est celui de la curieuse « pièce en rebus » intitulée *Les Nouveautés de la Foire*

¹ Édition critique effectuée dans le cadre du mémoire de Master 1 sous la direction de Françoise Rubellin (Université de Nantes, 2009). La notice tente de clarifier les rapports complexes entre les trois versions manuscrites conservées.

² Gambelli, vol. I, p. 187-194.

Saint-Germain. Il est clair que cette pièce est censée rendre plus actuelle la reprise de *La Foire Saint-Germain*. *État des pièces* affirme que cette pièce nouvelle est la création de trois auteurs : Dufresny, Sancy et Mareuil. Curieusement, on ne connaît pas, aux alentours de 1716, les écrivains portant ces deux derniers noms. Et Dufresny ne semble pas avoir écrit pour le théâtre de la Foire. S'agit-il d'une réécriture de quelque pièce ou fragment de Dufresny de l'ATI ? Mais ni Sancy, ni Mareuil ne figurent parmi les fournisseurs de ce théâtre.

Agnès Paul suppose qu'Alexandre Bertrand n'a pas de spectacle à cette foire, car il loue toujours sa loge de la Foire Saint-Germain à Octave¹. Cependant, un procès-verbal conservé et publié s'accorde mal avec cette supposition. Le 13 mars 1716, une certaine Jeanne Fontaine porte plainte contre une actrice qui l'aurait publiquement offensée lors de la représentation théâtrale² à la foire. Selon la déposition de la plaignante, l'actrice s'est attachée, par ses gestes, à désigner la plaignante à tous les spectateurs et, par ses chansons, à la traiter d'une femme de mauvaise vie (cela montre clairement que les comédiens improvisent et jouent avec le public, de manière plus ou moins réussie). Cette scène s'est passée « chez le sieur Alexandre Bertrand » où l'on représentait *Le Tombeau de Maître André* – certainement, une reprise de la pièce homonyme de l'ATI (attribuée à Brugière de Barante, 1695). Jeanne Fontaine porte plainte non seulement contre Colombine, de son vrai nom Mlle Bourgeois, qui l'avait maltraitée, mais aussi contre Alexandre Bertrand, « maître dudit jeu », qui « doit être garant de ceux qu'il emploie ». Si Bertrand ne faisait que louer sa loge à Octave, il aurait certainement indiqué le véritable chef de troupe à cette dame irritée (Alexandre Bertrand était présent lors de l'altercation entre Jeanne Fontaine et Mlle Bourgeois). Par conséquent, il faut en déduire que Bertrand avait un théâtre où les acteurs en chair et en os représentaient les reprises de l'ATI.

Selon *État des pièces*, la troupe d'Octave représente, à cette foire, *Le Sabbat*, *Arlequin gentilhomme malgré lui*, *L'Heureux naufrage*, de Barbier de Lyon, *L'Opéra de campagne*, de Barbier, et *Arlequin traitant* de d'Orneval. Quant au *Sabbat*, on pourrait vraisemblablement l'identifier avec la pièce *Arlequin au Sabbat*, déjà donnée par la troupe d'Octave antérieurement.

La comédie *L'Heureux naufrage* est probablement inconnue du public parisien, mais la pièce a déjà été créée à Lyon il y a six ans, le 18 août 1710, par la troupe de Dominique³.

¹ Agnès Paul, th. cit., *Dictionnaire biographique*, p. 12.

² Campardon, t. I, p. 131-132.

³ La date et la troupe sont mentionnées sur la page de titre de l'édition sortie à Lyon la même année : Nicolas Barbier, *L'Heureux naufrage*, comédie[...] représentée à Lyon pour la première fois par la troupe du Sr. Dominique, dans la salle de Belle-Cour, le 18 août 1710, Lyon, A. Briasson, 1710, 109 p.

Elle sera remise également sur la scène du NTI en 1720¹. Nous avons rapidement parlé de *L'Heureux naufrage* à l'occasion de la pièce *Arlequin fille malgré lui* (FSL, 1713). Le *DTP* signale² que certaines scènes de cette pièce devaient être jouées à l'improviste, dans la tradition italienne. Il est curieux que *L'Heureux naufrage* joué à Lyon, il y a six ans, par la troupe de Dominique soit représenté maintenant par la troupe d'Octave, tout comme la pièce suivante de Barbier. Malheureusement, nous ne connaissons pas les conditions établies entre Dominique et Barbier quand ce dernier cédait ses pièces à la troupe et ne pouvons pas retracer l'itinéraire de ces pièces (si, toutefois, il ne s'agit pas d'une erreur d'*État des pièces* qui aurait attribué à la troupe d'Octave les pièces jouées par celle de Dominique).

Le titre de *L'Opéra de campagne* ne semble pas figurer parmi les œuvres de Nicolas Barbier. En revanche, il a écrit et publié une comédie *L'Opéra interrompu*³ (parfois intitulée aussi *L'Opéra impromptu*⁴) qui a déjà été jouée à Lyon en 1707. C'est probablement cette pièce-là qui est jouée à la Foire Saint-Germain 1716. Pourquoi est-elle nommée *L'Opéra de campagne* ? Peut-être, il y a eu une contamination entre ce titre et celui de la pièce de Dufresny retravaillée par Fuzelier ; peut-être aussi que la pièce lyonnaise fut présentée à Paris sous un titre différent de celui de l'édition. Il est sûr que l'auteur de cette comédie se souvient, en écrivant sa pièce, de *L'Opéra de campagne*, de Dufresny (ATI). Ainsi, l'apparition du cortège de l'Opéra est inspirée par le cortège, à la fois comique et spectaculaire, dans la comédie de Dufresny :

<i>L'Opéra de campagne</i> , de Dufresny (Acte I, sc. 3)	<i>L'Opéra interrompu</i> , de Barbier (Acte II, sc. 3)
<i>On entend un bruit de timbales et de trompettes. Dans le même temps paraît une charrette chargée d'ustensiles d'opéra, comme habits, coffres, décorations, contrepoids, cordages etc. Marinette est au haut de la charrette, [...] le charretier marche à</i>	<i>On voit paraître une charrette chargée d'ustensiles d'Opéra, comme habits, coffres, décorations etc. Une femme est assise sur le haut de la charrette⁶ [...], plusieurs hommes et plusieurs femmes vêtus avec des habits d'Opéra précèdent la charrette. Ils ont à leur tête un charretier qui bat la mesure à plusieurs</i>

¹ Thomas-Simon Gueullette, *Notes et souvenirs sur le Théâtre-Italien*, op. cit., p. 95.

² *DTP*, t. VII, p. 414.

³ Nicolas Barbier, *L'Opéra interrompu*, comédie mise au théâtre par M. B***, représentée à Lyon par les comédiens italiens, privilégiés de Mgr. le maréchal de Villeroy, au mois de juillet de l'année 1707, Lyon, A. Périsse, 1707, 47 p.

⁴ Brenner, p. 30, n° 3220, donne *L'Opéra impromptu*. D'ailleurs, ce titre se trouve justifié, car, dans cette comédie, les comédiens italiens qui n'ont pas appris leurs rôles décident de jouer un opéra à l'impromptu. Mais le titre de *L'Opéra interrompu* convient aussi bien, car, ayant à peine commencé à chanter l'opéra de *Phaéon*, les acteurs sont interrompus par un Monsieur qui se nomme L'Opéra et ne peuvent continuer.

⁵ Dufresny précise qu'il a « une barbe de plume » ; chez Barbier, M. L'Opéra a une très longue barbe (c'est le dialogue dans la scène suivante, sc. 4, qui nous l'apprend). On peut imaginer que le cortège de l'Opéra chez Barbier avait encore plus de ressemblance avec celui de Dufresny sur scène qu'il ne l'a dans le texte imprimé.

⁶ Cette femme se nomme Mlle La Comète ; elle porte donc le même nom que le comédien La Comète dans *Arlequin Protée*, de Fatouville (*Scène du comédien*). André Blanc remarque, à propos de ce pseudonyme dans *Arlequin Protée*, qu'il « fait penser à celui de Mlle de L'Étoile, dans *Le Roman comique* de Scarron » (Fatouville, *Arlequin Protée*, texte établi, présenté et annoté par André Blanc, dans *Théâtre du XVII^e siècle*,

<p><i>baguette de magicien, qui lui sert de fouet. [...] [les musiciens qui marchent à côté de la charrette] sont habillés avec des habits d'opéra les plus plaisants qu'on ait pu imaginer ; et lorsque le charretier veut aller à droite, à gauche, avancer ou reculer ses chevaux, il s'exprime toujours en chantant et sur divers tons, suivant les divers mouvements qu'il demande de ses chevaux, et tous les instruments l'accompagnent ; si bien que tous les termes des charretiers, comme à dia, hureau, ori, et les autres, sont toujours prononcés par le charretier en musique, et le chœur ensuite les reprend.</i></p>	<p><i>joueurs d'instruments, quand la marche est finie, le charretier vient chanter la chanson qui suit et le chœur répète le refrain.</i> LE CHARRETIER chante, avec un fouet à la main. [...] A dia ni a hureau ne va, [...] Hureau dia dia etc.</p>
---	---

Cette comédie contient des scènes qui devaient être improvisées. Certaines de ces scènes sont plutôt des scènes de lazzi et de pantomime :

[...] Scaramouche et Pierrot viennent portant, l'un une bouteille et un verre, et l'autre des plats dans lesquels il a à manger. Ils s'assoient à côté d'Arlequin et ils allument une bougie. La frayeur d'Arlequin fait un jeu de théâtre. Pierrot et Scaramouche se mettent à manger. Arlequin est étonné de voir que les morts mangent, il prend envie de faire de même. Il leur dérobe quelque chose, ils s'en aperçoivent et le prient à manger avec eux [...]¹.

D'autres sont des scènes de conversation que les acteurs sont censés arranger à leur guise comme cette conversation entre Arlequin et ses deux camarades qui prétendent être morts: « Arlequin leur demande de quoi l'on parlait en l'autre monde quand ils en sont partis. Ils lui racontent son histoire, il les reconnaît, et il les bat pour se venger de leur raillerie »². La présence de ces scènes confère à la pièce une ressemblance avec les canevas de l'ATI.

Une autre comédie jouée chez Octave, *Arlequin gentilhomme malgré lui*, est conservée en deux versions manuscrites (ms. fr. 25471 et ms. fr. 9314). Celle du ms. fr. 25471 porte, sur la page de titre (f° 87) : « *Arlequin gentilhomme malgré lui ou l'Amant supposé*, comédie en trois actes. Par M^{rs} Le Sage et d'Orneval. Représentée pour la première fois par la Troupe Italienne du S^f Octave le 3 février 1716 »³. La page de titre du manuscrit 9314 donne les informations suivantes : « *Arlequin gentilhomme malgré lui*, opéra-comique en trois actes avec divertissements. Représenté à la Foire St Germain 1716 27 mars. Par M^{rs} Le Sage et d'Orneval » ; la date et le lieu semblent avoir été complétés ultérieurement. Cette comédie paraît se nourrir autant des influences italiennes que des influences espagnoles. Le DTP remarque que « le sujet de cette pièce est tiré d'*Arlequin gentilhomme supposé et duelliste malgré lui*, comédie italienne » jouée par la nouvelle troupe italienne en 1724. La bizarrerie

Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1992, p. 1127). Les pseudonymes empruntés à la carte céleste étaient probablement appréciés des comédiens.

¹ Acte I, sc. VII. Nicolas Barbier, *L'Opéra interrompu*, op. cit., p. 27.

² *Ibid.*, p. 28.

³ C'est la date que retiennent les auteurs du DTP (t. I, p. 244).

chronologique est évidente, mais sans doute il faut comprendre que la pièce foraine et le canevas du NTI de 1724 avaient tous les deux pour source un canevas de l'ATI¹. Et ce canevas emprunte, à son tour, l'idée d'une comédie d'un auteur espagnol, Fernando de Rojas, *Don Juan d'Alvarado*, adaptée par Scarron sous le titre de *Jodelet maître et valet*. La pièce foraine est truffée de lazzi typiquement italiens, comme ce morceau de fromage qu'Arlequin tend au Docteur à la place d'une lettre, la lettre se retrouvant finalement dans ses souliers.

Enfin, la dernière pièce mentionnée chez Octave est *Arlequin traitant*, de d'Orneval. Cette satire des financiers parvenus (mais aussi des autres représentants du microcosme parisien que l'auteur passe en revue dans le deuxième acte situé aux Enfers) est publiée dans le second volume du *TFLO*. Une version manuscrite est également conservée : en effet, une pièce sans titre faisant partie du recueil BnF, ms. fr. 25480 (*Pièces diverses, dont le héros est Arlequin*) et cataloguée sous le titre d'*Arlequin aux Enfers* n'est en réalité autre qu'*Arlequin traitant* de d'Orneval². D'Orneval insère dans la pièce un intéressant jeu d'illusion théâtral : Arlequin, en parlant des auteurs des mauvais opéras, désigne un homme dans le public, qui, offensé, se lève et demande des comptes aux acteurs. Finalement, cette petite mystification est découverte, et les spectateurs applaudissent l'acteur qui joue le rôle de ce spectateur offensé³. Le jeu et l'interaction avec la salle, parfois assurés par un acteur qui improvise et parfois imaginés par l'auteur, s'affirment comme un ingrédient important de l'esthétique foraine.

Cette foire fut la dernière foire en l'absence de la troupe italienne. À partir du 18 mai 1716, la nouvelle troupe italienne, invitée à Paris à l'initiative du Régent, offre aux Parisiens ses spectacles⁴ ; le public, à qui les Italiens ont manqué malgré la survivance de leur répertoire à la Foire, accourt. Octave se trouve engagé par la troupe au moment de son arrivée, mais n'y reste pas longtemps⁵. Cet emploi est la dernière étape de la carrière théâtrale de Jean-Baptiste Costantini, dit Octave.

¹ Résumé par les frères Parfaict dans leur *Histoire de l'Ancien Théâtre Italien [...]*, *op. cit.*, sous le titre de *Maître valet* (1667), p. 301-307.

² Cependant, la version manuscrite diffère de la version éditée ; il serait intéressant de les confronter et analyser les différences.

³ Acte II, sc. 1.

⁴ D'abord au Palais-Royal, ensuite, à partir du mois de juin, à l'Hôtel de Bourgogne, rapidement réparé et remis en état (Thomas-Simon Gueullette, *Notes et souvenirs sur le Théâtre-Italien*, *op. cit.*, p. 26).

⁵ *MSF*, t. I, p. 186-187.

1716

Foire Saint-Laurent

La concurrence dans le petit monde des théâtres parisiens est devenue plus vive depuis le retour des Italiens qui attirent de nombreux curieux. Le *Nouveau Mercure galant* se fait témoin de ce succès :

Les spectacles qu'on a présentés pendant le cours de ce mois-ci ont été à l'ordinaire à l'avantage des Italiens qui entre autres comédies ont joué une qui a pour titre *Arlequin feint astrologue, statue et perroquet*. Il y a eu à toutes les représentations de cette pièce une si grande affluence de monde que la Salle de l'Hôtel de Bourgogne a toujours été remplie, une heure avant qu'on allumât les lustres¹.

Les difficultés financières ont eu raison de Pellegrin et Octave qui renoncèrent à leurs entreprises foraines. Il ne reste, semble-t-il, que deux troupes foraines importantes : la troupe des Saint-Edme et la troupe de la dame de Baune. La troupe de Saint-Edme est toujours dirigée par Dominique, et son noyau est probablement le même que durant la Foire Saint-Laurent 1716 (pour plus de détails, voir ce chapitre). Cependant, un élément nouveau s'ajoute à la troupe : le 14 mars 1716, Saint-Edme engage « Étienne Milache de Moliney ("pour les rôles de Mezzetin et Crispin") qui avait pourtant souvent porté plainte contre les Forains au nom de ses camarades, mais venait d'être renvoyé de la Comédie-Française pour cause de double emploi avec Paul Poisson »². Une voltigeuse nommée Margot est également signalée à cette foire dans la troupe de Saint-Edme par les *Nouveaux mémoires*³.

Le 19 mars 1716, Saint-Edme traite avec un certain Jacques Édouard, libraire-imprimeur à Paris⁴, pour la cession d'un privilège un peu particulier accordé au sieur Édouard : c'est le privilège

d'un nouveau spectacle qu'il a inventé, tout différent des autres, consistant en plusieurs divertissements comiques en français dans le goût italien, mêlé de concerts, de voix, de symphonies, de danses, de machines et de décorations, lesquels concerts sont tirés de cantates françaises et italiennes⁵.

¹ *Le Nouveau Mercure galant*, août 1716, p. 282-283. Selon Thomas-Simon Gueulette, *Arlequin feint astrologue, enfant, statue et perroquet*, une farce « des plus comiques », fut jouée pour la première fois le 20 août 1716 (Thomas-Simon Gueulette, *op. cit.*, p. 78).

² Min. centr. XIII, 186, signé pour 3 ans (Agnès Paul, thèse cit., t. I, p. 116).

³ *Nouveaux mémoires*, f° 79 : « Margot voltigeuse [...] Cette Margot parut à la Foire Saint-Laurent 1716 chez Saint-Edme, elle était excellente dans son genre [...] ».

⁴ En 1712, Jacques Édouard a fait paraître, en sa qualité de libraire-imprimeur, *Le Nouveau Théâtre italien*, de Pierre-François Biancolelli. Ce détail intéressant a été signalé par Agnès Marcetteau-Paul dans son article « L'obstacle favorable ou comment Louis XIV inventa l'opéra-comique », dans *Littératures Classiques*, n° 21, 1994, p. 269.

⁵ Agnès Paul, th. cit., t. II, p. 247. Dans les Notes, p. 67, note 50, Agnès Paul donne encore des précisions : « L'acte de cession [Min. centr. XIII, 186] est accompagné du texte de lettres patentes accordant à Édouard le privilège de ce genre de spectacles, sous le nom de « Troupe parisienne », en tant qu'héritier "des ouvrages de feu sieur Charpentier, son oncle, l'un des maîtres de musique du feu Roi" ». Cet oncle n'était autre que Marc-Antoine Charpentier ; c'est peut-être sur sa musique que se fonde en partie le privilège d'Édouard.

Cependant, il est difficile de voir clair dans les droits que ce privilège confère à Saint-Edme et surtout de comprendre où passe la frontière entre le privilège de l'Académie royale de musique et le privilège de ce spectacle musical. Ce qui est sûr en revanche, c'est le fait que ce privilège est incroyablement coûteux : 26 000 livres payables au moment de la cession, plus 10 000 livres par an « tant que ledit privilège subsistera »¹. Cette cession du privilège avait-elle réellement fonctionné ? Agnès Marcetteau-Paul suppose que non :

La tentative de Saint-Edme et Édouard semble cependant avoir fait long feu et n'avoir abouti à aucune réalisation concrète. Elle s'inscrit par ailleurs dans la concurrence qui opposait depuis quelques années Saint-Edme à Catherine Baron [...] pour la jouissance du privilège de l'opéra-comique².

Quant à la troupe de la dame Baron, il y a également du nouveau, mais on parlera des nouveaux éléments de sa troupe en évoquant son répertoire.

Plusieurs sources aident à reconstituer le répertoire de cette saison : les manuscrits *État des pièces et Opéra-Comique*, les *MSF* et le *DTP* et les procès-verbaux de police publiés par Émile Campardon. Ces derniers constituent la source la plus fiable et la plus exacte ; c'est par elle qu'il semble judicieux de commencer.

« Le 24 de ce mois, Monsieur le Lieutenant de police, suivi des commissaires de cette ville, fit l'ouverture de la Foire S. Laurent selon l'usage ordinaire, et le lendemain les jeux furent ouverts »³. La foire ouvre seulement ses portes, et, le 25 juillet 1716, les Comédiens Français se rendent chez le commissaire et le prient de se transporter « dans la loge et salle du sieur de St-Edme, à la foire St-Laurent, [...] où se doivent jouer et représenter des comédies »⁴. C'est la soirée d'ouverture, aucun spectacle n'a encore eu lieu, mais les affiches et les préparatifs ont fait connaître aux Comédiens Français que les comédies « se doivent jouer » dans cette salle. Grâce à cette plainte, nous avons un compte-rendu de la soirée d'ouverture chez Saint-Edme et Dominique. Le commissaire Poget note

[...] qu'il n'a point été représenté aucun jeu de danses de corde⁵ ; que dans ladite salle il y avait un théâtre orné de lustres et de décorations différentes ; qu'après que lesdits lustres ont été allumés et la toile levée, le nommé Dominique, qui faisait le rôle d'Arlequin, a paru sur le théâtre et a fait un discours en prose qu'il a adressé à tous les spectateurs. Après lequel discours a été représenté sur ledit théâtre le prologue d'une pièce qui a pour titre : *Arlequin chatouilleux sur le point d'honneur*, lequel a été chanté entre lesdits Dominique, Paghetti et Molin ; et, dans l'intervalle de ce prologue, lesdits trois acteurs se sont parlé à plusieurs et différentes fois par des discours suivis en prose pour lier leurs discours avec les

Agnès Marcetteau-Paul signale que l'acte de cession du privilège à Saint-Edme a été publié en 1967 par Marcelle Benoît, Norbert Dufourcq et Mireille Rambaud dans *Recherches sur la musique française classique*, VII, p. 231-232 (Agnès Marcetteau-Paul, « L'obstacle favorable », art. cit., note 14).

¹ L'acte cité par Agnès Marcetteau-Paul, « L'obstacle favorable », art. cit., p. 270.

² *Ibid.*

³ *Nouveau Mercure galant*, juillet 1716, p. 287-288.

⁴ Campardon, t. II, p. 355.

⁵ La troupe de Saint-Edme, telle que nous l'avons vu à la FSG 1716, n'inclut pratiquement aucun danseur de corde, à l'exception d'Antony de Sceaux et, peut-être, Margot la voltigeuse.

chansons qu'ils chantaient. Et ensuite de ce prologue a été représentée, sur ledit théâtre, une pièce qui avait pour titre : *La Précaution inutile, ou Arlequin gazetier de Hollande*, en trois actes, composée de plusieurs scènes que les acteurs et actrices chantaient. Et pendant le cours de ladite pièce, tous lesdits acteurs et actrices et particulièrement lesdits Dominique, Belloni, Paghetti et Desgranges se sont parlé et répondu quelquefois sur le même sujet de la pièce qu'ils représentaient par de courts dialogues et colloques en prose et par des discours suivis qui commençaient et se liaient avec les chansons qu'ils chantaient ; après lesquelles pièces jouées ledit Desgranges est venu faire aussi un compliment à tous les spectateurs pour annoncer les pièces qu'ils doivent jouer par la suite. Et avons aussi remarqué que le sieur St-Edme a, dans la salle où il représente ladite pièce, un orchestre rempli de 20 particuliers qui jouaient ensemble chacun d'un instrument de musique¹.

Plusieurs détails attirent ici l'attention : l'absence des danses de corde, l'orchestre extrêmement important comprenant 20 musiciens, l'utilisation du chant et des dialogues en prose. Tout cela semble indiquer que Saint-Edme se croit protégé par le privilège. Lequel ? Celui de Jacques Edouard ? Ou bien celui que la dame de Baune a promis de partager avec les Saint-Edme ? Nous allons voir qu'un accord a été conclu entre ces deux entrepreneurs, mais il ne sera pas respecté. Le 25 juillet étant la soirée d'ouverture de la Foire, Dominique prononce le compliment d'ouverture². Ensuite, selon le commissaire, on joue *Arlequin chatouilleux sur le point d'honneur* qui est le prologue d'une comédie en trois actes *La Précaution inutile, ou Arlequin gazetier de Hollande*³. En revanche, *État des pièces* laisse entendre qu'*Arlequin chatouilleux sur le point d'honneur* était la pièce principale de la soirée et qu'elle était assortie d'un prologue (nous soulignons) portant sur l'actualité théâtrale ; le manuscrit ajoute aussi que la troupe a été victime d'une interdiction : « *Arlequin chatouilleux sur le point d'honneur avec un prologue* sur la comédie italienne⁴ Le S[age] On leur défendit de parler ainsi on ne joua que le prologue ». Le *Nouveau Mercure galant* parle aussi des espoirs déçus de cette troupe qui fut réduite à jouer en vaudevilles :

[Le jeu] du Sieur Dominique fut honoré le même jour de la plus brillante assemblée du monde, et on dit qu'il ne manqua à cet acteur pour faire des merveilles, que la révocation d'un arrêt donné sous le règne du feu Roi, en faveur des Comédiens-Français, contre les troupes des Foires. On ajoute que leurs comédies, qu'on leur permet de représenter en vaudevilles, perdent beaucoup de leurs agréments par cette contrainte⁵.

Et pourtant, le 25 juillet, à en croire le procès-verbal, la troupe a joué tout le programme prévu sans avoir été gênée par une interdiction quelconque. Quand est-ce que l'interdiction avait-elle frappé ? Et pourquoi ne joua-t-on que le prologue ? Dans ce prologue, on pouvait se

¹ Campardon, t. II, p. 355-356.

² Marcello Spaziani remarque que la présence des deux « orateurs » – Dominique au début de la soirée et Desgranges à la fin – est une chose plutôt inhabituelle (Marcello Spaziani, *Gli Italiani alla « Foire », op. cit.*, p. 74).

³ La formule employée par le commissaire (« [...] a été représenté sur ledit théâtre le prologue d'une pièce qui a pour titre : Arlequin chatouilleux sur le point d'honneur [...] ») est en vérité ambiguë : *Arlequin chatouilleux sur le point d'honneur* pourrait être le titre du prologue comme le titre de la pièce.

⁴ Il s'agissait probablement de railler les concurrents, la nouvelle troupe italienne fraîchement arrivée.

⁵ *Nouveau Mercure galant*, juillet 1716, p. 288-289.

passer des dialogues parlés ? Malheureusement, le texte d'*Arlequin chatouilleux sur le point d'honneur* semble perdu.

Quant à la comédie *La Précaution inutile, ou Arlequin gazetier de Hollande*, elle a déjà été évoquée à l'occasion de la Foire Saint-Germain 1713.

Le manuscrit *État des pièces* apporte d'autres informations concernant le répertoire de cette troupe qui était composé en partie de reprises. Deux pièces sont qualifiées de reprises, dans ce manuscrit : *Phaéton* et *Le Traitant*. Quant à la première, serait-ce la reprise d'*Arlequin Phaéton*, de l'ATI ? Et, pour la deuxième pièce, serait-ce *Arlequin traitant*, de d'Orneval ? Cette pièce a été jouée à la foire Saint-Germain précédente par la troupe d'Octave, mais, cette dernière n'existant plus, on peut imaginer qu'une partie du répertoire ait pu migrer vers une autre scène foraine.

En revanche, *Arlequin aux antipodes*, de Le Sage, représentée, selon le manuscrit, le 8 août, semble être une nouveauté. Mais cette pièce n'est pas conservée et le manuscrit *État des pièces* semble être la seule source d'information connue sur cette œuvre de Le Sage. Cette complète « disparition » de la pièce (tant de texte que des références à cette œuvre) et la date relativement rapprochée de la création suivante – selon l'*État des pièces*, *Arlequin Hulla* est représenté le 17 août, soit 9 jours après la première d'*Arlequin aux antipodes* – permettent de supposer que cette pièce n'avait pas attiré les bonnes grâces des spectateurs. *Arlequin Hulla*, en revanche, est une pièce bien connue, puisque publiée dans l'anthologie de Le Sage et d'Orneval, le *TFLO*. Il est à regretter, cependant, que ni Le Sage, ni d'Orneval ne rédigèrent jamais de manuscrits semblables au manuscrit *Opéra-Comique* de Fuzelier, qui rassemblerait les informations essentielles concernant leurs œuvres. Un tel document aurait pu clarifier la situation quand, comme dans le cas d'*Arlequin Hulla*, les sources se trouvent en contradiction en ce qui concerne les circonstances de la création, la date et la troupe. Selon *État des pièces*, la pièce fut créée le 17 août chez Saint-Edme / Dominique. Selon le *DTP*, cet opéra-comique de Le Sage et d'Orneval fut « représenté au Théâtre de Bel-Air, par la troupe de Baxter et Saurin, le vendredi 24 juillet 1716 »¹. Cette information a été puisée dans les *MSF* dont voici l'extrait :

Sur le théâtre de Bel-Air, on donna *Arlequin Hulla, ou la femme répudiée*, en un acte, et en vaudevilles mêlée de prose ; ainsi que la plupart des opéras-comiques. Celui-ci eut un succès digne de la réputation de Mrs. Le Sage et d'Orneval qui en étaient les auteurs ; M. Aubert avait composé la musique. Malgré cela, ce qui attira plus de monde à ce jeu fut le début de la nouvelle Colombine. C'était la fameuse Demoiselle De Lisle [...] ²

¹ *DTP*, t. I, p. 249.

² *MSF*, t. I, p. 188-189.

Il faut trancher entre la version des frères Parfaict et celle du manuscrit *État des pièces* et nous le faisons en faveur de ce dernier, principalement, grâce à cette précision qu'il donne : « Pendant cette Foire Saint-Laurent 1716, M. Le Sage, d'Orneval, Dominique et Desgranges travaillèrent ensemble et de concert pour le jeu de M^{me} de Saint-Edme ». Pourquoi « Mme de Saint-Edme » (plutôt que « Sieur »), nous ne saurions expliquer (servait-elle de prête-nom à son époux ?), mais, en revanche, il semble tout à fait logique que la troupe de la dame de Baune (Baxter et Saurin) fût approvisionnée par Fuzelier, et la troupe de Saint-Edme, par ses deux acteurs-auteurs, Dominique et Desgranges, et les deux auteurs-collaborateurs, Le Sage et d'Orneval.

Isabelle Martin consacre à *Arlequin Hulla* un développement important¹ appelé à étoffer son argument sur l'évolution des amoureux et des intrigues dans le théâtre forain. Isabelle Martin analyse, en les comparant, trois œuvres : *Arlequin Hulla* (1716), de Le Sage et d'Orneval, imprimée dans le *TFLO*, *Arlequin Hulla* (1728) de Dominique et Romagnesi (Nouveau Théâtre-Italien) et une pièce manuscrite qu'Isabelle Martin considère comme le premier jet de la pièce de Le Sage que ce dernier aurait retravaillé plus tard, probablement, pour l'édition. Il convient, cependant, d'être très prudent quant à cette dernière pièce. En effet, ce texte manuscrit, très intéressant à cause de son aspect « canevas » et des observations générales qui le précèdent est, selon toute apparence, une œuvre de Fusée de Voisenon, *Coulouf ou l'heureux hulla*. D'ailleurs, il semble qu'Isabelle Martin commette une erreur sur le manuscrit, car elle affirme que la pièce manuscrite se trouve dans le ms. fr. n° 1194. Or, sous ce numéro est conservé un tout autre document (un manuscrit du XVII^e siècle, *Le Livre intitulé : Le fort Chandio, de François de Moulins, autrement dit De Rochefort*). La pièce *Coulouf ou l'Heureux hulla* d'où sont tirées toutes les citations proposées par Isabelle Martin se trouve, elle, dans le ms fr. n° 9295 (*Collection de pièces de théâtre, formée par M. de Soleinne*. 3077 Dix-huitième portefeuille. 242 feuillets).

Une autre pièce documentée chez Saint-Edme et Dominique à cette foire est une comédie attribuée à ce dernier, *La Fille muette ou Arlequin peintre*. Selon *État des pièces*, elle fut créée le 7 septembre. Elle serait restée au répertoire jusqu'à la fin de la foire ; en tout cas, le 25 septembre, c'est bien à la représentation de cette pièce qu'assiste le commissaire Poget, sollicité par les Comédiens Français :

[...] nous avons remarqué qu'il n'a point été représenté aucun jeu de danses de corde ; que dans ladite salle il y avait un théâtre orné de lustres et de décorations ; qu'après que lesdits lustres ont été allumés et la toile levée, il a été représenté sur ledit théâtre une pièce en trois actes et un prologue qui a / pour titre : *Arlequin peintre et la Fille muette* ; que dans le cours de ladite pièce, tous les acteurs et actrices se

¹ Isabelle Martin, *Le Théâtre de la Foire*, op. cit., p. 143-150.

parlent beaucoup plus qu'ils ne chantent, par des discours suivis en prose et qui se lient avec les chansons qu'ils chantent, ce qui forme des comédies complètes ; que dans le prologue les nommés Paghetti et Belloni et un acteur, qui se dit auteur de la pièce, et Dominique qui fait le rôle d'Arlequin avec les autres actrices, se parlent en prose pendant plusieurs scènes entières sans aucune discontinuation ni interruption ; que dans le premier acte ledit Dominique, le nommé Desgranges et un acteur qui fait le rôle d'Octave, se parlent aussi en prose sans aucune discontinuation ni interruption pendant plusieurs scènes entières, et enfin que dans les deux autres actes tous les acteurs et actrices se parlent aussi très souvent par des discours en prose et liés avec les chansons qu'ils chantent, et notamment ledit Molin, dans un rôle de paysan qu'il joue, ce qui forme une pièce comique et représentée en entier ainsi que les comédiens du Roi en représentent sur leur théâtre [...]. Et avons aussi remarqué qu'il y a dans ladite salle un orchestre dans lequel sont 20 particuliers qui jouent ensemble chacun d'un instrument de musique¹.

Émile Campardon note à propos de cette pièce : « *Arlequin peintre*, canevas italien en trois actes »². Il est en effet tentant de voir en cette comédie le développement d'un canevas italien, mais l'extrême maigreur des renseignements ne permet pas d'avancer des rapprochements. Il est à noter que, durant la représentation, un autre acteur que Dominique s'est annoncé pour auteur de cette pièce (nous avons souligné ce passage). Était-ce une plaisanterie, une mystification, un jeu ? Ou bien la lettre « D » initiale cacherait-elle Desgranges et non pas Dominique ? Cette comédie a visiblement du succès, car elle est reprise à la foire suivante, Saint-Germain 1717.

Enfin, la dernière pièce connue de la troupe est *Le Quiproquo*, « pièce en trois actes, du Sieur Dominique, représentée au Jeu tenu sous le nom de l'auteur, par les Sieur et Dame de S. Edme, à la Foire S. Laurent 1716. imp. »³. Selon le *DTP*, cette pièce aurait été imprimée, mais elle demeure néanmoins introuvable. Le manuscrit *État des pièces* signale, à la Foire Saint-Laurent 1717 (le 21 août), une pièce intitulée *Arlequin rival de son maître ou le quiproquo* dont les auteurs se cachent derrière les initiales « D [et des G] ». Il s'agit probablement de Dominique et Desgranges. Serait-ce une reprise du *Quiproquo* de la Foire Saint-Laurent 1716 ? Ce n'est pas impossible, car le manuscrit *État des pièces* note, à propos d'*Arlequin rival de son maître ou le Quiproquo* : « On a mis dans cette pièce des danses nouvelles de Saint Denis et Nivelon et des petits Sallé ». Cette remarque pourrait laisser entendre que si les danses étaient nouvelles, la pièce ne l'était pas. *Le Quiproquo* se rattacherait, dans ce cas-là, à tout un corpus des comédies mettant en scène un Arlequin imposteur⁴.

¹ Campardon, t. II, p. 359-360.

² *Ibid.*, p. 360.

³ *DTP*, t. IV, p. 359.

⁴ Il existe, dans le recueil manuscrit BnF, fr. 25480 (*Pièces diverses, dont le héros est Arlequin*), une pièce incomplète intitulée *Arlequin rival de son maître ou le Mari retrouvé*, mais il semblerait que ce texte soit bien plus tardif.

Selon le *Nouveau Mercure galant*, la troupe de Baxter et Saurin est obligée, tout comme celle de Saint-Edme, de se conformer aux interdictions et aux contraintes :

Chez les sieurs Baxter et Sorin [*sic*], où les choses sont égales [c'est-à-dire, comme chez Dominique], il y a eu plus de bonheur et plus de prévoyance : ils se sont attendus à ne jouer que comme ils jouaient l'année passée, et l'espoir d'avoir plus de liberté ne les a pas mis en défaut¹.

Néanmoins, trois jours après l'ouverture de la Foire, le 28 juillet 1716, les Comédiens du Roi se dépêchent de porter plainte contre cette deuxième troupe foraine, contre « les nommés Baxter et Sorin [Saurin], chefs et entrepreneurs d'une troupe de danseurs de corde » (prête-noms de la dame de Baune) qui « jouent et représentent journellement [...] des comédies et pièces de théâtre, scène par scène complètes, tant en vers chantés qu'en prose, dans un jeu et salle publique aux environs de la Foire Saint-Laurent »². Le commissaire Dubois se transporte dans la salle le soir même ; il y voit

[...] un théâtre élevé, orné de décorations, lustres et orchestre composé de plusieurs instruments touchés par différents particuliers ; sur lequel théâtre lesdits Baxter et Saurin, acteurs et actrices, leurs camarades, ont joué et représenté publiquement une comédie qui a pour titre : *Arlequin devin*, qu'ils ont chanté en chants et airs différents, et dans laquelle représentation ils ont mêlé de temps en temps de petites scènes et discours en prose que les acteurs se font les uns aux autres dans le cours de ladite pièce et dépendant du sujet³.

Il s'agit de la comédie de Fuzelier, *Arlequin devin par hasard ou le Lendemain de noces*, qui a fait l'ouverture de la Foire, selon le manuscrit *État des pièces*⁴. Le même manuscrit fournit la précision suivante sur la pièce : « Dans cette pièce Baxter reprit le masque d'Arlequin⁵ et Mlle de Lisle commença à jouer aux Foires ». Le manuscrit de Fuzelier, *Opéra-Comique*, confirme ces informations : selon ce manuscrit, cette comédie en trois actes « dura pendant presque toute la foire. Baxter reprit le masque d'Arlequin et Mlle Delille [*sic*], actrice gracieuse, débuta sous le nom d'Olivette ».

Deux jours plus tard, nouvelle plainte des Comédiens Français excédés par le fait que Baxter, Saurin et leurs camarades « ne laissent pas de [...] représenter [...] des pièces de théâtre et comédies suivies par scènes et actes [...], dans lesquelles pièces les acteurs et actrices se parlent et se répondent les uns aux autres en prose, selon le sujet de la pièce qu'ils représentent et jouent, ce qui forme des comédies complètes »⁶. Aucune mention n'est faite du

¹ *Nouveau Mercure galant*, juillet 1716, p. 289.

² Campardon, t. I, p. 102.

³ *Ibid.*

⁴ Ce manuscrit donne, pour cette pièce, la date de 25 juillet.

⁵ Il l'avait probablement abandonné lors des débuts dans la troupe d'un autre Arlequin, Toscano, à la Foire Saint-Germain 1716.

⁶ Campardon, t. I, p. 103.

chant et de la musique, mais le commissaire Poget, dans un rapport circonstancié, précise que la prose est mêlée à de nombreux fragments chantés (nous soulignons) :

[...] après le jeu de danses de cordes fini¹, il a été représenté sur un théâtre orné de lustres et de décorations différentes, une pièce comique qui a pour titre : *Arlequin devin par hasard ou le Lendemain de noces*, en trois actes et un prologue, et nous avons remarqué que les acteurs et actrices chantent et que pendant le cours de ladite pièce tous lesdits acteurs se parlent et se répondent quelquefois sur le même sujet de la pièce qu'ils représentent par de courts dialogues et colloques en prose, et ce pendant toutes les scènes de ladite pièce et particulièrement ledit Baxter, qui fait le rôle d'Arlequin, ledit Saurin dans le prologue où se joue une critique de la Comédie-Italienne² et deux autres acteurs qui dans le même prologue font le rôle, savoir, l'un d'un procureur et l'autre d'un abbé ; et encore notamment dans le dernier acte de ladite pièce qui est le *Lendemain de noces*, celui qui fait le rôle de Pierrot parle aussi souvent qu'il chante et lie ses discours avec le sujet de la pièce qu'il représente. Et ont lesdits sieurs Baxter et Saurin, dans la salle où ils jouent, un orchestre dans lequel il y a 14 particuliers qui jouent ensemble de chacun un instrument de musique³.

Au vu de ces deux procès-verbaux qui attestent *Arlequin devin par hasard ou le Lendemain de noces* chez la dame de Baune (troupe de Baxter et Saurin), nous pouvons infirmer l'information des *MSF* qui, dans leur description de la Foire Saint-Laurent 1716, situent cette pièce chez Saint-Edme et Dominique:

Le 24 juillet⁴ de cette même année, les théâtres forains ouvrirent suivant l'usage ordinaire ; celui de Dominique fut honoré de la plus brillante assemblée, chacun sortit très satisfait et souhaita seulement que cet acteur eut plus de liberté, ce qui aurait donné un plus grand agrément à son spectacle : on représenta sur ce théâtre *Le Lendemain de nocce*, petite pièce d'un acte de la composition de M. Fuzelier qui eut alors assez de succès ; on en porta un jugement tout contraire, lorsqu'elle fut représentée sur le Théâtre du Palais-Royal⁵.

Il est par ailleurs surprenant que les *MSF* qualifient cette comédie d'une « petite pièce d'un acte » ; selon le témoignage de l'auteur, elle en comportait trois. Le *DTP* reprend les mêmes informations (« opéra comique en un acte [...] représenté au Théâtre de Dominique »⁶) en citant les *MSF* ; ensuite, s'ajoute une précision : « Cette pièce a été retouchée par l'auteur, et donnée au mois de mars 1728 sous le titre du *Ravisseur de sa femme* »⁷.

La pièce de Fuzelier a été conservée sous forme manuscrite ; ce texte fait partie du recueil ms. fr. 9335, *Théâtre inédit de Fuzelier* (f^{os} 210-240v^o). Sur la page de titre, on lit : « *Le Lendemain de nocces / 25 juillet 1716 / représenté en 1716 au jeu de St. Eme [sic] F. S. L. / Raccommo'dé et remis au théâtre / sous le nom du Ravisseur de / sa femme à la foire St Germain / le ... mars 1725 / par M. Fuzelier* ». Tout porte à croire que ce manuscrit

¹ Contrairement à la troupe de Saint-Edme, celle de la dame de Baune n'abandonne pas la danse de corde, élément essentiel du spectacle forain dès ses débuts.

² Marcello Spaziani signale qu'il s'agit probablement de la première attaque, par la Foire, de cette nouvelle concurrente qu'est la Comédie Italienne (Marcello Spaziani, *Gli Italiani alla « Foire », op. cit.*, p. 133).

³ Campardon, t. I, p. 103.

⁴ Nous penchons pour le 25 juillet.

⁵ *MSF*, t. I, p. 187-188.

⁶ *DTP*, t. III, p. 271-272.

⁷ *Ibid.*, p. 273.

correspond justement à la version de 1725¹ dans laquelle les trois actes initiaux ont été fondus en un seul, d'où l'erreur des *MSF* et du *DTP* concernant le nombre d'actes du *Lendemain de nocés* en 1716. En effet, la pièce est intitulée *Ravisseur de sa femme* (voir f^o 211), or, ce titre ne semble pas avoir existé en 1716. Une référence à *Quatre Mariannes*², une parodie de Fuzelier représentée pour la première fois le 1^{er} mars 1725, confirme également que ce texte ne date pas de 1716.

Le début le plus marquant de cette foire est celui de Mlle Delisle, que le *Nouveau Mercure galant* qualifie de « Colombine excellente »³ :

Mademoiselle de Lille, qui a pendant quelques années joué avec applaudissement à l'Opéra de Lyon, vint il y a environ un an, ici se présenter à l'Opéra de Paris, mais je ne sais quel obstacle s'opposa à l'exécution de son dessein. Ce qu'il y a de certain c'est qu'elle fut sollicitée d'entrer dans la troupe où elle est, et où elle joue tous les jours avec tant de succès, que tout le monde convient que la Comédie-Française et l'Opéra auraient de la peine à trouver chez eux une meilleure actrice⁴.

Cependant, cet événement remarqué n'est pas sans poser un problème de chronologie. Nous avons dit que, très probablement, Mlle Delisle n'avait pas débuté dans *Arlequin Hulla*, car cet opéra-comique n'a pas été représenté par la troupe dite de Bel-Air dans laquelle s'engagea cette actrice. Les sources dont nous disposons proposent au moins trois versions différentes de son début.

Selon la première version, Mlle Delisle débuta dans la pièce *Arlequin devin par hasard ou le Lendemain de nocés* à la Foire Saint-Laurent 1716 chez la dame de Baune (Baxter et Saurin). Cette version est confirmée par le témoignage de Fuzelier dans le manuscrit *Opéra-Comique*⁵ qui paraît être une source fiable, en tout cas, cette fois-ci : on imagine que l'auteur dramatique ne se serait pas trompé sur un événement aussi marquant que le début de Mlle Delisle, une actrice à la carrière et au succès uniques à la foire. De surcroît, la pièce dans laquelle Mlle Delisle avait débuté resta à l'affiche pendant une longue période. La référence à Baxter confirme qu'il s'agit bien de la troupe de la dame de Baune. *État des pièces* affirme aussi que cette pièce de Fuzelier fut jouée par la troupe de Bel-Air, que Baxter y avait pris part et que Mlle Delisle y débuta (voir la citation supra). Si le manuscrit *État des pièces* fut rédigé à l'initiative et avec la participation de Fuzelier, ces deux sources n'en font qu'une, mais, semble-t-il, d'une importance capitale.

¹ Dans l'article du *Lendemain de nocés*, le *DTP* (t. III, p. 273) donne la date de 1728, mais dans l'article consacré au *Ravisseur de sa femme* (t. IV, p. 381) il donne, toute comme la page de titre du manuscrit, 1725.

² « ARLEQUIN. Vous souvient-il de la petite brunette que vous menâtes dernièrement à l'opéra-comique, hem ? ... là, voir les *Quatre Mariannes*... » (ms. BnF, fr. 9335, f^o 215v^o).

³ *Nouveau Mercure galant*, juillet 1716, p. 289-290.

⁴ *Ibid.*, p. 290.

⁵ « Foire Saint-Laurent 1716. *Arlequin devin par hasard ou le lendemain de nocés*, comédie en trois actes qui dura pendant presque toute la foire. Baxter reprit le masque d'Arlequin et Mlle Delille, actrice gracieuse, débuta sous le nom d'Olivette ».

La deuxième version affirme que Mlle Delisle débuta dans la pièce *Arlequin devin par hasard ou le Lendemain de nocés*, mais cela fut à la Foire Saint-Germain 1716, chez Dominique (donc, Saint-Edme) et non pas à la Foire Saint-Laurent 1716, chez la dame de Baune. Cette version est proposée par le *DTP* :

À la Foire Saint-Germain 1716, elle débuta au Jeu de la Dame de Baune, par Marinette dans le *Lendemain de nocés*, pièce de M. Fuzelier, ensuite Colombine dans les *Deux Colombines* du même auteur. Ce dernier ouvrage n'eut aucun succès, on peut en attribuer en partie la cause à la Demoiselle Maillard, qui étant en possession du rôle qui donne le nom de la pièce, fut sifflée dès que la Dlle de Lisle parut au Théâtre. Cette dernière demeura avec la Dame de Baune jusqu'en 1717 qu'elle se joignit à la troupe de Dominique, et l'année suivante dans [sic] celle des Sieur et Dame de S. Edme »¹.

On remarque que, selon le *DTP*, Mlle Delisle débuta sous le nom de Marinette, tandis que, selon le témoignage de Fuzelier sur lequel se fonde la première version, elle débuta sous le nom d'Olivette. Dans la version conservée de la pièce en question, *Arlequin devin par hasard ou le Lendemain de nocés*, il y a une Marinette (jeune amoureuse, fille du Docteur) et une Olivette (jeune mariée, épouse de Pierrot), mais cette version, nous l'avons dit, n'est pas celle de 1716, par conséquent il est périlleux de se baser là-dessus pour identifier le personnage interprété par Mlle Delisle.

Le récit du *DTP* n'est pas tout à fait clair. On comprend que la pièce *Les Deux Colombines* fut imaginée pour offrir aux deux Colombines une occasion de se livrer à une sorte de « compétition scénique ». Pourquoi cette compétition n'a pas été appréciée du public si Mlle Delisle y prenait part ? Quelle raison avait le public de siffler Mlle Maillard dont on ne pouvait pas se passer dans cette pièce ?

Il semble que le *DTP* se fonde sur les informations données par *Les Nouveaux mémoires*, et que le changement de la Foire Saint-Laurent en Foire Saint-Germain ait pu venir d'une simple erreur d'inattention. Voici l'extrait des *Nouveaux mémoires* placé à l'article de Mlle Delisle :

À la foire St Laurent, elle débuta dans la troupe de Mad. de Beaune [sic] dans la pièce du *Lendemain de nocés* de Fuzelier, ensuite *Les Deux Colombines*, 1 acte, et ensuite *Arlequin gouverneur* 2 actes qui tomba (toutes ces pièces de Fuzelier). La première ne fut guère jouée attendu que la Maillard qui était en possession du rôle de Colombine fut sifflée lorsque la De Lisle parut. Cette dernière continua avec la de Beaune jusqu'en 1717. Qu'elle passa dans la troupe de Dominique, ensuite en 1718 avec St Edme [...]²

Force est de constater que, si le passage du *DTP* éveille des questions, l'information confuse des *Nouveaux mémoires* en est probablement la cause : en effet, que veut dire la phrase « La

¹ *DTP*, t. III, p. 276-277. Dans l'article consacré à la pièce *Le Lendemain de nocés*, le *DTP* affirme également qu'elle a été représentée à la Foire Saint-Germain 1716 : « *Lendemain (Le) de nocés*, Opéra-comique en un acte, de M. Fuzelier, non imprimé, représenté au Théâtre de Dominique, à la Foire S. Germain 1716 » (*DTP*, t. III, p. 271-272).

² *Nouveaux mémoires*, f° 68.

première ne fut guère jouée attendu que la Maillard qui était en possession du rôle de Colombine fut sifflée lorsque la De Lisle parut » ? Faut-il comprendre que la première pièce, *Le Lendemain de nocés*, ne fut guère jouée ? Pourtant, nous savons, par le témoignage de Fuzelier (dans Opéra-Comique) que cette pièce « dura pendant presque toute la foire ». Le *DTP* a eu probablement raison de croire que la pièce qui ne dura pas fut *Les Deux Colombines*. Sur cette pièce, non conservée, nous ne possédons que les informations des *Nouveaux mémoires*. Fuzelier, s'il en fût l'auteur, ne l'a pas mentionnée dans son manuscrit *Opéra-Comique*, et *État des pièces* n'en parle guère. Cette œuvre de circonstance s'est effacée presque immédiatement de la scène et des mémoires.

La troisième version du début de Mlle Delisle est celle que nous avons évoquée à l'occasion d'*Arlequin Hulla*, à savoir que l'actrice a débuté à la Foire Saint-Germain 1716, chez la dame de Baune, dans la pièce *Arlequin Hulla ou la Femme répudiée*. Cette information est donnée par les *MSF* (t. I, p. 188-189) et le *DTP* (t. I, p. 249). Cependant, il semble qu'il faudrait ajouter foi aux informations de l'*État des pièces* qui affirme que la pièce fut jouée chez Saint-Edme, tandis que Mlle Delisle débuta chez la dame de Baune.

Nicolas Boindin a dressé, peu de temps après son début, un portrait de Mlle Delisle que voici :

[...] 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, ou du moins d'être mieux assortie¹.

Est-ce que les talents des autres acteurs de la troupe de la dame de Baune paraissaient inférieurs au sien ? En tout cas, la réputation de Mlle Delisle était telle que certains amateurs de théâtre assuraient que « les autres spectacles de Paris pourraient à peine fournir une semblable actrice »².

L'échec dans la rivalité avec Mlle Delisle, peut-être exacerbé par l'attitude peu clémente du public, semble avoir incité Mlle Maillard, l'ancienne Colombine de la troupe, à interrompre son contrat avant terme : selon Agnès Paul, elle « quitta Paris de dépit en pleine foire »³.

Arlequin devin par hasard ou le Lendemain de nocés et *Les Deux Colombines* mises à part, Mlle Delisle avait joué, durant cette foire, dans une autre pièce de Fuzelier, *Arlequin*

¹ Nicolas Boindin, *Lettres historiques à Mr D*** sur la nouvelle Comédie italienne (3^{ème} lettre)*, op. cit., p. 16-17.

² *DTP*, t. III, p. 276.

³ Agnès Paul, th. cit., *Dictionnaire biographique*, p. 45.

*gouverneur ou les Mal-Assortis*¹, donné, selon *État des pièces*, le 21 septembre. Malgré la participation de Mlle Delisle, la pièce a recueilli un « succès médiocre » de l'avis de Fuzelier lui-même². Les *Nouveaux Mémoires* disent qu'elle « tomba ». Nous éditons cette pièce et lui consacrons une notice.

Enfin, la dernière création mentionnée par *État des pièces* à cette foire, à la date du 4 septembre, chez la dame de Baune est la suivante : « *Le Jaloux dupé* [Destouches], avec deux scènes épisodiques de *La Pèlerine*, et de *La Fille de chambre* ». Les deux scènes, selon le manuscrit, seraient de Fuzelier. Fuzelier ne mentionne pas cette pièce dans son manuscrit *Opéra-Comique*, ce qui n'est pas étonnant s'il n'avait fait que les deux scènes de la pièce. Françoise Rubellin a étudié avec attention cette pièce ; elle conclut qu'il ne s'agit ni de la comédie de caractère, ni de la comédie d'intrigue, car « les auteurs ont délibérément écrit une pièce à lazzi, très italienne »³. Les nombreux exemples de lazzi rassemblés par Françoise Rubellin confirment cette appréciation. « Les lazzi ne sont pas réservés à Arlequin ou à Mezzetin ; les didascalies concernent aussi les jeux de scène de Pierrot [...] et, en nombre remarquable, de Colombine »⁴. Il n'est guère surprenant que les auteurs mettent en avant, grâce aux jeux de scène, le rôle de Colombine : en effet, ce rôle était certainement tenu par Mlle Delisle dont la participation était considérée comme un gage de réussite. Une lettre adressée par Destouches à Fuzelier, le 6 août 1716⁵, raconte que Destouches insista auprès de la Dame de Baune pour que le rôle de Colombine dans sa pièce soit tenu par la « nouvelle Colombine » (Mlle Delisle). Quant à l'apport de Fuzelier à cette œuvre de Destouches, Françoise Rubellin propose de nombreux arguments en faveur de la participation active de Fuzelier dont le rôle ne s'est pas limité à l'insertion des deux scènes mentionnées par *État des pièces*.

Le mois d'août et le mois de septembre 1716 sont marqués par un différend financier qui oppose la dame de Baune aux Saint-Edme. Émile Campardon a publié les documents se rapportant à cette querelle. Il en ressort que, le 5 janvier 1716, la Dame de Baune avait traité « avec les intéressés au privilège de l'Académie royale de musique, de la permission entre

¹ Ce sont les *Nouveaux mémoires* qui l'affirment.

² Fuzelier, Ms *Opéra-comique*.

³ Françoise Rubellin, « 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, Paris, PUPS, 2012, p. 31.

⁴ Ibid., p. 32.

⁵ L'article de Paul Bonnefon qui fait mention de cette lettre est cité par Françoise Rubellin (Françoise Rubellin, « 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, Paris, PUPS, 2012, p. 25).

autres de donner, pendant le cours de la Foire Saint-Laurent de la présente année, des spectacles de musique et de danse sur deux théâtres moyennant 1666 livres 13 sols quatre deniers [...] »¹. Cependant, n'ayant pas l'intention d'ouvrir deux théâtres, la dame de Baune décida d'alléger ses frais en partageant ce privilège avec les Saint-Edme :

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 facilité² de le faire en faveur de Louis Gautier de Saint-Edme et de Marie Duchemin, sa femme, par contrat du 29 du même mois, moyennant la somme de 8000 livres payable savoir quatre mille livres au 5 août de la présente année et les quatre mille livres restantes au 5 du mois de septembre suivant [...]³

Le conflit tourne autour du paiement de cette somme, et la dame de Baune réclame la fermeture complète du théâtre des Saint-Edme « jusqu'à ce qu'ils aient satisfait au paiement de ladite somme »⁴. La fermeture complète paraît une mesure forte, car la troupe des Saint-Edme pourrait bien jouer à la muette ou autrement, sans faire entorse au privilège dont les entrepreneurs n'avaient pas honoré le paiement. Le 2 septembre, les Saint-Edme sont condamnés à « faire cesser leurs jeux »⁵.

Émile Campardon publie aussi une plainte déposée par les Saint-Edme contre la dame de Baune qui permet de voir cette histoire d'un autre point de vue, celui des Saint-Edme. Malheureusement, une légère confusion s'est introduite dans la publication de cette plainte qui est datée, dans l'ouvrage de Campardon, du 2 septembre (« L'an 1716, le samedi 2 septembre »⁶) et qui se termine par une phrase qui suggère que l'affaire s'est passée non pas le 2, mais le 12 septembre (« il ne pouvait le mettre à exécution que demain 13 de ce mois »). Selon notre calcul, le 2 tombait le mercredi, tandis que le 12 tombait effectivement le samedi ; l'affaire s'est donc déroulée le 12 septembre. Dans cette plainte du 12 septembre, les Saint-Edme affirment qu'ils ont été au domicile de la dame de Baune et qu'ils voulaient lui payer les sommes dues, mais que la dame de Baune n'a pas voulu, sous divers prétextes, recevoir l'argent, et le sieur de Baune envoya des gens pour fermer leur théâtre. Ces gens

ont fait sortir les personnes qui étaient au jeu de bonne heure à cause de la représentation d'une pièce nouvelle [laquelle ? *État des pièces* ne donne aucune nouvelle pièce après le 7 septembre, la date de création de *La Fille muette*], ont fait rendre l'argent à ceux qui n'en avaient pas donné, fait cesser la recette en disant hautement que l'on ne jouerait pas, renvoyant les personnes qui se présentaient pour entrer ; ce qui a causé un grand tumulte, désordre et scandale [...]⁷

¹ Campardon, t. I, p. 94.

² C'est la Dame de Baune qui parle.

³ Campardon, t. I, p. 94. La somme réclamée par la Dame de Baune paraît forte en comparaison du prix du privilège, mais peut-être avons-nous mal compris le calcul.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*, p. 95.

⁶ Campardon, t. II, p. 358.

⁷ *Ibid.*, p. 359.

Après l'intervention du commissaire, les gens de la dame de Baune se retirent ; on ne saura pas si le spectacle a finalement eu lieu.

Le 31 août 1716, Jean-Baptiste Hamoche (qui jouait, très probablement, Pierrot chez la dame Baron durant cette foire¹) et Anne Bisson, sa femme, s'engagent chez Saint-Edme pour la durée de trois ans². Ce passage n'a pas dû arranger les choses entre les entrepreneurs.

D'autres petites troupes proposent les divertissements forains classiques durant cette foire. Ainsi, l'ancien compagnon de Selles, Pierre de Lajoute, s'attache à montrer une « curiosité » : un allemand nommé Jean-Philippe Christophe qui fait voir les « tours de souplesse et de force de corps »³.

Vers la fin de cette foire, plusieurs comédiens forment une société pour faire une campagne d'hiver, ce qui est bien plus rare que les campagnes d'été. La troupe ne compte probablement pas aller très loin. « Anne Bienfait [fille d'Alexandre Bertrand et femme de Nicolas Bienfait] s'associa avec Dolet, Delaplace et Hyacinthe-François Lefevre pour aller jouer à Orléans après la Foire Saint-Laurent de 1716 (Min. centr. XIII, 188 – 21 septembre 1716) »⁴. Jean Malbranche dit Champdoré, « comique français », s'est également joint à la troupe⁵.

Après la clôture de la Foire Saint-Laurent 1716

La foire est finie depuis un moment quand Catherine Baron, alias Dame de Baune, signe, le 28 novembre 1716, un bail du privilège de l'opéra-comique. Les syndics de l'Opéra concèdent à la Dame de Baune, pour une durée de quinze ans et deux mois, le privilège de l'opéra-comique moyennant 35 000 livres. Elle pourra utiliser musique, danse et chants à condition toutefois de ne pas excéder le nombre de quatre chanteurs, six danseurs et huit musiciens présents à la fois. L'Opéra protège son domaine, en n'autorisant que les « vaudevilles, chansonnettes et airs détachés »⁶. Ce privilège extrêmement onéreux – le montant sera de loin le plus fort jamais promis par un théâtre forain à l'Académie royale de

¹ Françoise Rubellin, « Une singulière collaboration : Destouches et Fuzelier à la Foire (*Le Jaloux*, 1716) », art. cit., p. 38.

² Min. centr. XIII, 187, Agnès Paul, th. cit., t. I, p. 18, 123.

³ Campardon, t. I, p. 203, t. II, p. 24.

⁴ Agnès Paul, th. cit., *Dictionnaire biographique*, p. 13, 23, 27.

⁵ *Ibid.*, p. 46.

⁶ Min. centr. V, 304, cité par Agnès Paul, th. cit., t. II, p. 169.

musique – met Catherine Baron dans une situation privilégiée par rapport à ses concurrents, mais, en même temps, il contribue fortement au déséquilibre financier de son entreprise¹. Pour couvrir ses frais, 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. Catherine Baron est libre d’engager qui bon lui semble, de choisir les meilleurs qui ont, de leur côté, tout intérêt d’être dans la troupe qui détient le monopole du chant, de la danse et de la musique². C’est ainsi que Catherine Baron réussit enfin à attirer dans sa troupe Pierre-François Biancolelli, dit Dominique. Les Saint-Edme entament des procédures judiciaires visant à faire revenir leur acteur et auteur vedette. Ce différend va se terminer naturellement par le passage de Dominique dans la nouvelle troupe italienne. Durant l’année 1717, les Saint-Edme tenteront en vain tous les recours possibles pour essayer de casser le privilège que Catherine Baron ne souhaite pas partager avec eux. Ainsi, à la Foire Saint-Laurent 1717, la troupe de Catherine Baron semble être la seule troupe importante de la foire : « Il n’y a eu qu’un jeu à Bel-Air où Dominique a fait l’Arlequin et Mlle Delisle Colombine [...] »³.

Nous terminons le tableau des saisons avec la Foire Saint-Laurent 1716. Certes, il aurait pu être intéressant de pousser jusqu’à 1718, l’année qui voit se clore toute une période de l’histoire du théâtre forain, car les deux grands entrepreneurs de ce début du XVIII^e siècle, Catherine Baron et Saint-Edme, abandonnent à cette date définitivement la foire⁴. Pierre-François Biancolelli, dit Dominique, acteur apprécié et auteur et adaptateur prolifique, abandonne la Foire pour entrer dans la nouvelle troupe italienne en octobre 1717. La suppression des spectacles forains à la clôture de la Foire Saint-Laurent 1718 constitue en quelque sorte une limite chronologique naturelle de cette période. Mais nous nous intéressons ici à un aspect particulier de l’histoire du théâtre forain, à savoir, à ses rapports avec l’héritage

¹ Les contemporains semblent sceptiques quant à la possibilité de rentabiliser un tel investissement : « Il y a une chose à craindre et qui pourrait nous priver de cette sorte de spectacle, c’est que comme les frais en sont fort considérables, il y a apparence que les entrepreneurs s’y ruineront ; cependant, c’est à qui en aura le privilège ; un seul l’a emporté à l’exclusion de tous autres, et a fait un bail fort long avec l’Opéra moyennant trente cinq mille livres par an, ce qui a fait dire qu’il avait le privilège exclusif de se ruiner » (Nicolas Boindin, *Lettres historiques à Mr D*** sur la nouvelle Comédie italienne (3^{ème} lettre)*. Paris, Prault, 1718, p. 19).

² *MSF*, t. I, p. 192-194.

³ *État des pièces*.

⁴ À la Foire Saint-Laurent 1718, Catherine Baron et les époux Saint-Edme partagent pour la dernière fois le privilège de l’opéra-comique avant de renoncer à toute entreprise théâtrale (Agnès Paul, th. cit., t. I, p. 77).

de l’Ancien Théâtre-Italien, et l’année 1716 constitue, de ce point de vue, une date symboliquement importante. À partir de cette date, le répertoire de l’ATI sera repris sur la scène du Palais-Royal et, plus tard, sur celle de l’Hôtel de Bourgogne. Dans un premier temps, la nouvelle troupe joue en italien et, par conséquent, reprend les vieux canevas et non pas le répertoire français de l’ancienne troupe rassemblée par Gherardi¹. Mais, au fur et à mesure de sa francisation, cette nouvelle troupe se lancera aussi, à l’occasion, dans le « bricolage » à partir des pièces de l’ATI et notamment celles qui font partie du recueil de Gherardi². Quant aux troupes foraines, elles seront obligées de renoncer aux emprunts directs et massifs du répertoire de l’ATI. Evidemment, nos sources d’information sur le répertoire forain sont fragmentaires et ne donnent pas le tableau complet, mais il est tout de même très significatif que, après l’année 1716, peu de titres mentionnés par *État des pièces* font penser à une reprise directe du répertoire de l’ATI³, même si certains titres trahissent une possible influence de la tradition italienne. Nous verrons, dans le Chapitre IV de la troisième partie de notre étude, que l’inspiration italienne continue de vivre à la Foire bien au-delà de l’année 1716 en se faisant cependant plus discrète : les emprunts sont moins faciles à identifier, mais la tradition italienne fait désormais partie intégrante du théâtre de la Foire.

¹ Les titres des pièces jouées au printemps et en été 1716 – citons, à titre d’exemple, *Arlequin persécuté par la dame invisible* (25 mai), *Arlequin voleur, prévôt et juge* (2 juin), *Arlequin rival du Docteur pédant scrupuleux* (29 juillet) – témoignent de ce mouvement inverse du répertoire de l’ATI qui quitte la foire. « Le huitième jour [8 juin 1716] on eut *Arlequin valet étourdi*. Elle a été jouée autrefois à la Foire avec succès par le fils de Dominique, » – note Nicolas Boindin dans ses *Lettres historiques à Mr D*** sur la nouvelle Comédie italienne* (2^e lettre), *op. cit.*, p. 21.

² Ainsi, en représentant, au mois de novembre 1722, une pièce intitulée *Le Lutin amoureux* qui est probablement la même que *Spinette lutin amoureux*, la dernière pièce jouée par la troupe en 1697, la nouvelle troupe y ajoute la *Scène de la tirade* empruntée à la comédie *Arlequin homme à bonne fortune*, de Regnard (*DTP*, t. III, p. 282).

³ Bien sûr, on ne peut pas savoir, même pour les saisons précédentes, si c’étaient des reprises ou des réécritures et quel fut le degré de transformation des pièces de l’ATI à la Foire (pour les textes non conservés). Mais un grand nombre de titres qui reprenaient exactement les titres des pièces de l’ATI figurait dans le manuscrit *État des pièces*. Ces titres disparaissent peu à peu après 1716. À la FSG 1717, nous ne retrouvons que le titre du canevas italien *Arlequin roi de Tripoli* (ou *La Propreté ridicule*) jouée par Dominique et ses camarades. Avec le départ de Dominique de la foire, les reprises des canevas italiens anciens semblent avoir été abandonnées.

TROISIÈME PARTIE

LES TRANSFORMATIONS DES PIÈCES ITALIENNES À LA FOIRE

Chapitre I. Répertoire de l'Ancien Théâtre-Italien : sources

Nous allons analyser, dans cette partie de notre étude, les transformations que subit sur la scène foraine le répertoire de l'Ancien Théâtre-Italien. Mais que sait-on de ce répertoire et que pouvaient en savoir les auteurs et entrepreneurs forains, au début du XVIII^e siècle ? Quelles sources avaient survécu à la fermeture de l'Hôtel de Bourgogne et dans quelle mesure ces sources reflétaient-elles la réalité scénique de l'Ancien Théâtre-Italien ?

A – Recueil de Gherardi

1 – L'entreprise éditoriale de Gherardi : son déroulement et ses visées

En 1700, Évariste Gherardi, Arlequin et chef de la troupe italienne, publia un recueil en six volumes intitulé *Le Théâtre Italien ou le recueil général de toutes les comédies et scènes françaises jouées par les Comédiens Italiens du Roi*, qui allait devenir une véritable Bible pour tous ceux qui s'intéressent à ce théâtre. Mais cette édition « canonique » n'était ni la seule ni la première. L'idée de rassembler les pièces dans un recueil n'était pas née avec la suppression de la troupe ; elle n'était pas engendrée par un désir d'ériger un monument funéraire d'un théâtre disparu. L'histoire de l'édition du répertoire italien débute bien avant la date de la fermeture du théâtre.

La parution d'un recueil était précédée par les publications des pièces détachées, les publications qui n'avaient pas manqué de faire naître des conflits au sein de la troupe. Ainsi, en janvier 1684, Dominique Biancolelli, le célèbre Arlequin de la troupe, avait déjà imprimé les scènes de la *Matrone d'Éphèse* sous le titre *Grapignan ou Arlequin procureur*¹. Les autres membres de la troupe avaient déposé une plainte et obtenu la suppression de ce livre².

En 1693, un autre membre de la troupe, resté anonyme, a voulu publier une pièce, mais Évariste Gherardi, « de concert avec la troupe », empêcha cette publication³.

¹ Le privilège fut obtenu pour un certain Charles Darennes, mais il semble que derrière ce nom se cachait Dominique. En tout cas, c'est ce que laisse penser une phrase tirée d'une plainte présentée par M.-A. Romagnesi au nom de la troupe le 30 octobre 1694. Cette plainte concerne le livre de Gherardi mais les plaignants y mentionnent les précédentes tentatives d'édition de leurs pièces : « [...] il n'a jamais été permis à défunt Dominique dit Arlequin d'imprimer un acte de la comédie sous le titre de *Grapignan* ; [...] » (Émile Campardon, *Les Comédiens du roi de la troupe italienne*, Paris, Berger-Levrault et Cie, 1880, t. II, p. 111).

² Voir l'arrêt du Conseil d'État publié par Émile Campardon dans *Les Comédiens du roi de la troupe italienne*, *op. cit.*, t. II, p. 111, note 1.

³ Émile Campardon, *Les Comédiens du roi de la troupe italienne*, *op. cit.*, t. II, p. 111.

Le 24 mai 1694, Évariste Gherardi avait obtenu le privilège pour publier un recueil en un seul volume intitulé *Le Théâtre-Italien*, ce qui devait être fait avec la collaboration du libraire Guillaume de Luynes¹. L'initiative déplut fortement aux autres membres de la troupe. Visiblement, Gherardi, en qualité de directeur de la troupe, avait décidé cette publication sans consulter ses camarades (il se doutait certainement qu'ils allaient s'y opposer). Dans la plainte adressée au Conseil privé, les autres membres de la troupe parlent d'une « infidélité inouïe » de Gherardi qui avait « surpris » (ou, encore, « subrepticement obtenu ») le privilège de cette publication « inspirant contre la vérité que cette impression se faisait du consentement de la troupe »².

Quelles furent les raisons de cette résistance à la publication ? Ces raisons sont exposées par les acteurs eux-mêmes dans leur plainte :

[...] les pièces de théâtre reprennent tout leur agrément et deviennent pour ainsi dire comme nouvelles lorsqu'elles ont été quelques années sans être jouées, en ce que les idées en sont effacées par la suspension des représentations ; au lieu que si cette impression avait lieu, elles deviendraient publiques et communes, que les suppliants n'oseraient plus se flatter d'aucun succès en les jouant sur leur théâtre qui tomberaient infailliblement³.

Au-delà de ces intérêts professionnels, les acteurs furent visiblement choqués par le fait que l'un d'eux se soit attribué le droit d'user à sa guise d'un bien commun :

[...] les comédies qui ont été représentées depuis trente ans doivent être considérées comme une espèce d'immeuble qui compose tout le fonds de la troupe à laquelle ces comédiens appartiennent comme les ayant acquises des auteurs auxquels ils en ont payé le prix. C'est pourquoi il y a toujours eu un d'entre eux préposé exprès pour demeurer dépositaire de ces pièces, afin d'en distribuer les rôles suivant que la troupe le juge à propos⁴.

Selon la plainte de ses camarades, Gherardi avait imprimé deux mille exemplaires de son livre. La vente de ces volumes devait occasionner, selon les termes choisis par les plaignants, ni plus ni moins que la fermeture de leur théâtre. Pour éviter ce funeste événement, les camarades de Gherardi firent des démarches et obtinrent, le 17 septembre 1694, que le privilège de Gherardi soit abrogé⁵. Les plaignants avaient décidé d'interdire la

¹ Le Théâtre / Italien, / ou / le Recueil / de toutes / les scènes / françaises / qui ont été jouées sur le / Théâtre Italien / de l'Hôtel de Bourgogne. Un volume in-12. À Paris / Chez Guillaume de Luynes, libraire juré / au Palais, dans la Salle des Merciers, à la Justice / et / chez le sieur Gherardi, à l'Hôtel de Bourgogne, 1694. Le recueil réunit les scènes françaises des comédies suivantes : *Arlequin empereur dans la Lune*, *Le Banqueroutier*, *Colombine avocat pour et contre*, *La Matrone d'Éphèse*, *Arlequin Protée*, *Arlequin Jason ou la Toison d'or comique*, *La Fille savante*, *Arlequin Mercure galant*, *La Cause des femmes*, *Le Phénix*, *Les Souhaits*, *Arlequin grand sophi de Perse*, *Le Divorce*, *Arlequin homme à bonne fortune*, *Le troisième acte de la comédie des Chinois intitulé La Baguette de Vulcain*, *L'Augmentation de la Baguette*, *Aventures des Champs Elysées*, *Le Défenseur du beau sexe*.

² *Ibid.*, t. II, p. 110.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*, p. 111.

⁵ *Ibid.*, t. II, p. 109.

vente du recueil. Mais Gherardi sut les convaincre que cette vente n'était point contraire à leur intérêt commun :

[...] ayant tous goûté les raisons dudit Gherardi, ils seraient tous demeurés d'accord, dans une assemblée faite entre eux le 27 de ce mois [octobre 1694], que ledit livre pouvait être de quelque utilité au public et à leur troupe, ne serait pas supprimé mais vendu et les deniers en provenant distribués entre eux également¹.

À ce moment-là, les choses se compliquent encore, car la troupe, auparavant opposée toute entière à Gherardi, se scinde en deux fractions. Marc-Antonio Romagnesi (Cinthio), la veuve de Domenico Biancolelli, Orsola Cortesi, ses filles Françoise et Catherine ainsi que Tiberio Fiorilli demeurent d'accord avec Gherardi : ils veulent vendre le livre et partager les bénéfices. Mais la fraction animée par l'ennemi de Gherardi, Angelo Costantini (Mezzetin)², et réunissant son père Constantino Costantini (Gradelin), son frère Giovanni Battista (Octave), ainsi que les acteurs Guiseppe Geratoni (Pierrot), Guiseppe Tortoriti (Scaramouche le jeune) et Michelangelo Fracansani (Polichinelle) insiste sur la nécessité de brûler ce livre.

Finalement, ce volume échappe au feu et rencontre un vif succès qui ouvre la voie à de nombreuses contrefaçons, suppléments et augmentations. Ces *Suppléments* avouent avec ingénuité leur raison d'être en confirmant le succès du volume, comme le fait le *Supplément du Théâtre Italien* imprimé à Amsterdam en 1697 :

Le livre du *Théâtre Italien, ou le Recueil des scènes italiennes françaises, qui ont été représentées à l'Hôtel de Bourgogne*, a reçu un accueil si universel, et a été imprimé non seulement à Paris et en plusieurs autres endroits du royaume, mais aussi en Hollande où il s'en est fait trois éditions en si peu de temps, qu'on ne saurait s'empêcher de donner au public ce supplément, ou suite du même ouvrage³.

Tout comme le volume de Gherardi, ses contrefaçons sont des succès de librairie et contribuent à la large diffusion de ce répertoire non seulement dans toute la France mais dans toute l'Europe.

Évariste Gherardi, outré par les entreprises éditoriales qu'il considère comme déloyales⁴, entreprend à son tour l'édition du recueil qu'il souhaite le plus complet possible. Il regroupe les scènes de 55 comédies jouées à l'Hôtel de Bourgogne entre 1681 et 1697. Paru en 1700, ce recueil en six volumes connaît de nombreuses rééditions.

¹ La plainte de Marc-Antoine Romagnesi et de ses camarades déposée chez le commissaire est citée entièrement par Émile Campardon (*Les Comédiens du roi de la troupe italienne*, *op. cit.*, t. II, p. 109-112).

² Pourtant, le 10 novembre 1696, Angelo Costantini sera le parrain de l'enfant de Gherardi (voir Auguste, Jal, *Dictionnaire critique de biographie et d'histoire*, *op. cit.*, p. 640).

³ *Supplément du Théâtre Italien, ou nouveau recueil des comédies et scènes françaises qui ont été jouées sur le Théâtre Italien par les Comédiens du Roi de l'Hôtel de Bourgogne à Paris*. Tome II. Suivant la copie de Paris, Amsterdam, chez Adrian Braakman, 1697, *Avertissement*.

⁴ Voir la description détaillée de toutes ces éditions chez Charles Mazouer : « Introduction », dans Évariste Gherardi, *Le Théâtre italien*, Paris, STFM, 1996, t. I : textes établis, présentés et annotés par Charles Mazouer, p. 39-41.

En travaillant à son recueil, Gherardi a fait tout son possible pour que son œuvre corresponde à la tradition théâtrale française et aussi à la tradition éditoriale. Il a fait précéder les pièces d'un *Avertissement qu'il faut lire* dont le but était double : premièrement, il s'agissait de présenter cette édition comme la seule édition authentique de ce répertoire et de la défendre contre de nombreuses contrefaçons ; et, deuxièmement, il s'agissait d'offrir, en quelque sorte, des bases théoriques au style théâtral italien, de l'opposer clairement au style français, de signaler toute la valeur et toute la spécificité du style italien face au style français. Gherardi cherchait à prévenir et désarmer les critiques qu'il prévoyait ; il appelait le lecteur à la complaisance, car ces pièces, l'éditeur le reconnaissait, perdaient beaucoup sans agréments du spectacle. Mais il s'agissait aussi – et surtout – de plaider la cause de réouverture du théâtre, la cause qui s'est avérée malheureusement perdue. L'*Avertissement* décrit le Théâtre-Italien comme une valeur artistique majeure dont la suppression appauvrit le paysage théâtral parisien.

Conçu comme un plaidoyer en faveur de la troupe italienne¹, le recueil est dédié à Madame, Élisabeth-Charlotte, princesse Palatine, belle-sœur du roi et mère de futur Régent, protectrice de la troupe italienne². Cette épître dédicatoire revêtait sans doute une signification particulière, car Gherardi espérait que l'intercession de Madame pourrait faire rétablir la troupe³. Chagrinée par la fermeture de leur théâtre, elle était prête à faire entendre sa voix pour les défendre. Mais le roi s'étant complètement détourné du théâtre, la bonne volonté de Madame ne servait à rien.

Gherardi avait aussi quelque espoir en le Grand Dauphin ; il lui présenta son recueil au mois d'août 1700⁴ et, selon l'auteur anonyme de *La Pompe funèbre d'Arlequin*, Monseigneur aurait flatté Gherardi de la perspective de voir renaître le Théâtre-Italien à la

¹ « Gherardi avait l'illusion de penser que la publication de ces cinquante-cinq pièces et fragments pourrait faire revenir le Roi sur la décision de se priver du service de ses Comédiens-Italiens » (François Moureau, *De Gherardi à Watteau*, *op. cit.*, p. 12). Renzo Guardenti souligne, parmi les motivations possibles de Gherardi, « la recherche du profit personnel » (Renzo Guardenti, *Le Fiere del teatro*, *op. cit.*, p. 53).

² Voir, sur ses goûts et préférences en matière de théâtre, François Moureau, « Du côté Cour, la Princesse Palatine et le théâtre », *art. cit.* C'est également à Madame qu'Évariste Gherardi dédia son *Recueil* de 1694.

³ Dans sa dédicace, Gherardi rappelle aux lecteurs que son auguste protectrice faisait à la troupe l'honneur de sa bienveillante présence : « Que je serais heureux, Madame, si la lecture de quelques-unes de ces scènes pouvait vous faire le même plaisir que vous avez trouvé dans leur représentation » (Gherardi, 1700, t. I., épître). La Princesse Palatine affectionnait la troupe italienne, trouvait plaisir à discuter avec ses acteurs, en particulier, avec Dominique. Angelo Costantini lui a dédié sa *Vie de Scaramouche*. En 1716, à l'arrivée de la nouvelle troupe italienne, Madame devient leur fidèle spectatrice (elle vécut jusqu'à 1722) mais se souvient toujours avec nostalgie de la troupe de l'Ancien Théâtre-Italien. Selon elle, aucun acteur de la nouvelle troupe n'égale Dominique.

⁴ Cette visite est rapportée par les frères Parfaict dans leur *Histoire de l'Ancien Théâtre Italien*, *op. cit.*, p. 124.

Foire Saint-Germain de l'année 1701¹. Peut-être, si Gherardi n'était pas disparu prématurément, on aurait vu, à la Foire, non seulement le répertoire du Théâtre-Italien, mais aussi sa troupe au grand complet, avec Gherardi en entrepreneur forain ? D'ailleurs, dans ce texte curieux, ce sont les quatre Arlequins forains qui mettent de l'ordre dans la procession funéraire d'Arlequin italien² : on ne peut exprimer plus nettement l'idée de passation de la flamme comique d'un Arlequin unique de l'Ancien Théâtre-Italien à une multitude d'Arlequins qui animeront désormais la scène foraine.

2 – Les auteurs français du Théâtre-Italien

Ce ne sont pas les auteurs des pièces mais l'acteur et directeur de la troupe qui s'est attaché à publier les pièces françaises du Théâtre-Italien. Voici comment Gherardi présente, dans son *Avertissement qu'il faut lire*, les auteurs qui ont œuvré pour la troupe: « Ces scènes sont l'ouvrage de plusieurs personnes d'esprit et de mérite, composées par la plupart dans leurs heures de récréation et données par quelques-uns gratis à la troupe »³. Ainsi, à la plupart des auteurs, ces pièces n'apportaient aucun bénéfice financier.

Le fait que les pièces étaient données (ou, parfois, vendues) à la troupe explique que les auteurs ne cherchaient jamais à les publier : en effet, les droits sur une pièce cédée ou vendue appartenaient à la troupe. Les plaintes des comédiens contre Gherardi stipulent très clairement que ces pièces sont une propriété de toute la troupe. C'est pourquoi Regnard et Dufresny ne

publient pas séparément [leurs pièces pour le Théâtre-Italien], ni ne les font figurer dans aucune édition collective de leur théâtre ; les libraires qui, durant la première moitié du XVIII^e siècle, procureront maintes réimpressions « corrigées et augmentées » de Regnard et de Dufresny, ne se soucieront pas davantage d'introduire ces ouvrages dans les textes ainsi réunis. En fin de compte, c'est quasi par le seul *Théâtre Italien* de Gherardi que ces œuvres nous sont connues⁴.

¹ Aux dires de l'auteur de cette *Pompe funèbre*, certains « disent que la veille de sa mort [Gherardi] eut le bien inestimable de présenter à Monseigneur la nouvelle édition de son *Théâtre Italien* (accordons leur cela), que ce Prince le reçut avec beaucoup de bonté et de bienveillance ; [...] qu'il en revint plein d'espérance de remonter sur la scène, et même avec la permission d'y paraître cet hiver à la Foire (cela demande confirmation) [...] » (*La Pompe funèbre d'Arlequin mort le dernier jour d'août 1700*, Paris, J. Musier, 1701, p. 3-4).

² À cause d'une très grande quantité de monde, « la pompe serait restée sur la route, si quatre diminutifs d'Arlequin, mandés de la Foire à cet effet, n'eussent écarté les curieux, faisant incessamment la roue d'un bout à l'autre, à droite et à gauche ; mais avec tant de force et d'activité qu'on se rangeait précipitamment, de peur de recevoir quelques ruades de ces animaux-là, qui sur les plaies qu'ils faisaient ne mettaient pas d'autres appareils que leurs grimaces et leurs bons mots ordinaires » (*La Pompe funèbre d'Arlequin*, *op. cit.*, p. 16).

³ Gherardi, 1741, t. I, *Avertissement*.

⁴ Robert Garapon, *op. cit.*, p. 310.

Ni Regnard, ni Dufresny n'avaient inclus les pièces écrites pour les Italiens dans les éditions de leurs œuvres mêmes à l'époque où une telle publication ne pouvait en aucun cas empiéter sur les intérêts de la troupe, bannie par le monarque.

En règle générale, le nom de l'auteur ne figurait pas sur les affiches. D'ailleurs, cela convenait parfaitement à ceux qui cherchaient à garder l'anonymat, et ces auteurs-là n'étaient pas rares parmi les fournisseurs du Théâtre-Italien : il suffit de penser à l'énigmatique M. B* dont l'identité n'a toujours pas été établie de façon définitive¹. Certains auteurs étaient obligés à rester discrets en raison de leurs appartenances professionnelles. C'était probablement le cas d'un certain Monsieur D***, auteur des scènes françaises des 14 pièces du recueil représentées entre 1681 et 1692. On l'identifie habituellement à Anne Mauduit de Fatouville, et nous allons nous tenir à cette attribution consacrée par la tradition, tout en signalant que Colt Segrest, dans sa thèse récente, souligne le caractère incertain et discutable de cette attribution². Ce magistrat rouennais ne cherchait ni argent, ni gloire, surtout pas cette dernière quand il abandonnait ses pièces à la troupe italienne ; selon Charles Mazouer, il « [...] ne tenait probablement pas à se voir attribuer officiellement les comédies sans doute les plus sévères pour les gens de justice de toutes celles qui furent jouées alors »³.

Mais, la question des droits d'auteur mis à part (les droits d'auteurs qui n'existaient pas vraiment à cette époque), les auteurs ne cherchaient pas à publier ces pièces également pour des raisons esthétiques : elles étaient souvent jugées d'importance moindre et de qualité inférieure à celles qui étaient composées pour la Comédie-Française. Ni pour les auteurs qui faisait du théâtre leur métier, ni pour les amateurs ce travail pour le Théâtre-Italien ne s'associait à l'idée de la gloire, du prestige : les auteurs du Théâtre-Italien ne comptaient nullement sur ces pièces « pour établir une réputation proprement littéraire »⁴.

Pour la musique, on procédait à peu près de même : quand il s'agissait d'une musique originale d'un compositeur, et non pas d'un arrangement fait par les acteurs eux-mêmes, la troupe payait au compositeur une somme convenue, après quoi la musique devenait la propriété de la troupe. Quand, en 1696, Jean-Claude Gilliers décida de publier les airs qu'il

¹ « [...] on hésite entre Louis Biancolelli, fils de Dominique, et Claude-Ignace Brugière de Barante ; notre préférence va vers le second, en partie grâce à l'analyse interne des pièces et à cause du privilège d'*Arlequin misanthrope* » (François Moureau, *De Gherardi à Watteau*, op. cit., p. 11, note 22. Voir aussi François Moureau, *Dufresny auteur dramatique 1657-1724*, Paris, Klincksieck, 1979, p. 118, 219).

² Colt Segrest, *Métamorphoses burlesques*, th. cit., p. 66-71. Colt Segrest attribue d'ailleurs une scène célèbre de la comédie *Arlequin Protée* (la *Parodie de Bérénice*), que l'on considérait jusqu'ici comme l'œuvre de Fatouville, à Nicolas Pradon.

³ *Le Banqueroutier* annotée et présentée par Charles Mazouer dans : Évariste Gherardi, *Le Théâtre Italien*, op. cit., t. I.

⁴ Robert Garapon, op. cit., p. 310.

avait composés pour le Théâtre-Italien et quand les colporteurs commencèrent à débiter ces partitions « aux portes de l'Hôtel de Bourgogne », la troupe porta immédiatement plainte à la police¹, et le Lieutenant de police La Reynie ordonna la saisie de cette édition chez l'éditeur Ballard².

Parmi les auteurs du *Recueil*, on peut distinguer trois personnages clé, trois auteurs dont la contribution à la création du répertoire français de la troupe italienne fut particulièrement importante. Ce sont Anne Mauduit de Fatouville, Jean-François Regnard et Charles Dufresny. D'autres auteurs ont également leur place dans le recueil : Jacques Delosme de Montchesnay, Jean de Palaprat, Eustache Le Noble, Houdar de la Motte, Germain Boffrand (ou Boisfranc). Certains parmi ces auteurs – Delosme de Montchesnay, Boffrand, Fatouville – travaillaient uniquement pour les Italiens. D'autres – Regnard, Dufresny, Palaprat – offraient leur plume aux deux troupes, française et italienne. Pour ces derniers, la scène italienne présentait, semble-t-il, la possibilité de s'aguerrir avant de « s'attaquer » à la Comédie-Française. *Le Retour de la foire de Bezons* est attribué, dans le *Recueil*, à Évariste Gherardi en personne, mais certains témoignages mettent cette attribution en doute³.

Marcello Spaziani attire l'attention sur un aspect très important de la création des comédies de l'Ancien Théâtre-Italien – sur la collaboration entre les auteurs et le chef de la troupe :

Nous sommes de plus en plus convaincus que les Fatouville, les Regnard et les autres *minores* français, dont les œuvres « italiennes » furent représentées par Biancolelli et recueillies ensuite par Gherardi, ont travaillé en étroite collaboration avec le chef de la troupe italienne et, en un certain sens, sous sa direction : ce ne furent ni les simples traducteurs ou adaptateurs des « scènes françaises » (c'est-à-dire, entièrement rédigées), ni les auteurs *in toto* des comédies qu'on leur attribua. Il s'agit d'une collaboration que l'on peut difficilement démontrer ; mais on la « sent » partout : dans la structure de la pièce, dans l'utilisation désinvolte des expédients « extérieurs » qui étaient typiques de l'*arte*, dans l'ensemble complexe et savamment structuré, formé d'éléments variés et hétérogènes, tendant tous à un « spectacle » global et harmonieux ; en outre, une parfaite adhésion de toute la comédie à la réalité de la situation de la troupe (distribution des rôles selon la disponibilité et les qualités des acteurs, mise en évidence des capacités représentatives de chacun d'eux, etc.) : ce sont toutes les qualités qui ont été naturellement développées, pendant les longues années d'apprentissage, par l'« homme de théâtre » que fut Molière (« élève » des Italiens à ce sujet, comme l'ont vu G. Attinger et R. Bray) ; car de vrais « amateurs » ne pouvaient se révéler aisément et presque *ex-abrupto* des techniciens aussi bien doués, sauf en ce qui concerne les traits d'actualité et satiriques, qui appartenaient à la longue tradition gauloise. Il ne faut pas donc négliger ce rôle de conseiller-collaborateur qu'eut Biancolelli (le tout

¹ Émile Campardon cite la plainte déposée par Constantino Costantini (Gradelin) au nom de la troupe ; l'acteur y affirme que « le nommé Gillier [*sic*], musicien, ni aucun autre n'ait droit de faire imprimer, vendre et débiter les chansons qui servent d'agrément dans les représentations de la Comédie-Italienne » (*Les Comédiens du roi de la troupe italienne*, *op. cit.*, t. I, p. 138).

² Émile Campardon relate cette affaire : *Les Comédiens du roi de la troupe italienne*, *op. cit.*, t. I, p. 137-139. Il s'agit de Jean-Baptiste Ballard fils.

³ Ainsi, dans la plainte contre la satire contenue dans cette pièce publiée par Émile Campardon, on attribue la pièce non seulement à Gherardi, mais aussi à Brugière de Barante (*Les Comédiens du roi de la troupe italienne*, *op. cit.*, t. I, p. 247-248). Gherardi lui-même avouait qu'il avait un complice d'écriture qui lui a offert la scène des tabatières. François Moureau attribue la pièce à Fatouville (François Moureau, *De Gherardi à Watteau*, *op. cit.*, p. 11, note 22).

« premier » sur la scène), selon la bonne tradition de l'*arte*, conçue comme conception « chorale » du théâtre dans sa phase créative, de même que dans sa phase représentative¹.

Après la disparition de Dominique en 1688, cette collaboration étroite a sans doute continué : désormais, les auteurs avaient pour interlocuteur un nouveau chef, Gherardi, ainsi que ses camarades. On possède un curieux témoignage sur ce travail de collaboration, un témoignage qui gagnerait de l'importance si son auteur était un personnage un peu plus connu qu'il ne l'est actuellement. Il s'agit d'un certain Moreau de Brasey, auteur de la comédie *L'Escroc*, destinée au Théâtre-Italien qui n'a malheureusement pas pu paraître sur scène :

Passons, Madame, à la comédie de *L'Escroc*. Cette pièce me fut longtemps demandée par le Sr. Gerardi [*sic*] qui releva Dominique à la Comédie-Italienne dans le rôle d'Arlequin². La pièce fut concertée entre nous. Je m'étais chargé des scènes en vers, et il les avait ajustées de manière que cette pièce aurait eu de l'applaudissement. Mais le Théâtre de l'Hôtel de Bourgogne ayant été fermé dans le temps que nous achevions la pièce, elle me resta et ne vit pas le jour. Gerardi fit ce qu'il put pour me l'arracher, voulant la joindre avec ses liaisons aux pièces qui composent son *Théâtre Italien* ; mais je résistai à la tentation, et je la lui refusai tout net, espérant toujours que le Théâtre aurait un jour la même liberté que le Théâtre Français³.

Cette conception « chorale » du théâtre qu'évoque Marcello Spaziani à propos de l'Ancien Théâtre-Italien se retrouvera à la Foire, dans la manière de travailler des meilleurs « artisans » forains, tel Fuzelier qui fournit volontiers aux acteurs les pièces « sur mesure » après avoir certainement discuté avec eux et recueilli leurs vœux.

Mais la démarche « économique » des auteurs du théâtre forain tranchera radicalement avec celle des fournisseurs de l'Ancien Théâtre-Italien : il ne s'agira plus d'offrir, d'un geste princier, ses pièces à la troupe. Dans les théâtres forains, il n'y a ni subventions de la part du Roi, ni cadeaux de la part des auteurs, tout y est mis sur le pied de la rationalisation commerciale, et les entreprises doivent monnayer tout. Les entrepreneurs cherchent à attirer les meilleurs auteurs en leur proposant les rétributions non négligeables, et ces derniers comptent sur le théâtre de la Foire qui les faire vivre. C'est que les auteurs forains les plus prolifiques – Fuzelier, Le Sage, d'Orneval – ont fait de la littérature (dramatique ou autre) leur métier. Ce ne sont plus les robins, les magistrats, les bénéficiaires des sinécures quelconques mais les écrivains professionnels dont l'écriture est la seule ressource. Ils vendent leurs pièces à la troupe, mais il ne s'agit plus d'une troupe qui travaillerait dans la continuité, comme celle de l'Ancien Théâtre-Italien. Les troupes foraines ont une durée de vie relativement courte, et,

¹ Marcello Spaziani, « 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, Aix-en-Provence, 1982, p. 137-138.

² Jacques Moreau de Brasey est né en 1663, et Évariste Gherardi, en 1662 ou environ. La chronologie ne s'oppose donc pas à la possibilité des relations amicales entre ces deux hommes.

³ Ce récit accompagne le texte de la comédie de *L'Escroc* intégré dans le volume suivant : *Théâtre de M. D. B. C. D. L.*, S. I. n. d., p. 95-96 (bibliothèque de l'Arsenal, cote 8°B12655).

quand en 1720¹, Le Sage et d'Orneval décident de réunir leurs propres pièces et celles de leurs collègues dans une anthologie, aucun entrepreneur ne semble s'y opposer. Ainsi, l'anthologie du théâtre de la Foire, contrairement au recueil du Théâtre-Italien, sera l'œuvre de ceux qui ont écrit les pièces et non pas de ceux qui les ont jouées.

3 – Le répertoire arrangé

Selon toute vraisemblance, Gherardi a apporté des changements considérables aux pièces qu'il a sélectionnées pour son *Recueil*. Malheureusement, les manuscrits originaux des pièces faisant partie du *Recueil* semblent perdus², ce qui rend la comparaison entre le texte d'origine et le texte que l'on imagine arrangé impossible. Mais François Moureau observe les écarts entre l'édition de Gherardi et les « *Suites ou Suppléments* publiés et Hollande ou à Paris [qui] procurent un texte très largement différent de la vulgate de Gherardi [...] »³. Ces écarts « prouvent la très grande malléabilité de ces textes »⁴ et permettent de conclure que les textes ont été largement adaptés par les éditeurs. Il serait sans doute illusoire d'évoquer un quelconque état « d'origine » de ces pièces.

Dans son travail d'adaptation, Gherardi a été guidé, d'un côté, par les intérêts de sa troupe, c'est pourquoi il a supprimé tout ce qui pouvait déplaire à la Cour. Gherardi a très certainement effectué un travail de censure politique que Frédéric Deloffre imagine ainsi :

Malgré les attaques très vives qu'il [le recueil] contient contre les procureurs, commissaires, avocats, financiers, etc., il exclut tout élément de satire proprement politique : ni le Roi, ni les ministres, ni le Parlement, ni l'Église n'y sont jamais cités. Sans doute ces sujets étaient-ils exclus des représentations. Mais, suivant toute apparence, certaines allusions furtives à l'actualité y trouvaient place, qui disparaissaient des éditions approuvées⁵.

Les pièces qui présentaient un regard un peu trop cru ou trop noir sur la réalité ont probablement été également écartées par Gherardi⁶.

¹ On ne sait pas exactement à quel moment les deux auteurs ont eu cette idée et ont commencé à travailler à leur anthologie, mais c'est en novembre 1720 que Le Sage céda le privilège à l'éditeur parisien Étienne Ganeau et c'est en 1721 que parut le premier volume. Voir Alain-René Le Sage et Jacques Philippe 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, Ganeau, 1721, vol. I.

² À l'époque, on conservait rarement les manuscrits des pièces publiées.

³ François Moureau, *De Gherardi à Watteau*, *op. cit.*, p. 12.

⁴ *Ibid.*, p. 58.

⁵ Frédéric Deloffre, « Aspects inconnus de l'ancien théâtre italien », dans *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1963, n°15, p. 177.

⁶ *Ibid.*, p. 185-186. Frédéric Deloffre prend comme exemple la pièce *Arlequin et Octave soldats enrôlés par force*, qui contient des scènes assez crues des prétendus « gueux » traînés fort lestement à l'Hôpital par les archers, des scènes à l'Hôpital ou bien des scènes d'enrôlement forcé qui ne pouvaient certainement pas trouver leur place dans les éditions officiellement approuvées et visant à rétablir la réputation de la troupe. « Bien entendu, il ne faut pas voir dans cette pièce une satire ouverte des institutions, même pas à propos du transfert

De l'autre côté, Gherardi a donné libre cours à ses goûts et convictions personnels en supprimant les scènes avec les personnages qu'il trouvait inutiles ou inintéressants et en mettant en valeur surtout son propre personnage, Arlequin. Ainsi, l'importance d'Arlequin dans ce *Recueil* semble encore accrue par rapport à son poids réel déjà grand dans les spectacles de la troupe. Gherardi se faisait une opinion extrêmement haute et de ses capacités et de l'importance de son personnage ; cela ressort clairement de cette requête adressée par Gherardi au Roi à la suite de l'interdiction de son volume du *Théâtre Italien* publié en 1694. Il y affirme qu'il est

[...] l'âme de la comédie ; que c'est son personnage qui remplit presque tout ce qui plaît sur le théâtre ; qu'il a seul plus de peine et de travail que tous les autres ensemble, quoi qu'il ne reçoive pas plus de rétribution que le dernier et le plus inutile de tous, et que chacun des autres puisse se dispenser quand il veut de monter sur le théâtre sans rien perdre, et sans que les représentations soient différées ; au lieu qu'on ne joue jamais sans le suppliant¹.

On perçoit, dans ce passage, un mépris souverain non seulement pour « le dernier et le plus inutile » acteur de la troupe, mais, en réalité, pour tous ses partenaires, qui peuvent se dispenser de paraître sur scène sans que le spectacle en subisse un préjudice quelconque. On ne s'étonnera pas de voir qu'il s'est autorisé à régler ses comptes avec les collègues dans son *Recueil* que l'on pourrait presque qualifier du « théâtre d'Arlequin »².

Il a banni des pages de son *Recueil* Gradelin et Polichinelle, ce même Polichinelle dont la fortune en France au XVIII^e siècle, sous la forme de marionnette, sera si brillante. L'explication de cette omission frappe par son caractère subjectif : Gherardi affirme, qu'il « n'a jamais connu que les Gradelins et les Polichinelles qui n'ont jamais plu à personne ; aussi ne les trouvera-t-on pas dans aucune des scènes de mon *Recueil* »³. Certains autres *tipi fissi*, sans être totalement exclus, sont très peu présents. Tel est le cas de Pasquariel. Gherardi avoue n'avoir gardé que la « teneur » des scènes jouées par Pasquariel, « parce qu'elles étaient ou toutes postiches ou tout à fait italiennes, c'est-à-dire toutes grimaces et toutes postures »⁴.

brutal des prétendus « gueux » à l'Hôpital par les « archers des pauvres » abhorrés du public, où à propos du racolage forcé. Ces faits sont considérés comme une matière burlesque plutôt que satirique [...]. Mais on s'imagine que l'autorité pouvait difficilement laisser imprimer en France des pièces faisant directement allusion aux échauffourées suscitées par ces pratiques. Il n'existe, croyons-nous, rien de tel dans le théâtre français du temps » (*Ibid.*, p. 187).

¹ Ce document, conservé à la BnF sous la cote F-21262 (105) (dans un tome intitulé EDITS DECL ARR TO XI), a été reproduit par Colt Segrest (*Métamorphoses burlesques*, th. cit., p. 285).

² D'ailleurs, tel fut le titre d'une contrefaçon sortie à Amsterdam : *Arlequin, son Théâtre Italien*, Amsterdam, 1696, 3 vol. Réédition : Amsterdam, 1697 (François Moureau, *De Gherardi à Watteau*, op. cit., p. 144).

³ 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*.

⁴ Gherardi 1741, *Avertissement*. Ce raisonnement, provenant pourtant d'un acteur italien de la *commedia*, rejoint la position de Le Sage et d'Orneval qui écartèrent également toutes les pièces qui ne devaient leurs succès qu'au jeu de l'acteur ou à l'héritage italien. Pasquariel, excellent mime et acrobate, privilégiait clairement l'expression

Certains types se sont retrouvés exclus du *Recueil* par la force des choses, pour ainsi dire : en effet, le *Recueil* ne présente que les textes français joués par la troupe, et tous les types qui prenaient moins de part aux pièces et scènes françaises qu'aux canevas et scènes italiens, ne sont que très peu présents. Ainsi, les amoureux disparaissent parfois presque entièrement des pièces – au risque de créer un déséquilibre très sensible – car leurs scènes étaient traditionnellement jouées en italien. C'est le cas notamment d'Eularia ou d'Aurelio.

Personnage important de la *commedia*, le vieillard vénitien Pantalon, est absent du *Recueil*. Giovanni Battista Turri trépassa en 1670, mais François Moureau suppose que le type n'avait pas entièrement disparu des canevas avec le décès de cet acteur : « Il paraît vraisemblable qu'Angelo Lolli, le Docteur, joua épisodiquement ensuite le Pantalon vénitien, type voisin de son emploi habituel »¹. Les auteurs français, cependant, ne semblent pas l'avoir employé.

Scaramouche, vedette légendaire, incontestable, glisse telle une ombre discrète sur les pages du *Recueil*². Cela s'explique à la fois par le fait qu'à l'époque de création de toutes ces pièces françaises, Scaramouche se trouvait en âge avancé (il s'est retiré ensuite), mais aussi par le fait que, comme Pasquariel, Scaramouche était un mime (il jouait sans masque) et un acrobate. Toutefois, Gherardi ménage une espèce d'hommage respectueux à Scaramouche en décrivant en détails un numéro célèbre de « cet incomparable Scaramouche, qui a été l'ornement du théâtre et le modèle des plus illustres comédiens de son temps »³.

Le destin de Pierrot paraît, à la première vue, plus avantageux – il est assez présent dans le *Recueil* – mais François Moureau démontre, en s'appuyant notamment sur les sources iconographiques, que Pierrot s'est également retrouvé exclu du nombre de scènes où en réalité il prenait part⁴.

Gherardi ne cherche pas à respecter la distribution de rôles au moment de la création des pièces. C'est pourquoi, dans la comédie *La Matrone d'Éphèse ou Arlequin Grapignan* créée en mai 1682 paraît Colombine, qui n'avait débuté que l'année suivante 1683, et

corporelle au verbe. En fonction de la pièce, il pouvait jouer un valet ou bien un aventurier, un homme d'intrigue ; ce type réunissait les traits du Capitan et du zanni.

¹ François Moureau, *De Gherardi à Watteau*, *op. cit.*, p. 20, note 13.

² En Italie, Scaramouche était une sorte de Capitan, mais en France il était devenu un personnage universel plus proche des zanni. Dans ses vieux ans, Scaramouche pouvait également remplir les rôles des vieillards, des pères ridicules, comme dans la pièce *Arlequin lingère du Palais* (Fatouville, 1682).

³ *Colombine avocat pour et contre*, Fatouville, 1685, acte II, scène 7, Gherardi, 1741, t. I, p. 338. On voit que Gherardi relaye discrètement l'image, flatteuse pour les Italiens, de Molière élève de Scaramouche. Dans cette scène, selon Gherardi, Scaramouche « faisait pâmer de rire pendant un gros quart d'heure, dans une scène d'épouvantes, où il ne proférait pas un seul mot » (*Idem*, p. 339). Cette description montre clairement comment un lazzi, numéro complètement autonome, pouvait interrompre le cours de la pièce pour un long moment.

⁴ François Moureau, « Les types secondaires », *art. cit.*, p. 251-252.

Pasquariel, qui avait débuté en 1685. Selon toute probabilité, Gherardi indiqua les noms de ceux qui ont jouaient ces rôles lors des dernières reprises et non pas lors de la création. Parfois, cela mène à des confusions : ainsi, dans la liste d'acteurs des *Mal-Assortis* (Dufresny, 1693) figure « Octave, amant d'Isabelle », tandis que dans le texte même de la pièce l'amant d'Isabelle porte le nom de Léandre qui n'avait débuté qu'en 1694.

Certains types disparaissent définitivement des textes du *Recueil*, mais les gravures qui ornent le *Recueil* gardent curieusement leur trace¹. C'est le cas du Capitan, Spezzafer, qui surgit sur la gravure illustrant *Arlequin lingère du Palais* (Fatouville, 1682). On identifie sans peine les personnages grâce aux inscriptions qui figurent sur la gravure. Il y a le Docteur, il y a Arlequin dans son curieux double déguisement masculin-féminin mais aussi cet énigmatique et très mal connu Spezzafer². La gravure permet d'avoir des précisions sur son costume, son apparence extérieure mais aussi sur son rôle dans l'intrigue de la pièce. En revanche, dans l'édition de l'anthologie de 1700 ce n'est pas le Capitan Spezzafer mais Pasquariel qui s'attarde devant les boutiques contiguës de la lingère et du limonadier du Palais. Le Capitan Spezzafer pouvait certainement remplir la même fonction scénique que celle dont on chargeait plus tard Pasquariel (ainsi se trouve renforcé le lien qui unit Pasquariel au type de Capitan)³.

Ainsi, Gherardi modifie les textes et arrange la distribution. Le fait de corriger à sa convenance les textes dramatiques en vue d'une publication (aussi bien qu'en vue d'une représentation) n'avait rien de choquant, puisque les pièces étaient la propriété de la troupe et

¹ Les images de l'anthologie, reproduites dans la base « Images » du site César à partir de la réédition parisienne de 1741 (parue chez Briasson), sont une véritable mine d'information pour un regard attentif et curieux. La richesse de ces informations s'accroît sensiblement si on confronte ces images avec les versions de ces mêmes gravures insérées dans les autres éditions, notamment celles d'Amsterdam et de Londres.

Les traits et les attitudes des acteurs de l'Ancien Théâtre Italien sont connus non seulement à travers les gravures illustrant le *Recueil*, mais aussi à travers d'autres sources iconographiques. Une source intéressante est la série gravée des *Douze modes du théâtre italiens* par Bernard Picart (vers 1696) dont le Louvre conserve les dessins préparatoires, visibles sur le site internet du musée. Sur ces dessins préparatoires figurent les acteurs suivants : Catherine Biancolelli (Colombine), Patricia Adami (Diamantine), Élisabeth Danneret (Babeth la chanteuse), Angelo Costantini (Mezzetin), Marc-Antoine Romagnesi (Docteur), Angélique Toscano (Marinette), Évariste Gherardi (Arlequin), déguisé en comtesse et dans son costume habituel d'Arlequin, Guiseppe Geratoni (Pierrot).

² Le type du Capitan est présent dans de nombreux canevas notés par Dominique mais absent du *Recueil* de Gherardi. Initialement, les acteurs gratifiaient ce masque des traits d'un militaire espagnol, mais quand les allusions à l'Espagne perdirent leur actualité (en 1668, la paix fut conclue), le Capitan espagnol, couard et fanfaron, céda la place à un officier français, fat et débauché. Certaines de ses fonctions (en tant que prétendant ridicule) furent reprises par le Docteur, d'autres (les pantomimes militaires), par Pasquariel.

³ La gravure pose une autre question importante : pendant combien de temps Spezzafer faisait-il partie de la troupe et à quel moment l'avait-il quittée ? Sa présence sur la gravure illustrant *Arlequin lingère du Palais* laisse penser que Spezzafer aurait pu tenir son rôle dans la troupe en 1682, date de la première représentation d'*Arlequin lingère du Palais*, et même jusqu'en 1685, date à laquelle Pasquariel, seul présent dans le texte de Gherardi, l'a remplacé. Cette hypothèse, née de la confrontation du texte de la pièce avec l'image qui est censée l'illustrer, trouve sa confirmation dans la lecture des *Scènes françaises d'Arlequin lingère du Palais* ressemblées dans le SUPPLEMENT [sic] / DU / THEATRE / ITALIEN, tome II, publié à Bruxelles en 1697. En effet, dans ce *Supplément*, c'est bien Spestafer [sic] et non pas Pasquariel qui aspire à la main de la fille du Docteur Balouard.

non pas de l'auteur. Ces pièces subissaient, sans doute, des corrections et des modifications non seulement avant la première représentation mais également à l'occasion de chaque nouvelle reprise, et, en effectuant ces modifications, les acteurs ne demandaient certainement pas l'avis des auteurs.

Gherardi procède aux changements qui doivent satisfaire les lecteurs ; il cherche à rendre les textes aussi clairs, agréables et intéressants à lire que possible. Qui sont ces lecteurs ? Si, pour le public du Théâtre-Italien, on peut admettre un éventail social assez large, il est clair que la publication ne s'adresse qu'au public cultivé et aisé, le prix de cette belle édition en six volumes étant sûrement prohibitif pour les amateurs modestes. Le lectorat est donc plus distingué que le public qui s'entassait dans la salle de l'Hôtel de Bourgogne. Combien même le public au théâtre et chez le libraire serait strictement identique, ses attentes, dans l'obscurité de l'Hôtel de Bourgogne, et dans le salon de l'appartement bourgeois ou aristocratique, ne seraient certainement pas les mêmes. Pour séduire ce public, il faut déployer d'autres charmes que pour exciter le rire dans la salle de théâtre. Gherardi n'ignore rien de cet art de séduction sur papier dont font partie, bien entendu, les illustrations. Gherardi apporte à ces illustrations un soin particulier ; il en est fier, tout comme il est fier des airs gravés qui accompagnent les pièces¹. Si la toute première édition préparée par Gherardi en 1694 ne proposait aucune gravure, l'édition en six volumes de 1700 comblait ce « vide pictural » en offrant au lecteur une image par pièce. Dans son *Avertissement qu'il faut lire*, Gherardi attire l'attention des lecteurs sur ces gravures qui donnent à son *Recueil* un aspect précieux, permettent au livre d'accéder au statut d'un bel objet, d'un objet d'art². Gherardi décrit avec soin les frontispices de son édition, les frontispices qui sont censés représenter le spectacle italien et « les actions principales de la plupart de ces acteurs »³ mais qui ont aussi une portée « idéologique » visant à démontrer que le congé donné par le Roi à la troupe italienne a occasionné une perte très sensible pour le public parisien. La représentation de « la Muse de la comédie, dépouillée de tous ses ornements » (c'est-à-dire, privée de la troupe italienne) cherche à inciter le roi à la clémence.

¹ En tout cas, ces deux « atouts » de l'édition sont cités sur la page de titre : « Enrichi d'estampes en taille-douce à la tête de chaque comédie, à la fin de laquelle tous les airs qu'on y a chantés se trouvent gravés notés avec leur basse-continue chiffrée » (Évariste Gherardi, *Le Théâtre italien 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, J.-B. Cusson et P. Witte, 1700, 6 vol., mus gr.)

² « Tant de matière m'a fourni de quoi en faire six volumes, que j'ai enrichis d'estampes en taille-douce à la tête de chaque comédie [...] En un mot, je n'ai rien négligé de tout ce que j'ai cru capable d'embellir mon ouvrage et de donner du plaisir au lecteur [...] » (Gherardi, *Le Théâtre Italien*, t. I, *Avertissement*).

³ Gherardi, *Le Théâtre Italien*, t. I, *Avertissement*.

4 – La composition du recueil

Le *Recueil* de Gherardi est organisé selon un principe chronologique ; la première des 55 pièces réunies date de 1681 (il s'agit d'*Arlequin Mercure galant*, attribuée à Fatouville) et les dernières, de 1697 (*Pasquin et Marforio, médecins des mœurs* et *Les Fées*, de Dufresny et probablement Brugière de Barante). Toutes ces pièces sont des comédies dont la majorité, 39 sur 55, comportent trois actes. Les petites comédies en un acte qui permettaient de réagir vite à l'actualité théâtrale ainsi qu'aux débats de société viennent en deuxième position. Enfin, seulement une comédie est en deux actes (*Les Mal-Assortis*) et deux sont en cinq actes (*Ésope, Les Chinois*).

Les pièces qui ouvrent le recueil ne sont que des suites de quelques scènes disparates. C'est le cas de plusieurs comédies attribuées à Fatouville¹. Les sujets des premières pièces du *Recueil*, telles qu'*Arlequin Mercure galant* ou bien *Arlequin Chevalier du Soleil*, attribuées à Fatouville, restent énigmatiques, car le petit nombre de scènes conservées et leur caractère disparate ne permettent pas d'hypothèses valables. Dans *Arlequin lingère du Palais*, Gherardi vient en aide au lecteur et lui donne un court résumé de la pièce. Mais au fur et à mesure la part des scènes françaises augmente, et les douze scènes conservées du *Banqueroutier* (attr. à Fatouville, 1687) permettent de suivre l'intrigue de la pièce avec une relative aisance.

Finalement, les scènes fragmentaires de pièces laissent la place aux véritables comédies, avec un sujet qu'on se plaît à suivre, et une intrigue souvent riche en péripéties. Ces comédies sont divisées en actes et en scènes mais le groupement des scènes dans des actes paraît parfois arbitraire². C'est sans doute le fruit du travail de Gherardi dont le but était d'organiser ces textes selon les règles de la dramaturgie classique et de les rapprocher des comédies jouées sur la scène rivale, celle de la Comédie-Française.

Même les comédies en trois actes, contenant un nombre important de scènes, ne donnent pas une idée précise de la forme initiale de ces pièces telles qu'elles étaient représentées sur la scène du Théâtre-Italien. En lisant le *Recueil*, il faut constamment garder à l'esprit qu'il ne rassemble que des scènes françaises, c'est-à-dire, jouées en langue française (et rédigées par les auteurs français). Or, la plupart des comédies du Théâtre-Italien

¹ La première pièce de Fatouville qui ouvre le recueil, *Arlequin Mercure galant*, n'est représentée que par quatre scènes françaises. Les autres scènes de cette pièce en trois actes étaient en italien. Ainsi, la contribution de l'auteur français est encore tout à fait modeste. D'ailleurs, ces quatre scènes françaises sont, en fait, quatre longs monologues d'Arlequin qui rappellent les monologues proposés par les recueils compilés à cette époque et qui avaient pour but d'aider les acteurs italiens à constituer un certain répertoire de textes pour alimenter ensuite leur prestation scénique.

² François Moureau, *De Gherardi à Watteau, op. cit.*, p. 58.

comportaient également des scènes italiennes dont il ne subsiste, chez Gherardi, que quelques traces. Les scènes françaises étaient, selon le mot de Gherardi, « comme enchâssées dans nos sujets »¹, ces scènes faisaient partie d'un large ensemble franco-italien dont la partie française était apprise par cœur par les acteurs, et la partie italienne était souvent improvisée.

Les Italiens distribuaient et ajustaient au mieux dans les trois actes de leur spectacle de *commedia dell'arte* les scènes françaises – simple élément, et élément mineur parfois de ce spectacle. Il nous est impossible de nous faire une idée de l'équilibre interne de ces spectacles inégalement bilingues et même, le plus souvent, de rétablir l'intrigue de chaque pièce, puisque Gherardi n'a sauvé pour la publication que les scènes françaises (et peut-être pas toutes)².

Le *Recueil* de Gherardi ne permet pas au lecteur de se faire une idée de la *commedia dell'arte*, mais de la dramaturgie française inspirée de la *commedia dell'arte* et créée dans le respect de la technique du jeu spécifique des acteurs de la *commedia*³. Les pièces du *Recueil* sont les variations sur le thème de la *commedia*, proposées à la troupe par les auteurs français amoureux du jeu italien.

B – Suppléments du Théâtre-Italien⁴

Nous avons dit qu'en dehors des éditions parisiennes du Théâtre-Italien préparées par Gherardi en 1694 et 1700 il existe d'autres éditions, qui comportent parfois des ajouts intéressants. Par exemple, l'édition de Genève de 1695⁵ offre le texte d'une comédie, *Les Souffleurs*, absente des éditions de Gherardi.

Les *Suppléments du Théâtre-Italien* parus à Bruxelles et à Amsterdam en 1697 et en 1698⁶ présentent un intérêt particulier, car ils contiennent des scènes françaises des comédies absentes du recueil de Gherardi. Notamment, le volume édité à Bruxelles en 1697 contient les

¹ Gherardi, *Le Théâtre Italien*, t. I, Avertissement.

² *Le Banqueroutier* annoté et présenté par Charles Mazouer dans : Évariste Gherardi, *Le Théâtre italien*, Paris, STFM, 1996.

³ Constant Mic (Miclachevski) affirme : « Les six volumes du recueil, illustrés de nombreuses gravures, sont une source de documentation très précieuse pour l'étude de l'histoire du Théâtre, cependant non pas tant italien que français ; aussi Gherardi ne peut donner qu'une idée très fautive de la *Commedia dell'arte* [...] » (*Constant Mic, La Commedia dell'arte*, Paris, Librairie théâtrale, 1980, p. 97).

⁴ Pour une description détaillée de toutes les éditions du recueil de Gherardi ainsi que de ses *Suppléments*, voir Colt Segrest, *Métamorphoses burlesques*, th. cit.

⁵ *Le Théâtre Italien, ou le Recueil de toutes les scènes françaises qui ont été jouées sur le Théâtre Italien de l'Hôtel de Bourgogne. Augmenté de la comédie des Souffleurs*, Genève, Jacques Dentand, 1695.

⁶ [Costantini, Angelo, Cotelendi, Charles, éd.] *Supplément du Théâtre Italien ou Recueil des scènes françaises qui ont été représentées sur le théâtre Italien de l'Hôtel de Bourgogne... Lesquelles n'ont point encore été imprimées*. Tome II. Première édition. Bruxelles, chez M***, 1697, in-12. Malgré la mention « Tome II » il n'existe qu'un seul tome de ce *Supplément*. Autres éditions : Amsterdam, 1697 et 1698.

scènes françaises des comédies *Arlequin vendangeur* (2)¹, *La Magie naturelle* (3), *La Débauche de Mezzetin* (1), *Les Fripiers* (1), *Les deux zanni* (1), *Persée et Andromède* (1), *Les Métamorphoses d'Arlequin* (2), *Les Trompeurs trompés* (1), *La propreté ridicule [ou Arlequin roi de Tripoli]* (2), *Arlequin soldat et bagage ou Hôte et hôtellerie* (12), *Le Peintre par amour* (2), *La Noce d'Arlequin* (2), *Arlequin dogue d'Angleterre* (2), *Arlequin fourbe fourbe et demi* (3), *La Belle solliciteuse* (7), *Le Berger de Lemnos* (1), *Les Vendangeurs* (1), *Les Faux médecins raillés* (comédie en 3 actes), *Arlequin et Octave soldats enrôlés par force* (comédie en 3 actes en partie résumée). Certaines de ces comédies sont représentées par une ou deux scènes relativement courtes, d'autres sont complètes ou presque (*Arlequin soldat et bagage ou Hôte et hôtellerie*, « comédie italienne traduite en vers français », *La Belle Solliciteuse*, *Les Faux médecins raillés*, *Arlequin et Octave soldats enrôlés par force*). Le *Supplément* édité à Amsterdam chez Adrian Braakman en 1697 et en 1698 contient la parodie *Arlequin Roland furieux* absente des autres éditions du Théâtre-Italien. Pour les comédies incluses dans les éditions de Gherardi, ces *Suppléments* proposent quelques scènes supplémentaires. Ils fournissent en outre des chansons françaises et italiennes.

C – Autres sources

Le Théâtre-Italien de Gherardi, ainsi que ses contrefaçons et suppléments contiennent les pièces et les scènes françaises ; la présence des scènes italiennes, rapidement résumées, y est très faible. Cependant, la troupe de l'Ancien Théâtre-Italien jouait, jusqu'à la fermeture du théâtre en 1697, non seulement les comédies françaises, mais aussi les canevas italiens. Tous les canevas de l'Ancien Théâtre-Italien n'ont pas été préservés, mais deux sources précieuses permettent d'en connaître un nombre important.

La première source, c'est le *Scenario*, les notes du célèbre Arlequin de la troupe italienne, Domenico Biancolelli, qui avait débuté à Paris en 1661 et joué sur la scène de l'Hôtel de Bourgogne jusqu'en 1688. Ce recueil des notes personnelles nous fait connaître plus de soixante-dix canevas joués par la troupe italienne. L'original italien n'existe plus, mais sa traduction en français par Thomas-Simon Gueullette² est conservée à la Bibliothèque

¹ On indique, entre parenthèse, le nombre de scènes pour chaque comédie.

² Qui, en traduisant, avait pris soin de « retrancher ce qui était totalement inutile », répétitif ou de double emploi (Claude et François Parfaict, *Histoire de l'Ancien Théâtre Italien*, *op. cit.*, p. IX. Les frères Parfaict citent une note de Gueullette qui accompagnait sa traduction du *Scenario*).

de l'Opéra et a fait l'objet des deux éditions modernes déjà citées : celle de Stefania Spada, en 1969, et celle de Delia Gambelli, en 1997.

La deuxième source, ce sont les vingt-six canevas réunis dans un manuscrit BnF fr. 9329. Ces canevas furent édités, en 1970, par Giuliana Colajanni. Ils complètent, d'une manière particulièrement intéressante, le *Scenario* de Dominique : en effet, dix canevas sont communs aux deux recueils. Si les notes de Dominique offrent une vision subjective, personnelle et fragmentaire de l'action scénique, permettant surtout de comprendre le rôle tenu dans ces pièces par Arlequin, ainsi que sa manière de construire son « texte scénique » et d'interagir avec ses partenaires, les scénarios du manuscrit 9329 présentent de véritables canevas avec une intrigue souvent fort développée. En outre, neuf canevas de ce recueil sont uniques : ils ne se trouvent dans aucun autre recueil¹.

L'Histoire de l'Ancien Théâtre Italien, des frères Parfaict, propose la transcription d'un certain nombre de canevas². Dans la préface, les auteurs avouent devoir presque toutes les informations de leur *Histoire* à Thomas-Simon Gueullette « qui, pour sa propre satisfaction, a rassemblé la plus grande partie des matériaux qui la composent, et qui a bien voulu nous les communiquer »³. Gueullette a notamment communiqué aux auteurs sa traduction du *Scenario* de Dominique ; ainsi, les canevas donnés par les frères Parfaict ne font que reprendre, sous une forme légèrement arrangée, les notes de Dominique.

Le *Mercurie galant* fournit parfois quelques informations sur les pièces françaises ou les canevas italiens joués par la troupe de l'Ancien Théâtre-Italien, mais ces informations sont si brèves et fragmentaires qu'elles ne pouvaient guère servir de base pour les reprises de ces pièces et canevas à la Foire.

En revanche, quelques témoignages iconographiques semblent avoir servi aux Forains. Dans le chapitre consacré à *Arlequin grand vizir* nous verrons qu'un almanach édité par Nicolas Bonnart avait très probablement servi à Fuzelier lors de son travail sur cette pièce.

D – Quelles sources pour les Forains ?

Toutes ces sources sont actuellement accessibles et ont été utilisées pour nous au cours de nos recherches, mais qu'en était-il de leur disponibilité au début du XVIII^e siècle ? Quelles sources pouvaient se trouver facilement entre les mains des Forains ?

¹ Colajanni, *Introduction*, p. VII.

² Claude et François Parfaict, *Histoire de l'Ancien Théâtre Italien*, *op. cit.*

³ *Ibid.*, p. V-VI.

Aucun auteur de l’Ancien Théâtre-Italien n’a écrit pour la Foire ; aucun auteur ne fait le lien et n’assure la continuité entre ces deux phénomènes théâtraux. La transmission se fait par le biais des sources publiées, manuscrites ou encore orales.

Marcello Spaziani suppose que le *Recueil* de Gherardi de 1700 avait pour but de réclamer la paternité des pièces de l’Ancien Théâtre-Italien que les Forains montaient sans scrupule à partir de 1697. Entre 1697 et 1700, les Forains devaient se baser certainement sur le *Recueil* de Gherardi de 1694, sur les contrefaçons et suppléments, ainsi que, probablement, sur les souvenirs encore frais des spectacles qui se jouaient sur la scène de l’Hôtel de Bourgogne. Le *Recueil* de Gherardi paru en 1700 a mis entre les mains des Forains une véritable mine de sujets, de situations comiques, de scènes détachées, d’idées plaisantes.

De ce recueil en six volumes, « il s’est fait un si grand nombre d’éditions tant en France que dans les pays étrangers »¹, que l’on peut le considérer comme très facilement accessible à l’époque. Les *Suppléments du Théâtre-Italien* ne devaient pas être difficiles à trouver non plus. La large distribution des éditions du Théâtre-Italien est confirmée par une remarque du marquis d’Argenson qui affirme, en plein XVIII^e siècle², que les pièces de l’Ancien Théâtre-Italien « avaient leur sel et amuseraient encore, si on ne les savait pas par cœur »³. Une connaissance aussi intime et aussi généralisée de ces textes à l’époque où le public parisien ne compte que peu de gens ayant vu l’ancienne troupe italienne s’explique par les reprises foraines de ce répertoire, mais aussi, et surtout, par la présence des recueils de l’Ancien Théâtre-Italien dans de nombreuses bibliothèques personnelles. Ainsi, les sources imprimées contenant les pièces et les scènes françaises de l’Ancien Théâtre-Italien étaient aussi accessibles (ou presque) qu’elles le sont aujourd’hui. Il était naturel, pour les auteurs et entrepreneurs des foires parisiennes, d’y recourir en quête de titres à mettre à l’affiche. Mais les Forains ne puisaient pas seulement dans cette partie « francisée » du répertoire de la troupe bannie, ils recourraient aussi régulièrement à des canevas italiens.

Quant aux canevas du ms. BnF fr. 9329, Giuliana Colajanni conclue, semble-t-il avec raison, que ce recueil n’était pas connu de Gueullette, ni, très probablement, d’aucun autre historien de l’ATI au XVIII^e siècle⁴. On ignore la date (les dates ?) de rédaction de ces canevas ainsi que le destin de ces textes au XVIII^e siècle ; on ne peut donc pas les considérer comme une source réellement accessible aux Forains.

¹ *Ibid.*, p. VII.

² Henri Lagrave suppose que le marquis d’Argenson avait commencé la rédaction de ses *Notices* vers 1725. Cependant, « la plupart des notices ont été composées entre 1748 et 1756 » (René-Louis de Voyer, marquis d’Argenson, *Notices sur les œuvres de théâtre*, op. cit., vol. I, p. 27).

³ *Ibid.*, vol. II, p. 621.

⁴ Colajanni, *Introduction*, p. VII-VIII.

Le *Scenario* de Dominique était en possession de la famille Biancolelli jusqu'au décès de Pierre-François Biancolelli en 1734. À cette date, le manuscrit fut remis à Gueullette. Par conséquent, pendant toute la période qui nous intéresse le manuscrit de Dominique était accessible pour Pierre-François Biancolelli, acteur et auteur forain extrêmement actif, mais aussi, probablement, pour la famille Vondrebeck, pour Jeanne Godefroy dite veuve Maurice et sa fille Catherine, dite ensuite veuve Baron ou dame de Baune. En effet, le 2 mars 1696, Catherine, la fille de la veuve Maurice, avait épousé Étienne, fils de Michel Baron, de la Comédie-Française. Barry Russell souligne que ce mariage « marque une jonction sociale importante entre les foires et les théâtres légitimes : Catherine, fille d'un sauteur, se trouve ainsi liée aux familles les plus illustres du théâtre français et franco-italien : Baron, Le Noir, Dancourt et Biancolelli »¹. Précisons le degré de parenté entre la famille de la veuve Maurice et la famille Biancolelli : Catherine Biancolelli, la fille du célèbre Dominique, épousa Pierre Le Noir, dit La Thorillière, l'oncle d'Étienne Baron qui se maria avec Catherine Vondrebeck. Catherine Vondrebeck est ainsi une « nièce par alliance » de Catherine Biancolelli (et, soit dit en passant, de Dancourt, marié avec Thérèse Le Noir, tante d'Étienne Baron). La famille de la veuve Maurice pouvait, par conséquent, avoir accès aux archives de la famille Biancolelli, mais aussi aux souvenirs personnels des membres de cette famille, Orsola Cortesi, Catherine et Isabelle Biancolelli. Le mariage de Catherine et d'Étienne Baron s'est fait un an avant la fermeture de l'Ancien Théâtre-Italien, et la jeune Catherine a certainement eu l'occasion de voir sur scène Catherine Biancolelli et ses camarades. Quant à la veuve Maurice, elle avait épousé Maurice Vondrebeck en 1672 et avait repris les affaires de son mari à la mort de ce dernier en 1694, mais, vu les qualités exceptionnelles de cette femme entrepreneur, on l'imagine facilement participant à la gestion des affaires de son mari encore de son vivant. Elle a certainement eu la possibilité de fréquenter le Théâtre-Italien durant les années 1680 et 1690 ; sa propre mémoire de spectatrice pouvait lui apporter quelques idées fertiles. Quant à la famille Alard, ses membres collaboraient, depuis les années 1670, avec Maurice Vondrebeck et, ensuite, avec sa veuve ; ils pouvaient donc profiter des connaissances, ainsi que des fréquentations de la veuve Maurice.

Les autres entrepreneurs forains, Alexandre Bertrand, Louis Gauthier de Saint-Edme, de part leur âge, ont également eu la possibilité de fréquenter l'Ancien Théâtre-Italien. Quant aux auteurs, leurs dates de naissance démontrent – Fuzelier étant né en 1674, Pellegrin en 1663, Le Sage en 1668 – qu'ils avaient pu se trouver dans la salle de l'Hôtel de Bourgogne du

¹ <http://www.theatrales.uqam.ca/foires/1696.html>

temps de l'Ancien Théâtre-Italien. Nous avons montré que, parmi les acteurs forains, plusieurs avaient fait leur apprentissage dans les troupes franco-italiennes de Tortoriti et de Cadet le père ; ils avaient donc non seulement la connaissance de nombreux canevas et pièces de l'Ancien Théâtre-Italien qui formaient le répertoire de ces troupes en province, mais aussi une expérience de leur représentation. La transmission du répertoire de l'Ancien Théâtre-Italien à la Foire était assurée par des voies multiples, parmi lesquels figuraient non seulement les sources écrites, mais aussi la mémoire des spectateurs et l'expérience des acteurs.

Chapitre II. Une nouvelle génération d'auteurs dramatiques à l'œuvre : écrire pour la Foire, se souvenir de l'Ancien Théâtre-Italien

En parcourant ces quelque quarante foires qui séparent l'Ancien Théâtre-Italien du Nouveau Théâtre-Italien, nous avons pu mesurer l'apport du répertoire italien à la scène foraine. Maintenant, nous allons voir de près quelques cas précis de transformation des pièces italiennes par les auteurs forains identifiés ou bien anonymes. Ces pièces se situent dans l'éventail chronologique allant de 1708 à 1715 et présentent des cas d'emprunts extrêmement variés : parfois, une pièce entière de l'Ancien Théâtre-Italien est réécrite par un auteur forain, parfois une seule scène est empruntée et intégrée dans une nouvelle pièce. Nous allons voir quels éléments de l'esthétique italienne sont repris par les auteurs forains. Nous avancerons aussi quelques hypothèses quant aux modalités possibles de passage des sujets et des scènes de l'Hôtel de Bourgogne aux foires.

A – Arlequin dogue d'Angleterre (anonyme, 1708)

Ce premier cas d'emprunt est relevé grâce à un procès-verbal retrouvé par Émile Campardon. Il fut rédigé à la demande des Comédiens Français à la date du 4 mars 1708. Les plaignants demandaient de « leur donner acte » de la représentation que la veuve Maurice « fait faire sur son théâtre des pièces de comédie ». Le commissaire Nicollet [*sic*] relate ainsi son expérience théâtrale :

Sur quoi nous commissaire, etc., sommes transporté ledit jour 4 mars 1708, sur les six heures de relevée, dans le jeu et théâtre de ladite veuve Maurice, situé à l'encoignure des rues du Cœur-Volant et des Quatre-Vents, près la foire, faubourg St-Germain, que nous avons trouvé rempli de monde et où nous avons vu, après le jeu de danse de corde, qu'on a levé une toile et s'est fait sur le théâtre un changement de décoration : deux acteurs ont paru sur le théâtre, l'un sous le nom de Mezzetin et l'autre de Pierrot, lequel Mezzetin a dit qu'il favoriserait Pierrot dans ses amours ; à quoi Pierrot a répondu par signes. Ensuite est survenu Arlequin pour troisième acteur, lesquels Arlequin, Mezzetin et Pierrot ont joué une sérénade à Colombine, maîtresse d'Arlequin ; Arlequin ayant un petit violon, Pierrot une guitare, Mezzetin une basse. Jouant laquelle sérénade, il a paru le Docteur qui les a chassés. Après quoi Arlequin a paru avec Colombine et ont joué une scène par laquelle Colombine a conseillé à Arlequin de se déguiser en chien pour avoir plus de liberté auprès d'elle dans ses amours. Arlequin s'étant retiré, le Docteur a paru et Colombine lui a fait le récit d'un présent qu'on lui a fait d'un chien. Arlequin vient déguisé en chien. Ensuite Scaramouche paraît en magicien. Il s'est joué plusieurs autres scènes : Arlequin et Mezzetin descendent aux Enfers ; Pierrot les suit. Il s'est fait plusieurs changements de décorations et plusieurs sauts et danses et chansons burlesques. Dans chaque scène un acteur parle tout haut, un autre lui répond par des gestes et signes qu'il fait ensuite entendre tout haut ; en sorte que cela fait un discours suivi et qui forme comédie. En quelques endroits même directement s'échappent dans un dialogue quelques mots tout haut. En d'autres endroits ce qu'un desdits acteurs dit tout bas ne laisse pas d'être entendu en partie¹.

¹ Campardon, t. II, p. 120-121.

Les Comédiens Français se plaignent d'une concurrence illégale ; il importe donc de déterminer si, oui ou non, le spectacle présenté dans la loge de la veuve Maurice peut être qualifié de « comédie ». C'est pourquoi le commissaire se montre très attentif à la manière des acteurs de s'exprimer et à leurs astuces : « à quoi Pierrot a répondu par signes », « dans chaque scène un acteur parle tout haut, un autre lui répond par des gestes et signes qu'il fait ensuite entendre tout haut ». Apparemment, il y a lieu de constater une infraction aux privilèges de la Comédie-Française, car, selon le commissaire, tout cela « fait un discours suivi et qui forme comédie ».

Mais quelle fut cette comédie dont le commissaire consigna brièvement le sujet ? Il y a toute apparence qu'il s'agit des fragments de plusieurs pièces réunis. Le passage souligné du procès-verbal permet d'identifier avec certitude au moins une source de ce spectacle. Il s'agit du canevas italien *Arlequin dogue d'Angleterre*¹.

Ce canevas italien est connu grâce à trois sources :

- le *Scenario* de Dominique traduit par Thomas-Simon Gueullette ;
- les scénarios franco-italiens du ms. 9329 ;
- le *Supplément du Théâtre Italien* (Bruxelles, 1697)².

Le *Supplément* ne donne que deux scènes (pour la première, il s'agit plutôt d'un fragment de scène) :

- 1) la liste des marchandises qui sont dans le vaisseau de Mr. Pierrot
- 2) la scène de Colombine et d'Arlequin.

Aucune de ces deux scènes n'a de rapport direct avec le déguisement d'Arlequin en chien qui justifie le titre du canevas, *Arlequin dogue d'Angleterre*.

Le canevas très détaillé du ms. 9329 permet d'identifier facilement l'endroit de la pièce où s'insérerait la première scène du *Supplément* (il s'agit de la scène 6 du premier acte où Arlequin déguisé en Turc fait la lecture de la liste des marchandises). Quant à la deuxième scène, il s'agit d'un échange de compliments et de protestations amoureuses plaisamment incongrus ; une telle scène pouvait se placer facilement à différents endroits de l'intrigue. Ce dialogue pourrait notamment correspondre à la scène suivante entre Arlequin et Colombine : « Arlequin arrive et trouve Colombine, il lui fait compliments d'amour et qu'il voudrait être avec elle dans la maison »³.

¹ Marcello Spaziani avait signalé cette source : *Gli italiani alla « Foire », op. cit.*, p. 59-60.

² *Supplément TI*, 1697, p. 222-225.

³ Acte I, sc. 8 (Colajanni, p. 151).

Dans le *Scenario* de Dominique, ce canevas est intitulé *Arlequin dogue d'Angleterre et médecin du temps*, et, dans le troisième acte, Arlequin vient déguisé en médecin et fait des consultations ridicules en examinant l'urine des malades (les plaisanteries scatologiques sont très appuyées dans cette partie de la pièce). À la fin, Arlequin livre une bataille burlesque contre une armée de « chirurgiens, apothicaires et charlatans » brandissant de grosses seringues ; cette armée est menée par Spezzafer à cheval.

Le *Mercur*e galant atteste le succès du canevas lors de ses premières représentations sur la scène de l'Ancien Théâtre-Italien en 1679 :

Les médecins n'ont jamais cessé d'être à la mode. Il y en a cependant que quelques secrets particuliers font chercher préférablement à tous autres. Celui que les Italiens ont fait paraître depuis quelques jours sur leur théâtre, et qu'ils nomment *Le Médecin du temps*, est du nombre. Cette nouveauté leur attire tout Paris. Arlequin y charme à son ordinaire. Rien n'est plus plaisant que de le voir dogue d'Angleterre. C'est un vrai Protée. Il fait tout ce qu'il veut de son corps, et quelque figure qu'il prenne, il est toujours également agréable¹.

La comédie est également montrée à la Cour : « Le jeudi 31 août la troupe des Italiens représenta une de leur plus plaisantes comédies qui a pour titre *Le Médecin du temps* »².

Les éloges du *Mercur*e ne laissent pas de doute sur le clou du spectacle : c'était la prestation d'Arlequin en chien, le déguisement permettant à l'acteur de déployer tous ses talents d'imitation et toute son exceptionnelle agilité. C'est cette partie la plus spectaculaire et la plus propre à offrir de larges possibilités pour les jeux de scène qu'ont choisie les Forains, tout en retranchant la satire des médecins. Il faut dire que la partie satirique était certainement difficile à réaliser en l'absence du droit de parler sur scène ; le déguisement en chien permettait, en revanche, de contourner les interdictions et de créer les scènes pantomimiques expressives et amusantes³.

Le canevas du manuscrit 9329 a également éliminé toute la partie qui concernait les médecins, leur polémique et la bataille finale. D'ailleurs, dans ce manuscrit, le canevas ne porte que le titre d'*Arlequin dogue d'Angleterre* ; *Le Médecin du temps* n'y figure plus. Peut-être que cette version est le fruit d'une transformation effectuée lors des reprises du canevas sur la scène italienne ? Ainsi, le 7 avril 1682, les Italiens ont donné à la Cour une comédie

¹ *Mercur*e galant, 1679, juin, p. 211-212.

² *Mercur*e galant, 1679, septembre, p. 264. La première partie du titre de ce canevas (*Arlequin dogue d'Angleterre*) étant retranchée, devait-on conclure à la suppression des scènes d'Arlequin en dogue d'Angleterre ? Probablement pas. Dans l'article cité précédemment et paru dans le *Mercur*e en juin 1679, la pièce était également intitulée *Le Médecin du temps*, mais les scènes du déguisement en chien étaient bien présentes. Il aurait été étonnant de retrancher les scènes qui plaisaient visiblement beaucoup. À moins que les scènes d'Arlequin en chien aient été jugées trop lestes et d'un comique trop bas pour la Cour ?

³ À la Foire Saint-Germain 1708, on joue, chez Alard et veuve Maurice, des « scènes pantomimes » ; on y joint, grâce à un accord avec l'Académie royale de musique, les « changements de décorations », les « chanteurs dans les divertissements », et les « danseurs dans les ballets » (*MSF*, t. I, p. 74).

*Arlequin dogue d'Angleterre*¹. L'absence de deuxième partie du titre pourrait insinuer qu'ils n'avaient conservé que la première partie de ce canevas. Toutefois, en raison d'origine incertaine du recueil 9329, il est difficile d'émettre des hypothèses quant aux transformations subies par ce canevas.

Dans le *Scenario* de Dominique et dans le manuscrit 9329, les personnages portent des noms différents. Le canevas noté par Dominique réunit Arlequin, Spezzafer, Le Docteur, Eularia, Diamantine, Flautin, Scaramouche et « Geraton en Pierrot ». Octave n'est pas mentionné dans la liste des personnages, mais il est présent dans le texte, ainsi qu'un certain Le Febvre, gagiste. Le texte du manuscrit 9329 donne la liste suivante :

Gilles [*sic*], marchand ruiné.
Flotins, son valet.
Ballouard, vieillard et père d'Aularia.
Aularia, sa fille.
Colombine, sa servante.
Arlequin, amant de Colombine.
Octave, amant d'Aularia.

La transcription de Dominique reflète probablement avec exactitude l'identité de ceux qui ont participé à la création de ce canevas en 1679. Diamantine jouait les soubrettes avant la parution de Colombine et quitta le théâtre en 1683, l'année du début de cette dernière. Flautin est mort en 1683. C'est sur ces deux informations, le début de Colombine et la disparition de Flautin, que s'appuie Giuliana Colajanni pour dater le canevas du manuscrit 9329 de 1683 (selon elle, le canevas devait être joué précisément entre ces deux événements)². Cependant, quelques doutes sont permis concernant cette datation. Les deux sœurs Biancolelli, Catherine et Françoise, alias Colombine et Isabelle, débutèrent toutes deux en 1683, et, à partir de cette date, on retrouve Isabelle en amoureuse et Eularia, en mère de famille (ce qui correspond à leur situation familiale réelle). Pourquoi ce canevas exclurait-il Isabelle ? Si le canevas fut créé en 1683, au moment où la jeune et séduisante Isabelle venait de débiter avec succès, pourquoi l'auteur du canevas ne l'aurait-il pas employée, elle plutôt que sa mère, Orsola Cortesi (Eularia) ?

La présence de Gilles paraît encore plus curieuse. Gilles n'a jamais fait partie de la troupe italienne à Paris ; par conséquent, il ne peut pas s'agir d'une distribution réelle à quelque période que ce soit, avant ou après 1683, mais uniquement d'une distribution fantaisiste qui reprend les types de la *commedia dell'arte* en y ajoutant ce Gilles, un type bien

¹ Louis Moland, *Molière et la comédie italienne*, Paris, Didier, 1867, p. 372.

² « C'est le seul canevas du ms. 9329 que l'on peut dater, grâce aux données que nous possédons sur les acteurs qui formaient la troupe, avec une certaine précision » (Colajanni, p. 145).

français. On pourrait imaginer (sans aucun fondement documenté, il est vrai) que cette distribution gardait la trace d'une reprise de ce canevas dans un autre théâtre. Philip Koch propose cette hypothèse séduisante : le recueil des canevas 9329 aurait été établi pour un amateur de théâtre et peut-être membre actif d'un théâtre de société¹. Mais les noms des personnages du manuscrit 9329 pourraient aussi bien être le fruit de l'imagination du traducteur ou de l'adaptateur de ce canevas (car il s'agit, selon toute probabilité, d'une traduction de l'italien ; malheureusement, l'identité du traducteur est inconnue).

Dans la version de Dominique, le rôle de marchand ruiné qui prétend se marier avec la jeune fille était probablement tenu par Gératoni-Pierrot. C'est le *Supplément du Théâtre Italien* qui fournit un indice là-dessus². Gératoni ne fut reçu dans la troupe qu'en 1684 ; il jouait le personnage de Pierrot, en qualité de simple gagiste, depuis 1673, mais son personnage n'avait pas encore le caractère précis et reconnaissable qu'il allait acquérir par la suite (c'est pourquoi, ici, il n'incarne pas un valet, mais un maître, bien que ruiné).

Les scènes qui ont permis de faire un rapprochement entre la représentation foraine et ce canevas ne se trouvent pas, nous l'avons dit, dans le *Supplément du Théâtre Italien*. En revanche, le manuscrit 9329 et le canevas noté par Dominique en offrent deux versions légèrement différentes :

<i>Arlequin dogue d'Angleterre et Médecin du temps</i> (acte I) Scénario de Dominique ³	<i>Arlequin dogue d'Angleterre</i> ms. 9329 ⁴
Dans cette scène, Diamantine m'appelle, je sors vêtu en chien, elle me dit qu'elle a imaginé cette fourberie parce que le Docteur attend un dogue d'Angleterre et qu'elle lui dira, que l'on vient de le lui envoyer ; le Docteur arrive, je me mets à quatre pattes, je m'approche du Docteur, je lève la jambe comme pour pisser contre lui. Diamantine dit que c'est le dogue d'Angleterre qu'on lui a envoyé, et qu'il s'appelle Citron, le Docteur dit : « Citron, Citron », je vais à lui, il me caresse, je remue la queue, il me crache dans la gueule, je lui crache au visage, Diamantine me querelle ; elle dit que je sais rapporter, il me jette son mouchoir, je le ramasse en courant, et le lui rapporte, il me caresse et je remue encore la queue ; le Docteur me jette sa bourse, je la prends et je veux l'emporter hors de la maison, il m'attrape et m'envoie à la roue du tournebroche ; j'entre mais voyant qu'il parle à Diamantine et qu'il veut l'embrasser je reviens et veux	[sc. VIII, Colombine et Arlequin] [Colombine] dit qu'elle a chez elle une peau de chien et qu'elle l'accommodera d'une manière que personne ne le connaîtra ; ils entrent. [sc. XII, Arlequin et Colombine] Arlequin en chien fait ses compliments à Colombine. [XIII, Arlequin, Colombine, le vieillard] Et alors arrive le vieillard qui demande ce que c'est que ce chien. Colombine dit que c'est un de ses amis qui lui a envoyé un chien qui est fort beau. Elle le flatte, le vieillard aussi et le chien lui crache au visage. Le vieillard s'essuie et après Colombine lui jette son mouchoir, il le va quérir ; le vieillard lui jette son mouchoir, il le va quérir ; le vieillard lui jette sa bourse, il la veut emporter, le vieillard court après, il le ramène et donne la chaîne à tenir à Colombine et comme il parle d'autres choses, Arlequin défait son collier, le met à la jambe du vieillard et le chien va

¹ Philip Koch, « Nature et signification des "Sujets de plusieurs comédies italiennes" », *Revue d'Histoire du Théâtre*, 1986, 1^{er} trimestre, n° 38, p. 67-87.

² En effet, la première des deux scènes d'*Arlequin dogue d'Angleterre*² qui y figurent s'intitule *Liste des marchandises qui sont dans le vaisseau de M. Pierrot*. On peut en déduire que Pierrot jouait le rôle du marchand ruiné, baptisé Gilles dans le manuscrit 9329.

³ Gambelli, vol. II, p. 799-800.

⁴ Colajanni, p. 151-152.

<p>lui mordre les jambes. Enfin il me fait conduire dans la roue, j’y entre et je tourne la broche, je m’arrête, il me donne un coup de bâton, je recommence à marcher ; enfin je descend et je mange la viande à la broche, il s’en aperçoit et me veut battre, je lui saute au collet pour le mordre, il appelle au secours ; Giaraton vient avec son épée, alors je tire la broche de devant le feu, je le poursuit ainsi que le Docteur, ils se sauvent, je mets la broche sur mon épaule en criant : « Victoire, victoire », et ainsi finit le 1^{er} acte.</p> <p>[Le deuxième acte commence encore par les lazzi d’Arlequin contrefaisant le chien, mais ensuite le chien disparaît du scénario pour ne plus y revenir.]</p>	<p>manger ce qui est à la broche ; le vieillard veut courir pour le battre, étant attaché il tombe et se relevant pour battre le chien qui mange ce qui est à la broche, le chien le roule par terre, il crie au secours ; il vient du monde avec des épées et des bâtons. Arlequin prend la broche et les rosse et les fait fuir.</p>
---	--

Giuliana Colajanni remarque avec justesse que la version donnée par le manuscrit 9329 est allégée de plaisanteries scatologiques : « quelques détails contraires aux bienséances qui auraient pu choquer les spectateurs de l’époque ont été supprimés »¹, et le chien ne lève plus la patte pour pisser. Dans la version de Dominique, Arlequin ne semble pas attacher le Docteur avec sa propre chaîne ; et, dans la version du manuscrit 9329, Arlequin ne paraît pas tourner la roue mais uniquement manger le rôti. Néanmoins, malgré ces quelques détails, la similitude des deux descriptions est évidente, ainsi que leur parenté avec le spectacle forain.

Malheureusement, le procès-verbal du spectacle forain ne donne pas à visualiser tous les jeux de scène comme le fait le texte rédigé par Dominique ; néanmoins, il n’y a aucun doute sur le fait que, au moins dans cette partie, la représentation foraine reprenait le canevas italien d’*Arlequin dogue d’Angleterre*. Malgré la forme concise du procès-verbal, on arrive à identifier sans peine quelques personnages du canevas : la servante Colombine, Arlequin, son amoureux, et le Docteur, probablement le maître de Colombine. Pour Mezzetin et Pierrot, on est tenté de croire qu’il s’agit des serviteurs, comparses d’Arlequin ; Scaramouche serait probablement un intrigant. Comme dans le canevas, c’est la servante dont Arlequin est épris qui lui conseille de se déguiser en chien ; ensuite, survient le Docteur, et la servante lui dit que ce chien est un cadeau.

Après cet épisode de chien, la pièce foraine enchaîne sur un mélange détonnant de magie, de mythologie et de fantastique en racontant un voyage aux Enfers des trois compères, Arlequin, Mezzetin et Pierrot. Peut-être s’agit-il, à ce moment-là, d’une autre pièce, et commissaire n’a tout simplement pas jugé utile de le préciser ? Ou bien, c’est toujours la même pièce, mais elle est constituée des fragments des divers canevas italiens ? Pour le voyage infernal, il est évidemment tentant d’y voir une reprise de *La Descente de Mezzetin*

¹ *Ibid.*, p. 147.

(*Arlequin aux Enfers*, de Jean-François Regnard, mais le peu d'information fourni par le procès-verbal ne donne malheureusement aucune preuve tangible.

Cette reprise d'*Arlequin dogue d'Angleterre* (probablement partielle) est représentée chez la veuve Maurice. On ignore si un homme de lettres ou un homme de scène avait aidé à élaborer cette reprise. Comment le passage de ce sujet de la scène de l'Hôtel de Bourgogne à la scène de la veuve Maurice s'est-il effectué ? S'agit-il des souvenirs personnels de l'entrepreneur ou de quelqu'un de la troupe ? On ignore la date de la dernière parution de ce canevas sur la scène de l'Ancien Théâtre-Italien, mais il n'est pas impossible que les scènes d'Arlequin déguisé en chien aient été reprises dans les années 1680. Les souvenirs personnels dateraient par conséquent d'une vingtaine d'années, ce qui est considérable.

Nous avons déjà mentionné les liens de parenté qui unissaient la famille de Catherine Baron (et, donc, de la veuve Maurice sa mère) et la famille Biancolelli¹. Peut-être que la veuve Maurice (ou ses collaborateurs) avaient accès aux archives de la famille Biancolelli et notamment au manuscrit du feu Dominique où ils puisaient les sujets et les idées de jeux de scène ? La famille de la veuve Maurice pouvait probablement profiter aussi des conseils et souvenirs de Catherine Biancolelli, à qui il était peut-être arrivé de jouer Colombine dans *Arlequin dogue d'Angleterre* sur la scène de l'Hôtel de Bourgogne.

B – Arlequin à la guinguette (Simon-Joseph Pellegrin, 1711)

Arlequin à la guinguette a fait l'ouverture de la Foire Saint-Laurent 1711. La pièce fut jouée au théâtre de Bel-Air dirigé par Catherine Baron² ; Baxter et Saurin, deux vedettes foraines qui avaient brillé, à la Foire Saint-Germain précédente, dans la troupe de Nivelon, étaient présentement à la tête de la troupe³. Ce « divertissement en trois entrées par écriteaux »⁴ fut proposé par Simon-Joseph Pellegrin, dit l'abbé Pellegrin⁵.

¹ Voir *supra*, p. 395-396.

² Les *MSF* (t. I, p. 128) affirment, à tort, que ce fut dans le théâtre de Pellegrin. Voir à ce propos le chapitre consacré à la FSL 1711.

³ À cette foire, Dominique est en province. Nous supposons que Belloni, Paghetti et Desgranges sont avec lui. Nous ne connaissons donc, de cette troupe, que les deux vedettes. Dans leur plainte, les Comédiens Français parlent de « plusieurs comédiens de campagne » qui forment la troupe (Campardon, t. I, p. 91-92).

⁴ *DTP*, t. I, p. 175.

⁵ *MSF*, t. I, p. 128.

Tout comme Louis Fuzelier, l'abbé Pellegrin a exercé ses talents pour toutes les scènes parisiennes¹. En 1711, il avait déjà donné à la Comédie-Française deux tragédies, *Polydore* (1705) et *La Mort d'Ulysse* (1706). Il est également auteur de plusieurs livrets d'opéra ; on lui doit notamment celui d'*Hippolyte et Aricie*, de Rameau (1733). *Arlequin à la guinguette* est sa première pièce comique connue.

La pièce a eu certainement du succès, car elle s'est maintenue sur scène au moins jusqu'au 14 août². Le manuscrit des *Nouveaux mémoires* confirme que la pièce avait plu, tout en émettant un jugement défavorable : « Cette pièce eut un succès marqué, aujourd'hui on n'en jouerait pas la moitié »³.

Le *DTP* offre un extrait de la pièce, entendu « la rareté de l'ouvrage »⁴. Cet extrait ne fait que reprendre, sans commenter ni ajouter de renseignements, le texte de la pièce imprimé au moment de sa création⁵. La pièce étant jouée par écrivains, Catherine Baron a voulu tout faire pour améliorer le confort du public qui avait boudé son entreprise à la foire précédente : « On a fait imprimé le divertissement par où elle [la troupe] doit débiter, pour en donner une plus grande intelligence à ceux qui le verront exécuter »⁶.

Cette pièce est donc constituée des scènes muettes (pantomime) et des couplets chantés. Le texte des couplets figurait sur les écriteaux, et les spectateurs le chantaient, guidés par les voix de quelques gagistes⁷.

La représentation de cette comédie inquiéta les Comédiens Français qui déposèrent au moins deux plaintes, la première, le 7 août 1711, et la seconde, le 14. Les deux plaintes et les procès-verbaux dressés à leur suite offrent des informations intéressantes quant aux conditions des représentations. Les Comédiens Français tentent de définir avec exactitude le genre de pièce que l'on joue chez la dame Baron. Il s'agirait de comédies « mêlées de plusieurs intermèdes et entrées de ballets, accompagnées d'un orchestre rempli de plusieurs instruments ». Ce serait donc un spectacle musical avec des entrées dansées importantes et un

¹ Benjamin Pintiaux a consacré à l'abbé Pellegrin une thèse intitulée *L'Abbé Pellegrin et la tragédie en musique* (2007). Cette thèse, entreprise sous la direction de Catherine Massip, est en cours de publication (Mardaga-C.M.B.V.).

² À cette date fut rédigé le deuxième procès-verbal connu de cette foire ; il porte sur la représentation de cette pièce, tout comme le premier procès-verbal du 8 août. Nous savons que les Forains pratiquaient peu l'alternance : la pièce était jouée tant qu'elle attirait le public.

³ *Nouveaux mémoires*, f° 12.

⁴ *DTP*, t. I, p. 175-178.

⁵ *Harlequin* [sic, mais nous écrivons désormais : Arlequin] à la guinguette, représenté à la foire S. Laurent par la troupe de Bel-Air. Le prix est de 8 sols. À Paris, chez M. Rebuffé, rue Dauphine, proche le Pont-Neuf, à l'Arche de Noé et au Jurisconsulte, 1711. La permission de publier a été accordée le 17 juillet, le livret était donc sorti pour l'ouverture de la Foire Saint-Laurent. La version manuscrite de cette pièce est conservée à la BnF, fr. 25476 (*Recueil de pièces du théâtre de la Foire*), f°s 16-35.

⁶ *Arlequin à la guinguette*, op. cit., p. 3-4.

⁷ Voir, sur la technique des écriteaux, le chapitre consacré à la FSL 1711.

accompagnement musical conséquent et cette forme de spectacle est rendu possible, affirment les Comédiens Français, grâce à un arrangement conclu avec l'Opéra¹.

Les procès-verbaux donnent une idée très précise des lieux où se déroulaient les représentations de la comédie et des conditions matérielles ; ils confirment l'accompagnement musical plutôt étoffé :

[8 août] « un théâtre, élevé d'environ quatre à cinq pieds, et des lustres au-dessus et un orchestre au bas dudit théâtre, dans lequel il y a sept à huit joueurs d'instruments comme violons, basses et hautbois »².

[14 août] « un théâtre éclairé de six lustres de cristal, entouré de doubles rangs de loges, de trois rangées de formes fermées à chaque bout de balustrades de fer, orné de toile volante et de décorations à coulisses ; au pied duquel est un orchestre et dans icelui six particuliers jouant, trois de dessus de violons, un de hautbois, et deux de basses de violons »³.

La première description, du commissaire Jean de Moncrif, hésite quant au nombre de musiciens, c'est pourquoi on est tenté d'ajouter foi à la deuxième, signée par le commissaire Daminois, qui détaille avec clarté la composition de l'orchestre. Mais il est bien possible que, certains jours, l'orchestre se trouvât légèrement restreint ou augmenté.

Les deux procès-verbaux font la description du spectacle que nous confrontons ici pour pouvoir en tirer tous les renseignements utiles :

8 août 1711 (Jean de Moncrif)	14 août 1711 (Jérôme Daminois)
<p>[...] avons remarqué et observé [...] que sur ledit théâtre il vient des acteurs et actrices vêtus tant en habits à la française qu'en Arlequin et Pierrot et autres déguisements ; qu'ils y jouent des scènes muettes et sur différents sujets, avec des écriteaux [...]; que lesdits écriteaux contiennent plusieurs chansons qui sont chantées par plusieurs du parterre sitôt qu'elles ont été mises sur l'air par un violon ; [...] Qu'il y a une scène qui représente une guinguette avec des tables et des pots dessus et des acteurs à table dont l'un, qui est en habit à l'espagnole, fait une collation avec une actrice, laquelle collation lui est servie par Arlequin, qui lui sert une salade, une omelette et autres choses qu'il tire de dedans sa culotte. Et enfin que la pièce est composée de plusieurs actes dans lesquels il y a des danses et entrées de ballets par différents acteurs et actrices qui dansent tantôt en particulier et tantôt en troupe au nombre quelquefois de six, de huit et de douze, tant en habits d'homme que de femme⁴.</p>	<p>Avons remarqué que la pièce, qui a commencé par un prologue, a été suivie d'actes et scènes liées, mêlée d'entr'actes, de peu de sauts et de plusieurs danses d'un, de deux, de quatre, de six et même de huit desdits acteurs et actrices, au son des airs que l'orchestre a joués ; que les acteurs ont fait entendre leur pièce à la faveur de plusieurs grands écriteaux [...], dont l'orchestre a annoncé les airs que les spectateurs ont chantés et répétés ; que lesdits acteurs et actrices dont les principaux sont Arlequin, le Capitan, la Fée et Colombine, sans se parler entre eux effectivement que par leurs mines et gestes, se sont, à la faveur desdits écriteaux qui se sont suivis du commencement à la fin, fait entendre distinctement des spectateurs. Et, dans tout le cours de la pièce, ont paru sur le théâtre un, deux, quatre, six, huit acteurs et tous ensemble et que la pièce, qui a fini par la nouvelle danse du <i>Caprice</i> de l'Opéra, qui se joue à présent, qu'Arlequin a dansée en contrefaisant la demoiselle Prévôt, qui la danse à l'Opéra, a été terminée par les sauts des sauteurs⁵.</p>

¹ Voir le chapitre consacré à la FSL 1711.

² Campardon, t. I, p. 91.

³ *Ibid.*, p. 92.

⁴ *Ibid.*, p. 91.

⁵ *Ibid.*, p. 92-93.

Les procès-verbaux confirment l'importance de la musique et des numéros dansés. Les entrées dansées sont nombreuses et elles réunissent jusqu'à douze danseurs. On imagine que la scène devait avoir des dimensions considérables pour permettre à une telle troupe de remuer aisément au son des violons¹.

Malheureusement, le livret publié ne rend pas vraiment compte des divertissements dansés : c'est bien normal, puisque ce livret fut destiné au spectateur et non pas au lecteur, et les numéros dansés ne nécessitaient aucun commentaire ni explication. Nous relevons cependant : le divertissement qui clôt le prologue (« Le prologue finit par un divertissement que fait la suite de Momus, il est composé de divers personnages comiques »²), le divertissement de la seconde « entrée » ou acte (« Il vient une noce de village à la guinguette d'Arlequin, ce qui fait le divertissement de cette seconde entrée »), la danse des chasseurs dans la troisième entrée. Le divertissement à la frontière de danse et de l'acrobatie termine la pièce : « Le divertissement finit par les sauts où le fameux Anglais fait voir ce qu'il y a de plus surprenant dans son art »³. On devine qu'il s'agit d'une parodie d'opéra grâce aux couplets chantés juste avant le divertissement par une Fée et par Arlequin :

LA FÉE.
À ma voix tout obéira,
Tout se changera
Comme à l'Opéra :
O gué lon la lan lire
O gué lon la.

ARLEQUIN.
Prêtez à ma satire
De l'agrément ;
Songeons à faire rire,
Car autrement
À nos jeux aucun ne viendra,
Chacun nous fuira,
Tout désertera.
Et le moyen de dire
O gué lon la.

Le « fameux Anglais » était justement l'Arlequin de la troupe, Richard Baxter, qui terminait la pièce par une danse parodique. Les *MSF* gardent trace de cet exploit en disant que Baxter était : « assez bon danseur, et extrêmement léger : travesti en femme, il copiait parfaitement l'inimitable Demoiselle Prévost dans sa danse du *Caprice* [...] »⁴. Ce détail confirme que le rôle d'Arlequin dans *Arlequin à la guinguette* était tenu par Baxter, tandis que les *MSF* et

¹ Dans les théâtres forains comme à la Comédie-Française, les spectateurs étaient placés également sur scène, ce qui devait constituer une gêne supplémentaire.

² *Arlequin à la guinguette*, *op. cit.*, p. 13.

³ *Ibid.*, p. 30.

⁴ *MSF*, t. I, p. 118-119.

Campardon le croyait membre de la troupe de la dame Baron uniquement à partir de l'année 1712¹.

En tête de l'édition figure l'*Avis au lecteur* ; malheureusement, il est impossible de dire si cet *Avis* fut rédigé par l'abbé Pellegrin ou bien par une autre personne, par exemple, l'entrepreneur de la troupe. Ce court texte liminaire ne se contente pas de donner quelques précisions sur la troupe ; il proclame aussi le but éminemment moral que poursuit ce divertissement : « on n'y a rien oublié de ce qui peut contribuer à atteindre le principal but de la comédie, qui est de châtier les mœurs en riant. Le spectacle sera des plus surprenants, et les couplets seront assaisonnés de ce sel qui en doit faire tout le prix »². Le prologue amène aussitôt le thème de « censure des mœurs ». Jupiter veut installer Momus dans la qualité de censeur des « désordres de Paris », mais Momus, craignant le ressentiment des terriens, propose de donner cette charge à Arlequin.

Le burlesque mythologique donne le ton de la première entrée. Cette entrée « qui sert de prologue » commence par une arrivée spectaculaire, dans la ville de Paris, de Jupiter et de Momus : « le premier monté sur un coq d'Inde, tient un foudre à la main, et l'autre monté sur un dogue³, est armé d'une plume »⁴. Dans le prologue du *Divorce*, comédie de Jean-François Regnard, Jupiter faisait son entrée exactement de la même manière. La même arrivée burlesque pourrait être mise sur le compte des lieux communs du burlesque mythologique, mais un rapprochement textuel semble indiquer que l'abbé Pellegrin s'est inspiré précisément de la pièce de Regnard⁵. En effet, le prologue du *Divorce* se termine ainsi : Jupiter part s'installer aux troisièmes loges pour voir une nouvelle comédie des Italiens, *Le Divorce*, et Arlequin lui propose de s'occuper de son dindon : « Monsieur Jupiter, si vous vouliez me laisser votre monture, je la ferais mettre à la daube : aussi bien les dieux de l'Opéra, qui sont bien montés quand ils viennent, s'en retournent toujours à pied »⁶. C'est de cette recette de « daube » que s'est souvenu sans doute l'auteur forain en mettant dans la bouche de Jupiter le couplet suivant :

Les habitants de cette ville
Me sont connus,

¹ Voir le chapitre consacré à la FSL 1711.

² *Arlequin à la guinguette*, *op. cit.*, p. 4.

³ Catherine Baron réutilise-t-elle le déguisement qui a servi, à la FSG 1708, pour la représentation d'*Arlequin dogue d'Angleterre* dans le théâtre tenu par sa mère, la veuve Maurice ?

⁴ *Arlequin à la guinguette*, *op. cit.*, p. 5.

⁵ Renzo Guardenti (*Le Fiere del teatro*, *op. cit.*, p. 146) pense plutôt à l'apparition de Pierrot en Junon sur un poulet d'Inde dans *L'Union des deux Opéras* de Charles Dufresny (sc. VII, Gherardi 1741, t. IV, p. 88), mais le rapprochement avec le prologue du *Divorce* nous semble plus opportun.

⁶ *Le Divorce*, prologue (Gherardi 1741, t. II, p. 104).

Je viens y décharger ma bile
Sur leurs abus,
Ils n'auront pas de moi grand soin
Si je les daube ;
Mais je mettrai dans un besoin
Ma monture à la daube.

Jupiter s'est un peu assagi, bien que Momus le soupçonne d'être en quête de quelque aventure galante : « Momus fait connaître à Jupiter par les gestes qu'il le soupçonne de quelque nouvelle intrigue, Jupiter lui montre ses cheveux gris, pour lui faire voir qu'il est revenu de la bagatelle »¹.

Le burlesque mythologique est à son apogée quand Jupiter et Momus en viennent aux mains, Momus ne voulant pas d'emploi de censeur et Jupiter prétendant l'y forcer². Arlequin, voulant les séparer, « les rosse tous deux ».

Contraint d'accepter la charge périlleuse du censeur, Arlequin demande l'aide de Momus, son protecteur, et Momus fait venir une Fée pour seconder Arlequin. Voici comment cette Fée fait son apparition : « La Fée vient dans une guinguette³, traînée par un Ogre et par une Ogresse ; Arlequin a peur de ces deux monstres, mais la Fée le rassure, et d'un coup de sa baguette elle fait changer le théâtre. On y voit trois figures, qui sont une harpe, un cerf et une tourterelle, à mesure que la Fée donne un coup de sa baguette sur chacune de ces figures, elles reprennent leur première forme »⁴. La harpe redevient un Agioteur⁵, le cerf se transforme en Vieillard, et la tourterelle, en Femme fidèle.

Ces métamorphoses en série font immédiatement penser aux *Fées ou les contes de ma Mère l'Oie*, de Charles Dufresny et Claude-Ignace Brugière de Barante (?). Dans cette comédie de l'Ancien Théâtre Italien, la puissance des Fées sauve les personnages de la marmite des ogres, et la dernière scène offre, en guise de divertissement, plusieurs métamorphoses. Premièrement, c'est la scène qui se trouve métamorphosée : « Arlequin donne un coup de baguette, et le théâtre se change en un palais magnifique. On y voit une

¹ *Arlequin à la guinguette*, op. cit., p. 6.

² Une comédie de l'ATI, *Les Souhaits*, de Delosme de Montechenay, raconte aussi la descente sur terre de Jupiter accompagné de Momus. Jupiter y vient « exprès pour servir les hommes selon leurs souhaits » et leur laisser choisir l'état qui leur convient le mieux. Si, après tous ces bienfaits, les mortels « osent broncher », Jupiter promet de leur lâcher Momus pour les berner sans miséricorde (*berner* signifiant, selon *Académie*, 1694, « railler avec mépris »). Mais Momus se méfie de cet emploi dangereux : « Oui, mais pour berner les sots à jeu sûr, donnez-moi une sauvegarde pour mes épaules ; car, voyez-vous bien, seigneur Jupiter, tout dieu que je suis, *scio quid valeant humeri, quid ferre recusent* » (*Les Souhaits*, *Scène qui ouvre le théâtre* [Scène I], Gherardi, 1741, t. V, p. 8).

³ *Guinguette* : « espèce de voiture découverte à deux roues, que l'on a depuis nommée un phaéton » (Émile Littré, *Dictionnaire de la langue française*, 1872-77).

⁴ *Arlequin à la guinguette*, op. cit., p. 10-11.

⁵ Voir l'explication page suivante.

pendule, un limaçon, un papillon et une lanterne »¹. Ensuite, c'est au tour des quatre personnages de subir une métamorphose. Le papillon redevient une Nymphé, la lanterne, un Berger, le limaçon, un Vieillard, et la pendule, une Dame. Les quatre métamorphosés dévoilent les raisons de leur transformation (ils ont tous été puni pour les dérèglements de leur conduite amoureuse). Dans la pièce de Pellegrin, les personnages revenus à leur forme première racontent également les raisons de cette métamorphose-sanction. Sur les trois personnages, il n'y en a qu'un d'identique à celui de la pièce italienne, le Vieillard. Bien que son histoire ne soit pas tout à fait la même dans les deux pièces, il se trouve puni toujours pour la même raison : malgré son âge avancé, il ne veut pas abandonner le commerce amoureux. Chez Dufresny et Brugière de Barante, le vieillard courtise une jeune Fée, chez Pellegrin, il se marie avec une femme certainement bien plus jeune². Dans les deux pièces, le vieillard subit une transformation en bête à cornes.

Le personnage féminin chez Pellegrin est à l'opposé des deux personnages féminins de la pièce italienne, car la Tourterelle redevient une femme fidèle, tandis que, dans la pièce italienne, la Nymphé-papillon brûlait ses ailes sur la chandelle de l'amour, et la Dame-pendule faisait succéder chez elle les amants « comme les heures dans les pendules ». Mais l'apparition de cette exception – une femme fidèle – ne sert qu'à confirmer la règle, puisqu'elle avoue d'être entrée dans le tombeau « sans laisser de modèle »³.

Le cas de l'agioteur est différent, car il se trouve transformé en harpe pour autre chose que les péchés galants. Sur l'air *Vous m'entendez bien*, il fait sa courte confession :

L'AGIOTEUR.
Je fus un riche agioteur
C'est-à-dire un fameux voleur,
La harpe fait la glose
Hé bien,
De ma métamorphose
Vous m'entendez bien⁴.

¹ Gherardi, 1741, t. VI, p. 642.

² Voici les couplets chantés par ces deux vieillards dans les deux pièces :

<i>Les Fées ou les Contes de Ma Mère l'Oie</i>	<i>Arlequin à la guinguette</i>
Vieux et bossu, Je voulus Avec une jeune fée, ébaucher l'aventure. Elle en eut le frisson, Voyant mon encolure, Et d'un froid limaçon Me donna la figure.	Je m'avisai d'être en ménage Dans mes vieux jours, Ma femme à tout le voisinage Avait recours, Mais une Fée avec son art Fit un vieux cerf d'un vieux cornard.

³ *Arlequin à la guinguette*, op. cit., p. 12.

⁴ *Ibid.*, p. 10-11.

Pour bien l'entendre, il faut se souvenir du deuxième sens de l'expression « jouer de la harpe » : selon le *Dictionnaire de l'Académie française* (1694), « On dit fig. et bassement, *jouer de la harpe*, pour dire, dérober ». Ce double sens a été copieusement exploité dans les comédies de l'Ancien Théâtre-Italien. Par exemple, l'une des deux scènes conservées du *Peintre par amour* est construite en partie sur le jeu autour de cette expression. Dans cette scène, Arlequin, en deuil, raconte l'histoire de son père, un voleur pendu en place publique, mais il déguise cette histoire de manière à faire croire qu'il s'agit d'un homme méritant comblé d'honneurs. Voici en quels termes Arlequin vante le talent musical de son père :

ARLEQUIN. [...] il apprenait à jouer des instruments ; il avait joué devant le roi Henri IV à Paris. [...] Il jouait de la harpe. Hélas ! Le pauvre homme est mort par la persécution des envieux, à cause qu'il jouait mieux que tous les autres joueurs de harpe, et pour cela ils le mirent dans un lieu fort obscur, pour l'empêcher de jouer davantage¹.

On comprend, malgré les euphémismes ironiques dont use continuellement Arlequin, que, dans ce lieu obscur, son père avait subi la torture et raconta au juge « toutes les manières agréables et nouvelles dont il jouait de la harpe ; et le pauvre défunt parla si élégamment ce jour-là, que l'on écrivit tout ce qu'il disait sur cette illustre profession »². Il ne nous paraît pas impossible que la métamorphose d'agioteur en harpe chez Pellegrin ait été préparée par les jeux développés autour de ce mot dans les pièces italiennes.

Dans la deuxième « entrée » de la pièce Pellegrin choisit de transporter les spectateurs à la guinguette ; le titre de la pièce va se trouver ainsi justifié. Arlequin est contraint d'accepter le rôle du censeur. Il dit adieu à sa femme Colombine ; on ne comprend pas tellement pourquoi il est obligé de se séparer d'elle, si ce n'est pas pour donner lieu à une réjouissante parodie des adieux d'Armide et de Renaud³. Cette scène avait été parodiée dans une comédie imprimée mais non représentée de l'abbé Bordelon, *Les Intrigues d'Arlequin aux Champs Elysées*. Dans cette comédie, Arlequin, voulant donner à Orphée une idée de ce que c'est qu'un opéra choisissait cette scène touchante dont il chantait un extrait sans modifier le texte. La parodie se limitait à l'imitation comique des célèbres chanteurs, Le Rochois et Du Mesnil⁴, et à un commentaire ironique d'Arlequin glissé entre les deux fragments parodiés :

Quinault, <i>Armide</i> , acte V, sc. 4	Bordelon, <i>Les Intrigues d'Arlequin aux Champs Elysées</i> (Acte III, sc. 8)
ARMIDE (<i>suivant Renaud</i>)	(<i>Il contrefait la Rochois</i>)

¹ *Supplément II*, 1697, p. 161-162.

² *Ibid.*, p. 162.

³ Quinault, *Armide*, acte V, sc. 4.

⁴ Dans sa thèse de doctorat déjà citée, Colt Segrest examine les imitations burlesques de ces célèbres chanteurs sur la scène de l'Ancien Théâtre-Italien. Colt Segrest s'intéresse surtout à des pièces qui ont effectivement été jouées, c'est pourquoi il laisse de côté cette pièce de l'abbé Bordelon.

<p>Renaud ! Ciel ! Ô mortelle peine ! Vous partez ! Renaud ! Vous partez ? Démons, suivez ses pas, volez, et l'arrêtez ! Hélas ! Tout me trahit, et ma puissance est vaine ! Renaud ! Ciel ! Ô mortelle peine ! Mes cris ne sont pas écoutés ! Vous partez ! Renaud ! Vous partez ! [...]</p> <p style="text-align: center;">RENAUD</p> <p>Armide, il est temps que j'évite Le péril trop charmant que je trouve à vous voir. La gloire veut que je vous quitte, Elle ordonne à l'amour de céder au devoir.</p>	<p style="text-align: center;">[ARMIDE]</p> <p>Renaud ! Ciel ! ô mortelle peine ! Vous partez ! Renaud, vous partez ! Démons, suivez ses pas, volez, et l'arrêtez. Hélas ! tout me trahit, et ma puissance est vaine ! Renaud ! Ciel ! ô mortelle peine ! Mes cris ne sont pas écoutés ! Vous partez ! Renaud ! vous partez !</p> <p>Ensuite ce diable de Renaud, qui a un cœur de rocher, répond cruellement à cette pauvre affligée. <i>(Il contrefait Du Mesnil).</i></p> <p style="text-align: center;">[RENAUD]</p> <p>Armide, il est temps que j'évite Le péril trop charmant que je trouve à vous voir. La Gloire veut que je vous quitte, Elle ordonne à l'amour de céder au devoir.</p>
---	---

L'auteur forain, quant à lui, opère la transformation du texte, ce qui ne devait certainement pas empêcher les acteurs d'imiter les chanteurs de l'Académie royale de musique (Mlle Le Rochois et Du Mesnil ou bien les chanteurs contemporains) :

Quinault, <i>Armide</i> , acte V, sc. 4 et 5	Pellegrin, <i>Arlequin à la guinguette</i> (2 ^e entrée)
<p style="text-align: center;">ARMIDE (<i>suivant Renaud</i>)</p> <p>Renaud ! Ciel ! Ô mortelle peine ! Vous partez, Renaud, vous partez ? Démons, suivez ses pas, volez, et l'arrêtez ! Hélas ! Tout me trahit, et ma puissance est vaine. Renaud ! Ciel ! O mortelle peine ! Mes cris ne sont pas écoutés, Vous partez, Renaud, vous partez ! [...]</p> <p style="text-align: center;">ARMIDE</p> <p>Le perfide Renaud me fuit ; Tout perfide qu'il est, mon lâche cœur le suit. Il me laisse mourante, il veut que je périsse. À regret je revois la clarté qui me luit ; L'horreur de l'éternelle nuit Cède à l'horreur de mon supplice. Le perfide Renaud me fuit ! Tout perfide qu'il est, mon lâche cœur le suit. Quand le barbare était en ma puissance, Que n'ai-je cru la Haine et la Vengeance ? Que n'ai-je suivi leurs transports ? Il m'échappe, il s'éloigne, il va quitter ces bords ; Il brave l'enfer et ma rage ; Il est déjà près du rivage, Je fais pour m'y traîner d'inutiles efforts. Traître, attends... je le tiens... je tiens son cœur perfide... Ah ! je l'immole à ma fureur... Que dis-je ? Où suis-je ? Hélas ! Infortunée Armide ! Où t'emporte une aveugle erreur ? L'espoir de la vengeance est le seul qui me reste. Fuyez, Plaisirs, fuyez, perdez tous vos attraits !</p>	<p style="text-align: center;">COLOMBINE</p> <p>Qu'ai-je entendu ? que j'éprouve d'alarmes, Quoi ? vous partez ! Arlequin, vous partez ! Brillez, mes charmes, Et l'arrêtez ; Mais tous mes cris ne sont plus écoutés ; Pleurez, mes yeux, et fondez-vous en larmes. <i>Le grand sérieux de ces couplets est affecté, le dernier est une parodie de la plainte d'Armide sur le départ de Renaud, et Arlequin doit se retirer avant la fin du couplet. Voici ce que dit Colombine, pour continuer d'imiter ces paroles d'Armide, « l'espoir de la vengeance est le seul qui me reste ».</i></p> <p>L'écriveau est sur l'air, <i>Vous qui vous moquez par vos ris.</i></p> <p style="text-align: center;">COLOMBINE.</p> <p>Il part, et c'est pour m'outrager Je vois sa manigance, Ne songeons plus qu'à nous venger De ce trait d'inconstance ; Et dois-je attendre pour changer Que mon mari commence ?</p> <p>Croit-il que pour lui seulement Un tendre amour m'enflamme ? Je me sens pour faire un amant Je ne sais quoi dans l'âme : Si je n'aimais le changement Je ne serais pas femme.</p> <p><i>Colombine rentre dans le dessein de se venger de la</i></p>

Démons, détruisez ce palais ! Partons ! Et, s'il se peut, que mon amour funeste Demeure enseveli dans ces lieux pour jamais. <i>(Les démons détruisent le palais enchanté et Armide s'envole sur un char.)</i>	<i>prétendue infidélité d'Arlequin.</i>
--	---

À la folie savamment orchestrée d'une Armide meurtrie, en proie à des visions, se succèdent les couplets pleins de vivacité de Colombine qui a vite trouvé le moyen de se venger de l'infidèle et mettra son projet à exécution en donnant un rendez-vous à la guinguette au Docteur. L'effet comique était sans doute obtenu par le contraste entre le « grand sérieux affecté » des « adieux » et les couplets d'une femme volage qui suivent.

Après avoir quitté sa femme, Arlequin se déguise en cabaretier en enfilant les habits apportés par un lutin. Son rôle de censeur va se résumer à voir défiler, dans sa guinguette, les différents personnages du microcosme parisien, sans qu'Arlequin leur décoche nécessairement des flèches satiriques, les ridicules et les travers apparaissant assez clairement dans leur conduite et leurs propos.

Les premiers visiteurs de la guinguette sont un petit-maître et un solliciteur de procès avec sa maîtresse¹. Cette rencontre donne lieu à une confrontation comique entre un homme d'épée et un robin se disputant les faveurs d'une belle. Il suffit au premier de poser la main sur l'épée pour que le second se mette à la raison ; et Arlequin fait le commentaire :

ARLEQUIN
 Les gens à procédures
 Parfois sont amoureux,
 Mais dans leurs aventures
 Ils ne sont pas heureux,
 Avec nos petits-mâîtres
 S'ils osent s'oublier,
 Ils sautent les fenêtres
 Plutôt que l'escalier.

La posture humiliée du robin (il se met à genoux devant le petit-maître) et le couplet d'Arlequin rappellent la scène d'une comédie de Regnard, *La Coquette ou l'Académie des dames*. Dans cette comédie, le conseiller Nigaudin, en visite galante, est obligé de se dissimuler sous la table à l'arrivée du Capitaine. Une fois découvert, il est invité à quitter le salon de Colombine à l'instant : « LE CAPITAINE. Mon petit ami, si vous ne dénîchez au plus vite, je vous ferai amoureusement descendre par la fenêtre »². L'auteur d'*Arlequin à la*

¹ La guinguette étant, dans la mythologie des pièces de l'ATI et de la Foire, un lieu de rencontres galantes, où les femmes n'allaient jamais en compagnie de leurs époux.

² Jean-François Regnard, *La Coquette ou l'Académie des dames*, Acte I, sc. 8.

guinguette s'est peut-être souvenu de cette scène fort drôle de Regnard, où la bravoure exagérée du Capitaine s'explique par le fait qu'il est joué par Arlequin.

Un autre couple galant que Pellegrin fait ensuite se présenter à la guinguette est celui du Capitan [*sic*] avec sa maîtresse. Malgré toutes les protestations du Capitan, Arlequin ne croit pas un mot de leur mariage, convaincu qu'il s'agit d'un couple d'amants. Voici leur dialogue, par l'intermédiaire des écrireaux comportant les couplets sur l'air, *La verte jeunesse* :

LE CAPITAN.
Mets-nous, je te prie,
Dans un lieu secret,
Point de tricherie
N'entre dans mon fait,
Sans crime je l'aime
Et j'en suis chéri,
Laisse-nous à même
Je suis son mari.

ARLEQUIN
Ô le bon apôtre !
Ardez, quel époux !
Va chercher quelqu'autre
Pour tes rendez-vous ;
Par ce beau langage
Tu n'as pris qu'un rat,
C'est un mariage
Qu'on fait sans contrat.

Une trouvaille faite complètement par hasard nous met en état de pouvoir compléter cet échange. En travaillant sur *Arlequin empereur dans la Lune*, nous sommes tombée sur une édition de cette comédie de l'ATI attribuée à Fatouville parue à Troyes¹. Dans cette édition, la pièce de Fatouville est suivie de deux « suppléments ». Voici le premier² :

¹ Nous avons consulté les deux exemplaires conservés à la Médiathèque de Troyes (tous les deux numérisés et mis en ligne) de l'édition suivante : Monsieur D ***, *Arlequin empereur dans la Lune*, Troyes, Chez Garnier, imprimeur-libraire, rue du Temple, s. d. 43 p. L'édition a été signalée par Marcello Spaziani qui propose une datation possible de 1714 (Marcello Spaziani, *Gli italiani alla « Foire », op. cit.*, p. 116). La BnF possède également les exemplaires d'*Arlequin empereur dans la Lune*, comédie par M. D***, éditée à Troyes. Nous avons consulté l'exemplaire conservé à l'Arsenal (8-BL-13155, « À Troyes, chez Pierre Garnier, imprimeur-libraire, rue du Temple », s. d.) et l'exemplaire conservé au département des Arts du spectacle (site Richelieu, 8-RF-9836, « À Troyes, chez Garnier, imprimeur-libraire, rue du Temple », s. d.). Bien que ces exemplaires ne portent pas de date d'édition, le catalogue de la BnF précise, pour l'exemplaire de l'Arsenal : « Troyes, 1725 ». Il s'agit, dans tous ces cas, de l'édition de la comédie de l'Ancien Théâtre-Italien attribuée à Fatouville et non pas d'une version ultérieure quelconque. Le catalogue de la Médiathèque de Troyes suggère une date d'édition comprise entre 1765 et 1814. Nous penchons pour 1725.

² Le deuxième supplément est également curieux. C'est une « autre chanson de la comédie italienne » composée sur le modèle de celle chantée par Pasquin, Marforio et la Médisance dans l'acte I, sc. 7 de *Pasquin et Marforio, médecins des mœurs* (ATI, 1697) : « On dit que la jeune Iris / Aime à l'excès son Tyrcis, / Ce n'est qu'une

Chanson d'Arlequin
 Sur l'Air : *La verte jeunesse*
 UN CAPITAINE dit à Arlequin
 Mets-nous, je te prie
 Dans lieu secret,
 Point de tricherie
 N'entre dans mon fait :
 Sans crainte je l'aime
 Et j'en suis chéri,
 Laisse-nous à même
 Je suis son mari.
 Il faut une soupe,
 Un chapon dessus,
 Et dans cette coupe
 Vin du meilleur crû,
 Et cette poitrine
 De veau bien rôtie,
 Qui dans ta cuisine
 Est par moi choisie.
 De force pécune
 Ce sac est rempli,
 Sans façon aucune,
 Vois-tu ? Le voici :
 Prends-en à main pleine
 Tout ce qu'il te faut ;
 Je suis Capitaine,
 Montons vite en haut.
 Garçons de guinguette,
 Ayez soin de nous,
 D'une joie parfaite
 Contents serez tous :
 Que votre service
 Pour nous soit ici,
 Votre bénéfice
 Sera d'un grand prix.

ARLEQUIN répond au Capitaine.

Ah ! le bon apôtre !
 Ardez, quel époux !
 Va chercher quelqu'autre
 Pour tes rendez-vous ;
 Par ton beau langage
 Tu n'as pris qu'un rat,
 C'est un mariage
 Qu'on fait sans contrat.
 FIN.

On reconnaît facilement les deux couplets d'*Arlequin à la guinguette* avec quelques menus changements. D'où vient ce fragment ? D'une autre édition d'*Arlequin à la guinguette* que celle que nous avons consulté à la BnF ? Serait-ce une chanson foraine réunie par erreur à une

médiance : / Mais l'on dit qu'en apparence / Elle affecte une fierté / Dont elle enrage, je pense, / C'est la pure vérité ». Les cinq autres couplets suivent, toujours avec la répétition de la troisième et septième ligne, comme dans *Pasquin et Marforio*. Est-ce une variante faisant partie d'une autre édition du Théâtre-Italien ?

pièce de l'ATI ? Ou bien s'agit-il d'un fragment de l'ATI ? Peut-être, d'*Arlequin soldat et bagage* ou *Hôte et hôtellerie* dont nous allons parler tout de suite ?¹

L'échange entre Arlequin et le Capitan est suivi d'une scène à l'italienne. La didascalie indique clairement sa source d'inspiration : « Toute cette scène se passe en lazzi à peu près semblables à ceux d'*Arlequin soldat et bagage* : on ne les décrit pas ici pour laisser le plaisir de la surprise à ceux qui les verront. Le Capitan ne pouvant par toutes ses demandes parvenir à éloigner Arlequin un seul moment, lui témoigne son dépit [...] ²».

La comédie d'*Arlequin soldat et bagage* est connue grâce à plusieurs sources. Cette pièce est publiée en entier, « traduite en vers français »³, dans le *Supplément du Théâtre Italien* édité à Bruxelles en 1697 (p. 123-159)⁴. Le titre complet de cette comédie se présente ainsi : *Arlequin soldat et bagage ou Hôte et hôtellerie*. Le *Scenario* de Dominique ne donne pas ce canevas en entier, mais fournit une addition à cette comédie⁵ ; une addition qui consiste en quatre scènes. Ces scènes sont également reproduites par les frères Parfaict dans leur *Histoire de l'Ancien Théâtre Italien*, à la suite du résumé de la pièce telle qu'elle apparaît dans le *Supplément*.

Mais quelle est la scène de lazzi, inspirée de cette comédie, dont Pellegrin ne veut pas dévoiler le contenu pour ne pas gâcher le plaisir du spectateur ? Chez Pellegrin, le Capitan veut éloigner Arlequin pour rester en tête-à-tête avec sa maîtresse. *Arlequin soldat et bagage* présente une scène semblable⁶ où Léandre et son valet Ergaste cherchent à éloigner Bagolin, l'hôtelier, pour pouvoir enlever Isabelle et sa suivante Paquette⁷. Sans s'éloigner d'un pas, Bagolin pourvoit à tout ce que ses hôtes puissent désirer : de l'eau pour se laver les mains, une serviette pour les essuyer, du vin, un ragoût, un potage, un « saucisson français, / Qui vaut mieux que ceux de Boulogne⁸ », un « chapon merveilleux / Qui jadis nous fit bien des œufs », des laitues, avec de l'huile, du vinaigre, du sel et des épices pour les assaisonner,

¹ Nous remercions Françoise Rubellin de nous avoir signalé que l'air de cette chanson intitulé *La verte jeunesse* est issu de la comédie de l'ATI *La Baguette de Vulcain* (Regnard et Dufresny, 1693). Cette chanson est donc forcément postérieure à 1693.

² *Arlequin à la guinguette*, *op. cit.*, p. 20.

³ On présume que le canevas d'origine, joué vers 1673, était en prose. Cette traduction en vers, fut-elle exécutée exprès pour être insérée dans le *Supplément du Théâtre Italien* ?

⁴ Cette comédie se trouve aussi dans une édition du *Théâtre Italien* parue à La Haye, chez Jacques Xuaur, en 1698 et dans celle de Genève, chez J. Dentand. Voir Stefania Spada, *op. cit.*, p. 163, note 1.

⁵ *Addition à la comédie d'Arlequin soldat et bagage*, Gambelli, vol. I, p. 429-431.

⁶ *Supplément TI*, 1697, p. 147-157, scène 10.

⁷ La « traduction des personnages » qui ouvre la pièce permet de retrouver les personnages italiens du canevas dans lequel la jeune amoureuse Isabelle avait pour soupirent Octave, le valet d'Octave s'appelait Mezzetin et l'hôtelier, Arlequin.

⁸ Il s'agit probablement de Bologne.

« une orange pour le chapon », un pâté de lapin, une omelette, une quantité inconcevable de desserts¹, de la limonade, de l'hippocras, ainsi que tout ce qu'il faut pour se sentir léger après un tel festin (un lavement et une chaise percée) et tout ce qui sert à se divertir après le repas (« Voici des pipes et du tabac, / Des cartes et des palettes², / Un villeton et des boulettes »). Il est dommage que ni le *Scenario* de Dominique ni aucune image n'expliquent les détails de cette scène très plaisante et très inventive. On peut imaginer, en lisant la scène, que la fontaine de vin se trouvait probablement dans le dos de l'hôtelier³ et l'on sait que les laitues lui servaient « de jarretière ». On imagine que les victuailles devaient se cacher dans ses poches, dans sa culotte, être accrochées à l'intérieur de sa veste, etc. En tout cas, il est sûr que c'est la surprise des spectateurs à l'apparition de chaque nouvel aliment qui faisait le charme de cette scène ; on comprend que l'auteur ait voulu ménager cette surprise dans une édition destinée à ceux qui venaient voir la pièce à la Foire.

L'extrait du procès-verbal publié par Campardon raconte rapidement cette scène empruntée par Pellegrin à la pièce italienne :

[...] il y a une scène qui représente une guinguette avec des tables et des pots dessus et des acteurs à table dont l'un, qui est en habit à l'espagnole⁴, fait une collation avec une actrice, laquelle collation lui est servie par Arlequin, qui lui sert une salade, une omelette et autres choses qu'il tire de dedans sa culotte⁵.

Quant à l'apparition de la nourriture, la Foire préfère visiblement les plaisanteries scatologiques.

Ainsi, Pellegrin avait placé dans sa pièce une scène entière de la comédie de l'ATI. Dans ce cas précis, non seulement le répertoire de l'ATI nous permet de comprendre les sources de l'inspiration de l'auteur forain ; il offre la possibilité de reconstituer les scènes entières des spectacles forains qui ont été inspirés par les comédies italiennes.

Dans la pièce de Pellegrin, ce sont surtout les jeux de scène qui rendent les situations, peu liées entre elles, intéressantes. Les situations ne sont souvent que prétextes à des lazzi, comme cette chasse à l'ours, tout à fait inattendue, placée dans la troisième entrée. L'intérêt principal de cette chasse consiste dans les lazzi d'Arlequin qui grimpe sur l'arbre de peur de

¹ « Que voulez-vous pour le dessert, / De tout bois je sais faire flèche, / Voici des confitures sèches, / Des tartelettes, des marrons, / Des biscuits et des macarons, / Et surtout beaucoup d'allégresse, / N'admirez-vous pas mon adresse ; / Voilà du fromage nouveau, / Et du sucre sur le gâteau » (*Supplément TI*, 1697, p. 155).

² « Instrument de bois plat, qui a un manche au bout, avec quoi les enfants jouent au volant » (*Académie*, 1694).

³ « J'en ai d'exquis : / Voici ma cave là-derrrière, / Tirez-en, donnez-vous carrière, / Pour en choisir de votre goût » (*Supplément TI*, 1697, p. 151).

⁴ Ce Capitan portait donc un « habit à l'espagnole » traditionnel pour le masque de Capitan de la *commedia dell'arte* (voir Constant Mic [Miclachevski], *La Commedia dell'arte*, Paris, Librairie théâtrale, 1980, p. 58).

⁵ Campardon, t. I, p. 91.

l'ours, ainsi, sans doute, que dans l'habileté avec laquelle un acteur caché sous la peau de la bête (il s'agit de Scaramouche) l'imité¹. Ce goût de créer les imitations des animaux sauvages à deux pas des enclos où les vrais animaux étaient exhibés perdurera non seulement à la foire mais également dans les fêtes de la Cour².

Les changements de décorations ne contribuent pas peu au plaisir du spectateur ; sous ses yeux défilent les paysages urbains et campagnards. Dans la première entrée, « Le théâtre représente la ville de Paris », ensuite, « tandis que le lutin habille Arlequin en cabaretier, le théâtre change et représente une guinguette ». Au début de la troisième entrée, « Le théâtre représente un bois, il y a un grand arbre³ au milieu et un puits à côté » ; Arlequin y découvre également une « Fée endormie dans une grotte magique, ayant un Ogre et une Ogresse à ses côtés ». Pour la scène finale, un nouveau changement : « Le théâtre [...] représente un salon ».

Les machines sont présentes tout au long de la pièce : dans le prologue, « Jupiter et Momus descendent des cieux », dans la première entrée, « Le lutin ayant habillé Arlequin s'envole dans les airs », dans la deuxième, le lutin « enlève Arlequin dans les airs ». Mais le clou était sans doute cette scène avec une table « magique » à laquelle une Ogresse régale, sur l'ordre de la Fée, Arlequin et ses amis :

Le théâtre change et représente un salon, on voit sortir une table du fond du plancher. Je ne décris point cette table magique, l'expression serait infiniment au dessous du spectacle. L'Ogresse qui fait tous les enchantements qu'on y voit n'oublie rien pour s'acquitter dignement de l'emploi dont la Fée l'a chargée, mais sans renoncer au droit de faire des malices à ses hôtes⁴.

¹ « [...] on entend un bruit de cors et on voit venir une troupe de chasseurs qui poursuivent un ours d'une grosseur démesurée, Arlequin jette ses armes par terre et grimpe sur l'arbre qui est au milieu du théâtre, deux chasseurs le tirent par les pieds pour l'obliger à en descendre ; mais ils ne peuvent l'en arracher. Ils le laissent enfin pour courir après l'ours. Arlequin le voyant disparaître descend de l'arbre et reprend ses armes, mais le voyant revenir il regagne son asile, l'ours se trouvant seul avec Arlequin se dresse sur les pattes de derrière et allonge les pattes de devant jusque aux talons du pauvre Arlequin qui se croit mort. Heureusement pour lui les chasseurs reviennent et tuent l'ours. Arlequin le voyant mort reprend courage et descendant de l'arbre, il lui donne plusieurs coups et fait entendre aux chasseurs qu'ils n'en seraient jamais venus à bout sans son secours. Les chasseurs et les chasseuses dansent pour se réjouir de leur victoire. Après leurs danses ils éventrent l'ours et en tirent des bouteilles de vin et des plats de rôti, qu'ils laissent à Arlequin, il témoigne sa joie et voulant voir s'il n'y a plus rien dans le ventre qui lui paraît encore fort gros, il achève de le fendre et en voit sortir Scaramouche » (*Arlequin à la guinguette*, op. cit., p. 26-27). Françoise Rubellin nous a signalé l'apparition d'un ours à la fin d'une autre comédie jouée chez la dame Baron, *Arlequin et Mezzetin morts par amour* (1712). Il s'agit certainement de la même peau d'ours que l'entrepreneur est content de réemployer.

² Isabelle Martin (*Le Théâtre de la Foire*, op. cit., p. 115, note 13) cite une description intéressante d'une fête à Chantilly en 1722 : « Le duc d'Enghien voulant, en 1722, donner à Chantilly une fête amusante au jeune roi Louis XV, lors de son retour du sacre, imagina d'utiliser pour cela tous les sauteurs, danseurs de corde et voltigeurs de la foire. Il les fit déguiser en lions, en ours, en tigres, en singes, et en forma la plus divertissante ménagerie. Chacun imitait les allures, la marche, les gestes des animaux qu'ils étaient chargés de représenter. Lorsque le roi eut dépassé la dernière pièce d'une ménagerie véritable où étaient de vrais animaux, il fut introduit dans la loge d'un joli théâtre. Bientôt, on entendit les sons harmonieux d'un violon. C'était un habile musicien, le sieur Aubert" (Du Casse, *Les Origines*, Paris, s. d., p. 185) ».

³ Françoise Rubellin remarque que cet arbre, tout comme le coq d'Inde qui sert de monture à Jupiter, seront réemployés dans *La Matrone d'Éphèse* de Fuzelier, représentée également par la troupe de Catherine Baron avec Baxter et Saurin à la Foire Saint-Germain 1714 (*Anthologie Rubellin*, p. 93).

⁴ *Arlequin à la guinguette*, op. cit., p. 28.

S'agit-il d'une table à la manière de celle immortalisée dans un dessin de Claude Gillot qui illustrerait une scène d'*Arlequin esprit follet*¹ ? Le manuscrit 9329 qui contient ce canevas fournit une scène de repas où s'entremêlent la magie et « les malices » : « [Arlequin] dit qu'il va leur apporter une table où il y a le verre qui monte et les plats qui courent ; le pétard dans le pâté. La table se sauve et les deux sièges font la même chose »². Giuliana Colajanni souligne que la « table magique » est une très ancienne trouvaille des Italiens : « Les contemporains parlent déjà de la table de Scaramouche en 1658 car c'était un intermède de *La Rosaure, impératrice de Constantinople* »³. Rappelons que le décorateur de la troupe italienne, Cadet, était devenu, après la fermeture du théâtre, chef de troupe qui sillonnait la France et qui comptait, parmi ses membres, de futurs acteurs forains (Belloni, Dolet, Michu de Rochefort et d'autres encore). Ainsi, Cadet a certainement pu faire profiter les acteurs des connaissances et des techniques acquises pendant sa collaboration avec la troupe italienne (en les utilisant dans les spectacles de la troupe en province) et assurer par là la transmission de certaines techniques aux troupes foraines. Il est tout à fait probable que la table magique d'*Arlequin à la guinguette* faisait partie des astuces techniques héritées par la Foire de l'Ancien Théâtre-Italien.

Ainsi, *Arlequin à la guinguette* s'inspire de sources italiennes nombreuses et variées : prologue du *Divorce*, de Jean-François Regnard, *Arlequin soldat et bagage ou Hôte et hôtellerie*, *Les Fées ou les Contes de Ma Mère l'Oie*, de Charles Dufresny et Claude-Ignace Brugière de Barante (?), *Les Intrigues d'Arlequin aux Champs Elysées*, de Bordelon, *Le Peintre par amour*, *La Coquette ou l'Académie des dames*, de Regnard⁴. Pour quelques-unes de ces sources, on reste au stade de l'hypothèse, d'autres emprunts sont identifiés avec une certitude absolue. Certaines sources sont reprises textuellement, d'autres fournissent des jeux de scène ou un bon mot, d'autres encore, des idées d'effets scéniques (table magique d'*Arlequin esprit follet*). Parfois, ces emprunts permettent de faire la lumière sur les passages de la pièce foraine qui sont conservés sous forme de simple résumé. La pièce foraine fait revivre, dans la mémoire des spectateurs/lecteurs, les pièces de l'Ancien Théâtre-Italien, et les textes de l'Ancien Théâtre-Italien permettent d'avoir un éclairage supplémentaire sur ce qui se passait sur le théâtre de Bel-Air en cet été 1711.

¹ Canevas attribué à Cinthio, présenté sur la scène de l'ATI en mars 1670. Le dessin de Gillot est conservé au Louvre et visible sur le site Internet du musée, assorti d'un commentaire de Sarah Boyer qui souligne que ce dessin, tout comme les autres dessins de Gillot illustrant les scènes de l'Ancienne Comédie-Italienne, serait inspiré par les reprises des comédies de l'ATI à la Foire.

² Colajanni, p. 115.

³ *Ibid.*, p. 106.

⁴ Nous ne reviendrons pas sur le degré de probabilité pour chacune de ces sources.

Dans le prologue d'*Arlequin à la guinguette*, Momus assure Arlequin que l'art de la Fée l'aide à attirer le public et faire vivre la troupe :

Je veux, pour t'attirer du monde,
Qu'une Fée ici te seconde,
Chez toi l'argent foisonnera ;
Son art te va combler de gloire
Et je prétends que l'opéra
Soit jaloux des jeux de la Foire¹.

La réussite de la troupe de la dame Baron faisait effectivement des jaloux. Mais l'art de la Fée n'y était pour rien. La troupe connaissait, tout simplement, les ingrédients nécessaires pour concocter un divertissement à succès : les situations comiques empruntées au Théâtre-Italien, les nombreux lazzi, la parodie de l'Opéra, le burlesque mythologique, un brin de satire sans méchanceté excessive, les machines et les changements de décoration ingénieux, beaucoup de danses et sans doute de sauts périlleux, et tout cela – voilà une vraie nouveauté – accompagné de couplets chantés par le public.

C – *Arlequin baron allemand* (auteur incertain, 1712)

Quoi de plus drôle qu'un zanni, un pauvre miséreux, un loqueteux affamé, déguisé en grand seigneur ? La conduite de ce personnage offre un joyeux contraste avec le haut statut social usurpé, et l'intrigue foisonne aussitôt d'effets comiques des plus irrésistibles. Le décalage entre l'attitude inconvenante de zanni et son statut est d'autant plus frappant que ce statut est élevé ; c'est, bien sûr, le statut royal qui assure la distance comique la plus considérable entre les deux.

Le Théâtre-Italien et le théâtre forain recourent volontiers à cette situation, en variant les dignités auxquelles ils font accéder Arlequin : parfois ce dernier se contente de titre de noblesse² et, quelquefois, il accède à la couronne³. À la Foire, dans *Arlequin roi de Serendib* (Le Sage, 1713), le zanni devient le souverain éphémère d'une contrée exotique, tout comme dans *Arlequin roi des ogres ou les Bottes de sept lieues* (1720). Dans d'autres pièces foraines,

¹ *Arlequin à la guinguette*, *op. cit.*, p. 10.

² C'est le cas notamment dans le canevas du *Scenarion* de Dominique, *Le Baron de Foeneste*, où Arlequin déguisé en grand seigneur recherche en mariage une fille de bonne maison, mais il joue son personnage si ridiculement qu'on le démasque. Dans le canevas *Le Maître valet*, Octave et Arlequin, le maître et le valet, échangent leurs identités, et Arlequin, se présentant en gentilhomme, cumule les propos et les gestes inconvenants.

³ Comme dans les canevas *Arlequin roi par hasard* et *Arlequin cru prince* faisant partie du *Scenarion* de Dominique.

il est simplement promu gentilhomme. Plusieurs fois, durant sa carrière foraine – à commencer par les deux foires de l'année 1708 – Pierre-François Biancolelli reprend le sujet du zanni devenu gentilhomme pour l'adapter sous le titre d'*Arlequin gentilhomme par hasard* ; il joue également à Lyon et publie en 1712 une comédie sous ce titre. À la Foire Saint-Germain 1716, Le Sage et d'Orneval proposent une comédie intitulée *Arlequin gentilhomme malgré lui ou l'Amant supposé*, qui semble puiser autant dans les canevas italiens que dans le théâtre comique espagnol et, plus précisément, dans l'œuvre de Fernando de Rojas, *Don Juan d'Alvarado*, adaptée par Scarron sous le titre de *Jodelet maître et valet*.

Parfois, l'ancien sujet d'usurpation d'identité nobiliaire prend une coloration spécifiquement nationale ou régionale. C'est le cas de la comédie foraine – ou bien des comédies foraines – qui mettent en scène Arlequin se métamorphosant en un baron allemand.

Les procès-verbaux retrouvés par Émile Campardon font état de deux spectacles qui pourraient porter le titre d'*Arlequin baron allemand*. Le plus célèbre *Arlequin baron allemand* de la Foire est celui de 1712 ; il présente un avantage majeure – son texte est conservé.

Les *MSF* ne mentionnent ni la pièce *Arlequin baron allemand*, ni son prologue. En revanche, le *DTP* consacre à cette pièce un court article :

Arlequin baron allemand ou le Triomphe de la Folie, pièce en trois actes et en vaudevilles, par écrivains, avec des scènes muettes ; douteuse entre Messieurs Le Sage, Fuzelier et d'Orneval, représentée le mercredi 12 février 1712 au jeu de la Dame Baron, précédée d'un prologue intitulé, *Le Retour d'Arlequin à la Foire*. Paris, 1712. [date d'édition]¹.

Le *DTP* recense aussi deux autres pièces sous les titres similaires qui semblent entretenir les liens de parenté avec la première :

Arlequin baron suisse, canevas italien en un acte, le lundi 10 décembre 1742. Sans extrait. Ce sujet est tiré d'un autre canevas italien en trois actes, intitulé *Arlequin feint baron allemand*. Il avait été employé dans une espèce d'opéra-comique intitulé *Arlequin baron allemand ou le Triomphe de la Folie*².

Arlequin feint baron allemand (*Arlichino Barone Tedesco*), canevas italien en trois actes, le vendredi 21 août 1716. Voyez le canevas de cette pièce dans l'*Histoire de l'Ancien Théâtre Italien*. C'est de cette pièce qu'on a tiré *Arlequin baron suisse*, canevas italien en un acte³.

Ainsi, s'établit le cheminement du sujet : canevas de l'Ancien Théâtre-Italien, suivi de la pièce foraine, suivie à son tour d'*Arlequin feint baron allemand* à la nouvelle Comédie-Italienne en 1716 et d'*Arlequin baron suisse*, joué sur la même scène en 1742.

Quant à la date exacte de la représentation d'*Arlequin baron allemand* à la Foire Saint-Germain 1712, les sources se contredisent. Le *DTP* donne le mercredi 12 février 1712⁴.

¹ *DTP*, t. I, p. 203. Le *DTP* consacre également un article au prologue de cette pièce intitulé *Le Retour d'Arlequin à la Foire* dont il cite plusieurs couplets (*DTP*, t. IV, p. 441-442).

² *DTP*, t. I, p. 203-204.

³ *Ibid.*, p. 241.

⁴ *Ibid.*, p. 203.

Cependant, cette date est douteuse, car, en 1712, le 12 février tombait un vendredi et non pas un mercredi. Selon les *Nouveaux mémoires*¹, le 12 février fut le dernier jour de cette courte foire qui ferma pour cause de deuil². En revanche, la date qui figure dans le procès-verbal rédigé par le commissaire qui a rendu visite aux Forains semble au-dessus de tout soupçon. Ce procès-verbal fut rédigé le 6 février. Le 6 février était un samedi, ce qui correspond à l'information contenue dans l'affiche citée par le commissaire : « La Grande Troupe représentera vendredi 5^e février le *Retour du véritable Arlequin italien à la Foire St-Germain*, etc. »³ ; en effet, le 5 février était bien un vendredi. Le procès-verbal contient aussi des informations précieuses sur la troupe et les acteurs. La plainte des Comédiens Français est dirigée contre « le sieur Octave, ci-devant acteur de la troupe italienne que le Roi a renvoyée, et associé à plusieurs Italiens ». En guise de preuve matérielle, les plaignants apportent l'affiche que l'on vient de citer, et « un livre intitulé : *Le Retour d'Arlequin à la Foire, divertissement muet*, de 16 feuillets, sur le recto du bas de la page de chaque feuillet contenant ledit livre un prologue avec une pièce en trois actes qui a pour titre : *Arlequin baron allemand ou le Triomphe de la Folie* »⁴. Voici le spectacle qui se déroule en présence du commissaire dans « la grande loge du préau de la Foire Saint-Germain, la première en entrant par la porte de la rue de Tournon, que l'on [lui] a dit être celle où le sieur Octave fait sa représentation » :

[Nous] avons vu [...] jouer une comédie en trois actes précédée d'un prologue, pareille au livre à nous apporté et paraphé suivant le réquisitoire ci-dessus : ladite comédie exécutée par un Arlequin qu'on nous a dit être Dominique, une Isabelle, une Colombine, un Docteur qu'on nous a dit être Paghetti, un Pierrot qu'on nous a dit être Belloni, un Scaramouche⁵ et autres acteurs, avec plusieurs changements de théâtre et différentes entrées de ballets composés les uns de deux, les autres de trois, quatre et plus de danseurs et danseuses accompagnés d'un orchestre où nous avons remarqué huit instruments. Avons remarqué qu'il n'y a aucun acteur qui ait parlé dans le cours de la pièce ; mais ils se sont servis d'écriveaux qui ont suppléé à la parole et au moyen desquels le dialogue est suivi et les scènes liées jusqu'à la fin de la comédie, avec cette singularité que le parterre devient acteur et que, prenant le ton de l'orchestre, il prête lui-même le chant et la parole aux acteurs qui sont sur le théâtre. Nous avons lu sur lesdits écriveaux et entendu chanter plusieurs chansons contraires à la pudeur et aux bonnes mœurs⁶.

Hormis une très belle formule employée par le commissaire concernant les vaudevilles et soulignée par nous, plusieurs détails attirent l'attention : un orchestre relativement conséquent de huit musiciens, les entrées de ballet nombreuses et variées, le respect le plus strict de l'interdiction de parler, les chansons « contraires à la pudeur ». Cette dernière remarque

¹ *Nouveaux mémoires*, f° 3.

² Voir, pour plus de précisions, le chapitre consacré à la FSG 1712.

³ Campardon, t. II, p. 186-187.

⁴ *Ibid.*, p. 187.

⁵ Probablement, François Cazeneuve, dit Desgranges.

⁶ Campardon, t. II, p. 187.

dénonciatrice du commissaire fut-elle provoquée par l'impossibilité d'attaquer la troupe pour infraction à l'égard des arrêts et des sentences en faveur des Comédiens Français ?¹

Les précisions sur la troupe fournies par le procès-verbal sont particulièrement utiles, car elles permettent de corriger les informations données par le *DTP* qui affirme que la pièce *Arlequin baron allemand ou le Triomphe de la Folie* fut jouée chez la dame Baron. Or, selon le rapport du commissaire, la pièce et son prologue furent joués chez Octave par Dominique et ses camarades. Durant cette Foire Saint-Germain 1712, Octave était « intéressé » dans la société de Saint-Edme et Imbert. L'information du *DTP* signifierait alors que la dame Baron était également associée avec Saint-Edme, Imbert et Octave. Cela est peu probable ; la dame Baron avait, semble-t-il, une troupe à elle à cette foire².

L'attribution de la pièce foraine reste incertaine. Le *DTP* la dit « douteuse entre Messieurs Le Sage, Fuzelier et d'Orneval »³. Françoise Rubellin considère l'hypothèse de cette triple collaboration comme hautement improbable⁴. En effet, cette triple collaboration semble apparaître bien plus tardivement. Fuzelier ne revendique pas cette pièce qui n'apparaît ni dans son manuscrit *Opéra-comique*, ni dans celui d'*État des pièces*, ce qui ne constitue cependant pas une preuve formelle du fait que Fuzelier n'avait pas participé à sa rédaction. En effet, les deux manuscrits ne sont pas des répertoires exhaustifs de sa production. L'œuvre avait d'autant plus de chances d'être omise par Fuzelier si elle était le fruit d'une collaboration. Durant cette Foire Saint-Germain 1712, Fuzelier travaille pour une troupe « amie » de celle qui donne *Arlequin baron allemand*. Ses *Fêtes parisiennes* et son *Pédant scrupuleux* sont destinées à la troupe de Dolet et Delaplace installée dans le jeu de paume d'Orléans géré par Saint-Edme, Imbert et Labrosse, c'est-à-dire, par les mêmes entrepreneurs que la troupe dirigée par Octave qui représente *Arlequin baron allemand*. Un autre ouvrage des frères Parfaict, *Histoire de l'Ancien Théâtre Italien*, en relatant le canevas italien qui, selon les Parfaict, est à l'origine de la pièce foraine, propose une attribution légèrement différente de celle figurant dans le *DTP* : « Le Sr. Dominique en société avec Mrs Le Sage et

¹ Selon Marcello Spaziani, on ne peut exclure la possibilité de grivoiseries lors de la représentation, mais le texte n'offre aucun appui à cette accusation du commissaire (Marcello Spaziani, *Gli italiani alla « Foire », op. cit.*, p. 117). Il est vrai que le texte ne contient pas de couplets véritablement obscènes, mais on peut imaginer que, par exemple, un couplet moqueur de Pierrot adressé à la Sagesse négligée par Arlequin pouvait donner lieu à une petite scène leste : « Madame Alizon est en colère, / Ho ho tourloribo, / De ce qu'elle ne peut plaire, / Ho ho tourloribo, / Et qu'on ne veut pas lui faire / Ho ho ho tourloribo » (Acte II, sc. 3, Martinuzzi, p. 271).

² Pour plus d'informations, voir le chapitre consacré à la FSG 1712. Cette troupe devait réunir les acteurs de la troupe de Nivelon qui s'est ruinée en 1711, Baxter, Saurin et le couple Maillard compris.

³ *DTP*, t. I, p. 203.

⁴ « [...] nous ne croyons pas à l'hypothèse d'un trio d'auteurs pour *Arlequin baron allemand* et son prologue *Le Retour d'Arlequin à la foire* » (Françoise Rubellin, « Lesage à la Foire en septembre 1712 : *Les Petits-maîtres* », dans *(Re)lire Lesage*, dir. Christelle Bahier-Porte, Saint-Étienne, Publications de l'Université de St-Étienne, 2012, coll. « Lire le dix-huitième siècle », p. 41).

Fuzelier ont composé sur ce sujet une pièce en vaudeville et par écritaux, intitulée *Arlequin baron allemand ou le Triomphe de la Folie* ¹. Il semble en effet très probable que Dominique ait pu participer à la rédaction d'une pièce inspirée d'un canevas noté par son père. Et que Fuzelier ait pu apporter sa contribution, notamment pour les scènes impliquant la Folie et la Sagesse – en effet, ces scènes-là, on va le voir, semblent annoncer les scènes allégoriques des œuvres plus tardives de Fuzelier.

Le prologue intitulé *Le Retour d'Arlequin à la Foire* donne le ton à la pièce qui le suit. La présence de Dominique constitue « la clé » qui permet de comprendre ce prologue. Cet Arlequin qui est de retour est Dominique, digne héritier de son père et, par conséquent, le gardien des traditions de l'ancien Théâtre-Italien. C'est lui que l'on nomme « Arlequin de la vieille Roche », donc, un Arlequin qui a fait ses preuves². Arlequin et Pierrot, montés sur des chevaux d'osier, vont livrer un combat burlesque (« une espèce de carrousel »³) au Romain et à son confident, pourvus du même type de monture, et remporter une entière victoire. Thalie, « protectrice du jeu italien », rassure et encourage Arlequin : « Thalie fait entendre à Arlequin que quoiqu'il n'ait pas la liberté de parler, il ne laissera pas de plaire par ses gestes et son jeu italien. Arlequin l'embrasse et fait avec elle des lazzi »⁴. Ainsi, Arlequin donne, dès le prologue, un échantillon du jeu italien qu'il va développer tout au long de la pièce qui suit, *Arlequin baron allemand*. À la fin du prologue, Arlequin, encouragé par Apollon, réussit, non sans mal, à monter sur Pégase qui s'envole⁵. Cette monture volante devait représenter un certain contraste avec les chevaux d'osier parus précédemment ; malheureusement, le prologue ne contient aucune précision quand à l'apparence de ce fier destrier.

Le jugement que porte le *DTP* sur *Arlequin baron allemand* est d'une extrême sévérité : « Cette pièce n'a ni plan, ni intrigue, ni plaisanteries, et ne s'est soutenue que par le jeu des acteurs, et surtout de Dominique, qui y représentait le principal rôle »⁶. Du point de vue de la dramaturgie classique, cette pièce représente effectivement un singulier mariage

¹ Claude et François Parfaict, *Histoire de l'Ancien Théâtre Italien*, op. cit., p. 184, note.

² « [...] on dit fig. d'un homme d'une probité connue, que *C'est un homme de la vieille roche* » (*Académie*, 1694). Il s'agit donc d'un homme éprouvé, d'un homme à qui l'on peut faire confiance.

³ Martinuzzi, p. 262.

⁴ *Ibid.*

⁵ L'apparition de Pégase fournit d'ailleurs un prétexte à une pique dirigée contre la troupe rivale, à savoir, la troupe de la dame Baron qui avait représenté, à la Foire Saint-Laurent 1711, une comédie de Pellegrin, *Arlequin à la guinguette*. Apollon s'inquiète de la forme physique de son cheval ailé en ces termes : « Vite, qu'on selle ma monture, / Et qu'il refasse mon bidet ; / Un poète contre nature / L'a rendu plus lourd qu'un baudet : / Pégase n'a plus de figure, / La guinguette l'a contrefait » (Martinuzzi, p. 263).

⁶ *DTP*, t. I, p. 203.

entre une comédie d'intrigue (même si cette intrigue reste très sommaire) et une pièce allégorique. La partie allégorique n'a aucun pendant dans le répertoire de l'Ancien Théâtre-Italien. Par contre, l'intrigue qui concerne le déguisement d'Arlequin en baron allemand présente des similitudes avec le même déguisement pratiqué dans le canevas intitulé *Le Baron allemand*.

Le canevas de l'Ancien Théâtre-Italien est accessible à travers le résumé donné par les frères Parfaict dans leur *Histoire de l'Ancien Théâtre Italien*¹, ainsi qu'à travers le *Scenario* de Dominique le père². La pièce foraine a été éditée en 1712³ ; elle a également fait objet d'une réédition récente par Paola Martinuzzi⁴. La comparaison des deux versions, italienne et foraine, s'avère donc possible, même si toute comparaison d'une pièce rédigée et complète et des fragments ou résumé du canevas reste délicate.

Un court résumé permettra de se faire une idée sur la construction de la pièce foraine et sur les points à rapprocher du canevas italien. Nous soulignons, dans le canevas italien, la partie qui concerne la métamorphose d'Arlequin en gentilhomme allemand.

<i>Le Baron allemand, canevas italien</i>	<i>Arlequin baron allemand (FSG, 1712)</i>
<p>Arlequin rentre d'un grand voyage et rencontre son parent Trivelin. C'est une scène traditionnelle qui pouvait s'intégrer dans de nombreux canevas et pièces : le zanni fait un récit ironique des « honneurs » qu'il a reçus (il s'agit de la punition du fouet) et le dialogue se prolonge sur ses impressions de voyage plutôt extravagantes. Cette scène privilégie le comique verbal que la pièce foraine, réduite aux écriteaux, devait réduire au maximum – de fait, il est remplacé par « un grand jeu italien ».</p> <p>Dialogue Arlequin / Trivelin bâti sur les lazzi verbaux. Lazzi de voleur, lazzi de peur (Octave, arrivant l'épée à la main, effraie Arlequin). Tous ces lazzi ne semblent pas avoir de rapport direct avec l'intrigue.</p> <p><u>Arlequin arrive déguisé en gentilhomme allemand. Il a peur d'être puni pour cette fourberie et essaie de se sauver, mais Trivelin le retient et le rassure. Suivent les lazzi « linguistiques », notamment, Arlequin apprend avec peine quelques mots allemands.</u></p> <p><u>La rencontre ridicule avec Pantalon (lazzi avec l'épée)</u></p>	<p>Acte I.</p> <p>Sc. 1. Arlequin déguisé en voyageur⁵ rencontre le Docteur et lui demande sa fille en mariage. Le Docteur lui propose de choisir entre la fille sage et la fille folle.</p> <p>Sc. 2. Pierrot⁶, en confident du baron allemand, demande au Docteur une fille en mariage ; le Docteur, flatté, rompt tout engagement avec Arlequin pour marier sa fille au baron.</p> <p>Sc. 3. Pierrot reconnaît Arlequin et lui promet de le déguiser en baron allemand et lui faire épouser une fille du Docteur.</p> <p>Sc. 4-5. La Folie et la Sagesse se disputent les faveurs du baron.</p> <p>Sc. 6. Entrée dansée du baron allemand et la grande scène du jeu italien.</p> <p>Acte II.</p> <p>Sc. 1. Arlequin et Pierrot vantent le succès de leur fourberie.</p> <p>Sc. 2. Scaramouche en Savoyard fait voir la curiosité.</p> <p>Sc. 3. La Folie et la Sagesse forcent Arlequin à choisir</p>

¹ Claude et François Parfaict, *Histoire de l'Ancien Théâtre Italien*, op. cit., p. 184-191.

² Gambelli, vol. I, p. 177-181.

³ *Le Retour d'Arlequin à la foire*, prologue. *Arlequin Baron allemand, ou le triomphe de la Folie*, comédie en trois actes ; divertissement à la muette, Paris, [impr. de G. Valleyre] 1712, 30 p.

⁴ Martinuzzi, p. 253-274.

⁵ Il a certainement enfilé un habit de voyage par-dessus son costume traditionnel, et cet habit de voyage cache bien son justaucorps coloré. Pierrot le reconnaîtra pour Arlequin en le déshabillant (Acte I, sc. 3).

⁶ Les couplets chantés par Pierrot sont rimés tout au long de la pièce, mais son couplet dans le divertissement – « chanson sans rime et peut-être sans raison » – ne l'est pas.

<p><u>dont Arlequin est censé épouser la fille, Eularia. Arlequin boit le vin en chantant les chansons qui imitent le suisse, il veut faire boire Eularia et finit par une scène d'ivresse, en cassant la bouteille sur la tête du valet et en mettant l'épée à la main pour le tuer et venger ainsi la bouteille cassée.</u></p> <p>Arlequin arrive en courrier et fait des lazzi avec un cheval imaginaire, suivi des lazzi avec les lettres qu'il a apportées.</p> <p>Octave, amoureux de la fille de Pantalon, se cache dans un coffre qu'Arlequin fait porter dans la maison de Pantalon qui, découvrant le stratagème, consent finalement au mariage de sa fille avec Octave.</p>	<p>entre elles ; il se détermine pour la Folie, ce qui provoque une bagarre entre les deux sœurs. La Sagesse, moquée et dépitée, se retire.</p> <p>Sc. 4. Les Ris, les Jeux, la Bonne chère, l'Oisiveté, la Volupté et la Débauche font leur entrée et dansent en courtisant la Folie.</p> <p style="text-align: center;">Acte III.</p> <p>Cet acte, qui est en réalité un divertissement, se déroule dans le temple de la Folie. On célèbre le mariage de la Folie avec Arlequin et on les emporte en triomphe.</p>
---	--

Le canevas de Dominique ne représente pas un récit complet des péripéties de la pièce, il ne fait que fixer les scènes jouées par Arlequin. Les scènes du gentilhomme allemand en font partie. Ce déguisement n'est qu'un stratagème parmi d'autres imaginés probablement par l'intriguant Trivelin en vue de réussir le mariage d'Octave et d'Eularia. Les scènes du gentilhomme allemand constituent la partie la plus longue et détaillée du canevas où elles semblent occuper une place centrale. En mettant en scène le faux gentilhomme allemand, le canevas italien exploite surtout deux aspects d'altérité : la langue et le penchant pour la bouteille que le théâtre comique en France attribue systématiquement aux Allemands et aux Suisses. Un accessoire indispensable de tout gentilhomme sans égard à sa nationalité, l'épée, fournit également le prétexte à une série de lazzi. On imagine les deux éléments, la pantomime et le comique verbal, étroitement imbriqués tout au long de ces scènes, comme dans ce jeu de mots qui devait se transformer en un jeu corporel : « [Trivelin] me demande si je sais parler allemand, en équivoquant sur (*alle mani*) qui veut dire aux mains, "Oui-da, – lui dis-je, – aux mains et aux pieds" »¹.

Mais ce n'est pas le seul canevas de l'ATI qui mette en scène un déguisement d'Arlequin en gentilhomme allemand. Le canevas intitulé *Le Gentilhomme campagnard ou les débauches d'Arlequin*² contient les scènes très semblables à celles du *Baron allemand* :

[Trivelin] me propose de me faire faire le baron allemand et me demande si je sais quelques mots de cette langue ; je lui parle un jargon que je compose sur le champ, il en est content. Je viens en baron allemand pendant qu'Eularia, Aurelia et le Docteur sont sur la scène, je parle mon jargon, Trivelin me sert d'interprète ; on apporte la table, on boit et l'on danse, et je finis l'acte par casser la bouteille sur la tête du Docteur et par mettre l'épée à la main³.

Ainsi, la scène du baron allemand de ce canevas reprend tous les éléments importants du canevas *Le Baron allemand* : le jeu sur le jargon, la scène bachique et même le point

¹ Gambelli, vol. I, p. 179.

² *Ibid.*, vol. II, p. 509-513.

³ *Ibid.*, p. 510.

d'orgue de la scène d'ivresse, à savoir, la bouteille cassée sur la tête du partenaire¹ et la poursuite par Arlequin, l'épée à la main, de ce pauvre Docteur (ou valet, dans *Le Baron allemand*).

Dans les deux canevas italiens, celui du *Baron allemand* et celui du *Gentilhomme campagnard*, le déguisement d'Arlequin en gentilhomme allemand n'est qu'un stratagème parmi d'autres. La pièce foraine ne retient des canevas italiens que ce stratagème-là et écarte les autres. Contrairement aux canevas italiens, ce déguisement d'Arlequin en gentilhomme allemand permet au zanni forain d'arriver aussitôt au résultat espéré, et, par conséquent, il n'a nul besoin d'inventer d'autres stratagèmes. Mais, sur ce sujet de déguisement comique tout à fait traditionnel et épuisé à la fin du premier acte se greffe, dans la pièce foraine, un autre sujet, un sujet allégorique qui oppose la Folie à la Sagesse². L'apparition de ces deux personnages est prétexte à des couplets satiriques contre les financiers, les robins, les femmes infidèles, les vaniteux et les prétentieux de toutes sortes. La satire anime aussi les couplets qui accompagnent la scène de la « curiosité » que Scaramouche, en Savoyard, montre à Arlequin et Pierrot ; la présence de cette scène, gratuite par rapport à l'intrigue de la pièce, est probablement justifiée par l'aspect amusant de la « curiosité » montrée et par le contenu satirique des couplets. Les scènes de curiosité sont présentes dans l'ancien Théâtre Italien ; elles sont habituellement prétextes à une satire des mœurs parisiennes, mais aussi à un voyage dépaysant dans des lieux exotiques ou insolites³. La pièce foraine ne retient, semble-t-il, que l'aspect satirique et supprime la dimension exotique. Les cibles de la satire ne sont guère originales : une vieille coquette entretient un jeune amant, qui entretient une fille de l'Opéra, un marchand se ruine au jeu pendant que sa femme joue à un jeu très différent...

La confrontation entre la Folie et la Sagesse culmine en une scène divertissante de bagarre burlesque entre les deux allégories femelles. Leur confrontation permet de proclamer le pouvoir absolu de la Folie sur la scène foraine d'où l'on chasse, sans regret, la Sagesse. Ce triste personnage parti, la scène est envahie par les allégories venues demander la Folie en mariage : les Ris, les Jeux, la Bonne chère, l'Oisiveté, la Volupté et la Débauche. Mais la

¹ Dominique dévoile, dans *Le Baron allemand*, l'astuce utilisée pour rendre possible une telle brutalité : pour protéger sa tête, l'acteur mettait une calotte de fer sous la perruque (*Ibid.*, vol. I, p. 180).

² Curieusement, ce sont, en même temps, deux jeunes demoiselles, deux filles du Docteur, mais aussi deux allégories, peu destinées à l'existence terrestre : ainsi, dépitée par la victoire que la Folie remporte sur elle, la Sagesse annonce qu'elle « retourne avec vitesse / Reprendre [sa] place aux cieux » et évoque les autels que les mortels sont censés dresser à leur maîtresse (Acte II, sc. 3, Martinuzzi, p. 271).

³ Ainsi, dans la scène des curiosités de *La Fille de bon sens*, de Palaprat (1692), Pasquariel fait voir à Arlequin la cuisine de Sardanapale, la cave de Gargantua, le sérail du grand Mahomet (il compte avec raison sur l'attachement d'Arlequin à tous les plaisirs de la chair), ainsi que le trésor du grand sophi de Perse, le port de Marseille et Constantinople (Acte II, sc. 2).

Folie se prononce en faveur d'Arlequin. Le troisième acte est entièrement formé par un divertissement. Le sujet allégorique de la pièce trouve ici son expression visuelle la plus aboutie, car la scène représente le temple de la Folie où l'on célèbre son mariage avec Arlequin. Arlequin et la Folie sont emportés en triomphe, ce qui termine la pièce. Ce thème du triomphe de la Folie sera exploité ultérieurement par Fuzelier dans les productions destinées à différentes scènes parisiennes : dans le ballet *Les Âges*, sur la musique de Campra, créé à l'Académie royale de musique en 1718 et dont la scène finale s'intitule *Le Triomphe de la Folie sur tous les âges*, et dans la comédie *La Rupture du Carnaval et de la Folie*, représentée à la Comédie-Italienne en 1719¹. Il se peut que ce triomphe de 1712 constitue le premier triomphe de cette « série ».

La pièce foraine contenait de nombreuses scènes de « jeu italien » qui reprenaient probablement certains lazzi de Dominique décrits dans sa version du canevas *Le Baron allemand*². Les danses étaient également extrêmement nombreuses dans le spectacle forain ; le procès-verbal comme le texte édité de la pièce en témoignent. Parmi les différents numéros dansés du premier acte, on remarque particulièrement la danse de Pierrot (sc. 2), la danse de la Folie avec ses suivantes (sc. 4) et la danse d'Arlequin en baron allemand suivi de quatre Allemands dansants (sc. 6). Cette dernière scène est présentée, par l'auteur du livret, comme « la plus belle et la plus divertissante de la pièce, par les danses, par la décoration qui en est superbe, et par le mérite d'Arlequin [...] »³. Cette mention du « mérite d'Arlequin » fait écho au témoignage des frères Parfaict qui attribuaient le succès de la pièce au talent de Dominique. Pour la décoration, il n'est pas facile d'imaginer en quoi cette scène pouvait mériter une décoration si extraordinaire. Le décorateur cherchait-il à traduire plaisamment la couleur locale allemande ? La scène se termine par une « chanson qui ne signifie rien » chantée par Arlequin. Cette chanson est censée imiter la langue étrangère parlée par le baron ; elle fait écho à la scène du canevas italien où le faux gentilhomme allemand, tout en s'enivrant, chante les couplets « en imitant le langage suisse »⁴. Malheureusement, le texte de la pièce foraine ne précise pas si Arlequin-Dominique avait retenu les lazzi autour du vin et de l'ivresse ou bien les lazzi avec l'épée pour cette scène perçue probablement comme la scène centrale de la pièce foraine (en tout cas, « la plus belle et la plus divertissante »). Le deuxième

¹ Voir à ce propos : Dominique Quéro, « Les audiences de la Folie », dans *Ris, masques et tréteaux, Aspects du théâtre du XVIIIe siècle. Mélanges en hommage à David A. Trott*, éd. par Marie-Laure Girou Swiderski, Stéphanie Massé, Françoise Rubellin, Presses de l'Université Laval, 2008, p. 215-239.

² On remarque, notamment, « un grand jeu italien » (acte I, sc. 1 et 3), « une scène italienne » (acte I, sc. 4), « une de ces scènes [...] qui ne brillent que par le jeu de théâtre » (acte II, sc. 2), « un grand jeu italien » (acte III). De nombreux autres jeux de scène sont certainement passés sous silence.

³ Acte I, sc. 6, Martinuzzi, p. 269.

⁴ Gambelli, vol. I, p. 48.

acte se termine par une « entrée de caractère » exécutée par les allégories des différents plaisirs, et par une danse générale agrémentée de sauts. Le troisième acte est « une cérémonie très divertissante ornée de danses »¹.

Nous avons mis en relation la pièce *Arlequin baron allemand* montrée à la Foire Saint-Germain en 1712 et le canevas italien (les canevas italiens), mais cette pièce de 1712 ne représente pas la première apparition d'Arlequin en baron allemand sur la scène foraine. Un procès-verbal recueilli par Émile Campardon constitue un témoignage précieux d'une reprise foraine antérieure de ce sujet italien.

Le 14 mars 1710, deux commissaires sont présents au jeu tenu par Catherine Baron : Étienne Duchesne vient sur la propre sollicitation de la directrice, et Charles Bizoton, sur celle des Comédiens Français. Voici ces deux procès-verbaux :

Étienne Duchesne	Charles Bizoton
<p>[...] le spectacle commence par des danses sur la corde et se continue par des scènes sur un théâtre qui ne sont que monologues, la plupart n'ayant aucune liaison avec ce qui les précède et les suit. Lesquels monologues sont de personnages comiques. Aucuns sont prononcés ou déclamés par un personnage seul sur le théâtre, d'autres en la présence d'un ou de deux autres personnages mais qui ne parlent point, quoique la parole leur soit adressée, et enfin le spectacle se termine par des sauts périlleux².</p>	<p>[...] a paru sur le théâtre un acteur, habillé en Docteur, parlant à un autre acteur, nommé Pierrot, auquel il faisait la proposition de vouloir marier sa fille Colombine à un comte allemand ; qu'après ladite proposition ledit Pierrot lui répondait par signe, et, resté seul sur le théâtre, disait qu'il allait faire entendre cette proposition à Arlequin, son ami, afin qu'il profitât de l'occasion, se déguisât en comte allemand et se présentât audit Docteur pour épouser sa fille ; que ledit Arlequin étant survenu après cette seconde scène, ledit Pierrot lui aurait expliqué la même proposition à laquelle Arlequin répondait par signes et postures ; et, après un entretien d'un quart d'heure, ledit Arlequin se serait retiré avec ledit Pierrot et se serait allé déguiser en comte allemand. Ensuite ledit Arlequin serait revenu faire une troisième scène avec la fille du Docteur, lui tenant plusieurs discours, la plupart obscènes et sans aucun ordre, faisant plusieurs postures indécentes avec ledit Pierrot : après lesquelles, étant sorti de sur le théâtre, on aurait apporté une table où il y avait plusieurs habits de femme et ledit Arlequin serait venu seul faire une quatrième scène, parlant tout seul, se serait habillé en femme, aurait continué cette scène seul sur le théâtre en discourant avec une femme pour laquelle il répondait à plusieurs discours sales, fort indécents et remplis d'obscénités³ qui auraient fini</p>

¹ Acte III, Martinuzzi, p. 272.

² Campardon, t. I, p. 87.

³ Marcello Spaziani remarque que les obscénités ne sont notées que par ce commissaire sollicité par les Comédiens Français – d'ailleurs, le commissaire semble reprendre les formules utilisées par les Comédiens Français qui, dans leur plainte, ont évoqué les représentations « indécentes et obscènes » de la troupe de Catherine Baron (voir Campardon, t. I, p. 88) – tandis que le commissaire invité par Catherine Baron ne semble pas les remarquer (Marcello Spaziani, *Gli italiani alla « Foire »,* op. cit., p. 106-107). Le commissaire n'était-il pas payé, pour les procès-verbaux, par la personne qui s'adressait à lui ? Les différences entre les procès-verbaux « commandés » par les Forains et ceux réclamés par leurs rivaux en seraient expliquées, du moins, en partie.

	<p>fini la pièce. Puis il y aurait eu une annonce faite par un particulier qui serait venu dire que l'on allait voir les sauts périlleux d'un Anglais qui serait venu un moment après, avec plusieurs autres, faisant des sauts périlleux sur le théâtre en dansant, et, à chaque côté, deux figures de Gilles faisant des annonces des sauts extraordinaires qu'ils faisaient et par lesquels lesdites pièces auraient fini ainsi que la représentation, qui a duré jusqu'à huit heures et demie¹.</p>
--	--

Étienne Duchesne se contente de constater qu'il s'agit de scènes détachées sans liaison et ces scènes sont jouées en monologues. Aucun personnage mentionné, aucune scène décrite. La description de Charles Bizoton est, en revanche, de telle précision, qu'elle constitue un véritable canevas² que l'on pourrait facilement découper en scènes³. Chose encore plus précieuse, cette description permet de rapprocher la pièce jouée en 1710 de la comédie *Arlequin baron allemand ou le Triomphe de la Folie* jouée à la Foire Saint-Germain 1712.

En effet, la première scène décrite par le commissaire, où le Docteur fait la proposition à Pierrot de marier sa fille à un comte allemand correspond à la scène d'*Arlequin baron allemand* où Pierrot paraît en confident du baron allemand et obtient du Docteur la promesse de mariage en faveur du baron (acte I, sc. 2).

Ensuite, selon les procès-verbaux, Pierrot décide de déguiser Arlequin en comte allemand et lui faire épouser la fille du Docteur et il fait part à Arlequin de ce plan, ce qui correspond exactement à la scène suivante d'*Arlequin baron allemand* (acte I, sc. 3).

Suit, dans le procès-verbal, une scène d'Arlequin avec la fille du Docteur qu'il courtise. Le commissaire ne précise pas, mais Arlequin apparaît certainement déguisé en comte allemand, et cette scène correspond donc à l'entrée d'Arlequin en baron allemand dans la pièce de 1712 (acte I, sc. 6). Cette scène termine, dans *Arlequin baron allemand*, le premier acte de la pièce ainsi que l'intrigue liée à ce déguisement d'Arlequin ; ensuite, Arlequin va choisir entre les deux filles, la Folie et la Sagesse, et la pièce développera cet aspect allégorique qui est complètement absent du spectacle donné en 1710. Probablement plus proche des canevas italiens, le spectacle décrit par le commissaire enchaîne sur un nouveau déguisement d'Arlequin qui paraît habillé en femme et semble jouer cette dernière scène en « se dédoublant » : en effet, il fait les deux interlocuteurs à la fois⁴, ce qui rappelle la

¹ Campardon, t. I, p. 88-89.

² Comme l'a remarqué Marcello Spaziani à l'occasion du procès-verbal de Camuset, du 19 mars 1710 (Marcello Spaziani, *Gli italiani alla « Foire »*, op. cit., p. 60).

³ Scènes d'une longueur non négligeable, car, selon le commissaire, l'entretien de Pierrot avec Arlequin dans la deuxième scène de la pièce aurait duré un quart d'heure.

⁴ « Arlequin serait venu seul [...], se serait habillé en femme, aurait continué cette scène seul sur le théâtre en discourant avec une femme pour laquelle il répondait à plusieurs discours » (Campardon, t. I, p. 88).

technique italienne du dédoublement du personnage grâce à un habit « combiné » (par exemple, dans *Le Gentilhomme campagnard*, canevas de l'ATI qui a peut-être servi de source pour le sujet du gentilhomme allemand, Arlequin paraît vêtu « d'un côté en Espagnol et de l'autre en Français » et orchestre une querelle des plus vives entre cet Espagnol et ce Français).

Ainsi, après quelques scènes à l'intrigue identique, les deux pièces, celle de 1710 et celle de 1712, suivent un développement différent. Le genre de ces deux pièces n'est pas non plus le même. En 1710, la troupe de la dame Baron joue par monologues, ce qui explique la présence des scènes parlées assez longues, bien que n'impliquant qu'un seul « parleur ». En 1712, les acteurs sont devenus muets, et le seul moyen d'expression verbale sont les couplets sur les écriteaux. La prose des canevas de l'ATI et du spectacle de 1710 s'est donc muée en couplets, et, au cours de cette métamorphose, le texte a été sensiblement allégé.

Néanmoins, malgré les différences, il semble tout à fait probable – on pourrait même dire, certain – que le spectacle joué en 1710 constitue une étape d'évolution de ce sujet des canevas de l'Ancien Théâtre-Italien vers l'opéra-comique de 1712. À la Foire Saint-Germain 1710, la troupe de Catherine Baron est menée par Dominique, c'est lui qui joue Arlequin et c'est lui qui, très vraisemblablement, se charge d'adapter le canevas italien à la scène foraine et à ses contraintes¹. En 1712, Dominique ne fait plus partie de la troupe de Catherine Baron. Mais le fait que ce soit toujours lui et sa troupe qui interprètent le sujet d'Arlequin baron allemand constitue certainement un argument en faveur de l'attribution de cet opéra-comique à Dominique, seul ou en collaboration (avec Fuzelier ?).

D – De Vénus justifiée à L'École des jaloux (1712)

Comme nous l'avons dit, les auteurs forains se révèlent tout aussi friands des travestissements de l'antiquité que l'étaient les dramaturges de l'ATI ; le burlesque mythologique est leur procédé de prédilection dès les débuts du théâtre forain. *Le Ravissement d'Hélène, le siège et l'embrasement de Troie*, de Fuzelier, représenté à la Foire Saint-Germain de 1705 et peut-être librement inspiré du répertoire italien², en fournit déjà un exemple³. Nous

¹ Le fait que, en 1710, l'aventure d'Arlequin en baron allemand soit jouée par la troupe de la dame Baron explique peut-être la raison pour laquelle le *DTP* situe la pièce de 1712 dans le théâtre de cette même directrice.

² Une comédie de l'ATI, *Ulysse et Circé* (1691), aurait pu donner à Fuzelier l'idée de représenter le siège et le sac de Troie.

³ Les premières scènes donnent le ton pour la lecture de la Fable qui suivra, puisqu'elles se déroulent ... au cabaret. Hélène y est qualifiée, par Francoeur, grivois au service de Pâris, du « plus joli tendron de la Grèce » (sc. I). Ce joli tendron se révélera être une fieffée menteuse : elle assurera à Menelaus (Ménélas) de lui avoir

avons examiné également le cas d'*Arlequin à la guinguette* de l'abbé Pellegrin (1711). En 1712, paraît, à la Foire Saint-Laurent, un autre échantillon du burlesque mythologique, *L'École des jaloux*. L'auteur de cette pièce, resté anonyme, relate l'histoire de Vulcain, Vénus et Mars, conclue sur une amère leçon de patience à l'attention des maris trompés. Et, pour cela, l'auteur s'inspire directement de la comédie en un acte de Dufresny, *Les Adieux des officiers ou Vénus justifiée* (25 avril 1693)¹.

Nous allons d'abord caractériser cette pièce avant de voir ce qu'en retire l'auteur forain anonyme de *L'École des jaloux*. Le texte de la comédie de Dufresny figure dans le quatrième volume du recueil de Gherardi². On trouve, dans cette comédie, tous les procédés caractéristiques du burlesque mythologique³. En premier lieu, il y a une dégradation du comportement des personnages mythologiques. Le sujet des amours triangulaires de Vulcain, Vénus et Mars s'y prête avec bonheur. Chez Dufresny, Vénus est une habile coquette qui, selon ses propres mots, choisit « un jeune guerrier pour le brillant, et un financier pour le solide »⁴ ; Mars, un jeune officier (« plumet »), fat, entretenu et coureur de jupons. Quant au mari trompé, il se dit « naturellement poltron »⁵, et c'est en vertu de cette lâcheté « génétique » (Vulcain est joué par Arlequin dont les lazzi de peur sont célèbres) qu'il décide de ne pas affronter directement son rival, mais se venger sur Vénus : « [...] c'est un brutal qui n'entend pas raillerie, différons la vengeance jusqu'à ce qu'il soit parti. Il aime tendrement ma

resté fidèle et n'avoir ressenti que de la haine envers son ravisseur. Mais les spectateurs savent à quoi s'en tenir, car ils l'ont vue partager l'amour de Pâris. Cependant, la veine burlesque est encore faible dans cette pièce qui compte beaucoup sur l'aspect spectaculaire de la Fable (les combats, le cheval gigantesque, l'embrasement de la ville etc.) Voir, pour plus de détails sur cette pièce, le chapitre consacré à la FSG 1705.

¹ Francis Carmody avait déjà signalé la ressemblance entre *L'École des jaloux* et *Les Adieux des officiers ou Vénus justifiée* (« *École des jaloux* (L'). 3 a. en écr., tiré des *Adieux* de Dufresny (1693), » – Carmody, p. 427). Claudio Vinti (*Alla Foire e dintorni*, op. cit., p. 131) et Paola Martinuzzi (p. 275) ont repris cette information.

Il existe une autre comédie sous le même titre, *L'École des jaloux*, en trois actes et en prose (ce qui prouve bien que ce n'est pas la même pièce que le divertissement forain, tout en couplets). Cette pièce a rejoint les fonds de la BnF (ms. fr. 9271) après avoir fait partie de la collection de M. de Soleinne. Mais il semble que ce soit une pièce bien plus tardive que notre divertissement ; dans la collection de M. de Soleinne elle faisait partie d'un portefeuille 3069 regroupant les pièces de la deuxième moitié du XVIII^e siècle (voir Paul Lacroix, *Bibliothèque dramatique de Monsieur de Soleinne*, catalogue rédigé par P. L. Jacob Bibliophile, Paris, Alliance des Arts, 1843-1845, Réédition : Graz, 1969, t. III/IV, p. 16).

² Gherardi, 1741, vol. IV, p. 294-326. Pour les citations de cette pièce, nous indiquerons désormais uniquement la scène et la page. Une comédie en trois actes et en vers intitulée *L'École des jaloux, ou le Cocu volontaire* (ou *La fausse Turquie*), par Antoine-Jacob de Montfleury (Montfleury fils), avait paru en 1664, mais cette comédie n'ayant pas de rapport direct à la pièce de Dufresny ni à la pièce foraine (hormis le thème de jalousie et le caractère de jaloux, bien évidemment), elle n'entrera pas dans le cadre de notre analyse.

³ Procédés relevés par Roger Guichemerre dans son article « Le burlesque mythologique dans le *Théâtre Italien* de Gherardi », art. cit., p. 187-196.

⁴ Sc. 6, p. 315.

⁵ Sc. 2, p. 301.

femme, et je ne puis mieux me venger de lui, qu'en rossant ce qu'il aime »¹. Cupidon² porte ici le sobriquet de « débauché » et se présente devant sa mère « tenant une pipe allumée à la bouche et une bouteille d'eau-de-vie à la ceinture »³. Son flambeau, son carquois et son bandeau – tout l'attirail traditionnel qui permet d'identifier le personnage – a été mis en gage au cabaret. Mais, bien que désarmé, il prive son frère, Cupidon poli et délicat, des pratiques, car le vin et la bonne chère conquièrent plus sûrement les cœurs des dames que les traits de tendresse. D'ailleurs, les dieux sont aussi sujets à des penchants bachiques que les hommes : la plupart des dieux ne pourront pas venir à l'assemblée convoquée sur la demande de Vulcain, car ils se trouvent malades « à cause des vins nouveaux »⁴.

À la dégradation du comportement qui a perdu tout le caractère noble et majestueux répond une dégradation langagière. Vulcain gratifie son rival de « grand pendard » et de « grand maraud », et sa tendre épouse, de « carogne ». Vénus, de son côté, traite son mari de « magot » (quand il a le dos tourné), ou bien de « moutonnet, mignon, petit fils »⁵ quand elle cherche à l'amadouer.

Cette dégradation est due au fait que, derrière les dieux de Dufresny, se cachent les Parisiens à peine déguisés. La pièce fourmille d'allusions à la réalité française contemporaine⁶, et c'est la satire – certes, conventionnelle – de la société fin de siècle qui donne son sel au déguisement des habitants de l'Olympe. Le titre de la pièce, en deux parties, – *Les Adieux des officiers ou Vénus justifiée* – introduit déjà un plaisant anachronisme, car la France de la fin du XVII^e siècle (les officiers) y rencontre l'antiquité mythologique (Vénus). La première partie de ce titre, *Les Adieux des officiers*, renvoie à la réalité bien connue de l'époque, à savoir, les départs saisonniers des jeunes gens pour la guerre, les départs qui privent le beau sexe d'une grande partie des charmes du printemps. Quittant leurs quartiers d'hiver, les officiers laissent les belles en pâture aux robins et petits abbés. Ce thème a été maintes fois évoqué dans les pièces du Théâtre-Italien et constitue un « *leitmotive* du théâtre comique saisonnier »⁷. La pièce ayant été représentée fin avril, *les adieux des officiers* sont de

¹ Sc. 2, p. 301.

² Il y a, chez Dufresny, deux frères Cupidons qui « se mangent le blanc des yeux ensemble » (sc. 2, p. 306), car l'un ôte les pratiques à l'autre.

³ Sc. 4, p. 308.

⁴ Sc. 7, p. 317.

⁵ Sc. 2, p. 302.

⁶ Le Tambour qui vient inviter Mars à partir le prévient : « [...] votre cheval est toujours rétif quand il faut sortir de Paris », avant d'enchaîner sur le souvenir d'une campagne passée : « Vous souvient-il du tour qu'il [le cheval] vous joua en revenant de Flandres [...] », – sc. I, p. 299-300). Quant Mars se mettra à la tête de ses soldats, Vulcain ira le conduire « jusqu'au Bourget ». Les allusions à la vie contemporaine étant nombreuses, on ne saurait les multiplier ici.

⁷ François Moureau, *De Gherardi à Watteau, op. cit.*, p. 54.

saison. La deuxième partie du titre, *Vénus justifiée*, fait allusion à la mythologie et introduit le thème de l'adultère en suggérant l'image d'une épouse au comportement douteux (qui aurait donc besoin de se justifier). La pièce de Dufresny, constituée de huit scènes de longueur inégale¹, va, en effet, se scinder en deux parties : la première (sc. 1 et 2) sera construite autour du départ de Mars (et, donc, des adieux des officiers) et la deuxième, autour du procès que fait à sa femme Vulcain, après l'avoir piégée, déguisé en Plutus (sc. 5-8). Les scènes 3 et 4, placées entre ces deux pôles, sont consacrées à la querelle des deux Cupidons.

Les procédés burlesques, chez Dufresny, ne se limitent pas uniquement au domaine verbal ; un accompagnement musical incongru en fait également partie :

Dufresny, en particulier, a employé cette forme de discordance, en parodiant les opéras en vogue. Dans *Les Adieux des officiers*, le chant où l'Amour loue la prudence de Vulcain, mari complaisant par lâcheté, sur l'air fameux des Forgerons d'*Isis* (IV, 3), est rythmé par les coups de marteau de Vulcain, furieux d'avoir été trompé. Plus loin (sc. VIII), lorsque Vulcain vient se plaindre au tribunal des dieux, Momus le blâme en chantant : si, dit-il, l'époux trompé

... court à l'audience
publier son mauvais sort,
Plus il prouve l'offense,
Plus il a tort, il a tort, il a tort².

L'élément musical est très important dans la comédie de Dufresny qui commence et finit, pour ainsi dire, en chansons. Sur 8 scènes, quatre comportent des fragments chantés considérables³.

Pourquoi en 1712 le choix de l'auteur forain de *L'École des jaloux* s'est-il sur *Les Adieux des officiers* ou *Vénus justifiée* ? La programmation de l'Académie royale de musique pourrait peut-être nous éclairer là-dessus. En effet, le 6 septembre 1712, l'Académie royale de musique offre une première représentation d'un ballet intitulé *Les Amours de Mars et Vénus*, musique d'André Campra sur le livret d'Antoine Danchet⁴.

Le ballet de Danchet a la particularité de proposer une lecture très frivole de la Fable. Si, dans le théâtre français classique, on se moque des maris jaloux, parce qu'ils sont jaloux à tort (c'est le cas dans *L'École des jaloux* de Montfleury, par exemple⁵) et donnent par leur

¹ Surtout pour la huitième et dernière scène qui comporte beaucoup de chant et pourrait, à elle seule, former tout un acte d'une comédie. En fait, cette scène intègre un divertissement final, très conséquent.

² Roger Guichemerre, « Le Burlesque mythologique dans le *Théâtre Italien* de Gherardi », art. cit., p. 191.

³ Scène I : un échange chanté par le Tambour et un Amour ; cette scène se termine par la chanson de Bellone. Scène II : le chant de l'Amour sur l'air des forgerons plus un petit chant de Vulcain ; scène 3 : entièrement en vers mais non chantée ; scène 4 : versifiée en grande partie, cette scène comprend trois fragments chantés ; scènes 5, 6, 7 : aucun fragment chanté ; scène 8 : plus de deux tiers est chanté.

⁴ « Cet Opéra eut peu de représentations, et n'a jamais reparu au théâtre, à la réserve du prologue [...] » (*DTP*, t. I, p. 126).

⁵ Don Carlos met en garde Santillane, le mari jaloux : « Croyez-moi, quel que soit le mal dont on se plaint, / Dès qu'on craint de souffrir, on souffre ce qu'on craint » (Antoine-Jacob de Montfleury, *L'École des jaloux, ou le cocu volontaire*, acte I, sc. 9, Paris, Compagnie des libraires, 1761, p. 18). C'est là la leçon que les personnages

jalousie et sévérité excessives des idées de vengeance aux femmes les plus sages, Danchet choisit de se moquer d'un mari jaloux qui a toutes les raisons du monde de l'être. Il met au centre de l'action un adultère consommé et fièrement assumé tant par la femme, Vénus, que par son amant. Le fait d'être unis par l'amour donne à ce couple une légitimité dont les liens d'Hymen sont curieusement dépourvus. C'est donc le mari qui accumule tous les torts : tort d'être laid, d'avoir l'humeur incommode, de troubler les plaisirs de sa femme, de rendre public son déshonneur et de chercher justice auprès des dieux¹.

Le sujet – l'adultère – n'a pas de quoi charmer les moralistes, mais c'est surtout son traitement qui paraît osé. Les amours illégitimes de Vénus et de Mars sont chantées et glorifiées, leur « belle flamme » est exaltée, tandis que les transports jaloux de Vulcain sont raillés et représentés comme une bizarrerie et une aberration. D'ailleurs, Vénus proclame haut et fort le peu de cas qu'elle fait des liens conjugaux : « De ma main pour un autre en vain l'Hymen dispose, / L'Amour a pour vous seul disposé de mon cœur »².

Enfin, par pitié pour le martyr du jaloux, on enivre³ et on endort le malheureux époux ; dans son sommeil, on brouille dans son esprit le souvenir du passé. À son réveil, Vénus est auprès de lui, le réprimande avec bienveillance et lui prodigue des conseils sur la conduite qu'un époux doit adopter.

Il est intéressant de constater que le traitement de ce sujet mythologique sur la scène de l'Académie royale de musique est à peu près le même que chez les Italiens. Le souvenir de la pièce de Dufresny est-il pour quelque chose dans cette ambiance d'immoralité riante qui règne dans le ballet de Danchet ?

Nous ne savons pas la date exacte de la parution de *L'École des jaloux* sur la scène foraine. La pièce est conservée, sous une forme manuscrite, dans le recueil fr. 25476 (f^{os} 44-55) à la Bibliothèque nationale de France. Elle a fait l'objet d'une édition séparée au moment

s'ingénient à administrer au jaloux : il ne faut pas s'attirer les tourments en appréhendant sans repos des chimères engendrées par notre imagination.

¹ Ce n'est pas la trahison de la femme, mais bien le manque de discrétion de la part du mari qui est déshonorant. Tous les torts retombent sur ce dernier, coupable d'avoir fait éclaté la vérité : « Qu'espérait votre âme jalouse ? / Votre dessein pour vous n'a que trop réussi : / Des secrets d'une épouse / C'est toujours un malheur d'être trop éclairci » (Antoine Danchet, *Les Amours de Vénus*, dans : *Théâtre de M. Danchet*, Paris, Grangé, Robustel et Le Loup, 1751, 4 vol., t. III, p. 201). L'amant a raison, car il est discret, et l'époux a tort, car il ébruite l'affaire : « Votre rival cachait son bonheur avec soin, / Vous en avez rendu tout l'Olympe témoin ; / C'est vous seul que nous devons plaindre » (*Ibid.*, p. 202).

² *Ibid.*, p. 196.

³ Antoine Danchet se serait-il souvenu d'une astuce utilisée par Mercure chez Dufresny ? « MERCURE à Vénus, bas. J'ai prié Bacchus de composer un petit breuvage pour adoucir la colère de Vulcain » (sc. 7, p. 318). Et, en effet, quand tous les dieux lèvent leurs coupes et quand Vulcain goûte à cette liqueur, il accepte de faire la paix avec sa femme et prend le parti de la croire innocente. « VÉNUS, chante : Grâce au bon vin, tu crois que je suis sage : / Maudit celui qui te détrompera. / S'il te revient quelque fâcheux présage, / Vas chez Bacchus, il me justifiera. VULCAIN, chante. Te voilà donc, Vénus, justifiée, / Il faut finir, notre titre est entier. / On blanchirait l'épicière accusée, / Si l'on pouvait enivrer l'épicière » (sc. 8, p. 326).

de sa création ; cette édition par Guillaume Valleyre date de 1713 et est consultable également à la BnF¹. Enfin, une réédition moderne de cette pièce est proposée par Paola Martinuzzi². Maupoint, dans sa *Bibliothèque des théâtres*, ne mentionne pas *L'École des jaloux* ; Antoine de Lérès et le *DTP* la citent en précisant la date et le lieu de représentation (Foire Saint-Laurent, 1712), mais sans donner la moindre information sur l'auteur ou bien sur la troupe qui l'avait représentée³. Le permis d'imprimer *L'École des jaloux* a été délivré le 21 août 1712. Si la pièce a bien été représentée à la Foire Saint-Laurent de 1712 et le permis délivré le 21 août, il est logique de supposer qu'elle a été imprimée au cours de cette foire, fin août 1712, et non pas en 1713, comme l'indique la page de titre de l'édition de Guillaume Valleyre. Le livret devait être proposé au public au moment des représentations de cette pièce et sa publication n'aurait pas eu beaucoup de sens une fois la foire terminée (ou alors, il s'agirait de préparer une reprise de la pièce à la foire suivante...) On peut imaginer que l'auteur forain a voulu profiter de la curiosité du public excitée par l'annonce, pour le 6 septembre, de la première représentation du ballet de Danchet et Campra à l'Académie royale de musique. Il s'agissait, en quelque sorte, de proposer au public impatient une « avant-première » bouffonne de l'œuvre qu'il allait admirer, sous peu, sur la scène de l'Opéra. Ainsi, l'œuvre de Danchet et Campra, postérieure à la pièce foraine, n'a pu lui servir de source, mais sa création imminente a certainement donné l'idée à l'auteur forain de puiser dans le fonds italien pour offrir une version burlesque des amours des déités antiques.

L'École des jaloux pique la curiosité du chercheur par de nombreux points obscurs. Déjà bien énigmatique par son anonymat⁴, la pièce réserve encore d'autres questionnements. En effet, il n'est pas impossible qu'elle ait été en réalité créée un an plus tôt que la date donnée par le *DTP* (et, par conséquent, deux ans plus tôt que la date donnée par la page de titre de l'édition). À la Foire Saint-Laurent 1711, on représenta une pièce intitulée *Les Amours de Mars et de Vénus* (ou bien *Les Amours de Vénus et de Mars*). Elle faisait partie d'un programme de trois pièces offert au public par la troupe d'Alard et de Lalauze :

La troupe d'Alard et de Lalauze représenta pendant le cours de cette Foire un divertissement, qui avait pour titre, *Les Fêtes bachiques*, suivies des *Amours de Mars et de Vénus*, et d'une *Fête de paysans*, en trois actes. Le premier, qui ne servait que de prologue, se passait entre Bacchus, Silène, une Bacchante,

¹ Et aussi dans la bibliothèque numérique de la BnF, Gallica. Sur la page de titre de l'exemplaire proposé par Gallica (BnF, département Littérature et art, YF-9188) figure d'ailleurs une amusante annotation manuscrite anonyme caractérisant la pièce avec une grande concision : « bête et sale ».

² Martinuzzi, p. 275-288.

³ Lérès, t. I, p. 158 : « *L'École des jaloux*, pièce en trois Ac. par écritaux, représentée à la Foire S. Laurent 1712 : les amours de Mars et de Vénus, et la jalousie de Vulcain en font le sujet ».

⁴ La page de titre de l'édition ne comporte pas de nom d'auteur (« *L'École des jaloux*, divertissement représenté à la Foire, avec les airs propres à chaque couplet »), pas plus que les ouvrages de référence tels que le catalogue de Clarence D. Brenner ou le répertoire de Francis Carmody.

et des Sylvains dansants. Le second acte représentait les Amours de Mars et de Vénus. Vulcain, dans un monologue qui terminait cet acte, déplorait le sort des cocus. Le troisième était une Fête de Paysans, terminée par un vaudeville de douze couplets¹.

Ces *Amours de Mars et de Vénus* ne comportaient donc qu'un seul acte, contrairement à *L'École des jaloux* qui en comporte trois. Mais, chose curieuse, la pièce se terminait, tout comme *L'École des jaloux*, par un couplet de Vulcain sur le sort des cocus. S'agit-il d'une seule et même pièce ? L'acte des *Amours de Mars et de Vénus* de la Foire Saint-Laurent 1711 a été joué par la troupe de Charles Alard. Or, la carrière de cet entrepreneur allait justement s'interrompre suite à l'accident survenu lors d'une représentation de ce programme. Continuons la citation :

Ce spectacle fut le dernier qu'Alard donna au public. En faisant un saut périlleux, il tomba, et sa tête ayant porté contre une coulisse, il ne prit point de précautions contre les suites de ce coup : il s'y forma un abcès, qui lui causa la mort quelque temps après la présente Foire².

On peut supposer que sa troupe fut dissoute suite à sa disparition (les troupes foraines se trouvaient toujours pour ainsi dire dissoutes entre les deux foires, mais les acteurs ayant signé des contrats de longue durée revenaient ensuite chez leur entrepreneur). Son répertoire, par conséquent, redevenait, en quelque sorte, libre de droit, et l'auteur pouvait certainement disposer de sa pièce comme bon lui semblait. Il l'a probablement retravaillée en vue d'offrir un divertissement plus copieux composé de trois actes et pouvant remplir toute une soirée (en tout cas, une grande partie de la soirée). Ensuite, il a proposé la pièce remaniée à une autre troupe foraine. Laquelle ? Nous n'avons aucun argument à avancer pour tenter cette identification.

Le texte des *Amours de Mars et de Vénus* de 1711 semble perdu, on ne peut donc faire aucune comparaison avec *L'École des jaloux*. Quant à l'attribution des *Amours de Mars et de Vénus*, le catalogue de Brenner donne cette pièce à Fuzelier³, sans que ce dernier le réclame⁴.

L'article le plus détaillé consacré à *L'École des jaloux* est celui fourni par le *DTP* :

École (L') des jaloux, divertissement en trois actes, par écrivains, représenté à la Foire S. Laurent 1712. In-12, Paris, Valleyre, 1713.

Les amours de Mars et de Vénus, et la jalousie de Vulcain font le sujet de cette pièce : après que ce pauvre mari a été berné assez sottement pendant les deux premiers actes, et une partie du troisième, enfin il convoque les Dieux, et leur adresse ses plaintes. Les Divinités ne font que rire, chacun Dieu

¹ *MSF*, t. I, p. 129-130. Cette pièce est mentionnée aussi dans le *DTP* : « *Amours (les) de Vénus et de Mars*, divertissement d'un acte, précédé des *Fêtes Bachiques*, et suivi d'une *Fête de Paysans*, ces trois actes furent représentés par la troupe d'Alard, associé avec Lalauze, à la Foire S. Laurent, 1711. Sans extrait » (*DTP*, t. I, p. 129).

² *MSF*, t. I, p. 130.

³ Brenner, n° 6599 : « [FUZELIER, Louis, *Les Amours de Mars et de Vénus*, divert., 1 a., en pant., et en couplets par écrivains. Repr. Foire St. Laurent, juillet 1711 ».

⁴ En tout cas, dans son manuscrit *Opéra-Comique*, Fuzelier ne mentionne pas cette pièce ; le manuscrit *État des pièces* ne la cite pas non plus. Mais, selon son propre témoignage (voir *Opéra-Comique*), Fuzelier travaille, durant la FSL 1711, pour la troupe d'Alard, ce qui pourrait justifier l'attribution de cette pièce à Fuzelier.

répond par un couplet sur l'air de *Grimaudin*. Alors Vulcain prend le parti le plus sage, et se consolant chante sur le même air :

Puisque les cornes d'abondance
Sont de tout temps,
Et qu'aujourd'hui c'est une chance
Qu'ont bien des gens,
Restons donc comme nous voilà,
Rions, chantons, ô gué lon là¹.

Ce petit extrait résume assez bien tant la pièce foraine que la comédie de Dufresny. Néanmoins, les deux pièces diffèrent en quelques points importants. La première différence – et elle prédéfinit les autres – est que la pièce foraine fut jouée par écrivains, les acteurs forains ayant interdiction de parler. C'est pourquoi la pièce ne comporte aucune réplique en prose, mais uniquement les couplets (une trentaine de couplets de longueur diverse). Ces couplets étaient montrés par les acteurs, et chantés par le public ou bien les personnes disposées à dessein dans la salle, mais pas par les acteurs. Les acteurs se contentaient de présenter les écrivains ; ainsi, par exemple, le livret mentionne « Vulcain fait un lazzi, puis on dit »², ce « on » ne se référant certainement pas à Vulcain. Les didascalies décrivent l'action de la pièce avec clarté et précision – chose essentielle pour que le public puisse se repérer dans ce qui se passe sur scène. Le genre imposé à la pièce foraine par les circonstances va conduire à deux conséquences : économie de personnages, mais développement des aspects spectaculaires.

La pièce de Dufresny comporte 17 personnages dont certains sont joués par un seul et même acteur. Ce sont presque exclusivement les divinités romaines : Vénus (jouée par Colombine, alias Catherine Biancolelli) ; Mars, Jupiter (Octave, Jean-Baptiste Costantini) ; Vulcain (Arlequin, Évariste Gherardi) ; Plutus, Pluton (Pasquariel, Giuseppe Tortoriti³) ; Mercure (Pierrot, Giuseppe Geratoni) ; Junon (Marinette, Angelica Toscano) ; Cupidon, Diane (Isabelle, Françoise Biancolelli) ; L'Océan (le Docteur, A. A. Lolli) ; Bacchus, un Tambour, Cupidon le débauché (Mezzetin, Angelo Costantini) ; Bellone, Momus, un Amour (un chanteur). À ces personnages se joignent aussi les figurants, « plusieurs autres amours et divinités qui ne parlent point »⁴.

L'auteur de *L'École des jaloux* conserve les personnages principaux, tout en raccourcissant la liste pour n'en garder que 9 sur les 17 : Vulcain, Vénus, Mars, Jupiter, Junon, Pluton, Cupidon débauché, Mercure et Momus. Il y a aussi les figurants : les

¹ *DTP*, t. II, p. 362-363. C'est ce couplet final que mentionnent peut-être les *MSF* en parlant des *Amours de Mars et Vénus* représenté en 1711.

² Acte I, sc. 2, Martinuzzi, p. 279.

³ Son rôle de Plutus est en réalité un rôle muet et tout en pantomime. L'acteur maîtrisait mal le français et se spécialisait dans l'expression non-verbale et, notamment, les acrobaties.

⁴ Gherardi, 1741, t. IV, p. 296.

forgerons, les ivrognes, les bohémiens et la suite de Mars. Le nombre de personnages, quoique inférieur à celui des Italiens, reste assez conséquent.

Paola Martinuzzi souligne que, contrairement à de nombreuses pièces par écriteaux, *L'École des jaloux* conserve le fil narratif tout au long des trois actes¹. D'ailleurs, contrairement au nombre de personnages, le nombre d'actes a augmenté, car la pièce foraine compte trois actes, au lieu d'un seul acte chez Dufresny. Cependant, on peut constater que l'action n'est pas plus complexe ou développée dans la pièce foraine, et pour cause : les contraintes du genre de pièce en écriteaux excluent tout dialogue et condamnent l'auteur à alterner les lazzi, les « jeux de théâtre » avec les couplets relativement succincts, et ce mode de fonctionnement n'est pas favorable à la complexité d'intrigues. Chaque scène ne comporte, en règle générale, que deux, trois ou quatre couplets, la dernière scène présentant un nombre de couplets exceptionnel (6). Une seule scène ne comporte aucun couplet, étant composée uniquement de jeu pantomimique² ; on peut supposer que, dans le spectacle, les scènes purement pantomimiques pouvaient être plus nombreuses que dans la version notée de cette pièce. Les lazzi, tout en étant mentionnés et souvent encensés³, ne sont malheureusement jamais décrits en détail (c'est tout à fait normal, car il n'y avait nul besoin de décrire au public les lazzi que ce dernier avait sous les yeux et qui constituaient certainement la partie la plus facilement compréhensible du spectacle). Mais il est certain que les lazzi et les acrobaties étaient particulièrement travaillés, car les pièces à la muette et en écriteaux comptaient, pour réussir, surtout sur le jeu des acteurs qui faisait la part belle aux lazzi, sauts et acrobaties. Ainsi, dans *Le Retour d'Arlequin à la foire* représenté à la Foire Saint-Germain 1712, Thalie console Arlequin : elle « fait entendre à Arlequin que quoiqu'il n'ait pas la liberté de parler, il ne laissera pas que de plaire par ses gestes et son jeu italien. Arlequin l'embrasse et fait avec elle des lazzi »⁴. Les danses ne sont mentionnées que rarement dans le livret⁵, mais on ne doit pas s'y tromper : elles constituaient certainement un des atouts majeurs du spectacle.

¹ Martinuzzi, p. 276.

² Il s'agit du rendez-vous galant de Mars et de Vénus : « Charmés tous deux de se voir, ils se témoignent réciproquement leur amour par des lazzi, jusqu'à ce qu'ils voient Vulcain qui les déconcentre » (Acte II, sc. 3, Martinuzzi, p. 283).

³ On parle d'un « petit lazzi agréable » (Acte I, sc. 1), d'un « jeu de théâtre fort divertissant » (Acte I, sc. 2), des « lazzi qui font rire » (Acte I, sc. 3), d'un « jeu de théâtre des plus risibles » (Acte II, sc. 4) etc.

⁴ *Le Retour d'Arlequin à la foire*. Divertissement à la muette, Paris, [impr. de G. Valleyre] 1712, p. 11.

⁵ On y trouve les danses suivantes : la danse de Cupidon avec deux ivrognes (à la fin du premier acte), la danse des dieux qui termine l'acte II, la danse de Mars et de Vénus habillés en Bohémiens (acte III, sc. 1), et la danse qui finit la pièce. On comprend que les Forains n'avaient pas intérêt à citer et à décrire toutes les danses qui entraient dans la pièce, car de telles descriptions pouvaient servir de preuve de leur non-respect des privilèges des théâtres officiels.

Si l'on s'en tient au livret imprimé, l'auteur de la pièce foraine fait l'économie de tout préambule et entre directement en la matière, en évoquant, dès les premiers instants de la pièce, le thème de la jalousie conjugale et de l'adultère : Vulcain paraît « un marteau sur son épaule, et comme un jaloux, cherche partout s'il ne voit point quelqu'un [...] »¹. La deuxième scène du premier acte de la pièce foraine voit apparaître Vulcain et les deux forgerons, mais l'auteur forain ne réutilise pas la référence parodique à l'opéra *Isis* (*Isis*, acte IV, sc. 3) présente chez Dufresny : dans la pièce du Théâtre-Italien, un amour chantait un vaudeville sur l'air des forgerons de l'opéra, dans la pièce foraine, Vulcain chante sur l'air *En revenant de Saint-Cloud*.

Chez Dufresny, la scène dans la forge de Vulcain (sc. 2) est construite autour d'un jeu sonore : Vulcain frappe sur son enclume si fort que les amoureux ne peuvent pas se parler, ce bruit fait mal aux oreilles délicates de Vénus attristée par le départ de son amant. Vulcain fait mine de vouloir frapper Mars, mais se ravise, car il a peur de ce jeune guerrier. L'auteur forain reprend l'accessoire essentiel de Vulcain, le marteau, et se sert également de l'aspect ambigu du marteau qui est un instrument de travail et une arme en même temps. Dans la pièce foraine, Vulcain entre et cherche partout les soupirants de sa femme, prêt à les assommer avec son marteau. Ne trouvant personne, il se met à travailler en frappant sur son enclume. Dans la deuxième scène, les deux forgerons se joignent à lui ; « ils frappent sur l'enclume au son des violons » (la musique devait souligner le rythme saccadé de leur labeur).

Dans la scène suivante de la pièce foraine, la perfidie de la femme adultère et la colère du mari trompé s'expriment par une plaisante pantomime : Vénus cherche à caresser son mari « qui la maltraite par des lazzi qui font rire » (acte I, sc. 3). Chez Dufresny, Vulcain réserve les mauvais traitements pour le moment où Vénus se retrouvera sans la protection de son amant.

La pièce de Dufresny dédouble le personnage de Cupidon pour opposer à un Cupidon sage, un personnage triste et sans relief, un Cupidon débauché, mauvais garnement en proie au tabagisme et l'alcoolisme. L'auteur forain trouve une solution plus « économique » : il n'y a, dans *L'École des jaloux*, qu'un seul Cupidon, et c'est justement Cupidon débauché, le Cupidon qui s'est conformé aux goûts de son époque. Les attributs de Cupidon forain sont encore plus parlants que ceux de Cupidon débauché italien. Ce dernier paraissait « tenant une pipe allumée à la bouche et une bouteille d'eau-de-vie à la ceinture »². Cupidon forain entre « habillé en débauché, avec des cervelas, des boudins en guise de flèches, et une bouteille à la

¹ Acte I, sc. 1, Martinuzzi, p. 277.

² Sc. IV, p. 308.

main »¹. Les cervelas et les boudins sont là non seulement pour rappeler le goût de ce Cupidon pour la bonne chère, mais aussi pour introduire quelques sous-entendus grivois. On peut imaginer que ces sous-entendus étaient exploités par l'acteur jouant Cupidon dans son jeu pantomimique, même si le texte de la pièce ne donne aucune indication là-dessus.

Dans la pièce de l'Ancien Théâtre-Italien, comme dans la pièce foraine, le mari jaloux finit par avoir les preuves de son infortune. Chez Dufresny, il reçoit ces preuves grâce à son propre stratagème : il se déguise en Plutus pour éprouver Vénus qui se montre bien faible face à la tentation des richesses. Dans *L'École des jaloux*, Vulcain surprend par hasard l'entrevue de Mars et de Vénus².

La différence de ces deux situations réside principalement dans le fait que, chez Dufresny, il n'y a pas de scène d'adultère à proprement parler (Plutus est en réalité Vulcain, ce qui est moins choquant pour les bienséances qu'un véritable rendez-vous adultère), tandis que, dans la pièce foraine, les deux amants, Mars et Vénus, sont réunis, par l'industrie de Mercure l'entremetteur, dans un tête-à-tête amoureux que le mari viendra troubler.

Dans les deux cas, Vulcain prend la décision de rassembler les dieux pour leur conter le crime de Vénus et demander une séparation de corps et de bien. Les deux pièces ne montrent qu'une seule divinité qui s'offusque de l'adultère commis : il s'agit de l'acariâtre Junon. Dans la pièce foraine, cette matrone revêche est singulièrement masculinisée, car elle apparaît « avec des bottes et un fouet en sa main »³ et s'en prend à Vénus dont elle accuse les mœurs légères ; la scène se termine par une bataille burlesque au cours de laquelle les deux déesses se crêpent le chignon.

Dans la pièce foraine, la raillerie à l'adresse de Vulcain atteint son apogée dans l'avant-dernière scène de la pièce où Vénus et Mars, déguisés tous les deux en Bohémiens, viennent se moquer de Vulcain et lui prédire le cocuage tant redouté. Cette mascarade cynique qui se termine en bastonnade conforte Vulcain dans son intention de demander justice aux dieux. Mais, à l'Hôtel de Bourgogne comme à la Foire, les dieux seront unanimes : les jaloux doivent prendre leur mal en patience et espérer que leurs cornes seront aussi celles de l'abondance.

Le couple des dieux adultères apparaîtra encore sur la scène foraine dans les années 1730, dans une œuvre de Denis Carolet, mais l'ambiance ne sera plus la même, la conjoncture historique aidant :

¹ Acte I, sc. 4 (Martinuzzi, p. 280).

² « Vulcain surpris de voir sa femme avec Mars est au désespoir [...] » (Acte II, sc. 4, Martinuzzi, p. 283).

³ Acte II, sc. 7 (Martinuzzi, p. 284).

L'Opéra-comique finit par dégénérer sous la plume de Carolet, et au moment des succès français dans la guerre de succession de Pologne en 1733-1734 tombe dans la plate apologie des combats et du soldat. *L'Amour désœuvré ou les Vacances de Cythère* (1734), dernière pièce du Recueil [*TFLO*], met en scène Mars, Vénus et l'Amour qui font successivement passer un examen du nationalisme belliciste à un garçon, un marchand, une actrice, un procureur, un comédien italien, une femme d'officier et un officier. Ce dernier sera récompensé par Vénus, étant le seul digne d'amour. En bon militaire, il repousse encore cette tentation pour aller poursuivre le combat [...]¹.

E – Arlequin empereur dans la Lune (1714)

1. Arlequin empereur dans la Lune, de l'Ancien Théâtre-Italien, et sa fortune scénique

Le recueil manuscrit des pièces de théâtre conservé à la Bibliothèque nationale de France sous la cote ms. fr. 25480 comporte, sur une quinzaine de feuillets (f^{os} 365-380v), une pièce intitulée *L'Empereur dans la Lune* datant de 1714. Le titre établit une parenté immédiate avec une célèbre comédie du Théâtre Italien, *Arlequin Empereur dans la Lune*, jouée trente ans plus tôt, en 1684. La pièce manuscrite est un opéra-comique en trois actes, entièrement chantée. En parcourant ses couplets, on se rend immédiatement compte que cet opéra-comique n'emprunte pas seulement le titre ou bien l'idée centrale à la pièce de la troupe italienne, mais qu'il s'agit bel et bien d'un exemple de réécriture du répertoire de l'Ancien Théâtre-Italien pour les besoins d'une troupe foraine.

Le choix d'adapter *Arlequin empereur de la Lune* ne surprend guère si on songe au succès dont cette œuvre de Fatouville a joui sur la scène italienne. Dans sa nouveauté, « cette pièce fit un grand fracas, tout Paris y courut, et à chaque représentation, la salle de l'Hôtel de Bourgogne se trouva trop petite ; Isabelle et Colombine actrices nouvellement reçues y jouèrent des scènes toutes françaises »². Cette notice de Maupoint s'inspire visiblement d'un compte-rendu du *Mercur galant* rédigé en ces termes :

Je ne vous dis rien d'une comédie nouvelle de la troupe italienne, intitulée *Arlequin empereur dans le monde de la Lune*, qui pendant quinze jours qu'on l'a jouée sans interruption sur la fin du carême a fait ici un fracas qui va au-delà de tout ce qu'on peut s'en imaginer. Tout Paris y a couru, et à chaque représentation, le lieu s'est toujours trouvé trop petit. L'incomparable Arlequin s'est fait admirer à son ordinaire, aussi bien que les deux actrices nouvelles, Isabelle et Colombine, qui jouent dans cette pièce des scènes françaises, pleines d'une satire agréable et très finement tournée³.

Ainsi, selon le *Mercur*, ce sont les talents et les grâces des deux jeunes demoiselles, filles de Dominique Biancolelli, l'Arlequin de la troupe, l'art de leur père, mais aussi la

¹ Isabelle Martin, *Le Théâtre de la Foire*, op. cit., p. 289.

² Maupoint, p. 36.

³ *Mercur galant*, mars 1684, p. 255-256.

qualité des scènes françaises et surtout leur contenu satirique qui ont procuré aux Italiens ce succès.

La renommée de cette comédie a franchi les frontières du royaume. En 1687, adapté par Aphra Behn, *Arlequin empereur dans la Lune* alias *The Emperor of the Moon* a obtenu un succès retentissant en Angleterre¹. Tony Leigh faisait un Scaramouche admirable, mais la véritable vedette était incontestablement Arlequin incarné par le talentueux Tom Jevon, un comédien anglais maîtrisant parfaitement les techniques des acteurs italiens dont il « apprit le métier au contact d'une troupe de passage² ». En Angleterre, cette comédie est restée longtemps dans le répertoire, car on la reprenait encore en 1706, 1708, 1717, 1721, 1731, 1739, 1748, 1777³.

En France, la pièce continue à être jouée après l'expulsion de Paris des Italiens. Ainsi, en 1703, *Arlequin empereur dans la Lune* est représenté à Lyon, par la troupe de Joseph Tortoriti, le Pasquariel de l'Ancien Théâtre-Italien.

En 1707, *Arlequin empereur dans la Lune* fut jouée à la Foire Saint-Laurent. Au cours de la Foire Saint-Germain précédente, le Parlement avait rendu l'arrêt qui interdisait aux entrepreneurs les scènes en dialogues ; les Forains imaginèrent aussitôt diverses ruses pour contourner l'arrêt et remplacèrent les dialogues par des scènes en monologues. C'est justement sous forme de monologues que la pièce a été adaptée à la Foire Saint-Laurent de cette année-là. Un rapport de police décrit assez fidèlement le déroulement du spectacle et permet de comprendre comment fonctionnait cette curieuse forme dramatique qu'on appelait « pièce en monologues » :

[L'an 1707, le 6e jour de septembre] En conséquence, [nous nous] sommes transporté à l'instant dans le jeu et théâtre de ladite veuve Maurice que nous avons trouvé rempli de monde. Après le jeu et danse de corde, on a levé une toile et s'est fait sur le théâtre un changement de décoration. Plusieurs acteurs et actrices ont paru sous les noms de signor Dottor, Arlequin, Scaramouche, Pierrot, Colombine, Octave et autres, qui ont joué et représenté la comédie intitulée : *Arlequin, empereur dans la Lune*, qui nous a paru être la même que les comédiens italiens ont ci-devant représentée en français sur leur théâtre de l'Hôtel de Bourgogne. Dans chaque scène un acteur parle tout haut, les autres lui répondent par des gestes dans certains endroits et dans d'autres lui répondent tout haut, après que l'acteur qui vient de parler s'est retiré dans une des coulisses d'où, dans le même instant, il ressort et reparait sur le théâtre pour continuer tout haut, comme il fait, la suite du discours qui forme la pièce et représente la comédie suivie en son entier, la plupart desdits acteurs parlant chacun à son tour haut, quoique seul, dans chaque scène, ne laisse pas d'interpréter tout haut la scène muette de l'autre acteur, ce qui compose une comédie suivie de son dénouement⁴.

¹ Sur cette adaptation anglaise, voir Florence March, « Farce, satire et science dans *The Emperor of the Moon* (1687) d'Aphra Behn », dans *Études Épistémè*, automne 2006, n° 10, p. 99-115.

² Bernard Jolibert, *La Commedia dell'arte et son influence en France*, op. cit., p. 75.

³ Pour plus de précisions à propos de l'histoire scénique de cette comédie en Angleterre voir *The Works of Aphra Behn*, London, Summers, Montague 1915, vol. III, accessible en ligne sur le site du Projet Gutenberg.

⁴ Campardon, t. II, p. 118-119.

Cette adaptation jouée en présence du commissaire en septembre 1707 était-elle la même adaptation que celle que nous éditons ? Non, à l'évidence. Premièrement, dans le rapport de police aucune mention n'est faite de la musique, ce qui aurait été surprenant dans le cas d'une pièce entièrement chantée ; d'ailleurs, le commissaire emploie bien le verbe « parler » et non pas « chanter » pour décrire la communication entre les acteurs. Le commissaire identifie sans peine la pièce italienne qu'il avait probablement vue quelques années auparavant à l'Hôtel de Bourgogne et qui avait fait assez de bruit pour être restée dans les mémoires. L'adaptation devait donc suivre l'original d'assez près, malgré la forme nouvelle que la troupe a été obligée de donner à la pièce. On imagine que les Forains ont dû supprimer certaines scènes, comme la scène d'Isabelle et de Colombine où les jeunes filles dissertent sur la poésie, les hommes, l'amour et les mœurs du siècle. Néanmoins, les Forains jouaient certainement une version plus étoffée que les quelques scènes que nous connaissons à travers les différentes éditions du Théâtre-Italien. Ainsi, le jeune amoureux, absent des scènes conservées mais indispensable pour l'intrigue de la pièce, est présent ici sous le nom d'Octave.

Les *MSF* affirment qu'*Arlequin empereur dans la Lune* a paru également à la Foire Saint-Germain 1712 et relatent de manière détaillée les circonstances de cette reprise. Jean-Baptiste Costantini, dit Octave, ancien acteur de la troupe italienne, décida de se lancer dans une entreprise foraine. Il

fit choix des meilleurs sujets de la troupe d'Alard, dont Lalauze fut du nombre, et leur en joignit encore d'autres, avec lesquels il ouvrit son théâtre, par une pièce représentée par les anciens Comédiens Italiens, sous le titre d'*Arlequin empereur dans la Lune*, mise en couplets, avec beaucoup de nouvelles scènes, par Messieurs Remy et Chaillot ; qui eut une grande réussite¹.

Cependant, dans le chapitre consacré à la Foire Saint-Germain 1712, nous avons exposé les raisons pour lesquelles la parution d'*Arlequin empereur dans la Lune* à cette foire semble peu probable. Alors, peut-être que les *MSF* se trompent de foire, et que la pièce éditée par nos soins a été représentée en 1714 et non pas en 1712 ? Le fait que la pièce conservée dans le recueil ms. BnF fr. 25480 date de 1714 est incontestable. En effet, à la dernière page, le manuscrit de la pièce porte une date à laquelle cette pièce fut soumise au censeur : « Vu ce 14 février 1714 ». Cette mention, tracée par la même main que tout le texte de cette pièce, n'est pas accompagnée de signature du censeur. Il s'agit probablement d'une copie de l'exemplaire destiné au censeur : le scripteur a reproduit la date à laquelle la pièce fut examinée, mais il n'a pas reproduit, bien évidemment, la signature. La date indique que la pièce était destinée à la

¹ *MSF*, t. I, p. 133-134.

Foire Saint-Germain de 1714¹. La pièce représentée en 1712 n'aurait probablement pas été soumise au censeur, encore une fois, deux ans après la première représentation, même si quelques changements avaient été apportés entre temps ; notre pièce doit être bel et bien de 1714. Ni les *MSF*, ni les autres sources interrogées ne fournissent aucune information concernant la représentation d'*Arlequin empereur dans la Lune* à la FSG 1714. Cependant, vu que le manuscrit est daté du février 1714 et que la parution de cette pièce à la FSG 1712 semble peu probable, l'explication la plus vraisemblable est celle d'une erreur commise par les *MSF* qui auraient confondu les deux saisons.

L'Empereur dans la Lune du ms. BnF fr. 25480 serait-il l'œuvre de Remy et Chaillot ? On possède très peu d'information sur ces deux auteurs dont *Arlequin empereur dans la Lune* est la seule œuvre attestée². Selon le *DTP*, ces deux auteurs auraient inventé les pièces à la muette et les pièces en écritaux : si cette affirmation est exacte, le manque d'information sur eux paraît vraiment surprenant, et on est amené à se demander si ces deux auteurs avaient réellement existé. Est-ce qu'ils avaient écrit des pièces en écritaux ? Est-ce que la pièce *Arlequin empereur dans la Lune* que le *DTP* leur attribue était en écritaux ? De là, une question suivante : la pièce du ms. BnF fr. 25480 que nous éditons, était-elle jouée en écritaux ? Difficile de répondre de manière catégorique, même si on penche pour un « non ». En revanche, il est sûr que la mention « mise en couplets » s'applique parfaitement à cette pièce. Et qu'en est-il des scènes nouvelles, nombreuses, selon les frères Parfaict, dans l'œuvre de Remy et Chaillot ? La pièce du ms. BnF fr. 25480, contient-elle les scènes nouvelles ou bien suit-elle exactement le modèle italien ? On va le découvrir en comparant la structure des deux pièces, leurs intrigues et leurs personnages respectifs.

¹ Marcello Spaziani signale une édition d'*Arlequin empereur dans la Lune* faite à Troyes : Monsieur D *** [Fatouville, Anne Mauduit de] *Arlequin empereur dans la Lune*, Troyes, Garnier, s. d., 43 p. La datation de cette édition est très incertaine. Marcello Spaziani suppose qu'elle pouvait être imprimée à l'occasion d'une reprise de la pièce en 1714 (Marcello Spaziani, *Gli italiani alla « Foire »*, quattro studi con due appendici, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 1982, p. 116). Nous penchons plutôt pour 1725 (voir, pour plus de détail sur cette édition, notre chapitre consacré à *Arlequin à la guinguette*). Quoi qu'il en soit de la datation, il s'agit, tout simplement, d'une réédition de la comédie de Fatouville, de l'ATI (des scènes présentes dans l'édition du Théâtre Italien de 1700), et non pas d'une version foraine. Cependant cette édition réserve une surprise que nous évoquons dans le chapitre consacré à *Arlequin à la guinguette*.

² Voici les articles que le *DTP* consacre à Chaillot et à Remy :

« CHAILLOT, (N...) aide à mouleur de bois, et ami intime du Sieur Remy. C'est à ces deux auteurs que le Théâtre de la Foire est redevable de l'idée des pièces à la muette, et de celles par écritaux, tant en prose qu'en vaudevilles, idée que Messieurs Le Sage, Fuzelier et d'Orneval ont perfectionnée depuis. [...] Au reste on ignore le temps de la mort des Sieurs Remy et Chaillot : ils étaient des philosophes inconnus, qui sont morts incognito. [...] On peut ajouter que les titres et le détail des pièces de la composition des Sieurs Chaillot et Remy ne sont pas plus connus que leur vie » (*DTP*, t. II, p 70-71).

« REMY, (N...) Greffier à l'Hôtel de ville de Paris, camarade et intime ami du Sieur Chaillot, a composé avec lui plusieurs ouvrages pour le Théâtre de la Foire ; ces pièces n'ont jamais été imprimées, et l'on en ignore même les noms, à la réserve d'*Arlequin empereur dans la Lune*, représenté en 1712 » (*DTP*, t. IV, p. 417).

Si notre hypothèse est bonne, et qu'*Arlequin empereur dans la Lune* ait en effet paru à la Foire Saint-Germain 1714 et non en 1712, quelles furent les circonstances de sa représentation ? Quelle troupe et quel entrepreneur se sont chargés de le mettre en scène ?

À la Foire Saint-Germain 1714, Octave semble posséder deux théâtres dont l'activité nécessite sans doute un répertoire étendu. *Arlequin empereur dans la Lune*, fait-il partie de ce répertoire ?

Deux autres troupes foraines importantes, celle des époux Saint-Edme (sous le nom de Dominique) et celle de la veuve Baron (sous les noms de Baxter et Saurin) sont présentes à la Foire Saint-Germain 1714 et adoptent le titre de « nouvel Opéra-Comique »¹. La troupe de la veuve Baron occupe, pendant cette foire, le Jeu de paume de Bel-Air, et le répertoire de cette troupe consiste dans des pièces de l'Ancien Théâtre-Italien profondément remaniées par Louis Fuzelier (*La Matrone d'Éphèse*, de Fatouville, et *Les Mal-Assortis*, de Dufresny)². Le succès de ces deux remaniements est éclatant, au dire de Fuzelier lui-même³. L'adaptation d'*Arlequin empereur dans la Lune*, est-elle représentée par la même troupe ? Un argument de taille semble s'opposer à cette hypothèse : dans la pièce, on se moque de *Cornélie vestale*, tragédie attribuée à Fuzelier et au président Hénault, représentée sans grand succès en janvier 1713⁴. Certes, Louis Fuzelier ne manquait pas d'humour, et il était capable de parodier ses propres pièces ; cependant, cette allusion à la malheureuse *Cornélie vestale* ressemble plus à une attaque du fournisseur d'une troupe rivale, celle d'Octave ou bien des Saint-Edme. Et, bien entendu, cette allusion à la pièce de janvier 1713 démontre bien que notre *Arlequin empereur dans la Lune* ne pouvait être antérieur à cette date.

En 1714, grâce à l'accord passé avec l'Opéra qui permet aux acteurs forains de chanter⁵, les pièces en monologues sont abandonnées au profit d'opéras-comiques dont notre version de *L'Empereur dans la Lune* fournit un exemple.

2 – L'intrigue

Les huit scènes de la comédie en trois actes *Arlequin empereur dans la Lune*¹ recueillies par Gherardi, constituaient, selon Charles Mazouer, « entre la moitié et les deux

¹ *MSF*, t. I, p. 160.

² Voir les chapitres consacrés à ces deux réécritures.

³ Fuzelier, Ms *Opéra-Comique*.

⁴ Jouée cinq fois au mois de janvier et février 1713 (le 27, le 29 et le 31 janvier et le 3 et 5 février). Voir Henry Carrington Lancaster, *op. cit.*, p. 638.

⁵ Cet accord ne concerne pas toutes les troupes : certains entrepreneurs forains sont toujours réduits à utiliser les écrivains ou les monologues.

tiers du spectacle »². Ces fragments ne nous laissent saisir l'intrigue de la pièce qu'en partie ; quant au contenu des scènes manquantes, nous en sommes réduite à des hypothèses.

Arlequin est amoureux de Colombine, servante du Docteur, que ce dernier envisage de marier soit à l'apothicaire, soit au fermier, soit au boulanger. L'intrigue est alimentée par les ruses et les stratagèmes d'Arlequin qui cherche à écarter les trois prétendants pour obtenir la main de sa bien-aimée. Il est certain que la pièce contenait aussi une intrigue parallèle, développée dans les scènes italiennes, qui contait les amours d'Isabelle, la fille du Docteur³ ; il n'est pas impossible d'imaginer également une intrigue autour de la jeune Eularia, la nièce du Docteur, ainsi qu'autour de sa servante Olivette, les comédies à l'italienne affectionnant les intrigues à la symétrie parfaite. Quoi qu'il en soit, les huit scènes du recueil ne racontent que les amours de zanni et non pas ceux des *innamorati*. Pour arriver à ses fins, Arlequin multiplie les déguisements, se présentant successivement en fille de chambre, en fermier, en boulanger, en apothicaire, en ambassadeur du souverain lunaire et, pour couronner le tout, en empereur de la Lune en personne. Ces deux dernières métamorphoses hautement extravagantes répondent à la manie du Docteur qui étudie sans cesse la Lune qu'il croit être un monde habité comme celui de la Terre. En flattant cette manie, Arlequin espère voir ses désirs satisfaits, car le Docteur ne saurait refuser sa servante à l'ambassadeur lunaire, ni sa fille, à l'empereur. C'est probablement Cinthio, mentionné par Isabelle, qui doit épouser cette dernière en se faisant passer pour l'empereur de la Lune. C'est là un des points obscurs de la pièce : en effet, Arlequin paraît d'abord en ambassadeur pour demander la main d'Isabelle de la part du souverain lunaire qui l'a chargé de cette délicate mission. Pas un mot n'est dit à propos de Colombine, mais nous sommes en droit d'imaginer que cet ambassadeur va profiter de son rang honorable pour la demander en mariage. Mais voici qu'Arlequin réapparaît, cette fois, non pas en ambassadeur mais en empereur lui-même qui convoite Isabelle. C'est donc lui, le zanni, qui envisage de se marier avec Isabelle ? Il semble que, dans le feu de l'action, Arlequin perde de vue le but de ses propres stratagèmes. Mais voici les chevaliers du Soleil qui paraissent au son des trompettes et exigent qu'Arlequin renonce à Eularia, Isabelle et

¹ Le premier recueil édité par Gherardi en 1694, en un seul volume, comportait quatre scènes de la comédie, à savoir, *Scène de la fille de chambre*, *Scène d'Isabelle et Colombine*, *Scène d'Apothicaire*, *Scène dernière* (celle où Arlequin se présente en empereur de la Lune). Le recueil intitulé *Supplément du Théâtre-Italien*, tome II (Bruxelles, 1697) proposait encore deux scènes : celle de l'Ambassade et du voyage d'Arlequin dans l'empire de la Lune et celle où Colombine décide de déguiser Arlequin en fille de chambre pour le faire engager par sa maîtresse, la femme du Docteur. Cette dernière scène qui préparait l'arrivée d'Arlequin en fille de chambre n'a pas été retenue par Gherardi pour l'édition de 1700 ; elle ne fait pas non plus partie des rééditions de 1721 et 1741.

² Charles Mazouer, *Le Théâtre d'Arlequin*, op. cit., p. 165.

³ L'élu de son cœur était probablement Cinthio ; en tout cas, dans *La Scène d'Isabelle et Colombine*, Isabelle se désole d'un malentendu qui a provoqué la jalousie de Cinthio en lui faisant croire en l'existence d'un rival.

Colombine. Aurait-il envisagé de se marier avec les trois jeunes héroïnes en même temps ou bien en réservait-il deux pour quelqu'un d'autre ? Le mystère reste entier. Toute la stratégie complexe d'Arlequin est à deux doigts d'échouer, car, vaincu par les énigmatiques Chevaliers du Soleil, il renonce à ses prétentions matrimoniales ; heureusement, un Chevalier du Soleil se montre généreux et lui accorde sa bien-aimée Colombine.

La pièce italienne possédait vraisemblablement une structure assez complexe, car il n'y avait pas moins de quatre jeunes filles à marier : deux jeunes demoiselles, Isabelle et Eularia, les nièces du Docteur¹, et deux jeunes suivantes, Colombine et Olivette. Quant aux demoiselles, leurs images se conformaient à la tradition comique en vogue : Isabelle était une amatrice de la poésie qui souffrait de sa parenté avec un médecin, jugée dégradante, tandis qu'Eularia était une jeune coquette dont le caractère vif et déluré contrastait probablement avec celui d'Isabelle². Pour les servantes, nous ne savons pas quelles étaient leurs lubies ; mais elles en possédaient, à en entendre parler le Docteur : « les servantes, pour se conformer à l'humeur de leurs maîtresses, sont devenues aussi folles qu'elles »³. Mais dans les scènes conservées de la comédie, il n'y a que deux jeunes filles qui paraissent, Isabelle et Colombine. Eularia est mentionnée parmi les personnages de la dernière scène, mais aucune réplique ne lui est attribuée. L'existence d'Olivette nous est connue uniquement grâce à une réplique du Docteur.

La pièce italienne dans sa forme complète, celle qu'ont applaudie les spectateurs de l'Hôtel de Bourgogne, comportait vraisemblablement ces trois, voire quatre intrigues parallèles. Les scènes imprimées par Gherardi n'en ont gardé qu'une seule, celle de Colombine et Arlequin. La pièce foraine choisit le « juste milieu » en développant deux intrigues concernant Colombine et Olivette dont le statut vis-à-vis du Docteur reste incertain. En effet, venu en fermier pour demander la main de Colombine, Arlequin annonce au Docteur : « De votre fille Colombine / Je viens pour être le mignon ». Mais voici qu'Arlequin revient, sous l'habit de l'empereur lunaire, et déclare qu'il est descendu « des cieux » « pour

¹ Dans la première scène, celle de la protase, Docteur parlait d'une fille et d'une nièce : « Ma fille, ma nièce et mes servantes m'embarrassent beaucoup. Isabelle ne s'attache qu'à la poésie [...] Eularia ma nièce a toujours quelque jeune muguet à ses troussees [...] ». Mais ensuite, dans la *Scène d'Isabelle et de Colombine*, les deux jeunes filles mentionnent à plusieurs reprises un oncle médecin qui a visiblement la charge d'Isabelle. Dans la *Scène de l'ambassade*, Isabelle redevient la fille du Docteur Balouard. Ce flottement montre bien le peu d'importance de ce détail pour l'intrigue.

² À ce propos, il est amusant de remarquer que, dans la vie, la jeune coquette Eularia (Orsola Cortesi) était la mère d'Isabelle la rêveuse.

³ Gherardi, 1741, t. I, p. 126.

épouser Colombine, / Nièce d'un singe à grise mine ». Quant à Olivette, elle est probablement la nièce du Docteur qui annonce, dès la première scène, qu'il a deux nièces à marier.

Colombine est convoitée par Arlequin, et Olivette, par Scaramouche. Mis à part ce changement, de nombreux éléments nouveaux font leur apparition dans l'opéra-comique. Par exemple, Pierrot, épris d'Olivette, devient le rival de Scaramouche. La Scène II du deuxième acte nous laisse deviner une fourberie nouvelle imaginée par Scaramouche et absente chez Fatouville. Cette scène se passe la nuit dans la maison du Docteur, où Scaramouche s'introduit pour voir Olivette (ou bien pour l'enlever ?) déguisé en tapissier et suivi de plusieurs complices¹.

Pour la pièce italienne, nous savons que nombre de scènes manquent ; pour la pièce foraine, il n'y a aucune raison précise de penser que cette pièce, également en trois actes comme l'était la pièce de Fatouville, ne soit pas complète. Cette version – la seule à exister, à notre connaissance – est, certes, peu soignée ; la séparation en scènes est négligée, surtout dans le premier acte, les noms de personnages et les intitulés des airs sont abrégés ou absents (chose habituelle dans une version destinée au censeur), mais rien n'indique que des scènes entières ont été omises. Nous pouvons présumer que toute l'intrigue et tous les personnages sont là, dans ces pages manuscrites.

On remarque également l'absence quasi-totale des didascalies qui auraient pu permettre d'imaginer les décors ou bien les lazzi, les acrobaties, les danses des personnages. Comme le rappelle Françoise Rubellin, cette absence est tout à fait normale dans une copie faite spécialement pour le censeur : « Le copiste s'épargne ainsi du travail, mais le fait témoigne que l'on considère à l'époque que le lazzi n'est pas un texte soumis à la censure »². Ainsi, pour le premier acte, nous ne possédons que cette indication qui termine l'acte : « *Le Docteur vient qui gronde sa femme, il attaque Arlequin, ils se battent* ». Apparemment, cet acte prenait fin par une bataille burlesque du Docteur, d'Arlequin déguisé en fille de chambre et, probablement, de Pierrot, déguisé en matrone. Les objets de toilette féminine volaient sans doute dans les airs, à la satisfaction générale. Le deuxième acte ne comporte que deux indications très brèves, la première expliquant simplement qu'Arlequin s'est déguisé en fermier. Le jeu qui suit et qui consiste en une transformation rapide du fermier en soufflet en boulanger en charrette ne peut être compris que grâce à la scène correspondante de la comédie de Fatouville où ce jeu se trouve bien développé. La dernière scène de cet acte ne comporte

¹ La présence des complices est indiquée par une réplique du Docteur adressée à Scaramouche : « Qui sont tous les gens que je vois ? ».

² Françoise Rubellin, « L'écriture des lazzi dans le théâtre forain au XVIII^e siècle », dans *Le Texte de théâtre et ses publics*, dir. Florence Naugrette, *Revue d'Histoire du Théâtre*, 2010, n° 245-246, p. 176.

aucune indication sur la manière dont cet acte se terminait, mais nous pouvons imaginer qu'il s'agissait d'un petit divertissement exécuté par Cornélie, « une jeune vestale de Paris » (évocation de *Cornélie vestale*, tragédie de Fuzelier, que nous avons citée), ou bien par Scaramouche et ses gens. On peut supposer également que la pièce se terminait par un divertissement dansé, bien que les didascalies soient complètement absentes du troisième acte.

La comédie de Fatouville abonde en lazzi et jeux de scène amusants imaginés à l'attention d'Arlequin. La pièce foraine ne fait aucune mention de ces jeux-là. Certainement, on avait l'habitude de les laisser à la discrétion des acteurs qui les jouaient sous forme de pantomime sans que leurs actions soient fixées dans le texte. Ce qui n'exclut pas l'existence possible d'une version plus détaillée de cette pièce, qui explicitait quelques jeux de scène, à l'attention des acteurs ou du régisseur / entrepreneur. Mais, jusqu'ici, une telle version n'a pas été découverte¹.

Afin de mieux cerner ce que la pièce foraine doit à la pièce italienne, et ce dont elle s'écarte, on étudiera leurs structures respectives et établira les correspondances entre les scènes de l'opéra-comique et celles de la comédie de Fatouville. Ces correspondances sont indiquées en gras, entre les crochets carrés.

Arlequin empereur dans la Lune, de l'Ancien Théâtre-Italien (1684)² :

<I> *Scène de la protase* [Personnages : le DOCTEUR, PIERROT, ensuite ARLEQUIN] Le Docteur et Pierrot discutent de l'existence d'un monde dans la Lune ; ensuite le Docteur fait part à Pierrot de ses plans d'établissement des jeunes filles de la maison. Arlequin qui survient répond au Docteur sans être vu.

<II> *Scène du désespoir* [Personnages : ARLEQUIN, ensuite PASQUARIEL] Arlequin cherche à se supprimer par désespoir amoureux ; Pasquariel survient pour le consoler.

<III> *Scène de la fille de chambre* [Personnages : PIERROT en femme du Docteur, ARLEQUIN en fille de chambre, ensuite le DOCTEUR] Arlequin vient proposer ses services à l'épouse du Docteur ; il est chassé par le Docteur, et la scène se termine par une bagarre.

¹ Sur cette question des lazzi dans les pièces foraines, notamment celles qui n'ont jamais été publiées, on peut consulter l'article de Françoise Rubellin, « L'écriture des lazzi dans le théâtre forain au XVIII^e siècle », art. cit., p. 173-183. En s'appuyant sur de nombreuses pièces foraines restées inédites, Françoise Rubellin a tenté de mesurer le rôle de l'auteur et des acteurs dans l'élaboration des lazzi à la Foire et d'examiner les différents cas de figure (lazzi décrits par l'auteur ou bien improvisés par l'acteur, lazzi hérités de l'ATI ou inventés spécialement pour l'occasion, lazzi dans les éditions et les manuscrits etc.)

² Dans la pièce, les scènes ne sont pas numérotées ; nous leurs avons attribué les numéros pour pouvoir les confronter plus commodément aux scènes de la pièce foraine.

<IV> *Scène d'Isabelle et Colombine* [Personnages : ISABELLE, COLOMBINE] Isabelle confie à sa suivante sa passion de la poésie ; Colombine oppose aux rêveries d'Isabelle une conception très terre à terre du mariage et prône un curieux art de vivre au féminin.

<V> *Scène du fermier de Donfront* [Personnages : ARLEQUIN, un Commis, un Commissaire, ensuite le DOCTEUR et un Paysan] À la plus grande surprise du Commis, Arlequin joue à paraître tantôt en voyageur dans un soufflet, tantôt en boulanger en charrette. Ensuite il se présente au Docteur comme le fils du fermier venu épouser Colombine, mais le paysan porteur d'une lettre du véritable fermier le démasque.

<VI> *Scène de l'Ambassade et du voyage d'Arlequin dans l'empire de la Lune* [le DOCTEUR, ARLEQUIN] Arlequin se présente chez le Docteur en ambassadeur de l'empereur lunaire et lui demande la main d'Isabelle de la part de l'empereur. Il raconte au Docteur son extraordinaire voyage jusqu'à la Lune et l'initie aux curieux us et coutumes du monde lunaire.

<VII> *Scène de l'apothicaire* [le DOCTEUR, ARLEQUIN en apothicaire] Arlequin, en prétendant ridicule M. Cusifle, vient présenter ses hommages au Docteur et à Colombine. Il défend avec ardeur le clystère contre les attaques des parfumeurs qui tentent de remplacer ce remède souverain par les baumes et les pommades.

<VIII> *Scène dernière* [ARLEQUIN en empereur de la Lune, le DOCTEUR, EULARIA, ISABELLE, COLOMBINE, SCARAMOUCHE] Arlequin se présente en empereur de la Lune, décrit la vie des sujets de son empire, se fait provoquer en duel par les Chevaliers du Soleil, se bat, perd le duel, mais reçoit la main de Colombine de ses magnanimes adversaires.

L'Empereur dans la Lune (1714)

La séparation en scènes étant imparfaite, nous avons proposé, pour plus de clarté dans la comparaison des deux pièces, une séparation supplémentaire entre les scènes du premier acte (indiquées par les crochets comme suit : [Scène II]). C'est pourquoi il est difficile de parler du nombre exact de scènes. Mais on peut tout à fait distinguer les scènes qui reprennent celles de Fatouville et les scènes nouvelles, pour déterminer le poids de ces dernières dans l'économie de la pièce.

Acte I

[**La scène de la protase <I>**] Scène I. Personnages : le DOCTEUR, PIERROT, ensuite ARLEQUIN. Le Docteur et Pierrot discutent de la Lune et des affaires de famille, ensuite survient Arlequin préoccupé par le sort de sa maîtresse Colombine.

[La scène du désespoir <II>] [Scène II] Personnages : ARLEQUIN. Arlequin se lamente et tente de se supprimer.

[Scène III]¹ Personnages : ARLEQUIN, SCARAMOUCHE. Scaramouche raille les intentions suicidaires d'Arlequin ; ensemble, ils projettent d'obtenir, coûte que coûte, leurs maîtresses.

[Scène de Colombine et d'Arlequin]² [Scène IV] Personnages : COLOMBINE, ARLEQUIN qui survient³. Colombine se plaint de l'inconstance d'Arlequin. Arlequin paraît, tel un revenant, pour lui reprocher, à son tour, son manque d'amour. Ils se jurent une passion sans faille et imaginent un stratagème qui doit permettre à Arlequin, déguisé en femme de chambre, de s'introduire chez le Docteur.

[La Scène de la fille de chambre <III>] [Scène V] Personnages : PIERROT en femme du Docteur, COLOMBINE, ARLEQUIN en fille de chambre, le DOCTEUR qui survient à la fin. Colombine conseille à la femme du Docteur, une vieille coquette, de prendre à ses services une fille adroite. Cette fille, alias Arlequin, vante ses compétences en soins de beauté.

Acte II

[Scène du fermier de Donfront <V>] Scène I. Personnages : ARLEQUIN en fermier de Domfront, le Commissaire, ensuite le DOCTEUR et le Paysan, SCARAMOUCHE qui survient tout à la fin. Comme chez Fatouville, cette scène est bâtie sur la transformation rapide et inattendue d'Arlequin qui se présente d'abord comme un voyageur dans un soufflet et ensuite comme un boulanger, probablement, avec une charrette. Puis, toujours comme dans la pièce de Fatouville, Arlequin tente de se faire passer pour le fermier étant venu épouser Colombine, mais le paysan porteur d'une lettre du véritable fermier le démasque.

Scène [II] Personnages : PIERROT, OLIVETTE, ensuite SCARAMOUCHE et le DOCTEUR. Olivette repousse les avances de Pierrot qu'elle n'aime point. Scaramouche paraît, et Olivette lui jure son amour. Le Docteur surprend Scaramouche, et ce dernier feint d'être un tapissier.

¹ Une scène semblable à celle jouée ici par Arlequin et Scaramouche devait probablement se jouer chez Fatouville en italien entre Arlequin et Pasquariel, à la fin de la *Scène du désespoir*. Gherardi n'en donne qu'une courte description : Arlequin « se chatouille, rit et tombe par terre. Pasquariel arrive, qui le trouvant ainsi, le croit ivre, l'appelle, le fait revenir, le console et l'emmène » (Gherardi, 1741, t. I, p. 130-131). Comme Gherardi ne donne aucune réplique de cette scène, nous pouvons considérer la scène de l'opéra-comique qui se passe entre Arlequin et Scaramouche comme une scène nouvelle.

² Cette scène qui se passe entre Colombine et Arlequin ne figure pas dans le *Recueil* de Gherardi de 1700, mais elle fait partie, nous l'avons dit, des scènes de cette comédie insérées dans le *Supplément du Théâtre-Italien*, tome II (Bruxelles, 1697). Dans cette scène, qui prépare l'arrivée d'Arlequin en fille de chambre, Colombine décide de déguiser Arlequin en chambrière pour le faire engager par sa maîtresse, la femme du Docteur, et le faire entrer ainsi dans la maison.

³ Cette scène pourrait même être partagée en deux, celle où Colombine paraît toute seule pour conter son amour et celle où elle est en conversation passionnée avec Arlequin.

Acte III

Scène I. Personnages : ARLEQUIN, SCARAMOUCHE. Arlequin et Scaramouche se concertent sur les fourberies qui doivent leur permettre d'obtenir leurs maîtresses respectives en mariage.

Scène II. Personnages : le DOCTEUR, COLOMBINE, OLIVETTE. Colombine et Olivette insistent, face au Docteur, sur leur droit de choisir elles-mêmes leurs maris.

Scène III. Personnages : le DOCTEUR, COLOMBINE, OLIVETTE, PIERROT. Pierrot annonce l'arrivée de l'empereur de la Lune.

[**Scène dernière <VIII>**] Scène IV. De l'empire de la Lune. Personnages : ARLEQUIN en empereur de la Lune, COLOMBINE, SCARAMOUCHE. Arlequin demande Colombine en mariage et décrit le monde lunaire.

[**Scène dernière <VIII>**] Scène V. Personnages : ARLEQUIN en empereur de la Lune, SCARAMOUCHE et les autres acteurs (dont Chevalier du Soleil). Un Chevalier du Soleil provoque Arlequin en duel.

[**Scène dernière <VIII>**] Scène VI. Personnages : ARLEQUIN et les Chevaliers du Soleil. Arlequin se bat en duel contre le Chevalier du Soleil.

[**Scène de l'apothicaire <VII>**] Scène VII. Personnages : ARLEQUIN, SCARAMOUCHE, OLIVETTE, un Apothicaire (?). Un Apothicaire est invité par Scaramouche à soigner le Docteur avec un clystère ; Arlequin, dans un couplet final, s'adresse au public pour demander ses bonnes grâces.

En comparant la structure des deux pièces, on constate que deux scènes d'*Arlequin empereur dans la Lune* de l'Ancien Théâtre-Italien ont été complètement omises dans l'opéra-comique. Ce sont la *Scène d'Isabelle et Colombine* et la *Scène de l'Ambassade et du voyage d'Arlequin dans l'empire de la Lune*. Leur absence est tout à fait compréhensible. Le personnage d'Isabelle n'a pas été repris dans l'opéra-comique où il n'y a que deux personnages féminins, à savoir Colombine et Olivette¹. Cette scène, où Isabelle et Colombine confrontaient leurs points de vue sur la condition féminine, ainsi que sur les valeurs spirituelles et matérielles n'avancait nullement l'action ; en fait, l'action s'arrêtait pour laisser les deux jeunes filles dissenter à leur aise. L'opéra-comique ne se permet pas de tels « arrêts sur l'image », sa structure vise un plus grand dynamisme, une plus grande célérité de la

¹ Certaines troupes foraines, aux effectifs réduits, ne pouvaient pas se permettre de jouer des pièces comportant un nombre de personnages élevé.

progression. La deuxième scène disparue, *La Scène de l'Ambassade et du voyage d'Arlequin dans l'empire de la Lune*, est extrêmement plaisante et riche en inventions verbales et jeux de scènes. Mais il faut reconnaître que les deux déguisements successifs d'Arlequin qui apparaît d'abord en ambassadeur de l'empereur lunaire, et ensuite en empereur lui-même, paraissent être une surcharge peu utile pour l'intrigue. Il en résulte même une certaine confusion, car Arlequin en empereur surprend en demandant la main d'Isabelle et non pas celle de Colombine. Il était logique de retrancher l'une des deux scènes, soit celle où Arlequin paraît en Ambassadeur, soit celle où il se présente en Empereur. L'auteur forain (les auteurs ?) a fait le choix de garder le déguisement le plus spectaculaire et le plus burlesque, celui qui pouvait donner lieu à plus d'effets visuels et à un plus grand contraste comique.

La Scène de l'Apothicaire est également retranchée, mais son souvenir est présent dans un couplet que Scaramouche adresse, dans la dernière scène de la pièce, à un apothicaire venu donner un lavement au Docteur.

Les autres scènes – *Scène de la protase*, *Scène du désespoir*, *Scène de la fille de chambre*, *Scène du fermier de Donfront*, *Scène dernière* (celle d'Arlequin en empereur et de son duel) se retrouvent dans l'opéra-comique, parfois très remaniées, parfois démembrées en plusieurs scènes plus courtes, et toujours très abrégées.

Ainsi, nous voyons que sur les 14 scènes de l'opéra-comique¹, 9 scènes reprennent celles de la comédie du Théâtre-Italien, tandis que les 5 scènes restantes sont complètement nouvelles. En l'absence de toute information sur les scènes de la comédie de Fatouville qui n'ont pas été conservées, nous ne pouvons pas savoir si ces scènes nouvelles en ont été inspirées. De toute manière, nous sommes en droit de penser, que, quand les frères Parfaict mentionnent « beaucoup de nouvelles scènes » dans la pièce de Remy et Chaillot, ils comparent la pièce foraine à la version imprimée de la comédie de Fatouville et non pas au spectacle tel qu'il a été montré à l'Hôtel de Bourgogne². 5 scènes nouvelles – est-ce « beaucoup » ? On peut imaginer que l'ajout de ces cinq scènes et la refonte complète des autres, raccourcies et mises en couplets, pouvaient donner, sur scène, une plus grande impression de nouveauté que ne nous donne aujourd'hui la lecture.

Notre manuscrit serait-il la pièce de Remy et Chaillot mentionnée par les *MSF* sous l'année 1712 ? Sans aucun argument décisif à l'appui, on ne peut l'affirmer, mais cela paraît probable. En effet, il serait plus étonnant d'imaginer, à deux ans d'intervalle, la parution à la

¹ Calcul quelque peu approximatif, car les séparations en scènes pour le premier acte ne sont pas établies dans le manuscrit.

² Évidemment, le spectacle ne constituait pas une réalité figée, il pouvait aussi évoluer et changer au fil des représentations.

foire de deux adaptations de la même pièce du Théâtre-Italien, toutes les deux « mises en couplets » et « avec beaucoup de nouvelles scènes ».

3 – Les types

Les scènes d'*Arlequin empereur dans la Lune* de l'Ancien Théâtre-Italien mettent en scène sept types italiens, plus quelques personnages secondaires. Ce sont : Arlequin (joué par Dominique Biancolelli), le Docteur (Angelo Agostino Lolli), Pierrot (Giuseppe Geratoni), Colombine (Catherine Biancolelli), Isabelle (Françoise Biancolelli), Eularia (Orsola Cortesi), Scaramouche (Tiberio Fiorilli). Les deux derniers, Eularia et Scaramouche, figurent parmi les personnages de la scène finale, mais aucune réplique ne leur est confiée. Le huitième personnage, Pasquariel, est mentionné deux fois, dans la deuxième et la cinquième scène, mais il ne pouvait participer à la création de cette pièce le 5 mars 1684, car le début de Giuseppe Tortoriti, Pasquariel de la troupe, ne date que de 1685 ; en 1684 un autre masque tenait probablement ce rôle. Pasquariel est certainement apparu lors des reprises de cette pièce et le texte de la pièce en a gardé trace. Pasquariel jouait surtout en langue italienne et excellait en pantomimes et acrobaties, il n'a pas une seule réplique dans les scènes conservées d'*Arlequin empereur dans la Lune*. Les personnages secondaires – un Commis, un Commissaire, un Paysan, les trois Chevaliers du Soleil – furent joués par les gagistes ou les membres de la troupe.

L'*Empereur dans la Lune* forain reprend les cinq types italiens – le Docteur, Pierrot, Arlequin, Scaramouche et Colombine – en y ajoutant Olivette, ainsi que les mêmes personnages secondaires (un Paysan, un Commissaire, un Émissaire, les Chevaliers du Soleil).

Arlequin est la vedette incontestable dans la pièce de Fatouville comme dans l'opéra-comique forain. Nous savons, grâce aux travaux, notamment, de François Moureau, que Gherardi a délibérément mis en valeur dans son recueil le personnage d'Arlequin au détriment d'autres types¹. C'est pourquoi, dans le recueil de Gherardi, Arlequin paraît très souvent monopoliser l'attention. Gustave Attinger écrivait, à propos de l'Arlequin de Dominique Biancolelli : « entraîné par sa virtuosité, [il] envahit la scène de ses lazzis et détourne la pièce

¹ François Moureau, « Les types secondaires dans le *Théâtre italien* de Gherardi », dans *L'Art du théâtre. Mélanges en hommage à Robert Garapon*, Paris, PUF, 1992, p. 247-256.

de sa destination primitive. Elle [...] ne fait plus fonction que de support au jeu d'Arlequin »¹. C'est bien l'impression qui se dégage des scènes conservées d'*Arlequin empereur dans la Lune*. Gustave Attinger remarquait également que « Dominique semble affectionner l'accumulation des lazzi » et que « ce frénétique de l'action est aussi un frénétique de la parole »². Le chercheur citait, à titre d'exemple, la *Scène du désespoir* d'*Arlequin empereur dans la Lune*, où les nombreux lazzi « d'une qualité supérieure » soutenaient le « comique verbal [...] développé et raffiné »³.

La forme de l'opéra-comique ne permet plus à Arlequin forain une telle exubérance, du moins, une telle exubérance verbale (les lazzi n'étant pas mentionnés dans le manuscrit, nous ne pouvons savoir si l'accumulation des lazzi avait lieu dans la pièce foraine). Mais Arlequin forain reste un maître incontesté des transformations et des déguisements. Il conserve également ses traits traditionnels : il aime la bonne chère et s'empresse, dès qu'une occasion se présente, de satisfaire ce penchant⁴. Son goût de la bonne chère et du vin, ainsi que des passions amoureuses, n'est que l'expression de son amour pour la vie et de sa joie d'exister ; même un désespoir amoureux ne peut en venir à bout, c'est pourquoi il ne trouvera jamais de moyen pour se supprimer⁵. Les scènes de suicide arlequinique dans les deux pièces présentent la même contradiction plaisante entre la résolution de mourir, dictée par un chagrin d'amour, et un immanent appétit de la vie. Dans la pièce foraine, Arlequin, pris dans son propre jeu, se croit déjà mort et vient faire des reproches à Colombine. Il joue au revenant, et c'est sa chère Colombine qui le ramène parmi les vivants en lui promettant son amour. Mais, pour obtenir Colombine, il lui faudra désormais déployer toutes ses capacités extraordinaires à se métamorphoser – en femme de chambre, en fermier, en boulanger, en empereur. C'est le succès de ses déguisements qui conditionnera le succès de toute l'entreprise.

L'auteur anonyme de la pièce foraine construit une dramaturgie légèrement différente. Arlequin se métamorphose sans cesse, mais ce n'est pas lui qui semble être à l'origine de la plupart des stratagèmes. Le véritable intrigant ici, c'est Scaramouche⁶. D'ailleurs,

¹ Gustave Attinger, *L'Esprit de la Commedia dell'arte dans le théâtre français*, Paris, Librairie Théâtrale, 1950, p. 175.

² *Ibid.*, p. 176.

³ *Ibid.*, p. 178.

⁴ À peine arrivé chez le Docteur, Arlequin, déguisé en fermier, est prêt à se mettre à table : « C'est bien parler, charmant beau-père / Tous vos discours me semblent doux ; / Morbleu, la faim me désespère, / Sans compliment entrons chez vous » (Acte II, sc. I).

⁵ « Le feu, le fer et le poison / Sont des remèdes doux à suivre, / Mais ils ne sont pas de saison / Pour Arlequin qui cherche à vivre » (Acte I, [sc. II]).

⁶ Françoise Rubellin nous a suggéré une hypothèse très intéressante : le rôle important attribué à Scaramouche dans la pièce pourrait servir d'argument pour attribuer la pièce à Desgranges, Scaramouche forain mais aussi

Scaramouche ne se contente pas d'inventer les tours à jouer au Docteur, il y participe activement, comme dans la scène où il s'introduit dans la maison du Docteur pour voir sa bien-aimée. Arlequin et Scaramouche constituent un tandem qui fonctionne parfaitement, car les intérêts des deux compères convergent : tous les deux, ils convoitent les jeunes filles placées sous la responsabilité du Docteur qui s'obstine à vouloir les marier contre leur gré.

À côté de ces deux zanni s'agitant sans cesse existe un troisième zanni beaucoup plus passif – Pierrot. Au Théâtre-Italien, le personnage de Pierrot se fixe définitivement dans *Arlequin empereur dans la Lune*, où Giuseppe Geratoni, Pierrot de la troupe, joue, pour la première fois, son rôle en langue française. C'est un zanni raisonneur, qui, quoique ignorant, adore discuter et défend son point de vue, en général fort ridicule, avec une farouche obstination. Il aime faire des discours, même si ces discours tournent court en raison de ses piètres talents d'orateur. Dans les rapports avec son maître, Pierrot fait preuve d'une espèce d'insolence naïve et de bienveillance condescendante et bourrue.

Pierrot forain garde son caractère naïf, insolent et obstiné. Il traite son maître avec une étonnante familiarité ; selon lui, le Docteur délire et, tout occupé de la Lune, ne voit pas qu'il est un mari trompé et ridicule (le thème de cocuage survient inévitablement quand on parle du croissant) :

Ma foi, vous tombez en délire,
Docteur barbu,
Dans la Lune et dans son empire
Je n'ai rien vu,
Mais sur votre front malfaisant
J'ai bien découvert le croissant.

L'emploi de valet mal dégrossi et insolent se double dans la pièce foraine de celui d'amoureux ridicule : Pierrot poursuit Olivette qui le repousse, car elle est amoureuse de Scaramouche. Mais encore plus qu'à l'amour, Pierrot se révèle sensible à l'appât du gain ; il se laisse corrompre par son propre rival. En effet, Scaramouche assure à Arlequin : « À force de finance / J'ai corrompu Pierrot » (Acte III, sc. I).

Le personnage du Docteur dans l'opéra-comique suit de près son modèle du Théâtre Italien : c'est un faux savant, un savant ridicule dont l'autorité est continuellement bafouée par tous, famille et serviteurs.

Quant aux personnages féminins, la pièce forain leur accorde une place importante. Colombine se plaint longuement de l'amoureux tourment pour entamer ensuite une scène fort tendre avec Arlequin. Olivette nous est montrée repoussant Pierrot et jurant son amour à

auteur dramatique. D'ailleurs, il est tout à fait probable que Desgranges a joué Scaramouche dans *Empereur dans la Lune* que nous éditons.

Scaramouche. En plus, les deux jeunes filles n'hésitent pas à affirmer, en face du Docteur, leur droit de choisir un mari sans égard à l'avis de l'autorité parentale. Olivette et Colombine ne sont pas les amoureuses passives et dolentes, mais les jeunes filles bien décidées à prendre leur destin en main.

Colombine de Fatouville s'exprime pleinement dans la scène avec sa maîtresse, Isabelle. Par un jeu de contrastes, l'auteur associe la maîtresse plongée dans des douces rêveries poétiques à une suivante extrêmement terre à terre. Colombine se révèle un vrai stratège du mariage, au courant de toutes les astuces qui permettent à une femme de sortir victorieuse des situations délicates. Le tableau de mariage qu'elle fait à sa maîtresse est largement teinté de cynisme : Colombine lui conseille de se marier par intérêt (de préférence, « à quelque bon gros financier »), de dilapider la fortune du mari et ensuite de se séparer de lui pour vivre à son aise, « en grosse madame », selon le mot de Colombine. D'ailleurs, pour la séparation, elle connaît toute la technique et l'explique volontiers à sa maîtresse : d'abord, il faut mettre dans ses intérêts un homme de robe, ensuite il faut chagriner son mari jusqu'à ce qu'il perde patience et donne un soufflet à sa femme et là, il faut porter plainte et laisser faire le robin (une technique qui n'a pas pris une ride, soit dit en passant). Cette Colombine-là n'est guère inclinée au badinage : « [...] toute jeune que je suis, je dévisagerais un homme qui aurait la hardiesse de m'écrire, à moins que ce ne fût pour le mariage ». Ce n'est peut-être pas par hasard qu'il n'y a, parmi les scènes de Fatouville, aucune scène d'amour entre Colombine et Arlequin. Colombine semble peu disposée à l'effusion des sentiments ; plutôt que de soupirer, elle préfère adopter un ton moqueur pour railler un prétendant ridicule. Les sentiments tendres et les discours amoureux étaient probablement réservés, dans la pièce de Fatouville, à Isabelle et, peut-être, à Eularia.

La réécriture pour le théâtre de la Foire supprime Isabelle et Eularia pour ne garder que Colombine et Olivette. Elles ne sont plus les suivantes, mais font bien partie de la famille du Docteur¹. Colombine, tout en conservant son franc-parler et son amour pour l'indépendance, s'approprie également le domaine amoureux. Cette Colombine foraine n'est ni tout à fait la jeune demoiselle de bonne compagnie, ni tout à fait une servante ; sa manière de parler, de penser et d'agir la place quelque part entre les deux positions sociales, ce « quelque part » se situant quand même plus près de l'emploi de la servante. D'une extrême jeunesse (elle avoue n'avoir que quinze ans), elle ressent déjà l'impérieuse nécessité d'aimer et n'hésite pas à comploter avec son amant pour tromper le vieux Docteur. Olivette lui

¹ L'une est probablement sa nièce, et l'autre, sa fille.

ressemble beaucoup : elle sait éconduire un importun, mais avoue sans détours ses sentiments à l'élue de son cœur et lui promet aussitôt sa foi. Les deux jeunes filles ne songent point à la bénédiction du Docteur dont elles dépendent ; au contraire, elles lui affirment haut et fort qu'il n'a pas son mot à dire quant à leur établissement.

Cette absence dans la pièce foraine des amoureux tels qu'on les voyait dans les comédies italiennes – Isabelle, Eularia, Octave, Cinthio, Léandre – et la propulsion au premier plan d'Arlequin, Pierrot, Scaramouche, Colombine, Olivette illustrent bien le chamboulement auquel est soumise à la foire la structure traditionnelle de la *commedia*. Le parallélisme du sublime et du comique ne constitue plus le principe de base ; le sublime est disparu, et le comique monopolise désormais la scène.

4 – Le thème de la Lune dans la pièce italienne et dans la pièce foraine

Le thème de la Lune, annoncé dans le titre de la pièce, apparaît dès la première scène de la comédie de l'Ancien Théâtre-Italien, la *Scène de la protase*. Le Docteur et Pierrot veillent dans le jardin, autour d'une grande lunette d'approche¹. C'est une de ces scènes nocturnes prisées par les Italiens. Le Docteur veut prouver à Pierrot l'existence d'un monde habité sur la Lune ; Pierrot tente de lui démontrer le contraire ; faut-il préciser que les deux raisonnements rivalisent d'absurdité ? La pièce foraine commence également par une discussion savante ridicule, mais celle-ci est très abrégée et permet de passer rapidement aux affaires familiales qui préoccupent le Docteur.

Dans les deux pièces, les auteurs profitent du thème lunaire pour opposer les deux mondes et pour décocher quelques flèches satiriques contre le monde terrestre.

L'auteur des Italiens consacre deux scènes à la description de l'empire lunaire, la *Scène de l'Ambassade* (<VI>) et la dernière scène d'Arlequin en Empereur lunaire (<VIII>). La *Scène de l'Ambassade* est remplie de toutes sortes d'inventions burlesques. Dans celle de l'Empereur, la fantaisie enjouée est troquée contre la satire introduite par la comparaison des deux mondes. Ainsi, l'élément purement bouffon et l'élément satirique ne se mélangent pas ; ils se trouvent séparés dans deux scènes différentes.

La *Scène de l'Ambassade* chez Fatouville donne libre cours à la fantaisie la plus loufoque et débridée. Arlequin se lance dans les descriptions extravagantes des repas que

¹ Le Théâtre-Italien semble affectionner les instruments à la pointe de technologie de l'époque. En effet, « la lunette astrologique » et « la nouvelle trompette qui porte la voix à 7 lieux », présentes dans *Arlequin empereur dans la Lune*, sont des instruments à la mode, au point de figurer, gravés, sur une page d'*Almanach* de l'année 1676 (voir Brigitte de Montclos, *Almanachs parisiens 1661-1716*, Paris, Éditions des musées de la Ville de Paris, Catalogue d'art et d'histoire du musée Carnavalet, tome XII, 1997, p. 34-35).

prend l'Empereur lunaire, flanqué à sa droite de vingt arbalétriers qui lui envoie des mets les plus exquis directement dans la bouche et, à sa gauche, les vingt autres personnes tenant les seringues remplies de vins. Ses descriptions des maisons lunaires, « meublées par dehors », ainsi que du palais impérial¹ sont tout aussi farfelues. Dans la pure veine burlesque, Arlequin affirme que les habitants de la Lune « jouent du nez » comme du violon, car leur nez est d'une longueur étonnante et ils attachent avec commodité « une corde à boyau d'un bout du nez à l'autre » ; selon lui, Ovide était un grand virtuose de ce « nasonnement », c'est pourquoi on l'appelait Ovide Nason.

Or à la Foire en 1714, toute cette accumulation de joyeuses inventions va disparaître.

La dernière scène de la comédie de Fatouville aborde la comparaison des deux mondes avec une intention clairement satirique. Les terriens, curieux des habitudes lunaires, posent à l'Empereur mille questions sur toute sorte de sujets : la nature humaine, la médecine, les beaux-esprits, la justice, le mariage, l'usure, la vie des femmes. Chaque réponse les conduit inmanquablement au même constat sur l'identité des deux mondes.

De toutes les questions abordées dans cette scène satirique, il n'y en a que deux – celle des beaux-esprits et celle du mariage – qui ont été retenues par l'auteur forain pour la scène correspondante en 1714.

La question des beaux-esprit, des poètes et des savants, fait probablement écho à la passion que nourrissait à l'égard de la poésie la jeune Isabelle dans la comédie de Fatouville. Dans la dernière scène de la comédie italienne, elle questionnait Arlequin-Empereur à propos des beaux-esprits, ce qui permettait de ridiculiser l'Académie Française et son travail de trop longue haleine sur le *Dictionnaire*². Dans la pièce foraine, Arlequin ne semble pas viser une personne ou une institution en particulier quand il annonce que les poètes sont le vrai soutien de son empire.

La question du mariage – ou plutôt du cocuage – est traitée dans l'opéra-comique avec un cynisme plus cru et plus démonstratif que chez Fatouville. Evidemment, c'est un barbon dupé qui pose la question dans la pièce italienne, mais Arlequin reste assez circonspect dans ses explications :

Le DOCTEUR. Seigneur, dans votre empire, les maris sont-ils commodes ?

¹ « Le palais de l'empereur est fait de cristal minéral : les colonnes du portail, de tabac en corde, le toit, d'un fort bon bourracan de Flandres, et les fenêtres, d'un des plus fins points de France qu'on ait jamais vu » (*Scène de l'ambassade et du voyage d'Arlequin dans l'empire de la Lune*).

² « ISABELLE. Et dans votre empire, seigneur, y a-t-il de beaux esprits ?

ARLEQUIN. C'en est la source. Il y a plus de soixante et dix ans que l'on travaille après un dictionnaire, qui ne sera pas achevé de deux siècles.

COLOMBINE. C'est tout comme ici » (Gherardi, 1741, t. I, p. 173).

ARLEQUIN. La mode nous en est venue presque aussitôt qu'en France. Dans les commencements, on avait un peu de peine à s'y accommoder ; mais présentement tout le monde s'en fait honneur¹.

La pièce foraine dévoile avec malice le moyen qu'on a trouvé pour « accommoder » les maris : les maris ferment les yeux sur les atteintes à leur honneur, si on les paye « avec des ducats ». Ainsi, le laxisme moral dont témoignait Arlequin chez Fatouville semble avoir transformé le mariage en proxénétisme.

Du reste, le thème lunaire dans l'opéra-comique devait surtout donner lieu à un spectacle visuellement attractif : l'Empereur paraissait avec une suite, qu'on imagine volontiers affublée de costumes bariolés ; cette joyeuse mascarade pouvait se prolonger par un divertissement dansé pour lequel on pouvait inventer toutes sortes de danses lunaires joyeuses et surprenantes.

5 – La musique

Comme on l'a vu, la comédie en prose du Théâtre-Italien s'est transformée, à la foire, en un opéra-comique. Le travail de l'auteur forain consistait donc également à rechercher des airs appropriés pour chaque couplet. Dans le premier acte, l'auteur a pris soin d'indiquer partout les airs utilisés. Par contre, dans le deuxième et le troisième actes, de nombreux couplets ne portent pas d'indication du timbre ; parfois les mots de la fin, *Flon flon* ou autres, permettent de supposer l'utilisation de tel ou tel air.

Nous avons identifié dans cette pièce 27 vaudevilles par leur titre², mais il y en a plus, car un certain nombre d'airs reste encore à trouver. La plupart ne sont utilisés qu'une seule fois, mais certains airs extrêmement populaires sont employés à plusieurs reprises. Par exemple, les airs suivants : *Réveillez-vous belle endormie*, *Le prévôt des marchands*, *Vous m'entendez bien* se rencontrent trois fois chacun.

Souvent, l'air choisi est « concordant »³ : il correspond parfaitement à la situation et aux sentiments exprimés. Les paroles originales de l'air sont fréquemment reprises dans les

¹ *Ibid.*, p. 178.

² Voici la liste dans l'ordre d'apparition : *Réveillez-vous belle endormie* ; *Grimaudin* ; *Tu croyais en aimant Colette* ; *Ce n'est qu'une médisance* ; *Prévôt des marchands (Le)* ; *Ne m'entendez-vous pas* ; *Belle Iris, vous avez deux pommes* ; *Non, je ne ferai plus* ; *Pierre Baignolet* ; *Amour, La nuit et le jour (L')* ; *Or écoutez, petits et grands* ; *Robin turelure* ; *Ma mère, mariez-moi* ; *Folies d'Espagne* ; *Dirai-je mon Confiteor* ; *Vous m'entendez bien* ; *Ici chacun s'engage* ; *À la façon de Barbari* ; *Si vous voulez que je vous baise* ; [*Flon flon*] ; *O reguingué* ; *Lalalire* ; *Laire la, laire lanlaire* ; *Le bon branle* ; *Les pèlerins [de Saint-Jacques]* ; *Lampons* ; *La baguette*.

³ Française Rubellin distingue les vaudeville « concordants » et les vaudevilles « discordants » (« 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 siècle*, dir. d'Agnès Terrier et Alexandre Dratwicky, Lyon, Symétrie [Venise (Italie)], Palazzetto Bru Zane, collection Perpetuum mobile, 2010, p. 163-176).

couplets. Par exemple, Colombine exprime son besoin d'aimer sur l'air [*Faire*] *L'Amour, la nuit et le jour* :

Qu'une fille à quinze ans
Dans l'amoureux mystère
Endure le tourment
Quand elle ne peut faire
L'amour, la nuit et le jour.

Parfois, l'air sélectionné ajoute au comique des propos, permettant de créer un dialogue plein d'ironie entre l'air et les paroles chantées. Ainsi, quand Arlequin qualifie l'usurier de fripon, le Docteur reprend sur l'air de *Ce n'est qu'une médisance* utilisé dans la comédie de l'Ancien Théâtre-Italien, *Pasquin et Marforio, médecins des mœurs*¹ :

LE DOCTEUR
[AIR] *Ce n'est qu'une médisance*
On dit que le charcutier
Est plus riche qu'un banquier.

ARLEQUIN
Suite du même air
Ce n'est qu'une médisance.

LE DOCTEUR
Même air
On dit aussi qu'en finance
L'usurier des mieux renté

ARLEQUIN
Suite du même air
Périra par la potence,
C'est la pure vérité.

Ici, le choix de l'air n'est point anodin ; il permet de glisser dans les couplets la satire des traitants² et des financiers véreux, gratifiés d'une funeste prophétie.

Les changements d'air permettent une souplesse et une expressivité qui suppléent à la fantaisie verbale diminuée. Ainsi, la scène du désespoir et du suicide d'Arlequin dans l'opéra-comique garde son intérêt et son efficacité scénique grâce à son accompagnement musical. Le monologue d'Arlequin désespéré s'enchaîne sur quatre airs différents, *Réveillez-vous belle endormie*, *Le prévôt des marchands*, *Ne m'entendez-vous pas*, *Belle Iris, vous avez deux pommes*. Ce genre d'enchaînement d'airs constituait une véritable prouesse technique et demandait une bonne préparation vocale à l'interprète. Très appréciés par le public forain, ces

¹ Acte I, sc. 7.

² La satire des traitants sera à son apogée deux ans plus tard, avec *Arlequin traitant* de d'Orneval (Foire Saint-Germain, 1716).

enchaînements d'airs par le même personnage exprimaient, en règle générale, la folie du personnage (ici, la folie causée par le désespoir amoureux)¹.

Ainsi, l'auteur forain (les auteurs ?) procède à des transformations de la pièce-source à plusieurs niveaux. La masse de texte est allégée, la structure est réduite à deux intrigues parallèles, celle d'Arlequin et de Colombine, et celle de Scaramouche et d'Olivette. Les scènes sont plus courtes, leur succession, plus rapide. Une impression de dynamisme se dégage de cet opéra-comique contrairement à la comédie de Fatouville, où chaque scène pouvait être regardée presque comme un spectacle isolé et où l'action s'immobilisait volontiers pour laisser libre cours à la fantaisie ou bien à la satire. Les dialogues parfois extrêmement longs chez Fatouville se sont transformés en échanges rapides de quelques couplets.

Les principaux personnages ont été repris, mais leurs caractères et leurs fonctions se sont trouvés parfois légèrement modifiés. Arlequin continue d'être extrêmement présent (il paraît dans onze scènes sur quatorze), mais il ne monopolise plus l'attention, comme dans la pièce italienne ; il agit au même titre que les autres personnages. En raison du médium des vaudevilles, les longs monologues caractéristiques de l'Arlequin de la pièce italienne sont abandonnés au profit du dialogue et de l'interaction avec les camarades de scène.

Les jeux de mots sur lesquels l'auteur des Italiens bâtissait les scènes entières² sont retranchés, tout comme beaucoup d'autres fantaisies verbales. Mais la musique permet à ce texte appauvri de retrouver de nouveaux moyens d'expression très efficaces.

L'humour scatologique et les grivoiseries, favorisées par le cynisme ambiant, abondent dans la pièce foraine. Très souvent, ces plaisanteries ont leur source dans la pièce de Fatouville. Quant au joyeux mélange des deux langues, caractéristique, à une certaine époque, du répertoire du Théâtre Italien, il n'a évidemment plus sa raison d'être à la foire.

Les travestissements sont utilisés volontiers par l'auteur italien comme par son homologue forain. Si Fatouville réservait les scènes de déguisement à son Arlequin, l'auteur forain emploie, dans les scènes de déguisement, Scaramouche au même titre qu'Arlequin, car les deux camarades travaillent de pair pour faire avancer leurs affaires amoureuses.

¹ Nous remercions Françoise Rubellin d'avoir attiré notre attention sur ce fait. *Pierrot furieux ou Pierrot Roland* (Fuzelier, 1717) qui sera évoqué plus loin contient une scène restée célèbre où l'acteur Hamoche, en Pierrot furieux, « chantait une espèce de pot-pourri, composé de grands airs de l'Opéra et de chansons de Pont-Neuf les plus ridicules » (*DTP*, t. IV, p. 141). On retrouve le même procédé dans les parodies d'Atys (*Arlequin Atys* de Ponteau, *Atys* de Piron). Voir *Atys burlesque, parodies de l'opéra de Quinault et Lully à la Foire et à la Comédie-Italienne, 1726-1738*, éd. Françoise Rubellin, Éditions Espaces 34, 2011, p. 71, 186).

² C'est le cas pour la scène du soufflet qui fonctionne grâce à la polysémie du mot (*Scène du fermier de Donfront*).

L'absence de didascalies dans la pièce foraine rend impossible la comparaison des lazzi et des jeux de scène dans les deux pièces. Cependant, nous savons que les acteurs forains, dont la plupart avaient la formation d'acrobates et de sauteurs, ne s'en privaient pas ; ces tours de force et jeux pantomimiques ont toujours été un des éléments les plus attractifs du spectacle forain aux yeux de son public. À cet égard, *L'Empereur dans la Lune* ne devait pas constituer une exception.

F – Une scène d'une pièce italienne dans une pièce foraine : la scène des deux aubergistes dans *Les Aventures de Cythère (1714-1715 ?)*, empruntée à *Arlequin Protée*

Le cas des *Aventures de Cythère* permet de voir le fonctionnement, au sein d'une pièce foraine, d'une scène détachée empruntée à l'Ancien Théâtre-Italien.

Nous avons déjà remarqué que les pièces du Théâtre-Italien présentaient de nombreuses scènes comiques qui n'étaient que faiblement rattachées à une intrigue précise et pouvaient être facilement transposées dans les différentes pièces ou canevas. Il existait, chez les Italiens, tout un arsenal de scènes utilisables à volonté. Par exemple, pour la comédie de *Banqueroutier*, de Fatouville, le *Supplément du Théâtre Italien* (1697) donne une *Scène du vieillard, d'Arlequin en barbier et de M^e Jacques*. Dans cette scène Arlequin, en barbier fantasque, maltraite le vieillard et lui subtilise son argent. Charles Mazouer, auteur d'une réédition du *Banqueroutier*, remarque que « cette scène pouvait sans doute passer d'un spectacle à l'autre : on la retrouve, plus développée, avec de nombreuses variantes, et plus riche d'indications scéniques, dans *Le Divorce* de Regnard (I, 4), où Sotinet remplace le vieillard et Mezzetin M^e Jacques »¹. Le *Supplément du Théâtre Italien* se fait une spécialité de ces scènes détachées dont il offre un nombre important. La lecture du *Scenario* de Dominique rend encore plus évidente cette technique de construction des pièces à l'aide de scènes indépendantes qui s'enfilent, comme des perles, au gré de la fantaisie de celui (ceux) qui invente(nt) le nouveau canevas. Dominique signale parfois, pour telle ou telle scène, qu'elle pouvait se placer dans différentes comédies. C'est le cas, par exemple, pour un dialogue classique des deux amoureux dans lequel intervient sans cesse Arlequin qui interprète de

¹ Le *Banqueroutier* annoté et présenté par Charles Mazouer dans : Évariste Gherardi, *Le Théâtre italien*, t. I, *op. cit.*, p. 178 note 91.

façon comique toutes les métaphores ou bien les expressions équivoques utilisées par les amants¹.

Ces scènes passe-partout présentaient une ressource précieuse pour les auteurs et entrepreneurs forains. Souvent obligés de jouer les scènes sans liaison pour pouvoir échapper aux condamnations, les Forains plaçaient volontiers ça et là ces scènes empruntées ; on les retrouve un peu au hasard en parcourant les pièces foraines peu connues². Loin de se comporter en étrangères, les scènes italiennes s'installent avec aisance au cœur des pièces foraines.

Il n'y a aucun doute que parfois les Forains recouraient à des scènes qui n'ont pas été imprimées dans de nombreux recueils de l'Ancien Théâtre-Italien, mais se conservaient uniquement dans la mémoire des hommes de théâtre, des acteurs, des auteurs. Ce genre d'emprunts est indétectable aujourd'hui. Mais nous pouvons suivre à la trace les scènes qui sont connues grâce au Recueil de Gherardi, ainsi qu'à ses nombreux suppléments et contrefaçons.

Nous avons déjà dit que la majorité des pièces du premier des six volumes du Recueil de Gherardi ne sont pas de pièces véritables mais un assemblage des scènes françaises plus ou moins nombreuses. C'est le cas pour *Arlequin Protée*, de Fatouville, dont les scènes conservées ne permettent pas de suivre l'intrigue. En revanche, ces scènes sont très facilement transposables dans une autre pièce.

Le fait de se tourner vers cette comédie de Fatouville n'a rien d'étonnant. *Arlequin Protée* a eu beaucoup de succès dans sa nouveauté sur la scène de l'Ancien Théâtre-Italien (octobre 1683). Ce succès était dû, en partie, au jeu d'acteurs, mais aussi à la qualité des scènes françaises, en particulier, celles de la parodie de *Bérénice*³. On peut supposer que, dans les quinze premières années du XVIII^e siècle, les scènes d'*Arlequin Protée* étaient encore dans les mémoires des spectateurs (notamment grâce aux reprises foraines) ou lecteurs (grâce à la diffusion assez large des recueils de l'ATI).

La nouvelle troupe arrivée en 1716 ne boudera pas non plus cette comédie. Thomas-Simon Gueullette rapporte une reprise au Nouveau Théâtre-Italien à la date du 5 janvier 1719. Le marquis d'Argenson, critique souvent sévère, se montre indulgent envers *Arlequin Protée*

¹ Voir, à titre d'exemple, *Scène pour l'avocat juge et partie* (Gambelli, vol. II, p. 811-812). La *Scène de la poularde*, dans *Les Filles errantes* de Regnard est construite sur ce modèle.

² Nous avons dit, dans l'*Introduction*, que les pièces choisies par Le Sage et d'Orneval pour leur anthologie évitent, en règle générale, les emprunts directs à l'ATI.

³ Voir, sur cette parodie, le chapitre « *Parodie de Bérénice* (1683) et sa réception », dans Colt Segrest, *Métamorphoses burlesques*, th. cit., p. 139-153.

et signale ces reprises régulières au NTI : « Cette pièce-ci est des plus supportées, et on la joue souvent à la nouvelle troupe »¹.

Durant les années d'absence de la troupe italienne, la pièce est reprise à la foire. Nous avons vu qu'un procès-verbal en détaillait la représentation à la date du 1^{er} mars 1708 par la troupe de Christophe Selles. Le procès-verbal de police² nous renseigne suffisamment pour que nous puissions affirmer que toutes les scènes françaises de la comédie étaient reprises dans l'ordre fixé par le recueil de Gherardi. Selon le rapport du commissaire, on a repris la pièce telle quelle, sans changer les dialogues en monologues, malgré les persécutions de la Comédie-Française qui, lors de la saison précédente, en 1707, tentait d'interdire aux Forains jusqu'aux monologues.

Dans toutes les scènes de laquelle pièce nous avons remarqué que lesdits acteurs et actrices se parlaient et répondaient tout haut, ensemble, par dialogues sur le théâtre, de la même manière qu'il se fait sur le théâtre de la Comédie-Française³.

Nous savons, toujours grâce à l'obligeant commissaire, que la scène des deux aubergistes qui nous intéressera ici fut du nombre des scènes représentées:

[...] serait paru ledit Arlequin sous la figure d'un marchand forain ayant une valise et une cassette, et un aubergiste et une aubergiste, lesquels ont joué et représenté la scène d'un marchand joaillier⁴.

Le manuscrit *État des pièces* signale aussi une reprise d'*Arlequin Protée* à la Foire Saint-Laurent 1715 par la troupe de Dominique, « en parlant ». La troupe de Dominique représente cette pièce en juillet et en octobre. À la même Foire Saint-Laurent de 1715, la troupe d'Octave, qui, selon les frères Parfaict, se contentait cette année surtout de reprises⁵, présente sur son théâtre de la rue Saint-Laurent une nouveauté, *Les Aventures de Cythère*, qui puise également dans *Arlequin Protée*. Mais avant d'étudier ce que la pièce emprunte à *Arlequin Protée*, posons quelques jalons quant à son attribution et ses apparitions scéniques.

1 – Attribution de la pièce

Le manuscrit des *Aventures de Cythère* est conservé à la BnF sous la cote fr. 9312, f^{os} 82-99v^o. Le texte est consigné dans un petit cahier inséré dans le recueil du *Théâtre inédit de la Foire* issu de la collection de Soleinne. Sur une feuille colorée servant de couverture à ce petit cahier est collée une petite étiquette carrée ; les cadres tracés sur l'étiquette accueillent

¹ René Louis de Voyer de Paulmy, marquis d'Argenson, *Notices sur les œuvres de théâtre*, op. cit., t. II, p. 618. Rappelons que les notices du marquis d'Argenson datent des années 1748-1756 environ.

² Cité dans le chapitre consacré à cette saison.

³ Campardon, t. II, p. 392.

⁴ *Idem*.

⁵ « Il ne me reste plus qu'à dire un mot du spectacle d'Octave qui devint de jour en jour moins fréquenté ; il se soutint avec ses anciennes pièces et donna peu de nouveauté cette année » (*MSF*, t. I, p. 178).

les informations suivantes : « N° 1175. / Aventures [sic] de Cythere. / 1715 / par charpentier ». La dernière indication (« par Charpentier ») semble être ajoutée plus tard (elle est à l'extérieur du cadre, comme si initialement on n'avait pas prévu de place pour le nom de l'auteur) et par une main différente¹. La page suivante annonce : « Les Aventures [sic] de Cythère / Comédie Italienne / en 4 actes en / vaudevilles / Par M. Charpentier / Représentée chez le Sieur Octave / au Théâtre de la rue St-Laurent / en 1715 ». Tout cela semble être tracé de la même main. Le chiffre « 4 » indiquant le nombre d'actes est une correction qui paraît recouvrir un « 3 » initial.

Malgré la présence du nom d'auteur sur le manuscrit, la pièce pose un problème d'attribution.

Le répertoire de Carmody recense deux pièces avec des titres ressemblants :

Charpentier. *Aventures de Cythère (Les)*. 4 a. tout en vaud., troupe Octave FSG 1715².

Letellier, M. de Saint A. *Pèlerins de Cythère (Les), ou les Aventures d'Arlequin à Cythère*. 3 a. troupe Octave. : Fuz. : 1713, FSG 1714, À Marseille 1717³.

Quant à la première pièce attribuée à Charpentier, la provenance des informations données par Carmody est connue : elles sont sans doute tirées du manuscrit et, quant à la représentation, d'un procès-verbal publié par Campardon qui atteste une représentation chez Octave, à la date du 29 mars 1715 (donc, à la FSG) d'une pièce par écritaux « qui a pour titre *les Aventures comiques d'Arlequin*, en trois actes, lesquels roulent sur le voyage d'Arlequin en l'île de Cythère »⁴. Cela semble décrire assez fidèlement la pièce que nous transcrivons ici, il n'y a que le nombre d'actes qui ne correspond pas à celui du manuscrit, mais, pour cela, une explication est facile à trouver : le commissaire a pu se tromper, les séparations entre les actes étant parfois moins claires pour un spectateur que pour un lecteur.

Pour la deuxième pièce recensée par Carmody et attribuée à Le Tellier, les choses sont plus compliquées. Premièrement, il est clair qu'une confusion s'est produite avec *Les Pèlerins de Cythère* de Fuzelier (1 acte, FSL 1713) qui n'a pas grand-chose à voir avec la pièce qui nous occupe ici (les transcriptions des deux pièces qui figurent dans le deuxième volume de cette thèse le confirment). D'ailleurs, le titre des *Aventures d'Arlequin à Cythère* ne conviendrait pas vraiment à la pièce de Fuzelier. Mais d'où viennent les informations concernant Le Tellier et les représentations à la Foire Saint-Germain 1714 et à Marseille ?

¹ Cette main ressemble à celle qui compléta le manuscrit de l'*État des pièces*.

² Carmody, p. 392.

³ *Ibid.*, p. 414.

⁴ Campardon, t. II, p. 189.

Il semblerait que Carmody tire ces informations du *DTP*. En effet, selon le *DTP*, il existerait deux pièces, à savoir, la comédie italienne *Les Aventures de Cythère*, 4 actes, due à Charpentier, et l'opéra-comique *Les Pèlerines de Cythère*, 3 actes, de Le Tellier. Le *DTP* présente ces deux pièces comme deux œuvres bien distinctes. Au titre des *Aventures de Cythère* on lit :

Aventures (Les) de Cythère, Comédie Italienne en 4 actes et en vaudevilles, sans prose, par le sieur Charpentier, non imprimée, représentée au Jeu d'Octave, à la Foire S. Laurent 1715¹.

Tout cela correspondant exactement au manuscrit que nous transcrivons. Suit la sévère critique de la pièce et l'exposé de son sujet, scène par scène et mêlé de citations, qui permet d'affirmer qu'il s'agit bien du même texte que celui de notre manuscrit².

Sous le titre des *Pèlerines de Cythère*, le *DTP* place la notice suivante :

Pèlerines (Les) de Cythère, Opéra Comique en trois actes, de M. Le Tellier, représenté par la troupe de Dolet et La Place à la Foire S. Germain 1714. Cette pièce fut imprimée à Marseille en 1717 et représentée en cette ville la même année, par la troupe d'Octave : cependant comme cette édition est assez rare, nous croyons devoir faire connaître cet ouvrage, qui a eu assez de succès sans l'avoir mérité³.

Ensuite, les auteurs du *DTP* exposent le contenu de la pièce et citent les vers qui correspondent également, à quelques détails près, au manuscrit de la BnF. Voici l'article du *DTP* et le petit tableau comparatif des couplets :

Pierrot et Mezzetin après avoir enlevé Colombine et Marinette, les conduisent à Cythère, où ils les abandonnent. Arlequin et Scaramouche, anciens amants de ces deux belles, courent après les ravisseurs et trouvent leurs maîtresses à Cythère. La pièce finit par leurs mariages ; elle est coupée de scènes épisodiques d'Amants qui viennent au même lieu. Voici quelques couplets, pour donner une idée du style.

Ms. BnF, fr. 9312, f ^{os} 88-89 : <i>Aventures de Cythère</i>	<i>DTP</i> , t. IV, p. 88-89 : <i>Pèlerines (Les) de Cythère</i> , de Le Tellier
[ACTE II, scène I] SCARAMOUCHE	SCARAMOUCHE

¹ *DTP*, t. I, p. 334.

² « Arlequin et Scaramouche ouvrent la première scène, qui se passe de nuit. Ils se reconnaissent, et vont chercher à Cythère Colombine et Marinette, leurs maîtresses.

Suit une scène de Pèlerins et de Pèlerines, au nombre desquels est Pierrot. Un Marinier leur enseigne le chemin qu'ils doivent prendre.

Au second acte Arlequin et Scaramouche qui ont été séparés par un naufrage se rejoignent. Comme ils sont amoureux, et qu'ils désespèrent de trouver leurs belles, ils prennent la résolution de mourir. [...]

Ils remettent cependant l'exécution de ce périlleux projet à un autre temps. Arlequin reste et voit arriver un Magicien de ses amis.

[...] le bon Magicien appelle les Diables, et par leur moyen donne à Arlequin une bourse pleine de ducats. Arlequin n'en jouit pas longtemps, et se la laisse filouter par un voleur des moins adroits.

ACTE III. Scène d'un paysan et d'une paysanne, cette dernière pleure son lait qu'elle a répandu et ses œufs qui ont été cassés. Le paysan promet de la dédommager.

Scène des deux Vieillards rebutés par une jeune Bergère. Autre scène de deux Hôtelières qui offrent un logement à Arlequin. Le quatrième acte est encore plus décousu. Arlequin et Scaramouche se retrouvent ; Colombine paraît accompagnée de Pierrot son nouvel amant. Suit une scène de Pierrot et de Perrette, d'un Berger et de sa Bergère ; et enfin le Palais de Cythère paraît ; Vénus et l'Amour se présentent, et la pièce finit par l'union d'Arlequin et d'Arlequine. *Extrait Manuscrit* » (*DTP*, t. I, p. 334-335).

³ *DTP*, t. IV, p. 87-88.

<p>AIR : <i>Lanturlu</i> Par ici nos belles Ont dû se sauver. Courrons après elles Pour les retrouver. ARLEQUIN Ce sont des femelles, C'est tout autant de perdu.</p> <p>SCARAMOUCHE Si je tenais en ma fureur Celle qui déchire mon cœur ... Zeste, d'un coup de lame ARLEQUIN Eh bien ? SCARAMOUCHE Je lui percerais l'âme¹. ARLEQUIN Un coup, ce n'est rien.</p> <p>SCARAMOUCHE² Je porte toujours un poignard, Je m'en servirai tôt ou tard. Contre l'objet que j'aime Hé bien, Ou bien contre moi-même, Vous m'entendez bien.</p>	<p>AIR : <i>Lanturlu</i> Par ici nos belles Ont pu se sauver : Courrons après elles, Pour les attraper. ARLEQUIN. Ce sont des femelles, C'est tout autant de perdu, Lanturlu, lanturlu, lanturlu. SCARAMOUCHE AIR : <i>Vous m'entendez bien</i> Si je tenais dans ma fureur Celle qui déchire mon cœur, Elle serait percée : ARLEQUIN Fort bien. SCARAMOUCHE D'un coup de mon épée, Vous m'entendez bien.</p> <p>ARLEQUIN AIR : <i>Idem</i> Je porte toujours un poignard, Je m'en servirai tôt ou tard, Contre l'objet que j'aime,... Ou bien.... Ou bien contre moi-même, Vous m'entendez bien. <i>Arlequin termine la pièce par le couplet suivant.</i> AIR : <i>Mon papa toute la nuit</i> Vous qui cherchez des maris, Venez nous voir à Cythère, Parmi nos jeux et nos ris Vous trouverez votre affaire : Mariez, mariez, mariez-vous Sans façon et sans mystère; Mariez, mariez, mariez-vous À la mode de chez nous.</p>
--	--

Mezzetin, mentionné dans le *DTP*, est absent du manuscrit, certains vers ont des légères différences et surtout le couplet final cité par le *DTP* ne se trouve pas dans notre manuscrit. Il n'y a pas identité exacte ; néanmoins, il semble évident qu'il s'agit de variantes d'un seul et même ouvrage, dont les différences correspondent peut-être à de légères transformations subies lors des représentations. Peut-être même s'agit-il des deux variantes correspondantes à une première et à une reprise ultérieure ? Le *DTP* n'indique pas la source de cet extrait. Ce n'était visiblement pas notre manuscrit. Était-ce l'édition de Marseille ? Le *DTP* propose justement l'extrait à cause de la rareté de cette édition, que les auteurs avaient peut-être sous les yeux.

¹ Nous restituons la disposition correcte de ce passage qui a été altéré par le scripteur (voir notre transcription de la pièce dans le volume II)

² Le manuscrit porte, sans doute par erreur, « Arlequin ».

Malheureusement, nous n'avons pas pu retrouvé cette édition. Nous avons cru, en consultant le catalogue de la BnF, qu'une édition des *Pèlerines* était conservée à la Bibliothèque de l' Arsenal. La notice du catalogue annonçait : « Letellier, Jean-François, [Argument de] *Les Pèlerines de Cythère*, opéra comique en trois actes... (S. l. n. d.) In-16 »¹. Mais, ayant commandé et reçu ce minuscule fascicule, nous avons éprouvé une cuisante déception : il ne s'agissait que de deux feuillets de papier bleu sur lesquels était collé le texte du *DTP* consacré aux *Pèlerines de Cythère* que nous avons cité plus haut². Il existe une autre entrée intitulée *Les Aventures de Cythère* dans le catalogue de l' Arsenal³ mais il s'agit, là encore, non pas d'une pièce mais des feuilles avec le texte du *DTP* (l'article consacré aux *Aventures de Cythère*)⁴.

Concernant *Les Pèlerines de Cythère*, de Le Tellier, le *DTP* affirme que la pièce fut représentée « par la troupe de Dolet et La Place à la Foire Saint-Germain 1714 » et par la troupe d'Octave à Marseille en 1717⁵. La dernière information est surprenante dans la mesure où les auteurs du *DTP* affirment, dans l'article consacré à Octave, ne pas savoir ce qui est arrivé à Octave après le congé que la nouvelle troupe italienne lui donna en 1716, hormis le fait qu'il est mort à La Rochelle le 16 Mai 1720⁶. Cependant, une troupe comprenant des comédiens italiens jouait peut-être à cette époque à Marseille : le *DTP* signale que Jean-Antoine Romagnesi jouait dans une troupe à Marseille après 1716 et jusqu'en 1718⁷. Peut-être que cette troupe remit sur scène *Les Aventures de Cythère* que nous connaissons par le manuscrit de la BnF, y fit quelques changements et publia la pièce ?

Quant à la représentation à la FSG 1714, elle est mentionnée dans les *MSF* :

Octave continua à tenir ses deux théâtres cette année : sur l'un de ces théâtres, il fit représenter : *Arlequin favori de la Fortune*, pièce en trois actes de la composition de Mr. Duvivier de Saint Bon, et sur l'autre, qui portait le nom de Dolet et de la Place, on reprit le *Festin de pierre* qui avait eu tant de succès à la Foire Saint-Germain précédente, à laquelle succéda une seconde du même auteur, également en trois actes intitulée : *Les Pèlerines de Cythère, ou les Aventures d'Arlequin à Cythère*⁸.

¹ Arsenal GD-15770, provenant du fonds Georges Douay.

² *DTP*, t. IV, p. 87-89.

³ Charpentier, [Argument et extrait de] *Les Aventures de Cythère*, comédie italienne... [Paris] : [s. n. ?], [1718] Arsenal – magasin GD-5857. Le catalogue attribue cette œuvre à Marc-Antoine Charpentier ce qui semble être fruit d'une confusion.

⁴ *DTP*, t. I, p. 334-335.

⁵ *DTP*, t. IV, p. 87-88.

⁶ Cette information vient probablement de Gueullette qui l'a reçue des comédiens italiens (Thomas-Simon Gueullette, *Notes et souvenirs sur le Théâtre-Italien*, op. cit., p. 192).

⁷ *DTP*, t. IV, p. 521-522.

⁸ *MSF*, t. I, p. 161.

Maupoint, pour sa part, ne mentionne par *Les Aventures de Cythère*, mais uniquement *Les Pèlerines de Cythère*, « en trois actes de M. le Tellier »¹. Se fonde-t-il également sur l'édition introuvable de Marseille ?

Le manuscrit *État des pièces* signale, à la Foire Saint-Laurent 1713, les deux pièces aux titres qui se font visiblement l'écho : *Les Pèlerins de Cythère* (c'est la pièce de Fuzelier représentée par la troupe de Bel-Air) et *Les Aventures d'Arlequin dans l'île de Cythère* dont l'auteur n'est pas mentionné et qui est représentée chez Octave. Les informations de l'*État des pièces* ne sont pas toujours exactes ; il y a peut-être erreur quant à l'année de représentation de cette deuxième pièce. Ou bien s'agit-il de sa première variante ?

On connaît très peu de choses sur Le Tellier comme sur Charpentier² ; impossible donc, à partir des maigres renseignements biographiques, de les départager concernant la paternité des *Aventures de Cythère* que nous éditons³. Cependant, il semble probable qu'il n'existât qu'une seule pièce des *Aventures de Cythère* (ou, si l'on veut, des *Pèlerins de Cythère*, à ne pas confondre avec la pièce de Fuzelier) qui a connu probablement des versions différentes. On peut d'ailleurs imaginer que Charpentier retravailla la pièce de Le Tellier, en 3 actes, pour l'augmenter d'un acte en y ajoutant quelques scènes supplémentaires.

On possède, sur *Les Aventures de Cythère*, deux sources sûres : le procès-verbal de police et le manuscrit de la pièce.

Le procès-verbal raconte que, le 29 mars 1715, la troupe d'Octave représenta dans une salle « située sur le préau de la Foire Saint-Germain » une pièce intitulée *Les Aventures comiques d'Arlequin* qui racontait le voyage d'Arlequin à l'île de Cythère⁴. La pièce fut jouée en écriteaux ; les couplets inscrites sur ces écriteaux étaient chantées par trois chanteurs placés à l'orchestre et parfois secondés par les acteurs qui se trouvaient sur scène. Delaplace jouait le rôle d'Arlequin. Selon le commissaire, le spectacle contenait également quantité de « dialogues et colloques » en prose. Si l'on suppose que le commissaire regardait la même pièce que celle que nous transcrivons, il faut constater que le manuscrit ne contient que les couplets qui figuraient sur les écriteaux, toute la partie parlée étant perdue. Ou bien, cette

¹ Maupoint, p. 339.

² Le *DTP* (t. II, p. 76) lui consacre seulement quelques lignes : « Charpentier, un des premiers commis de feu M. Hérault, Lieutenant général de police, et auteur forain, mort vers l'année 1730 »². Ensuite, le *DTP* énumère trois pièces qui lui sont attribuées : *Les Aventures de Cythère* (1715), *Qui dort dîne* (1718), *Jupiter amoureux d'Io* (intitulé aussi *Les Amours de Jupiter et d'Io*).

³ Chaque chercheur tranche selon son goût. Ainsi, dans la liste de Brenner sous le nom de Charpentier la pièce des *Aventures de Cythère* ne figure pas. Par contre, sous le nom de Le Tellier, nous trouvons : « *Les Pèlerins de Cythère ou les Aventures d'Arlequin à Cythère* (1713, 1714) ».

⁴ Campardon, t. II, p. 189. Nous citons un extrait de ce procès-verbal dans le chapitre consacré à la FSG 1715.

partie était-elle entièrement improvisée ? Ceci est tout à fait probable : les couplets fixaient le cadre de l'action d'une manière assez claire mais laissaient certainement le champ libre à l'improvisation.

2 – Une scène de l'Ancien Théâtre-Italien intégrée à la pièce foraine

La pièce manuscrite que nous transcrivons ici est composée de quatre actes avec un nombre de scènes inégal (2 pour le premier acte, 4 pour le deuxième, 3 pour le troisième et 3 pour le quatrième)¹. Toutes ces scènes sont groupées autour d'un fil conducteur : Arlequin et Scaramouche poursuivent leurs maîtresses infidèles qui ont entrepris un voyage à Cythère en compagnie des nouveaux amants. La pièce se termine par le mariage d'Arlequin – curieusement, il ne s'unit pas avec Colombine dont il était amoureux, mais avec une Arlequine ; Pierrot, le ravisseur de Colombine, s'unira à Perrette. Néanmoins, l'ensemble donne plus l'impression de scènes détachées que d'une pièce entière à l'intrigue suivie, cela venant peut-être du fait que les liaisons en prose soient totalement absentes. Antoine de Lérès considère la pièce comme « un assemblage de scènes décousues et épisodiques, dans le goût des anciennes comédies italiennes »².

La mention de la « comédie italienne » qui figure sur le manuscrit, ainsi que cette allusion d'Antoine de Lérès au goût des anciennes comédies italiennes attisent notre curiosité. Certes, ce n'est pas la présence d'Arlequin, Scaramouche ou Pierrot qui fait qualifier la pièce de comédie italienne : en 1715, ces personnages sont autant forains qu'italiens. Cette pièce puise en effet dans le répertoire de l'Ancien Théâtre-Italien. L'exemple le plus frappant est fourni par la *Scène des Hôteliers* venue tout droit de la comédie de Fatouville, *Arlequin Protée*. Dans la comédie de Fatouville, cette scène (la deuxième des scènes conservées de cette comédie) s'intitule *Scène du marchand joaillier*. Arlequin y est abordé par deux aubergistes³ désireux de l'attirer chacun dans son auberge. Pour ce faire, ils cherchent à mettre en valeur leur propre établissement et à dénigrer le concurrent. Tous les traits comiques de cette plaisante dispute sont puisés par l'auteur des *Aventures de Cythère* chez Fatouville,

¹ ACTE I : Scène de Nuit. Scène des pèlerins.

ACTE II : Scène de la reconnaissance. Scène du Magicien et des Diables. Scène de la réjouissance. Scène du vol de la bourse.

ACTE III : Scène du Paysan et de la Paysanne. Scène des Trembleurs. Scène des Hôteliers.

ACTE IV : Scène de la glissade. Scène de Pierrot et Perrette. Scène des rossignols. Scène du Palais de Cythère.

² Lérès, p. 64.

³ La question du sexe des deux aubergistes est abordée dans le chapitre consacré à la FSG 1708. Dans *Les Aventures de Cythère*, les deux aubergistes sont de sexe masculin, tout comme dans le texte du Recueil de Gherardi.

avec néanmoins un changement notable : la prose de Fatouville est transformée en couplets destinés à figurer sur les écriteaux. Certaines plaisanteries sont plus développées, d'autres, seulement suggérées. Par exemple, si, dans l'original italien, Arlequin répond à la proposition de loger sous l'enseigne du Croissant: « Au Croissant? Voilà une enseigne de mauvaise augure, » – l'auteur des *Aventures de Cythère* développe un peu pesamment ce sous-entendu déjà clair (et surtout très récurrent):

HÔTELIER
Mon enseigne, c'est le croissant.

ARLEQUIN
Il est sur ton front, mon enfant.

AUTRE HÔTELIER
Ne logez pas au croissant,
Il est de triste augure [...].

Par contre, le jeu de mots suivant est bien développé dans la pièce italienne :

DEUXIÈME AUBERGISTE. [...] D'ailleurs je loge les gens sans prendre d'argent, moi.

ARLEQUIN. Vous ne prenez point d'argent? Diable, c'est quelque chose cela ; et que prenez-vous donc?

DEUXIÈME AUBERGISTE. Je ne prends que de l'or, monsieur.

Dans la pièce foraine, en revanche, tout ce développement a été retranché, il ne reste que cette réplique de l'hôtelier : « Je suis un hôte obligeant, / Je ne prends jamais d'argent ». Aucune explication ne suit ce mot de l'hôtelier. L'auteur compte-t-il sur la connaissance parfaite du texte originel par le public, capable de comprendre ce jeu de mots tronqué (rappelons qu'*Arlequin Protée* est repris, à la FSL 1715, par la troupe de Dominique, et cette scène y est certainement jouée)? Ou bien les échanges en prose mentionnés par le commissaire dans son procès-verbal complétaient-ils ce genre de raccourci ?

Les accusations mutuelles des deux aubergistes sont restées sans changements :

Fatouville, <i>Arlequin Protée</i>	<i>Les Aventures de Cythère</i>
PREMIER AUBERGISTE. C'est un fripon ; il fait boire du vin blanc pour du rouge.	AUTRE HÔTELIER N'allez pas chez ce misérable, On le connaît pour un fripon. L'autre jour il servit à table Un coq d'Inde pour un pigeon.
ARLEQUIN. Ouais ! (<i>Au deuxième aubergiste.</i>) Fi, donc, monsieur, n'avez-vous point de honte de faire boire du vin blanc pour du rouge ? Ah fi !	AUTRE HÔTELIER C'est un empoisonneur du diable, Son vin vous corromprait le sang, Il fait boire, le détestable, Du vin rouge pour du vin blanc.
PREMIER AUBERGISTE, <i>tirant encore Arlequin par le bras.</i> Ce n'est pas le tout, monsieur, croiriez-vous bien, que ce coquin-là l'autre jour fit manger à un pauvre étranger qui était logé chez lui, un coq d'Inde pour un pigeon ?	

La pièce foraine reprend aussi la présentation fantasque d'Arlequin en « tailleur de pierres » (« marchand tailleur de pierres » dans la pièce de l'ATI) destinée à capter l'attention des marchands par une démonstration farfelue des prétendus trésors. Les deux aubergistes regardent les curiosités, et Arlequin en profite pour leur voler la bourse et la montre. Comme la pièce foraine ne comporte aucune didascalie permettant de comprendre l'action, c'est la pièce de Fatouville qui permet de « déchiffrer » la scène :

Fatouville, <i>Arlequin Protée</i>	<i>Les Aventures de Cythère</i>
<p>PREMIER AUBERGISTE. Monsieur, sans barguigner, entrez chez moi, vous me portez la mine d'un grand seigneur, et...</p> <p>ARLEQUIN. Point, point, je ne suis qu'un marchand.</p> <p>PREMIER AUBERGISTE. Un marchand ! Et quel marchand, s'il vous plaît ?</p> <p>ARLEQUIN. Marchand pierreux.</p> <p>PREMIER AUBERGISTE. Je vous entends. Marchand tailleur de pierres.</p> <p>ARLEQUIN. Hé non. Marchand pierreux, c'est-à-dire, marchand de pierreries, de diamants, de perles, de rubis, de topazes, d'émeraudes, de pommes cuites. [...] Je m'en vais vous en faire voir. (<i>Il ouvre sa valise qui est à terre derrière lui, et il en tire un petit coffret rempli de bijoux.</i>) Voyez s'il n'y a rien de plus beau et de mieux travaillé au monde ?</p> <p>[...] (<i>Dans le temps que les deux aubergistes regardent attentivement, il leur vole à l'un la bourse et à l'autre la montre [...]</i>)</p> <p>DEUXIÈME AUBERGISTE. [...] il faut que vous me fassiez le plaisir de venir loger chez moi.</p> <p>PREMIER AUBERGISTE. Oh, Monsieur ne voudrait pas faire cet affront-là à mon auberge. (<i>Ils le tirent chacun de leur côté.</i>)</p> <p>ARLEQUIN. Écoutez, messieurs : à vous parler franchement, je ne puis loger ni chez l'un ni chez l'autre.</p> <p>PREMIER ET DEUXIÈME AUBERGISTE, ensemble. Et d'où vient ?</p> <p>ARLEQUIN, montrant l'endroit où il a mis ce qu'il leur a pris. C'est qu'à présent mes affaires sont faites. Il faut que je m'en aille.</p>	<p>Autre HÔTELIER Vous avez l'air d'un grand seigneur. Venez chez moi ; j'aurai l'honneur De vous faire grand chère. ARLEQUIN Eh bien, Je suis tailleur de pierre. L'HÔTELIER Cela n'y fait rien. L'HÔTELIER Sont-ce belles pierres de taille ? Je fais bâtir une maison. ARLEQUIN Fi donc, avec vos rocailles ! Me prenez-vous pour un maçon ? ARLEQUIN Je suis un marchand de bijoux, Qui va de foire en foire.</p> <p>LES HÔTELIERS Prenez bien garde aux filous. ARLEQUIN Bon, je sais le grimoire ; Prenez plutôt garde à vous. LES HÔTELIERS Nous leur donnons à boire. UN HÔTELIER Monsieur, venez loger chez moi. AUTRE [HÔTELIER] Sire...</p> <p>Il n'ira pas loger chez toi. Va t'en faire blanchir tes serviettes. AUTRE¹ [HÔTELIER] Et toi, faire blanchir tes draps ! ARLEQUIN Monsieur, mes affaires sont faites, Vous m'avez tiré d'embarras.</p>

En confrontant les deux scènes, on comprend aisément que la réplique d'Arlequin « Prenez plutôt garde à vous », dans *Les Aventures de Cythère*, avertit ironiquement les

¹ Il faut certainement comprendre : pas celui qui a prononcé la réplique précédente.

marchands du vol qu'ils viennent de subir sans s'en apercevoir. C'est ce larcin que désigne Arlequin en disant : « Mes affaires sont faites ». La phrase « Vous m'avez tiré d'embarras » montre qu'Arlequin a réussi, grâce aux objets de valeur subtilisés aux aubergistes, à renflouer ses finances après le vol de sa bourse par un filou à la fin du deuxième acte. Une didascalie d'*Arlequin Protée* fournit la description du costume d'Arlequin qui se présente en marchand exotique et arbore par conséquent une tenue très particulière : « Arlequin grotesquement habillé, avec un chapeau en pain de sucre, et une très grande épée ». L'image d'*Arlequin gentilhomme marchand de pierreries*, éditée chez Bonnart¹, montre Arlequin avec son drôle de chapeau, une épée plus grande que lui traînant derrière, énormes franges ornant ses manches, un nœud de cravate démesuré (ainsi que les bottes) et une petite boîte dans la main d'où il tire une pierre précieuse (fistule lacrymale du roi de Maroc ? calcul de la vessie du Grand Mogol ?). Les Forains ont certainement pu s'inspirer de ce costume dont on se souvenait probablement encore à l'époque².

On ne sait pas si le manuscrit des *Aventures de Cythère* a été rédigé à l'attention du censeur³ ; en tout cas il ne comporte aucune didascalie, ne décrit aucun costume, aucun lazzi. Cependant, il y a fort à parier que les comédiens forains ne se sont pas privés du puissant potentiel comique des lazzi qui terminaient la scène des deux aubergistes dans *Arlequin Protée*, même si la liste d'acteurs des *Aventures de Cythère* ne mentionne pas les garçons des deux hôtelleries :

Plusieurs garçons sortent des deux auberges, les uns voulant obliger Arlequin à prendre une robe de chambre, et les autres le voulant débouter malgré lui. Des violons de cabaret qui se trouvent là par hasard, jouent dans le temps qu'on violente Arlequin, qui, après s'être bien débattu, prend une de ses bottes qu'on lui avait ôtée de force, leur en donne des coups, et les met en fuite.

3 – Le jeu des échos multiples

La scène des deux aubergistes n'est pas la seule à accuser une influence italienne. La scène de reconnaissance qui ouvre le deuxième acte est, elle aussi, conforme à la tradition italienne ; elle pouvait figurer en ouverture de mainte comédie et canevas. Les deux zanni se retrouvant après un voyage en mer évoquent les thèmes récurrents du naufrage et du voyage

¹ *Arlequin, gentilhomme, marchand de Piereries* [sic] : [estampe] Chez N. Bonnart, [XVII^e siècle] Conservé à la BnF, département « Estampes et photographie », Reserve FOL-QB-201(58). Consultable en ligne sur *Gallica*.

² L'Almanach de l'année 1684 gravé par Jean-Baptiste Bonnart et édité par Nicolas Bonnart montre plusieurs scènes de la comédie *Arlequin Protée* dont la scène du marchand des pierreries : Arlequin y porte le même costume ridicule, mais il y figure en pleine discussion avec un aubergiste et une aubergiste (Jean Baptiste Bonnart [graveur], *Arlequin Protée, ou Avocat d'un Clerc du Châtelet contre le chien du Docteur* [estampe], Paris, chez N. Bonnart, 1684 (almanach). BnF, département « Estampes et photographie », Reserve QB-201 (171)-FT 5). Consultable en ligne sur *Gallica*.

³ Le manuscrit ne porte pas, à la fin, d'indication habituelle *Vu le...*

dans un tonneau (dans *Arlequin grand vizir*, Arlequin navigue dans la « mère tonne » bien garnie¹) ou bien dans une baleine². Cette baleine gourmande de zanni a connu de nombreuses utilisations (on pense notamment au canevas du *Berger de Lemnos* et à *La Descente de Mezzetin aux Enfers*, de Regnard).

Le projet d'un suicide comique appartient également aux grands classiques des lazzi verbaux et pantomimiques ; nous le retrouvons à plusieurs reprises dans le *Scenario* de Dominique et dans *Le Théâtre Italien* de Gherardi. Néanmoins, pour le double suicide imaginé ici par Arlequin et Scaramouche, l'auteur semble se souvenir surtout de la récente production foraine :

Le Sage, <i>Arlequin et Mezzetin morts par amour</i> , scène VI (FSL 1712)	<i>Les Aventures de Cythère</i> , acte II, scène 1
ARLEQUIN AIR : <i>Hésione</i> Ah ! quel parti devons-nous prendre ? Attendez, morbleu ! Je le sais. Mezzetin, tu n'as qu'à me pendre, Après cela je te pendrai ³ .	ARLEQUIN AIR : <i>Réveillez-vous, [belle endormie]</i> Je vais commencer par te pendre Et sitôt que tu seras mort, Tu viendras à ton tour me pendre, Je subirai le même sort.

Pour ce genre d'emprunts, il est difficile de savoir si l'auteur s'inspire d'une pièce précise ou s'il s'agit d'un lieu commun de la tradition comique telle qu'elle se présentaient en France à cette époque, à savoir, imprégnée autant de la farce et de la comédie française que de la comédie italienne.

Le jeu de l'écho que pratique Arlequin dans *Les Aventures de Cythère* a déjà été utilisé dans les pièces italiennes. À titre d'exemple, voyons l'écho qui opère dans *Les Souffleurs*. Arlequin, profitant de l'obscurité (la scène se passe de nuit), se fait l'écho d'Octavio :

<i>Les Souffleurs</i> , Acte I, scène 6 (Scène de nuit)	<i>Les Aventures de Cythère</i> , acte II, sc. 1
OCTAVIO. Vous n'avez qu'à parler, d'abord je me retire. ARLEQUIN <i>répond sans paraître</i> . Tire, tire, tire, tire, tire, tire. OCTAVIO. Nul n'est donc en ces lieux qu'un écho seul et moi.	ARLEQUIN AIR : <i>Vous avez, mon Iris, deux pommes</i> Qu'entends-je et quelle voix m'arête... arête Voudrais-tu me donner secours.... cours

¹ Voir le chapitre consacré à *Arlequin grand vizir*.

²
SCARAMOUCHE
Je me suis sauvé de l'eau,
Sans bateau,
Assis dessus un tonneau.
ARLEQUIN
Et moi, dans une baleine
Qui m'a...
Qui m'a vomi dans la Seine.

³ *Anthologie* Rubellin, p. 35. Pièce éditée par Cécile Jeusel et Servane Daniel.

ARLEQUIN <i>contrefait l'écho</i> . Et moi, et moi, moi, moi, moi.	Je cours en vain, arrête, cours, Par ma foi, je suis une bête ...
OCTAVIO. Que puis-je faire, écho, pour plaire à qui m'enchanter ?	bête
ARLEQUIN. Chante, chante, chante, chante.	Et c'est l'Echo qui m'a répondu
OCTAVIO. Peut-on chanter, hélas, quand on est aux abois ?	Qui de nous sera pendu...
ARLEQUIN. Bois, bois, bois, bois, bois.	toi
OCTAVIO. Quel sera donc mon sort dans l'amoureux empire !	
ARLEQUIN. Pire en pire, pire en pire, pire en pire.	

Dans *La Fausse coquette* (attribuée à Brugière de Barante, 1694), ce jeu est utilisé de manière encore plus subtile, car l'écho (Arlequin caché dans une grotte) donne des réponses encourageantes au Prince et des réponses moqueuses à Pasquariel. Dans *Les Souffleurs* et *La Fausse coquette*, c'est Arlequin qui fait l'écho. Dans *Les Aventures de Cythère*, l'absence de didascalie ne permet pas de savoir s'il s'agit d'un autre personnage jouant une farce à Arlequin ou bien du dédoublement de sa personnalité (monnaie courante également dans le répertoire italien ; on en veut pour preuve une belle scène de suicide arlequinique d'*Arlequin empereur dans la Lune* où Arlequin allait jusqu'à poignarder sa voix intérieure).

La pièce est remplie de grivoiseries extrêmement appuyées ; nombre de scènes semble trouver leur raison d'être dans le cumul des allusions érotiques plus que transparentes. L'objet magique dont le compatissant Magicien gratifie Arlequin est tout à fait caractéristique de l'ambiance égrillarde de la pièce : il s'agit d'une « racine » qui lui assurera l'amour des brunes et des blondes¹. Les auteurs du *DTP*, en résumant la pièce, semblent la « censurer » ; en tout cas, toute la grivoiserie disparaît comme par un enchantement de leur récit².

Les auteurs du *DTP* se sont bien aperçus de la dette des *Aventures de Cythère* envers le Théâtre-Italien :

Cette pièce n'est qu'un assemblage assez mal digéré de scènes de l'ancien Théâtre Italien, et de la Foire, l'auteur même ne s'est pas fait beaucoup de scrupule de placer des vaudevilles qui avoient paru au Théâtre de l'Opéra Comique³.

¹ Dans *La Ceinture de Vénus*, de Le Sage, jouée la même année 1715 par la troupe des époux Saint-Edme, Arlequin se voyait accordé, par la Fortune, une bourse qui se remplissait toute seule, et Mezzetin, par l'Amour, d'un objet magique censé attirer les faveurs du sexe et qui donna le titre à cette pièce : la ceinture de Vénus. Ici, Arlequin cumule les cadeaux : une bourse, pas magique mais contenant mille ducats, et la racine.

² Le *DTP* dit tout sobrement : « Un Marinier leur enseigne le chemin qu'ils doivent prendre » (*DTP*, t. I, p. 334-335). Dans la pièce cet « enseignement de chemin » prend la forme de description des ébats amoureux avec les sous-entendus qui n'en sont quasiment pas.

La scène d'un Paysan et d'une Paysanne qui ouvre le troisième acte est relatée par le *DTP* en termes tout à fait sages : « [...] cette dernière pleure son lait qu'elle a répandu et ses œufs qui ont été cassés. Le paysan promet de la dédommager » (*DTP*, t. I, p. 334-335). Or, ici encore, la scène est bâtie entièrement sur les allusions sexuelles très claires, et les provisions ont été perdues lors des ébats amoureux que l'on devine torrides.

³ *DTP*, t. I, p. 334.

Font-ils allusion au quatrain déjà cité d'*Arlequin et Mezzetin morts par amour* ? Ou bien à d'autres rapprochements encore ? En tout cas, *Les Aventures de Cythère* fourniront, à leur tour, des vaudevilles à la petite pièce de Le Sage, d'Orneval et Fuzelier intitulée *Le Rémouleur d'Amour*. Dans cette pièce, représentée par les *Marionnettes étrangères* à la Foire Saint-Germain 1722, Pierrot se trouve transporté par l'Amour dans son île et accueille à la place de ce dieu les solliciteurs. La pièce se termine par les couplets qui reprennent ceux des *Aventures de Cythère* (à moins qu'il ne s'agisse, en réalité, des paroles préexistantes associées à cet air ?) :

<i>Les Aventures de Cythère</i> [1715] Ms. Bnf, fr. 9312, f° 87	Le Sage, d'Orneval, Fuzelier, <i>Le Rémouleur d'Amour</i> (1722)
<p>ACTE I, sc. 2 (Scène des pèlerins) PIERROT Il est très certain qu'à présent On vit pour l'amour seulement. Aimer est un plaisir charmant, Les autres sont sornettes. Vivons, vivons pour ces fillettes, Vivons, Vivons pour ces fillettes.</p> <p>[...]</p> <p>PIERROT Que les coquettes de Paris Viennent avec leurs favoris Voir nos danses, nos jeux, nos ris Pour être satisfaites. Vivons etc.</p>	<p>UN PELERIN Nous ne devons présentement Songer qu'à l'Amour seulement ; Le plaisir d'aimer est charmant, Les autres sont sornettes. Vivons, vivons pour ces fillettes, Vivons, Vivons pour ces fillettes.</p> <p>[...]</p> <p>PIERROT Si les coquettes de Paris Viennent avec leurs favoris Voir nos danses, nos jeux, nos ris, Pour nous quelles recettes ! Vivons pour ces fillettes, Vivons, Vivons pour ces fillettes¹.</p>

Cette récupération de vaudevilles par Fuzelier et ses deux collaborateurs, servirait-elle d'indice pour attribuer *Les Aventures de Cythère* à Fuzelier ou, du moins, pour suggérer sa participation à son écriture ?

Les Aventures de Cythère se terminent par un véritable triomphe d'Arlequin. Vénus elle-même prend soin de préparer son palais pour son mariage. Les paroles de l'Amour adressées à sa mère laissent deviner que la décoration de la dernière scène devait être particulièrement soignée :

Quelle fête galante
Donnez-vous en ces lieux ?
Tout brille, tout enchante.
Attendez-vous les dieux ?

Il est surpris d'apprendre que toutes les splendeurs ne sont déployées par Vénus que pour le mariage d'Arlequin et lui reproche son empressement pour un personnage de si peu

¹ *TFLO*, t. V, p. 104-105.

d'importance : « Pour un Arlequin / Vous mettre en dépense / Votre goût est fin ». Mais la déesse lui oppose un argument sans réplique : « C'est la mode en France. »

Cette pièce de 1715 nous donne un avant-goût du célèbre *Pèlerinage à l'île de Cythère* d'Antoine Watteau, réalisé en 1717, ainsi que de son *Embarquement pour Cythère*, réplique modifiée de ce tableau datant de 1718. En réalisant ces tableaux, Watteau pensa-t-il au modeste spectacle qu'il avait pu voir à la Foire ? Les propos des personnages forains sont beaucoup plus crus que ceux que l'on croit entendre murmurer les amants et les maîtresses sur les tableaux de Watteau, mais, en fin de compte, ne s'agit-il pas de déguiser d'une manière différente, parfois plus grossière, parfois plus élégante, les mêmes désirs et les mêmes préoccupations ? En tout cas, sous la plume de Robert Tomlinson¹, les deux pièces foraines, *Les Pèlerins de Cythère* et *Les Aventures de Cythère*, finement mises en parallèle avec l'œuvre de Watteau, semblent verser quelques lumières sur cette dernière.

¹ Robert Tomlinson, *La Fête galante : Watteau et Marivaux*, Genève, Droz ; [Paris], [diff. H. Champion], 1981. Chapitre *Le pèlerinage à Cythère*.

Chapitre III. Le cas emblématique de Louis Fuzelier

En dressant le tableau chronologique des saisons foraines entre 1697 et 1716, nous avons déjà évoqué un certain nombre de créations de Fuzelier inspirées de la tradition italienne, telles que les pièces *Arlequin larron, prévôt et juge* ou *Arlequin jouet des fées*. Nous ne reviendrons pas sur ces cas-là. Dans ce chapitre, seront examinées les pièces de Fuzelier qui présentent les emprunts clairement identifiables du répertoire de l’Ancien Théâtre-Italien. Ces emprunts sont de plusieurs types : les réécritures d’une pièce entière, la réinvention d’un canevas, l’emprunt, dans une seule pièce, des scènes issues de plusieurs sources italiennes. Plutôt que de classer ce corpus par type d’emprunts, nous procédons par ordre chronologique, ce qui permettra de démontrer la constance avec lequel Fuzelier puise dans le répertoire italien et la présence régulière de ce répertoire sur les scènes foraines à travers le travail de Fuzelier. Nous nous intéresserons particulièrement aux choix que fait Fuzelier en retravaillant le répertoire italien et aux transformations que subissent ce répertoire, ses thèmes et ses personnages, en investissant la scène des différents théâtres forains.

A – *Arlequin et Scaramouche vendangeurs* (1710)

Nous avons vu que les différentes troupes foraines reprenaient, pratiquement à chaque foire, les comédies publiées dans le recueil de Gherardi. Mais les emprunts que le théâtre forain effectuait dans l’héritage de la troupe italienne disgraciée ne se limitaient pas aux pièces du recueil. Les Forains reprenaient également les canevas italiens non imprimés. C’est ce cas de figure qui sera examiné maintenant.

La comédie de l’Ancien Théâtre-Italien *Arlequin et Scaramouche vendangeurs* ne figure pas dans le recueil de Gherardi, mais elle est connue à travers deux sources : le recueil manuscrit BnF fr. 9329¹ et le *Supplément du Théâtre Italien*², un recueil publié par les adversaires de Gherardi et sévèrement critiqué par ce dernier³. Dans le manuscrit 9329 figure le canevas de cette comédie. Quant au *Supplément du Théâtre Italien*, il comporte deux scènes françaises de cette comédie, la scène d’Arlequin en bailli du village (cette scène correspond à la scène V de l’acte I du canevas) et la scène du compliment aux mariés (qui correspond à la

¹ Dans le manuscrit, ce canevas occupe les f^{os} 157-162v^o. Dans l’édition de Giuliana Colajanni, il est présenté p. 323-334.

² *Supplément du théâtre Italien ou Recueil des scènes françaises qui ont été représentées sur le théâtre Italien de l’Hôtel de Bourgogne...* Bruxelles, chez M***, 1697. L’exemplaire consulté est conservé à la Bibliothèque de l’Arsenal sous la cote GD-409.

³ Voir, sur l’histoire de publication du répertoire italien, le chapitre consacré à l’histoire du Théâtre-Italien.

dernière scène du canevas, la scène VII de l'acte III). Le *Supplément du Théâtre Italien* propose, à la fin du volume, un choix de chansons françaises et italiennes ayant fait partie des comédies jouées à l'Hôtel de Bourgogne. Parmi ces chansons, se trouve une *Chanson en dialogue d'un paysan et d'une paysanne*, Perette et Lucas¹. Il est précisé que cette chanson faisait partie de la comédie intitulée *Les Vendangeurs*. Dans le manuscrit 9329, cette chanson trouve sa place dans la scène IX de l'acte II du canevas *Arlequin et Scaramouche vendangeurs*.

La date de la première représentation de la comédie *Arlequin et Scaramouche vendangeurs* est connue avec certitude grâce au *Mercure Galant* qui annonce sa première représentation en décembre 1681². Mais le canevas du manuscrit 9329 publié par G. Colajanni reflète-il cette première version de 1681 ou bien est-ce une version postérieure ? Pour étoffer son répertoire, la troupe italienne reprenait, d'une année sur l'autre et d'une décennie sur l'autre, les mêmes canevas, en les laissant sans changements ou bien en les transformant et les adaptant à l'actualité. Giuliana Colajanni suppose que ce canevas présente plutôt une version remaniée postérieure à 1684. Pour justifier cette hypothèse, Giuliana Colajanni compare la composition de la troupe italienne avec la liste des personnages du canevas. Le canevas emploie les huit personnages suivants : le Vieillard, Isabelle, Aularia³, Valère, Octave, Arlequin, Scaramouche, Pierrot. Selon Giuliana Colajanni, la version du canevas du manuscrit 9329 ne peut être celle de 1681, car Isabelle ne débute qu'en 1682 et Pierrot « ne joue avant 1684 que le rôle d'un comparse »⁴. Quant à Pierrot, l'argument ne paraît pas pertinent dans la mesure où Giuseppe Geratoni joue le personnage de Pierrot depuis février 1673 (à cette date, il s'est vu confier ce rôle dans la *Suite du Festin de pierre*)⁵. La date de 1684 marque seulement l'entrée de Geratoni, jusqu'ici gagiste, dans la troupe en tant que membre à part entière. Par conséquent, Geratoni pouvait tout à fait tenir le rôle de Pierrot en 1681. En revanche, le début d'Isabelle date bien de 1682 ou de 1683⁶ ; elle ne pouvait donc pas jouer dans un canevas de 1681. Comment interpréter sa présence dans ce canevas, aux côtés de

¹ *Supplément TI*, 1697, p. 454-456.

² Louis Moland donne également la date de décembre 1681 en nommant cette comédie *Arlequin vendangeur* (Louis Moland, *Molière et la comédie italienne*, op. cit., p. 372).

³ Selon Giuliana Colajanni, il s'agit d'Eularia, le personnage joué par Orsola Cortesi. C'est probablement exact. Dans le *Supplément du Théâtre Italien*, on utilise la version légèrement différente de ce prénom, Eaularia, qui contient, en quelque sorte, les deux autres variantes.

⁴ Colajanni, p. 323.

⁵ Émile Campardon, *Les Comédiens du roi de la troupe italienne*, op. cit., t. 1, p. 245, note 2.

⁶ On considère souvent comme la date du début des deux sœurs Biancolelli, Françoise et Catherine, la date de la première représentation d'*Arlequin Protée* (11 octobre 1683), mais il est fort probable que leur début s'est fait avant cette date. Telle est l'opinion de Charles Mazouer (Charles Mazouer, *Le Théâtre d'Arlequin*, op. cit., p. 171).

Valère (Valerio) dont le créateur, Giacinto (Hyacinthe) Bendinelli, décéda en 1668 ? Si cette version du canevas est effectivement postérieure au début d'Isabelle (donc, à 1682 ou 1683), comment expliquer la présence de Valère ? Isabelle et Valère n'ayant jamais fait partie simultanément de la troupe, leur apparition dans le même canevas est une contradiction en soi. Peut-être que ce canevas ne fait que reprendre un texte italien plus ancien qui, à l'origine, n'était pas destiné à la troupe italienne de Paris ? Dans ce cas-là, les noms de personnages peuvent ne pas correspondre à la composition de la troupe à un moment donné. Philip Koch qui consacre un article intéressant aux canevas du recueil 9329 estime que non seulement le travail de copiste mais aussi celui du traducteur de ces canevas date de la première moitié du XVIII^e siècle, ce qui explique les associations « historiquement impossibles » d'acteurs dans certains canevas : « Cet amalgame est dû sans doute au traducteur du XVIII^e siècle qui, tout en connaissant l'histoire intime de l'ancienne comédie italienne francisée, en était trop éloigné dans le temps pour ne pas confondre les époques »¹. Philip Koch suppose aussi que les canevas italiens « auraient pu indiquer certains rôles par des qualificatifs génériques » (par exemple, celui de vieillard, de zanni, de la première amoureuse) « que le traducteur aurait quelquefois remplacés par des noms spécifiques de son cru »². En tout cas, l'explication de ces contradictions tient certainement au fait que soit la composition, soit la traduction du canevas *Arlequin et Scaramouche vendangeurs* contenu dans le recueil 9329 ne se sont pas faites au moment où ce canevas a été représenté sur la scène de l'Hôtel de Bourgogne par la troupe italienne.

L'essentiel de l'article de Philip Koch est consacré à une enquête passionnante dont le but est d'identifier le traducteur de ces canevas et de percer le destin du manuscrit 9329 avant son entrée dans la bibliothèque de Soleinne. Sur les deux points, le mystère reste entier pour l'instant malgré les hypothèses intéressantes avancées par le chercheur. Il nous semble cependant que, dans cette enquête, une circonstance a été négligée, et cette circonstance est la parution d'une adaptation d'un de ces canevas à la foire.

Au mois de septembre 1710³, Louis Fuzelier fit représenter, « au grand jeu du préau de la foire S. Laurent »⁴, un divertissement intitulé *Arlequin et Scaramouche vendangeurs*. Ce « divertissement » était en réalité une petite comédie enchâssée dans une structure visant à créer un spectacle complet. En effet, cette petite pièce était précédée d'un prologue et suivie

¹ Philip Koch, « Nature et signification des "Sujets de plusieurs comédies italiennes" », art. cit., p. 75.

² *Ibid.*, p. 75, note 33.

³ Voir plus loin pour le problème de datation.

⁴ Louis Fuzelier, *Arlequin et Scaramouche vendangeurs*. Divertissement. Précédé d'un prologue, et suivi de *Pierrot Sancho Pança gouverneur de l'Île Barataria*, exécuté au grand jeu du préau de la foire S. Laurent au mois de septembre 1710... [Paris, 1711] 24 p.

de *Pierrot Sancho Pança gouverneur de l'île Barataria*, une autre petite pièce sans rapport direct avec *Arlequin et Scaramouche vendangeurs*, ce qui formait un grand spectacle à trois volets. *Arlequin et Scaramouche vendangeurs*, ainsi que son prologue et la pièce qui suivait, ont été réunis dans un livret imprimé en 1711¹. Cette édition offre la possibilité de comparer la pièce foraine au canevas italien dont le manuscrit édité par G. Colajanni présente une version assez développée et dont le *Supplément du Théâtre Italien* fournit un long monologue d'Arlequin en bailli du village².

Le canevas italien est en trois actes; il est construit autour des deux intrigues amoureuses, celle d'Isabelle et de Valère et celle d'Aularia et d'Octave. La présence des deux intrigues permet de développer un parallélisme intéressant des épisodes. L'action débute par un faux conflit d'intérêts d'essence musicale : les deux bandes de violons se disputent la place devant la maison habitée par les deux jeunes filles et leur père, un vieillard acariâtre. Ensuite, les valets des deux amants, Arlequin et Scaramouche, vont travailler en tandem, proposant chacun des expédients divers pour avancer les affaires amoureuses de leurs maîtres et réussissant, grâce à la fourberie ultime, les deux mariages simultanés.

La pièce foraine, en deux actes³, est en écriture ; c'est une espèce de livret explicatif ou bien de canevas agrémenté de quelques couplets. La pièce retranche la deuxième intrigue pour ne garder qu'une seule, celle d'Arlequin et de Colombine. Il n'est plus question de maître et de valet ; Arlequin est à la fois l'auteur des fourberies et leur bénéficiaire, Scaramouche est son camarade et son aide. Par contre, le vieillard (ici : le Docteur) n'incarne pas seulement l'autorité paternelle, c'est aussi un prétendant ridicule qui convoite sa jeune pupille, Colombine. L'action est accélérée : à l'ouverture de la pièce, le Docteur a déjà amené Colombine à la campagne, tandis qu'au commencement du canevas italien, le voyage à la campagne n'était qu'au stade du projet qui allait se réaliser plus tard.

Ces changements mis à part, l'intrigue de la pièce foraine suit d'assez près celle du canevas. Le canevas débute par l'apparition des amoureux et leurs valets devant la maison du vieillard qui renferme les deux belles. Après la tentative ridicule d'une sérénade tout le monde se retire, effrayé par la voix du vieillard qui se fait entendre dans la maison. La pièce foraine commence également par l'arrivée de l'amoureux Arlequin et de son complice Scaramouche

¹ *Ibid.*

² La chanson de Perette et Lucas, ainsi que le compliment aux mariés sont présents également dans le canevas, mais ce monologue y est omis. Le canevas se contente de décrire brièvement la scène : « Arrive Arlequin en bailli qui dit que la peste est en son lieu de campagne, après qu'il a fait son compliment tout grotesque, disant au vieillard que la peste le crève et tous les habitants de son village, arrive [un paysan] » (Colajanni, p. 326).

³ L'« Acte III » est en réalité une petite pièce indépendante, *Pierrot Sancho Pança gouverneur de l'île Barataria*.

devant la maison du Docteur où est enfermée Colombine. À peine ont-ils eu le temps, à l'aide de deux écriteaux, d'exposer leurs intentions, qu'un gros chien – substitut de son maléfique maître – sort de sa niche et les met en fuite. On peut imaginer que les « cris » et les « postures » de ce terrifiant animal devaient être fort divertissants, le chien étant représenté, à coup sûr, par un acteur.

La fourberie suivante, dans le canevas italien, consiste à déguiser Arlequin en bailli qui, par son récit de la peste à la campagne, doit détourner le vieillard du voyage projeté. Cette fourberie avortée (Arlequin est contredit par un paysan arrivant du village) est absente de la pièce foraine. Ce n'est guère surprenant : en effet, toute cette scène était basée sur un monologue comique fort long (une oraison funèbre grotesque en l'honneur d'un âne) qui ne pouvait pas être transposé dans une pièce en écriteaux où l'élément verbal est nécessairement réduit aux explications les plus vitales et les plus laconiques.

Dans les deux pièces, Scaramouche se fait engager par le vieillard en tant que vendangeur. Dans la pièce foraine, il ne vient pas seul, mais avec son ami Arlequin. Les deux compères se mêlent aux vendangeurs et reçoivent adroitement tout leur salaire, ce qui excite le mécontentement de ces derniers qui se vengent sur le Docteur.

Pour tromper la vigilance du vieillard, Arlequin a recours, dans le canevas comme dans la pièce foraine, à la même fourberie : il profite des vendanges pour se dissimuler dans le raisin. Dans le canevas, Arlequin se cache dans un sac de raisin. Dans la pièce foraine, Arlequin arrive caché dans une grosse grappe de raisin. Ainsi, dans les deux pièces, Arlequin s'assimile volontairement au raisin et subira le sort de ce dernier. L'utilisation de cette même péripétie par la pièce foraine semble constituer une preuve irréfutable, s'il en est, du fait que le théâtre forain recycle ici l'héritage italien.

Voici, en parallèle, l'extrait du canevas racontant le supplice d'Arlequin et l'extrait de la pièce foraine évoquant le même évènement :

<i>Arlequin et Scaramouche vendangeurs</i> , canevas italien (ms. fr. 9329) ¹	Louis Fuzelier, <i>Arlequin et Scaramouche vendangeurs</i> ²
Acte I. IX. Le vieillard et ses filles, [Arlequin] Le vieillard dit à part qu'il veut mener en	Acte II. Scène IV. Scaramouche pour se réconcilier avec le Docteur, lui

¹ Colajanni, p. 327-329. Nous modernisons l'orthographe de l'édition de Giuliana Colajanni et proposons deux rectifications entre les crochets (les [des] filles ; qu'il[s] prenne[ent] bien garde).

² Louis Fuzelier, *Arlequin et Scaramouche vendangeurs*, *op. cit.*, p. 16-17.

vendanges pour les détourner de leurs amours, il dit à ses filles de le suivre, elles font quelque difficulté, présentent au vieillard un sac couvert et disent que c'est du raisin que les gens du village lui envoient; comme est posé proche les [des] filles, Arlequin qui est dedans présente adroitement une lettre à une des filles. Le Docteur croyant avoir vu quelque chose, sur ce soupçon veut voir dans le sac le raisin qu'on lui envoie ; Arlequin le frappe de son épée ; le vieillard appelle à son secours, on vient, Arlequin paraît et les repousse tous à coups de sangle et d'épée.

Acte II.

I. Arlequin, Scaramouche. (Pressoir)

Arlequin dit à Scaramouche qu'il l'a échappé belle parce que le vieillard voulait le mettre sous le pressoir. Scaramouche lui dit qu'il n'ait point peur et qu'il l'aidera en toutes choses, lui parle à l'oreille, le rassure et s'en va. Arlequin reste.

II. [Arlequin], le vieillard, Pierrot.

Dans ce temps, le vieillard et Pierrot sortent, reconnaissent Arlequin, et le prennent pour le mettre sous le pressoir; il dit ses raisons et qu'il[s] prenne[ent] bien garde à ce qu'ils feront parce qu'il est prêt d'accoucher¹, ils l'emmènent.

III. Scaramouche, [Arlequin]

Arrive Scaramouche qui a tout ouï, dit qu'on ne lui peut pas faire aucun mal et qu'il a mis ordre à toutes choses; il s'en va [de] peur d'être vu.

IV. [Arlequin], le vieillard, Pierrot.

Le vieillard met Arlequin sous le pressoir, il en sort un petit Arlequin qui tourne autour du Docteur et s'enfuit. Le vieillard et Pierrot disent qu'ils ont peur de la justice, lèvent la bamboche d'Arlequin et se cachent dans un coin.

V. [Arlequin, le vieillard, Pierrot, Scaramouche]

Dans ce temps arrive Scaramouche en juge, dit qu'il a entendu dire que le vieillard avait fait mettre un homme sous son pressoir, le Docteur lui dit qu'il n'est point vrai ; Scaramouche cherche et ne trouve rien, il s'en va. Le Docteur dit qu'il faut ensevelir ce mort là, le porter quelque part; ils vont pour le prendre ; Arlequin les fait fuir et les épouvante.

apporte une grosse grappe de raisin. Pierrot l'aide à la porter. Ils sont conduits par un Suisse qui amuse le Docteur ; tandis qu'Arlequin caché dans la grappe entretient Colombine [...]

Le Docteur s'aperçoit que la grappe de raisin est son rival déguisé. Il appelle ses Vendangeurs et leur déploie cet écriteau.

LE DOCTEUR.

[AIR : *Lampons, camarades, lampons*]²

Pour écraser ce raisin,

Il faut user du gourdin :

Son jus plus doux qu'ambroisie

Guérira ma jalousie,

Frapp[e]z, frappez, n'épargnez pas un seul grain.

Scaramouche, Pierrot et le Suisse sont chassés par les Vendangeurs à grands coups d'échalas. Après cette expédition, ils jettent Arlequin dans la cuve et le pilent : il sort deux petits Arlequins par la fontaine de la cuve.

Colombine conduite par Scaramouche vient chercher Arlequin; on le tire de la cuve semblable à une grappe de raisin écrasé ; les caresses de Colombine apaisent sa douleur, et il cesse de la sentir, dès que Scaramouche lui annonce, que par ses intrigues le Docteur est enfermé dans sa cave, et lui conseille d'épouser promptement Colombine, tandis que son rival ne peut s'y opposer.

La comparaison des deux extraits montre que, dans la pièce foraine, l'action est plus « compacte » : le dessein meurtrier du Docteur est exécuté sans attendre, dès que le Docteur a repéré son rival dissimulé dans la grappe de raisin et mis en déroute les complices d'Arlequin. Dans le canevas, Arlequin, découvert dans le sac, réussissait à repousser le vieillard et ses aides, avant de se faire prendre, deux scènes plus loin, par le Docteur et Pierrot, et de terminer

¹ Il ne s'agit pas d'un humour absurde, comme la scène IV le montrera : Arlequin écrasé donnera réellement naissance à un petit Arlequin. On peut imaginer que, dans la pièce foraine, Arlequin faisait le même avertissement à ses bourreaux, mais sous forme de pantomime.

² Nous remercions Françoise Rubellin de nous avoir indiqué cet air, omis dans l'édition. Le dernier vers ne correspond pas au moule métrique (la version correcte serait : « n'épargnez pas un grain »). Il s'agit probablement d'une coquille de l'imprimeur ou d'un copiste.

sous le pressoir. L'auteur de la pièce foraine écarte toutes les scènes essentiellement verbales, telle la conversation d'Arlequin avec Scaramouche (scène I du canevas) et le discours rassurant de Scaramouche (scène III). Chez Fuzelier, la résurrection d'Arlequin mène directement à la noce, tandis que, dans le canevas, on n'est pas, à ce moment-là, au dénouement, mais en plein milieu de l'action, à la moitié de l'acte II (sur trois). Dans les deux pièces, Arlequin écrasé sous le pressoir donne naissance à sa propre copie en miniature : à un petit Arlequin espiègle, dans le canevas, et aux deux petits Arlequins, dans la pièce foraine. Dans les deux pièces, le corps anéanti d'Arlequin devait être représenté par une espèce de marionnette. Le canevas est explicite, car il parle de « la bamboche¹ d'Arlequin » que le Docteur et Pierrot prennent pour le cacher. La pièce foraine reste plus évasive évoquant Arlequin que l'on « tire de la cuve semblable à une grappe de raisin écrasé ». Sans doute, pour produire cet effet d'anéantissement des chairs, il a fallu recourir également à une grande poupée.

Les similitudes frappantes entre le divertissement forain et le canevas italien montrent clairement qu'il ne s'agit pas d'une homonymie fortuite mais bien d'une réécriture du canevas italien pour les besoins de la scène foraine. Mais, si l'influence du canevas sur la création de la pièce foraine semble indiscutable, en revanche, l'on ne saurait affirmer que l'auteur forain possédait, au moment de l'écriture, le texte du canevas. En effet, en l'absence des dialogues (le canevas n'en fournit pas) il est difficile de conclure aux emprunts textuels directs. Quelle source aurait pu utiliser Louis Fuzelier au moment de cette réécriture ? Il est certain que le dramaturge forain n'avait pas fondé son adaptation sur les scènes françaises parues dans le *Supplément du Théâtre-Italien* : ces scènes ne se trouvent pas dans la pièce foraine. Louis Fuzelier utilise l'intrigue du canevas avec ses péripéties principales mais sur quoi se base-t-il ? Sur sa mémoire de spectateur ? Se rappelait-il si bien ce spectacle vu sur la scène de l'Hôtel de Bourgogne il y a – au moins – 13 ans ? Ou bien avait-t-il accès, au moment de l'écriture de la pièce, au canevas qui nous est connu par le manuscrit fr. 9329 ? S'est-il fait prêter ce texte par quelque amateur de théâtre ou quelque acteur de la troupe congédiée ? Ce canevas se trouvait-t-il en sa possession ? Peut-être, possédait-il également d'autres canevas italiens ? Louis Fuzelier aurait-il été le propriétaire, dans les années 1710, des textes qui ont formé le recueil manuscrit 9329 actuel ? Malheureusement, rien ne permet de l'affirmer, mais cette hypothèse pourrait avoir, selon nous, quelques fondements.

¹ *Bamboche* : « Marionnette plus grande qu'à l'ordinaire » (*Académie*, 1694).

Giuliana Colajanni signale le rôle que jouent, dans le canevas *Arlequin et Scaramouche vendangeurs*, la musique, la danse et les éléments spectaculaires :

Dans l'acte III la pantomime et les ballets ont une place prépondérante ; mais c'est la musique et le chant qui caractérisent le plus *Arlequin et Scaramouche vendangeurs*. La première scène de l'acte I mentionne deux troupes de violons qui doivent faire une sérénade à Isabelle et Eularia. Une grande partie de l'acte II est constituée par les chansons des paysans et des bergers. [...] À tous ces éléments du canevas orientés vers le spectacle s'ajoute le recours à la machinerie (scène du pressoir), aux pétards, aux changements du décor [...].

Ainsi, l'auteur forain choisit, en vue de réécriture, un canevas particulièrement abondant en éléments musicaux et spectaculaires qu'il entend bien développer et enrichir, en jetant ainsi les bases d'un genre nouveau qui réunit musique, vaudevilles, danse, effets spectaculaires, décorations – de l'opéra-comique.

L'auteur forain ajoute à des scènes inspirées du canevas quelques scènes complètement nouvelles dont l'apparition est dictée soit par la particularité de la troupe, soit par le genre de la pièce (pièce muette en écriture), soit par l'actualité. Par exemple, la scène des sauts sur une grosse pierre (Acte I, sc. VII) n'a pas son équivalent dans le canevas¹. Cette scène est destinée à mettre en valeur les talents acrobatiques des acteurs qui jouent Arlequin et de Scaramouche, ainsi que la prestation clownesque et acrobatique du Docteur qui tente de les égaler en agilité et en souplesse. La compétition acrobatique s'avère être un piège : le Docteur monte sur la pierre pour séduire Colombine par ses prouesses physiques, « mais à peine est-il dessus qu'il est enlevé par un filet et suspendu en l'air. Arlequin profite de ce moment pour s'expliquer avec Colombine »². La capture du Docteur dans un filet devait sans doute nécessiter un bon équipement mécanique. Elle donnait lieu à des scènes comiques et acrobatiques : d'abord, les trois Polichinelles venaient se moquer du Docteur, ensuite, arrivaient, sur des échelles, les amis d'Arlequin déguisés en lutins qui « désol[aient] le Docteur par leurs malices »³. Les échelles donnaient sans doute lieu à des tours acrobatiques originaux ; rappelons que la pièce fut représentée par une troupe de sauteurs et de danseurs de corde et que le dramaturge avait certainement pour but de faire valoir les talents acrobatiques de ses membres. Pari réussi : les frères Alard et leurs camarades ont ici de nombreuses occasions pour impressionner le public.

L'explication amoureuse entre Arlequin et Colombine donne lieu à une parodie de *Cadmus et Hermione*, le premier opéra de Lully et Quinault (1673). Cette parodie est un

¹ Cette grosse pierre, fera-t-elle partie, en 1714, des décors de la troupe de la veuve Baron et représentera-t-elle « un gros rocher » dans le premier acte de *La Matrone d'Éphèse*, du même auteur ? C'est bien probable.

² Louis Fuzelier, *Arlequin et Scaramouche vendangeurs*, *op. cit.*, p. 11.

³ *Ibid.*, p. 13.

élément complètement nouveau, sans équivalent dans le canevas italien. À l'exception des deux écriteaux, elle est entièrement mimée. Le fragment parodique semble être introduit non seulement pour produire un effet comique, mais aussi pour développer les dimensions acrobatique et spectaculaire. L'effet comique est produit par la dégradation que subissent l'intrigue et les personnages d'opéra transportés sur la scène foraine¹. L'épisode des « travaux » de Cadmus donne lieu à de nombreux tours acrobatiques, mais aussi à des effets spectaculaires que l'auteur de la pièce se garde bien de dévoiler aux lecteurs : « On ne détaille point ces scènes pour ne pas diminuer l'effet de la surprise »². La parodie se termine par une vision que l'on imagine très spectaculaire d'un gouffre de feu et de fumée avalant le malheureux Docteur³.

Aux éléments acrobatiques et spectaculaires particulièrement développés dans la pièce foraine s'ajoute l'élément musical. *Arlequin et Scaramouche vendangeurs* appartenant au genre des pièces en écriteaux, toutes les répliques s'y présentent en couplets chantés sur des vaudevilles⁴. Les airs populaires ne sont pas les seuls utilisés. Dans les scènes qui parodient *Cadmus et Hermione* on utilise les airs de l'opéra visé, comme l'indique cette description : « Arlequin déguisé en Cadmus et tenant de grands ciseaux, suivi de Pierrot son confident, contrefait le récitatif de l'Opéra »⁵. Il n'est guère surprenant que les récitatifs aient attiré l'attention du parodiste, l'opéra de *Cadmus* étant particulièrement remarquable pour leur utilisation. Un autre moment marquant de l'opéra, ce sont les tendres adieux de Cadmus et d'Hermione que l'on retrouve également dans la pièce foraine :

¹ Ainsi, le Docteur suspendu dans le filet tient lieu du Dragon et, au lieu de semer les dents du monstre légendaire, Arlequin-Cadmus sème les brins de barbe de son infortuné rival.

² Louis Fuzelier, *Arlequin et Scaramouche vendangeurs*, op. cit., p. 13.

³ Pour faire apprécier le poids des éléments acrobatiques et spectaculaires, citons quelques scènes parodiques : « Arlequin sort pour accomplir la vengeance qu'il doit à Colombine. Elle le suit pour l'empêcher de tenter une aventure si périlleuse, et qui découragerait les plus fermes barbiers même des bords de la Garonne.

SCENE VIII. Trois Polichinelles viennent se moquer du Docteur toujours emprisonné dans le filet.

SCENE IX. Arlequin déguisé en Cadmus et tenant de grands ciseaux, suivi de Pierrot son confident contrefait le récitatif de l'Opéra et pour couper la barbe du Docteur, il appelle à son secours des grivois de ses amis déguisez en Lutins, qui arrivent sur des échelles et désolent le Docteur par leurs malices. Arlequin donne ses ciseaux à l'un d'eux, qui coupe la moustache du Docteur et la lui apporte aussitôt : il fait signe à son confident d'aller chercher une bêche et une herse.

SCENE X. Le Confident revient avec une bêche à la main et une herse attachée derrière lui. Arlequin bêche la terre et y sème les brins de barbe du Docteur, qui produisent différents monstres. [...] Après les lazzi d'Arlequin et des Lutins, le Docteur est précipité dans un gouffre de feu et de fumée » (*Ibid.*, p. 12-13).

⁴ Les airs ne sont pas très nombreux dans cette petite pièce. Sans compter ceux du prologue, nous en avons relevé huit dont un air inconnu. Les voici, suivis du chiffre marquant leur occurrence : *Vous qui vous moquez par vos ris* (1), *Ne m'entendez-vous pas* (1), *Bon branle (Le)* (1), *Amour, la nuit et le jour (L')* (1), *Vous m'entendez bien* (2), *Adieu panier, vendanges sont faites* (1), [*Lampons, camarades, lampons*] (1), *Joconde* (1).

Le prologue, quant à lui, comporte les airs suivants : *Ta la lerita la lerita la lerire*, *Adieu panier, vendanges sont faites*, *Versez, versez du vin*, *Jean des vignes*, *O gué lon la*, *Joconde*.

⁵ *Ibid.*, p. 13.

Philippe Quinault, Jean-Baptiste Lully, <i>Cadmus et Hermione</i> (Acte II, sc. IV) ¹	Louis Fuzelier, <i>Arlequin et Scaramouche vendangeurs</i> (Acte I, sc. VII) ²
CADMUS Je vais partir, belle Hermione, Je vais exécuter ce que l'Amour m'ordonne, Malgré le péril qui m'attend : Je vous veux délivrer, ou me perdre moi-même ; Je vous vois, je vous dis enfin que je vous aime, C'est assez pour mourir content.	ARLEQUIN [AIR : Réveillez-vous belle endormie ³] Je vais partir, belle Hermione, Pour me procurer ce bonheur : Mais j'entends l'amour qui m'ordonne De couper la barbe au Docteur.
HERMIONE Ah ! Cadmus, pourquoi m'aimez-vous ? Pourquoi vouloir chercher une mort trop certaine ? Eh ! que peut la valeur humaine Contre le Dieu Mars en courroux ? Voyez en quels périls votre Amour nous entraîne ? J'aurais mieux aimé votre haine : Ah ! Cadmus, pourquoi m'aimez-vous ?	COLOMBINE Ne vengez pas mon esclavage, Sur la moustache d'un jaloux : L'amour vous expose à sa rage ! Ah ! Cadmus, pourquoi m'aimez-vous ?

Cette parodie des adieux de Cadmus et Hermione était peut-être considérée par Fuzelier comme une scène que l'on pouvait facilement déplacer, en cas de besoin, dans une autre pièce. Ainsi, dans la quatrième scène du premier acte de sa *Matrone d'Éphèse* (FSG, 1714), Fuzelier évoque cette possibilité : « Léandre s'en va, Isabelle le suit en pleurant. On placera ici la scène des adieux de Cadmus à Hermione s'il est nécessaire, entre Arlequin et Colombine »⁴. Un peu plus tôt, dans la même scène de *La Matrone d'Éphèse*, Colombine lançait déjà un vers de cet opéra qui est également présent dans sa réplique d'*Arlequin et Scaramouche vendangeurs* : « Ah ! Cadmus, pourquoi m'aimez-vous ? »

Enfin, pour présenter, de manière symbolique, la différence entre le canevas italien et la pièce foraine, il est intéressant de comparer les finales des deux pièces. Les deux comédies se terminant par le mariage, nous retrouvons le même motif (la noce) traité, cependant, d'une manière très différente. La comédie italienne est couronnée par un compliment burlesque aux mariés prononcé par Arlequin (il se trouve dans le canevas du manuscrit 9329, ainsi que dans le *Supplément du Théâtre Italien*⁵). Il s'agit d'un petit feu d'artifice verbal, le compliment d'Arlequin étant truffé de comparaisons les plus surprenantes et d'incongruités les plus cocasses. Le compliment débité, on découvre au vieillard la ruse⁶ et on obtient son

¹ Philippe Quinault, *Cadmus et Hermione*. Tragédie représentée par l'Académie royale de musique, Paris, aux dépens de l'Académie, impr. de R. Baudry, 1674, p. 30-31.

² Louis Fuzelier, *Arlequin et Scaramouche vendangeurs*, *op. cit.*, p. 12.

³ C'est Françoise Rubellin qui nous a proposé l'identification de cet air. Dans *La Matrone d'Éphèse* (Fuzelier, 1714), Colombine chante un vers de Cadmus et Hermione sur cet air-là (*Anthologie Rubellin*, p. 108).

⁴ *Anthologie Rubellin*, p. 109. Nous remercions Françoise Rubellin de nous avoir indiqué cette didascalie.

⁵ Colajanni, p. 334 (Acte III, sc. VII) ; *Supplément du Théâtre Italien*, Bruxelles, 1697, p. 5.

⁶ Il a signé les contrats de mariage de ces deux filles en croyant signer le contrat d'un couple des villageois.

consentement¹. La pièce foraine, par la nécessité de son genre, substitue aux discours un divertissement composé d'une danse (cette danse d'ivrogne² fait écho au thème bachique du prologue) et des sauts acrobatiques, avant de proposer, en clôture du spectacle, une autre petite pièce, *Pierrot Sancho Pança gouverneur de l'île Barataria*³. Cette petite comédie n'a pas de rapport explicite avec *Arlequin et Scaramouche vendangeurs*. En revanche, elle semble illustrer la philosophie chère aux auteurs forains qui consiste à être satisfait de ce que l'on a sans chercher à acquérir davantage, à savoir trouver son bonheur dans la modération de ses aspirations et la modestie de ses goûts⁴.

La pièce foraine est précédée d'un prologue également en écriture qui mêle les types italiens (Arlequin, Scaramouche), les personnages mythologiques (Bacchus, les satyres) et le petit monde de l'époque (les cabaretiers, le savetier et la revendeuse). L'action de ce prologue peuplé, bruyant et joyeux se situe probablement dans les faubourgs de Paris, dans un endroit jadis gai et charmant où les buveurs se réunissaient pour trinquer sous les treilles : « Le théâtre représente au fond deux cabarets, où le peuple vient chercher du vin qu'on lui fait payer chèrement »⁵. Arlequin et Scaramouche conduisent une troupe de buveurs affligés de la cherté de ce jus divin⁶. La descente burlesque de Bacchus, ce Dieu tutélaire d'Arlequin et de ses camarades, mêle le spectaculaire au ridicule et constitue un clin d'œil amusé aux descentes solennelles et impressionnantes des Dieux sur la scène de l'Académie royale de musique : « les buveurs mécontents appellent Bacchus au son des pintes et des couteaux ; ce Dieu les exauce et descend des cieux à califourchon sur un tonneau ; les Satyres et les Égipans

¹ Un petit divertissement ou, du moins, une danse suivait peut-être, mais le canevas n'en a pas gardé trace.

² Il est fort possible que ce numéro ait été confié à Antony Descio dit de Sceaux, célèbre pour sa création de la danse d'ivrogne, comme le rappelle Françoise Rubellin dans son *Anthologie*, p. 100, note 22.

³ « SCENE VII. Les Vendangeurs se repentent de ce qu'ils ont fait contre Arlequin et viennent le féliciter sur son mariage, ils amènent avec eux ce fameux ivrogne qui fait briller autant de goût et de justesse dans sa danse, que dans tous les exercices qu'il entreprend. [...] »

SCENE VIII. Gille paraît à la tête de tous les sauteurs et vient offrir aux mariés le divertissement des sauts et d'une petite pièce intitulée *Sancho Pança gouverneur de l'île Barataria*. (Louis Fuzelier, *Arlequin et Scaramouche vendangeurs*, op. cit., p. 18).

⁴ Sancho exprime cette philosophie de modération avec une clarté remarquable dans le couplet suivant : « Mardi, je me gausse / Des gouvernements, / Amère est la sauce / Des festins des Grands. / Qu'à l'eau l'on me mette, / Que je sois cocu : / Si jamais je pète / Plus haut que le cul ». Sancho est joué par Pierrot, Arlequin, Mezzetin et Scaramouche paraissent à ses côtés.

⁵ Louis Fuzelier, *Arlequin et Scaramouche vendangeurs*, op. cit., p. 3.

⁶ Ce prologue fait sans doute allusion à un fait d'actualité que nous n'avons pas encore identifié. Visiblement, le prix du vin avait augmenté, et c'est l'activité des « agioteurs de vins » qui semble en avoir été la cause. La cherté du vin est mentionnée aussi dans la scène du vin mousseux de *Jupiter curieux impertinent*, divertissement représenté à la Foire Saint Germain 1711 : « Du prix de cette liqueur / Tout Paris murmure [...] » (Acte II). Le vin de Champagne (vin mousseux) ne paraît être à la portée que des bourses les mieux garnies : « Procureurs, quand vous avalez / Ce grand vin de Champagne, / On peut dire que vous volez / La ville et la campagne. / Ne tenez pas un si haut rang, / Le traitant s'en courrouce ; / Ce n'est qu'à ces suceurs de sang / À boire un vin qui mousse » (Louis Fuzelier, *Jupiter curieux impertinent*, [...] avec la scène du vin mousseux, Paris, 1711, p. 9, 8).

le suivent montés sur des muids et des quartauts¹, et tenant des cordons de cervelas en guise de guirlandes »². Notons que Bacchus chevauche un tonneau, objet emblématique pour Arlequin³. Grâce au puissant appui de Bacchus, Arlequin, Scaramouche et les autres buveurs se rendent maîtres des cabarets et fêtent gaiement leur victoire. Pierrot se joint à ses deux camarades pour former un trio bachique, et les danses des deux couples (d'un savetier et d'une revendeuse, ainsi que d'un jeune satyre et d'une jeune bacchante) expriment la joie générale. Bacchus n'a plus qu'à repartir en triomphe. Mais, avant de partir, il offre à Arlequin et à Scaramouche les attributs des vendangeurs – une hotte, un panier et une serpette – et déclare à Arlequin que c'est en acceptant l'emploi de vendangeur qu'il pourra épouser sa chère Colombine. Ainsi, non seulement le thème bachique du prologue introduit fort heureusement le thème de la comédie, mais la fin du prologue permet de rentrer directement dans le « vif du sujet » de la comédie. Tout comme la pièce, le prologue privilégie les moyens d'expression non-verbaux. Il consiste en cinq écriteaux avec quelques textes indispensables à la compréhension de l'action et en nombre de lazzi, de danses et de jeux pantomimiques.

Giuliana Colajanni suppose que les canevas du manuscrit 9329 « n'ont certainement pas été écrits pour être publiés, mais ils devaient servir d'instrument de travail pour un metteur en scène ou plus simplement être affichés dans les coulisses comme memento pour toute la compagnie »⁴. En revanche, le texte de la pièce foraine a bien été préparé en vue d'une publication, mais, ici aussi, les considérations littéraires n'étaient probablement pas les plus importantes. En effet, ce livret était destiné à servir de complément au spectacle; il devait se limiter aux informations utiles au spectateur en se gardant bien de tout dévoiler.

Si on ajoute foi à la description que Louis Fuzelier a fait lui-même de la Foire Saint-Laurent 1711, la pièce *Arlequin et Scaramouche vendangeurs* y fut représentée par la troupe d'Alard : « Foire Saint-Laurent de l'année 1711 : *Arlequin Enée*, en écriteaux par la troupe d'Alard et ensuite *Arlequin et Scaramouche vendangeurs*, aussi en écriteaux »⁵. Le manuscrit *État des pièces* situe également cette pièce à la Foire Saint-Laurent 1711 chez Alard :

Foire Saint-Laurent 1711. [...]
Au Grand Jeu du Grand Préau tenu par Imbert et La Brosse :
Arlequin Enée. F[uzelier]⁶

¹ *Quartaut* : « Vaisseau tenant la quatrième partie d'un muid » (*Académie*, 1762).

² Louis Fuzelier, *Arlequin et Scaramouche vendangeurs*, *op. cit.*, p. 4.

³ En effet, la célèbre gravure de N. Bonnart représente Arlequin assis à l'intérieur de sa « mère tonne » ; cette retraite paisible dans le ventre d'un tonneau semble être, pour Arlequin, une image de paradis.

⁴ Colajanni, p. XXIX (*Introduction*).

⁵ Fuzelier, Ms *Opéra-Comique*.

⁶ Les crochets marquent les mots complétés d'une autre main.

La Femme juge et partie. P
Arlequin et Scaramouche vendangeurs.
Le tout en écriture F[uzelier]

Mais l'édition conservée d'*Arlequin et Scaramouche vendangeurs* indique une date de représentation antérieure : « *Arlequin et Scaramouche vendangeurs. Divertissement. Précédé d'un Prologue, et suivi de Pierrot Sancho Pança Gouverneur de l'île Barataria, exécuté au grand jeu du Préau de la Foire S. Laurent au mois de Septembre 1710* ». Serait-ce une coquille, « 1710 » étant mis par erreur au lieu de « 1711 » ? Nous sommes assez tentée de le croire. Le permis d'imprimer date de l'été 1711¹. Or, quel aurait été l'intérêt de publier le livret d'un divertissement forain un an après sa représentation, et en pleine Foire Saint-Laurent suivante qui occupe désormais le public par d'autres nouveautés² ? Il nous semble que tout l'intérêt de ces productions gît dans leur actualité, et l'édition, pour bien se vendre, devait paraître au moment même des représentations de la pièce. Pour nous déterminer là-dessus, considérons les cas des deux autres pièces représentées par la troupe Alard à la foire Saint-Laurent 1711.

Il est curieux de constater que les trois pièces représentées au jeu tenu par Imbert et La Brosse furent imprimées la même année. Ces éditions n'avaient pas de prétention « immortalisante », mais une utilité fonctionnelle immédiate : les pièces étant jouées en écriture, genre très ludique mais plutôt obscur pour les spectateurs, les livrets étaient vendus dans la salle pour faciliter la compréhension et permettre au public de participer en chantant les couplets. *Arlequin Enée* ouvrit la Foire Saint-Laurent 1711 chez Alard : selon la page de titre de l'édition, cette pièce fut représentée le 25 juillet 1711. Les dates d'approbation et de permission semblent indiquer que la pièce fut publiée pour l'ouverture de la foire : l'approbation de Passerat date du 7 juillet 1711 et la permission de Voyer d'Argenson, du 8 juillet 1711³. On peut imaginer que ce livret devait être disponible, dans la salle foraine, dès le 25 juillet et, ensuite, tous les jours quand cette pièce était au programme. Mais l'avertissement placé au commencement de la pièce semble indiquer que l'édition n'était pas antérieure mais

¹ Voici le texte de cette approbation qui présente, semble-t-il, une curiosité : la permission de Voyer d'Argenson, tout en se basant sur l'approbation de Passart, est antérieure à cette approbation. « APPROBATION. J'ai lu par ordre de Monsieur le Lieutenant général de police un manuscrit, intitulé *Arlequin et Scaramouche vendangeurs*, dont on peut permettre l'impression. À Paris ce 26 août 1711. PASSART. Vu l'approbation du sieur Passart. Permis d'imprimer ce 8 juillet 1711. M. R. DE VOYER D'ARGENSON » (Louis Fuzelier, *Arlequin et Scaramouche vendangeurs*, op. cit., p. 24).

² À moins que cette édition n'ait été fabriquée en vue d'une reprise de la pièce qui avait bien marché l'année précédente ? Mais il est quand même curieux que Fuzelier donne la date de 1711 comme celle de la première représentation.

³ Louis Fuzelier, *Arlequin Enée ou la Prise de Troie*. Comédie. En trois actes et un prologue exécuté pour la première fois par les pantomimes du grand jeu du préau de la foire de S. Laurent le 25 juillet 1711. [Paris?, 1711], page dernière non numérotée.

plutôt simultanée des représentations. En effet, on lit dans cet avertissement : « On n'a pu insérer dans la pièce tous les vaudevilles qui s'y chantent, quelques-uns étant faits depuis l'impression [...] ». Il faut croire qu'il y a eu une édition, ensuite la pièce était jouée et légèrement transformée (ajout des vaudevilles) et que l'avertissement actuel n'a été écrit qu'après cela, et pourtant cet avertissement se trouve dans le livret édité. Deux explications sont possibles. On peut supposer qu'à l'origine, le livret ne comportait pas d'avertissement ; l'avertissement a été ajouté un peu plus tard et se trouve donc uniquement dans les exemplaires parus plus tardivement (un tirage supplémentaire pour cause d'épuisement ?) Ou bien – et c'est plus probable – les vaudevilles n'étaient pas encore finis au moment de l'impression, et cet avertissement avait par conséquent un caractère rétrospectif : son auteur se projetait dans l'avenir proche...

La Femme juge et partie, d'un auteur anonyme, fut probablement éditée avant d'être représentée. En tout cas, le texte de la pièce fournit plusieurs indices qui permettent de le supposer¹. L'approbation et la permission d'imprimer de cette pièce datent respectivement du 7 et 8 août 1711 ; on peut imaginer qu'elle a été publiée vers mi-août et représentée au même moment.

Il existe des indices indirects qui confirmeraient qu'*Arlequin et Scaramouche vendangeurs* et *La Femme juge et partie* furent bien destinés à la même troupe et joués pendant la même foire. Ainsi, dans les prologues des deux pièces nous rencontrons Bacchus et la troupe des Satyres (on peut imaginer une volonté de réutiliser les costumes et les accessoires). Le prologue d'*Arlequin et Scaramouche vendangeurs* se passe devant deux cabarets, et le troisième acte de *La Femme juge et partie* s'ouvre sur un tableau similaire : « Le théâtre représente les Porcherons »².

Mais, mis à part toutes ces considérations de la date de publication et des indices indirectes, il existe un argument qui semble situer *Arlequin et Scaramouche vendangeurs* à la Foire Saint-Laurent 1711 de manière décisive. Nous avons déjà dit que cette pièce contient un fragment parodique visant un des opéras célèbres de Quinault et Lully, celui de *Cadmus et Hermione*. Or, cet opéra fut repris par l'Académie royale de musique le 28 août 1711. La reprise précédente datait de 1703. Tout l'intérêt de la parodie résidant dans l'actualité de la

¹ Voici comment est présenté le contenu de la scène III de l'acte : « [...] Cette scène sera très divertissante et finira par un écriteau présenté par Scaramouche, sur l'air de *Joconde* » (Anonyme, *La Femme juge et partie*, divertissement muet. Paris, imp. de J. Josse, p. 12). Pour les trois premières scènes de l'acte III, il est dit : « Les trois scènes sont des scènes de Guinguette, telles que voudront les faire Arlequin et Scaramouche », *Ibid.*, p. 17). L'emploi du futur semble indiquer l'antériorité de l'édition par rapport à la représentation. À moins que l'on ne s'adresse au public qui parcourt le livret en attendant le début du spectacle ?

² Anonyme, *La Femme juge et partie*, *op. cit.*, p. 16.

référence et dans le dialogue immédiat avec l'œuvre parodiée, on ne saurait imaginer cette parodie jouée en 1710, sept ans après la dernière reprise. La reprise de l'opéra ayant eu lieu le 28 août, il est normal de laisser aux auteurs quelques jours pour l'écriture (l'écriture, dans le théâtre forain, se fait souvent très rapidement) et de s'attendre à voir la pièce avec le fragment parodique paraître au mois de septembre – plutôt au début du mois qu'à la fin, car la troupe devait avoir encore un peu de temps devant elle pour « amortir » la pièce avant la fin de la foire. La seule alternative à cette hypothèse serait la suivante : cette pièce aurait pu paraître en 1710 sans le fragment parodique et être reprise l'année suivante, en 1711, augmentée de ce fragment. L'édition, dans ce cas-là, daterait de 1711 mais indiquerait la date de la première représentation de la pièce, à savoir, le mois de septembre 1710. Mais cela semble peu probable. En tout cas, que cette pièce ait été ou non représentée en 1710, nous sommes sûre que la version imprimée conservée est celle préparée pour sa représentation à la Foire Saint-Laurent de 1711.

Et cette représentation a certainement eu lieu : difficile, en effet, de ne pas ajouter foi au témoignage de l'auteur en personne qui affirme que sa pièce a bien été représentée. Selon Fuzelier, la pièce a été jouée par la troupe de Charles Alard, dit Alard l'aîné, sauteur, acteur et entrepreneur forain apprécié jadis du roi Louis XIV en personne. Cette Foire Saint-Laurent de 1711 allait être la dernière pour ce célèbre personnage du théâtre forain. Il « périt des suites d'une chute qu'il fit sur son théâtre pendant le cours de la foire »¹. Cette information prouve que, à cette foire, Charles Alard continuait de jouer ; il représentait, sans doute, son rôle habituel, celui de Scaramouche, agrémenté de numéros acrobatiques². Son frère, Pierre Alard, dit Alard le cadet, jouait certainement le rôle d'Arlequin qu'il avait pris, selon les frères Parfaict, « lorsque son frère exécuta des pièces du Théâtre des anciens Comédiens Italiens »³.

Nous connaissons la troupe qui a représenté le divertissement d'*Arlequin et Scaramouche vengeurs* et pouvons identifier les acteurs qui incarnaient Arlequin et Scaramouche dans la pièce de Fuzelier. Mais ici aussi, un problème se pose, celui du répertoire exact de cette troupe durant la Foire Saint-Laurent 1711. Les pièces suivantes devaient certainement en faire partie : *Arlequin Enée* (en trois actes et un prologue), *La Femme juge et partie* (avec un prologue) et *Arlequin et Scaramouche vengeurs* (précédé

¹ Campardon, t. I, p. 3. « En faisant un saut périlleux, il tomba, et sa tête ayant porté contre une coulisse, il ne prit point de précautions contre les suites de ce coup : il s'y forma un abcès, qui lui causa la mort quelque temps après la présente Foire » (*MSF*, t. I, p. 130).

² « Alard l'aîné était grand et bien fait, et a passé pour le plus habile sauteur, et le plus grand pantomime de son temps. Il paraissait toujours sous l'habit de Scaramouche, et il en exécutait la danse supérieurement » (*MSF*, t. I, p. 4).

³ *Ibid.*

d'un prologue, et suivi de *Pierrot Sancho Pança gouverneur de l'île Barataria*). La parution de ces trois pièces pantomimes au cours de cette foire est confirmée à la fois par Louis Fuzelier dans son manuscrit *Opéra-comique*, par le manuscrit *État des pièces* et par les éditions des pièces (sauf une datation incertaine pour *Arlequin et Scaramouche vendangeurs*). Étrangement, les *MSF* des frères Parfaict ne parlent pas de ces pièces-là mais mentionnent, pour la troupe des frères Alard à la foire Saint-Laurent 1711, trois autres pièces : « La Troupe d'Alard et de Lalauze, représenta pendant le cours de cette Foire un divertissement, qui avait pour titre, *Les Fêtes bachiques*, suivies des *Amours de Mars et de Vénus*, et d'une *Fête de paysans*, en trois actes. [...] Ce spectacle fut le dernier qu'Alard donna au public »¹. Les frères Parfaict semblent ignorer l'existence d'*Arlequin Enée*, de *La Femme juge et partie* et d'*Arlequin et Scaramouche vendangeurs*, ces pièces ne paraissant pas non plus dans le *DTP*. Fait étrange, compte tenu des trois éditions contemporaines de ces pièces. Contrairement aux trois pièces précédentes, *Les Fêtes bachiques*, *Les Amours de Mars et de Vénus* et *La Fête de paysans* ne semblent pas avoir été publiés ; nous n'en connaissons pas de version manuscrite non plus. Le catalogue de Clarence Brenner attribue ces trois pièces à Louis Fuzelier². Étrangement, Fuzelier lui-même ne les mentionne pas dans la description qu'il fait de sa carrière foraine³.

Le répertoire de la troupe à la Foire Saint-Laurent 1711, comprenait-il toutes ces pièces ou bien y a-t-il une confusion entre deux saisons foraines ? Les indices indirects auxquels nous avons déjà eu recours plus haut permettent de supposer que toutes ces pièces étaient représentées à la même foire. Par exemple, la présence des mêmes personnages pouvait sans doute faciliter la mise en scène des pièces. Nous rencontrons Bacchus et sa suite non seulement dans le prologue d'*Arlequin et Scaramouche vendangeurs* et dans *La Femme juge et partie* (acte II, sc. VIII), mais aussi dans *Les Fêtes bachiques*, qui représentent, selon les frères Parfaict, une espèce de prologue et qui mettent en scène « Bacchus, Silène, une Bacchante et des Sylvains dansants »⁴. Mais il est vrai que cette volonté de reprendre les mêmes personnages et de réutiliser les costumes et les accessoires pouvait aussi se manifester dans les saisons foraines consécutives.

En tout cas, en l'absence de tout argument infirmant les informations des frères Parfaict, nous présumons que le répertoire de la troupe de Charles Alard à la foire Saint-Laurent 1711 comprenait toutes les pièces suivantes: *Arlequin Enée* (avec un prologue), *La*

¹ *Ibid.*, p. 130.

² Brenner, p. 71 (liste classée selon le nom d'auteur).

³ Fuzelier, Ms *Opéra-Comique*.

⁴ *MSF*, t. I, p. 129.

Femme juge et partie (avec un prologue), *Arlequin et Scaramouche vendangeurs* (précédé d'un prologue, et suivi de *Pierrot Sancho Pança gouverneur de l'île Barataria*), *Les Fêtes bachiques*, *Les Amours de Mars et de Vénus*, *La Fête de paysans*. Louis Fuzelier serait l'auteur de ce programme copieux qui a donné du travail à la troupe pendant toute la saison. De ces six pièces, l'une, *Arlequin et Scaramouche vendangeurs*, était une reprise de canevas italien. Une autre, *Les Amours de Mars et de Vénus*, pouvait être une adaptation des *Adieux des officiers ou Vénus justifiée*, une comédie de Charles Dufresny représentée par la troupe italienne en 1693. En effet, la pièce de Dufresny mettait en scène la coquette Vénus, le galant Mars et l'irascible Vulcain, tout comme semblait le faire la pièce de Fuzelier¹. Néanmoins, en l'absence du texte de cette pièce foraine cela ne représente qu'une hypothèse.

Giuliana Colajanni constate, dans les canevas du recueil manuscrit 9329, un changement notable qui concerne même les canevas de structure traditionnelle : l'intrigue de la pièce, d'habitude tellement riche et complexe dans un canevas italien, se simplifie au profit d'autres éléments d'action : machinerie, changements de décors, ballet². En cela, les Italiens ouvrent la voie au théâtre forain qui poursuivra l'évolution amorcée pour aboutir à un nouveau genre synthétique, celui de l'opéra-comique.

B – *Scaramouche pédant scrupuleux* (1711 – 1712)

Les transformations subies par la comédie de *Scaramouche pédant* présentent, en raccourci, toute l'histoire de la Foire dans son combat contre les rivaux forts de privilèges royaux. Ce sujet, emprunté aux Italiens³, est joué pour la première fois⁴ à la Foire Saint-

¹ « 1711 Foire de Saint-Laurent. La troupe d'Alard et de Lalauze, représenta pendant le cours de cette Foire un divertissement, qui avait pour titre, *Les Fêtes bachiques*, suivies des *Amours de Mars et de Vénus*, et d'une *Fête de paysans*, en trois actes. Le premier, qui ne servait que de prologue, se passait entre Bacchus, Silène, une Bacchante, et des Sylvains dansants. Le second acte représentait les Amours de Mars et de Vénus. Vulcain, dans un monologue qui terminait cet acte, déplorait le sort des cocus. Le troisième était une *Fête de Paysans*, terminée par un vaudeville de douze couplets » (*MSF*, t. I, p. 129-130). Voir le chapitre consacré à *L'École des jaloux*.

² Colajanni, p. XXVI (*Introduction*).

³ Davis Trott parle d'un « vieux sujet italien à l'origine, confondu avec les farces « perdues » de Molière, *Le Docteur pédant et/ou Gros René écolier* » (« "Je suis le parrain de l'Opéra-Comique" : l'apport de Louis Fuzelier au Théâtre de la Foire », communication prononcée lors du Colloque international Les Théâtres de la Foire (1678-1762), organisé à Nantes par Françoise Rubellin les 29 et 30 avril 1999. Accessible sur le site du *Centre d'Études des Théâtres de la Foire et de la Comédie-Italienne* : <http://cethefi.org/index.php>, p. 8).

⁴ Francis Carmody signale la représentation de *Scaramouche pédant scrupuleux et Arlequin écolier ignorant* en 2 actes et en écriture en février (?) 1705 (Carmody, p. 403). Cependant, la représentation en écriture en 1705 semble peu probable ; nous ne savons pas sur quelle source s'appuie l'auteur. Il signale aussi une représentation

Germain 1707 par la troupe de Charles Dolet¹. Un procès-verbal rédigé le 16 février 1707 rapporte que « *Scaramouche pédant*, comédie italienne » fut annoncée pour le lendemain, le 17 février². La dénomination de « comédie italienne » la place ostensiblement sous le signe de la tradition de l'ATI.

Quelle forme pouvait avoir la pièce à cette époque ? Selon le *DTP*, elle était en prose et portait le titre complet d'*Arlequin écolier ignorant, et Scaramouche pédant scrupuleux*³. Comme l'arrêt du Parlement interdisant les dialogues n'était tombé que le 22 février 1707, il y a toute apparence qu'à la date du 17 février la pièce fut jouée sous une forme prosaïque habituelle. En revanche, à partir du 22 février, les Forains ont été obligés de mettre leur répertoire « aux normes » en supprimant tout dialogue. Ainsi, *Scaramouche pédant* s'est retrouvé au nombre des toutes premières pièces qui inaugurèrent un genre nouveau, celui des pièces en monologues:

Cet arrêt [du Parlement] qui supprimait les scènes en dialogues, aux acteurs forains, les fit recourir aux scènes en monologues, c'est-à-dire, qu'un seul acteur parlait, et que les autres faisaient des signes et des démonstrations pour exprimer ce qu'ils voulaient dire. Ce nouveau genre de pièce, inventé par des personnes d'esprit, fut goûté du public. Parmi celles qui parurent alors, la pièce que représenta la troupe de Dolet et de la Place, sous le titre d'*Arlequin écolier ignorant, et Scaramouche pédant scrupuleux*, en trois actes, obtint la préférence sur les autres⁴.

Un canevas/pièce (probablement, en 3 actes) devient une pièce en monologues en trois actes. Visiblement, sous cette forme elle obtient du succès : elle est reprise et continuée presque toute la foire suivante, Saint-Laurent 1707⁵. Sa carrière foraine ne s'arrête pas là : « On la reprit aux foires suivantes avec le même succès jusqu'en 1710 que les Comédiens Français obtinrent enfin un arrêt du Conseil, qui réduisait les Forains à jouer à la muette, et par le moyen des écriteaux »⁶. Sans pouvoir affirmer qu'elle fut représentée à toutes les foires de 1708 et 1709, on suppose que les comédiens la ressortait régulièrement, peut-être pas pour les ouvertures des foires, mais en guise de complément apprécié des nouveautés proposées.

Malheureusement, aucune version des années 1707 – 1710 n'a été conservée (ces versions, existaient-elles sous une forme véritablement rédigée ?). D'ailleurs, si ses variantes

à la date du 29 juillet 1716, mais il s'agit d'une reprise d'un ancien canevas – en non pas d'un opéra-comique – sur la scène du NTI.

¹ Nous nous sommes déjà arrêtée sur la composition de cette troupe à la Foire Saint-Germain 1707. À cette époque, Delaplace-Scaramouche ne formait probablement pas encore le duo avec Dolet-Arlequin, mais la pièce fut quand même représentée chez Bertrand et Dolet en février 1707.

² Campardon, t. I, p. 129

³ « Cette pièce, qui est tirée d'un canevas de l'ancien Théâtre-Italien, avait déjà paru en prose sous le titre d'*Arlequin écolier ignorant, et Scaramouche pédant scrupuleux*, à la Foire S. Germain 1707 » (*DTP*, t. V, p. 92).

⁴ *MSF*, t. I, p. 59-60.

⁵ *Ibid.*, p. 60.

⁶ *DTP*, t. V, p. 92.

successives avaient été conservées, nous aurions probablement pu parler non pas d'une, mais de plusieurs pièces, car les différences entre les versions pouvaient être sensibles.

En 1710, les monologues étant supprimés, les Forains inventèrent les pièces à la muette et les écriteaux. « [...] M. Fuzelier se chargea de retoucher la pièce qui fait le sujet de cet article [*Scaramouche pédant*], et d'y joindre quelques couplets. C'est de cette façon qu'elle parut le 12 septembre 1711 et qu'elle se trouve imprimée »¹. C'est la troupe de Dolet et Delaplace installée à la Foire Saint-Laurent (probablement, dans un théâtre tenu par une association de trois entrepreneurs, Bertrand, Ragueneau et Lajouette²) qui représente *Scaramouche pédant* suivi d'*Orphée ou Arlequin aux Enfers*. A la date du 12 septembre, la foire dure déjà depuis un mois et demi et touchera bientôt à sa fin. Il ne s'agit pas de lancer une pièce qui restera à l'affiche un mois ou plus ; il s'agit de terminer convenablement la foire en accommodant quelques vieilles réserves qui ont fait plaisir au public dans le passé. Le choix tombe sur *Scaramouche pédant*, « canevas de l'ancien Théâtre Italien »³.

Ainsi, c'est en 1711 que, pour la première fois, le nom d'un homme de lettres est associé à cette pièce, et sa collaboration aboutit à un texte rédigé et imprimé. La version manuscrite est conservée dans un *Recueil de pièces du théâtre de la Foire*, à la BnF⁴. La page de titre du manuscrit confirme qu'il s'agit d'une version de 1711 : « Divertissement / représenté par les Sieurs / Dolet et La Place / à / La Foire Saint-Laurent / le 12 septembre 1711 ». On peut se demander si le manuscrit précède ou suit la publication ; vu que ce manuscrit très soigné et très propre ne comporte aucune rature ni correction, on peut supposer qu'il fut préparé pour être soumis à l'attention du censeur en vue de publication. Le texte imprimé est identique au texte manuscrit⁵.

Malgré le fait que la date de représentation de cette pièce figure dans le manuscrit comme dans l'édition, sa datation soulève quelques doutes.

¹ *Ibid.*, p. 92-93. On peut se demander si les versions précédentes de ce sujet n'étaient pas l'œuvre de Fuzelier. Cela est fort possible, car le terme des « personnes d'esprit » qui inventèrent, selon les frères Parfaict, les pièces en monologues (*MSF*, t. I, p. 59-60) cacheraient bien – parmi d'autres ? – Louis Fuzelier (hypothèse émise par David Trott, dans la communication prononcée lors du Colloque international Les Théâtres de la Foire à Nantes en 1999. Voir David Trott, « "Je suis le parrain de l'Opéra-Comique" : l'apport de Louis Fuzelier au Théâtre de la Foire », art. cit., p. 12). David Trott considère Fuzelier comme auteur de toutes les versions depuis 1707 : « En février 1707, une décennie après l'exil des Italiens, au théâtre de Bertrand loué par Dolet et Laplace, Fuzelier entreprit la série des avatars de sa pièce [*Arlequin écolier ignorant et Scaramouche pédant scrupuleux*] » (*Ibid.*, p. 8).

² Voir le chapitre consacré à la FSL 1711.

³ *DTP*, t. V, p. 92.

⁴ Ms. BnF fr. 25476 f, f^{os} 2-11v^o. Ce recueil est accessible sur *Gallica*.

⁵ Les différences existent, mais elles sont minimes. Par exemple, dans la scène VI du *Pédant*, le manuscrit met, par erreur, « Clitandre » pour « Léandre », tandis que le texte imprimé porte « Cléandre ».

En effet, le manuscrit *État des pièces* ne mentionne pas cette pièce à la FSL 1711, mais à la FSG 1712 en précisant que la pièce fut donnée en écritaux¹. Le manuscrit de Fuzelier, *Opéra-comique*, place aussi la représentation de cette pièce à la FSG 1712². La représentation en février 1712 par la troupe de Dolet et Delaplace est confirmée par un procès-verbal :

Sur quoi nous commissaire, etc., sommes transporté ledit jour 8 février 1712, environ les six heures de relevée, dans ledit jeu de paume d'Orléans, susdite rue des Quatre-Vents, où, après la danse de corde finie, nous avons remarqué que sur le théâtre orné de plusieurs lustres et décorations ont paru plusieurs acteurs et actrices, et entre autres ledit Dolet, sous l'habit d'Arlequin, et ledit Delaplace, sous celui de Scaramouche, et un Pierrot, qui ont joué et représenté plusieurs scènes comiques de farces et comédies avec des écritaux contenant plusieurs chansons qui expliquent le sujet des scènes et airs différents, avec des intermèdes, changement de décorations, danses et entrées différentes, dansées par différents danseurs et danseuses sur les airs joués par huit différents particuliers musiciens, joueurs d'instruments, ayant chacun un instrument de musique, qui forment l'orchestre. A la fin de laquelle pièce l'Arlequin est venu annoncer pour demain deux scènes nouvelles et la pièce d'*Arlequin pédant scrupuleux*³.

Le commissaire ne nomme pas la pièce jouée ce 8 février ; on se demande si les comédiens ont joué une pièce ce soir-là, ou bien le programme était composé de scènes détachées sans liaison. Il semble que les acteurs s'apprêtent à reprendre, le lendemain, la même pièce ou les mêmes scènes en y ajoutant deux scènes nouvelles. *Arlequin pédant scrupuleux* paraît être annoncé comme un nouvel ingrédient du programme de lendemain (on ne l'annonce visiblement pas comme la même pièce qui vient d'être jouée). La présence sur scène d'Arlequin, Scaramouche et Pierrot fait penser au deuxième acte des *Plaideurs* que les frères Parfaict regardaient presque comme une pièce à part à laquelle on aurait pu donner le titre des *Amours de Colombine et d'Arlequin*⁴. Les trois actes de *Plaideurs* plus *Arlequin pédant scrupuleux*, ce programme aurait été bien trop copieux pour une soirée. Mais peut-être que la troupe ne garde effectivement que le deuxième acte des *Plaideurs* et y ajoute le *Pédant scrupuleux* ? Curieusement, selon le commissaire, la pièce s'intitule *Arlequin pédant scrupuleux* et non pas *Scaramouche pédant*. Est-ce une erreur du commissaire ou bien un changement introduit par la troupe ? Nous penchons pour la première hypothèse, car le rôle du pédant semble moins convenir à Arlequin que celui d'écolier.

Ainsi, le texte manuscrit de la pièce, son texte publié et le *DTP* donnent pour date le 12 septembre 1711. Il semble que la publication reprend la date du manuscrit, et le *DTP*, celle

¹ « Foire Saint-Germain 1712
Jeu de paume d'Orléans tenu par Imbert Et la Brosse :
*Les Fêtes parisiennes*¹. F[uzelier]
*Le Pédant scrupuleux*¹. F[uzelier]
En écritaux » (*État des pièces*).

² « Foire Saint-Germain 1712 : *Les Fêtes parisiennes*, espèce de parodie des *Fêtes vénitiennes* et *Le Pédant scrupuleux* en écritaux ».

³ Campardon, t. I, p. 262.

⁴ *MSF*, t. I, p. 150.

de la publication, donc, en réalité, il ne s'agit pas de trois sources différentes, mais d'une seule. Les manuscrits d'*État des pièces*, et de *l'Opéra-Comique* (donc, Louis Fuzelier en personne) et le procès-verbal parlent de février 1712. S'agit-il, en février 1712, d'une reprise ou bien de la première représentation ? Le procès-verbal n'a évidemment pas la prétention de nous renseigner là-dessus, contrairement aux deux manuscrits qui fournissent, en principe, les dates des premières. Alors, peut-être que le texte manuscrit de la pièce fut rédigé, et son impression fut faite, en vue des représentations prévues pour la Foire Saint-Laurent 1711 mais finalement remises (pour quelle raison, nous l'ignorons) à la Foire Saint-Germain 1712 ? Cependant, le manuscrit et l'édition de la pièce parlent de ses représentations au passé.

Une autre énigme que nous posent le manuscrit et l'édition est l'absence d'Arlequin. Le pédant, c'est bien Scaramouche, mais son écolier se nomme Léandre, et les autres personnages sont le Docteur, Colombine et Isabelle ses deux filles, Octave et son valet Pierrot. Arlequin ne paraît ni dans la pièce, ni dans le petit prologue qui l'annonce et qui se passe entre Scaramouche et Pierrot. Cependant, il est question d'Arlequin dans ce prologue, car, selon Pierrot, cette pièce est son œuvre :

PIERROT annonce au Parterre la pièce nouvelle, et il le prie d'être favorable à Arlequin qui en est l'Auteur.

Pierrot dit sur l'air de *Joconde*.
Arlequin vous donne aujourd'hui
Une pièce bouffonne,
Et quoiqu'elle vienne de lui
Elle peut être bonne :
Comme il est resté sans crédit
Il fait tout de sa tête ;
Heureux, s'il peut par son esprit
Remonter sur sa bête.

S'agit-il simplement de s'attirer la bienveillance du public en affirmant que l'auteur est Arlequin ? Ou bien Dolet-Arlequin aurait-il vraiment pris part à la composition de cette pièce ? Et pourquoi donc est-il absent de sa propre pièce ?

Le couplet suivant annonce une pièce en écriture en met en garde les Romains malfaisants :

Scaramouche se joint à Pierrot, et après plusieurs jeux de Théâtre, il dit ce couplet sur l'air :

Vous qui vous moquez par vos ris.
Vous croyez régner cette fois,
Héros du Capitole,
Et qu'Arlequin est aux abois
Privé de la parole ;
Mais il a fait peindre sa voix

Pour soutenir son rôle¹.

Le rôle d'écolier, bien que sous le nom de Léandre, fut certainement joué par Dolet, Arlequin de la troupe. Voici comment est décrite la scène de l'amour naissant entre l'écolier et Isabelle (acte I, sc. IV) : « Cette scène ne se peut décrire qu'imparfaitement, elle consiste dans un grand jeu de théâtre, c'est celle où le Sr Dolet s'est surpassé, et tout Paris est convaincu qu'il y est inimitable »². Dolet, formé au contact des acteurs italiens, maîtrise certainement à la perfection la pantomime et les lazzi traditionnels, simples ou complexes, et arrive visiblement à traduire les émotions de son personnage dans ce langage corporel codé.

Le *DTP* affirme que *Scaramouche pédant scrupuleux* représenté le 12 septembre 1711 était en deux actes avec un prologue³, mais c'est certainement une coquille : dans le manuscrit comme dans l'édition, la pièce ne comporte qu'un seul acte de 12 scènes et un prologue. Les couplets manquent en plusieurs endroits⁴. Est-ce un oubli, une suppression volontaire ? Ou bien, au moment d'éditer la pièce, ces couplets n'étaient-ils toujours pas rédigés ?

Nous ne connaissons pas le canevas de l'ATI qui servit de modèle à la pièce foraine. Les frères Parfaict mentionnent, parmi les canevas composés pour la troupe par Cinthio, *Scaramouche pédant et Arlequin écolier*, en trois actes, joué en juillet 1669⁵. Vu la présence, essentielle pour ce sujet, des deux protagonistes dans le titre, ce canevas paraît une source très plausible.

Luigi Riccoboni, dans ses *Observations sur la comédie, et sur le génie de Molière*, mentionne, parmi les sources probables de *L'Avare* et de *Tartuffe*, un canevas intitulé *Il Dottor Bachettone, ou le Docteur Bigot*. La scène d'usure qu'il cite en parallèle avec la scène d'*Avare* (Acte II, sc. 1)⁶ n'a aucun rapport avec la pièce foraine. Quant au *Tartuffe*, Riccoboni affirme que le sujet en fut tiré « de deux canevas très anciens intitulés *Il Dottor Bachettone*, et

¹ [Louis Fuzelier] *Scaramouche pédant*, divertissement, représenté par les sieurs Dolet et La Place à la Foire Saint-Laurent, le 12 septembre 1711. *Orphée ou Arlequin aux Enfers*, divertissement qui a été joué en suite du *Pédant*, Paris, G. Valleyre, 1711, p. 3.

² *Ibid.*, p. 8. Pourquoi cette phrase est-elle au passé – « Sr Dolet s'est surpassé » – si le livret est destiné aux spectateurs présents dans la salle (voire même futurs spectateurs ?)

³ *DTP*, t. V, p. 92.

⁴ C'est particulièrement flagrant dans la dernière scène (sc. XII) qui ne conserve aucun couplet :

« Le Docteur arrive qui consent au mariage de Léandre avec Isabelle; et de Scaramouche avec Colombine, et on présente ce couplet. [le couplet manque]

Léandre danse avec Isabelle, et Scaramouche avec Colombine, et les danses finies montre un couplet. [le couplet manque] » [L. Fuzelier] *Scaramouche pédant*, *op. cit.*, p. 14.

⁵ Parfaict, *Histoire de l'Ancien Théâtre Italien*, *op. cit.*, p. 73.

⁶ Louis Riccoboni, *Observations sur la comédie et sur le génie de Molière*, Paris, Veuve Pissot, 1736, p. 189.

Arlichino Mercante prodigo, ou le Basilisco del Bernagasso »¹. Thomas-Simon Gueullette cite aussi le canevas du *Dottor Bachettone* comme source de *Tartuffe*, mais il rajoute une autre source possible – un ancien canevas du *Docteur pédant scrupuleux*, repris par le NTI en 1716 :

[1716] 29 juillet. – *Arlequin rival du Docteur pédant scrupuleux*². *Il Dottor pedante e scrupuloso*. De cette pièce, qui est fort ancienne et d'une autre, appelée *Il dottor bacchetone*, c'est-à-dire bigot, Molière en a tiré entièrement son *Tartuffe*, sans presque qu'il lui en ait coûté que de le mettre en vers. Dolet, acteur forain (sous l'habit d'Arlequin), mais dans cette pièce vêtu en écolier, et Laplace en Scaramouche, l'ont joué aux foires à Paris avec beaucoup de succès.³

Cailhava de l'Estendoux, dans *De l'Art de la comédie*⁴, s'insurge contre l'affirmation de Luigi Riccoboni⁵ et, pour prouver que *Tartuffe* ne doit rien aux canevas cités, il transcrit en entier le canevas du *Dottor Bachettone*, « ce qui, selon quelques Italiens, signifie *le Docteur bigot*, et, selon quelques autres, *Le Docteur pédant*. Dans le manuscrit que j'ai entre les mains, on a tranché la difficulté, en donnant les deux épithètes au héros : *Il Dottore pedante scrupuloso / Le Docteur pédant scrupuleux* »⁶. Ainsi, pour Cailhava, *Il Dottor Bachettone* est le même canevas que *Il Dottore pedante scrupuloso* ; Gueullette, au contraire, y voit deux canevas différents. Le DTP semble considérer l'une comme la source de l'autre : « *Arlequin Rival du Docteur pédant scrupuleux (Il Dottor Pedante scrupuloso)*, Canevas Italien tiré d'un autre intitulé *Il Dottor Bachettone*, en trois actes, le mercredi 29 juillet 1716 »⁷.

La reprise de la pièce par le NTI occasionne chez certains spectateurs une « nostalgie » de la Foire. Nicolas Boindin écrit, à propos de la représentation d'*Arlequin rival du Docteur pédant scrupuleux*, le 29 juillet 1716 :

Cette pièce a été jouée plusieurs fois aux Foires de Paris par un nommé Dolet, qui faisait fort bien l'Écolier, et où je crois que nous l'avons vue ensemble avec plus de plaisir que je n'en ai eu, quand les Italiens l'ont représentée. Bien des gens ont remarqué que les mêmes sujets qui avaient eu du succès aux Foires, sont tombés chez eux : apparemment cette différence vient de la manière de les traiter, puisqu'on ne peut pas disconvenir que les acteurs Italiens en général n'exécutent mieux que ceux des Foires⁸.

¹ *Ibid.*, p. 147.

² À la Foire Saint-Laurent 1712, paraît une pièce intitulée *Arlequin rival du docteur*. Le canevas italien réunissant les deux titres (*Arlequin rival du Docteur* et *Pédant scrupuleux*), on pourrait croire qu'*Arlequin Rival du Docteur* soit la même pièce que *Scaramouche [Docteur] pédant scrupuleux*. Mais il s'agit des deux sujets différents. On peut consulter, pour s'en convaincre, le récit que font d'*Arlequin rival du docteur* les *Nouveaux Mémoires* ou bien le DTP. Ces résumés sont cités dans le chapitre consacré à la FSL 1712.

³ Thomas-Simon Gueullette, *Notes et souvenirs sur le Théâtre-Italien*, op. cit., p. 77.

⁴ Jean-François Cailhava de l'Estendoux, *De l'Art de la comédie*, Paris, Ph.-D. Pierres, 1786, p. 232-234.

⁵ Nous ne nous arrêterons pas ici sur la question des sources de Molière. Voir, à ce propos, Claude Bourqui, *Les Sources de Molière. Répertoire critique des sources littéraires et dramatiques*, Paris, SEDES, 1999.

⁶ Jean-François Cailhava de l'Estendoux, p. 232.

⁷ DTP, t. I, p. 280.

⁸ Nicolas Boindin, *Lettres historiques à Mr D*** sur la nouvelle Comédie Italienne [...]*, 2^e lettre, Paris, Pierre Prault, 1717, p. 49.

Récupéré par la nouvelle troupe italienne, *Le Docteur pédant* va encore réapparaître le 9 janvier 1761, à l’occasion de l’arrivée du nouveau Docteur dans la troupe. Ce canevas devait être particulièrement avantageux pour mettre en valeur le jeu de ce masque, pour que le nouveau Docteur l’ait choisi pour se faire connaître des Parisiens¹.

Quoi qu’il en soit de tous ces Docteurs bigots ou pédants, le seul texte du canevas que nous possédons – sauf erreur de notre part – est la transcription faite par Cailhava d’un manuscrit qu’il avait entre les mains et que nous ne pouvons pas localiser ni identifier. C’est un canevas en trois actes, aux nombreux rebondissements. La fin du premier acte contient toute l’idée de la pièce foraine :

Le Pédant donne une leçon à son élève, et le laisse seul. Diana vient lui parler de son amour. L’écolier résiste, mais il va céder quand le maître revient, et lui donne des coups de bâton. Un instant après, Colombine agace le Docteur, qui se détermine à entrer chez elle, quand son élève arrive, l’arrête et lui rend les coups de bâton qu’il en a reçu².

Sans savoir de quelle époque exactement date ce texte, nous ne pouvons pas véritablement le mettre en parallèle avec la pièce foraine ; cependant, il n’y a pas de doute sur le fait que le sujet de la pièce foraine fut emprunté aux Italiens, et que l’intervention de Fuzelier y était limitée surtout à l’écriture des couplets et l’arrangement du sujet et des situations comiques sous forme particulière de pièce en écritaux.

Scaramouche pédant scrupuleux, dans sa version de 1711, apparaît également dans un curieux manuscrit intitulé *les Nouveaux mémoires sur les spectacles de la Foire*. Les *Nouveaux mémoires* reviennent deux fois sur cette pièce ; ils en fournissent deux résumés légèrement différents³ :

<i>Nouveaux mémoires sur les spectacles de la Foire</i> , f° 5 [résumé 1]	<i>Nouveaux mémoires sur les spectacles de la Foire</i> , f° 211 [résumé 2]
<p><i>Arlequin écolier ignorant, et Scaramouche pédant scrupuleux</i>, pièce par écritaux représentée à la foire Saint-Laurent le 12 septembre 1711 par la troupe de Dolet et La Place. Auteur anonyme. Pièce en 2 actes et un prologue suivis d’<i>Arlequin Orphée ou Arlequin aux Enfers</i> 1 acte également par écritaux représenté le même jour 12 septembre 1711. Auteur anonyme.</p> <p>Il n’y a pas de doute que cette pièce a paru vers 1709 ou au plus tard en 1710 en prose mais les défenses de parler étant venues, les acteurs furent obligés de</p>	<p style="text-align: center;"><i>Scaramouche pédant scrupuleux</i></p> <p>Pièce en deux actes précédée d’un prologue et suivie</p> <p style="text-align: center;">d’<i>Orphée ou Arlequin aux Enfers</i></p> <p style="text-align: center;">(*)</p> <p style="text-align: center;">Prologue.</p>

¹ « [1761] Vendredi 9 janvier. – *Le Docteur pédant*. Com. Ital. C’est *Le Pédant scrupuleux*, joué par le nouveau Docteur » (Thomas-Simon Gueullette, *Notes et souvenirs sur le Théâtre-Italien*, op. cit., p. 177).

² Jean-François Cailhava de l’Estendoux, op. cit., p. 232.

³ Nous ne signalons pas ici les ratures, les corrections etc.

⁴ Dans la comédie de *Coupe enchantée*, de Jean de La Fontaine, le jeune Lélie qui n’avait jamais vu de femmes, découvre avec admiration Lucinde et Perrette (scène XI). D’ailleurs, le prénom de « Léandre » donné à l’écolier dans le manuscrit et dans l’édition de cette pièce ne serait-ce pas un hommage à ce Lélie ?

<p>recourir aux écriteaux. Quelqu'un s'avisa de mettre cette pièce en vaudevilles qui sont peu piquants. Voici en deux mots le sujet de la pièce.</p> <p>Arlequin, jeune écolier, est aimé d'Isabelle et comme il n'a jamais vu de femmes parce que Scaramouche, son percepteur, est prévenu contre elles, la première fois qu'il en voit il paraît surpris mais il s'apprivoise petit à petit (c'est une faible copie de la scène de LÉlie de <i>La coupe enchantée</i>⁴). Scaramouche le surprend dans le temps qu'il baise la main d'Isabelle, il le gronde et veut chasser les femmes, cependant il devient amoureux de la soubrette qui est Colombine² : Arlequin convient avec Scaramouche que le premier des deux qui parlera à des femmes recevra de l'autre des coups de bâtons. Scaramouche trouve Arlequin avec Isabelle et l'étrille d'importance, ensuite Arlequin arrive comme Scaramouche pousse les beaux sentiments avec Colombine, et alors il lui rend avec usure ses coups de bâtons. Tout finit par le mariage de l'écolier avec Isabelle. Cette pièce est mieux arrangée que celles qui paraissaient alors.</p>	<p>Pierrot annonce la pièce nouvelle, et prie le public de lui être favorable. Scaramouche se joint à Pierrot, et après quelques jeux de théâtre ils dansent ensemble, ce qui termine le prologue.</p> <p style="text-align: center;">Auteur anonyme</p> <p style="text-align: center;"><i>Scaramouche pédant scrupuleux.</i></p> <p>Isabelle fille du Docteur est promise par son père à Octave, mais elle aime un jeune écolier nommé Léandre, que Scaramouche son précepteur retient dans une ignorance totale des femmes, de sorte que lorsque Isabelle se présente devant lui il paraît épouvanté de sa vue : cependant il s'apprivoise petit à petit jusqu'au point de baiser la main d'Isabelle. Scaramouche arrive qui gronde son écolier et veut renvoyer Isabelle et sa suivante, cependant le minois, de cette dernière lui plaît beaucoup. Enfin le maître et l'écolier conviennent que le premier des deux qui parlera à une femme recevra de l'autre des coups de bâtons. Cette convention s'exécute de part et d'autre. Scaramouche surprend Léandre avec Isabelle, et l'étrille d'importance, Léandre à son tour trouve Scaramouche avec Colombine suivante d'Isabelle, et lui rend avec usure ce qu'il lui a porté. Le dénouement est le mariage de Léandre avec Isabelle.</p> <p>* cette pièce avait déjà paru a la foire de Saint-Laurent 1709 ou au plus tard à celle de Saint-Germain 1710 mais en prose. La défense de parler, fit mettre cette pièce en écriteaux.</p>
---	---

Comment expliquer la présence des deux résumés pour la même pièce ? La réponse sûre ne pourrait être donnée qu'après l'identification de l'auteur (des auteurs ?) de ce manuscrit et du but de sa rédaction. Cependant, on remarque que le résumé 2 est plus complet (il intègre le contenu du prologue bien qu'il omet la troupe et la date) et soigné dans sa présentation. Il est aussi moins subjectif, car l'auteur a supprimé son avis personnel sur les couplets. L'écolier qui se nomme Arlequin dans le résumé 1, devient Lélío dans le résumé 2 qui semble avoir été rédigé avec l'appui du texte (manuscrit ou imprimé) de la pièce. Le résumé 1, serait-ce plutôt un fruit du souvenir personnel, retravaillé ensuite à l'aide du texte de la pièce pour aboutir au résumé 2 ? Le résumé du *DTP* nomme écolier « Arlequin » mais semble plus proche textuellement du résumé 2. Cela dit, il y a relativement peu de formules identiques dans le résumé 2 et le résumé du *DTP*.

La personne qui rédige les *Nouveaux mémoires* ignore l'auteur de cette pièce ; le *DTP* nomme Fuzelier. Cela prouve – si besoin est – que l'auteur des *Nouveaux mémoires* n'a pas

puisé dans le *DTP* (en tout cas, pas systématiquement). En revanche, il n'est pas impossible, comme le suggère Bertrand Ourcel dans son édition critique d'une partie des *Nouveaux mémoires*, que les auteurs du *DTP* aient consulté ce manuscrit en préparant leur ouvrage.

L'emprunt que fit Fuzelier à l'ATI en rédigeant sa pièce ne se limite pas au sujet. Certaines plaisanteries et jeux de scène semblent également provenir de cette source. Voyons, à titre d'exemple, la première scène de la pièce. Octave, accompagné de son valet Pierrot, arrive chez le Docteur dont il doit épouser la fille :

Octave frappe à la porte du Docteur qui lui vient ouvrir, qui court embrasser Pierrot. Octave lui dit qu'il se trompe, et que celui qu'il salue n'est qu'un misérable valet ; le Docteur continue toujours à saluer Pierrot [et] montre ce couplet, sur l'air: *Tout cela m'est indifférent*.

Je veux saluer ce laquais,
Pourquoi le trouvez-vous mauvais ?
Quand je lui fais la révérence
Ce n'est pas me mésallier ;
C'est le regarder par avance
Comme un apprenti maltôtier.

Ce trait satirique semble être inspiré du mot qui clôturait la *Scène du Notaire*, dans *Le Banqueroutier*, de Fatouville. Le notaire, en s'en allant, faisait des cérémonies avec un laquais. Persillet, le financier-banqueroutier, l'interpellait : « Hé fi ! Monsieur de la Ressource, vous moquez-vous de faire des civilités à ce coquin-là ? Ce n'est qu'un laquais ». À quoi le Notaire, joué par Arlequin, répondait : « C'est pour cela que je prends mes mesures de loin. On ne sait pas ce que ces Messieurs-là peuvent devenir un jour »¹.

Cette même scène se termine par un couplet du Docteur ; ce dernier appréhende que sa fille ne refuse le mariage qu'il lui prépare car

[AIR : *Tu croyais en aimant Colette*]
Le mariage est une affaire
Qu'Isabelle a soin d'éviter,
Elle fera comme sa mère
Qui n'en a pas voulu tâter.

L'affirmation de la même absurdité comique se retrouve dans la scène finale du *Banqueroutier* (*Scène des ambassadeurs*). Arlequin, déguisé en roi de Chimère, se présente pour demander la main de la fille de Persillet pour le prince son fils. Dans une longue tirade, il affirme, entre autres, que la mauvaise opinion qu'il avait des femmes a fait une telle impression sur son esprit qu'il n'a jamais voulu se marier. Mais cette boutade d'Arlequin, n'était-elle pas une réminiscence de Molière qui faisait dire à Sganarelle refusant l'alliance de Dorimène, dans *Le Mariage forcé* : « [...] je ne me sens point propre pour le mariage, et [...] je

¹ *Le Banqueroutier, Scène du Notaire*. Ce mot fait évidemment penser à la dernière réplique de *Turcaret* prononcée par Frontin : « Voilà le règne de M. Turcaret fini, le mien va commencer ».

veux imiter mon père, et tous ceux de ma race, qui ne se sont jamais voulu marier » (sc. VIII). On est probablement en présence d'un lieu commun du théâtre comique de cette époque (c'est peut-être une plaisanterie plus ancienne ? antique ?) où tous les auteurs et tous les théâtres exerçaient une influence mutuelle continuelle et la création de chacun se nourrissait de celles de tous les autres.

Les auteurs forains ne puisent pas uniquement dans le répertoire italien. La Foire se réclame tout autant de la tradition théâtrale française. Voici, pour s'en convaincre, un petit échantillon de Molière en visite à la foire :

SCENE VIII
SCARAMOUCHE et COLOMBINE

Cette scène est très divertissante, et jouée parfaitement par le Pédant, qui devient amoureux à son tour de Colombine. D'abord il lui donne un mouchoir pour cacher sa gorge ; mais incontinent il se laisse entraîner au pouvoir de l'amour. L'écolier survient qui voit le Pédant embrasser Colombine : il lui rend avec usure les coups de bâton ; ce qui finit la scène.

Couplet du Pédant en donnant le mouchoir à Colombine pour cacher sa gorge, sur l'air: *Morguienne de vous*.

Cachez votre [sein]
Soyez plus modeste,
Je n'ai pas dessein
D'en tâter, ni du reste,
Morguienne de vous,
 Quelle fille,
 Quelle fille,
Morguienne de vous,
Eh fi, cachez-vous¹.

Il semble que la mémoire d'un auteur forain fonctionne un peu à la manière de la mémoire de l'acteur de *commedia dell'arte*. Un acteur de la *commedia* joue en puisant, avec aisance et spontanéité, dans un immense bagage verbal et gestuel minutieusement rassemblé tout au long de sa vie. De même, l'auteur forain puise, pour bâtir sa pièce, dans son bagage de spectateur et de lecteur ; il y trouve des couplets, des répliques, des situations comiques, des jeux de scènes. Et c'est ainsi que Molière se retrouve au cœur d'un canevas italien chanté par les acteurs forains sur les airs populaires.

À la Foire Saint-Laurent 1715, un *Pédant scrupuleux* est joué par la troupe de Bel-Air, selon l'affirmation du manuscrit *État des pièces*. La troupe possède le privilège de chanter, mais la grande majorité de son répertoire est constituée des pièces parlées tirées du répertoire de l'Ancien Théâtre-Italien, et *Le Pédant scrupuleux* fait partie de ces pièces jouées « en parlant ». La troupe reprend peut-être le canevas esquissé par Fuzelier, imprimé et accessible, et l'enrichit de quelques dialogues en prose (il est difficile d'imaginer que les couplets contenus dans la pièce de Fuzelier soient simplement récités par les acteurs qui jouent « en

¹ [Louis Fuzelier] *Scaramouche pédant*, op. cit, p. 12.

parlant »). À moins que la troupe n'utilise le texte du canevas italien disparu depuis. Ainsi, *Scaramouche pédant* revient à la forme prosaïque dialoguée sous laquelle il avait paru à la Foire en février 1707.

C – *L'Opéra de campagne* (Louis Fuzelier),
La Parodie de Psyché (Le Tellier / Fuzelier ?), *Les Pèlerins de Cythère* (Louis
Fuzelier)
(1713)

Les trois pièces qui font objet de ce chapitre sont peu connues¹. Ni le *DTP*, ni les *MSF*, ni Maupoint, ni Lérès ne citent aucune de ces pièces. Le manuscrit *État des pièces*² mentionne *L'Opéra de campagne* et *Les Pèlerins de Cythère* parmi les pièces représentées au Jeu de paume de Bel-Air, mais ne cite pas *La Parodie de Psyché*. C'est Fuzelier qui fournit, dans le manuscrit *Opéra-Comique*, des renseignements précieux sur une soirée d'exception qui avait réuni ces trois pièces. Cette soirée a eu lieu le jour de la première représentation du ballet intitulé *Les Amours déguisés* (livret de Fuzelier, musique de Bourgeois), soit le 22 août 1713 ; futur Régent avec une nombreuse suite honorèrent de leur présence le spectacle de la troupe de Bel-Air dont faisaient partie Baxter, Saurin, Hamoche et Mlle Maillard. *L'Opéra de campagne* a eu probablement beaucoup de succès : toujours selon Fuzelier, c'est avec cette pièce que la troupe débuta la Foire, la pièce aurait donc tenu l'affiche un mois durant. Comme la haute société préférait fréquenter la foire le soir, la représentation ne commença qu'à minuit ; *L'Opéra de campagne* fut suivi de la *Parodie de Psyché*, de *Colombine devineresse* et des *Pèlerins de Cythère*.

Qu'est-ce que c'est que cet *Opéra de campagne* qui, secondé par les trois autres pièces, attira une si brillante société dans ce théâtre forain ? Il s'agit d'une vieille connaissance du public parisien, que Fuzelier s'est chargé de remettre au goût du jour et d'adapter à des conditions particulières du théâtre forain. En effet, en parcourant les premières lignes de cette pièce, on reconnaît sans peine *L'Opéra de campagne* de Dufresny, joué par la Comédie-

¹ Nous ne transcrivons pas, dans notre deuxième volume, *L'Opéra de campagne* de Fuzelier, car ce travail a déjà été fait par Bertrand Ourcel, membre de l'équipe du Centre d'Études des théâtres de la Foire et de la Comédie-Italienne, à l'Université de Nantes (mémoire de Master 1, 2007).

² *État des pièces*.

Italienne en 1692. Mais avant de commenter cette réapparition¹, quelques mots sur le contexte de création de cette œuvre de Dufresny s'imposent.

C'était la deuxième pièce de Charles Dufresny après *Le Négligeant*, donné à la Comédie-Française le 27 février 1692, et sa toute première pièce pour la Comédie-Italienne². Sa datation fut incertaine jusqu'à ce que François Moureau ne tranche en faveur d'une date estivale – à savoir, le 4 juin 1692 :

La date est discutée : Gueullette (B. Op. : ms. Rés. 625, t. II, f° 671) et Argenson (*Notices*, éd. Lagrave, Genève, 1966, t. II, p. 631) tiennent pour le 4 février ; Du Gérard, dans ses *Tables alphabétiques et chronologiques*, penche pour le 4 juin³. La fin du prologue de la pièce semble donner raison à ce dernier : « ARLEQUIN, *au parterre*. – Messieurs, songez qu'il s'agit de deux parts pour moi, et qu'on ne gagne pas beaucoup en été ».

D'ailleurs, le 20 juin, Dancourt répondit sur la scène française avec *L'Opéra de Village* où il se moquait de la pièce italienne : on supposerait volontiers qu'il y avait eu accord entre les deux compères pour animer l'été théâtral. Le calme revenu et les spectateurs sans doute désabusés, Dufresny donnait, le 16 août, une *Union des deux Opéras* où les frères ennemis se réconciliaient en chansons⁴.

Ainsi dès son apparition *L'Opéra de campagne* de l'ATI a donné lieu à une sorte de dialogue qui se déroulait dans la continuité de la saison théâtrale. Le théâtre forain a tenu à perpétuer ce dialogue au-delà de l'existence même de la Comédie-Italienne.

Il ne sera pas question ici de *L'Opéra de village* de Dancourt, car son rapport avec *L'Opéra de campagne*, basé essentiellement sur le thème commun, nous paraît sans importance majeure pour notre sujet. La pièce de Fuzelier, semble-t-il, n'a pas cherché à créer les liens avec *L'Opéra de village*, repris en 1702 mais sans doute un peu oublié en 1713.

L'Union des deux Opéras met en scène la rencontre entre l'Opéra de village, joué par Mezzetin, et l'Opéra de campagne, représenté par Octave. « Parbleu, voici l'aventure des Opéra ; il ne manque plus ici que l'Opéra de la Foire, » – remarque malicieusement Arlequin. Vingt ans plus tard il y aura un opéra à la Foire – un opéra-comique – et la pièce de Dufresny subira une transformation qui la rangera sous les lois de ce nouveau genre en train d'éclore.

L'argument de *L'Opéra de campagne* n'est guère complexe. Octave aime Thérèse⁵ que le père de cette dernière, Jeannot, serait tout prêt à lui accorder si la femme de Jeannot,

¹ À laquelle Judith le Blanc consacre plusieurs pages dans son article : « De Dufresny à Fuzelier, affinités et filiation ? », dans *Le Livre du monde et le monde des livres. Mélanges en l'honneur de François Moureau*. Gérard Ferreyrolles et Laurent Versini (dir.), Paris, PUPS, 2012, p. 173-190.

² À partir de ce moment, Dufresny allait devenir un fidèle fournisseur de la troupe italienne, avec douze pièces fournies en cinq ans, donc six écrites en collaboration.

³ Ajoutons que Maupoint date également cette pièce du mois de juin 1692 (Maupoint, p. 230) et que l'édition du cinquième tome du recueil de Gherardi à Londres, chez Jacob Tonson, donne le 7 juin pour la date de la première représentation.

⁴ François Moureau, *Dufresny auteur dramatique*, op. cit., p. 51.

⁵ Cette Thérèse préfigure, par sa spontanéité, sa gaîté et son sens pratique, Thérèse du *Double veuvage*, que Dufresny fera représenter à la Comédie-Française en 1702. Dans les deux pièces, les caractères enjoués et pragmatiques des jeunes filles contrastent avec la sensibilité languissante de leurs amoureux, Octave et Dorante.

madame Prenelle, une matrone fort autoritaire, ne résistait pas au projet. L'arrivée au village d'une troupe d'opéra va fournir une occasion favorable à la conclusion de ce mariage. Arlequin saura profiter de la passion de cette matrone pour l'opéra : il montera un petit opéra chez madame Prenelle (les personnages défigureront joyeusement *Armide*¹) et aidera son maître à arranger l'union désirée pendant ce spectacle.

Les caractères hauts en couleurs de Jeannot et de son acariâtre moitié, mais aussi – et surtout – cette bouffonne *Armide* avaient de quoi attirer l'attention de Fuzelier, ce fournisseur inlassable des nouvelles pièces pour tous les théâtres de Paris. Fuzelier jette son dévolu sur la pièce de Dufresny, en se souciant peu de brouiller les pistes pour les chercheurs. David Trott écrit : « [...] certaines des pièces auxquelles Fuzelier apposa son nom posent un problème d'attribution. *L'Opéra de campagne* de Dufresny figure dans un manuscrit daté de 1713 sous le nom de Fuzelier (BnF, ms. fr. 9335). L'on peut soit accuser Fuzelier de vol, soit poser la question [...] de l'écart entre un texte d'auteur et sa représentation ("adaptation ?") scénique »². Ce n'est pas la pièce de Dufresny qui figure dans le manuscrit sous le nom de Fuzelier mais une œuvre nouvelle, qui, tout en empruntant beaucoup au texte de Dufresny, s'en démarque à bien des égards. Loin de nous l'intention d'accuser Fuzelier de larcin. La notion de larcin implique l'idée de la propriété bafouée. Or, les pièces de l'Ancienne Comédie-Italienne appartenaient plutôt à la troupe qui les jouait qu'aux auteurs qui les composaient pour abandonner ensuite leurs ouvrages entre les mains des comédiens. L'exil de la troupe italienne a rendu ses pièces, pour ainsi dire, orphelines, désormais elles n'appartenaient à personne ou, si l'on veut, elles appartenaient à toute personne qui en aura quelque utilité. Judith Le Blanc voit cette adaptation de la pièce de Dufresny par Fuzelier comme un hommage rendu par ce dernier à son prédécesseur : « Cette reprise de la pièce de Dufresny est bien un hommage rendu par Fuzelier à celui qu'il considère sans doute comme le premier auteur de parodies d'opéra »³.

En se tournant vers la pièce de Dufresny, rendue accessible par la publication du recueil de Gherardi, Fuzelier conserve le cadre de l'action, l'intrigue, les personnages et, en gros, la structure de la pièce. Mais les trois actes de la pièce de Dufresny se retrouvent fondus

¹ L'obsession d'un personnage pour l'Opéra en général et pour *Armide* en particulier n'était pas une idée neuve : « Dans l'une des toutes premières pièces de Dancourt, *Renaud et Armide* (1686), le jeune héros Clitandre se fait passer pour fou (par attirance excessive pour l'opéra – signe des temps !) afin de forcer la main au père de son amante » (Guy Spielmann, *Le Jeu de l'ordre et du chaos : comédie et pouvoirs à la fin du règne, 1673-1715*, Paris, Champion, 2002, p. 317).

² David Trott, *Théâtre du XVIIIe siècle, op. cit.*, p. 145.

³ Judith le Blanc, « De Dufresny à Fuzelier, affinités et filiation ? », art. cit., p. 183.

en deux actes¹. Fuzelier procède à quelques changements en inversant l'ordre des scènes et leur distribution à l'intérieur des actes. De nombreux termes, expressions, répliques sont repris littéralement. Mais la prose parlée se transforme en couplets chantés – sans doute, dans le but de contourner les interdictions imposées par la Comédie-Française – pour lesquels les airs préconisés sont indiqués. La comédie en prose (à laquelle s'ajoutaient, dans la partie qui parodie *Armide*, quelques morceaux versifiés) devient l'opéra-comique en vaudevilles. Il s'agit là précisément d'un cas de telle réécriture quand non pas un canevas mais une grande pièce de trois actes est mise en couplets par une plume déjà habile mais attentive à suivre de près son modèle.

La comédie de Dufresny est précédée d'un prologue, qui consiste en agréable badinage entre Colombine et Arlequin parodiant une dispute scientifique² et visant à disposer le public en faveur des comédiens et à l'inciter à rire plutôt qu'à siffler. L'opéra-comique de Fuzelier en possédait également un et ce prologue nous est parvenu en deux versions manuscrites. Une version est conservée, sous forme d'un petit volume manuscrit, au Département de la Musique de la BnF³, elle porte bien le titre de *Prologue de l'Opéra de campagne, opéra-comique, représenté à la foire Saint-Laurent 1713, par M. Fuzelier*. Une autre version figure dans le recueil des pièces de Fuzelier répertorié sous la cote fr. 9335 au département des manuscrits occidentaux de la BnF. C'est dans ce recueil précisément que se trouve le texte de *L'Opéra de campagne*⁴. Le prologue, quant à lui, n'est pas placé avant *L'Opéra de campagne* mais avant la pièce *Arlequin jouet des fées* quatre pièces plus loin. Visiblement, l'auteur⁵ de ce recueil f. fr. 9335 a cru que le prologue se rapportait à cette dernière pièce. La méprise pourrait s'expliquer par la présence d'une Fée dans ce prologue⁶, présence qui pouvait en effet le rapprocher d' *Arlequin jouet des fées*, avec ses fées Moutone et Badine. Ce personnage de Fée fixa l'attention de l'auteur du recueil et le décida de rattacher le prologue à *Arlequin jouet des fées* (d'ailleurs, ce prologue est résumé ainsi sur la page de titre : « Colombine fée rendant la voix aux acteurs »). Mais la date de 1713 sur la page de titre et sur la première page du manuscrit rendait le rattachement à *Arlequin jouet des fées*

¹ D'ailleurs, fort inégaux, car le premier acte contient deux fois plus de scènes que le deuxième, entièrement consacré à la parodie d'*Armide*.

² Tout en nous rappelant la discussion de Gélaste et d'Ariste dans *Les Amours de Psyché* de La Fontaine.

³ Cet exemplaire du *Prologue de l'Opéra de Campagne*, qui figure sous la cote Rés. Thb 30, fut signalé par David Trott dans son article sur Louis Fuzelier qui constitue une excellente approche de cet auteur méconnu. Voir David Trott, « Louis Fuzelier et le théâtre : vers un état présent », 1983, p. 607.

⁴ Ms. BnF fr. 9335, f^{os} 34-60.

⁵ Il ne s'agit évidemment pas de l'auteur des textes mais de la personne qui a rassemblé ces textes sous la même couverture.

⁶ Le contenu du prologue est même résumé ainsi sur la page de titre : « Colombine fée rendant la voix aux acteurs ».

impossible car cette pièce date de 1716. L'auteur du recueil fut donc obligé de procéder à quelques rectifications visant à rendre son choix cohérent. Ainsi, sur la page de titre la date de 1713 fut corrigée en 1716¹, on a ajouté également après le titre de *Prologue* la précision « de *Arlequin jouet des fées* ». Et pourtant, les derniers mots du prologue ne laissent subsister aucune ambiguïté quant à la pièce qui devait lui faire suite. Colombine (la Fée) appelle le public à être bienveillant envers les acteurs qui viennent de recouvrir le droit de parler :

Messieurs, daignez écouter paisiblement les chants d'une troupe comique toujours occupée du soin de mériter vos suffrages. Ne mêlez pas vos sifflets à leurs concerts, ils seront assez discordants sans cela, n'attendez pas de leurs gosiers enrouillés par un long silence qu'un *Opéra de campagne*, c'est la pièce qu'ils vont représenter, sujet tiré du Théâtre Italien².

Les deux versions du prologue ne présentent que quelques menues différences (l'orthographe de certains mots, les majuscules et les minuscules, les indications plus ou moins sommaires des airs). Le prologue relate, sous forme allégorique, l'actualité de la saison théâtrale, et, en premier lieu, la permission de chanter accordée aux acteurs qui mettait fin à la participation active du public³. La parole est rendue aux acteurs par une double intervention magique : la Fée (accompagnée d'ogres et de fées qui forment un divertissement dansé) descend pour apporter son secours au Parterre (joué par Mezzetin) mais elle ne peut rien sans l'aide d'un autre agent magique – un Génie babillard qui arrive monté sur un gros perroquet et qui présente à la Fée du vin enchanté dont l'action délie aussitôt les langues à toute la troupe – à Arlequin, Scaramouche, Marinette, Isabelle ainsi qu'à Pierrot qui persistait dans son mutisme bien plus longtemps que ses camarades. Si dans le prologue de Dufresny le Parterre apparaît comme un juge suprême des comédiens, sorte de dieu tout-puissant, distant, exigeant, pas toujours bienveillant, chez Fuzelier le Parterre se fait un franc complice de la troupe foraine, il rappelle la troupe endormie à la vie, il l'encourage et il promet même d'applaudir leurs « jeux comiques ». Cette complicité, cette implication active du public sont caractéristiques des relations qu'entretenait le théâtre forain avec les spectateurs. Les deux prologues, celui de Dufresny et celui de Fuzelier, n'ont pas beaucoup en commun si ce n'est ce séduisant procédé qui consiste à situer l'action de l'œuvre dramatique sur la scène même

¹ On a également ajouté : « mars ».

² BnF, département de la musique, Réserve Thb 30, p. 8-9. Cette dernière phrase retranchée, le prologue pouvait être facilement réutilisé par les Forains à chaque fois que, après bien des tracasseries, ils obtenaient à nouveau le droit de parler ou de chanter.

³ C'est au prix du silence imposé au Parterre que la Fée consent à faire parler les acteurs : « Je leur rendrai leurs voix plaisantes / Parterre, sais-tu bien comment ? / Il ne faudra plus que tu chantes. PARTERRE. Soit, je sifflerai seulement ».

du théâtre auquel elle est destinée¹ et à ne donner aux acteurs d'autres rôles que ceux d'acteurs.

Dès les premières scènes du premier acte de son opéra-comique Fuzelier choisit de suivre très exactement l'original. Les didascalies diffèrent souvent un peu de celles de Dufresny mais c'est une différence très compréhensible entre une édition (où il est nécessaire de rendre l'action scénique claire au lecteur et de l'aider à imaginer la mise en scène) et un manuscrit qui ne fixe que les choses essentielles². Par exemple, chez Dufresny nous lisons : « Thérèse paraît à une fenêtre dans le fond d'une cour ; Octave qui est dans la rue, et par conséquent hors de la cour, fait des signes à Thérèse ; Pierrot arrive, et les observe » (acte I, sc. 1). Et voici le même jeu chez Fuzelier : « Thérèse paraît à une fenêtre ; Octave lui fait des signes, lorsque Pierrot arrive qui les surprend » (acte I, sc. 1).

L'auteur forain est d'ailleurs loin de négliger les didascalies, surtout quand celles-ci peuvent ajouter quelque chose au caractère d'un personnage ou à fournir à l'acteur la clé de son attitude. Par exemple, il ajoute un détail qui n'existait pas chez Dufresny pour décrire la première apparition de Pierrot, apparition qui donne le ton du caractère de ce personnage, raisonneur, fat et sot. Fuzelier décrit certains lazzi et jeux de scène supplémentaires, ajoute les petites pantomimes comiques³. Il précise les endroits où l'acteur peut s'adonner à l'exécution des lazzi : « Arlequin examine Colombine et fait des lazzi en la reconnaissant », tandis que dans la pièce italienne Arlequin s'approche simplement de Colombine et « la regarde au travers de son masque ». Tous ces jeux italiens étaient sans doute prisés par le public forain autant qu'ils l'étaient jadis sur la scène de l'Hôtel de Bourgogne et les acteurs forains les exécutaient avec adresse : « Arlequin explique à son maître par des lazzi tout ce qu'il vient de voir, ce qui l'impatiente... cette scène fournit un grand jeu italien » (acte I, sc. 5). Mais cette

¹ *Prologue de l'Opéra de campagne* : « La Scène est sur le Théâtre de l'Opéra-comique. [...] Le Théâtre représente une chambre mal meublée. Les acteurs comiques sont tous couchés à demi déshabillés et dans des attitudes différentes, les uns sur les bancs, les autres sur les bottes de paille ».

² Par exemple, chez Dufresny nous lisons : « Thérèse paraît à une fenêtre dans le fond d'une cour ; Octave qui est dans la rue, et par conséquent hors de la cour, fait des signes à Thérèse ; Pierrot arrive, et les observe » (acte I, sc. 1). Et voici le même jeu chez Fuzelier : « Thérèse paraît à une fenêtre ; Octave lui fait des signes, lorsque Pierrot arrive qui les surprend » (acte I, sc. 1).

³ Par exemple, « Pierrot regarde de tous côtés d'un air inquiet et Arlequin imite le lazzi » (acte I, sc. 2) ; « Pierrot, riant et pleurant » (acte I, sc. 2). Quand Octave donne à Arlequin sa bourse pour lui permettre de gagner Pierrot, Arlequin fouille dans la bourse et prend quelques sous pour déclarer ensuite avec un admirable sens des affaires : « Gagnons d'abord moi-même ». Cela constitue une chute laconique et élégante pour la première scène et remplace avantageusement (pour une pièce en vers) la tirade d'Arlequin chez Dufresny.

scène muette dont le recueil de Gherardi ne donne aucune réplique¹ se termine ici par un petit dialogue chanté qui fait allusion justement aux prouesses mimiques d'Arlequin :

OCTAVE

Arlequin, que prétends-tu dire ?
Est-ce donc ivresse ou délire ?
Explique donc ce que tu veux,
Pourquoi ces postures... ces mines ?

ARLEQUIN, *après ses lazzi*.

L'Opéra pour servir vos feux
Me prête aujourd'hui ses machines².

Parmi les lazzi employés dans la pièce, certains sont très classiques, comme le lazzi de « piangere e ridere » (acte I, sc. 2: Pierrot parle, « riant et pleurant ») ou le lazzi de la peur (Jeannot l'exécute dans l'acte I, sc. 10) ; d'autres sont plus liés à l'action de cette pièce en particulier et aux caractères des personnages (tels les lazzi de Jeannot qui tâche de s'affirmer en maître de la maison).

L'arrivée du magnifique cortège de l'opéra est reprise par Fuzelier telle qu'elle était chez Dufresny, mais la description est plus succincte car elle ne fait que répéter en raccourci un texte connu. Fuzelier nomme certains acteurs du grotesque cortège restés anonymes chez Dufresny : « un Bossu vient ensuite, c'est Polichinelle [...], les deux Gilles sont en Nymphes avec des guirlandes de fleurs³ » (acte I, sc. 3). Mezzetin remplace Pasquariel dans le rôle du maître de l'opéra de campagne. « Je suis l'opéra de campagne, / Les chaleurs m'ont bien fait souffrir, » — annonce Mezzetin, et nous nous imaginons cet Opéra tout déconfit en cette fin du mois d'août, dans la moite chaleur du théâtre forain bondé.

À la foire, la danse, comme le chant, prend une importance décisive pour le succès d'une pièce. Nous pouvons nous en convaincre en observant comment Fuzelier profite habilement de l'arrivée de l'Opéra de Campagne pour suggérer l'insertion d'un divertissement dansé absent du texte imprimé de la pièce italienne :

ARLEQUIN

Quelle troupe encore s'avance ?

MEZZETIN

Ce sont nos acteurs pour la danse.

ARLEQUIN

Peste ! quel peuple frétilant.

MEZZETIN

Leur légèreté vous étonne,

¹ Tout en confiant que cette scène était « une des plus plaisantes de toute la comédie ».

² Ms. BnF, fr. 9335, f^o 41.

³ On devine l'effet comique que produisirent ces deux beautés parées de fleurs. Les deux Gilles en Nymphes rappellent les deux Gilles en Sirènes dans la parodie de Le Sage, *Arlequin Thétis*, jouée à la même Foire Saint-Laurent par la troupe de la dame Baron, ainsi que les deux Gilles en Zéphyr dans sa *Parodie de l'opéra de Télémaque* (1715). Ils paraîtront également dans la dernière scène des *Pèlerins de Cythère*.

Jamais ce petit camp volant
Ne marche qu'en pas sissone.
(AIR : *Lanturlu*)
Allons, mes princesses,
Un pas de ballet,
Voyez leur souplesse.
ARLEQUIN
Plaignez leurs jarrets.

[...] On peut placer ici des danses de toutes sortes de caractères. Arlequin même peut danser. Après le ballet Arlequin tire Mezzetin à part [...]¹.

Arlequin en maître à danser est gratifié ici de deux scènes contre une seule chez Dufresny². La première ne contient qu'un seul couplet, le reste de la scène étant constitué par des prouesses chorégraphiques d'Arlequin, qui entre en dansant et en chantant sur l'air des *Fraises* :

Ah ! que la danse a d'appas !
L'Épée ... et la finance
La robe, les avocats...
Les financiers ... les soldats,
Tout danse, tout danse, tout danse.

*Arlequin doit entre couper ces vers de pas de ballet et contrefaire la danse pédantesque des gens de robe, la mauvaise grâce des bourgeois et des attitudes dégingandées des petits-maîtres*³.

Il s'agit bien d'un ballet comique, d'une satire dansée qui vise d'ailleurs tout le monde sans exception. La seconde scène de maître à danser consiste en une rude leçon de danse et de maintien qu'Arlequin impose à madame Prenelle et donne également lieu à une espèce de ballet ridicule.

Malgré l'importance des scènes pantomimes ou dansées le comique verbal est bien présent ici : des sous-entendus grivois (les airs connus de tous le monde sont d'un grand secours pour se faire comprendre sans achever la phrase), des descriptions plaisantes, du comique de l'absurde, des pointes satiriques. La conversation d'Arlequin avec Colombine (acte I, sc. 7), fraîchement arrivée de la capitale, fournit une occasion pour une peinture satirique des mœurs parisiennes, habituelle à la foire tout comme à l'ancienne Comédie-Italienne⁴. Les nouvelles parisiennes donnent également une occasion de faire un peu de publicité pour soi-même, tout en affectant une grande humilité :

¹ Ms. BnF, fr. 9335, f° 40 r° et v° (acte I, sc. 3).

² Chez Dufresny, c'est la scène 11 du deuxième acte ; dans l'opéra-comique de Fuzelier ce sont les scènes 12 et 13 du premier acte. Une erreur semble perturber la numérotation des scènes dans le manuscrit car deux scènes à la suite portent le numéro 12 : la première scène du maître à danser et la scène entre madame Prenelle, Thérèse et Colombine.

³ Ms. BnF, fr. 9335, f° 49 (acte I, sc. 12).

⁴ Nous apprenons que la galanterie parisienne suit toujours le même rythme saisonnier : les plumets sont chéris par les dames pendant leurs quartiers d'hiver et le reste du temps ce sont les petits collets et les galants du Palais qui prennent leur place. Le traitant et le caissier sont bien accueillis en toute saison. L'auteur procède à des changements dictés par l'actualité : si chez Dufresny Paris est dépeuplé par la campagne militaire commencée et

[AIR des *Fraises*]
ARLEQUIN
Le théâtre est-il à bout ?
A-t-il repris sa gloire ?
COLOMBINE
Jamais on n'eut moins de goût.
On entend prôner partout
La foire, la foire, la foire¹.

Le principal travail effectué par Fuzelier dans sa transformation de la pièce de Dufresny, hors versification, consistait à créer, en choisissant les airs, un contexte musical destiné non seulement à accompagner les paroles chantées mais également, par un jeu subtil, d'en nuancer le sens ou d'apporter les effets comiques inattendus. La façon dont les airs sont employés témoigne de l'habileté de l'auteur dans le maniement de cet intéressant outil musical². Dans les deux exemples qu'on vient de citer, l'air « Des fraises » amène à répéter comiquement : « tout danse, tout danse, tout danse », et « la foire, la foire, la foire ».

Dans le cas des complications de l'intrigue amoureuse le personnage languit souvent sur l'air *Quand le péril est agréable*, et l'air présente un parfait accord avec le sens des paroles (acte I, sc. 1). Il s'agit là d'une certaine tradition dans l'utilisation de cet air, la tradition dont l'auteur est parfaitement conscient³. Mais ce même air peut être utilisé d'une manière moins conventionnelle et hautement ironique quand il accompagne la proposition d'Arlequin d'aller « trinquer un coup de vin » (acte I, sc. 2). Ou encore, Pierrot chante le même air, en refusant ses services à Arlequin et en s'appropriant, malgré cela, la bourse proposée par Arlequin en échange des services demandés – c'est que le « péril » d'Arlequin est agréable et surtout profitable à Pierrot.

Les airs rajoutent souvent une nouvelle dimension comique aux paroles des personnages. Ainsi, le Docteur énumère longuement et gravement ses savantes compétences⁴ sur l'air des *Trembleurs* (acte I, sc. 8) et Arlequin complète chaque couplet par une chute comique⁵. En observant l'utilisation de cet air dans les pièces foraines, nous remarquons qu'il

les femmes sont réduites à des lettres qui leur apportent les nouvelles de l'armée, chez Fuzelier, au contraire, la besogne martiale étant finie, les plumets sont de retour.

¹ Ms. BnF, fr. 9335, f° 45v° et 46 (acte I, sc. 8-1).

² Certains airs ne sont pas nommés mais ils sont en minorité.

³ Dans *Arlequin fille malgré lui* de Pierre-François Biancolelli, joué à la même Foire Saint-Laurent de 1713, Léandre se sert de cet air pour confier sa détresse amoureuse à l'enchanteur. « On remarque l'adéquation entre l'*incipit* du vaudeville employé et la situation du personnage, qui cherche, dans le danger, à améliorer sa situation amoureuse : le "péril" a bien, pour lui, une dimension "agréable", car il est source d'espoir » (notice d'*Arlequin fille malgré lui*, par Soazig Le Floch et Marie Berjon dans *Anthologie* Rubellin, p. 46).

⁴ Dans la pièce italienne, le Docteur fait « une tirade ad libitum » (acte I, sc. 10).

⁵ « LE DOCTEUR. Rien n'égale ma doctrine / Je sais la langue latine, / Celle qu'on parle à la Chine. ARLEQUIN. Et celle du perroquet.

Le DOCTEUR. Je sais à fond la logique / La morale, la physique, / Je montre la botanique. ARLEQUIN. Et le jeu du bilboquet » (ms. BnF, fr. 9335, f° 46 r° et v°, acte I, sc. 8-2).

peut exprimer tout un éventail d'émotions et d'attitudes : agitation, excitation, passion, inquiétude, peur, menace. Ici, le Docteur veut probablement faire peur à Arlequin pour l'éloigner définitivement de Colombine, mais cette tirade voulue menaçante par le Docteur devient hautement comique à cause des absurdités qui y abondent ainsi qu'à cause des interventions moqueuses d'Arlequin.

Parfois l'air présente un décalage comique avec le sens des paroles : ainsi, Octave incite Jeannot à abandonner la lâche complaisance et à s'armer pour impressionner son épouse (« Prenez l'épée ») sur l'air *Sois complaisant* [*affable, débonnaire*]. L'air peut également suggérer une idée que les personnages n'ont pas encore exprimée. Ainsi, le dialogue entre Octave et Arlequin se chante sur un air qui invite traditionnellement à boire (« Lampons, lampons, / Camarades, lampons ») et ce n'est qu'à la fin que nous en saisissons la raison :

OCTAVE
De Pierrot comme tu vois
Il me faut briguer le choix.
Près de lui, que peux-tu faire ?
ARLEQUIN
Je sais son ami sincère.
OCTAVE
Eh ! Qui ?
ARLEQUIN
Le vin.
C'est l'ami du genre humain¹.

Fuzelier n'ajoute pas de scènes nouvelles mais il opère une sélection en supprimant un certain nombre de scènes ce qui occasionne le déplacement des accents, le glissement thématique et un nouveau partage du temps scénique entre les personnages. Il suffit, pour le constater, d'énumérer les scènes retranchées : la scène entre Mme Prenelle et Jeannot (acte I, sc. 6), celle entre Mme Prenelle, Jeannot et Pierrot (acte I, sc. 7), celle de Pierrot et Mme Prenelle (acte I, sc. 8), celle de Jeannot et Pierrot (acte II, sc. 8), encore une scène entre Mme Prenelle, Jeannot et Pierrot (acte II, sc. 9), et encore une autre entre Mme Prenelle et Pierrot² (acte II, sc. 10). La pièce de Dufresny tirait son effet comique en grande partie du contraste frappant entre la femme au caractère de fausse prude tyrannique et son mari peureux, timide et docile ainsi que des jeux du pouvoir au sein de la maisonnée, des jeux dont Pierrot se montrait très habile. Les scènes mentionnées permettaient justement d'actionner ce ressort comique ainsi que de laisser s'exprimer ces trois caractères et préciser les relations qui

Nous tenons à remercier Françoise Rubellin pour avoir attiré notre attention sur la ressemblance frappante de cette tirade avec celle de l'Auteur dans le prologue de Fuzelier ajouté à sa *Matrone d'Éphèse*. Voir *Anthologie Rubellin*, p. 138.

¹ Ms. BnF, fr. 9335, f° 35v^o-36 (acte I, sc. 1).

² Chez Fuzelier, Mme Prenelle ne rencontre jamais Pierrot tandis que chez Dufresny deux scènes servaient à témoigner de leur amitié.

existaient entre eux. Le caractère de Pierrot, ce valet ignorant, balourd et impertinent, qui raisonne gravement pour ne dire souvent que des sottises mais qui sait aussi se montrer rusé pour arriver à ses fins, était particulièrement mis en relief. Chez Fuzelier, Pierrot s'efface : il n'apparaît que dans une seule scène¹ contre sept chez Dufresny². Mme Prenelle et Jeannot en pâtissent aussi, même si quelques didascalies visent à dédommager Jeannot des scènes absentes en lui proposant un jeu pantomime expressif³. Disparaissent également les scènes qui mettaient en valeur le personnage de Pasquariel⁴, parmi lesquelles – une grande scène satirique, celle du crieur d'almanachs, sans doute jugée trop pesante et descriptive pour un opéra-comique. En revanche, Arlequin dont le rôle était déjà considérable chez Dufresny, voit son importance s'accroître d'une manière significative. Il est présent dans 12 scènes sur 15 tandis que dans la pièce de Dufresny il n'apparaissait que dans 14 scènes sur 25 (nous ne prenons toujours pas en compte la parodie d'*Armide* qui occupe le deuxième acte chez Fuzelier).

Le manuscrit de Fuzelier ne nous présente pas le travail d'écriture définitivement accompli, au contraire, il nous offre la possibilité d'entrevoir le laboratoire de l'auteur dramatique. Ainsi, nous possédons deux variantes du début de la scène 7, acte I : une variante barrée d'un trait de plume et une autre variante, probablement définitive⁵. Les corrections surviennent tout au long de cette scène, certains couplets se retrouvent biffés, et avec eux – la satire des petits-maîtres et des grands laquais, qui rallongeait probablement trop la scène. Si dans la pièce de Dufresny c'est Arlequin qui instruit Thérèse, sur l'ordre de sa mère, des malheurs et des peines du mariage, Fuzelier propose deux versions – au choix – de cette prédication virulente contre l'hymen : une scène jouée par Colombine (acte I, sc. 13) et une autre, au texte identique, – par Arlequin (acte I, sc. 15). Cette dernière scène est rayée d'un trait de plume, donc, probablement rejetée par l'auteur. Mais la scène avec Colombine coupe en deux scènes différentes la prestation d'Arlequin en maître à danser et la leçon qu'il donne à madame Prenelle, ce qui paraît légèrement maladroit. Laquelle des deux scènes était jouée au

¹ Acte I, sc. 2.

² Les scènes de la parodie d'*Armide* n'entrent pas dans ce calcul, nous en parlerons plus loin.

³ Pendant qu'Octave entretient Thérèse, Jeannot « se campe derrière eux et les écoute en riant sottement et s'applaudissant du coup qu'il a fait » (acte I, sc. 10). Ce jeu continue pendant toute leur conversation. Mais dès que Jeannot aperçoit sa femme, sa fierté et sa joie disparaissent, il commence à trembler, « se cache derrière sa fille et fait des lazzi qui expriment sa peur ».

⁴ Scène pantomime entre Pasquariel, Arlequin et Pierrot, acte II, sc. 7 ; scène entre Pasquariel et Octave, acte III, sc. 1 ; scène du crieur d'almanachs, acte III, sc. 4.

⁵ Cette correction a vraisemblablement un rapport avec les deux versions de la scène des prédications contre le mariage (acte I, sc. 13 et 15) : la version définitive du début de la scène 7 parle de l'amitié que Colombine a réussi à lier avec Mme Prenelle et explique ainsi l'apparition de Colombine chez Mme Prenelle dans la scène 13 et le fait que madame Prenelle lui confie la tâche d'instruire sa fille des malheurs de l'hymen.

jeu de Bel-Air et quel fut l'ordre exact de ces scènes ? Nous ne saurons pas le dire. Comment expliquer la présence de deux versions de cette scène ? Serait-ce un cas de censure, le tête-à-tête d'Arlequin abordant le sujet des relations homme-femme avec une jeune demoiselle paraissant trop frivole ? L'hypothèse est peu plausible, vu la liberté de ton qui caractérise le théâtre de la foire à cette époque en général et cette pièce en particulier. L'élaboration de la version avec Colombine était-elle dictée par le souci d'équilibre entre les personnages, l'auteur voulant donner plus d'importance au personnage de Colombine, peu présente dans la pièce de Dufresny ?

Le deuxième acte de l'opéra-comique est entièrement consacré à la parodie d'*Armide*, et nous nous retrouvons devant « le palais d'Armide tout composé d'ustensiles de ménage, dans le fond est une cheminée où l'on voit quelques volailles qui tournent à la broche ». Ce burlesque palais¹ dont Fuzelier reprend intégralement la description était déjà imaginé par Dufresny mais paraissait seulement dans le troisième acte. En effet, chez Dufresny, la parodie d'*Armide* n'occupait que les scènes 5 – 9 du troisième acte. Fuzelier choisit d'accorder à cette parodie une bien plus grande importance, en l'étoffant de scènes nouvelles².

La parodie s'ouvre par le duo du Chevalier Danois (Pierrot) et Ubalde (Octave), qui reprend littéralement le texte de la pièce italienne en le complétant par quelques couplets. Mais dans les scènes suivantes Fuzelier s'éloigne complètement du modèle italien en introduisant un pittoresque ballet démoniaque ainsi qu'une fort plaisante scène de Pierrot et d'un « diable femelle ». La « troupe de démons » apparaît « sous la forme de Jeux et de Ris » et la danse des Ris, des Plaisirs et des Jeux clôt cette deuxième scène. Ensuite surgit « un démon sous la figure de Paquette maîtresse de Pierrot. C'est Colombine qui doit jouer ce rôle-là ». Cette scène renvoie évidemment à la scène de l'opéra avec un démon sous la figure de Lucinde, la bien-aimée du Chevalier Danois (acte IV, sc. 2) mais dans la pièce foraine cette scène appartient à un registre bien différent, avec ce Pierrot qui « entre en appétit » quand la fringante Paquette le caresse et cette Paquette qui assure avoir repoussé pour Pierrot (qu'elle traite amoureusement de faquin) La Fleur, le beau laquais d'un procureur. Octave-Ubalde tente de mettre Pierrot en garde contre la nature démoniaque de Paquette et à la fin recourt à

¹ Le palais enchanté d'Armide constitue la décoration du cinquième acte de l'opéra.

² Le célèbre opéra de Quinault et Lully fut bien repris par l'Académie royale de musique en 1713 (et réédité pour l'occasion) mais cette reprise, selon le *DTP*, était postérieure à la parodie de Fuzelier car jouée au mois de décembre 1713 (*DTP*, t. I, p. 303). Sans nul doute, cet opéra était déjà solidement ancré dans la mémoire du public par son succès et par ses précédentes reprises, dont la dernière datait de 1703. Néanmoins, il semble que Fuzelier cherche à donner au public plus de précisions sur ce qui se passe sur scène que Dufresny. Ainsi, la première réplique d'Octave rappelle qui est qui : « Souviens-toi de ton personnage / Tu fais le Chevalier Danois, / Moi je suis Ubalde » (ms. BnF, fr. 9335, f° 55, acte II, sc. 1).

un fouet magique qui remplace le sceptre d'or de l'opéra et dont le coup fait disparaître Colombine-Paquette par une trappe. Une fois Colombine disparue (en emportant en guise de trophée le chapeau de Pierrot), nous rejoignons le schéma parodique tracé par la pièce italienne. Octave presse Thérèse de partir pour achever leur mariage. Après cette courte scène accessoire qui prépare le dénouement, la parodie continue avec la scène du sommeil de Renaud dont les violons exécutent la musique. Là encore, Fuzelier reprend littéralement les didascalies de Dufresny ainsi que les paroles chantées par son Arlequin¹. Le même principe du rabaissement des personnages, ainsi que du lieu d'action et de l'action elle-même est mis en œuvre. Dans le célèbre épisode du sommeil de Renaud Arlequin remplit le rôle de Renaud², Mme Prenelle celui d'Armide³ ; le paysage idyllique se transforme en intérieur d'une cuisine, le parfum délicat des fleurs se change en fumets appétissants de volailles et la sérénité d'un héros qui cherche à se reposer est remplacée par l'agitation d'un glouton qui hume les plats sans pouvoir les goûter et en oublie son rôle. En accord parfait avec les valeurs traditionnelles de ce masque, l'appel de la gourmandise remplace dans le cœur d'Arlequin l'amour pour la gloire. Son tendre attachement à la bonne chère désole la nouvelle Armide : « Quel embonpoint ! quel air ! quelle taille ! quel râble ! / Qui croirait qu'il fût né seulement pour la table ?⁴ / Il semble être fait pour l'amour ». Madame Prenelle reprend mot par mot son texte de la parodie italienne. Dans cette scène, il n'y a que la petite grivoiserie d'ajoutée par Fuzelier : quand les démons enlèvent Madame Prenelle et Arlequin dans la couverture, ce dernier s'écrie : « Fi, vous me chatouillez ! » Ainsi, Fuzelier accentue volontiers le côté égrillard de la situation ; l'acteur ajoutait, à n'en pas douter, les gestes à la réplique.

Scaramouche paraît pour la première fois dans la dernière scène⁵ : pour plus de sûreté, il prend des mains de Jeannot le contrat signé par madame Prenelle et cette précaution s'avère très utile, car madame Prenelle survient, folle de rage, et se jette sur son mari en lui arrachant la perruque avant de se livrer au désespoir d'Armide mélangé avec le désespoir d'une femme contrainte à suivre la volonté de son mari⁶. Dans les deux pièces, c'est la destruction des décorations d'opéra qui termine la pièce. L'air choisi par Fuzelier pour clore la pièce n'est pas

¹ Les paroles qui, dans la pièce italienne, citaient amplement les passages de l'original, tout en opérant des substitutions hilarantes, tel le remplacement des oiseaux qui chantent par les oiseaux qui rôtissent.

² Par un clin d'œil ironique, Fuzelier tient à souligner la distance qui existe entre le personnage et le rôle qui lui est imposé et qui ne lui plaît pas forcément : « ARLEQUIN (*après avoir rêvé*). Mon rôle veut que je repose / Avant que de pouvoir mâcher. / Mon rôle a mal réglé la chose / On soupe avant que se coucher » (ms. BnF, fr. 9335, f° 58, acte II, sc. 5).

³ Acte II, sc. 5 et 6 chez Fuzelier, acte III, sc. 7 et 8 chez Dufresny.

⁴ Cette question rhétorique (qui cite de près l'original : « Qui croirait qu'il fût né seulement pour la guerre ? ») n'apparaît pas dans le texte de Fuzelier. Elle fut probablement omise d'une manière accidentelle.

⁵ Chez Dufresny, cette intervention était confiée à Pasquariel, le directeur de l'opéra ambulante.

⁶ Le texte parodique de Dufresny est complété par deux quatrains.

sans rapport avec la production de Dufresny, comme le souligne Judith Le Blanc : « Les deux pièces se terminent donc sur la fureur destructrice de Madame Prenelle, mais l'une détruit en prose, l'autre sur l'air des *Trembleurs*, air utilisé comme timbre pour la première fois dans *L'Union des deux Opéras* [...] de Dufresny qui le fait jouer sur une vielle. Cet air est par la suite le plus souvent utilisé pour ses vertus imitatives du tremblement et sert ici la parodie de l'air de fureur, topique de la tragédie en musique »¹.

Ainsi, l'intervention de Fuzelier ne se limite pas à la mise en vers et en airs du texte de Dufresny ; il recherche également un nouvel équilibre entre les deux parties de la pièce. La partie où est développée l'intrigue amoureuse d'Octave et Thérèse ainsi que le triangle comique Jeannot – Mme Prenelle – Pierrot perd de son poids (le rôle de Pierrot en pâtit principalement), tandis que la partie proprement parodique augmente de nouvelles scènes (en guise de récompense, le personnage de Pierrot y figure en vedette). Fuzelier repense aussi l'équilibre entre les différents personnages en proposant une possibilité d'augmenter le rôle de Colombine au détriment de celui d'Arlequin, qui n'est déjà que trop présent dans la pièce.

Mais l'aventure de *L'Opéra de campagne* à la foire Saint-Laurent de 1713 ne s'est pas terminée avec la fureur destructrice de Mme Prenelle. Le public allait à nouveau rencontrer ses personnages dans la petite parodie qui suivait *L'Opéra de campagne* et en constituait le divertissement. Il s'agit de *La Parodie de Psyché*, traditionnellement attribuée à Le Tellier², un auteur dramatique forain plutôt obscur.

Maurice Henriet, en compatriote, a voulu tirer Le Tellier de l'anonymat mais il n'a pas réussi, malgré la minutie de ses recherches, à découvrir les éléments réellement significatifs et novateurs pour nous éclairer sur la vie de cet auteur³. Henriet lui a imaginé une généalogie foraine pur-sang mais sans pouvoir en apporter de preuve⁴. Sa deuxième hypothèse réduisait le mystérieux Le Tellier à un rôle de pseudonyme d'un notable de Château-Thierry, qui

¹ Judith le Blanc, « De Dufresny à Fuzelier, affinités et filiation ? », art. cit., p. 182.

² Cette paternité est affirmée par les sources suivantes : Paul Lacroix, *Bibliothèque dramatique de Monsieur de Soleinne*, catalogue rédigé par P. L. Jacob Bibliophile, 1843-1845 (rééd. 1969) N° 3399 ; Clarence D. Brenner, *A Bibliographical list of plays in the french language 1700-1789*, 1947 ; Francis Carmody, *Le Répertoire de l'Opéra-Comique en vaudevilles de 1708 à 1764*, 1933.

³ Maurice Henriet, *Letellier, auteur dramatique forain*, Château-Thierry, Imprimerie moderne, 1904 [extrait du *Bulletin de la Société Historique et Archéologique de Château-Thierry*, année 1903].

⁴ Maurice Henriet attire notre attention sur une famille de Forains citée par Émile Campardon, *Les Spectacles de la foire*, 1877, p. 73-74. Il s'agit de François Letellier, « maître à chanter, montreur de figures de cire et joueur de marionnettes, [qui] avait un spectacle aux foires vers 1685 » et sa femme, Hippolyte Feuillet, « directrice de spectacles, [qui] avait un jeu de marionnettes à la Foire Saint-Laurent de 1688. On la voit encore paraître aux foires en 1707 et 1715. À cette dernière époque elle était associée avec son fils Jean-François Letellier ». C'est ce dernier qui pourrait être notre auteur, selon Maurice Henriet.

porterait le nom de Saint-A¹. Tout ce qu'on sait de cet auteur se résume aux titres des cinq pièces qu'on lui attribue.

« Le Tellier, né à Château-Thierry, où il est mort vers 1732, a donné au théâtre de la Foire, le *Festin de pierre*, les *Pèlerins de Cythère*, *Arlequin Sultane Favorite*, la *Descente de Mezzetin aux Enfers*, » – disent de lui les *Anecdotes dramatiques*². « Le Tellier, né à Château-Thierry, où il mourut vers 1732, n'a travaillé que pour les Théâtres de la Foire, où il a donné le *Festin de pierre*, les *Pèlerins de Cythère*, *Arlequin sultane favorite*, etc. » – voici encore une notice rédigée avec une parcimonie extrême, cette fois par Antoine de Lérès dans son *Dictionnaire*³. Les frères Parfaict ne sont guère plus bavards : « Tellier, (N... le) auteur forain, né à Château-Thierry en Champagne, mort en cette même ville, vers l'an 1732 a composé : *Le Festin de pierre*, Opéra Comique en trois actes, 1713. *Les Pèlerines de Cythère*, trois actes, 1713. *Arlequin Sultane favorite*⁴, trois actes, 1714. *La Descente de Mezzetin aux Enfers*, un acte, 1715 ». Les trois notices présentent une similitude troublante : elles omettent de mentionner *La Parodie de Psyché*. La *Bibliothèque des théâtres* de Maupoint oublie de parler aussi bien des pièces que de leur auteur. L'attribution de *Psyché* à Le Tellier se base essentiellement sur l'indication du manuscrit de cette parodie conservé à la BnF sous la cote ms. fr. 9312, f^{os} 72-81. Cette attribution n'a rien d'improbable en soi : la création de *Psyché* se situe justement dans le court laps de temps auquel correspond la carrière dramatique de Le Tellier (à savoir, les années 1713⁵ – 1715).

Néanmoins, l'attribution de *Psyché* à Le Tellier reste incertaine car Fuzelier, en racontant, dans son manuscrit *Opéra-Comique*, la représentation de son *Opéra de campagne* suivi de *La Parodie de Psyché*, a, de ce fait, classé cette dernière parmi ses propres ouvrages. En effet, dans l'introduction de ce petit manuscrit, Fuzelier disait : « [...] je me contenterai de vous donner un catalogue des pièces que j'ai données sur ce théâtre si souvent renversé, tant celles que j'ai composées seul que celles qui ont profité de la lumière de mes associés »⁶. Peut-être s'agissait-il d'une collaboration ? Malheureusement, dans ce manuscrit Fuzelier ne précise que très rarement les collaborations dont il a bénéficié pour telle ou telle pièce.

¹ Ce nom figure sur un des manuscrits du *Festin de pierre* (ms. BnF, fr. 9251).

² J. M. B. Clément et J. de La Porte, *Anecdotes dramatiques contenant toutes les pièces de théâtre, tragédies, comédies*, 1775, t. 3, p. 303-304.

³ Lérès, p. 625-626.

⁴ C'est la seule pièce de Le Tellier qui a réussi son entrée dans l'anthologie éditée par Le Sage et d'Orneval (*TFLO*, t. I, p. 177-257).

⁵ Les *MSF* (t. I, p. 153-154) affirment que c'est à la FSG 1713 que Le Tellier donna son *Festin de pierre*, souvent repris depuis. Sur les doutes concernant cette date, voir le chapitre consacré à la FSG 1713.

⁶ Fuzelier, Ms *Opéra-Comique*.

La datation de la pièce pose le même problème que son attribution, c'est-à-dire que la date qui figure sur le manuscrit de la pièce conservé à la BnF – 1714 – contredit la date donnée par Fuzelier, dont le témoignage évoque la représentation de cette pièce à la suite de *L'Opéra de campagne* à la foire Saint-Laurent 1713. Quelle est donc la date de sa première représentation ? Nous croyons que c'est au témoignage de Fuzelier qu'il convient d'ajouter foi. La date de 1713 semble être confirmée également par le fait que l'opéra de *Psyché*, pris pour cible par cette parodie, fut repris par l'Académie royale de musique le 22 juin 1713¹. Ainsi, c'était un souvenir récent pour les spectateurs de la foire estivale de Saint-Laurent de la même année. Un an après la reprise de l'opéra sa parodie aurait eu sans doute moins d'intérêt, ce qui n'exclut tout de même pas une possibilité de reprise de cette parodie en 1714.

Le manuscrit d'*Etat des pièces* ne mentionne pas non plus *La parodie de Psyché* tout en citant les autres pièces qui faisaient partie du même programme (*L'Opéra de campagne*, *Colombine devineresse*, *Les Pèlerins de Cythère*). Cela s'explique peut-être par le fait que l'auteur de ce manuscrit la considère comme une partie intégrante de *L'Opéra de campagne*. La mention du *Divertissement de L'Opéra de campagne, pièce italienne* que porte le manuscrit de *La Parodie de Psyché* semble lier la fortune scénique des deux pièces et peut constituer un élément en faveur de la paternité de Fuzelier mais n'apporte nullement de preuve incontestable. Nous savons à quel point la création des pièces à cette époque-là était une affaire de multiples collaborations. Un autre élément qui pourrait suggérer la paternité de Fuzelier pour cette parodie est la reprise dans la *Parodie de Psyché* des couplets de son *Opéra de campagne*², mais là non plus nous ne pouvons parler d'une preuve formelle. Dans une pièce de Fuzelier de 1714, *La Coupe enchantée*, nous voyons réapparaître l'Amour qui rêve de sa *Psyché*³ – est-ce une réminiscence d'une pièce écrite par lui-même ou tout simplement vue ? *Psyché* hante résolument son imagination puisque dans *La Matrone d'Éphèse*, de même année 1714⁴, Fuzelier fait apparaître les cinq « pleureuses du deuil de *Psyché* »⁵. Enfin, le fait

¹ *Psyché*, « Tragédie-Opéra, attribuée d'abord à Thomas Corneille, mais revendiquée par Fontenelle, musique de Lully » (J. M. B. Clément et J. de La Porte, *Anecdotes dramatiques, op. cit.*, t. 2, p. 110). La Première représentation a eu lieu en avril 1678, première reprise, en juin 1703.

² En effet, Jeannot dans *La Parodie de Psyché* reprend son couplet de triomphe de la dernière scène de *L'Opéra de campagne* (« Le Mariage est conclu, / Quel bonheur, quelle gloire, / J'ai pris un ton résolu / Chez moi je suis absolu / Victoire, victoire, victoire »).

³ « L'AMOUR. [...] Quoi, Jupiter touché / Vient d'apaiser ma mère ? / Avec vous, ma *Psyché*, / Il m'est permis de faire / L'Amour / La nuit et le jour. / Peste du butor qui m'éveille, / Je faisais un songe charmant » (*La Coupe enchantée*, prologue, ms. BnF, fr. 9335).

⁴ *La Matrone d'Éphèse* fut représentée à la Foire Saint-Germain, et *La Coupe enchantée* à la Foire Saint-Laurent de même année 1714.

⁵ Voir *Anthologie* Rubellin, p. 116, note 69 (Fuzelier, *La Matrone d'Éphèse*, annotée par Laure Thomsen et Françoise Rubellin). Que Françoise Rubellin soit remerciée ici de m'avoir indiqué cette résurgence qui pourrait

qu'à la même foire les pièces de Le Tellier furent jouées par deux troupes concurrentes (celle d'Octave représentait son *Festin de pierre*, et celle de la dame Baron – *La Parodie du Psyché*) pourrait également jeter un doute sur sa paternité de *Psyché*. Quoiqu'il en soit, en absence d'un élément décisif nous éviterons de trancher la question tout en croyant la participation de Fuzelier quasiment certaine¹.

L'intention parodique est affichée clairement par le titre du manuscrit – *La Parodie de Psyché*. Cependant, la cible peut être au moins double car il existait deux *Psyché* célèbres² : la tragi-comédie ballet de 1671 (par Molière, P. Corneille, Ph. Quinault, musique de Lully) et l'opéra³ de 1678, déjà mentionné⁴. Chronologiquement la parodie semble réagir à la reprise de cette dernière *Psyché* mais elle comporte également les références à la première.

Dans la parodie, l'action de l'opéra se retrouve nécessairement simplifiée, les péripéties sont supprimées et les personnages secondaires écartés. Cela donne une courte suite des scènes comiques en vaudevilles. Si l'opéra de *Psyché* commence, comme il se doit, par un prologue contenant les chants et les danses des divinités de toutes les espèces imaginables ainsi que l'arrivée majestueuse de Vénus « dans une grande machine de nuages »⁵, la parodie entre directement dans le vif du sujet, en se passant des préambules. Toute l'histoire de l'oracle qui condamne Psyché à être conduite sur la montagne et livrée au monstre odieux, les scènes de deuil et de désolation qui occupent le premier acte de l'opéra sont retranchées. Le somptueux défilé des divinités⁶ commencé dans le prologue continue au deuxième acte de l'opéra dans l'atelier de Vulcain où les Cyclopes travaillent à la construction du palais commandé par l'Amour et destiné à accueillir l'élue de son cœur. Ce tableau pittoresque est également écarté par l'auteur de la parodie, et pourtant on entend dans cette forge de Vulcain des choses fort comiques : Vénus descend pour quereller son mari et on assiste à un règlement

constituer un argument pour la paternité de Fuzelier (même s'il n'est pas question des pleureuses dans la parodie).

¹ À moins qu'il n'existât deux parodies de *Psyché* : l'une, de Fuzelier, était jouée à la Foire Saint-Laurent de 1713 après *L'Opéra de campagne*, l'autre, de Le Tellier, représentée un an plus tard, en 1714, et conservée à la BnF sous la cote ms. fr. 9312. Mais, vu le rapport étroit qui existe entre le texte de la parodie de *Psyché* contenu dans le manuscrit cité et *L'Opéra de campagne*, nous nous permettons de tenir cette hypothèse pour peu probable.

² Sans parler du ballet de 1656 dansé par le monarque.

³ Nous allons utiliser ce terme pour plus de clarté et pour différencier cet ouvrage de la pièce de Molière, même si ce n'est pas la stricte définition de son genre.

⁴ Le rapport entre ces deux *Psyché*, celle de 1671 et celle de 1678, ainsi que toute l'histoire littéraire de Psyché, offrent évidemment un champ très large à la curiosité du chercheur, un champ où cependant il serait hors de propos de nous aventurer.

⁵ Th. Corneille, Fontenelle, Lully, *Psyché*, 1703, p. 78 (prologue).

⁶ « M. de la Motte disait que le Roman de *Psyché* par La Fontaine, est un sujet propre à produire un spectacle magnifique, où la Terre, les Cieux et les Enfers peuvent offrir ce qu'ils ont de plus varié [...] » (J. M. B. Clément et J. de La Porte, *Anecdotes dramatiques, op. cit.*, t. 2, p, 110). Les auteurs de l'opéra se proposent justement de nous présenter toutes les divinités de ces trois contrées.

de comptes fort plaisant et digne de figurer dans une parodie¹. La scène où Psyché découvre son magnifique palais et entend parler les êtres invisibles est également omise, ainsi que la scène des aveux amoureux entre Psyché et l'Amour « sous la figure d'un jeune homme ».

La parodie s'ouvre sur une plaisante et vive altercation entre Vénus et l'Amour qui n'existe pas dans le texte de l'opéra où Vénus se contente, dans le prologue, à demander à son fils son secours contre la jeune rivale. Vénus, fieffée coquette, est dévorée par la jalousie. Comme à toutes les coquettes, l'idée du temps qui passe est insupportable à cette immortelle et pour rien au monde elle ne consentira à devenir grand-mère et donc – à marier son fils, et surtout pas avec Psyché : « Quoi, je verrai dans ma famille / Une bru² plus belle que moi ». Derrière les personnages mythologiques se cachent deux personnages chéris du public : Arlequin incarne l'Amour et Colombine prête ses charmes à Vénus, ce qui opère un changement immédiat du registre. Arlequin justifie plaisamment son physique qui ne correspond pas exactement à l'idée qu'on se fait de l'Amour :

Je me transforme en grand garçon,
Ma Psyché va se rendre,
Il faut de la barbe au menton,
Mesdames, pour vous prendre³.

L'auteur de la pièce joue sur ce contraste comique entre la beauté fraîche et juvénile de l'Amour de la fable et la noirceur du masque d'Arlequin et sa virilité grossière ; il se plaît à souligner ce contraste en prêtant à Vénus cette exclamation ironique : « Le beau brunet, qu'il est joli »⁴.

Fatigué des reproches de Vénus auxquels il a répondu plus par des menaces⁵ que par des justifications, l'Amour se couche. Vénus jure de tendre un piège à sa rivale. Arrive Psyché qui se laisse convaincre par la perfide Vénus de jeter un regard sur son mystérieux amant endormi⁶. L'Amour se réveille et quitte la malheureuse Psyché⁷. Fort heureusement pour la Psyché foraine, elle n'attendra pas à ses jours, ne fera pas de voyage aux Enfers⁸, ne

¹ « VULCAIN. Vous connaissez toute la différence / Et de l'amant et de l'époux, / Et nous savons lequel des deux chez vous / A mérité la préférence. / Je ne fais pour Psyché que bâtir un palais, / Vous êtes encor trop heureuse : / Si j'étais de nature un peu plus amoureuse, / Vous me verriez adorer ses traits » (acte II, sc. 3). Vénus et son époux, le divin forgeron, se lancent des reproches et des menaces au point de nous rappeler l'image que donnent de ce couple les comédies de l'ATI, notamment *Les Adieux des officiers ou la Vénus justifiée* de Dufresny.

² Le manuscrit porte « Brue ».

³ Ms. BnF, fr. 9312, f° 73. La fin de ce couplet : « L'on méconnaîtra Cupidon » – rappelle les paroles de Cupidon dans *Psyché* du 1671 : « Aussi, ne veux-je pas qu'on puisse me connaître ».

⁴ *Ibid.*

⁵ Ces menaces nous font penser à l'échange des propos hostiles entre Vénus et l'Amour dans *Psyché* de 1671 (acte V, sc. 4-5).

⁶ Leur conversation correspond à l'acte III, sc. 2 de l'opéra.

⁷ L'acte III, sc. 3 de l'opéra. *Psyché* de Molière ne possède pas de scène du sommeil car c'est l'Amour lui-même qui découvre son identité à Psyché.

⁸ Ce voyage constitue tout le quatrième acte de l'opéra.

tremblera pas devant les Furies, n'ouvrira pas la boîte fatale de Proserpine¹. Cette fois-ci, le théâtre forain, du reste attaché aux personnages infernaux et à des effets scénographiques qu'offre cette thématique, décide de laisser les Enfers en paix. Psyché montera au ciel pour siéger à l'assemblée olympienne sans subir les épreuves canoniques. Les épreuves pénibles laisseront la place à une scène franchement cocasse entre les deux sœurs de Psyché jalouses de la beauté et du succès de leur cadette (ce sont Mme Pernel² et Pierrot de *L'Opéra de campagne*, alias Hamoche et Saurin, travestis en femmes). La scène des deux sœurs, la plus longue de toute la parodie, ne trouve pas d'équivalent dans l'opéra de *Psyché* de 1678 où les sœurs sont des personnages secondaires, sans grand relief, qui n'apparaissent que dans les trois premières scènes. Le motif de jalousie est effacé dans l'opéra, où les sœurs se montrent véritablement chagrénées par le sort de Psyché. Par contre, la tragi-comédie de 1671 s'ouvre sur un dialogue entre Aglaure et Cidippe qui présente beaucoup de similitudes textuelles avec leur dialogue dans la parodie : dans *Psyché* de 1671 comme dans celle de 1713, les sœurs comparent leur maturité avec la jeunesse de leur cadette et passent en revue leurs charmes en demandant, chacune à son tour, l'avis de l'autre (avis ironiquement flatteur dans la parodie). Placée après le fatal épisode du sommeil interrompu, la scène des sœurs n'a aucun intérêt pour l'intrigue de la parodie : les sœurs ne peuvent pas assumer leur rôle des perfides tentatrices qu'elles ont chez La Fontaine et chez Molière car ce rôle est déjà rempli par Vénus. La structure de la parodie ne vise pas l'efficacité dramatique et accueille volontiers les scènes comiques parfaitement gratuites pour le déroulement de l'action.

Les sœurs arrivent dans un palais dont Psyché est déjà bannie et où l'Amour erre, solitaire et chagrin. Malgré toute sa tristesse, l'Amour a gardé une bonne dose d'espièglerie et il décide de s'amuser aux dépens des deux dames : « Lutinons ces jalouses sœurs ». Suit une longue pantomime égrillarde qui pouvait sans doute frôler l'indécence. S'étant rendu invisible, Arlequin-l'Amour prodigue les caresses à ces deux beautés travesties, leur met la main sur le menton, leur présente des cadeaux qu'elles ne peuvent pas voir mais qu'elles essaient de palper, soupire assez près d'elles pour qu'elles puissent faire des conjectures sur son identité : « C'est un Dieux champêtre qui m'aime / Car ses soupirs sentent l'oignon »³. Au moment où les deux coquettes se déclarent charmées par le séducteur invisible, l'Amour

¹ Acte V, sc. 1 de l'opéra.

² Bizarrement, dans le manuscrit de *Psyché* M. et Mme Prenelle deviennent M. et Mme Pernel. Cela peut constituer la preuve que la pièce n'est pas l'œuvre de Fuzelier – pourquoi transformerait-il ainsi ce nom ? – mais d'un autre auteur, sans doute, Le Tellier.

³ Ms. BnF, fr. 9312, f^o 77v^o.

transforme Mme Pernel en nourrice et Pierrot en enfant¹. Le tonnerre se fait entendre et Monsieur Jupin descend sur terre accompagné de Vénus et de sa suite². Le maître des cieux ne veut plus voir l'Amour bouder car cela gâche les bonnes fortunes de Jupiter :

AIR de Joconde
Rendons à ton fils sa Psyché,
Ton intérêt t'en presse.
Depuis que l'Amour est fâché,
On n'a plus de maîtresse,
On présente en vain des cadeaux
Au moulin de Javelle,
Jusqu'au *Grand Turc*, jusqu'aux *Perdreaux*
Il entre des cruelles³.

Ce plaisant anachronisme permet à l'auteur d'introduire une pointe de satire⁴ : Jupiter se révèle très connaisseur des lieux galants affectionnés par les Parisiens et des guinguettes à la mode où les dames se montrent toujours complaisantes. Pour remédier à cette situation déplorable⁵, Jupiter ordonne le mariage de l'Amour avec Psyché⁶. C'est là que les personnages de *L'Opéra de campagne* reprennent leur « première identité » : Vénus redevient Colombine, Psyché redevient Thérèse. Ils sont là pour fêter le mariage de Thérèse avec Octave. L'action de *L'Opéra de campagne* trouve un prolongement et un achèvement complet dans la dernière scène de la parodie. Ses personnages revivent dans un jeu de rôles compliqué et amusant ; ils se travestissent et se métamorphosent tout en gardant les traits principaux de leur identité. Jeannot se réjouit d'avoir réglé cette affaire à sa fantaisie, et sa femme se morfond, impuissante, car son dépit est contenu cette fois-ci par la présence des dieux et par la menace de ne pas la désenchanter si elle s'oppose au mariage de Thérèse. La coriace Madame Prenelle revit pour la deuxième fois son humiliation et son couard de mari déguste son triomphe. La pièce se termine par un joyeux « branle qui se chante et qui se danse » dont le dernier couplet contient un traditionnel appel à la complaisance du public.

Comme dans *L'Opéra de campagne* de Fuzelier, la danse et le chant tiennent une place très importante dans cette parodie. Le choix des airs employés est fait adroitement. Les utilisations à contre-sens sont particulièrement plaisantes. Ainsi, par exemple, Vénus chante

¹ Ce duo burlesque était déjà présent dans les pièces de l'Ancien Théâtre Italien, par exemple, dans *Arlequin Lingère du Palais*.

² L'arrivée de Jupiter, tout Jupin qu'il est, fournissait sans doute un prétexte à une mise en scène spectaculaire.

³ Ms. BnF, fr. 9312, f° 78v°. Le scripteur prend la peine d'indiquer que le moulin de Javelle est une guinguette, et le *Grand Turc* et les *Perdreaux* sont des cabarets.

⁴ Satire qui était déjà présente quand la sœur de Psyché assurait que, à en croire les riches dorures, ce n'est pas le dieu qui habite ce palais mais... un traitant.

⁵ Dont l'Amour avait d'ailleurs menacé Jupiter dans *Psyché* de 1671 : « Je vous blesserai tous là-haut pour des mortelles, / Et ne décocherai sur elles / Que des traits émoussés qui forcent à haïr, / Et qui ne font que des rebelles, / Des ingrates, et des cruelles ».

⁶ Ainsi, ce n'est pas la peine de Psyché mais la peine des autres, Jupiter le premier, qui rachète sa faute.

sa « haine ingénieuse » pour Psyché sur l'air *Tout cela m'est indifférent*. L'air entre volontiers dans la discussion des personnages, secondant un des interlocuteurs, s'unissant au souhait exprimé par l'Amour, comme l'air *Ma mère mariez-moi* sur lequel Vénus répond à son fils, indignée : « Voyez le plaisant époux, / Quoi, je vous marierai, vous ! »¹. L'air ajoute une dimension ironique, quand Vénus admire la « beauté » d'Arlequin en Cupidon sur l'air *Tes beaux yeux, ma Nicole* ou appuie tout simplement l'émotion du personnage (l'air *Oui je t'aime l'Amour même* se prête particulièrement bien à la découverte que fait Psyché de l'identité de son amant). L'air *Ah ! vous avez bon air* accompagne comiquement la métamorphose de Mme Pernel et de Pierrot en nourrice et enfant, tandis que l'air *Adieu paniers, vendanges sont faites*² sur lequel l'Amour courroucé quitte Psyché enlève à la situation toute dimension dramatique, en suggérant une attitude joyeusement cynique.

Les décors de cette petite parodie devaient être aussi riches et soignés que possible car ils étaient appelés à imiter la décoration de l'opéra. Dès le début la parodie fait appel à la mémoire visuelle du spectateur : « Le Théâtre représente la même décoration de l'Opéra de *Psyché*, quand l'Amour s'endort sous une alcôve »³. La décoration est donc celle du palais de l'Amour. Il n'y a pas de dégradation ou d'abaissement dans la conception du décor dont le choix était déterminé, semble-t-il, par la recherche du spectaculaire plutôt que par l'intention parodique. Mais cela n'empêche pas de décrire ce lieu magique dans le registre aussi familier que s'il s'agissait d'une simple maison bourgeoise : tout ce que les sœurs trouvent à dire à propos de ce palais, c'est qu'il est « bâti d'un fort beau grès ». Tout en usant du charme d'un décor spectaculaire, le parodiste ironise sur l'importance qu'on donne à la pompe décorative.

Les reflets de trois pièces s'entremêlent dans ce petit texte comique : la tragi-comédie ballet de *Psyché* du 1671, l'opéra de *Psyché* de 1678 et *L'Opéra de campagne*. L'auteur de la parodie ne cherche pas à faire une véritable critique de l'une ou de l'autre *Psyché*, il ne s'attache pas à railler leurs défauts, prétendus ou réels. La parodie de l'opéra sert ici de prétexte à la création d'un spectacle où tous les éléments – la décoration, le ballet final, les airs employés astucieusement et surtout les travestissements et les pantomimes aux effets bouffons – se conjuguent pour le plus grand plaisir du spectateur.

¹ Ms. BnF, fr. 9312, f° 73v°.

² Cet air provient du divertissement final des *Vendanges de Suresnes* (Dancourt, 1695).

³ Nous connaissons le frontispice de cet opéra qui représente justement le sommeil de l'Amour, un enfant potelé qui repose nonchalamment sur un lit somptueux au bois sculpté au milieu d'un palais magnifique, dans la posture que La Fontaine nous a peinte : « Il dormait à la manière d'un dieu, c'est-à-dire profondément, penché nonchalamment sur son oreiller, un bras sur la tête, l'autre bras tombant sur les bords du lit, couvert à demi d'un voile de gaze [...] » (Jean de La Fontaine, *Les Amours de Psyché et de Cupidon*, Paris, T. Belin, 1899 (préface de Jules Claretie), 2 vol., p. 74). Psyché, le flambeau à la main, soulève un léger tissu qui couvre son époux.

Les acteurs furent sans doute pour beaucoup dans le succès de ces lestes et joyeuses créations. La troupe de Bel-Air avait réuni cette année-là les véritables vedettes du théâtre forain. Cette troupe, affichant à sa tête deux acteurs vedettes, Baxter et Saurin, fut conduite par la célèbre directrice des spectacles forains Catherine Vondrebeck, Dame Baron, devenue ensuite Dame de Beaune. Hormis Baxter et Saurin, d'autres acteurs appréciés du public faisaient partie de la troupe, tel Hamoche ou encore Mlle Maillard. Le manuscrit de *Psyché* fournit, fort heureusement, les noms des acteurs de cette parodie¹; ainsi pouvons-nous jeter un regard furtif du côté du foyer des artistes.

Le rôle d'Arlequin, meneur du jeu dans *L'Opéra de campagne* et le « beau brunet » de l'Amour dans *La Parodie de Psyché*, était rempli par le célèbre Arlequin d'origine anglaise, Richard Baxter, dont les frères Parfaict vantent les nombreux talents :

Baxter, Anglais de nation, était d'une taille et d'une figure très jolie sous le masque et l'habit d'Arlequin, rôle qu'il adopta en débutant chez Nivelon ; assez bon danseur, et extrêmement léger : travesti en femme, il copiait parfaitement l'inimitable Demoiselle Prévost dans sa danse du *Caprice*, et celle de la *Tempête d'Alcyone*².

Nous comprenons aisément pourquoi Fuzelier proposait d'intégrer dans son *Opéra de campagne* la danse d'Arlequin. Cette inimitable Mlle Prévost qu'Arlequin imitait si bien dansait dans la reprise de l'opéra de *Psyché* en 1713 le rôle de la Jeunesse³ dans le troisième acte. Il n'est pas interdit de penser que Baxter ait exécuté quelques pas de danse dans le long divertissement chanté et dansé de la parodie en s'inspirant des grâces que Mlle Prévost a fait paraître dans *Psyché*.

Pierrot, le valet de *L'Opéra de campagne*, ainsi que l'une des deux jalouses sœurs de Psyché furent joués par celui, « qui a fait dans son temps le plaisir de la Cour et de la Ville »⁴, Jean-Baptiste Hamoche, le plus célèbre Pierrot forain. « Admis à l'Opéra-Comique, il y obtint, grâce au naturel et à la vérité de son jeu, de nombreux applaudissements et devint l'acteur favori du public »⁵.

Mezzetin, chef de troupe de l'opéra errant dans *L'Opéra de campagne*, était sans doute joué par Saurin, « un gros garçon de fort bonne mine. Il jouait les *Mezzetins*, les travestissements d'hommes en femmes, et les rôles de Sultan et de Père »⁶. Est-ce lui qui

¹ Voici cette liste, qui oublie seulement de révéler l'identité de celui qui remplissait le rôle du père de Thérèse : Arlequin en Amour = Baxter, Colombine en Vénus = Mlle Maillard, Thérèse en Psyché = Mlle D'Aigremont, M. Pernel, père de Thérèse appelé Jeannot, Octave, amant de Thérèse = Du Londel, Pierrot et Me Pernel, sœurs de Psyché, = Amoche [sic] et Saurin.

² *MSF*, t. I, p. 118-119.

³ *DTP*, t. IV, p. 268.

⁴ *MSF*, t. I, p. 177.

⁵ Campardon, t. I, p. 391.

⁶ *MSF*, t. I, p. 120.

jouait également dans la même pièce le rôle de la mère de Thérèse, cette dame fantasque et autoritaire, grande amatrice d'opéra¹ ? Ou ce rôle était-il rempli par Hamoche ? En tout cas, l'habileté de Mezzetin à changer de sexe en se travestissant lui a valu le rôle d'une des deux sœurs de Psyché dans la parodie. Le corpulent Saurin devait être particulièrement plaisant quand, en minaudant, il demandait à Pierrot : « Mon embonpoint ne plaît-il pas ? » (à quoi Pierrot répondait franchement : « Ho, que si on aime le gras ») ou quand il se métamorphosait en une plantureuse nourrice. Hamoche et Saurin représentaient à merveille les deux matrones d'âge mûr qui se désolaient comiquement de la déchéance du goût chez les hommes qui n'aiment que la jeunesse².

Colombine – actrice de l'opéra ambulant dans *L'Opéra de campagne* et irascible Vénus dans *La Parodie de Psyché* – était incarnée par la jolie Mlle Maillard (Jacqueline Dumée), qui remplissait avec un grand succès les rôles de Colombine dans la troupe de la Dame Baron entre 1712 et 1716. Selon les frères Parfaict, elle était « la meilleure Colombine qui ait paru sur le théâtre avant Mademoiselle Delisle »³. Sa réputation explique sans doute le fait que le rôle de Colombine soit plus important chez Fuzelier qu'il ne l'était chez Dufresny.

Le mari de Colombine, Jean-François Cavé, dit Maillard, faisait également partie de la même troupe entre 1712 et 1716 et tenait très vraisemblablement le rôle de Scaramouche⁴.

La gracieuse Mlle d'Aigremont jouait le rôle de l'ingénue Thérèse et de la trop curieuse Psyché, tandis que le rôle d'Octave était confié à Dulondel, engagé dans la troupe de la dame Baron pour les rôles d'amants⁵.

L'Opéra de campagne et *La parodie de Psyché* formaient déjà un programme largement suffisant pour une soirée, mais ce 22 août 1713 la troupe de la Dame Baron ne comptait pas en rester là. Une troisième pièce suivit – *Colombine bohémienne, ou fourbine*⁶, de Fuzelier, une comédie en 2 actes d'inspiration italienne, avec de nombreux lazzi, dont les

¹ Sur la scène de l'Hôtel de Bourgogne, ce rôle était déjà joué par Mezzetin.

² « MADAME PERNEL. [...] Qu'ils ont peu de solidité, / D'un enfant leur âme est éprise.

PIERROT. Ils n'aiment la maturité / Que dans la poire et la cerise » (ms. BnF, fr. 9312, f° 75 v°).

³ *MSF*, t. I, p. 120-121.

⁴ Jean-François Cavé, dit Maillard, « débuta à la Foire Saint-Germain en 1711, au jeu de Nivellon, où il remplissait les rôles de *Scaramouche*. De 1712 à 1716 il fit partie de la troupe de la dame Baron, puis il alla donner des représentations en province » (Campardon, t. II, p. 86).

⁵ Pour les autres acteurs, on est réduit à des suppositions. En 1713 Vieuxjot faisait également partie de cette troupe. Est-ce lui qui remplissait le rôle du Docteur ? Nous ne pouvons l'affirmer. Ses compétences d'acrobate ne semblent pas tellement correspondre au rôle de Docteur.

Peut-être Anne Bisson, l'épouse de Hamoche, jouait-elle un rôle ou dansait-elle dans un divertissement ? C'est fort probable, car nous savons que Mlle Hamoche faisait valoir son talent de danseuse « aux Foires Saint-Germain et Saint-Laurent, dans les différentes troupes où son mari joua le rôle de Pierrot » jusqu'en 1715 (*DTP*, t. III, p. 58).

⁶ Cette pièce, connue aussi sous le titre *Colombine devineresse*, est conservée sous forme manuscrite (ms. BnF, fr. 9335, f°s 61-91).

lazzi d'Arlequin déguisé en chat. Cette pièce ne semble pas puiser dans une pièce ou un canevas précis de l'ATI et n'entretient pas de rapports avec *L'Opéra de campagne*.

En revanche, le petit opéra-comique des *Pèlerins de Cythère*¹, de Louis Fuzelier, donné en clôture de la soirée, est étroitement lié aux deux premières pièces. En effet, les personnages de *L'Opéra de campagne* –Thérèse et Octave, Jeannot et Madame Prenelle, ainsi que les indispensables Arlequin et Pierrot – font encore leur retour dans cette petite pièce d'un acte. Si, dans la dernière scène de *La Parodie de Psyché*, l'action de *L'Opéra de campagne* trouvait un achèvement complet – on fêtait le mariage d'Octave et de Thérèse – dans *Les Pèlerins de Cythère* cet achèvement est répété, dédoublé, après un jeu de rôles semblable à celui qui était utilisé dans *La Parodie de Psyché*. Nous avons vu, dans *La Parodie de Psyché*, les personnages de *L'Opéra de campagne* endosser d'autres identités (Colombine devenait Vénus, Thérèse était Psyché etc.) et ne récupérer leur identité première qu'à la fin de la pièce, pour fêter le mariage de Thérèse avec Octave. Dans *Les Pèlerins de Cythère*, on assiste au même procédé de « double identité » : Fuzelier reprend les personnages qu'il vient de réactualiser avec sa reprise de *L'Opéra de Campagne* et leur propose de nouveaux rôles. La petite innocente de Thérèse devient ici une habile coquette qui ruine un caissier représenté par Jeannot pour entretenir un jeune muguet, Octave. Madame Prenelle est mariée avec Arlequin ce qui ne l'empêche pas d'avoir deux amants² ; elle s'ingénie à les tromper tous les trois. Tout ce petit monde défile devant Arlequin le batelier chargé de transporter les amoureux sur l'île de Cythère. Ce n'est qu'à la neuvième scène (en tout, il y en a onze) que les personnages revêtent leur « première identité » : Madame Prenelle redevient une épouse mutine de Jeannot, mari bafoué. *L'Opéra de campagne* vient d'être joué devant les mêmes spectateurs ; cela dispense l'auteur de tout rappel concernant ces personnages. Nul besoin de redire que Thérèse et Octave veulent se marier et que Madame Prenelle s'y oppose ; que Pierrot, le valet de Jeannot, gouverne l'esprit de Madame Prenelle ; que les amoureux et leur allié Arlequin

¹ Nous présentons la transcription de cette pièce dans le deuxième volume de la thèse d'après la version manuscrite conservée à la bibliothèque de l'Arsenal (ms. 9545). Le manuscrit, d'une écriture très soignée, est de la main de Fuzelier. Le texte de la pièce est précédé d'une notice intéressante (anonyme et d'une autre main) que nous reproduisons en tête de notre transcription.

² L'un, c'est Pierrot, l'autre, c'est Colombine travestie. On peut dire que cette apparition de Pierrot en amant de Madame Prenelle constitue l'aboutissement de la relation qu'ils entretenaient dans *L'Opéra de campagne* de Dufresny où Pierrot exerçait sur Madame Prenelle un grand ascendant mais n'était pas explicitement désigné comme son amant. Pour Madame Prenelle, son rôle dans *Les Pèlerins de Cythère* constitue aussi une sorte d'aboutissement : sa passion pour l'Opéra n'est plus évoquée dans cette pièce, mais ses vœux d'y participer sont exaucés, car Madame Prenelle devient l'héroïne principale d'un opéra-comique qui représente une variation parodique d'un opéra.

doivent recourir à une ruse pour faire signer à madame Prenelle le contrat de mariage de sa fille (ici, elle croit signer le registre des voyageurs).

Ainsi, les premières huit scènes accueillent le défilé des personnages ridicules au comportement amoureux déréglé (avec les points satiriques habituels contre les coquettes, les jeunes gens entretenus, l'amour vénal ou adultère), les scènes IX et X répètent, en raccourci, le dénouement de *L'Opéra de campagne* (signature de contrat de mariage de Thérèse et Octave), et la dernière scène (XI) présente un divertissement dansé et chanté. La pièce est terminée par un vaudeville où chaque personnage chante un couplet correspondant au caractère qu'il a endossé dans les premières scènes (Jeannot chante un couplet sur les financiers, Madame Prenelle, sur les femmes infidèles etc.)

Comment ce jeu complexe de personnages « superposés » était-il assuré du point de vue scénique ? Qu'est-ce qui faisait qu'on pouvait identifier, dans la neuvième scène des *Pèlerins*, Jeannot le caissier comme le père de Thérèse de *L'Opéra de Campagne*, ou bien comment savait-on que, dans la deuxième scène, Jeannot le père était Jeannot le caissier ? La minuscule scène IX à quatre répliques fait la coupure entre les deux « identités » des personnages. Nous en sommes avertis à la fois par les répliques qui nous renvoient clairement à *L'Opéra de campagne* :

JEANNOT
AIR : *Vous m'entendez bien*
Quoi, le contrat est donc signé !

ARLEQUIN
Dans nos panneaux elle a donné
Je tiens sa signature.

et par la didascalie qui ouvre la scène : « Jeannot *dans son habit ordinaire* ». Cela veut certainement dire que Jeannot avait un *habit ordinaire* qui correspondait à son rôle de père de famille mais dans *L'Opéra de campagne* et que dans la deuxième scène des *Pèlerins de Cythère*, où il paraissait en caissier courtisant une coquette, il enfilait – par-dessus son *habit ordinaire* ? à la place ? – un habit qui marquait son appartenance au monde des finances. En reprenant *son habit ordinaire*, Jeannot reprend son caractère ordinaire du mari soumis qui affirme son autorité grâce au stratagème menés par les autres (en particulier, Arlequin) :

JEANNOT
AIR : *Ne m'entendez-vous pas*
Je suis maître chez moi
Octave est donc mon gendre.

Deux scènes, IX et X, de la signature du contrat de mariage, c'est à peu près tout ce qui reste du sujet de *L'Opéra de campagne*. Ainsi, en une soirée théâtrale, le contrat de mariage de Thérèse avait été signé deux fois, dans *L'Opéra de campagne* et dans *Les Pèlerins de Cythère*.

Le jeu des deux identités n'est pas sans provoquer quelques minimales incohérences. Ainsi, dans la scène VIII, Arlequin appelle un petit batelier qui apporte le contrat de mariage de Thérèse et d'Octave pour que Madame Prenelle le signe : on doit en déduire qu'Arlequin (le mari de madame Prenelle dans les huit premières scènes) sait que la dame masquée qui signe le contrat est madame Prenelle, sa femme (du même coup, Thérèse devient sa fille et non pas celle de Jeannot) ; néanmoins il ne reconnaît sa femme que quelques répliques plus tard, quand son masque tombe. Une invraisemblance ? Pas vraiment, car la catégorie de vraisemblance n'est nullement pertinente dans cet univers du jeu théâtral dont les spectateurs connaissent les conventions et qui consiste à déguiser à volonté les personnages et les situations connus de tous et à s'amuser des décalages créés par plusieurs silhouettes superposées.

Quant à la fortune scénique de ces trois pièces, nous savons, grâce au manuscrit *Opéra-Comique* de Fuzelier, que *L'Opéra de campagne* avait fait l'ouverture de la Foire (probablement, le 25 juillet) et avait tenu l'affiche jusqu'au 22 août, ce qui constitue un grand succès. C'est sans doute le succès de *L'Opéra de campagne* qui donna l'idée à Fuzelier (et Le Tellier ?) de réutiliser les mêmes personnages dans les deux autres pièces, *La Parodie de Psyché* et *Les Pèlerins de Cythère*. Cette dernière pièce, en particulier, semble avoir été écrite tout spécialement pour la soirée du 22 août¹ ; en tout cas, c'est à cette date que la pièce prenait tout son sens pour les spectateurs, car elle entretenait un dialogue non seulement avec les pièces précédemment jouées – *L'Opéra de Campagne* et *La Parodie de Psyché*, et, à travers eux, avec la comédie de Dufresny de l'ATI – mais aussi avec une nouvelle création de l'Académie royale de musique, le ballet des *Amours déguisés* sur le livret de Louis Fuzelier en personne².

Dans *Les Pèlerins de Cythère*, le rideau se lève sur un bateau prêt à partir, de Paris, pour l'Île de Cythère : « Le théâtre représente le bord de la Seine, on voit un bateau semblable à la galiote de St. Cloud avec des Amours qui font la manœuvre; on entend battre le tambour derrière le théâtre et des bateliers crier ». Rappelons que, ce 22 août, quelques heures avant la

¹ Le peu d'information que nous avons sur cette pièce ne permet aucune certitude, mais sa création tout exprès pour cette soirée d'exception en présence du Duc d'Orléans paraît très probable, les entrepreneurs étant certainement avertis à l'avance de la venue des spectateurs de marque.

² Musique de Thomas-Louis Bourgeois.

représentation des *Pèlerins de Cythère* par la troupe de Bel-Air, certains spectateurs assistèrent à la création des *Amours déguisés* à l'Académie royale de musique. Le prologue de ce ballet s'ouvre également sur une image d'embarcation pour la destination identique : « Le théâtre représente un port de mer où la flotte des Amours est prête à faire voile pour l'Île de Cythère. Vénus est accompagnée des Jeux et des Plaisirs déguisés en Matelots »¹. Ainsi, la scène de la foire présentait aux spectateurs amusés la réplique de la scène de l'Académie royale de musique ; quelques heures seulement séparaient les deux visions. Le théâtre forain n'hésitait pas à se lancer dans cette téméraire compétition qu'il savait ne pas pouvoir perdre, car il ne l'abordait pas au premier degré, mais avec toute la distanciation de l'ironie dirigée autant sur l'original (l'opéra) que sur la copie (son propre spectacle). Ici, la mer est remplacée par la Seine, et l'orchestre de l'Opéra, par un tambour. Les Jeux et les Plaisirs déguisés en Matelots² sont absents de la pièce foraine, mais il semble que c'est à eux qu'Arlequin fait allusion : « Tôt, que les Jeux prennent la rame, / Qu'on leur donne du brandevin ». Mais, selon Pierrot le batelier, les Jeux ont déjà vidé deux barriques ! Avec ces ivrognes de Jeux, la parodie s'installe clairement, et l'auteur nommera ouvertement, un peu plus loin, sa cible :

ARLEQUIN

Qui va là ? Que viens-je d'entendre ?
Ah ! C'est un amour déguisé.

MADAME PRENELLE, *grasseyant et minaudant*

AIR : *Idem*

Pour être mieux reçu des belles
L'amour emprunte un autre nom.

La vieille matrone traitée d'*amour déguisé* est assurément comique ; et c'est ce drôle d'*amour déguisé* qui est chargé de formuler l'idée du ballet *Les Amours déguisés*.

Le couplet non-rimé de Pierrot³ qui ouvre *Les Pèlerins de Cythère* contraste plaisamment avec le commencement du prologue des *Amours déguisés* permettant de mesurer l'ampleur de dégradation que vont subir les personnages et les situations :

<i>Les Amours déguisés</i>	<i>Les Pèlerins de Cythère</i>
VÉNUS Amants, rassemblez-vous dans ce charmant séjour,	PIERROT AIR : <i>Joconde</i>

¹ Louis Fuzelier, *Les Amours déguisés*, ballet représenté pour la première fois par l'Académie royale de musique, le mardi vingt-deuxième août 1713, Paris, Pierre Ribou, 1713, p. 1.

² On se demande, par ailleurs, comment les spectateurs pouvaient savoir que c'était un Jeu ou bien un Plaisir déguisé en matelot.

³ Françoise Rubellin remarque, à propos des discours de Pierrot : « Cette absence de rime, procédé comique censé souligné sa bêtise, est rarement perçu aujourd'hui ; nous l'avons repéré dans certaines pièces de Fuzelier et de Le Sage. [...] c'est le cas dans *Arlequin et Mezzetin morts par amour* (Le Sage), *La Matrone d'Éphèse* (Fuzelier), *Pierrot furieux ou Pierrot Roland* (Fuzelier) » (Françoise Rubellin, « 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, Paris, PUPS, 2012, p. 34).

<p>Embarquez-vous, suivez le tendre amour. Il va récompenser votre persévérance, Il veut acquitter en ce jour Les promesses de l'espérance. Amants, rassemblez-vous dans ce charmant séjour, Embarquez-vous, suivez le tendre amour¹. [...] CHŒUR des AMOURS Mais prenez soin d'embarquer L'objet qui vous a su plaire.</p>	<p>La galiote va partir Pour l'île de Cythère ; Voyez qui vous voulez passer, Car nous avons la presse. Ma foi, mon maître, il nous faudrait, Pour passer tant de monde, Plus de dix vaisseaux de haut-bord Ou le coche d'Auxerre.</p>
---	---

Il ne s'agit pas, dans *Les Pèlerins de Cythère*, de parodie suivie du ballet avec ses trois entrées, mais plutôt d'une version burlesque des amours déguisés traités sur la scène de l'Académie royale de musique sur un mode sérieux. Les personnages du ballet des *Amours déguisés* méconnaissent leurs propres sentiments et l'enjeu consiste à les leur faire découvrir ou accepter. Les personnages des *Pèlerins de Cythère* ne se trompent guère sur leurs sentiments, mais cherchent à duper les autres, époux ou amants. Ce ne sont pas les sentiments qui se déguisent, mais les personnages eux-mêmes : ici, le déguisement de l'amour se présente sous forme de masque que met Madame Prenelle pour passer inaperçue aux yeux de son propre mari.

L'apparition, dans la dernière scène des *Pèlerins de Cythère*, des deux Gilles dont un est couvert de bouteilles est également inspirée par la scène bachique des *Amours déguisés* :

<i>Les Amours déguisés</i>	<i>Les Pèlerins de Cythère</i>
<p><i>Bacchus suivi des Satyres et Bacchantes vient offrir son secours aux Amants.</i> BACCHUS Sensibles cœurs qui craignez le naufrage, Ne vous reposez pas sur les soins de Vénus ; Voulez-vous être heureux quand l'Amour vous engage, Embarquez avec vous les présents de Bacchus².</p>	<p>1^{er} GILLE, <i>couvert de bouteilles</i> AIR : <i>Lampons [camarades, lampons]</i> Crois-moi, pauvre pèlerin, Ne t'embarque pas sans vin. [...] ARLEQUIN, <i>buvant de la bouteille du Gille</i> Lampons, lampons, camarades, lampons.</p>

Une notice anonyme précède le texte manuscrit des *Pèlerins de Cythère* et porte un jugement sévère sur la pièce : « Cette pièce est conduite sans raisonnement et les détails sont sans esprit, car cette donnée aurait pu dans le temps fournir à l'auteur des scènes comiques d'intention et spirituelles de détail. Platitude ». La notice ne fait aucune mention de *L'Opéra de campagne* ; il est à croire que son auteur ne remarque pas ou bien n'attache pas d'importance au fait que les personnages des *Pèlerins de Cythère* soient empruntés à cette pièce. Le point de vue qui semble déterminer ce jugement est celui de la valeur littéraire

¹ Louis Fuzelier, *Les Amours déguisés*, op. cit., p. 1-2 (Prologue).

² *Ibid.*, p. 3 (Prologue).

absolue de l'œuvre ; or, il n'est possible d'apprécier ce petit ouvrage que dans le contexte immédiat de sa création scénique. L'apparition de Thérèse en adroite coquette n'est drôle que si l'on vient de la voir en petite fille innocente qui ne savait rien de l'amour et du mariage, mais qui était prête à s'émanciper très vite au commerce de l'amoureux Octave. La pièce n'est pas conduite « sans raisonnement », mais elle s'appuie sur une autre pièce – *L'Opéra de campagne* de Dufresny retravaillé par Fuzelier – et ne peut être comprise séparément au risque de passer pour une espèce de galimatias sans aucune suite ni logique. Elle ne peut être comprise non plus en dehors du rapport parodique qu'elle entretient avec le ballet des *Amours déguisés*.

Cette petite pièce de Fuzelier est l'exemple même de ce qui fut son travail quotidien, durant de longues années, au théâtre de la foire. C'est une pièce pour laquelle l'auteur n'envisage nullement une gloire immortelle ; il est parfaitement conscient de créer un produit de consommation immédiate et conçu comme tel : cette pièce n'a de sens que dans le contexte de cette soirée théâtrale du mois d'août que nous avons décrit. Elle est intimement liée aux pièces qui la précèdent (surtout, à *L'Opéra de campagne*) et ne peut être transposée dans un autre programme sous peine de perdre ce qu'elle a de plus amusant : le jeu de superposition des personnages. L'exemple des *Pèlerins de Cythère* montre l'importance décisive du contexte pour toute étude du répertoire forain.

Cette soirée théâtrale du 22 août était d'une longueur impressionnante : 2 actes de *L'Opéra de campagne*, 1 acte de *La Parodie de Psyché*, 2 actes de *Colombine bohémienne, ou fourbine* et 1 acte des *Pèlerins de Cythère*. En tout, cela représente 6 actes de spectacle musical, agrémenté d'entrées dansés et de vaudevilles en fin de pièce. Le programme ordinaire, ce soir-là, semble avoir été multiplié par deux. On imagine que les mêmes acteurs ont joué dans les quatre pièces, ce qui paraît être une charge de travail très considérable. Certainement, cela ne pouvait pas se répéter tous les jours. Mais ce 22 août 1713 Fuzelier, peut-être aidé de Le Tellier, a déployé toute son énergie et invention pour créer un programme digne des hôtes de marque ; il s'est même fait un plaisir singulier de taquiner sa propre œuvre, *Les Amours déguisés*.

En une soirée foraine, trois créations de l'Académie royale de musique se trouvèrent parodiées : *Armide*, dans *L'Opéra de Campagne*, *Psyché*, dans sa parodie, et *Les Amours déguisés*, dans *Les Pèlerins de Cythère*. Et cette soirée d'une richesse extraordinaire était entièrement bâtie sur l'héritage italien. Non seulement les personnages de la comédie de Dufresny réactualisée par Fuzelier ont gaillardement enchaîné trois pièces dans une soirée,

mais c'est aussi Dufresny qui a donné la première impulsion pour intégrer ces personnages dans un jeu parodique qui allait fleurir sur la scène foraine.

D – *La Matrone d'Éphèse* (1714)

Nous avons déjà parlé de la guerre qui opposa les théâtres privilégiés aux théâtres forains et des persécutions infligées par les premiers aux derniers. L'ouvrage d'Émile Campardon en donne une ample connaissance. Cet auteur a recueilli un nombre important de plaintes déposées par les théâtres privilégiés (surtout la Comédie-Française) contre les théâtres forains. On sait que la véritable histoire de ces petits théâtres indépendants commence par la suppression d'un autre théâtre, l'ancienne Comédie-Italienne, suppression arrivée après maintes plaintes, mises en garde et autres tracasseries qu'avait causé le caractère trop frivole ou trop irrespectueux de leurs spectacles. Il est intéressant de souligner ici cette différence essentielle : les Italiens ont été frappés par la foudre de la colère royale pour cause de mordant et de liberté excessifs. Les Forains sont poursuivis par les gardiens de la justice pour des raisons purement « administratives », à savoir, le non-respect des privilèges des théâtres officiels. Pas une seule fois l'on ne croise, dans les documents recueillis par Campardon, une plainte occasionnée par le *contenu* d'un spectacle forain¹ ; leurs ennuis ne sont causés que par la forme que prennent leurs pièces.

Comment expliquer cela ? Apparemment, les théâtres monopolistes qui cherchent à défendre leurs privilèges trouvent plus efficace une attaque basée sur actes officiels concrets (stipulant leurs privilèges) et non sur un terrain glissant de la dénonciation pour les propos offensant la morale, la religion ou le pouvoir. Les instances officielles qui veillaient de près à tout ce qui se disait sur la scène italienne ne s'intéressaient pas tellement à la Foire pour la bonne raison que les théâtres forains étaient des entreprises privées et ne touchaient pas de subventions royales. On était sans doute moins vigilant à ce qui se disait dans les foires qu'à ce qui se disait sur la scène de l'Hôtel de Bourgogne ; la différence des statuts des deux

¹ Dans la plainte rendue le 1^{er} septembre 1707, les Comédiens Français accusent les Forains de représenter « des pièces dans lesquelles il y a même des scènes en paroles et en gestes contraires aux bonnes mœurs » (Campardon, t. II, p. 117) ; dans celle dirigée contre la troupe de la dame Baron, du 14 mars 1710, les « comédiens du Roi » qualifient la plupart des représentations foraines d'« indécentes et obscènes » (*Ibid.*, t. I, p. 88), mais le sujet réel de ces plaintes (on peut en trouver d'autres semblables) est le fait que les Forains, au lieu de s'en tenir aux sauts périlleux et danses de corde, s'avisent de jouer des comédies avec des acteurs et des actrices.

scènes l'explique parfaitement¹. Mais, au-delà de ces explications, il semble aussi que les Forains, livrant un combat éprouvant pour défendre l'existence même de leurs spectacles, ne cherchaient pas à avoir des ennuis supplémentaires quand à leur fond. Il semble que les Forains exerçaient une espèce d'auto-censure, bannissant de leurs pièces tout ce qui pouvait alarmer non pas les troupes rivales, mais l'opinion publique (ou, tout simplement, un agent de police présent dans la salle). C'est justement cet « allègement » des tendances satiriques que l'on veut explorer ici à partir des transformations subies, sur la scène foraine, par une comédie des plus satiriques de l'ancien Théâtre-Italien, *La Matrone d'Éphèse ou Arlequin Grapignan*.

La Matrone d'Éphèse ou Arlequin Grapignan figure dans le premier volume du recueil de Gherardi, juste après *Arlequin Mercure galant* qui ouvre le recueil. On attribue cette comédie, signée *Monsieur D**** dans le recueil, à Anne Mauduit de Fatouville².

Cette comédie constitue l'exemple le plus frappant de la satire dans la carrière théâtrale de Fatouville et dans le répertoire de l'ancienne Comédie-Italienne dans son ensemble.

La première représentation de cette comédie a eu lieu le 12 mai 1682. La pièce rencontra un vif succès auprès du public et resta à l'affiche pendant plusieurs mois. Dans les années qui ont suivi, la pièce revenait sur scène de manière occasionnelle.

À la première représentation, la distribution devait probablement être la suivante : Arlequin (Grapignan) = Domenico Biancolelli, Scaramouche = Tiberio Fiorilli, Eularia = Orsola Cortesi. Coquinière, le vieux procureur expérimenté, pouvait être joué par le Docteur, A. A. Lolli. Parmi les acteurs de la pièce dans le recueil de Gherardi figure Colombine, mais on ne saurait affirmer qu'elle participa à la création de la pièce, vu que c'est dans *Arlequin Protée* (1683) que son début a vraisemblablement eu lieu. Peut-être que la soubrette de la première représentation fut Diamantine incarnée par Patricia Adami qui aurait ensuite passé le rôle à Catherine Biancolelli, Colombine de la troupe. Tortoriti, alias Pasquariel, qui figure aussi parmi les acteurs dans l'édition de Gherardi, ne pouvait participer à la création de la

¹ François Moureau souligne la relative liberté des théâtres forains vis-à-vis du pouvoir : « [...] la mise en place d'une censure préalable pour les théâtres parisiens [...] fut, en effet, singulièrement tardive, comme si la scène jouait le rôle d'une soupape sociale assez acceptable, d'autant que les spectacles ne touchaient qu'une partie très limitée de la population. En vertu de privilèges interprétés largement, les Foires échappaient presque entièrement au contrôle du Magistrat. À partir de 1697 et de l'interdiction des Italiens, la Comédie-Française et l'Académie royale de musique furent les seuls lieux où la censure pouvait s'exercer avec quelque chance de succès » (François Moureau, *La Plume et le plomb, Espaces de l'imprimé et du manuscrit au siècle des Lumières*, Paris, PUPS, 2006, p. 282).

² Pour plus de détails concernant ce pseudonyme, voir André Blanc, *Notice sur Fatouville*, dans *Théâtre du XVII^e siècle*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1992, p. 1114.

pièce, car il ne débuta que trois ans plus tard, en 1685. Cela prouve, si besoin est, que, dans le recueil de Gherardi, les identités d'acteurs correspondent souvent à des distributions lors des reprises et non pas lors des créations. Visiblement, l'éditeur n'était pas préoccupé par l'idée de rendre hommage aux créateurs des pièces ; il préférait s'en tenir à la dernière distribution en date.

Avant d'entrer dans le recueil de Gherardi, les scènes de cette comédie ont été publiées séparément sous le titre de *Grapinian [sic] ou Arlequin procureur*¹. Cette édition séparée avait paru en janvier 1684, le privilège de l'édition ayant été accordé le 17 décembre 1683, à un certain sieur Charles Darennes, un homme « parfaitement inconnu », précise François Moureau². En réalité, ce nom cachait Arlequin de la troupe, Dominique Biancolelli. Une plainte rendue par la troupe du Théâtre-Italien le 17 septembre 1694 contre la publication par Gherardi du recueil des pièces de la troupe jette un éclairage « rétrospectif » sur cette histoire vieille de dix ans à l'époque. En protestant contre la publication de leurs pièces, les acteurs signalent qu' « [...] il n'a jamais été permis à défunt Dominique dit Arlequin d'imprimer un acte de la comédie sous le titre de *Grapignan* »³. Le titre que Dominique donna à cette publication séparée (*Grapignan ou Arlequin procureur*), ainsi que cette précision à propos d'« un acte de la comédie » laissent supposer que l'édition de 1684 ne comprenait que les deux scènes d'Arlequin en procureur. Suite à une plainte déposée par la troupe, le Conseil d'État, à la date du 28 février 1684, retira le privilège au mystérieux Charles Darennes et ordonna la saisie de l'ouvrage chez son éditeur, Blageart, ainsi que la suppression du livre. Malgré la destruction de cette édition, quelques exemplaires ont survécu⁴.

[...] le libraire parisien profita de ses bonnes relations avec un confrère lyonnais Th. Amaulry, qui reproduisait son *Mercure*, pour faire effectuer un nouveau tirage entre Saône et Rhône. Cette édition comportait une épître *A M. ****, *fameux procureur* et l'avis d'un Plaideur *Au Lecteur*, où la profession de procureur était brocardée à renfort d'anecdotes très vraisemblablement réelles. Par prudence, Gherardi supprima ces préambules dans l'édition de 1700 et rendit plus discret le titre qui devint : *La Matrone d'Éphèse ou Arlequin Grapignan*⁵.

Dans le *Recueil* de Gherardi, édition de l'année 1700, cette comédie en trois actes est représentée par cinq scènes françaises de longueur inégale. Aucune indication concernant

¹ La page de titre de cette édition rare est reproduite par François Moureau, *La plume et le plomb. Espaces de l'imprimé et du manuscrit au siècle des Lumières*. P., PUPS, 2006, p. 126. Un autre ouvrage de François Moureau fournit les données bibliographiques très complètes de cette édition :

« [Fatouville, Anne Mauduit de], *Grapinian ou Arlequin procureur*, Paris, C. Blageart, 1684, [24]-101 p. (Privilège « au sieur Darennes ») ;

Édition partagée : Lyon, T. Amaulry, 1684, 72 p. (collection personnelle de François Moureau) ;

Réédition : Amsterdam, H. Schelte, 1705 (voir François Moureau, *De Gherardi à Watteau, op. cit.*, p. 145).

² François Moureau, *De Gherardi à Watteau, op. cit.*, p. 50, note 15.

³ Émile Campardon, *Les Comédiens du roi de la troupe italienne, op. cit.*, t. II, p. 111.

⁴ Voir François Moureau, *De Gherardi à Watteau, op. cit.*, p. 49, note 13.

⁵ *Ibid.*, p. 49-50.

l'emplacement exact de ces scènes au sein des trois actes de cette comédie n'est fournie. Les scènes ne sont pas numérotées, mais portent chacune un titre.

La première est un petit dialogue comique entre Arlequin et Pasquariel qui appartient à un type répandu de lazzi verbaux. Ce dialogue est construit comme un enchaînement de questions et de réponses formulées d'une manière strictement identique ; une espèce de jonglerie verbale dont l'effet dépendait sans doute de la rapidité et de la précision des deux acteurs. Pasquariel tente de démontrer à Arlequin qu'il a mal choisi sa future épouse, et Arlequin essaye de lui prouver qu'ils vont former un couple assorti car lui-même, il ne vaut guère mieux que la misérable qu'il projette d'épouser. Ce dialogue pouvait voyager sans difficulté d'une comédie à une autre ; il fait partie des scènes dont la vocation était d'augmenter un acte qui en avait besoin ou bien d'entrecouper une action pour offrir une petite pause – bref, à être employé selon les nécessités du moment. Rien n'attache ce dialogue à cette pièce en particulier, rien ne le relie aux deux pôles thématiques de la pièce, à savoir, l'histoire de la matrone d'Éphèse et le tableau satirique des pratiques d'un procureur. Il est curieux que cette scène qui paraît appartenir complètement à la tradition italienne – d'ailleurs, elle commence par des répliques en italien – soit écrite pour la troupe italienne par un auteur français et non pas sortie d'un quelconque zibaldone. Est-ce une scène originale ? Une traduction ? Un développement d'une idée lancée par les acteurs ou une réponse à une demande spécifiée de leur part ?

Cette première scène se termine par un accord conclu entre Arlequin et Pasquariel qui n'est pas dialogué mais simplement résumé (sans doute, par l'auteur du recueil et non pas par l'auteur des scènes françaises de la pièce) : séduit par la récompense de cinquante pistoles, Arlequin consent à contrefaire un fantôme pour consoler la veuve, ce qui amène le lecteur à l'histoire de la matrone.

Les quatre autres scènes de la pièce se séparent en deux blocs composés de deux scènes chacun. Le premier bloc pourrait être intitulé, à juste titre, *La Matrone d'Éphèse*, car ses deux scènes développent l'histoire de la célèbre matrone. Ces scènes sont rédigées en partie en italien – les dames, Eularia et Colombine, s'expriment presque exclusivement en cette langue – et sont riches en lazzi. Le deuxième groupe comprend deux scènes en français qui offrent un tableau peu reluisant du métier de procureur et de la justice en général et qui justifient la deuxième partie du titre de la pièce, *Arlequin Grapignan*.

L'intrigue amoureuse, telle qu'on est habitué à la voir dans les comédies du recueil de Gherardi, est absente de ces scènes, mais il est tout à fait possible qu'elle ait été présente dans les scènes italiennes qui n'ont pas été conservées.

Le sujet de la matrone d'Éphèse développé dans les deuxième et troisième scènes est puisé dans le *Satiricon* de Pétrone. Ce sujet correspond à merveille à la représentation satirique des femmes dans les comédies italiennes. Cette image satirique stéréotypée présente les femmes comme des êtres changeants, volages, incapables de résister à la tentation ; d'ailleurs, chez Pétrone, Eumolpe raconte cette histoire pour démontrer la grande légèreté de la gent féminine. La matrone d'Éphèse, une femme connue par sa modestie et sa vertu, s'enferme dans le tombeau de son mari pour s'y laisser mourir. Mais un soldat qui garde les corps des brigands crucifiés non loin du tombeau, pénètre dans ce tombeau et réussit à convaincre la matrone de s'alimenter un peu. À la fin, non seulement la matrone se restaure fort volontiers, mais elle s'enflamme pour ce soldat et va jusqu'à sacrifier le corps de son mari pour le sauver : profitant de l'absence prolongée du gardien, les proches d'un crucifié avaient dérobé le corps, et le soldat risquait d'être pendu¹.

L'histoire de la matrone d'Éphèse était bien connue des lecteurs français ; elle avait paru dans la troisième partie de l'ouvrage de Abbé Michel de Pure, *La Précieuse ou Le Mystère de la Ruelle* (1657)², ainsi que dans la traduction de Saint-Evremond. Ce sujet a été retravaillé par de nombreux auteurs, la réécriture la plus proche chronologiquement étant celle de La Fontaine. Son conte *La Matrone d'Éphèse* circulait en manuscrit dès 1680 et fut imprimé en 1682 à la suite du « Poème du Quinquina »³.

Dans la pièce de Fatouville, la première des deux scènes consacrées à l'histoire de la matrone s'intitule *Scène de l'ombre*. Cette scène se découpe en trois parties distinctes, chaque partie mettant Arlequin face à face avec un nouveau partenaire de jeu. Dans la première partie, Arlequin se présente à la matrone en ombre de son défunt mari et lui interdit de le suivre dans l'autre monde, en se servant de deux arguments de taille, le premier de valeur générale (« [...] l'enfer est tellement rempli de méchantes femmes, que vous n'y trouverez point de place »⁴), le deuxième plutôt personnel (« Perche in loco di solleva mi dalle pene ch'io soffro nell'inferno, si vous m'y suiviez, vous me feriez tomber de fièvre en chaud mal »⁵). Ainsi, le gros du travail est fait : la matrone n'envisage plus de rejoindre son mari

¹ Fatouville retranchera la deuxième partie de cette histoire, le remplacement d'un cadavre par un autre. Le souvenir de cet épisode apparaîtra seulement dans la réplique d'Arlequin-Grapignan adressée à la matrone : « Vous avez fait pendre le défunt pour moi, vous pourriez bien me faire rouer pour un autre, oui » (Gherardi, 1741, *Scène de l'étude*, p. 56).

² Michel de Pure, *La Précieuse ou Le Mystère de la Ruelle*. Troisième partie, Paris, Guillaume de Luyne, 1657.

³ Jean de La Fontaine, *Poème du Quinquina et autres ouvrages en vers*. Paris, Chez Denis Thierry et Claude Barbin, 1682. *La Matrone d'Éphèse* y occupe les pages 57-72.

⁴ Gherardi, 1741, t. I, *Scène de l'ombre*, p. 19.

⁵ *Ibid.*, p. 19-20.

dans l'au-delà. Maintenant, il ne reste qu'à lui redonner le goût de la vie. La matrone s'éloigne, et c'est ici que commence la deuxième partie de cette scène, le règlement de comptes entre Arlequin et Colombine. Sans doute toujours dans le rôle de l'époux de la matrone (enfin, de son ombre), Arlequin reproche à la soubrette d'avoir prélevé un tribut sur la trésorerie du ménage. Ses menaces font fuir Colombine. Le troisième et dernier épisode s'ouvre avec l'arrivée de Scaramouche. Cet épisode n'est pas lié directement à l'identité du défunt dont Arlequin représente l'ombre, mais il est conditionné par l'aspect fantomatique qu'a su se donner Arlequin et qui épouvante Scaramouche. L'ambiguïté de ce terme, l'*ombre*, permet à Arlequin de « ressusciter » à la fin de la scène : de l'ombre du défunt, il se transforme en ombre d'un corps toujours en vie (on pense plutôt à l'ombre que projette un corps qu'à un fantôme), à savoir, du corps d'un voleur actuellement aux galères. Ce troisième épisode du « voleur volé » est particulièrement riche en jeux de scène. D'abord, Scaramouche paraît avec une bourse volée contenant cent louis (on imagine des lazzi de joie qu'il exécutait en arborant ce précieux butin), ensuite Arlequin s'approche de lui (sans doute, tout un jeu pour ne pas être vu de Scaramouche), lui arrache la bourse, et Scaramouche recule, en proie à l'étonnement et la peur, ce lazzi de peur se poursuivant durant toute leur conversation (la didascalie précise que Scaramouche tremble en parlant). La fin de la scène permet aux deux personnages de faire tout un commentaire non-verbal sur ce qui vient de se produire et sur leurs états émotionnels respectifs (Scaramouche est terrifié par le fantôme et chagriné par la perte de la bourse ; Arlequin, au contraire, est satisfait et joyeux) : « Après beaucoup de grimaces et de postures, Scaramouche tout tremblant s'enfuit d'un côté, et Arlequin s'en va de l'autre »¹.

Dans la scène suivante intitulée *Scène du compliment et de la bouteille*, Arlequin poursuit sa conquête de la matrone endeuillée. Il commence par un compliment, certes assez incongru² mais visant à vanter les attraits de la dame³. Ensuite, il arrive à lui faire prendre un peu de vin sous prétexte de reprendre des forces et recommencer à « pleurer allégrement ». À partir du moment où la matrone accepte ce verre de vin, le jeu d'Arlequin devient double : d'un côté, il veut faire boire la matrone, de l'autre, il veut sauver le contenu de sa bouteille, car il a bien l'intention d'y goûter, lui aussi. La situation dramatique subit, dans la bouche d'Arlequin, une dégradation verbale immédiate ; ainsi, la dépouille chérie par la veuve

¹ *Ibid.*, p. 21.

² Ainsi, le visage de la belle se trouve comparé ... aux « fesses d'un enfant nouvellement fouetté » (*Ibid.*).

³ Chez La Fontaine, le soldat commence également par une louange : « Voilà donc notre veuve écoutant la louange, / Poison qui de l'amour est le premier degré ; / La voilà qui trouve à son gré / Celui qui le lui donne. Il fait tant qu'elle mange » (Jean de La Fontaine, *Poème du Quinquina, et autres ouvrages en vers, op. cit.*, p. 69).

devient « une carcasse pourrie »¹, et une belle femme se trouve comparée à « une pantoufle ». Tout à fait conformément à la veine joyeuse et un peu cynique des Italiens, ce n'est pas la beauté ou la jeunesse du soupirant (comme c'était le cas dans *La Matrone d'Éphèse* d'Houdar de La Motte), ni un stratagème ingénieux (comme dans *La Matrone de Charenton*, de Le Sage et d'Orneval) qui viennent à bout de la vertu endeuillée de la matrone, mais le bon vin qu'Arlequin s'avise à lui verser.

Arlequin est l'incontestable vedette de cette scène. Les femmes sont discrètes ; ainsi, la bavarde Colombine n'a ici que trois répliques dont l'une en français. Dans cette scène, Eularia est entièrement italophone. Cela s'explique probablement par le fait qu'Orsola Cortesi ne parle pas encore le français couramment.

La scène se termine sur un accord entre Arlequin et la veuve : Arlequin lui déclare son amour, menace de mourir si elle se montre cruelle, la matrone s'adoucit et promet de lui acheter une charge de procureur pour le rendre digne de leur union. Cette charge de procureur promise à Arlequin assure le passage aux deux dernières scènes conservées de cette comédie, la scène du vieux procureur qui instruit son jeune successeur et la scène de l'étude.

Dans la première, un vieux procureur au nom éloquent de Coquinière, instruit Arlequin qui a pris un nom pas moins parlant de Grapignan des ficelles de leur métier. Les conseils du Coquinière sont d'un cynisme absolu. Tout ce qui se fait dans l'étude du procureur est en contradiction avec les normes de la loi, de la morale et de l'éthique professionnelle la plus élémentaire. Le jargon des hommes de la loi dans lequel est rédigée cette scène, les nombreux termes professionnels, la description des stratégies frauduleuses – tout cela trahit un auteur véritable connaisseur du monde de la chicane.

Dans la scène suivante, la scène de l'étude², Arlequin-Grapignan devenu procureur applique les sages conseils du vieux confrère. De nombreux personnages défilent dans son étude, et la longueur de la scène, construite sur un modèle de revue, est telle qu'elle pouvait constituer un acte entier³. Grapignan montre que son avidité n'a d'égale que la hardiesse avec laquelle il enfreint les lois : les petites ruses comme la rédaction de papiers inutiles que les clients sont forcés de payer, les faux témoignages, la falsification des documents ...

¹ Gherardi 1741, t. I, *Scène de l'ombre*, p. 22.

² En réalité, il s'agit de plusieurs petites scènes qui ne portent pas de titres séparées et qui sont réunis, dans l'édition du *Théâtre Italien* de 1700, sous l'appellation des *Scènes de l'étude*. Un trait continu marque à chaque fois le passage à l'épisode suivant. Dans certaines éditions postérieures, comme celle de Paris, Briasson, 1741, le « s » du pluriel disparaît, et on écrit *Scène de l'étude*.

³ Vraisemblablement, cela fut le cas, car l'article du *Mercure galant* consacré à la première représentation de la pièce, précise : « C'est une satire qui remplit entièrement le dernier acte, et cet acte est représenté tout en notre langue » (*Mercure galant*, mai 1682, p. 204). Ce dernier acte devait contenir la scène entre Coquinière et Grapignan et les *Scènes de l'étude*.

Par ordre chronologique, cette scène est constituée des épisodes suivants :

- 1) Grapignan et ses clercs
- 2) Grapignan et le voleur du grand chemin
- 3) Grapignan et le sergent Maraudin, son complice
- 4) Grapignan et le Marquis avec son page
- 5) Grapignan et le Chapelier
- 6) Grapignan et le Pâtissier
- 7) Grapignan et la Vieille
- 8) Grapignan et la Matrone
- 9) Grapignan, la Vieille, le Chapelier, le Pâtissier et le Bailli.

Grapignan trouve à s'enrichir auprès de tous ses visiteurs, mais c'est avec la Vieille qu'il arrive le plus près de l'accomplissement ultime de ses ambitions. En apprenant que la Vieille plaideuse possède une fortune de trois cent mille livres, Grapignan lui offre sa main, trahissant la matrone qui lui avait acheté sa charge. Mais ses audacieux projets matrimoniaux sont stoppés net par l'arrivée du Bailli, arrivée qui sonne le glas de la carrière de Grapignan.

Le cynisme de la pièce est quelque peu radouci par le fait que le criminel procureur ne reste pas impuni ; le bailli qui l'arrête annonce que Grapignan sera pendu « pour l'honneur du corps », donc, pour défendre la réputation des autres procureurs. Ainsi, les comédiens préviennent une éventuelle accusation de calomnie contre tout un corps de métier ; ils limitent leurs révélations et leur raillerie aux pratiques isolées d'un seul procureur. Mais, bien évidemment, cette éradication symbolique d'un mal sur la scène de l'Hôtel de Bourgogne n'empêchait pas les spectateurs de mettre en doute l'honnêteté de nombreux procureurs ; au grand déplaisir de ces derniers, le nom de Grapignan est devenu immédiatement un nom commun.

C'est justement la force des scènes satiriques qui, malgré quelques exagérations, paraissaient très crédibles, qu'a fait le succès de cette pièce. Nous en voulons pour preuve les articles que *Le Mercure galant* consacra à la pièce. Voici le premier écho de la représentation, paru dans la livraison du mois de mai 1682 :

Les Italiens nous ont donné depuis quinze jours une nouveauté, qui attire tout Paris. Elle a pour titre *La matrone d'Éphèse*. Ce sujet, traité plaisamment à leur manière, pouvait de lui-même avoir un fort grand succès. Jugez de l'effet qu'il doit produire, par l'embellissement qu'ils lui ont donné d'un personnage de procureur que joue Arlequin. C'est une satire qui remplit entièrement le dernier acte, et cet acte est représenté tout en notre langue. Il fait voir les injustices dont les procureurs sont capables, et met dans leur jour tous les tours d'adresse que quelques-uns savent employer pour tirer de l'argent des parties. Cela paraîtra choquant pour ce nombreux corps, à ceux qui ne feront pas d'abord les réflexions que l'on doit faire. Quoi que dans tous les emplois qui sont les divers états des hommes, on découvre tous les jours des tromperies et des malversations ; on peut pourtant assurer qu'il n'y a point de profession qui en elle-même ait aucun défaut. [...] Rien n'est plus utile qu'un procureur qui fait son devoir, et rien de

plus ruineux pour les parties qu'un procureur qui n'a que ses intérêts en vue. Ainsi les défauts étant des hommes et non des professions, ceux qui sont naturellement portés au mal, raffinent, chacun selon son emploi, sur les moyens d'en commettre, et voilà ce qui fait injustement imputer aux professions ce qui ne vient que de la mauvaise inclination des particuliers qui les exercent. On peut connaître par là, que la Comédie Italienne ne joue point la profession de procureur, mais ceux d'entre eux qui se distinguent par l'avidité du gain, et à qui cette basse avidité fait faire des choses qui ne sont de leur emploi que par usurpation, pour ne pas dire friponnerie. Ainsi cette satire produit plusieurs effets fort avantageux. Elle fait que les procureurs qui se servaient de mille moyens injustes pour attraper de l'argent, changent de conduite, ou parce qu'ils reconnaissent leur faute, ou parce que la connaissance que la comédie a donnée de leurs tours d'adresse leur faisant appréhender d'être surpris, ils n'osent plus les commettre si souvent. D'un autre côté, les auditeurs qui ont des procès, profitent beaucoup à *La Matrone d'Éphèse*. L'acte qui en fait la conclusion leur apprenant la manière dont ils peuvent être trompés, ils prennent garde à s'en garantir. Ceux d'entre les procureurs à qui l'on ne peut rien reprocher, ont vu cette comédie avec plaisir, et quelques-uns même ont donné des mémoires contre ceux qu'ils jugent indignes d'être leurs confrères. Cela fait connaître leur intégrité et leur prudence »¹.

Pourquoi citer ce long passage ? Il semble important de mettre en évidence cette nécessité ressentie par le journaliste d'affirmer que les bases de la société sont saines et justes et que la pièce ne les vise pas ; cette nécessité d'appeler le public à la réflexion avant de blâmer les Italiens d'avoir vilipender le métier de procureur. On en déduit que la satire de la pièce parut choquante à un nombre de spectateurs, et le journaliste croyait devoir défendre la troupe. Il la défend en affirmant le rôle social salutaire de leur satire qui ne devrait produire que des effets bénéfiques, tant pour les gens de droit, que pour leurs clients. Le journaliste tente de prouver que leur comédie, loin d'être condamnable, est d'une utilité publique indéniable, qu'elle contribue à la bonne santé de la société et de l'état. Par l'étendue et l'ardeur de cette défense, on juge de l'impact de la satire sur les spectateurs.

En décembre 1683, le journaliste revient à cette pièce qu'il place dans la lignée directe des comédies les plus « profitables » de Molière. Il regrette que cette comédie ne soit pas donnée assez souvent, et que la province ne profite guère des informations utiles de cette comédie. Mais l'édition récente de la pièce devrait remédier à cela :

[Molière] joua les défauts des hommes, et cela fit changer de manières à bien des gens, et surtout à la jeunesse de qualité. Il attaqua ensuite les mœurs, ce qui en remit beaucoup d'autres dans le droit chemin ; mais jamais ses pièces n'ont été si profitables, que lors qu'il a joué les professions. Depuis sa mort, on a fait quelques comédies dont le succès a été très grand ; mais elles sont en fort petit nombre, et de celles-là aucune n'a été plus utile que celle d'*Arlequin procureur*, dans laquelle les Comédiens Italiens ont fait voir les divers tours de souplesse des méchants procureurs ; parce qu'en faisant réflexion sur toutes les friponneries qui s'y trouvent dépeintes d'une manière très naturelle, on peut chercher des moyens pour s'empêcher de tomber dans ces malheurs. [...] Je me souviens d'avoir vu dans cette pièce un procureur, qui ne pouvant légitimement occuper que pour une seule personne, ne laisse pas d'occuper pour neuf. La réflexion que j'ai faite sur cet incident, a été cause que j'ai découvert depuis huit jours, qu'un procureur qui occupait pour moi dans une affaire, occupait aussi pour ma partie, sous le nom d'un autre procureur. Ce sont des services qu'ils se rendent tous les jours les uns aux autres, et auxquels on ne s'aviserait jamais de prendre garde, si l'on n'avait vu cela dans la comédie d'*Arlequin procureur*. On y trouve cent tours de cette nature, si bien touchés, que rien ne paraît plus vraisemblable. Comme les comédiens ne peuvent jouer cette pièce aussi souvent que les particuliers qui en veulent profiter le souhaiteraient, et que d'ailleurs on ne la joue point dans les provinces, le public a demandé

¹ *Mercur galant*, mai 1682, p. 204-208.

avec ardeur qu'on l'imprimât, et enfin elle a été mise sous la presse. Le S^r Blageart libraire, Cour-neuve du Palais, commence à la débiter. C'est un trésor qui mérite qu'on le garde ; et quiconque est sur le point d'avoir un procès, doit la lire et la relire avec soin, afin de perdre l'envie de plaider, ou du moins afin de prévoir aux friponneries qu'on lui peut faire. L'auteur n'ayant pu les faire entrer toutes dans la comédie, on en trouvera encore d'autres dans la Préface. Je ne vous dis rien pour justifier les procureurs de bonne foi, et leur profession. Je vous écrivis amplement là-dessus, lors que je vous mandais le succès de cette pièce¹.

Après le succès sur scène vient le succès en librairie ; après la consécration parisienne, l'acclamation provinciale. C'est toujours le *Mercuré galant* qui relate la carrière de la pièce qu'il nomme simplement *Arlequin procureur* :

Je n'ai point douté que vous ne prissiez beaucoup de plaisir à la lecture de la comédie d'*Arlequin procureur* ; mais je ne croyais pas que vous dussiez avoir si tôt celui de la voir représenter. Si vos comédiens de province l'ont fait paraître avec agrément, jugez de celui qu'elle a dans la bouche de l'inimitable Arlequin. Elle n'est pas moins heureuse dans la boutique du libraire, qu'elle l'a été sur le théâtre. Cela fait connaître de quelle utilité il était pour les plaideurs de leur découvrir les tromperies dont ils ont à se garder².

Au mois de mars 1684, le *Mercuré galant* revient encore à la pièce italienne dans un article intitulé *Friponnerie d'un Grapignan*. Le titre de l'article montre clairement que Grapignan est devenu un mot à la mode pour désigner les procureurs corrompus, et les faits réels sont regardés comme des scènes dignes d'augmenter la comédie italienne :

[...] il faut que je vous raconte un trait qui a manqué à la comédie d'*Arlequin procureur*, représentée avec un si grand succès par la troupe italienne. Cette comédie a découvert au public quantité de tours adroits dont les plaideurs sont les dupes, et l'auteur y a développé d'une manière fort spirituelle ce qui n'était su que parmi les gens raffinés dans la chicane ; je veux dire, le grand article des procureurs qui occupent pour plusieurs dans la même affaire. On peut dire que c'est là le fondement de toutes les friponneries qui se peuvent faire [...]³

En effet, dans la pièce de Fatouville, *Arlequin-Grapignan* représente à la fois le chapelier et le pâtissier, deux parties ennemies, et prélève le tribut sur les deux tout en traînant leur procès en longueur. Le *Mercuré galant* raconte une histoire présentée comme véridique d'un procureur « des plus renommés, expert autant qu'on peut l'être, connu de tout le monde pour très habile, mais en même temps pour très fripon, et dont je ne puis dépeindre mieux le caractère qu'en lui donnant le nom de Grapignan »⁴. Ce procureur agit d'une manière très malhonnête et très théâtrale, méritant pleinement la comparaison avec le personnage de comédie⁵. Ainsi, la comédie de Fatouville encourage les dénonciations des véritables fripons,

¹ *Mercuré galant*, décembre 1683, p. 321-326.

² *Mercuré galant*, janvier 1684, p. 335-336.

³ *Mercuré galant*, mars 1684, p. 33-34.

⁴ *Ibid.*, p. 35.

⁵ Ce procureur représentaient les deux parties adverses dans le même procès, à l'insu des parties. Pour se tirer d'affaire à la fin du procès, il inventa un tour digne de comédie italienne qui aime bien mettre en scène le dédoublement d'un personnage : il a rempli l'écriture qu'il présentait de la part du partie qu'il voulait faire perdre par les injures et les invectives contre... lui-même. Puisque, à part les injures, il n'y avait aucun argument fort pour ce parti, ce parti perdit le procès, comme il l'avait souhaité.

et la réalité, après avoir servi de modèle, semble à son tour mimer la pièce. Grâce à la comédie, on voit désormais plus clair dans les sombres affaires des véritables Grapignans.

Nous avons à dessein insisté sur tous ces articles pour montrer l'impact produit par le contenu satirique de la pièce qui, du moins dans la presse de l'époque, avait complètement éclipsé l'histoire de la matrone¹.

L'avis émis sur les scènes de cette comédie par Du Gerard montre que les scènes satiriques continuaient d'être appréciées de nombreuses années plus tard : « Celle de Margot et de Pascariel est très plate. Celle de l'Ombre entre Arlequin, Eularia, Colombine et Scaramouche, et celles du *Compliment* et de la *Bouteille* sont passables pour le temps ; mais toutes celles qui regardent l'*Etude*, et qui ont donné lieu au double titre de la pièce, sont d'un comique que Molière même n'eût pas dédaigné [...] »².

Une autre preuve – s'il en faut – de l'importance des scènes satiriques pour les contemporains est le fait que certaines éditions du *Théâtre Italien* ne retiennent pour la publication que ces scènes-là. Nous n'allons pas examiner ici toutes les différentes éditions du *Théâtre Italien*, travail qui a été fait par Colt Segrest dans sa thèse récemment soutenue³. Citons simplement, à titre d'exemple, l'édition de 1695 qui, sous le titre de *La Matrone d'Éphèse ou Arlequin procureur* (la première partie du titre ne fut pas retranchée), ne propose que les deux scènes suivantes :

La scène d'un vieux procureur instruisant un jeune praticien qui veut acheter sa charge par Coquinière et Grapignan.

La scène de l'Etude. Arlequin en procureur nommé Grapignan, dans son étude dictant à ses clercs, un Voleur de grand chemin y entre, un sergent nommé Maraudin, un Page, un Marquis, un Chapelier, un Pâtissier, une Vieille plaideuse, la Matrone, et un Bailly⁴.

Si Gherardi ne sélectionne que ces deux scènes pour représenter la pièce dans le recueil, c'est que ces deux scènes lui semblent incontestablement les plus importantes, les plus originales et les plus attendues par les lecteurs.

Evidemment, les auteurs forains ne pouvaient passer à côté d'un tel succès scénique des Italiens. Cinq ans après leur disgrâce, en juin 1702, Alexandre Bertrand et Christophe

¹ La comédie de Fatouville trouve aussi des échos dans les œuvres contemporaines, comme dans la comédie de Boursault représentée en 1683 : « Dans la pièce de Boursault, *Mercure galant ou la Comédie sans titre*, le procureur au Parlement et le procureur au Chatelet s'accusent mutuellement d'être cible de la satire de Fatouville. Leurs noms sont tout aussi révélateurs que celui de Grapignan : le procureur au Chatelet se prénomme M. Brigandeaudeau, et le procureur au Parlement, M. Sangsue » (François Moureau, *Le Plume et le plomb*, op. cit., p. 85).

² Du Gerard, *Les Tables*, op. cit., p. 9.

³ Colt Segrest, th. cit.

⁴ Évariste Gherardi, *Le Théâtre Italien ou le Recueil de toutes les comédies et scènes françaises qui ont été jouées sur le théâtre Italien par la troupe des Comédiens du Roy de l'Hôtel de Bourgogne à Paris*. Seconde édition revue, corrigée et augmentée. Amsterdam, Adrian Braakman, 1695. Voir *Table des pièces et scènes*.

Selles, installés dans le préau de la FSG déjà fermée, montrent une pièce intitulée *Grapignan*¹. Il s'agit très certainement d'une reprise d'*Arlequin Grapignan*, de l'Ancien Théâtre-Italien, et c'est le premier titre italien repris à la Foire que l'on connaît. On ne sait pas si les Forains avaient repris toute la pièce ou bien s'ils avaient écarté les scènes de la matrone pour ne conserver que celles d'Arlequin en procureur Grapignan.

La même année, un souvenir de la matrone surgit sur la scène de la Comédie-Française, dans *La Matrone d'Éphèse* d'Antoine Houdar de La Motte, comédie en un acte et en prose, jouée le 23 septembre 1702. Certains détails de cette pièce semblent être inspirés par la comédie de Fatouville² ; le sujet est réactualisé dans la mémoire des spectateurs.

En 1714, c'est dans le théâtre forain tenu par la veuve Baron que le sujet est porté à la scène. Quel destin réservait à ce brûlot satirique qu'était la comédie de Fatouville la scène foraine en 1714 ? Les temps avaient changé ; la disgrâce des Italiens avait bien montré à tous qu'il était souhaitable de garder la mesure dans ses critiques et railleries. Ou bien, tout simplement, les fraudes des procureurs n'étaient-elles plus d'actualité ? Quoiqu'il en soit, *La Matrone d'Éphèse* écrite par Fuzelier pour la Foire Saint-Germain de 1714 élimine complètement tout le contenu satirique qui a fait le succès de cette pièce sur la scène italienne. En premier lieu, intervient le changement du titre : il n'est plus question d'Arlequin-Grapignan mais uniquement de la matrone.

Le témoignage de l'auteur³, ainsi que les reprises de la pièce⁴ attestent de son succès auprès du public.

¹ Voir *supra*, FSG 1702.

² Dans la comédie de Fatouville, Arlequin verse du vin à la matrone. Elle boit. « Arlequin la regarde, et voyant qu'elle jette un soupir après avoir bu, il lui dit : « Il est pourtant bon, madame » (Gherardi 1741, t. I, *Scène du compliment et de la bouteille*, p. 22). La comédie de La Motte s'ouvre sur une scène des deux serviteurs en train de manger des biscuits et de boire du vin : Frosine se dérobe en cachette à sa propre décision de mourir avec sa maîtresse.

« *Licas verse et boit encore.*

FROSINE *après avoir bu aussi.* Ah !

LICAS. Vous vous plaignez ? il m'est avis pourtant que le vin n'est pas mauvais ? » (Antoine Houdar de La Motte, *La Matrone d'Éphèse*, Paris, Pierre Ribou, 1702, p. 7).

³ Fuzelier écrit que le succès de *La Matrone d'Éphèse* « fut éclatant » (Fuzelier, *Ms Opéra-Comique*).

⁴ À la Foire Saint-Laurent 1714 et peut-être après. Un procès-verbal de 1715 mentionne une intrigante scène de *l'Ombre d'Arlequin* : est-ce que, derrière cette formule, pourraient se cacher les scènes d'Arlequin en Ombre de *La Matrone d'Éphèse* ? Malheureusement, les précisions permettant une identification sûre manquent dans ce texte : [27 mars 1715] « En conséquence, nous commissaire susdit, sommes transporté ledit jour 27 mars, sur les cinq heures du soir, en la salle et jeu de danses de corde du sieur Pellegrin, [...] où jouent ledit Francisque et ses camarades ; où, après le jeu de danses de corde fini, il a été représenté sur un théâtre orné de lustres et de décorations différentes, une pièce comique qui a pour titre : *Le Triomphe de Momus et d'Arlequin*, à laquelle pièce ils ont joint la scène du *Berceau* et celle de *l'Ombre d'Arlequin*, en plusieurs actes et scènes : [...] » (Campardon, t. II, p. 223). Précisons que cette Ombre d'Arlequin n'est pas donnée par Fuzelier qui travaille, à cette foire, pour une troupe concurrente. La troupe rivale aurait-elle emprunté une scène à Fuzelier ? Ou bien puise-t-elle dans le répertoire de l'ATI ?

La pièce de Fuzelier s'ouvre sur une scène qui, comme la première scène de la pièce de Fatouville, semble avoir peu de rapport avec la pièce qui va suivre. C'est une espèce de divertissement acrobatique exécuté par Arlequin-Baxter, le célèbre acrobate et acteur forain, et Mezzetin joué par Saurin. L'action se déroule la nuit, et tout commence par une scène de reconnaissance, dans la tradition italienne. Ensuite, les deux compères grimpent, à l'aide d'une échelle, sur un pommier qui s'anime et tourne en les menaçant d'une chute. Arrive ensuite Pierrot le jardinier avec la troupe des jardiniers et des jardinières qui commencent à gauler les pommes tout en frappant sur les épaules de deux amateurs de fruits. Fuzelier propose de terminer cette scène par une danse des jardiniers et une entrée exécutée par Antony, célèbre danseur de corde.

Cette première scène donne clairement le ton de la pièce à suivre : ce sont les lazzi, les effets spectaculaires, les acrobaties qui seront mis en avant par le dramaturge. Un accord conclu avec l'Opéra permet aux Forains de chanter, et *La Matrone d'Éphèse* de Fuzelier prend une forme d'opéra-comique (la prose en est pratiquement absente) truffé de clins d'œil parodiques au répertoire de l'Opéra¹. La prose pleine de fiel des scènes satiriques de Fatouville ou l'éloquence baroque de son Arlequin courtisant la matrone sont remplacées par des couplets pleins de vivacité et de légèreté.

Le premier acte s'ouvre sur un paysage qui oppose le château de la Matrone d'Ephèse, d'un côté, et un « gros rocher, séjour d'un dragon », au fond. La présence du dragon est une allusion à l'opéra *Cadmus et Hermione* que Fuzelier citera un peu plus loin². On apprend que le mari de la Matrone a été tué par le dragon, mais, à part cette information sur son veuvage, l'histoire de la Matrone n'est pas du tout évoquée dans le premier acte. L'acte est entièrement consacré aux amours d'Isabelle, la fille de la Matrone, et de Léandre, mais surtout à des jeux de scène d'Arlequin et de ses comparses. En effet, on y trouve :

- une longue scène construite sur les « différents lazzi de poltronnerie »³ ;
- une scène de frayeur et de lazzi scatologiques⁴ ;

¹ Voir, pour les citations parodiques des sept opéras de Lully, la notice de Laure Thomsen et Françoise Rubellin dans *Anthologie* Rubellin, p. 91.

² Acte I, sc. 4 (*ibid.*, p. 108-109).

³ Après avoir appris, par Léandre, l'existence d'un terrible dragon, Arlequin et Mezzetin se jettent par terre, en tremblant, pour que le dragon les épargne, les croyant morts (Acte I, sc. 1). Les lazzi de peur continuent dans la scène suivante où Arlequin et Mezzetin prennent Colombine pour le dragon (*Anthologie* Rubellin, Acte I, sc. 1 et 2, p. 104-105).

⁴ « Arlequin, ridiculement armé, entre en tremblant sur le théâtre, avec Pierrot, qui joue du tambour, et marche devant lui. Ils font tous les deux des lazzi qui expriment leur frayeur ». Pierrot touche à la culotte d'Arlequin, et ce dernier fait le lazzi de faire une selle (*ibid.*, Acte I, sc. 5, p. 109).

- une scène d'escalade, de tire-lâche et de prise burlesque d'un dindon (c'est un travestissement comique anticipé d'un combat que va livrer Léandre face au monstre cracheur de flammes) ;
- une scène de l'« armée villageoise » en pleins préparatifs bachiques¹
- le combat de Léandre avec le véritable dragon pendant lequel Arlequin continue ses lazzi de peur² ;
- une scène où Arlequin et Pierrot coupent la tête du dragon tué ;
- un divertissement dansé qui termine l'acte.

Ce n'est qu'à l'ouverture du deuxième acte qu'Isabelle annonce la résolution de sa mère d'expirer dans le tombeau de son mari ; cette résolution traverse les desseins matrimoniaux d'Isabelle et de Léandre. Ce deuxième acte s'ouvre sur une image des « avenues du tombeau du mari de la Matrone » ; on entre dans la réécriture du conte de Pétrone et de la comédie de Fatouville.

Les scènes 1, 2 et 3 du second acte n'empruntent rien à la pièce de Fatouville. Par contre, dans les scènes 4, 5 et 6 on reconnaît sans peine la scène de l'Ombre, de *La Matrone d'Ephèse ou Arlequin Grapignan*. Chez Fatouville, cette scène se composait de trois fragments distincts (Arlequin et la Matrone, Arlequin et Colombine, Arlequin et Scaramouche). Fuzelier en fait, en toute logique, trois scènes séparées et bien plus développées³.

On retrouve de nombreux emprunts textuels, comme, par exemple, le reproche adressé à Colombine par Arlequin en ombre de son défunt maître. Chez Fatouville, Arlequin s'explique ainsi : « Ha, vous voilà, madame la friponne ! Parlez donc ! Vous m'avez tant ferré la mule mal à propos, que vous m'avez encloué la bourse, de manière que je ne puis plus m'en servir »⁴. Chez Fuzelier, Arlequin utilise la même expression idiomatique : « C'est vous, madame la coquine, / Qui ferriez la mule chez moi ! »⁵

¹ « Les paysans et bourgeois du pays, armés pour la défaite du dragon, arrivent annoncés par un bruit de chasse. Scaramouche les conduit et les range en deux haies ; un âne paraît au milieu, chargé de cantines qui se déploient et font paraître une table bien garnie de bouteilles et de verres » (*ibid.*, Acte I, scène 6, p. 111).

² *Ibid.*, Acte I, scène 6, p. 113.

³ Chez Fatouville, la *Scène de l'Ombre* commence par l'apparition d'Arlequin en Ombre « sortant de dessous le théâtre » et appelant la Matrone. On peut imaginer le premier mouvement de peur de la Matrone, transcrit par une exclamation italienne : « Hoimé ! » Fuzelier fait de cette apparition toute une scène comique (tout d'abord, « Arlequin frappe contre une planche, dans le goût de l'esprit à la mode », ensuite « il vient tirer la jupe de la Matrone qui, effrayée, chante » etc. Voir *Anthologie* Rubellin, p. 119).

⁴ Gherardi 1741, t. I, *Scène de l'Ombre*, p. 20.

⁵ *Anthologie* Rubellin, p. 121 (Acte II, sc. 5).

Pour donner un exemple un peu plus développé de ce que le texte forain doit à la comédie italienne, parcourons la scène du voleur volé dans les deux versions, celle de Fatouville et celle de Fuzelier :

Fatouville, <i>La Matrone d'Ephèse ou Arlequin Grapignan</i> , Scène de l'Ombre (p. 20-21)	Fuzelier, <i>La Matrone d'Ephèse</i> , acte II, sc. 6 ¹
<p><i>Scaramouche arrive, dit qu'il a volé la bourse qu'il tient à sa main, et qu'il y a dedans cent louis d'or. Arlequin entendant cela, s'approche de lui, se jette sur la bourse, et la lui arrache. Scaramouche épouvané recule.</i></p> <p>ARLEQUIN à <i>Scaramouche</i>. Apprenez, mon ami, que je suis l'ombre d'un ancien voleur, et que par droit d'ancienneté c'est à moi à voler cette bourse, et non pas à vous qui n'êtes encore qu'un apprenti voleur.</p> <p>SCARAMOUCHE <i>tremblant</i>. Ma, Madama l'ombra, où est donc votre corps ?</p> <p>ARLEQUIN. Mon corps est aux galères ; et comme je suis son ombre, je m'occupe à couper des bourses pour le nourrir. <i>Après beaucoup de grimaces et de postures, Scaramouche tout tremblant s'enfuit d'un côté, et Arlequin s'en va de l'autre.</i></p>	<p>SCARAMOUCHE, <i>voleur de grands chemins</i>, ARLEQUIN, <i>caché</i></p> <p>SCARAMOUCHE AIR : <i>La bonne aventure [ô gué]</i> Qu'à propos je trouve enfin Cette tombe obscure ! J'ai fait sur le grand chemin Un fort honnête butin.</p> <p>ARLEQUIN, à part, <i>voyant Scaramouche compter de l'argent</i> La bonne aventure, O gué La bonne aventure.</p> <p>ARLEQUIN, <i>paraissant toujours en ombre</i> AIR : <i>Réveillez-vous belle [endormie]</i> Vous travaillez sur mon domaine, Holà, novice picoreur.</p> <p>SCARAMOUCHE, <i>tremblant</i> Quel fantôme ici se promène ?</p> <p>ARLEQUIN C'est l'ombre d'un fameux voleur.</p> <p>SCARAMOUCHE AIR : <i>Dirai-je mon Confiteor</i> Madame l'âme, en vérité, Vous ne cherchez pas des prières Ou votre corps est agité ?</p> <p>ARLEQUIN Hélas ! mon corps est aux galères, Et moi, je vole assidûment, Pour l'entretenir proprement. Allons, donnez-moi cette bourse.</p> <p><i>Arlequin [fait] des lazzi avec Scaramouche, le vole et le poursuit en criant : Au voleur, au voleur !</i></p>

Fuzelier ne conserve pas seulement la structure de la scène et l'amusante idée de l'ombre d'un ancien/fameux voleur qui affirme sa supériorité face au jeune débutant ; il emprunte à Fatouville jusqu'aux plaisantes expressions qu'il retravaille cependant légèrement. Ainsi, « madama l'ombra » se charge d'un effet sonore d'une syllabe dédoublée et devient « madame l'âme » ; « apprenti voleur » se transforme en « novice picoreur », plus piquant et sophistiqué.

La scène 8, celle où Arlequin console la veuve à l'aide de vin et de cervelas, s'inspire de la *Scène du compliment et de la bouteille*, de la comédie italienne. L'auteur forain ne recule pas devant les plaisanteries frivoles : « On voit là encore, et cela peut surprendre,

¹ *Ibid.*, p. 122-123.

l'auteur de *La Matrone d'Ephèse* en rajouter dans la grivoiserie » : Arlequin ne propose pas seulement du vin à la Matrone, « Fuzelier y ajoute du cervelas, présenté comme un "volume de consolation", et assorti d'une question sans équivoque : "Vous méprisez mon livre, / Vous paraît-il trop court ?" »¹ Le cervelas est un attribut traditionnel de Vénus foraine ; ainsi, dans *Les Aventures comiques d'Arlequin, ou le Triomphe de Bacchus et Vénus*, comédie par écritaux de 1711, lors de la fête organisée en honneur de la déesse de l'Amour, un Berger lui présente un cervelas et Pierrot, un saucisson d'Italie². Dans *Arlequin Enée*, de Fuzelier (FSL 1711), Vénus, représentée par Gille le Neveu, paraît de manière suivante : « La Déesse tient l'Amour entre ses bras ; le Dieu des cœurs est chargé d'une hotte à porter de l'argent, qui lui sert de carquois. Les bords de cette hotte sont entourés d'un cordon de cervelas entremêlés de bouteilles d'osier ». Et dans *Les Pèlerins de Cythère*, de Fuzelier (1713) on voit paraître deux Gilles ornés des choses nécessaires au voyage de Cythère : le premier Gille est couvert de bouteilles, et le deuxième, de cervelas³.

Les deux dernières scènes du deuxième acte n'ont pas d'équivalent dans les scènes conservées de la comédie Fatouville. Fuzelier y suit le schéma tracé par Pétrone : la disparition d'un corps du gibet et la décision de la Matrone, prise après une courte hésitation, de le faire remplacer par le corps de son défunt mari. La dixième et dernière scène fait apparaître, d'une manière assez inattendue, une fée qui, d'un geste de sa baguette, amène un changement de décoration. Surgit alors « un lieu très agréable » qui accueille le double mariage (la Matrone se marie avec Arlequin, et sa fille Isabelle avec Léandre) et un divertissement dansé.

Ainsi, on peut constater, après avoir comparé l'opéra-comique de Fuzelier avec les deux scènes conservées de la Matrone rédigées par l'auteur des Italiens, que c'est bien la pièce de l'Ancien Théâtre-Italien et non pas le récit de Pétrone que Fuzelier choisit de réécrire. Il étoffe la source italienne en ajoutant le prologue, le premier acte ainsi que le finale où l'auteur forain introduit une Fée dont le pouvoir magique est prétexte à un changement de décor spectaculaire.

De la mordante satire italienne, ne reste, chez Fuzelier, que la réplique d'Arlequin qui raille les sergents du Châtelet :

¹ La notice de Laure Thomsen et Françoise Rubellin dans : Françoise Rubellin, *Anthologie*, p. 90.

² *Les Aventures comiques d'Arlequin, ou le Triomphe de Bacchus et Vénus*, Acte I, sc. 1.

³ *Les Pèlerins de Cythère*, scène dernière [XI].

COLOMBINE

AIR : *Tout cela m'est indifférent*

Ce dragon que tu croyais voir
Porte une peau teinte en beau noir.

ARLEQUIN

Elle est plus noire que l'âme
D'un vieux sergent au Châtelet.

Mais il semble que cette pique contre les sergents vient tout simplement du passé criminel d'Arlequin qui lui fait abhorrer tous les gardiens de la justice. A part cette petite pointe, la satire est totalement absente de la pièce foraine.

Il faut remarquer que les deux longues scènes satiriques de *La Matrone d'Ephèse ou Arlequin Grapignan* sont singulièrement statiques et monotones. La première, celle du vieux procureur, n'offre (en tout cas, dans le texte imprimé) aucun jeu de scène, aucun lazzi. La scène de l'étude est un peu plus animée par la quantité des personnages qui y défilent en apportant au procureur toutes sortes de cadeaux et gratifications. On peut imaginer que chaque objet donnait lieu à quelque petit jeu de scène, mais ce n'est pas dans ces jeux accessoires que réside l'intérêt de la scène ; c'est bien les dialogues et non pas l'aspect gestuel, visuel, spectaculaire qui est privilégié par l'auteur. En règle générale, Fatouville décrit les lazzi d'une manière très succincte, ou, plutôt, il ne fait que les évoquer. Le texte de Fuzelier, en revanche, contient les descriptions très détaillées des différents lazzi, jeux et acrobaties proposés aux acteurs. Et c'est justement sur ces jeux de scène, extrêmement nombreux, développés et amusants, sur les changements de décorations et les effets visuels, sur les danses, le chant et la musique (notamment, les parodies d'opéra) que l'auteur forain fonde son pari. Le rire jaune qu'appelaient les crimes d'Arlequin devenu procureur se transforme en rire franc et joyeux provoqué par les balourdises des zanni qui sont, en quelque sorte, remis ici à leur place et ne cherchent plus à s'attaquer ni aux valeurs morales, ni à des corporations puissantes ou institutions sociales reconnues.

Dix ans plus tard, en 1724, la veuve éplorée reviendra sur la scène foraine dans *La Matrone de Charenton*, pièce d'un acte en écriture par Le Sage et d'Orneval représentée à la foire Saint-Laurent par la troupe de Dolet¹. Le Sage et d'Orneval inventeront, pour rafraîchir le sujet ayant beaucoup servi, une nouvelle intrigue : Arlequin endossera le rôle d'un veuf inconsolable poussé au suicide par la douleur de sa perte. Le Sage et d'Orneval ne semblent plus s'inspirer directement du modèle italien, bien que quelques réminiscences subsistent. Ainsi, la Matrone compte parmi ses adorateurs un Procureur qu'elle dédaigne et qu'elle raccompagne en chantant avec sa suivante, Olivette :

¹ Cette pièce est conservée parmi les pièces foraines inédites à la BnF, ms fr. 9314. Voir *DTP*, t. III, p. 348.

LA VEUVE
AIR : *Jean Gille*
Votre peine est inutile,
Jean Gille,
Gille, joli Jean.
OLIVETTE.
Allez gruger la pupille,
Jean Gille,
Gille, joli Gille,
Gille, joli Jean,
Joli Jean, Jean Gille,
Retournez vous en.

Cette raillerie somme toute assez conventionnelle contre les procureurs peu scrupuleux semble être, dans la comédie alerte et enjouée de *Le Sage et d'Orneval*, l'unique survivance du fiel déversé par un robin devenu auteur dramatique à l'encontre de ses collègues dans la comédie de l'Ancien Théâtre-Italien.

E – *Les Mal-Assortis ou Arlequin gouverneur*

1 – Les Mal-Assortis de 1714 et de 1716 : deux pièces ou bien une seule ?

Dans un recueil intitulé *Le Théâtre inédit de Fuzelier* (ms. BnF, fr. 9335) se trouve une pièce foraine inédite, *Les Mal-Assortis ou Arlequin gouverneur* (f^{os} 295-326). Le titre renvoie à la comédie de Charles Dufresny jouée, en 1693, par l'ancienne troupe italienne à Paris, *Les Mal-Assortis*. En effet, il s'agit bien de l'adaptation de l'œuvre de Dufresny¹. Cette pièce foraine est éditée dans le deuxième volume de notre étude.

Dès la première approche, le texte de Fuzelier livre son lot d'énigmes, car tout dans cette pièce – son titre, l'année de sa représentation, le nombre d'actes – pose problème. Nous allons essayer d'y apporter quelques solutions, qui prendront, cependant, la forme d'hypothèses et non de certitudes, car les arguments irréfutables font cruellement défaut.

Dans un document autographe de Fuzelier qui offre un catalogue, non exhaustif mais bien fourni, de ses pièces données à la Foire, le dramaturge mentionne deux œuvres dont les titres nous interpellent.

¹ Judith le Blanc évoque cette adaptation dans le contexte d'autres emprunts effectués par Fuzelier chez Dufresny. Voir Judith le Blanc, « De Dufresny à Fuzelier, affinités et filiation ? », dans *Le Livre du monde et le monde des livres. Mélanges en l'honneur de François Moureau*, dir. Gérard Ferreyrolles et Laurent Versini, Paris, PUPS, 2012, p. 183-190.

À la Foire Saint-Germain de 1714, il indique deux pièces de son cru : « *La Matrone d’Éphèse* en deux actes avec un prologue, les *Mal-assortis* en deux actes avec un prologue. Le succès de ces deux pièces fut éclatant »¹.

Ensuite, à la Foire Saint-Laurent 1716, il mentionne la pièce suivante : « *Arlequin gouverneur*, avec une parodie d’*Alcide et Déjanire* en trois actes. Succès médiocre »².

L’État des pièces données de 1711 à 1720 donne également ces deux dates :
« Foire Saint-Germain 1714. Bel-Air. *La Matrone d’Éphèse* F³. *Les Mal-Assortis*. F. »
« Foire Saint-Laurent 1716. Bel-Air. *Arlequin gouverneur ou les Mal-Assortis* avec une scène parodiée d’*Alcide et Déjanire* opéra Fuzelier du 21 septembre »⁴.

Quant au manuscrit de la pièce (fr. 9335), il ne porte que la date de 1716 qui s’y trouve marquée trois fois : deux fois sur la page de titre (« 21 Sept 1716 », « foire St-Laurent 1716 ») et une fois au commencement du premier acte (« f. St. Laurent 1716 »). Même si le manuscrit ne comportait pas de date, les indices contenus dans la pièce – la présence de Mlle Delisle qui débuta en 1716, ou bien la parodie d’un opéra repris en 1716 – auraient suffi à la dater.

Une question se pose : *Les Mal-Assortis* de 1714 et *Arlequin gouverneur ou les Mal-Assortis* de 1716, est-ce la même pièce ou bien deux pièces différentes ? Si c’est la même pièce, le texte a-t-il été retravaillé entre 1714 et 1716 ? Comment ? Quels sont les rapports entre ces deux pièces foraines et l’original italien ?

On serait tenté de dire qu’il s’agit d’une seule et même pièce. Un petit indice est peut-être fourni par la page de titre du manuscrit. En effet, la deuxième partie du titre (« *ou Arlequin gouverneur* ») est ajoutée par une main différente de celle qui avait tracé « *Les Mal-Assortis* ». Pour la date de représentation (« 21 Sept 1716 »), rajoutée au milieu de la page de titre, il s’agit d’une main non identifiée mais différente de celle qui avait tracé « *ou Arlequin gouverneur* ». En tout cas, on peut imaginer qu’en 1714 cette pièce fut jouée sous le titre des *Mal-assortis* et que deux ans plus tard la même pièce réapparut sous le double titre, celui d’*Arlequin gouverneur ou les Mal-Assortis*, mettant en vedette Arlequin et jugé peut-être plus attrayant. Le nom d’Arlequin pouvait en effet mettre le public en appétit, car ce rôle, en 1716, était tenu par un Arlequin extrêmement populaire, Richard Baxter. L’apparition du double titre peut avoir également une autre raison. La nouvelle troupe italienne était désormais arrivée à Paris. Le théâtre forain devait se séparer du répertoire de l’Ancien Théâtre-Italien

¹ Fuzelier, Ms *Opéra-Comique*.

² *Ibid.*

³ La lettre « F » indiquant Fuzelier.

⁴ *État des pièces*.

qui l'avait alimenté pendant presque deux décennies. Désormais, c'était à la nouvelle troupe italienne de monter les reprises de toutes les comédies éditées par Gherardi et autres vieux canevas. Nous avons déjà dit qu'après le retour des Italiens le théâtre forain présenta surtout des créations originales. De ce point de vue, l'opéra-comique de Fuzelier constitue une exception notable ; son double titre peut s'expliquer par la volonté de se démarquer, ne serait-ce que légèrement, de l'œuvre de Dufresny.

Il est difficile d'imaginer Fuzelier donner à deux pièces complètement différentes le même titre des *Mal-assortis*. Il serait également étonnant que l'auteur forain choisisse ce titre pour une œuvre sans aucun rapport avec celle de Dufresny. La pièce de 1714 et celle de 1716 devaient probablement entretenir un rapport très étroit. Cependant, il ne devait pas s'agir exactement du même texte, car, selon Fuzelier lui-même, *Les Mal-Assortis* de 1714 étaient en deux actes avec un prologue, tandis qu'*Arlequin gouverneur*, avec une parodie d'*Alcide et Déjanire*, de 1716, était en trois actes. Nous allons aborder cette question du nombre d'actes dans la pièce de 1716 un peu plus loin.

Récapitulons rapidement la question. Une comédie intitulée *Les Mal-Assortis* (sans doute, adaptée de l'œuvre de Dufresny) a été jouée en 1714, selon Fuzelier, avec un succès « éclatant ». Quel intérêt, pour Fuzelier, de réécrire à nouveau une pièce qui a très bien marché ? Si le succès n'était pas au rendez-vous, nous pourrions imaginer que l'auteur ait voulu corriger et transformer son ouvrage. Mais après un succès « éclatant », quel besoin de changer le texte ? Pourquoi ne pas le reprendre, tout simplement, les reprises étant une pratique courante à la foire, comme dans tous les autres théâtres ? Par contre, tout en reprenant le texte vieux de deux ans, il est bon de le rafraîchir par une touche d'actualité. Cette touche pouvait, justement, consister en un numéro chanté par Mlle Delisle (Acte I, sc. V) et en deux scènes parodiques qui terminent la pièce.

Ainsi, nous pensons que les choses se sont déroulées de la façon suivante : Fuzelier a transformé *Les Mal-Assortis* de Dufresny en un opéra-comique à la Foire Saint-Germain de 1714. La pièce a eu beaucoup de succès. C'est pourquoi, deux ans plus tard, Fuzelier a repris son texte, l'a retravaillé légèrement en y ajoutant la parodie (voici pourquoi la parodie est expressément mentionnée par Fuzelier lui-même : « *Arlequin gouverneur ou les mal assortis* avec une scène parodie d'*Alcide et Déjanire* opéra ») et en adaptant la pièce aux circonstances du moment (le début de Mlle Delisle) et l'a remis au théâtre en ajoutant un nouveau titre dont le pouvoir de séduction consistait, nous l'avons dit, dans le fait de citer Arlequin que tout le monde voulait voir à cette foire. Un autre argument pour la reprise du même texte avec quelques changements est constitué par le fait qu'en 1714 c'était aussi Baxter qui remplissait

le rôle d'Arlequin dans la troupe pour laquelle travaillait Fuzelier. En 1716, Baxter, selon Fuzelier, « reprit le masque d'Arlequin ». Les informations fournies par les *MSF* semblent préciser les circonstances de cette reprise. En effet, pendant la Foire Saint-Germain de 1716, c'était un acteur nouvellement arrivé de province, Gregoire Toscano, qui avait rempli le rôle d'Arlequin dans la troupe pour laquelle Fuzelier, semble-il, travaillait cette année en exclusivité :

[...] après diverses aventures, il vint à Paris sur la fin de l'année 1715 accompagné d'une jeune et jolie élève appelée Rosette, qu'il faisait passer pour sa fille. [...] Toscano et cette jeune personne se mirent aux gages de la Dame de Baune, au commencement de cette année, et parurent sur le théâtre le même jour, le premier en Arlequin et l'autre dans le rôle d'une suivante, sous son propre nom, avec un succès différent, Rosette charma universellement les spectateurs par son jeu et par sa figure. Il est vrai que le public ne jouit pas longtemps de ce plaisir, puisque cette belle fut enlevée pendant le cours de cette même Foire ; pour Toscano, on convint qu'il jouait d'assez bon sens, mais la grosseur de sa taille déplut. Piqué de son peu de réussite, et encore plus de regret de sa chère Rosette, il rompit les engagements qu'il avait contractés avec la Dame de Baune pour la Foire suivante, et quitta Paris¹.

On peut imaginer qu'avec l'arrivée de Toscano, Baxter s'est trouvé temporairement dépossédé de son emploi habituel. Mais, une fois Toscano parti, Baxter a repris son rôle et, pour mieux faire valoir son talent auprès du public, Fuzelier aurait pu imaginer reprendre l'adaptation des *Mal-Assortis* qui avait tellement plu deux ans auparavant en y apportant quelques changements. L'ajout du fragment parodique était dicté par l'actualité théâtrale du moment, à savoir, la reprise, par l'Académie royale de musique, d'*Alcide* (ou *La Mort d'Alcide*), opéra de Campistron, Lully et Marais. Il est vrai que l'opéra n'a eu, à cette reprise, qu'un petit nombre de représentations. Le succès médiocre de l'opéra expliquerait-il en partie le succès tout aussi médiocre de la comédie-parodie foraine ?

Fuzelier devait sans doute considérer les deux réécritures comme deux pièces différentes et c'est ainsi qu'il les présente dans le « catalogue » de son œuvre foraine que nous avons cité plus haut. Nous pouvons affirmer avec certitude que le manuscrit BnF fr. 9335 présente bien la version de 1716. Dans ce cas, où est celle de 1714 ? Existe-t-elle ? Jusqu'ici, nous ne l'avons pas trouvée, et nous pouvons imaginer qu'elle restera à jamais introuvable. En effet, si l'auteur ne possédait qu'un exemplaire de sa pièce de 1714 et qu'il s'en soit servi pour refaire une autre version deux ans plus tard, la première version aurait dû se trouver raturée et corrigée. Une nouvelle version « propre » a été refaite, qui a remplacé et, pour ainsi dire, effacé celle de 1714.

2 – Fuzelier adaptateur de Dufresny

¹ *MSF*, t. I, p. 183.

Dans aucun endroit du texte manuscrit de la pièce – ni ailleurs – Fuzelier ne précise la source de son inspiration et n’indique sa dette envers Dufresny. Cette attitude lui valut les remarques parfois peu flatteuses des chercheurs : « Sur les planches des deux Foires parisiennes, les scènes de l’Ancien Théâtre-Italien reparaissaient, et certains auteurs pressés comme Fuzelier se les attribuaient sans vergogne. On joua sous son nom au moins deux comédies de Dufresny : *Les Mal-Assortis* (Foire Saint-Laurent, 21 septembre 1716) et *L’Opéra de campagne* (Foire Saint-Laurent, 1713) »¹. Mais il nous semble que deux considérations doivent être prises en compte avant de conclure à l’emprunt inélégant au sens moral douteux de l’auteur forain. Premièrement, ces deux pièces se sont trouvées, sous la plume de Fuzelier, transformées en opéras-comiques. Elles ont été transposées dans un genre nouveau, et il serait aussi vain d’accuser Fuzelier de plagiat que de prétendre qu’un chorégraphe qui a choisi un sujet littéraire pour son ballet a plagié l’œuvre-source. À cette époque, les dramaturges se servaient couramment des sujets et des intrigues imaginés par les confrères pour les arranger à leur guise dans un genre nouveau. Rappelons que le droit d’auteur n’existait pas véritablement avant l’époque révolutionnaire. Deuxièmement, les auteurs du Théâtre-Italien étaient loin de s’enorgueillir de cette collaboration ; ils se cachaient souvent derrière des initiales et abandonnaient entièrement les droits à la troupe. De ce point de vue, Fuzelier pouvait être en tort envers la nouvelle troupe italienne, car son adaptation des *Mal-Assortis* était bien représentée après leur retour et leur installation à Paris, plutôt qu’envers Dufresny. Il ne s’agit pas d’un plagiat tel que nous le concevons aujourd’hui mais d’une pratique généralisée et banale à l’époque du recyclage des textes plus anciens, que ce soient des grands classiques, telles les comédies antiques (Molière, n’a-t-il pas recyclé, pour le plus grand bonheur des spectateurs français, les comédies antiques ?), ou bien les œuvres plus modestes des contemporains. D’ailleurs, si Fuzelier n’indique nulle part la source de son inspiration, il ne le cache pas non plus, bien au contraire : il donne à sa comédie le titre des *Mal-Assortis*, bien certain que les amateurs de théâtre feront le rapprochement avec la comédie de Dufresny.

Un autre chercheur pose la question de l’adaptation sous un autre angle, privilégiant la thèse d’hommage, voire de collaboration entre les deux hommes de théâtre : « Dufresny aurait-il participé à la réécriture de sa propre comédie ? Ces réactualisations sur la scène de la Foire, sous le nom de Fuzelier, de pièces composées par Dufresny pour la Comédie-Italienne

¹ François Moureau, *De Gherardi à Watteau. op. cit.*, p. 13.

étaient-elles ressenties comme autant d'hommages par leur auteur original ? »¹ Malheureusement, il n'existe aucune preuve pour conforter l'hypothèse d'un travail en collaboration entre les deux auteurs ni pour cette pièce², ni pour aucune autre. D'ailleurs, Dufresny ne semble pas avoir travaillé pour les troupes foraines. Quant à l'hommage, nous nous répéterons en disant qu'à l'époque, le fait de faire du neuf dans le vieux était une pratique courante, chez les tailleurs comme chez les auteurs. Tout auteur savait qu'on ne reprend pas seulement les chefs-d'œuvre, mais toute sorte de pièces qui offrent quelques ressources pour un nouveau départ.

Pourquoi avoir choisi cette comédie ? Pour pouvoir émettre une hypothèse, il nous faudra dire quelques mots des *Mal-Assortis* de Dufresny.

Voici l'article que le *Dictionnaire* des frères Parfaict consacre à la comédie de Dufresny : « Comédie de l'ancien Théâtre Italien, deux actes en prose française, et en vers libres [...], avec spectacle et agréments de chant et de danse, par M. Dufresny ; cette comédie a été représentée par l'ancienne Troupe Italienne, le samedi 30 mai 1693, et mise au nouveau Théâtre Italien, le samedi 16 juin 1725 »³. Le *Dictionnaire* de Lérès atteste que la pièce fut jouée « sans succès »⁴. Le marquis d'Argenson, cet amateur de théâtre éclairé (malheureusement, né trop tard pour être le témoin oculaire de l'activité de l'Ancien Théâtre-Italien à Paris), porte un jugement sévère sur la pièce :

Cette pièce n'eut point de succès; si l'auteur n'avait pas donné d'autres chefs-d'œuvre, il ne se serait pas fait sa réputation en littérature agréable. Le sujet en est mauvais, et nulle scène n'est d'un bon comique, c'est de la morale commune employée en pure perte. À la Comédie-Française, il y a une pièce intitulée *Le Divorce*, qui ne s'éloigne pas de la même idée, ainsi que *L'Île du Divorce* au Nouveau Théâtre Italien⁵.

Ainsi, le marquis d'Argenson esquisse quelques liens de parenté que cette comédie pouvait avoir avec d'autres comédies de son époque, par le biais du thème central, à savoir, le divorce. Henri Lagrave explicite ces liens dans un petit commentaire dont il accompagne la remarque du Marquis : « d'Argenson pense sans doute à la comédie d'Avisse, *Le Divorce ou Les Époux mécontents* (C. F., 29 avril 1730) ; il omet *L'Esprit du divorce* de Morand, représenté à la Comédie-Italienne en 1738 et *Le Divorce* de Regnard ». Pour *L'Île du Divorce*,

¹ Judith le Blanc, *Avatars d'opéras. Pratiques de la parodie et circulation des airs chantés sur la scène des théâtres parisiens (1672-1745)*, thèse de doctorat (2009).

² Judith le Blanc perçoit « une réminiscence de la voix de Dufresny » dans un échange de Colombine et Arlequin chez Fuzelier, sans pouvoir préciser s'il s'agit d'une « contamination inconsciente », d'un « clin d'œil discret » ou d'une collaboration éventuelle (« De Dufresny à Fuzelier, affinités et filiation ? », art. cit., p. 187-188).

³ *DTP*, t. VII, p. 570.

⁴ Lérès, p. 275.

⁵ René Louis de Voyer de Paulmy, marquis d'Argenson, *Notices sur les œuvres de théâtre*. Pub. par H. Lagrave. Studies on Voltaire and the Eighteenth Century, vol. XLIII. Institut et musée Voltaire, Les Délices, Genève, 1966, vol. II, p. 629.

Henri Lagrave précise qu'il s'agit de *La Foire des poètes ou L'Île du Divorce*, par Pierre-François Biancolelli, 11 septembre 1730. Nous remarquons que toutes ces pièces, sauf une (*Le Divorce* de Regnard) sont largement postérieures à la période qui nous occupe. *Le Divorce* de Regnard a été éditée dans le recueil de Gherardi, au même titre que les *Mal-Assortis*, mais la parenté entre les deux pièces semble se limiter surtout à l'évocation du divorce et à la satire, d'ailleurs omniprésente chez les Italiens, des mœurs conjugales.

Il aurait été intéressant d'établir les liens entre les *Mal-Assortis* et une autre pièce de Dufresny composée pour la Comédie-Française huit mois après la première représentation des *Mal-assortis*. Cette pièce est mentionnée par le *Dictionnaire des théâtres* : « *Sancho Pança*, Comédie en trois actes et en prose de M. Dufresny, représentée le mercredi 27 janvier 1694. non imp. Hist. Du Th. Français année 1694 »¹. Malheureusement, le texte de cette pièce demeure introuvable².

La comédie des *Mal-Assortis* de Dufresny, boudée par le public, selon les témoignages cités, semble avoir disparu très vite du répertoire de la troupe. Mais le recueil de Gherardi qui accueille cette pièce dans son quatrième volume lui offre une nouvelle vie. C'est probablement grâce au recueil que Fuzelier a eu l'idée de recourir à cette comédie et de l'adapter à la scène foraine.

Pourquoi Fuzelier s'est-il tourné vers une pièce qui n'a pas eu de succès chez les Italiens? Sa réputation, à elle seule, ne pouvait pas suffire pour attirer les amateurs. Probablement, Fuzelier, en homme de théâtre, a vu dans cette pièce les ressources et les possibilités que le marquis d'Argenson, en lecteur exigeant, ne saura pas remarquer.

La comédie de Dufresny fut créée le 30 mai 1693. Or, c'est précisément la période où l'orientation du répertoire italien change. Selon Gustave Attinger,

le règne de la pure improvisation, des lazzi qui se développent en récitatifs au sein de l'intrigue, ce règne passe peu à peu. La satire, les danses, les chansons donnent toujours aux acteurs la possibilité d'exercer leurs talents de mimes et d'acrobates; mais l'intérêt se déplace, et c'est vers les expressions plus françaises de la scène que se tourne le public. En fait, toutes les pièces de cette année 1693 ont l'allure de revues-opérettes³.

Les Mal-Assortis présentent un mélange de prose et de vers⁴, avec des fragments chantés, comme un air italien interprété par l'insouciant et joyeux Marinette (Acte I, sc. V)

¹ *DTP*, t. V, p. 30.

² « Rivière-Dufresny a donné un *Sancho Pança* en prose (1694), qui fut un échec, et dont le texte a été perdu, » – note un chercheur contemporain (Christophe Couderc, « Don Quichotte et Sanche sur la scène française (XVII^e et XVIII^e siècles) », *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 2007, 37-2 (Cervantès et la France), p. 32 (accessible en ligne : <http://mcv.revues.org/141>).

³ Gustave Attinger, *op. cit.*, p. 200.

⁴ Les quatre scènes du deuxième acte sont en vers.

ou bien toute une scène en musique qui ouvre le deuxième acte et nous fait voir le triste Hymen en personne.

Probablement, Fuzelier a été attiré par ce caractère mixte de la comédie de Dufresny. De « revue-opérette » à l'opéra-comique, le chemin n'est pas long.

L'année 1693 semble être, pour Dufresny, l'année consacrée à la satire du mariage. *La Baguette de Vulcain*, *Les Adieux des officiers* et *Les Mal-Assortis* témoignent de son attachement à ce thème, certes, assez banal. La comédie des *Mal-assortis* dont le premier acte est consacré à l'arrangement ridicule du mariage d'Arlequin élu gouverneur et le deuxième, au défilé des époux malheureux, est particulièrement propice à la satire des mœurs conjugales.

Chez Dufresny, on se moque de la fausseté des charmes féminins (voici les filles du défunt gouverneur se préparant à accueillir le nouveau : « L'une attend ses cheveux qui sont chez le coiffeur ; l'autre, deux ou trois dents qu'on achève de limer ; celle-ci, sa couturière, qui lui fait une gorge de satin ; l'autre répète sa leçon devant un miroir »), de la coquetterie démesurée (à cinq heures du soir, les filles n'ont pas encore achevé leur toilette), de la vertu douteuse (« la sagesse d'une fille est semblable à ces petites branches mal nourries qu'on veut enter sur un arbre trop fort, le plus souvent la sève les étouffe »).

Mais le thème satirique magistral, c'est l'hymen, cette union de deux êtres qui ne peut être que malheureux. Chez Dufresny, Hymen paraît en personne à la cérémonie des Mal-assortis et, dans un chant fort triste, se qualifie lui-même de « malheur extrême de la plupart des humains »¹. Le tribunal d'Arlequin ayant pour mission d'écouter tous ceux qui sont mécontents de leur vie conjugale, le prétexte est tout trouvé pour faire passer devant le spectateur tout un défilé de couples ridicules. Ce défilé constitue le deuxième acte de la comédie. Les mal-assortis qui hasardent le remariage ne peuvent espérer que de trouver une situation « moins pire » que la leur. D'ailleurs, les habitants de l'île, tous les gens de bon sens, s'aventurent rarement à changer d'épouse, car « tel qui a une femme jalouse, laide, capricieuse et coquette, ne veut point changer, de peur de trouver pis » (Acte I, sc. I). Toute femme raisonnable – et Colombine en fait partie – préfère largement les commodités du veuvage aux écueils du mariage.

La comédie de Dufresny vise un équilibre entre la satire et la fantaisie, le tableau de mœurs à la française et les jeux de scène à l'italienne, entre la prose, les vers et le chant. C'est probablement ce caractère composite et cette liberté dans la juxtaposition d'éléments de différente nature qui ont attiré l'attention de l'auteur forain.

¹ Fuzelier n'invite point dans sa pièce ce personnage chagrin ; l'Hymen est remplacé par un huissier, ce représentant de justice bien réel.

3 – Le deuxième acte disparu

Une autre question importante que pose le manuscrit des *Mal-Assortis* de 1716 est la suivante : la pièce, était-elle en deux ou bien en trois actes ? Autrement dit, le texte que nous possédons, est-il complet ou pas ? Fuzelier, en cataloguant ses pièces foraines, parle de trois actes. Le commissaire qui assista à la représentation de cet opéra-comique le 29 Septembre 1716 mentionne également les trois actes¹. Le manuscrit que nous transcrivons n'en compte que deux, Acte 1^e et Acte 3^e. La page de titre porte une inscription : « Imparfaite. Le second acte manque »². Ce deuxième acte, existait-il ? Nous pensons qu'il existait, mais qu'il ne nous est pas parvenu. Pourquoi croyons-nous en l'existence de ce deuxième acte ? Il nous semble, mis à part les indications du manuscrit, citées plus haut, celles de l'auteur et du commissaire, que la logique interne de la pièce suppose l'existence d'un acte intermédiaire.

Il est amusant de remarquer que *Les Mal-Assortis* de Dufresny représentent un cas unique, dans le recueil de Gherardi, de pièce en deux actes. Ces deux actes sont composés de six et de cinq scènes respectivement. Mais il est certain que, représentée sur le Théâtre-Italien, cette comédie comportait d'autres scènes qui n'ont pas été conservées. Ces scènes, probablement jouées en italien, n'ont pas été écrites par Dufresny mais imaginées par les acteurs eux-mêmes à l'aide des riches ressources littéraires conservées dans leurs mémoires. Par exemple, la pièce devait impérativement comporter les dialogues des amoureux, Isabelle et Octave/Léandre dont le texte imprimé ne garde aucune trace.

Contrairement à la pièce italienne, l'opéra-comique forain ne comportait sans doute pas de scènes complètes improvisées ; son action se limitait probablement au texte écrit³. Est-il complet ? Quel est l'état de ce texte ? Globalement, ce texte manuscrit est assez soigné⁴ et assez complet. Ainsi, les didascalies sont très présentes, l'auteur prend même la peine d'indiquer tous les passages en prose (nous conservons ces indications), ainsi que les airs des

¹ Campardon, t. I, p. 104. Le rapport complet du commissaire est cité plus loin.

² Cette remarque pourrait être postérieure au manuscrit lui-même et provenir de la personne qui triait les pièces d'une collection dans le but d'y mettre de l'ordre en établissant les titres exactes, les dates de la représentation, ainsi que l'état des pièces. L'examen attentif de la page de titre semble indiquer la présence des deux écritures : la première avait tracé la deuxième partie du titre (« ou *Arlequin gouverneur* ») et « Foire St Laurent 1716 », en bas de page ; la deuxième, la date « 21 sept 1716 » et l'indication « Imparfaite. Le second acte manque ».

³ Bien sûr, cela n'empêchait pas quelques petits ajouts, modifications et improvisations opérés par les acteurs au cours de la représentation.

⁴ Même s'il n'est pas exempt d'erreurs et de ratures. Par exemple, tout à la fin de la première scène de l'Acte I les quatre lignes chantées sont omises au moment de l'écriture, mais sont rapportées aussitôt, en bas de cette même page, et indiquées par un petit signe. La dernière scène de l'Acte III est, elle aussi, corrigée en plusieurs endroits.

couplets. Pour quelle raison cette copie soignée serait-elle incomplète ? Et, ce qui est encore plus surprenant, incomplète du deuxième acte, celui qui devait se trouver au beau milieu du texte ?

Si on adopte l'hypothèse d'un opéra-comique de 1714 retravaillé en 1716, on peut imaginer que l'auteur n'a apporté des changements qu'aux premier et troisième actes. Le deuxième acte qui n'a pas été retouché, était peut-être conservé ailleurs, et son destin a été différent des deux autres. Ou bien, retouchée comme les deux autres, il aurait été tout simplement égaré, car il se trouvait dans un cahier détaché ?

La pièce de Dufresny et celle de Fuzelier présentent toutes les deux une structure semblable. Si le premier acte sert à exposer l'intrigue, avec son couple d'amoureux et un prétendant ridicule, le deuxième acte représente une revue où l'on voit défiler, devant Arlequin, les couples mal-assortis. Une comédie d'intrigue (Acte I) se trouve ainsi accouplée à une pièce à tiroirs (Acte II). Une construction très lâche permet des ajouts et des coupures. C'est ainsi que Fuzelier réussit à joindre à son opéra-comique la parodie de l'opéra *Alcide*. Alcide et Déjanire viennent, en toute simplicité, grossir les rangs des époux malheureux, ce qui permet au dramaturge de repenser l'image des personnages mythologiques dans une veine burlesque. Dans le dernier acte (II^e chez Dufresny, III^e chez Fuzelier), l'apparition de chaque couple forme un épisode indépendant, sans lien direct avec les épisodes qui précèdent ou suivent. La seule exception est constituée par la scène avec le gouverneur et les amoureux masqués, scène qui mène à son dénouement l'intrigue amoureuse exposée au premier acte. Les deux amoureux paraissent au tribunal dans l'espoir de tromper la vigilance d'Arlequin, d'obtenir le divorce pour Finette et d'être mariés ensemble. Enfin, le tout est couronné par un divertissement dansé et chanté.

Mais, si la structure des deux pièces est globalement la même, le « remplissage » de cette structure diffère quelque peu. Ce sont justement ces différences qui nous font croire en l'existence du deuxième acte chez Fuzelier. Ce deuxième acte qu'on présume perdu, que contenait-il ? Il devait probablement développer l'intrigue qui anime le triangle amoureux Léandre-Finette-Arlequin. En effet, à la fin du premier acte nous savons que Léandre est amoureux de Finette, que Finette n'est pas indifférente à lui et qu'elle a peur d'être choisie par le gouverneur. Le troisième acte s'ouvre sur le récit du désespoir de Léandre qui affirme que sa bien-aimée épouse le gouverneur, mais qu'il est encore temps de « risquer tout » pour essayer d'obtenir la belle.

Voici, pour comparer, le plan du premier acte pour les deux pièces.

Charles Dufresny, <i>Les Mal-Assortis</i> Acte I	Louis Fuzelier, <i>Les Mal-Assortis ou Arlequin gouverneur</i> Acte I
<p>Scène I. ARLEQUIN, COLOMBINE. Arlequin apprend que, pour être définitivement nommé gouverneur de l'île, il doit absolument se marier et, pour cela, il a le choix entre les douze filles du défunt gouverneur, dont Colombine est l'aîné et la gouvernante. Il choisirait bien Colombine, mais elle a fait vœux de ne point se marier. En faveur du mariage du gouverneur, tous les couples de l'île jouiront « du vieux droit des époux heureux » : le nouveau gouverneur pourra les démarier et remarier à nouveau en leur choisissant un autre conjoint.</p> <p>Scène II. ARLEQUIN, COLOMBINE, PIERROT eunuque. Pierrot qui est le « sous-gouverneur » des filles du gouverneur, arrive avec une prière de ne pas venir tout de suite, car les filles ne sont pas encore prêtes.</p> <p>Scène III. PIERROT, ISABELLE. Isabelle, la plus jolie des douze sœurs, confie à Pierrot sa peur de plaire au nouveau gouverneur. Pierrot est dans la confiance de sa passion pour Léandre. Isabelle disserte sur les moyens de guérir de son amour pour Léandre, si on la force à se marier avec le gouverneur.</p> <p>Scène IV. PIERROT, les filles du gouverneur. Les filles se préparent à accueillir le gouverneur : elles se parent et répètent les danses et les révérences. « Toutes les filles appellent Pierrot. Pierrot qui veut les servir toutes, s'embarrasse, tombe en courant d'un côté et d'un autre, et s'en va tout en colère ».</p> <p>Scène V. ARLEQUIN, les filles. Arlequin, arrivé par un escalier dérobé, surprend les filles en pleins préparatifs. Les filles minaudent et cherchent à charmer Arlequin par tous les moyens.</p> <p>Scène VI. ARLEQUIN, COLOMBINE, ISABELLE. Arlequin est épouvanté par les « beautés » qu'il vient de voir. Colombine fait venir Isabelle, et Arlequin la choisit sur le champ. Isabelle tente de le dégouter d'elle en feignant d'avoir toutes sortes de défauts, mais la ruse ne réussit pas.</p>	<p>SCÈNE I. ARLEQUIN gouverneur de l'île, COLOMBINE. Arlequin se réjouit d'être nommé gouverneur de l'île. Colombine lui apprend, en entrant, que, pour accéder à cette distinction, il devra se marier avec une des douze filles du défunt gouverneur. Elle en fait partie, mais elle refuse la proposition d'Arlequin, expliquant qu'elle veut rester fille. En faveur de son mariage, tous les couples de l'île jouiront « du vieux droit des époux heureux » : le nouveau gouverneur pourra les démarier et remarier à nouveau en leur choisissant un autre conjoint.</p> <p>Scène II. PIERROT, <i>seul</i>. Pierrot se plaint de son emploi harassant : il a en garde les douze filles du défunt gouverneur.</p> <p>Scène III. LÉANDRE, PIERROT. Léandre est amoureux de Finette, la plus jolie des filles du défunt gouverneur, et veut mettre Pierrot dans ses intérêts ; Pierrot lui fait payer bien cher sa protection.</p> <p>Scène IV. PIERROT, FINETTE. Finette fait part à Pierrot de son amour pour Léandre et de la frayeur que lui cause le tendre intérêt exprimé par le nouveau gouverneur. Pierrot lui vante les qualités de Léandre, tout en faisant son intéressant devant Finette.</p> <p>SCÈNE V. ARLEQUIN, PIERROT, COLOMBINE, le MAIRE de la ville, le CHEF des Matelots, habitants et matelots. Cérémonie d'entrée solennelle du nouveau gouverneur. Divertissement chanté et dansé.</p>

Nous constatons que les deux premières scènes des deux pièces correspondent parfaitement. Ensuite arrivent les petites divergences. Ainsi, dans la scène II, Fuzelier fait dire à Pierrot ce que Dufresny montre dans la très comique scène IV, où Pierrot tente de servir toutes les filles à la fois. Léandre ne paraît pas dans le premier acte chez Dufresny, il n'y a donc pas de scène entre lui et Pierrot (d'ailleurs, le Pierrot de Dufresny n'a point assez de malice pour se faire payer par les amants de ses jeunes protégées). Les scènes de Pierrot et Isabelle chez Dufresny et de Finette et Pierrot chez Fuzelier correspondent de très près.

Fuzelier retranche seulement toutes les longues discussions menées, chez Dufresny, par Pierrot et Isabelle sur des « sujets théoriques » comme celui des moyens à employer pour oublier son ancien amour devenu impossible.

Chez Dufresny, le clou du premier acte, c'est, évidemment, la scène de visite surprise d'Arlequin chez les filles du gouverneur, précédée d'une scène de toilette des filles aidées par Pierrot. Ces deux scènes permettent de multiplier les travestissements burlesques – car une des filles est jouée par Mezzetin, une autre par Pasquariel – et les plaisanteries grivoises.

Dans le texte de Fuzelier qui nous est parvenu ces deux scènes « de sérail » sont absentes. Il serait étonnant, de la part de l'auteur forain, de supprimer purement et simplement des scènes aussi riches en effets comiques. Peut-on l'expliquer par les exigences de bienséances et de censure à laquelle étaient soumises toutes les pièces depuis 1701 ? La scène où Arlequin fait connaissance avec la plus jolie des filles et la choisit pour épouse est également absente. Ainsi, une importante partie de l'intrigue développée dans le premier acte chez Dufresny se trouve escamotée dans l'opéra-comique. L'action du premier acte de la pièce de Fuzelier s'arrête au niveau de la scène III de Dufresny. L'auteur forain qui suivait, jusqu'ici, son modèle avec beaucoup de fidélité, s'en détache pour proposer la scène de cérémonie solennelle d'entrée dans ses fonctions du nouveau gouverneur, ce qui constitue le divertissement final du premier acte.

L'intrigue, à la fin du premier acte chez Fuzelier, se trouve au point suivant : Arlequin doit choisir son épouse parmi les douze filles du défunt gouverneur ; Finette craint que son choix ne tombe sur elle, car elle est amoureuse de Léandre ; Léandre, à force de générosité, s'assure des bonnes grâces de Pierrot. Or, dans le troisième acte, Arlequin, déjà marié, est au tribunal, il démarie et remarie les époux malheureux, parmi lesquels se glissent Finette et Léandre. L'intrigue est interrompue et coupée précisément là où devait se trouver le deuxième acte. Pour ce deuxième acte disparu, on peut imaginer le contenu suivant : Arlequin rend visite aux filles du défunt gouverneur, il fait connaissance de Finette et la choisit pour femme, on les marie (fête et divertissement pouvaient égayer cette scène), Finette et Léandre songent au stratagème qui pourrait encore les unir, malgré le sort contraire. C'est là que commence, en toute logique, le troisième acte.

4 – Les personnages

a) Chez Dufresny

La comédie de Dufresny emploie plusieurs types italiens : Arlequin, Colombine, Pierrot, Isabelle, Octave (Léandre)¹. Mezzetin et Pasquariel sont également dans la liste, mais on ne les voit que travestis en filles de gouverneur, et les traits marquants de ces types sont relativement effacés par le travestissement. Ce travestissement permet, bien évidemment, de pousser la grivoiserie au-delà des limites que l’auteur aurait dû s’imposer si ces rôles avaient été tenus par les femmes.

La présence d’Arlequin est très importante dans la pièce ; il paraît dans quatre des six scènes du premier acte et dans toutes les scènes du deuxième. Mais, malgré cette présence continue, son rôle n’a pas beaucoup de relief, car il n’est, la plupart du temps, qu’observateur et auditeur passif. Dans la première scène, il écoute patiemment Colombine lui expliquer les usages de l’île. Dans les scènes chez les filles du gouverneur il n’est que le spectateur épouvanté de leurs charmes douteux. Il choisit avec joie Isabelle pour son épouse mais il ne se doute pas qu’il joue le rôle du prétendant ridicule, que, bientôt, il jouera celui d’un mari berné par une femme trop fine et qu’il prononcera, sans s’en rendre compte, son propre divorce. Ici, Arlequin subit le sort qu’il réservait d’habitude, en valet rusé et plein d’expédients, aux autres. Dans le deuxième acte, Arlequin, en sa qualité nouvelle de gouverneur, assiste au défilé des mal-assortis en faisant quelques commentaires malicieux et en rendant les arrêts, après avoir écouté les deux parties. Cette singulière absence de relief du personnage est peut-être liée au statut inhabituel d’Arlequin qui est promu, premièrement, gouverneur de l’île, et, deuxièmement, mari d’une belle et jeune Isabelle. Ce glouton, ce suppôt de Bacchus, ce paresseux est transformé ici en une personne de dignité, et même en un représentant de justice censé régler les différends conjugaux. Dufresny lui fait adopter un langage et un comportement plus lisse et plus neutre que d’habitude, ce qui ôte à ce type un peu de son panache.

¹ Dans la distribution donnée au début de la pièce nous lisons : « Octave, amant d’Isabelle ». Or, Octave ne paraît point dans la pièce, et aucun personnage de la pièce ne fait allusion à lui. Par contre, Léandre est bien mentionné par Isabelle qui fait la confidence à Pierrot de son amour pour le jeune homme (acte I, sc. III). C’est également Léandre qui apparaît dans la dernière scène de la pièce et dont la ruse permet aux amoureux de s’unir. Comment expliquer cela? La pièce a été représentée pour la première fois le 30 mai 1693. A cette époque, c’est bien Octave qui remplissait les rôles d’amoureux (du deuxième amoureux si Cinthio jouait le premier, ou du premier s’il n’y avait qu’un seul couple d’amoureux dans la pièce). Mais, dans les années 1694-1697, c’est bien Léandre qui reprit les rôles du deuxième, voire du premier amoureux et remplaça Octave. Ainsi, dans le manuscrit qu’utilisa Gherardi au moment de la publication figurait probablement le nom de Léandre, bien qu’à la première représentation de la pièce ce rôle fut créé par Octave.

Comme par solidarité avec Arlequin, Colombine est très effacée, elle aussi. Elle est présente dans trois scènes du premier acte, mais reste totalement étrangère à l'intrigue. Tout comme à Arlequin, l'auteur lui prêt un langage neutre, et on ne retrouve dans cette Colombine assagie ni la vivacité, ni la malice qui la caractérisent d'habitude dans les pièces du recueil de Gherardi.

En revanche, le type de Pierrot conserve toute sa saveur. Il fait rire par ses attitudes de franc butor : chargé de transmettre une information secrète de la part des filles à leur duègne, Colombine, il l'annonce tout haut devant Arlequin. Un sous-entendu grivois fait connaître aux spectateurs que Pierrot est un eunuque, un personnage comique par excellence. Ici, c'est Pierrot et non pas Colombine qui joue le rôle de confident auprès d'Isabelle l'amoureuse. Mieux, c'est toujours lui qui aide toutes les filles du gouverneur à la toilette, car il est leur seule femme de chambre. On imagine facilement que la scène de la toilette, avec ce pauvre Pierrot tirailé de tous côtés aurait pu être très drôle au théâtre.

C'est en lisant la scène suivante où Arlequin s'introduit par un escalier dérobé dans l'appartement des filles que nous commençons à comprendre le jugement d'Argenson. La première des filles (c'est Mezzetin travesti) fait voir à Arlequin son sein qu'il trouve tellement monstrueux qu'il ne cherche qu'à congédier au plus vite cette fille, mais elle lui fait des avances et tarde à partir. En effet, une scène qui tourne autour d'un sein monstrueux peut faire rire au théâtre mais ne peut en aucun cas être considérée comme une scène « d'un bon comique » tel que le marquis l'entendait.

Une deuxième fille survient, jouée par Marinette, et la conversation passe sur un autre sujet – celui des tailles fines. Ici, nous sommes face à la réalité « extra-théâtrale » qui pénètre dans les textes et les représentations de la troupe italienne. Nous savons que Marinette était souvent enceinte¹. À cette époque, cela devait être également le cas, car elle vante tout particulièrement son embonpoint dont Arlequin se méfie grandement. On imagine facilement les rires provoqués par les justifications faussement innocentes que Marinette trouve à la rondeur de sa taille.

Une autre fille du gouverneur est également un travesti. Elle est jouée par Pasquariel dont la taille, bien plus fine comparée à celle de Marinette, fait à Arlequin une impression très avantageuse. Pour comprendre le comique de cette opposition, il faut se rappeler, premièrement, que Giuseppe Tortoriti alias Pasquariel était particulièrement haut, mince et

¹ Ainsi, dans *L'Opéra de campagne*, Pasquariel, le directeur de la troupe d'opéra ambulante, vante à Arlequin la « productivité » de sa chère moitié jouée par Marinette : « Elle fournit à la troupe deux ou trois musiciens tous les neuf mois ». Pasquariel exagère, mais les comédies italiennes témoignent à plusieurs reprises des grossesses de Marinette.

agile, et, deuxièmement, qu'il était l'époux d'Angélique Toscano dite Marinette. Ce sont donc la femme, probablement enceinte, et le mari travesti en femme qui se succèdent sur scène et déploient leurs charmes pour séduire Arlequin, ce qui ne manque d'ajouter du piquant à la situation. L'agréable conversation de Colombine, sage et quelque peu raisonneuse, et la charmante vue de la jeune Isabelle aident Arlequin à retrouver ses esprits après avoir subi les véritables assauts de la part des autres filles du défunt gouverneur.

Le deuxième acte est consacré au défilé des mal-assortis que l'auteur forain va reprendre assez fidèlement.

b) Chez Fuzelier

Les personnages, tels qu'ils figurent dans la liste donnée dans le manuscrit, peuvent être divisés en trois groupes. Les premiers de la liste, ce sont les types italiens : Arlequin, Colombine, Pierrot, Léandre. Les derniers, ce sont deux personnages mythologiques, Alcide et Déjanire, qui paraissent dans les deux dernières scènes parodiques de la pièce et qu'on aura l'occasion d'évoquer plus loin. Entre les deux, se trouve toute une impressionnante galerie de personnages définis par leur métier ou bien leur âge qui vont défiler devant le tribunal d'Arlequin dans le deuxième acte qui se construit comme une pièce à tiroirs. Tous ces personnages seront, bien sûr, d'essence satirique.

Arlequin et consorts

Colombine tient un rôle de duègne; quoique fille du défunt gouverneur, elle n'est pas en lice pour le mariage avec son successeur et se place volontairement en marge du thème principal de la pièce, à savoir, le mariage. « Seule de la famille » elle a « fait un serment [...] / de rester toujours fille ». Evidemment, cette situation délicate d'éternelle fille prête à des plaisanteries grivoises qui ne se font pas attendre, dans la bouche d'Arlequin.

Pierrot est chargé de la garde des douze filles du gouverneur. Voilà un emploi bien lucratif pour ce zanni insolent et intéressé. Il paraît, pour la première fois, avec un couplet aux sous-entendus grivois, en se plaignant de devoir « remplir les souhaits » des douze filles, ce qui le fait suer et l'exténue.

Quand il s'agit de profiter de la situation, il ne mâche pas ses mots et va directement à l'essentiel :

LÉANDRE
AIR : *Lon la*
Écoute-moi, cher Pierrot.
PIERROT
Pourquoi m'appellez-vous cher?

Vous ne m'avez pas
Encor acheté¹.

Autant dire que Léandre pourra le qualifier de « cher » de plein droit à la fin de cette scène, car Pierrot ne lui offrira pas ses services gratuits.

Le caractère de Pierrot campé par Fuzelier présente un mélange de ruse et de niaiserie. Ce Pierrot ne manque pas d'esprit et il est clairvoyant dans les affaires des amoureux, il devine aussitôt l'amour de Léandre pour Finette et s'amuse à jouer sur les phrases équivoques (« Je la garde bien » désigne la bourse, pour Pierrot, et Finette, pour Léandre). Ainsi, il peut faire preuve d'une certaine perspicacité dans les jugements qu'il porte sur les autres, mais il est fat et ridicule à l'extrême quand il s'agit de lui-même. Il a la vanité de se croire un « dangereux garçon » et assure n'avoir « jamais rencontré de cruelles ». Finette paraît, et Pierrot continue à minauder, comme une coquette accomplie :

Quoi, vous craignez de trop plaire !
Cela n'est pas naturel.
On aime les conquêtes,
Et j'en juge par moi².
(Acte I, sc. IV)

Mieux, ce Pierrot se targue d'être philosophe :

Depuis que je suis ici,
Oh ! Je me suis bien formé
Et parfois je philosophe³.

et d'avoir une connaissance parfaite des cœurs de ses jeunes protégés :

Dans mon particulier,
J'épluche seul vos petits cœurs, Mesdames,
À fond je vous sonde, moi,
À fond je vous sonde⁴.

On remarque que les sous-entendus grivois ne sont jamais loin.

Ce fin connaisseur du genre humain a son propre système de valeurs. Par exemple, il mesure la force de l'amour par l'importance de la somme consentie : « Voilà mon thermomètre pour juger du degré de la chaleur d'un amant ».

Pierrot forain n'est plus le balourd de la pièce de Dufresny, il sait rendre florissantes ses propres petites affaires et, à l'occasion, aider à arranger celles des autres.

Arlequin campé par Fuzelier est un traditionnel jouisseur. Tout comme pour Pierrot, pour Arlequin toutes les situations sont prétexte à extorquer de l'argent ou des cadeaux. C'est ainsi que la cérémonie solennelle de son entrée dans la ville qu'il gouvernera désormais est

¹ Ms. BnF, fr. 9335, f° 300.

² *Ibid.*, f° 30 v°.

³ *Ibid.*, f° 303.

⁴ *Ibid.*

sans cesse interrompue par les demandes d'Arlequin qui veut commencer à jouir incessamment des satisfactions matérielles que son nouveau statut lui promet. À l'occasion, il est capable de sortir une citation latine pour donner plus d'élévation à ses exigences en matière de cadeaux. En cela, il suit l'exemple d'Arlequin italien qui, chez Dufresny, cite en latin les mots d'Hippocrate. Arlequin forain conserve tout à fait son caractère habituel de glouton, poltron et vide-bouteilles, ce qui contraste plaisamment avec sa nouvelle dignité de gouverneur. La scène de son entrée solennelle dans la ville gouvernée, riche en lazzi, développe ce contraste saisissant entre l'attitude solennelle des notables de la ville et l'appétit de la vie et de tous ses plaisirs exprimé par Arlequin avec naïveté et puissance.

Quant aux rôles féminins, celui de Colombine est sans grand intérêt. Elle n'est présente que dans la scène d'ouverture où elle décrit à Arlequin les coutumes de leur île, et dans la dernière scène du premier acte qui montre l'entrée en fonction du nouveau gouverneur et se prolonge par un grand divertissement.

En revanche, le rôle de Finette paraît bien plus intéressant. D'ailleurs, le nom est bien choisi pour une jeune fille rusée et intrépide qui s'arrange elle-même pour divorcer d'un époux odieux (Arlequin le gouverneur) et pour se marier avec son amant, Léandre. À la différence d'Isabelle chez Dufresny, Finette est pleine de malice. Elle confie à Arlequin assis à son tribunal qu'elle veut tromper son mari. Arlequin toujours prêt à se moquer des maris trompés, affirme : « Oh ! Je serai de moitié », et à Finette de répondre : « Au moins ». Le comique de la situation réside dans le fait qu'Arlequin ne se doute pas une seconde que la personne voilée pourrait être sa propre femme.

Les Mals-Assortis

Pour le défilé du deuxième acte, Fuzelier reprend les mêmes couples de mal-assortis que proposait la comédie de Dufresny. Le premier couple qui ouvre le défilé est celui d'un cabaretier et d'une cabaretière très laide. On devine aisément que cette cabaretière ne fut pas une incarnation de féminité dans la mesure où ce rôle était tenu par Gille travesti. La laideur de son épouse ruine le commerce du cabaretier encore plus que la piètre qualité de son vin. Fuzelier suit de très près son modèle, mais, chez lui, la plainte du cabaretier se chante sur un air populaire :

Charles Dufresny, <i>Les Mal-Assortis</i>	Louis Fuzelier, <i>Les Mal-Assortis ou Arlequin gouverneur</i>
Acte II, scène II	Acte III, scène II
LE CABARETIER	LE CABARETIER

[...] Chacun me chante injure, Et me prédit un très fâcheux hiver. Celui-ci dit, que ma femme est trop mûre, Et celui-là, que mon vin est trop vert.	AIR : <i>Turelure</i> Je prévois un triste hiver Car chacun me chante injure. L'un dit : ton vin est trop vert, turelure, L'autre, ta femme est trop mûre, Robin ture lure lure ¹ .
--	--

Ensuite Fuzelier fait paraître le procureur et son épouse coquette, volage et dépensière. Madame la procureuse prétend vivre à la mode, c'est-à-dire, s'affranchir complètement de l'ennuyeux devoir de supporter la compagnie de son mari. Mais le procureur n'entend pas ces façons nouvelles et se rend vite insupportable à vouloir accompagner sa femme lors des parties de plaisir. Ces manières bourgeoises font enrager la procureuse :

Loin de m'appeler Madame
Le sot me nomme sa femme².

Après avoir entendu les doléances, Arlequin procède à un échange à l'intérieur des deux couples ; ainsi, le cabaretier aura une coquette qui attirera du monde chez lui, et le procureur, une femme laide, qui ne le tourmentera pas par les usages à la mode et ne séduira pas les clercs.

La troisième scène permet à Fuzelier d'introduire un couple où la différence d'âge aurait dû rendre l'union impossible si la différence de la fortune n'avait pas réunis, malgré la nature et la raison, ces deux êtres. Il s'agit d'un jeune homme et d'une vieille. Fuzelier reprend l'accessoire et le geste proposés par Dufresny pour rendre ce couple encore plus parlant : la vieille tient une bourse vide, le jeune homme se cure les dents. L'histoire de ce couple se complique davantage par le rôle que joue le jeune homme dans le quatrième couple des mal-assortis, celui d'un jardinier et d'une jardinière grosse. Le couple des jardiniers se présente en même temps que la vieille et le jeune homme, et l'on découvre que les intérêts de ces deux couples sont quelques peu entremêlés, car le jeune homme paraît être l'auteur de l'état délicat dans lequel se trouve la jardinière.

Le jeune homme exerce dans le ménage du jardinier son droit de seigneur vu ici sous l'angle purement comique, car la jeune femme qui méprise son mari semble avoir pour le jeune maître la plus grande sympathie ; la sympathie qui datait, visiblement, d'avant son mariage (c'est justement pour que les choses aient une apparente décence que le maître a fait épouser sa servante par son jardinier). Le jardinier est représenté comme un nigaud, un sot d'autant plus ridicule qu'il se croit fin et rusé. Mais, dans ce jeu conjugal, le jardinier n'est

¹ Ms. BnF, fr. 9335, f° 310 v°.

² *Ibid.*, f° 312.

pas seulement une victime ; il a très bien su se venger en fréquentant l'épouse d'un voisin qui s'est absenté. Ainsi, le mariage est vu comme un jeu de cache-cache perpétuel où les trompeurs sont trompés à leur tour.

Faisant fi des conventions sociales, Arlequin s'attache à réparer les suites du libertinage en mariant le jeune homme à la jardinière et punit le mari complaisant en l'accouplant avec la vieille.

On a déjà remarqué que Fuzelier rajoutait volontiers de la grivoiserie ; c'est le cas dans cette longue scène des jardiniers qui prend une place particulièrement importante dans le défilé des mal-assortis. Cela s'explique assurément par le fait que l'état de la jardinière, ainsi que le champ lexical du jardinage offrent de nombreuses possibilités pour les plaisanteries équivoques. Relevons quelques images : la vieille femme est comparée au « sec et mauvais terrain » qu'on cultiverait en vain, la femme enceinte, au « jardin fleuri », l'enfant qui vient bien trop tôt pour être celui du mari est comparé au « fruit semé sur couche » qui « vient avant la saison », l'accouchement, à la « récolte » (et l'enfant est naturellement, un « fruit mûr » ou bien un « fruit prêt à tomber »). Le seigneur « s'amuse à greffer » quand il vient voir la jolie jardinière, tandis que le paysan prétend « donner seul toutes les façons » à son jardinage et veut que le seigneur « aille cultiver ses oignons » ailleurs. À son tour, le paysan ne veut pas donner « un coup de bêche » dans son jardin, tandis qu'il « cultive » celui de son voisin absent.

Cette scène est tellement longue que l'auteur semble avoir prévu une possibilité de coupure en vue de raccourcissement. Tout un fragment se trouve marqué d'un trait de plume qui semble le détacher du texte avoisinant.

Les deux amants fidèles, Finette et Léandre, paraissent en dernier, tous les deux voilés et déguisés. Pour pouvoir s'unir, ils seront obligés de se faire passer pour les exemples mêmes de l'inconstance. Tous les deux vont réclamer le divorce en invoquant la raison essentielle du dégoût conjugal : Léandre n'aime plus sa femme, car « enfin ma femme est ma femme », et Finette veut changer de chaîne, car son époux est son époux. Cet argument paraît valable à Arlequin, ce qui prouve que, de son point de vue – si ce n'est de celui du dramaturge – un mariage heureux est impossible par définition même.

5 – La dimension parodique

a) La passacaille d'Armide

Les Mal-Assortis de Fuzelier ne contiennent pas seulement deux grandes scènes avec la parodie d'*Alcide* qui seront évoquées plus loin. Dans la cinquième scène du premier acte se trouve déjà un premier renvoi vers le répertoire lyrique de l'époque. Il s'agit de l'espèce de divertissement offert par les matelots et introduit par Pierrot. Cette fois-ci, Pierrot ne chante pas sur un air populaire, mais « sur la passacaille d'*Armide* ». S'agit-il d'une parodie?

La grande passacaille d'*Armide*, pour l'orchestre et chœurs, présente à l'acte V de l'opéra de Lully fait partie des passacailles célèbres de l'histoire de la musique. Ce morceau était bien connu des amateurs de la scène lyrique ; les reprises régulières entretenaient la connaissance de cet opéra dont les morceaux étaient également joués séparément. Dans l'opéra, la passacaille encadre les chants des amants fortunés et des amantes heureuses qu'Armide a chargé de divertir Renaud en son absence. Les rapprochements textuels entre l'opéra et l'opéra-comique sont évidents. Voici la description que donne, dans *Armide*, de leur séjour enchanté un Amant fortuné accompagné des chœurs :

Les Plaisirs ont choisi pour asile
Ce séjour agréable et tranquille.
Que ces lieux sont charmants,
Pour les heureux amants !
(*Armide*, acte V, sc. II)

Le Chef des matelots de l'île où gouverne Arlequin vante aussi les charmes de leur pays, mais aux charmes des lieux enchantés par l'amour se substitue le charme d'heureuse contrée qui n'est pas déchirée par les malheurs de la guerre et la cupidité des robins :

Notre île est la douce retraite
De la félicité parfaite.
Nous n'y voyons jamais
De guerre et de procès.
(*Les Mal-assortis*, acte I, sc. V)¹

Le comique de la comparaison de deux îles s'accentue dans le quatrain suivant. L'île d'Armide est toujours présentée comme l'asile parfait de l'amour :

C'est l'Amour qui retient dans ses chaînes
Mille oiseaux qu'en nos bois nuit et jour on entend.
Si l'Amour ne causait que des peines,
Les oiseaux amoureux ne chanteraient pas tant.
(*Armide*, acte V, sc. II)

L'île d'Arlequin, par contre, se trouve être le paradis des buveurs décrit ici par Pierrot :

Qu'il est doux d'y trinquer sous les treilles !

¹ Ms. BnF, fr. 9335, f° 306.

La pinte en conscience aux guinguettes s'y vend.
Si le vin n'était pas en bouteille,
Les fameux cabarets ne gagneraient pas tant¹.

Cette reprise de l'air célèbre d'*Armide* sert à parodier gentiment les paroles un peu mielleuses et conventionnelles de l'opéra et à amuser le public par l'opposition du « sublime » et du trivial.

b) Les douze travaux de... Pierrot

Les Italiens avaient déjà introduit dans leurs pièces des fragments parodiques, souvent sans grand rapport avec l'intrigue de la pièce. Par exemple, *Arlequin Protée* comportait une excellente petite parodie en cinq scènes de *Bérénice* de Racine. De tels fragments pouvaient facilement voyager d'une pièce à l'autre et être insérés dans toute sorte d'intrigue. Les Forains leur ont emprunté cette manière désinvolte de joindre les petits fragments parodiques à leurs pièces. L'opéra-comique des *Mal-Assortis* se termine par deux scènes (sc. VII et sc. VIII du dernier acte) qui forment une courte parodie de l'opéra *Alcide*.

Cet opéra fut créé par l'Académie royale de musique le 3 février 1693. Fruit de la collaboration de Louis Lully et Marin Marais pour la musique et, pour le livret, l'œuvre de Jean Galbert de Campistron, l'opéra réussit surtout grâce à sa musique. « Le livret qui s'appuie sur la pièce de La Thuillerie *Hercule* (1681) attira les sarcasmes mais la musique rattrapa l'affaire si bien qu'en définitive *Alcide* s'inscrivit au coin des opéras qui réussirent »².

Le 23 juin 1705, cet opéra fut repris sous le titre nouveau de *La Mort d'Hercule*. « Le succès de cette reprise engagea l'Académie royale de musique à remettre ce même opéra pendant l'été de 1716 sous le titre de *La Mort d'Alcide* »³. Les frères Parfaict précisent la date de cette reprise : le mardi 18 août 1716. Malheureusement, cette fois, l'œuvre trahit les espoirs de la direction, car « *La Mort d'Alcide* n'eut à cette reprise qu'un petit nombre de représentations »⁴. Il est possible que l'insuccès de l'opéra ait pu compromettre le succès de l'opéra-comique qui contenait sa parodie.

De tous les personnages de la tragédie, il n'y en a que deux, Alcide et Déjanire, qui paraissent dans les scènes parodiques. Le fait qu'Arlequin a le pouvoir de démarier tous les couples mécontents permet au dramaturge d'intégrer dans la pièce le couple mythologique des plus mal-assortis. Ce couple vient clore le défilé des époux malheureux qui se sont présentés devant le tribunal d'Arlequin. Le puissant héros prie Arlequin de le défaire de son épouse

¹ *Ibid.*, f° 306 v°.

² Edmond Lemaître, notice sur *Alcide ou Le Triomphe d'Hercule*, voir <http://philidor.cmbv.fr>

³ *DTP*, t. I, p. 40.

⁴ *Ibid.*, p. 41.

Déjanire qui lui est devenue odieuse, mais qui s'entête à le poursuivre et à l'empêcher de former de nouveaux liens. Arlequin accueille le célèbre héros par une démonstration éclatante de sa poltronnerie. En voyant Alcide, il dit, tout tremblant : « Qu'entends-je? Ohimé, c'est un loup garou ». Mais il se trouve que ce grand vainqueur qui a combattu tant d'ennemis et dompté tant de monstres légendaires (il se qualifie lui-même par un néologisme plaisant de « fameux monsticide »), a une peur bleue de sa femme. Il a beau être armé d'une massue, il n'osera jamais suivre le conseil d'Arlequin qui consiste à rosser Déjanire pour la rendre plus traitable. D'ailleurs, Déjanire ne consentira pas non plus à suivre le conseil d'Arlequin qui lui propose de se venger « en femme », c'est-à-dire, en trompant son mari à son tour. Les solutions triviales, adaptées par tant de couples de simples mortels, ne peuvent pas convenir aux personnages tragiques !

Ainsi, *Les Mal-Assortis*, un opéra-comique qui traite de l'échec du mariage, se termine par une parodie d'*Alcide*, un opéra qui parle également d'un échec marital. Le tribunal d'Arlequin, dans *Les Mal-Assortis*, propose aux époux une solution pacifique du même conflit qui se révèle si meurtrier dans l'opéra. Alcide désire tester cette solution pacifique et sophistiquée qu'est le divorce, mais elle se révèle inapplicable au personnage tragique. En effet, si tous les couples précédents obtiennent satisfaction (même Finette et Léandre qui se présentent seuls, sans conjoints), Alcide va être débouté par Arlequin le démarieur. Il comprend bien la peine d'Alcide, mais ne pourra rien pour le célèbre vainqueur. Peut-être que l'issue aurait pu être différente si Médée et Jason ou même, pourquoi pas, Jupiter et Junon, se présentaient également à Arlequin avec la même requête, mais ce n'est pas le cas. Aucun autre couple n'est venu pour faire l'échange, et Arlequin n'a le droit de démarier que lorsque quelqu'un d'autre s'engage à reprendre la femme. Comme le divorce a échoué, Alcide s'en va, dépité, et Déjanire, irritée par l'attitude de son époux, court chercher la terrible enchanteresse Thestylis dont l'« art infallible » doit permettre à l'épouse trompée de « Réparer mes malheurs, les venger, ou mourir » (version opéra) ou bien « Réparer mes malheurs, / Les venger ou lon lan la, / Les venger ou mourir » (version opéra-comique). Dans l'opéra, ce sera la vengeance et la mort des deux époux ; dans l'opéra-comique, ce sera « lon lan la » – un joyeux divertissement final qui coupe court à la tragédie qui se préparait et dont une grande partie du public de l'époque connaissait sans doute le triste dénouement.

Le parodiste n'a repris que quatre scènes de la tragédie lyrique : Alcide ordonne les préparatifs d'une fête en l'honneur de Junon (Acte I, sc. IV¹), Alcide redoute l'entrevue avec

¹ À cet endroit, le manuscrit donne la référence exacte à la scène correspondante de l'opéra.

son épouse qui est arrivée de Calidon (Acte II, sc. I), la rencontre d'Alcide avec son épouse (Acte II, sc. II), le désespoir et la rage de Déjanire (Acte II, sc. III). Au moment où la réconciliation et la séparation étaient devenues également impossibles, l'auteur de la parodie abandonne les deux protagonistes à leur destin tragique.

Qui pouvait représenter, dans les scènes parodiques, Déjanire ? L'hypothèse d'Arlequin aurait été de loin la plus séduisante, mais, malheureusement, elle est à écarter absolument, car Arlequin et Déjanire conversent longuement dans la scène finale.

En revanche, nous savons parfaitement qui se cache sous la peau du lion du héros antique, car, dans la dernière scène de la pièce, le manuscrit troque soudainement le nom d'Alcide contre celui de Pierrot. Le choix de personnage de Pierrot pour incarner Alcide est essentiel, car, à lui seul, il opère une dédramatisation radicale. De plus, il permet d'établir une continuité entre le caractère de Pierrot tel qu'il nous est apparu dans les autres scènes de l'opéra-comique et ces mêmes traits de caractère chez le héros mythologique. Le caractère de Pierrot acquiert toute sa valeur comique quand il devient l'apanage d'Alcide. On se souvient de la stupide suffisance de Pierrot, de sa certitude de plaire à toutes sans exception, de ses efforts pour paraître, devant Finette, en fin connaisseur du sexe faible et en homme de grande expérience en affaires de cœur. Pierrot avait déjà prononcé une phrase d'Alcide (« Pierrot en vain n'a jamais soupiré »), et il la reprendra avec la même fatuité une fois transformé en ce héros indomptable (« Alcide en vain n'a jamais soupiré »). Dans la pièce de Dufresny, Pierrot est présenté comme un eunuque, cela alimente même quelques plaisanteries ; chez Fuzelier, la chose n'est pas dite ouvertement, mais sa fonction de sous-gouvernante auprès de douze vierges fait inmanquablement pensé à l'eunuque gardien du sérail. En tout cas, ce personnage est à l'opposé de l'idée de puissante virilité incarnée par Alcide. Les éléments clés de la légende d'Héraclès sont mentionnés par le parodiste : on retrouve les allusions à deux monstrueux serpents qui se sont attaqués à ce héros dans son berceau, ainsi qu'aux trois de ses Douze Travaux (lion de Némée, sanglier d'Érymanthe, l'hydre de Lerne). Mais ces épisodes héroïques ont subi une transformation comique qui a rendu ces exploits plus dignes de Pierrot que d'Alcide : ainsi, Alcide raconte qu'étant au berceau, il a étranglé deux « très grosses couleuvres ».

Dans ce modeste fragment parodique, Fuzelier donne pour la première fois à Pierrot le rôle d'un héros antique. L'année suivante, en 1717, Fuzelier le fera apparaître sous les traits du héros d'un poème épique, *Roland furieux* (*Pierrot furieux ou Pierrot Roland*, de Pannard, Boizard de Ponteau et Fuzelier), en 1722, Pierrot prendra l'apparence de Romulus (dans *Pierrot Romulus ou le Ravisseur poli*, de d'Orneval, Le Sage et Fuzelier), en 1729, de

Tancredi, un autre héros épique (*Pierrot Tancredi ou la méprise de l'amour*, de Pannard, Boizard de Ponteau et, Fuzelier), en 1737, de Cadmus (*Pierrot Cadmus*, de Carolet).

6 – La représentation de la pièce

Il est réconfortant, dans l'histoire incertaine de la scène foraine, de pouvoir compter sur une date et une localisation absolument sûres. Pour *Les Mal-Assortis*, on tient enfin une information au-dessus de tout soupçon, car fournie par un commissaire. Sur une plainte des acteurs de la Comédie-Française, le commissaire Louis Poget assista à une représentation de l'opéra-comique de Fuzelier à la Foire Saint-Laurent. Son rapport contient une description complète du spectacle, avec nombre de détails passionnants :

L'an 1716, le 29 septembre, nous Louis Poget, etc., en conséquence d'un réquisitoire à nous adressé par les Comédiens Français, sommes transporté, sur les cinq heures du soir, en la salle et jeu de danses de cordes des sieurs Baxter et Sorin, situés dans le préau de la foire Saint-Laurent, où, après le jeu de danses de cordes fini, il a été représenté sur un théâtre orné de lustres et de décorations une pièce en trois actes qui a pour titre : *Arlequin gouverneur*. Et nous avons remarqué que les acteurs et actrices se parlent et se répondent quelquefois pendant le cours de ladite pièce par des discours en prose qui se suivent et qui ont rapport aux chansons qu'ils chantent, et particulièrement ledit Baxter, qui fait le rôle d'Arlequin, ledit Sorin, celui qui fait le rôle de Pierrot, et celle qui fait le rôle de Colombine se parlent et se répondent aussi très-souvent en prose. Et nous avons aussi remarqué que, dans le troisième acte, ledit Baxter qui fait le rôle d'Arlequin, un acteur qui fait un rôle de paysan sous le nom de Lucas et une actrice qui fait le rôle de la femme dudit paysan, se parlent et se répondent en prose beaucoup plus qu'ils ne chantent par des discours suivis et liés ensemble ; ce qui forme une comédie complète en plusieurs scènes. Et avons aussi remarqué que dans la salle où jouent lesdits Baxter et Sorin il y a un orchestre où sont 14 particuliers qui jouent ensemble de chacun un instrument de musique¹.

Ainsi, il devient possible d'établir clairement les données de cette représentation de cette représentation (ainsi que de celles qui ont précédé et suivi, car la première représentation datait, selon le manuscrit, du 21 septembre). La pièce fut jouée sur le théâtre du Jeu de paume de Bel-Air, par la troupe de la Dame de Baune qui comptait, parmi ses membres, un célèbre Arlequin, Richard Baxter, un Mezzetin apprécié, Saurin, et un Pierrot très populaire, Hamoche. Nous avons déjà signalé que c'est précisément à cette foire que Baxter a repris le masque d'Arlequin.

Un autre fait marquant de cette foire fut le début de Mlle Delisle². Cette actrice, devenue ensuite célèbre sous les noms de Colombine ou d'Olivette, créa un véritable événement à la Foire Saint-Laurent de 1716. Voici le témoignage des frères Parfaict :

[1716 Foire Saint-Laurent] Sur le théâtre de Bel-Air, on donna *Arlequin Hulla ou la Femme répudiée* [...]. Celui-ci eut un succès digne de la réputation de Mrs. le Sage et d'Orneval qui en étaient les auteurs ; [...]. Malgré cela, ce qui attira plus de monde à ce jeu, fut le début de la nouvelle Colombine. C'était la fameuse Demoiselle De Lisle, qui après avoir reçue mille applaudissements sur le théâtre de l'Opéra de Lyon, était venue en 1715 se présenter à celui de Paris, où, je ne me souviens pas par quelle raison, elle ne fut point reçue. Peu de temps après elle fut sollicitée d'entrer dans la troupe foraine régie

¹ Campardon, t. I, p. 103-104.

² « Mlle de Lisle commença à jouer aux foires » (*État des pièces*).

par la Dame de Baune, où elle parut avec un succès éclatant. Cette actrice eut dès lors une telle réputation, que j'ai vu plusieurs personnes assurer que les autres spectacles de Paris pourraient à peine fournir une semblable actrice¹.

Ce début brillant trouve son reflet dans la comédie des *Mal-Assortis*. En effet, dans le divertissement de la fin du premier acte, Mlle Delisle chante en solo, ce qui est explicitement indiqué dans le manuscrit (c'est la seule fois qu'un nom d'acteur y paraît). Quel rôle pouvait-elle jouer dans cet opéra-comique ? Colombine ou bien Finette ? Les indices manquent pour pouvoir l'affirmer avec certitude. Les deux actes conservés semblent mettre plus en vedette le rôle de Finette ; mais peut-être que la présence du deuxième acte aurait changé cette impression ?

Il est probable que Fuzelier ait repris son adaptation des *Mal-Assortis* de 1714 pour proposer les rôles particulièrement avantageux à Baxter et Saurin, ainsi qu'à Mlle Delisle.

a) *La musique*

Comme on vient de le voir, le rapport du commissaire indique l'existence d'un orchestre assez important composé de « quatorze particuliers qui jouent ensemble de chacun un instrument de musique »². On retrouve une autre preuve de la présence de plusieurs instruments dans la didascalie à la fin du premier acte : « On emporte Arlequin au son des instruments et le chœur chante ».

L'auteur de l'opéra-comique utilise une grande variété d'airs, 56 en tout³ ; relativement peu d'airs se répètent plusieurs fois, l'écrasante majorité n'est employée qu'une seule fois⁴.

¹ *MSF*, t. I, p. 188-190.

² *Ibid.*, p. 104.

³ Voici leur liste, avec le nombre d'occurrences par acte : *Petit boudrillon* 1 ; *On n'aime point dans nos forêts* 1 ; *Tout cela m'est indifférent* 1333 ; *Un Capucin à barbe* 11333 ; *du Pendu* 13 3 (?)3333 ; *Lere la* 133 ; *Y avance* 113 ; *Dirai-je mon Confiteor* 133 ; *Beauté, la rareté, la curiosité (La)*. 1 ; *Tu croyais en aimant [Colette]* 13333 ; *Vous m'entendez bien* 133 ; *de Joconde* 13 ; *Adieu, paniers, vendanges sont faites* 13 ; *Je suis fort surpris qu'en France* 1 ; *Lon la* 13 ; *À la façon de Barbari* 13 ; *Dirai-je mon confiteor* 13 ; *Quand on a prononcé* 1 ; *Flon, flon etc.* 13 ; *De quoi vous plaignez-vous* 13 ; *J'entends déjà le bruit des [armes]* 1 ; *Branle de Metz* 1 ; *Je suis fils d'Ulysse, moi* 1 ; *Réveillez-vous, belle [endormie]* 13333333 ; *Bacchus est le protecteur* 1 ; *Tarare ponpon* 1 ; *La bigarnaise* 1 ; *Amis, sans regretter Paris* 133 ; *Zon, zon, Lisette* 1 ; *De Grimaudin* 1 ; *Je suis fort* 1 ; *Lampons* 3 ; *Lon lan la derirette* 33 ; *Belle Manon* 33 ; *Turelure* 3 ; *Je ferai mon devoir* 33 ; *Ne m'entendez-vous pas* 3 ; *Au cap de bonne espérance* 3 ; *Vous m'entendez bien* 333333 ; *Tuton tutaine* 3 ; *Reguingué* 3 ; *Riche du jus de la treille* 3 ; *J'entends déjà le bruit des armes* 3 ; *Lon lan la derirette* 333? ; *Au cap de bonne espérance* 3 ; *Quand le péril [est agréable]* 3 ; *Tout cela m'est indifférent* 3 ; *Mon mari est à la taverne* 3 ; *Je suis fils d'Ulysse, moi* 3 ; *Lanturlu* 3 ; *Grelin quin quin* 3 ; *Sarabande de l'inconnu* 3 ; *Vraiment, ma commère, oui* 3 ; *Non, je ne ferai pas* 3.

⁴ Parfois, trois répliques s'enchaînent sur ce même air, mais nous comptons cela comme une seule utilisation, s'il n'y a pas eu d'autres airs au milieu.

Parfois, une réplique est constituée d'une partie de refrain connu qui colle parfaitement à la logique de la scène :

ARLEQUIN
AIR : *De quoi vous plaignez-vous*
De quoi vous plaignez-vous ?

Parfois, au contraire, les paroles de l'air créent un contraste avec l'état émotionnel du personnage. Ainsi, Arlequin, chagrin d'avoir perdu sa femme, chante sur l'air *Tout cela m'est indifférent*, et pourtant un « trouble agite [s]on âme » et il se met à pleurer.

Dans les scènes parodiques, les airs servent à rabaisser comiquement le pathétique de l'opéra. Il est, certes, amusant de voir le héros grec se présenter (« Vous voyez le puissant Alcide ») sur l'air *Mon mari est à la taverne*.

Parfois, la prose et les vaudevilles se trouvent savamment imbriqués. Les acteurs devaient maîtriser les passages des paroles chantées à la prose et vice versa et les effectuer avec aisance. En témoigne ce petit dialogue (Acte III, sc. IV):

LE JARDINIER
AIR : *Réveillez [-vous, belle endormie]*
Je suis expert en jardinage.
ARLEQUIN
(prose) Vous êtes jardinier.
LE JARDINIER
Oui, fort habile et fort vanté.
(prose) Et cependant
Ce n'est pas moi dans mon ménage
Qui produit la fertilité¹.

Dans les deux scènes parodiques, les répliques en prose interrompant les paroles chantées reprises d'opéra, servent, semble-t-il, à rendre le propos ridiculement trivial. Ainsi, dans un quatrain qui reprend assez fidèlement les expressions de l'opéra, le parodiste insère une phrase prosaïque, au style haché et ridiculement militaire :

DÉJANIRE
AIR : *Dirai-je mon [Confiteor]*
Malgré vos ordres absolus
J'ai cru me pouvoir tout me² permettre.
(prose) Seigneur, l'amour a commandé, j'ai obéi.
Depuis quand n'excuse-t-il plus
Tous les crimes qu'il fait commettre ?³

Pour mettre en valeur la participation de Mlle Delisle, l'auteur lui ménage un numéro chanté en solo (Acte I, sc. V). Malheureusement, on ne sait pas ce qu'elle chante car il n'y a aucune précision là-dessus dans le manuscrit. Ce numéro chanté est placé au cœur d'un grand

¹ Ms. BnF, fr. 9335, f° 314.

² L'un des deux pronoms réfléchis paraît superflu.

³ Ms. BnF, fr. 9335, f° 324.

divertissement chanté et dansé qui termine le premier acte. La place importante accordée à ce divertissement laisse deviner son importance pour le succès de la pièce.

b) *La danse, les lazzi, les éléments spectaculaires*

Les danses, les jeux de scènes, les travestissements, les effets visuels, tout concourt à rendre l'opéra-comique de Fuzelier attrayant non seulement pour les oreilles mais aussi pour les yeux des spectateurs.

La comédie de Dufresny commence au moment où Arlequin a découvert la coutume de l'île qui oblige le gouverneur à se marier ; il est attristé et indigné. Fuzelier choisit de remonter, pour démarrer l'action, à un moment antérieur : Arlequin se réjouit de son incroyable promotion et il ne sait pas encore que sa liberté sera le prix de cette ascension sociale. L'opéra-comique commence par une danse, des sauts et des chants d'allégresse d'Arlequin qui croit toucher enfin à la pleine satisfaction de tous ses désirs : il devient « gros seigneur » d'une île charmante. Colombine fait cesser cette danse joyeuse en annonçant que, pour être gouverneur de l'île, il lui faudra se marier. Quitte à passer par là, Arlequin préfère prendre tout un sérail ; apprenant qu'il doit se marier avec une fille du défunt gouverneur, et qu'elles sont douze, il s'exclame :

C'est un sérail que sa famille.
Je vais être un petit sultan.

Ainsi, le choix de Fuzelier présente l'avantage de laisser Arlequin exécuter une danse, avec sauts et quolibets, et ensuite de permettre au public de savourer la surprise de l'annonce avec le personnage. L'acteur peut ainsi explorer les registres émotionnels différents: la joie, la surprise, l'incrédulité, le chagrin.

Commencé par une danse en solo, l'opéra-comique se termine par une danse de tous les Mal-Assortis ; le premier acte se clôt également par un divertissement chanté et dansé.

De nombreux lazzi ponctuent les scènes de l'opéra-comique ; la plupart, de facture très classique, traduisent l'attachement des personnages aux biens terrestres, argent et bonne chère. Les lazzi ne sont pas l'apanage d'Arlequin à lui seul, le rôle de Pierrot en contient aussi un grand nombre. Par exemple, dans la scène avec Léandre, Pierrot fait le lazzi de compter de l'argent, de donner de l'argent ou bien de donner une bourse, et Léandre est bien obligé de répéter ses gestes en lui donnant effectivement et la bourse, et l'argent.

Arlequin exécute des lazzi de rire (Acte I, sc. I), de pleurer (Acte III, sc. VI), il se suce les doigts quand il fait la connaissance d'un fameux cabaretier (Acte III, sc. II), et il fait le

lazzi des cornes au Procureur (Acte III, sc. III) ou bien le lazzi de peur en voyant Alcide arriver (Acte III, sc. VII).

La cérémonie d'entrée d'Arlequin en sa qualité de gouverneur se présente comme une joyeuse suite de lazzi, car Arlequin, mécontent du caractère abstrait des hommages qu'on lui rend, veut du concret : des présents, de l'or, de la nourriture et du vin. Quand le Maire de la ville lui offre les clefs de la ville dans un plat, Arlequin essaye de « goûter » à sa nouvelle condition comme il goûterait à une sauce. Pierrot se joint à Arlequin dans cette quête impatiente des plaisirs bachiques. Les deux compères tendent de concert leurs chapeaux au maire de la ville en espérant y recevoir une rasade, car le maire a annoncé une journée de fête (« Que ce jour à boire on emploie », Acte I, sc. V).

La cérémonie d'entrée solennelle du nouveau gouverneur (Acte I, sc. V) devait présenter ce double intérêt d'une scène comique truffée de lazzi et d'un tableau coloré et peuplé de personnages habillés sans doute de manière fantaisiste.

Le rapport du commissaire affirme que l'opéra-comique a été joué « sur un théâtre orné de lustres et de décorations ». Qu'entend-il sous le nom de « décorations » ? Malheureusement, il est difficile de le savoir avec exactitude.

Dans le texte, le premier acte s'ouvre de la manière suivante : « Le théâtre représente les rivages agréables d'une île et au fond la mer » (Acte I, sc. I). On peut imaginer une toile de fond où figure le paysage décrit. D'ailleurs, la scène de l'Hôtel de Bourgogne présentait probablement le même tableau au début des *Mal-Assortis* de Dufresny, si l'on en croit la remarque : « Le théâtre représente une île en Espagne ».

Le décor du troisième acte est décrit de manière suivante : « Le théâtre représente un jardin agréable où est le tribunal d'Arlequin pour juger les Mal-Assortis ». Chez Dufresny, la même scène se passait à l'intérieur, et la description de la mise en scène était beaucoup plus détaillée : « Le théâtre représente la salle des Mal-Assortis. On voit l'Hymen au milieu de quantité de maris et de femmes qui se tournent le dos, et qui rechignent l'une contre l'autre. L'Hymen est assis sous un arbre sec, tout plein d'oiseaux de mauvais augure, comme coucous, hiboux, chauve-souris, etc. La symphonie joue un air fort triste » (Acte II, sc. I). La description aussi détaillée dans la pièce de Dufresny s'explique peut-être par le fait que cette pièce se trouve dans un recueil destiné à un public dont une partie n'a pas connaissance de la réalité des représentations de l'Hôtel de Bourgogne. Le recueil de Gherardi était, en quelque sorte, un vestige d'un théâtre disparu. L'éditeur avait donc tout intérêt à rendre ses didascalies fournies et explicites s'il voulait que les lecteurs puissent imaginer clairement chaque scène. Il avait peut-être aussi en vue de mettre en évidence le caractère soigné et inventif des décors de

l'Hôtel de Bourgogne. Le manuscrit de l'opéra-comique, pour sa part, a été rédigé en vue d'une représentation par une troupe concrète, rédigé probablement en collaboration avec l'entrepreneur ou les acteurs. C'était un support de travail, et non un texte destiné directement aux lecteurs, c'est pourquoi il n'y avait nul besoin de longues descriptions. Nous ne pouvons que le regretter.

F – *Arlequin grand-vizir*, de Louis Fuzelier et Pierre-François Biancolelli

1 – *Arlequin grand vizir*, de l'Ancien Théâtre-Italien

« Dans le panorama mouvementé des "affaires des Turcs" qui ne cessa de fixer l'attention des Français à l'époque de Louis XIV, nul autre personnage n'exerçait plus de fascination que le Grand Vizir »¹. On ne sera donc pas surpris de retrouver ce personnage sur la scène de l'Ancien Théâtre-Italien aussi bien que sur la scène foraine. Dans son article consacré à la représentation des pièces mettant en scène le Grand Vizir chez les Italiens et chez les Forains, Clarence Dana Rouillard fournit des précisions intéressantes sur les personnages historiques réels, sultans et vizirs, qui ont nourri la curiosité du public français de l'époque. On n'y reviendra pas, se contentant de souligner que la Turquie, sa politique, ses souverains et ses hauts dignitaires étaient un thème brûlant d'actualité en France dans les années 1670 et 1680². De la cérémonie turque du *Bourgeois Gentilhomme* (1670) à *Arlequin Grand Vizir* chez les Italiens (1687), le théâtre se fait écho de cet engouement pour la Sublime Porte.

Edward Said, l'auteur d'une étude magistrale sur l'orientalisme, avait souligné la conception très théâtrale que les Européens se faisaient de l'Orient : « L'Orient [...] paraît être, non pas une extension sans limite au-delà du monde européen connu, mais plutôt un espace fermé, une scène théâtrale rattachée à l'Europe »³. Bien entendu, il ne s'agit pas ici du théâtre à proprement parler, mais d'une particularité de la construction mentale que les

¹ Clarence Dana Rouillard, « Un *Arlequin Grand Vizir* joué à Paris en 1687 et ses échos au théâtre de la foire », *Revue d'Histoire du Théâtre*, 1976, juillet-septembre (3), p. 203.

² Dans une étude déjà ancienne mais riche d'informations, Pierre Martino esquisse la succession des modes orientales en France : à partir de 1660, c'est la Turquie qui domine avant de céder la place, à partir de 1700, à la Chine. Vers 1740, la Turquie et la Perse retrouvent momentanément la faveur des Français avant d'être éclipsées, à partir de 1760, par l'Inde (Pierre Martino, *L'Orient dans la littérature française au XVII^e et au XVIII^e siècle*, Paris, Hachette et C^{ie}, 1906, voir Première partie, chapitre VI (*La connaissance de l'Orient : ses progrès, ses phases, ses modes*)).

³ Edward W. Said, *Orientalism*, New York, Vintage Books, 1978, p. 63. Traduit de l'anglais et cité dans Michèle Longino, « Politique et théâtre au XVII^e siècle : les Français en Orient et l'exotisme du *Cid* », dans *Littérature et exotisme XVI^e – XVIII^e siècle*. Conférences réunies par Dominique de Courcelles (1). Paris, École des chartes, 1997 (Études et rencontres de l'École des Chartes), p. 37.

Européens avaient élaborée dans leur tentative de comprendre l'Orient. Cette particularité de la vision européenne pourrait expliquer la vogue des sujets orientaux dans l'art européen et notamment dans le théâtre du XVIII^e siècle.

Qu'est-ce qui rend le thème turc particulièrement adapté à l'univers théâtral ? En premier lieu, le parfum d'exotisme qui se traduit par les costumes chatoyants, par les objets de décor (tapis, carreaux) colorés. Les ballets turcs peuvent facilement mêler les mouvements originaux, censés représenter la tradition orientale, et l'aspect comique, bouffon. La création de l'univers oriental sur scène demande le concours de tous les métiers du théâtre et aboutit à un résultat visuellement très impressionnant comme le souligne Véronique Lochert :

L'Orient, dont l'altérité est d'abord perçue sur le plan visuel, offre au dramaturge un univers profondément spectaculaire : costumes, objets, architecture, gestes et comportements suscitent la curiosité et l'étonnement de ceux qui le parcourent. La représentation de l'Orient sur scène sollicite tous les domaines du spectacle, du décor au jeu de l'acteur en passant par la musique, les costumes et le maquillage¹.

Quant au personnage du grand vizir, il semble fait tout exprès pour une intrigue théâtrale. En effet, le destin des vizirs fait souvent succéder, de manière intensément dramatique, à l'élévation vertigineuse, une chute cruelle suivie de l'exécution à l'aide du funeste cordon de soie. Ce cordon devient, avec le mouchoir jeté par le Sultan à la plus belle, l'accessoire indispensable de cet Orient de convention, le premier symbolisant la cruauté de cet univers, et le deuxième, son érotisme. Ainsi se profilent les deux pôles entre lesquels va se dérouler l'action des pièces orientalisantes : la volupté qui pousse le Sultan à convoiter toute femelle nouvelle qui se présente à sa vue², et la violence qui menace à tout moment les personnages tombés dans le pouvoir du Sultan³. Cette volupté orientale se révèle particulièrement troublante, car elle a pour lieu d'action le sérail⁴ : un endroit qui cristallise les phantasmes érotiques européens, un endroit du triomphe du mâle (le Sultan) ainsi que de

¹ Véronique Lochert, « Le spectacle de l'Orient sur les scènes européennes au XVII^e siècle », dans *Récits d'Orient dans les littératures d'Europe (XVI^e-XVII^e siècles)*, dir. Anne Duprat et Émilie Picherot, Paris, PUPS, 2008, p. 264.

² Même endormi, le Sultan de la pièce foraine *Arlequin grand vizir* est en proie à l'agitation amoureuse (acte III, sc. 7).

³ Dans la pièce foraine *Arlequin grand vizir*, la cruauté orientale atteint son comble avec le récit du supplice du pal (Acte II, sc. 3). Ailleurs, Arlequin affirme que les exécutions sanguinaires sont le passe-temps du Sultan : « Je suis très las de l'Alcoran, / Je viens de la cour du Sultan. / Fou qui de le voir se fait fête. / Le drôle en se curant les dents / À plus d'un Turc coupe la tête. / C'est, dit-il, pour tuer le temps. (*Arlequin grand vizir*, acte III, sc. 1, ms. BnF, fr. 25480 f^o 257).

⁴ C'est effectivement par ce nom-là que les auteurs forains désignent le harem du sultan. Ils ne font que suivre la tradition qui s'est formée bien avant le XVIII^e siècle : « Le sérail est ainsi le lieu par excellence qui, pour les esprits français, concentre toute la théâtralité orientale. Si le sérail désigne le palais de l'Empereur, des Princes et de quelques Grands en Orient, de manière impropre, à cause d'une confusion avec le mot « harem », le terme va renvoyer en littérature plus précisément à la partie du palais où sont les femmes, et, par extension, à toutes les femmes qui sont dans le sérail, accompagnées de leur suite » (Sylvie Requemora-Gros, « Scènes de sérail : la construction d'une Barbarie théâtrale et romanesque au XVII^e siècle », dans *Récits d'Orient dans les littératures d'Europe (XVI^e-XVII^e siècles)*, *op. cit.*, p. 251).

son humiliation suprême (les eunuques), un étrange endroit habité par trois sexes, femmes, hommes, eunuques, où la question de l'identité sexuelle se pose de manière quasi obsessionnelle. C'est là-dessus que les auteurs dramatiques jouerons sans relâche : un homme qui pénètre dans le sérail déguisé en femme – ce que Fuzelier imagine pour – court un grand risque de se voir transformé en être du « troisième sexe », celui des eunuques. Comme, en principe, seul le Sultan a le droit d'accéder à ce lieu secret, tout autre homme admis dans le sérail est taraudé par le désir de prouver qu'il est encore homme, et le côté comique de cette obsession est parfaitement mis en valeur par les dramaturges¹.

Tout auteur qui esquisse le tableau de la vie turque possède un moyen sûr de flatter le public français, car la comparaison entre les deux mondes est toujours favorable à ce dernier, en amour comme en politique². En effet, les auteurs ne décrivent pas vraiment le monde ottoman, mais plutôt « un modèle européen renversé »³, un monde à l'envers, bizarre, irrationnel, risible et qui aurait grand besoin d'être réformé selon le modèle français.

Les Français que le destin amène dans cette contrée exotique qu'est la Turquie sont contraints d'y jouer toutes sortes de rôles. C'est dans ces termes de jeu théâtral que Michèle Longino décrit la réalité humaine des voyageurs européens en Turquie : « Les voyageurs du XVII^e siècle trouvent à Constantinople une société qui leur est fermée. Afin de pénétrer cet espace interdit, afin d'y jouer, ils se déguisent et s'arrogent des rôles, se transforment en acteurs, parfois au risque de leur vie. [...] Figurativement et littéralement, l'Orient est un espace de théâtre »⁴. Les personnages de la pièce italienne et de la pièce foraine agissent aussi de cette manière-là : Arlequin se fait passer pour le neveu du Prophète avant de se déguiser en femme, Pierrot dissimule sa nature virile pour éviter la castration, Léandre et Isabelle cachent les liens amoureux qui les unissent etc.

Les Turcs semblent hanter la scène de l'Hôtel de Bourgogne depuis les années 1660. Le *Scenario* de Dominique contient quelques scènes du canevas intitulé *Les Trois faux Turcs* qu'Antoine d'Origny nomme *Les Trois Turcs supposés* et qui daterait de 1667⁵. Dans ce canevas⁶, Arlequin et Trivelin se déguisent en Turcs, parlent turc, et Arlequin, questionné sur

¹ Par exemple, dans le personnage de Pierrot d'*Arlequin grand vizir*. Voir l'édition de la pièce.

² « Le sérail est précisément le lieu où s'élaborent ainsi à la fois le mythe du despotisme oriental et a contrario le mythe de la civilisation policée française » (Sylvie Requemora-Gros, « Scènes de sérail », art. cit., p. 261).

³ Michèle Longino, « Politique et théâtre au XVII^e siècle : les Français en Orient et l'exotisme du *Cid* », dans *Littérature et exotisme XVI^e – XVIII^e siècle*. Conférences réunies par Dominique de Courcelles (1). Paris, École des chartes, 1997 (Études et rencontres de l'École des chartes), p. 43.

⁴ *Ibid.*, p. 39.

⁵ Claude et François Parfaict, *Histoire de l'Ancien Théâtre Italien*, op. cit., p. 225.

⁶ Voir Gambelli, vol. I, p. 225-230. Ce canevas est également résumé par les frères Parfaict dans leur *Histoire de l'Ancien Théâtre Italien*, op. cit., p. 225-230.

son identité, s'invente un titre pompeux de « Grand Turc, fils des galères de Bissetre [Bizerte] »¹. Mais l'action n'est pas transportée en Turquie, ce ne sont que des faux Turcs, comme le titre l'indique, déguisés pour les besoins de l'intrigue amoureuse. Un autre Turc de qualité apparaît dans le canevas *Arlequin embarrassé parmi les fripiers*, mais là encore, il ne s'agit que de l'Arlequin déguisé qui demande Isabelle en mariage à l'avare Vieillard pour mieux arranger ensuite le mariage entre Isabelle et Octave. Dans *Les Trompeurs trompés*², Arlequin et Scaramouche viennent habillés en Turcs en disant « qu'il sont deux esclaves Mores » ; mais leur habillement turc qui consiste en des robes très amples, ne leur sert qu'à cacher les étoffes volées³. En revanche, avec *Arlequin grand vizir* de 1687, la Turquie s'invite véritablement sur scène. Le texte de ce canevas semble perdu, mais un témoignage précieux demeure : un grand almanach-calendrier illustré pour l'année 1688. À la différence de la plupart des almanachs⁴, celui-ci ne réunit pas plusieurs sujets mais se contente de traiter un seul événement de l'année passée 1687, à savoir, la nouvelle comédie jouée au Théâtre-Italien. L'almanach-calendrier s'intitule *Arlequin Grand Vizir, Comédie Nouvelle, Représentée par la Troupe des Italiens* ; il fut gravé par Nicolas Bonnart⁵.

Quatre scènes de la comédie sont reproduites dans cet almanach-calendrier, mais l'espace qui leur est consacré est inégal : « Le titre paraît dans un médaillon de la Scène 2 qui débordé la moitié supérieure de la feuille (39,2 x 51,5). Les Scènes 1 et 3 se trouvent côte à côte au milieu, et sont du même format (20 x 25,5) que la Scène 4 qui est placée au-dessous, entre les deux moitiés du calendrier pour l'année 1688 »⁶. Voici cet almanach en quatre scènes :

¹ Parfait, *Histoire de l'Ancien Théâtre Italien, op. cit.*, p. 228-229. Gambelli donne la graphie « Bisserte » (Gambelli, vol. I, p. 228). Bizerte est un port tunisien sur la Méditerranée, un haut lieu de piraterie, bombardé par la marine française en 1681. Mais nous nous rangeons à l'hypothèse de Françoise Rubellin qui suppose que ce nom désigne une réalité bien parisienne, à savoir, l'hôpital de Bicêtre qui, à cette époque, faisait partie de l'Hôpital général et servait de lieu d'enfermement.

² Gambelli, vol. II, p. 689-695, Colajanni, p. 339-347.

³ « [...] Arlequin prend une pièce d'étoffe qui est roulée sur un bâton, la met sur les mains de Scaramouche, et se l'enveloppe autour du corps par-dessous la robe de Turc ; ensuite il la laisse aller par-dessus ; [...] arrive Flautin qui a tout observé, se saisit de l'étoffe qu'Arlequin a sous la robe et la tirant par un bout le fait tourner ; » (*Les Trompeurs trompés*, Acte II, sc. IX-X, Colajanni, p. 344). Voir également le jeu sur la langue turque dans le même canevas (Gambelli, vol. II, p. 693).

⁴ Clarence Dana Rouillard précise que 17 almanachs-calendriers, publiés par 9 imprimeurs-graveurs, sont connus pour l'année 1688. Parmi ces 17, sept traitent des victoires remportées par les Chrétiens sur les Turcs (Clarence Dana Rouillard, art. cit., p. 205, note 8).

⁵ BnF, département Estampes et photographie, Reserve QB-201 (171)-FT 5 [Coll. Hennin, Vol. LXIV, n° 5610]. Cet almanach est accessible en ligne sur Gallica. Nous reproduisons l'image à partir de ce site.

⁶ Clarence Dana Rouillard, art. cit., p. 206.

Les images sont accompagnées de courts textes explicatifs qui permettent de suivre l'action de la pièce et qui seront employés, un peu plus loin, pour faire une comparaison avec la pièce foraine. Car, nul doute, la pièce foraine s'en inspire directement.

Mais procédons par ordre chronologique. La première apparition d'Arlequin en grand vizir sur la scène foraine a lieu, semble-t-il, en 1709. Cette apparition se produit à un des moments les plus dramatiques de l'histoire des entreprises foraines. En effet, durant cette Foire Saint-Germain 1709, la Comédie-Française procède à la destruction pure et simple des théâtres forains. Le soir du 2 mars 1709, les envoyés de la Comédie-Française détruisent le théâtre où se produit la troupe de Charles Dolet, et, dans la nuit, les Forains le rebâtissent à l'identique. Le 3 mars, ce théâtre ressuscité invite le public à la représentation d'une pièce que le commissaire Jean de Moncrif décrit suite à une nouvelle plainte déposée par les Comédiens-Français :

Sur quoi nous, commissaire, etc., nous sommes à l'instant transporté au jeu dudit Charles Dolet, situé dans le préau de la foire Saint-Germain-des-Prés, où étant entré à cinq heures, y avons vu un théâtre construit de planches de la hauteur de quatre pieds et demi ou environ, et après la danse de corde il a paru sur le théâtre deux acteurs en habit de turc, qui y ont tenu un dialogue, l'un faisant des demandes et l'autre faisant des réponses, et un autre en habit d'Arlequin et un en habit de Scaramouche, qui ont continué le dialogue que les autres avoient commencé ; qu'il est ensuite venu plusieurs acteurs et actrices qui étaient les uns en habit à la turque et les autres en habit à la française, qui ont tous parlé, l'un en présence de l'autre, tant en français qu'en autres différentes langues ; le tout composant une farce de trois actes dont le sujet est principalement sur l'élection d'un Grand-Visir, sa destitution, le grand seigneur Turc dans son sérail, plusieurs actrices composant un sérail sur le théâtre et différentes aventures arrivées sur mer que les acteurs et actrices expliquent en présence l'un de l'autre et en tenant des colloques et dialogues. Après quoi ils ont fini par une table couverte et garnie d'une collation et par les sauts qu'ils ont faits sur le théâtre : ce qui a duré depuis ladite heure de cinq jusqu'à huit heures sonnées¹.

Selon les observations du commissaire, cette pièce en trois actes est jouée au moyen des « colloques et dialogues », c'est-à-dire, sans aucune astuce particulière et sans se borner aux monologues, une technique à laquelle les Forains ont recours depuis la Foire Saint-Germain 1707 dans le but de contourner les interdictions. Le seul « aménagement » que l'on remarque, ce sont les « différentes langues » parlées par les acteurs : peut-être l'italien ou l'espagnol ou bien tout simplement le français transformé en jargon vaguement oriental dans le but de renforcer la couleur locale et d'échapper aux contraintes imposées par les Comédiens-Français.

Le procès-verbal ne mentionne ni la musique, ni les danses, ni les chants : ce n'était visiblement pas un spectacle musical, mais tout simplement une comédie en prose (« une farce », selon le terme du commissaire).

¹ Campardon, t. I, p. 261.

Quant aux personnages de la pièce, le commissaire n'en identifie que deux, Arlequin et Scaramouche, qui furent certainement joués respectivement par Charles Dolet et Antoine Delaplace. Rien n'indique clairement que le personnage promu au rang de grand vizir fût Arlequin, mais cela semble très probable.

Le commissaire ne cite pas le titre de la pièce, mais il énumère ses différents épisodes : « l'élection d'un Grand-Vizir, sa destitution, le grand seigneur turc dans son sérail, plusieurs actrices composant un sérail sur le théâtre et différentes aventures arrivées sur mer », ainsi qu'une collation finale. Quelle était donc cette pièce jouée par les Forains ? Aucun texte correspondant à cette représentation de 1709 ne semble avoir été conservé. Était-ce la reprise du canevas italien joué quelque 22 années auparavant ? L'existence de l'almanach-calendrier de 1688, peut-être conservé par les amateurs du théâtre, pouvait faciliter cette reprise. Les scènes mentionnées par le commissaire peuvent être facilement rapprochées des scènes qui figurent dans l'almanach : les « aventures arrivées sur mer » correspondent à l'arrivée d'Arlequin en Turquie dans un tonneau, « l'élection d'un Grand-Vizir » correspond à la nomination d'Arlequin à ce poste élevé, nomination provoquée par une méprise sur son identité (Arlequin se déclare être « le neveu de Mahomet »), « sa destitution » pourrait désigner la découverte de la fourberie d'Arlequin, enfin le Grand Turc dans son sérail et les sultanes qui le composent figurent sur la plus grande des quatre images de l'almanach. Il est vrai que les scènes énumérées par le commissaire correspondent aussi à des lieux communs d'un sujet « à la turque ». Françoise Rubellin remarque que les aventures sur la mer ouvrent fréquemment ce genre de pièces : « Le lieu est souvent une île qui suggère le dépaysement total. Or pour arriver sur cette île, les étrangers qui vont devenir les protagonistes sont fréquemment des naufragés réchappés d'une tempête : telle est la commodité dramaturgique imaginée pour justifier la rencontre avec les indigènes »¹. Cependant, en présence d'une source clairement identifiable, il serait étonnant de conclure à l'utilisation des « lieux communs » plutôt qu'à cette source précise (il faudrait encore s'entendre sur l'époque exacte où ces scènes deviennent des véritables lieux communs).

Quelques années après, *Arlequin grand vizir* est de retour à la Foire. Cette fois, le texte est conservé, et même conservé en deux exemplaires. Malgré les différences, nombreuses, entre ces deux exemplaires, aucun doute n'est possible quant au fait qu'il s'agisse bien d'une seule et même pièce.

¹ Françoise Rubellin, « La représentation de l'Orient dans les parodies du Théâtre Italien et du Théâtre de la Foire », dans *L'Oriente. Storia di una figura nelle arti occidentali (1700-2000)*, Roma, éditions Bulzoni, T. I, *Dal Settecento al Novecento*, 2007, p. 118.

Les deux versions manuscrites de cette pièce font actuellement partie des collections de la BnF :

1) ms. BnF fr. 25480 (*Recueil de pièces du Théâtre de la Foire et de parodies*), f^{os} 236-268

C'est une version complète en trois actes avec prologue. Elle ne porte pas de nom d'auteur. Elle est datée par le copiste, sur la page de titre, « 1715 » et, sur la dernière page, « vu ce 23 février 1715 ». Cette dernière mention indique clairement qu'il s'agit d'un texte présenté au censeur. La date est, de ce fait, sans équivoque. Cependant, il n'y a pas de signature de censeur. Comment l'expliquer ? D'abord, il faut signaler que d'autres pièces faisant partie du même recueil manuscrit présentent ce cas de figure : *Arlequin déserteur* (f^{os} 2-49v°), *Arlequin traitant* (f^{os} 79-99)¹, *Arlequin Grand Turc* (f^{os} 108-117v°), *Empereur dans la Lune* (f^{os} 365-380v°). Ces textes ont été rédigés par le même copiste qui met à chaque fois à la fin de la pièce la date à laquelle celle-ci était « vue » par un censeur, mais la signature du censeur est toujours absente². Françoise Rubellin propose une explication intéressante : il s'agirait des copies des exemplaires donnés au censeur et signés par lui. Le copiste reproduit l'intégralité du texte mais ne reproduit pas, bien évidemment, la signature du censeur. Dans quel but et à quel moment ces copies ont été rédigées ? Peut-être, s'agit-il d'une commande d'un amateur de théâtre désireux de constituer une collection privée ? Le duc de La Vallière, qui fut le propriétaire de ce recueil manuscrit 25480 ? Ou bien quelqu'un qui a possédé ces manuscrits avant lui ? Le propriétaire d'un théâtre de société ? Ces copies, datent-elles de la première ou bien de la deuxième moitié du siècle ?

Arlequin grand vizir du ms. BnF fr. 25480 comporte quelques erreurs dont certaines semblent indiquer que le manuscrit fut rédigé sous la dictée³, tandis que d'autres laissent croire à une copie effectuée à partir d'un texte écrit⁴.

2) ms. BnF fr. 9335 f^{os} 1-33

Cette version, incomplète, ne contient que le deuxième et le troisième actes. Elle porte les noms des auteurs : « Par Fuzelier et par Dominique » où les mots « Par Fuzelier et » font figure d'un ajout postérieur. On lit à la suite des noms d'auteurs : « foire St. Germain, année de *Télémaque* 1713 » où la date de 1713 semble être également un ajout postérieur. La

¹ Ce manuscrit de la pièce de d'Orneval (1716) est dépourvu de sa page de titre et est catalogué sous le titre *Arlequin aux Enfers*.

² Je remercie Françoise Rubellin d'avoir attiré mon attention sur ce fait. D'ailleurs, le même copiste est probablement à l'origine d'autres textes de ce recueil (par exemple, *Arlequin prince et paysan*), mais il ne s'agit pas, semble-t-il, des copies prises sur les exemplaires destinés au censeur.

³ Par exemple, ms. 25 480 porte « C'est tu » au lieu de « sais-tu ». Il serait naturel de mal orthographier cette phrase entendue à l'oral, mais la faute paraîtrait plus surprenante si l'on copie un texte écrit.

⁴ Ainsi, « je gage » est transcrit par erreur « dégagé », ce qui ne rime pas.

dernière page de la pièce porte : « Par Mr Dominique foire Saint-Germain année de *Télémaque* ».

Trois dates de représentation ont été avancées pour cette pièce par les différents auteurs : 1713, 1714 et 1715. Les deux dates, 1713 et 1715, reprennent les dates qui figurent dans les deux manuscrits, 1715 dans le ms. BnF fr. 25480, et 1713 dans le ms. BnF fr. 9335. Voyons quels sont les arguments en faveur de chaque date.

La date de 1715 est une date sûre. Premièrement, elle est indiquée par le censeur¹, deuxièmement, elle est confirmée par l'auteur, Louis Fuzelier, qui note, dans son manuscrit *Opéra-Comique* : « Foire Saint-Germain 1715. *Arlequin grand vizir*, sujet italien donné par Dominique et complété par moi, en trois actes. Chute complète »². Le manuscrit *Etat des pièces* confirme la présence dans la programmation de la troupe de Bel-Air, à la Foire Saint-Germain 1715, de cette pièce, ainsi que son infortune : « *Arlequin grand vizir* jouée une seule fois. F[uzelier]³ et D. » De nombreux clins d'œil à l'actualité théâtrale postérieure à 1713 contenus dans les deux versions manuscrites conservées prouvent qu'il ne s'agit pas d'une version de 1713 et d'une autre de 1715⁴.

À cette Foire Saint-Germain 1715, les troupes de la dame Baron et des époux Saint-Edme jouent, selon toute vraisemblance, dans la même salle de Bel-Air. Dominique et ses camarades, ainsi que Charles Dolet, qui avait joué *Arlequin* dans le *Grand vizir* de 1709, sont engagés chez les Saint-Edme, c'est donc la troupe des Saint-Edme et non celle de la dame Baron qui représente *Arlequin grand vizir*, unique création de Fuzelier à cette foire, dont l'idée lui a été fournie par Dominique.

Quant à la date de 1713, elle figure dans le manuscrit incomplet (fr. 9335), mais il semble que cette mention soit erronée. Premièrement, on y lit « année de *Télémaque* », ce qui semble se rapporter à *La Parodie de Télémaque* par Le Sage qui date de la Foire Saint-Germain 1715 et non pas 1713. L'opéra qui a servi de cible à cette parodie, *Télémaque* ou *Calypso*, de Simon-Joseph Pellegrin et André Cardinal dit Destouches, fut représenté pour la

¹ Bien évidemment, la signature du censeur ne prouve pas que la pièce ait réellement été jouée en 1715, mais, en tout cas, elle permet d'affirmer que la pièce n'a pas été jouée avant. En effet, pourquoi présenter au censeur en 1715 la pièce qui a déjà été jouée en 1713 ou en 1714 ? Même si certains changements avaient été introduits depuis, il semble peu probable que les Forains aient sollicité le censeur une nouvelle fois.

² Fuzelier, Ms *Opéra-Comique*.

³ Le nom est complété par Fuzelier lui-même.

⁴ Nous reviendrons ultérieurement sur ces clins d'œil parodiques, mais, à titre d'exemple, indiquons ici que le ms. fr. 25480 contient des références au troisième acte des *Fêtes de Thalie*, opéra-ballet de La Font et Mouret, intitulé *La Femme*, et cet opéra-ballet date de 1714. Le texte du ms. fr. 25480 parodie aussi l'opéra *Télémaque* (ou *Calypso*), de Pellegrin et Destouches, représenté le 29 novembre 1714. Le ms. fr. 9335 contient également les références parodiques à ces deux œuvres. Ainsi, aucune des deux versions manuscrites conservées d'*Arlequin grand vizir* ne pourrait être antérieure – au plus tôt – au mois de décembre 1714.

première fois en novembre 1714. Aucun *Télémaque* n'est connu pour l'année 1713. La date de « 1713 » a certainement été ajoutée par erreur à la mention tout à fait exacte qui situe les deux pièces, *Arlequin grand vizir* et *La Parodie de Télémaque*, à la même foire. S'il n'y avait que cette date sur le manuscrit, on trancherait facilement en faveur de 1715, écartant le 1713 comme une erreur manifeste.

Mais les frères Parfaict introduisent une certaine confusion dans la datation de cette pièce, puisque, selon eux, la troupe des Saint-Edme, sous le nom de Dominique, représenta, à la Foire Saint-Germain 1713, la pièce « du *Grand Vizir*, ou *Arlequin Grand Visir*, en 3 actes, qui tomba si rudement, malgré la capacité des acteurs et les dépenses qu'on avait faites, qu'elle ne put être achevée »¹. Cette mention de chute complète corrobore l'information donnée par Fuzelier dans son manuscrit *Opéra-Comique*. Nous avons déjà dit que les deux versions de la pièce conservées contiennent des allusions à l'actualité théâtrale postérieure à 1713. On aurait pu conclure à l'existence d'un *Arlequin grand vizir* joué en 1713 dont le texte n'avait pas été conservé, mais il semble difficilement imaginable que le même Fuzelier aurait fait jouer par deux fois chez les époux Saint-Edme la pièce intitulée *Arlequin grand vizir* qui serait lourdement tombée les deux fois. On ne peut faire autrement que d'accorder confiance à Fuzelier et au censeur et d'affirmer, avec eux, que la véritable date est celle de 1715.

À cette information, manifestement erronée, concernant *Arlequin grand vizir* de 1713, les *MSF* ajoutent une information encore plus surprenante. Ils relatent l'aventure d'un autre *Grand Vizir* à la Foire Saint-Laurent 1713. Selon les *MSF*, Octave tenait deux théâtres à cette foire² qui lui rapportèrent un revenu considérable ; « et la pièce du *Grand Vizir* qu'il fit paraître, eut une réussite très différente de celle du même nom que la troupe des Sieur et Dame de Saint-Edme avoient fait précédemment représenter »³. Ce serait donc une pièce différente et qui aurait eu du succès. Aucune autre source ne confirme l'existence de cette pièce, mais, en l'absence de toute information complémentaire, on s'abstiendra de nier son existence, tout en émettant de grandes réserves à son égard.

Quant à la date de 1714, elle provient tout simplement d'une erreur de lecture. En effet, Georges Cucuel dans sa précieuse transcription du manuscrit *Opéra-Comique* de Fuzelier, publiée en 1913, s'est purement et simplement trompé en indiquant « Foire Saint-

¹ *MSF*, t. I, p. 155. Le *DTP*, t. I, p. 248, reprend la même information en ajoutant le nom de l'auteur de cette pièce : Fuzelier.

² Cette affirmation paraît douteuse. Voir le chapitre consacré à la Foire Saint-Laurent 1713.

³ *MSF*, t. I, p. 157.

Germain, 1714 » au lieu de « Foire Saint-Germain, 1715 »¹. Il est clair qu'il s'agit d'une petite erreur (dont un certain nombre s'est glissé dans cette transcription), car la Foire Saint-Germain de 1714 a déjà été évoquée à sa place dans le catalogue et Fuzelier n'a aucune raison d'y revenir entre la Foire Saint-Laurent 1714 et la Foire Saint-Laurent 1715.

Arlequin grand vizir fut donc représenté à la Foire Saint-Germain 1715 qui fut une véritable « saison turque ». En effet, au jeu de paume de Bel-Air, la troupe de Dominique et des époux Saint-Edme joue *Arlequin grand vizir*, de Dominique et Fuzelier, au jeu de paume d'Orléans, la troupe de Pellegrin représente *Arlequin Lustucru, grand Turc et Télémaque*, tandis qu'Octave régale le public d'*Arlequin Sultane favorite* de Le Tellier². À ces pièces, on doit probablement ajouter *Arlequin Mahomet* de Le Sage, avec les ballets de Dumoulin l'aîné et la musique de Gilliers. Cette pièce fut jouée pour la première fois à la Foire Saint-Laurent 1714 (dame de Baune, troupe de Baxter et Saurin), elle eut du succès³ et fut très certainement reprise à la Foire Saint-Germain 1715⁴. Les pièces orientalisantes deviennent si populaires que « Sultan » est considéré comme un emploi à part entier dans le théâtre forain, un peu comme « Roi » l'est à la Comédie-Française⁵.

À la Foire Saint-Germain 1715, la troupe des époux de Saint-Edme sous le nom de Dominique obtient un succès éclatant et durable avec la parodie de l'opéra de *Télémaque*, par Le Sage, donnée avec une autre petite pièce, *La Ceinture de Vénus*, du même auteur. En revanche, la fortune d'*Arlequin grand vizir* se révèle être très différente de celle des pièces de Le Sage et aussi de celle d'*Arlequin grand vizir* à l'Ancien Théâtre-Italien. Le fait que la pièce italienne fut sélectionnée pour illustrer un almanach témoigne du succès de cette pièce auprès du public. La pièce foraine semble s'être servie de la même recette, mais avec un résultat différent. Et pourtant, à la lecture la pièce amuse et devrait amuser encore davantage sur scène, vu le nombre de situations plaisantes qui ne prennent tout leur intérêt qu'entre les mains des acteurs.

¹ Georges Cucuel, « Sources et documents pour servir à l'histoire de l'Opéra-Comique en France », *L'Année musicale*, 1913, p. 254.

² *État des pièces*.

³ En parlant du programme dont cette pièce faisait partie et qui comprenait également *La Foire de Guibray* (prologue) et *Le Tombeau de Nostradamus*, les frères Parfaict notent : « ces pièces furent très applaudies et fort bien exécutées » (*MSF*, t. I, p. 163).

⁴ « L'Opéra Comique de la Dame de Baune, sous le nom de Baxter et de Saurin ou de *Bel-Air*, représenta les pièces de la Foire Saint-Laurent dernière, qui avoient été très suivies, et qui firent encore plaisir à celle-ci » (*MSF*, t. I, p. 168, à propos de la Foire Saint-Germain 1715).

⁵ Ainsi, Saurin est engagé chez Nivelon, à la FSG 1711, pour jouer « les Mezzetins, les travestissements d'hommes en femmes, et les rôles de Sultan et de Père » (*MSF*, t. I, p. 120).

Dans le second volume de cette thèse, nous proposons la transcription des deux manuscrits existants. L'intérêt du manuscrit complet, en trois actes et un prologue, n'a pas à être expliqué. Quant à celui qui ne contient que le 2^e et le 3^e actes, il permet de compléter le texte de la pièce par un certain nombre d'informations précieuses. Premièrement, il possède des didascalies, deuxièmement, il fournit très souvent les intitulés des airs. Les cas contraires, c'est-à-dire, les cas où le manuscrit en trois actes (ms. BnF fr. 25480) donne une indication omise par l'autre manuscrit (ms. BnF fr. 9335), sont extrêmement rares, mais ils existent aussi et sont signalés. Mais le ms. 9335 ne contient pas seulement quelques didascalies et intitulés d'airs que le ms. 25480 omet ; il contient de nombreux fragments des scènes, voire des scènes entières qui n'existent pas dans le ms. 25480. Par exemple, le troisième acte commence, dans le ms. 9335, par une scène qui est absente du ms. 25480. Dans cette scène, Pierrot raconte ses embarras amoureux au sérail et ses bonnes fortunes autrefois en France. Ce monologue fournit l'occasion de parodier *Les Fêtes de Thalie*, opéra-ballet de Joseph de La Font et de Jean-Joseph Mouret, représenté en août 1714. Le manuscrit 9335 fournit également les indications plus développées sur les acteurs de telle ou telle scène ; ces indications se révèlent précieuses pour pouvoir imaginer les effets spectaculaires voulus par l'auteur¹.

Comment expliquer les différences importantes entre les deux versions de la pièce ? Selon l'hypothèse de Clarence Dana Rouillard, Pierre-François Biancolelli, rentré à Paris après quelques années de pérégrinations en province², décida, en 1713, de reprendre un vieux

¹ Ainsi, pour la scène III de l'acte II, le ms. 25480 ne mentionne qu'Arlequin, Bostangi, Mufti et Aga, tandis que le manuscrit 9335 donne une liste plus longue : « Arlequin, le Mufti, Bostangi, quatre Janissaires, trois Nains et autres Turcs ». La scène s'ouvre par une marche – un air sans doute solennel – qui accompagne l'apparition des ornements du grand vizir. C'est donc une scène animée et colorée qui réunit les dix acteurs identifiés plus un certain nombre d'«autres Turcs». Toute cette scène est conçue comme un divertissement où se succèdent les lazzi, les airs divers, les numéros dansés. Parmi les airs, plusieurs devaient être les airs originaux, probablement, composés pour cette pièce, comme l'*Air des quatre Janissaires*, celui des *deux Turcs* qui lui succède ou bien celui des deux Nains, placé un peu plus loin. Avec le chant de Mufti glorifiant le grand vizir (« Saltara / Cantara / Vivir vivre / Gran vizir »), on pense non seulement au chant final de *La Turquie*, (IVe entrée de *L'Europe galante*) glorifiant le Sultan (Vivre, vivre, gran Sultana. / Unir unir li cantara », *La Turquie*, sc. 5), mais aussi à la cérémonie turque du *Bourgeois gentilhomme* conduite également par un Mufti. En effet, les deux cérémonies, rédigées dans un jargon transparent et amusant, sont destinées à anoblir le personnage : Monsieur Jourdain est censé devenir un noble turque, et Arlequin accède à la qualité suprême du Grand vizir. Les deux reçoivent un turban et un sabre (ou bien une épée), le premier étant un attribut de la religion mahométane, et le deuxième, celui de la noblesse.

Pour d'autres scènes, les didascalies présentes dans le manuscrit 9335 permettent de mieux comprendre les répliques qui seraient autrement restées énigmatiques. Ainsi, dans la scène de nuit, où Arlequin planifie son attentat contre le Sultan et Capigi l'écoute en secret, les didascalies permettent de comprendre avec précision ce qui devait se passer en scène. La didascalie « Tâtant la tête de Capigi qui ne remue pas », absente du ms. 25480, explique immédiatement la réplique d'Arlequin : « Dans quelle erreur étais-je là ? / C'est une borne que cela ».

² Clarence Rouillard date son retour à Paris de 1710, tandis qu'en réalité Pierre-François Biancolelli avait paru à Paris dès la Foire Saint-Laurent 1708. Il débute en tant qu'acteur et auteur, tout en supervisant la création de ses pièces, par une comédie en 3 actes, *Arlequin gentilhomme par hasard* (voir le chapitre consacré à la FSL 1708). Par conséquent, l'hypothèse de Clarence Rouillard selon laquelle « Pierre-François se plut à initier sa triple

canevas italien, « se souvenant de la représentation où son père avait joué (lui avait huit ans en 1687) et se servant peut-être aussi d'un canevas qui aurait disparu depuis »¹. Cette reprise ayant été très mal accueillie (témoignage des *MSF* sur la chute d'un *Arlequin grand vizir* en 1713), la troupe fit appel à Louis Fuzelier, « plus expérimenté comme auteur dramatique, pour effectuer les changements que nous trouvons dans le manuscrit de la version complète »². Il aurait été séduisant, en effet, de voir dans la version « allégée » du ms. 25480 le texte initial de Dominique, le « premier jet », en quelque sorte, de cette pièce, et, dans les deux actes du ms. 9335, les ajouts de Fuzelier. Cela aurait pu fournir une occasion unique d'entrevoir le travail en duo si caractéristique de la création foraine. Cependant, ce n'est certainement pas le cas : le ms. 25480 est « allégé » tout simplement parce qu'il s'agit d'une copie de l'exemplaire du censeur, abrégé comme cela se faisait habituellement (en règle générale, les manuscrits destinés au censeur ne conservaient pas les didascalies, car le censeur s'intéressait au verbe et non pas aux jeux de scène). Nous avons déjà dit qu'aucune des deux versions ne date de 1713 et que toutes les deux sont certainement de 1715. Et puis, Fuzelier ne dit pas avoir coupé et retranché le texte de Dominique, ce serait plutôt le contraire, car Fuzelier écrit, à propos de la pièce : « sujet italien donné par Dominique et complété par moi ». Alors, peut-être, Dominique avait rédigé la version « courte » qui fut signée par le censeur (ms. 25480) et ensuite Fuzelier l'avait complétée, ce qui a donné le texte du ms. 9335 ?

Est-ce que la comédie du *Grand vizir* jouée en 1709 pourrait être identifiée à *Arlequin grand vizir* de Fuzelier de 1715 ? Probablement, non. Il est vrai que l'on pourrait trouver, dans la pièce de Fuzelier, les scènes correspondant à celles décrites par le commissaire dans le procès-verbal de 1709, sauf, peut-être, la collation qui aurait très bien pu être omise dans le manuscrit et jouée sur scène. Mais dans son manuscrit *Opéra-Comique*, Fuzelier parle clairement d'un sujet de Dominique qu'il aurait complété. Or, en 1709, Dominique ne fait pas partie de la troupe de Dolet qui joue *Le Grand vizir* : il est engagé par une troupe rivale, celle de la veuve Maurice.

Si l'on faisait une édition moderne d'*Arlequin grand vizir* de Fuzelier et Dominique, il faudrait probablement réunir le prologue et le 1^{er} acte du ms. 25480 et le 2^e et 3^e acte du ms. 9335. Mais ici nous avons choisi de présenter les deux manuscrits à la suite en indiquant toutes les différences qu'elles soient minimes ou bien extrêmement importantes.

carrière d'auteur, d'acteur et de metteur en scène à la Foire en créant un nouvel *Arlequin grand vizir* » (Clarence Dana Rouillard, art. cit., p. 212) ne paraît pas correspondre aux faits.

¹ *Ibid.*, p. 212.

² *Ibid.*

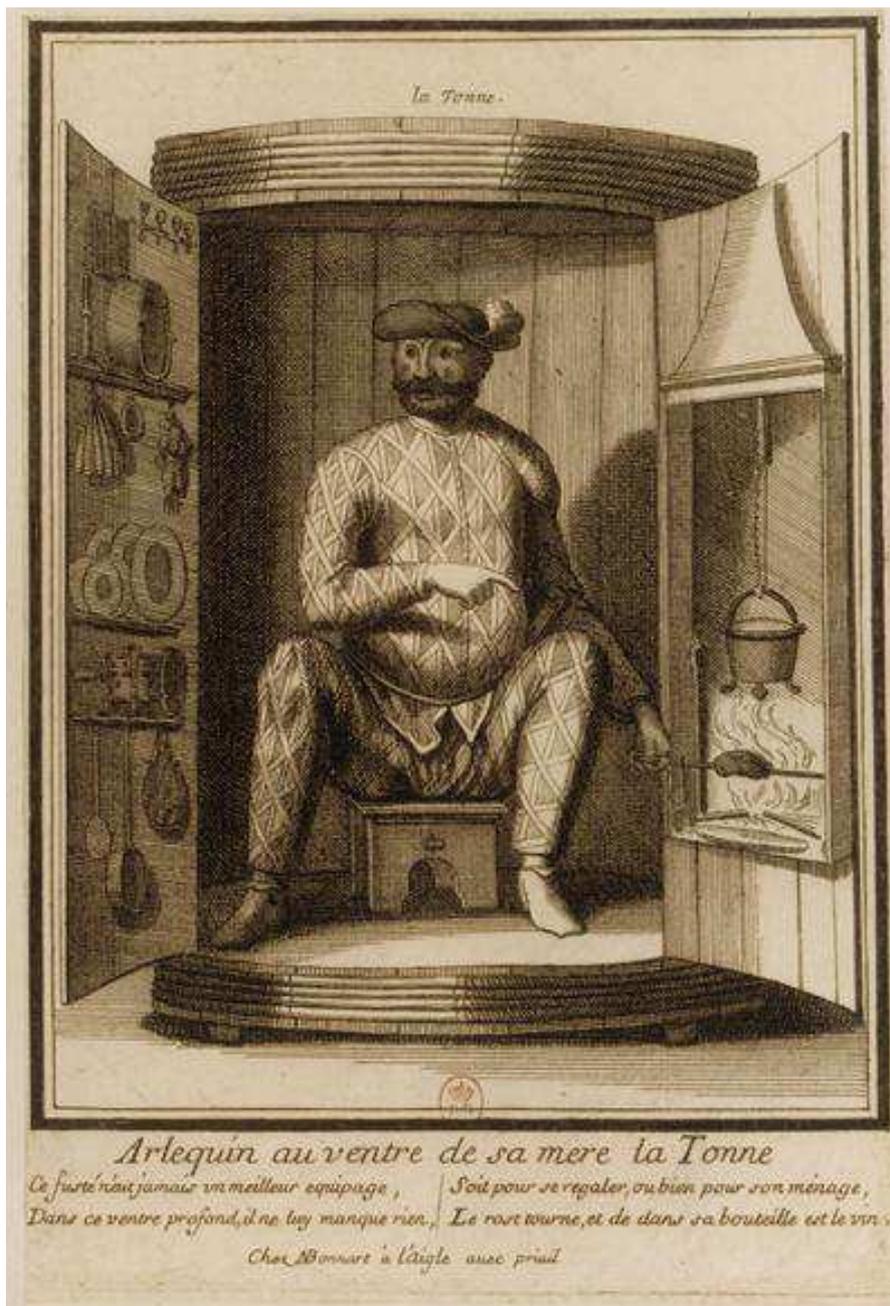
Dans le ms. 25480, la pièce est précédée d'un prologue mettant en scène des personnages mythologiques : Apollon représenté par Arlequin et Mercure, par Pierrot. Pierrot-Mercure rend visite à Apollon, condamné par Zeus à un an de servitude chez le roi Admète dont il garde les troupeaux. C'est une occasion d'évoquer la vie du petit monde des théâtres parisiens dont Apollon est sans nouvelles depuis un certain temps. La grande nouvelle, accueillie par Arlequin-Apollon avec une indignation comique, est l'union de Thalie et d'Arlequin. La Muse de la comédie « veut à la Foire / Conduire tout Paris ». Le prologue se termine par un divertissement pastoral gentiment grivois.

Le début du premier acte de la pièce transporte le lecteur sur le rivage ou bien « à l'entrée maritime d'un palais »¹, où accoste, dans la deuxième scène, Arlequin dans son tonneau.

Pour donner une idée de ce que la pièce de Fuzelier doit à la source italienne, mettons en parallèle le texte de la pièce foraine (il s'agit du premier acte, présent uniquement dans le ms. 25480) avec la description de la gravure de Bonnart et sa légende. Nous reproduisons également la gravure².

¹ Voir un peu plus loin la description, par Clarence Rouillard, de la scène gravée de la comédie italienne.

² *Arlequin au ventre de sa mère la Tonne* [estampe], chez N. Bonnart, à l'Aigle. BnF, département « Estampes et photographie », Reserve FOL-QB-201(58). Appartient au recueil *Collection Michel Hennin. Estampes relatives à l'Histoire de France*. Tome 58, période : 1680. Visible en ligne sur Gallica.



<i>Arlequin grand vizir</i> (Ancien Théâtre-Italien, 1687)	<i>Arlequin grand vizir</i> (Fuzelier et Dominique, 1715)
<p>« La Scène I^o s'intitule <i>Arlequin au Ventre de sa mère, la tonne</i>. La mer agitée entrevue à travers une voûte évoque le naufrage auquel Arlequin a échappé dans « la tonne », qui a été mise à cul à l'entrée maritime d'un palais¹. On vient d'un ouvrir la porte à deux battants, dont l'un est garni d'ustensiles de table et de cuisine, et l'autre aménagé en cheminée avec pot et broche au-dessus d'un feu. Arlequin, assis sur un tabouret, est en train de faire tourner son rôti sur la broche. Le geste de sa main droite indique son étonnement, non moins vif que celui des dignitaires turcs qui regardent Arlequin en gesticulant ». La légende indique :</p> <p>Arlequin, cet acteur toujours incomparable, Nommé fils de la Tonne², et du grand Jupiter, Dans sa mère est conduit sur les bords de la Mer, On l'y trouve apprêtant tous les mets d'une table. En sortant du profond de ce ventre relié, Où suis-je, s'écrie-t-il, ô quelle mascarade, De mon naufrage affreux par adresse sauvé Verrai-je des minois qui me rendront malade. Le Bostangis présent, Jardinier du Sultan, Lui dit que ce pays se nomme la Turquie, Qu'en riant de la sorte il y va de sa vie, Et qu'on l'empalera par les lois du Croissant³.</p>	<p>ACTE I, SCÈNE 2 [ARLEQUIN, BOSTANGI, AGA] ARLEQUIN <i>dans le tonneau</i>. BOSTANGI [AIR : La bonne aventure, ô gué] Que vois-je, c'est un morceau De bonne capture. L'AGA Seigneur, nous avons sur l'eau Vu flotter ce gros tonneau, La bonne aventure, O gué, La bonne aventure. ARLEQUIN sort du tonneau Dieu des mers, terrible Neptune, Ah ! N'es-tu pas assez vengé ? BOSTANGI Ciel, contez-nous votre fortune Et qui vous a si bien logé ? ARLEQUIN [AIR : Lanturlu] De Jupin mon père Je suis l'héritier ; La terre⁴ est ma mère, Peut-on le nier ? Apollon mon frère Est mon cadet tout au plus Lanturlu...</p> <p>Quel peuple habite ces lieux-ci ? Etes-vous juifs ? BOSTANGI Queussi queumi, Vous êtes en Turquie. ARLEQUIN Point de cérémonie. BOSTANGI Seigneur, pourquoi vous en aller ? ARLEQUIN Je ne veux pas vous ressembler. Attendez-moi sous l'orme, Je crains votre uniforme. BOSTANGI Dites-moi, par quel art nouveau Vous naviguez dans ce tonneau ?</p>

¹ Dans les œuvres de fiction européennes, les palais orientaux ont fréquemment un accès direct à la mer. Ainsi, dans *La Provençale* de Regnard, cette proximité de la mer rend possible la secrète entente et l'évasion d'Elvire, belle Provençale captive dans le harem du Roi d'Alger, avec Zelmis : « [Zelmis] avait remarqué, étant chez le Roi, que la mer mouillait le pied des murs du Palais, et que même le vaisseau où j'ai dit qu'il travaillait, n'en était éloigné que de quelques pas. Cette disposition lui fit croire qu'il ne lui serait pas impossible de voir quelquefois Elvire » (Jean-François Regnard, *Œuvres*, Paris, Chez les libraires associés, 1770, t. I, p. 283-284).

² Nous remercions Françoise Rubellin de nous avoir suggéré un jeu de mot possible avec le nom de Latone, maîtresse de Jupiter et mère de Diane et d'Apollon.

³ Nous avons emprunté la description de la gravure et la transcription de sa légende à Clarence Dana Rouillard, art. cit., p. 206.

⁴ De manière volontaire ou accidentelle, « la terre » remplace « la Tonne ».

	<p>Mahomet a part à ceci. ARLEQUIN Je me suis à Chypre embarqué</p> <p>[...] ¹</p> <p>Moi, quand je vis que le vaisseau Allait faire naufrage, Je m'embarquai dans ce tonneau Avec mon équipage. Là, rôtissant poule et chapon, Je faisais rocambole ; Les jours maigres par le bondon Je pêchais quelque sole. BOSTANGI Dans un tonneau En guise de galère Traverser la mer entière, Ce voyage est beau. ARLEQUIN Tel fut le jour Qu'on vit sortir de l'onde La mère d'Amour.</p> <p><i>Arlequin les examine par les pieds.</i> Oui, Messieurs, vous êtes pédestres. Adieu, morues et marsouins, Qu'il m'est doux de revoir enfin Des animaux terrestres. BOSTANGI, à part Cet étranger assurément De Mahomet est le parent. Comme sur les flots il navige² ! ARLEQUIN Comme il avale le goujon ! BOSTANGI Allons d'un si rare prodige Au Mufti demander raison.</p>
--	--

Ainsi, à la Foire comme chez les Italiens, Arlequin se sauve d'un naufrage en se réfugiant dans un tonneau. Il y fait bonne chère, notamment, « rôtissant poule et chapon » : une volaille en train de rôtir figure sur la gravure de Nicolas Bonnart. Cette existence nonchalante dans le ventre de la « mère tonne », symbole de l'abondance, correspond merveilleusement bien à la réputation du glouton insatiable qu'Arlequin s'est taillée³. C'est sans doute pour cette raison que l'image d'Arlequin assis dans le tonneau en train de rôtir une volaille sera reprise par

¹ Nous supprimons ici une longue narration burlesque qui n'a pas d'équivalent dans la gravure et sa légende.

² *Naviger* : « (Quelques-uns disent *Naviguer*.) Aller sur mer, ou sur les grandes rivières. Il se dit principalement en parlant des voyages de long cours » (*Académie*, 1694).

³ On pourrait rapprocher ce voyage gourmand d'un autre voyage que Le Sage fait faire à son Arlequin dans *Arlequin Mahomet* (1714). Dans cette pièce, Arlequin effectue également un voyage hors de commun, non pas dans un tonneau qui traverse les mers mais dans un coffre qui traverse les airs. Dans les deux cas, Arlequin veille à l'équipement de son moyen de transport. Voici ses préparatifs de voyage, dans *Arlequin Mahomet* : « Il s'occupe à munir son coffre de provisions. Il y met du fromage, des cervelas, du vin etc. jusqu'à un pot de chambre » (Le Sage, *Arlequin Mahomet*, scène V).

Bonnard, cette fois-ci, sans le cadre turc¹. Cette image illustre non seulement l'insouciance gloutonnerie d'Arlequin, mais aussi sa débrouillardise, soulignée dans la légende qui accompagne l'image et qui qualifie Arlequin de « futé » : « Ce futé n'eut jamais un meilleur équipage, / Dans ce ventre profond, il ne lui manque rien, / Soit pour se régaler, ou bien pour son ménage, / Le rôl tourne, et dedans sa bouteille est le vin »². La force de cette image séduisante réside dans le fait qu'elle ne se contente pas de peindre le caractère de ce personnage mais elle lui offre aussi une généalogie bouffonne mais tellement convaincante : c'est du ventre d'une tonne, transportant boissons et victuailles que serait né ce drôle de personnage dont les chercheurs ont tant de mal à découvrir les origines.

Fuzelier reprend non seulement la situation – Arlequin naufragé arrivant en Turquie dans le ventre d'un tonneau où il a fait bonne chère durant le voyage – mais aussi les menus détails, telle cette généalogie burlesque d'Arlequin, fils « du grand Jupiter ».

On trouve les échos de la scène de la comédie italienne tant dans la scène correspondante de la pièce foraine, que dans les épisodes plus éloignés. Ainsi, à la réplique d'Arlequin italien : « De mon naufrage affreux par adresse sauvé / Verrai-je des minois qui me rendront malade » semble répondre en écho la réplique de l'Arlequin forain : « Je ne veux pas vous ressembler ». La brève mention d'un supplice turc d'empalement qui termine la légende de la gravure de Bonnard se transforme, dans la pièce de Fuzelier, en une longue description de cette procédure que fait le Mufti à Arlequin avec une délectation sadique manifeste (Acte II, scène 3).

La seconde scène du spectacle italien immortalisée par le graveur est intitulée *Arlequin surpris au sérail*, et la légende détaillée permet de suivre l'intrigue que la gravure illustre :

Mezzetin dans ce temps homme plein d'industrie,
Voulant se signaler par un dangereux tour,
Trouve Arlequin fort propre à cette fourberie
Et lui dit qu'un seigneur brûlant d'un fort amour
Pour une belle dame au sérail enfermée
Voudrait bien qu'elle sût ce qu'il sent nuit et jour,
Qu'il y pourrait entrer comme une femme voilée,
Que grands biens l'attendaient ensuite à son retour.
Arlequin l'entreprind, voilé trompe la garde,
Met en main le poulet, lors que le Grand Seigneur
En rut dans ce moment vient passer par malheur
Sur Arlequin femelle un œil amoureux darde.
Notre fourbe surpris feint de n'entendre pas
Ce que veut dire un si tendre langage,

¹ On imagine qu'il s'agit d'une image « générique » d'Arlequin que Bonnard aurait exécutée d'après la gravure de l'almanach, mais il faut avouer que nous ne connaissons pas la date de cette image représentant Arlequin au ventre de sa mère la Tonne. Clarence D. Rouillard reproduit cette image d'après l'original qui se trouve dans une collection d'estampes de Nicolas Bonnard au Metropolitan Museum of Art à New York. Museo del Burcardo à Rome en possède un autre exemplaire (voir Clarence Dana Rouillard, art. cit., p. 210, note 17).

² Clarence Rouillard reproduit la légende avec l'image dans son article (*Ibid.*, p. 204).

Il dit que la vérole a gâté son visage,
N'importe, le Sultan découvre ses appas¹.

Ce résumé révèle l'existence d'un tandem de zanni : un zanni intrigant qui imagine les ruses, Mezzetin, « homme plein d'industrie », et un zanni qui les exécute, Arlequin. Cette construction en duo est absente de la pièce foraine où Arlequin n'agit que par sa propre volonté. Dans la Scène 3 du premier acte de la pièce foraine, Arlequin rencontre son ancien camarade Pierrot devenu le muet du sérail. Cette scène de reconnaissance des zanni, très courante dans les pièces italiennes comme dans les pièces foraines, parodie la rencontre de Pylade avec Oreste. Capturé par les Turcs lors d'un voyage maritime, Pierrot a été placé dans le sérail. Cet emploi piquant réveille aussitôt la curiosité d'Arlequin qui demande à Pierrot de le faire entrer au sérail. Il semble que sa demande soit motivée uniquement par la curiosité et les considérations égrillardes, car il n'a aucune lettre à transmettre et aucune intrigue amoureuse à pousser, contrairement à ce qui se passe dans la comédie italienne. Ce changement traduit la tendance générale : les pièces foraines tendent à simplifier les intrigues héritées des pièces italiennes, en éliminant un certain nombre de péripéties. Le troisième acte de la pièce foraine fera bien apparaître – très tardivement, il faut dire – Isabelle captive au sérail et son bien-aimé Léandre, mais aucune intrigue véritable ne se développe autour de ces personnages (en tout cas, dans les scènes présentes dans le manuscrit), qui ne sont là que pour inciter Arlequin à tuer le Sultan. Après avoir éliminé toute justification logique du déguisement d'Arlequin – sa vraie justification scénique, dans la pièce italienne comme dans la pièce foraine, consiste dans le plaisir de montrer Arlequin déguisé en femme – la pièce foraine suit de près l'action de la comédie italienne telle qu'elle apparaît dans la légende de la gravure. Dès la scène 4 du premier acte, on découvre, dans les jardins du sérail, la sultane Roxane amoureuse du Sultan qui la dédaigne car il est tombé amoureux d'Isabelle². C'est Isabelle que Sultan croit apercevoir dans la scène 6 du premier acte. Il la courtise, et la belle voilée qui n'est autre qu'Arlequin minaude et esquive³. Mais la jalouse Roxane paraît, armée

¹ Transcrit par Clarence Rouillard, art. cit., p. 207.

² C'est certainement de cette nouvelle passion du Sultan que Bonstangi parlait dans la minuscule première scène de la pièce foraine, longue de quatre lignes : « Le fier sultan vient de se rendre ; / De sa faiblesse j'ai rougi. / Jamais je ne l'ai vu si tendre / Depuis que je suis bostangi » (Pierre-François Biancolelli, Louis Fuzelier, *Arlequin grand vizir*, Acte I, sc. 1).

³ Les scènes de la poursuite amoureuse d'un zanni déguisé par un souverain ou dignitaire oriental lubrique se retrouvent également dans d'autres pièces foraines orientalisantes. Par exemple, dans *Arlequin roi de Serenbid* de Le Sage (1713), le grand vizir poursuit de son amour Mezzetin déguisé en grande prêtresse. Ce grand vizir, visiblement « en rut » comme le Sultan de la comédie italienne d'*Arlequin grand vizir*, a des intentions peu platoniques : « Je n'aime point tous ces soupirs / Il me faut des plaisirs » (*Arlequin roi de Serenbid*, Acte I, scène 3).

de poignard, et arrache le voile de sa « rivale ». Ainsi, sauf erreur de notre part¹, c'est bien Roxane et non pas le Sultan qui découvre la fourberie.

Clarence Rouillard suppose qu'au Théâtre-Italien, la scène où l'on découvre Arlequin déguisé en femme au sérail, tout comme la scène de la mère tonne, faisaient partie du premier acte d'une comédie en trois actes². C'est aussi le cas pour la pièce foraine. Dans cette pièce, la découverte d'Arlequin sous un voile est suivie par la huitième et dernière scène du premier acte où le Bostangi arrive pour sauver *in extremis* Arlequin. Arlequin reprend courage et se dote d'une généalogie à toute épreuve, affirmant être le neveu du Prophète, le cousin de l'Alcoran et le filleul du grand Caire. Le Sultan lui offre immédiatement la place du Grand Vizir, et « *Les Turcs après différentes inclinations emmènent Arlequin en triomphe* ». Ce moment semble correspondre à la troisième gravure de l'almanach qui s'intitule *Réjouissance des Turcs après l'élection d'Arlequin grand vizir* et montre Arlequin et Sultan portés en triomphe par les courtisans. Le Sultan laisse choir sa botte gauche, et ce détail, probablement présent dans le spectacle, est souligné dans la légende de cette gravure :

Que fait notre Arlequin lorsque sa fourberie
Est ainsi découverte, il s'écrie hautement,
Qu'il est leur Mahomet, lors respectueusement
Devant ce grand Prophète un chacun s'humilie,
Il passe sur leurs corps, et ce peuple hébété
Lui donne de vizir la suprême puissance,
Au sortir du Conseil on l'emporte en cadence³
Ainsi que vous voyez ici représenté.
Le grand Seigneur était présent à l'assemblée,
On le remporte avec grande acclamation,
Sa jambe en reçoit même un peu d'émotion,
Et sa chaussure enfin d'allégresse est tombée⁴.

Arlequin italien affirme être le Prophète en personne, tandis qu'Arlequin forain se contente d'être son neveu ; dans la comédie italienne, c'est le « peuple hébété » qui semble offrir à Arlequin le titre du grand vizir lors du Conseil (la description laisse imaginer la scène envahie par une foule qui, sur l'image, se limite à 7-8 courtisans et 2 musiciens), et dans la pièce foraine, c'est le Sultan qui le gratifie de ce titre, sans passer par la cérémonie du Conseil. À ces détails près, l'action des deux comédies se déroule selon le même schéma. Ainsi, la

¹ Au début de cette scène 7 du premier acte, le manuscrit désigne par le nom « La Sultane » à la fois Roxane et Arlequin, ce qui crée une légère confusion.

² Clarence Dana Rouillard, art. cit., p. 207.

³ On ne sait pas très bien ce que le Conseil vient faire ici, car l'action se passait au sérail et la nomination d'Arlequin au poste du Grand Vizir semblait suivre immédiatement la découverte de sa fourberie. Mais il est possible qu'Arlequin ait été traduit devant le Conseil pour être jugé et c'est là qu'il annonçât être le Prophète.

⁴ Clarence Dana Rouillard, art. cit., p. 207.

troisième gravure de la comédie italienne semble correspondre à la dernière scène du premier acte de la pièce foraine¹.

Enfin, la quatrième et dernière gravure de Bonnart correspond au dénouement heureux de la comédie, comme l'annonce son titre : *La Princesse obtient le pardon d'Arlequin auprès du grand Seigneur*. La légende renseigne un peu sur les événements qui ont précédé le dénouement :

Le fourbe ne peut pas bien longtemps subsister,
On apprend d'Arlequin toute la tromperie,
Un Musicien cracheur vient pour lui prononcer
L'arrêt qui le condamne à sortir de la vie.
Il a beau s'écrier que ce cracheur l'ennuie,
Pascarelle [*sic*] envoyé pour l'opération
Vient faire auparavant sa salutation,
Et fait d'un grand bonnet partir la mélodie
Ensuite pour collet lui jette le cordon,
Lorsque le Grand Seigneur, pressé par la Princesse,
Au grand fourbe Arlequin, en faveur de l'adresse,
Donne fort à propos la vie, et le pardon.

Plusieurs éléments importants mentionnés dans cette légende furent repris par la pièce foraine. Premièrement, il y a le cracheur. Dans la comédie italienne, ce cracheur était un musicien chargé d'annoncer le verdict aux condamnés². Dans la pièce foraine, ce n'est pas un musicien, mais un bourreau-cracheur. Sa fonction, curieusement, semble différente dans les deux versions de la pièce : dans la version 25480, c'est bien ce bourreau qui doit exécuter Arlequin, tandis que dans la version 9335 la fonction de ce bourreau semble se limiter à préparer le condamné (en l'occurrence, Arlequin) à la mort, et le véritable bourreau paraît ensuite. Ce véritable bourreau est un muet de taille gigantesque, à en juger par la réplique d'Arlequin (« C'est un clocher qui se promène », Acte III, sc. 14) qui tire la guitare de son bonnet³, joue et ensuite sort le cordon de soie pour étrangler Arlequin⁴. C'est une des scènes

¹ La troisième scène du deuxième acte de la pièce foraine contient aussi une scène de triomphe d'Arlequin : on lui présente les insignes de son pouvoir et « on le porte sur un trône au fond du divan ». Mais le Sultan est absent de cette scène.

² La noyade dans la salive constitue une plaisanterie récurrente dans le Théâtre-Italien. Ainsi, Dominique Biancolelli décrit une scène du *Baron de Foeneeste* où figure également cette idée comique : « Ma première scène est dans le bain, je bats des mains, j'appelle à mon secours, et je dis que je me noie, Octave me rassure et me proteste qu'il n'y a point de danger, je répons qu'il y a des gens si malheureux qu'ils se noieraient dans leur crachat » (Gambelli, vol. II, p. 608).

³ Dans *Arlequin grand vizir* de l'Ancien Théâtre-Italien, Pascariel faisait peut-être la même chose, car, selon la légende de la gravure citée plus haut, il faisait « d'un grand bonnet partir la mélodie ».

⁴ Un bourreau musicien apparaîtra plus tard chez Le Sage. Dans sa pièce orientalisante *Arlequin valet de Merlin* (1718), Arlequin est transporté par les Génies dans l'appartement de la Sultane favorite du Roi de Perse. Malheureusement, le Roi l'y découvre et ordonne son exécution. « Le Bourreau étant avec Arlequin, commence par jouer de la guitare, et cela, dit-il, pour le faire mourir gaiment ; après un lazzi assez plaisant [...] l'Exécuteur tire le fatal cordon pour étrangler Arlequin [...] » (Nicolas Boindin, *Quatrième lettre historique sur tous les spectacles de Paris [Lettre première sur les Foires de Saint-Germain et de Saint-Laurent dernières]*, p. 40). Le procès-verbal retrouvé par Émile Campardon relate également ce passage d'*Arlequin valet de Merlin* : [30 mars

qui différencie les deux manuscrits de la pièce foraine ; elle est gratuite du point de vue de l'intrigue et ne fait que ralentir l'action (à un bourreau succède un autre bourreau), mais elle offre un effet visuel comique (un géant entouré des nains) et un numéro musical plutôt incongru (la guitare tirée du bonnet devait être étonnamment petite et sa taille miniature offrait un contraste amusant avec le personnage gigantesque). Quoi qu'il en soit, le bourreau cracheur est un personnage comique important présent dans les deux versions de la pièce foraine, et il vient droit de la comédie italienne. Par contre, dans la pièce foraine, ce n'est pas la Princesse (c'est-à-dire, la Sultane) qui parvient à sauver les condamnés, mais le Mufti.

Ce qui est particulièrement curieux dans ce cas précis d'emprunt d'un auteur forain au répertoire italien, c'est que la source (la pièce italienne connue à travers les gravures de l'almanach) et la reprise (la pièce foraine) s'éclairent mutuellement : les gravures fournissent une précieuse aide visuelle, précieuse encore plus pour le premier acte de la pièce foraine qui nous est parvenu uniquement dans la version dépourvue de didascalies. La pièce foraine, quant à elle, permet d'imaginer l'intrigue de la comédie italienne et compléter la liste des personnages. En effet, Clarence Rouillard semble affirmer avec raison : « Il est à peu près certain que la représentation de 1687 comportait des rôles pour Isabelle et Léandre, probablement aussi pour Pierrot et Argentine, bien qu'ils ne paraissent pas dans les scènes que le graveur a choisi d'illustrer »¹.

De nombreuses scènes de la comédie italienne ne figurent pas sur les gravures. Par conséquent, il est impossible de déterminer si les autres scènes de la pièce foraine s'appuyaient sur ces scènes disparues. Ce n'est pas inconcevable, car cette comédie italienne devait encore survivre, ne serait-ce que de manière fragmentaire, dans les mémoires des spectateurs. En 1687, quand *Arlequin grand vizir* parut, Fuzelier avait treize ans et Dominique, sept, mais il n'est pas exclu que la pièce ait été encore jouée avant 1697. Et puis, parmi leurs parents, amis et connaissances, il y avait certainement des personnes plus âgées qui pouvaient se souvenir mieux qu'eux-mêmes de certains spectacles de l'Ancien Théâtre-Italien (par exemple, la mère de Dominique, Orsola Cortesi, qui a vécu jusqu'en 1718). Mais ce ne sont que des conjectures.

En revanche, on peut identifier une autre source italienne qui inspira les auteurs d'*Arlequin grand vizir* forain. Dans cette pièce, Scaramouche et Pierrot, en deux janissaires,

1718, FSG, troupe de Saint-Edme] « Le roi ayant trouvé Arlequin sous le lit veut le faire mourir et le met entre les mains des bourreaux. Pierrot, déguisé en bourreau, dit à Arlequin à haute voix qu'il est venu pour le faire mourir ; il chante une chanson italienne et joue de la guitare » (Campardon, t. II, p. 368). Cela dit, cette pièce de Le Sage semble devoir plus à son *Arlequin invisible* (exemple intéressant d'« auto-recyclage » chez Le Sage) qu'à des sources italiennes (voir *DTP*, t. I, p. 299).

¹ Clarence Dana Rouillard, art. cit, p. 217.

appellent à la sagesse du Vizir fraîchement nommé pour les aider à partager une bouteille de vin. Cette scène (acte II, sc. 4) n'a aucun lien avec l'histoire d'Arlequin et de ses amis, c'est une de ces scènes « électrons libres » qui peuvent aisément se greffer sur tout sujet et toute intrigue. Elle pourrait être particulièrement bienvenue dans un sujet « bachique » (une intrigue située au cabaret, par exemple), mais ici elle acquiert un intérêt supplémentaire du fait même que l'action se passe dans un pays musulman d'où l'alcool est banni. Tout en prêchant la loi de Mahomet, Arlequin décide de renouer avec son amour pour le jus de la treille et vide la bouteille qu'il était censé partager entre les deux parties. Le même partage se trouve dans la comédie italienne *Le Tombeau de Maître André* (1695). Cette petite comédie de B*** (Brugière de Barante ?) s'ouvre par les deux scènes qui constituent comme une petite comédie à part.

Dans la première scène, Mezzetin, en tambour, et Scaramouche, en soldat, se disputent une bouteille qu'ils ont volée au cabaret. Remarquons que dans la pièce foraine il s'agit également des deux soldats, seulement, ce sont des soldats turcs appelés janissaires. Dans la scène suivante, Arlequin, sollicité pour régler le différend, vide la bouteille en accompagnant le vin du pain et du cervelas qu'il a réclamé en guise de « témoins » de l'affaire. Cette scène du jugement arlequinique a été immortalisée par Claude Gillot dans un dessin et un tableau *Le Tombeau de Maître André (Arlequin soldat gourmand)* conservés au Louvre. Le tableau est daté du 1716-1717, soit près de vingt ans après la création de la pièce à l'Hôtel de Bourgogne et avant la reprise de cette comédie par la nouvelle troupe italienne (en juin 1718)¹. Soit le peintre s'est aidé des dessins anciens qu'il avait réalisés dans les années 1690 (Gillot commença à travailler à Paris au début des années 1690 et il fréquenta les gens de théâtre), soit il a revu la scène à la foire et cette scène lui rappela l'ancien spectacle italien. Le tableau représente Arlequin assis sur un tambour et mangeant quelque chose tout en tenant la bouteille à la main. Il a à sa droite Pierrot, en blanc, et Mezzetin, tout de satin rose vêtu, et à sa gauche, Scaramouche, dont les habits noirs contrastent avec la blancheur du costume de Pierrot. Scaramouche et Mezzetin ont encore la main sur l'épée, car la dispute est récente, mais Mezzetin glisse déjà son épée dans le fourreau. Les personnages se tiennent sur les planches en bois de la scène de théâtre, tandis que le rideau du fond, derrière eux, présente un paysage urbain. Notons que la scène du partage de la bouteille dans *Le Tombeau de Maître André* (sc. II) n'implique que trois personnages : Mezzetin, Scaramouche et Arlequin. La scène correspondante de la pièce foraine *Arlequin grand vizir* se passe également entre trois

¹ Selon Thomas-Simon Gueullette, *Notes et souvenirs sur le Théâtre-Italien*, op. cit., p. 89.

personnages, mais ici Pierrot prend la place de Mezzetin. Ainsi, le tableau de Gillot, mettant en scène tous les quatre personnages, Arlequin, Pierrot, Scaramouche et Mezzetin, semble opérer une synthèse entre les deux versions de cette scène, la version italienne (dans *Le Tombeau de Maître André*) et la version foraine (dans *Arlequin grand vizir*). Gillot avait-il vu cette scène dans une reprise foraine du *Tombeau de Maître André* ou bien dans *Arlequin grand vizir* ? Son délicieux et énigmatique tableau du musée d'Alger¹ représentant une scène de comédie sur un sujet oriental, ainsi que la scène peinte et dessinée d'*Arlequin soldat gourmand* que l'on rattache au *Tombeau de Maître André*, n'ont-ils pas été inspirés par la comédie foraine de Biancolelli et Fuzelier ? Le tableau du musée d'Alger ne semble pas se rattacher à aucune scène de cette comédie en particulier, mais les sept personnages du tableau peuvent être identifiés à ceux de la comédie (Arlequin, Pierrot, Scaramouche, deux amoureux, Isabelle et Léandre, et la suivante, Argentine). François Moureau souligne que le titre donné par le catalogue est trompeur :

Il ne peut évidemment pas s'agir d'une « scène de ballet ». Le caractère « noble » de la scène évoque plutôt une comédie galante égayée de la fantaisie comique des *zannis*. [...] La pièce, si elle existe, n'appartient pas, de toute évidence, au répertoire de l'Ancienne Troupe Italienne. Si la scène renvoie à un spectacle, ce ne peut être qu'à une pièce de la Foire, mais la richesse des costumes orientaux semble le démentir².

Et si la troupe de Dominique et des époux Saint-Edme avait investi dans de riches étoffes pour confectionner les habits orientaux des personnages d'*Arlequin grand vizir* ? La chute de la pièce n'en aurait été que plus sensible pour la trésorerie de leur entreprise.

Le partage comique de la bouteille par Arlequin rappelle la fable de La Fontaine, *L'Huître et les plaideurs*, où les deux pèlerins se disputent une huître trouvée sur le rivage. Le recueil complet des fables de La Fontaine fut publié en 1693³, deux ans avant la première de la pièce italienne. En 1695, ce recueil était encore un événement récent et important de la vie littéraire. Cette même histoire de l'huître et des deux plaideurs figure dans la deuxième épître de Boileau (1670), adressée à l'abbé des Roches et mettant en garde contre la ruine causée par les procès et contre la justice elle-même. « Boileau, selon Brossette, aurait appris de son père cette fable, qui serait tirée "d'une ancienne comédie italienne" »⁴. Il n'est pas impossible d'imaginer que cette scène raillant les plaideurs aurait été empruntée par La Fontaine et par

¹ Intitulé *Scène de ballet* et reproduit par François Moureau, *Le Goût italien dans la France rocaille*, op. cit., planche I.

² *Ibid.*, p. 91.

³ Mais la fable en question avait déjà paru bien plus tôt. Selon Jean-Pierre Collinet, La Fontaine en indiquait le sujet « en 1668 à la fin des *Frelons et les Mouches à miel* (*Fables*, I, 21, v. 37-38). Le fabuliste devait le développer dans *L'Huître et les plaideurs*, publiée en mars 1671 parmi ses *Fables nouvelles et autres poésies*, et reprise en 1679 dans le second recueil (*Fables*, IX, 9) » (voir Nicolas Boileau, *Satires, Épîtres, Art poétique*, éd. par Jean-Pierre Collinet, Gallimard, NRF, 1985, p. 320).

⁴ *Idem*.

Boileau aux Comédiens-Italiens pour revenir ensuite sur la scène italienne dans *Le Tombeau de Maître André*.

Dans la pièce italienne, c'est le jeu pantomimique d'Arlequin qui donne tout son intérêt comique à la scène. Tout d'abord, il exige une vraie mise en scène du procès, avec un siège confortable pour le juge (le tambour de Mezzetin fera l'office) ; ensuite, il insiste sur la présence nécessaire des témoins (ce sera le pain et le saucisson). Il force Mezzetin et Scaramouche de regarder ailleurs pendant qu'il « interroge les témoins » et, bien évidemment, l'interrogation se termine par la disparition totale des témoins ainsi que du vin, objet de la querelle. Arlequin manie avec aisance le langage juridique et peut même, à l'occasion, placer dans son discours une locution latine. Toute la scène est en prose, sauf la sentence finale d'Arlequin qui attribue le verre à une partie et l'oseille, à l'autre, tout comme le juge de La Fontaine offrait aux plaideurs une écaille chacun. Dans la pièce foraine, il ne reste aux deux plaideurs que la bouteille et les deux verres vides, Arlequin ayant englouti, en buvant tantôt dans le verre de Pierrot, tantôt dans celui de Scaramouche, toute la liqueur qui faisait l'objet de la querelle.

La pièce foraine est un opéra-comique en vaudevilles, contrairement à l'original italien que l'on imagine en prose ornée de quelques numéros dansés et chantés. Nous avons déjà évoqué la présence possible dans la pièce foraine de quelques airs originaux composés spécialement pour l'occasion, comme les airs des *quatre Janissaires*, des *deux Turcs* et des *deux Nains* (acte II, sc. 4). Quel compositeur pouvait bien en être auteur ? Était-ce Gilliers, si actif durant cette saison foraine ?¹

Dans *Arlequin grand vizir* forain, la satire se fait légère, comme dans cette malicieuse pique contre les magistrats :

ISABELLE
Suis-moi, chut, gardons le silence,
C'est sous ce pavillon qu'il dort.
ARLEQUIN
Sans doute il y tient l'audience,
Car je l'entends ronfler bien fort.

Ou bien dans cette vision des devoirs des hauts fonctionnaires d'état, en l'occurrence, du grand vizir :

¹ À la Foire Saint-Germain 1715, Jean-Claude Gilliers travaille pour les différentes troupes et crée la musique pour les pièces suivantes : *Arlequin sultane favorite*, de Le Tellier, *La Ceinture de Vénus* et *Télémaque*, de Le Sage. Ces deux dernières pièces sont représentées chez les époux Saint-Edme, tout comme *Arlequin grand vizir* de Fuzelier et Biancolelli.

LE MUFTI

Qu'il soit chéri de nos sultans,
Qu'il ait sur tous les Ottomans
Le pouvoir de prendre sans rendre
Et le beau droit de faire pendre.

Pour Fuzelier, l'intrigue orientale est surtout prétexte à des clin d'œil parodiques. Son *Arlequin grand vizir* est truffé de citations d'autres textes dramatiques et des allusions à l'actualité théâtrale. On y repère les références, plus ou moins développées, à des œuvres suivantes : opéra de Pellegrin et Destouches *Télémaque ou Calypso*, *Armide* de Quinault et Lully, *Bajazet* et *Andromaque* de Racine¹. Il entretient aussi un dialogue avec les autres pièces foraines, telle que *La Ceinture de Vénus*, de Le Sage, représentée à la même Foire Saint-Germain 1715. Enfin, l'opéra-comique de Fuzelier comporte une parodie développée des *Fêtes de Thalie* et de *L'Europe galante*.

2 – Les Fêtes de Thalie

Les deux versions manuscrites que nous éditons (ms. BnF fr. 25480 et 9335) entretiennent un dialogue avec une œuvre qui a brillé sur la scène de l'Académie royale de musique six mois avant la date présumée de la parution d'*Arlequin grand vizir*. Il s'agit de l'opéra-ballet *Les Fêtes de Thalie* dont le livret a été rédigé par Joseph de La Font, et la musique composée par Jean-Joseph Mouret. Cet opéra-ballet représenté pour la première fois au mois d'août 1714 a obtenu un succès exceptionnel ; selon Maupoint, il a eu quatre-vingt représentations².

Dans la version du manuscrit fr. 25480 les allusions à cette œuvre sont introduites dès le prologue. Pierrot, en Mercure, vient chercher son frère Apollon (Arlequin³) « de la part des auteurs de France » et, par la même occasion, lui donne des nouvelles des théâtres de Paris.

ARLEQUIN

Ici je dois croire de la scène
Ce qu'hier on m'en assura :
Momus veut avec Melpomène
S'emménager à l'Opéra.

PIERROT

On trouve, dit-on, en musique
Le sérieux trop peu comique ;
Thalie ose le dénigrer,
Depuis six mois on l'entend dire :

¹ Toutes ces références sont commentées dans notre édition de la pièce, c'est pourquoi nous ne les détaillons pas ici.

² Maupoint, p. 136.

³ Nous sommes en présence d'un double déguisement : Arlequin est déguisé en Apollon et ce dernier remplit la fonction du berger et en porte sans doute les attributs.

On est bientôt las de pleurer,
Se lassera-t-on jamais de rire ?

Ce conflit entre Melpomène et Thalie qu'évoquent Pierrot et Arlequin est mis en scène dans le prologue des *Fêtes de Thalie*. Ici, la scène est sur le théâtre de l'Opéra. Melpomène, arrivant avec sa suite, proclame son pouvoir absolu sur ce théâtre :

Théâtre de ma gloire, où règne l'harmonie,
Ne recevez des lois que de mon seul génie¹.

Mais c'est sans compter avec Thalie. Cette Muse vient « avec les Ris pour égayer la scène »². Le rire est, en effet, un allié précieux, car – ces mots seront repris dans le prologue d'*Arlequin grand vizir* :

On est bientôt las de pleurer,
Se lassera-t-on jamais de rire ?

Thalie se propose de peindre l'amour « sous des traits plus riants » qu'il ne le fait Melpomène. Apollon paraît, et les deux Muses appellent à lui pour régler leur différend, car chacune prétend établir sa loi sur la scène de l'Opéra. Apollon voudrait les voir unir leurs charmes :

Ne pouvez-vous comme autrefois
Joindre vos airs pompeux aux doux chants de Thalie ?
Ce mélange aujourd'hui charme encor Italie³.

Devant le refus catégorique de Melpomène d'avilir ses héros et ses rois, Apollon tranche en faveur d'arrangement saisonnier :

Que la paix règne en ces beaux lieux,
Réunissons Melpomène et Thalie.
L'une dans les hivers pourra chanter les Dieux,
L'autre dans les beaux jours par sa douce folie,
Charmera les cœurs et les yeux⁴.

La première représentation de l'opéra-ballet *Les Fêtes de Thalie* a lieu au mois d'août, durant la saison qu'Apollon accorde à Thalie. C'est donc à la Muse de la comédie de régner sur la scène de l'Opéra, et elle y invite les Jeux et les Plaisirs dont les danses et les chants forment une espèce de petit divertissement qui termine le prologue, après que Thalie eut annoncé son intention de montrer, dans le spectacle à suivre, le pouvoir de l'amour sur les femmes de tout âge et condition.

La chanson pastorale, fort leste, qui termine le prologue d'*Arlequin grand vizir* résonne comme un écho comique du divertissement pastoral du deuxième acte des *Fêtes de*

¹ Joseph de La Font, *Les Fêtes de Thalie*, Paris, P. Ribou, 1714, p. IX (Prologue, sc. I).

² *Ibid.*, p. XI (Prologue, sc. II).

³ *Ibid.*, p. XIII (Prologue, sc. III).

⁴ *Ibid.*, p. XIV (Prologue, sc. III).

*Thalie*¹. Si, dans l'opéra-ballet, les bergers et les bergères chantaient sagement l'hymen, la bergère du prologue d'*Arlequin grand vizir* conte l'histoire de son innocence perdue...

Outre le prologue, une scène entière d'un quiproquo amoureux d'*Arlequin grand vizir* est nourrie par le souvenir des *Fêtes de Thalie*. Il s'agit de la scène II du deuxième acte. Arlequin s'introduit dans le sérail et courtise une belle que l'on imagine voilée (Arlequin n'a réussi à distinguer que le « port fringant » et « l'œil vif et noir »). Cette « sultane » se trouve être son ancienne amante, Argentine. Ayant reconnu Arlequin, Argentine le presse d'avouer son ancien amour pour elle. Arlequin lui soutient qu'il n'aime plus du tout Argentine et ne l'aimera jamais. C'est là qu'Argentine, furieuse, se fait connaître avant de couvrir d'injures l'amant infidèle. Quand Arlequin veut faire la paix, Argentine affirme : « Le drôle me prend pour Caliste, / Je ne m'apaise pas ainsi ». Cette Caliste est le personnage de *La Femme*, troisième acte des *Fêtes de Thalie*, et elle a vécu une situation identique à celle d'Argentine dans *Arlequin grand vizir*. Caliste s'est fait courtisée, au bal masqué, par son propre mari et a été invitée par lui dans leur maison pour une petite fête qu'il avait organisé croyant sa femme partie pour deux jours. Voici, en parallèle, les deux scènes où Dorante / Arlequin jure son indifférence envers Caliste / Argentine à sa « nouvelle » conquête (en réalité, sa propre femme/maîtresse). C'est dans la version du manuscrit fr. 9335 d'*Arlequin grand vizir* que les rapprochements avec *Les Fêtes de Thalie* sont les plus frappants, c'est donc cette version-là qui est citée ici.

<i>La Femme</i> , scène V (<i>Les Fêtes de Thalie</i> , acte III) ²	<i>Arlequin grand vizir</i> (ms fr. 9335, f ^{os} 5-7), acte II, sc. II
CALISTE Ne portez-vous point d'autre chaîne ? Aucun objet n'a-t-il pu vous charmer ?	ARGENTINE Mais quoi, n'avez-vous pas De reproches à vous faire ?
DORANTE Vous êtes de mon cœur maîtresse souveraine.	ARLEQUIN Non, non ³ , vos seuls appas Ont le droit de me plaire.
CALISTE D'autres que moi peut-être ont su vous enflammer ?	ARGENTINE Et zon, zon zon, Quelle est une Argentine, Et zon zon zon, Il pâlit à ce nom.
DORANTE Quel autre objet que vous pourrait jamais me plaire ?	ARLEQUIN AIR : Réveillez-vous Bon, c'est ma blancheur naturelle.
CALISTE Mais quoi ? n'avez-vous point de reproche à vous faire ?	
DORANTE, à part	

¹ *Ibid.*, p. 24-26.

² *Ibid.*, p. 37-39.

³ Le caractère gras indique tout ce que le texte du ms. fr. 9335 comporte de plus que le texte de la version fr. 25480.

<p>Dieux ! saurait-elle mes liens ?</p> <p>CALISTE Vous vous troublez... Quelle est une Caliste Dont les attraits, peut-être, effacent tous les miens ?</p> <p>DORANTE, <i>un peu déconcerté</i> Caliste, dites-vous !</p> <p>CALISTE Quoi, ce nom vous attriste ? Vous semblez interdit !.. vous l'aimez... je le vois.</p> <p>DORANTE Non, je n'aime que vous, je m'en fais une loi.</p> <p>CALISTE Mais auprès d'elle enfin si l'Amour vous rappelle ?</p> <p>DORANTE L'Amour vous fait triompher d'elle.</p> <p>CALISTE Pourrez-vous l'oublier ?</p> <p>DORANTE Qui, je vous le promets.</p> <p>CALISTE Vous ne l'aimerez plus ?</p> <p>DORANTE Non.</p> <p>CALISTE Quoi, jamais ?</p> <p>DORANTE Jamais.</p> <p><i>Caliste et Dorine se démasquent.</i></p> <p>ZERBIN Juste Ciel ! quel trouble est le nôtre !</p> <p>DORANTE <i>d'un air riant sans se troubler</i> Caliste, je suis trop heureux, L'Amour nous contente tous deux ; Rivale de vous-même et sans en craindre d'autre, L'Amour après l'Hymen veut resserrer nos nœuds.</p> <p>CALISTE Votre caprice est digne qu'on l'admire, Et je pourrais m'en irriter, Mais je dois vous imiter, Et comme vous j'en veux rire.</p>	<p>ARGENTINE Ainsi, vous m'aimez, et vos yeux Trouvent Argentine moins belle?</p> <p>ARLEQUIN Quelle différence, ah, grands dieux !</p> <p>AIR : <i>La beauté [La Beauté, la rareté, la curiosité]</i> Près de vous, Argentine est une péronnelle Sans esprit.</p> <p>ARGENTINE Mais auprès d'elle enfin si l'amour vous rappelle ? Quel mépris !</p> <p>ARLEQUIN Ah! Fi donc, fi, l'amour vous fait triompher d'elle, Le triomphe est petit.</p> <p>ARGENTINE Pourrez-vous l'oublier ?</p> <p>ARLEQUIN L'affaire Est sûre, je vous le promets.</p> <p>ARGENTINE Vous ne l'aimerez plus ?</p> <p>ARLEQUIN Ma chère, Non.</p> <p>ARGENTINE Quoi, jamais ?</p> <p>ARLEQUIN Jamais, jamais, au grand jamais.</p> <p>ARGENTINE AIR : <i>Pierrot mon conseiller</i> Tu veux donc trahir Argentine ? Fripon, brigand, vois, examine, Me connais-tu ? Comme tu ris ! Coquin, après tes impostures !</p> <p>ARLEQUIN A vos traits je me suis mépris, Mais je connais vos injures.</p> <p>AIR : <i>Voulez-vous savoir</i> Ma chère, je suis trop heureux, L'amour nous contente tous deux. Reprenez donc un air moins triste Quand l'amour nous rassemble ici.</p> <p>ARGENTINE Le drôle me prend pour Caliste, Je ne m'apaise pas ainsi.</p>
---	---

	<p>ARLEQUIN</p> <p>AIR : <i>Ne m'entendez-vous pas</i> Vous n'avez perdu rien, C'est vous seule que j'aime, Rivale de vous-même, Vous n'avez perdu rien, Je le prouverai bien.</p> <p>ARGENTINE</p> <p>AIR : <i>Quand le péril [est agréable]</i> Dans ceci je vois fort à dire Et je pourrais m'en irriter, Mais quoi, je dois vous imiter Comme vous, j'en veux rire.</p>
--	---

La version du manuscrite fr. 9335 contient une autre scène qui fait écho aux *Fêtes de Thalie*. Il s'agit de la scène du désespoir amoureux de Pierrot, totalement absente du manuscrit fr. 25480. Cette scène s'ouvre par la ritournelle des *Fêtes de Thalie* que jouent les violons. Accompagné de cette manière, Pierrot reprend les mots d'Acaste, amant de Léonore dans *La Fille*, premier acte des *Fêtes de Thalie*, qui se plaignait de l'indifférence de sa belle :

ACASTE (<i>Les Fêtes de Thalie</i> , acte I [<i>La Fille</i>], sc. II) ¹	PIERROT (<i>Arlequin grand vizir</i> , acte III, sc. 1)
Ne puis-je me flatter d'une douce espérance ? L'objet que j'aime, hélas ! s'oppose à mon bonheur.	Ne puis-je me flatter d'une douce espérance ? L'objet que j'aime, hélas ! se rit de mon ardeur.

Malheureusement, le lecteur ne connaîtra pas l'identité de l'objet qui a su charmer Pierrot, ce dernier ne mentionnant pas le nom de la belle ni dans cette scène, ni ailleurs. Son nom a probablement été dévoilé dans le premier acte, disparu, du ms. 9335. Dans le premier acte de la version en trois actes, celle du ms. 25480, Pierrot confiait à Arlequin sa passion pour une « brune charmante » qui, imaginant Pierrot dans le même cas que les eunuques du sérail, ne faisait pas grand cas de son attention. Cette intrigue amoureuse, à peine esquissée, est abandonnée par la suite dans le manuscrit 25480, tandis que, dans le manuscrit fr. 9335, elle va se poursuivre par un monologue de Pierrot. Chanté sur quatre airs différents, ce monologue n'a aucune incidence sur l'intrigue de la pièce, mais possède un vrai potentiel comique : Pierrot se vante d'avoir été, dans sa patrie, un vrai homme à bonnes fortunes et « la terreur de tous les maris », tandis qu'en Turquie il est réduit à une position humiliante d'un muet de sérail ; l'objet de sa flamme le croit incapable d'amour et « se rit » de son ardeur.

¹ *Ibid.*, p. 3.

Enfin, le désespoir d'Isabelle et de Léandre, captifs en Turquie et séparés par le cruel destin dans *Arlequin grand vizir*, emprunte, pour s'exprimer, les paroles d'une autre Isabelle et d'un autre Léandre, ceux de *La Veuve*, petite pièce qui constitue le deuxième acte des *Fêtes de Thalie* :

<i>La Veuve</i> , sc. IV (<i>Les Fêtes de Thalie</i> , acte II) ¹	<i>Arlequin grand vizir</i> , ms. BnF fr. 9335, f ^o 19
<p>ISABELLE Je dois gémir de mon sort rigoureux.</p> <p>LEANDRE. Hélas ! je ne puis trop vous plaindre ; Qui ne serait sensible en voyant ces beaux feux Que le trépas ne peut éteindre ?</p> <p>Quoi, vous vous éloignez ? vous ne m'écoutez pas ? Que je suis malheureux, hélas !</p> <p>ISABELLE Je ne puis que pleurer.</p> <p>IPHISE Hé bien, pleurez ensemble.</p> <p>ISABELLE Que dirait-on ? ô Ciel ! ah je frémis!... je tremble...</p>	<p>LÉANDRE AIR : <i>Quand le péril est [agréable]</i> Quel sort ! Ah ! Je frémis, je tremble, Je ne saurais rien espérer.</p> <p>ISABELLE Et moi, je ne puis que pleurer.</p> <p>ARLEQUIN Eh bien, pleurez ensemble.</p>

3 – *L'Europe galante* et *Arlequin grand Turc*

Un autre opéra-ballet à succès se trouve parodié de manière particulièrement cocasse dans *Arlequin grand vizir*. C'est *L'Europe galante*, d'Antoine Houdar de la Motte et André Campra, représenté pour la première fois le 24 octobre 1697, repris en 1706 et le 20 août 1715. La cinquième et dernière entrée de *L'Europe galante* s'intitule *La Turquie*. Elle met en scène un triangle amoureux : le Sultan Zuliman, épris de la belle Zayde, délaisse la Sultane Roxane. C'est cette turquerie galante, encore très présente dans la mémoire des spectateurs, qui devient la cible de Fuzelier parodiste. Mais il n'est pas le seul à vouloir amuser le public aux dépens de *La Turquie*. *Arlequin grand Turc*, petite pièce représentée lors de la même Foire Saint-Germain 1715, parodie également cette entrée de *L'Europe galante*. Les deux parodies et leur cible forment une petite « série » et doivent être étudiées dans ce cadre².

Arlequin grand Turc, « divertissement muet »³, est conservé sous forme manuscrite dans le même recueil que la version en trois actes d'*Arlequin grand vizir* (ms. BnF fr. 25480, *Recueil de pièces du Théâtre de la Foire et de parodies*, f^{os} 108-117v^o). Les manuscrits de ces

¹ *Ibid.*, p. 22-23.

² Voir, à propos de l'approche sérielle, l'*Introduction* de Sylvain Menant dans *Séries parodiques au siècle des Lumières*, éd. Sylvain Menant et Dominique Quérou, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2005, p. 7-11.

³ Ms. BnF, fr. 25480, f^{os} 108 et 109.

deux pièces présentent le même cas de figure : il s'agit de la copie d'un manuscrit destiné au censeur indiquant à la dernière page la date à laquelle le censeur avait vu ces pièces (le 23 février 1715, pour *Arlequin grand Turc*) mais ne portant pas de signature du censeur. Le recueil ms. BnF fr. 25480 provenant du fonds La Vallière, on pourrait supposer qu'un secrétaire s'était chargé de copier à l'attention de ce collectionneur plusieurs manuscrits destinés initialement au censeur afin de former un recueil de pièces comiques. Le texte annoté et commenté d'*Arlequin grand Turc* est publié dans le volume de Paola Martinuzzi¹. Nous rééditons cependant cette pièce ici, car il nous semble intéressant de la mettre dans le contexte de sa parution et la confronter avec le texte d'*Arlequin grand vizir*.

Que sait-on de cette petite pièce, *Arlequin grand Turc* ? Le catalogue de Brenner contient deux entrées suivantes :

[anonyme] 310. *Arlequin Grand Turc*, divert. muet, 2 a., v., ms. BnF fr. 25480 (1715).

[Simon-Joseph Pellegrin] 9826. *Arlequin Lustucru, Grand Turc et Télémaque*, pant., 2 a., avec prol. et couplets. Repr. Foire St. Germain, 23 février 1715. Paris, 1715, in-8².

Ces deux entrées font référence à une seule et même pièce. En effet, *Arlequin Grand Turc* contenu dans le recueil ms. BnF fr. 25480, contient, en guise de prologue, une scène avec Arlequin-Lustucru, et, en guise de deuxième acte, une parodie de l'opéra de *Télémaque*, de Simon-Joseph Pellegrin et d'André-Cardinal Destouches représenté le 29 novembre 1714 par l'Académie royale de musique. Par conséquent, Arlequin dans cette pièce est tour à tour Lustucru, Grand Turc et Télémaque, ce qui correspond parfaitement au titre complet, *Arlequin Lustucru, Grand Turc et Télémaque*.

L'édition de cette pièce, « petit in-8° de 16 pages », sortie à Paris en 1715, est qualifiée de « très rare » par le *Dictionnaire universel du théâtre en France*³ ; elle semble actuellement introuvable⁴. Le catalogue de la bibliothèque de Soleinne contient la référence à cette pièce ; il semblerait, que ce soit la référence à la version éditée, puisque on y lit : « *Arlequin Lustucru, Grand turc et Thélémaque* [sic] divert⁵ com. et muets, représ. au Jeu de

¹ *Le Pièces par écrivains nel teatro della Foire (1710-1715) : modi di una teatralità*, Venezia, Libreria Editrice Cafoscarina, 2007, p. 209-222. Malheureusement, l'édition de Paola Martinuzzi, qui a l'immense mérite de tirer cette pièce de l'oubli, contient quelques erreurs de transcription, difficilement évitables lors d'une première approche du manuscrit.

² Brenner, p. 3, 109.

³ Jules Goizet, A. Burtal, *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, 2 parties en 1 vol., 1^{re} partie (Bibliographie), p. 197. Ce *Dictionnaire* parle d'une pièce en 3 actes, or le manuscrit fr. 25480 n'en contient que deux actes et un prologue : visiblement, c'est ce prologue qui est considéré comme le troisième acte. Le *Dictionnaire universel* date la première représentation d'*Arlequin grand Turc* du 3 février, mais il s'agit peut-être d'une confusion avec la *Parodie de Télémaque* de Le Sage, représentée le 3 février 1715 (*DTP*, t. V, p. 372), à moins qu'il ne s'agisse, tout simplement, d'une coquille pour « 23 ».

⁴ Paola Martinuzzi la considère comme perdue.

paume d'Orléans, le 23 février 1715. (Pant. 2. [actes], avec des coupl. et un prol.) S. n., s. d. »¹. Mais s'il s'agit d'un manuscrit, ce manuscrit ne devait pas être le même que celui qui est conservé et connu actuellement (ms. BnF fr. 25480), car la référence porte le titre complet, contrairement à la version du ms. BnF fr. 25480 qui s'intitule, tout simplement, *Arlequin grand Turc*.

Le *Dictionnaire universel* de Jules Goizet attribue la pièce à l'abbé Simon-Joseph Pellegrin, tout comme le fait le catalogue de Brenner. Le manuscrit conservé ne porte pas le nom de l'auteur. L'attribution se base probablement sur le fait qu'*Arlequin Lustucru, grand Turc et Télémaque* fut représenté sur le théâtre tenu par le frère de l'abbé, Jacques Pellegrin, dit le Chevalier Pellegrin. Si, en effet, la pièce est de l'abbé Pellegrin, le cas est intéressant : Pellegrin parodie ici son propre opéra et rejoint, aux côtés de Fuzelier, le club très fermé d'auteurs capables d'une autoparodie.

À la Foire Saint-Germain 1715, la troupe du Chevalier Pellegrin joue au Jeu de paume d'Orléans² ; cette troupe de « danseurs de corde » est composée de « Francisque et ses autres camarades »³. François Moylin dit Francisque et ses camarades jouent les pièces en écriteaux ; les couplets sont chantés par les acteurs accompagnés de quelques musiciens⁴. C'est probablement de cette manière-là que la troupe interprète *Arlequin Lustucru, grand Turc et Télémaque*. Dans le cadre de notre étude, c'est surtout le premier acte « oriental » de la pièce, celui qui reprend sur le mode parodique *La Turquie*, qui nous intéresse. Cet acte court et sans division intérieure en scènes ne présente aucun lien avec le prologue et le second acte.

Il serait intéressant de savoir laquelle des deux pièces, *Arlequin grand vizir* ou bien *Arlequin grand Turc*, avait paru la première. Malheureusement, on ne connaît pas la date de la première représentation d'*Arlequin grand vizir* et on ne sait pas qui des deux auteurs a été inspiré par l'autre.

Dans la construction de l'intrigue parodique dans *Arlequin grand vizir* et *Arlequin grand Turc*⁵, il y a une différence de taille : dans *Arlequin grand Turc*, le Grand Turc, interprété par Arlequin, est épris de Colombine, une jeune captive qui se réveille à l'amour et recherche également les faveurs du Grand Turc, tandis que, dans *Arlequin grand vizir*, le Sultan courtise un homme déguisé – sous le voile d'une Sultane se cache Arlequin. Ainsi,

¹ Paul Lacroix, *Bibliothèque dramatique de Monsieur de Soleinne*, catalogue rédigé par P. L. Jacob Bibliophile, Paris, Alliance des Arts, 1843-1845, Réédition : Graz, 1969, vol. III/IV, p. 75 (*Recueils divers*, portefeuille 3236).

² *État des pièces* mentionne *Arlequin Lustucru, grand Turc et Télémaque* chez Pellegrin au jeu de paume d'Orléans.

³ Campardon, t. II, p. 223.

⁴ Voir, pour plus de détails, le chapitre consacré à la Foire Saint-Germain 1715.

⁵ Nous adoptons ce titre raccourci dans le but d'alléger le texte.

dans la première pièce, Arlequin joue le Grand Turc (le Sultan) qui poursuit une belle, et, dans la deuxième pièce, Arlequin joue cette belle poursuivie. Cependant, l'action se déroule de manière identique : d'abord, l'entretien du Sultan avec son ancienne amante, à laquelle il déclare son indifférence, ensuite, l'arrivée de la nouvelle beauté que le Sultan courtise. Cette scène d'amour est interrompue par l'irruption de l'amante trahie, armée probablement d'un poignard et désireuse de se venger. Le Sultan, en colère, s'apprête à la punir, mais sa nouvelle amante intervient pour demander la grâce de la malheureuse rivale.

Dans les deux parodies, tout comme dans leur cible, *La Turquie*, le spectateur/le lecteur est plongé directement au cœur de la dispute entre le Sultan et la Sultane délaissée, Roxane :

<i>La Turquie, sc. 2 (L'Europe galante)</i> ¹	Arlequin grand vizir, acte I, sc. 5 (ms. BnF, fr. 25480, f ^{os} 246-247)	Arlequin grand Turc, acte I (ms BnF, fr. 25480, f ^{os} 111v ^o -112v ^o)
<p style="text-align: center;">ROXANE</p> <p>Quoi ! pour d'autres appas votre âme est enflammée? Mes soupirs désormais vont être superflus ; Ah ! pourquoi m'avez-vous aimée ? Ou pourquoi ne m'avez-vous plus ?</p> <p style="text-align: center;">ZULIMAN</p> <p>Je ne romprais pas notre chaîne Si vous saviez m'y retenir; Mon cœur s'accorde sans peine A qui sait mieux l'obtenir.</p> <p style="text-align: center;">ROXANE</p> <p>Que votre inconstance est cruelle ! Hélas ! vous m'ôtez votre cœur, Et malgré toute ma douleur Je n'ose vous traiter d'ingrat et d'infidèle. Je vois avec horreur mépriser mes appas, Je sens les plus vives alarmes; Mais le respect me force à murmurer tout bas, Et me fait dévorer mes soupirs et mes larmes.</p> <p style="text-align: center;">ZULIMAN</p> <p>Vous méritez un sort plus doux, Et mon cœur à regret se détache du vôtre ; La pitié parle encor pour vous, Mais l'Amour parle pour une autre.</p> <p style="text-align: center;">ROXANE</p> <p>C'en est donc fait, Seigneur, mes beaux jours sont passés ?</p> <p style="text-align: center;">ZULIMAN</p>	<p style="text-align: center;">LE SULTAN</p> <p>[AIR : <i>Adieu paniers, vendanges sont faites</i>] À quoi bon les cris que vous faites, Roxane, vous m'étourdissez!</p> <p style="text-align: center;">ROXANE</p> <p>Seigneurs, mes beaux jours sont passés.</p> <p style="text-align: center;">LE SULTAN</p> <p>Adieu paniers, vendanges sont faites.</p> <p style="text-align: center;">[AIR :]</p> <p>Je ne romprais pas notre chaîne Si vous saviez m'y retenir. Mon cœur s'accorde sans peine A qui sait mieux l'obtenir.</p> <p style="text-align: center;">ROXANE</p> <p>Dans ces lieux, quelle rage, Nul galant pour changer. L'amante qu'on outrage Ne saurait s'y venger.</p> <p style="text-align: center;">LE SULTAN</p> <p>Dans le sérail, il est certain, Ce n'est pas comme en France, Les belles n'ont pas sous la main Leur plus sûre vengeance.</p> <p>[AIR : <i>L'Amour, la nuit et le jour</i>] Je n'oublierai jamais Que vous me fûtes chère.</p> <p style="text-align: center;">ROXANE</p>	<p style="text-align: center;">ACTE I</p> <p style="text-align: center;">[...]</p> <p style="text-align: center;">ISABELLE <i>au Grand Turc</i></p> <p>Les cris d'une amante alarmée, Ingrat, seront-ils superflus ? Ah, pourquoi m'avez-vous aimée Et pourquoi ne m'aimez vous plus?</p> <p style="text-align: center;">Le GRAND TURC <i>à Isabelle</i></p> <p>L'amour est un oiseau volage Qu'on ne peut guère retenir. Mais quoi qu'il sorte de sa cage, Il peut parfois y revenir.</p> <p style="text-align: center;">ISABELLE <i>au Grand Turc</i></p> <p>[AIR <i>des Trembleurs</i>] Ah, que votre âme est cruelle De trahir un cœur fidèle ! Ne suis-je plus assez belle Pour vous plaire encore un peu ? Depuis longtemps pour mes charmes Vous ne prenez plus les armes Et si j'en crois mes alarmes, Vous brûlez d'un autre feu.</p> <p style="text-align: center;">Le GRAND TURC <i>à Isabelle</i></p> <p>Vous méritez un sort plus doux, À regret je suis infidèle. Je reviendrai bientôt à vous Si je n'en trouve de plus belle, Mais aussi ne m'attendez pas Si je rencontre plus d'appas.</p>

¹ Antoine Houdar de La Motte, *L'Europe galante*, ballet en musique représenté par l'Académie royale de musique, Bruxelles, 1705, p. 30-31.

<p>Je n'oublierai jamais que vous me fûtes chère.</p> <p style="text-align: center;">ROXANE</p> <p>Vous ne m'aimez plus, c'est assez; Tout le reste me désespère. Que ne puis-je oublier que je vous ai su plaire ! Je ne sentirais pas que vous me trahissez.</p> <p style="text-align: center;">ZULIMAN</p> <p>On s'approche ; cessez une plainte trop vaine; Celles qu'ici mon ordre amène Vont par leurs jeux répondre à mes désirs. Dissimulez votre peine, Et respectez mes plaisirs.</p>	<p>La peste du benêt ! Est-ce donc là me faire L'amour La nuit et le jour ?</p> <p style="text-align: center;">LE SULTAN</p> <p>Allez passer cette migraine.</p> <p style="text-align: center;">ROXANE</p> <p>Ingrat, tu ris de mes soupirs.</p> <p style="text-align: center;">LE SULTAN</p> <p>Ah, dissimulez votre peine, Respectez mes menus plaisirs.</p>	<p style="text-align: center;">Le GRAND TURC <i>apercevant Colombine</i></p> <p>Cette beauté qu'ici mon ordre amène Va par ses soins répondre à mes désirs. Portez ailleurs vos cris et votre peine Et gardez-vous de troubler mes plaisirs.</p>
---	--	--

Ainsi Fuzelier reprend textuellement certains passages de sa cible en les intégrant malicieusement dans des vaudevilles populaires, comme celui de *L'Amour, la nuit et le jour*. Mais, dans sa parodie, les traits sont chargés jusqu'à la caricature : ainsi, les « soupirs » de Roxane se transforment en « cris » étourdissants. Le Sultan vénéré par la Roxane d'opéra est qualifié de « benêt » par la Roxane foraine. Le Sultan forain dédramatise la situation, traitant les tourments de jalousie de « migraine ». Et, surtout, au lieu de souffrir en dévorant soupirs et larmes, la Roxane foraine songe immédiatement à une revanche, à une vengeance : elle aimerait rendre au Sultan la monnaie de sa pièce. Cette idée de vengeance féminine prend un tour amusant dans le décor oriental et permet un parallèle avec les mœurs françaises. L'auteur d'*Arlequin grand Turc* se contente de suivre de près le texte de *La Turquie*, tout en introduisant les allusions égrillardes.

Surviennent, dans *La Turquie*, Zayde dont Sultan est amoureux et, dans *Arlequin grand vizir*, une dame voilée que Sultan croit être Isabelle, mais qui n'est autre qu'Arlequin. Dans *Arlequin grand Turc*, c'est Colombine qui est l'objet des nouveaux feux du Sultan :

<i>La Turquie</i> , sc. 3-4 (<i>L'Europe galante</i>) ¹	<i>Arlequin grand vizir</i> , acte I, sc. 6-7 (ms. BnF, fr. 25480, f ^{os} 246-247)	<i>Arlequin grand Turc</i> , acte I (ms. BnF, fr. 25480, f ^{os} 112v ^o -113v ^o)
SCÈNE 3 [...] ZULIMAN, à Zayde Vous brillez seule en ces retraites, Vous effacez tous les autres appas; L'Amour ne se plaît qu'où vous êtes, Il languit où vous n'êtes pas: Mon cœur ne sent que trop le plaisir que vous faites ² .	SCÈNE [6] LA SULTANE Sans mes appas Et sans leurs appas Vos jeux et vos chants ne brilleraient pas. LE SULTAN C'est Isabelle que je vois.	LE GRAND TURC à Colombine Vous brillez seule dans ce refuge, Ne retardez pas mon dessein. Si je ne vous croque et ne vous gruge, Mon amour va mourir de faim. COLOMBINE fait des minauderies au Grand Turc et présente un écriteau : Seigneur, sur moi l'amour a fait

¹ *Ibid.*, p. 32-34.

² Ces paroles du Sultan ont déjà été chantées sur un mode parodique par Arlequin dans *La Foire galante ou le Mariage d'Arlequin*, parodie de *L'Europe galante* représentée à la FSL 1710 : « Vous brillez seule en ces retraites, / Vous effacez tous les appas : / L'amour ne se plaît qu'où vous êtes, / Et languit où vous n'êtes pas, / Pour vous seule mon cœur soupire, lan laire » (Pierre-François Biancolelli, *La Foire galante ou le Mariage d'Arlequin*, S. l. n. d., p. 31). Ensuite, les violons jouaient « la marche de Bostangis » imitant sans doute la 5^e

<p>ZAYDE Quoi, Seigneur...</p> <p>ZULIMAN C'est de vous que je me sens épris ; Depuis le jour que je vous vis, Mon cœur, belle Zayde, en secret vous adore.</p> <p>ZAYDE Hélas ! s'il était vrai, vous me l'auriez appris.</p> <p>ZULIMAN Non, et c'est un secret que je tairais encore Si vos tendres regards ne me l'avoient surpris. J'espérais affranchir mon âme Du péril d'engager sa foi ; Et je ne voulais pas me permettre une flamme Qui prît trop d'empire sur moi. J'ai longtemps différé de vous rendre les armes Pour éviter d'éternelles amours. Des beautés de ces lieux j'empruntais le secours ; Mais vous triomphez de leurs charmes, Et je vous aime, enfin, pour vous aimer toujours.</p> <p>ROXANE, <i>tirant son poignard et voulant frapper Zayde</i> Ah, c'en est trop, je cède à cet outrage, Versons le sang que demande ma rage.</p> <p>ZULIMAN, <i>lui arrachant son poignard</i> Ciel ! que vois-je ? quelle fureur ! Malheureuse, qu'oses-tu faire ?</p> <p>ROXANE Je voulais la punir d'avoir trop su te plaire, Et de m'avoir ravi ton cœur. Le désespoir dont je suis animée S'enflamme encor par tes discours ; Tu lui jures, cruel, les plus tendres amours, Tu l'aimes cent fois plus que tu ne m'a aimée.</p> <p>Quand tu formas les nœuds que tu romps pour jamais J'éprouvai ta fierté jusque dans ta tendresse ; Hélas ! c'est avec d'autres traits Que l'Amour aujourd'hui te blesse ; Devant ses yeux ton orgueil cesse. J'ai voulu venger mes attraits, Et te punir de ta faiblesse.</p> <p>ZULIMAN Quoi ! ne crains-tu pas que la mort Soit le prix de ton insolence ?</p>	<p>LA SULTANE, <i>à part</i> Le Sultan radote, ma foi, Sa cervelle est déjoïnte, Il pousse mal sa pointe.</p> <p>LE SULTAN Vous brillez seule en ces retraites, Vous effacez tous les autres appas.</p> <p>LA SULTANE Seigneur, ah, mettez vos lunettes, Eh fi donc, vous n'y pensez pas.</p> <p>LE SULTAN Dans tous ses gestes, je l'admire.</p> <p>LA SULTANE Seigneur, cela vous plaît à dire.</p> <p>LE SULTAN La friponne, qu'elle a d'appas ! Que sa taille est galante et fine !</p> <p>LA SULTANE Chez nous, il ne trouvera pas Autant d'attraits qu'il s'imagine.</p> <p>LE SULTAN Voulez-vous être rebelle Au dieu qui soumet mon cœur ? Radoucissez-vous, ma belle, Répondez à mon ardeur.</p> <p>LA SULTANE [AIR : <i>Je ne saurais</i>] Je ne saurais etc...</p> <p>LE SULTAN [AIR : <i>L'Amour, la nuit et le jour</i>] Par les soins les plus doux Ne songez qu'à me plaire.</p> <p>LA SULTANE En conscience, avec vous, Seigneur, je ne puis faire L'amour La nuit et le jour.</p> <p>LE SULTAN Et pourquoi ces vaines alarmes Quand vous possédez mille attraits ?</p> <p>LA SULTANE Seigneur, il me manque des charmes, Attendez que j'aïlle au palais.</p> <p>LE SULTAN Répondez à l'espoir</p>	<p>Comme sur vous, le même effet. Déjà mon âme vous dévore, Pourquoi tenez-vous renfermé Ce que tout l'univers adore Et dont mon cœur est si charmé ?</p> <p>ISABELLE <i>entre en fureur et présente un écriteau</i> : Malheureux moment Qui fait mon tourment, Allons avec cet instrument Embroscher l'amante et l'amant. [...]</p> <p>ARLEQUIN Je crois qu'elle est ensorcelée, Vite, qu'on l'ôte de mes yeux ! Pour calmer ses sens furieux Qu'elle soit empalée.</p> <p>COLOMBINE <i>demande grâce pour Isabelle et présente un écriteau</i> : Seigneur, au nom de notre amour Ne vengez cet outrage Qu'en me redoublant chaque jour Votre amoureux hommage.</p>
---	--	--

scène de *La Turquie* où « Les Bostangis form[ai]ent plusieurs Jeux, suivant leur caractère ». La dernière scène de *La Foire galante ou le Mariage d'Arlequin* était une parodie du chant glorifiant le Sultan dans *La Turquie* : ici, le Docteur glorifiait les maris dociles qui ne s'avisent jamais à être jaloux (*Ibid.*, p. 32).

¹ Le Sultan voit paraître le masque noir d'Arlequin.

<p style="text-align: center;">ROXANE</p> <p>Je n'ai pu remplir ma vengeance, Ce regret seul sans toi peut terminer mon sort.</p> <p>Mais toi, rivale trop cruelle, Prends ce fer infidèle à mon juste courroux ; Portes-en à mon cœur une atteinte mortelle ; Tu m'as déjà porté de plus sensibles coups.</p> <p style="text-align: center;">ZULIMAN</p> <p>Qu'on l'ôte de mes yeux et qu'on s'assure d'elle.</p> <p style="text-align: center;">SCÈNE 4 ZAYDE</p> <p>Au nom de nos tendres ardeurs Oubliez sa jalouse rage, Ne vous vengez de ses fureurs Qu'en m'aimant davantage.</p> <p style="text-align: center;">ZULIMAN</p> <p>Je suis épris de vos attraits Autant qu'on le peut être ; Mon feu ne saurait croître, Ni s'affaiblir jamais.</p>	<p>De ma flamme amoureuse. Acceptez ce mouchoir.</p> <p style="text-align: center;">LA SULTANE</p> <p>Je ne suis point morveux.</p> <p style="text-align: center;">SCÈNE [7] [LE SULTAN, LA SULTANE, ARLEQUIN] LE SULTAN [AIR : <i>Joconde</i>] Roxane, ô Dieux, quelle horreur ! Quelle jalouse rage !</p> <p style="text-align: center;">LA SULTANE</p> <p>Ne vous vengez de sa fureur Qu'en m'aimant davantage.</p> <p style="text-align: center;">LE SULTAN</p> <p>Je suis épris de vos attraits Autant qu'on le peut être.</p> <p style="text-align: center;">LA SULTANE</p> <p>Voyons un peu ce museau frais.</p> <p style="text-align: center;">LE SULTAN</p> <p>Ciel ! Que vois-je paraître ?¹</p>	
--	--	--

Ici encore, l'auteur d'*Arlequin grand Turc* force le trait pour offrir au public une scène truffée d'allusions érotiques que les gestes devaient compléter à volonté. Mis à part cette « érotisation » appuyée, il suit de près son modèle. Quant à Fuzelier, il propose une réécriture plus légère et fantaisiste, avec une scène de travestissement habilement orchestrée.

Les rapports qu'entretient la pièce de Fuzelier avec les autres œuvres (le scénario italien, les deux opéras parodiés et d'autres œuvres citées) ancrent fortement cette comédie parodique dans son époque. Pour un lecteur moderne, la lecture de cette pièce s'avère une véritable affaire de décodage. Il est fort probable que, n'ayant pas le bagage culturel identique à celui du public de Fuzelier, nous n'avons pas relevé toutes les références qui existent dans ce texte. *Arlequin grand vizir* se présente presque comme une espèce de centon, et son auteur semble procéder à la manière de certains auteurs postmodernes de la fin du XX^e siècle. Chez Fuzelier, le recyclage des œuvres préexistantes, le recyclage sous toutes ses formes, d'une simple citation à la parodie et pastiche très développés, devient méthode créative. Il affiche aussi une volonté constante de mélanger les genres, des élitistes aux plus populaires. Certains vers d'*Arlequin grand vizir* semblent sortis tout droit d'un opéra, mais on ne retrouve pas forcément la source de ces fragments qui ne sont peut-être pas des citations, mais des

imitations¹. Ainsi, l'entrée d'Indiens et d'Indiennes (acte III, sc. 6 [7]) fait vraiment penser à une entrée d'opéra ; rien, dans ce fragment, du moins à la lecture, ne trahit l'intention parodique (même si l'apparition des Indiens peut surprendre quelque peu).

Un autre trait marquant de l'œuvre de Fuzelier est son ironie omniprésente. Cette ironie qui engageait Fuzelier à se parodier lui-même², anime également ses personnages. Ainsi, le Sultan fait une réflexion sur son propre comportement :

LE SULTAN, *avec sa suite*
AIR : *Docteur*
Qui diantre aurait cru qu'un Sultan
Pût avoir tant de conscience...³

Cette pièce, pétrie de moments amusants, de fragments parodiques et de jeux intertextuels, semble être beaucoup trop bavarde pour un théâtre habitué à l'action vive, aux changements de scènes rapides et nombreux, aux dialogues concis. On peut supposer que c'est justement la longueur excessive du texte qui a causé sa perte. Cependant, la veine orientale, héritée du Théâtre-Italien, ne tarira pas à la foire avec la chute d'*Arlequin grand vizir*, bien au contraire : elle produira quelques succès parmi les plus retentissants, tels les opéras-comiques *Les Pèlerins de la Mecque*, de Le Sage, Fuzelier et d'Orneval (Foire Saint-Laurent, 1726), représenté avec succès durant six semaines consécutives⁴, *La Princesse de Chine*, de Le Sage et d'Orneval (Foire Saint-Laurent, 1729), joué trente-six fois de suite⁵, ou bien *Achmet et Almanzine* de Le Sage, Fuzelier et d'Orneval (Foire Saint-Laurent, 1728), joué 68 fois au cours de la même foire⁶ – un triomphe absolu et, semble-t-il, inégalé.

G – *Arlequin déserteur* : emprunts de plusieurs sources

En parlant de la Foire Saint-Laurent 1715, nous avons signalé que l'opéra-comique en 3 actes de Louis Fuzelier intitulé *Arlequin déserteur* n'était autre chose que l'œuvre initiale qui a donné naissance à la petite comédie d'un acte, *Arlequin défenseur d'Homère*. D'ailleurs,

¹ Comme, par exemple, ces vers-là : « Sultanes, accourez, faites briller vos charmes, / Rassemblez tous vos agréments, / Riez, chantez, formez les pas les plus charmants, / Commandez, hâtez-vous, mettez-vous sous les armes » (Acte I, sc. 5).

² On pourrait probablement retrouver des nombreux clins d'œil à sa production « sérieuse » dans toutes ses pièces foraines.

³ Ms. 9335. Dans le ms. 25480, ces paroles sont prononcées par Léandre, ce qui rend la réplique moins drôle.

⁴ *MSF*, t. II, p. 37.

⁵ *Ibid.*, p. 54.

⁶ *Ibid.*, p. 46.

État des pièces signale la création d'*Arlequin déserteur* à la FSG 1715 sous le titre d'*Arlequin déserteur, et défenseur d'Homère*.

Cependant – contradiction troublante – Fuzelier marque, à propos de cette foire Saint-Laurent 1715 : « *Arlequin déserteur*, en deux actes et *Arlequin défenseur d'Homère* IR [c'est-à-dire, imprimé] en un acte. Ce vaudeville qui est un badinage au sujet de la fameuse affaire des Anciens et des Modernes, [...] eut une des plus brillantes destinées »¹. Cela présume que, dès le départ, il existât deux pièces indépendantes, *Arlequin déserteur*, en deux actes, et *Arlequin défenseur d'Homère*, en un acte. Cette remarque de Fuzelier laisse penser que la pièce ne fut pas réduite en 1 acte en vue de sa publication en 1721, mais que cette transformation s'est produite au cours de la Foire Saint-Laurent 1715. Le seul manuscrit conservé d'*Arlequin déserteur* (ms. fr. 25480, f^{os} 3-49v^o), porte, à la dernière page, la mention « Vu le 31 juillet 1715 », de la même écriture que le texte de la pièce. Il s'agit probablement d'une copie du manuscrit destiné au censeur, ce qui expliquerait l'absence de la signature de ce dernier. Si l'on suppose que la pièce devait être lue par le censeur avant d'être représentée, on en déduit que cette pièce en 3 actes n'a pas pu faire l'ouverture de la foire le 25 juillet, mais fut probablement représentée courant du mois d'août, avant la fermeture provisoire des spectacles, fin août, pour cause de deuil. Durant ce mois d'interruption des spectacles, Louis Fuzelier a probablement eu le loisir de faire du deuxième acte de sa pièce *Arlequin déserteur et défenseur d'Homère* une pièce d'un acte *Arlequin défenseur d'Homère* qui fut continué après la réouverture de la foire au mois d'octobre. Nous n'avons aucune trace d'*Arlequin déserteur* en deux actes signalé par Fuzelier, et ne savons pas exactement si la pièce fût jouée sous cette forme (bien que le témoignage de Fuzelier le laisse entendre).

Cependant, il semble que la scène avec Arlequin en savant admirateur d'Homère avait plu tout particulièrement et avait acquis un statut indépendant grâce à la publication, dans le *Nouveau Mercure galant* du mois d'août 1715, d'une « Copie de la scène d'Arlequin défenseur d'Homère, représentée sur le Théâtre du Grand Jeu de la Foire S. Laurent »².

L'histoire des transformations subies par ce texte demeure inconnue, et les seules versions qui restent sont la version manuscrite en trois actes intitulée *Arlequin déserteur* et la version imprimée en un acte portant le titre *Arlequin défenseur d'Homère*³. Nous allons donc

¹ Fuzelier, Ms *Opéra-Comique*.

² C'est ainsi que la publication est annoncée dans la table des matières de cette livraison du *Mercure*. Il semble qu'*Arlequin défenseur d'Homère* soit ici l'intitulé de la scène et non pas de la pièce.

³ *TFLO*, t. II (1721), p. 1-43.

nous baser sur ces deux textes en présumant que le premier soit le texte source du second. Le manuscrit de l'opéra-comique *Arlequin déserteur* a été publié par Renzo Guardenti¹.

La liste des personnages très conséquente dans la pièce en 3 actes se trouve sensiblement réduite dans celle en un acte, et cela est tout à fait compréhensible, car nombre de scènes se trouvent supprimées :

<i>Arlequin déserteur</i> [et défenseur d'Homère] (ms. fr. 25480)	<i>Arlequin défenseur d'Homère</i> (TFLO, t. II, p. 1-43)
<p align="center">Acte I. Scène 1.</p> <p>Le théâtre représente un village près de Monaco, et au fond la maison du Bailli. Scaramouche seul : le fourbe est heureux d'être en sûreté.</p> <p align="center">Scène 2.</p> <p>Rencontre de Scaramouche et d'Arlequin, son comparse.</p>	<p align="center">Scène 1.</p> <p>Le théâtre représente un village avec une belle maison, qui est celle du Bailli. Rencontre des deux fourbes, Arlequin et Scaramouche.</p>
<p>Scène 3. [Arlequin et Scaramouche, sans être vus] Léandre et Pierrot. Pierrot découvre à Léandre que celui-ci est aimé d'Angélique dans un monologue extrêmement long (probablement chanté sur plusieurs airs différents) qui contient une allusion à la querelle des Anciens et des Modernes.</p> <p>Scène 4. Arlequin, Scaramouche, Léandre, Pierrot. Léandre veut punir Arlequin, son ancien valet, pour lui avoir dérobé autrefois le linge. Mais Scaramouche et Arlequin l'apaisent en lui promettant de faire réussir son mariage ; Pierrot va les seconder. Pierrot a une idée : Léandre doit s'habiller en paysan pour participer aux jeux du 1 mai qui auront lieu demain devant la maison d'Angélique.</p>	<p align="center">Scène 2. Léandre, Arlequin, Scaramouche. Léandre veut punir Arlequin, son ancien valet, pour lui avoir dérobé autrefois le linge. Mais Scaramouche et Arlequin l'apaisent en lui promettant de faire réussir son mariage.</p>
<p>Scène 5. Grognardin, Angélique, Pierrot, Zerbine. Grognardin entend cloîtrer sa fille de peur d'accident. Zerbine et Pierrot le mettent en garde contre les dangers de cette pratique.</p>	<p align="center">Scène 3. Le Bailli, Angélique, Olivette, Pierrot. Le Bailli entend cloîtrer sa fille de peur d'accident. Olivette et Pierrot le mettent en garde contre les dangers de cette pratique.</p>
<p>Scène 6. Grognardin, Angélique, Zerbine, Pierrot, bergers, bergères, paysans et paysannes. On plante le Mai. Colin et Pierrot content fleurette à Lisette. Arlequin et Léandre arrivent déguisés en bergers, Léandre courtise Angélique profitant de l'inattention de Grognardin.</p>	
<p align="center">Acte II.</p> <p>Scène 1. Pierrot, Zerbine. Scène 2. Grognardin, Angélique, Pierrot, Zerbine. Grognardin questionne sa fille sur son galant.</p>	
<p>Scène 3. Grognardin, Angélique, Arlequin en revendeuse à la toilette. Arlequin est chargé de transmettre une lettre à Angélique, mais il se trompe et donne le poulet à Grognardin, et la liste des affaires à vendre, à Angélique. Arlequin prétend que cette lettre d'amour est pour lui.</p>	<p>Scène 4. Le Bailli, Angélique, Arlequin en revendeuse à la toilette. Arlequin est chargé de transmettre une lettre à Angélique, mais il se trompe et donne la lettre à Bailli, et la liste des affaires à vendre, à Angélique. Arlequin prétend que cette lettre d'amour est pour lui. Une pique discrète contre <i>Roland</i>, de Lully et Quinault : Arlequin qui affirme s'appeler Angélique a la colique et Bailli furieux est comparé par Pierrot à</p>

¹ Renzo Guardenti, *Le Fiore 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, Bulzoni, 1995, p. 201-241.

	Roland (sc. 4-5).
Scène 4. Grogardin, Pierrot. Pierrot essaye de calmer son maître qui promet de donner tout son bien à son fils absent, car sa fille le déçoit.	Scène 5. Le Bailli, Pierrot. Pierrot essaye de calmer son maître et le prévient encore une fois : « Plus on enferme le fromage, / Et plus le chat y veut aller ». (Le Bailli, ici, n'a pas de fils, il n'a qu'une fille ¹).
Scène 5. Grogardin, Pierrot, le Capitaine. Le fils de Grogardin, Capitaine de l'armée vénitienne, arrive de Venise pour lever les soldats contre les Turcs. Il raconte qu'il fut attaqué par six spadassins et secouru par un jeune cavalier qui lui prêta main forte. Scène 6. Grogardin, Angélique.	
	Scène 6. Le Bailli, Pierrot, Scaramouche. Scaramouche annonce l'arrivée d'un savant.
Scène 7. Grogardin, Angélique, Arlequin en Savant, adorateur des Grecs. Il amène deux cabinets, l'un pour les ouvrages des Modernes (et où est enfermé Léandre), l'autre, avec les ouvrages des Anciens qu'il veut montrer à Grogardin. Grogardin découvre la ruse ; Pierrot le prévient : « Plus on enferme le fromage, / Et plus le chat y veut aller ».	Scène 7. Le Bailli, Pierrot, Scaramouche, Arlequin en pédant, « défenseur d'Homère » et adorateur des Grecs. Scène 8. Le Bailli, Scaramouche, Arlequin en Pédant, trois Pédants de sa suite, Angélique, Olivette, Léandre, caché dans un des cabinets. On apporte deux cabinets, l'un pour les ouvrages des Modernes (et où est enfermé Léandre), l'autre, avec les ouvrages des Anciens que le Pédant veut montrer au Bailli. Le Bailli découvre la ruse ; Léandre se jette à ses pieds et se nomme, le Bailli le reconnaît pour le fils de son meilleur ami et consent à son mariage avec Angélique. Olivette se marie avec Arlequin.
Scène 8. Grogardin, Angélique, Pierrot, Colin. Pierrot annonce l'arrivée des pêcheurs. Scène 9. Arlequin, Léandre et les pêcheurs avec un filet de poisson. Le poisson est une offrande à Grogardin qui remplit la fonction de bailli de la part d'Arlequin qui est en procès. Scène 10. La danse des pêcheurs, Léandre courtise Angélique, son père découvre la ruse et chasse les pêcheurs. Arlequin lui vole sa bourse.	Scène 9 et dernière. Les acteurs de la scène précédente. Les pêcheurs viennent, apportent du poisson et forment un divertissement : on fête la noce en dansant et en chantant.

On constate que toutes les courtes scènes de liaison où les personnages n'échangeaient que trois ou quatre répliques qui préparaient la scène suivante sont supprimées. Le déguisement en pêcheurs inventé par Léandre et Arlequin pour s'approcher d'Angélique, vidé de son sens « stratégique », est devenu un simple divertissement final. Mais la coupure la plus radicale concerne le troisième acte d'*Arlequin déserteur*, en 9 scènes, qui a été purement et simplement retranché.

Le troisième acte d'*Arlequin déserteur* s'ouvre par une scène où Scaramouche essaye de convaincre Arlequin de s'enrôler dans l'armée vénitienne en lui peignant toute la gloire qu'on récolte sur les champs de bataille. Arlequin résume parfaitement le mécanisme de cette ascension glorieuse : « [...] plus j'augmente / En dignité / Plus en membre je diminue »². Cette scène d'humour noir assez décapant qui tourne en dérision les honneurs militaires est

¹ Serait-ce une manière de s'adapter aux effectifs réduits de la troupe ?

² *Arlequin déserteur*, Acte III, sc. 1.

entièrement empruntée – Renzo Guardenti le signale dans sa notice¹ – à une pièce de l’ATI. Il s’agit de la *Scène de Mezzetin et de Pasquariel*, la quatrième des huit scènes françaises conservées de *Mezzetin grand sophi de Perse*, comédie en trois actes de Delosme de Montchenay (1689). Cette scène développe un type de dialogue assez répandu dans l’ATI où un zanni vante (toujours ironiquement, cela s’entend) les plaisirs ou les honneurs de la guerre à un autre zanni, qui, tout ignorant qu’il est, a toujours assez de bon sens pour rejeter de manière catégorique la perspective d’enrôlement. Les nombreux rapprochements textuels confirment cependant que c’est bien cette scène précise de *Mezzetin grand sophi de Perse* qui a servi de source d’inspiration à Fuzelier.

Le thème militaire se développe dans les scènes suivantes du 3^e acte : Olivette arrive déguisée en sergent, ensuite le Capitaine, fils de Grognardin, discute avec ses deux seconds (dont Olivette) : il veut retrouver un jeune homme qui lui a sauvé la vie (c’est Léandre, l’amant de sa sœur). Surviennent Arlequin et Scaramouche en soldats. Scaramouche veut faire de l’exercice militaire à Arlequin, ils font un lazzi de la relève de sentinelle (Renzo Guardenti signale que le canevas *Les Jugements du duc d’Ossone* qui fait partie du *Scenario* de Dominique contient un lazzi de la patrouille probablement similaire²). Arlequin s’endort, paraît Pierrot qui se déguise en Turc et dépouille Arlequin. Scaramouche conseille à Arlequin de désertre. Le Capitaine et Olivette déguisée en officier font défiler la recrue qui consiste en un Clerc de procureur, un Apothicaire et un Médecin. On amène Arlequin et Scaramouche liés : ils voulaient désertre et le Bailli (qui est Grognardin), en les arrêtant avec l’aide des paysans, a reconnu en eux les voleurs de sa bourse. Il réclame pour eux la potence. Olivette reconnaît Arlequin qu’elle aime et demande sa grâce au Capitaine. Le Capitaine propose de ne pendre qu’un sur deux : pour déterminer lequel sera pendu, ils doivent jeter les dés. Cette idée d’utiliser le jeu du hasard pour choisir le coupable à punir avait déjà été exploitée dans l’ATI : par exemple, dans *La Fille de bon sens* (Palaprat, 1692), Colombine déguisée en commissaire obligeait Mezzetin et Pasquariel pris comme voleurs de jouer « au roi de cœur à qui sera pendu »³. Finalement, le Capitaine, frère d’Angélique, reconnaît en Léandre son sauveur et oblige le père à lui accorder Angélique ; Léandre demande grâce pour les deux zanni. Les répliques d’Arlequin qui ponctuent cette scène – « Ce n’est qu’une médisance » et « C’est la pure vérité » – citent les couplets chantés par La Médisance, Marforio et Pasquin dans la comédie de l’ATI, *Pasquin et Marforio, médecins des mœurs* (Acte I, sc. 7). Le troisième acte

¹ Renzo Guardenti, *op. cit.*, p. 203.

² *Ibid.*, p. 235, note 62. Gambelli, vol. II, p. 563.

³ *La Fille de bon sens*, Acte III, sc. 12 (et dernière). Colombine se venge de cette façon de ces deux valets qui ont joué « à croix et à pile » à qui l’épouserait.

étant entièrement supprimé lors de la transformation d'*Arlequin déserteur* en *Arlequin défenseur d'Homère*, ces emprunts italiens ont disparu du texte sélectionné pour faire partie de l'anthologie de Le Sage et d'Orneval. Cependant, toutes les influences italiennes ne se sont pas effacées.

Renzo Guardenti signale que le sujet d'*Arlequin déserteur* reprend, dans les grandes lignes, celui de *La Précaution inutile* de Nolant de Fatouville¹. La ressemblance, cependant, se limite au fait que, dans les deux pièces, un homme (le père, dans *Arlequin déserteur*, et le frère, dans *La Précaution inutile*) veut garder une jeune fille étroitement enfermée pour ne pas la marier (*Arlequin déserteur*) ou pour la marier à sa fantaisie (*La Précaution inutile*). Les autres personnages le mettent en garde contre l'inutilité des mesures d'enfermement. Les ruses et les déguisements employés par le jeune amant (et aussi par la jeune fille, dans *La Précaution inutile*) déjouent facilement la surveillance et aboutissent au mariage (dans *La Précaution inutile*, Gaufichon, frère bourru, signe le contrat de mariage à son insu, dans *Arlequin déserteur*, le frère d'Angélique force leur père à se rendre aux prières de la jeune fille et de son amant). Evidemment, il s'agit, dans les deux cas, des Argus dupés à la manière de ceux des deux *Écoles* de Molière. Cependant, les ruses et les stratagèmes employés dans *La Précaution inutile* sont très différents de ceux utilisés dans *Arlequin déserteur* et, de ce fait, l'analogie reste limitée : un père/tuteur/frère fantasque et autoritaire qui verra la jeune fille se marier malgré lui et malgré ses dents est présent dans la majorité des pièces de l'ATI et de la Foire.

Un autre rapprochement repéré par Renzo Guardenti s'avère intéressant. Le chercheur signale que la scène 7 de l'Acte II d'*Arlequin déserteur* est une reprise fidèle de la scène 7 de l'Acte II des *Originaux ou l'Italien*, une comédie d'Antoine Houdar de la Motte de l'ATI². Il s'agit du déguisement d'un zanni (Arlequin ou Mezzetin) en Pédant (Savant) qui amène avec lui une bibliothèque où se dissimule l'amoureux.

Dans *Arlequin déserteur*, plusieurs déguisements se succèdent, mais *Arlequin défenseur d'Homère* n'en retient que deux : celui d'Arlequin en revendeuse à la toilette et celui d'Arlequin en Savant, avec Léandre caché dans un cabinet. Tout naturellement, ces deux scènes concentrent tout l'intérêt de la pièce. La scène du Savant devient la scène clé d'*Arlequin défenseur d'Homère*, elle donne d'ailleurs son titre à la pièce qui ne peut plus s'appeler *Arlequin déserteur*, l'enrôlement et la désertion y étant supprimés. La scène du Savant est certainement la plus spectaculaire de la version publiée. Fuzelier a adroitement tiré

¹ Renzo Guardenti, *Le fiere del teatro*, op. cit., p. 202.

² Gherardi, 1741, t. IV.

parti de l'idée fournie par *Les Originaux*. Dans *Les Originaux*, on apportait, tout simplement, une bibliothèque à une fille qui se piquait de bel esprit, et dans cette bibliothèque se cachait son soupirant. Chez Fuzelier (dans la version longue comme dans la version courte), on amène dans la maison de la demoiselle deux cabinets, l'un étiqueté « Anciens », l'autre, « Modernes ». La présence du père et cette idée de deux cabinets créent une véritable tension dramatique puisqu'il s'agit d'amuser la vigilance du père devant un cabinet, tandis qu'une conversation tout à fait intéressante retient sa fille devant l'autre cabinet. L'idée d'exploiter la célèbre querelle littéraire est empruntée aux *Originaux*¹, mais la présence des deux cabinets permet une mise en espace burlesque très réussie du différend qui opposa les Anciens et les Modernes. Et, quand Arlequin se met à lécher le livre d'Homère², on pense à la scène du canevas de l'ATI, où Arlequin voulait se nourrir de la science au sens littéral : il déchirait les notes savantes pour en faire une soupe qu'il assaisonnait en y jetant une feuille des sentences d'Aristote³.

L'apparition de cette singulière bibliothèque dans *Les Originaux* était prétexte à un changement de scène spectaculaire suivi du divertissement : la bibliothèque s'ouvrait et se changeait en un cabaret de village, d'où sortait une mariée et plusieurs bergers qui dansaient et chantaient. Ce tour de force de machiniste n'apparaît dans aucune des deux versions de la pièce foraine.

Un autre petit détail de moindre importance, celui de l'antithèse de la France et de l'Italie dans la question de la liberté des femmes semble être aussi inspiré des *Originaux*. En effet, dans *Les Originaux*, Goguet, le père de Colombine, veut la marier à un Italien, monsieur Cornalini ; Arlequin, pour réussir le mariage de son maître Octave avec Colombine, se fait passer pour cet Italien. Il s'indigne de la « liberté scandaleuse » dont les femmes jouissent en France où « les hommes et les femmes se parlent en pleine rue, les fenêtres ne sont qu'à double châssis, et les portes ne ferment qu'à une serrure », contrairement à l'Italie où les portes sont bien cadénassées et les fenêtres, grillées (Acte III, sc. 12). Goguet, le père de la jeune fille, lui répond sur le ton d'Ariste, de *L'École des maris* : « Une femme n'est jamais bien gardée que par elle-même ». Dans *Arlequin déserteur*, c'est le père de la jeune fille qui a

¹ En apportant chez la jeune fille la bibliothèque contenant un seul livre, Mezzetin l'assurait que, quoique ce livre n'ait vu le jour que depuis 20 ans, tout moderne qu'il est, il vaut mieux que tous les anciens auteurs réunis, car il parle d'amour avec une très grande éloquence (*Les Originaux*, Acte II, scène 7). La querelle des Anciens et des Modernes est mentionnée dans plusieurs pièces de l'ATI (par exemple, dans la comédie de Regnard *La Coquette ou l'académie des dames*, ou bien dans la comédie de Delome de Montchenay *Le Phénix*).

² « *Les Pédants apportent à genoux le livre d'Homère dans une cassette de la Chine. Arlequin tire le livre qu'il embrasse et lèche, en disant : Quel plaisir d'embrasser Homère !* » (*Arlequin défenseur d'Homère*, sc. 8, *TFLO*, t. II, p. 32).

³ *Le Théâtre sans comédie et les comédiens juges et parties*, Gambelli, vol. II, p. 444.

été contaminé par les habitudes des Italiens tout proches (ils habitent près de Monaco) : « Nous sommes voisins d'Italie / Je sais l'art de clore un manoir » (Acte I, sc. 5). Et dans *Arlequin défenseur d'Homère*, le père devient un Italien d'origine : « J'ai pris naissance en Italie ; / Je sais l'art de clore un manoir » (Scène 3).

Le père autoritaire d'*Arlequin déserteur* se nomme Grogardin : il est donc un parent proche de Grogard, père fantasque de la comédie *Mezzetin grand sophi de Perse*. Dans *Arlequin défenseur d'Homère*, son nom est supprimé, et il n'est désigné que par la fonction : le Bailli.

Il aurait été commode d'affirmer que toutes les transformations que nous avons décrites et qui ont mené d'*Arlequin déserteur* à *Arlequin défenseur d'Homère* ont été consenties par Fuzelier à la demande des éditeurs du *TFLO*, Le Sage et d'Orneval, qui cherchaient à se distancier de la tradition italienne à laquelle *Arlequin déserteur* doit beaucoup. Cependant, il n'en est rien, très probablement. La pièce semble avoir été transformée dès la Foire Saint-Laurent 1715, et cette transformation a été sans doute dictée par la réception réservée à la pièce dont le deuxième acte parut plaire tout particulièrement. D'ailleurs, dans la petite comédie publiée dans le *TFLO*, *Arlequin défenseur d'Homère*, l'influence italienne reste tout aussi déterminante, car c'est la scène du Savant avec ses deux cabinets qui concentre l'intérêt de la pièce. L'exemple d'*Arlequin déserteur* montre avec quelle dextérité Fuzelier manie l'héritage italien, des simples réminiscences ou idées conductrices aux citations exactes, pour en nourrir son œuvre foraine qui se révèle tout aussi maniable et mouvante que l'étaient les canevas de l'ATI.

Un témoignage intéressant sur cette pièce est offert par le *Nouveau Mercure galant* du mois d'août 1715. Ce périodique qui, sous la houlette de Le Fèvre de Fontenay, ne dédaigne pas la Foire, propose à ses lecteurs un extrait de la nouvelle comédie foraine, à savoir, la *Scène d'Arlequin, défenseur d'Homère*¹. Il semble qu'au moment de la publication de cet extrait, la pièce de Fuzelier ait été encore jouée sous sa forme initiale, en trois actes. En tout cas, dans le court résumé placé à la tête de l'extrait, le journaliste mentionne « cent fourberies » d'Arlequin et de Scaramouche, ce qui semble s'appliquer à la pièce en trois actes riche en ruses et rebondissements et non pas à la pièce en un acte où les zanni se limitent à deux travestissements, celui de la Revendeuse à la toilette et celui du Savant :

¹ *Nouveau Mercure galant*, août 1715, p. 145-166.

Voici la situation. Monsieur Grogardin, Bailli d'un village de Provence, voisin d'Italie, garde étroitement sa fille Angélique. Léandre qui en est amoureux a intéressé Arlequin dans ses affaires, qui d'intelligence avec Scaramouche a concerté cent fourberies¹ pour tromper le père et favoriser les desseins de l'amant. Enfin Arlequin déguisé en Savant introduit Léandre auprès de l'objet de son amour, ainsi qu'on le verra dans la scène qui suit.²

Cet extrait publié dans le *Mercur*e et reproduit en entier ici offre une possibilité rare de confronter le texte qui garde encore les traces de la représentation avec les deux autres textes, le manuscrit et la version éditée plus tardive.

Qu'est-ce qui différencie la scène publiée par le *Mercur*e des deux autres versions de cette scène, qu'est-ce que ce texte apporte de plus ? Nous présumons que le texte du *Mercur*e se situe – chronologiquement parlant – entre les deux autres textes, le texte du manuscrit 25480 étant le premier, et la version publiée dans le *TFLO*, la dernière. On constate que le texte du *Mercur*e contient tout ce qui figure dans le manuscrit 25480. Mais il contient aussi des éléments qui n'y figurent pas. Il s'agit notamment des didascalies, dont les copistes font systématiquement économie en rédigeant les textes destinés à la censure. Ces didascalies étant indispensables à la compréhension de l'action par les lecteurs, le *Mercur*e les donne, tout naturellement. Les éditeurs du *TFLO* agissent de même : ils sont obligés, tout comme le journaliste du *Mercur*e, de faciliter le suivi de l'action. Mais certaines didascalies du *Mercur*e fournissent les détails précis sur la réalisation matérielle de cette scène que l'on ne retrouve pas dans la version du *TFLO* ; elles s'appliquent également à décrire les jeux de scène avec une exactitude qui n'exclut pas une certaine exagération publicitaire (les « mille jeux de théâtre » que nous avons soulignés sont caractéristiques de ce procédé) :

<i>Nouveau Mercur</i> e galant, août 1715, p. 156-157	<i>TFLO</i> , 1721, t. II, scène 7, p. 32
<p><i>Scaramouche et les fourbes chantent en chœur avec ARLEQUIN qui se met à genoux, et dit d'un air extasié sur l'AIR</i></p> <p style="padding-left: 40px;"><i>Réveillez-vous [belle endormie]</i> Chers Anciens, votre lecture Fait le charme de mes ennuis ; Je vous aime autant, je le jure, Que si je vous avais traduits.</p> <p><i>Arlequin fait répéter vers à vers ce couplet au Bailli avec mille jeux de théâtre, toujours à genoux, ainsi que les quatre faux savants. Il jette le chapeau du Bailli, en lui disant : Comment, coquin, vous n'ôtez pas votre chapeau quand on parle des Anciens.</i></p> <p style="padding-left: 40px;">AIR : <i>Réveillez-vous [belle endormie]</i> De l'<i>Iliade</i> qu'on révère Donnez le livre merveilleux...</p> <p><i>Scaramouche tire du cabinet des Anciens une petite</i></p>	<p style="text-align: center;">ARLEQUIN, enthousiasmé</p> <p style="text-align: center;">AIR : <i>Comme un coucou que l'amour presse</i> Chers Anciens, votre lecture Est le charme de mes ennuis ; Je vous aime autant, je le jure, Que si je vous avais traduits.</p> <p style="text-align: center;">(Aux Pédants)</p> <p style="text-align: center;">AIR : <i>Quand je tiens de ce jus d'Octobre</i> De l'<i>Iliade</i> qu'on révère Donnez le livre savoureux.</p> <p><i>Les Pédants apportent à genoux le livre d'Homère dans une cassette de la Chine. Arlequin tire le livre qu'il embrasse et lèche, en disant :</i></p> <p style="text-align: center;">Quel plaisir d'embrasser Homère !</p>

¹ Nous soulignons.

² *Ibid.*, p. 145-146.

cassette vernissée en rouge et dorée qu'il apporte à genoux à Arlequin, qui avec bien des cérémonies comiques en tire un Homère couvert d'un vieux parchemin déchiré et gras qu'il embrasse tendrement en s'écriant cent fois :

Quel plaisir d'embrasser Homère !

La version du manuscrit 25480 ne donne aucun air : chose habituelle dans les copies faites pour les censeurs qui ne souciaient guère de l'aspect musical de ces opéras-comiques forains. Par contre, l'extrait du *Mercur*e fournit les airs, tout comme la version publiée dans l'anthologie *TFLO*. Mais, curieusement, à plusieurs reprises, ces deux versions donnent des airs différents pour les mêmes couplets. Comment l'expliquer ? Premièrement, le même air pouvait circuler sous les dénominations différentes. Deuxièmement, il est possible que le journaliste du *Mercur*e fasse une erreur (bien que ce journaliste ait certainement sollicité les auteurs pour cette publication : on l'imagine mal retenir toute la scène et la publier de mémoire). Enfin, troisièmement, – et c'est l'explication la plus intéressante – les mêmes couplets pouvaient peut-être se chanter sur des airs différents, ce qui rendait la structure musicale des opéras-comiques à vaudevilles délicieusement mouvante, toujours prête aux changements. Il y a certainement ici matière à réfléchir pour les musicologues.

On remarque que la longueur de toute cette scène dans le manuscrit est sensiblement inférieure à la longueur des deux autres versions, qui sont, elles, à peu près équivalentes. Mais, en comparaison avec le texte du *TFLO*, le *Mercur*e propose une variante plus développée du fragment où Arlequin, en proie à l'enthousiasme sans bornes que le Bailli qualifie de « délire », s'arme contre ses adversaires, les abbés. Il croit justement en voir un en la personne de Bailli :

ARLEQUIN

AIR : Laire la laire lanla

Comment, petit outrecuidé...

Il se jette sur le Bailli.

GROGNARDIN.

Ouf. Il me prend pour quelqu'abbé...

ARLEQUIN

Vous osez marcher contre Homère...

Monsieur l'abbé, où allez-vous ?

Vous allez vous casser le cou...

AIR : Robin turelure

Quoi, tu me fais un défi ?

Çà, tentons-en l'aventure...

Eh ! bien dans un mois d'ici,

Turelure,

Je t'attends dans le *Mercur*e,

Ce morceau est absent des deux autres versions. Est-ce que cette chute – « Je t’attends dans le *Mercur*e » – fut imaginée spécialement en vue de publication dans ce périodique ? Ce n’est pas impossible. Mais ce qui est le plus important, c’est le fait que la version du *Mercur*e révèle tout l’énorme potentiel de cette scène, en terme de jeux de scène qui pouvaient être facilement développés par les protagonistes (comme, par exemple, cette rixe entre Arlequin et le Bailli) ou bien en terme d’actualité : en effet, on voit que l’on pouvait facilement intégrer dans cette scène des allusions à l’actualité. On voit également, par le choix que fit le *Mercur*e de publier cette scène, qu’elle a aussitôt attiré l’attention du public qui prenait une part active à la querelle des Anciens et des Modernes et qu’elle fut perçue comme le « clou » de cette pièce. En effet, dans cette scène, Fuzelier a réussi, à travers un déguisement tout à fait habituel d’un zanni en Pédant, à mettre en scène la bataille littéraire et esthétique la plus passionnante de son époque. En comparaison avec la version du manuscrit, succincte, le *Mercur*e propose une variante riche, exubérante de la scène que l’anthologie du *TFLO* cherche à structurer (en le divisant en trois scènes distinctes) et à alléger, ne serait-ce qu’un petit peu. La version du *Mercur*e présente une étape intéressante du cheminement de ce texte et le reflet précieux de sa représentation.

<i>Nouveau Mercure galant</i> , août 1715, p. 145-166	Ms. 25480, f ^{os} 26-30 (Acte II, sc. 6-8)	<i>TFLO</i> , 1721, t. II, scène 6-7, p. 25-37
<p style="text-align: center;">GROGNARDIN</p> <p>AIR : <i>Réveillez-vous, belle [endormie]</i> Tandis que je n'ai rien à faire, Je veux contenter mon courroux... Angélique, Angélique ! Elle fera comme sa mère, J'en eus hélas pour mes verrous.</p> <p><i>Angélique arrive.</i></p> <p>AIR : <i>Dirai-je mon [Confiteor]</i> Çà, reprenons notre procès... Mais quel corbeau me considère ?</p> <p><i>Il aperçoit Arlequin en Savant.</i></p>	<p style="text-align: center;">Scène 6</p> <p>GROGNARDIN, ANGÉLIQUE. GROGNARDIN</p> <p>Tandis que je n'ai rien à faire, Je veux contenter mon courroux.</p> <p><i>(Il l'appelle)</i> Angélique, Angélique ! Elle fera comme sa mère, J'en eus, hélas ! pour mes verrous. Çà, reprenons notre procès. Mais quel corbeau me considère ?</p> <p style="text-align: center;">Scène 7</p> <p>GROGNARDIN, ANGÉLIQUE, ARLEQUIN en Savant. ARLEQUIN</p>	<p style="text-align: center;">Scène 6</p> <p>Le BAILLI, PIERROT, SCARAMOUCHE SCARAMOUCHE</p> <p>AIR : <i>Quand le péril est agréable</i> Un savant, qui dans ce village Veut s'établir dès ce moment, Vient demander votre agrément.</p> <p>LE BAILLI Voyons ce personnage. SCARAMOUCHE.</p> <p>Le voici.</p> <p style="text-align: center;">Scène 7</p> <p>LE BAILLI, PIERROT, SCARAMOUCHE, ARLEQUIN, en Pédant avec un chapeau en pain de sucre.</p> <p>ARLEQUIN, <i>au Bailli.</i></p> <p>AIR : <i>Quand je tiens de ce jus d'octobre</i> Je viens ici tenir l'école, Bailli, si vous le voulez bien. Et je vous donne ma parole Que j'y veux enseigner pour rien.</p> <p>LE BAILLI</p> <p>Cela est très généreux.</p> <p>ARLEQUIN</p> <p>Le plaisir de faire des savants me tient lieu de récompense.</p> <p>AIR : <i>Mon père, je viens devant vous</i></p>

¹ *Godinette* : « Ancien mot qui signifiait une grisette et qui s'était conservé jusque dans le XVII^e siècle, en cette locution tombée elle-même en désuétude : baiser en godinette, baiser d'une manière tendre, amoureuse » (Émile Littré, *Dictionnaire de la langue française*, 1872-1877).

² Cette phrase trouve son explication dans le texte du *TFLO* où Arlequin assure que ces ennemis « sont au Pont-Neuf », et les éditeurs fournissent une note explicative en bas de la page : « Il y a à la descente du Pont-Neuf un café où s'assemblaient alors de beaux esprits, et particulièrement ceux qui parlaient d'Homère avec irrévérence » (*TFLO*, t. II (1721), p. 35).

³ Orthographié : « Lère là, lère lanla ».

⁴ Grognardin parle probablement des livres qu'Arlequin avait apportés avec lui.

⁵ Probablement une erreur pour : « Quel auteur l'attache ? ».

⁶ Renzo Guardenti transcrit par erreur : « Est-ce un moment débile ». Il faudrait peut-être adopter la version du *Mercur* : « Est-ce un mouvement de bile ? »

<p>ARLEQUIN On me nomme Bouquinidès, Je suis le souteneur d'Homère. Je suis savant jusques aux dents, Plus de vingt plats en sont garants. GROGNARDIN. (<i>À la cantonade</i>). Colin, fermez la cuisine. (<i>À Arlequin</i>). Eh bien ! qui vous amène ici ?</p> <p>ARLEQUIN <i>AIR du Charivari</i> À l'instar de Dom Quichote [<i>sic</i>] Je cours les champs. Pour la beauté d'Aristote Je bats les gens. Je fais dire aux passants suspects Vivent les Grecs. <i>Arlequin fait chanter au Bailli et à sa fille, « vivent les Grecs ».</i> <i>AIR : Non, je ne ferai pas ce qu'on veut que je fasse</i> Le Parnasse est troublé par des guerres cruelles, Dans le sein des cafés, dans le fonds des ruelles, Collets contre collets, rimeurs contre rimeurs Combattent follement pour le choix des auteurs. <i>AIR : Oh ! oh ! tourelouribo</i> On veut de ses droits priver Homère Oh ! oh ! tourelouribo... GROGNARDIN <i>AIR : Le cap de Bonne-Espérance</i> Il faudrait sans plaidoirie Accommoder ce procès... ARLEQUIN Quel conseil ! quelle infamie ! Ô tempora ! ô mores ! Un Bailli proposer un accommodement ! GROGNARDIN</p>	<p>On me nomme Bouquinidès, Je suis le souteneur d'Homère, Je suis savant jusque'aux dents, Plus de vingt plats en sont garants. GROGNARDIN. Colin, fermez la cuisine. Eh bien, qui vous amène ici ?</p> <p>ARLEQUIN À l'instar de Dom Quichotte Je cours les champs ; Pour la beauté d'Aristote Je bats les gens ; Je fais dire aux passants suspects Vive les Grecs. GROGNARDIN Quoi, ils sont où vous êtes ?⁴ ARLEQUIN Je les conduits par tous chemins Que deviendrais-je sans mes livres ? Ôtez aux savants leurs bouquins, Adieu, paniers, vendanges sont faites.</p>	<p>On me nomme Bouquinidès, Je suis le défenseur d'Homère, J'eus pour père Charitidès, Et la langue grecque est ma mère. Le BAILLI Vous êtes savant jusqu'aux dents. ARLEQUIN Cent mille plats en sont garants. Le BAILLI, <i>à part</i> Ce drôle-là me paraît affamé. (<i>À Pierrot</i>) Pierrot, tenez-vous dans la cuisine. ARLEQUIN <i>AIR : Vivent les gueux</i> À l'instar de Dom Quichote (<i>bis</i>) Je cours les champs ; Pour la beauté d'Aristote (<i>bis</i>) Je bats les gens. Je fais dire aux passants suspects : Vivent les Grecs. Allons, Monsieur le Bailli, chapeau bas. Dites : Vivent les Grecs. LE BAILLI <i>ôte son chapeau et chante plusieurs fois avec Arlequin, qui l'y force :</i> Vivent les Grecs. ARLEQUIN <i>AIR : Quand on a prononcé ce malheureux oui</i> Le Parnasse est troublé par des guerres cruelles, Dans le sein des cafés, dans le fonds des ruelles, Collets contre collets, rimeurs contre rimeurs Combattent follement pour le choix des auteurs. LE BAILLI <i>AIR : Le Cap de Bonne-Espérance</i> Il faudrait, sans plaidoirie, Accommoder ce procès. ARLEQUIN Quel conseil ! quelle infamie ! Ô tempora ! ô mores ! LE BAILLI Votre Homère a-t-il des titres ?</p>
--	--	--

<p>Votre Homère a-t-il des titres ? Que ne prend-il des arbitres ? ARLEQUIN Comment ventrebleu ! mettre Homère en arbitrage ! Apprenez que les savants Sont pis que des bas Normands. Ils veulent être juges et parties. Taytay Parasitos, Gueullardez, Tapemodernes, apportez-moi ma bibliothèque ! <i>Scaramouche suivi de trois fourbes déguisés en pédants apportent deux cabinets de livres, ornés de deux grosses inscriptions. À l'un on lit « Anciens », et à l'autre, « Modernes ». Les Fourbes chantent en arrivant :</i></p> <p>Faisons dire aux passants suspects : Vivent les Grecs. <i>Arlequin fait répéter au Bailli et à sa fille en chœur « vivent les Grecs ».</i></p> <p>GROGNARDIN AIR : <i>Adieu, panier [vendanges sont faites]</i> Quoi, toujours ils sont où vous êtes ? ARLEQUIN Je les porte par tous chemins Que deviendrais-je sans mes livres ? Ôtez aux savants leurs bouquins, Adieu, panier, vendanges sont faites.</p> <p>GROGNARDIN Mais pourquoi dans deux cabinets Mettre vos livres ? ARLEQUIN.</p>	<p>GROGNARDIN Mais pourquoi dans deux cabinets Mettre vos livres ? ARLEQUIN Le benêt !</p>	<p>Que ne prend-il des arbitres ? ARLEQUIN Homère en arbitrage ! Fi ! Apprenez que les savants Sont pires que des Normands. Ils veulent être juges et parties. <i>(Il appelle ses élèves).</i> Tay, tay, Parasiton, Gueulardès, Tapemodernos. Apportez ma bibliothèque.</p> <p>Scène 8 LE BAILLI, ARLEQUIN, SCARAMOUCHE, trois PÉDANTS de la suite d'Arlequin, ANGÉLIQUE, OLIVETTE, LÉANDRE, caché dans un des cabinets. Les trois PÉDANTS et SCARAMOUCHE. En apportant deux cabinets, sur l'un desquels on lit ces paroles : « <i>Les Anciens</i> », et sur l'autre, « <i>Les Modernes</i> », ils chantent:</p> <p>Faisons dire aux passants suspects : Vivent les Grecs. <i>Arlequin oblige encore le Bailli à chanter plusieurs fois avec lui, chapeau bas :</i></p> <p>ARLEQUIN et le BAILLI Vivent les Grecs. OLIVETTE, à part, envisageant Arlequin Je crois, dieu me pardonne, que c'est Arlequin. LE BAILLI, à Arlequin, montrant les cabinets. AIR : <i>Adieu, paniers, vendanges [sont faites]</i> Quoi, sont-ils toujours où vous êtes ? ARLEQUIN Je les conduis par tous chemins Ôtez aux savants leurs bouquins, Adieu, paniers, vendanges sont faites. Le BAILLI AIR : <i>Voulez-vous savoir qui des deux ? Mais pourquoi ces deux écriteaux ?</i> ARLEQUIN. Je vais vous le dire en deux mots. <i>(Montrant un des cabinets).</i></p>
---	--	---

<p>Le benêt ! Là, nos auteurs de balivernes <i>(Il montre le cabinet des Modernes).</i> Sont à part. GROGNARDIN Pourquoi cela ? ARLEQUIN Bon ! Avec ces gredins de Modernes Irais-je encanailler Platon ? <i>(À Angélique)</i> AIR : <i>Tu croyais en aimant Colette</i> Ouvrez ceci. J'ai là, ma chère, Un livre qui va vous tenter... <i>Angélique ouvre le cabinet des Modernes, et y trouve</i> <i>Léandre qui lui donne un livre pour feindre de lire.</i> Je suis bien sûr qu'il va vous plaire, Oh ! que vous l'allez feuilleter !</p> <p>GROGNARDIN. AIR : <i>Flon, flon</i> Voyons. ARLEQUIN, <i>le retenant.</i> Laissez aux femmes Ces ouvrages abjects, Pour le plaisir des dames Ces Modernes sont faits, Flon, flon etc.</p> <p>AIR : <i>Vous m'entendez bien</i> Tenez. <i>(Il mène le Bailli au cabinet des</i> <i>Anciens).</i> Flairez ce cabinet, Sentez-vous le Grec ?... quel fumet ! J'ai dans cette boutique ... GROGNARDIN Eh bien ?</p>	<p>Là, nos auteurs de balivernes Sont à part. GROGNARDIN Pourquoi cela ? ARLEQUIN Bon. Avec ces gredins de Modernes Irais-je encanailler Platon ?</p> <p>Ouvrez ceci, j'ai là, ma chère, Un livre qui va vous contenter, Je suis bien sûr qu'il va vous plaire, Oh, que vous l'allez feuilleter !</p> <p>GROGNARDIN Voyons. ARLEQUIN Laissez aux femmes Ces ouvrages abjects, Pour le plaisir des dames Ces Modernes sont faits, Flon, flon.</p> <p>Tenez, flairez ce cabinet, Sentez-vous le Grec ?... quel fumet J'ai dans cette boutique ! GROGNARDIN Eh bien ?</p>	<p>Là, nos auteurs de balivernes Sont à part. LE BAILLI D'où vient cela ? ARLEQUIN Bon. Avec ces gredins de Modernes Irais-je encanailler Platon ? <i>(À Angélique lui montrant le cabinet des Modernes).</i> AIR : <i>Menuet de M. de Grandval</i> Ouvrez ceci. J'ai là, ma chère, Un livre qui va vous tenter ; Je suis bien sûr qu'il va vous plaire, Oh ! que vous l'allez feuilleter ! <i>Angélique ouvre le cabinet et voit dedans Léandre qui</i> <i>lui présente un livre, qu'elle fait semblant de lire,</i> <i>pendant qu'elle s'entretient avec lui.</i> Le BAILLI, <i>voulant s'approcher du cabinet que</i> <i>regarde sa fille.</i> Voyons. ARLEQUIN, <i>l'arrêtant.</i> AIR : <i>Flon, flon</i> Bailli, laissez aux femmes Ces ouvrages abjects, Pour le plaisir des dames Ces Modernes sont faits. Flon, flon, Larira dondaine, Flon, flon, Larira dondon. <i>Arlequin conduit le Bailli au cabinet des Anciens, et</i> <i>lui dit :</i> AIR : <i>Vous m'entendez bien</i> Tenez. Flairez ce cabinet, Sentez-vous le Grec ? Quel fumet ! J'ai dans cette boutique ... GROGNARDIN Eh bien ? ARLEQUIN</p>
--	--	---

<p>ARLEQUIN Deux muids de sel attique, Salez-vous y bien. GROGNARDIN Air : <i>L'autre jour ma Cloris</i> Le grec fait votre ébat ... ARLEQUIN Oui, ma femme et ma fille, Oui, tout jusqu'à mon chat Chante dans ma famille, Charmant Grec, mes amours, Je t'aimerai toujours.</p> <p>Allons, Chorus : Charmant Grec, etc... <i>Scaramouche et les fourbes chantent en chœur avec Arlequin qui se met à genoux, et dit d'un air extasié sur l'AIR</i></p> <p><i>Réveillez-vous [belle endormie]</i> Chers Anciens, votre lecture Fait le charme de mes ennuis ; Je vous aime autant, je le jure, Que si je vous avais traduits.</p> <p><i>Arlequin fait répéter vers à vers ce couplet au Bailli avec mille jeux de théâtre, toujours à genoux, ainsi que les quatre faux savants. Il jette le chapeau du Bailli, en lui disant : Comment, coquin, vous n'ôterez pas votre chapeau quand on parle des Anciens.</i> AIR : <i>Réveillez-vous [belle endormie]</i> De l'<i>Iliade</i> qu'on révère Donnez le livre merveilleux... <i>Scaramouche tire du cabinet des Anciens une petite cassette vernissée en rouge et dorée qu'il apporte à genoux à Arlequin, qui avec bien des cérémonies comiques en tire un Homère couvert d'un vieux parchemin déchiré et gras qu'il embrasse tendrement en s'écriant cent fois :</i> Quel plaisir d'embrasser Homère ! GROGNARDIN à part. Je crois qu'il en est amoureux.</p>	<p>ARLEQUIN Deux muids de sel attique, Salez-vous y bien. GROGNARDIN Le grec fait votre ébat ? ARLEQUIN Oui, ma femme et ma fille, Oui, tout jusqu'à mon chat Chante dans ma famille, Charmant grec mes amours, Je t'aimerai toujours. GROGNARDIN Excusez-moi, Monsieur, je ne sais pas le grec.</p> <p>ARLEQUIN Chers Anciens, votre lecture Est le charme de mes ennuis ; Je vous aime autant je le jure, Que si je vous avais traduit. GROGNARDIN Que l'auteur l'attache !⁵ ARLEQUIN Il n'est fait que pour elle, Ce livre n'est pas bon pour vous. GROGNARDIN C'est quelque bagatelle. ARLEQUIN Mais... GROGNARDIN Mais... ARLEQUIN Que Sénèque est doux et mignon Dans ses œuvres galantes ! Les Oraisons de Cicéron Sont bien édifiantes ! ANGÉLIQUE Hélas !</p>	<p>Deux muids de sel attique, Salez-vous y bien. Le BAILLI AIR : <i>L'autre jour ma Cloris</i> Le grec fait votre ébat ? ARLEQUIN Oui, mon fils et ma fille, Oui, tout, jusqu'à mon chat Chante dans ma famille, Charmant Grec mes amours, Je t'aimerai toujours.</p> <p>Allons, Chorus. ARLEQUIN et les trois PÉDANTS Charmant Grec mes amours, Je t'aimerai toujours. ARLEQUIN, <i>enthousiasmé</i> AIR : <i>Comme un coucou que l'amour presse</i> Chers Anciens, votre lecture Est le charme de mes ennuis ; Je vous aime autant, je le jure, Que si je vous avais traduits.</p> <p>(Aux Pédants) AIR : <i>Quand je tiens de ce jus d'Octobre</i> De l'<i>Iliade</i> qu'on révère Donnez le livre savoureux. <i>Les Pédants apportent à genoux le livre d'Homère dans une cassette de la Chine. Arlequin tire le livre qu'il embrasse et lèche, en disant :</i> Quel plaisir d'embrasser Homère ! Le BAILLI Je crois qu'il en est amoureux. ARLEQUIN, <i>faisant baiser Homère au Bailli</i> Allons, baisez Homère en godinette. LE BAILLI, <i>repoussant Arlequin.</i> Je vous demande pardon, Monsieur Bouquinidès. Je ne sais pas le grec. ARLEQUIN <i>baisant encore le livre</i> Ah ! Quelle volupté ! LE BAILLI, <i>regardant Angélique et voulant aller voir</i></p>
--	---	---

<p><i>Arlequin fait baiser Homère à Scaramouche et ensuite au Bailli, qui lui dit comme Henriette des Femmes savantes :</i> Excusez-moi, Monsieur, je ne sais pas le grec. ARLEQUIN <i>le persécute encore et lui dit enfin :</i> Allons, baisez Homère en godinette¹. GROGNARDIN. AIR <i>de Joconde.</i> Quel auteur l'attache ? <i>Regardant sa fille occupée à parler bas avec Léandre.</i> ARLEQUIN <i>le retenant.</i> Tout doux, Il n'est fait que pour elle. Ce livre n'est pas bon pour vous... GROGNARDIN <i>ricanant.</i> C'est quelque bagatelle. ARLEQUIN <i>extasié.</i> Mais ? GROGNARDIN Mais ? ARLEQUIN Que Sénèque est doux et mignon Dans ses œuvres galantes ! Les Oraisons de Cicéron Sont bien édifiantes ! ANGÉLIQUE AIR : <i>Quand le péril est agréable</i> Hélas ! GROGNARDIN Peste ! quel soupir tendre ! Ma fille lit quelque roman... ARLEQUIN Elle le prendra sûrement Par où l'on doit le prendre. AIR : <i>Mon mari est à la taverne</i> Voulez-vous apprendre les causes De la corruption du goût, C'est que sans trop peser les doses On met de l'épice partout,</p>	<p>GROGNARDIN Peste ! quel soupir tendre ! Ma fille lit quelque roman. ARLEQUIN Elle le prendra sûrement Par où on doit le prendre. Voulez-vous apprendre les causes De la corruption du goût ? C'est que sans trop peser les doses On met de l'épice partout, Sans sel pourtant on sait écrire, Talerita.</p>	<p><i>ce qu'elle lit.</i> AIR : <i>Joconde</i> Quel auteur l'attache ? ARLEQUIN <i>le retenant.</i> Tout doux, Il n'est fait que pour elle ; Ce livre n'est pas bon pour vous. LE BAILLI <i>riant.</i> C'est quelque bagatelle. ARLEQUIN, <i>lui montrant, pour l'amuser, Sénèque et Cicéron dans le cabinet des Anciens.</i> Que Sénèque est doux et mignon Dans ses œuvres galantes ! Les Oraisons de Cicéron Sont bien édifiantes. ANGÉLIQUE, <i>soupirant pendant que Léandre lui baise la main.</i> Hélas ! LE BAILLI AIR : <i>Quand le péril est agréable</i> Malepeste ! Quel soupir tendre ! Ma fille lit quelque roman. ARLEQUIN Elle le prendra sûrement Par où l'on doit le prendre. <i>Il tire le Bailli par la manche ; et pour détourner son attention de sa fille, il lui dit :</i> AIR : <i>Talalerire</i> Voulez-vous apprendre les causes De la corruption du goût ? C'est que, sans trop peser les doses, On met de l'épice partout. Sans sel pourtant on sait écrire. Talaleri, talaleri, talalerire. Le BAILLI, <i>sur le ton des deux derniers vers.</i> Vous tombez, je crois, en délire Talaleri, talaleri, talalerire. ARLEQUIN <i>entrant en fureur.</i> Savants, aux armes, aux armes. Je vois nos ennemis.</p>
--	--	--

<p>Sans sel pourtant on sait écrire. GROGNARDIN <i>le considérant.</i> Tala lerira, le drôle entre en délire... ARLEQUIN <i>entre insensiblement en fureur ; elle redouble et il s'écrie avec transport.</i> Savants, courez aux armes, Aux armes, camarades, L'ennemi n'est pas loin, Il prend son café²... Voici deux abbés qui viennent, Allons, armons-nous... GROGNARDIN, <i>effrayé.</i> Est-ce un mouvement de bile, Jean Gille, Gille joli Jean ? ARLEQUIN <i>furieux.</i> Tôt, le bouclier d'Achille, Jean Gille, Gille joli Gille, Gilles joli Jean, Joli Jean, Jean Gille, Gille joli Jean. AIR : <i>Laire la, laire lanla</i>³ Comment, petit outrecuidé... <i>Il se jette sur le Bailli.</i> GROGNARDIN. Ouf. Il me prend pour quelque abbé... ARLEQUIN Vous osez marcher contre Homère... Monsieur l'abbé, où allez-vous ? Vous allez vous casser le cou... AIR : <i>Robin turelure</i> Quoi, tu me fais un défi ? Çà, tentons en l'aventure... Eh ! bien dans un mois d'ici, Turelure, Je t'attends dans le <i>Mercure</i>, Robin turelure lure. GROGNARDIN AIR : <i>Je suis Magdelon Friquet</i> Qu'avez-vous ? Quelle vapeur ? ARLEQUIN <i>redoublant son enthousiasme.</i></p>	<p>GROGNARDIN Est-ce un moment de bile⁶, Jean Gille. ARLEQUIN Tôt, le bouclier d'Achille, Jean Gille. GROGNARDIN. Ouf... Il me prend pour quelque abbé. ARLEQUIN Vous osez marcher contre Homère ? GROGNARDIN Qu'avez-vous ? Quelle vapeur ? ARLEQUIN Quoi donc, contre Homère on caquette ? GROGNARDIN Modérez cette fureur. ARLEQUIN J'ai l'accès d'un commentateur Si je mets la plume à la main, Je percerai quelque poète. GROGNARDIN Que ce savant est mutin ! Quoi ! c'est donc un grand forfait Quand contre Homère on caquette ?</p>	<p>(<i>Avec transport</i>) AIR : <i>Aux armes, camarades</i> Courons après ces drôles Avec un nerf de bœuf ; Ils sont au Pont-Neuf... (<i>Il change d'air et dit avec précipitation.</i>) AIR : <i>Voici les dragons qui viennent</i> Voici deux abbés qui viennent, Allons, armons-nous... LE BAILLI, <i>riant.</i> AIR : <i>Jean Gille</i> Est-ce un mouvement de bile, Jean Gille, Gille joli Jean ? ARLEQUIN Tôt, le bouclier d'Achille, Jean Gille, Gille, joli Gille, Gille, joli Jean, Joli Jean, Jean Gille. LE BAILLI La fièvre le prend. ARLEQUIN AIR : <i>Menuet de M. de Grandval</i> Quoi donc, contre Homère on caquette ? Parlamortbleu ! LE BAILLI Quelle fureur ! ARLEQUIN Je percerai quelque poète ! J'ai l'accès d'un commentateur. Ouf !</p>
--	--	---

<p>Quoi donc, contre Homère On caquette ? GROGNARDIN Modérez cette fureur. ARLEQUIN J'ai l'accès d'un commentateur Si je mets la plume à la main, Je percerai quelque poète... GROGNARDIN <i>à part</i>. Que ce savant est mutin ! (À Arlequin). Quoi, c'est donc un grand forfait Quand contre Homère l'on caquette ? ARLEQUIN, <i>essoufflé</i> Je suis... je suis... Je suis Magdelon Friquet, Et je me moque du caquet. GROGNARDIN <i>regardant sa fille</i> AIR : <i>Lanturlu</i> Morbleu, sa lecture Dure trop longtemps, Elle a l'encolure D'aimer les romans. <i>Il approche malgré les efforts d'Arlequin, Scaramouche et des autres fourbes, et aperçoit Léandre dans le cabinet des Modernes.</i> Que vois-je ? oh ! les fourbes ! ARLEQUIN, <i>s'enfuyant avec les autres</i>. C'est un livre défendu, Lanturlu, lanturlu.</p>	<p>ARLEQUIN Je suis, je suis Madelon Friquet, Et je me moque du caquet. GROGNARDIN Morbleu, sa lecture Dure trop longtemps, Elle a l'encolure D'aimer les romans. Que vois-je ? oh ! les fourbes ! ARLEQUIN C'est un livre défendu, Lanturlu, [lanturlu].</p>	<p>Le BAILLI, <i>regardant Angélique</i> AIR : <i>Lanturlu</i> Morbleu, sa lecture Dure trop longtemps. Cette créature Prend goût aux romans. <i>Il s'échappe brusquement d'Arlequin. Il s'approche d'Angélique et voyant Léandre dans le cabinet, il dit :</i> Je vois l'enclouure ! ARLEQUIN C'est un livre défendu, Lanturlu, lanturlu, lanturelu [<i>sic</i>]. LE BAILLI Ah ! les fourbes !</p>
--	--	--

Chapitre IV. Ouverture : après le retour des Italiens

A – Le Nouveau Théâtre-Italien et la Foire

La nouvelle troupe italienne, arrivée à Paris, revendique ses droits sur le répertoire de l'Ancien Théâtre-Italien, en représentant, d'abord, des canevas anciens et, un peu plus tard, des pièces du *Théâtre-Italien* de Gherardi. Luigi Riccoboni, le chef de la troupe, cherche à affirmer ses droits sur l'héritage italien¹. Mais les Forains ne se séparent pas, du jour au lendemain, de ce fonds merveilleusement riche qui leur a servi pendant vingt ans. On retrouve encore, à la Foire, des scènes et des pièces entières inspirées de l'Ancien Théâtre-Italien, sans que les titres des pièces trahissent nécessairement leur origine.

Un prologue de Desgranges de 1718, *Jupiter surpris en flagrant délit*, servira d'exemple d'emprunts directs du répertoire italien sur la scène foraine au-delà de 1716.

Cependant, en règle générale, dans les pièces foraines postérieures à l'installation de la nouvelle troupe italienne les échos de l'Ancien Théâtre-Italien se font plus discrets, plus diffus et plus faibles. Fuzelier, dans son *Pierrot furieux ou Pierrot Roland* (1717), s'inspire des modèles italiens mais désormais ne réécrit ni n'adapte aucune pièce italienne en particulier. Le célèbre triumvirat forain, Le Sage, Fuzelier et d'Orneval, puise encore, en 1720, quelques idées dans le répertoire italien pour *Arlequin roi des ogres ou les Bottes de sept lieues*, mais il devient plus difficile de parler d'emprunts ; il s'agirait plutôt de filiation ou même d'inspiration commune. D'autres pièces foraines s'inspirent, plus ou moins directement, des pièces de l'Ancien Théâtre-Italien. Ainsi, *Les Animaux raisonnables*, de Fuzelier et Legrand (FSG, 1718) naissent probablement d'un souvenir d'*Ulysse et Circé* (L. A. D. S. M., 1691), et *La Foire des fées* (Le Sage, Fuzelier, d'Orneval, 1722) peut être rapprochée de la comédie *Les Souhairs* (Delosme de Montchenay, 1693)².

¹ Maurice Lever souligne que Riccoboni avait rédigé une requête à l'attention du prince Antoine Farnèse, cousin du Régent, prié par ce dernier d'envoyer en France une troupe de comédiens. Dans cette requête en cinq points, il revendiquait pour sa troupe un statut de monopole, en vertu duquel il serait « généralement défendu à tous autres de faire usage des habits des acteurs masqués de la Comédie-Italienne, c'est-à-dire de l'Arlequin, du Scaramouche, du Pantalon, du Docteur et du Scapin, et même du Pierrot qui, quoique français est né du théâtre italien » (Maurice Lever, *Théâtre et Lumières*, op. cit., p. 154-155).

² Le Marquis d'Argenson écrit, à propos des *Souhairs* : « Ce sujet a été traité depuis à nos deux théâtres, Français et Italien ». Henri Lagrave assortit cette remarque du commentaire suivant : « Le marquis songe sans doute à la pièce de La Popelinière jouée en société sous le même titre [...] et à deux petites pièces, représentées, non au Théâtre Italien, mais à la Foire, *La Ceinture de Vénus* et *La Foire des fées* » (René Louis de Voyer de Paulmy, marquis d'Argenson, *Notices sur les œuvres de théâtre*, op. cit., t. II, p. 633).

Les Forains citent volontiers les répliques célèbres des pièces de l’Ancien Théâtre-Italien. Ainsi, dans le prologue des pièces *Arlequin Endymion* et *La Forêt de Dodone*, de Le Sage, d’Orneval et Fuzelier (jouées à la FSG en 1721), les trois personnages, une comtesse (rôle travesti joué par Mezzetin), un marquis et un chevalier (joué par Arlequin) se lancent dans une discussion acharnée pour déterminer le genre le plus agréable des spectacles forains. La comtesse est pour les couplets (donc, pour les pièces chantées), le marquis est pour la prose, et le chevalier défend le point de vue de loin le plus paradoxal en donnant la préférence aux pièces en écriture. Pour illustrer son point de vue, chacun cite un morceau de son choix, et voici ce que déclame le Marquis, défenseur « des saillies brillantes » de la prose :

LE MARQUIS, *parlant sur le ton d’Arlequin plaidant.*

Messieurs, je parle pour Paul Griffonnet, Manceau d’origine, clerc de profession, neveu de procureur au Châtelet, etc.¹

Ce Marquis, spectateur forain, connaît par cœur, en 1721, le début du plaidoyer d’*Arlequin Protée*, où La Ruine, le procureur, commence ainsi son discours : « Messieurs, je parle pour Paul Griffonnet, Manceau d’origine, clerc de profession, beau-frère de sergent, neveu de procureur au Châtelet, et par-dessus tout cela, ci-devant prévôt de la Basoche [...] »².

Cependant, les auteurs forains affirment qu’il n’est plus question de resservir les vieilles pièces par manque de ressources ; cet héritage italien est « digéré », par la Foire, intégré dans son propre fonds créatif :

LA COMTESSE, à *Colombine*. Apprenez-nous, ma fille, quelle pièce vous allez jouer. [...]

COLOMBINE. Nous donnons deux pièces. L’une est intitulée *Arlequin Endymion*, et l’autre, *La Forêt de Dodone*. [...]

LA COMTESSE. *La Forêt de Dodone* ! Le titre est nouveau.

COLOMBINE. Oh ! Madame, nos pièces sont toutes nouvelles.

LE CHEVALIER. Pour nouvelles, ma princesse, rayez cela de dessus vos papiers. Je parie que c’est divertissement renouvelé des Grecs, quelque ravauderie Italienne.

COLOMBINE. Vous vous trompez.

LE CHEVALIER. Ce sera, vous dis-je, un plat réchauffé. Peut-on attendre autre chose de ces drôles-là ?

COLOMBINE. Pardonnez-moi, Monsieur, le sujet est tout neuf. Je vois bien qu’il y a longtemps que vous n’êtes venu à la Foire³.

Ainsi, les « ravauderie italiennes » appartiennent au passé, et il faut être un spectateur bien peu assidu pour ne l’avoir pas remarqué.

En réalité, malgré les déclarations, le répertoire italien est encore très utile, car il permet de garnir rapidement l’affiche aux moments difficiles quand les interdictions empêchent de créer du nouveau, comme en 1722 (nous soulignons) :

¹ *TFLO*, t. IV, p. 225.

² Gherardi, 1741, t. I, p. 112.

³ Le Sage, d’Orneval, Fuzelier (?), Prologue d’*Arlequin Endymion* et de *La Forêt de Dodone* (*TFLO*, t. IV, p. 227-229).

Fourberies (Les) d'Arlequin, pièce en un acte, par un auteur anonyme, non imprimée, représentée le mardi 3 février 1722, suivie d'*Ourson et Valentin*, par la troupe de Francisque. Cette pièce n'était qu'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-Comique¹.

Notre dernier exemple d'emprunt effectué par un auteur forain dans le répertoire de l'Ancien Théâtre-Italien sera celui du *Bois de Boulogne* de Fuzelier, datant de 1726. Nous verrons, après l'avoir examiné, qu'il ne s'agit pas d'un cas isolé, mais d'une pratique encore courante, même si elle est peu documentée et par conséquent, méconnue.

L'année 1726 ne constitue pas une date limite pour la présence de l'Ancien Théâtre-Italien à la Foire. Encore à la fin des années 1730, on retrouve, à la Foire, des réminiscences de l'Ancien Théâtre-Italien. Ainsi, la comédie de Carolet représentée en 1738 et intitulée *Le Souffleur ou le Palais de la Fortune*² semble emprunter les motifs de plusieurs pièces de l'ATI à la fois. Les recherches de la pierre philosophale auxquelles se livre le personnage de Carolet, Chrystophile, rappellent une comédie de l'ATI, *Les Souffleurs*, qui met en scène des personnages animés par la même passion. La détermination obstinée de Chrystophile à ne marier sa fille unique qu'au fils du Sophi de Perse fait écho à la lubie de Grogard, de *Mezzetin Grand Sophi de Perse* (Delosme de Montchesnay, 1689) qui ne voulait accepter, pour sa fille Isabelle, un autre parti que celui du grand sophi en personne. Quand Chrystophile affirme avoir un esprit familier à son service, on songe à la scène des *Bains de la Porte Saint-Bernard* (Boisfranc ou Boffrand, 1696) où le Docteur faisait connaissance avec un esprit familier qui l'initiait au monde magique des esprits, des lutins et autres farfadets.

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.

B – *Pierrot furieux ou Pierrot Roland* (Fuzelier, 1717)

En évoquant les divers ingrédients du succès de la troupe de l'Ancien Théâtre-Italien, nous avons mentionné le recours fréquent à la parodie, celle de la tragédie et celle de l'opéra. À la Foire, la parodie devient un des genres phares : en effet, les très grands succès forains –

¹ *DTP*, t. II, p. 634.

² Le *DTP* consacre à cette pièce conservée à l'état manuscrit (ms. BnF, fr. 9315) un article assez détaillé (t. V, p. 220).

Pierrot Romulus ou le Ravisser poli, de Le Sage, Fuzelier et d'Orneval ou bien *Pierrot furieux ou Pierrot Roland*, de Fuzelier – appartiennent à ce genre.

Pierrot furieux ou Pierrot Roland (Fuzelier, 1717) fait partie d'une série parodique¹ dont nous allons indiquer brièvement les autres pièces sans nous arrêter d'une manière détaillée sur celles qui sont postérieures à la période qui nous intéresse. Au XVIII^e siècle, plusieurs parodies naissent au gré des reprises de l'œuvre cible, *Roland* de Quinault et Lully². La série parodique se trouve composée des pièces suivantes :

FSG 1709 : *Pierrot Roland*, peut-être de Louis Fuzelier ;

FSG 1717 : *Pierrot furieux, ou Pierrot Roland*, de Louis Fuzelier³ ;

Comédie-Italienne, 31 décembre 1727 : *Arlequin Roland*, de P.-Fr. Biancolelli et J.-A. Romagnesi;

Comédie-Italienne, 20 janvier 1744 : *Arlequin Roland*, de Pannard et Sticotti ;

FSG 1744 (marionnettes de Nicolas I Bienfait) : *Polichinelle Gros-Jean*, anonyme.

Mais la série serait incomplète sans le tout premier maillon de la chaîne, une parodie de l'Ancien Théâtre-Italien, *Arlequin Roland furieux* (1694), à laquelle nous allons nous intéresser tout particulièrement⁴, car

plusieurs indices concordent qui laissent penser que cette parodie a servi de modèle ou d'hypotexte aux répliques parodiques ultérieures de *Roland*, de *Pierrot furieux ou Pierrot Roland* de Fuzelier, représentée à la Foire Saint-Germain le 3 février 1717, jusqu'à *Polichinelle Gros-Jean*, parodie anonyme représentée par les marionnettes de Bienfait à la Foire Saint-Germain en 1744⁵.

Les deux parodies de la nouvelle Comédie-Italienne (celle de 1727 et celle de 1744), ainsi que la parodie représentée par les marionnettes en 1744 se situent en dehors de notre

¹ Le phénomène de *série parodique* a été décrit ainsi par Sylvain Menant : « Nous appelons donc série non pas forcément une collection explicite, telle qu'un roman et ses suites [...], mais tout ensemble fondé sur des rapports que le public peut et doit saisir pour appréhender la totalité, ou l'essentiel, du sens et de la portée de l'œuvre » (Sylvain Menant, « Introduction », dans *Séries parodiques au siècle des Lumières*, dir. Sylvain Menant et Dominique Quérou, Paris, PUPS, 2005, p. 7). Bien évidemment, « la parodie est par excellence inséparable d'une série », car « elle ne peut être que parodie d'un autre, ou d'autres textes. Mais la parodie suscite souvent à son tour la parodie, car elle constitue un tour de force, où s'affiche la maîtrise du parodiste ; elle entre alors dans une série de parodies » (*Ibid.*, p. 9-10). Il est certain que le public de l'époque pouvait décoder les références d'une œuvre parodique non seulement au texte parodié, mais aussi à d'autres parodies ; le plaisir des spectateurs provenait autant de l'inventivité et de l'originalité d'une nouvelle parodie que des citations et réminiscences des parodies précédentes, adroitement glissées dans le texte.

² *Roland* fut repris à l'Académie Royale de Musique en 1705, 1709, 1716, 1727, 1743 (*DTP*, t. IV, p. 508-512).

³ Sur la page de titre du manuscrit de la pièce (ms. BnF, fr. 9335, f^{os} 331-347) figurent également les noms de Pannard et de Boizard de Pontau, mais les éditeurs de cette pièce dans l'anthologie *Théâtre de la Foire* mettent en doute la participation de ces deux auteurs à l'écriture de *Pierrot furieux ou Pierrot Roland* en 1717. Voir *Anthologie* Rubellin, p. 147.

⁴ Nous remercions Judith le Blanc de nous avoir mise sur la piste de cette parodie.

⁵ Judith le Blanc, *Avatars d'opéras. Pratiques de la parodie et circulation des airs chantés sur les scènes (1672-1745)*, à paraître aux Éditions Classiques Garnier dans la collection « Littérature et Musique ».

champ chronologique. La première pièce, *Pierrot Roland* de 1709, n'a pas été conservée. Elle est connue par le procès-verbal reproduit par Émile Campardon :

[L'an 1709, le 7^e jour de février] [...] nous sommes à l'instant transporté audit jeu tenu par la veuve Maurice à l'encoignure desdites rues des Quatre-Vents et du Cœur-Volant, où étant entré à cinq heures, y avons vu ladite veuve Maurice à la porte en dedans le jeu et appris qu'on y jouait une pièce qui avait pour titre : *Pierrot Rolland* [sic] ; qu'après la danse de corde il a paru sur le théâtre un particulier qui faisait le rôle de Pierrot Roland et un petit garçon qui faisait le rôle de son fils ; que le premier a chanté plusieurs couplets de chansons en vers auxquels le second a répondu aussi en chantant. Qu'il est survenu plusieurs autres acteurs et actrices vêtus tant en habits d'Arlequin, Scaramouche, qu'habits à la romaine, qui ont pareillement chanté, l'un en présence de l'autre sur le théâtre, plusieurs couplets de chansons tant en français qu'en italien, l'une servant le plus souvent de demande et l'autre de réponse. Qu'il est arrivé plusieurs fois que ledit particulier faisant le rôle de Pierrot Roland chantait même des chansons en prose et sans aucune rime, affectant de marquer le mépris de la défense qui leur était faite de tenir des dialogues. Que même celui qui fait le personnage d'Arlequin, à la fin de ses chansons, affectait aussi d'en dire quelques-unes sans chanter et les récitait en parlant naturellement¹.

Ce procès-verbal ne permet évidemment pas de reconstituer la pièce, mais, en tout cas, il nous autorise à affirmer que cette pièce n'était pas identique à celle représentée en 1717, car la dernière ne compte pas parmi les personnages un petit garçon jouant le rôle du fils de Pierrot Roland. Il n'est pas impossible, cependant, que cette pièce de 1709 soit une ébauche de *Pierrot Roland* représenté en 1717. Dans ce cas, elle pourrait avoir pour géniteur Louis Fuzelier. Malheureusement, rien n'infirme ni ne confirme cette hypothèse.

Il est curieux que la parodie paraisse au mois de février, tandis que la reprise de *Roland* à l'Académie royale de musique n'aura lieu qu'au mois de novembre 1709². *Roland* est certainement connu de nombreux spectateurs, et la reprise précédente n'est pas très éloignée (12 février 1705), mais il est tout de même plutôt inhabituel de voir une parodie avant la reprise de l'œuvre-cible. Cette reprise avait-elle été déjà annoncée au mois de février ? La parodie préparait-elle, à sa manière, la reprise ?

Le procès-verbal démontre que la veuve Maurice profite pleinement du privilège acquis auprès de l'Académie royale de musique en 1708, car le spectacle est presque entièrement chanté. Les acteurs s'y répondent en chantant ; on dirait qu'il s'agit d'un opéra-comique, assurément, un des premiers. Ne serait-ce pas LE premier ?

Le commissaire considère que les couplets chantés par les acteurs forment tout de même un dialogue, et constituent par là une infraction aux sentences de la police (il est venu justement contrôler l'utilisation éventuelle des dialogues). Le procès-verbal indique la présence de chansons en italien : il s'agit peut-être, pour l'entrepreneur, de démontrer que cette pièce n'est pas complètement française et ne représente, de ce fait, aucune concurrence à

¹ Campardon, t. II, p. 121-122.

² Date confirmée par la réédition de l'œuvre : Quinault, Philippe, *Roland*, tragédie représentée pour la première fois devant Sa Majesté, à Versailles, le huitième janvier 1685... remise au théâtre le quinzième novembre 1709, Paris, C. Ballard, 1709.

la Comédie-Française. Certaines chansons ont un caractère particulier, puisqu'elles sont « en prose et sans aucune rime ». On aurait pu croire que ces couplets saugrenus correspondaient à la folie de Roland, mais visiblement ils interviennent en plusieurs endroits de la pièce. Viendraient-ils aussi de la volonté de faire quelque chose d'irrégulier qui ne tomberait pas sous le coup des interdictions ? La remarque concernant les costumes est également intéressante (« acteurs et actrices vêtus tant en habits d'Arlequin, Scaramouche, qu'habits à la romaine »). Arlequin et Scaramouche enfilaient-ils cet habit à la romaine également ? Quels étaient ces personnages habillés à la romaine ? Malheureusement, le procès-verbal de cette comédie perdue nous laisse un peu sur notre faim.

En revanche, le texte de *Pierrot furieux ou Pierrot Roland*, joué après le retour des Italiens, a été conservé¹ ; on possède également quelques témoignages sur les représentations de cette pièce. Cette parodie fut créée à la Foire Saint-Germain de l'année 1717, rapidement après la reprise de l'opéra cible par l'Académie royale de musique, le 15 décembre 1716. Avant l'ouverture de cette foire, la dame de Baune a obtenu le privilège exclusif de l'opéra-comique en cassant le précédent accord avec les Saint-Edme. Il n'y avait donc qu'une seule troupe qui pouvait jouer des opéras-comiques à cette foire, et cette troupe était probablement composée des meilleurs acteurs, car, par le même arrêt, la dame de Baune a obtenu l'annulation de tous les engagements antérieurs pour permettre aux acteurs, chanteurs et danseurs de quitter les autres entrepreneurs et rejoindre sa troupe². Les *MSF* livrent un récit très documenté de la bataille judiciaire qui opposa la dame de Baune et les Saint-Edme, mais ne donnent quasiment aucun détail sur le répertoire de cette foire, en se contentant des lignes suivantes :

Pendant le cours de cette Foire, le public fut régalé par M. Fuzelier de deux pièces d'un acte chacune ; la première intitulée *Le Pharaon*, et l'autre, *Pierrot furieux, ou Pierrot Roland*, parodie de l'opéra de ce nom, représentées au Jeu de paume d'Orléans³.

Le terme utilisé – « régaler » – permet d'augurer du bon succès de ces pièces auprès du public. Le *Dictionnaire des Théâtres de Paris* confirme que *Pierrot furieux* fut un succès, tout en donnant un avis peu élogieux sur la pièce :

Quoique cette parodie soit grossièrement faite et sans aucun art, elle n'a pas laissé d'avoir un succès très brillant, par l'agrément que sut mettre le sieur Hamoche, qui était chargé du principal rôle ; dans la dernière scène cet acteur chantait une espèce de pot-pourri, composé de grands airs de l'opéra et de

¹ Ms. BnF, fr. 9335 (f^{os} 331-347). Cette parodie a bénéficié d'une édition au sein de l'anthologie des pièces foraines inédites. Le texte de la parodie est établi et la notice est rédigée par Danièle Rialland-Caillous et Isabelle Degauque. Voir *Anthologie Rubellin*, p. 143-173.

² Voir, pour plus de détails, le chapitre consacré à cette saison.

³ *MSF*, t. I, p. 200.

chansons de Pont-Neuf les plus ridicules et dont les paroles étaient assez gaillardes. Ce pot-pourri était terminé par un fracas de pots et de verres, ce qui terminait la pièce assez heureusement¹.

Le manuscrit *État des pièces* raconte que le succès de la parodie a attiré des spectateurs de marque: « M. la duchesse de Berry² vint le 26 février à la 24^e représentation »³. La première représentation de cette parodie datait, en conséquence, du 3 février, jour d'ouverture de la foire ; la pièce a été donnée pendant un mois entier sans interruption. Selon *État des pièces*, *Pierrot furieux* était précédée d'un prologue *Le Voyage du Parnasse*, également de Fuzelier.

Autre signe de succès, *Pierrot furieux* fut reprise l'année suivante lors de la Foire Saint-Germain 1718. La parodie a de nouveau fait l'ouverture de la foire, accompagnée, cette fois, du prologue *Le Réveillon des dieux* et d'une autre pièce de Louis Fuzelier, *La Gageure de Pierrot*⁴. Cette fois encore, *Pierrot furieux* est restée à l'affiche très longtemps, car les procès-verbaux cités par Campardon signalent des représentations de cette pièce le 15 mars⁵ ainsi que le 28 mars 1718⁶. Enfin, l'auteur lui-même confirme le succès de son ouvrage en notant : « *Pierrot furieux*. Imitation de *Roland*, souvent repris. Grand succès »⁷.

Selon l'article du *Dictionnaire des théâtres* cité plus haut, le succès de la pièce était dû, en grande partie, à la prestation de l'acteur, Hamoche, dans le rôle de Pierrot furieux, mais aussi à la scène burlesque de la folie de Pierrot se déroulant dans un décor de cabaret. Or, cette idée amusante de transposer l'action dans un cabaret, lieu des plaisirs du gosier et du palais, a été exploitée avec succès pour la première fois dans la parodie de l'Ancien Théâtre Italien, *Arlequin Roland furieux*⁸, la « première parodie dramatique d'opéra représentée par les Italiens et éditée », selon Judith le Blanc⁹. Voyons comment la Foire continue donc à exploiter les Italiens après leur retour à Paris.

¹ *DTP*, t. IV, p. 141.

² Marie Louise Élisabeth d'Orléans, la fille du Régent.

³ *État des pièces*. La même information figure également sur la page de titre du manuscrit de *Pierrot furieux* (ms. BnF, fr. 9335).

⁴ *MSF*, t. I, p. 203.

⁵ *La Gageure de Pierrot* et *Le Pharaon* étaient aussi au programme de ce spectacle agrémenté de musique, de chants, de danses et de changements de décoration qui commença vers cinq heures du soir et dura jusqu'à huit heures et demi. Voir Campardon, t. II, p. 403-404.

⁶ Cette fois, la soirée se composait de *La Gageure de Pierrot*, de *Pierrot furieux* et des *Animaux raisonnables*. Voir Campardon, t. II, p. 403-405.

⁷ Fuzelier, Ms *Opéra-Comique*.

⁸ Cette parodie fait partie du recueil des pièces de l'Ancien Théâtre Italien. Voir *Supplément du Théâtre italien, ou Nouveau recueil des comédies et scènes françaises qui ont été jouées sur le Théâtre Italien par les Comédiens du Roi de l'Hôtel de Bourgogne à Paris*. Tome troisième (2^e tome du *Supplément*), Amsterdam, Adrian Braakman, 1698. Cet opéra-comique parodique a également paru dans la seconde édition d'un recueil attribué à l'abbé Bordelon et intitulé *Arlequin, comédien aux Champs-Élysées*, nouvelle historique, allégorique et comique, Paris, Arnoul Seneuze, 1694.

⁹ Judith le Blanc, *Avatars d'opéras*, *op. cit.*

Cet opéra-comique de l'abbé Bordelon datant de 1694 transporte le spectateur dans l'univers bachique, car son action se déroule dans un cabaret, et l'intrigue se développe autour d'un quartaut¹ de vin de Champagne que se disputent âprement Roland et Médor ; Angélique devient servante du cabaret.

Les deux premières scènes d'*Arlequin Roland furieux* s'apparentent à un mini-prologue. Elles mettent en scène un officier à la mode, fredonnant un air d'opéra de *Roland*, et un afficheur qui colle les affiches annonçant la première représentation d'un « opéra nouveau », *Arlequin Roland furieux*. Ce procédé de mise en abyme, courant dans les pièces de l'Ancien Théâtre-Italien, donne un résultat très réjouissant, car il permet à l'auteur (et aux acteurs) une auto-appréciation ironique. Ici, l'affiche placardée donne la définition du nouveau genre théâtral auquel appartient la pièce et qui mélange la prose et les vers pour assurer un spectacle divertissant (un spectacle où l'on ne « baille point »²). La conversation entre l'officier et l'afficheur s'échauffe et se termine en échange de vigoureux soufflets. Le fond du théâtre s'ouvre, et l'afficheur s'enfuit. Ces trois petites scènes n'ont aucun équivalent dans *Pierrot furieux* de Fuzelier, ce qui est tout à fait logique, puisque, lors de la représentation, cette dernière pièce était précédée d'un prologue.

La quatrième scène d'*Arlequin Roland furieux* transporte le spectateur dans « le plus fameux cabaret de la ville » : « On voit plusieurs tables entourées de gens qui chantent, qui boivent, qui causent. On en entend d'autres qui frappent sur la table, pour demander, les uns du pain, d'autres du vin, et d'autres du fromage »³.

Les conversations des buveurs sont chantées sur les airs de l'opéra parodié⁴ et accompagnées des violons. Au champ sémantique de la passion amoureuse se substitue, dès les premières paroles, celui de l'ivresse⁵.

Ce n'est que dans la cinquième scène que paraissent Angélique, la servante du cabaret, Roland, un fameux buveur⁶, et Médor, un autre amateur de boissons fortes. Angélique ne connaît pas encore Roland ; mais puisque, à son arrivée, tous les autres buveurs s'écrient avec

¹ « Quartaud. s. m. Vaisseau tenant la quatrième partie d'un muid » (*Académie*, 1694), ce qui fait à peu près soixante-dix litres. Nous nous rangerons à l'orthographe usuelle, « quartaut ».

² *Arlequin Roland furieux*, dans : *Supplément*, 1698, t. III, p. 433 (sc. 2).

³ *Ibid.*, p. 435 (sc. 4).

⁴ Dans l'édition de cette pièce dans le *Supplément*, 1698, t. III, les sources de tous les airs (l'acte et la scène de *Roland* dont ces airs sont tirés) sont soigneusement précisées dans les didascalies. La seule exception, c'est le premier air chantonné par l'officier, « Triomphez, charmante reine » ; sa source n'est pas notée, « probablement en raison de sa popularité », selon Judith le Blanc. Voir Judith le Blanc, *Avatars d'opéras*, *op. cit.*

⁵ Dans la scène 4, les premières paroles chantées sont imitées de la scène 2 de l'acte I de *Roland*, mais « buvant » de la parodie remplace « aimant » de l'opéra : « Ah ! quel tourment / De garder en aimant/buvant / Un éternel silence ! »

⁶ Qualifié par Médor de « gros glouton » et « grand buveur » pourvu de « large gosier » et « gueule cruelle » (ce sont « funeste amour, fierté cruelle » qui se trouvent ainsi métamorphosés !)

enthousiasme : « Ah, c'est Roland ! Ah c'est Roland ! », elle lui propose un quartaut de vin de Champagne qui pourrait le délasser des « fatigues guerrières ». Agréablement installé devant un quartaut de vin, un morceau de pain et de fromage, Roland commence à se « délasser » quand paraît Médor. Ce dernier réclame aussi du vin de Champagne, mais la réserve entière du cabaret est sur la table de Roland. Au plus grand désespoir de Médor, toute cette scène sera ponctuée des rasades que se verse Roland¹.

Il ne s'agit guère, ici, d'intrigue amoureuse entre Angélique, Roland et Médor. Plusieurs répliques font référence à une liaison qui existe entre Angélique et Médor, mais Roland y est tout à fait étranger. Toute l'intrigue est placée sous le signe de Bacchus². L'anneau magique (laissé à Angélique par une magicienne qui ne pouvait payer autrement son écot) ne sert pas ici à cacher Angélique aux yeux de Roland, mais à rendre invisible Médor et cela dans le but de permettre à ce dernier de dérober à Roland le quartaut de vin³. Cet effet de la magie donne lieu à une scène de lazzi : « Médor ayant pris ce quartaut se cache derrière Roland. Roland fort inquiet cherche [...] »⁴. Mais la ruse ne réussit qu'à moitié : l'anneau rend invisible Médor mais non pas le quartaut que Roland retrouve sans peine. Roland et Médor se mettent à tirailler le quartaut chacun de son côté, et Roland se révèle être le plus fort. Pour apaiser Médor, irrité de devoir laisser le quartaut à son rival, Angélique invente alors un autre stratagème : elle demande à la magicienne qui lui donna l'anneau d'endormir Roland. Non sans peine, la magicienne parvient à plonger Roland dans le sommeil, et Médor en profite pour enlever le quartaut. En se réveillant et en constatant la disparition du quartaut Roland entre dans une colère terrible et, sous l'emprise de la folie, « il casse verres, bouteilles, renverse tables, vaisselle etc. »⁵, et la parodie finit.

Que devient cette intrigue dans la réécriture pour la Foire après le retour des Italiens, à l'heure où un nouvel Arlequin, secondé de ses camarades, a repris possession de l'Hôtel de Bourgogne ? La pièce de Fuzelier destinée aux Forains, *Pierrot furieux ou Pierrot Roland*, s'ouvre également sur un décor d'un « cabaret de Vaugirard », établissement dirigé par un certain Gros-Jean. Olivette et Pierrot prennent la place d'Angélique et de Roland/Médor.

¹ Les didascalies indiquent à plusieurs reprises : « Il boit ».

² Bien entendu, Eros n'est jamais loin de Bacchus. Ainsi, l'action de verser du vin prend une connotation vaguement érotique, quand Médor accable Angélique de reproches : « Est-ce là l'amitié que tu as pour moi ? Tu as donné tout ton vin de Champagne à ce Roland, qui est le plus large entonnoir qui soit au monde » (*Arlequin Roland furieux*, sc. 7, dans : *Supplément*, 1698, t. III, p. 439).

³ Dans *Pierrot furieux*, l'anneau magique n'est pas du tout évoqué ; Olivette/Angélique n'a aucun besoin de se cacher, car elle est bel et bien partie, en tout cas, elle ne réapparaît plus à partir de la troisième scène.

⁴ *Arlequin Roland furieux*, dans : *Supplément*, 1698, t. III, p. 442 (sc. 7).

⁵ *Ibid.*, p. 448 (sc. 10).

Pierrot est un ivrogne qui s'apprête à surmonter son vice pour plaire à Olivette. Ici, Pierrot est un Roland, mais un Roland heureux en amour : Olivette en est éprise et ne cherche pas à le fuir avec un rival mais seulement à mettre ses sentiments à l'épreuve. Pour cela, elle veut faire croire à Pierrot qu'elle l'a trahi avec Colin. Gros-Jean tente de la dissuader, en l'avertissant des dangers d'une pareille épreuve, mais en vain. Olivette demande à Gros-Jean d'appuyer son stratagème, ce qu'il fera fidèlement. Sa guinguette en souffrira car Pierrot, fou de dépit, renversera et cassera les tables. C'est sur cette scène de folie et de destruction de cabaret (tout comme dans *Arlequin Roland furieux*)¹ que s'achève la parodie, et nous ne saurons rien de l'éventuelle réconciliation d'Olivette et de Pierrot.

L'atmosphère de la guinguette imprègne cette histoire du sentiment mis à l'épreuve. En toute logique, la scène centrale de la pièce est une scène de festin. Curieusement, cette scène centrale (la quatrième des neuf scènes de la pièce) n'a aucun rapport avec l'histoire des deux amoureux. Elle scinde la pièce en deux parties distinctes : la première est consacrée à Olivette qui prépare son stratagème, la deuxième, à Pierrot et à l'effet que ce stratagème va produire sur lui. Mais la scène quatre dont l'idée, selon le *Dictionnaire des Théâtres*², a été empruntée aux contes orientaux, constitue un pur festival de lazzi. Dans cette scène, Gros-Jean se venge du mauvais payeur qu'est Arlequin en lui faisant servir un repas imaginaire : Gros-Jean vante à Arlequin les mets et les breuvages apportés par les garçons du cabaret, mais en réalité les plats et les bouteilles sont toujours vides. Arlequin ne reste pas sans payer ce repas par quelques coups de bâton destinés tant à Gros-Jean qu'aux garçons du cabaret.

Ce thème bachique et le décor de cabaret reviendront encore dans d'autres parodies de *Roland*, comme celle de *Polichinelle Gros-Jean*³ donnée aux marionnettes et 1744⁴.

¹ Une autre pièce foraine, *Arlequin à la guinguette*, de l'abbé Pellegrin, comporte également une scène de destruction d'un cabaret : Arlequin, le cabaretier, en colère contre la traîtresse Colombine qui l'a trompé avec le Docteur, « renverse la guinguette sans dessus dessous, il entre dedans et y ayant fait un tapage enragé, il revient avec un bondon à la main pour faire voir qu'il a défoncé les tonneaux et répandu tout son vin » (*Arlequin à la guinguette*, *op. cit.*, p. 22-23). Bondon « est une cheville de bois grosse et courte, dont on bouche le trou fait au tonneau pour l'emplier » (*Académie*, 1694). C'est donc également une scène de « folie amoureuse », où le vin remplace le sang versé, également derrière la scène, dans les tragédies.

² *DTP*, t. IV, p. 141.

³ Parodie anonyme conservée sous forme de manuscrit (ms. BnF, fr. 9313, f^{os} 296-306).

⁴ Dans cette parodie, Gros-Jean le cabaretier devient Gros-Jean le milicien, le double parodique du valeureux Roland en personne. Ce Gros-Jean se présentera aussi au cabaret pour son rendez-vous amoureux. Il y boira joyeusement : « Qu'on m'apporte bouteille / Attendant mon trognon ... », avant d'apprendre, tout comme Pierrot de *Pierrot furieux ou Pierrot Roland*, la trahison de sa belle (cette trahison est véritable dans *Polichinelle Gros-Jean* et prétendue dans *Pierrot furieux*) par les inscriptions amoureuses gravées sur la table de cabaret. Fou de rage, *Polichinelle Gros-Jean* renversera, comme *Pierrot furieux*, le vin, les brocs, les pots, bref, toute la guinguette.

Dans sa pièce, Louis Fuzelier ne suit ni l'intrigue, d'ailleurs assez mince, de la parodie italienne, ni ses choix musicaux¹, mais la source italienne lui fournit, sans nul doute, le cadre et le thème qui font le succès de la parodie foraine.

Existe-t-il, dans l'écriture des parodies, une différence entre la façon de procéder des Italiens et celle des Forains ? Il semble que la différence réside surtout dans la plus grande réactivité de la scène foraine. En effet, à la Foire, les parodies suivent de très près l'œuvre cible ; d'ailleurs, leur rapidité de réaction est souvent gage de succès. Le Nouveau Théâtre-Italien, également très friand des parodies, procèdera de la même manière. En revanche, « les parodies créées par les Comédiens-Italiens de Paris avant l'expulsion de 1697 sont largement postérieures, pour la plupart, à l'apparition de leur modèle. Les premières datent du début des années 1680 et renvoient à des œuvres déjà bien installées. C'est l'univers de l'opéra qui est parodié plus qu'une circonstance particulière »². Si, dans l'Ancien Théâtre-Italien, les fragments parodiques se fondent, s'intègrent le plus souvent dans une pièce comique (*Arlequin Roland furieux* fait justement figure d'exception), au théâtre forain la parodie dramatique devient véritablement un genre à part entière. Quant aux procédés utilisés par les parodistes, ils sont assez semblables, au Théâtre-Italien et à la Foire. Mais il semble que le ton change un peu : l'attitude des Forains envers l'Académie royale de musique n'est pas tout à fait la même que celle affichée par les auteurs de l'Ancien Théâtre-Italien. Ceci viendrait du fait que l'Ancien Théâtre-Italien fut témoin du zénith de la carrière de Lully, universellement admiré, et des jours de gloire de l'institution dirigée par le célèbre Italien. Les parodies du théâtre forain sont créées, quand à elles, à l'époque qui ne connaît plus de grande et unique autorité, à l'époque où l'Académie royale de musique a perdu son Dieu tutélaire dont les créations, bien que vénérables, appartiennent désormais au passé ; quant à ceux qui lui ont succédé, leurs œuvres ne recueillent pas toujours que des louanges.

¹ Les solutions musicales adoptées par les deux parodies sont complètement différentes. En effet, la parodie italienne « se fonde sur des imitations de morceaux choisis de Lully et ne recourt pas à des airs de vaudevilles. [...] Au total, ce sont treize extraits d'airs ou de récitatifs de Lully qui sont cités ou auxquels on a substitué des paroles qui ont presque toutes un rapport avec le vin » (Judith le Blanc, *op. cit.*). Contrairement au modèle italien, *Pierrot furieux* utilise surtout les vaudevilles. Certains passages devaient probablement être chantés sur les airs d'opéra (d'ailleurs, l'article du *DTP* affirme que le pot-pourri chanté par Hamoche dans la dernière scène était composé des vaudevilles et des airs d'opéra), mais aucun air d'opéra n'est mentionné expressément dans le texte de cette parodie.

² François Moureau, *De Gherardi à Watteau, op. cit.*, p. 64.

C – *Jupiter surpris en flagrant délit* (Desgranges, 1718)

1 – Le problème de la datation ; représentation de la pièce.

Un prologue forain intitulé *Jupiter surpris* (ou *pris*) *en flagrant délit*¹ fournit certainement l'exemple le plus parlant de l'inspiration italienne toujours en vigueur à la Foire après 1716, car son auteur, Desgranges, puise à pleines mains dans le recueil de Gherardi.

Le texte manuscrit du prologue est conservé à la BnF, ms. fr. 9312 (f^{os} 196-205).

Le *DTP* qui consacre à ce prologue l'article suivant :

Jupiter pris en flagrant délit, prologue du *Fourbe sincère*, par le Sieur Desgranges, représenté au Jeu du Chevalier Pellegrin, vers 1714. Ce prologue n'est qu'une scène de *L'Opéra de Campagne*, pièce de l'Ancien Théâtre-Italien, et que l'auteur forain a seulement mise en couplets².

Mais ce n'est pas l'unique endroit qui fait mention de ce prologue dans le *DTP*. Naturellement, le prologue est mentionné aussi dans l'article consacré à la pièce qu'il précédait, *Le Fourbe sincère*. Et la première surprise à la consultation de cet article, c'est la date de représentation :

Fourbe (le) sincère, pièce en deux actes, précédée d'un prologue intitulé : *Jupiter pris en flagrant délit*, par le Sieur Desgranges, représentée à la Foire Saint-Laurent 1718 au Jeu du Chevalier Pellegrin³.

Alors, en quelle année ce prologue fut-il joué? Pour *Le Fourbe sincère*, il ne semble pas y avoir de doute, cette pièce fut représentée en 1718. Cette date est confirmée par plusieurs sources : le manuscrit de la pièce, le *DTP*, les *MPF*, les manuscrits *Nouveaux mémoires sur les spectacles de la Foire* et *État des pièces*. *Jupiter surpris en flagrant délit* était-il initialement destiné à accompagner cette pièce ? Dans la scène 4 de ce prologue, la comédie *Le Fourbe sincère* est ouvertement nommée, ce qui semble prouver que le prologue devait accompagner cette pièce précise et que, par conséquent, il fut joué en 1718. En outre, plusieurs indications dans le texte d'autres scènes, des scènes 4 et 6, par exemple, amènent à croire que le prologue a été représenté en 1718 et non pas en 1714⁴. Quelle conclusion tirer de tout cela ?

¹ Le manuscrit conservé donne le titre de *Jupiter surpris en flagrant délit*. C'est ce titre qui sera employé tout au long du chapitre.

² *DTP*, t. III, p. 251. Nous avons vu que la comédie de Dufresny *L'Opéra de campagne* a été retravaillée pour la Foire par Louis Fuzelier. Certains personnages et scènes de cette comédie se retrouvent également dans la *Parodie de Psyché*, de Le Tellier. Pour plus de détails, voir le chapitre consacré à ces pièces.

³ *DTP*, t. II, p. 633. Parmi d'autres sources qui fournissent des renseignements sur *Jupiter surpris en flagrant délit* on peut citer Clarence Brenner (n° 5486) qui donne la date de 1718 (FSL) et Francis Carmody qui n'avance pas de date (il donne la date de 1718 pour *Le Fourbe sincère*, mais ne précise pas que *Jupiter surpris en flagrant délit* servait de prologue à cette pièce).

⁴ Parmi ces indications, on peut citer l'âne volant évoqué par Scaramouche dans la scène 4 : grâce aux *MPF*, nous savons que l'âne avait volé, chez les époux Saint-Edme, à la Foire Saint-Germain 1718 (*MFP*, t. I, p. 204).

Il se trouve que *Jupiter surpris en flagrant délit* est constitué des deux ‘blocs’ de scènes plutôt indépendants : les scènes 1-6 parlent de l’actualité théâtrale, les scènes 7 et 8 développent une petite intrigue dans la veine du burlesque mythologique. Ces deux ‘blocs’ ont, tous les deux, une origine italienne, mais différente : le premier puise son inspiration dans le prologue des *Chinois* (1692), de Regnard et Dufresny, et le deuxième, dans la comédie de Dufresny, *L’Union des deux Opéras* (1692). En revanche, aucune trace de *L’Opéra de campagne* ne semble être présente dans ce prologue. Peut-être que les auteurs du *DTP*, en évoquant *L’Opéra de campagne*, voulaient parler de *L’Union des deux Opéras*, une pièce qui l’avait suivi quelques mois plus tard et qui compte, parmi les personnages, l’Opéra de Campagne en personne ? On peut imaginer que, en 1714, Desgranges avait fait un prologue qui ne comportait que les scènes 7 et 8 de l’actuel *Jupiter surpris en flagrant délit* (et qui, du coup, portait bien son titre, car ces deux scènes sont justement consacrées à l’aventure de Jupiter). Et il se peut qu’ensuite, en 1718, il y ait ajouté les scènes 1 à 6, dans lesquelles il a introduit les références à l’actualité du moment, et qu’il ait utilisé le prologue ainsi augmenté pour précéder et annoncer son *Fourbe sincère*. Cette hypothèse de prologue joué en 1714 et refait en 1718 paraît assez conforme à la réalité théâtrale de l’époque, où les hommes de théâtre étaient constamment en train de faire du neuf avec du vieux. Le fait que ce prologue se scinde en deux parties qui n’ont aucun lien entre elles semble corroborer cette hypothèse. Mais, malheureusement, aucun argument décisif ne permet de transformer cette hypothèse en une certitude.

Nous ne savons donc pas si les deux dernières scènes de ce prologue furent jouées en 1714 (vers 1714 ?). Mais il est certain que ce prologue en entier accompagna la comédie de *Fourbe sincère* en juillet 1718.

La Foire Saint-Laurent 1718 fut, selon le mot du narrateur des *MSF*, « la Foire la plus brillante et la plus remarquable de toutes celles dont j’ai parlé »¹. Les *MSF* racontent que la Dame de Baune prit, conjointement avec les époux Saint-Edme, le privilège de l’opéra-comique, et ces entrepreneurs qui tenaient un seul jeu commun² s’efforcèrent de produire un spectacle brillant (car ils savaient qu’à la fin de cette foire l’Opéra-Comique serait supprimé). Pour constituer leur troupe, ils réunirent la crème des deux troupes. Mademoiselle Delisle, Hamoche, Lalauze, Desjardins, Jacinthe, Francisque, Mlle d’Aigremont furent de la partie. Le

Par conséquent, *Jupiter surpris en flagrant délit* ne devait pas être antérieur à cette date (à moins de supposer que cette réplique ait été ajoutée plus tard). Dans la scène 6, Scaramouche annonce que « la fin de l’opéra-comique qui ne durera que cette foire terminera infailliblement ses jours », et les *MFP*, t. I, p. 206, confirment que la suppression de ce spectacle à la fin de la foire était décidée à l’avance et connue des Forains.

¹ *MFP*, t. I, p. 206.

² *Ibid.*, p. 206-207.

succès des pièces représentées sur ce théâtre fut tel que les entrepreneurs ne purent représenter toutes les pièces que les auteurs leur avaient fourni¹ – chose, sans doute, peu commune pour les troupes à la recherche perpétuelle des nouveautés. Le manuscrit *État des pièces*, en revanche, affirme que la Dame de Baune avait quitté son entreprise foraine après la Foire Saint-Germain 1718 et que, à la Foire Saint-Laurent 1718, « Le spectacle était tenu par M^e de Saint-Edme [...] Avant cette Foire S^t Laurent 1718, M. de Saint-Edme a obtenu le privilège de l’Opéra-Comique, il y a eu à ce sujet de grandes contestations entre l’Opéra et les Comédies Française et Italienne ».

À côté de cette entreprise brillante en subsistaient d’autres, plus modestes. Selon *État des pièces*, c’est au « Jeu par écriteaux et en parlant tenu par Alard, Desgranges, Dolet et Belloni » que fut représenté *Le Fourbe sincère* de Desgranges accompagné du prologue *Jupiter surpris en flagrant délit*. Le *DTP* indique que la pièce fut jouée « au jeu du chevalier Pellegrin »², mais il s’agit probablement de l’indication de la salle et non pas de la troupe. Selon Agnès Paul, Jacques Pellegrin n’avait plus d’entreprise théâtrale après 1715³. Le titre de « Jeu par écriteaux et en parlant » indique que la troupe s’accordait la permission de parler (d’où un grand nombre de répliques en prose dans *Jupiter surpris en flagrant délit*) et, pour les couplets, recourrait aux écriteaux, ne possédant pas le privilège de chanter.

Desgranges, acteur et auteur du *Fourbe sincère* et de son prologue, tenait dans cette troupe le rôle de Scaramouche. Dans la préface de l’édition critique du *Fourbe sincère*, Guillemette Marot souligne le rôle dominant de ce personnage dans la comédie où il est présent dans 16 scènes sur 23⁴. On constate la même chose à propos du prologue. Quant aux deux dernières scènes, l’identité des acteurs qui tenaient les rôles de Jupiter, Junon et autres personnages n’est pas connue. Mais dans les premières scènes, Scaramouche est omniprésent et le nombre de ses répliques excède largement le nombre des répliques d’autres personnages.

2 – Desgranges lecteur de Regnard et Dufresny

Nous avons déjà dit que, contrairement à l’affirmation du *DTP*, aucune scène de *Jupiter surpris en flagrant délit* ne semble être tirée de *L’Opéra de campagne*⁵, mais, en revanche, les deux autres pièces de l’ATI – le prologue de la comédie des *Chinois*, de

¹ *Ibid.*, p. 212.

² *DTP*, t. III, p. 251, t. II, p. 633.

³ Agnès Paul, th. cit., *Dictionnaire biographique*, p. 54.

⁴ Guillemette Marot, *Notice du Fourbe sincère*, dans *Anthologie Rubellin*, p. 183.

⁵ Tout au plus, c’est le prénom du marié – Jeannot – qui nous rappelle cette comédie où le mari soumis de Madame Prenelle portait le même prénom.

Regnard et Dufresny, et *L'Union des deux Opéras*, de Dufresny – ont effectivement été mises à contribution. Le prologue comporte huit scènes (enfin, en réalité, sept – voir le tableau ci-dessous). Voici ces scènes, les personnages impliqués, le contenu et la source :

scène	personnages	action	source
Scène 1	Scaramouche, Pierrot, ensuite M. de la Coullisse, le décorateur.	Les deux acteurs forains se plaignent du changement du goût du public parisien : maintenant, ce sont les airs d'opéra et le sérieux qui plaisent. Ces acteurs appartiennent à une troupe qui n'a pas le droit de parler, ils sont réduits à des pièces en écriteaux et comptent beaucoup sur l'art de M. de la Coullisse, leur décorateur. Cependant, ils le supplient de modérer les dépenses.	
Scène 2		Curieusement, il n'y a pas de deuxième scène dans le manuscrit. On peut penser que la première scène contient en réalité deux scènes : la première se passe entre Scaramouche et Pierrot, et la deuxième voit apparaître M. de la Coullisse.	
Scène 3	Scaramouche, Pierrot, Nison, une jeune fille	Nison se plaint des rigueurs de sa mère : cette dernière va volontiers à la foire mais interdit à sa fille de l'imiter. Nison demande aux Forains de rendre leurs pièces convenables pour les jeunes filles, ce que les Forains se garderont bien de faire.	Le prologue des <i>Chinois</i> , de Regnard et Dufresny
Scène 4	La Rimaille, Scaramouche, Pierrot	La Rimaille, auteur dramatique, est convaincu d'avance que sa pièce sera un échec et veut la retirer. Scaramouche parvient à lui redonner confiance.	Le prologue des <i>Chinois</i> , de Regnard et Dufresny
Scène 5	Doris, Scaramouche	Doris cherche le directeur de l'Opéra-Comique ; Scaramouche lui fait un portrait peu flatteur de ce Monsieur.	
Scène 6	Le Directeur, Doris, Scaramouche	Le Directeur convainc Doris d'entrer dans sa troupe.	
Scène 7	Paysans et paysannes, les jeunes mariés	Marche des gens de la noce qui apportent leurs présents aux mariés.	<i>L'Union des deux Opéras</i> , de Dufresny
Scène 8	Les jeunes mariés, Mercure, Jupiter, Junon	Précédé par Mercure, Jupiter se rend à la noce paysanne dans l'intention de « jupiteriser » la jeune mariée ; l'arrivée de Junon oblige Jupiter à renoncer à cette aventure.	<i>L'Union des deux Opéras</i> , de Dufresny

Le prologue de la comédie des *Chinois*, de Regnard et Dufresny, constitué de trois scènes, traite des sujets d'actualité théâtrale. L'action est située sur le mont Parnasse où l'on rencontre, tout naturellement, Apollon et Thalie, les protecteurs suprêmes du théâtre comique. Dans la première scène, Apollon et Thalie parlent de l'état de l'art dramatique en France et de la nouvelle comédie annoncée chez les Italiens, *Les Chinois*. Un peu d'autocritique modérée semble avoir pour but d'attirer les faveurs du public. Mais ce sont les deux scènes suivantes qui nous intéressent. Dans la deuxième scène du prologue, la scène « des plus jolies », selon

Du Gérard¹, la petite fille jouée par Pierrot vient se plaindre auprès de Thalie et d'Apollon des propos licencieux des Italiens qui ont amené sa mère à lui interdire l'entrée de ce théâtre. Et c'est exactement avec les mêmes doléances que se présente devant les acteurs forains, Scaramouche et Pierrot, la jeune Nison 26 ans plus tard. Suivons le fil des deux conversations (les différentes polices, le gras, l'italique et le surligné marquent les endroits à rapprocher) :

<p>Regnard et Dufresny <i>Les Chinois</i>, prologue, scène 2². Une Muse, Pierrot en petite fille, Apollon, Thalie.</p>	<p>Desgranges <i>Jupiter surpris en flagrant délit</i>, scène 3³. Nison, Scaramouche, Pierrot.</p>
<p>APOLLON. [...] Qu'y a-t-il pour votre service ? THALIE. Voilà un tendron qui ne serait pas mauvais pour remeubler le Parnasse, à la place de quelque muse surannée. PIERROT. Je me suis échappée de chez nous pour vous faire une prière. <i>J'aime la comédie italienne à la folie, et ma bonne maman ne veut pas m'y mener.</i> THALIE. C'est une folle. Il faut y aller sans elle : vous ne serez pas la première. APOLLON. Votre mère a tort, ma belle enfant, de vous priver du plaisir le plus agréable et le plus innocent qu'il y ait aujourd'hui. THALIE. Assurément ; <u>si j'étais mère, j'aimerais mieux que ma fille allât tout un hiver à la comédie, qu'une fois au bois de Boulogne pendant la sève du mois de Mai.</u> [...] APOLLON. Mais quelle raison votre mère a-t-elle pour ne vous pas mener aux Italiens ? PIERROT. Elle dit qu'il y a quelquefois des paroles un peu libres ; <u>mais ce qui me fait endêver, c'est qu'elle ne laisse pas d'y aller tous les jours.</u> THALIE. Il y a tout plein de mères de ce naturel-là; ce sont des affamés qui n'en veulent que pour elles. APOLLON. [...] Mais ne vous en a-t-elle pas dit quelques-uns de ces vilains mots-là ? PIERROT. Oh dame, elle ne les dit devant moi qu'à bâtons rompus. <u>Elle parle seulement que les Italiens sont des drôles qui nomment toutes les choses par</u></p>	<p>SCARAMOUCHE [AIR:] <i>Vous irez dans un couvent</i> Que cherchez-vous dans ces lieux ? NISON Je viens voir la foire. PIERROT Que son air est gracieux ! Mais on risque dans ces lieux Plus qu'on ne peut croire. (bis) NISON [AIR :] <i>du Prévôt [des marchands]</i> Vous êtes des acteurs fameux Et tout Paris court à vos jeux, Mais depuis peu votre critique Alarme, dit-on, la pudeur. Si vous voulez notre pratique Il vous faut prendre un sage auteur. Je m'adresse à vous, Monsieur, comme au plus fameux auteur de la foire. SCARAMOUCHE Apprenez à parler, Mademoiselle, est-ce que vous me prenez pour un acteur foireux ? Voilà pourtant un jeune tendron, qui ne serait pas mauvais pour remeubler notre troupe, à la place de quelque actrice surannée. De quoi s'agit-il, Mademoiselle ? NISON [AIR :] <i>Une colombe</i> Des beaux esprits j'ai la folie, Monsieur, j'aime la comédie Mais ma mère me la défend. <u>Je ne sais quel est son scrupule</u> <u>Puisqu'elle y va fort fréquemment.</u> Cette défense est ridicule. PIERROT Oh il est comme cela quantité de mères affamées qui ne veulent que pour elles. SCARAMOUCHE <u>Mais quelle raison a votre mère, pour vous empêcher de venir à la foire ? Pour moi, si j'étais mère, j'aimerais mieux que ma fille allât tous les jours à la foire qu'un seul quart d'heure au bois de Boulogne</u></p>

¹ Du Gerard, N. B. *Tables alphabétiques et chronologiques des pièces représentées sur l'ancien théâtre italien*, Paris, Prault, 1750. Rééd. Genève, Slatkine, 1970, p. 81.

² Gherardi, 1741, t. IV, p. 205-209

³ Ms. BnF, fr. 9312, f^{os} 198-200.

leurs noms. Par exemple, elle dit qu'ils appellent un homme marié... d'un certain mot que je n'oserais dire.

THALIE. Cocu, peut-être ?

PIERROT. Vous l'avez dit.

APOLLON. Et votre mère se scandalise de ce mot-là ?

PIERROT. Assurément : oh, dame, c'est qu'elle dit que c'est une injure, qui regarde autant mon papa que les autres.

THALIE. C'est que votre mère ne sait pas sa langue. Dans le nouveau dictionnaire imprimé à Paris, ces mots-là sont synonymes : cocu marié, marié cocu ; cela s'appelle jus vert, vert jus.

PIERROT. Pour moi, je n'entends point de mal là-dessous ; mais quoiqu'il en soit, je vous prie, monsieur Apollon, vous qui êtes le maître des comédiens, de leur dire qu'ils ne mettent plus de ces vilains mots-là, afin que les filles y puissent aller, et que ma mère n'ait plus de prétexte de me laisser au logis, tandis qu'elle va à la comédie. Ecoutez, c'est l'intérêt des comédiens, que nous allions à leurs pièces : ce sont de jolies filles comme moi, qui font venir les garçons à la comédie.

THALIE. Oh, pour cela, mademoiselle a raison. Une femelle dans une loge attire les mâles de bien loin : c'est l'appât dans la souricière.

APOLLON. Je vous assure, la belle, que désormais les mères seront contentes, et que je vais de ce pas, vous mener avec moi chez les Italiens, où j'assemblerai les comédiens, et je leur ordonnerai de rayer de leur comédie tous les mots trop éveillés, et notamment tous les cocus qu'il y aura.

THALIE. Ne vous avisez pas de cela, monsieur. Si les comédiens rayaient de leur comédie tous les cocus, il balafraient peut-être le père de mademoiselle, et pour lors ils auraient sur le dos deux personnes au lieu d'une.

PIERROT. Ah, que vous me faites de plaisir ! L'Hôtel de Bourgogne va regorger de monde, et je vais annoncer ce changement-là à ma mère et à toutes les femmes et les filles du quartier.

THALIE. Donnez-vous-en bien de garde. Pour une femme qui aime la réforme, il y en a mille qui ne la sauraient souffrir : et au lieu de faire venir du monde, vous désachalandez le théâtre.

pendant la sève du mois de Mai.

NISON

[AIR :] [Qu'] Une colombe

Ce qui scandalise ma mère,
C'est qu'au pharaon de Cythère
Le ponté par le paroli
Près du sexe ne brille guère.

SCARAMOUCHE

Une femme qui pense ainsi
Est difficile à satisfaire.

PIERROT

Mais votre mère n'a-t-elle pas de raisons plus fortes pour vous défendre de venir à nos jeux ?

NISON

Elle dit que vous nommez toutes choses par leur nom. Par exemple, elle dit que vous nommez un homme marié, d'un certain nom que je n'oserais dire.

SCARAMOUCHE

Cocu peut-être ?

NISON

Vous l'avez dit.

SCARAMOUCHE

Bon, ces mots-là sont synonymes, cocu marié marié cocu, cela s'appelle jus verd, verd jus.

NISON

Oh dame, c'est qu'elle dit que c'est un empire qui regarde autant mon papa que les autres.

[AIR:] Air de la [Qu'une] colombe

Comme acteur de la comédie
Faites retrancher, je vous prie,
Ce qui peut choquer la pudeur
Et vous aurez la préférence.

SCARAMOUCHE

Non, je crains trop que le malheur
Suive de près ma complaisance.

D'ailleurs, je pourrais en rayant les cornes balafre monsieur votre père.

PIERROT

[AIR:] Lon lan la derirette

Si nous retranchions de chez nous,
Si nous retranchions de chez nous
Tous les cocus, que ferions-nous ?

Lon lan la derirette

L'herbe croitra bientôt ici,

Lon lan la deriri.

NISON

C'est pourtant votre intérêt, car ce ne sont que les jolies filles comme moi qui font venir les garçons à la comédie.

[AIR :] Sur l'air [Qu'] une colombe

Ce n'est qu'une loge femelle
Qui vous attire la séquelle
Et qui fixe tous les coureurs.
Une coquette minaudière
Les empêche d'aller ailleurs,
C'est l'appât dans la souricière.

SCARAMOUCHE

Votre avis me paraît trop avantageux pour le négliger, venez nous voir fréquemment et vous serez contente.

Ainsi, la plus grande partie de cette scène du prologue forain est entièrement empruntée au prologue des *Chinois*, même si l'ordre des répliques a parfois été inversé.

Dans le prologue des *Chinois*, la petite fille est jouée par Pierrot ; ce travestissement contribue beaucoup au comique de la scène. Dans le prologue forain, aucune indication n'est fournie concernant le travestissement. En tout cas, ce rôle ne pouvait pas être tenu par Pierrot, présent dans cette scène sous sa propre identité.

Une autre différence de taille est évidemment la mise en couplets du texte initial. Pour cela, l'auteur forain s'est servi de quatre airs¹. La scène s'ouvre par les répliques chantées sur l'air *Vous irez dans un couvent*. Le choix de cet air devait créer un effet comique par contraste entre les paroles d'origine, où l'on parle du couvent, et la situation du prologue, où la jeune fille vient à la foire, lieu de dépravation où l'on risque, selon Pierrot, « plus qu'on ne peut croire ». Vient ensuite le tour du *Prévôt des marchands*, un air très répandu dans les pièces foraines et visiblement prisé par Desgranges qui l'utilise 7 fois dans sa comédie du *Fourbe sincère*. Mais l'air qui crée vraiment l'identité musicale de cette scène, c'est incontestablement *Qu'une colombe* qui ne revient pas moins de quatre fois. C'est un air que Desgranges affectionne également : dans *Le Fourbe sincère*, il l'emploie 5 fois. L'auteur semble réserver cet air à des propos faussement innocents. Par exemple, c'est sur cet air que, dans *Le Fourbe sincère*, Arlequin s'enquière des nouvelles de sa mère et de sa sœur², or, toutes les deux se révèlent n'être pas tout à fait des blanches colombes... Ici aussi, Nison est une fausse innocente, une innocente venue toute seule dans un lieu dangereux pour la vertu (ou du moins, présenté comme tel) avec une ferme intention de le fréquenter le plus souvent possible à l'avenir.

La scène du prologue forain est citée entièrement dans le tableau ci-dessus, et l'on voit bien qu'il n'y a pas d'ajouts notables, sauf, peut-être le couplet chanté par Nison et qui nous apprend que les acteurs forains sont « des acteurs fameux », que « tout Paris court à [leurs] jeux » et que « depuis peu [leur] critique alarme [...] la pudeur ». Donc, les doléances des deux jeunes filles sont identiques, au Théâtre-Italien et à la Foire – les paroles trop libres – mais si, au Théâtre-Italien, ce ton libre est présenté comme un trait inhérent à ce théâtre, à la Foire il s'agit d'une sorte de « dérèglement » temporaire : selon la jeune fille, cette liberté de ton règne depuis peu. En toute logique, la requête de la jeune fille obtient un succès différent

¹ *Vous irez dans un couvent* (1 fois), *Le Prévôt des marchands* (1 fois), *Qu'une colombe* (4 fois), *Lon lan la derirette* (1 fois).

² *Le Fourbe sincère*, acte I, sc. 4, *Anthologie Rubellin*, p. 191.

chez les Italiens et à la Foire. Chez les Italiens, Apollon promet à la jeune fille de purger les comédies « des mots trop éveillés », mais les deux dernières répliques de Thalie laissent penser qu'il n'en fera rien, car la muse de la comédie est contre cette dangereuse réforme (donc, le théâtre préfère garder sa liberté de ton). Chez les Forains, l'argument de la jeune fille qui assure que ce sont les jolies coquettes qui attirent les hommes à la comédie semble avoir raison des réticences de Scaramouche et de Pierrot, deux acteurs forains : la dernière réplique de Scaramouche promet à la jeune fille un prompt changement.

Il est curieux de noter que l'auteur forain, en retravaillant la scène, a complètement supprimé deux fragments importants. Le premier fragment retranché, c'est la glorification de la comédie par Apollon en personne, la glorification plutôt digne d'un traité sur la comédie que d'un prologue :

La comédie forme l'esprit, élève le cœur, anoblit les sentiments, c'est le miroir de la vie humaine, qui fait voir le vice dans toute son horreur, et représente la vertu avec tout son éclat. Le théâtre est l'école de la politesse, le rendez-vous des beaux-esprits, le piédestal des gens de qualité. Une petite dose de comédie prise à propos rend l'esprit des dames plus enjoué, le cœur plus tendre, l'œil plus vif, et les manières plus engageantes, et c'est le lieu où le beau sexe brille avec le plus d'éclat¹.

Cette tirade rejoint d'autres passages du recueil de Gherardi qui prennent la défense de la comédie italienne, de la comédie tout court ou bien du théâtre tout court. Leur présence s'explique – en tout cas, en partie – par l'espoir que nourrissait l'éditeur, Évariste Gherardi, de contribuer, par son recueil, au retour de la troupe italienne bannie. Parmi ces passages, certains n'avaient probablement pas été présents lors des représentations des pièces sur la scène italienne et furent ajoutés par Gherardi lui-même au moment de l'édition. Mais on n'a aucune certitude concernant les cas concrets : cette tirade du prologue des *Chinois*, a-t-elle été ajoutée par Gherardi au moment de l'impression de son recueil ? Ou bien a-elle été écrite par Regnard et Dufresny en 1692 ?

Dans cette tirade, Apollon ne fait aucune distinction entre le théâtre italien et le théâtre français, il réunit, pour ainsi dire, la troupe italienne avec la troupe française comme œuvrant pour la même noble tâche : les deux comédies exaltent la vertu et rendent le vice détestable, leurs visées sont donc avant tout morales. Mais la comédie ne fait pas que tendre un miroir au vice et à la vertu ; mieux, elle se présente comme une sorte d'école de la morale en action : elle « forme l'esprit, élève le cœur, anoblit les sentiments », c'est une « école de la politesse » (donc, de la manière d'être des honnêtes gens). Ce n'est pas seulement une école, c'est un médicament, une précieuse panacée qui agit sur l'intérieur (le cœur et l'esprit) comme sur

¹ *Les Chinois*, prologue, sc. 2, p. 206.

l'extérieur (l'œil). Ces champs sémantiques de l'école et de la médecine font sentir l'intérêt, voir la nécessité de la comédie pour la société.

Apollon ne se contente pas de défendre l'importance de la comédie pour la société, il s'applique également à défendre le ton adopté par les Comédiens Italiens, leur verve salutaire qui paraissait excessive à certains et qui contribua à causer leur perte. Quand la jeune fille évoque, en citant sa mère, les « paroles un peu libres » des Italiens, Apollon lui répond :

Je ne sais pas quels peuvent être ces mots libertins qui effarouchent tant la maman : pour moi, je n'y vois que des mots tout pleins de sel, qui à la vérité sont quelquefois à double entente : mais toutes les plus belles pensées du monde ont deux faces, tant pis pour ceux qui ne les prennent que du mauvais côté ; c'est une vraie marque de leur esprit corrompu et vicieux¹.

Non seulement il défend la liberté des Italiens de « saler » leurs mets, mais il retourne les accusations contre ceux qui en sont auteurs en les accusant d'avoir un « esprit corrompu et vicieux ».

Sans pouvoir le prouver, on est tenté de supposer que ces deux tirades furent sinon complètement ajoutées, du moins développées de manière significative au moment de l'impression du recueil par Gherardi. Ainsi, le prologue des *Chinois* est devenu un mini-manifeste définissant les positions esthétiques du Théâtre-Italien. L'auteur forain ne fut guère intéressé par cette rhétorique qu'il retrancha entièrement pour ne conserver que les endroits comiques de la scène.

Pourquoi citer cette scène en entier ? La raison en est la suivante : cette scène, selon nous, démontre clairement que le théâtre forain a investi, dans l'espace culturel parisien, la niche précédemment occupée par le Théâtre-Italien – du moins, tel était le sentiment des Forains eux-mêmes. Les critiques lancées auparavant aux Italiens sont maintenant formulées à l'adresse de la Foire, et la Foire s'en défend dans les mêmes termes. C'est d'autant plus curieux, qu'à la date de représentation de *Jupiter surpris en fragrant délit* le nouveau Théâtre-Italien était de retour à Paris, et il avait récupéré son ancien répertoire et sa place dans le paysage théâtral de la capitale. Malgré cela, la Foire clame haut et fort que la véritable héritière de l'Ancien Théâtre-Italien, c'est bien elle.

La scène suivante du prologue forain est une réplique exacte de la troisième scène du prologue des *Chinois* où un auteur dramatique angoissé tente d'interdire la représentation de sa pièce sur le point d'être jouée. Chez les Italiens, l'auteur est inquiet, car il a vu « entrer plus de cent personnes dans le parterre qui [...] trouvent [sa pièce] déjà mauvaise »². À la Foire, ce

¹ *Les Chinois*, prologue, sc. 2, p. 207.

² *Ibid.*, sc. 3, p. 210.

chiffre est doublé : La Rimaille, l'auteur dramatique, a vu entrer « plus de deux cents personnes » qui trouvent sa pièce « détestable »¹. Comment expliquer ce chiffre doublé ? Par la grande capacité du parterre dans la loge foraine ?² Par une exagération censée faire rire ? Dans *Les Chinois*, l'auteur ne parvient pas à reprendre courage et s'évanouit dans les bras de Thalie qui demande au parterre grâce pour le malheureux qui ne survivra pas aux sifflets. Le poète forain n'est pas dans un état aussi critique ; il craint simplement que le public ne soit rebuté par le titre contradictoire de sa pièce, *Le Fourbe sincère*, et Scaramouche réussit à le tranquilliser en lui rappelant le succès de l'âne volant (du jamais vu, tout comme un fourbe sincère) à la foire précédente, celle de Saint-Germain 1718. L'auteur, un peu plus serein, annonce alors qu'il fera précéder sa pièce « par une parodie intitulée, *Jupiter surpris en flagrant délit* ». Pourquoi ce terme de parodie ? L'auteur entend probablement par là que le burlesque mythologique auquel recourt cette petite pièce propose une version parodique de la Fable, car il ne s'agit pas ici de parodier une autre pièce de théâtre. À moins qu'il ne veuille qualifier de ce terme de « parodie » le fait de reprendre les scènes d'une comédie de l'Ancien Théâtre-Italien, ce qui semble très peu probable.

Les deux scènes suivantes de *Jupiter surpris* continuent « la revue des théâtres » : à peine l'auteur dramatique est-il parti que survient la jeune Doris qui veut lier sa fortune avec l'Opéra-comique et, ensuite, le directeur de l'Opéra-comique (il s'agit du théâtre concurrent, car la troupe qui joue *Jupiter surpris* n'a pas de privilège de l'opéra-comique) qui l'engage dans sa troupe.

Les deux dernières scènes font apparaître une catégorie de personnages différente : ce sont les dieux de l'Olympe en personne. Dans la première scène du prologue, Scaramouche et Pierrot ont déjà donné au décorateur de la Coullisse leurs recommandations concernant l'arrivée des dieux :

PIERROT

J'entends que lorsqu'il prendra envie aux Dieux de venir sur nos théâtres, vous les fassiez descendre brandissant au bout d'une corde comme des squelettes de pendus.

SCARAMOUCHE

¹ *Jupiter surpris en flagrant délit*, sc. 4.

² Le jeu construit par Jacques Pellegrin était en effet spacieux et confortable. Selon le calcul d'Henri Lagrave, basé sur les registres de la nouvelle Comédie-Italienne qui avait loué cette salle en 1723, la salle du chevalier Pellegrin pouvait contenir au minimum 1262 personnes (Henri Lagrave, *Le Théâtre et le public à Paris de 1715 à 1750*, Paris, Klincksieck, 1972, p. 98-99). Ce chiffre est cependant inférieur à celui avancé pour l'Hôtel de Bourgogne et avoisinant plutôt 1600 places (*Ibid.*, p. 90).

Et que lorsqu'ils auront envie de descendre en équipage vous ne leur donniez que des chevaux d'osier harnachés de carton.

Cette réforme venait du fait que les acteurs forains voulaient éviter des grosses dépenses. Monsieur de la Coulisserie s'était engagé à les servir « avec la dernière exactitude », et il tiendra sa parole.

Mais d'abord place aux paysans, car, dans les deux dernières scènes du prologue, il s'agit de la noce paysanne troublée par l'arrivée des dieux. Ce ne sont plus *Les Chinois* qui servent de modèle à l'auteur forain, mais *L'Union des deux Opéras*, comédie en un acte de Dufresny (1692). Cette petite comédie, truffée de clins d'œil à l'actualité théâtrale, contient une intrigue amoureuse à peine ébauchée : Jupiter se rend à la noce paysanne avec l'intention d'enlever la mariée. Mercure endort tout le monde à l'aide d'une poudre de pavot, mais l'enlèvement est empêché par l'arrivée de Junon en furie. Dans la pièce italienne, cette intrigue est développée dans six scènes consécutives (scènes 2-7), la première scène étant dédiée exclusivement à l'actualité théâtrale, et la huitième et dernière étant composée uniquement des danses et du vaudeville final. Le prologue forain réduit cette intrigue à deux scènes (la 7^e et la 8^e), tout en gardant les étapes importantes de l'intrigue.

Le texte de la septième scène est très court, mais la scène devait durer un certain temps au théâtre, car le couplet de la mariée est suivi d'une « marche figurée » des paysans qui présentent leurs cadeaux aux mariés. Dans *L'Union des deux Opéras*, il s'agit de deux scènes distinctes : la deuxième scène, entièrement chantée par la mariée, le marié et le garçon de la noce, et la troisième scène où le défilé des gens de la noce qui apportent leurs présents parodie la scène de la chasse de l'opéra d'*Isis* (sur l'air aux paroles plaisamment modifiées « Courrons à la tasse, à la tasse », suivi de l'air des *Trembleurs* issu du même opéra). L'auteur forain ne reprend pas ces morceaux parodiques, ce qui est plutôt curieux : en effet, la première représentation d'*Isis* a eu lieu en 1677 et on ne connaît pas de reprises de cet opéra avant 1704 (donc, pas de reprises au moment de la création de *L'Union des deux Opéras*, en 1692). Par contre, cet opéra a été repris en 1717, l'année précédant la création de *Jupiter surpris en flagrant délit*. Il est vrai que les reprises sont essentielles surtout pour l'apparition des parodies dramatiques « complètes », les scènes détachées pouvant être parodiées même à une grande distance chronologique des reprises, mais il est quand même curieux de constater que la parodie est absente au moment où l'on pouvait s'y attendre et est présente au moment où l'on ne s'y attend pas.

La huitième et dernière scène de *Jupiter surpris* réunit, sous forme condensée, l'action des scènes 4, 5, 6 et 7 de *L'Union des deux Opéras* (la huitième et dernière scène de la pièce

italienne contient une danse et les couplets sur le thème du cocuage absents du prologue forain). Dans les deux pièces, tout commence par l'arrivée de Mercure, « sur un âne » dans le prologue forain (nous nous rappelons les économies que les Forains voulaient faire sur les arrivées des dieux) et « en vielleur », dans la pièce de Dufresny. Dans les deux pièces, il annonce l'arrivée du patron en ces termes, empruntés à la scène 5 du premier acte d'*Isis* : « Jupiter descend ici-bas ». Cette annonce, dans les deux pièces, est accueillie avec une très grande réserve par les mariés qui craignent la frivolité du souverain des dieux. L'arrivée de Jupiter, dans la comédie de Dufresny, confirme immédiatement leurs craintes, car il amène, en guise de présent de noce, un bois de cerf et il accompagne ce présent par une louange chantée en l'honneur des maris commodes qui ferment les yeux sur la conduite de leurs femmes. Pour faire cesser les craintes, Jupiter assure que ce bois de cerf n'est autre chose qu'un arbre de paix qu'il veut planter sur terre. Après une conversation avec les mariés où Jupiter s'efforce de dissiper leurs soupçons, les danses recommencent, et à ce moment, sur l'ordre de Jupiter, Mercure souffle la poudre de pavot sur la noce et endort tout le monde. Mais au moment où Jupiter essaye de tirer la mariée endormie des bras de son jeune époux qui la serre contre lui en dormant, l'apparition de Junon, sur un poulet d'Inde¹, détruit tout le stratagème. Jupiter cherche à amadouer sa femme², et l'affaire semble en bonne voie quand sa demande de le laisser une demi-heure avec la mariée redonne à Junon toute sa fureur, et les époux se jettent l'un sur l'autre en s'arrachant mutuellement les coiffures. Le raccommodement se fait aussi sur les airs d'opéra³.

Dans le prologue que Desgranges crée pour la foire en 1718 en puisant dans le répertoire de l'Ancien Théâtre-Italien on constate une chose étonnante : Jupiter ne semble pas être présent tout au long de cette scène consacrée pourtant à ses amours illégitimes. L'arrivée de Mercure et celle de Junon⁴ sont décrites avec précision dans les didascalies mais aucune

¹ La troupe italienne devait posséder un déguisement de coq d'inde, ou bien une machine, souvent employée : dans le prologue du *Divorce* (Regnard, 1688), Jupiter arrivait également sur un dindon.

² En empruntant quelques phrases à son homonyme d'opéra, comme cette phrase « Il n'est rien que de moi vous ne deviez attendre » qui couronne sa promesse de passer toute la journée avec Junon et d'aller se coucher de bonne heure (dans l'opéra, Jupiter continue ainsi : « Si je puis obliger votre haine à se rendre », *Isis*, acte V, scène 3).

³ « JUPITER, *chante*. Quoi, le cœur de Junon, quelque grand qu'il puisse être, / Ne saurait triompher d'une injuste fureur ?

JUNON, *chante*. De la terre et du ciel Jupiter est le maître, / Et Jupiter n'est pas le maître de son cœur.

JUPIER et JUNON *ensemble*. Abandonnez votre vengeance, / J'abandonnerai mon amour » (sc. 7, Gherardi, 1741, t. IV, p. 90).

Tout ce fragment reprend, avec quelques menus changements (les dernières paroles, prononcées dans l'opéra par Io, sont confiées ici à deux époux) la scène 3 de l'acte V d'*Isis*.

⁴ Son arrivée, tout comme celle de Mercure, respecte les consignes d'économie données au décorateur : la déesse arrive dans un mannequin, ce qui est une « sorte de panier long et étroit dans lequel on apporte des fruits ou de la marée au marché » (*Académie*, 1694).

mention n'est faite quant à l'arrivée de Jupiter. Nous ignorons complètement le moment où il apparaît sur scène, et le dialogue ne nous renseigne pas sur ce point : tout au plus, nous nous apercevons que Junon, en arrivant, s'adresse à son époux qui doit bien être présent. S'il est fort surprenant que l'arrivée de Jupiter soit passée sous silence, il est également étrange que Jupiter ne prenne pas grande part dans l'échange des répliques. Il n'intervient pour la première fois dans la conversation qu'après l'arrivée de Junon qu'il cherche à calmer en lui jurant sa fidélité sur l'air *Je vous vois, je vous aime tant*. Est-ce que cette omission est due au fait que l'auteur forain entendait reprendre l'action de la pièce de Dufresny, avec l'endormissement de la noce, et n'a pas voulu tout recopier, confiant ce fragment de la scène à l'habileté des acteurs ? Rien n'est moins sûr. On ne comprend pas bien à quel moment pouvait avoir lieu l'endormissement, car Jeannot, le marié, est présent (et il a tous ses esprits) dès l'arrivée de Junon. Il paraît plus probable que l'auteur forain ait voulu simplifier l'action et, dans ce but, il a coupé la plus grande partie de la scène (l'arrivée de Jupiter semble être parti avec) pour ne garder que quelques endroits plaisants de l'original italien¹.

La grande transformation opérée par Desgranges est évidemment l'intégration des vaudevilles. Dans *L'Union des deux Opéras*, l'action se déroule en prose ; les morceaux chantés sont réservés soit à des scènes ou fragments parodiques, soit à des scènes se présentant comme une sorte de divertissement². Dans le prologue forain, les répliques en prose alternent avec les vaudevilles, mais ce sont ces derniers qui dominent. Puisque la troupe qui représentait ce prologue n'avait pas le privilège de l'opéra-comique, les scènes devaient être courtes, ainsi que les répliques. Le texte de Dufresny se trouve donc systématiquement « allégé » et raccourci. Le choix de vaudevilles, dans la dernière scène du prologue, accentue le comique de la situation : Mercure descend du ciel sur l'air *Lampons* pour annoncer l'arrivée imminente de Jupiter, amateur, selon lui, du bon vin et des parties de plaisir. Le dialogue des rivales qui oppose Junon à la jeune mariée prend une dimension comique non seulement à

¹ Ainsi, il reprend le néologisme de Dufresny, « jupiteriser », qui désigne l'intrigue nouée par Jupiter avec une femme. Il reprend aussi les paroles de Junon de la scène 7 de *L'Union des deux Opéras* que voici :

<i>L'Union des deux Opéras</i> , sc. 7, p. 88	<i>Jupiter surpris en flagrant délit</i> , sc. 8
Ah ! ah ! Jupin, c'était donc pour m'empêcher de voir vos fredaines, que vous m'avez tantôt bridé le nez d'un nuage ? Hé, le vieux rusé ! N'avez-vous point de honte à votre âge, après deux ou trois mille ans de mariage, de vous amuser à débaucher de petites filles ?	Ah ! ah ! Jupiter, c'était donc pour me cacher vos fredaines, que vous m'avez tantôt bridé le nez d'un nuage, après deux mille ans de mariage vous vous amusez à débaucher des petites filles.

² Il s'agit de la scène 2, où la danse et les chants introduisent les personnages de la noce, et de la scène 8 qui termine la noce et clôt l'action de la pièce. D'ailleurs, la pièce toute entière, de la scène 2 à la scène 8, se présente comme un divertissement préparé par l'Opéra de village (la pièce met en scène les deux Opéras, celui de campagne et celui de village, allusion respectivement à *L'Opéra de campagne*, de Dufresny, représenté le 16 août 1692, et à *L'Opéra de village*, de Dancourt, représenté le 20 juin 1692).

cause des paroles prononcées, mais aussi grâce à l'air choisi (*Vraiment ma commère*). Toute intention parodique dirigée, dans *L'Union des deux Opéras*, contre *Isis* semble disparaître. Mais, dans les premières scènes, de nombreuses piques sont lancées à la troupe concurrente, celle qui détient le privilège de l'opéra-comique. L'actualité théâtrale laisse ainsi une empreinte indélébile dans le texte du prologue forain.

Pour résumer, Desgranges a utilisé dans son prologue la même construction que celle qu'avait la pièce de Dufresny, *L'Union des deux Opéras* : les premières scènes sont consacrées à l'actualité théâtrale¹, et la deuxième moitié introduit le burlesque mythologique avec une intrigue plutôt sommaire. Seulement, pour passer en revue l'actualité théâtrale, Desgranges a eu recours non pas à la première scène de *L'Union des deux Opéras* (qui roule sur un sujet très particulier, la querelle des deux comédies qui se font écho au sein de la saison théâtrale de 1692), mais au prologue des *Chinois* dont les plaisanteries étaient facilement transposables dans une autre époque et sur une autre scène. Ce faisant, Desgranges a non seulement affirmé les droits de la Foire sur le répertoire italien ; il a présenté la Foire comme une héritière naturelle et légitime de ce théâtre, et a souligné la continuité qui existait, à ses yeux, entre l'Ancien Théâtre-Italien et la Foire.

3 – *Les Amours de Jupiter et d'Io*

Il est intéressant de noter qu'à cette même Foire Saint-Laurent 1718, sur le même théâtre du chevalier Pellegrin, Jupiter et Junon se livrèrent à une dispute similaire dans la pièce attribuée par le *DTP* à Jacques Charpentier, *Les Amours de Jupiter et d'Io*². Selon le *DTP*, cette comédie en deux actes est une parodie de l'opéra d'*Isis*, tandis que son prologue « est une froide imitation de quelques morceaux de scènes de l'ancien Théâtre-Italien »³. Cette comédie a des points communs avec *Jupiter surpris en flagrant délit*, tant dans les remarques concernant l'actualité théâtrale que dans sa peinture burlesque des intrigues des dieux. Le prologue est, en effet, d'inspiration italienne : il commence par une traditionnelle rencontre des deux zanni, Arlequin et Scaramouche et se poursuit par le vol de la valise d'Arlequin, « ce qui donne lieu à un jeu italien des plus comiques »⁴. La scène 5, totalement improvisée (« Pierrot, Scaramouche, Colombine font une scène italienne »⁵), est suivie d'une

¹ Dans le cas de *L'Union des deux Opéras*, il s'agit d'une seule scène.

² Les couplets de cette comédie furent imprimés : *Chansons des amours de Jupiter et d'Io*, Paris, imp. de G. Lamesle, 1718.

³ *DTP*, t. III, p. 247.

⁴ *Chansons des amours de Jupiter et d'Io*, op. cit., p. 2.

⁵ *Ibid.*, p. 3.

« marche de l'opéra-comique » qui ressemblait, peut-être, à la marche burlesque de l'opéra dans *L'Opéra de campagne*, de Dufresny.

4 – *Le Fourbe sincère* (Desgranges)

La comédie qui suivait le prologue de *Jupiter surpris en flagrant délit*, *Le Fourbe sincère*, attire immédiatement l'attention par cette note d'un lecteur¹, prometteuse, inscrite en bas de la page qui donne les noms d'acteurs dans le manuscrit: « Sujet italien, à traiter mais différemment »². Carmody précise la source de cette pièce : « Tiré du canevas it. "de l'esclave perdue et retrouvée" »³. Dans la notice qui accompagne son édition critique du *Fourbe sincère*, Guillemette Marot met en évidence les différences notables qui existent entre le résumé du *Fourbe sincère* donné par le *DTP* et les *Nouveaux mémoires sur les spectacles de la foire* et le texte manuscrit de la pièce qui nous est parvenu⁴. Le résumé du *DTP* est plus proche du canevas italien qui a servi de source à cette comédie, *La Schiava perduta e riperduta* (ou *Les Événements de l'esclave perdue et retrouvée*), joué le 24 juin 1716 à la Comédie-Italienne. Il s'agit d'un sujet très ancien, comme le signale Thomas-Simon Gueullette dans une courte notice consacrée à cette pièce : « 24 Juin. – *Les Événements de l'esclave volée et perdue. La Schiava perduta et riperduta*. Cette pièce, excellente, est tirée du *Mercator* de Plaute. Elle a été mise en musique en Italie par le Monilia ; Lelio y a ajouté quelques scènes »⁵. Si « Lelio y a ajouté quelques scènes », c'est que la pièce (ou, plutôt, le canevas) existait déjà avant. Faisait-il partie du répertoire de l'ancienne troupe ? Nous n'avons pas pu trouver d'information à ce sujet, mais cela paraît probable. Si ce n'était pas le cas, et ce canevas était représenté en France pour la première fois en 1716, il faudrait en tirer

¹ Selon Françoise Rubellin, ce lecteur serait marquis de Paulmy (Françoise Rubellin, « 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, Paris, PUPS, 2012, p. 36).

² Ms. BnF, fr. 9312, f^o 205v^o. Curieusement, cette liste d'acteurs de la comédie du *Fourbe sincère* n'est pas placée au début de la comédie, elle vient après la pièce (qui occupe les f^o 176-195) et le prologue (qui suit la pièce et occupe les f^os 196-205).

³ Carmody, p. 392.

⁴ La différence essentielle, c'est la présence, dans le texte manuscrit du *Fourbe sincère*, de Colombine dont est amoureux le Docteur, le père d'Octave. Dans le résumé du *DTP* et des *Nouveaux mémoires*, le Docteur est le rival de son fils, car il est amoureux non pas de sa gouvernante Colombine, mais de la jeune esclave ; Colombine, elle, est absente. « 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 jouait 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 écrite [...]. On peut même se demander si la pièce manuscrite a été représentée telle quelle » (Guillemette Marot, *Notice du Fourbe sincère*, dans *Anthologie Rubellin*, p. 180).

⁵ Thomas-Simon Gueullette, *Notes et souvenirs sur le Théâtre-Italien*, op. cit., p. 75.

une conclusion amusante, à savoir, que non seulement le répertoire de l'ancienne Comédie-Italienne a été mis à contribution par les Forains, mais qu'ils s'attaquaient aussi au répertoire du nouveau Théâtre-Italien.

En tout cas, ce qui est sûr, c'est que Desgranges puise volontiers dans le répertoire de l'ancien Théâtre-Italien pour sa réécriture du canevas. Il y emprunte une scène qui faisait visiblement partie des scènes passe-partout pouvant être insérées dans n'importe quel canevas ou pièce pour créer une digression comique. Desgranges introduit cet emprunt dans la quatrième scène du premier acte, juste après l'exposition rapide qui nous a fait connaître, en trois premières scènes, les personnages principaux de la comédie et leurs intentions. La scène est celle de la rencontre des deux intrigants qui mèneront l'action de la pièce, Scaramouche et Arlequin. La plus grande partie de la scène est consacrée aux nouvelles de la famille d'Arlequin que Scaramouche prétend lui donner, et ces nouvelles sont tirées d'une pièce italienne intitulée *Le Peintre par amour*¹. *Le Peintre par amour* ne fait pas partie du recueil en six volumes de Gherardi, mais on trouve deux scènes de cette comédie dans le *Supplément au Théâtre-Italien*². Dans la première des deux scènes, Arlequin fait un récit ironique de la brillante carrière et de la mort glorieuse de son propre père que Desgranges met en couplets et confie à Scaramouche :

<i>Le Peintre par amour</i> ³	Desgranges, <i>Le Fourbe sincère</i> , acte I, sc. 4 ⁴
<p>[Mon père] jouait de la harpe⁵. Hélas ! le pauvre homme est mort par la persécution des envieux, à cause qu'il jouait mieux que tous les autres joueurs de harpe, et pour cela ils le mirent dans un lieu fort obscur, pour l'empêcher de jouer davantage. [...] étant enfermé, on voulait savoir de lui s'il était vrai qu'il s'était comme cela enrichi à jouer de ses instruments ; mais comme il connaissait que l'on voulait savoir son secret, il tint bon et dit que non. Et comme mon père s'était échauffé à son dernier voyage de Paris, ils firent venir un médecin qui avait un bonnet carré, qui lui ordonna les eaux pour lui rafraîchir les entrailles. [...] cette boisson affaiblit fort mon père, et croyant mourir il ne voulait pas en homme d'honneur emporter son secret. Il dit toutes les manières agréables et nouvelles dont il jouait de la harpe ; et le pauvre défunt parla si élégamment ce jour-là que l'on écrivit tout ce qu'il disait [...] Après cela on assembla plusieurs médecins, qui firent une consulte, et lui ordonnèrent une promenade pour prendre l'air. [...] on trouva à propos de le mettre dans une charrette, avec un honnête homme qui avait une si</p>	<p style="text-align: center;">SCARAMOUCHE</p> <p>Ton père réussissait parfaitement à jouer de la harpe. Certaines gens curieux de savoir son secret tâchèrent par toutes sortes de moyens de l'obliger à le leur communiquer.</p> <p style="text-align: center;">AIR du <i>Prévôt</i> [<i>des marchands</i>]</p> <p style="text-align: center;">Ton père avec emportement Les refusa si brusquement Que sa colère émut sa bile. Ses jaloux voyant sa fureur Crurent que l'eau serait utile À tranquilliser sa vapeur.</p> <p>La quantité d'eau qu'ils lui firent boire l'obligea à parler, et il parla si élégamment qu'on prit soin d'écrire tout ce qu'il disait.</p> <p style="text-align: center;">AIR du <i>Prévôt</i> [<i>des marchands</i>]</p> <p style="text-align: center;">De ses jaloux le plus prudent, Fort sensible à cet accident, N'ayant point de voiture prête, Voulut qu'il s'alla promener Escorté dans une charrette Qu'on trouva propre à le mener.</p>

¹ Nous remercions Françoise Rubellin de nous avoir mise sur la piste de cet emprunt.

² *Supplément TI*, 1697, p. 160-168.

³ *Ibid.*, p. 161-163.

⁴ *Anthologie* Rubellin, p. 192-193.

⁵ « On dit fig. et bassement, *jouer de la harpe*, pour dire, *dérober* » (*Académie*, 1694).

<p>grande amitié pour mon père qu'il ne l'abandonna jamais. [...] Son médecin était à cheval derrière la charrette, et après lui il y avait mille âmes qui suivaient, toutes les fenêtres étaient remplies de monde, et jamais César n'est entré à Rome en si grande triomphe que mon père est entré dans une grande place : or on l'attendait avec grande impatience ; on avait bâti pour lui un nouvel édifice, et lorsqu'il fut arrivé, les montées n'étaient pas encore faites, il fallut monter par une échelle ; mais comme il était faible, son ami monta le premier pour lui aider. Quand il fut monté et qu'il était dans la force de l'air, il lui prit une convulsion ; son ami, de peur qu'il ne tombât, lui mit adroitement une corde au col, la convulsion le reprit et il tomba ; son ami le retint avec la corde, et comme il avait peur que son âme ne sortit par la bouche, il la repoussait toujours : elle fut contrainte de sortir par le bas par un gros pet ; et voilà comme mon père est mort.</p>	<p>Un homme charitable prit soin de l'accompagner et lui protesta de ne le quitter qu'à la mort. AIR : <i>Réveillez-vous, [belle endormie]</i> César n'entra jamais dans Rome Avec un cortège plus grand.</p> <p>[...]</p> <p>AIR : <i>Une colombe</i> Arrivé qu'il fut dans la place, Avec respect, la populace S'écarte et le laisse passer, Chacun disant qu'avec justice Ses jaloux avaient fait dresser Pour son triomphe un édifice. AIR : <i>Idem</i> La fabrique en était nouvelle. ARLEQUIN Ah, j'en devine le modèle ! SCARAMOUCHE L'escalier malheureusement Par une aventure cruelle N'était pas prêt. ARLEQUIN Apparemment Qu'il a monté par une échelle. SCARAMOUCHE Hélas, oui, et en montant, le pied vint malheureusement à lui manquer, et cet homme charitable, lui passant une corde au col, l'empêcha de s'écraser sur le pavé.</p>
--	--

On constate que Desgranges reprend ce qui était devenu un lieu commun des plaisanteries sur la famille arlequinique dans l'Ancien Théâtre-Italien. Ainsi, dans la comédie des *Deux Arlequins*, de Le Noble (1691), Arlequin le cadet vient d'Italie pour recueillir l'héritage de son frère aîné qu'il croit avoir péri de la même façon :

Mon frère aîné, l'honneur du sang des Sbroufadels,
A depuis quelques mois en public pris la peine
D'essuyer au bord de la Seine
Certains chatouillements mortels,
Dont en moins d'un quart d'heure on le vit sans haleine [...] ¹.

Toutes les générations de cette famille subissent un sort identique :

De père en fils c'est notre sort,
Et de notre famille il n'en échappe guère
Aïeul et bisaïeul, et remontant plus haut,
Tous ont à leur trépas aimé la compagnie,
Et mon frère a perdu la vie
Par un semblable saut ².

Dans *Le Fourbe sincère*, Scaramouche conclut ainsi le récit burlesque qu'il fait à Arlequin de la pendaison du père de ce dernier :

AIR du *Confiteor*

¹ Le Noble, *Les Deux Arlequins*, acte II, sc. 4, Gherardi, 1741, t. III, p. 306.

² *Ibid.*, p. 307.

Enfin ton père a fait le saut
Qu'a fait son père et son grand-père.

ARLEQUIN

Ah, si tu remontes plus haut,
De mes aïeux c'est l'ordinaire,
[...] ¹

Décidemment, tous ces faits biographiques prouvent qu'Arlequin forain et Arlequin de l'Ancien Théâtre-Italien sont de très proches parents, mais surtout que le théâtre forain continue de puiser dans les réserves italiennes bien au-delà de la limite chronologique que nous nous sommes fixé, à savoir l'année 1716. Il n'est pas indifférent que l'auteur qui s'autorise ces emprunts soit François Cazeneuve, dit Desgranges, un acteur de formation et de fréquentation italiennes (en province, il a fait partie de la troupe de Pasquariel, de l'ancienne Comédie-Italienne ; à la Foire, il a été pendant plusieurs années camarade de Dominique). Dans sa pratique d'acteur (il avait adopté le masque de Scaramouche), Desgranges cherchait à imiter le modèle fourni par l'ATI : « Il affectait un baragouin qui imitait parfaitement celui qui était naturel au fameux Scaramouche de l'ancienne troupe Italienne »². Sans aucun doute, Desgranges connaissait parfaitement le répertoire de l'Ancien Théâtre-Italien que la troupe de Pasquariel jouait certainement en province. Après la suppression des spectacles forains en 1718, Desgranges quitte Paris pour diriger une troupe française et italienne à Rouen³. Cette troupe va sans doute proposer aux spectateurs rouennais les comédies et canevas de l'Ancien Théâtre-Italien et les pièces foraines de Desgranges, parmi lesquelles, probablement, *Le Fourbe sincère*.

D – *Les Amours et le mariage d'Isabelle avec Octave*
troublés par le major de Bagnolet (1719)

Malheureusement, les informations sur les modestes théâtres forains n'employant pas les auteurs dramatiques en vue manquent cruellement ; les textes que l'on jouait dans ces théâtres sont perdus si jamais ils avaient existé. Mais un témoignage de 1719 confirme que, sur ces scènes modestes, l'Ancien Théâtre-Italien était toujours aussi présent après l'installation de la nouvelle troupe italienne qu'il l'était avant. Les entrepreneurs de ces

¹ *Anthologie Rubellin*, p. 193.

² *MSF*, t. I, p. 148. Il s'agit de Tiberio Fiorilli.

³ *Ibid.* Desgranges connaissait cette ville pour y avoir déjà fait les campagnes d'été et d'hiver avec Dominique en 1709 (Agnès Paul, *th. cit.*, *Dictionnaire biographique*, p. 24).

théâtres, ou bien leurs assistants anonymes, se servaient dans les mêmes vieilles réserves qu'un Fuzelier ou un Desgranges.

Selon les frères Parfaict, à la fin de la Foire Saint-Laurent 1718, « tous les spectacles forains furent totalement supprimés par ordre de la Cour : cette suppression subsista pendant tout le cours de l'année suivante 1719 »¹. Cette affirmation est contredite par un procès-verbal dressé le 17 février 1719 dans la loge située dans l'enceinte de la Foire Saint-Germain et occupée par Alexandre Bertrand. À la grande indignation des Comédiens Français, cet « entrepreneur d'un jeu de marionnettes » ose faire représenter également des comédies par des véritables acteurs et actrices :

Et étant entré dans ladite loge, nous avons remarqué qu'il a été joué sur un petit théâtre des marionnettes, et qu'après le jeu des marionnettes fini, il a été annoncé sur le même théâtre par un particulier que la comédie allait être jouée par des personnages naturels. Et en effet, un instant après, la toile ayant été levée, ce qui aurait formé un plus grand théâtre éclairé de plusieurs lumières et orné de décorations, il aurait été représenté sur ledit théâtre une petite comédie dont le sujet était : *les Amours et le mariage d'Isabelle avec Octave troublés par le major de Bagnolet* ; 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 d'armée sous le titre de major de Bagnolet ; que tous lesdits acteurs et actrices se parlent et se répondent les uns aux autres pendant toute la pièce depuis le commencement jusqu'à la fin sur le sujet qu'ils représentent, ce qui forme une petite comédie suivie de scènes qui ont toutes rapport les unes aux autres. Et nous avons remarqué aussi que tant dans le cours de la comédie qui a été représentée qu'à la fin d'icelle, il a été chanté des chansons et dansé quelques danses par lesdits acteurs et actrices accompagnés de quelques violons².

Quelle est cette comédie intitulée – par le commissaire ? ou bien par les Forains eux-mêmes ? – *Les Amours et le mariage d'Isabelle avec Octave troublés par le major de Bagnolet* ? Deux indices sont présents, le « major de Bagnolet » et le déguisement de Pierrot, suffisamment rare et original pour aider à identifier la pièce-source.

Le major de Bagnolet, un prétendant ridicule, apparaît dans la comédie de l'Ancien Théâtre-Italien *Les Chinois*, de Regnard et Dufresny (acte III, sc. 3). C'est l'un des déguisements d'Arlequin, valet d'Octave. Il vient pour demander la main d'Isabelle, donc, dans un sens, il « trouble » le mariage d'Octave avec Isabelle, mais, en réalité, ce déguisement, tous comme ceux d'un chasseur, d'un docteur chinois et d'un comédien français, ne sert qu'à dégoûter le père d'Isabelle de tous ces prétendants ridicules³.

¹ *MSF*, t. I, p. 218-219.

² Campardon, t. I, p. 134.

³ Cette ruse est expliquée dans une « scène italienne » dont le contenu est brièvement rapporté : « Octave dit qu'il est amoureux d'Isabelle, et qu'il doit arriver un chasseur, un capitaine, et un docteur chinois, tous gens qui la demandent en mariage ; que le père d'Isabelle ne les a jamais vus, et qu'il faut qu'Arlequin se déguise en tous ces personnages-là, et les tourne en ridicule pour en dégoûter la fille, et pour en faire tomber le choix sur Octave » (Acte I, sc. 2, Gherardi, 1741, t. IV, p. 216).

Mais on ne trouve pas dans *Les Chinois* de personnage qui se déguiserait en « marchand d'eau-de-vie et en oublieux ». En revanche, ces deux déguisements sont présents dans *La Fausse Coquette* (attribuée à Brugière de Barante, 1694)¹. Dans une scène de nuit très développée (acte I, sc. 3), Mezzetin se présente à Arlequin d'abord en vendeur d'eau-de-vie, et ensuite en vendeur d'oublies.

Est-ce que la pièce foraine a emprunté à ces deux sources tout en transformant les emprunts en une pièce complète et suivie ? Le procès-verbal parle d'une « petite comédie » qui complétait le programme commencé par le spectacle de marionnettes. Or, *Les Chinois* est en 5 actes (4 actes et un prologue), et *La Fausse coquette*, en trois actes. 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.

E – *Arlequin roi des ogres ou les Bottes de sept lieues*

(Le Sage, Fuzelier, d'Orneval, 1720)

À la Foire Saint-Germain de 1720, les interdictions qui pesaient encore et toujours sur les Forains les obligeaient à jouer leurs pièces sous cette forme curieuse : en « prose, mêlée de jargon, et dont une partie était en monologues »². C'est ainsi que fut représenté, par la troupe de Francisque, l'une des deux troupes ayant osé ouvrir leur théâtre, *Arlequin roi des ogres ou les bottes de sept lieues*, de Le Sage, Fuzelier et d'Orneval³. Le titre de cette pièce mentionnant les bottes magiques indique tout de suite la source probable de l'inspiration des auteurs : il s'agit, bien évidemment, des contes de fées, très en vogue dans la société française pendant la période allant de 1690 à 1710 environ.

Bien avant cette comédie foraine, les contes de fées avait déjà inspiré les auteurs du Théâtre-Italien, Dufresny et probablement Brugière de Barante, qui donnèrent, en 1697, une pièce intitulée *Les Fées ou les Contes de Ma Mère l'Oie*. Représentée le 2 mars sur la scène de l'Hôtel de Bourgogne, cette comédie s'est trouvée être la dernière création du Théâtre-Italien avant sa fermeture en mai 1697.

¹ Gherardi, 1741, t. V, p. 339-456.

² *MSF*, t. I, p. 219.

³ Seulement de d'Orneval, selon Maupoint. Voir Maupoint, p. 335.

Les Fées ou les Contes de Ma Mère l'Oie n'est pas une adaptation au théâtre d'un conte de fée concret et précis¹, mais la pièce s'inspire de cet univers féerique que les lecteurs découvraient dans de nombreux recueils de contes², cet univers peuplé de fées, d'ogres, de personnages métamorphosés ou bien dotés de pouvoirs surnaturels ou possédant des objets magiques. Dans la pièce de Dufresny et Brugière de Barante (?), apparaissent les ogres géants, pas moins de quatre fées différentes et de nombreux objets magiques : un chariot volant, une baguette magique, une tour de fer, une bague d'une pierre d'aimant, des bottes de sept lieues...

De toutes ces splendeurs, l'auteur forain ne retient que les bottes de sept lieues qui remplissent, dans les deux pièces, une fonction légèrement différente. Dans la pièce italienne, c'est un ogre amoureux de la princesse Isménie qui chausse les bottes magiques et, se servant de la bague d'une pierre d'aimant, il attire la tour en fer où se trouve enfermée la princesse et fait courir la tour derrière lui : « Des bottes de sept lieues à un ravisseur de filles le font aller bon train »³. Dans la pièce foraine, c'est aussi un ravisseur de filles qui enfle les bottes de sept lieues, mais ce ravisseur est un ogre géant⁴ qui sert de pourvoyeur de nourriture au roi des ogres. En deux minutes, il fait le voyage en Europe et revient avec une appétissante Française qu'il propose à son souverain ; plus tard, il amènera à Arlequin une jeune beauté circassienne qui ne sera plus destinée à la marmite, mais à la couche du monarque, les coutumes cannibales ayant été abolies entre-temps par Arlequin. Arlequin, fraîchement débarqué dans le pays des ogres, ignore le fonctionnement des bottes magiques, il demande à Adario ce que c'est, à quoi Adario répond : « Ce sont ces fameuses bottes dont il est fait

¹ Pour les différentes sources possibles de cette pièce, ainsi que pour son analyse détaillée, voir Nathalie Rizzoni, *Les Fées ou les Contes de Ma Mère l'Oie* de Dufresny et Brugière de Barante (1697) ; *Les Fées* de Dancourt (1699) ; *La Fée Bienfaisante* du Chevalier de La Baume (1708). Introduction générale sur le théâtre à la fin du XVII^e et au début du XVIII^e siècle, introductions et notes pour chaque comédie dans *L'Âge d'or du conte de fées : de la comédie à la critique (1690-1709)*. Bibliothèque des Génies et des Fées (t. 5) sous la direction de Nadine Jasmin, Paris, Éditions Honoré Champion, 2007, p. 43-57.

² L'année de création de la pièce (1697) « voit se succéder la publication de trois recueils des *Contes des fées* de Madame d'Aulnoy, du recueil des *Contes des contes* de Mademoiselle de La Force et enfin des *Histoires ou Contes du temps passé avec des moralités* de Perrault, parues sous le nom de son fils Pierre » (Nathalie Rizzoni, *Les Fées ou les Contes de Ma Mère l'Oie*, op. cit., p. 20).

³ *Les Fées ou les Contes de Ma Mère l'Oie*, sc. III (Gherardi, 1741, t. VI, p. 634).

⁴ « Le Pourvoyeur est un géant qui a deux grandes bottes de sept pieds de haut. Il passe précipitamment par-dessus la tête d'Arlequin, qui tombe d'effroi » (sc. IX, *TFLO*, t. IV, p. 145). Sur le frontispice de la pièce inséré dans ce quatrième volume de *Théâtre de la Foire* (Paris, Étienne Ganeau, 1724), ce pourvoyeur est représenté plus grand de deux têtes qu'Arlequin et les autres habitants du pays. C'est le seul géant chez les ogres ; son gigantisme semble être un clin d'œil envers la comédie italienne où les ogres sont des colosses. Isabelle Martin suppose que ce personnage était juché sur des échasses (Isabelle Martin, « Du conte de fées aux limites du merveilleux et de l'étrangeté sur la scène foraine : monstres et êtres hybrides », dans *Les scènes de l'enchantement : arts du spectacle, théâtralité et conte merveilleux (XVII^e-XIX^e siècles)* [actes du colloque international, 14-16 octobre 2009, Université Stendhal-Grenoble 3], sous la direction de Martial Poirson et Jean-François Perrin, Paris, Desjonquères, 2011, p. 200).

mention dans l'histoire des Fées »¹. Fait-il allusion aux contes de Charles Perrault² ou bien à la pièce italienne avec ses quatre fées aux spécialités variées³ ? Il est vrai que l'expression « histoire des Fées » semble désigner plutôt les contes.

Un autre élément crucial pour la construction de la pièce foraine semble également venir de la comédie de l'ATI. Les deux pièces transportent les spectateurs dans les contrées lointaines habitées par les ogres. Et, bien évidemment, l'intrigue va tourner autour de la question « culinaire », qui sera aussi question de vie et de mort pour Octave et Isménie dans la pièce italienne et pour Arlequin dans la pièce foraine.

Les auteurs forains tirent savamment parti d'une situation équivoque : Arlequin qui ignore encore les coutumes culinaires de ce pays, cajole la jeune Française que le Pourvoyeur lui avait amenée ; Arlequin et cuisinier se méprennent, chacun interprétant à sa manière les expressions ambiguës comme « Elle est à manger ». Cette confusion entre les plaisirs de l'amour et les plaisirs de la bonne chère arrive à son comble dans la scène XIV où tous les ogres du royaume viennent avec une marmite et une résolution ferme de déguster Arlequin, leur roi bien aimé : « Ils vous affectionnent à tel point, qu'ils ont résolu de faire un festin de vos membres chéris »⁴. La pièce italienne avait déjà exploité cette ambiguïté de l'amour que l'on peut porter à un être en chair et en os : « L'OGRE. Allons, allons, qu'on le mène au cuisinier, et qu'on le mette au court-bouillon, et pour vous, Madame, si vous l'aimez tant, on vous en servira un quartier à votre souper. (*Les ogres amènent Octave*) »⁵. Dans la pièce foraine, les coutumes cruelles des ogres permettent de pointer du doigt l'inhumanité des gens « civilisés » qui, bien qu'au sens figuré, se dévorent aussi entre eux : « Vous vous querellez, vous vous chicanez, vous vous pillez, chez vous le plus fort ôte au plus faible sa subsistance ; cela ne s'appelle-t-il pas se manger ? »⁶

Les deux pièces imaginent des solutions différentes pour tirer les personnages de leur situation périlleuse. Chez les auteurs italiens, ils sont sauvés par le secours magique d'une fée⁷ ; dans le théâtre forain, ce sont les soldats et Scaramouche, fidèle camarade d'Arlequin,

¹ *Arlequin roi des ogres ou les Bottes de sept lieues*, sc. X (TFLO, t. IV, p. 149).

² Tel est l'avis d'Isabelle Martin : « En effet, les bottes de sept lieues renvoient à trois contes de ce dernier [Charles Perrault] où apparaissent ces accessoires : *La Belle au bois dormant*, *Le Petit Poucet*, *Le Maître Chat ou le Chat Botté* » (Isabelle Martin, « Du conte de fées aux limites du merveilleux et de l'étrangeté sur la scène foraine : monstres et êtres hybrides », art. cit., p. 199).

³ Une Fée s'attache tout particulièrement à conserver l'honneur des filles, les trois autres Fées sont : la Fée chantante, la Fée à cheval et la vieille Fée.

⁴ *Arlequin roi des ogres ou les Bottes de sept lieues*, sc. XIV (TFLO, t. IV, p. 158).

⁵ *Les Fées ou les Contes de Ma Mère l'Oie*, sc. II (Gherardi, 1741, t. VI, p. 630).

⁶ *Arlequin roi des ogres ou les Bottes de sept lieues*, sc. XII (TFLO, t. IV, p. 156).

⁷ La fée arme Arlequin d'une baguette magique qui lui permet toutes les métamorphoses nécessaires.

qui livrent une bataille victorieuse contre les ogres et sortent Arlequin – in extremis – d’une marmite.

Malgré la vogue des contes, leurs adaptations au théâtre restent rares. Nathalie Rizzoni, dans son étude consacrée à trois pièces issues de cette veine féerique, à savoir, *Les Fées ou les Contes de Ma Mère l’Oie* (1697), de Dufresny et Brugière de Barante (?), *Les Fées* (1699), de Dancourt, et *La Fée Bienfaisante* (1708), publiée sans le nom d’auteur, souligne :

Nos trois comédies semblent avoir été en leur temps les seules pièces de théâtre entretenant une relation directe avec la production contemporaine de contes. [...] La situation aurait-elle été différente si le Théâtre Italien n’avait pas été interdit au moment même où cette vogue littéraire s’amplifiait ? On peut le supposer. Car c’est chez les « successeurs » des Italiens, sur les théâtres de la Foire, que le fantastique et le merveilleux se déploieront sans contrainte [...] ¹.

L’exemple des *Fées ou les Contes de Ma Mère l’Oie* et d’*Arlequin roi des ogres* permet d’observer comment cette inspiration féerique fleurit brièvement sur la scène italienne avant de s’installer durablement dans la scène foraine.

Dans une autre pièce de Le Sage et d’Orneval écrite pour la même Foire Saint-Germain 1720 et intitulée *L’Île du Gougou* le souvenir de la pièce italienne est également présent. Cette pièce foraine met en scène un génie appelé Béninguet, et ce nom reprend, sous une forme un peu abrégée, le nom du prince Bonbeninguet, personnage d’un conte narré par la Nourrice dans *Les Fées ou les Contes de ma Mère l’Oie*.

Cependant, *Les Fées ou les Contes de Ma Mère l’Oie* n’est pas l’unique source d’inspiration pour les auteurs d’*Arlequin roi des ogres* ou *les Bottes de sept lieues*. Les auteurs se montrent également connaisseurs des canevas italiens et puisent dans ces canevas les idées de scènes et de lazzi qui peuvent aider à construire une pièce tout en respectant – du moins, à peu près – les interdictions qui frappent les Forains. *Arlequin roi des ogres* ou *les Bottes de sept lieues* commence ainsi : Arlequin débarque sur une île après un naufrage ; il craint d’être dévoré par les bêtes sauvages et, trouvant une peau de chat sauvage, il l’enfile ; suit une scène avec un chat sauvage (ou « une chatte en chaleur » selon Arlequin) ; les habitants de l’île n’arrivent que dans la troisième scène. L’intérêt de cet enchaînement des scènes pantomimiques mettant en action les bêtes sauvages est évident : cela permet de s’en tenir à des scènes sans dialogue, tout en fournissant un spectacle amusant et varié. L’idée d’un

¹ Nathalie Rizzoni, *Les Fées ou les Contes de Ma Mère l’Oie*, op. cit., p. 33.

tel début semble venir tout droit du canevas italien *Arlequin roi par hasard*¹. Voici comment Arlequin-Dominique raconte le début de ce canevas : « Je suis arrivé par un naufrage dans une île, je trouve un lion endormi sur le bord de la mer, et une ligne à quelques pas de lui, je fais comme si je voulais l'enlever avec l'hameçon, il se réveille, se jette sur moi, nous roulons l'un sur l'autre ». Le naufrage, l'arrivée sur l'île et la scène avec le félin² donnent matière à de nombreux lazzi (on imagine que d'abord, Arlequin brave les vagues, ensuite il sort de l'eau, découvre les lieux, se réjouit, se désespère etc.). Le canevas enchaîne sur la promotion sociale inattendue d'Arlequin : « Les habitants viennent m'assurer, sur la voix d'un oracle mal entendu, que je suis leur roi, je fais des lazzi de gravité, je rentre et reviens avec une couverture qui m'enveloppe, pleine de marmites, de pelles et autres instruments de cuisine attachés à cette couverture »³. Dans la pièce foraine, surviennent également les habitants qui découvrent un chat sauvage parlant, et, la surprise passée et Arlequin débarrassé de son déguisement, lui apprennent qu'il accède au rang royal. Le lazzi avec les ustensiles de cuisine n'a pas d'équivalent direct dans la pièce foraine, mais le thème de la nourriture est, évidemment, le thème central de la pièce : Arlequin est obsédé par la faim, l'ogre Adario l'assure que, dans leur pays, « l'on ne vit que pour bien manger et bien boire »⁴, et le reste de la pièce est consacré à la recherche des plats qui pourrait convenir au Roi, avant que celui-ci n'atterrisse lui-même dans la marmite. Ensuite, les deux pièces empruntent des directions différentes : la pièce foraine développe le thème du cannibalisme à l'aide des quiproquos et jeux comiques, le canevas italien conte les extravagances d'Arlequin sur le trône terminées par un combat contre le souverain légitime.

F – *Le Bois de Boulogne* (Fuzelier, 1726)

Notre dernier exemple date de 1726 ; on le doit encore à la plume du fécond Fuzelier. Dans le prologue de cet auteur, *Le Bois de Boulogne* (1726), tombé lors de la représentation⁵ et resté inédit, Robert Tomlinson relève un emprunt intéressant : Fuzelier se souvient de quelques vers de Mongin pour trousseur ses propres couplets. Dans *Le Bois de Boulogne*, Arlequin devenu cocher répond ainsi à une dame qui l'interroge sur la probité de ses clientes :

¹ Ce canevas est relaté dans Parfaict, Claude et François, *Histoire de l'Ancien Théâtre Italien*, op. cit., p. 405-411. Il fait également partie du *Scenariorum* de Dominique : voir Gambelli, vol. II, p. 603-606.

² Le déguisement d'Arlequin en toutes sortes d'animaux (souris, chien, cochon, singe) est un procédé courant dans les canevas du Théâtre Italien.

³ Gambelli, vol. II, p. 603-604.

⁴ *Arlequin roi des ogres ou les Bottes de sept lieues*, sc. V, p. 137 (TFLO, t. IV).

⁵ MSF, t. II, p. 185.

Je ne menais jamais sagesse,
Et tout compté, tout rabattu,
Je ne suis cocher, ma princesse,
Que de la moyenne vertu.

Jusqu'à Cythère,
Jeunes cœurs, sans danger,
Voulez-vous voyager
D'un pas sûr et léger,
Prenez-moi pour cocher,
Je suis bien votre affaire¹.

Selon son habitude Fuzelier ne se gêne pas à prendre son bien dans le riche trésor offert par le recueil de Gherardi. La source de ces vers se trouve dans *Les Promenades de Paris* de Mongin : « Femmes raisonnables ? Je crois / Que vous vous gobergez de moi. / Je ne mènerai jamais ni raison ni sagesse ; / Et tout compté, tout rabattu, Je ne suis cocher, ma princesse, / Que de la moyenne vertu [...] »².

Mais la dette de Fuzelier, dans *Le Bois de Boulogne*, est encore plus considérable envers une autre pièce de l'Ancien Théâtre-Italien, *Les Momies d'Egypte*, de Regnard et Dufresny (1696). En effet, dans les deux pièces un couple de fourbes (Arlequin et Colombine, dans *Les Momies d'Egypte*, et Arlequin et Argentine, dans *Le Bois de Boulogne*) cherche à plumer un couple âgé, riche, désuni et en quête d'aventures amoureuses. Dans *Les Momies d'Egypte*, il s'agit du couple du procureur Jacquemard, dans *Le Bois de Boulogne*, ce sont le financier Orgon et son épouse. Arlequin se fait passer, auprès de la femme, pour le baron de Groupignac (dans les deux pièces), tandis que Colombine/Argentine se fait courtiser par le mari. En se retrouvant, Arlequin et sa maîtresse se promettent de bien plumer leurs dupes pour pouvoir ensuite se marier et s'installer à leur aise.

Dans *Les Momies d'Egypte*, l'action se situe à la Foire Saint-Germain, et, dans la pièce de Fuzelier, au bois de Boulogne. Le cadre n'est donc pas le même, mais les deux lieux ont en commun d'être les lieux de plaisir, voire de la débauche. Le bois de Boulogne avait paru, sur la scène de l'Ancien Théâtre-Italien, dans *Les Promenades de Paris*, de Mongin (1695) déjà cité.

Fuzelier n'emprunte pas seulement le plan de l'intrigue, mais également de nombreux passages, comme en témoigne cette scène où la grosse bourgeoise³ minaude avec le prétendu baron de Groupignac :

¹ Ms. BnF, fr. 9336, f° 267r° et v°. La pièce occupe les f°s 265-279.

² Robert Tomlinson, *La Fête galante : Watteau et Marivaux*, Genève, Librairie Droz, 1981, p. 117. Pour le passage cité des *Promenades de Paris*, voir Gherardi, 1741, t. VI, p. 95.

³ Dans *Les Momies d'Egypte*, c'est un rôle travesti interprété par Mezzetin. La pièce de Fuzelier ne donne pas d'indication explicite là-dessus, mais Mme Orgon était probablement aussi jouée par un homme.

Regnard et Dufresny, <i>Les Momies d'Égypte</i> , sc. 4 ¹ .	Louis Fuzelier, <i>Le Bois de Boulogne</i> , sc. 6, f° 273v°-274v°
<p style="text-align: center;">ARLEQUIN</p> <p>Ah, madame, vous voilà ! Que de beautés ! que d'appas ! quelle fourmilière de charmes ! Que ces yeux, ce nez, ces dents, ce teint, que tout cela est bien travaillé ! Avez-vous acheté cela tout fait ?</p> <p style="text-align: center;">Mme JACQUEMARD</p> <p>Ah, monsieur ! je n'achète point de charmes, la nature y a assez pourvu, je suis toute naturelle, moi. [...] On serait bien heureuse, monsieur le baron, si on pouvait auprès de vous mettre à profit ses petits appas.</p> <p style="text-align: center;">ARLEQUIN</p> <p>Petits appas, madame ! Ah ciel, quelle hérésie ! Voilà les plus gros que j'ai vu de ma vie. [...]²</p> <p style="text-align: center;">Mme JACQUEMARD</p> <p>Je ne suis pas des plus menues ; mais, si vous y prenez garde, je suis assez bien prise dans ma taille.</p> <p style="text-align: center;">ARLEQUIN</p> <p>Vous êtes à charmer. Fi ! Je n'aime point ces grandes tailles de fuseau, qui sont toujours prêtes à rompre. Je veux, morbleu, des tailles épaisses, et renforcées comme la vôtre. J'ai autrefois eu un roussin breton, qui était le meilleur animal qui fût jamais. Il avait la cote tournée comme vous. Je crois que vous avez la jambe d'un beau volume : souffrez que j'en voie un échantillon.</p> <p style="text-align: center;">Mme JACQUEMARD</p> <p>Fi donc ! Arrêtez-vous, petit entreprenant. Sans vanité, je ne l'ai pas mal tournée. (<i>Elle fait voir un peu sa jambe</i>).</p> <p style="text-align: center;">ARLEQUIN</p> <p>Le joli petit balustre ! Ah, madame, votre beauté durera longtemps, elle est fondée sur pilotis. (<i>Il lui veut manier la jambe</i>). [...] Vos jambes sont les colonnes d'Hercules [...]</p>	<p style="text-align: center;">ARLEQUIN</p> <p>AIR : <i>Je vous aime, Claudine</i> Ciel, quelle fourmilière De charmes et d'appas, Quelle vive paupière, Ne dissimulez pas Un si charmant visage, Un teint si clair, si net Est sans doute l'ouvrage Qu'on achète tout fait. Mme ORGON AIR : <i>de Birène</i>³ Mon teint est sans apprêt, Et si vous me trouvez belle, Sachez, mon petit poulet, Que je suis très naturelle. [...]</p> <p style="text-align: center;">Mme ORGON</p> <p>AIR : <i>du Pouvoir</i> Vous faites donc un peu de cas De mes petits appas ?</p> <p style="text-align: center;">ARLEQUIN</p> <p>Madame, changez de propos, Car vos appas sont gros. Mme ORGON AIR : <i>Vous qui pour héritage</i> Est-il taille mieux prise, Est-il port plus beau ?</p> <p style="text-align: center;">ARLEQUIN</p> <p>Madame, je méprise Les tailles de fuseau. J'aimais à la folie Un cheval bas breton, De sa taille arrondie Voilà l'échantillon.</p> <p>AIR : <i>Que j'estime [mon cher voisin]</i> De la rondeur de votre bras Mon âme est enchantée. Mme ORGON Les connaisseurs ne trouvent pas Ma jambe mal tournée.</p> <p style="text-align: center;">ARLEQUIN</p> <p>AIR : <i>De la besogne</i> Sans doute, et mes sens sont ravis De voir de si beaux pilotis. On les prendrait presque, ma reine, Pour ceux de la Samaritaine.</p>

Fuzelier insère dans l'aventure des deux fourbes une scène de jeunes amoureux innocents, Nanette et Colin, qui s'adressent à Pierrot¹ pour découvrir ce que c'est que

¹ Gherardi, 1741, t. VI, p. 323-324.

² Une grande partie de la scène est consacrée à la peinture satirique d'un jeune petit-maître, vaniteux, dissipé, coureur, joueur, dont Arlequin endosse le rôle. Ce portrait satirique est totalement absent de la pièce de Fuzelier.

³ Nous remercions Françoise Rubellin de nous avoir aidé à déchiffrer l'intitulé de cet air et de nous avoir indiqué que, curieusement, le moule métrique ne semble pas correspondre à cet air qui est en décasyllabes.

l'amour. La gratuité de cette scène, absente de la pièce italienne, déplait aux auteurs du *DTP* : « On voit bien que ces trois personnages ne viennent que pour empêcher que la scène ne soit vide »². En revanche, en transportant l'action dans le bois de Boulogne, Fuzelier écarte toutes les scènes avec Osiris, une Sybille, une égyptienne (Colombine déguisée), ainsi qu'avec Marc-Antoine (Arlequin) et Cléopâtre, qui contribuaient à créer, dans la comédie de Regnard et Dufresny, une ambiance très particulière : ces scènes, tout en étant satiriques et parodiques (surtout celle de Cléopâtre et Marc-Antoine) développaient aussi l'aspect spectaculaire, fantastique et dépaysant.

Enfin, l'intrigue des deux fourbes se termine par une querelle des époux qui, pour bien faire enrager leur moitié légitime, se dépouillent en faveur d'Arlequin et d'Argentine qui rient sous cape et acceptent volontiers diamant, collier et jusqu'aux habits. Fuzelier ajoute, pour finir, une scène sur l'actualité théâtrale : l'Opéra et la Foire se promènent au bois de Boulogne en imitant un couple amoureux et en parodiant les adieux de Renaud et d'Armide de l'opéra : « Cousine, vous m'allez quitter »³, – se lamente l'Opéra qui a très peur de perdre la « pension alimentaire » versée par la Foire.

Agnès Paul cite un document fort intéressant, datant de la même année 1726, qui prouve que les emprunts du répertoire de l'Ancien Théâtre-Italien ne constituaient pas, durant cette décennie-là, des cas isolés et marginaux, mais une habitude dont les petites troupes ne voulaient et ne pouvaient se défaire. Un exempt de police signale que l' « on voulait empêcher les danseurs de corde de représenter après leur exercice des scènes de l'ancien Théâtre Italien. Le commissaire remontra pour eux qu'elles étaient si misérablement jouées qu'il n'y avait que le menu peuple qui y allât et seulement le dimanche ; cet usage est resté »⁴. Cette information, issue d'un recueil manuscrit d'*Anecdotes sur la Comédie-Française, la Comédie-Italienne et la Foire* gagnerait à être plus complète : de quelle troupe s'agit-il ? Qui voulait empêcher les Forains de jouer ces fragments ? Le petit extrait que l'on vient de citer prouve clairement que certaines troupes se servaient ouvertement et comme de droit des fragments du répertoire italien dix ans après le retour des Italiens à Paris. En revanche, la présence, à cette époque, d'une vraie troupe italienne dans la capitale française a dû priver ces copies de leur ancien pouvoir d'attraction et les reléguer sur les scènes foraines les moins prestigieuses.

¹ Pierrot remplace ici l'Épine des *Momies d'Égypte* et joue une scène identique avec la matrone (sc. 3, dans *Les Momies d'Égypte*, sc. 5, dans *Le Bois de Boulogne*).

² *DTP*, t. I, p. 475.

³ Ms. BnF, fr. 9336, f° 277.

⁴ Arsenal, ms. 3534, *Anecdotes de l'Opéra-Comique*, f° 27, cité par Agnès Paul, th. cit., t. II, p. 200-201.

CONCLUSION

Le développement du théâtre forain dans les deux premières décennies du XVIII^e siècle frappe par sa rapidité. En une quinzaine d'années, surgissent des salles décorées, confortables et solidement équipées. De petites scènes brochées à la va-vite naît un véritable répertoire. Un nouveau modèle économique s'affirme : l'entrepreneur forain ne compte plus sur le mécénat des seigneurs ou du Roi, mais sur ses propres fonds et ressources. C'est cette époque héroïque que nous avons cherché à restituer, en lui conservant tout son bouillonnement mais en lui procurant un cadre chronologique et historique sûr.

Au commencement de nos recherches, nous pensions pouvoir compter sur les informations fournies par les premiers historiens de la Foire, les frères Parfaict. Très rapidement, nous nous sommes rendu compte que le récit des *MSF* ne pouvait servir de fil d'Ariane dans la terre inconnue où nous nous engageons, car ce récit, tout en livrant des pépites d'information, ne s'embarrassait guère d'exactitude historique. Certaines erreurs de chronologie commises par les *MSF* ont été relevées il y a longtemps, par Émile Campardon ou bien Auguste Jal ; d'autres étaient encore à rectifier. Finalement, notre cheminement à travers une quarantaine de saisons foraines s'est apparenté à une enquête policière qui ne comportait pas une mais des dizaines de questions. Nous avons été amenée à rectifier les dates symboliquement importantes de l'histoire des théâtres de la Foire ; parfois, il s'agissait d'un glissement de quelques jours, parfois, de quelques années.

Ainsi, le célèbre épisode d'un théâtre forain détruit par les émissaires de la Comédie-Française, reconstruit en une nuit et détruit de nouveau, se situerait non pas le 20 et le 22 février 1709, mais le 2 et le 4 mars. Ce petit déplacement d'à peine deux semaines est intéressant à relever surtout parce qu'il s'agit d'un des événements les plus marquants et les plus spectaculaires de la guerre des théâtres. Dans d'autres cas, la confusion chronologique semble bien plus importante : c'est ainsi que nous signalons, en parlant de la Foire Saint-Germain 1706, que la description de cette foire dans les *MSF* correspond probablement à la Foire Saint-Germain 1705. Quant au passage célèbre concernant la Foire Saint-Laurent 1697, cité dans notre *Introduction*, il s'agit très certainement d'une description, en raccourci, de plusieurs années de développement du théâtre forain. Selon les *MSF*, Alexandre Bertrand aurait loué la salle de l'Hôtel de Bourgogne dès la fermeture du Théâtre-Italien en 1697 ; en

réalité cet épisode a certainement eu lieu à la Foire Saint-Laurent 1702¹. Nous avons souligné que c'est également à 1702 que remonte la première mention précise d'une pièce de l'Ancien Théâtre-Italien reprise par les Forains ; il s'agit d'*Arlequin Grapignan*². Ainsi, nous avons pu avancer de cinq ans la date de 1707 signalée par Marcello Spaziani et Renzo Guardenti comme la première date connue de l'apparition d'une pièce du *Recueil* de Gherardi à la Foire³. Les *MSF* ne s'intéressent guère aux reprises des pièces italiennes à la Foire et n'avancent aucune date précise concernant les premières apparitions des pièces italiennes sur les scènes foraines. Quant aux apparitions des différentes techniques originales utilisées par les Forains pour échapper à des interdictions, très souvent elles ne sont pas datées correctement par les *MSF*. Sans chercher à cataloguer ici toutes les rectifications que nous apportons à l'histoire foraine racontée par les *MSF*, nous nous contenterons de dire qu'en respectant l'esprit de cet ouvrage, nous en avons rectifié la lettre de façon systématique.

Les documents d'archives, les procès-verbaux publiés par Émile Campardon, mais aussi des documents émanant des Forains eux-mêmes (les manuscrits *Opéra-Comique*, *État des pièces*, les textes manuscrits des pièces etc.), ont permis de redessiner les contours du théâtre forain et de faire plus ample connaissance avec son personnel, des acteurs aux directeurs en passant par les auteurs, les décorateurs et tant d'autres. Pour certains on en ignorait jusqu'au nom. Nous nous sommes intéressée au papier jauni et à l'encre passée, mais aussi aux gens ; nous avons essayé de suivre l'obscur pointillé de leurs destinées qui nous menait parfois de la rive gauche à la rive droite de la Seine et, d'autres fois, nous entraînaient d'un bout à l'autre du royaume de France. Qu'il s'agisse des Bertrand, des Nivelon, des Alard, des Prin ou des Restier, de Michu de Rochefort, Dolet, Belloni, Paghetti ou Octave, nous avons pu rectifier les informations les concernant et offrir des éléments nouveaux complétant leurs biographies par trop lacunaires. Nous avons eu recours à de nombreux documents d'archives qu'Agnès Paul avait signalés dans sa thèse sans les exploiter ; nous y avons ajouté de nombreux documents qu'elle ne mentionnait pas. Les engagements et les actes de société conservés parmi les minutes des notaires parisiens ont permis d'identifier (en tout cas, en partie) la composition des différentes troupes foraines pour chaque saison. Nous

¹ Il nous semble important d'insister sur ces rectifications, car mêmes les ouvrages récents reprennent souvent les informations des *MSF* (ainsi, Isabelle Martin place toujours cet épisode de location de l'Hôtel de Bourgogne à 1697. Voir, Isabelle Martin, *Le Théâtre de la Foire*, *op. cit.*, p. 14, 34). Pour Isabelle Martin, comme pour Renzo Guardenti, Maurice Vondrebeck vit jusqu'en 1699 (information des *MSF*), tandis que, depuis Auguste Jal et Émile Campardon, on sait que son décès est antérieur au mois de mars 1694.

² Cette reprise est signalée dans une plainte conservée dans les Archives de la Comédie-Française, localisée et reproduite par Barry Russell.

³ Marcello Spaziani, *Gli Italiani alla « Foire »*, *op. cit.*, p. 202. Renzo Guardenti, *Le Fiere del teatro*, *op. cit.*, p. 56.

avons choisi de ne pas nous limiter uniquement aux périodes des foires, mais de retracer également l'activité des Forains dans les intervalles des deux foires parisiennes, activité qui pouvait se dérouler à Paris, en province, mais aussi à la Cour, à Versailles ou à Fontainebleau, dans le cas de la famille Alard. Il nous a semblé important de préserver cette continuité dans l'univers discontinu des foires : en effet, le répertoire joué aux foires permet de formuler quelques hypothèses concernant les pièces représentées par les mêmes acteurs en province, tandis que les scènes dont les acteurs régalaient le public bellifontain ou lyonnais apportent un éclairage sur ce que ces acteurs pouvaient offrir au public forain. Ni les membres de l'ancienne troupe italienne, ni leurs enfants, ni leurs élèves n'arrivèrent à la Foire dès 1697 ; c'est en province qu'ils avaient d'abord porté les pièces de l'Ancien Théâtre-Italien, ainsi que la technique de jeu particulière à ce théâtre. Nous évoquons en détail cette parenthèse provinciale afin de mesurer l'apport de l'Ancien Théâtre-Italien dans la formation des acteurs forains et de suggérer quelques circuits de diffusion de la tradition de l'Ancien Théâtre-Italien dans la France entière.

Dans notre panorama des saisons foraines, nous ne nous arrêtons pas sur des étapes bien connues de la guerre qui opposa les théâtres de la Foire à la Comédie-Française ; en revanche, nous tentons de mettre en évidence une autre guerre, conduite avec moins d'éclat mais avec tout autant d'acharnement, qui opposa les entrepreneurs forains, concurrents farouches, les uns aux autres. Les ombres superbes et orgueilleuses des entrepreneurs forains planent sur ce champ de bataille. En véritables chefs de guerre, ils ont tenu bon, souvent seuls contre tous, parfois fortifiés par les alliances, jusqu'à ce que le nerf de la guerre, l'argent, ne vienne à manquer définitivement. Le cadre chronologique choisi pour la présente étude a permis de suivre pas à pas toutes les premières entreprises foraines d'envergure : celle des Alard, des Vondrebeck, des Saint-Edme. C'est en décembre 1698, l'année qui suivit la disgrâce des Italiens, que Jeanne Godefroy, dite veuve Maurice, signe son premier accord de dix ans avec l'Académie royale de musique qui l'autorise à utiliser la musique, la danse, le chant et les changements de décorations. Elle le renouvelle en 1708 toujours pour une durée de dix ans, avant de céder la place à sa fille qui conclura, à son tour, de coûteux arrangements avec l'Académie royale de musique. Catherine Vondrebeck et les époux de Saint-Edme déposeront pour toujours les armes en 1718, peu après l'installation à Paris de la nouvelle troupe italienne.

Cette mise au point minutieuse concernant tous les aspects de la naissance des théâtres forains et de leur répertoire durant les vingt années de l'absence de la troupe italienne a constitué le premier axe de notre étude. Les troupes les plus importantes, comme celle de

Catherine Baron ou des époux Saint-Edme, sur lesquels on possède plus de documents, ont focalisé notre attention. Cependant, nous nous sommes efforcée de ne pas occulter l'activité de nombreuses petites troupes qui existaient dans l'ombre des grandes et dont l'activité était basée, en grande partie, sur les reprises du répertoire italien. Il nous a semblé important d'insister sur la pluralité du phénomène désigné habituellement par le terme « théâtre de la Foire », c'est pourquoi une formule au pluriel, « les théâtres de la Foire », a été choisie pour figurer dans le titre de la présente étude.

Dans notre panorama des vingt années de l'histoire foraine, nous avons tâché de déterminer la part des reprises et des réécritures du répertoire italien au sein de chaque saison. Cette analyse minutieuse de l'activité foraine de toutes les troupes connues nous a permis de faire surgir un autre visage du théâtre forain, un visage avec une expression toute italienne. Nous aurions aimé établir des statistiques, mais la part de l'héritage italien dans le répertoire forain s'avère impossible à quantifier. Il est évidemment possible d'additionner le nombre de pièces foraines reprises ou réécrites, mais ces chiffres ne refléteront pas grand-chose, puisque les informations que l'on possède sur le déroulement des saisons foraines restent très fragmentaires. Ainsi, nous n'avons aucune idée, même approximative, du nombre de fois que fut jouée telle ou telle pièce italienne reprise à la foire ou bien une pièce foraine fondée sur les emprunts italiens.

À titre symbolique, on songe à la peinture, à Claude Gillot et à Antoine Watteau, et au paradoxe souligné par François Moureau¹ : ces deux peintres n'ont eu de cesse de rêver à la *commedia all'improvviso* et de la représenter précisément durant la période de l'absence de Paris de la troupe italienne. Un souvenir datant de 1697 aurait-il pu entretenir ce fantasme d'un théâtre disparu ? Il nous semble que si l'esprit italien, les types italiens et les pièces de l'Ancien Théâtre-Italien n'envahissaient, six mois de l'année durant, les scènes des deux grandes foires parisiennes, cet esprit et ces types n'auraient certainement pas été aussi intensément présents sur leurs toiles qui servent de preuve indirecte de l'importance de cette présence italienne aux foires.

De nombreux comédiens forains étaient formés aux côtés des acteurs et des chefs de troupes italiens et, tout en étant d'origine française, s'identifiaient comme « comédiens italiens » et portaient, le temps des campagnes d'hiver et d'été, le répertoire de l'Ancien Théâtre-Italien dans toutes les grandes villes du royaume. D'ailleurs, les campagnes d'hiver et d'été en province, ainsi que le titre des « comédiens italiens », faisaient partie de la stratégie

¹ François Moureau, *Le Goût italien dans la France rocaille*, op. cit., p. 100.

que les Forains déployait pour contrer les attaques des Comédiens Français : leurs errances et leur titre des comédiens étrangers devaient prouver qu'ils n'empiétaient pas sur les privilèges de leurs adversaires¹. En étudiant les liens qui unissaient les Forains et les Italiens, nous avons réfléchi aux circuits complexes que pouvait emprunter l'héritage italien pour arriver à la scène foraine ; nous nous sommes interrogée sur les voies de diffusion des imprimés et des manuscrits, ainsi que sur la transmission orale de la tradition italienne.

Au-delà de la quantité des reprises ou réécritures italiennes à la Foire, c'est leur impact sur l'activité créative novatrice des Forains que nous avons mis en évidence.

Nous avons d'abord cherché à préciser en quoi consistait cet héritage italien. Nous avons retracé les débuts de la troupe italienne permanente à Paris, en soulignant les difficultés auxquelles elle fut confrontée et notamment le problème de la langue. La troupe a fait preuve d'une importante capacité d'adaptation, en introduisant dans ses spectacles la langue française, dans une proportion constamment croissante, mais aussi en proposant des formules variées incluant la musique, la danse, le chant, élément spectaculaire très développé. Après avoir identifié les ingrédients du succès de l'Ancien Théâtre-Italien auprès du public parisien, nous avons étudié, à travers les transformations des pièces italiennes à la foire, les éléments de l'esthétique italienne que les auteurs forains avaient gardés et les éléments qu'ils avaient définitivement transformés.

Dès le début du XVIII^e siècle, les troupes foraines sont frappées par les interdictions et obligées d'adapter leurs spectacles aux contraintes imposées. Ils éliminent, des pièces de l'Ancien Théâtre-Italien, la prose ou les vers français au profit de l'expression corporelle, de la pantomime, des performances acrobatiques ou chorégraphiques, comme si les pièces tirées du *Recueil* de Gherardi redevenaient de simples scénarios à mettre en scène en évitant, autant que possible, le verbe. On songe aux années d'existence de la troupe italienne à Paris quand le public ne comprenait plus vraiment l'italien et quand les auteurs français n'œuvraient pas encore pour la troupe. Mais cette impression de retour en arrière ne dure guère, et les pièces italiennes privées de leurs vifs dialogues acquièrent rapidement une nouvelle dimension, musicale et vocale.

Le signe le plus fort de la parenté entre les Italiens et la Foire reste la présence des types italiens à la Foire, mais les auteurs forains reprennent également les sujets, les scènes,

¹ *Mémoire instructif, pour servir en la cause pendante en l'audience de la grand'-chambre pour Charles Dolet, Antoine Delaplace et Alexandre Bertrand, associés pour la représentation des spectacles aux foires S. Germain et S. Laurent, appelants d'une sentence rendue par le sieur lieutenant général de police au Châtelet de Paris, le neuf septembre 1707, contre la troupe des Comédiens ordinaires du roi, intimés* (Signé : Borderel), s. l. n. d.

les lazzi. Sensibles à tout ce qui faisait le charme du théâtre banni, ils empruntent volontiers les éléments qui assuraient le succès de la troupe italienne. Cependant, les emprunts italiens ne restent jamais tels quels au sein des spectacles forains : transformés, repensés, réinventés, réécrits, ils donnent naissance à des formes esthétiques nouvelles. La Foire ne copie pas, elle crée, en utilisant tant son propre bagage que les ressources empruntées.

Les types italiens sont présents, mais la structure traditionnelle de l'intrigue est profondément bouleversée. Le chapitre consacré à *Arlequin empereur dans la Lune* démontre l'élimination, de la scène foraine, des amoureux, et la propulsion au premier plan des zanni avec leurs pendants féminins. L'élément comique prend définitivement le pas sur l'élément romanesque, présent dans les spectacles de l'Ancien Théâtre-Italien mais déjà largement disparu de ses éditions. D'ailleurs, la composition des premières troupes foraines ne correspond pas à la structure de la troupe italienne traditionnelle : ces troupes ne possèdent pas tous les types nécessaires pour une représentation des pièces de l'ATI. Par exemple, dans la troupe engagée par Bertrand en janvier 1709, on ne trouve qu'Arlequin, Scaramouche, Pierrot et Gille, plus une « actrice pour les divertissements de théâtre », une actrice « faisant la Lison à la parade » et trois acteurs « pour le théâtre et la parade » dont les emplois ne sont pas précisés, contre une bonne douzaine de sauteurs, danseurs de corde et voltigeurs¹. Quelques danseurs, symphonistes et appeleurs complètent cette troupe nombreuse laissant deviner un spectacle qui investit autant un espace forain extérieur, grâce aux acteurs de la parade et appeleurs, que l'intérieur de la salle et qui réserve une place de choix à des exercices qui, de nos jours, se pratiquent au cirque.

Les auteurs forains gardent les lazzi et les jeux de scène italiens tout en les adaptant à des techniques et des talents particuliers des acteurs forains, acrobates et danseurs de corde. Ils utilisent volontiers les travestissements et les déguisements si présents dans les pièces de l'Ancien Théâtre-Italien, mais dans des proportions nettement moins importantes. Tout comme les auteurs italiens, les Forains ont volontiers recours à la parodie, mais ils privilégient de véritables parodies dramatiques, telle la pièce parodique de Fuzelier *Pierrot furieux ou Pierrot Roland*, au détriment des scènes parodiques insérées dans des pièces², comme cela se pratiquait à l'Ancien Théâtre-Italien. À la Foire, comme ensuite au Nouveau Théâtre-Italien, la parodie se doit d'être actuelle, réactive, rapide. Quant à la satire, elle n'a plus la même place à la Foire qu'à l'Hôtel de Bourgogne d'avant 1697 ; la transformation subie, sur la scène foraine, par une célèbre pièce satirique italienne *Arlequin Grapignan* le montre clairement.

¹ Min. centr., CVI, 152.

² Bien entendu, de telles scènes existent aussi à la Foire, mais nous parlons ici de la tendance générale.

Persécutés du fait même de leur existence, les Forains se gardent bien de répéter les erreurs des Italiens et ne pratiquent la satire qu'à dose homéopathique.

Le changement le plus important subi par le répertoire italien à la Foire concerne évidemment l'usage des vaudevilles et de la musique. Les auteurs de l'Ancien Théâtre-Italien avaient déjà utilisé, à l'occasion, quelques vaudevilles populaires. À la Foire, la musique transforme la nature même du spectacle ; elle devient, selon la formule de Bertrand Porot, « un élément matriciel de la comédie »¹. En analysant l'utilisation des vaudevilles par les auteurs forains dans leurs réécritures des pièces italiennes, nous avons pu constater l'impact de cette mise en couplets sur les pièces. Les vaudevilles appellent le public à une participation active dans le déroulement de la pièce, et cette participation active devient rapidement une caractéristique essentielle du spectacle forain.

De nos différents exemples il ressort qu'on peut établir cinq modes de passage du répertoire italien à la Foire : la réécriture d'une pièce de l'ATI pour la Foire (*Arlequin empereur dans la Lune*, *L'Opéra de campagne*, *Les Mal-Assortis*), la reprise d'un canevas (*Arlequin grand vizir*), l'insertion d'une scène de la comédie italienne dans une pièce foraine (*Les Aventures de Cythère*), la réutilisation des personnages (*La Parodie de Psyché*, *Les Pèlerins de Cythère*), le collage des scènes issues de différentes pièces de l'Ancien Théâtre-Italien (*Jupiter surpris en flagrant délit*, *Arlequin déserteur et défenseur d'Homère*).

Ce qui attire les Forains, dans les anciens canevas italiens, mais aussi dans les scènes et pièces françaises réunies dans le *Recueil* de Gherardi, c'est une construction lâche et maniable des pièces et des canevas qui contiennent de nombreux épisodes autonomes, faciles à transposer d'une pièce à l'autre. Ce genre de structure se révèle facile à enrichir, à modifier, à actualiser. Les Forains ont, en ce début du XVIII^e siècle, la même conception du spectacle comme d'une structure mouvante, capable de s'adapter rapidement aux goûts et réactions du public. Tant que le succès est au rendez-vous, les pièces foraines sont représentées sans alternance, d'où la nécessité de faire évoluer constamment le spectacle pour faire revenir les spectateurs qui avaient déjà vu la pièce.

En étudiant les différentes versions conservées des pièces foraines, que ce soit *Arlequin grand vizir* ou *Arlequin déserteur et défenseur d'Homère*, nous avons mis en évidence ce trait important de la dramaturgie foraine : son aspect mouvant, dynamique, sa structure « ouverte », prête à accueillir une scène nouvelle comme à éliminer les scènes qui ne

¹ Bertrand Porot, « Aux origines de l'opéra-comique : étude musicale du *Théâtre de la Foire* de Lesage et d'Orneval (1713-1734) », p. 283.

plaisent pas ; la structure des pièces dites « à tiroirs », ou « épisodiques », ou bien encore « à scènes détachées » est pour cette raison privilégiée.

Nous avons vu que cette structure maniable du spectacle forain va de pair avec la notion de l'improvisation. Dans les représentations de l'Ancien Théâtre-Italien, l'improvisation était de rigueur, dans les canevas italiens mais aussi dans les scènes des pièces françaises. Le théâtre forain va maintenir, durant l'absence des Italiens, cette tradition du jeu improvisé, tradition qui n'est pas, comme le rappelle David Trott, une tradition exclusivement italienne :

Bien qu'italien de provenance, le théâtre *all'improvviso* avait des racines françaises aussi. [...] Les compliments verbeux des charlatans, ainsi que nombre de leurs farces/parades d'accompagnement remontaient aux « inventions » de l'opérateur Barry et du célèbre Tabarin, au XVII^e siècle. [...] Aménageant un espace d'invention au comédien chargé de le remplir par les propos et jeux de scène qu'il jugeait bon, ce type de spectacle resurgit dans le répertoire forain entre 1700 et 1710 sous la forme de « textes » qui indiquent une partie non écrite à fournir par des interprètes capables d'improviser¹.

Les livrets des pièces foraines que nous avons étudiés conservent les traces de ces fragments improvisés. Parfois, ces « espaces d'improvisation » sont ménagés à l'avance par l'auteur, et parfois, ils résultent d'une nécessité. Un acteur de la *commedia* jouait en puisant, avec aisance et spontanéité, dans un immense bagage verbal et gestuel minutieusement rassemblé tout au long de sa vie. Les acteurs forains devaient également avoir en mémoire des monologues, des jeux de scènes et des scènes entières, tout comme les comédiens italiens, quoi que pour d'autres raisons : en effet, nous avons vu, tout au long du panorama des saisons, que les troupes foraines étaient amenées à réagir instantanément à de nouvelles contraintes, de supprimer une pièce déjà annoncée et la remplacer par des jeux de scène ou bien de réduire les dialogues au profit de la pantomime. Informés au dernier moment de la visite du commissaire, les Forains devaient agir en urgence. Toutes ces ressources, verbales ou gestuelles, que les acteurs forains conservaient dans leur mémoire, étaient certainement d'origine italienne. En faisant leur apprentissage dans les troupes italiennes en province, les futures vedettes foraines se constituaient cet indispensable bagage professionnel proche de celui des acteurs italiens. Ce fonds était alimenté à la fois par leur expérience de spectateurs, par les conseils de leurs collègues ou chefs de troupe (donc, venant d'une tradition orale), mais aussi, peut-être, pour certains, par leurs lectures des recueils édités ou des manuscrits italiens. En évoquant le répertoire italien sur la scène foraine, il faut songer à cette part du spectacle, non quantifiable mais certainement importante, apportée non pas par les auteurs,

¹ Trott, David, *Théâtre du XVIII^e siècle. Jeux, écritures, regards, op. cit.*, p. 62.

mais directement par les acteurs qui émaillaient les spectacles forains de scènes, répliques et lazzi italiens.

Les auteurs forains étaient obligés, eux aussi, de travailler vite, de transformer une pièce en quelques jours, de proposer les œuvres que les acteurs pouvaient mémoriser rapidement et qui, pour cette raison, devaient inclure les éléments déjà connus et maîtrisés. Ce n'était guère par manque d'imagination créatrice, mais par nécessité pratique résultant des conditions d'existence des théâtres forains, que les auteurs puisaient constamment dans leur mémoire de spectateurs et de lecteurs et fabriquaient « du neuf fait avec du vieux ». Leur technique d'écriture pourrait être rapprochée, dans une certaine mesure, de la technique du jeu des acteurs. Les réécritures que nous avons analysées montrent que ces auteurs possédaient un important bagage de répliques, de plaisanteries, de scènes qu'ils plaçaient habilement dans les pièces.

Nous avons choisi d'étudier en détail le cas emblématique de Fuzelier. Né en 1674, Fuzelier avait vingt-trois ans au moment de fermeture de l'Ancien Théâtre-Italien. Il y a fort à parier que ce jeune parisien s'était maintes fois rendu à l'Hôtel de Bourgogne et s'est familiarisé avec le jeu des acteurs italiens. Il maniait avec aisance l'héritage italien, d'une courte citation ou d'un nom à consonance amusante aux scènes entières des comédies et canevas italiens. Il est très probable que Fuzelier n'avait pas seulement recours à sa mémoire et aux versions éditées du *Théâtre-Italien* ; ses liens étroits avec d'autres hommes de théâtre, et, en premier lieu, avec Pierre-François Biancolelli, fils du célèbre Dominique de l'ATI, lui ouvraient certainement accès aux archives de famille Biancolelli et, peut-être à d'autres manuscrits émanant des membres de l'ancienne troupe. La réécriture des pièces et canevas de l'Ancien Théâtre-Italien devient la spécialité de Fuzelier : plusieurs saisons de suite ce véritable artisan des théâtres forains approvisionne les troupes en pièces tirées de la tradition italienne.

« Homme de théâtre plus qu'auteur »¹, selon le mot de David Trott, Fuzelier incarne le type d'auteur qui met tout son savoir-faire au service des acteurs, qui crée avec leur complicité, sur leur demande, selon leurs désirs et capacités. Fuzelier savait et probablement aimait collaborer, non seulement avec d'autres auteurs, mais également avec les acteurs. Il est certain qu'en écrivant ses « pièces tirées des canevas », « pièces à l'italienne » et autres « sujets italiens », il se rendait accessible aux demandes et propositions des acteurs qui lui précisaient les jeux de scène, les acrobaties, les numéros chantés ou dansés qu'ils souhaitaient

¹ David Trott, *Théâtre du XVIIIe siècle. Jeux, écritures, regards*, op. cit., p. 145.

exécuter. Les traces de ces collaborations sont difficiles à détecter, mais une chose est sûre : l'auteur se mettait, avec humour et humilité, au service des acteurs.

Dans notre analyse du fonctionnement des théâtres forains et de leur répertoire, nous avons privilégié la notion de dialogue, au sens large, qu'il s'agisse du dialogue entre les troupes foraines et les théâtres officiels, l'Académie royale de musique et la Comédie-Française, notamment à travers les œuvres parodiques, ou bien entre les différentes troupes foraines dont les répertoires se font écho, au sein de la même saison ou lors des saisons consécutives. Nous avons cherché à distinguer, dans les pièces foraines étudiées, non seulement les échos de la tradition italienne, mais aussi les échos d'autres œuvres, plus anciennes ou contemporaines qui ancreraient les pièces foraines dans le contexte culturel de leur temps et leur conféraient leur saveur. Ce jeu des échos multiples est particulièrement important dans l'œuvre de Fuzelier, dont les pièces – prenons l'exemple d'*Arlequin grand vizir* – résonnent en réponse à tout ce qui se passe sur toutes les scènes de la capitale, officielles ou non.

Nous avons cherché à montrer que, si l'étude de l'influence italienne permet de mieux comprendre les pièces foraines, le théâtre de la Foire offre à son tour une sorte d'éclairage rétrospectif des spectacles de l'Ancien Théâtre-Italien. Dans le cas d'*Arlequin grand vizir*, par exemple, la source italienne (les gravures de l'almanach-calendrier 1688 accompagnées de textes descriptifs) et la réécriture foraine s'éclairent mutuellement. Les gravures représentant le spectacle de l'Ancien Théâtre-Italien fournissent une précieuse aide visuelle pour comprendre la pièce foraine, et la pièce foraine permet de reconstituer l'intrigue de la comédie italienne et de compléter sa liste de personnages.

Nous avons démontré que les Forains eux-mêmes se considéraient comme les successeurs légitimes des Italiens ; selon eux, les théâtres de la Foire avaient investi la niche qu'avait occupée, dans l'espace culturel parisien, le Théâtre-Italien. Le public, nous l'avons vu, partageait ce sentiment. En vingt ans d'absence de Comédiens Italiens, le public parisien s'habitue à une version particulière de la tradition théâtrale italienne, vue à travers sa réinvention foraine. Quand, en 1716, la nouvelle troupe italienne s'installe à Paris, le public s'attend à voir, sur la scène du Nouveau Théâtre-Italien, ce qu'il voyait à la Foire, peut-être en mieux. Pour comprendre les attentes du public, la nouvelle troupe italienne se tourne vers la Foire et tente de récupérer les pièces et les canevas italiens qui réussissaient sur les scènes foraines. Mais cette récupération s'avère difficile, et le succès n'est pas toujours au rendez-

vous. Ainsi, selon le témoignage de Nicolas Boindin, la pièce intitulée *Arlequin rival du Docteur pédant scrupuleux*, reprise par la troupe de Lelio le 29 juillet 1716, décoit :

Cette pièce a été jouée plusieurs fois aux Foires de Paris par un nommé Dolet, qui faisait fort bien l'écolier, et où je crois que nous l'avons vue ensemble avec plus de plaisir que je n'en ai eu, quand les Italiens l'ont représentée. Bien des gens ont remarqué que les mêmes sujets qui avaient eu du succès aux Foires, sont tombés chez eux : apparemment cette différence vient de la manière de les traiter, puisqu'on ne peut pas disconvenir que les acteurs Italiens en général n'exécutent mieux que ceux des Foires¹.

Si, en 1697, les Forains cherchaient à reprendre les éléments qui garantissaient le succès des Italiens, en 1716, un mouvement inverse s'amorce et soumet le Nouveau Théâtre-Italien aux influences foraines ; ce mouvement aboutira au déménagement de la Nouvelle Comédie-Italienne à la Foire Saint-Laurent dans les années 1721-1723. La parenté entre les deux répertoires devient telle qu'il est « parfois impossible de discerner les morceaux donnés à la Foire de ceux donnés chez les Italiens. Les deux spectacles [évoluent] en s'inspirant mutuellement »². De ce rapprochement résultera, en 1762, la fusion de la nouvelle troupe italienne avec l'Opéra-Comique.

Nicolas Boindin décrit un cas doublement intéressant d'une pièce de la Nouvelle Comédie-Italienne, *La Désolation des deux Comédies* (jouée en 1718) qui présente des emprunts à la fois de l'Ancien Théâtre-Italien et de la Foire. L'auteur de cette curieuse comédie à la frontière des différentes traditions est Pierre-François Biancolelli³, acteur et auteur qui, par son parcours même, symbolise le lien qui unit l'Ancien Théâtre-Italien à la Foire et la Foire au Nouveau Théâtre-Italien :

Le 9 octobre, petite pièce nouvelle. Tout le commencement en est tiré mot pour mot, de l'ancienne comédie italienne intitulée *L'Adieu des comédiens*⁴, et le reste est un amas des meilleurs mots d'un prologue, qui a été joué à la dernière Foire de Saint-Laurent, qui avait pour titre *La Querelle des théâtres*, et d'une autre petite pièce que les auteurs de la même foire jouèrent sur le Théâtre du Palais-Royal, appelée *Les Funérailles de la Foire*. Quoique la composition de cette pièce semble ne devoir pas avoir coûté beaucoup à Dominique, qui à ce qu'on m'a dit en est l'auteur, on ne doit pas laisser de lui tenir compte d'avoir su choisir de ces trois pièces les endroits les plus propres à plaire, et de les avoir su mettre en œuvre avec goût, de sorte que bien des gens les ont regardé comme des saillies neuves⁵.

La préface du *Dictionnaire des théâtres* livre un curieux témoignage sur la survivance du répertoire de l'Ancien Théâtre-Italien. Les auteurs y expliquent (et nous soulignons) que

¹ Nicolas Boindin, *Lettres historiques à Mr D*** sur la nouvelle Comédie italienne (2^e lettre)*, op. cit., p. 49.

² Nathalie Rizzoni, « 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*, op. cit., p. 146.

³ En tout cas, l'un des auteurs. Le *DTP* (t. II, p. 292) et Maupoint (p. 96) attribuent cette pièce à Pierre-François Biancolelli et Luigi Riccoboni.

⁴ Boindin veut certainement parler du *Départ des comédiens* (Dufresny, 1694).

⁵ Boindin, *Lettres historiques (3^e lettre)*, op. cit., p. 44-45. *La Désolation des deux Comédies* n'étant pas imprimée ni conservée sous forme manuscrite, il est impossible de vérifier l'ampleur et la nature des emprunts signalés par Boindin. Le *DTP* propose le résumé de cette pièce (t. II, p. 292-296).

suivant le plan qu'on s'était formé de ne parler que des pièces représentées sur les théâtres actuellement existants à Paris, on ne devait point faire mention des pièces françaises de l'Ancien Théâtre-Italien. L'impression de ce *Dictionnaire* était déjà fort avancée, quand des amateurs de la scène italienne ont fait sentir que les pièces de l'Ancien Théâtre-Italien, qui ont été représentées au Nouveau, en faisaient partie, et que même les autres ne lui étaient point étrangères, puisque les acteurs du nouveau Théâtre usaient journellement de ce fonds qui leur appartient au même titre que les ouvrages dramatiques représentés aux Théâtres Français du Marais et du Palais-Royal appartiennent à la Comédie-Française de nos jours. On a déferé à cet avis [...]¹.

Ainsi, l'Ancien Théâtre-Italien fait son entrée dans le *Dictionnaire des théâtres* qui se veut pourtant axé sur l'actualité, car le fonds légué par l'Ancien Théâtre-Italien continue d'être exploité – non pas de temps en temps, mais quotidiennement – soixante ans après sa fermeture. Son répertoire constitue un fonds commun légitime de la nouvelle troupe italienne réunie avec la troupe héritière de la tradition foraine.

Nous avons aussi pu constater que les auteurs forains partagent avec les auteurs de l'Ancien Théâtre-Italien un goût certain pour le procédé de la mise en abyme. Sous leur plume, le monde coloré de la Foire investit volontiers la scène, comme dans le prologue de Le Sage, *La Foire de Guibray* (1714). Dans ce prologue, un Comédien italien amène à la foire sa « troupe polissonne » qui « dans le goût forain donne », comme si Le Sage présentait le futur rapprochement du Nouveau Théâtre-Italien et de la Foire. Arlequin et Scaramouche, voleurs de profession, retissant à pratiquer leurs petits talents en présence d'un juge, décident de choisir un métier moins dangereux, celui de comédien :

SCARAMOUCHE

AIR : *Bannissons d'ici l'humeur noire*

[...] Pour dérober à la Foire,
Employons d'innocents moyens.
Arlequin, si tu m'en veux croire,
Nous nous ferons comédiens.

AIR : *Menuet de Grandval*

N'approuves-tu pas mon idée ?
Passons pour des acteurs français :
Jouons *Le Cid*, ou bien *Pompée*.

ARLEQUIN

Fi ! nous ne jouerions pas deux fois.

AIR : *Voulez-vous savoir qui des deux.*

Ami, soyons Comédiens,
Non français, mais italiens :
Nous aurons bien de la pratique.

SCARAMOUCHE

¹ *DTP*, t. I, p. VIII-IX.

Oui ; mais il en vient d'arriver.
Si nous vendons même comique,
Nous aurons peine à nous sauver.

ARLEQUIN

AIR : *Vivons pour ces fillettes*

Hé bien ! soyons arabes,

Soyons,

Soyons acteurs arabes¹.

Cette discussion des deux compères semble présenter, de façon symbolique, le choix esthétique qu'a fait le théâtre de la Foire au début du XVIII^e siècle. Nourri par les anciennes traditions populaires françaises comme par la tradition théâtrale italienne, le théâtre forain a rapidement compris, les contraintes et les interdictions aidant, que, pour s'assurer « la pratique », il devait inventer son propre langage. Ce ne fut pas, bien entendu, l'arabe. Ce fut un langage musical et un nouveau genre – l'opéra-comique.

¹ *TFLO*, t. I, p. 87.

INDEX DES NOMS PROPRES

A

ADAMI, Patrizia, 44
AIGREMONT, Rose d', (Daigremont), 303, 337, 358, 535, 536, 657
ALARD, Charles, fils, 67, 71, 79, 83, 85, 92, 95, 96, 122, 134, 136, 144, 145, 148, 151, 154, 155, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 169, 170, 172, 173, 174, 177, 178, 180, 181, 182, 185, 193, 194, 195, 203, 207, 210, 217, 219, 227, 228, 232, 234, 235, 236, 237, 238, 244, 246, 250, 251, 252, 254, 255, 256, 257, 261, 264, 265, 403, 407, 443, 444, 451, 494, 498, 499, 501, 502, 503, 658, 684, 685
ALARD, Charles, père, 67, 144, 154, 161, 165, 166, 178, 180, 193, 195, 226, 227, 228, 232, 234, 235, 236, 245, 252, 263, 444, 501, 502
ALARD, Pierre, 109, 154, 160, 161, 166, 195, 203, 228, 234, 252, 278, 279, 325, 501
ALBERT, Maurice, 16, 67, 187, 188
AMAULRY, Thomas, 32, 33, 86, 545
AMICO, Sandro d', 40
AMIOT, Jacques, 310
ANGEVILLE, Charles Botot d', 340
ANTONIO, Carlo, 362
ANTONY DE SCEAUX, Antoine Descio, dit, 136, 167, 267, 278, 280, 282, 336, 337, 358, 370
ANTONY, Agathine, Agathe Descio, dite de Sceaux ou, 228, 267
ARANGOLIN, Jean, dit le Turc, 110, 111, 245
ARBELLOT, Guy, 248
ARCHAMBAULT, Jean-Baptiste, 141, 150
ARGENSON, Marc-René de Voyer de Paulmy, marquis d', Lieutenant général de police, 37, 38, 39, 67, 69, 141, 147, 148, 152, 161, 163, 173, 176, 181, 198, 204, 205, 220, 222, 293, 478, 499
ARGENSON, René Louis de Voyer de Paulmy, (marquis d'), 40, 308, 334, 402, 472, 473, 565, 566, 645, 670
ARTENAY, François d', (Dartenay, d'Arthenay), 109, 279, 337, 347, 358
ARTUS, Jérôme, 141
ATTINGER, Gustave, 17, 30, 45, 59, 391, 462, 463, 566
AUBERT, Jacques, 372, 425
AUBRY, François, 147
AULIER, Jeanne, 337, 358
AVELINE, 155
AVISSE, 565

B

BABRON, Ange-Augustin, 110, 111, 130, 135, 161, 162, 183, 204, 217, 227, 245, 302, 309
BABRON, Ursulle-Etiennette, 183, 204
BAILLY, Jacques, 137, 166, 216, 221, 222, 553
BAILLY, Marie-Josèphe, 216
BALLARD, Christophe, éditeur, 231, 391, 649
BARBIER, Nicolas, 100, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 110, 111, 113, 247, 308, 365, 366, 367
BARNES, Clifford R., 23
BARON, Catherine Vondrebeck, la dame de Baune, dite la dame ou la veuve, 70, 73, 76, 77, 79, 83, 84, 85, 92, 93, 94, 95, 96, 116, 118, 127, 128, 227, 237, 238, 239, 240, 241, 242, 243, 244, 245, 246, 247, 251, 253, 257,

258, 261, 262, 263, 264, 271, 276, 277, 282, 283, 294, 298, 303, 304, 305, 307, 310, 311, 320, 321, 322, 323, 324, 331, 332, 334, 335, 336, 337, 338, 343, 345, 346, 350, 351, 352, 354, 355, 356, 358, 360, 369, 370, 371, 373, 375, 376, 377, 378, 379, 380, 381, 382, 383, 403, 411, 412, 415, 425, 427, 430, 431, 436, 438, 453, 494, 520, 530, 536, 543, 554, 563, 583, 584, 596, 598, 650, 657, 686
BARON, Michel, 156, 276, 403
BARON, Pierre, 140
BASCHET, Armand, 26
BASTOLET, Mlle, 161, 162
BAXTER, Richard, 76, 80, 93, 94, 135, 228, 251, 258, 277, 282, 285, 286, 287, 294, 303, 304, 305, 311, 321, 334, 335, 336, 337, 338, 345, 348, 355, 358, 361, 372, 373, 375, 376, 377, 411, 414, 425, 430, 453, 514, 535, 555, 561, 562, 563, 583, 584, 598
BAZIN, 87, 293
BEAUCÉ, Pauline, 7, 17, 72, 226
BÉJART, Armande, 28
BEL, Mlle, 251
BELLAVAIN, 185, 190
BELLEGARDE, 83, 95, 96, 227, 233, 235, 236, 237, 238, 242, 246, 247, 251, 252, 255
BELLONI, Antoine, 58, 105, 106, 128, 132, 133, 134, 182, 184, 185, 190, 194, 203, 205, 228, 235, 238, 239, 254, 266, 267, 281, 282, 311, 325, 326, 327, 328, 337, 340, 358, 371, 374, 411, 426, 429, 658, 684
BENDINELLI, Hyacinthe (Giacinto), 44, 489
BENOÎT, Marcelle, 81
BENOZZI, Antoine, 101, 102
BENOZZI, Gianetta-Rosa, dite Silvia, 102
BENVILLE, 155, 172
BERJON, Marie, 307, 522
BERNADAU, Pierre, 125
BERNARD, Jacques, 40
BERRY, Marie Louise Élisabeth d'Orléans, duchesse de, 361, 651
BERTRAND, Alexandre, 1, 3, 7, 21, 23, 67, 70, 75, 80, 83, 92, 95, 96, 130, 131, 142, 143, 144, 148, 149, 150, 151, 152, 154, 156, 160, 161, 162, 163, 164, 166, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 179, 182, 183, 185, 187, 188, 190, 191, 192, 193, 196, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 210, 216, 217, 218, 221, 222, 229, 231, 242, 246, 251, 252, 259, 264, 265, 272, 288, 309, 310, 325, 347, 356, 365, 382, 403, 504, 505, 512, 553, 674, 683, 684, 687, 688, 689
BERTRAND, Jean, 143, 148, 149, 150, 151, 152, 160
BIANCHI, Brigida, dite Aurelia, 27, 44, 140
BIANCHI, Giuseppe, dit Capitan Spezzaferre, 27, 140
BIANCOLELLI, Catherine, 44, 97, 98, 131, 396, 403, 411, 445, 462, 544
BIANCOLELLI, Domenico, dit Dominique, 8, 18, 28, 41, 44, 46, 99, 108, 115, 127, 130, 134, 202, 217, 248, 291, 299, 385, 387, 400, 449, 462, 544, 545, 608, 689
BIANCOLELLI, Françoise, 44, 445, 462, 488
BIANCOLELLI, Louis, 390
BIANCOLELLI, Pierre-François, dit Dominique, 1, 3, 7, 17, 28, 41, 45, 46, 58, 66, 70, 71, 80, 87, 88, 92, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 132, 133, 134, 135, 142, 192, 217, 218, 225, 226, 227, 228, 235, 238, 239,

244, 246, 247, 248, 251, 253, 254, 260, 264, 266, 267, 280, 281, 282, 283, 284, 293, 294, 298, 299, 303, 306, 307, 308, 311, 313, 314, 315, 316, 317, 319, 321, 324, 325, 326, 327, 328, 329, 330, 331, 335, 336, 337, 339, 340, 345, 346, 348, 349, 350, 351, 352, 353, 358, 364, 365, 369, 370, 371, 372, 373, 374, 375, 376, 378, 383, 384, 385, 388, 390, 392, 396, 401, 403, 406, 407, 408, 409, 410, 411, 423, 424, 427, 428, 429, 430, 431, 432, 433, 434, 435, 438, 449, 453, 462, 471, 473, 480, 483, 522, 545, 566, 588, 590, 595, 596, 597, 598, 599, 600, 603, 606, 608, 609, 611, 618, 622, 629, 648, 673, 679, 691, 693

BIENFAIT, Anne, 382
BIENFAIT, Nicolas, 204, 382, 648
BILLARD, (Gille), 136, 166, 227
BISSON, Anne, 110, 279, 382, 536
BIZOTON, Charles, commissaire, 95, 240, 241, 436, 437
BLAMAY, Dame de, 178, 182, 184, 220
BLAMPIGNON, Mathieu, Sieur de, 172, 185, 211, 309, 359
BLANC, André, 69, 366, 544
BODINIÈRE, François, 141
BOFFRAND, Germain, (Boisfranc), 50, 51, 61, 391, 647
BOILEAU, Nicolas, 40, 52, 81, 611
BOINDIN, Nicolas, 11, 12, 90, 91, 299, 307, 330, 363, 379, 383, 384, 509, 608, 693
BOISSEAU, Adrien, 323
BOISSEMÉ, Nicolas de, 216, 221, 222
BOIZARD DE PONTAU, Claude Florimond, 582, 648
BONNART, Nicolas, 197, 213, 401, 482, 498, 591, 601, 604, 605, 608
BONNASSIES, Jules, 16, 78, 222
BOON, Gérard, 246
BOON, Gertrude, 246, 271, 277, 279
BOON, Marianne, 246
BORDELON, Laurent, abbé, 249, 364, 418, 426, 651, 652
BORTHON, Jean-Claude, commissaire, 95
BOUCHER, André, 221, 282
BOUFFLERS, maréchal de, 123
BOUILLART, Jacques, 64
BOULANGER, Crépin, 181, 227, 228
BOURGEOIS, 221, 291, 365, 514, 539, 588, 599
BOURGOGNE, Louis de France, duc de, 86, 264
BOURGOGNE, Marie-Adélaïde de Savoie, duchesse de, 264
BOURSAULT, Edme, 553
BRAY, René, 391
BRAZEY, Moreau de, 248
BRÉHON, Jacques, 131, 133, 183, 346
BREHRER, Jean, dit Sélécourt, 149
BRENNER, Clarence Dietz, 7, 168, 216, 230, 249, 252, 260, 272, 300, 312, 334, 361, 366, 443, 444, 478, 502, 527, 619, 620, 656
BRESSOLLE, Barthélémy, 234
BREUZOT, Pierre Joseph, de La Roche, 307
BRIGANDEAU, Odette, 347
BRIOT, Christian, 198
BROSSETTE, Claude, 40, 611
BRUGIÈRE DE BARANTE, Claude-Ignace, 36, 37, 49, 51, 52, 58, 62, 107, 108, 196, 314, 315, 316, 362, 365, 366, 390, 391, 398, 416, 426, 484, 610, 675, 676, 678
BRUILLOT, Christophe, 110, 111, 210, 216, 222, 245
BURTAL, A., 300, 619

C

CADET DE CASSAN, Pierre, 122
CADET, le père, 97, 98, 100, 105, 122, 128, 130, 132, 133, 135, 152, 183, 184, 189, 323, 404, 426
CADET, Pierre, 122, 128, 145, 198, 323
CAILHAVA, Jean-François, de l'Estendoux, 509, 510
CAMPARDON, Émile, 7, 16, 21, 29, 37, 42, 43, 45, 68, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 83, 84, 85, 87, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 103, 115, 120, 121, 126, 128, 129, 131, 133, 140, 141, 142, 146, 147, 148, 150, 151, 152, 154, 155, 156, 160, 168, 169, 170, 173, 174, 181, 191, 192, 196, 197, 198, 199, 201, 202, 205, 208, 209, 210, 211, 213, 214, 219, 220, 224, 225, 226, 227, 232, 233, 236, 237, 238, 239, 240, 241, 242, 243, 244, 245, 246, 251, 252, 253, 258, 261, 262, 263, 266, 270, 271, 277, 280, 281, 293, 299, 303, 310, 321, 322, 323, 324, 325, 327, 328, 333, 334, 335, 336, 337, 338, 340, 342, 343, 345, 355, 359, 365, 370, 371, 374, 375, 376, 380, 381, 382, 385, 387, 391, 405, 411, 413, 415, 424, 428, 429, 436, 437, 450, 473, 474, 478, 488, 501, 504, 506, 527, 535, 536, 543, 545, 554, 568, 583, 593, 608, 620, 649, 651, 674, 683, 684
CAMPISTRON, Jean-Galbert de, 347, 563, 580
CAMPRA, André, 247, 295, 344, 435, 441, 443, 618
CAMUSET, commissaire, 242, 243, 244, 437
CAPITAINE CHERRIERE, 63
CARMODY, Francis, 7, 209, 249, 260, 439, 443, 474, 475, 503, 527, 656, 670
CAROLET, Denis, 9, 14, 356, 448, 449, 583, 647
CASTAN, Auguste, 101
CAVÉ, Jean-François, dit Maillard, 131, 221, 251, 277, 282, 303, 304, 338, 358, 378, 379, 430, 536
CERCILLY, 141
CERVEAU, 250
CEY, Gieronimo, 43
CHAILLOT, 146, 268, 312, 451, 452, 461
CHAMPMESLÉ Mlle, Marie Desmares, dite, 56
CHAOUCHE, Sabine, 100, 120, 247
CHARLES IX, 26
CHARPENTIER, Marc-Antoine, 89, 369, 474, 475, 477, 478, 669
CHARTIER, Pierre, de Beaune, 257
CHATEAUNEUF, La, Mlle, 126, 267
CHÂTEAUVERT, 124
CHERIER, abbé, 75
CHEVALIER, Edmond, 324
CHEVALLEY, Sylvie, 28
CHRISTOPHE, Jean-Philippe, 110, 111, 165, 170, 172, 173, 174, 182, 185, 191, 192, 193, 196, 197, 210, 211, 213, 216, 219, 222, 245, 382, 473, 553, 566
CHRISTOPHLE, Mlle, 221
CHUPIN, Pierre, 141
CLÉMENT, Jean-Marie-Bernard, 117, 528, 529, 530
CLOPIN, Anne-Louise, de Neuville, 269
COCHOIS, Michel, 123, 125, 246, 278, 279
COIGNY, Catherine, 337
COLAJANNI, Giuliana, 7, 18, 41, 45, 192, 274, 292, 317, 330, 341, 401, 402, 406, 408, 409, 410, 426, 487, 488, 490, 491, 494, 496, 498, 503, 591
COLASSE, Pascal, 303
COLBERT, Jean-Baptiste, 148
COLLINET, Jean-Pierre, 611
CONTI, Louise Marguerite de Lorraine, princesse de, 82
CONTI, Marie-Anne de Bourbon, Princesse de, 82
CONY, Gérard, 140
COQUILLE, 204

CORAIL, Mlle, 294, 358
 CORNEILLE, Pierre, 32, 33, 54, 55, 166, 167, 256, 297, 353, 530
 CORNEILLE, Thomas, 209, 297, 529
 CORTESI, Orsola, dite Eularia, 44, 387, 403, 408, 455, 462, 488, 544, 549, 609
 COSTANTINI, Angelo, dit Mezzetin, 43, 44, 60, 97, 98, 126, 387, 388, 396, 445
 COSTANTINI, Anne-Élisabeth, 127, 129, 302, 310, 323
 COSTANTINI, Constantino, 43, 97, 98, 126, 387, 391
 COSTANTINI, Jean-Baptiste, dit OCTAVE, 44, 45, 57, 70, 73, 80, 84, 92, 93, 97, 98, 126, 127, 128, 208, 263, 264, 265, 266, 267, 268, 269, 281, 282, 283, 294, 296, 297, 298, 300, 302, 303, 305, 307, 309, 310, 311, 312, 317, 318, 322, 323, 324, 335, 336, 338, 340, 341, 342, 343, 344, 345, 356, 359, 365, 366, 367, 368, 369, 372, 374, 387, 393, 396, 400, 408, 423, 427, 429, 430, 432, 433, 445, 450, 451, 453, 466, 473, 474, 475, 477, 478, 488, 490, 507, 510, 512, 515, 519, 523, 524, 525, 527, 530, 533, 535, 536, 537, 538, 539, 542, 568, 572, 591, 597, 598, 608, 631, 670, 673, 674, 677, 684
 COTOLENDI, Charles, 9, 399
 COURBON, Hector, 115
 COURBON, Jean, 115
 COURTIN, Jehan, 66, 140
 COUTON, Georges, 101, 103, 113
 COUVRECHÉ, Louise, 302, 309
 CUCUEL, Georges, 597, 598

D

DAMOINOIS, Louis-Jérôme, commissaire, 95, 238, 241, 257, 325, 327, 333, 334, 413
 DANCHET, Antoine, 229, 295, 441, 442, 443
 DANCOURT, Florent Carton, 48, 68, 85, 241, 273, 275, 295, 403, 515, 516, 534, 668, 676, 678
 DANGEAU, Philippe de Courcillon, marquis de, 36, 37, 144
 DANGLEBERT, François, 216
 DANGLEBERT, Mlle, 221
 DANIEL, Servane, 285, 286, 288, 483
 DANNERET, Élisabeth, dite Babet la chanteuse, 44, 59, 97, 98, 396
 DARENNES, Charles, 385, 545
 DATELIN, François dit Fanchon, 140
 DATELIN, Jean, 143
 DATELIN, Marguerite, 141, 150, 152
 DATELIN, Pierre, dit Brioché, 140, 141
 DATELIN, Pierre, dit Fanchon, 53, 140
 DAUPHINE, Marie-Adélaïde de Savoie, 264
 DAUPHINE, Marie-Anne-Christine de Bavière, 29, 42
 DEFACQ, André, 85, 87, 280, 293
 DEFAUSSIER, 115
 DEIERKAUF-HOLSBOER, Wilma, 28, 60
 DEL CAMPO, Laurence-Élisabeth (ou Isabelle), 43
 DELACROIX, Mlle, 324, 338, 359
 DELAPLACE, Antoine, 68, 70, 72, 75, 78, 80, 83, 84, 85, 92, 94, 95, 96, 103, 105, 123, 126, 131, 132, 154, 190, 194, 196, 198, 199, 200, 203, 204, 205, 206, 207, 210, 214, 216, 217, 218, 221, 222, 224, 225, 229, 230, 231, 236, 242, 246, 251, 252, 254, 259, 260, 264, 269, 270, 272, 277, 279, 280, 288, 294, 296, 302, 309, 310, 311, 324, 338, 343, 356, 382, 430, 475, 477, 478, 504, 505, 506, 508, 510, 594, 687
 DELAPORTE, 236
 DELATOUR, Pierre, 152
 DELISLE, Mlle, 265, 282, 359, 372, 375, 377, 378, 379, 380, 383, 536, 561, 562, 583, 584, 585, 657
 DELOFFRE, Frédéric, 393
 DELOSME DE MONTCHENAY, Jacques, 48, 62, 104, 391, 416, 629, 645, 647
 DEMANGEAU, Louise, 180
 DEPLON, Françoise, (DUPLOMB), 347
 DESBROSSES, Mlle, 276
 DESGRANGES, François Cazeneuve dit (ou LAGRANGE), 102, 115, 132, 133, 134, 228, 238, 239, 254, 266, 267, 278, 281, 303, 307, 308, 311, 314, 326, 327, 336, 340, 358, 371, 373, 374, 411, 429, 463, 645, 656, 657, 658, 660, 662, 667, 668, 669, 670, 671, 672, 673, 674
 DESGRAVES, Mlle, 267
 DESGUERROIS, Pierre-Eustache, 83, 227, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 242, 246, 247, 251, 255
 DESJARDINS, Jean-François, 338, 356
 DESMARETS, Henri, 295
 DESPOIS, Eugène, 142
 DESPONTY, Mlle, 221
 DESTOUCHES, André Cardinal, 295, 301, 308, 339, 345, 348, 357, 380, 382, 540, 596, 613, 619, 670
 DEVAUX, Marie, veuve LAVIGNE, 178, 182
 DOLET, Charles, 70, 72, 75, 77, 78, 80, 83, 84, 85, 92, 94, 95, 96, 116, 123, 124, 126, 128, 130, 131, 133, 135, 154, 183, 185, 189, 190, 194, 195, 196, 198, 199, 200, 201, 203, 205, 206, 207, 209, 210, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 229, 230, 231, 235, 236, 238, 242, 244, 246, 249, 251, 252, 254, 259, 260, 264, 265, 269, 270, 272, 277, 279, 280, 289, 294, 296, 297, 298, 300, 301, 302, 310, 311, 334, 336, 337, 339, 358, 382, 426, 430, 475, 477, 504, 505, 506, 507, 508, 509, 510, 559, 593, 594, 596, 600, 658, 684, 687, 693
 DOLZÉ François-Joseph, 228, 250
 DOUAY Georges, 477
 DOUCET, Jean, 27
 DOUSSOT, J.-E., 81
 DRATWICKI, Alexandre, 83, 89, 468
 DROUIN, 132, 155
 DU GÉRARD, 39, 553, 660
 DU MESNIL, 56, 418, 419
 DU VAUDIER, 146, 147
 DUBOIS, commissaire, 206, 269, 342, 375
 DUBOIS-KERVAN, Geneviève, 102
 DUBROCQ, Pierre, 155, 216, 221, 222, 279
 Duc de Mantoue, 265
 DUCHÉ DE VANCY, Joseph-François, 295
 DUCHEMIN, Marie, 247, 259, 322, 381
 DUCHESNE, Étienne, commissaire, 240, 436, 437
 DUCHESNE, François, 352
 DUCLOS, Marie-Anne de Châteauneuf, dite Mlle, 126
 DUFÉY, 85, 241
 DUFRESNE, François, 352, 358
 DUFRESNY, Charles, 36, 49, 50, 53, 54, 55, 59, 60, 62, 107, 119, 196, 197, 206, 226, 362, 364, 366, 389, 390, 391, 396, 398, 415, 416, 423, 426, 439, 440, 441, 442, 445, 446, 447, 448, 453, 503, 514, 515, 516, 517, 518, 519, 520, 521, 522, 523, 524, 525, 526, 527, 531, 536, 537, 539, 542, 560, 562, 563, 564, 565, 566, 567, 568, 569, 570, 571, 572, 575, 576, 577, 582, 586, 587, 656, 657, 658, 659, 660, 663, 666, 667, 668, 669, 670, 674, 675, 676, 678, 680, 681, 682, 693
 DUJARDIN, 123, 189, 278, 356
 DULONDEL, Georges, 277, 303, 536
 DUMÉE, Jacqueline, 131, 221, 282, 536

DUMÉNY, Antoine, 133, 346
DUMOUSTIER, Charlotte, 168
DUVIVIER de Saint-Bon, 309, 311, 313, 320, 477

E

ÉDOUARD, Jacques, 369, 370
EGGIBER, Jean-Charles, dit le Fort-Samson, 74, 78, 321
EMELINA, Jean, 45
ENDRIC, Martin, 345, 346
ENTIER, Jean, 282
ESTRÉES, Cardinal d', abbé de Saint-Germain, 190
EVANS, Robert, 228, 250, 251

F

FAROARD, Jean-Baptiste, (FAROARD), 230, 231, 249
FATOUVILLE, Anne Mauduit de, 37, 45, 47, 49, 53, 54, 55, 58, 60, 61, 103, 104, 108, 173, 176, 200, 210, 214, 256, 299, 344, 366, 390, 391, 395, 396, 398, 421, 449, 452, 453, 456, 457, 458, 459, 461, 462, 465, 466, 467, 468, 470, 471, 472, 479, 480, 481, 512, 544, 545, 547, 552, 553, 554, 555, 556, 557, 558, 559, 630
FAVART, Charles-Simon, 8, 20, 64
FAVIÈRES, Anne-Angélique, 231
FÉRON, Nicolas, (FEROU), 141, 142, 149
FERREYROLLES, Gérard, 142, 146, 515, 560
FEUILLET Hippolyte, dame Letellier, 151, 209, 355, 527
FIORILLI, Tiberio, 27, 43, 130, 133, 140, 387, 462, 544, 673
FIOT, Lazare, 109
FOLTZER, 115
FONPRÉ, 123
FONTAINE, Jeanne, 365
FONTENELLE, Bernard Le Bovier de, 303, 529, 530
FOUQUET, Catherine, 180, 193
FRACANZANI, Antoine, 128, 129, 132, 170, 197, 198, 203, 205, 210
FRACANZANI, Michelangelo, 36, 43, 97, 98, 128, 137, 170, 387
FRANCINE, Jean Nicolas de, 163, 210
FRANCISQUE, François Molin (Moylin) dit, 71, 123, 125, 131, 133, 135, 216, 255, 277, 278, 279, 294, 343, 344, 346, 347, 370, 374, 554, 620, 647, 657, 675
FRANCISQUE, Mlle, 267
FRANÇOIS I^{er}, 66, 67
FROMAGEOT, Paul, 16
FUCHS, Max, 100, 101, 103, 106, 115, 116, 121, 125, 128, 181, 248, 254
FURETIÈRE, Antoine, 8
FUZELIER, Louis, 8, 13, 14, 20, 22, 25, 75, 78, 88, 137, 153, 168, 170, 171, 179, 185, 187, 219, 226, 248, 249, 252, 254, 255, 270, 271, 286, 295, 300, 303, 304, 305, 306, 307, 308, 311, 312, 326, 331, 332, 337, 338, 339, 344, 348, 349, 351, 352, 353, 360, 361, 362, 363, 364, 366, 372, 373, 375, 376, 377, 378, 379, 380, 382, 392, 401, 403, 412, 425, 428, 430, 435, 438, 444, 452, 453, 457, 470, 474, 478, 485, 487, 489, 491, 493, 494, 495, 496, 497, 498, 499, 501, 502, 503, 505, 506, 507, 508, 510, 511, 512, 513, 514, 515, 516, 517, 518, 519, 520, 521, 522, 523, 524, 525, 526, 527, 528, 529, 530, 532, 533, 535, 536, 537, 539, 540, 541, 542, 554, 555, 556, 557, 558, 559, 560, 561, 562, 563, 564, 565, 566, 567, 568, 569, 570, 571, 574, 575, 576, 577, 578, 579, 582, 583, 584, 586, 588, 590, 595, 596, 597,

598, 600, 601, 603, 605, 606, 609, 611, 612, 613, 618, 620, 622, 624, 625, 626, 629, 630, 632, 635, 645, 646, 647, 648, 649, 650, 651, 652, 653, 655, 656, 670, 674, 675, 679, 680, 681, 682, 688, 691, 692

G

GAILLARDET, Jean, 347
GAILLARDET, Jeanne, 347
GAMBELLI, Delia, 8, 18, 26, 192, 202, 225, 292, 294, 301, 306, 313, 318, 328, 329, 364, 401, 409, 423, 432, 433, 435, 472, 590, 591, 608, 629, 631, 679
GARAPON, Robert, 31, 98, 389, 390, 462
GARNIER, Charles, 109
GELART, Pierre, 148
GERATON, Joseph, (GERATONI Giuseppe), 29, 43, 45, 97, 98, 387, 396, 408, 445, 462, 464, 488
GHERARDI, Évariste, 8, 11, 14, 18, 25, 28, 30, 31, 32, 36, 37, 38, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 97, 98, 103, 104, 105, 114, 119, 127, 128, 130, 137, 192, 200, 202, 212, 214, 291, 315, 316, 328, 330, 360, 364, 384, 385, 386, 387, 388, 389, 390, 391, 392, 393, 394, 395, 396, 397, 398, 399, 400, 402, 415, 416, 417, 439, 440, 441, 445, 453, 454, 455, 459, 462, 467, 471, 472, 473, 479, 483, 487, 515, 516, 520, 544, 545, 546, 547, 549, 553, 554, 556, 562, 564, 566, 568, 572, 573, 587, 630, 645, 646, 655, 656, 660, 663, 664, 667, 671, 672, 674, 675, 676, 677, 680, 681, 684, 687, 689
GIBINS, Nicolas, 338
GILLIERS, Jean-Claude, 60, 390, 391, 612
GILLOT, Claude, 21, 57, 88, 216, 308, 349, 426, 610, 686
GIMONDE, Pietro, alias Sieur de Bologne, (Signor Bologna), 147
GIRARD, Jeanne-Marie, 32, 255, 269, 278
GODARD, Jean, 78, 221, 222, 223, 229, 232, 242
GODIN D'ABGUERBE, Quentin, 7, 20
GOIHIER, Marguerite, 352, 358
GOIZET, Jules, 619, 620
GORON, Valentin, 148
GOUVENAIN, Louis de, 120, 122, 124, 125, 149, 178, 250
GROUT, Donald Jay, 60
GUARDENTI, Renzo, 17, 19, 100, 105, 156, 159, 176, 177, 192, 212, 243, 353, 388, 415, 627, 629, 630, 636, 684
GUÉRIN, Nicolas, 87, 293
GUEULLETTE, Thomas-Simon, 18, 106, 128, 362, 363, 366, 368, 400, 401, 402, 403, 406, 472, 477, 509, 510, 515, 610, 670
GUICHEMERRE, Roger, 54, 55, 328, 330, 439, 441
GUIENNILLE, 221
GUILLEMAY, Claude-Ferdinand, du Chesnay, dit Rosidor, 126
GUYENET, Pierre, 68, 210, 225, 235, 236, 237, 238, 261

H

HALL, Jacob, 154
HAMOCHE, Jean-Baptiste, 110, 123, 125, 279, 303, 304, 320, 382, 470, 514, 532, 535, 536, 583, 650, 651, 655, 657
HAMOCHE, Mlle, 536
HENRI II, 26
HENRI III, 26
HENRI IV, 26, 418

HENRI VI, 155
HENRIET, 527
HÉRAULT, 75, 478
HERLIN, Denis, 100, 120, 247
HEULHARD, Arthur, 16, 64
HILL, James, dit Gemi-Hill, 282
HOLTZ, Henri, 78, 221, 222, 223, 229, 232, 242
HOSTIOU, Jeanne-Marie, 19
HOUDAR DE LA MOTTE, Antoine, 247, 344, 391, 549,
554, 618, 621, 630
HOWE, Alan, 26
HYACINTHE, Antoine (JACINTHE), 44, 110, 111, 115,
245, 338, 346, 356, 362, 382, 489, 657

I

IMBERT, François, 255
IMBERT, Joseph, 254, 255, 265, 269, 270, 278, 321,
430, 498, 499, 506
IMPE, Jean-Luc, 187

J

JACQUELOT, Élisabeth, 110, 111, 245
JAL, Auguste, 99, 141, 155, 156, 233, 387, 683, 684
JEUSEL, Cécile, 285, 286, 288, 483
JOLIBERT, Bernard, 26, 450
JOLLY, 221

K

KIRKNESS, W. John, 53
KOCH, Philip, 409, 489

L

LA FONT, Joseph de, 45, 50, 51, 56, 62, 314, 315, 316,
331, 510, 517, 530, 532, 534, 547, 548, 596, 599, 611,
612, 613, 614
LA FONTAINE, Jean de, 45, 51, 56, 62, 314, 315, 316,
331, 510, 517, 530, 532, 534, 547, 548, 611, 612
LA GORCE, Jérôme de, 142
LA GRANGE, Charles VARLET, dit, 34
LA GRAVETTE DE MAYOLAS, 141
LA PORTE, Joseph de, 117, 528, 529, 530
LA REYNIE, Gabriel-Nicolas de, 37, 141, 148, 152, 391
LA THORILLIÈRE, François Le Noir de, 28, 273, 403
LA VALLIÈRE, Louis-César de la Baume Le Blanc, duc
de, 297, 357, 595, 619
LABBÉ, Charlotte, 185
LABROSSE, Henri Lebrun, 254, 255, 269, 270, 278,
321, 430, 498, 499
LACOUR, 227
LACROIX, Paul, 140, 439, 527, 620
LAGRAVE, Henri, 16, 78, 84, 101, 116, 125, 402, 565,
645, 665
LAJOUTE, Pierre de, 70, 211, 217, 220, 222, 245, 259,
302, 323, 382, 505
LALANDE, Marie-Thérèse, 121
LALAUZE, Marc-Antoine (ou DELALAUZE), 71, 108,
109, 125, 128, 135, 167, 172, 189, 195, 217, 228, 251,
252, 253, 254, 264, 265, 267, 278, 279, 282, 298, 443,
444, 451, 502, 503, 657
LALAUZE, Marguerite (Lalauze), 234
LALAUZE, Philippe, 154, 170

LAMBERT, Catherine, 7, 27, 130, 183, 235, 236, 279,
280, 336, 358
LANCASTER, Henry Carrington, 31, 229, 231, 241, 453
LANGE, François, 165
LANGUICHARD, 149, 154
LANGUICHER, 79, 135, 149
LANNNOY, Michel de, 168
LANTIER, Mlle, 359
LARDIN, Jean-Baptiste, 302, 323, 359
LAVIGNE Julien, 178, 279
LAVOY, Georges-Guillaume, 340
LE BLANC, Judith, 7, 17, 89, 515, 516, 527, 560, 565,
648, 651, 652, 655
LE BRUN, Antoine-Louis, 255, 278
LE FEBVRE, 155
LE FLOCH, Soazig, 307, 522
LE GENDRE, Isabel, 66, 140
LE JEUNE, 128
LE NOBLE, Eustache, 37, 49, 88, 227, 229, 230, 249,
280, 329, 353, 391, 672
LE NOIR, Charlotte, 276
LE ROCHOIS, Marthe, 419
LE SAGE, Alain-René, 9, 11, 12, 13, 14, 18, 22, 23, 48,
50, 56, 71, 75, 81, 88, 92, 93, 96, 137, 144, 277, 283,
284, 285, 286, 287, 289, 294, 295, 303, 304, 305, 312,
334, 338, 339, 340, 342, 345, 351, 353, 354, 355, 360,
361, 367, 372, 373, 392, 393, 394, 403, 427, 428, 430,
452, 472, 483, 484, 485, 520, 528, 540, 549, 559, 560,
582, 596, 598, 604, 606, 608, 612, 613, 619, 625, 630,
632, 645, 646, 648, 675, 678, 689, 694
LE TELLIER, 15, 89, 209, 294, 297, 298, 307, 342, 347,
349, 356, 474, 475, 477, 478, 514, 527, 528, 530, 532,
539, 542, 598, 612, 656
LE VASSEUR, 165
LEBRON, 115
LEFEBVRE, Charles, 181
LEFEBVRE, Léon, 123, 124
LEFEBVRE, Nicolas, 181, 227
LEFEVRE, Hyacinthe-François, 382
LEFRANÇOIS, commissaire, 37, 310
LEGRAND, Charles, 152
LEGRAND, Marc-Antoine, 31, 168, 645
LEGRAND, Raphaëlle, 64
LEGUAY, 103, 107
LEMAÎTRE, Edmond, 580
LEPAGE, Henri, 106
LEPERCHE, 259
LÉRIS, Antoine de, 8, 443, 479, 514, 528, 565
LESUISSE, Catherine, 279
LETELLIER, François, 150, 209, 245, 355, 527
LETELLIER, Jean-François, 151, 209, 355, 477, 527
LEVER, Maurice, 28, 30, 37, 68, 645
LEVESQUE DE BELLEGARDE, Jean, 221, 227, 233,
234, 235, 238, 247, 255
LOCATELLI, Domenico, 27, 43, 44, 140
LOCHERT, Véronique, 589
LOLLI, Angelo Agostino, dit le Docteur Graziano
Baloardo, 27, 44, 395, 462
LONGINO, Michèle, 588, 590
LORENZANI, Paolo, 34, 60
LOUIS le GROS, 63
LOUIS VII, 63
LOUIS XIII, 26
LOUIS XIV, 14, 28, 29, 36, 37, 38, 59, 67, 69, 91, 97,
101, 142, 148, 153, 176, 369, 501, 588
LOUIS XV, 425
LUCA, Emanuele de, 100, 106, 120, 247

LULLY, Jean-Baptiste, 28, 56, 59, 60, 107, 118, 142,
226, 238, 308, 470, 494, 496, 500, 525, 529, 530, 555,
563, 579, 580, 613, 627, 648, 655
LUYNE, Guillaume de, 386, 547

M

MAGAYNOS, François, 105, 106, 132
MAGNIN, Charles, 142, 143, 187
MAIGNIEN, Edmond, 103
MAILLARD, Claude, 149
MAILLARD, Mlle, 131, 251, 277, 282, 303, 355, 378,
379, 514, 535, 536
MAILLOT, Pierre, 172, 194
MAINE, Louise de Bourbon, duchesse du, 165
MAINTENON, Françoise d'Aubigné, marquise de, 39
MALBRANCHE, Jean, dit Champdoré, 382
MANON, 204, 584
MANSAC, François, 43
MARC, 30, 31, 44, 71, 97, 98, 101, 108, 116, 125, 127,
129, 135, 136, 155, 167, 170, 189, 195, 217, 228, 245,
258, 267, 278, 282, 294, 369, 387, 396, 477, 682
MAREUIL, 364
MARGAZTAND, Jean, dit Delalauze, 282
MARGOT, Mlle, 230, 369, 370, 553
MARQUETTE DU BAZYLIQUE, Pierre, 210
MARTE, Catherine, 181
MARTIN, Isabelle, 17, 63, 67, 68, 69, 75, 81, 82, 86, 87,
88, 140, 162, 235, 297, 306, 351, 373, 425, 449, 676,
677, 684
MARTINENGUE, Maximilien Charles de, seigneur de
Blamay, 178, 182, 184, 208, 227, 233, 234
MARTINO, Pierre, 588
MARTINUZZI, Paola, 8, 18, 270, 287, 290, 312, 344,
430, 431, 432, 434, 435, 436, 439, 443, 445, 446, 447,
448, 619
MASCARA, Clara, 101, 102
MASSINOT, Alexis, 265
MAUPOINT, 8, 52, 117, 443, 449, 478, 514, 515, 528,
613, 675, 693
MAURICE, Jeanne Godefroy, épouse Vondrebeck, dame
de Martinengue, dite veuve, 70, 72, 80, 83, 92, 94,
100, 109, 128, 129, 137, 141, 153, 155, 156, 161, 162,
163, 164, 165, 166, 167, 169, 170, 172, 173, 174, 175,
177, 178, 179, 180, 182, 183, 184, 185, 188, 189, 190,
191, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 204, 205, 207,
208, 210, 214, 216, 217, 218, 219, 220, 225, 226, 227,
228, 229, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 245, 255,
259, 269, 278, 279, 302, 314, 321, 323, 336, 403, 405,
406, 407, 411, 415, 450, 600, 649, 685
MAZARIN, Jules, cardinal, 27, 140
MAZOUER, Charles, 17, 26, 27, 28, 29, 41, 42, 43, 48,
52, 54, 100, 101, 114, 115, 116, 121, 125, 137, 140,
216, 291, 387, 390, 399, 453, 454, 471, 488
MÉDICIS, Catherine de, 26
MEILLERAYE, duchesse de la, 87, 293
MELDOLESI, Claudio, 99, 100, 101, 120, 121
MÉLÈSE, Pierre, 59, 97, 101
MENANT, Sylvain, 7, 618, 648
MÉNYER, 242
MERINVILLE, Mlle, 294
MERULLA, Thomas, 105
MESMES, chevalier de, 87, 293
METAY, dame, 193
MEUSNIER, Gabriel, prêtre, 322
MEYNARD, 227
MIC (MICLACHEVSKI), Constant, 46, 57, 59, 399, 424

MICHU, Pierre, de Rochefort, 133, 135, 184, 189, 191,
193, 203, 210, 220, 294, 296, 426, 684
MILACHE, Etienne, de Mognigni, 80, 369
MINIAR, Jacques, 203, 279
MOLAND, Louis, 43, 408, 488
MOLIÈRE, Jean-Baptiste Poquelin, dit, 27, 28, 31, 56,
114, 117, 147, 167, 174, 232, 241, 256, 297, 329, 334,
353, 354, 356, 391, 395, 408, 488, 503, 508, 509, 512,
513, 530, 531, 532, 551, 553, 564, 630
MONDAIN, Louis, 77, 146
MONGIN, 679, 680
MONGRÉDIEN, Georges, 38, 69, 122
MONTFLEURY, Zacharie Jacob, 256, 439, 441
MONTIGNY, Thomas de, 281, 282
MORAND, Pierre de, 565
MOUCHET, Louise, 152
MOUREAU, François, 7, 14, 17, 22, 26, 28, 30, 32, 36,
37, 38, 39, 40, 42, 43, 44, 45, 46, 49, 50, 52, 59, 60,
61, 98, 141, 142, 146, 308, 349, 388, 390, 391, 393,
394, 395, 398, 440, 462, 515, 544, 545, 553, 560, 564,
611, 655, 686
MOURET, Jean-Joseph, 596, 599, 613
MOYLIN, Guillaume, 347
MOYLIN, Marie-Alberte, 347
MOYLIN, Simon, 135, 279

N

NEMEITZ, Joachim Christoph, 11, 12, 64, 65, 66, 75, 90
NICOLAS, Jean, 163, 210, 255, 269, 278
NIVELON, Claude, 109
NIVELON, Louis, 108, 109, 110, 111, 125, 182, 196,
209, 210, 214, 216, 217, 228, 229, 244, 245, 250, 251,
254, 258, 264, 267, 277, 374, 411, 430, 535, 598, 684
NOBLET, 204
NOËL, 221
NORMANDIN, Dominique de, sieur de La Grille, 142

O

OCTAVIEN, François, 236
OLIVIER, Françoise, 168
OLIVIER, Pierre, 168
ORIGNY, Antoine Jean-Baptiste (d'), 36, 280, 590
ORLÉANS, Philippe, duc d', 31, 120, 221, 223, 224,
282, 304, 368, 388, 514, 539, 645, 651
ORSINO, Margherita, 100, 218, 254
OURCEL, Bertrand, 514
OZERAIS, Anne-Marie, 149, 177, 178, 182, 195
OZERAIS, Jacques, dit Lavigne, 148, 178
OZERAIS, Julien, dit Lavigne, 148, 178, 182, 195, 280

P

PAGHETTI, Nanon, 227
PAGHETTI, Pierre-Antoine, 70, 100, 106, 115, 125, 127,
129, 133, 134, 227, 228, 232, 238, 239, 254, 266, 267,
281, 282, 303, 307, 309, 311, 320, 326, 327, 336, 337,
340, 358, 370, 374, 411, 429, 684
PALAPRAT, Jean de, 37, 308, 391, 434, 629
PALATINE, Charlotte Élisabeth de Bavière, duchesse
d'Orléans, princesse, 38, 39, 388
PANNARD, Charles-François, 14, 582, 648
PARFAICT, Claude et François, 13, 14, 17, 18, 19, 20,
27, 43, 65, 77, 83, 84, 103, 135, 140, 141, 144, 155,
157, 159, 160, 161, 162, 164, 165, 166, 170, 177, 179,
180, 183, 187, 188, 189, 190, 200, 203, 205, 207, 217,

218, 223, 227, 231, 233, 235, 237, 240, 246, 258, 268, 270, 273, 276, 281, 297, 302, 350, 368, 373, 388, 400, 401, 423, 430, 432, 435, 452, 461, 473, 501, 502, 505, 506, 508, 528, 535, 536, 565, 580, 583, 590, 597, 598, 674, 683

PASQUIER, Pierre, 28, 29

PASSERAT, 499

PAUL, Agnès, 22, 23, 72, 73, 75, 82, 87, 106, 111, 112, 125, 129, 134, 140, 143, 144, 145, 148, 149, 150, 153, 154, 161, 162, 165, 170, 172, 173, 177, 178, 181, 182, 183, 184, 189, 193, 194, 195, 196, 198, 199, 203, 204, 207, 209, 210, 211, 213, 216, 217, 218, 220, 221, 222, 223, 224, 226, 227, 228, 229, 231, 233, 234, 245, 246, 247, 251, 252, 254, 255, 256, 259, 260, 265, 267, 269, 271, 276, 278, 279, 281, 282, 294, 296, 298, 301, 302, 303, 309, 310, 311, 312, 321, 323, 324, 325, 335, 336, 337, 338, 347, 352, 356, 358, 359, 365, 369, 370, 379, 380, 382, 383, 439, 527, 620, 646, 658, 673, 682, 684

PECLAVÉ, Théophile, 234, 254, 257, 258

PÉCOURT, Louis, 56

PELLEGRIN, Jacques, dit le Chevalier, 258, 269, 278, 324, 357, 358, 620, 656, 658, 665

PELLEGRIN, Simon-Joseph (abbé), 70, 73, 84, 93, 96, 131, 253, 254, 256, 257, 258, 260, 269, 278, 279, 280, 287, 298, 300, 301, 310, 321, 322, 323, 324, 325, 332, 333, 334, 335, 336, 338, 339, 343, 344, 345, 346, 349, 352, 354, 357, 358, 369, 403, 411, 412, 415, 417, 418, 419, 421, 423, 424, 431, 439, 554, 596, 598, 613, 619, 620, 654, 658, 665, 669

PELLETIER, 223

PÉTRONE, 547, 556, 558

PICART, Bernard, 396

PIÈTRE, François, 236

PIRON, Alexis, 14, 470

POGET, Louis, commissaire, 79, 80, 326, 327, 333, 340, 343, 370, 373, 376, 583

POIRSON, Martial, 676

POISSON, Paul, 34, 209, 273, 369

PONCE, Nicolas, 269

PONCET, Jeanne-Barbe, 310, 356

PONTIAN, Genoïis (ou PONSEINE Jeneva), dit Gênoïis, 129, 251, 263, 265, 267, 279

POROT Bertrand, 7, 23, 92, 96, 144, 689

POTEAU, Nicolas, 66, 140

PRÉ, Corinne, 23

PRÉVOST, Toussaint, 204, 217, 227

PRIN, Jean-Baptiste, 122, 135, 164, 178, 179, 180, 181, 185, 228, 684

PRUNIER, Pierre, 211, 217, 219, 220, 259

PURE, Michel de, 547

Q

QUÉRO, Dominique, 7, 17, 435, 618, 648

QUETTEVILLE, Susanne, 152

QUINAULT, Philippe, 59, 128, 144, 226, 238, 308, 418, 419, 470, 494, 496, 500, 525, 530, 613, 627, 648, 649

R

RACINE, Jean, 32, 55, 166, 580, 613

RAGUENET, Jean-Baptiste, 123, 124, 126, 253, 259, 260, 265, 294, 302, 320, 322, 334, 362, 505

RAISIN, Françoise, 40

RANIERI, Bartolomeo, 36, 44

RAULY, Guillaume, 83, 84, 85, 92, 95, 96, 227, 237, 238, 239, 240, 257

RAVINET, Pierre, 302, 310

REBUFFÉ, 253, 258, 412

REGNARD, Jean-François, 36, 45, 49, 50, 52, 53, 54, 55, 56, 58, 61, 104, 119, 192, 206, 209, 216, 226, 260, 300, 301, 328, 330, 349, 354, 384, 389, 390, 391, 411, 415, 420, 423, 426, 471, 472, 483, 565, 603, 631, 657, 658, 659, 660, 663, 667, 674, 680, 681, 682

REGNAULT, Jacques-Claude, 321, 322, 324, 325

REGNAULT, Pierre, 173

REMY, 451, 452, 461

RENAUD, 16, 135, 161, 164, 180, 320, 418, 419, 516, 526, 579, 682

RENOUARD, Jacques, 303

REST, Nicolas de, 146

RESTIER, Anne-Catherine, 178, 309

RESTIER, Jean, 178, 195

RESTIER, Louis, 128, 149, 154, 161, 177, 178, 182, 191, 193, 195, 196, 217, 229, 233, 245, 246, 298, 309, 353, 684

REVEREND, Jacques, 180

RICCOBONI, Luigi, 91, 508, 509, 645, 693

RICHEVILLE, Jean de, 359

RITTAUD-HUTINET, Jacques, 101, 103, 106, 108, 113, 115, 120, 125

RIZZONI, Nathalie, 17, 82, 83, 89, 134, 676, 678, 693

ROGER, 54, 55, 161, 204, 328, 330, 337, 347, 358, 439, 441

ROJAS, Fernando de, 368, 428

ROMAGNESI DE BELMONT, Charles-Virgile, 44, 60, 97, 99, 127, 217, 281, 302, 310, 323

ROMAGNESI, Gaëtan, 44, 97, 98, 127, 294

ROMAGNESI, Jean-Antoine, 127, 129, 136, 265, 294, 296, 302, 310, 324, 359, 477, 648

ROMAGNESI, Marc-Antonio, dit Cinthio, 30, 97, 98, 127, 129, 294, 385, 387, 396

ROMAGNESI, Marco, dit Orazio, 27, 44, 140

ROSETTE, 360, 361, 362, 363, 364, 563

ROSIMOND, Jean-Baptiste du Mesnil dit Claude La Rose, 34

ROUGEMONT, Martine de, 16, 17, 68, 70, 91

ROUILLARD, Clarence Dana, 588, 591, 599, 601, 603, 605, 606, 607, 609

ROUSSET DE MISSY, Jean, 324

ROZARD, Catherine, 238, 336, 358

ROZIER, 115

RUBELLIN, Françoise, 7, 17, 19, 31, 72, 88, 134, 135, 137, 153, 238, 283, 285, 286, 287, 288, 290, 305, 307, 308, 331, 332, 333, 339, 364, 380, 382, 423, 425, 430, 435, 456, 457, 463, 468, 470, 483, 492, 496, 497, 503, 522, 523, 529, 540, 555, 556, 558, 591, 594, 595, 603, 648, 650, 658, 662, 670, 671, 673, 681

RUSSELL, Barry, 5, 7, 22, 122, 143, 144, 147, 148, 153, 166, 173, 175, 176, 178, 202, 226, 403, 684

S

SAID, Edward W., 588

SAINT-EDME, Louis Gauthier de, 69, 70, 73, 74, 79, 85, 87, 93, 96, 112, 131, 133, 134, 227, 247, 251, 254, 259, 264, 265, 267, 269, 270, 278, 279, 280, 281, 282, 283, 285, 286, 287, 288, 289, 290, 293, 294, 295, 298, 299, 301, 302, 305, 306, 307, 310, 311, 314, 321, 322, 323, 324, 325, 326, 327, 330, 332, 334, 335, 336, 337, 338, 339, 340, 343, 347, 349, 350, 351, 352, 353, 354, 355, 356, 358, 364, 369, 370, 371, 372, 373, 375, 376, 378, 379, 380, 381, 382, 383, 403, 430, 453, 484, 596, 597, 598, 609, 611, 612, 650, 656, 657, 685, 686

SAINT-ÉVREMOND, Charles de Marguetel de Saint-Denis, seigneur de, 30, 35, 547
 SAINT-MARE, 245, 254, 258
 SAINT-SIMON, Louis de Rouvroy, duc de, 38, 39, 168
 SALLÉ, Etienne, 124, 221, 347, 374
 SALOMON, Jean, dit Dujardin, 123, 189, 278
 SANCY, 364
 SAURIN, Joseph, (SORIN), 76, 80, 93, 94, 251, 258, 277, 282, 285, 286, 287, 294, 303, 304, 311, 321, 334, 335, 338, 345, 350, 351, 358, 361, 362, 372, 373, 375, 376, 377, 411, 425, 430, 453, 514, 532, 535, 555, 583, 584, 598
 SAUVÉ, Alexis, 204
 SCALA, Flaminio, dit Flavio, 202
 SCARRON, Paul, 140, 366, 368, 428
 SCOTT, Virginia, 17, 26, 42
 SEGREST, Colt Brazill, 31, 54, 55, 56, 390, 394, 399, 418, 472, 553
 SELLES, Christophe, 70, 78, 94, 106, 128, 129, 165, 170, 172, 173, 174, 176, 177, 182, 184, 185, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 203, 204, 207, 210, 211, 213, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 224, 227, 229, 231, 242, 259, 276, 302, 323, 346, 382, 473, 554
 SERRE, Solveig, 100, 120, 247
 SGARD, Jean, 100, 112, 116
 SOISSONS, Philippe de, 132
 SOLEINNE, Alexandre Martineau de, 115, 153, 297, 373, 439, 473, 489, 527, 619, 620
 SOLIEL, André, 66, 140
 SPADA, Stefania, 18, 35, 41, 53, 58, 401, 423
 SPAZIANI, Marcello, 16, 17, 144, 201, 202, 209, 219, 226, 238, 244, 249, 256, 280, 297, 326, 327, 329, 340, 357, 371, 376, 391, 392, 402, 406, 421, 430, 436, 437, 452, 684
 SPIELMANN, Guy, 17, 86, 516
 STICOTTI, 648

T

TABARIN, Antoine GIRARD, dit, 31, 53, 690
 TAMPONET (TAMPONNET), 171
 TAVIANI, Ferdinand, 41
 TERRIER, Agnès, 83, 89, 468
 TIPHAINE, 155
 TIQUET, Gilles, dit Dubreuil, 189, 190, 191, 207, 210, 220, 254
 TOMLINSON, Robert, 486, 679, 680
 TORTORITI, Anne, 106, 115, 126, 127, 227, 228, 232, 238, 336, 358
 TORTORITI, Giuseppe (Joseph Tortoriti), 31, 36, 43, 58, 59, 61, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 105, 106, 111, 120, 121, 122, 127, 129, 130, 132, 133, 217, 360, 387,

394, 395, 396, 404, 434, 445, 450, 457, 459, 462, 484, 520, 524, 526, 544, 546, 571, 572, 573, 629, 673
 TORTORITI, Jeanne, 102, 105, 111, 112, 127, 227, 228, 238, 336, 358
 TOSCANO, Angélique (Angelica), 43, 44, 45, 97, 99, 101, 107, 137, 170, 171, 172, 242, 244, 360, 366, 378, 396, 445, 475, 518, 566, 573
 TOSCANO, Grégoire, 99, 101, 102, 127, 135, 358, 360, 375, 396, 445, 563, 574
 TOSCANO, Joseph, 101
 TRASSARD, 221
 TRAVERSE, Mlle de la, 276
 TREVÉL, Pierre, 202, 204, 205, 221
 TRIBOULET, Marie, 152
 TROTT, David, 5, 7, 13, 17, 22, 77, 139, 153, 159, 168, 172, 505, 516, 517, 690, 691
 TURRI, Giovanni Battista, le père, dit Pantalon, 27
 TURRI, le fils, dit Virginio, 27

V

VALLAS, Léon, 103, 105, 107, 108, 109, 110, 111, 115, 180, 347
 VALLET, Jean, 115, 345
 VENDOME, duc de, 122
 VERNEAU, Catherine, 168
 VERSINI, Laurent, 37, 142, 146, 515, 560
 VICENTINI, Tomaso Antonio, 59, 121
 VIDÉ, Charles, 180, 181
 VIEUJOT, Nicolas-Charles, 161, 162, 178, 229, 280, 303, 309
 VILLEROY, Maréchal Duc de, 107, 228, 347, 366
 VINTI, Claudio, 17, 439
 VIOLENTE, 232, 233
 VOISENON, Claude-Henri de Fusée de (abbé), 373
 VONDREBECK, Maurice (Vonderbeck), 7, 16, 28, 30, 37, 67, 68, 70, 80, 83, 92, 94, 109, 131, 134, 141, 144, 145, 149, 151, 153, 154, 155, 156, 160, 161, 163, 164, 165, 167, 170, 172, 175, 182, 184, 185, 187, 188, 189, 190, 194, 195, 198, 199, 204, 208, 210, 216, 217, 219, 225, 226, 227, 232, 233, 237, 255, 269, 271, 278, 321, 323, 336, 403, 411, 527, 645, 649, 684, 685

W

WATTEAU, Antoine, 21, 308, 486, 686
 WILD, Nicole, 23, 64

Z

ZANOTTI, Giovanni Andrea, 44

INDEX DES PIÈCES

A

- Achmet et Almanzine*, 625
- Adieux des officiers ou Vénus justifiée*, *Les*, 45, 54, 55, 438, 439, 440, 441, 503, 531, 567
- Âges*, *Les*, 435
- Alceste*, 236, 237, 244
- Alcide ou le Triomphe d'Hercule (La Mort d'Alcide, La Mort d'Hercule)*, 561, 562, 563, 569, 574, 579, 580, 581, 582, 585, 587
- Amants esclaves*, *Les*, 112, 113
- Amour désœuvré ou les Vacances de Cythère*, *L'*, 449
- Amour fantasque*, *L'*, 364
- Amours d'Arlequin*, *Les*, 106
- Amours de Colombine et d'Arlequin*, *Les*, 270, 272, 274, 287, 288, 289, 290, 291, 292, 506
- Les Amours de Jupiter et d'Io*, *Les*, 478, 669
- Amours de Mars et de Vénus*, *Les*, 254, 441, 443, 444, 445, 502, 503
- Amours de Microton ou les Charmes d'Orcan*, *Les*, 143
- Amours de Tremblotin et de Marinette*, *Les*, 170, 171, 172
- Amours déguisés*, *Les*, 304, 514, 539, 540, 541, 542
- Amours et le mariage d'Isabelle avec Octave troublés par le major de Bagnolet*, *Les*, 674
- Amphitryon*, (Molière), 167, 329, 333, 334
- Amphitryon ou les Deux Arlequins*, 80, 93, 96, 332, 333
- Andromaque*, 166, 613
- Andronic*, 347
- Âne de Lucien ou le Voyageur ridicule*, *L'*, 135
- Animaux raisonnables*, *Les*, 94, 645, 651
- Anneaux magiques*, *Les*, 308
- Apollon à la Foire*, 89, 251
- Arcadie enchantée*, *L'*, 362, 363
- Arion*, 331, 333
- Arlequin à la guinguette*, 76, 79, 95, 253, 254, 256, 257, 258, 261, 262, 263, 411, 412, 414, 415, 416, 417, 419, 421, 422, 423, 425, 426, 427, 431, 439, 452, 654
- Arlequin Atys*, 88, 235, 237, 238, 470
- Arlequin au sabbat*, 294, 296, 365
- Arlequin aux antipodes*, 372
- Arlequin aux Enfers*, 260, 368, 595
- Arlequin avocat*, 35
- Arlequin baron allemand ou le Triomphe de la Folie*, 80, 240, 266, 268, 269, 277, 283, 328, 427, 428, 430, 431, 432, 433, 434, 435, 436, 437, 438
- Arlequin baron suisse*, 428
- Arlequin berger de Lemnos*, 58, 256, 301
- Arlequin chatouilleux sur le point d'honneur*, 370, 371, 372
- Arlequin Chevalier du Soleil*, 398
- Arlequin cochon par amour*, 58
- Arlequin colonel*, 80, 334
- Arlequin comédien aux Champs Élysées*, 651
- Arlequin défenseur d'Homère*, 351, 353, 625, 626, 627, 630, 631, 632
- Arlequin défenseur du beau sexe*, 36, 52, 56
- Arlequin déserteur*, 349, 352, 353, 357, 595, 625, 626, 627, 628, 630, 631, 632, 689, 690
- Arlequin déserteur et défenseur d'Homère*, 349, 351, 353, 625, 626, 627, 630, 631, 632
- Arlequin devin par hasard ou le Lendemain de noces*, 375, 376, 377, 378, 379
- Arlequin dogue d'Angleterre*, 214, 400, 405, 406, 407, 409, 410, 411
- Arlequin écolier ignorant*, voir *Scaramouche pédant scrupuleux*, 198, 199, 219, 288, 503, 504, 505, 508, 510
- Arlequin embarrassé parmi les fripiers*, 591
- Arlequin empereur dans la Lune*, 21, 58, 61, 103, 104, 105, 208, 268, 269, 313, 318, 320, 349, 352, 354, 355, 386, 421, 449, 450, 451, 452, 453, 457, 460, 462, 463, 464, 466, 484, 688, 689
- Arlequin Énée ou la prise de Troie*, 89, 254, 255, 498, 499, 501, 502, 558
- Arlequin enfant*, 225
- Arlequin esprit follet*, 426
- Arlequin et Mezzetin heureux pour un moment*, 339
- Arlequin et Mezzetin morts par amour*, 283, 285, 288, 289, 290, 354, 425, 483, 485, 540
- Arlequin et Octave soldats enrôlés par force*, 393, 400
- Arlequin et Scaramouche juifs errants de Babylone*, 294
- Arlequin et Scaramouche vendangeurs*, 78, 250, 254, 255, 257, 487, 488, 489, 491, 494, 495, 496, 497, 498, 499, 500, 501, 502, 503
- Arlequin favori de la fortune*, 309, 311, 313, 320, 477
- Arlequin feint astrologue, enfant, statue et perroquet*, 369
- Arlequin feint baron allemand*, 428
- Arlequin feint vendeur de chansons, caisse d'oranger, lanterne et sage-femme*, 299
- Arlequin fille malgré lui*, 307, 312, 366, 522
- Arlequin gentilhomme malgré lui ou l'Amant supposé*, 365, 367, 428
- Arlequin gentilhomme par hasard*, 80, 112, 113, 114, 218, 264, 309, 314, 316, 317, 325, 326, 327, 428, 599
- Arlequin grand Turc*, 357, 595, 618, 619, 620, 621, 622, 624
- Arlequin grand vizir*, 18, 72, 224, 294, 295, 303, 339, 344, 401, 483, 588, 589, 590, 591, 594, 595, 596, 597, 598, 600, 603, 606, 607, 608, 609, 610, 611, 612, 613, 614, 615, 617, 618, 620, 621, 622, 624, 625, 689, 690, 692
- Arlequin Grapignan ou la Matrone d'Éphèse*, 35, 48, 49, 51, 173, 176, 344, 385, 395, 544, 545, 546, 547, 549, 550, 551, 552, 553, 554, 555, 556, 557, 558, 559, 561, 684, 689
- Arlequin heureux voleur et Arlequin Héraclius*, 352, 353
- Arlequin homme à bonne fortune*, 36, 57, 61, 104, 192, 291, 298, 300, 384, 386
- Arlequin Hulla*, 372, 373, 377, 379, 583
- Arlequin invisible*, 282, 303, 304, 305, 609
- Arlequin Jason ou la Toison d'or comique*, 35, 54, 386
- Arlequin jouet de la Fortune*, 307, 309, 312, 313, 318
- Arlequin jouet des fées*, 360, 361, 362, 363, 364, 487, 517
- Arlequin larron, prévôt et juge*, 300, 306, 487
- Arlequin lingère du Palais*, 32, 52, 55, 57, 210, 213, 249, 291, 395, 396, 398
- Arlequin Lustucru, grand Turc et Télémaque*, 344, 357, 598, 619, 620
- Arlequin Mahomet*, 80, 81, 93, 334, 335, 598, 604
- Arlequin Mercure galant*, 31, 33
- Arlequin misanthrope*, 390
- Arlequin mule et médecin ignorant*, 274
- Arlequin Orphée le cadet*, 74, 79, 96

Arlequin Pâris, 311
Arlequin pédant scrupuleux, 270, 506
Arlequin peintre, voir *Fille muette ou Arlequin peintre*
Arlequin persécuté par la dame invisible, 384
Arlequin Phaéton, 105, 118, 307, 308, 372
Arlequin poète et petit enfant, 225
Arlequin prince et paysan, 298, 299, 595
Arlequin Protée, 35, 45, 54, 55, 61, 105, 108, 212, 213, 276, 349, 352, 366, 386, 390, 471, 472, 473, 479, 480, 481, 482, 488, 544, 580, 646
Arlequin rival de son maître ou le Quiproquo, 374
Arlequin rival du Docteur pédant scrupuleux, 287, 288, 384, 509, 693
Arlequin roi de Serendib, 277, 294, 295, 298, 299, 301, 427, 606
Arlequin roi de Tripoli, 105, 384, 400
Arlequin roi par hasard, 218, 294, 300, 427, 679
Arlequin Roland, 108, 400, 648, 651, 652, 653, 654, 655
Arlequin Roland furieux, 648, 651, 652, 653, 654, 655
Arlequin soldat et bagage ou Hôte et hôtellerie, 400, 423, 426
Arlequin sultane favorite, 342, 528, 598, 612
Arlequin Thétis, 89, 137, 282, 303, 304, 305, 520
Arlequin toujours Arlequin, 44, 226
Arlequin traitant, 48, 86, 365, 368, 372, 469, 595
Arlequin valet de Merlin, 93, 96, 608
Arlequin valet étourdi, 330, 384
Arlequin vendangeur, 34, 400, 488
Arlequin voleur, prévôt et juge, 306, 307, 384
Arlichino Mercante prodigo, ou le Basilisco del Bernagasso, 509
Armide, 59, 320, 418, 419, 420, 516, 517, 524, 525, 526, 542, 579, 580, 613, 682
Atrée et Thyeste, 231
Atys, 237, 238, 244, 470
Auberge d'Arlequin juge, partie, avocat et témoin, L', 35
Avare, L', 174, 241, 508
Aventures comiques d'Arlequin ou le Triomphe de Bacchus et de Vénus, Les, 251, 253, 265, 558
Aventures comiques d'Arlequin, Les, 251, 253, 265, 343, 474, 478, 558
Aventures d'Arlequin au bal du Cours, Les, 80, 325, 326
Aventures de Cythère, Les, 89, 343, 471, 473, 474, 475, 477, 478, 479, 480, 481, 482, 483, 484, 485, 486, 689
Aventures de Figuerreau, promenade de Bordeaux, Les, 115
Aventures de la Foire, Les, 349

B

Bague enchantée, La, 287, 300, 301
Baguette de Vulcain, La, 36, 47, 52, 55, 360, 386, 423, 567
Bains de la Porte Saint-Bernard, Les, 47, 50, 51, 61
Bajazet, 613
Banqueroutier, Le, 48, 49, 103, 291, 364, 386, 390, 398, 399, 471, 512
Baron de Foeneste, Le, 427, 608
Bel Esprit, Le, 61
Bellérophon, 107
Bérénice, 55, 105, 212, 390, 472, 580
Bois de Boulogne, Le, 647, 679, 680, 681, 682
Bourgeois gentilhomme, Le, 291, 588, 599

C

Cadmus et Hermione, 494, 495, 496, 500, 555

Callirhoé, 295
Cause des femmes, La, 48, 386
Ceinture de Vénus, La, 338, 339, 484, 598, 612, 613, 645
Chinois, Les, 29, 46, 50, 56, 119, 197, 261, 348, 352, 360, 386, 398, 657, 658, 659, 660, 662, 663, 664, 666, 669, 674, 675
Cinna, 33
Circé en postures, 145
Cléopâtre, 34, 682
Cocu vengé, Le, 176
Collier de perles, Le, 144
Colombine Arlequin ou Arlequin Colombine, 355
Colombine avocat pour et contre, 31, 32, 36, 45, 49, 53, 256, 348, 349, 386, 395
Colombine bohémienne, ou fourbine, 536, 542
Colombine devineresse, 304, 514, 529, 536
Comédie des comédiens ou l'Amour charlatan, La, 273, 275
Coquette ou l'Académie des dames, La, 45, 50, 328, 330, 354, 420, 426, 631
Coulouf ou l'heureux hulla, 373
Coupe enchantée, La, 331, 332, 345, 510, 529
Critique de l'homme à bonne fortune, La, 56
Critique de La Cause des femmes, La, 31, 56
Critique de Manto, La, 251
Critique, La, 31, 56, 104, 251, 286, 305

D

Dame diablesse, La, 330, 340, 342
Dame invisible ou l'Amour..., La, 340, 341
Dédains ou le dépit amoureux, Les, 329
Défaite de Darius par Alexandre, La, 168
Démocrite ou Arlequin mari retrouvé, 314
Départ des comédiens, Le, 56, 60, 693
Descente de Mezzetin aux Enfers, La, 58, 209, 249, 256, 260, 301, 349, 483, 528
Désolation des deux Comédies, La, 693
Deux Arlequins, Les, 93, 96, 226, 280, 329, 332, 333, 334, 353, 672
Deux Colombines, Les, 378, 379
Deux Pierrots, Les, 80, 93, 325, 326, 327, 328, 329, 353
Deux Scaramouches et les deux Arlequins, Les, 131, 280
Diable boiteux, Le, 128, 215, 305
Disgrâces d'Arlequin, Les, 329, 349, 353, 354
Divertissement, Le, 287, 288, 319, 446, 489, 499, 505, 529, 570
Divertissements de la Foire, Les, 134, 145
Divorce, Le, 49, 54, 56, 104, 291, 349, 364, 386, 415, 426, 471, 565, 667
Docteur pédant et/ou Gros René écolier, Le, 503
Docteur pédant scrupuleux, Le, 287, 509
Don Juan d'Alvarado, 368, 428
Dottor Bachettone, Il, 508, 509
Double jalousie, La, 280
Double veuvage, Le, 515

E

Eaux de Merlin, Les, 348, 355
Eaux de Mille-Fleurs, Les, 107
École des amants, L', 360, 361
École des femmes, L', 241, 299
École des jaloux, L', 78, 79, 293, 438, 439, 441, 442, 443, 444, 445, 446, 447, 448, 503
École galante ou L'Art d'aimer par Arlequin, L', 110

Empereur dans la Lune, L', 104, 348, 352, 449, 452, 453, 458, 462, 464, 471, 595
Enfant espiègle, L', 225
Enfant prodigue, L', 319, 320
Enlèvement de Proserpine par Pluton roi des Enfers, L', 88
Enrôlement d'Arlequin, L', 298, 300
Escroc, L', 248, 392
Esprit du divorce, L', 565
Europe galante, L', 247, 344, 599, 613, 618, 621, 622

F

Fausse belle-mère, La, 115
Fausse coquette, La, 45, 314, 484, 675
Fausse hypocrite, La, 39
Fausse prude, La, 39, 40
Fausse veuve ou le Jaloux sans jalousie, La, 348
Fées dupes de Rosette, Les, 360, 361
Fées ou les Contes de Ma Mère l'Oie, La, 360, 361, 362, 398, 416, 417, 426, 675, 676, 677, 678
Femme fidèle, La, 112, 113, 114, 264, 266, 416, 417
Femme juge et partie, La, 255, 256, 257, 262, 499, 500, 501, 502, 503
Femmes savantes, Les, 328, 636
Festin de pierre, Le, 181, 208, 209, 215, 231, 294, 297, 298, 307, 311, 347, 349, 356, 359, 477, 488, 528, 530
Fête des paysans, La, 254, 443, 502, 503
Fête galante, La, 106, 486, 680
Fêtes bachiques, Les, 254, 443, 444, 502, 503
Fêtes de Thalie, Les, 596, 599, 613, 614, 615, 617, 618
Fêtes du Cours, Les, 326
Fêtes parisiennes, Les, 252, 270, 271, 272, 430, 506
Fêtes vénitiennes, Les, 270, 506
Fille capitaine, La, 95, 199, 200, 201, 225, 226, 348, 352
Fille de bon sens, La, 52, 434, 629
Fille muette ou Arlequin peintre, La, 373, 381
Fille savante ou Isabelle fille capitaine, La, (Foire), 95, 199, 200, 201, 225, 226, 352
Fille savante, La, (ATI), 199, 200, 205, 226, 386
Filles errantes, Les, 52, 472
Finta Pazza, La, 27, 52
Florentin, Le, 141, 142, 166
Foire de Guibray, La, 81, 334, 335, 598, 694
Foire des fées, La, 645
Foire des poètes ou L'Île du Divorce, La, 566
Foire galante, La, 109, 247, 248, 260, 622
Foire Saint-Germain, La, 21, 52, 53, 57, 105, 206, 208
Folie favorite de l'Amour et de Plutus, La, 360, 361
Folies d'Eularia, Les, 202
Folies d'Isabelle, Les, 201, 202
Fontaine de Sapience, La, 45, 51, 56, 62, 314, 315, 316
Force du naturel, La, 121
Forces de l'Amour et de la Magie, Les, 16, 41, 134, 137, 143, 144, 145, 146
Fourbe sincère, Le, 656, 658, 662, 665, 670, 671, 672, 673
Fourberies de Scapin, Les, 147
Fourberies de Scaramouche, Les, 226

G

Gageure de Pierrot, La, 76, 94, 312, 651
Gazette ou la Précaution inutile, La, 299, 307
Gentilhomme campagnard ou les Débauches d'Arlequin, Le, 433, 434, 438

H

Héraclius, 353
Heureux Naufrage, L', 110, 112, 247, 308, 365

I

Île du Divorce, L', 565
Impromptu de la Folie, L', 31
Intrigues d'Arlequin, Les, 364, 418, 426
Iphigénie en Tauride, 295
Irrésolu, L', 295, 301

J

Jaloux dupé, Le, 380
Jaloux, Le, 129, 308, 380, 382, 540, 670
Jodelet maître et valet, 368, 428
Jugements du duc d'Ossone, Les, 629
Jupiter (sur)pris en flagrant délit, 656
Jupiter curieux impertinent, 89, 252, 497

L

Lendemain de nocces, Le, 375, 376, 377, 378, 379
Lutin amoureux, Le, 384

M

M. de Nigaudinet ou l'Écolier petit-maître, 356
Magie naturelle ou la Magie sans magie, La, 33, 192, 292, 400
Maître valet, Le, 368, 427
Malade imaginaire, Le, 148
Mal-Assortis ou Arlequin gouverneur, Les, (Fuzelier), 311, 380, 560, 561, 562, 563, 564, 568, 570, 572, 576, 577, 578, 579, 580, 581, 583, 584
Mal-Assortis, Les, (Dufresny), 396, 398, 453, 560, 562, 565, 566, 567, 568, 570, 572, 576, 577, 587, 689
Manceau dupé, Le, 330
Manto la Fée, 252
Marchand dupé, Le, 48
Marchand ridicule, Le, 216
Mariage d'Arlequin, Le, 248, 254, 260, 622
Mariage forcé, Le, 167, 512
Matrone d'Éphèse, La, 35, 311, 331, 332, 344, 385, 386, 395, 425, 453, 494, 496, 523, 529, 540, 543, 544, 545, 546, 547, 549, 551, 553, 554, 555, 561
Matrone de Charenton, La, 549, 559
Médecin du temps, Le, 33, 407, 409
Médecin malgré lui, Le, 356
Mélusine, 364
Mère coquette, La, 144
Métamorphoses d'Arlequin, Les, 226, 290, 291, 400
Mezzetin Grand Sophi de Perse, 105, 629, 632, 647
Momies d'Égypte, Les, 53, 57, 680, 681, 682
Monde à la renverse, Le, (ATI), 317
Monde renversé ou Arlequin jouet de la fortune, Le, (ATI), 309, 313, 318
Monde renversé, Le, (Foire), 50
Monsieur de Pourceaugnac, 329, 330, 353, 354

N

Négligeant, Le, 515
Nicandro e Fileno, 34

Noce d'Arlequin, *La*, 292, 400
Nouveautés de la Foire Saint-Germain, *Les*, 364

O

Opéra de campagne, L', 59, 107, 137, 303, 304, 305,
365, 366, 514, 515, 516, 517, 518, 519, 520, 527, 528,
529, 530, 532, 533, 534, 535, 536, 537, 538, 539, 541,
542, 564, 573, 656, 657, 658, 668, 670, 689
Opéra de village, L', 515, 668
Opéra interrompu, L', (*Opéra impromptu*), 107, 366, 367
Oreste, 606
Originaux ou l'Italien, Les, 630, 631
Orphée ou Arlequin aux Enfers, 89, 249, 259, 260, 505,
508, 510

P

Parodie d'Atrée et Thyeste, La, 231, 249
Parodie de Psyché, La, 303, 304, 514, 527, 528, 529,
530, 535, 536, 537, 539, 542, 656, 689
Parodie de Télémaque, La, 56, 137, 338, 339, 345, 354,
596, 619
Pasquin et Marforio, médecins des mœurs, 62, 196, 197,
348, 352, 398, 421, 469, 629
Pédant scrupuleux, Le, 203, 270, 287, 349, 430, 506,
509, 510, 513
Peintre par amour, Le, 400, 418, 426, 671
Pèlerins de Cythère, Les, 303, 304, 311, 474, 475, 477,
478, 486, 514, 520, 528, 529, 537, 538, 539, 540, 541,
542, 558, 689
Pèlerins de la Mecque, Les, 625
Persée, 107, 226, 252, 400
Persée le cadet, 226
Petits-mâîtres, Les, 283, 285, 286, 287, 305, 339, 430
Phaéton, 107, 108, 118, 238, 244, 308, 366, 372
Pharaon, Le, 76, 94, 650, 651
Phèdre, 32
Phénix, Le, 104, 386, 631
Pied de nez, Le, 332
Pierrot Cadmus, 583
Pierrot furieux ou Pierrot Roland, 72, 94, 226, 470, 540,
582, 645, 647, 648, 650, 651, 652, 653, 654, 655, 688
Pierrot Romulus ou le Ravisseur poli, 75, 582, 648
Pierrot Tancrede ou la méprise de l'amour, 583
Plaideurs, Les, 79, 270, 271, 272, 273, 274, 275, 276,
287, 506, 690
Plaisirs de La Tronche, Les, 112
Polichinelle Colin-maillard, 216
Polichinelle Gros-Jean, 648, 654
Port de Mer, Le, 265
Poussins de Léda, Les, 88, 229, 230, 231, 249
Précaution inutile ou Arlequin gazetier de Hollande, La,
299, 371, 372
Précaution inutile, La, 298, 299, 308, 371, 372, 630
Prévention ridicule ou la caverne de Montésinos, La, 248
Prince généreux, Le, 112, 113, 264
Princesse de Chine, La, 625
Procès des comédiens français et italiens ou L'Ombre de
Dominique, Le, 116, 117, 119
Promenade de Rennes, La, 108
Promenade des Terreaux de Lyon, La, 101, 103, 113
Promenades de Paris, Les, 61, 680
Propreté ridicule, La, 32, 384
Provençale, La, 603
Psyché, 89, 514, 517, 528, 529, 530, 531, 532, 533, 534,
535, 536, 537, 539, 542

Pygmées, Les, 142, 143, 146, 147

Q

Quatre Arlequins, Les, 59, 226, 280, 364
Quatre Mariannes, 377
Qui dort dîne, 478
Quiproquo, Le, 374

R

Ravissement d'Hélène, le siège et l'embrasement de
Troie, Le, 88, 185, 187, 191, 438
Ravisseur de sa femme, 376, 377
Régal des dames, Le, 31, 53
Remède anglais ou Arlequin le prince de Quinquina, Le,
33
Retour de la Foire de Bezons, Le, 37, 391
Retour du véritable Arlequin italien à la Foire St-
Germain, Le, 80, 113, 266, 268, 430, 432, 446
Réveillon des dieux, Le, 312, 651
Rhadamiste et Zénobie, 251
Rodogune, 167
Rupture du Carnaval et de la Folie, La, 435

S

Sabbat, Le, 365
Salinières ou La Promenade des fossés, Les, 114
Sancho Pança, gouverneur de l'île Barataria, 185, 188,
190, 295, 489, 490, 497, 499, 502, 503, 566
Scaramouche et Arlequin, Juifs errants de Babylone, 32
Scaramouche pédant scrupuleux (Arlequin écolier
ignorant et Scaramouche pédant scrupuleux), 77, 198,
199, 205, 219, 259, 260, 270, 272, 288, 503, 504, 505,
506, 508, 510, 513, 514
Sémiramis, 357
Soirées d'été, Les, 111, 112, 113
Souffleur ou le Palais de la Fortune, Le, 647
Souffleurs, Les, 399, 483, 484, 647
Souhaits, Les, 62, 349, 386, 416, 645
Spinette lutin amoureux, 384
Surprise de Crémone par les Allemands en personnes
naturelles, La, 173, 175, 176

T

Tableau du mariage, Le, 360, 361
Tartuffe ou l'Imposteur, 119, 174, 508, 509
Télémaque (Calypso), 89, 338, 339, 345, 357, 520, 595,
596, 598, 612, 613, 619
Temple de l'Ennui, Le, 360, 361
Temple du Destin, Le, 348, 354, 355
Thèse des dames, La, 58
Thésée ou La Défaite des Amazones, 88, 168, 171, 172,
187, 188
Thétis et Pélée, 303
Toison d'or comique, La, voir Arlequin Jason
Tombeau de Maître André, Le, 21, 52, 202, 349, 365,
610, 612
Tombeau de Nostradamus, Le, 80, 81, 93, 334, 335, 598
Tontine, La, 334
Traitant, Le, 372
Triomphe de l'amour, Le, 112, 113, 219, 264
Triomphe de Momus et d'Arlequin, Le, 343, 554
Trois faux Turcs, Les, 590

Trois Turcs supposés, Les, 590
Trompeurs trompés, Les, 32, 400, 591
Turcaret, 48, 512
Tyndarides, Les, 229, 230, 231

U

Ulysse et Circé, 50, 61, 438, 645

Usuriers, Les, 33

V

*Vengeance de Colombine ou Arlequin beau-frère du
grand Turc, La, 103*
Vieillard amoureux, Le, 209
Voyage du Parnasse, Le, 651

BIBLIOGRAPHIE

- A – Sources manuscrites
 - I. Œuvres dramatiques
 - II. Notices, registres, mémoires
 - III. Documents et archives
 - 1) Archives Nationales (A. N.)
 - 2) Archives municipales de Lyon, Registres paroissiaux et d'état civil
 - 3) Archives de la Comédie-Française
- B – Sources imprimées
 - I. Œuvres dramatiques
 - 1) Ancien Théâtre-Italien
 - a) Éditions antérieures à 1850
 - Recueils
 - Éditions séparées
 - b) Éditions postérieures à 1850
 - 2) Théâtre de la Foire
 - a) Éditions antérieures à 1850
 - Recueils
 - Éditions séparées
 - b) Éditions postérieures à 1850
 - 3) Autres œuvres dramatiques
 - II. Sources non dramatiques
- C – Études sur le Théâtre-Italien et la tradition italienne
 - I. Ouvrages antérieurs à 1850
 - II. Ouvrages postérieurs à 1850
- D – Études sur les théâtres de la Foire
 - I. Ouvrages antérieurs à 1850
 - II. Ouvrages postérieurs à 1850
- E – Études concernant à la fois le Théâtre-Italien et les théâtres de la Foire
- F – Études sur les spectacles en France aux XVII^e-XVIII^e siècles
 - I. Ouvrages antérieurs à 1850
 - II. Ouvrages postérieurs à 1850
- G – Dictionnaires de théâtre
- H – Études sur les auteurs dramatiques
- I – Études sur les vaudevilles et la musique
- J – Périodiques, mémoires, correspondances, documents sur la société de l'époque
- K – Études sur l'Orient dans la littérature française
- L – Iconographie
 - I. Œuvres
 - II. Études et éditions
- M – Dictionnaires de langue
- N – Sites internet

A – SOURCES MANUSCRITES

I. Œuvres dramatiques

Les Amours de Colombine et d'Arlequin, divertissement pour la Foire Saint-Laurent 1712, ms. BnF, fr. 9312 (*Théâtre inédit de la foire, XVII^e et XVIII^e siècles*), f^{os} 16-34.

Arlequin baron allemand ou le Triomphe de la Folie, ms. BnF, fr. 25476 (*Recueil de pièces du théâtre de la Foire ; divertissements, scénario et couplets*).

BARBIER, Nicolas, *La Vengeance de Colombine ou Arlequin beau-frère du grand Turc*, ms. BnF, fr. 9295, f^{os} 1-54v^o.

BIANCOLELLI, Pierre-François, *Arlequin fille malgré lui*, ms. BnF, fr. 9331 (*Théâtre inédit de Dominique Biancolelli*) ; ms. BnF, fr. 9312 (*Théâtre inédit de la foire, XVII^e et XVIII^e siècles*).

– *Arlequin gentilhomme par hasard*, ms. BnF, fr. 25480 (*Pièces diverses, dont le héros est Arlequin*), f^{os} 164-204 (précédé d'un prologue *La Fontaine de Sapience*).

– *Arlequin prince et paysan*, ms. BnF, fr. 9331 ; ms. BnF, fr. 25480, f^{os} 53-77.

– *Les Deux Pierrot*, ms. BnF, fr. 9331.

La Critique, ms. BnF, fr. 9312, f^{os} 31-34.

DESGRANGES, François Cazeneuve, dit, *Jupiter surpris en flagrant délit*, ms. BnF, fr. 9312, f^{os} 196-205.

DESTOUCHES, Philippe Néricault, et FUZELIER, Louis, *Le Jaloux*, ms. BnF, fr. 9335, Archives Nationales AJ 13 1034.

DUVIVIER de SAINT-BON, *Arlequin favori de la Fortune*, ms. BnF, fr. 25480, f^{os} 118-183 ; (uniquement scénario et couplets), ms. BnF, fr. 9312 (*Théâtre inédit de la foire, XVII^e et XVIII^e siècles*), f^{os} 70-71.

L'École des jaloux, ms. BnF, fr. 25476, f^{os} 44-55.

Les Écriteaux pour les Plaideurs des scènes muettes, ms. BnF, fr. 25476.

L'Empereur dans la Lune [*Arlequin empereur dans la Lune*], ms. BnF, fr. 25480, f^{os} 365-380v^o.

L'Enfant prodigue, ms. BnF, fr. 25480, f^{os} 381-400.

FUZELIER, Louis, *Arlequin déserteur*, ms. BnF, fr. 25480, f^{os} 2-52.

– *Arlequin grand vizir* (2^e et 3^e actes), ms. BnF, fr. 9335 (*Théâtre inédit de Fuzelier*) f^{os} 1-33v^o, ms. BnF, fr. 25480, f^{os} 236-268.

– *Arlequin Héraclius*, ms. BnF, fr. 9335.

– *Arlequin jouet des fées ou les Folies de Rosette*, ms. BnF, fr. 25480 ; ms. BnF, fr. 9335 ; ms. BnF, fr. 9310, f^{os} 122-160.

– *Le Bois de Boulogne*, ms. BnF, fr. 9336, f^{os} 265-279.

– *Colombine bohémienne, ou fourbine*, ms. BnF, fr. 9335, f^{os} 61-91.

- *La Coupe enchantée*, ms. BnF, fr. 9335.
- [attribué à Fuzelier], *Le Curieux impertinent*, ms. BnF, fr. 25476.
- *Fêtes parisiennes (Les Écriteaux de)*, ms. BnF, fr. 25476.
- *Le Lendemain de nocces*, ms. BnF, fr. 9335.
- *Les Mal-Assortis ou Arlequin gouverneur*, ms. BnF, fr. 9335, f^{os} 295-326v^o.
- *La Matrone d'Ephèse*, ms. BnF, fr. 9335, f^{os} 92-120 ; ms. BnF, fr. 25480, f^{os} 425-448, Archives Nationales AJ13 - 1034. [Publiée dans *Anthologie Rubellin*].
- *L'Opéra de campagne*, ms. BnF, fr. 9335, f^{os} 34-60.
- *Orphée ou Arlequin aux Enfers*, ms. BnF, fr. 25476.
- *Les Pèlerins de Cythère*, ms. BnF, fr. 9545 (Bibliothèque de l'Arsenal).
- *Pierrot furieux, ou Pierrot Roland*, ms BnF fr. 9335, f^{os} 331-347.
- *Prologue de l'Opéra de campagne*, BnF, département Musique, ThB Réserve 30.
- *Scaramouche pédant*, ms. BnF, fr. 25476.

LE SAGE, Alain-René, *Arlequin et Mezzetin morts par amour*, ms. BnF, fr. 9314 (*Théâtre inédit de Le Sage*), f^{os} 6-11.

- *Les Petits-mâîtres*, ms. BnF, fr. 9314, f^{os} 1-4v^o.
- *Arlequin gentilhomme malgré lui*, ms. BnF, fr. 9314, f^{os} 12-39.
- avec d'ORNEVAL, Jacques-Philippe, *La Matrone de Charenton*, ms. BnF, fr. 25471 (*Pièces du Théâtre de la Foire qui n'ont point été imprimées*), vol. 1, f^{os} 87-104.

LE TELLIER [attribué à], *Le Festin de pierre*, ms. BnF, fr. 9251, f^{os} 58-70 ; ms. BnF, fr. 9312, f^{os} 206-217 ; *Dom Joan ou le festin de pierre*, ms. BnF, fr. 25480, f^{os} 355-364.

- *La Parodie de Psyché*, ms. BnF, fr. 9312, f^{os} 72-81.

LE TELLIER [CHARPENTIER ?], *Les Aventures de Cythère*, ms. BnF, fr. 9312, f^{os} 82-99v^o.

Le Marchand ridicule, ms. BnF, fr. 9251 f^{os} 159-165, ms. BnF, fr. 9312, f^{os} 12-15. Cette petite pièce pour marionnettes est reproduite dans le *DTP*, t. III, p. 304-311.

ORNEVAL, Jacques Philippe d', *Arlequin aux Enfers*, ms. BnF, fr. 25480, f^{os} 78-99 (La même pièce qu'*Arlequin traitant*).

PELLEGRIN, Simon-Joseph, *Arlequin à la guinguette*, ms. BnF, fr. 25476, f^{os} 16-35.

- *La Bague enchantée*, ms. BnF, fr. 9312.
- [attribué à Simon-Joseph Pellegrin], *Arlequin [Lustucru.] Grand Turc [et Télémaque]*, ms. BnF, fr. 25480, f^{os} 108-117v^o.

II. Notices, registres, mémoires

Collection formée par Nicolas DELAMARE sur l'administration et la police de Paris et de la France. LXXXI Mœurs, ms. BnF, fr. 21625. En particulier : Comédie Italienne (1684-1716), Spectacles de la Foire (1724 -1738), Opéra-Comique. [Cette collection est composée de manuscrits et d'imprimés].

État des pièces jouées aux Foires Saint-Germain et Saint-Laurent depuis l'année 1710. Bibliothèque de l'Opéra, Archives. Théâtres. Paris. Foires St Germain et St Laurent. 1.

Foire Saint-Germain, plans, gravures, documents, 1 vol. in-fol., Bibliothèque historique de la Ville de Paris, CP 6476 (manuscrit : *Mémoire historique*, imprimé : *Copies et extraits des titres de la foire, Extraits des registres du Conseil d'Etat*).

[Fuzelier, Louis], *Minutes concernant l'Opéra-comique en régie*, Bibliothèque de l'Opéra, Fonds Favart, Carton I, C 7.

– *Opéra-Comique*, ms. Bibliothèque de l'Opéra, Fonds Favart, Carton I, C 6.

Nouveaux mémoires sur les spectacles de la Foire par un entrepreneur de lazzi, dédiés à un acteur forain, Bibliothèque de l'Opéra, Rés. 611.

Recueil de notices concernant divers opéras comiques joués sur les théâtres de la Foire, Bibliothèque de l'Opéra, Rés. 663. [En particulier, les notices et textes suivants : *Les Deux Pierrot* (Biancolelli, 1714), *Arlequin jouet de la fortune* (Duvivier de Saint-Bon, 1714), *Le Festin de pierre* (Le Tellier, 1714), *Prologue du Jeune vieillard* (Le Sage, d'Orneval, Fuzelier, 1722), *Prologue en écritaux représenté au Jeu de paume du Bel-Air par M. Le Sage* (1712), *Prologue fait sur la remise de la Parodie de Télémaque* (Le Sage, 1715), *La Parodie d'Amphitryon* (Raguenet, 1713)].

Recueil des documents manuscrits concernant l'Opéra-comique, la Comédie-Italienne, l'Académie royale de musique, ms. BnF, fr. 3534 (Bibliothèque de l'Arsenal).

III. Documents et archives

1) Archives Nationales (A. N.)

Série O: Maison du Roi.

O¹ 15 f^o 193 : Secrétariat d'état de la maison du Roi (24 mars 1671, permission aux sauteurs anglais).

O¹ 23 f^o 17v et f^o 24 : Secrétariat d'état de la maison du Roi (30 janvier et 4 février 1679, deux lettres de Colbert à Nicolas de La Reynie).

O¹ 25 f^o 112 : Secrétariat d'état de la maison du Roi, 30 mars 1681 (Permission a Philippes Jouilliani Scotto de poser deux gardes aux endroits ou il se fait voir).

Minutier central

Étude V, 182 – 3 septembre 1714 : société (Catherine Baron et Saint-Edme)

Étude VII, 199 – 1^{er} février 1712 : bail de lustres (Octave, Saint-Edme etc.)

– 26 février 1712 : Louis Restier

– 11 mars 1712 : engagement (Catherine Vondrebeck, Vieuxjot)

Étude VIII, 899 – 11 juillet 1713 : bail du préau de la FSG à Octave

Étude XII, 166 – 2 octobre 1710 : contrat de mariage de Louis Gauthier de Saint-Edme et de Marie Duchemin

- transport d'apprentissage (Jean-Baptiste Prin, Charles Alard,
Crépin Boulanger)
– 20 septembre 1703 : apprentissage (Charles Alard)
- 356 – 4 février 1704 : convention (Louis Nivelon, Chritophe Selles)
– 10 mars 1704 : engagement de Jean-Baptiste Prin chez la veuve Maurice
– 12 mars 1704 : engagement de Charlotte Labé chez la veuve Maurice
- 359 – 26 février 1705 : convention (Jeanne Godefroy, Antoine Delalauze, Agathe de Scio)
– 4 avril 1705 : engagement (Jeanne Godefroy, Jean Salomon)
– 9 avril 1705 : compte et obligation (Jeanne Godefroy)
- 362 – 26 janvier 1706 : engagement (Léonard Lacour, A. Coffa)
– 28 janvier 1706 : donation (d'Anne Coffa, veuve d'un danseur et voltigeur, à Étienne Lefèvre, sauteur et voltigeur)
– 11 février 1706 : convention (Louis Restier, Julien et Marie Oserais)
– 9 mars 1706 : compte (Louis Restier)
– 26 mars 1706 : convention (engagement de Pierre Maillot chez la veuve Maurice)
– 29 mars 1706 : convention (cession de loge de Michu de Rochefort à Selles)
- 371 – 16 janvier 1709 : quittance (Pierre Antoine Paguet/Paggetti, Nanon Paguet, Jeanne Godefroy de Martinengue)
- 372^{bis} – 30 mars 1710 : engagement d'Antoine Hyacinthe ou Jacinthe par Louis Nivelon
– 10 avril : engagement d'Ange-Augustin Babron par Louis Nivelon
- 373 – 17 mars 1710 : engagement (L. Restier, Ozerais)
– 5 avril 1710 : engagement de Jean Arangolin par Louis Nivelon
– 6 avril 1710 : engagement de Christophe Bruloï (Bruillot) et de son épouse Élisabeth Jacquelot par Louis Nivelon
– 9 avril 1710 : société (Louis Restier, Gertrude et Gérard Boon)
- 385 – 26 juin 1714 : bail (Jacques Regnault, Alexandre Bertrand)
- Étude CI, 145 – 21 juillet 1711 : acte d'association de Pierre de Lajoute, Bertrand et Raguenet

2) Archives municipales de Lyon, Registres paroissiaux et d'état civil

Registres de la paroisse Sainte-Croix, cote 1GG412 (période 03/01/1709 – 31/12/1709), 10 mai 1709 (« Bapt[ême] de Jean de La Lauze »).

Registres de la paroisse Sainte-Croix, cote 1GG412 (période 03/01/1710 – 01/01/1711), 6 juin 1710 (« Bapt[ême] de Bonis »).

Registres de la paroisse Sainte-Croix, cote 1GG413 (période 02/01/1715 – 31/12/1715), 1 juillet 1715 (Mariage de Guillaume Moylin).

Registres de la paroisse Ainay (Saint-Michel puis Saint-Martin) cote 1GG342 (période 17/01/1701 - 29/12/1703), extrait N° 181, 26 août 1703 (« B[aptême] Charles Alexandre Biancolelli »).

Registres de la paroisse d'Ainay (Saint-Michel puis Saint-Martin), cote 1GG343 (période 11/01/1708 – 01/01/1709), extrait N° 257, 10 mai 1708 (« B[aptême] de Louis de La Lauze »). [Ce registre est abimé et ne suit pas l'ordre chronologique]

Registres de la paroisse d'Ainay (Saint-Michel puis Saint-Martin), cote 1GG343 (période 01/01/1710 – 31/12/1710), extrait N° 71, 6 juin 1710 (B[aptême] de Claude Bonis), extrait N° 111, 16 août 1710 (« B[aptême] d'Elisabeth Hamoche »).

3) Archives de la Comédie-Française

Deuxième Dossier : Pour les Seuls Comédiens du Roi Rue Mazarine contre le Sr Scott buveur d'eau. Sentence du 13 mars 1681. Consultable en ligne : http://www.theatrales.uqam.ca/foires/mss_cf01.html#titre

Troisième dossier : Contre Languicher danseur de corde. 20 mars 1681. Consultable en ligne : http://www.theatrales.uqam.ca/foires/mss_cf03.html#titre

Recueil d'extraits [1706] : Sentence de police contre Bertrand, 10 février 1690. Consultable en ligne : http://www.theatrales.uqam.ca/foires/mss_cf04.html#16900210.

B – SOURCES IMPRIMÉES

I. Œuvres dramatiques

1) Ancien Théâtre-Italien

a) Éditions antérieures à 1850

– *Recueils*

GHERARDI, Évariste (éd.), *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.

– *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, 6 vol.

– *Le Théâtre Italien ou le Recueil général de toutes les comédies et scènes françaises jouées par les Comédiens Italiens du Roi*, Paris, Briasson, 1741, rééd. Genève, Slatkine, 1969.

– [contrefaçon] *Le Théâtre Italien, ou le Recueil de toutes les scènes françaises qui ont été jouées sur le Théâtre Italien de l'Hôtel de Bourgogne. Augmenté de la comédie des Souffleurs*, Genève, Jacques Dentand, 1695.

[COSTANTINI, Angelo, et COTOLENDI, Charles, éd.], *Supplément du Théâtre Italien ou Recueil des scènes françaises qui ont été représentées sur le Théâtre Italien de l'Hôtel de Bourgogne, lesquelles n'ont point encore été imprimées*, « tome II, première édition », « Bruxelles, chez M*** » [Rouen ?], 1697.

– *Supplément du Théâtre Italien, ou Nouveau recueil des comédies et scènes françaises qui ont été jouées sur le Théâtre Italien par les Comédiens du Roi de l'Hôtel de Bourgogne à Paris*, t. III, Amsterdam, Adrian Braakman (Suivant la copie de Paris), 1697.

– *Éditions séparées*

[GIRARDIN] Sujet de la comédie italienne intitulée *Le Collier de perles*, mêlée de ballets et de musique. Paris, R. Ballard, 1672.

[FATOUVILLE, Anne Mauduit de, attr. à], *Grapignan ou Arlequin procureur*, Paris, C. Blageart, 1684. Édition partagée : Lyon, T. Amaulry, 1684. Réédition : Amsterdam, H. Schelte, 1705.

[FATOUVILLE, Anne Mauduit de, attr. à] *Arlequin empereur dans la Lune*, Troyes, Garnier, s. d.

b) Éditions postérieures à 1850

BLANC, André, (éd.), Anne Mauduit de Fatouville, *Arlequin Protée*, dans *Théâtre du XVII^e siècle*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1992, p. 244-268.

CALAME, Alexandre (éd.), Jean-François Regnard, *Comédies du théâtre italien*, Genève, Droz, 1981.

COLAJANNI, Giuliana, *Les Scenarios franco-italiens du Ms. 9329 de la B. N. Roma*, Edizioni di storia e letteratura, 1970.

GAMBELLI, Delia, *Arlecchino a Parigi, lo scenario di Domenico Biancolelli*, Roma, Bulzoni Editore, 1997, 2 vol.

MAZOUER, Charles, GUICHEMERRE, Roger (éd.), Évariste Gherardi, *Le Théâtre italien*, Paris, STFM, 1996, 2 vol.

RIZZONI Nathalie (éd.), Charles Dufresny et Claude-Ignace Brugière de Barante, *Les Fées ou Les Contes de Ma Mère l'Oie*, dans *L'Âge d'or du conte de fées : de la comédie à la critique (1690-1709)*, « La Bibliothèque des Génies et des Fées », t. 5, sous la direction de Nadine Jasmin, Paris, Éditions Honoré Champion, 2007.

SAKHNOVSKAIA-PANKEEVA, Anastasia (éd.), *Italianski teatr Gherardi*, isbrannoe (Le Théâtre Italien de Gherardi, pièces choisies), quinze pièces traduites en russe, présentées et annotées, Édition de la Bibliothèque Théâtrale d'État de Saint-Petersbourg, Saint-Petersbourg, 2007, 2 vol.

SPADA, Stefania, *Domenico Biancolelli ou l'art d'improviser*, textes, documents, introduction, notes, Naples, Institut universitaire oriental, 1969.

SPAZIANI, Marcello (éd.), *Il «Théâtre Italien» di Gherardi*, Roma, Edizioni Del'Ateneo, 1966.

2) Théâtre de la Foire

a) Éditions antérieures à 1850

– Recueils

LE SAGE, Alain-René, et 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 Ganeau, 1721, veuve Pissot, 1728, Pierre Gandouin, 1731-1737, 9 t. Tome IX, éd. Denis CAROLET, Paris, Prault fils, 1734. Rééd. Genève, Slatkine, 1968.

– Éditions séparées

CHARPENTIER [attribué à], *Les Chansons des amours de Jupiter et d'Io*, Paris, G. Lamesle, 1718.

L'École des jaloux, Paris, G. Valleyre, 1713.

Les Écriteaux pour les Plaideurs des scènes muettes, Paris, G. Valleyre, 1712.

La Femme juge et partie, divertissement muet, Paris, J. Josse, s. d. [Permis d'imprimer : 8 août 1711].

FUZELIER, Louis, *Apollon à la foire*, divertissement muet, Paris, s. n., 1711.

– *Arlequin et Scaramouche vendangeurs*, divertissement. Précédé d'un prologue, et suivi de *Pierrot Sancho Pança gouverneur de l'île Barataria*, s. l. n. d. [Permis d'imprimer : 8 juillet 1711].

– *Arlequin Énée ou la Prise de Troie*, comédie en trois actes et un prologue, s. l. n. d. [Permis d'imprimer : 8 juillet 1711].

– *Les Écriteaux des Fêtes parisiennes*, s. l. n. d. [Permis d'imprimer : 30 janvier 1712].

– *Scaramouche pédant*, divertissement. *Orphée ou Arlequin aux Enfers*, divertissement qui a été joué en suite du *Pédant*, Paris, G. Valleyre, 1711.

– *Jupiter curieux impertinent*, avec la scène du vin mousseux, Paris, s.n., 1711.

– *Le Ravisement d'Hélène, le siège et l'embrasement de Troie*, Paris, A. Chrétien, 1705.

LE TELLIER, Jean-François, *Les Pèlerines de Cythère* [argument], s. l. n. d. [Bibliothèque de l'Arsenal, cote GD-15770. En réalité, il s'agit d'un extrait du *DTP*].

PELLEGRIN, Simon-Joseph (attribué à), *Arlequin à la guinguette*, Paris, Rebuffé, 1711.

RAGUENET, Jean-Baptiste (attribué à), *La Parodie d'Amphitryon*, s. l., s. n., 1713. [Le catalogue de la BnF attribue cette pièce au « Sr Dolet et Consors »].

Récit des divertissements de la foire représentés par la Troupe des Sauteurs des Forces de l'Amour et de la Magie, Paris, 1678.

Le Retour d'Arlequin à la Foire, prologue. *Arlequin Baron allemand ou le Triomphe de la Folie*, comédie en trois actes ; divertissement à la muette, Paris, G. Valleyre, 1712.

b) 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 (éd.), *Anthologie de pièces du Théâtre de la Foire*, Egham, Surrey, Runnymede Books, 1996.

DEGAUQUE, Isabelle (dir.), *Médée, un monstre sur scène. Réécritures parodiques du mythe 1727-1749*, Saint-Gély-du-Fesc, Éditions Espaces 34, 2008.

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.

LURCEL, Dominique (éd.), *Théâtre de la Foire au XVIII^e siècle*, Paris, UGE, 1983.

MAROT, Guillemette, et NAKAYAMA, Tomoko (éd.), Marc-Antoine Legrand, *La Française italienne*, Pierre-François Biancolelli, Jean-Antoine Romagnesi et Louis Fuzelier, *L'Italienne française*, Jean-Antoine Romagnesi, *Le Retour de la tragédie française*, Montpellier, Éditions Espaces 34, 2007.

RUBELLIN, Françoise (dir.), *Théâtre de la Foire. Anthologie de pièces inédites 1712-1736*, Montpellier, Éditions Espaces 34, 2005.

– *Pyrame et Thisbé. Un opéra au miroir de ses parodies 1726-1779*, Montpellier, Éditions Espaces 34, 2007.

RUBELLIN, Françoise (éd.), *Atys burlesque, parodies de l'opéra de Quinault et Lully à la Foire et à la Comédie-Italienne, 1726-1738*, Saint-Gély-du-Fesc, Éditions Espaces 34, 2011.

SPAZIANI, Marcello (éd.), *Il Teatro della « Foire », dieci commedie di Alard, Fuzelier, Le Sage, D'Orneval, La Font, Piron*, Roma, Ateneo, 1965.

VISSIÈRE, Isabelle et Jean-Louis (éd.), Alain-René Lesage, *Théâtre de la Foire (1715-1726)*, Paris, Éditions Desjonquères, 2000.

3) Autres œuvres dramatiques

BARBIER, Nicolas, *L'Heureux naufrage, comédie [...] représentée à Lyon pour la première fois par la troupe du Sr. Dominique, dans la salle de Belle-Cour, le 18 août 1710*, Lyon, A. Briasson, 1710.

– *L'Opéra interrompu*, comédie mise au théâtre par M. B***, Lyon, A. Périsse, 1707.

– *La Vengeance de Colombine ou Arlequin beau-frère du Grand Turc*, comédie, avec la parodie de l'opéra de *Tancredi*, Constantinople, chez Ibrahim-Bek, imprimeur ordinaire de Sa Hautesse et du Divan, derrière le vieux sérail, au Croissant d'argent, 1703.

BIANCOLELLI, Pierre-François, *Les Amants esclaves*, comédie mise au théâtre par M^e D***, Lyon, C. Chapuis, 1711.

– *La Foire galante ou le Mariage d'Arlequin*, s. l. n. d.

– *Nouveau théâtre italien, contenant, Le Prince généreux ou le Triomphe de l'amour, La Femme fidèle, Arlequin gentilhomme par hasard*, Paris, J. Edouard, 1712.

– *Nouveau théâtre italien, contenant, Le Prince généreux ou le Triomphe de l'amour, La Femme fidèle, Arlequin gentilhomme par hasard, L'École galante*, Anvers, Huysens, 1713.

– *Le Procès des comédiens français et italiens ou l'ombre de Dominique*, comédie nouvelle [...] mise au théâtre par Mr D***, s. l. n. d.

– *La Promenade des Terreaux de Lyon*, comédie présentée par Georges Couton, Michel Prunier, Jacques Rittaud-Hutinet. Lyon, Université Lyon II, Centre d'études et de recherches théâtrales, 1977.

BORDELON, Laurent, abbé, *Arlequin comédien aux Champs Elysées*, Paris, Arnoul Seneuze, 1691.

CAMPISTRON, Jean Galbert de, *Alcide*, suivant la copie imprimée à Paris, 1693. Musique de L. Lully et M. Marais.

CORNEILLE, Thomas, FONTENELLE, Bernard Le Bouyer de, *Psyché*, dans le *Recueil général des opéra représentés par l'Académie royale de musique*, Paris, Christophe Ballard, 1703, t. II, p. 69-134.

DANCHET, Antoine, *Les Amours de Vénus*, dans *Théâtre de Danchet*, Paris, Grangé, Robustel et Le Loup, 1751, 4 vol., t. III, p. 183-216.

FUZELIER, Louis, *Les Amours déguisés*, ballet, Paris, Pierre Ribou, 1713.

LA FONT, Joseph de, *Les Fêtes de Thalie*, ballet, Paris, Pierre Ribou, 1714.

LA MOTTE, Antoine Houdar de, *L'Europe galante*, ballet, Paris, Ballard, 1697.

– *La Matrone d'Ephèse*, Paris, Pierre Ribou, 1702.

LE SAGE, Alain René, *Turcaret*, précédé de *Crispin rival de son maître*, éd. Nathalie Rizzoni, Paris, Le Livre de Poche, 1999.

MOLIÈRE, Jean-Baptiste Poquelin, dit, *Œuvres complètes*, éd. Georges Couton, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1971, 2 vol.

– *Œuvres complètes*, éd. Georges Forestier et Claude Bourqui, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2010, 2 vol.

MONTFLEURY, Antoine-Jacob de, *L'École des jaloux ou le Cocu volontaire*, Paris, Compagnie des libraires, 1761.

MOREAU de BRASEY, Jacques, *Théâtre de M. D. B. C. D. L.*, s. l. n. d.

PALAPRAT, Jean de, *Œuvres*, Paris, Pierre Ribou, 1712, 2 vol.

PELLEGRIN, Simon-Joseph, *Télémaque*, Paris, P. Riboud, 1714.

QUINAULT, Philippe, *Armide*, imprimé à Rouen, et se vend à Paris, chez Pierre Ribou, 1713 (4^{ème} édition). Musique de J.-B. Lully.

– *Cadmus et Hermione*, Paris, aux dépens de l'Académie, impr. de R. Baudry, 1674. Musique de J.-B. Lully.

– *Isis*, Paris, C. Ballard, 1677. Musique de J.-B. Lully.

REGNARD, Jean-François, *Œuvres*, Paris, chez les libraires associés, 1770, 4 vol.

II. Sources non dramatiques

ARGENSON, René Louis de Voyer, marquis d', *Notices sur les œuvres de théâtre*, pub. par H. Lagrave, Studies on Voltaire and the Eighteenth Century, vol. XLIII. Institut et musée Voltaire, Les Délices, Genève, 1966, 2 vol.

COTOLENDI, Charles, *Arliquiniana ou les Bons mots, les histoires plaisantes et agréables recueillies des conversations d'Arlequin*. Seconde édition augmentée, Lyon, chez Jacques Guerrier, 1694.

– *Le Livre sans nom, divisé en cinq dialogues*, Paris, Brunet, 1695.

GHERARDI, Évariste, *Requête du sieur Gherardi, comédien italien du roi, contre partie des comédiens ses camarades* (Signé Fleureau), s. l. n. d.

M. D. L. R., « Mémoire historique sur la Foire Saint-Germain, adressé à Madame M... », dans *Mercure de France*, mars 1740, p. 489-497 ; mai 1740, p. 853-864. Ce *Mémoire* intéressant pour les débuts des foires parisiennes s'appuie en grande partie sur l'*Histoire de l'abbaye royale de Saint-Germain-des-Prés* de Jacques Bouillart publiée en 1724.

MALINGREAU, Ch., *Arlequiniana, ou Jeux de mots de Dominique et autres*, Paris, Roux, 1801.

Mémoire instructif, pour servir en la cause pendante en l'audience de la grand'-chambre pour Charles Dolet, Antoine Delaplace et Alexandre Bertrand, associés pour la représentation des spectacles aux foires S. Germain et S. Laurent, appelants d'une sentence rendue par le sieur Lieutenant général de police au Châtelet de Paris, le neuf septembre 1707, contre la troupe des Comédiens ordinaires du roi, intimés, S. l. n. d.

MONNET, Jean, *Supplément au Roman comique ou 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*, Londres, s. n., 1772.

La Pompe funèbre d'Arlequin mort le dernier jour d'août 1700, Paris, J. Musier, 1701.

C – ÉTUDES SUR LE THÉÂTRE ITALIEN ET LA TRADITION ITALIENNE

I. Ouvrages antérieurs à 1850

DESBOULMIERS, Jean-Auguste Jullien, dit, *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, 7 vol. Reproduction : Genève, Slatkine reprints, 1968, 2 vol.

DU GÉRARD N. B. *Tables alphabétiques et chronologiques des pièces représentées sur l'Ancien Théâtre Italien*, Paris, Prault, 1750. Reproduction : Genève, Slatkine, 1970.

ORIGNY, Antoine d', *Annales du théâtre italien depuis son origine jusqu'à ce jour*, Paris, Veuve Duchesne, 1788, 3 vol. ; Genève, Slatkine reprints, 1970, 3 t. en 1 vol.

PARFAICT, Claude et François, *Histoire de l'Ancien Théâtre Italien depuis son origine en France jusqu'à sa suppression, en l'année 1697, suivie des extraits ou canevas des meilleures pièces italiennes qui n'ont jamais été imprimées*, Paris, Lambert, 1753.

RICCOBONI, Luigi, *Histoire du théâtre italien depuis la décadence de la comédie latine ; avec un catalogue des tragédies et comédies italiennes imprimées depuis l'an 1500, jusqu'à l'an 1600, et une dissertation sur la tragédie moderne*, Paris, A. Cailleau, 1730-31, 2 vol. (rééd. Torino, Bottega d'Erasmus, 1968).

SAINT-EVREMOND, Charles de Molière de Saint-Denis de, *Œuvres mêlées*, Amsterdam, Pierre Mortier, 1706, t. III (*De la Comédie Italienne*, p. 216-223).

II. Ouvrages postérieurs à 1850

APOLLONIO, Mario, *Storia della commedia dell'arte*, Roma e Milano, Augustea, 1930. Rééd. Firenze, Sansoni, 1982.

ABIRACHED, Robert, « Molière et la *Commedia dell'arte*: le détournement du jeu », *Revue d'Histoire du Théâtre*, 1974, n° 3, p. 223-228.

AMICO, Sandro D', « Le Théâtre italien », dans *Histoire des spectacles*, Paris, Gallimard, Encyclopédie de la Pléiade, 1965, p. 625-653.

ATTINGER, Gustave, *L'Esprit de la Commedia dell'arte dans le théâtre français*, Paris, Librairie Théâtrale, 1950.

BASCHE, Armand, *Les Comédiens italiens à la Cour de France sous Charles IX, Henri III, Henri IV et Louis XIII*, Paris, Plon, 1882.

BEC, Christian, MAMCZARZ, Irène, (éd.) *Le Théâtre italien et l'Europe : XV^e- XVII^e siècles*, actes du 1^{er} Congrès International, Paris 17-18 octobre 1980, Paris, Presses Universitaires de France, 1983.

BOUQUET, Guy, « Les comédiens italiens à Paris au temps de Louis XIV », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, 1979, t. 26, p. 422-438.

BRENNER, Clarence, *The Théâtre Italien in the XVIIIth Century. Its Repertory (1716-1793)*, University of California, Public. in Modern Philology, vol. 63, Berkeley, 1961.

BROOKS, William, « Louis XIV's dismissal of the Italian actors : the episode of *La Fausse prude* », *The Modern Language Review*, October 1996, volume 91, part 4, p. 840-847.

BOURQUI, Claude, *La Commedia dell'arte. Introduction au théâtre professionnel italien entre le XVI^e et le XVIII^e siècles*, Paris, SEDES, 1999. Nouvelle édition : Armand Colin, 2011.

CAMPARDON, Émile, *Les Comédiens du roi de la troupe italienne pendant les deux derniers siècles*, Paris, Berger-Levrault et Cie, 1880, 2 vol.

– avec LONGNON, Auguste, *La Vieillesse de Scaramouche, 1690-1694, documents inédits*, Paris, 1875.

CECCHI, Umberto, *I giorni di Arlecchino : Evaristo Gherardi e la commedia dell'arte*, Prato, Azienda autonoma di turismo, [196-?]

CEDERNA, Camilla M. (dir.), *Le Théâtre Italien en France à l'époque des Lumières : entre attraction et dénégation*, Lille, Université Charles-de-Gaulle – Lille 3, collection UL 3 travaux et recherches, 2012.

CHAOUCHE, Sabine, « Le goût italien à la Comédie-Française », dans *Le Livre du monde et le monde des livres. Mélanges en l'honneur de François Moureau*, Gérard Ferreyrolles et Laurent Versini (dir.), Paris, PUPS, 2012, p. 231-238.

CIANCARELLI, Roberto, « Modalité de réadaptation de l'espace dans le théâtre italien au XVII^e siècle », dans *Les Lieux du spectacle dans l'Europe du XVII^e siècle* (actes du colloque du Centre de recherches sur le XVII^e siècle européen, Université Michel de Montaigne – Bordeaux III, 11 – 13 mars 2004), éd. par Charles Mazouer. Tübingen, G. Narr, 2006, p. 141-147.

CLARKE, Jan, « The expulsion of the Italians from the Hôtel de Bourgogne en 1697 », *Seventeenth-Century French Studies*, 1992, XIV, p. 97-117.

CLAVILIER, Michèle, DUCHEFDELAVILLE, Danielle, *Commedia dell'arte : le jeu masqué*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 2005.

CONESA, Gabriel, « Molière et l'héritage du jeu comique italien », dans *L'Art du théâtre. Mélanges en hommage à Robert Garapon*, Paris, PUF, 1992, p. 177-187.

COURVILLE, Xavier de, « Jeu italien contre jeu français », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, Paris, Société d'Édition « Les Belles-Lettres », 1963, n° 15, p. 189-199.

DELOFFRE, Frédéric, « Aspects inconnus de l'Ancien Théâtre Italien », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, Paris, Société d'Édition « Les Belles-Lettres », 1963, n° 15, p. 177-188.

DE LUCA, Emanuele, « La circulation des acteurs italiens et des genres dramatiques dans la première moitié du XVIII^e siècle », dans *L'Opéra de Paris, la Comédie-Française et l'Opéra-Comique. Approches comparées (1669-2010)*, éd. par Sabine Chaouche, Denis Herlin et Solveig Serre, Paris, École des chartes, 2012, p. 241-249.

DUBOIS-KERVAN, Geneviève, « L'Acte de baptême de Silvia », *Dix-Huitième Siècle*, t. 35, 2003, p. 537-542.

DUCHARTRE, Pierre-Louis, *La Commedia dell'arte et ses enfants*, Paris, Éditions d'Art et d'Industrie, 1955 ; Paris, Librairie théâtrale, 1978.

FORSANS, Ola-Alexandre, *Le Théâtre de Lelio : étude du répertoire du Nouveau Théâtre italien de 1716 à 1729*, Oxford, Voltaire Foundation, SVEC, 2006, 08.

GALLE, Léon, « Un engagement d'artiste au théâtre de Lyon en 1710 », *La Revue du Lyonnais*, 1899, n° 28, p. 264-266.

GAMBELLI, Delia, *Arlecchino a Parigi, dall'inferno alla corte del re sole*, Roma, Bulzoni Editore, 1993.

GRIFFITHS, Bruce, « Sunset : From *Commedia dell'Arte* to Comédie Italienne », dans *Studies in the Commedia dell'Arte*, éd. David J. George et Christopher J. Gossip, Cardiff, University of Wales Press, 1993, p. 91-106.

GUARDENTI, Renzo, *Gli Italiani a Parigi : la Comédie italienne (1660-1697) : storia, pratica scenica, iconografia*, Roma, Bulzoni, 1990, 2 vol., coll. « Biblioteca teatrale », 63.

– « Per le vie della provincia: i comici italiani e *La Vengeance de Colombine* di Nicolas Barbier », *Biblioteca Teatrale*, 1992, t. 25, p.1-36.

GUEULLETTE, Thomas-Simon, *Notes et souvenirs sur le Théâtre-Italien au XVIII^e siècle*, Paris, Droz, 1938.

GUICHEMERRE, Roger, « Le burlesque mythologique dans le *Théâtre Italien* de Gherardi », dans *La Mythologie au XVII^e siècle*, Actes du 11^e colloque du C. M. R. 17, janvier 1981, p. 187-196.

HECK, Thomas F., *Commedia dell'arte. A Guide to the primary and secondary literature*, New York, Garland, 1988.

IMBROSCIO, Carmelina, « Arlequin dans la Lune », dans *Arlequin et ses masques* (actes du colloque franco-italien de Dijon, 1991), Dijon, 1992, p. 197-205.

JOLIBERT, Bernard, *La Commedia dell'arte et son influence en France*, Paris ; Montréal, L'Harmattan, 2000.

KIRKNESS, W. John, *Le Français du Théâtre Italien, d'après le Recueil de Gherardi, 1681-1697*, Genève, Librairie Droz, 1971.

KOCH, Philip, « Les dernières années de Mezzetin : vérité et légendes », *Dix-huitième siècle*, 1979, n° 11, p. 307-319.

- « Nature et signification des "Sujets de plusieurs comédies italiennes" », *Revue d'Histoire du Théâtre*, 1986, 1^{er} trimestre, n° 38, p. 67-87.
- LEBÈGUE, Raymond, « La comédie italienne en France au XVI^e siècle », *Revue de Littérature Comparée*, 1950, n° 24, p. 5-24.
- « Premières infiltrations de la commedia dell'arte dans le théâtre français », dans *Les Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, Paris, Société d'Édition « Les Belles-Lettres », 1963, n° 15, p. 165-176.
- LUCIANI, Gérard, « Le compagnie di teatro italiane in Francia nel XVIII secolo », *Quaderni di Teatro*, 1985 (août), n° 29, p. 18-29.
- MARCH, Florence, « Farce, satire et science dans *The Emperor of the Moon* (1687) d'Aphra Behn », *Études Épistémè*, automne 2006, n° 10, p. 99-115.
- MAZOUER, Charles, *Le Théâtre d'Arlequin. Comédies et comédiens italiens en France au XVII^e siècle*, Schena editore, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2002 (Biblioteca della ricerca).
- « Le jeu avec les objets dans le *Scenario* de Domenico Biancolelli », dans *Le Comique corporel : mouvement et comique dans l'espace théâtral du XVII^e siècle*, éd. par Eva Erdmann et Konrad Schoell, Tübingen, Gunter Narr., 2006, p. 85-99.
- MELDOLESI, Claudio, « Il teatro dell'arte di piacere. Esperienze italiane nel Settecento francese », dans *Il Teatro italiano nel Settecento*, dir. Gerardo Guccini, Bologna, Società editrice il Mulino, 1988, p. 243-264.
- MIC, Constant (MICLACHEVSKI), *La Commedia dell'arte*, Paris, Librairie théâtrale, 1980.
- MOLAND, Louis, *Molière et la comédie italienne*, Paris, Didier, 1867.
- MOLINARI, Cesare, *La Commedia dell'arte*, Milano, Mondadori, 1985.
- MOUREAU, François, *De Gherardi à Watteau. Présence d'Arlequin sous Louis XIV*, Paris, Klincksieck, 1992.
- *Le Goût italien dans la France rocaille : théâtre, musique, peinture (v. 1680-1750)*, Paris, PUPS, 2011.
- « Les types secondaires dans le *Théâtre Italien* de Gherardi », dans *L'Art du théâtre. Mélanges en hommage à Robert Garapon*, Paris, PUF, 1992, p. 247-256.
- « "Arlequin toujours Arlequin" : un type comique délibérément sériel », dans *Séries et variations. Études littéraires offertes à Sylvain Menant*, Paris, PUPS, 2010, p. 737-755.
- NICOLL, Allardyce, *The World of Harlequin, a critical study of the "Commedia dell'Arte"*, Cambridge, University press, 1963.
- ORLANDO, Vito, « Les parodies d'opéras de Fuzelier au *Théâtre italien* », 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, Aix-en-Provence, 1983, p. 143-162.
- ORTNER-BUCHBERGER, Claudia, « Métamorphoses d'Arlequin. Le rôle de la corporalité comique dans *Le Théâtre italien* de Gherardi », dans *Le Comique corporel : mouvement et comique dans*

l'espace théâtral du XVII^e siècle, éd. par Eva Erdmann et Konrad Schoell. Tübingen, G. Narr., 2006, p. 101-116.

PANDOLFI, Vito, *La Commedia dell'arte, storia e testi*, Firenze, Sansoni, 1961.

PASQUIER, Pierre, « L'Hôtel de Bourgogne et son évolution architecturale : éléments pour une synthèse », dans *Les Lieux du spectacle dans l'Europe du XVII^e siècle* (actes du colloque du Centre de recherches sur le XVII^e siècle européen, Université Michel de Montaigne – Bordeaux III, 11-13 mars 2004), éd. par Charles Mazouer. Tübingen, G. Narr, 2006, p. 141-147.

RASI, Luigi, *I Comici Italiani. Biografia, Bibliografia, Iconografia*, Firenze, Bocca, 1897-1905.

RIZZONI, Nathalie, « *Les Fées* de Romagnesi et Procopé-Couteaux (1736) entre Perrault et Marivaux », *Féeries*, 2007, n° 4 [En ligne], mis en ligne le 04 novembre 2008. URL : <http://feeries.revues.org/index343.html>. Consulté le 03 février 2011.

RUBELLIN Françoise, « Trivelin, de l'Ancien Théâtre-Italien à Marivaux : interaction du rôle, de l'acteur et de l'auteur », *Coulisses*, n° 34 (numéro spécial *Marivaux*), octobre 2006, p. 153-170.

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.

SAND, Maurice, *Masques et bouffons*, Paris, A. Lévy fils, 1862, 2 vol.

SCHWARTZ, Isidore A., *The Commedia dell'arte and its influence on French comedy of the seventeenth century*, Paris, H. Samuel, 1933.

SCOTT, Virginia, *The Commedia dell'arte in Paris*, Charlottesville, University of California Press, 1990.

– « The fall of Phaeton : the son of the sun god in the theatre of the sun king », *French studies*, April 1994, volume XLVIII, n° 2, p. 143-154.

SEGREST, Colt, *Métamorphoses burlesques : la fabrique de la parodie dans l'Ancien Théâtre Italien de Paris (1668-1697)*, thèse de doctorat, soutenue le 9 mai 2012 à l'Université de Nantes (dir. Françoise Rubellin).

SGARD, Jean, « Rire français et rire italien dans *Les Plaisirs de la Tronche* (1711) », *Recherches et travaux*, 2005, n° 67 [En ligne], mis en ligne le 30 septembre 2008. URL : <http://recherchestravail.revues.org/index284.html>. Consulté le 28 mai 2013.

SMITH, Winifred, *The Commedia dell'arte*, New York-London, Benjamin Blom, 1964.

Une Tradition théâtrale : de Scaramouche à Louis Juvet. Essais et textes inédits de Jules Romains, Léon Chancerel, Georges Jamati, Xavier de Courville, Paul Arnold, Y. Delétang-Tardif... [etc.] Paris, Éditions du Pavois, 1945.

TAVIANI, Ferdinando, SCHINO, Mirella, *Le Secret de la Commedia dell'arte. La mémoire des compagnies italiennes au XVI^e, XVII^e, XVIII^e siècle*, trad. par Yves Liebert, « Contrastes », Bouffonneries, 1984.

TROTT, David, « Du jeu masqué aux *Jeux de l'amour et du hasard* : l'évolution du spectacle à l'italienne en France au XVIII^e siècle », *Man and Nature / L'Homme et la Nature*, 5, 1986, p. 177-90.

VINTI, Claudio, *La Valigia di Molière : saggi sul teatro francese tra Sei e Settecento*, Napoli, Ed. scientifiche italiane, cop. 1995.

– Jean-Antoine Romagnesi al « Théâtre Italien » (*Gli esordi drammatici*), Napoli, Edizioni Scenistiche Italiane, 1988.

D – ÉTUDES SUR LES THÉÂTRES DE LA FOIRE

I. Ouvrages antérieurs à 1850

BRAZIER, Nicolas, *Chroniques des petits théâtres de Paris*, Paris, Allardin, 1837, 2 vol. Réimprimées avec notice, variantes et notes par Georges d'Heylli, Paris, Éd. Rouveyre, 1883, 2 vol.

DESBOULMIERS, Jean-Auguste Jullien, dit, *Histoire du théâtre de l'Opéra-Comique*, Paris, Lacombe, 1769, 2 vol.

PARFAICT, Claude et François, *Mémoires pour servir à l'histoire des spectacles de la foire*, Paris, Briasson, 1743.

II. Ouvrages postérieurs à 1850

AGUILÁ SOLANA, Irene, « Arlequin gaillard forain », dans Michel Baridon et Norbert Jonard (édit.), *Arlequin et ses masques*, 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, n° 29, p. 211-225.

– « L'allégorie en discord : personnifications antagoniques au Théâtre de la Foire », *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses*, 2009, n° 24, p. 7-24.

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

BAGGIO, Pauline, *The Ambiguity of Social Characterization in Lesage's Théâtre de la Foire*, *The French Review*, 1982, vol. LV, n° 5, p. 618-624.

BARBERET, Victor, *Lesage et le théâtre de la foire*, Nancy, 1887. Réimpression : Genève, Slatkine Reprints, 1970.

BARON, Pierre, et CONY, Gérard, « Une famille d'opérateurs-marionnettistes : les Brioché », *Histoire des sciences médicales*, tome XL, n° 2, 2006, p. 203-216.

BARTHELEMY, Maurice, « L'Opéra-comique de 1715 à sa fermeture en 1744 », dans *L'Opéra-comique en France au XVIII^e siècle* (sous la dir. de Philippe Vendrix), Liège, Mardaga, 1992, p. 45-78.

BEAUCÉ, Pauline, « 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-XIX^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.

BERTHIAUME, Pierre, « Lesage et le spectacle forain », *Études françaises de l'Université de Montréal*, n° 15/ 1-2, avril 1979, p. 125-141.

BIZARD, Léon, CHAPON, Jeanne, *La Foire Saint-Laurent et son théâtre*, [S. 1.], 1932, paginé 60-85 (Extr. du *Mercure de France*, 1^{er} avril 1932).

BONNASSIES, Jules, *Les Spectacles forains et la Comédie-Française. Le droit des pauvres avant et après 1789. Les auteurs dramatiques et la Comédie-Française au XIX^e siècle, d'après des documents inédits*, Paris, E. Dentu, 1875.

BROCKETT, Oscar G., « The fair theatres of Paris in the XVIIIth century: the undermining of the classical ideal », dans *Classical drama and its influence*, essays presented to D.F. Kitto, London, 1965, p. 251-270.

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*, Paris, Berger-Levrault, 1877, 2 vol.

CARMODY, Francis, *Le Répertoire de l'Opéra-Comique en vaudevilles de 1708 à 1764*, Berkeley, California, University of California Publ. in Modern Philology (16), 1933.

CHERRIÈRE, Capitaine, *La Lutte contre l'incendie dans les halles, les marchés et les foires de Paris sous l'ancien régime*, Paris, Hachette, 1913.

CONNON, Derek F., « Scène et salle dans le théâtre forain », 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), textes réunis par Pierre Frantz et Thomas Wynn, Paris, PUPS, 2011, p. 59-68.

CORNULIER, Benoît de, *Sur la métrique du théâtre de la Foire, illustrée par une forme de la tradition orale*, étude en ligne depuis juillet 2009, accessible à partir de la page <http://www.normalesup.org/~bdecornulier/>.

CUCUEL, Georges, *Les Créateurs de l'Opéra-Comique français*, Paris, F. Alcan, 1914.

– « Sources et documents pour servir à l'histoire de l'Opéra-Comique en France », *L'Année musicale*, 1913, p. 247-282.

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 (ed.), *Les Lieux interdits : Transgression and French Literature*, Hull, Hull University Press, 1998, p. 114-145.

DEGAUQUE, Isabelle, « Dans les secrets de fabrication de l'enchantement à l'Opéra : réécritures parodiques des voleries et autres déplacements spectaculaires », dans *Les scènes de l'enchantement : arts du spectacle, théâtralité et conte merveilleux (XVII^e-XIX^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. 335-349.

EVANS, George, *Lesage and two Forms of Farce*, dans *Romance Studies*, Swansea, 1984, n^o 4, p. 51-64.

– « 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.

– « Lesage, l'amour et la foire », dans *Lesage, écrivain (1695-1735)* [actes du colloque international « Lesage 95 en Sarzeau »], Jacques Wagner (éd.), Amsterdam, Rodopi, 1997, p. 81-94.

FAVRE, Georges, *L'Opéra-Comique en France*, Paris, 1945.

FONT, Auguste, *Favart, L'Opéra-comique et la comédie-vaudeville aux XVII-XVIII^{ème} siècles*, Paris, Fischbacher, 1894.

FROMAGEOT, Paul Henri, *La Foire Saint-Germain-des-Près*, Paris, Firmin-Didot, s. d.

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.

GENEST, Émile, *L'Opéra-Comique connu et inconnu, son histoire depuis l'origine jusqu'à nos jours*, Paris, Fischbacher, 1925.

GOBIN, Pierre, « L'Arlequin-Deucalion de Piron : pertinence de l'impertinence », dans *Studies on Voltaire and the XVIIIth Century*, 1980, 192, p. 1478-1486.

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

GREWE, Andrea, *Monde renversé - Théâtre renversé: Lesage und das Theatre de la Foire*, Bonn, Romanistischer Verlag, 1989.

– *Lesage et le théâtre de la Foire. Pour un état présent des connaissances*, dans *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte*, 1990, XIV, p. 434-455.

GUARDENTI, Renzo, « Strategie impresariali dei teatri forains (1697-1718) » dans *Per Ludovico Zorzi*, a cura di Sara Mamone, « Medioevo e Rinascimento » (annuario del Dipartimento di studi sul Medioevo e il Rinascimento dell'Università di Firenze) VI/n.s. III, 1992, p. 309-326.

– « 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, Bulzoni, 1995, coll. Biblioteca teatrale, 85.

GUICHEMERRE, Roger, « *La Princesse de Carisme* 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.

GVOZDEV, A. A., *Le Théâtre féerique de Carlo Gozzi et l'opéra-comique de Lesage*, Petropolis, 1922.

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.

IMPE, Jean-Luc, *Opéra baroque et marionnette : dix lustres de répertoire musical au siècle des Lumières*, Charleville-Mézières, Éd. Institut international de la marionnette, 1994.

– « Parodies baroques et marionnettes », dans *Le Théâtre en musique et son double*, éd. Letizia Norci Cagiano et Delia Gambelli, Paris, Champion, 2005, p. 191-200.

KAMINA, Annie, « Le théâtre de Lesage et la *comedia* espagnole », *Revue de littérature comparée*, Paris, 1969, n° 43, p. 305-319.

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.

LE BLANC, Judith, « L'Opéra en mineur : le cas de Fuzelier et de l'autoparodie », 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, Régine Jomand-Baudry, Paris, Desjonquères, 2009, p. 415-436.

– « La *Querelle des Théâtres* mise en abyme sur les scènes foraines entre 1715 et 1745 », dans *Les Querelles dramatiques à l'Âge classique (XVII^e-XVIII^e siècles)*, éd. Emmanuelle Hénin, Louvain Peeters, coll. « La République des Lettres 40 », 2010, p. 169-204.

– « De Dufresny à Fuzelier, affinités et filiation ? », dans *Le Livre du monde et le monde des livres. Mélanges en l'honneur de François Moureau*, dir. Gérard Ferreyrolles et Laurent Versini, Paris, PUPS, 2012, p. 173-190.

LEGRAND, Raphaëlle, WILD, Nicole, *Regards sur l'opéra-comique. Trois siècles de vie théâtrale*, CNRS éditions, 2002.

LEVY, Bernard, *The unpublished plays of Carolet, a new chapter on the History of the Theatre de la Foire*, New York, Institute of French Studies, 1931.

MAGNIN, Charles, *Histoire des marionnettes en Europe depuis l'antiquité jusqu'à nos jours*, Paris, Lévy frères, 1862.

MAROT, Guillemette, « L'étude du *Fourbe sincère* de Desgranges : découvertes et ouvertures sur les théâtres de la Foire au XVIII^e siècle à Paris », colloque *L'Édition de sources manuscrites : enjeux et perspectives*, organisé par Solange Lemaitre-Provost et Véronique Olivier, Université de Montréal, 26 mars 2010, actes à paraître.

MARRAGOU, Martine, *Le Personnage d'Arlequin dans le théâtre de la Foire de Lesage*, thèse 3^{ème} cycle, Montpellier, 1977.

MARTIN, Isabelle, *Le Théâtre de la Foire : des tréteaux aux boulevards*, Oxford, Voltaire foundation, 2002.

– « 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.

– « Un *Don Juan* au Théâtre de la Foire », *Revue du XVII^e siècle*, 1997 (janvier-mars), n° 194-1, p. 156-171.

– « 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 », dans *Revue d'Histoire du Théâtre*, 1997, 4^e trimestre, n° 196, p. 345-55.

– « Usage et esthétique du miroir dans une pièce orientale : *La Statue merveilleuse* de Lesage », dans *L'esprit créateur*, vol. 39, n° 3, 1999, p. 47-55.

– « Monsieur l’Opéra-Comique, Madame la Foire et autres personnages, ou pourquoi s’auto-représenter 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 (Italie)], Palazzetto Bru Zane, coll. Perpetuum mobile, 2010, p. 153-161.

– « 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.

– « Du conte de fées aux limites du merveilleux et de l’étrangeté sur la scène foraine : monstres et êtres hybrides », dans *Les Scènes de l’enchantement : arts du spectacle, théâtralité et conte merveilleux (XVII^e-XIX^e siècles)* [actes du colloque international, 14-16 octobre 2009, Université Stendhal-Grenoble 3], dir. Martial Poirson et Jean-François Perrin, Paris, Éditions Desjonquères, 2011, p. 195-205.

MARTINUZZI, Paola, *Le « Pièces par écriteaux » nel teatro della Foire, 1710-1715 ; modi di una teatralità*. Venezia, Libreria Editrice Cafoscarina, 2007 (Le Bricole, Collana del Dipartimento di Studi Europei e Postcoloniali dell’Università Ca’ Foscari di Venezia; 13).

MEYER, Florent, *Le Théâtre de la Foire sous la Régence (1715-1723)*, thèse 3^e cycle, Université Paris IV, 1988.

MORAUD, Yves, « Lesage ou l’homme qui rit jaune », dans *Lesage, écrivain (1695-1735)* [actes du colloque international « Lesage 95 en Sarzeau »], éd. Jacques Wagner, Amsterdam, Rodopi, 1997, p. 125-140.

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-MARCETTEAU, Agnès, *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, École nationale des Chartes, 1983.

– « Les auteurs du théâtre de la foire à Paris au XVIII^e siècle », *Bibliothèque de l’école des Chartes*, t. 141, juillet-décembre 1983, p. 307-335.

– « 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.

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.

QUERO, Dominique, « Alexis Piron parodiste, ou la capilotade comique », *À rire et à pleurer. À travers six siècles de littérature en Bourgogne*, Dijon, Editions du CRDP de Bourgogne, 1996, p. 89-103.

– « Les Dieux à la Foire : le roi, la reine et le bouffon », dans *Rire des Dieux*, actes du colloque de Clermont-Ferrand (12-14 février 1998), Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, CRMLC, 2000, p. 287-305.

- « 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.

REX, Walter E., *The Attraction of the contrary. Essays on the literature of the French Enlightenment*, Cambridge University Press, 1987. (En particulier, le chapitre « Inversions and subversions in the théâtre de la foire, or, the end of Piron's *Arlequin Deucalion* »).

RIZZONI, Nathalie, « "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), éd. Dominique Bertrand et Véronique Gély-Ghédira, Clermont-Ferrand, CRLMC, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2000, p. 307-319.

- « De l'origine théâtrale de *Gil Blas* », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 2003, n° 4 (vol. 103), p. 823-845.
- « Polichinelle chez la Duchesse ou L'ombre de la Foire à la Cour de Sceaux », dans *Les Théâtres de société au XVIII^e siècle*, actes du colloque en hommage à David Trott (Paris, Versailles, 2, 3 et 4 juin 2005), éd. Dominique Quéro et Marie-Emmanuelle Plagnol-Diéval, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, *Études sur le 18^e siècle*, XVIII, 33, 2005, p. 21-32.
- « 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.
- « 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 A. Trott*, éd. Marie-Laure Girou Swiderski, Stéphanie Massé, Françoise Rubellin, Les Presses de l'Université Laval, 2008, p. 139-162.
- « Du "je" au jeu de l'acteur au dix-huitième siècle ou L'art du comédien par lui-même », *L'Annuaire théâtral*, revue québécoise d'études théâtrales, Université d'Ottawa, Ontario, 2007, n° 42, p. 91-105.
- « Féerire à la foire », *Féeries*, 2008, n° 5 [En ligne], mis en ligne le 01 septembre 2009. URL : <http://feeries.revues.org/index691.html>. Consulté le 3 février 2011.
- « Inconnance de la Foire », dans *L'Invention des genres lyriques français et leur redécouverte au XIX^e siècle*, dir. d'Agnès Terrier et Alexandre Dratwicki, Lyon, Symétrie [Venise (Italie)], Palazzetto Bru Zane, collection Perpetuum mobile, 2010, p. 119-151.

ROBINSON, Philip, « Remarques sur les valets de comédie et la foire », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 1996, n° 5, p. 934-942.

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.

RUBELLIN, Françoise, « Lesage parodiste », dans *Lesage, écrivain (1695-1735)* [actes du colloque international « Lesage 95 en Sarzeau »], éd. Jacques Wagner, Amsterdam, Rodopi, 1997, p. 95-123.

- « 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, juin 2005, n° 1, p. 100.
- « Parodie et revue : trois états inédits des *Noces de Proserpine* de Fuzelier, d'Orneval et Lesage », dans *Séries parodiques au siècle des Lumières*, éd. Sylvain Menant et Dominique Quéro, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2005, p. 55-69.
- « 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.
- « Du Petit Polichinelle au Grand Opéra : scénographie imaginaire des hiérarchies théâtrales sur les scènes foraines », 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, Régine Jomand-Baudry, Paris, Desjonquères, 2009, p. 321-335.
- « L'écriture des *lazzi* dans le théâtre forain au XVIII^e siècle », dans *Le Texte de théâtre et ses publics*, dir. Florence Naugrette, *Revue d'Histoire du Théâtre*, 2010, n° 245-246 (1^{er} et 2^e trimestres), p. 173-183.
- « Lesage à la Foire en septembre 1712 : *Les Petits-mâîtres* », dans *(Re)lire Lesage*, dir. Christelle Bahier-Porte, Saint-Étienne, Publications de l'Université de St-Étienne, 2012, coll. « Lire le dix-huitième siècle », p. 41-48.
- « 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, Paris, PUPS, 2012, p. 25-40.
- « Rire et sourire à la naissance de l'opéra-comique : *La Matrone d'Ephèse* de Fuzelier », dans *Rire et sourire dans l'opéra-comique en France aux XVIII^e et XIX^e siècles*, dir. Charlotte Lorient avec la collaboration de Valérie Bonche et Matthieu Cailliez, colloque « Rire et sourire dans l'opéra-comique en France entre 1769 et 1869 » organisé par Valérie Bonche, Matthieu Cailliez et Charlotte Lorient, Université Paris IV-Sorbonne, Laboratoire « Patrimoines et Langages musicaux », 19-20 mars 2010, actes à paraître, Lyon, Symétrie Recherche.

RUNTE, Roseann, « 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.

- « 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.

RUSSELL, Barry, « The Form That Fell to Earth: Parisian Fairground Theatre », *Esprit Créateur*, vol. 39, n° 3, 1999, p. 56-63.

SAKHNOVSKAIA-PANKEEVA, Anastasia, « Chronique d'une petite guerre. Autour d'une parodie inédite de Lesage : *La Reine des Péris* », dans *Séries parodiques au siècle des Lumières*, éd. Sylvain Menant et Dominique Quéro, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2005, p. 41-54.

- « 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 A. Trott*, éd. Marie-Laure Girou Swiderski, Stéphanie Massé et Françoise Rubellin, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 2008, p. 163-193.

– « Le pantin railleur : Polichinelle dans les parodies d'opéras représentées par les marionnettes de Nicolas I Bienfait », journée d'étude organisée par Judith le Blanc sur *La Parodie en France sous l'Ancien Régime*, INHA, Paris, janvier 2008, actes à paraître chez Olms.

SOUBIES, Albert, MALHERBE, Charles, *Précis de l'histoire de l'Opéra-comique*, Paris, A. Dupret, 1887.

SPAZIANI, Marcello, *Il Teatro minore di Lesage*, Roma, 1957.

– « Les parodies de quelques vers raciniens dans le théâtre forain de Lesage, d'Orneval et Fuzelier (1714-1732) », dans *Bulletin de liaison racinienne*, Uzès, 1957, n° 5, p. 91-98. Cet article servit de base pour le chapitre II, « Corneille e Racine alla "Foire" », dans Marcello Spaziani, *Francesi in Italia e Italiani in Francia, studi, ricerche, diporti*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 1961.

– « Per una storia della comedia "foraine" », dans *Studi in onore di Carlo Pellegrini*, Torino, 1963, II, pp. 255-277.

– « Le origini italiane della comedia foraine », dans *Studi Francesi*, n° 17, mai-août 1962 (anno VI, fasc. II), p. 225-244.

– *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.

– *Gli italiani alla « Foire »*, quattro studi con due appendici, Roma, Edizioni di storia e letteratura (Quaderni di cultura francese), 1982.

SPIELMANN, Guy, « Problématique de l'iconographie des spectacles sous l'Ancien Régime : le cas des frontispices du *Théâtre de la foire* (1732-37) », *Revue d'Histoire du Théâtre*, 2008 (1^{er} trimestre), n° 237, p. 77-86.

STRIKER, Ardelle, *The Theatre of Alain-René Lesage*, Columbia University, Diss., 1968.

– « A curious form of protest theatre : the *Pièce à écriteaux* », *Theatre Survey*, 1973 (mai), XIV, 1, p. 55-71.

TROTT, David, « Deux visions du théâtre : la collaboration de Lesage et Fuzelier au répertoire forain », dans *Lesage, écrivain (1695-1735)*, actes du colloque international « Lesage 95 en Sarzeau », éd. Jacques Wagner, Amsterdam, Rodopi, 1997, p. 69-79.

– « "Je suis le parrain de l'Opéra-Comique" : l'apport de Louis Fuzelier au Théâtre de la Foire », communication prononcée lors du Colloque international Les Théâtres de la Foire (1678-1762), organisé à Nantes par Françoise Rubellin les 29 et 30 avril 1999. Accessible sur le site du Centre d'Études des Théâtres de la Foire et de la Comédie-Italienne : <http://cethefi.org/index.php>.

VENARD, Michèle, *La Foire entre en scène*, Paris, Librairie Théâtrale, 1985.

VINTI, Claudio, *Alla "Foire" e dintorni. Saggi di drammaturgia foraine*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 1989.

WINTER, Marian Hannah, « Le Spectacle forain », dans *Histoire des spectacles*, Paris, Gallimard, Encyclopédie de la Pléiade, 1965, p. 1435-1460.

E – ÉTUDES CONCERNANT À LA FOIS LE THÉÂTRE-ITALIEN ET LES THÉÂTRES DE LA FOIRE

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.

DEGAUQUE, Isabelle, « 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 et Bénédicte Louvat-Molozay, Montpellier, Éditions L'Entretemps, 2008, p. 230-251.

– « La Parodie, une écriture de la tension : exemple de la querelle des *Mariannes* », 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.

DESVIGNES, Lucette, « La parodie à la Foire et au Théâtre italien d'après les recueils de Lesage et de Fuzelier », *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte*, 1979, n° 3, p. 297-318.

– « 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.

– « Prénom Arlequin, Nom de Famille Peuple », dans *Arlequin et ses masques*, actes du colloque franco-italien de Dijon, 1991, Dijon, 1992, p. 17-27.

LAGRAVE, Henri, « La pantomime à la Foire, au Théâtre-Italien et aux Boulevards (1700-1789). Première approche: historique du genre », *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte*, 1979, n° 3, p. 408-431.

MARANDET, Amédée, *Manuscrits de la famille Favart, de Fuzelier, de Pannard et de divers auteurs du XVIII^e siècle*, Jorel, 1922.

MAROT, Guillemette, *Paradoxes d'un type fixe : Colombine à Paris de 1716-1729*, thèse de doctorat, sous la direction de Françoise Rubellin, Université de Nantes, 2008.

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.

QUÉRO, Dominique, « Alexis Piron parodiste, ou la *capilotade comique* », *À rire et à pleurer. À travers six siècles de littérature en Bourgogne*, Dijon, Éditions du CRDP de Bourgogne, 1996, p. 89-103.

– « 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.

RIZZONI, Nathalie, « Marivaux, Pannard et *Le Chemin de Fortune* », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 1998, n° 2 (mars-avril), p. 215-229.

- « Quand l’Absence apparaît... L’allégorie au théâtre au XVIII^e siècle », dans Actes du séminaire international « *L’Allégorie au XVIII^e siècle* » (Oxford, 11 et 12 mars 2002), dir. d’Edward Nye, Lincoln College, Oxford, Voltaire Foundation, SVEC 2003, 7, p. 429-443.
- « 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 Quérou, Presses de l’Université Paris-Sorbonne, 2005, p. 71-86.

ROUILLARD, Clarence Dana, « Un *Arlequin Grand Vizir* joué à Paris en 1687 et ses échos au théâtre de la foire », *Revue d’Histoire du Théâtre*, 1976 (juillet-septembre), n° 3, p. 203-219.

RUBELLIN, Françoise, « Séduction et parodies dramatiques : *Thétis et Pélée* de Fontenelle et Collasse », dans *Littérature et séduction. Mélanges en l’honneur de Laurent Versini*, Paris, Klincksieck, 1997, p. 676-697.

- « Stratégies parodiques : les dénouements d’*Atys* », dans *Le Théâtre en musique et son double (1600-1762)*, éd. Delia Gambelli et Letizia Norci Cagiano, Champion 2005, p. 141-191.
- « 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.
- « 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. d’Agnès Terrier et Alexandre Dratwicki, Lyon, Symétrie [Venise], Palazzetto Bru Zane, collection Perpetuum mobile, 2010, p. 163-176.
- « Écrire pour tous les théâtres : le cas singulier de Louis Fuzelier », dans *L’Opéra de Paris, la Comédie-Française et l’Opéra-Comique. Approches comparées (1669-2010)*, éd. Sabine Chaouche, Denis Herlin et Solveig Serre, Paris, École des chartes, 2012, p. 267-279.

SAKHNOVSKAIA-PANKEEVA, Anastasia, « Sur les traces des Italiens à la foire pendant les années de disgrâce (1697-1716) », dans les actes du Colloque CÉSAR 2004, accessible sur le site CÉSAR à l’adresse <http://www.cesar.org.uk/cesar2/>.

F – ÉTUDES SUR LES SPECTACLES EN FRANCE AUX XVII^e-XVIII^e SIÈCLES

I. Ouvrages antérieurs à 1850

BEAUCHAMPS, Pierre-François Godard de, *Recherches sur les théâtres de France depuis 1161 jusqu’à présent*, Paris, Prault père, 1735.

BERNADAU, Pierre, *Annales politiques, littéraires et statistiques de Bordeaux, divisées en cinq parties ; formant ensemble un corps complet de recherches chronologiques, pour servir à l’histoire ancienne et moderne de cette ville, depuis sa fondation jusqu’en 1802*, Bordeaux, Moreau, 1803.

BOINDIN, Nicolas, *Lettres historiques sur tous les spectacles de Paris*, Paris, Pierre Prault, 1719, 4 parties en 1 vol.

CAILHAVA DE L’ESTENDOUX, Jean-François, *De l’art de la comédie*, Paris, Veuve Duchesne, 1786, 2 vol.

DES ESSARTS, Nicolas Toussaint Le Moynes, dit, *Les Trois théâtres de Paris ou Abrégé historique de l'établissement de la Comédie-Française, de la Comédie-Italienne et de l'Opéra, avec un précis des lois, arrêts, règlements et usages qui concernent chacun de ces spectacles*, Paris, Lacombe, 1777.

LEPAGE, Henri, « Études sur le théâtre en Lorraine et sur Pierre Gringoire », dans *Mémoires de la Société royale des sciences, lettres, arts de Nancy* (1848), Nancy, 1849, p. 187-343.

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 ses différents genres reçus au théâtre*, Paris, chez Cailleau, 1769, 2 vol.

RICCOBONI, Luigi, *Observations sur la comédie et sur le génie de Molière*, Paris, Veuve Pissot, 1736.

– *Réflexions historiques et critiques sur les différents théâtres de l'Europe, avec les pensées sur la déclamation*, Paris, Guérin, 1738 ; rééd. Amsterdam, 1760.

II. Ouvrages postérieurs à 1850

AGHION, Max, *Le Théâtre à Paris au XVIII^e siècle*, Paris, 1926.

ALASSEUR, Claude, *La Comédie Française au XVIII^e siècle, étude économique*, Paris, La Haye, Mouton et C^{ie}, 1967.

BAPST, Germain, *Essai sur l'histoire du théâtre, la mise en scène, le décor, le costume, l'architecture, l'éclairage, l'hygiène*, 1893. Rééd. New York, Burt Franklin, 1971.

BEAUCÉ, Pauline, *Poétique de la parodie dramatique d'opéra au XVIII^e siècle en France (1709-1791)*, thèse de doctorat en littérature française, soutenue le 9 décembre 2011 à l'Université de Nantes (dir. Françoise Rubellin).

BLANC, André, « Les Dieux sont tombés sur la scène (les comédies à personnages mythologiques au théâtre français au début du XVIII^e siècle) », dans *Burlesque et formes parodiques dans la littérature et les arts : actes du colloque du Mans*, Tubingen, 1987, p. 467-480.

BOURQUI, Claude, *Les Sources de Molière. Répertoire critique des sources littéraires et dramatiques*. Paris, SEDES, 1999.

– avec VINTI, Claudio, *Molière à l'école italienne. Le lazzo dans la création moliéresque*, Torino, l'Harmattan Italia, Paris, l'Harmattan, 2003.

BRERETON, Geoffrey, *French Comic drama from the 16th to the 18th century*, London, Methuen, 1977.

BRUNETIÈRE, Ferdinand, *Les Époques du théâtre français : 1636-1850*, Paris, C. Lévy, 1893.

CAMPARDON, Émile, *Les Comédiens du roi de la troupe française, pendant les deux derniers siècles, documents inédits recueillis aux archives nationales*, Paris, Honoré Champion, 1879. Reproduction : Genève, Slatkine, 1970.

COUDERC, Christophe, « Don Quichotte et Sanche sur la scène française (XVII^e et XVIII^e siècles) », *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 2007, 37-2 (Cervantès et la France), p. 33-49 (accessible en ligne : <http://mcv.revues.org/141>).

DEIERKAUF-HOLSBOER, S. Wilma, *Le Théâtre de l'Hôtel de Bourgogne*, Paris, Nizet, 1968-1970.

DESCOTES, Maurice, *Le Public de théâtre et son histoire*, Paris, PUF, 1964.

DESPOIS, Eugène, *Le Théâtre français sous Louis XIV*, Paris, Hachette, 1874.

DESSERT, Daniel, « Le 'laquais-financier' au grand siècle : mythe ou réalité ? », dans *XVII^e siècle*, janvier/mars 1979, n° 122, p. 21-36.

DOUTREPONT, Georges, *Les Acteurs masqués et enfarinés du XVI^e au XVIII^e siècle en France*, Bruxelles, Maurice Lamertin (impr. de M. Hayez), 1928.

DU CASSE, Albert, *Histoire anecdotique de l'ancien théâtre en France : Théâtre-français, Opéra, Opéra-comique, Vaudeville, Théâtre-italien, théâtres forains, etc.* Paris, E. Dentu, 1864.

EMELINA, Jean, « Les Serviteurs du théâtre de Molière ou la fête de l'inconvenance », *Revue d'Histoire du Théâtre*, 1974, n° 3, p. 229-239.

– *Les Valets et les servantes dans le théâtre comique en France de 1610 à 1700*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 1975.

FRANCILLON, Roger, « Un nouveau type littéraire sous Louis XIV : le financier », dans *Études de lettres* (par Faculté des lettres de l'Université de Lausanne), série IV, tome 3, 1980, n° 3, juillet-septembre, p. 13-28.

FRANTZ, Pierre, et SAJOUS d'ORIA, Michèle, *Le Siècle des théâtres. Salles et scènes en France (1748-1807)*, Paris, Bibliothèque Historique de la ville de Paris, 1999.

FUCHS, Max, *La Vie théâtrale en province au XVIII^e siècle : personnel et répertoire*, Paris, Éd. du CNRS, 1986.

– *Lexique des troupes de comédiens au XVIII^e siècle*, Paris, Droz, 1944.

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.

GILLOT, Michel, SERROY, Jean, *La Comédie à l'âge classique*, Paris, Belin Sup, 1997.

GOUVENAIN, Louis de, « Le Théâtre à Dijon », dans *Mémoires de la Commission des antiquités de la Côte-d'Or*, t. XI (1885-1888), Dijon, chez Lamarche, p. 239-407.

GOUVERNET, Gérard, *Le Type du valet chez Molière, et ses successeurs Regnard, Dufresny, Dancourt et Lesage. Caractères et évolution*, New York/Berne/Frankfurt am Main, Peter Lang, Coll. American University studies. Series 2, Romance languages and literature, 1985.

GRANNIS, Valeria Belt, *Dramatic Parody in Eighteenth Century France*, New York, Institute of French Studies, 1931.

GUICHEMERRE, Roger, « Galants grotesques et séducteurs ridicules », dans *Littérature et séduction. Mélanges en l'honneur de Laurent Versini*, Paris, Klincksieck, 1997, p. 527-534.

HOWE, Alan, *Le Théâtre professionnel à Paris. 1600-1649. Documents du Minutier Central des notaires de Paris*, Paris, Centre historique des Archives nationales, 2000.

JULLIEN, Adolphe, *La Comédie à la Cour : les théâtres de société royale pendant le siècle dernier, la duchesse du Maine et les grandes nuits de Sceaux, Mme de Pompadour et le théâtre des petits cabinets, le théâtre de Marie-Antoinette à Trianon*, Paris, Firmin-Didot, 1885.

LA GORCE, Jérôme de, « Un théâtre parisien en concurrence avec l'Académie royale de musique dirigée par Lully : l'Opéra des Bamboches », dans *Jean-Baptiste Lully*, dir. J. de la Gorce et H. Schneider, Laaber, Laaber-Verlag, 1990, p. 223-233.

– « À propos de La Grille et du théâtre des Pygmées : nouvelles recherches d'archives », dans *Le Livre du monde et le monde des livres. Mélanges en l'honneur de François Moureau*, dir. Gérard Ferreyrolles et Laurent Versini, Paris, PUPS, 2012, p. 163-173.

LAGRAVE, Henri, *Le Théâtre et le public à Paris de 1715 à 1750*, Paris, Klincksieck, 1972.

– « Don Juan au siècle des Lumières », dans *Approches des Lumières : mélanges offerts à Jean Fabre*, Paris, Klincksieck, 1974, p. 257-276.

– avec MAZOUER, Charles, RÉGALDO, Marc, *La Vie théâtrale à Bordeaux des origines à nos jours. Tome 1, Des origines à 1799*, Paris, Éditions du Centre national de la recherche scientifique, 1985.

LANCASTER, Henry Carrington, *Sunset. A History of Parisian Drama in the last years of Louis XIV, 1701-1715*, Baltimore, 1945.

– *A History of French Dramatic Literature in the Seventeenth Century*, 9 vol. New York: Gordian Press, 1966. Pour le « Théâtre Italien, 1681-1697 », voir Part IV, vol. II, p. 599-705.

– « The Comédie Française 1701-1774, plays, actors, spectators, finances », dans *Transactions of the American Philosophical society*, 1951 (december), vol. 41, part 4.

LARTHOMAS, Pierre, *Le Théâtre en France au XVIII^e siècle*, Paris, PUF, 1980.

– *Le Langage dramatique : sa nature, ses procédés*, Paris, PUF, 1993 (4^{ème} éd.).

LE BLANC, Judith, *Avatars d'opéras. Pratiques de la parodie et circulation des airs chantés sur la scène des théâtres parisiens (1672-1745)*, thèse de doctorat (2009), à paraître aux Éditions Classiques Garnier dans la collection « Littérature et Musique ».

LEFEBVRE, Léon, *Histoire du théâtre de Lille, de ses origines jusqu'à nos jours*, Lille, impr. de Lefebvre-Ducrocq, 1901-1907, 5 vol.

MAUGRAS, Gaston, *Les Comédiens hors la loi*, Paris, Calmann-Levy, 1887.

MÉLÈSE, Pierre, *Répertoire analytique des documents contemporains d'information et de critique concernant le théâtre à Paris sous Louis XIV (1659-1715)*, Paris, Droz, 1934. Rééd. Genève, Slatkine, 1977.

LEVER, Maurice, *Théâtre et Lumières : les spectacles de Paris au XVIII^e siècle*, Paris, Fayard, 2001.

LINTILHAC, Eugène, *Histoire générale du théâtre en France*, Paris, E. Flammarion, [1904-1910] 5 vol. Reproduction : Genève, Slatkine, 1973, 5 vol.

LOUGH, John, *Paris Theatre Audiences in the Seventeenth and Eighteenth Centuries*, Oxford University Press, 1957.

MAZOUER, Charles, *Le Personnage du naïf dans le théâtre comique, du Moyen âge à Marivaux*, Paris, Klincksieck, 1979.

MÉLÈSE, Pierre, *Le Théâtre et le public à Paris sous Louis XIV (1659-1715)*, Paris, Droz, 1934. Rééd. Genève, Slatkine, 1977.

MORIN, Louis, « Le Théâtre à Troyes au XVII^e et au XVIII^e siècles », dans *Bulletin du Comité des travaux historiques et scientifiques*, Paris, 1901, t. 1-2, p. 223-251.

MONGRÉDIEN, Georges, *La Vie quotidienne des comédiens au temps de Molière*, Paris, Hachette, 1966.

– « La querelle du théâtre à la fin du règne de Louis XIV », dans *Revue d'Histoire du Théâtre*, 1978, 2^e trimestre (avril-juin), p. 103-119.

– avec ROBERT, Jean, *Les Comédiens français du XVII^e siècle : dictionnaire biographique, suivi d'un inventaire des troupes, 1590-1710 : d'après des documents inédits*, Paris, Éditions du CNRS, 1981, (3^e éd. revue et augmentée).

MORAUD, Yves, *La Conquête de la liberté de Scapin à Figaro : valets, servantes et soubrettes de Molière à Beaumarchais*, Paris, PUF, 1981.

MOUREAU, François, *La Plume et le plomb. Espaces de l'imprimé et du manuscrit au siècle des Lumières*, Paris, PUPS, 2006. (Contient les chapitres qui traitent de l'édition des pièces de théâtre et de la censure).

– « Du côté Cour, la Princesse Palatine et le théâtre », *Revue d'Histoire du Théâtre*, 1983, n° 3 (juillet-septembre), p. 275-286.

– « Les héros de bois de Louis XIV », *Puck : la marionnette et les autres arts*, 2000, n° 13 (« Langages croisés »), p. 11-16.

– « 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, (La république des lettres 20), p. 9-25.

– « Parties et parodies musicales à la Comédie-Française sous Louis XIV », *Revue d'Histoire du Théâtre*, 2005, n° 3 (juillet-septembre), p. 227-242.

PASQUIER, Pierre, « L'Hôtel de Bourgogne et son évolution architecturale : éléments pour une synthèse », dans *Les Lieux du spectacle dans l'Europe du XVII^e siècle*, actes du colloque du Centre de recherches sur le XVII^e siècle européen, Université Michel de Montaigne, Bordeaux III, 11-13 mars 2004, éd. Charles Mazouer, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 2006, p. 47-71.

PEYRONNET, Pierre, *La Mise en scène au XVIII^e siècle*, Paris, Nizet, 1974.

– « À la santé... du spectateur ! », *Dix-Huitième Siècle*, 1997, n° 29, p. 227-236.

POIRSON, Martial, *Spectacle et économie à l'âge classique : XVII^e-XVIII^e siècles*, Paris, Classiques Garnier, 2011. (En particulier : « Les théâtres mercantiles », p. 110-125, « La Comédie polémique, dramatisation de la concurrence commerciale », p. 133-145).

RIBARIC DEMERS, Maria, *Le Valet et la soubrette de Molière à la Révolution*, Paris, Nizet, 1970.

QUÉRO, Dominique, *Momus philosophe : recherches sur une figure littéraire du XVIII^e siècle*, Paris, Honoré Champion, 1995.

ROUGEMONT, Martine de, *La Vie théâtrale en France au XVIII^e siècle*, Paris, Librairie Honoré Champion, 1988.

RUNTE, Roseann, « Parallels between Lesage's theatre and his novels », dans *Enlightenment studies in honour of Lester G. Crocker*, Oxford, 1979, p. 283-299.

– « The Widow in the Eighteenth-Century French Comedy », dans *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, 1980, vol. 192, p. 1537-1544.

SCHERER, Jacques, *La Dramaturgie classique en France*, Paris, Nizet, 1950.

– *Théâtre et anti-théâtre au XVIII^e siècle: An inaugural lecture delivered before the University of Oxford on 13th February 1975*. Oxford, 1975.

SPIELMANN, Guy, *Le Jeu de l'ordre et du chaos : comédie et pouvoirs à la fin de règne, 1673-1715*, Paris, Honoré Champion, 2002.

STACKELBERG, Jürgen von, « La parodie dramatique au dix-huitième siècle: formes et fonctions », dans *Studies on Voltaire and the XVIIIth Century*, 1980, vol. 192, n°3, p. 1519-1526.

TROTT, David, *Théâtre du XVIII^e siècle. Jeux, écritures, regards*, Montpellier, Éditions Espaces 34, 2000.

– « Des "Amours déguisés" à la seconde "Surprise de l'amour" : étude sur les avatars d'un lieu commun », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 1976 (mai-juin), n° 3, p. 373-384.

– « Louis Fuzelier et le théâtre: vers un état présent », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 1983 (juillet-août), n° 4, p. 604-617.

– « Pour une histoire des spectacles non-officiels : Louis Fuzelier et le théâtre à Paris en 1725-26 », *Revue d'Histoire du Théâtre*, 1985 (3^e trimestre), n° 147, p. 255-275.

– « French Theatre from 1700 to 1750. The "Other" Repertory », dans *Eighteenth-Century French theatre. Aspects and contexts*, Studies presented to E. J. H. Greene, University of Alberta, 1986, p. 32-43.

– « Réflexions sur les conditions de la parodie d'Opéra en France entre 1669 et 1752 », dans *Le Théâtre en musique et son double*, éd. Letizia Norci Cagiano et Delia Gambelli, Paris, Honoré Champion, 2005, p. 105-119.

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.

VALLAS, Léon, *Un siècle de musique et de théâtre à Lyon (1688-1789)*, Lyon, chez P. Masson, 1932.

VOISINE, Jacques, *Au Tournant des Lumières, 1760-1820, et autres études*, Paris, L'Harmattan, 2010.

G – DICTIONNAIRES DE THÉÂTRE

BRENNER, Clarence Dietz, *A Bibliographical list of plays in the french language 1700-1789*, Berkeley, California, 1947.

BRUNET, Charles, *Table des pièces de théâtre décrites dans le Catalogue de la Bibliothèque de M. de Soleinne*, Paris, E. Rahir, 1914.

Enciclopedia dello spettacolo, éd. G. C. Sansoni. Roma, casa ed. Le Maschere, 1954-1964.

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, 2 parties en 1 vol.

JAL, Auguste, *Dictionnaire critique de biographie et d'histoire : errata et supplément pour tous les dictionnaires historiques d'après des documents authentiques inédits*, Paris, H. Plon, 1867.

LACROIX, Paul, *Bibliothèque dramatique de Monsieur de Soleinne*, catalogue rédigé par P. L. Jacob Bibliophile, Paris, Alliance des Arts, 1843-1845, Réédition : Graz, 1969.

– *Bibliothèque de Pont de Vesle, augmentée et complétée par les soins du bibliophile Jacob*, Paris, administration de l'Alliance des arts, 1846.

LA PORTE, Joseph de, CLÉMENT, Jean-Marie-Bernard, *Anecdotes dramatiques contenant toutes les pièces de théâtre, tragédies, comédies, etc.*, Paris, Veuve Duchesne, 1775, 3 t.

LA PORTE, Joseph de, CHAMFORT, 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, 3 vol.

LÉRIS, Antoine de, *Dictionnaire portatif historique et littéraire des théâtres contenant l'origine des différents théâtres de Paris, le nom de toutes les pièces qui y ont été représentées depuis leur établissement, & celui des pièces jouées en province*, Paris, C. A. Jombert, 1763. Réimpression : Genève, Slatkine Reprints, 1970.

MAUPOINT, *Bibliothèque des théâtres, contenant le catalogue alphabétique des pièces dramatiques et opéra, le nom des auteurs et le temps de la représentation de ces pièces, avec des anecdotes sur les auteurs et sur la plupart des pièces contenues en ce recueil*, Paris, Laurent-François Prault, 1733.

MOUHY, chevalier de, *Tablettes dramatiques*, Paris, Sébastien Jorry, 1752.

PARFAICT, Claude et François, *Histoire du théâtre français depuis son origine jusqu'à présent, avec la vie des plus célèbres poètes dramatiques, un catalogue exact de leurs œuvres et les notes historiques et critiques*, Paris, Morin et Flahaut, t. I, 1734. Paris, P.-G. Le Mercier et Saillant, 1745-1749, 15 vol.

– avec GODIN D'ABGUERBE, Quentin, *Dictionnaire des théâtres de Paris contenant toutes les pièces qui ont été représentées jusqu'à présent sur les différents théâtres français et sur celui de l'Académie royale de musique*, Paris, Lambert, 1756, 7 vol. Réédition : Paris, Rozet, 1767, 7 vol.

H – ÉTUDES SUR LES DRAMATURGES

ARBEY-SALEMI, Monique, *Le Théâtre d'Alexis Piron ou les avatars d'Arlequin*, thèse doctorale, Paris IV, 1993.

BAHIER-PORTE, Christèle, *La Poétique d'Alain-René Lesage*, Paris, Champion, 2006.

BLANC, André, *F. C. Dancourt (1661-1725). La Comédie française à l'heure du Soleil couchant*, Tübingen-Paris, Gunter Narr-Jean-Michel Place, 1984.

BRUNETIÈRE, Ferdinand, *Études sur le XVIII^e siècle. Lesage*, Paris, 1904.

CAVALLUCCI, Giacomo, « Fatouville, auteur dramatique », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 1936, n° 43, p. 481-512.

CALAME, Alexandre, *Regnard, sa vie et son œuvre*, Paris, PUF, 1960.

CHAPONNIÈRE, Paul, *Piron. Sa vie et son œuvre*, Genève, Paris, 1910.

CORDIER, Henri, *Essai bibliographique sur les œuvres d'Alain-René Lesage*, Paris, H. Leclerc, 1910 ; Genève : Slatkine, 1970.

HENRIET, Maurice, « Letellier, auteur dramatique forain », Château-Thierry, Imprimerie moderne, 1904 [extrait du *Bulletin de la Société Historique et Archéologique de Château-Thierry*, année 1903].

LINTILHAC, Eugène, *Lesage*, Paris, Hachette, 1893.

MAZOUER, Charles, *Molière et ses comédies-ballets*, Paris, H. Champion, 2006.

MELE, Flora, *Le Théâtre de Charles-Simon Favart ; histoire et inventaire des manuscrits*, Champion, 2010.

MOUREAU, François, *Dufresny auteur dramatique (1657-1724)*, Paris, Klincksieck, 1979.

RIZZONI, Nathalie, *Charles-François Pannard et l'esthétique du « petit »*, Oxford, Voltaire foundation, *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, 2000, 1.

VEREB, Pascale, *Alexis Piron, poète, 1689-1773, ou la difficile condition d'auteur sous Louis XV (1689-1773)*, Oxford, Voltaire foundation, 1997 (*Studies on Voltaire and the Eighteenth Century* ; 349).

I – ÉTUDES SUR LES VAUDEVILLES ET LA MUSIQUE

BALLARD, Jean-Baptiste-Christophe, *La Clé des chansonniers ou recueil des vaudevilles depuis cent ans et plus notés et recueillis pour la première fois par J.-B.-Christophe Ballard*, Paris, au Mont-Parnasse, 1717.

– *Les Rondes, chansons à danser ; suite des dix volumes d'Amusements, recueillis et mis en ordre par le sieur Ballard*, Paris, au Mont-Parnasse, 1724, 2 vol.

BARNES, Clifford R., « Instruments and Instrumental Music at the "Théâtres de la Foire" (1697-1762) », *Recherches sur la musique française classique*, 1965, vol. V, p. 142-168.

BARTHELEMY, Maurice, « La critique de l'actualité musicale dans le *Théâtre Italien* de Gherardi », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, octobre-décembre 1959, n° 4, p. 481-490.

BROSSARD, Yolande de, *Musiciens de Paris 1535-1792. Actes d'état civil d'après le fichier Laborde de la Bibliothèque Nationale*. Paris, A. et J. Picard, 1965.

CAMPARDON, Émile, *L'Académie royale de musique au XVIII^e siècle*. Documents inédits découverts aux Archives nationales, Paris, Berger-Levrault, 1884. 2 vol. In-8° Reproduction : Genève, Slatkine Reprints, 1970, 2 t. en 1 vol.

Dictionnaire de la musique en France aux XVII^e et XVIII^e siècles (sous la direction de Marcelle Benoit). Fayard, 1992. (En particulier, l'article « Vaudeville », p. 699-701, rédigé par Herbert Schneider).

GROUT, Donald Jay, « The Music of the Italian Theatre at Paris (1682-97) », *Papers of the American Musicological Society. Studies and documents*, 1941, p. 158-170.

LE BLANC, Judith, « 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 direction d'Agnès Terrier et Alexandre Dratwicky, Lyon, Symétrie / [Venise (Italie)], Palazzetto Bru Zane, coll. Perpetuum mobile, 2010, p. 197-206.

POROT, Bertrand, « Aux origines de l'opéra-comique : étude musicale du *Théâtre de la Foire* de Lesage et d'Orneval (1713-1734) », dans *The Opéra-comique in the XVIIIth and XIXth Centuries*, éd. Lorenzo Frassa, Turnhout, Brepols Publishers, 2011, collection Speculum Musicae 15, p. 283-329.

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 siècles*, actes du colloque de Paris-Artenay (27-30 septembre 1995), Paris, Klincksieck, 1998, p. 137-147.

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.

J – PÉRIODIQUES, MÉMOIRES, CORRESPONDANCES, DOCUMENTS SUR LA SOCIÉTÉ DE L'ÉPOQUE ET SUR LA VILLE DE PARIS

Almanach parisien en faveur des étrangers et des personnes curieuses, Saint-Étienne, Publication de l'Université de Saint-Étienne, présenté par Daniel Roche, 2001.

ARBELLOT, Guy, « La grande mutation des routes de France au XVIII^e siècle », *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, 1973, vol. 28, n° 3, p. 765-791.

ARGENSON, Marc-René de Voyer, marquis d', *Notes de René d'Argenson, Lieutenant général de police, intéressantes pour l'histoire des mœurs et de la police de Paris à la fin du règne de Louis XIV*, publiées par Lorédan Larchey et Émile Mabille, Paris, Imprimerie Émile Voitelain et C^{ie}, 1866.

BARBIER, Edmond Jean François, *Chronique de la Régence et du règne de Louis XV (1718-1763) ou Journal de Barbier, avocat au parlement de Paris*, Paris, G. Charpentier, 1885. 8 vol. Réédition : Journal de l'avocat Barbier. Clermont-Ferrand, Paleo (Collection « Sources de l'histoire de France »), Tome I - VIII, 2002-2006.

BUVAT, Jean, *Journal de la Régence : 1715-1723*, éd. Émile Campardon, Paris, H. Plon, 1865, 2 vol.

COURTILZ de SANDRAS, Gatien, *Annales de la cour et de Paris pour les années 1697 et 1698*, Cologne, chez Pierre Marteau, 1701, vol. II.

DANGEAU, Philippe de Courcillon, marquis de, *Journal du marquis de Dangeau*, publié en entier pour la première fois par Soulié, Dussieux, de Chennevières, Mantz, de Montaiglon ; avec les additions inédites du duc de Saint-Simon publiées par Feuillet de Conches, Paris, Firmin Didot frères, 1854-1860, 19 vol. Réédition : *Journal du marquis de Dangeau*. Clermont-Ferrand : Paleo (Collection « Sources de l'histoire de France »), 2002-2009 (t. I-XIX, 1684-1706).

FOURNEL, Victor, *Le Vieux Paris, histoire des fêtes, jeux et spectacles parisiens, des origines au XIX^e siècle*, Paris, s. d.

HILLAIRET, J., *Connaissance du vieux Paris*, Paris, Éditions princesse, 1954.

MARAIS, Mathieu, *Journal de Paris*. Édition établie, présentée et annotée par Henri Duranton et Robert Granderoute. Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2004. Tome I : 1715-1721. Tome II : 1722-1727.

Le Mercure galant, Paris, 1672-1673 (réd. : Donneau de Visé).

Le Nouveau Mercure Galant, Paris, 1677-1678 (réd. : Donneau de Visé)

Le Mercure galant, Paris, 1678-1710 (réd. : Donneau de Visé).

Mercure Galant, Paris, 1710-1714 (réd. : Dufresny).

Nouveau Mercure galant, Paris, 1714-1716 (réd. : Le Fèvre de Fontenay).

Nouveau Mercure, Paris, 1717-1721 (réd. : Buchet).

Mercure historique et politique, contenant l'état présent de l'Europe, ce qui se passe dans toutes les Cours, l'intérêt des princes, leurs brigues et généralement tout ce qu'il y a de curieux, t. 22-61 (1697-1716).

NEMEITZ, Joachim Christoph. *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 et argent, durant leur séjour à Paris*, Leide, Jean van Abcoude, 1727.

PALATINE, Charlotte, duchesse d'Orléans, princesse, *Lettres*, 1672-1722, *Mercure de France*, 1985.

Paris ridicule et burlesque au dix-septième siècle (Claude Le Petit, Berthod, Scarron etc.), éd. Paul Lacroix, Paris, A. Delahays, 1859.

PRADEL, Abraham du (Nicolas de Blegny, dit), *Le Livre commode contenant les adresses utiles de la ville de Paris et le trésor des almanachs pour l'année bissextile pour 1692*, Paris, 1691, 2^e éd. 1692 (repr. Genève, 1973).

SAUVAL, Henri, *Histoire et recherche des antiquités de la ville de Paris*, Paris, C. Moette, 1724.

SAINT-SIMON, Louis de Rouvroy, duc de, *Mémoires. Suivi d'Additions au Journal de Dangeau*, éd. Yves Coirault, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1983, 8 vol.

TRALAGE, Jean Nicolas du, *Notes et documents sur l'histoire des théâtres de Paris au XVII^e siècle*, éd. par le bibliophile Jacob [Paul Lacroix], Paris, Librairie des bibliophiles, 1880.

K – ÉTUDES SUR L'ORIENT DANS LA LITTÉRATURE FRANÇAISE

Récits d'Orient dans les littératures d'Europe (XVI^e-XVII^e siècles), Anne Duprat et Émilie Picherot (dir.), Paris, PUPS, 2008. En particulier, les articles suivants de la troisième partie de ce recueil intitulée *Arabesques. Arabes, Turcs et Persans : le motif oriental en littérature, du baroque au classicisme* :

– REQUEMORA-GROS, Sylvie, « Scènes de sérail : la construction d'une Barbarie théâtrale et romanesque au XVII^e siècle », p. 249-261.

– LOCHERT, Véronique, « Le spectacle de l'Orient sur les scènes européennes au XVII^e siècle », p. 263- 277.

– PINTIAUX, Benjamin, « Le monde musulman dans l'opéra-comique du XVIII^e siècle : l'itinéraire des *Pèlerins de la Mecque* », p. 303-319.

DARTOIS-LAPEYRE Françoise, « Turcs et turqueries dans les « représentations en musique » au XVII^e et XVIII^e siècles », dans *Turcs et turqueries à l'époque moderne*, colloque de l'Association des Historiens modernistes des Universités françaises, Paris, PUPS, 2009, p. 161-217.

LONGINO Michèle, « Politique et théâtre au XVII^e siècle : les Français en Orient et l'exotisme du *Cid* », dans *Littérature et exotisme XVI^e-XVIII^e siècle*, conférences réunies par Dominique de Courcelles (1), Paris, École des chartes, 1997 (Études et rencontres de l'École des chartes), p. 35-59.

MARTINO, Pierre, *L'Orient dans la littérature française au XVII^e et au XVIII^e siècle*, Paris, Hachette et C^{ie}, 1906.

MOUREAU, François, *Le Théâtre des voyages. Une scénographie de l'Âge classique*, Paris, PUPS, 2005 (En particulier, le chapitre « Istanbul des diplomates : images et usages de la Porte ottomane »).

REQUEMORA-GROS, Sylvie, « Les turqueries : une vogue théâtrale en mode mineur », dans *Littératures classiques*, 2004, 51, p. 133-151.

L – ICONOGRAPHIE

I. Œuvres

BONNART, Jean Baptiste [Graveur], *Arlequin gentilhomme, marchand de pierreries*, estampe, Paris, chez N. Bonnart, XVII^e siècle, BnF, département « Estampes et photographie », réserve FOL-QB-201(58).

– *Arlequin Protée, ou Avocat d'un clerc du Châtelet contre le chien du Docteur*, estampe, Paris, chez N. Bonnart, 1684 (almanach). BnF, département « Estampes et photographie », réserve QB-201 (171)-FT 5.

Arlequin, estampe, Paris, chez N. Bonnart, BnF, département « Estampes et photographie », réserve FOL-QB-201(58) [Collection Hennin, vol. 58, n° 5120]

Arlequin grand vizir, comédie nouvelle représentée par la troupe des Italiens, estampe, Paris, chez N. Bonnart, 1688, BnF, département « Estampes et photographie », réserve QB-201(171)-FT 5 [Coll. Hennin, vol. 64, n° 5610].

Arlequin au ventre de sa mère la Tonne, estampe, Paris, chez N. Bonnart, BnF, « Estampes et photographie », réserve FOL-QB-201(58) [Collection Hennin. vol. 58, n° 5133].

[Artiste anonyme français du XVII^e siècle] *L'Accord ridicule (Arlequin et Scaramouche)*, Paris, chez Hurand, BnF, VMPHOTMIRI-14 (120) [Fonds Albert Pomme de Mirimonde. Boîte 14, Concerts France, II, Du Moyen âge au XVII^e siècle]

La Signora Spinette en Arlequine de l'Opéra, estampe, Paris, chez N. Bonnart, période : 1680, BnF, département « Estampes et photographie », réserve FOL-QB-201(58) [Collection Hennin, vol. 58, n° 5139].

Le Triomphe d'Arlequin Jason, comédie burlesque (Arlequin Jason ou la Toison d'or comique), estampe, 1690-1691, BnF, réserve QB-201 (170)-FT4 [Collection Hennin, vol. 67, pièces 5837-5942].

COCHIN, Charles-Nicolas, « Pour garder l'honneur d'une belle » (inspiré d'*Arlequin fille malgré lui* de P.-Fr. Biancolelli), estampe gravée par Cochin d'après Antoine Watteau. BnF, département « Estampes et photographie », réserve FT 4-DB-15 (H).

GILLOT, Claude, ou WATTEAU, Antoine, *Arlequin empereur dans la Lune*, vers 1707 (?), huile sur toile, Nantes, Musées des Beaux-Arts. Accessible en ligne sur le site du musée.

GILLOT, Claude, *Le Tombeau de Maître André* (sc. II), huile sur toile (Musée du Louvre, Département des peintures, R.F. 1945-26).

– *La Foire Saint-Germain (Les deux carrosses)*, huile sur toile, Musée du Louvre, Département des peintures, R.F. 2405.

– *Scène de ballet*, huile sur toile, Musée d'Alger, inv. 2485 IG ; reproduit par François Moureau, *Le Goût italien dans la France rocaille*, op. cit.

– *Arlequin esprit follet*, dessin (encre grise, lavis de sanguine, plume), Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, Fonds des dessins et miniatures, inv. 26748. Gravé par Gillot, Paris, chez Vanheck, BnF, réserve FOL-QB-201 (108) [Collection Hennin, vol. 108, n° 9418].

– *La Baguette de Vulcain* (sc. I, Arlequin-Roger et le Géant), dessin (encre grise, lavis brun, rehauts de blanc, plume), Musée du Louvre, Département des Arts graphique, Fonds des dessins et miniatures, inv. 26762.

– *Colombine avocat pour et contre*, dessin (encre grise, lavis de sanguine, plume), Musée du Louvre, Département des Arts graphique, Fonds des dessins et miniatures, inv. 26754.

– *La Fausse Coquette* (Acte II, sc. 1), dessin (encre grise, lavis de sanguine, plume), Musée du Louvre, Département des Arts graphique, Fonds des dessins et miniatures, inv. 26751.

– *La Foire Saint-Germain* (scène des carrosses), dessin (encre grise, lavis de sanguine, pierre noire, rehauts de blanc, sanguine, plume), Musée du Louvre, Département des Arts graphique, Fonds des dessins et miniatures, R.F. 29326.

– *Jupiter curieux impertinent*, dessin (encre grise, lavis de sanguine, plume), Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, Fonds des dessins et miniatures, inv. 26749.

- *Les Métamorphoses d'Arlequin (Arlequin femme grosse)*, dessin (encre grise, lavis de sanguine, plume), Musée du Louvre, Département des Arts graphique, Fonds des dessins et miniatures, inv. 26752.
- [attrib. à Gillot], *Pierrot dansant, de face*, dessin (pierre noire) (Musée du Louvre, Département des Arts graphique, Fonds des dessins et miniatures, R.F. 28931).
- *Quatre personnages de la Commedia dell'Arte*, dessin (encre grise, pierre noire, aquarelle, plume), Musée du Louvre, Département des Arts graphique, Fonds des dessins et miniatures, inv. 26754.
- *Le Tombeau de Maître André* (sc. II), dessin (encre grise, lavis de sanguine, plume), Musée du Louvre, Département des Arts graphique, Fonds des dessins et miniatures, inv. 26750.
- *Le Tombeau de Maître André* (sc. VIII), dessin (encre grise, sanguine, lavis de sanguine, plume), Musée du Louvre, Département des Arts graphique, Fonds des dessins et miniatures, inv. 26753.

Toutes ces œuvres sont consultables sur le site du musée.

- *Arlequin mécontent de son peintre*, estampe, dessinée et gravée par Gillot, Paris, chez Vanheck, s.d. Metropolitan Museum of Art, visible en ligne sur le site du musée.
- « D'un fidèle valet voilà le caractère » (*Isabelle jouant de la guitare pour Pierrot et Scaramouche*), dessiné par Claude Gillot, gravé par Jacques Gabriel Huquier. Metropolitan Museum of Art, visible en ligne sur le site de Metropolitan Museum of Art.

PICART, Bernard, ou SIMPOL, Claude, *Douze modes du théâtre italien*, Paris, J. Mariette, vers 1696. Huit dessins (plume et encre noire, lavis gris, rehauts de blanc) préparatoires sont conservés au Louvre, au Département des Arts graphiques (Fonds des dessins et miniatures, Réserve des grands albums, album Bernard Picart-1) ; ils sont accessibles en ligne sur le site du musée.

II. Études et éditions

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.

CHEVALLEY, Sylvie, *Album Théâtre classique*, Paris, N. R. F., Bibliothèque de la Pléiade, 1970.

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.

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.

FIERRO, Alfred, SARAZIN, Jean-Yves, *Le Paris des Lumières, d'après le plan de Turgot (1734-1739)*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 2005.

MONTCLOS, Brigitte de, *Almanachs parisiens 1661-1716*, Paris, Éditions des musées de la Ville de Paris, Catalogue d'art et d'histoire du musée Carnavalet, tome XII, 1997.

MOUREAU, François, GRASSELLI, Margaret Morgan (dir.), *Antoine Watteau (1684-1721), le peintre, son temps et sa légende* (colloque international, Paris, 29-31 octobre 1984), Paris - Genève, Champion - Slatkine, 1987.

PLAX, Julie Anne, *Watteau and the cultural politics of Eighteenth-Century France*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000.

Recueil de plusieurs fragments des premières comédies italiennes qui ont été représentées en France sous le règne de Henri III où l'on voit les différents caractères qu'ils donnaient à leurs acteurs et les intrigues de leurs pièces mêlées de bouffonneries et de beaucoup de licences. Recueil dit de Fossard, conservé au Musée national de Stockholm, éd. Agne Beijer, Pierre-Louis Duchartre. Suivi de compositions de rhétorique de M. Don Arlequin (présentées par P. L. Duchartre), Paris, éditions Duchartre et Van Buggenhoudt, 1928, 62 pl. Voir aussi : *Le Recueil Fossard : la commedia dell'arte au XVI^e siècle* éd. Agne Beijer, Paris, Librairie théâtrale, 1981, 62 pl.

REY, François, *Album Molière*, Paris, N. R. F., « Bibliothèque de la Pléiade », 2010.

TOMLINSON, Robert, *La Fête galante : Watteau et Marivaux*. Genève : Droz ; [Paris] : [diff. H. Champion], 1981. Collection « Histoire des idées et critique littéraire », 194.

M – DICTIONNAIRES DE LANGUE

Dictionnaire universel français et latin, vulgairement appelé Dictionnaire de Trévoux, 1771, 6^e éd.

Dictionnaire de L'Académie française, Paris, Veuve de Jean-Baptiste Coignard et Jean-Baptiste Coignard, 1694 (1^{re} édition), 2 vol.

– Paris, Veuve de Bernard Brunet, 1762 (4^e édition), 2 vol.

FÉRAUD, Jean-François (S. J., Le P.), *Dictionnaire critique de la langue française*, Marseille, J. Mossy père et fils, 1787-1788, 3 vol.

FURETIÈRE, Antoine, *Dictionnaire universel, contenant généralement tous les mots français tant vieux que modernes et les termes des sciences et des arts [...]*. Seconde édition revue, corrigée et augmentée par Monsieur Basnage de Bauval. La Haye et Rotterdam, A. et R. Leers, 1701, 3 vol. in-fol.

LITTRÉ, Émile, *Dictionnaire de la langue française (avec le supplément)*, Paris, Hachette, 1873-77.

RICHELET, Pierre, *Dictionnaire français contenant les mots et les choses, plusieurs nouvelles remarques sur la langue française*, Genève, Jean Herman Widerhold, 1680, 2 vol.

N – SITES INTERNET

<http://www.cesar.org.uk> : Calendrier Électronique des Spectacles Sous l'Ancien Régime, créé par Barry Russell, David Trott et Jeff Ravel

<http://www.theatrales.uqam.ca/foires/> : site de Barry Russell consacré aux théâtres de la Foire

<http://cethefi.org> : Centre d'Études des théâtres de la Foire et de la Comédie-Italienne (Université de Nantes)

<http://www.theaville.org/> : base de données « théâtre et vaudevilles » conçue par le Centre d'Études des théâtres de la Foire et de la Comédie-Italienne (Université de Nantes)

<http://artfl-project.uchicago.edu/node/17> : dictionnaires français des XVII^e, XVIII^e, XIX^e et XX^e siècles

<http://gallica.bnf.fr>

<http://books.google.fr>

<http://gazetier-universel.gazettes18e.fr/>

<http://opsis.georgetown.edu> : Spectacles du Grand Siècle, site conçu par Guy Spielmann

<http://livretsbaroques.fr/index.htm>

<http://sitelully.free.fr>

<http://chronopera.free.fr> : Répertoire de l'Opéra de Paris

TABLE DES MATIÈRES

AVERTISSEMENT	7
INTRODUCTION.....	11
Présentation du sujet	11
Limites chronologiques	15
État présent de la recherche ; les sources essentielles.....	16
Structure de la présente étude	23
Installation des comédiens italiens en France : bref aperçu	25

PREMIÈRE PARTIE : HÉRITAGE ITALIEN ET UNIVERS FORAIN

Chapitre I. La fascination exercée par la Comédie-Italienne : ingrédients du succès.....	41
Chapitre II. Les Foires.....	63
A – Les Foires parisiennes et leurs théâtres	63
B – Le spectacle forain : conditions matérielles	74
1 – L’heure des spectacles	74
2 – La programmation.....	76
3 – Les prix de places, les livrets, les affiches	77
4 – Les salles de théâtre	81
C – Le théâtre de la Foire et son public	86
D – Les éléments du spectacle forain.....	91
1 – La musique.....	92
2 – La danse et le chant.....	94
3 – Les décorations et les machines	96
E – Les acteurs	96
1 – La circulation des comédiens italiens et du répertoire de l’Ancien Théâtre-Italien en France (1697-1716).....	97

a) Les membres de la troupe de l’Ancien Théâtre-Italien et les enfants de la troupe en province	97
La troupe Tortoriti / Biancolelli	100
b) Autres troupes avec un répertoire italien sur les routes de France ...	122
2 – Les Italiens et leurs élèves arrivent à la Foire	126
F – Les types forains	134

DEUXIÈME PARTIE : NAISSANCE DU THÉÂTRE DE LA FOIRE, PANORAMA CHRONOLOGIQUE DES SAISONS ET MISE AU POINT DU RÉPERTOIRE

Chapitre I. La préhistoire foraine : 1595-1697	139
1668.....	141
1670.....	141
1671.....	142
1676.....	142
1677.....	143
1678, Foire Saint-Germain.....	143
1678, Foire Saint-Laurent	145
1679.....	148
1681.....	148
1684.....	149
1685.....	150
1687.....	150
1688.....	151
1689.....	151
1690.....	152
1695.....	153
1697, Foire Saint-Germain.....	154
 Chapitre II. Le rapide essor : 1697-1716	 159
1697, Foire Saint-Laurent	159
1698, Foire Saint-Germain.....	160

1698, Foire Saint-Laurent	161
1699, Foire Saint-Germain.....	163
1699, Foire Saint-Laurent	164
1700, Foire Saint-Germain.....	165
1700, Foire Saint-Laurent	166
1701, Foire Saint-Germain.....	169
1701, Foire Saint-Laurent	170
1702, Foire Saint-Germain.....	172
1702, Foire Saint-Laurent	173
1703, Foire Saint-Germain.....	177
1703, Foire Saint-Laurent	179
1704, Foire Saint-Germain.....	181
1704, Foire Saint-Laurent	183
1705, Foire Saint-Germain.....	185
1705, Foire Saint-Laurent	188
1706, Foire Saint-Germain.....	190
1706, Foire Saint-Laurent	193
1707, Foire Saint-Germain.....	195
1707, Foire Saint-Laurent	203
1708, Foire Saint-Germain.....	210
1708, Foire Saint-Laurent	217
1709, Foire Saint-Germain.....	221
1709, Foire Saint-Laurent	229
1710, Foire Saint-Germain.....	235
1710, Foire Saint-Laurent	246
1711, Foire Saint-Germain.....	250
1711, Foire Saint Laurent.....	254
1712, Foire Saint Germain	264
1712, Foire Saint-Laurent	278
1713, Foire Saint-Germain.....	294
1713, Foire Saint-Laurent	302
1714, Foire Saint-Germain.....	309
1714, Foire Saint-Laurent	321
1715, Foire Saint-Germain.....	335

1715, Foire Saint-Laurent	347
1716, Foire Saint-Germain.....	357
1716, Foire Saint-Laurent	369
Après la clôture de la Foire Saint-Laurent 1716	382

TROISIÈME PARTIE

LES TRANSFORMATIONS DES PIÈCES ITALIENNES À LA FOIRE

Chapitre I. Répertoire de l’Ancien Théâtre-Italien : sources	385
A – Recueil de Gherardi.....	385
1 – L’entreprise éditoriale de Gherardi : son déroulement et ses visées.....	385
2 – Les auteurs français du Théâtre-Italien.....	389
3 – Le répertoire arrangé.....	393
4 – La composition du recueil.....	398
B – Suppléments du Théâtre-Italien.....	399
C – Autres sources	400
D – Quelles sources pour les Forains ?	401
Chapitre II. Une nouvelle génération d’auteurs dramatiques à l’œuvre : écrire pour la Foire, se souvenir de l’Ancien Théâtre-Italien	405
A – <i>Arlequin dogue d’Angleterre</i> (1708).....	405
B – <i>Arlequin à la guinguette</i> (Simon-Joseph Pellegrin, 1711)	411
C – <i>Arlequin baron allemand</i> (1712).....	427
D – De <i>Vénus justifiée</i> à <i>L’École des jaloux</i> (1712)	438
E – <i>Arlequin empereur dans la Lune</i> (1714).....	449
1. <i>Arlequin empereur dans la Lune</i> , de l’Ancien Théâtre-Italien, et sa fortune scénique.....	449
2 – L’intrigue	453
3 – Les types	462
4 – Le thème de la Lune dans la pièce italienne et dans la pièce foraine	466
5 – La musique.....	468

F – Une scène d’une pièce italienne dans une pièce foraine : la scène des deux aubergistes dans <i>Les Aventures de Cythère</i> (1714-1715 ?), empruntée à <i>Arlequin Protée</i>	471
1 – Attribution de la pièce.....	473
2 – Une scène de l’Ancien Théâtre-Italien intégrée à la pièce foraine	479
3 – Le jeu des échos multiples	482
Chapitre III. Le cas emblématique de Louis Fuzelier	487
A – <i>Arlequin et Scaramouche vengeurs</i> (1710)	487
B – <i>Scaramouche pédant scrupuleux</i> (1711-1712).....	503
C – <i>L’Opéra de campagne</i> (Louis Fuzelier), <i>La Parodie de Psyché</i> (Le Tellier / Fuzelier?), <i>Les Pèlerins de Cythère</i> (Louis Fuzelier)	514
D – <i>La Matrone d’Éphèse</i> (1714)	543
E – <i>Les Mal-Assortis ou Arlequin gouverneur</i>	560
1 – <i>Les Mal-Assortis</i> de 1714 et de 1716 : deux pièces ou bien une seule ?	560
2 – Fuzelier adaptateur de Dufresny	563
3 – Le deuxième acte disparu.....	568
4 – Les personnages	572
a) Chez Dufresny.....	572
b) Chez Fuzelier	574
Arlequin et consorts.....	574
Les Mal-Assortis.....	576
5 – La dimension parodique.....	579
a) La passacaille d’ <i>Armide</i>	579
b) Les douze travaux de... Pierrot	580
6 – La représentation de la pièce.....	583
a) La musique	584
b) La danse, les lazzi, les éléments spectaculaires	586
F – <i>Arlequin grand-vizir</i> , de Louis Fuzelier et Pierre-François Biancolelli	588
1 – <i>Arlequin grand vizir</i> , de l’Ancien Théâtre-Italien	588
2 – <i>Les Fêtes de Thalie</i>	613
3 – <i>L’Europe galante</i> et <i>Arlequin grand Turc</i>	618
G – <i>Arlequin déserteur</i> : emprunts de plusieurs sources.....	625

Chapitre IV. Ouverture : après le retour des Italiens	645
A – Le Nouveau Théâtre-Italien et la Foire	645
B – <i>Pierrot furieux ou Pierrot Roland</i> (Fuzelier, 1717)	647
C – <i>Jupiter surpris en flagrant délit</i> (Desgranges, 1718)	656
1 – Le problème de la datation ; représentation de la pièce.....	656
2 – Desgranges lecteur de Regnard et Dufresny	658
3 – <i>Les Amours de Jupiter et d’Io</i>	669
4 – <i>Le Fourbe sincère</i> (Desgranges).....	670
D – <i>Les Amours et le mariage d’Isabelle avec Octave troublés par le major de Bagnolet</i> (1719).....	673
E – <i>Arlequin roi des ogres ou les Bottes de sept lieues</i> (Le Sage, Fuzelier, d’Orneval, 1720)	675
F – <i>Le Bois de Boulogne</i> (Fuzelier, 1726).....	679
CONCLUSION	683
INDEX DES NOMS PROPRES	697
INDEX DES PIÈCES.....	705
BIBLIOGRAPHIE	711

La Naissance des théâtres de la Foire : influence des Italiens et constitution d'un répertoire

L'influence de l'Ancien Théâtre-Italien sur la naissance des théâtres de la Foire s'est exercée de manière marquée depuis sa fermeture en 1697 jusqu'à l'installation à Paris, en 1716, de la nouvelle troupe italienne. Pour déceler cette influence, nous retraçons minutieusement l'histoire des théâtres forains durant cette période. Nous avons choisi d'enquêter, d'une part, sur l'activité de chaque troupe foraine, y compris sur les déplacements d'acteurs et entrepreneurs forains en province, et, d'autre part, sur la constitution du répertoire des troupes foraines en nous basant sur des témoignages et des documents officiels connus ou inédits, mais aussi sur l'analyse de toutes les pièces existantes et de toutes les informations concernant les pièces perdues. Nous démontrons que les auteurs forains, tout en se servant copieusement dans le répertoire de l'Ancien Théâtre-Italien, ne se contentent pas de recopier les pièces ou les canevas de la troupe bannie mais les transforment en les réinventant. Nous suivons, en nous appuyant sur de nombreuses pièces inédites, le cheminement complexe du répertoire italien sur la scène foraine, continuellement frappée par les interdits. Certains auteurs se font une spécialité de cette adaptation, comme Fuzelier. L'analyse du rôle de l'héritage italien dans son œuvre permet de comprendre le fonctionnement de la création dramatique dans la première moitié du XVIII^e siècle. L'étude du traitement réservé au répertoire italien par d'autres auteurs (Desgranges, Pellegrin, Le Tellier...) enrichit cette réflexion. Nous joignons l'édition critique de cinq pièces inédites et un bilan exhaustif des saisons foraines sous forme narrative et sous forme de tableau.

Mots clés : Théâtres de la Foire, Ancien Théâtre-Italien, Opéra-Comique, Réécriture, Répertoire, Gherardi, Fuzelier, Biancolelli.

The origins of Fair theatres : the Italian influence and the creation of a repertoire

The influence of the Old Italian-Theatre on the birth of Fair theatres was particularly important from its closing-down in 1697 to the setting up of the new Italian company in Paris in 1716. In order to make out this Italian influence, we present the history of Fair theatres during this period. We investigate on the one hand on the activity of every fair theatre company, including the moments when actors or fair directors moved to the provinces, and on the other hand on the creation of the repertoire of fair theatre companies, by focusing on testimonies and official documents, whether published or unpublished, as well as on all the existing plays or on the information concerning the plays that have been lost. Such an analysis reveals that fairground authors, while greatly using the repertoire of the Old Italian-Theatre, not only copied out the plays or scenarios of the banished company, but also transformed and reinvented them. Based on the example of numerous unpublished plays, the study follows the complex evolution of the Italian repertoire on the fairground scene, constantly hit by bans. Some fairground authors specialized in the adaptation of the Italian, such as Fuzelier. The analysis of the role of the Italian heritage in his work enables to understand the very specific way stage creation worked during the first half of the Eighteenth Century. Our research is enriched by the study of other fairground authors (Desgranges, Pellegrin, Le Tellier...) and their use of the Italian repertoire. Along with this study comes the critical edition of five unpublished plays, and a detailed account of the fairground seasons in the form of a table as well as in a narrative form.

Key-words : Fair Theatres, Old Italian-Theatre, Opéra-Comique, Rewriting, Repertoire, Gherardi, Fuzelier, Biancolelli.