UNIVERSITÉ PARIS-SORBONNE / UNIVERSITÁ DI ROMA « LA SAPIENZA »

Cotutelle internationale de thèse
ÉCOLE DOCTORALE III – Littératures françaises et comparée (n° ED : 0019)
DISCIPLINE : Littérature française
/
SCUOLA DI DOTTORATO: Scienze dell'interpretazione e della produzione culturale
CORSO DI DOTTORATO: Musica e Spettacolo
DISCIPLINA: Studi di teatro, arti performative, cinema e tecnologie per lo spettacolo digitale : L-ART/05

THÈSE
pour obtenir le grade de
DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ PARIS-SORBONNE/ DOTTORE DI RICERCA

LE THEATRE POLÉMIQUE OU COMMENT FAIRE L'HISTOIRE SUR LA SCÈNE

La concurrence entre Comédie Française, Comédie Italienne et Théâtres de la Foire et ses effets sur la vie théâtrale pendant la première moitié du XVIIIe siècle

Sous la direction de
M. Pierre FRANTZ/ Mme Mara FAZIO

Présentée et soutenue publiquement par
Ilaria LEPORE
le lundi 18 décembre 2017

Jury : M. Pierre FRANTZ (Université Paris-Sorbonne), Mme Mara FAZIO (Università degli Studi di Roma « La Sapienza), M. Renaud BRET-VITOZ (Université de Toulouse - Jean Jaures), Mme Maria Grazia PORCELLI (Università degli Studi di Bari)

Remerciements

Je voudrais tout d'abord remercier mes directeurs de thèse M. Pierre Frantz et Mme Mara Fazio pour la confiance qu'ils m'ont accordée ainsi que pour leurs conseils précieux.

Je remercie vivement M. Renaud Bretz-Vitoz, M. Vincenzo de Santis et Mme Maria Grazia Porcelli, pour avoir accepté de faire partie du jury de ma soutenance et pour le temps qu'ils ont dedié à la lecture de cette thèse.

Je tiens à remercier Chetro De Carolis pour ses soigneuses relectures et pour sa sincerité.

Je remercie les membres de ma famille pour leur patience, mes amis pour leurs encouragements, et Ruben pour être toujours présent dans ma vie.

Università degli Studi di Roma "La Sapienza"
Dipartimento di Storia dell'Arte e Spettacolo
ex Vetreria Sciarra
Via dei Volsci 122
00185 ROMA

Université Paris-Sorbonne
Centre d'étude de la langue et de la littérature
françaises des XVIIe et XVIIIe siècles
(CELLF XVIIe- XVIIIe)
1, rue Victor Cousin 75230 Paris cedex 05

LE THEATRE POLÉMIQUE OU COMMENT FAIRE L'HISTOIRE SUR LA SCÈNE

La concurrence entre Comédie Française, Comédie Italienne et Théâtres de la Foire et ses effets sur la vie théâtrale pendant la première moitié du XVIIIe siècle

Cette thèse est librement diffusable, en texte intégral, dans le respect des droits à l'image, des droits d'auteurs et des droits voisins.

TABLE DE MATIÈRES

INTRODUCTION 13

PREMIÈRE PARTIE
LE SYSTÈME DE LA CONCURRENCE ET SES EFFETS SUR LA PRUDUCTION THÉÂTRALE : CARACTÈRES ET ENJEUX

I
Acteurs et stratégies : la concurrence dans le système théâtral parisien dans la première moitie du XVIIIe siècle

I.1 L'état des spectacles au début du siècle : formes d'organisation du spectacle théâtral en fonction de la dialectique concurrentielle
I.1.1 De la création de l'Opéra-Comique.... 23
I.1.2 ... au retour de la Troupe Italien de Lélio à Paris 32
I.1.3 La coexistence des quatre théâtres et leur orientation dans le jeu de la concurrence 40

I.2 De quelques remarques sur les effets de la concurrence dans le « champ » de la production théâtrale 49

I.3 Pour une périodisation de la « guerre des théâtres »
I.3.1 - 1715-1723 59
I.3.2 - 1724-1729 63
I.3.3 - 1730-1735 67

II
Le théâtre polémique au XVIIIe siècle ou les effets de la concurrence

II.1 Etat des lieux et enjeux de définition
II.1.1 Les « textes polémiques » : constitution du corpus et enjeux de définition 79
II.1.2 Entre texte et contexte : les frontières des pièces polémiques 84

II.2 Le discours *polémique* au théâtre
II.2.1 De quelques définitions du « polémique » 98
II.2.2 Polémique et littérature : délimiter le champ d'analyse 102
II.2.3 Le fonctionnement du texte polémique et sa théâtralité intrinsèque 105

DEUXIÈME PARTIE
1715-1723 : EXISTENCE ET RESISTENCE

I
Stratégies de légitimation

I.1 1718 : l'éclat de la querelle
I.1.1 *La Querelle des Théâtres* de Le Sage et La Font : « Rasons jusqu'aux fondements ce jeu qui nous outrage 126
I.1.2 *La Désolation de deux Comédies* et *Le Procès des théâtres* de Biancolelli variations sur un *topos* dramaturgique 139
I.1.3 *La Foire renaissante* de Riccoboni et Biancolelli : une comédie foraine aux Italiens 148

I.2 « Et vous qui prétendez leur ôter la parole, quel droit avez-vous de parler ? » : la concurrence interne à la Foire
I.2.1 *L'Ombre de la Foire* de Le Sage et d'Orneval 156
I.2.2*La Fausse Foire* de Le Sage, Fuzelier et d'Orneval 162

I.3 Vie, mort et résurrection de l'Opéra-Comique : dispositifs allégoriques en fonction politique
I.3.1 *Le Funérailles de la Foire* de Le Sage et d'Orneval 175
I.3.2 *Le Rappel de la Foire à la vie* de Le Sage, Fuzelier et d'Orneval 187
I.3.3 *Le Régiment de la Calotte* de Fuzelier, Le Sage et d'Orneval 194

II
Question d'identité

II.1 Les armes du comique ou comment faire rire sans offenser l'honnêteté
II.1.1 *Le Roi de Cocagne* de Marc-Antoine Legrand à la Comédie Française 211

II.2 Momus et la Folie : l'incursion de la « raillerie » à la Comédie Française
II.2.1 *Momus Fabuliste* de Fuzelier 235
II.2.2« La Folie en ces lieux ! » : *Le Nouveau monde* et *Le Divorce de l'amour et de la raison ou le vieux monde* de l'Abbé Pellegrin 261

II.3 « Il y a longtemps que vous devriez être ici » : le Théâtre Italien de la Foire Saint-Laurent
II.3.1Le Prologue du *Jeune Vieillard* de Fuzelier, Le Sage et D'Orneval aux Italiens 299
II.3.2*La Dispute de Melpomène et de Thalie*, de Biancolelli et Legrand : deux auteurs français au service des Italiens de la Foire 311

TROISIÈME PARTIE
1724-1729 : PROMISCUITÉ ET OSMOSE
LA MISE EN ABYME DES QUERELLES ESTHÉTIQUES DANS L'ECRITURE DRAMATIQUE

I
Pillage et effondrement des frontières : l'émulation des théâtres

I.1 Jeu d'identité, métamorphose et travestissement

I.1.1 *La Française Italienne* de Legrand à la Comédie Française 332
I.1.2 *L'Italienne Française* de Biancolelli, Romagnesi et Fuzelier, au Théâtre Italien 339
I.1.3 *Le Retour de la tragédie française*, de Romagnesi, au Théâtre Italien 345

I.2 « Ils feraient, ces messieurs-là, danser et *Phèdre* et *Cinna* » : *Les Comédiens Corsaires* de Fuzelier, Le Sage et d'Orneval 350

II
L'émergence de nouvelles formes dramaturgiques

II.1 « S'écarter de la route ordinaire » :
Les Trois Spectacles de Du Mas d'Aigueberre..... 360

II.2 Un « ambigu à la tête tragique, au corps comique et au pied lyrique » :
Melpomène vengée, ou le Trois Spectacles réduits à un et les Amours des Déesses à rien de Boissy 374

II.3 Le *Spectacles malades*, de Lesage et d'Orneval 382

QUATRIÈME PARTIE
1730-1735 AUTOUR DE LA THÉÂTRALITÉ.
MODALITÉS D'EXPANSION DU LANGAGE DRAMATIQUE

I
« Tous Théâtres sont Théâtres » : l'apaisement des conflits institutionnels

I.1 L'*Opéra-Comique assiégé*, de Lesage et d'Orneval : un regain d'agressivité à la tombée du rideau 388

I.2 Les nouveaux talents ou comment l'Opéra-comique commence à s'écarter de ses propres origines : Le *Départ de l'Opéra-Comique* de Pannard 396

I.3 L'œil renversé : *Les Acteurs déplacés* par Pannard et Laffichard à la Comédie Française 408

CONCLUSION 428

BIBLIOGRAPHIE 435

LE MAÎTRE. – Ne sois ni fade panégyriste, ni censeur amer; dis la chose comme elle est.

JACQUES. – Cela n'est pas aisé. N'a-t-on pas son caractère, son intérêt, son goût, ses passions, d'après quoi l'on exagère ou l'on atténue? Dis la chose comme elle est!… Cela n'arrive peut-être pas deux fois en un jour dans toute une grande ville. Et celui qui vous écoute est-il mieux disposé que celui qui parle? Non. D'où il doit arriver que deux fois à peine en un jour, dans toute une grande ville, on soit entendu comme on dit.

LE MAÎTRE. – Que diable, Jacques, voilà des maximes à proscrire l'usage de la langue et des oreilles, à ne rien dire, à ne rien écouter et à ne rien croire! Cependant, dis comme toi, je t'écouterai comme moi, et je t'en croirai comme je pourrai.

JACQUES. – Si l'on ne dit presque rien dans ce monde, qui soit entendu comme on le dit, il y a bien pis, c'est qu'on n'y fait presque rien qui soit jugé comme on l'a fait.

Diderot, *Jacques le Falatiste et son maitre*

Vous ne savez pas qui je suis !

« Jacques se jette dans les bras du bourreau »
Dénis Diderot, *Jacques le Fataliste et son maître*
Paris, Gueffier, 1797, 3 in-12°
Gravure sur cuivre
Paris, Bibliothèque nationale de France [Réserve, Y2 27640]

INTRODUCTION

La *polémique* est avant tout une expérience de la diversité, un espace où se manifeste un jeu des différences. Chaque fois qu'on parle, ou qu'on agit, on se place face à un Autre, sinon carrément *à l'encontre* d'un Autre. Dans l'échange entre ces deux univers – *dis comme toi, je t'écouterai comme moi*, disait Diderot –, quoique que l'on s'efforce de maintenir une attitude de générosité, une disposition libérale, il y aura toujours quelques chose qui échappe, une opposition des forces, une tension qui ne peut se résoudre dans l'identique, mieux à l'égal : dans le cas diderottien, Jacques reste toujours le valet de son maître. La *polémique* est donc essentiellement la mise en scène d'un combat, d'une lutte, d'un duel où se joue le drame de la différence, la prise de conscience de l'altérité. Toutefois, la *polémique* est, en même temps, l'espace où se construisent les identités, où s'établissent les rôles : dans le dialogue polémique, on est à chaque moment forcé à donner à l'Autre un minimum de légitimité, c'est-à-dire à reconnaître sa position, sa qualité, sa valeur, ses caractéristiques, ne serait-ce que pour les nier après. C'est en ce sens-là que la *polémique* devient aussi un espace de transformation où les sujets, en se reconnaissant préalablement et en s'opposant ensuite, peuvent en définitive changer leurs relations initiales, si bien que, pour revenir à Diderot, l'on ne saurait plus en mesure de dire « qui est le maître et qui le valet ». Comme l'écrit, Caroline Oriot :

> Lorsque les rapports hiérarchiques ne sont plus respectés et qu'une concurrence s'installe, la ressemblance crée le conflit. Le dialogue offre ainsi, d'une manière très efficace, la possibilité du face-à-face[1].

En ce sens encore, l'on pourrait dire que la *polémique* n'est pas seulement l'espace où le sujet fait l'expérience de la limite de sa propre liberté par rapport à un pouvoir, mais elle est également le moyen par lequel ce sujet même essaie de renverser ce rapport. La dimension foncièrement dialogique, c'est-à-dire fondée sur l'interaction conflictuelle entre deux ou plus sujets opposants, nous permet d'envisager la *polémique* en tant que discours, c'est-à-dire comme organisation d'éléments verbaux – ou, à l'occurrence, « textuels – déterminant une situation énonciative qui a ses structures et ses fonctions propres, et qui serait donc susceptible d'être détectée, ou d'analysée, au moyen d'un travail herméneutique. Polémiquer c'est toujours tenir tête à un adversaire, essayer, par la mise en œuvre de stratégies discursives multiples, d'affirmer la légitimité d'un prise de position, ou mieux d'une « prise de parole », dans le monde.

À l'aune de ces réflexions, l'on pourrait bien affirmer que le champ de la production théâtrale, tel qu'il s'est structuré au cours de la première moitié du XVIIIe siècle dans le cadre du contexte politico-économique de concurrence, dans lequel se trouvent à opérer les trois théâtres parisiens, la Comédie Française, la Comédie Italienne et les Théâtres de la Foire, est un espace fortement investi par la « *polémique* ». Entre 1715 et 1745,

[1] Caroline Oriot, « Le duel dans *Jacques le fataliste* de Diderot », *Dix-huitième siècle* 2008/1 (n° 40), p. 359-394.

l'affaiblissement progressif du système des privilèges et la multiplication des lieux théâtraux dans l'espace urbain de la ville engendre un phénomène de concurrence où l'opposition entre « théâtres privilégiés » et « théâtres non-privilégiés » dépasse les bornes proprement institutionnelles des enjeux économiques, pour entrer finalement dans le monde même de la fiction théâtrale. La lutte entre les théâtres se fait désormais *sur* le théâtre. Par des procédés de fictionnalisation, les auteurs mettent en scène les relations de pouvoir et de domination dans lesquels les institutions théâtrales sont impliquées, ainsi que leurs enjeux. De même que les théâtres luttent, sur « la scène juridique », à coups d'interdictions, censures, procès-verbaux, sanctions et interventions des autorités de police, toute une série de personnages allégoriques se battent sur « la scène théâtrale » à coups de mots et rivalisent pour le monopole de la parole. L'écriture théâtrale s'affirmera donc sous la forme définitivement belliqueuse de la *polémique*. Cette écriture a toujours une fonction stratégique concrète et s'inscrit toujours dans une relation de pouvoir. La fiction théâtrale tend à reconstituer, dans une perspective idéologique, les rapports de places institués *dans* et *par* le système concurrentiel, ainsi que les enjeux esthétiques, économiques et politiques qui y sont impliqués, et à les renégocier, ou, dans certains cas, à les renverser.

Ce qu'on nomme ici « *théâtre polémique* », c'est-à-dire une typologie d'écriture dramatique visant à mettre en scène et à illustrer la lutte que se livrent les différentes institutions théâtrales, n'est point indicatif d'une approche générique. Notre but n'est pas celui d'isoler les traits distinctifs d'un *genre* – les « textes polémiques » ont précisément la caractéristique de les investir tous – ni celui de délimiter un « espace littéraire » , mais on vise plutôt à envisager, dans la mise en place d'un *dispositif polémique*, entendu comme une modalité argumentative qui relève du conflictuel, qui mobilise principalement des stratégies de dichotomisation, de polarisation et de disqualification, la capacité de ces textes de « fiction » à agir sur le plan de l'« histoire ». En prenant la parole, ou la plume, en réaction à un événement défavorable (une interdiction, une défense, une censure, etc.), l'auteur polémiste attaque son adversaire. Cet événement, qui se situe dans ce que l'on peut appeler le « hors-texte », est élaboré au moyen d'une fiction et, par cette fiction, l'auteur essaye de modifier le cours de l'histoire, d'inverser les rapports de forces, d'agir finalement sur le spectateur en gagnant son soutien ; autrement dit, l'auteur est tendu, encore une fois, vers ce « hors-texte » dans lequel, idéalement, il s'efforce d'être efficace. L'on pourrait dire que cette écriture, imbue de la *polémique*, relève essentiellement de la rhétorique, c'est-à-dire d'une capacité « argumentative » qui impliquerait une portée persuasive, car ces textes, en prise avec l'actualité, n'ont pas justement pour fonction centrale d'agir sur les adversaires de leurs auteurs, mais plutôt sur l'espace public. Nous voulons montrer que le texte polémique s'articule à la fois selon un fonctionnement *conflictuel* – du fait qu'il y a une opposition entre deux ou plusieurs institutions théâtrales qui se battent sur ce qu'on peut appeler « l'axe du pouvoir » – et *concurrentiel* – du fait que tous les protagonistes de cette lutte cherchent à conquérir l'adhésion d'un troisième partenaire de cet *agôn* polémique, le public. Ainsi, se trouve-t-il que ce qui constitue le caractère essentiel de ce dispositif polémique au théâtre est de vouloir placer le spectateur au cœur de la fiction : c'est lui qui a la tâche de reconstituer l'écart entre fiction et réalité, entre salle et scène, incarnant ce « lieu-lien »[2] où s'efface toute

[2] On emprunte cette expression à Christian Biet qui, analysant le concept de « dispositif » chez Foucault, écrit : « c'est un lieu *possible* qu'on peut situer entre des éléments hétérogènes, qu'on peut repérer comme lien entre ces

frontière. En outre, c'est la place que le spectateur occupe dans la polémique, son rôle à la fois de témoin et de juge, qui détermine le passage d'une histoire en forme anecdotique, et donc marginale – le récit saugrenu des affaires privées et des petits faits secondaires dans lesquels les institutions théâtrales sont impliquées –, vers une histoire qui touche un espace publique, où se mobilisent des stratégies persuasives, à travers l'individuation de porte-paroles légitimés à réclamer et à arbitrer la controverse. Le choix de l'« espace public » de la scène théâtrale pour cadre d'une controverse institutionnel, n'est pas un choix indifférent à la nature même des éléments en débat : c'est en transformant l'espace de la scène en espace de délibération que les auteurs peuvent légitimer leur position et, en même temps, régler la querelle par le déclenchement du rire du public, qui sanctionne définitivement le dommage infligé à l'adversaire. En adaptant une formule d'Anne Ubersfeld, on dira que bien loin d'« historiser le théâtre », le théâtre polémique « *théâtralise l'histoire* ». Notre objectif est donc celui de lier une approche que l'on pourrait qualifier d'*esthétique*, où les pièces de théâtre sont étudiées en tant que révélatrices d'un débat dont les enjeux touchent, en général, à la conception même de la littérature théâtrale, à une approche proprement *historique*, qui insiste plutôt sur les engrenages de la mécanique conflictuelle, sur les positions et les déplacements des acteurs sociaux qui sont en jeu dans la polémique, sur les stratégies que ceux-ci peuvent employer, et finalement sur la façon dont ils utilisent la polémique pour arriver à agir dans le monde.

Le « théâtre polémique » nous permet encore d'adopter un regard interne sur le monde du théâtre au moment où il subit sa propre transformation. Ce théâtre, qui se situe au croisement d'enjeux esthétiques et politiques à la fois, n'est qu'un catalyseur du processus de renouvèlement qui affecta les institutions théâtrales pendant la première moitié du XVIIIe siècle. L'objectif de cette recherche est enfin de déterminer, dans le contexte concurrentiel dans lequel opéraient les différentes institutions théâtrales, l'une des causes de l'affaiblissement du système des privilèges et, simultanément, de son corollaire esthétique, le principe de la hiérarchisation et de la différenciation des genres dramatiques. La lutte entre les théâtres, en tant que lutte pour le monopole de la parole, a beaucoup contribué à la réorganisation structurale des institutions théâtrales, ainsi qu'à une modification de leur « mission » esthétique, dans un processus d'adaptation des forces novatrices au sein d'un système fortement institutionnalisé. Pendant une période brève mais intense, les institutions théâtrales suivirent la voie de l'hybridation et de l'émulation : d'un côté les Théâtres de la Foire commençaient à perdre leur caractère de spectacle « éphémère » pour s'acheminer sur la voie de l'institutionnalisation, en se faisant plus policés ; de l'autre, la Comédie-Française, empruntant progressivement de nouveaux modèles dramaturgiques et théâtraux, se trouve précipitée dans des multiples contradictions, qui la font balancer entre le choix du répertoire et de sa « gloire symbolique » et la nécessité d'adapter son programme aux goûts d'un public de plus en plus avide de nouveautés. Le principe de différenciation des genres, qui reste à la base de l'esthétique théâtrale du XVIIIe siècle, évolue simultanément et conséquemment à la

---

éléments, un lien qui répond à une sorte d'urgence et qui possède une fonction stratégique essentielle. En d'autres termes, pour ce qui nous intéresse, le théâtre serait un dispositif pratique capable de réaliser une série de liens à la fois dans et pour la cité qui les contient. Ce serait donc ici un lieu-lien situé dans l'hétérogénéité de la cité et qui possiblement, permettrait de fournir un endroit réglé, cadré, pour que la cité se retrouve », « Séance, performance, assemblée et représentation: les jeux des regards au théâtre (XVIIe-XXIe siècle) », *Littératures classiques* 2013/3 (n° 82), p. 81.

transformation des structures théâtrales et des organisations politiques. On peut dire que la question de la lutte entre les théâtres, au cours de la première moitié du XVIIIe siècle, se situe dans le débat autour de la question du monopole et des privilèges, et suit une évolution plus générale des paradigmes socio-culturels, dans le cadre d'une mise en critique progressive des valeurs de l'Ancien Régime. Comme l'écrit justement Henri Lagrave, à qui notre étude doit beaucoup, le débat sur le privilège se situe au cœur du « combat contre la réglementation, le corporatisme, le cloisonnement de l'Ancien Régime » :

> Il constitue un épisode important de l'affrontement entre la pensée des philosophes et les vieilles structures politiques, entre le libéralisme des économistes et le dirigisme conservateur. Les privilèges des Comédiens n'est qu'un privilège parmi d'autres. Il leur fallut le perdre pour gagner du même coup la "liberté" et "l'égalité"; là réside sans doute la plus profonde des contradictions, qui ne pouvait se dénouer que par la violence[3].

Dans un tel système, les conventions génériques, écrit Paul Stefanek, « constituent le chaînon qui unit les aspects esthétiques et sociaux »[4], ce qui implique qu'une analyse historique des conventions dramatiques nous aiderait à discerner aussi des enjeux esthétiques. Suivant ce propos, nous avons opté pour l'emploi d'une chronologique des événements, dans la tentative de faire émerger les liens entre les lieux, les temporalités et l'*èthos*[5] des protagonistes impliqués dans cette lutte. L'étude du « théâtre polémique » requerrait donc de conjoindre et d'intégrer à l'approche esthétique et historique une dimension plus proprement idéologique ou politique : la lutte pour « le monopole du mode de production théâtrale légitime » prend inévitablement la forme d'un conflit des idées, impliquant, comme nous l'avons déjà remarqué, la question de la construction de l'identité par rapport au pouvoir.

Notre étude est axée sur trois critères principaux : le première vise à considérer essentiellement le polémique comme discours (approche linguistique), le deuxième comme « prise de position » (approche sociocritique) et le troisième comme texte (approche littéraire). Pour ce qui concerne le premier domaine, nous nous sommes appuyée sur les deux travaux pionnières de Dominique Maingueneau, *Sémantique de la polémique*, [Lausanne : L'Age d'Homme, 1983], et sur C. Kerbrat-Orecchioni qui a coordonné la parution, aux Presses universitaires de Lyon, d'un ouvrage collectif intitulé *Le Discours polémique* : dès lors il a été possible de reconstituer l'univers des définitions du « polémique », ainsi que de circonscrire clairement ce phénomène discursif à l'intérieur du champs des actes de

---

[3] Henry Lagrave, *La Comédie-Française au XVIIIe siècle ou les contradictions d'un privilège*, in *Revue d'Histoire du théâtre*, octobre-décembre, Trente-deuxième année, 1980-4, p. 141.

[4] Paul Stefanek, « Remarks on Aestetics and Sociology of Drama », *Mask und Kothurn*, t. XXV (1979), n° 1-2, p. 139.

[5] On s'appuie ici sur la notion d'*èthos* telle qu'elle a été formulée par D. Maingueneau, « L'*èthos* apparaît comme une notion foncièrement *hybride* (socio/discursive), un comportement verbal socialement évalué, qui ne peut être appréhendé hors d'une situation de communication historiquement déterminée. Chaque prise de parole engage une construction d'identité à travers les représentations que se font l'un de l'autre les partenaires de l'énonciation ». Et encore, l'*èthos* « constitue un articulateur entre le discours et la culture dont participe un texte, on ne peut pas dissocier l'*èthos* de la scène d'énonciation dont il participe, ni cette scène de la configuration historique qui lui donne sens », in Dominique Maingueneau, « L'*èthos* : un articulateur », *COnTEXTES* [En ligne], 13 | 2013.

langages. Il a été également intéressant de croiser les éléments de définition et d'analyse issus de cette approche linguistique du discours polémique, avec les conclusion qu'en tire Anne Ubersfeld en appliquant le même approche linguistique au discours théâtral, ce qui nous a permis d'élaborer la catégorie interdisciplinaire de « théâtre polémique ». D'autres études, centrés sur la rhétorique du polémique, nous ont fourni la base sur une élaboration des stratégies argumentatives mises en place par le discours polémique, en l'adaptant en même temps à l'analyse de textes dramatiques : nous faisons allusion en particulier au travaux de M. Angenot, qui fait paraître, en 1982, *La Parole pamphlétaire*, ouvrage qui, quoique consacré spécifiquement au genre du pamphlet de 1868 à 1968, pose les bases d'une théorie du polémique, et surtout aux travaux de Dominique Garand, qui élabore la notion de polémique à partir de la sémiotique narrative, dont ont retient surtout la notion, très utile à notre étude, de « récit polémique ». Plus récemment, un certain nombre de recueils d'études pluridisciplinaires ont paru : on renvoie notamment à *La Parole polémique*, dirigé par G. Declercq, M. Murat et J. Dangel, et publié en 2003. Ce volume, issu des travaux d'un séminaire et d'un colloque tenu en 1998, comporte une présentation synthétique du « statut du polémique » de M. Murat et G . Declercq, et propose de remarquables contributions de spécialistes de philosophie, de littérature, de rhétorique et de droit. Comme tout discours, le discours polémique ne peut pas être détaché de sa situation de réalisation. Comme nous essayerons de montrer, le discours polémique participe par sa nature même à un réseau de relations complexes qui s'entremêlent à l'intérieur d'un « champ discursif ». Comme l'écrit Maingueneau : il faut toujours savoir restituer « l'ensemble de la scène d'énonciation qui sous-tend le discours polémique : comment l'énonciateur légitime la place d'où il parle, celle à laquelle il affecte son adversaire, comment il légitime la relation polémique elle-même ». Pour ce faire, il adopte la notion, fort théâtrale, de « scénographie », qui constituerait le « cadre » dans lequel la parole « est mise en scène », un cadre où il est associées « une chronographie (un moment) et une topographie (un lieu) » d'où le discours est censé surgir [6]. Ces réflexions, qui nous conduisent déjà dans le domaine d'une analyse sociocritique des phénomènes du langage, nous permettent de relier la notion de « champ discursif » à celle de « champ littéraire » telle qu'elle a été employée par Pierre Bourdieu dans *L'Économie des biens symboliques,* puis réélaborée dans des études d'histoire littéraire, telle celle d'Alain Viala sur *La Naissance de l'écrivain*, [Paris, Éd. de Minuit, 1985], ou celle de Martial Poirson [*Spectacle et Économie à l'âge classique (XVIIe-XVIIIe siècles*) », Paris, Classique Garnier, 2011] ; ceci nous permet d'envisager le champ de la production théâtrale en tant qu'ensemble relations entre « typologies proprement économiques ». Nous avons enfin essayé de retracer les modalités sur lesquelles se constituent les relations entre textes et contextes et de délimiter la notion de « texte polémique », ce qui fait l'intérêt principal de notre étude. En ce qui concerne l'approche plus spécifiquement littéraire, cette étude est redevable aux travaux de Martial Poirson sur la comédie allégorique à l'âge classique – qui nous donnent une première ébauche de définition de la catégorie des « pièces polémiques » – , ainsi qu'aux travaux de l'équipe du projet AGON, créée en 2010, dont les contributions

[6] D. Maingueneau, Version révisée de « La situation d'énonciation entre langue et discours », texte paru dans le volume collectif Dix ans de S.D.U., Craiova, Editura Universitaria Craiova (Roumanie), 2004, pp.197-210 et D. Maingueneau, « Ethos, scénographie, incorporation » in Amossy, (dir.) *Images de soi dans le discours. La construction de l'ethos*, Delachaux Niestlé, 1999, Lausanne-Paris, p. 85.

théoriques s'avèrent de très grande pertinence dans le domaine de notre recherche, constituant un référence essentielle, à savoir : « Le Temps des querelles » (2013/2), *Littératures classiques*, n° 81, 2013/2, sous la direction d'Alain Viala et Jeanne-Marie Hostiou ; « Les Théâtres institutionnels (1660-1848) : Querelles, enjeux de pouvoirs et production de valeurs », par Jeanne-Marie Hostiou, Marine Roussillon, Jessica Goodman, Stéphanie Loncle, *Revue d'Histoire du Théâtre*, Soixante-sixième année, 2014-I, n° 261, éd. de la Société d'Histoire du Théâtre ; enfin, « Scènes de dispute / Quarrel scenes : Dispute et dramaturgie en France et en Grande-Bretagne, XVIe-XVIIIe siècles / Dispute and Dramaturgy in French and British Theatre, 16th-18th centuries », par Jeanne-Marie Hostiou et Sophie Vasset, [**éd.** Arrêt sur scène / Scene Focus, n°3-2014 - IRCL/CNRS, 2014]. On a donc structuré notre thèse sur ces trois axes, en essayant d'intégrer les réflexions théoriques à l'analyse des textes théâtraux, qui restent notre source primaire : ce sont les textes qui en définitive nous parlent, et dans les pièges desquels on pourrait chercher de reconstruire une histoire. Le texte polémique, plus que tout autre texte, nous permet, comme on le verra, d'entrevoir, comme l'écrit Diderot, « ces fils imperceptibles, qui répondent d'un bout à des causes très petites et d'autre aux plus grands événements ».

PREMIÈRE PARTIE

LE SYSTÈME DE LA CONCURRENCE ET SES EFFETS SUR LA PRUDUCTION THÉÂTRALE
CARACTÈRES ET ENJEUX

I
Acteurs et stratégies : la concurrence dans le système théâtral parisien dans la première moitie du XVIIIe siècle

Si l'on veut tenter de brosser le tableau de la « vie théâtrale » à Paris au XVIIIe siècle, prenant en considération le rythme naturel des activités, les programmes et la constitution du répertoire, en un mot les stratégies de « politique culturelle » mises en œuvres par les entreprises théâtrales, ainsi que leur place et organisation dans la cité, il faudra prendre en charge le cadre plus général de l'opposition entre une structure technico-administrative, historiquement figée par la ligne politique d'unification et de centralisation des pouvoirs, telle qu'elle s'était dessinée sous le règne de Louis XIV, celle du monopole et de la politique des privilèges, et un système économico-mercantile de concurrence, qui vient se profiler au moment où Philippe d'Orléans, au début de sa Régence, rétablit, par l'ordonnance du 18 mai 1716, le Théâtre Italien, déterminant la coexistence, à Paris, de quatre théâtres : l'Opéra, la Comédie Française, la Comédie Italienne et, les théâtres de la Foire. De fait, à cette époque-là, la liberté des théâtres n'existe pas : les seules deux troupes reconnues[7], celle de l'Académie Royale de Musique et celle de la Comédie Française, sont directement régies par l'autorité royale ; elles ont leurs troupes officielles, leurs statuts, leurs règlements et jouissent des privilèges qui leur sont accordés et qu'elles défendent jalousement, l'Académie royale de

[7] On rappelle que ce fut en 1680 que, par lettre de cachet, le Roi ordonna la création de la Comédie Française suite au rassemblement de deux troupes, celle du théâtre de Guénégaud (qui résultait elle-même de la fusion de la troupe de Molière avec celle du Marais en 1673) et celle de l'Hôtel de Bourgogne. Le Roi accorda aux nouveaux membres de la troupe le titre de *Comédiens du Roi*, il assura à la troupe ainsi réunie un *privilège exclusif* «faisant défense à tous autres comédiens français de s'établir dans la ville et au faubourg de Paris sans ordre exprès de Sa Majesté». Par un acte successif, du 5 janvier 1681, il constitua la Comédie Francaise en *société,* assurant à chacun des membres de la troupe le partage des bénéfices et la participation à l'administration générale du théâtre, géré par les gentilshommes de la chambre du roi, assistés des intendants des Menus-Plaisirs. Pour ce qui concerne l'Opéra, elle fut constituée en Académie (par lettres patentes du 28 juin 1669), sur le modèle des académies italiennes, avec la spécificité que « gentilshommes, damoiselles et autres personnes pourront chanter à l'opéra sans que pour cela ils dérogent au titre de noblesse ». En raison de cela, les membres de la troupe de l'Opéra, au lieu d'être sociétaires, comme c'était le cas des comédiens français, sont salariés et ne jouent aucun rôle dans la direction de l'entreprise, assignée au titulaire du privilège, et dans la gestion administrative qui dépend directement du secrétaire d'état de la maison du roi.

musique ayant obtenu le privilège des « pièces entières en musique », alors que la Comédie Française celui des pièces jouées en français. Quant aux autres troupes, celle de la Comédie Italienne et de la Foire, même en jouissant d'une liberté majeure dans l'organisation de leurs activités, demeuraient, de fait, dans un espace d'illégalité. C'est ainsi que se profile un système très hiérarchisé, où, comme le rappelle Henri Lagrave, à chaque « hiérarchie administrative correspond en gros une hiérarchie "littéraire" »[8]. Dans un tel système, où, en principe, l'activité de chaque théâtre devait, obligatoirement, se tenir dans les limites de son monopole, on devrait imaginer que tout l'ensemble de dispositions et de mesures de restriction (interventions de censure, condamnes judiciaires, règlements, interdictions etc.) devrait aboutir à une limitation effective du phénomène de la concurrence. De fait, les privilèges dont jouissaient les théâtres officiels, étaient sans effet : nombre de protestations et de plaintes exprimées par les Comédiens Français ou par les directeurs de l'Opéra contre les usurpations commises à leur détriment par les Forains ou par les Italiens restent lettre morte. Peut-on alors avancer l'hypothèse que le système des privilèges, en tant que structure culturelle procédant directement d'une conception absolutiste de l'État, conserva une relative stabilité tant que dura le pouvoir de Louis XIV, et que donc au fléchissement inéluctable du pouvoir monarchique, qui caractérise la période de la Régence, correspond *grosso modo* l'affaiblissement du monopole ? L'ampleur croissante des activités théâtrales sous la Régence imprime en même temps une accélération du phénomène de l'accès du public à la culture. Ce public, composite et hétérogène, mais toujours plus avide de spectacle – le XVIIIe sera le siècle d'une *théâtromanie* galopante – vient d'occuper une place centrale : le théâtre devient, avant tout, un lieu de consommation, dévoué à la culture mercantile naissante. C'est alors une autre dynamique, celle du public et de la concurrence, qui s'impose contre les restrictions d'une politique protectionniste. Entre la tutelle royale et la faveur du public, les théâtres se retrouvèrent à devoir privilégier ce dernier. Comme le pressent avec esprit pénétrant Martine de Rougemont, c'est entre ces deux forces qui s'opposent, celle des « pouvoirs publics [qui] contrôlent les théâtres publics » et celle de « pouvoir de publics [qui] anime et régit leur activité », que « se situe la liberté ou le pouvoir propre du théâtre »[9].

I.1
L'état des spectacles au début du siècle : formes d'organisation du spectacle théâtral en fonction de la dialectique concurrentielle

Au début du XVIIIe siècle, le théâtre à Paris est un véritable lieu de franchise : à la mort de Louis XIV l'attitude du gouvernement change, et le Régent et Louis XV agissent systématiquement pour développer l'activité théâtrale. Le système du monopole, créature monarchique, et la politique des privilèges se trouvent fortement secoués et profondément remis en question par le régime de *pluralisme* qui, de fait, caractérisait la vie théâtrale parisienne. Si, en principe, le dirigisme autocratique réglementait strictement le répertoire de chaque théâtre (la tragédie lyrique et les ballets étant l'apanage de l'Opéra et les grands genres de la tragédie et de la comédie étant celui de la Comédie Française, les *scénarii italiens* celui de l'ancienne troupe italienne, et les « farces » celui des bateleurs des foires et

[8] Henri Lagrave, *Le Théâtre et le public à Paris de 1715 à 1750*, Paris, Librairie C. Klincksieck, 1972, p 362.
[9] Martine De Rougemont, *La vie théâtrale en France au XVIIIe siècle*, Éditions Champion, Paris, 2001, p. 213.

du Pont-Neuf), très vite, beaucoup de barrières s'abattent, et chaque théâtre commence à empiéter sur le domaine de l'autre : par concession de l'Opéra, moyennant finance, les Forains acquièrent le privilège de chanter et de danser et créent l'Opéra-Comique ; les Italiens, quant à eux, pillent en peu partout, ils commencent à jouer les comédies en français, puis ils s'emparent des formes en musique de l'Opéra-Comique et ils empiètent sur le répertoire de l'Opéra en multipliant les ballets et les danses. En cet effrontément, comme l'écrit Henri Lagrave, c'est le privilège de la Comédie Française « qui se trouve le plus affecté », elle :

> avait plus à perdre et moins à gagner que les autres. Elle ne pouvait, sans compromettre sa personnalité, partager la manne des opéras-comiques, des ballets, des parodies, des pantomimes, voire des feux d'artifice ; à l'inverse, elle cède sur le terrain de la comédie et, plus tard, du drame. Il reste qu'une bonne partie de son énergie fut consacrée à une lutte sans fin, sans résultats, et contraire à la marche logique des choses, qui amenait, lentement, à la destruction de cloisonnements peu propres à s'adapter à l'évolution des goût et des genres[10].

Cette « lutte sans fin » qui opposa la Comédie Française aux « nouveaux venus »[11] les Forains et les Italiens, engendra une profonde modification dans le tissu théâtral parisien : des éléments étrangères pénètrent, en les bouleversant, à l'intérieur d'institutions closes, figées et cristallisées, héritières d'une mission de « patrimonialisation »[12] qui leur prescrit d'accueillir tout élément d'innovation, à l'avantage de la valorisation d'un répertoire déjà existant, qu'elles sont obligées de garder et de transmettre.

Selon un article intéressant intitulé « *L'Obstacle favorable* ou Comment Louis XIV inventa l'Opéra Comique » d'Agnès Marcetteau-Paul, la politique dirigiste et unificatrice de Louis XIV serait une des raisons qui ont contribué à la naissance de l'Opéra-Comique. Par la réduction du nombre des théâtres – action qui culmine dans la suppression de la troupe des Italiens en 1697 –, et par l'imposition de « la division des genres, et [d'] un modèle culturel où permission et privilèges allaient de pair avec un sévère malthusianisme culturel », Louis XIV allait « à l'encontre de l'évolution de la société » :

---

[10] Henri Lagrave, *La Comédie-Française au XVIIIe siècle ou les contradictions d'un privilège*, in *Revue d'Histoire du théâtre*, octobre-décembre, Trente-deuxième année, 1980-4, p. 135.

[11] On emprunte cette expression à Pierre Bourdieu, lorsqu'il écrit : « Les luttes de définition pour le monopole du mode de production culturelle légitime ont pour enjeu des frontières (entre les genres ou les disciplines, ou entre les modes de production à l'intérieur d'un même genre). Définir les frontières, les défendre, contrôler les entrées, c'est défendre l'ordre établi dans le champ : les grands bouleversements naissent de l'irruption de nouveaux venus qui, par le seul effet de leur nombre et de leur qualité sociale, importent des innovations en matière de produits ou de techniques de production, et tendent ou prétendent à imposer dans un champ de production qui est à lui-même son propre marché un nouveau mode d'évaluation des produits », in Pierre Bourdieu : « Le champ littéraire », in : *Actes de la recherche en sciences sociales.* Vol. 89, septembre 1991, pp. 3-46. On reviendra plus tard sur ces thèmes qui revêtent une importance théorique fondamentale pour notre étude.

[12] On rappelle que la tutelle royale, issue de la politique des privilèges, s'étend aussi à la sauvegarde et à la valorisation de l'abondant et prestigieux répertoire dont se composent les théâtres. Un aperçu rapide des activités *a latere* des deux théâtres privilégiés donnera l'ampleur de cette mission, par exemple, comme le rappel David Trott, on voit, tout au long du XVIIIe siècle « la mise en édition par l'intermédiaire de la famille Ballard, « imprimeurs de la musique du roi », de chaque opéra, ballet ou divertissement exécuté par les membres de l'Académie Royale de Musique. Ce que ce dernier a accompli par l'impression subventionnée des textes, la Comédie Française l'a fait en plus par l'organisation et la conservation de ses très riches archives », David Trott, *Théâtre du XVIIIe siècle. Jeux Écritures Regards*, éditions espace 34, Montpellier, 2000, p. 104.

> Dans ce domaine, comme dans bien d'autres, le divorce entre le pouvoir et l'opinion, la cour et la ville, était consommé. Et Paris ne se contenta pas de regretter la perte d'Arlequin, mais s'empressa de le remplacer. On en trouva le moyen dans les spectacles qu'abritaient traditionnellement les deux grandes foires parisiennes de Saint-Germain et Saint-Laurent, et les franchises dont elles bénéficiaient[13].

La Comédie Française tenta, à travers d'innombrables interdictions, de

> rejet[er] les forains dans les comédies mêlées de chant. L'Opéra les poussa par ses rigueurs dans la voie des comédies en vaudevilles ; l'Opéra-comique fut ainsi ajourné par les circonstances au profit de la comédie en vaudevilles, mieux accommodée aux goûts musicaux du public[14].

Du départ de la troupe italienne en 1697, les pièces du *Recueil* de Gherardi, qu'on pourrait définir comme « proto-opéra-comiques », offrirent un vaste champ aux entrepreneurs des jeux de la foire. Ils se regardent comme les héritiers des pièces de l'ancien théâtre italien, et en donnent plusieurs fragments, ajoutant à leur troupe des acteurs propres à les représenter : le fils de Polichinelle, Antoine Fracassani, jouera le rôle d'Arlequin chez Salles et Bertrand ; le fils de Dominique, Pierre-François Biancolelli, portera le masque de son père chez les Saint-Edme ou chez la dame Baron. Et Octave, autre membre de l'ancienne troupe italienne, trouvera le moyen d'ouvrir une petite loge à son compte. C'est dans l'espace laissé vide par les Italiens, que devait se placer le théâtre forain, où dominent la gaité, le rythme, la gestuelle acrobatique, le dialogue piquant souvent parodique, le comique verbal agrémenté de calembours, de gauloiserie, de plaisanteries scatologiques. C'est pour ces raisons, qu'au retour des Italiens à Paris en 1716, une lutte nouvelle s'ouvre : laissant à la Comédie Française le soin des plaintes et des actions judiciaires, les Italiens se préparaient à employer les armes du comique pour battre les rivaux de la foire. Pour se distinguer des usurpateurs de la foire, la troupe de Riccoboni, en quête d'une identité nouvelle, s'engagea donc dans le chemin d'une rénovation du répertoire. Mais les Italiens prospérèrent également sur les cendres de Molière, profitant de la crise de la Comédie Française, car une fois les talents de Molière disparus, les Comédiens Français n'étaient pas parvenus à les remplacer, même Boileau, le législateur du Parnasse, n'hésita pas à déclarer que

> depuis Molière il n'y a point de bonnes pièces sur le théâtre français : ce sont des pauvretés qui font pitié. On m'a envoyé le *Théâtre Italien* ; j'y ai trouvé de fort bonnes choses ; il y a du sel partout, c'est un « grenier à sel ». Je plains ces pauvres Italiens ; il valait mieux chasser les Français[15].

---

[13] Agnès Marcetteau-Paul « *L'Obstacle favorable* ou Comment Louis XIV inventa l'Opéra Comique », p. 266, dans Littératures classiques 21-1994, pp. 265-275. Isabelle Martin écrit à ce propos : « L'interdiction de jouer à Paris et dans les faubourgs, sauf dans une troupe officielle, contraint les comédiens ou à se plier à la volonté royale et à renoncer, ou à quitter la ville et à devenir comédiens en province. L'appétit des spectacles, conséquence de la pénurie due aux privilèges, assurera en partie le succès ultérieur de la Foire », dans *Le Théâtre de la Foire : des tréteaux aux Boulevards*, SVEC 2002 :10, Oxford, Voltaire Foundation, p. 32.

[14] Auguste Font, *Favart : l'opéra-comique et la comédie-vaudeville aux XVII*e *et XVIII*e *siècles,* Genève : Slatkine Reprints, 1970. p. 64.

[15] Claude Brossette, *Bolaeana*, *Lettres familières de Messieurs Boileau Despréaux et Brossette*, Lyon : Cizeron-Rival, 1770, t. III. On rappelle ici que Gherardi prit l'initiative de faire publier une première anthologie des comédies qui obtenaient tant de succès auprès du public parisien, en 1694. En 1700, alors que contrefaçons et

I.1.1 De la création de l'Opéra-Comique...

Début 1714 : trois troupes foraines se partageaient les suffrages du public : la Troupe de la dame Baron[16], sous le nom de Baxter & Saurin, la Troupe des sieur et dame de St-Edme[17], sous le nom de Dominique Biancolelli, et la Troupe de Jean-Baptiste Constantini, dit Octave[18], sous le nom de Dolet & Laplace. La dame Baron et les Saint-Edme ayant signé, en octobre 1713, un accord « par lequel ils forment une société pour neuf ans, pendant laquelle ils promirent & s'engagèrent à payer les Acteurs & les autres frais par moitié, & conséquemment, de se rendre compte, & de se partager fidèlement la recette que chacun des deux Théâtres produiroit » [19], l'activité de la troupe d'Octave fut durablement compromise, toute possibilité de réussite étant destinée à se heurter contre une vive concurrence. Pour se protéger contre l'association Baron-Saint-Edme, Octave fit requête à l'Académie royale de musique afin d'obtenir, moyennant une redevance annuelle de 6000 livres, la permission et le privilège, pour un seul jeu pendant les deux foires de Saint-Germain et de Saint-Laurent, de

> faire chanter par quatre personnes différentes les vaudevilles et chansonnettes qui étaient ci-devant contenues dans nos écriteaux, même quelque air italien détaché et accompagné de nos violons et autres instruments dont le nombre ne pourra excéder huit […] faire représenter des entrées composées de six danseurs et danseuses seulement avec les décorations à l'ordinaire[20].

---

suppléments s'étaient multipliés, Gherardi, désireux de donner à lire les comédies italiennes dont les spectateurs étaient désormais privés à la scène, décida de mettre au jour une vaste anthologie de 55 comédies en six volumes. C'est à cette édition que Boileau se réfère.

[16] Catherine von der Beck, née en 1678. Fille de Maurice von der Beck, acteurs forain et entrepreneur de spectacles, et de Jeanne Godefroy. Le 2 mars 1696, elle se marie avec le Comédien Étienne Baron, fils du célèbre Michel Baron, à St-Nicholas-des-Champs. Parmi ceux présents sont les parents du mari : Michel Baron et Charlotte Lenoir (dont la sœur s'est mariée avec Dancourt); l'oncle d'Etienne : Pierre Lenoir de la Thorillière, mari de Catherine Biancolelli et Louis Nivelon. Catherine se trouve donc liée aux familles les plus importantes de la Comédie-Française et de la Comédie-Italienne. À la mort de son mari, elle avait continué à diriger la troupe foraine formée par lui. Ce ne fut qu'en 1712, après la mort de d'Étienne Baron que Catherine ouvrit un jeu en son propre nom. Elle épousa en secondes noces Pierre Charretier de Beaune, conseiller au Chatelet de Paris. Elle est morte vers 1736, à Paris.

[17] Louis Gauthier de Saint-Edme et sa femme Marie Duchemin, entrepreneurs de spectacles forains. Ils achetèrent, à la fin de la foire Saint-Laurent de 1710, le matériel théâtral de Levesque de Bellegarde et Desguerrois, prête-noms de Catherine Baron, qui en était en réalité propriétaire, et ouvrirent leur jeu, à la foire Saint-Germain suivante, avec Dominique et sa troupe pour acteurs et selon toute apparence avec Catherine Baron comme associée. Depuis lors jusqu'à la fin de la foire Saint-Laurent de 1718, Saint-Edme et sa femme ouvrirent régulièrement leur théâtre. Ils se retirèrent en 1718.

[18] Jean Baptiste Constantini, mieux connu sous le nom d'Octave, fils de Gradelin et frère de Mezzetin de l'ancienne troupe italienne, dans laquelle il avait rempli lui-même avec succès les seconds et les premiers rôles d'amoureux. Après la dispersion de ses camarades, il s'était retiré en Italie~~n~~, à Vérone, où il avait eu l'occasion de rendre d'importants services aux armées françaises, et il l'avait fait avec un désintéressement et un zèle dont il se signala lors des représailles des Impériaux et qui lui valèrent la bienveillance de Louis XIV. Récompensé, à son retour en France en 1708, par un emploi d'inspecteur sur toutes les barrières de Paris, il quitta cette place lucrative pour succéder à Alard, mort depuis peu, à la Foire Saint-Germain de 1712.

[19] François et Claude Parfaict, *Mémoires pour servir à l'histoire des spectacles de la Foire par un acteur forain (1697-1742)*, Paris, Briasson, 1743, 2 vol, t. I, p. 159. Si l'on en croit aux frères Parfaict, cette première association de Catherine Baron et Saint-Edme prend le nom de « nouvel Opéra-Comique ».

[20] Archives Nationales, Minutier central, XXXVIII, 130 (9 juillet 1714)

Donc Octave, qui avait recruté, en 1712, Jean Antoine Romagnesi[21] et Mlle Delisle, fut le premier à bénéficier de bonnes dispositions des « intéressés au privilège de l'Académie royale de musique ». Formant son théâtre sous la protection du Duc d'Orléans, il s'avérait prêt à recueillir l'héritage des Italiens. Sachant par ailleurs que le public parisien ne cessait pas de regretter la perte Arlequin, il s'empressa vite de le remplacer : c'est à la Foire que le public courait pour le trouver, croyant voir, dans la loge d'Octave, une résurrection du théâtre italien. Cependant, le 26 juillet la D^lle^ Duchemin, femme de Saint-Edme, souciée des conséquences que cette permission engendrerait sur l'activité de son théâtre, accusa, devant le Commissaire au Châtelet de Paris, les sieurs Octave et Pellegrin d'avoir cherché à l'assassiner, et déclara qu'ils « étoient dans le dessein de mettre le feu à leur loges pour empêcher leur jeu et qu'ils s'en serviroient de pétards et de fusées »[22]. La réponse d'Octave arriva le 6 août : avec Anne-Elisabeth Constantini, femme de Charles-Virgile de Romagnesi, il s'adressa aux autorités pour dénoncer cette tentative de calomnie de la part des Saint-Edme dont le seul but était de lui « nuire pour être les seuls à avoir jeu et spectacle »[23]. Octave continua son jeu jusqu'en 1716 : il décida d'abandonner son entreprise à la suite de difficultés que lui causèrent les autres entrepreneurs, et ce n'est pas par hasard que l'arrivée de la Nouvelle Troupe des Italiens coïncida avec la fin de l'expérience d'Octave à la Foire.

Mais les entrepreneurs de la foire devaient vite mettre de côté leurs rivalités et se préparer à faire face à d'autres obstacles, provenant des Comédiens Français. Au cours de derniers deux mois de la foire Saint-Laurent 1714, ils firent dresser de nombreux procès-verbaux : le 11 septembre contre les Saint-Edme pour la représentation d'*Arlequin gentilhomme par hasard ou jouet de la fortune* de Dominique Biancolelli et *Arlequin au bal du Cours*[24] par Fuzelier où « jouent Dominique, Belloni, Desgranges, Paghetti et autres camarades, et où, après le jeu de danses de corde fini, il a été représenté sur un théâtre orné de lustres et de décorations différentes deux pièces comiques […] 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 suivis et colloques en prose »[25] ; le 22 septembre contre Pellegrin et Octave pour la représentation d'*Amphitryon, ou les Deux Arlequins* qui est « une imitation de la pièce que l'on joue à la Comédie sous le titre d'*Amphitryon* »[26] ; encore, le 24, contre les Saint-Edme pour la représention de la pièce intitulée *Les Deux*

---

[21] Jean Antoine Romagnesi, fils de Gaëtan Romagnesi, comédien de l'ancienne troupe italienne, et d'Anne Richard. Il naquit à Namur en 1690. Il se fit soldat, puis comédien à Strasbourg, où il resta deux ans. Il vint ensuite à Paris et entra en 1712 dans une troupe dirigée par Jean Baptiste Constantini, dit Octave, aux deux foires parisiennes. En 1716, quand Octave eut cessé de tenir son théâtre, Romagnesi retourna en province jusqu'en 1718 ; à cette époque, il revint dans la capitale et débuta sans succès à la Comédie Française. Il prit alors de nouveau le parti de s'engager dans des troupes de province, et ce ne fut que le 13 avril 1725 qu'il parut pour la première fois à la Comédie Italienne dans le rôle de Lélio de la *Surprise de l'amour* de Marivaux. Le 13 mai 1742, il se trouvait à Fontainebleau avec les comédiens italiens pour le service de Cour, lorsqu'il tomba frappé d'une attaque d'apoplexie.

[22] Emile Campardon, *Les Spectacles de la foire: Théâtres, Acteurs, Sauteurs et Danseurs de corde, Monstres, Géants, Nains, Animaux curieux ou savants, Marionnettes, Automates, Figures de cire et jeux mécaniques des Foires Saint-Germain et Saint-Laurent, des Boulevards et du Palais-Royal : depuis 1595 jusqu'à 1791. Documents inédits recueillis aux Archives Nationales*, Paris : Berger-Levrault, 1877, 2 vol., t. II, p. 348.

[23] Ibidem, p. 188

[24] Campardon écrit qu'il s'agit de la comédie *Les Fêtes du Cours*, en un acte et en prose avec un divertissement et prologue en vers, par Dancourt, représentée à la Comédie Française le 5 septembre 1714.

[25] Ibidem, p. 349-350

[26] Il s'agit d'une parodie en trois actes et en vaudevilles de l'*Amphitryon* de Molière, par Raguenet, acteur forain.

Pierrots de Biancolelli où l'« Arlequin Dominique joue le rôle de Pierrot à visage découvert », dans un spectacle « orné de musique, de danses et de scènes italiennes des plus comiques »[27] ; le 26 contre Baxter, Saurin et la dame Baron pour la représentation d'*Arlequin Mahomet* et *Le Tombeau de Nostradamus* de Le Sage dont la musique était de Jean-Claude Gilliers, musicien et compositeur de la Comédie-Française, lequel gagne, à cette époque-ci, le théâtre forain, où il écrit de nombreux airs, arrange l'enchaînement des vaudevilles et sans doute dirige l'orchestre. Enfin, n'ayant rien obtenu malgré plusieurs sentences rendues par le Lieutenant général et règlements du Parlement, le 11 octobre, les Comédiens Français demandèrent la fermeture de tous les théâtres forains, en accusant directement tous les entrepreneurs : les Saint-Edme, Dominique, Pellegrin, Baxter et Saurin et la dame Baron.

Si on s'attarde sur ces détails, c'est parce que les notices que les documents judiciaires nous fournissent au sujet des pièces jouées nous permettent non seulement de brosser un état, quoique partiel, des spectacles de la Foire, mais encore de reconstituer le répertoire de chacune des troupes foraines ; parfois s'associant, parfois rivalisant entre eux, la dame Baron et les sieurs de Saint-Edme avaient orienté le spectacle forain dans différentes directions, directions qui, peu de temps après, contribueraient au processus de formation, à la fois institutionnelle et esthétique, de l'Opéra-Comique. C'est dans cette période que la dame Baron entame sa collaboration avec Le Sage[28] s'assurant, d'un part, les qualités littéraires et les capacités d'invention de l'écrivain, d'autre part le talent mimique et le jeu léger de l'Arlequin le plus aimé de la Foire, l'anglais Baxter, et l'on doit convenir avec le jugement des frères Parfaict qui identifient dans la figure de Le Sage « celui qui a, pour ainsi dire, créé cette nouvelle espèce de Poésie Dramatique, connue sous le nom d'Opéra-Comique »[29]. D'ailleurs, les sieur et dame de Saint-Edme recrutent, en 1712, Pierre François Biancolelli, dit Dominique[30], et sa troupe de comédiens italiens, dont Paghetti et Desgranges faisaient partie, jouant avec succès en province avant de faire leur début à Pairs. S'étant assuré leur collaboration en qualité de prête-noms, les Saint-Edme donnèrent plusieurs réécritures des pièces de l'ancien Théâtre Italien, fournies par Dominique, et d'autres pièces de la plume de l'un des auteurs les plus prolifiques du théâtre, Louis Fuzelier.

À la fin de 1714, leur désir de « donner plus d'agrément & de liberté aux Spectacles Forains » [31], engagea les sieur et dame de Saint-Edme à traiter avec les Syndics & Directeurs de l'Académie royale de musique pour en obtenir une permission plus ample que celle dont ils avaient joui jusqu'alors : cette permission leur fut accordée dès le 26 décembre 1714 et ils en firent aussitôt part à leur associée, Catherine veuve Baron, devenue dame de Baune suite à son second mariage, « moyennant la moitié du prix qu'elle leur avoit couté ». L'association

---

[27] *Ibidem*, p. 353.

[28] Il écrit sa première pièce pour la dame Baron, *Arlequin baron allemand*, en 1712. À partir de cette date il continue à travailler pour la foire jusqu'en 1735.

[29] François et Claude Parfaict, *Mémoires, op. cit.* t. I, p. 163.

[30] Pierre François Biancolelli, dit Dominique, fils du grand Dominique de l'ancienne troupe italienne. C'est en province qu'il avait fait ses débuts, jouant à Toulouse dans la troupe de Pascariel dont il épousa la fille, Jeanne-Jaquette Tortoriti, laquelle, devenue folle, fut enfermée. Il avait fait ensuite son tour de France et d'Italie : il joua à Venise, Milan, Parme, Mantoue, Gênes, puis à Marseille, et à Lyon en 1709 et 1710, à Marseille et Avignon en 1713. Il est collaborateur d'Octave en 1712, puis il paraît au jeu de Saint-Edme à la foire Saint-Laurent en 1714 ; en 1716 il s'associe à la troupe de la dame Baron. En octobre 1717, il fut admis dans la troupe de Lélio, Il vécut maritalement avec Mlle Delalande, admise dans la troupe italienne en 1721. Leur fille Thérèse Biancolelli débutera à son tour en 1738.

[31] François et Claude Parfaict , *Mémoires, op. cit.* t. I, p. 166

instituée par les Saint-Edme et la dame de Baune prend le titre d'*Opéra-Comique* et c'est la première fois que ce nom apparaît officiellement. Dès lors, la physionomie du théâtre forain commence à évoluer : il ne s'agit plus d'un théâtre improvisé sur des tréteaux par de vulgaires bateleurs, ni l'on n'a plus affaire à des théâtres de comédiens, dans la tradition de la *commedia dell'arte*, où la production de la matière dramatique, consistant, notamment en la mise en scène d'un répertoire établi fait de rôles et gestes, ne pouvait que s'adapter à la nature éphémère et inachevée de ces scènes inférieures. Il s'agit dorénavant de véritables entreprises qui s'installent dans des salles confortables, et constituent des troupes stables gérées par des hommes d'affaires dont le but était de tirer le meilleur profit grâce à un réseau fait d'acteurs, de professionnels et d'auteurs de théâtre, de plus en plus attirés par la nouvelle source de revenus que représentaient ces théâtres forains. Quand, en décembre, Fuzelier s'engage pour cinq ans avec Saint-Edme à « donner tous ses soins pour l'exécution et la réussite des pièces et divertissements que ledit sieur de Saint-Edme fera représenter sur son théâtre » et à « faire généralement tout ce qui dépendra de lui pour la direction desdites jeux, et à fournir des pièces autant qu'il en sera besoin pour mettre sur lesdites théâtres, soit de sa composition seule ou qu'il les ait travaillées avec le sieur Dominique et autres tels qu'ils soient »[32], il convint aussi de recevoir la somme de 2 000 livres[33] par an, c'est-à-dire presque dix fois le salaire annuel d'un manœuvre. Et si l'on considère qu'aucun contrat ne liait les Comédiens Français aux auteurs dont ils jouaient les pièces, on comprend mieux de quel avantage Le Sage a pu profiter, ayant concordé avec la dame de Baune une rémunération de 4 000 livres par an, assurée « par un contrat en bonne et due forme »[34] ! Le théâtre auquel ces auteurs venaient d'offrir la plume, ne conservait presque rien du spectacle « bouffon »[35] que les gens des lettres avaient jusqu'alors ignoré, voire totalement dédaigné. Les recours progressifs aux auteurs professionnels et leur contribution à la création d'un répertoire littéraire ne doivent pas être oubliés, et si la naissance de l'Opéra-Comique a bien été la réponse de ce groupe d'entrepreneurs à l'acharnement judiciaire des théâtres officiels, il a été également l'œuvre personnelle des auteurs qui avaient transformé ce nouveau spectacle en un véritable genre dramatique, qui s'imposait inéluctablement parmi les grands genres classiques. Cette évolution est admirablement résumée dans la *Préface* du *Théâtre de la Foire* de Le Sage :

> Le Théâtre de la Foire (dont voici l'histoire en peu de mots) a commencé par des farces que les

---

[32] Archives nationales, Minutier central, XIII 182, 30 décembre 1714; cité par Agnès Paul-Marcetteau, « Les Auteurs du théâtre de la foire à Paris au XVIIIe siècle », dans Bibliothèque de l'École de Chartes, 1983, tome 141, livraison 2, p. 326.

[33] Comme nous informe Agnès Paul-Marcetteau, Fuzelier vient sur l'échelle des salaires, immédiatement après Dominique et sa femme Jeanne Tortoriti qui gagnent chacun 3000 livres, et il se situe au même niveau que les autres comédiens italiens de la troupe, Pierre Paghetti François Cazeneuve et leurs femmes.

[34] Jean Baptiste Rousseau : Lettre à Brossette (1 mars 1716), Genève, 1749, t. I, p. 67, cité par Roger Laufer, *Lesage ou le métier de romancier*, Paris, Gallimard, 1971.

[35] Dans une page du Mémoire de Fuzelier relatant sa carrière à la Foire, conservé à la Bibliothèque de l'Opéra, Carton Favart, Fuzelier écrit : « J'ignorois totalement l'espece [*sic*] bouffonne des spectacles forains et j'avais une antipathie fondée sur la prévention, lorsque l'abbé Nadal entreprit de m'y faire travailler. M. le duc d'Aumont qui a été ambassadeur~~s~~ en Angleterre daigna se mesler à cette petite négociation. Ses conseils triomphent de mes scrupules. Je n'aurois pas hésité, si j'avois eu dès ce temps-là l'exemple de M. Le Sage qui a prouvé par plus d'une pièce que de bons écrivains pouvoient s'occuper de ce travail comique » ; cité par Georges Cucuel, « Sources et documents pour servir à l'histoire de l'Opéra-Comique en France », *L'Année musicale*, III, 1913, p. 252.

> Danseurs de corde mêloient à leurs exercices. On joua ensuite des fragments de vieilles Pièces Italiennes. Les Comédiens François firent cesser ces représentations, qui attiroient déjà beaucoup de monde, & obtinrent des Arrêts qui faisoient défense aux Acteurs Forains de donner aucune Comédie par Dialogue ni par Monologue. Les Forains, ne pouvant plus parler, eûrent recours aux Ecriteaux: c'est-à-dire, que chaque Acteur avoit son rolle [sic] écrit en gros caractère sur du carton qu'il presentoit aux yeux des Spectateurs. Ces inscriptions parurent d'abord en prose. Après cela on les mit en chansons, que l'Orchestre jouoit, & que les Assistans s'accoutumèrent à chanter. […] Les Forains, voyant que le public goûtoit ce spectacle en chansons, s'imaginèrent avec raison que si les Acteurs chantoient eux-mêmes les vaudevilles, il plairoient encore davantage. Ils traitèrent alors 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 prit le nom d'*Opéra-Comique.* On mêla peu à peu de la prise avec les vers pour mieux lier les couplets ou pour se dispenser d'en trop faire de communs : de sorte qu'insensiblement les pièces devinrent mixtes[36].

Les spectacles que les troupes de la dame de Baune et Saint-Edme associés firent représenter pendant les foires Saint-Germain et Saint-Laurent de 1715 eurent un succès prodigieux[37]. À l'ouverture de la foire Saint-Laurent, le 25 juillet, l'acteur Saurin, s'adressant au public, ponctue avec orgueil la réalisation de ce nouveau genre et, amorçant une peinture des plus avantageuses, en abrège les règles :

> Nous avons préparé pour cette Foire plusieurs nouveautés dans le goût de celles qui nous ont paru vous avoir fait plaisir. Vous n'attendez point de nous de ces excellentes Comédies, que vous ne trouverez même ailleurs que très rarement : vous sçavez que les bornes qu'on a mises à notre Théâtre, ne nous permettent point de vous donner des pièces parfaites ; & de-là naît l'indulgence que vous avez pour nous. Contens de quelques Scènes risibles, vous pardonnez la foiblesse de l'ouvrage, & réservez votre sévère critique pour les Spectacles où vous croyez qu'on doit satisfaire votre délicatesse, cependant, Messieurs, j'oserai le dire, quelqu'imparfaites que soient ces sortes de productions, elles ne laissent pas de coûter autant que les Poëmes réguliers, à cause de la gêne où nous réduisent les Vaudevilles. Il est bien difficile de faire ici des choses qui vous piquent, & vous attirent par elles-mêmes ; vous ne voulez plus que nos divertissements soient en pure perte pour l'esprit : vous voulez des idées neuves, des Scènes saillantes, & quoique vous aimiez les Personnages Italiens, vous n'aimez pas qu'ils grimacent en Tabarins grossiers : si des représentations badines vous divertissent, des jeux bas ou trop grossiers vous révoltent ; voilà votre goût, Messieurs, c'est à nous de nous y conformer, & c'est aussi que nous nous proposons.

On commence déjà à entrevoir, dans ce bref discours programmatique, une esquisse de ce que les auteurs de l'Opéra-Comique allaient définir en tant que théorie du genre : « une

---

[36] Le Sage et d'Orneval, *Theatre de la Foire ou L'Opéra-Comique*, op. cit., t. I, *Préface des auteurs*.

[37] Nous en citons quelques titres. Le 3 février au jeu de Gaultier de Saint- Edme : *La Ceinture de Vénus*, opéra-comique en 2 actes en vaudevilles avec un divertissement, Le Sage, musique de Gillier, duo d'Élisabeth Jacquet de La Guerre, et *Télémaque*, parodie en 1 acte en vaudevilles de *Télémaque* de Pellegrin et Destouches (créé le 29 novembre 1714), Le Sage, musique de Gillier; 25 juillet au jeu de la Dame de Baune au théâtre de Belair, troupe de Baxter et Saurin: *Arlequin, défenseur d'Homère*, opéra-comique en 1 acte en prose et vaudevilles avec un divertissement, Fuzelier, musique de Gillier, *Le Temple du Destin*, opéra-comique en 1 acte en vaudevilles avec un divertissement, Le Sage, musique de Gillier; *Arlequin Colombine, et Colombine Arlequin*, opéra-comique en 1 acte en vaudevilles, Le Sage, musique de Gillier ; *Les Eaux de Merlin*, opéra-comique en 1 acte en prose et vaudevilles, précédé d'un prologue, Le Sage, musique de Gillier.

action simple & même si serrée » ayant « des caractères, du plaisant, du naturel, de la variété » dont le but est de « divertir en ne faisant qu'effleurer les matières, plutôt que d'ennuyer en les épuisant » ; un Spectacle, donc, où « les honnêtes gens » trouvent « un ingénieux mélange de tous les autres ensemble ». Si l'on s'en rapporte à ce qu'écrit le *Mercure* de juillet 1715, il faut constater que le public avait fait montre d'une attitude fort complaisante à l'égard de ces auteurs. Bien évidemment, ils n'avaient pas manqué de tirer parti de la variété qu'ils avaient su créer, car

> dès ce même jour [le jour d'ouverture de la foire Saint-Laurent], la Comédie [Française] 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, qualité et condition y furent en effet, y restèrent avec toute la satisfaction imaginable, et en sortirent charmées des nouveautés qu'elles venaient d'y voir[38].

Renforcés par les accords avec leur « cousin » Opéra, les troupes de l'Opéra-Comique déployèrent sous les yeux du public toute sorte d'outils spectaculaires[39]; ils voulurent ainsi faire étalage de leur pouvoir, en imposer, impressionner le public, et par le signal de cette investiture esthétique, se placer au delà de la hiérarchie culturelle établie dans le système théâtral du XVIIIe siècle. Il n'est pas anodin de remarquer que pendant toute la période de cette première activité des troupes de l'Opéra-Comique, les Comédiens Français, quoique ils soient censés avoir subi, de façon profonde, la concurrence de leurs rivaux, n'ont risqué aucune intervention[40] visant à empêcher la réalisation de ces spectacles. Nous aurions

---

[38] *Mercure de France,* Juillet 1715.

[39] On sait, par exemple, que pour la représentation de *Télémaque* de Le Sage et Gilliers, la troupe dispose du plus gros effectif instrumental dont la Foire avait disposé jusqu'à ce jour. On sait, en outre, que la troupe allait grandir, englobant d'autres acteurs que les entrepreneurs firent arriver de province ; on cite, avant tout, Hamoche, l'un des plus célébrés Pierrot de la Foire, où il jouera dans son rôle jusqu'en 1732.

[40] En effet, on trouve parmi les documents judiciaires magistralement recueillis par E. Campardon, de nouveaux procès-verbaux des Comédiens Français, dressés, cette fois-ci, contre la troupe d'Octave, seule troupe de la Foire qui jouait sans aucun permission officielle, ni protection particulière. On a aussi un seul procès-verbal dressé contre la troupe de Saint-Edme pour la représentation de *La Dame invisible, ou l'Esprit follet*, le 29 mars 1715. Mais on comprend~~re~~ bien la raison de cette attaque car il s'agit d'un comédie en cinq actes et en vers d'Hauteroche, représentée pour la première fois le mardi 22 février 1684 à la Comédie Française, et qui faisait partie du répertoire de la Comédie. Selon les Registres, on a 6 reprises de la même pièce d'Hauteroche à la Comédie Française deux mois après la représentation foraine par les acteurs de la troupe de Saint-Edme, et plus exactement le 16, 18, 24, 26 août, le 4 octobre et le 12 novembre 1715. Voici l'extrait cité par E. Campardon : « [...] nous commissaire susdit, sommes transporté ledit jour 19 mars [1715], sur les cinq heures du soir, en la salle et jeu de danses de corde dudit sieur de St-Edme, située 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 main 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 musique. Dont et de quoi nous avons fait et dressé le présent procès-verbal ».

tendance à penser que la protection formelle accordée par l'Opéra a bien contribué à refroidir l'esprit polémique des Comédiens Français envers les forains, étant eux-mêmes beaucoup plus souciés de dénoncer, en appelant directement le Roi, la violation du monopole et des normes concernant les privilèges dont l'Académie royale de musique s'était rendue coupable. On verra plus avant les raisons qui poussèrent les Comédiens français à se heurter contre l'Académie royale de musique ; il suffit, pour l'instant, de savoir que cette concurrence entre les grands théâtres provoque des renversements d'alliances, qui font, évidemment, le jeu d'autres adversaires[41].

La mort du Roi Louis XIV en 1715 fit cesser les spectacles dès le 27 Août. Après une interruption de 34 jours, ceux de la foire Saint-Laurent, en vertu d'une prolongation qui leur fut accordée, furent ouverts le 1er Octobre. Le jeu des Saint-Edme, sous le nom de Dominique, « attira la plus grande partie des Spectateurs »[42]. Au mois de décembre 1715, les Saint Edme résilièrent leur contracte et rompirent la société avec la dame de Baune, non sans avoir préalablement convenu, sous forme verbale, que celui qui obtiendrait de l'Académie royale de musique une nouvelle permission de chanter la partagerait avec l'autre, comme il avait été le cas en 1714. Mais, malgré cette convention, le 6 janvier 1716, Catherine von der Beck, dame de Baune, traita avec l'Opéra la concession de privilèges et la permission « de donner, pendant le cours de la Foire Saint-Laurent de la présente année, des spectacles de musique et de danse sur deux théâtres »[43] moyennant redevance annuelle de 35 000 livres, se refusa pourtant de la partager avec les Saint-Edme[44]. À la fin de la foire Saint-Laurent 1716, la dame de Baune remporta la victoire sur les autres entrepreneurs de la Foire : elle proposa « aux Syndics de l'Opéra, de prendre leur Permission exclusive de donner, pendant la tenue des Foires de S. Germain et de S. Laurent, des Spectacles mêlés de Chants, de Danses, et de Symphonies, sous le nom d'Opéra-Comique, pour le temps et espace de quinze année et deux mois, à commencer du premier janvier 1717 et qui devaient finir le dernier février 1732, sans que cette permission exclusive pût être transportée à personne : le tout moyennant la somme de trente-cinq mille livres par année ». Ces conditions étaient trop

---

[41] Il faut remarquer qu'à partir de 1715, à la concurrence entre « théâtre officiels » et « non-officiels », s'ajoute aussi une concurrence interne, de plus en plus aigre, entre les troupes de l'Opéra-Comique et les autres entrepreneurs forains qui ne bénéficiaient pas des accords avec l'Opéra. On verra plus haut que le thème du « cousinage » sera avantageusement exploité de façon polémique par les troupes foraines rivales de l'Opéra-Comique. Comme nous montre Judith le Blanc dans le cas des *Amours de Jupiter et Io*, parodie dramatique de la pastorale héroïque de Lully et Quinault, par Jaques Charpentier, où Pellegrin se lance dans un satyre de l'Opéra-Comique du *duo* Saint-Edme/Baron, cet argument acquiert toute nouvelle signification, devenant un arme non seulement pour attaquer l'Opéra, mais aussi une arme pour concurrencer l'Opéra-Comique. Voir Judith Le Blanc, *Avatars d'opéras. Parodies et circulation des airs chantés sur les scènes parisiennes (1672-1745)*, Paris : Classiques Garnier, 2016, p. 199.

[42] François et Claude Parfaict , *Mémoires, op. cit.*, t. I, p. 179

[43] Émile Campardon, *Les Spectacles de la foire*, *op. cit,* t. I, p. 95

[44] Voici le témoignage des frères Parfaict : « « Après avoir acquis la permission de l'Opéra le 6 janvier 1716 pour la somme de 25 000 livres, la Dame de Baune se refusa de la partager, moyennant celle de douze mille cinq cens ; & sous prétexte qu'elle avoit payé un pot de Vin de 8000 liv. & fait des frais & dépenses secrets. Comme on étoit à la veille de l'ouverture de la foire St-Germain, les sieur & dame St-Edme acquiescèrent à tout ce qu'elle voulut ; mais ce ne fut que sous deux conditions stipulées dans un acte passé le 29 janvier 1716. En premier lieu, que si l'une des parties obtenoit la permission de l'Opéra, elle en feroit part à l'autre pour un Théâtre, aux même prix, charges, & conditions dont elle seroit convenue avec les Syndics de l'Opéra. En second lieu, les parties promettoient réciproquement, de n'engager aucun Acteur de l'autre sans son consentement par écrit, à peine de six mille livres d'amende. Cependant la Dame de Baune trouva des moyens pour éluder l'effet de cette convention » François et Claude Parfaict , *Mémoires, op. cit.*, t. I, p. 179-180

avantageuses pour ne pas être acceptées avec plaisir par le Syndics de l'Académie royale de musique: de fait, ils demandèrent la résiliation de tous les traités qu'ils avaient stipulés auparavant avec les autres entrepreneurs[45]. Cette demande des Syndics de l'Opéra, fut écoutée très favorablement et ils en obtinrent, le 26 novembre 1716, un Arrêt du Conseil d'État entièrement conforme aux désirs de la dame de Baune. Deux annotations marginales précisent les conditions d'exercice du privilège, et les relations de l'Opéra-Comique avec l'Opéra :

> Pourra ladite dame de Baune joindre et mesler lesdits spectacles de musique et danse à condition qu'elle ne pourra y employer à la fois sur la scène que quatre chanteurs ou chanteuses, six danseurs ou danseuses, et dans l'orchestre que huit violons ou instruments. Ladite dame de Baune ne pourra représenter aucun air, mais pourra seulement faire chanter des vaudevilles, chansonnettes et machines, suivant l'usage pratiqué jusqu'à présent[46].

La dame de Baune déclarant son intention d'être la seule à pouvoir exercer le privilège de l'Opéra, Dominique s'apprêtait, en 1717, à abandonner la troupe des Saint-Edme et à se joindre à la troupe rivale de la dame de Baune. Au cours des deux foires Saint-Germain et Saint-Laurent de 1717, la seule troupe foraine active était celle de l'Opéra-Comique de la dame de Baune sous le nom de Dominique. Vainement les Saint-Edme intentèrent des procès demandant la permission de jouer et « après une foule d'écrits de part et l'autre, où les invectives les plus grossières n'étoient pas oubliées »[47], le 30 août, un Arrêt du Conseil intervint pour mettre fin à la guerre ; d'une certaine manière, les deux furent punis : l'interdiction qui avait frappé les Saint-Edme de jouer des pièces en vaudevilles avec danses et chants fut prolongée les réduisant à jouer par écriteaux, et néanmoins la dame de Baune fut condamnée à une amende de quinze mille livres d'intérêt à leur bénéfice, par forme de dédommagement. Essayant de s'affranchir des limites où le système du monopole les avait enfermés, les entrepreneurs de la foire avaient vraiment mal géré la liberté que l'Opéra leur avaient accordée : ils avaient gagné, pour le dire avec Boindin, « la liberté de se ruiner ». La résolution de la dame de Baune à poursuivre le projet d'un quasi-monopole des spectacles forains, en éliminant la concurrence, avait amené une hausse extraordinaire du prix à payer à l'Opéra pour la concession du privilège – on passa de 16 000 à 35 000 livres par an. Or, probablement, aucun des entrepreneurs n'était en mesure de soutenir une telle somme. Voici ce qu'écrit Boindin : « On prétend que, malgré le succès qu'ils ont eu pendant le cours de cette Foire, « la recette n'a excédé la dépense que de 7 à 8 000 livres, ce qui prouve qu'il étoit impossible que les Entrepreneurs pussent se sauver en ne donnant même que 20 000 livres »[48].

---

[45] Voici les termes de la requête : « Sa majesté étant en son Conseil, de l'avis de M. le Duc d'Orléans, Régent, a cassé et annulé toutes le pactisons, clauses, et conventions, que les Entrepreneurs des Spectacles populaires des Foire Saint Germain et Saint Laurent, peuvent avoir faites de se communiquer ladite permission, qui aura été accordée à l'un d'eux : Veut, Sa Majesté, que celui auquel la concession en pourra être faite, en jouisse, et dispose seul, sans être tenu d'en faire part aux autres, si bon ne lui semble, pour quelque cause, et sous quelque prétexte que ce soit ; Comme aussi, Sa Majesté, a cassé et annulé tous les actes et engagements passez jusqu'à ce jour entre lesdits Entrepreneurs, leursdits Acteurs, Actrices, Danseurs, Danseuses, Symphonistes et Compositeurs de danse, et de Musique. Permet, Sa Majesté, tant auxdits Entrepreneurs, qu'à leursdits Gagistes, de se pourvoir par nouveaux engagements, ainsi que leur semblera ».

[46] Archives Nationales, Minutier central, V, 304 (28 novembre 1716) :

[47] François et Claude Parfaict , *Mémoires, op. cit.*, t. 1, p. 200.

[48] Nicolas Boindin, *Lettres historiques sur tous les spectacles de Paris*, « Quatrième lettre sur les Foires de S.

Comme on verra dans le détail plus loin, les syndics de l'Opéra se virent donc dans l'obligation de résilier le contrat qu'ils avaient fait avec la dame de Beaune et ils conférèrent la direction de l'Opéra Comique à Louis Fuzelier. Dans un document intitulé « *Éclaircissement au sujet de la Régie de l'Opéra-Comique pour le compte de l'Académie royale de musique* », les questions financières sont le souci principal de Fuzelier, le syndic de l'Opéra lui ayant confié la tâche d'assainir les finances du théâtre après la faillite de la Baune :

> À la foire Saint-Germain de l'année 1718, du temps de Monsieur de Lendivisio et des sindics, la direction de l'Opéra-Comique me fut confiée, mais les engagements des acteurs avoient été faits antérieurement et désavantageusement par Madame de Beaune. En voicy deux exemple : feu Desgranges, lourd et plat Scaramouche, avoit 2 000 livres, feu Moligni, qui ne pouvoit chanter, en avoit autant. Si l'Académie royale de musique a tenu registre de cette affaire, comme l'ordre le demandoit, on peut s'éclaircir de la dépense et recette de cette Foire qui, quoy qu'utile à l'Opéra, n'avoit pas été trop bien préparée par ses Régisseurs[49].

Cette Foire fut aussi la dernière où Dominique joua le rôle d'Arlequin : il débuterait, en octobre 1717, à l'Hôtel de Bourgogne sous l'habit de Trivelin. À partir de 1715, le privilège de l'Opéra-Comique, qui s'accordait pour une foire seulement, fut exercé tantôt par Octave, tantôt par Catherine Baron, tantôt par Saint Edme, tantôt par l'Académie royale de musique elle-même. Il en fut ainsi jusqu'en 1719, époque où tous le spectacles forains furent supprimés. L'Opéra-Comique, en tant qu'institution, commence donc à se dégager de la tutelle des entrepreneurs, à s'émanciper d'un domaine « privé » en se constituant de plus en plus en organisme « officiel », dont l'existence est assurée indépendamment de la présence de certains personnages. On n'a plus affaire ici au théâtre de la dame de Baune ou des Saint-Edme ; il s'agirait simplement de l'*Opéra-Comique*, et ce n'est pas par hasard que tous autres théâtres qui jouaient à la foire au-dehors de la sphère de légitimité garantie par la permission de l'Opéra – dont ceux de Pellegrin ou de Francisque restaient encore attachés à l'idée d'une possession particulière et d'une autosuffisance financière – demeuraient dans un état constant de dette, jusqu'à leur épuisement. Comme le souligne Henri Lagrave, dans cette première période de l'Opéra-Comique, « la faillite d'un entrepreneur n'était pas grosse affaire ; un autre chef de troupe, ou un commerçant quelconque rachetait le fonds, sans avoir à supporter, comme à l'Opéra, les dettes du prédécesseur »[50]. Si, au cours des années suivantes, l'Opéra-Comique a évolué sur le plan littéraire et musical, il l'a fait aussi sur le plan institutionnel : peut-on dire pour autant que, afin de réaliser ce processus d'institutionnalisation, il aurait fallu marginaliser, de façon progressive, le rôle des entrepreneurs, pour les intégrer dans un système d'organisation plus contrôlé, voire contrôlable ? Les talents des entrepreneurs, dont les capacités commerciales, l'ingéniosité et l'indépendance décisionnelle sont loin d'être négligeables, s'avérèrent tout à fait essentiels dans la création de l'Opéra-Comique. Mais à mesure qu'il grandit et qu'il attire de plus en plus un public riche et exigeant, les difficultés commencent et le souci d'équilibrer le budget

---

Germain et S. Laurent dernières », Paris: Pierre Prault, 1719, p. 2

[49] « Mémoire de Fuzelier » relatant sa carrière à la Foire, conservé à la Bibliothèque de l'Opéra, Carton Favart, cité par Georges Cucuel, « Sources et documents pour servir à l'histoire de l'Opéra-Comique en France », *L'Année musicale*, III, 1913, p. 251.

[50] Henri Lagrave, *Le Théâtre et le public à Paris de 1715 à 1750,* Paris: C. Klincksiek, 1972 , p. 43.

et réaliser des bénéfices poussa les directeurs à construire une salle plus grande et plus confortable, à former une troupe plus nombreuse, en un mot, à se constituer en théâtre régulier. À ce propos, Martine de Rougemont écrit :

> L'attribution d'un privilège, quelles qu'en soient les limites, crée une dynamique nouvelle, où un ou deux théâtres se détachent de tous les autres, et contribuent à les maintenir, eux, dans ce *no man's land* des « jeux » que nul ne reconnaît comme théâtraux[51].

L'Opéra-Comique, n'était pas fait de loges des baladins, ou des bateleurs se livrant à des pitreries sur la place publique, comme le dépeignaient, par de termes méprisables, ses rivaux ; la tentative de contrôle extérieur ainsi que les limitations, plus ou moins strictes, que les théâtres privilégies, se réclamant de leurs droits, cherchent à lui imposer afin d'entraver sa liberté, démontre dans quelle mesure ce processus de consolidation de l'Opéra-Comique aurait affecté l'équilibre du système théâtral parisien.

I.1.2 ... au retour de la Troupe Italien de Lélio à Paris

Si l'on s'en tient au *Mémoire sur le Rétablissement des Comédiens Italiens à Paris*[52], ce fut le duc d'Orléans lui-même, ami des comédiens et des peintres au goût moderne, qui, « ayant résolu d'appeler en France de nouveaux Comédiens Italiens, pria le Prince Antoine Farnèse, Duc de Parme, de faire un choix des meilleurs Acteurs d'Italie »[53]. Le Prince italien s'adressa à Louis Riccoboni qui se chargea de composer une « troupe complète »[54]. Pourtant, un autre personnage joua sans doute un rôle direct dans l'affaire, Rouillé du Coudray. Ce fut suite à la « persuasion de Rouillé »[55], conseilleur d'État du Régent, que les Italiens revinrent à Paris ; Rouillé se proclamât « protecteur et modérateur de leurs pièces et il le demeurât indépendamment des premiers gentilshommes de la chambre »[56] qui avaient la juridiction sur le théâtre et le divertissement du Roi. Mais, avant de d'installer à Paris, Riccoboni prit le soin de rédiger un document, présenté au duc de Parme, par lequel il cherchait à obtenir de précieuses garanties contre les théâtres officiels qui pourraient être tentés de lui interdire

---

[51] Martine de Rougemont, *La vie théâtrale en France au XVIIIe siècle*, Paris, Éditions Champion, 2001, p. 266.

[52] Le « Mémoire pour servir à l'histoire de la Comédie-Italienne, depuis le Rétablissement des Comédiens Italiens à Paris » figure dans le premier tome du *Nouveau Théâtre Italien, Théâtre Italien ou recueil général des Comédies représentées par les Comédiens Italiens Ordinaires du Roi. Augmenté des Pièces nouvelles, des Arguments de plusieurs autres qui n'ont point été imprimées, & d'un Catalogue de toutes les Comédies représentées depuis le rétablissement des Comédiens Italiens. Nouvelle édition. Corrigée & très-augmentée, et à laquelle on a joint les Airs des Vaudevilles gravés à la fin de chaque Volume*, Paris, Briasson, 1733, 9 vol.

[53] « Mémoire sur le Rétablissement des Comédiens Italiens à Paris », dans *Nouveau Théâtre Italien, op. cit.* , t. I, p. XI.

[54] *Ibidem*. Dès son arrivée à Paris en 1716, la troupe Italienne est composée de onze comédiens : Luigi Andrea Riccoboni, premier amoureux (Lélio) ; Elena Virginia Balletti, première amoureuse (Flaminia); Giuseppe Balletti, frère d'Elena, deuxième amoureux (Mario); Giovanna Rosa Benozzi cousine d'Elena Balletti, deuxième amoureuse (Silvia); Francesco Materazzi (Docteur); Pietro Alborghetti (Pantalon); Giacomo Raguzzini (Scaramouche) et Giovanni Bissoni (Scapin). Tommaso Antonio Vicentini (dit Thomassin) est Arlequin et sa femme Margherita Rusca, la soubrette Violetta. Complètent la troupe Ursula Astori (Cantarina), engagée comme chanteuse dans les divertissements, et son époux Fabio Sticotti.

[55] Saint-Simon, *Mémoires*, t. XXX, p. 82, éd. De Boislisles, Paris: Hachette, 1919, 42 vol.

[56] *Ibidem*. Il gardera jusqu'au printemps de 1718 sa charge de protecteur. Dans cette même année, il devra quitter la Comédie Italienne et l'abandonner aux soins des premiers gentilshommes de la Chambre.

l'usage de la musique et de la danse, mais surtout des garanties contre le sévère jugement moral dont on accusait la profession comique.

Nul besoin de dire que se souvenant de la triste débâcle de l'ancienne troupe italienne en 1697, Riccoboni demandât, de façon rigoureuse et sans aucune indulgence, qu' « en tout temps il ne soit jamais reçu dans la troupe de la famille des Constantini, de laquelle, du commun consentement de tout le monde, sont provenus les malheurs et la disgrâce de la cour aux Comédiens Italiens leurs prédécesseurs »[57]. Mais sans attendre l'arrivée de Riccoboni, le sieur Jean-Baptiste Constantini, mieux connu dans le préau de la Foire avec le nom d'Octave, c'était déjà procuré une bonne place dans la nouvelle maison des Italiens. Dès le mois d'avril 1716, le *Mercure* annonce qu'on travaille à la réparation de la salle « où Monsieur Octave, qui est chargé de la part du ministre de tous les détails concernant cette troupe, ne négligera aucune des choses qui peuvent contribuer à l'embellissement de ce spectacle et à la satisfaction du public »[58]. En effet, c'est lui qui tiendra le rôle principal dans l'organisation de la nouvelle troupe de Riccoboni bien avant son arrivée à Paris. Pourtant, certains articles du nouveau règlement rédigé « sous le bon plaisir de Mgr Rouillé du Coudray » et soumis à l'approbation de Riccoboni[59], semblent plutôt inspirés d'Octave et, en plus d'un point, contredisent ceux que Riccoboni avait signé en Italie. Octave finit pour occuper une place privilégiée dans la troupe ; suivant le règlement, on lui consigne les clés des armoires où sont enfermées « toutes les comédies, sujets, airs, registres, délibérations » ; on lui abandonne « le soin des décorations et des réparations ; la disposition des danses et l'inspection sur l'orchestre et la musique »[60]. Mais à trois semaines de la signature du règlement, le malaise de Riccoboni l'emportait sur Octave qui, s'étant révélé mauvais administrateur, sera décisivement congédié.

Riccoboni ne pouvait point accepter d'être assimilé aux Italiens qui jouaient à la foire et que le public avait pour longtemps associés au style de la *Commedia*. À ses yeux, il s'agissait d'une véritable usurpation que celle que Gradelin, Mezzetin, et Octave avaient commise en dégradant les anciens caractères du théâtre italien. Car c'est la Foire qui avait tiré le meilleur profit de la fermeture de l'Hôtel de Bourgogne en 1697. Les acteurs forains s'étaient approprié sans scrupule le répertoire de l'ancien théâtre italien, avaient adapté les types fixes aux exigences de leur spectacle, en intensifiant les traits obscènes et scatologiques[61]. Une curieuse anecdote, citée par E. Campardon, pourrait nous aider à dévoiler la nature de ces genres des spectacles, où l'identification du comédien avec son personnage n'est pas complètement achevée et qui donne un aperçu ponctuel du comportement choquant et du langage licencieux que les types-acteurs avaient désormais assimilé. Le 13 mars 1716, deux mois avant la première représentation des Italiens à Paris, Alexandre Bertrand, entrepreneur de la foire, fit représenter *Le Tombeau de maître André,* comédie française de l'ancien

---

[57] « Requête présentée au duc de Parme par Riccoboni avant de passer en France », citée par Des Essarts, *Les Trois Théâtres de Paris ou abrégé historique des Établissements de la Comédie Française, de la Comédie Italienne et de l'Opéra,* Paris : Lacombe libraire, 1777, p. 191-192.

[58] *Mercure galant*, avril 1716, p. 271. Cette annonce prévoit l'ouverture de la salle réparée pour le 20 du mois suivant.

[59] « *Règlements faits par la troupe des Comédiens Italiens du Roy lesquels se sont obligés d'observer exactement sous le bon plaisir de Mgr Rouillé du Coudray* », Archives Nationales (A. N. O^1 848-3)

[60] *Ibidem*, articles 7° et 12°.

[61] En 1718, la Comédie-Italienne reprochera d'ailleurs aux forains, dans *Le Procès des théâtres*, leur utilisation du *Recueil* de Gherardi : « la Foire n'était qu'une usurpation et une nouveauté sortie des ruines de l'ancienne Comédie-Italienne ». Voir l'argument de la pièce dans Parfaict, *Dictionnaire*, op. cit., IV, p. 249.

Théâtre-Italien de Gherardi. À l'occasion du spectacle, une jeune femme du public accusa Bertrand devant les autorités de police à cause de la violence dont elle avait été la victime pendant le spectacle. Colombine, jouant son rôle sur la scène :

> Par ses gestes et ses manières, elle se seroit attachée et par ses démonstrations de mains à faire regarder la plaignante à tous les spectateurs et dans ses chansons disoit à tout le monde que la plaignante étoit une *gonzesse*. [...] Ce qui auroit obligé la plaignante après le jeu d'aller derrière le théâtre, où elle auroit monté, demander au maitre [sic] dudit jeu l'explication du mot qu'elle lui auroit dit sur le théâtre en jouant son rôle. Sur quoi ladite Colombine se seroit jetée sur la plaignante, l'auroit excédée de coups de poing et de pied, l'auroit prise par la tete [sic] et fait tomber à la renverse[62].

Les choses étant ainsi, on comprend bien pourquoi Riccoboni avait décidé de déployer tous ses moyens afin de se débarrasser de tout contact avec les acteurs de la foire et de s'affranchir des préjugés liés aux excès de leur comportement et à la vilenie de leur condition. « De la gloire et du profit »[63], c'est ce à quoi Riccoboni aspirait, jouant « avec toute modestie » pour le Roi et les Seigneurs.

Ainsi établis à Paris, les Comédiens Italiens « n'eurent point la qualité de comédiens du Roi, mais de M. le Duc D'Orléans, qui fut à leur première représentation, où tout le monde accourut, dans la salle de l'Opéra »[64]. Sur le Théâtre du Palais du Royal, le 18 mai 1716, ils jouèrent leur première pièce, *L'Heureuse surprise*, devant « tous les princes et les princesses du sang, accompagnés d'un grand nombre des premiers Seigneurs du royaume »[65]. Le public accourut en foule pour voir les Italiens, « pour examiner leurs figures, leurs gestes, leurs manières de jouer, et pour les mettre en comparaison avec la troupe du siècle précèdent »[66]. Mais la comparaison avec leurs prédécesseurs n'est pas la seule que les Italiens auraient dû soutenir face au public. Voici ce que Gueulette écrit à propos des premières impressions des spectateurs sur la nouvelle troupe italienne :

> Je vis beaucoup de surprise sur le visage de la plupart des spectateurs de ce que l'Arlequin ne parlait pas du nez ou de la gorge, comme ceux que l'on avait vus aux foires affectaient de le faire, et de ce qu'il portait sa ceinture sur les reins, et non sur le haut des cuisses, mais les gens sensés comprirent qu'il n'y avait rien de plus convenable que de parler de son ton de voix naturel[67].

Cette survivance des Italiens à la Foire avait effacé chez les spectateurs le souvenir des proscrits de 1697, et avait contribué à un processus d'assimilation des types italiens dans le

---

[62] Émile Campardon, *Les Spectacles de la foire*, *op. cit*, t. I, p. 131

[63] « Articles qui seront observés par la troupe des Comédiens Italiens de S. M. très chrétienne envoyés par S. A. Sérénissime Mgr le prince Antoine de Parme, par lui ordonnés et unanimement approuvés par les comédiens ». Ce document signé par Antoine Farnèse (A. N. O^1 848-2) a été publié par E. Campardon, *Les Comédiens du Roi de la Troupe Italienne pendant les deux derniers siècles: documents inédits recueillis aux Archives Nationales*, Paris, Berger-Levrault, 1880, 2 voll. (Réimpression : Genève, Slatkine Reprints, 1970), t. II, Appendice II, p. 231.

[64] Saint-Simon, *Mémoires*, [Chapitre CDXL], *op. cit.*

[65] *Nouveau Mercure Galant*, mai 1716, p. 287.

[66] Nicolas Boindin, *Lettres historiques sur tous les spectacles de Paris*, Paris, Prault, 1719, « Première lettre sur la Nouvelle Comédie Italienne », p. 22.

[67] Thomas Simon Gueullette, *Notes et souvenirs sur le Théâtre Italien au XVIIIe siècle*, publiés par Jean-Émile. Gueullette, Paris, Droz, 1938, p. 28

théâtre de la foire. On pourrait donc mieux connaître « le génie et les ressources du Sieur Riccoboni et de Thomassin » en examinant leur volonté de réadaptation et de réintégration du type d'Arlequin dans le nouveau répertoire italien. Un témoignage des frères Parfaict atteste de cette transformation du type d'Arlequin qui quitte graduellement les planches forains pour se réapproprier son style italien :

> Le célèbre Dominique, qui s'était fait une si grande réputation en France, sous le masque d'Arlequin, avoit un défaut dans la voix, auquel il avoit si bien accoutumé le public, aussi bien que ses imitateurs, qu'on n'avoit point imaginé depuis sa mort, qu'un Arlequin pût être supportable sans parler de la gorge, et affecter un ton de perroquet. Le Sieur Riccoboni et le Sieur Thomassin, instruits de ce préjugé, n'en furent pas médiocrement alarmés, surtout le dernier qui a parlé toute sa vie avec sa voix naturelle. Il s'agissoit d'apprivoiser les Spectateurs qui s'effarouchent quelquefois à moins, et voici comment on s'y prit. Il y a plusieurs scènes de nuit dans l'*Heureuse Surprise* ; on en plaça une au commencement de la pièce. Lélio appeloit Arlequin son valet, qui d'abord ne répondoit point, et répondoit ensuite par intervalles, paroissant se rendormir à chaque fois, après avoir répondu. Lélio l'alloit chercher, l'amenoit sur la scène, dormant tout débout ; il l'évelloit avec bien de la peine, et lui parloit ; Arlequin en lui répondant se laissoit glisser à terre et se rendormoit ; son Maître le relevoit, et Arlequin dormoit sur son bras. Enfin le Public fut la dupe de cette scène, et après avoir ri et applaudi un demi-quart d'heure, sans que le nouvel Arlequin eut prononcé un seul mot, il n'eut plus le courage de le chicaner sur sa voix, lorsqu'il vint à se faire entendre, et lui permit d'être naturel, sans tirer à conséquence[68].

En lisant cette brève description, on se souvient du célèbre tableau d'*Arlequin présenté par Lélio*, conservé au Musée Carnavalet, où l'auteur anonyme nous montre un Arlequin « avec la tête dans l'estomac », pour le dire avec Marivaux, avec son masque noir, son attitude hésitante et sa pruderie que seulement la puissance physique de Lélio essaye de balancer : n'est-ce pas la manière même dont la Comédie Italienne se présente au public parisien ? Ne pouvant pas hasarder de longues phrases en français, dans la crainte de déplaire, Thomassin devait s'en remettre à la qualité de son jeu muet, de façon à ce que les spectateurs, prêtant leur attention à son corps plus qu'à ses paroles, puissent trouver en lui « ces grâces naïves, ce bouffon ingénieux, ce plaisant vif et piquant ». Et véritablement, ce goût naturel, le public continuait à le comparer aux numéros acrobatiques et aux sauts périlleux de Baxter, le plus agile et léger des Arlequins de la Foire. Par son « jeu silencieux et naturel », par « l'efficacité de ses gestes » et par ses « gentillesses et un certain je ne sais quoi »[69], Thomassin avait vite gagné la faveur du public. Et même si cette sorte de jugements devaient évoluer rapidement, l'Arlequin italien restait pour tout le monde « le plus joli, le plus fin, le plus gracieux Arlequin qu'on puisse voir »[70].

Les Nouveaux Italiens s'installèrent le 1er juin 1716 à l'Hôtel de Bourgogne ; ce soir, les loges étaient pleines et la salle, que tout Paris était venu admirer, était « magnifique ». Le public avait réservé toute sorte d'honneur à la Troupe de Riccoboni, qui se flattait d'avoir réalisé le répertoire le plus varié : on joua les vieux canevas italiens, en passant par la tragédie, la tragi-comédie, et plusieurs adaptations de pièces espagnoles, de comédies

---

[68] François et Claude Parfaict et Quentin Godin D'Abguerbe, *Dictionnaire des théâtres de Paris,* Paris, Rozet, 1767, t. VI, p. 176.
[69] Thomas Simon Gueullette, *op. cit.,* p. 28
[70] *Le Nouveau Mercure Galant*, mai 1716, p. 287.

érudites italiennes et de Molière, sans oublier un certain nombre de canevas originaux écrit par Riccoboni même. Mais après l'enthousiasme initial, des réactions critiques ne manquèrent pas de se faire entendre, surtout à propos de la langue, qui d'objet de mode était devenue l'obstacle principal à la réception du spectacle. L'auteur des *Lettres Historiques*, spectateur assidu de l'Hôtel de Bourgogne, nous laisse un précieux témoignage de la physionomie hétérogène du public de la salle du Théâtre Italien. Il identifie « quatre différentes sortes de gens » qui participent au spectacle et qui réagissent de façon différente :

> Les uns, qui ne sachant point du tout d'Italien, avouoient de bonne foi ne le point savoir , les autres qui en sachant quelque peu vouloient cependant faire croire qu'ils l'entendoient parfaitement ; d'autres qui faisoient fort les mécontens, quoi qu'ils ne laissassent pas de rire pendant tout le cours des Pièces, et d'autres enfin qui trouvoient ces Italiens si forts de leur goût, qu'ils soutenoient qu'immanquablement le Théâtre des Comédiens François deviendroit si désert qu'il ne fourniroit plus de quoi alimenter, même sobrement, les Acteurs qui jouissoient d'une part entière[71].

Parmi ces fanatiques de la nouveauté, nombreux furent ceux qui partageaient l'idée « déraisonnable » que le succès des Italiens ferait la ruine du Théâtre Français :

> [Ces derniers] s'imaginent que ce nouveau Théâtre Italien causera la destruction du Théâtre François ; il faut avouer de bonne foi, que le Public ne doit être guère obligé à ceux qui ont une pareille imagination ! Encore si l'on se contentoit de dire que les charmes de la nouveauté pourront diminuer le nombre des Spectateurs de la Comédie Françoise, passe ; mais prétendre que les Pièces Italiennes qui, après tout, ne tendent qu'à amuser simplement, couleront à fond celles de Corneille, de Molière, de Racine et de tant d'autres Auteurs qui 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 ; prétendre, dis-je, qu'on prendra tant de goût aux Arlequins, aux Pantalons, aux Scapins et qu'on ne pourra plus voir qu'avec dégoût, les Ponteuil, les Beaubourg, les Quinault et plusieurs autres Acteurs, dont est composée la Troupe Françoise, ce sont là des prétentions très déraisonnables et fort injurieuses au goût François »[72]

Ou encore, le rédacteur du *Mercure*, porte-parole de la catégorie des amis distingués des Italiens, écrit au mois de juillet que « la Comédie Française languit à la vérité bien fort ; d'autres disent qu'elle est à l'agonie ; d'autres ajoutent qu'elle expire ; d'autres enfin font courir le bruit qu'elle n'est plus » [73]. En effet, il est certain que l'arrivée de la nouvelle troupe italienne à Paris, en 1716, porta un coup très dur aux recettes de la Comédie Française. Malheureusement, le premier registre du Théâtre Italien est perdu ; mais on sait que la saison 1716-1717 fut triomphale à la Comédie Italienne[74].

Pourtant Paris se partageait en deux camps à l'égard du Théâtre Italien : ses défenseurs ne lui restaient fidèles qu'autant qu'il respectait la tradition des farces, des méchantes

---

[71] Nicolas Boindin, *Lettres historiques sur tous les spectacles de Paris*, Paris, Prault, 1719, « Première lettre sur la Nouvelle Comédie Italienne », p. 24.

[72] *Ibidem*, p. 28

[73] *Nouveau Mercure Galant*, juillet 1716, p. 284

[74] « Les Comédiens de Lélio débutèrent le 18 mai 1716 : il y avait ce jour-là 161 spectateurs à la Comédie Française, et malgré la nouveauté que les Français produisirent dès le lendemain, la *Guinguette de la finance* de Dancourt, la dernière quinzaine du moins ne fut guère brillante, pas plus que la saison toute entière, pendant laquelle les affluences ne dépassèrent pas 104.000 spectateurs », Henri Lagrave, *op. cit*., p. 390.

arlequinades ; ses détracteurs, en revanche, s'attachaient aux préjugés qui avaient jusqu'alors accompagné l'expérience de l'ancienne troupe italienne. En vain, sur les page du Mercure de juin de 1716, le rédacteur protestera contre ces préjugés, en exposant, de façon persuasive, toute sorte d'arguments et d'objections pour la défense des Italiens. D'abord, écrit-il, il faut se convaincre que les auteurs français qu'on traite d'originaux, ne sont que des copistes, et même Molière « à l'exception de ses excellents Comédies du Misanthrope, du Tartuffe, et des Femmes Savantes, était redevable aux Italiens de l'invention de toutes ses autres comédies » ; ensuite, si l'on accuse les Italiens d'avoir un langage licencieux, il faudrait également constater qu'un grand nombre de Comédiens Français « fourmillent de ces bons mots, dont on leur reproche la liberté », et il faudrait qu'il soit défendu « à toutes personnes de quelque qualité et condition qu'elles soient, de lire jamais Scarron, Marot et Rabelais ». Il ne faut pas oublier non plus que leurs pièces sont dignes de considération, et bien qu'elles ne soient pas écrites dans les mêmes règles que celles du Théâtre Français,

> […] elles n'en sont pas moins régulières et pas moins suivies pour cela : et qu'il n'y a que le gens qui n'y entendent rien, qui puissent dire qu'elles sont lardées de Scènes détachées, qui n'ont aucun rapport au principal sujet. A l'exception de tout ce qui est de l'office des Pantomimes, comme envies de chanter, de rire, de dormir, de danser, et autres admirables plaisantes et muettes expressions de colère, de pitié, de joie, de crainte, de caprices, de gourmandise, d'ignorance et d'amour, qui font dans ces Comédiens le plus agréable effet du monde, toute l'intrigue marche à merveille, et s'amène Acte par Acte, et Scène pas Scène jusqu'à son dénouement[75].

Enfin, parvenant à dépasser les argumentations théoriques, le *Mercure* s'engage, afin de résoudre la difficulté insurmontable de la langue, à envoyer des interprètes dans le premières loges « où se trouveront les Dames qui n'y entendront rien, et sans que leurs yeux perdent de vue les Acteurs, de leur expliquer la Comédie aussi clairement et plus facilement pour elles, que si elles la lisaient dans un Livre »[76]. Au cours de ces premières années difficiles, pendant lesquelles la Troupe de Riccoboni cherchait d'un côté à s'imposer sur les théâtres de la foire et de l'autre à prendre ses distances de l'ancienne troupe chassée par Louis XIV, Thomassin se fait le porte-parole de la nouvelle Troupe, s'imposant sur le public comme le symbole de sa renaissance. Ses camarades en profitèrent pour essayer de conjurer la ruine de leur théâtre et ils lui firent prononcer une harangue par laquelle il sollicitait l'indulgence du parterre :

> Deux choses vous dégoûtent : nos défauts et ceux de nos pièces. Pour ce qui nous regarde, je vous prie de songer que nous sommes des étrangers, réduits pour vous plaire à nous oublier nous-mêmes. Nouveau~~x~~ langage, nouveaux genres de spectacles, nouvelles mœurs ! Nos pièces originales plaisent aux connoisseurs, mais les connoisseurs ne viennent par les entendre. Les Dames, et sans elles tout languit, contentes de plaire dans leur langue naturelle, ne parlent ni n'entendent la notre, comment nous aimeroient-elles ? […] À l'égard de nos pièces, je ne puis trop envier le bonheur de nos prédécesseurs qui vous ont attirés et amusés avec les mêmes scènes qui, remises aujourd'hui au théâtre, vous ennuient et dont vous pouvez à peine soutenir la lecture. Le goût des spectateurs est changé et perfectionné, pourquoi celui des auteurs ne l'est-il pas de même ? Vous voulez, et vous avez raison, qu'il y ait dans une comédie du jeu, de l'action, des mœurs, de l'esprit et du sentiment, en un mot qu'une comédie soit un ragoût

[75] *Nouveau Mercure Galant*, juin 1716, p. 21.
[76] *Ibidem*, p. 14

délicat où rien ne domine, où tout se fasse sentir[77].

Ainsi plongé dans la réalité du théâtre de Paris, si strictement organisée, où chaque genre avait son théâtre, chaque théâtre ses interprètes, chaque interprète son rôle, un question se posait vivement chez Riccoboni : par quel type de spectacle pouvait-on garder la faveur du public ? Il traite justement cette question dans la *Préface* au *Liberal malgré lui* (décembre 1716) :

> Tout le monde attendoit des comédiens italiens cette espèce de comédie que je blâmois tant, et que tous les gens de lettres desaprouvent. Chacun me disoit que le public n'attendoit de nous qu'une joie folle et un ris non assujetti aux règles, que le spectacle italien, auquel il étoit accoutumé, ne lui avoit pas donné d'autres idées, et que je ne devois pas songer à jouer des comédies de bon goût, puisque la manière des comédiens italiens ne s'y pouvoit pas accommoder, et qu'elle n'étoit pas propre à la représentation de la bonne comédie. Cédant à cette prévention générale qui détruisoit le système que je m'étois formé, il fallut se rendre, et ne point abandonner le grand objet que je me devois proposer, qui étoit de chercher à plaire[78]

On sait que le premier répertoire des Italiens préparé par Riccoboni consistait dans des pièces de spectacle dans le style de la farce, « plein de mouvement, d'invention et de travestissement, et enfin de tout ce qui est nécessaire pour exciter dans le spectateur une joie accompagnée d'un ris continuel »[79], jouées à l'impromptu par Arlequin et ses camarades. On constate, et les critiques de l'époque le constateront aussi, que certaines pièces du premier répertoire représentées aux Italiens se faisaient encore applaudir à la Foire, les mêmes pièces qui « avaient eu beaucoup de succès à la Foire, sont tombées aux Italiens »[80]. Paradoxalement, à parité de répertoire, les Forains l'emportaient sur les Italiens : l'Arlequin valet étourdi, duelliste, voleur, médecin volant, feint baron allemand ou peintre maladroit, n'étant plus reconnaissable, il fallut le déguiser en habits exotiques, le mettre en acrobaties et lui faire chanter des vaudevilles.

C'est pendant l'hiver 1717 que Pierre François Biancolelli dit Dominique, l'Arlequin francisé de la Foire, quitta la troupe de la dame de Baune à la fin de la Foire Saint-Laurent ; le 11 octobre de la même année il fit son début à l'Hôtel de Bourgogne dans *La Force du naturel* où il joua sous l'habit de Pierrot. L'intégration de Dominique dans la troupe italienne doit être placé dans le contexte plus large de la lutte entre la Comédie Italienne et les théâtres de la Foire qui avait lieu à l'époque : Dominique avait remporté le plus brillant succès comme Arlequin dans toutes les pièces réadaptées de l'ancien théâtre italien que les forains jouaient dans leurs loges en même temps que les acteurs italiens : c'est le cas d'*Arlequin*

---

[77] Émile Campardon, *Les Spectacles de la foire*, *op. cit,* t. II, p. 153.

[78] Luigi Riccoboni, *Il liberale per forza / Le liberal malgré lui*, édition critique par Valentina Gallo, «Les savoirs des acteurs italiens», Collection numérique dirigée par Andrea Fabiano, IRPMF, 2011, p. 27. Seulement un an plus tard, le 11 mai 1717, Riccoboni avait tenté le coup avec la représentation d'une tragédie, *Mérope* de Scipione Maffei, digne selon lui de Racine et Corneille. Mais l'absence d'Arlequin avait affligé ceux qui ne se piquaient pas d'entendre parfaitement l'italien et l'unique reprise n'avait pas attiré 250 personnes. Malgré les efforts de Lélio, les Comédiens Italiens restaient condamnés à un certain style.

[79] Ibidem, p. 71

[80] Nicolas Boindin, « *Lettre IIe sur la Comédie Italienne* » dans *Lettres historiques à M. D*** sur la Nouvelle Comédie Italienne, dans lesquelles il est parlé de son Etablissement, du Caractère des Acteurs qui la composent, des Pièces qu'ils ont représentées jusqu'à présent, & des Aventures qui y sont arrivées*, Paris, Pierre Prault, 1717-1718, 3 volumes, t. 1, p. 49.

rival du Docteur pédant scrupuleux, d'*Arlequin valet étourdi*, de l'*Arcadie enchantée* jouée à la foire sous le titre *d'Arlequin jouet de fées*, ou encore d'*Arlequin Voleur, Prévost et Juge* de Fuzelier. En somme, Dominique à la foire en tira meilleur parti que Thomassin au théâtre italien. Riccoboni, placé à la tête de la Troupe, fut le plus important promoteur du recrutement de Dominique[81]. En effet, il s'était prêt convaincu qu'il fallait avoir un acteur aussi soutenu et apprécié du public, aussi capable de concilier l'esprit italien avec le goût français, que Dominique avait démontré l'être tout au long de son expérience théâtrale. Le risque étant d'être anéantis par leurs confrères de la foire, Riccoboni sut profiter du prestige que la protection du Régent[82] lui avait assuré pour engager Dominique dans sa Troupe. Dans un compliment qu'il prononce lors de sa première apparition sur le théâtre de l'Hôtel de Bourgogne, Dominique s'adresse au public par ces mots pleins de modestie et politesse :

> Quels efforts, Messieurs, ne faut-il pas que je fasse pour me rendre digne d'être confondu avec de pareils confrères, et d'avoir part aux louanges que vous leur donnez ? J'aspire pourtant à ce bonheur, et s'il n'est pas au-dessus de mon travail, et du désir ardent que j'ai de vous plaire, je me flatte d'y parvenir. Eh 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 ? Non, Messieurs, je ne le saurais croire ; docile aux leçons des gens de goût, je m'y conformerai sans peine[83]

« Né sur ce théâtre » : on voit, mise en abyme dans ce discours de *captatio benevolentiae,* l'intention de Riccoboni, incarnée par Dominique, de se réapproprier la paternité du style italien auquel les forains s'étaient longtemps attachés, en transfigurant les sujets et les thèmes ; on voit ainsi se concrétiser un renversement des rôles dans la mesure où Dominique, s'emparant de son ancien héritage, renie ses habits forains et cherche à se conformer « aux leçons des gens de goût ». Dominique ne garda pas le rôle de Pierrot et prit vite celui de Trivelin, zani spirituel et fourbe qui viendra enrichir le nombre des types italiens ; ainsi, ne tarda-t-il pas à contribuer comme auteur au nouveau répertoire français du Théâtre Italien. L'entrée de Dominique dans la Troupe Italienne marque une étape fondamentale dans l'histoire des rapports et des dynamiques concurrentielles entre les théâtres de Paris. Il était l'un des acteurs les plus célébrés de la Foire, et sa perte obligea les entrepreneurs forains à rechercher d'autres moyens pour attirer le Public : ne pouvant plus faire confiance au jeu théâtral et au talent mimique de son Arlequin, ils s'engagèrent « à y suppléer par des Pièces mieux travaillées et par conséquent plus dignes d'avoir les honnêtes

---

[81] « Étant celui qui a le plus contribué à y faire entrer Dominique » : Nicolas Boindin, *Lettre IIIe sur la Comédie Italienne*, p. 6.

[82] Selon Emile Campardon, le duc D'Orléans lui-même aurait promis à Dominique de le faire entrer dans la troupe. Dans le *Mémoire pour servir à l'histoire de la Comédie-Italienne* [*Nouveau Théâtre Italien*, éd. 1753, t. I, p. XIII], on lit : « M. le Régent ayant souhaité d'avoir un Acteur dans la Troupe, qui pût, en cas d'accident remplacer Arlequin, et ayant promis au Sr. Dominique Biancolelli, fils du fameux Dominique de l'ancienne Troupe, de le placer au nombre des Comédiens Italiens, cet Acteur fut reçu à la fin de la Foire Saint-Laurent 1717 ». Voir aussi, E. Campardon, *Les Comédiens du Roi de la Troupe Italienne, Les Comédiens du Roi de la Troupe Italienne pendant les deux derniers siècles: documents inédits recueillis aux Archives Nationales*, Paris, Berger-Levrault, 1880, 2 voll. (Réimpression : Genève, Slatkine Reprints, 1970), t. I, p. 65.

[83] On trouve ce discours dans le *Mémoire pour servir à l'histoire de la Comédie-Italienne, depuis le Rétablissement des Comédiens Italiens à Paris* qui figure dans le premier tome du *Nouveau Théâtre Italien,* 1733, *op. cit*., p. XVI.

gens pour Spectateurs »[84]. Par ailleurs, avec Dominique, la Troupe italienne se préparait à jouer en français et à changer de répertoire en intégrant, comme on verra plus avant, des formes et des sujets nouveaux à l'imitation des forains.

I.1.3 La coexistence des quatre théâtres et leur orientation dans le jeu de la concurrence

De 1715 à 1718, on voit se préciser un contexte théâtral susceptible de déterminer un nouvel cadre d'organisation des spectacles parisiens : quatre théâtres – l'Opéra, la Comédie Française, la Comédie Italienne et l'Opéra-Comique – ayant déjà bien établi leur troupe, leur salle, leurs programmes et répertoires, se trouvent soudain coexister et partager le même terrain. C'est à partir de cette période que la compétition entre eux se fait très âpre ; le jeu de forces qui s'établit entre les acteurs de ce schéma concurrentiel ne saurait résoudre les contradictions d'un système enchevêtré et coûteux comme celui du monopole et des privilèges ; même les théâtres qui en bénéficiaient, auraient eu de la peine à les faire valoir, car, dans la pratique, la politique des privilèges s'était avérée totalement inefficace, et paraissait de plus en plus illusoire. À partir de cette période, le principe du dirigisme autocratique, qui avait protégé les institutions officielles, en réglementant strictement toute l'activité théâtrale, s'écroule : Italiens et forains, nouveaux venus, acquirent leur droit d'existence et au lieu de succomber sous les difficultés et les différentes interdictions dont il étaient frappés, ils s'emparèrent d'une partie du domaine réservé aux anciens privilégiés. Comme écrit Henri Lagrave :

> Le débat sur le privilège se situe au cœur du combat contre la réglementation, le corporatisme, les cloisonnements de l'Ancien Régime. Il constitue un épisode important de l'affrontement entre la pensée des philosophes et les vieilles structures politique, entre le libéralisme des économistes, et le dirigisme conservateur. Le privilège des Comédiens n'est qu'un privilège parmi d'autres. Il leur fallut le perdre pour gagner du même coup la "liberté" et "l'égalité"; là réside sans doute la plus profonde des contradictions, qui ne pouvait se dénouer que par la violence[85].

Il peut donc s'avérer fécond de s'éloigner de la vision d'un conflit entre pouvoirs « officiels » et « non-officiels », paralysant le fonctionnement du système théâtral, au profit d'une vision plus dynamique où devraient être remis en cause la notion même de « pouvoir » comme effet de l'exercice d'un certain privilège, ainsi que le principe de cloisonnement entre théâtres, genres et pouvoirs publics. Comme le dira justement Martine de Rougemont, l'ensemble des critiques contre les privilèges « ne tendent pas à leur suppression mais plutôt à leur extension »[86]. N'est-ce pas un phénomène tout à fait semblable que celui du processus ayant amené à la création de l'Opéra-Comique ?

Or, en un pareil contexte, comment peut-on s'imaginer qu'un habitué de la Comédie Française puisse se livrer autant vivement aux plaisirs badins qui lui donne un Arlequin ou un Gilles ? On pourrait certes détecter, sur la base de critères de discrimination d'ordre social, moral ou esthétique, deux types différents de public : un public sérieux, défenseur des

---

[84] Nicolas Boindin, *Lettre IIIe sur la Comédie Italienne* , p. 19.
[85] Henri Lagrave, « La Comédie Francaise au XVIIIe siècle ou les contradictions d'un privilège », *Revue d'Histoire du Théâtre*, octobre-décembre, trente deuxième année, 1980-4, p. 140.
[86] Martine de Rougemont, *op. cit.,* p. 259.

traditions, qui méprise, comme le feront Voltaire ou le marquis d'Argenson, toute mauvaise « sous-littérature », et qui exprime énergiquement son dégoût pour les Italiens ou les Forains, et un public « moderne », frivole et amoureux du plaisir, qui ne demande que de l'actualité, et s'accommode d'un gout très vif pour la gaieté. Mais ne faudrait-il pas plutôt poser la question de savoir si l'ensemble de ce public, quoiqu'il se montre sous les formes changeantes d'un moderne Léviathan[87], n'est en réalité qu'un corps unique, capable de passer sans aucune difficulté de la Comédie Francaise à la Foire, de l'Opéra au Théâtre Italien ? C'est la concurrence vive qui mène les quatre théâtres à lutter les uns contre les autres pour tenter d'accaparer, chacun à son profit, cette « multitude », qui prouve, d'autant plus, l'existence d'un public unique, « polyvalent »[88].

Au moment où les syndics décidèrent d'accorder la concession du privilège de chanter aux forains, moyennant finance, l'Opéra versait dans une grave crise financière : outre les anciennes dettes que ses gérants avaient contractées, ceux-ci devaient faire face à une hausse des impôts au profit de l'Hôtel de Dieu, soutenir les charges ordinaires et extraordinaires pour la réalisation des spectacles, et, enfin, payer des pensions importantes aux anciens membres de l'Académie[89]. On estime qu'en 1715 l'Opéra avait registré un passif de 800 000 livres. Le choix de l'Académie royale de musique de favoriser les théâtres de la Foire répond, avant tout, à une précise stratégie commerciale : elle fut amenée « par l'indigence de sa trésorerie à vendre son privilège, et si les finances de l'Opéra avaient été prospères, les théâtres de la Foire auraient végété, et l'Opéra-Comique n'aurait pu se développer, et tenir la place éminente qu'il occupe dans l'histoire des théâtres au XVIIIe siècle »[90].

Cela étant, la politique des directeurs de l'Opéra ne pouvait qu'inciter les Comédiens Français à une dure réaction, qui s'étaient vu refuser, à maintes reprises, le droit de se servir des privilèges de chanter et danser, les mêmes privilèges que l'avidité des syndics avait, au contraire, accordés aux forains. Dans un document conservé à la Bibliothèque-Musée de la Comédie Française, intitulé « *Mémoire pour répondre à celui des Comédiens Français contre l'Académie royale de musique, annotée par un comédien français* », et qui a dû faire suite à un mémoire précédemment rédigé par les Comédiens Français concernant une requête de révocation « de la faculté qui a été accordée à l'Opéra de communiquer son droit de représenter des spectacles de Musique et de Danse » à la faveur des forains, toute une série d'argumentations jaillissent, qui décrivent la situation des deux théâtres aux alentours de l'année 1715. Voilà ce qu'écrivirent les représentants de l'Opéra :

> […] On peut d'abord dire qu'il y a de l'illusion à vouloir attribuer comme ils font à des causes étrangères et chimériques la différence qui se trouve entre le gain que font aujourd'hui les Comédiens François et le gain et l'éclat que fit cette Comédie dans les premières années qui ont suivi son brevet de 1680. Ils n'en doivent point chercher la cause hors de chez eux. Personne n'ignore d'où provient cette différence. Il y avoit alors de l'union dans la Troupe des

[87] Dans *Le Rappel de la Foire à la vie*, pièce polémique de Le Sage, Fuzelier et D'Orneval joué à la Foire Saint-Laurent le 1 septembre 1721, le Public personnifié fait son apparition sur scène, revêtu « d'un habit parsemé de têtes différents ».

[88] C'est la thèse soutenue par Henri Lagrave dans son étude sur le théâtre et le public à Paris au XVIIIe siècle, *op. cit.* notamment Partie IIe, Chapitre II. IV « Public et publics », pp. 193-206.

[89] On sait, par exemple, qu'à cette époque-là, la famille de Lully recevait encore 10 000 livres de pension de la part de l'Académie.

[90] Henri Lagrave, *op. cit.* , p. 46

> Comédiens François ; elle étoit autrement composée, c'est tout dire en peu de mots ; et on pouvoit se dispenser d'ajouter que les tems étoient moins durs, et les Comédiens François moins fastueux ; s'il sont donc aussi à l'étroit comme ils disent en voilà les véritables causes et non par la permission que l'Opéra usant de son droit, accorde aux entrepreneurs des spectacles des foires, de chanter des vaudevilles au peuple pendant 2 ou 3 mois de l'année. [91]

Il est intéressant de noter que les Comédiens Français reviennent eux-mêmes sur la question de la réduction des affluences du public ainsi que sur les pertes financières qui en dérivent : ils en attribuent la cause au seul fait de la concurrence des forains, lesquels, grâce à la concession desdites privilèges, pouvaient représenter des pièces complètes en musique, et rejettent sur l'Opéra, de façon pas trop subtile, la responsabilité totale de leur déclin. Cependant, l'Opéra, ne cédant point à ces griefs, renchérît sur toutes leurs provocations, et reproche aux Comédiens Français de ne pas avoir « assez bonne opinion d'eux mêmes ou du public de regarder les farceurs des foires comme des concurrents redoutables ; si ceux-ci plaisent plus qu'eux, il faut que le public ait le goût étrangement mauvais, ou que les Comédiens François n'aient guère le talent de plaire »[92]. Mais il y a d'autres facteurs qui interviennent dans la lutte entre ces deux théâtres officiels : si d'une part il est loisible d'envisager dans la politique libérale de l'Opéra envers les forains la nécessité d'intervenir sur une situation financière désastreuse, de l'autre, il faut également constater que cette politique visait en même temps, et peut-être plus efficacement, à entraver l'activité de la Comédie Française, contre laquelle l'Académie se préparait à lancer ses contre-attaques.

En fait, un nouveau règlement, signé par le Régent le 2 décembre 1715, et confirmant les lettres patentes du 13 août 1672, par lesquelles Lulli avait obtenu l'exclusivité de toutes les pièces « en musique », fait « défense aux Comédiens Français et à tous autres, sous tel prétexte que ce soit, de faire aucune représentation de spectacle de musique vocale ou instrumentale » ; ils n'ont pas le droit de se servir « de plus de six violons ou autres instruments, ni d'avoir d'orchestre sous les peines y portées ». En ce qui concerne les chanteurs, les comédiens ne doivent « se servir d'aucune voix externe, ni de plus de deux vois d'entre eux »[93]. Enfin, sous aucun prétexte, les Comédiens Français – ou autres – ne sont autorisés « à se servir d'aucuns danseurs » dans leurs représentations.

Or, l'on sait déjà quelle place la musique occupe à la Comédie Française : il suffit de rappeler que les entr'actes sont joués par des « airs de violons », qui nécessitent l'emploi d'un petit orchestre ; en outre, beaucoup de comédies se terminent par des divertissements, où interviennent le chant, la musique et la danse ; enfin, né de la collaboration même de Lulli, de Molière et de quelques autres auteurs, le genre de la comédie-ballet constituait encore une partie intégrante du répertoire. En conséquence de quoi, de 1716 à 1718, les directeurs firent dresser plusieurs procès-verbaux contre les Comédiens Français lors de la représentation des pièces[94] où ils faisaient usage des musiques et des danses contrevenant

---

[91] « *Mémoire pour répondre à celui des Comédiens Français contre l'Académie royale de musique, annotée par un comédien français* ». Code : 2 AG-1715.2 (après 1715). Peut-être qu'il s'agit du *Mémoire* dont parle Jules Bonnassies dans son étude sur *Les Spectacles forains et la Comédie Française*, mais qui date de 1718.

[92] Ibidem

[93] Émile Campardon, *Les Comédiens du Roi de la troupe française pendant les deux derniers siècles : documents inédits recueillis aux Archives nationales*, Genève, Slatkine Reprints, Genève, 1970 (1ª édition, Berger-Levrault, Paris, 1880, 2.vol), , t. II, p. 282.

[94] Le 20 juin 1716, les directeurs de l'Opéra obtinrent contre les Comédiens Français un arrêt du Conseil d'état pour la représentation du *Malade imaginaire* et de *La Princesse d'Elide* de Molière, qui les condamnait à

ainsi aux règlements et aux lettres patentes qui en réglaient la pratique. Mais, à bien y regarder, toute intervention de l'Académie royale de musique n'aboutit qu'à multiplier les sanctions ou amendes sans que les Comédiens Français cessent de les enfreindre. Tout en ayant pratiquement le monopole des « pièces entières en musique », l'Opéra n'a pas su totalement interdire l'utilisation de la musique dans les autres théâtres. Ce qui revient à reformuler la question concernant la gestion des privilèges au sein des institutions théâtrales, où les éléments d'incoordination et de disruption vis-à-vis des pouvoirs publics dont elles sont issues ne font qu'accentuer les contradictions et dévoiler les faiblesses. Car enfin, d'un côté, l'Opéra n'étant pas en mesure d'exercer la liberté dont il était doué, a dû faire preuve du moindre attachement à son privilège, sans hésiter à le moyenner ; de l'autre côté, la « société » qui forme la Comédie Française, ayant irrémédiablement perdu la position élective d'où elle avait régné pendant les dernières années du siècle de Louis XIV et ayant du mal à soutenir la concurrence des autres théâtres, se trouva à gérer un privilège qui, n'étant suivi d'aucun effet concret, ne gardait plus aucun sens. À tout prendre, ceci amènerait à une considération plus générale sur la nature même du système des privilèges à la veille de la Régence[95]. En effet, la protection royale, qui avait jusque-là délimité les frontières entre les institutions théâtrales, les ordonnant selon un ordre hiérarchique où chaque statut correspondait à une mission, s'affaiblit. La mainmise du pouvoir sur les entreprises théâtrales s'assouplit à la faveur d'un libéralisme plus outré, et les privilèges des institutions majeures s'effritèrent, celles-ci gaspillant leurs forces dans une lutte agressive envers leurs concurrents, et se montrant incapables de trouver un moyen terme entre les limites posées par la politique protectionniste d'Ancien Régime et les opportunités issues de ce désordre institutionnel qui amenait lentement à un accroissement de la production théâtrale et à l'élargissement du public. Le Régent même a beaucoup contribué à faire mûrir ce processus : il fait revenir la compagnie des Comédiens Italiens et la patronne de manière officielle, favorise et protège l'activité des troupes foraines, restaure les grands bals publics de l'Opéra en étendant la permission, en 1716, à la Comédie Française; il recueille et polarise autour du Palais Royal les loisirs de la bonne société. Il faut remarquer que jusqu'à la mort de Madame, en 1722, le Palais Royal, où se trouvait la salle de l'Opéra, accueillit à la fois tous les troupes de Paris : les Comédiens Français y jouèrent tous les mercredis et parfois, on y donna des représentations où « les acteurs de la Comédie et de l'Opéra jouèrent

---

1 000 livres d'amende au profit de l'Hôpital général. Les 13 et 23 septembre 1717, ils firent dresser procès-verbal des contraventions pour *La Foire de Besons* de Dancourt où les « Comédiens et Comédiennes chantaient avec l'accompagnement de leurs instruments, que les autres ensuite chantaient en chœur avec eux et que à la fin de ladite pièce il y avait aussi plusieurs entrées de ballet ». Dans le mois de décembre 1717, on a six plaintes pour chaque représentation de la nouvelle pièce de Dancourt, *Les Dieux Comédiens ou la Métempsycose des amours*, par lesquelles le syndic de l'Opéra, Guyenet, fait condamner les Comédiens Français à une amende de « 500 livres envers l'hôpital général et 10 mile livres de dédommage et intérêt envers l'Académie royale de musique pour chacune des contraventions portées par les procès-verbaux des 17, 19, 23, 26, 28 du même mois ».

[95] Dans son article sur « La Comédie Française au XVIIIe siècle ou les contradictions d'un privilège » (*Revue d'Histoire du Théâtre*, octobre-décembre, trente-deuxième année, 1980-4, p. 127-141) Henri Lagrave met en lumière certaines de ces contradictions. Il écrit : « Le débat sur le privilège se situe au cœur du combat contre la réglementation, le corporatisme, les cloisonnements de l'Ancien Régime. Il constitue un épisode important de l'affrontement entre la pensée des philosophes et les vieilles structures politique, entre le libéralisme des économistes, et le dirigisme conservateur. Le privilège des Comédiens n'est qu'un privilège parmi d'autres. Il leur fallut le perdre pour gagner du même coup la "liberté" et "l'égalité"; là réside sans doute la plus profonde des contradictions, qui ne pouvait se dénouer que par la violence ».

conjointement, ils prirent le double et partagèrent la recette »[96] ; les Comédiens Italiens y jouèrent tous les lundis et samedis[97], alors que les forains y jouèrent « par extraordinaire », invités du Régent et de sa mère, lesquels, pour gratifier les entrepreneurs, honorent la représentation de leur présence.

L'organisation des activités théâtrales subit donc, sous la Régence, un changement considérable par rapport à la rigidité du système cloisonné hérité du XVIIe siècle ; en cet ébranlement, ce sont les privilèges des théâtres officiels qui se trouvent le plus affectés. Il est certain que l'arrivée de la nouvelle troupe italienne à Paris, en 1716, porta un coup très dur aux recettes de la Comédie Française. Les Comédiens de Lélio débutèrent le 18 mai 1716 : il y avait ce jour-là 161 spectateurs à la Comédie Française pour assister à la neuvième représentation de la *Princesse d'Elide* de Molière, qui avait eu un succès extraordinaire dans la première quinzaine du mois[98], et malgré la nouveauté que les Français produisirent dès le lendemain, *La Guinguette de la finance* de Dancourt, la dernière quinzaine ne fut guère brillante. De plus, au mois de juin, à la réouverture de l'Hôtel de Bourgogne, les Comédiens ne peuvent même plus s'appuyer sur le succès de la pièce de Molière, étant contraints à la retirer après les interdictions de l'Académie royale de musique : par conséquent, leurs recettes ne dépassent pas les 3 465 livres. Pour la saison 1716-1717, la tragédie, genre noble par excellence et dont la Comédie Française avait le monopole, avait attiré 49 % du public pour 101 représentations pour un total de 47 062 livres de recettes. Les représentations de grandes comédies (184 sur l'ensemble annuel de 312) n'en avaient produit que 37 396 livres, avec une moyenne de 282 spectateurs par représentation. La tragédie résistait donc mieux que la comédie, d'abord par son prestige assuré par les loges basses, et par la qualité de bonnes œuvres léguées par le XVIIe siècle, mais aussi par l'effet d'anachronisme qui affecte le genre comique, que sa perte d'actualité risquait de démoder rapidement. Plus d'une fois sur trois, Molière était au programme, mais le succès, assuré surtout par les loges hautes, allait d'abord aux comédies-ballets : *Le Bourgeois Gentilhomme, Amphitryon,* ou le *Malade Imaginaire*, voyait une moyenne de 500 spectateurs par représentation, soit le double des spectateurs des grandes comédies comme l'*Avare*, *Tartuffe, Le Misanthrope* ou l'*Ecole de maris*. Les auteurs à grosse recette faisaient la satire des mœurs : Regnard pouvait attirer jusqu'à plus de mille personnes pour une représentation du *Joueur* ; parmi les contemporaines, Dancourt, attirait plus de 750 pour la *Coquette* et jusqu'à 1 000 spectateurs (seuil qu'il était le seul capable de franchir) dans une œuvre nouvelle comme les *Dieux comédiens*. Rappelons qu'entre 1715 et 1720 les Comédiens Français n'avaient hasardé que 28 nouveautés (le chiffre le plus bas jamais atteint de la création de leur compagnie en 1680, soit seulement 14 % des affluences d'ensemble). Cet état des choses avait favorisé la nouvelle troupe italienne, véritable pôle d'attraction de ce public déçu et en quête de nouveauté[99]. En outre, les Italiens profitaient de la protection du

[96] Selon Charles de Fieux, chevalier de Mouhy, ce fut à l'occasion de deux représentations du *Malade Imaginaire* le 30 décembre 1716 et le 6 janvier 1717, dans *Tablettes dramatiques*, Paris : S. Jorry, 1752, IIe partie, p. 71.

[97] La troupe du Théâtre Italien « continued to play at the Palais Royal every Monday and Saturday from 1716 until the Regent died in 1723 », dans Clarence D. Brenner, *The Theatre Italien, It's Repertory*, *1716-1793*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1961 , « Historical Introduction », p. 3.

[98] À témoignage de ce succès, il suffit de souligner que, sur 12 845 livres de recettes totales pour le mois de mai 1716 pour 29 représentations, la seule comédie ballet de Molière atteint 8 278 livres de recettes sur 10 représentations. (http://cfregisters.org).

[99] Comme nous montre justement Henri Lagrave, les pièces jouées par les Comédiens Italiens pendant leur première saison parisienne ne sont pas tout à fait nouvelles ; à mieux y regarder, elles font partie de ce qu'on peut

Régent, qui visait à ennoblir les nouveaux venus en faisant oublier l'anathème qui avait frappé leurs ancêtres à la fin du règne du Louis XIV, ce qui poussait l'aristocratie à fréquenter leur salle : la duchesse de Berry, fille du Régent, passait d'ordinaire beaucoup de temps dans le balcon de douze places qu'elle louait souvent à l'Hôtel de Bourgogne, et les grands robins familiers de Rouillé du Coudray et des financiers comme Crozat, l'ami de Watteau, se plaçaient volontiers dans les loges basses pour assister aux représentations. Ce qui nous ramène à la question de l'apport du public aristocratique dans l'évolution du répertoire du Nouveau Théâtre Italien pendant les premières années de son activité : le processus d'acculturation greffée sur l'abandon de la langue italienne, qu'on a tenté de brosser plus haut, s'accomplit de façon progressive à partir des tensions novatrices issues de cette catégorie des spectateurs, si bien que l'on pourrait aisément reconnaître dans les thèmes et les motifs littéraires, ainsi que dans les enjeux philosophiques ou esthétiques de la nouvelle dramaturgie du Théâtre Italien, une mimesis parfaite de la vie galante, du comportement oisif de l'élite culturelle et aristocrate sous la Régence.

Nouveau décor d'agrément et d'intimité, le théâtre italien se préparait à réconcilier le milieu des comédiens avec celui des gens de lettres ; ou, pour le dire autrement, Arlequin se préparait à être poli par Paris. C'est pour toutes ces raisons que les Comédiens Italiens demeuraient pour la Comédie Française des concurrents d'autant plus redoutables qu'ils piquaient l'intérêt d'un public cultivé[100]. En effet, une étude approfondie sur les types, les catégories et le prix de places[101] que les Italiens offraient dans leur salle, nous permet de

---

définir un « semi-répertoire », c'est-à-dire, l'ensemble de toutes les pièces constituées par les arrangements de scenarii anciens. Cependant il faut également reconnaître que « aux yeux du public français, les scenarii traditionnels apparaissent comme des nouveautés, et cela pour trois raisons : ces pièces sont jouées pour la première fois devant les spectateurs parisiens, elles n'ont pas été imprimées, et leur nature même autorise les Comédiens Italiens à les « arranger », à les rafraîchir et à y ajouter les scènes françaises qui conviennent pour les mettre au goût du jour », Henri Lagrave, *op. cit*. p. 341.

[100] Ce seront les auteurs mêmes les plus en vogue, qui se battront pour les Italiens afin de leur fournir des pièces : le 17 octobre 1716, Remond de Sainte-Albine et Houdar de La Motte firent représenter à l'Hôtel de Bourgogne, *L'Amant difficile, ou l'Amant constant*. Voici ce qu'écrivent le frères Parfaict au sujet de la préparation de cette pièce : « Le succès de *L'Italien marié à Paris* et la manière dont Lélio et Flaminia dialoguaient leurs scènes, firent douter à plusieurs personnes qu'elles fussent en effet jouées à l'impromptu. Les ennemis de la Troupe Italienne et les Comédiens Français appuyèrent ces soupçons : cette question était continuellement agitée dans Paris et surtout au Café de Grandot, où les Gens de Lettres s'assemblaient alors. M. Remond de Sainte-Albine, que ses talens ont depuis fait connaître d'une manière avantageuse, quoiqu'à peine âgé de dix-huit ans, fréquentait déjà les Auteurs les plus distingués, et en était estimé : témoin un jour de cette dispute, il proposa pour s'assurer du talent des Comédiens, de leur composer un Canevas qu'on les engagerait à remplir sur le champ ; on applaudit à cette idée, et Dufresny fut chargé de la remplir ; il accepta la commission, et promit de tracer en peu de jours un plan de Comédie, dans lequel on pourrait employer les meilleurs Acteurs Italiens : on devait les inviter à se trouver dans un jardin que Lamotte, Dufresny, Boindin et quelque autres Gens de Lettres louaient en communauté ; mais soit que Dufresny fût occupé de quelqu'autre ouvrage, soit qu'il ne lui vint point d'idée convenable à ce projet ; il ne s'acquitta point de sa promesse, même après avoir obtenu un second délai ; et M. de Sainte-Albine remplit lui-même le projet dont il avait donné l'idée. Il apporta quelques jours après au Café Grandot, un Canevas en cinq actes détaillé scène par scène, et intitulé *Lélio vainqueur des épreuves de la constance*. M. de Lamotte applaudit beaucoup au projet de cette Pièce, dans laquelle il trouva des situations véritablement comiques, se chargea d'en remplir quelques scènes ; et elle fut jouée avec beaucoup de succès sous le titre de *L'Amant difficile*, *ou L'Amant constant*. Lamotte la récrivit depuis en entier, et la remit au théâtre sous le même titre en 1731, avec des divertissemens mêlés de chants et de danses, dont Mouret avait fait la musique ».

[101] Comme les Comédiens Français, installés depuis 1687 rue des Fossés Saint-Germain, les Italiens offraient à leurs spectateurs quatre catégorie de places et aux même prix que leurs adversaires: pour rester debout au parterre

constater que la composition sociale du public des deux troupes, Italienne et Française, n'était pas si différente et que la plupart des spectateurs fréquentaient les deux salles indistinctement. En particulier, cette hypothèse est soutenue par Guy Boquet, qui dans son étude sur la Comédie Italienne sous la Régence élabore les données chiffrées des Registres des recettes par catégorie des places du Théâtre Italien, en les croisant avec celles du Théâtre Français, afin de fournir un tableau de la composition sociale des publics des deux Comédies. Centrées sur la saison 1717-1718, ses conclusions montrent clairement que le public participant aux représentations des Italiens se constitue d'une structure sociale calquée de plus en plus sur celles des spectateurs de la Comédie Française.

Saison	**%**	**1res loges**	**2es loges**	**3es loges**	**Parterre**	
1717-1718 …….……	C.I		17,4	14,3	2,7	65,6
	C.F		15,7	19,9	3,6	60,8

Selon Boquet,

> les mondains des premières loges (17,4 % du public) prisaient d'abord les *lazzi* et les acrobates d'Arlequin (pouvant alors atteindre jusqu'à 24%), qu'ils boudaient quand il [le spectateur] était supposé gentilhomme ou juge (10%) ; ils se plaisaient à retrouver dans les canevas de cape et d'épée (20% du répertoire) l'héritage romanesque des époques précieuses où les jeux masqués de l'amour aboutissent à l'alliance de deux sangs aristocratiques. Les loges hautes (14,3% du public) assez réticentes devant les valeurs nobles, les galanteries et les coups d'épée, demandaient plus de profondeur dans l'étude des caractères que de psychologie amoureuse, plus de rigueur dans la composition de l'intrigue que de surprise dans la fantaisie ; appréciant surtout Arlequin quand il prenait la place des grands ou déjouait leurs intrigues (25 % pour *Arlequin cru prince* représenté le 4 juin 1716, ou *Arlequin bouffon de cour*, le 20 mai 1716), ce public plus bourgeois aimait pourtant à la fois les honnêtes femmes et les histoires de cocus[102].

Cette correspondance, envisagée par Boquet, entre les goûts et les classes sociales se révèle un élément déterminant dans l'étude de la constitution du répertoire, à la lumière des différentes stratégies d'adaptation mises en œuvre pour satisfaire les goûts de chaque catégorie ou groupe social, dont on reconnaît, par là même, l'existence et les caractères : le parterre, quoiqu'il constitue la majorité des spectateurs, était incapable à lui seul de créer le succès d'une pièce, en raison de son hétérogénéité sociale[103], et de la disparité des jugements

---

il suffisait de payer une livre, les premières loges ou loges basses coûtaient 4 livres, une place aux secondes loges deux livres, une place aux troisièmes une livre et demi.

[102] Guy Boquet, « La Comédie Italienne sous la Régence : Arlequin poli pas Paris (1716-1725) », *Revue d'Histoire moderne et contemporaine*, publié par la Société d'Histoire Moderne/ Tome XXIV, Paris : Avril-juin 1977, p. 201

[103] Il faut préciser qu'à cette époque le Parterre était composé de plusieurs catégories sociales. Comme le dit l'Allemand Nemeitz, les spectateurs se déplaçaient d'un lieux à l'autre de la salle et un homme de qualité pouvait se placer « sur le théâtre, dans une première loge ou au parterre » se mêlant aux gens du peuple : étudiants et ouvriers, « clercs, robins, artisans et mousquetaires ». Au fur et à mesure qu'on avance dans le siècle, les « progrès du luxe », comme le dit Grimm dans son *Correspondance littéraire*, avait engendré un déplacement de l'élite cultivée du parterre vers les loges et, donc, une homogénéisation de la structure sociale du parterre. En outre, à partir des années 1770, suite aux questions soulevées par la réforme du parterre debout et à ses conséquences à la fois philosophiques, esthétiques, socio-économique et politiques – à ce propos, on suggère l'article de Martial Poirson, « Multitude en rumeur : des suffrages du public aux assises du spectateur », *Dix-*

esthétiques qu'on y prononçait ; les loges hautes, où les « bourgeois d'Ancien Régime », marchands et artisans, venaient en famille pour assister aux représentations, abandonnant progressivement le parterre, privilégiaient la comédie d'intrigue et de caractère ; les aristocrates des premières loges appréciaient surtout les fantaisies romanesques, les travestissements des jeux d'amour, les jeux de mots et d'esprit, enfin tout divertissement raffiné dépourvu de menées utilitaires.

Les quelques études théoriques dans le domaine des recherches en littérature qui ont abordé la question de l'interdisciplinarité et de la connexion entre l'esthétique et la sociologie, s'articulent autour de cette correspondance, faisant souvent prévaloir, tour à tour, l'un des deux termes : d'une part la tentative d'interpréter le fait esthétique, tel le jugement de goût, comme dérivé du milieu socio-économique d'appartenance[104] ; de l'autre, l'hypothèse d'un coïncidence structurelle entre hiérarchies de genres et hiérarchie sociale[105], jusqu'à arriver aux tentatives d'étude du public théâtral sous l'aspect des pratiques des spectateurs dans la salle et non plus du point de vue de l'origine sociale de ces derniers[106]. Toutes ces hypothèse risquent pourtant de déformer, ou pire encore, de fausser le cadre, beaucoup plus complexe, des relations entre scène et salle, entre les éléments esthétiques de la représentation et les éléments socio-économiques de la réception : il suffirait ici d'évoquer le rôle du public aristocratique dont l'importance, qualitative plus que quantitative, est telle qu'elle détermine et influence le système de l'organisation des spectacles et des programmes, ainsi que le choix du répertoire des différentes institutions théâtrales. Car, en effet, le comportement culturel de ce corps social échappe à toute sorte de systématisation ou de catégorisation figée, comme le prouve le cas particulier de l'Opéra-Comique. À ce propos, Henri Lagrave écrit :

> Il semble que les spectateurs de toutes catégories sociales et intellectuelles s'y coudoient. Si les marionnettes n'attirent guère que le « peuple », l'Opéra-Comique rassemble, dans ses petites loges, aristocrates, bourgeois et gens du commun. Sans doute le public le moins riche est-il rarement en mesure d'aller à la Comédie Française, et surtout à l'Opéra. Mais l'inverse n'est pas vrai, et, à l'exception de quelques grincheux, le public des théâtres réguliers connaît le chemin de la Foire Saint-Germain, et de la Foire Saint-Laurent. Mondains et bourgeois aiment à s'y encanailler ; puis, au fur et à mesure que l'Opéra-Comique se perfectionne en tant que genre et offre à ce public exigeant des salles ornées et en tous points comparables à celles

---

huitième siècle 2009/1 (n° 41), p. 222-247 – l'idée du Parterre comme un corps unique commence à prendre forme. Plus encore, au delà des coefficients de différentiations, le « Parterre » est considéré comme une communauté interprétative à part entière, capable d'émettre un jugement esthétique ou politique, sollicité par la production d'affects synchronisée autour de valeurs culturelles partagées.

[104] On se réfère ici surtout à l'étude de John Lough qui se structure par sous-catégories sociales des spectateurs : « aristocratie », « bourgeoisie », « plèbe », J. Lough, *Paris Theatre Audiences in the XVIIth and XVIIIth Centuries*, London, Oxford University Press, 1957.

[105] Il s'agit ici de la thèse soutenue par Henri Lagrave, qui écrit : « La hiérarchie des théâtres, imposée par la tradition et par l'autorité, correspond donc aussi en gros à la hiérarchie sociale. Entre la Comédie-Française et la Comédie-Italienne une distinction se fait, dans l'opinion, et à un degré moindre sans doute, dans la réalité; les habitués des Français traitent de «bourgeois» les amateurs des Italiens: il y a une «distance» entre le faubourg Saint-Germain et le quartier des Halles » dans Henry Lagrave, *op. cit.*, p. 252.

[106] On se réfère à l'ouvrage de Jeffrey Ravel, *The Contested Parterre*, où l'auteur, dépassant tout critère de différentiation socio-économique, essaye de définir les comportements d'une entité collective précise, celle du Parterre, en les légitimant et les fondant sur une unité politico-culturelle.

qu'ils fréquentent habituellement, ils y vont pour s'amuser, se détendre, et y rire de ce qui les a fait pleureur à la Comédie ou à l'Opéra[107].

En effet, aux environs de 1711, les Forains ont l'audace d'imposer le même prix qu'à la Comédie Française[108]. Le renchérissement du coût des places a pour effet d'écarter la populace et d'attirer les « honnêtes gens » ; ce qui amène progressivement à une sorte d'acculturation des compétences des spectateurs et donc du répertoire[109].

Même dans des théâtres au public plus mélangé, comme aux Italiens où les deuxièmes loges sont déjà accessibles aux riches bourgeois, ce sont les loges des aristocrates, et pas du tout le parterre, qui font le succès des pièces, « donnent le ton » [110] au spectacle et s'approprient le jugement de goût. La présence physique du Régent[111], qui fréquentait souvent le spectacle des Italiens, n'avait fait que perpétuer le rituel de célébration sur lequel se fondait le théâtre absolutiste de la cour de Versailles ; en se déplaçant au Palais Royal, le Régent avait fait de cette salle un grand « Salon », vocation manifestée déjà par l'institution des bals de l'Opéra « quand sous le masque, tous les publics s'approprient le lieu théâtral tout entier pour une fête ostentatoire et collective »[112]. L'élite des aristocrates, désormais intégrée par le Régent dans l'exercice du pouvoir politique, reprit le goût des réjouissances collectives, et en plus, en faisant de celles-ci la transposition symbolique de son idéal de vie,

---

[107] Henri Lagrave, *op. cit*, p. 204

[108] « Les danseurs de corde ne faisaient que leurs danses de corde et ensuite leurs sauts périlleux sur les planches placées en façon d'estrade, et il n'avaient point de théâtres ni d'acteurs, mais seulement un Gille pour annoncer leurs sauts ou en faire remarquer la singularité. Ils n'avaient même que deux sortes de place qui, dans la permission qu'on leur accordait, suivant les conclusions du sieur Procureur du roi au Châtelet, étaient taxées et le sont encore à 4 sols et à 8 sols, ou quelquefois à 5 sols et à 10 sols ; mais ils prennent à présent [1711] le même prix qu'à la Comédie Française : 4 livres pour les loges et 1 livre pour le parterre ». Extrait d'un *Mémoire* publié par les Comédiens Français en 1711, cité par Jules Bonnassies, *Le spectacle forain et la Comédie Française. Le droit des pauvres avant et après 1789. Les auteurs dramatiques et la Comédie-Française au XIXe siècle*,- Paris, Dentu, 1875, p. 9.

[109] Il faut pourtant nuancer cette proposition car, en tout cas, les théâtres de la Foire sont les seules scènes parisiennes qui étaient abordables pour tout genre de catégorie sociale, surtout pour celles mois fortunées. Et bien plus, comme écrit Isabelle Martin, les théâtres de la Foire, « avaient intérêt à ménager cette catégorie de spectateurs, car elle prenait partie pour l'Opéra-Comique dans le conflit théâtral, condamnant la Comédie Française et les Italiens, qui en maintenant leur prix, défendaient l'entrée de leur théâtre » [Isabelle Martin, *Le Théâtre de la Foire. Des tréteaux aux boulevards,* Oxford, Voltaire Foundation, 2002, 47). La question des prix s'avère être tout à fait fondamentale, et met déjà en évidence la distinction nette qui se profile, dans l'enceinte close des Foires parisiennes, entre des scènes de nature éphémère, qui restent après tout marginales et n'attirent qu'une foule passagère de curieux sans prétentions, et l'Opéra-Comique dont l'ambition est, en revanche, de parvenir à un spectacle, et donc à un public, spécialisé.

[110] C'est en effet le contraire de ce que dénonce Marmontel dans ses *Éléments de littérature* en 1787 : « C'est le Parterre qui donne le ton [...], son goût plus ou moins difficile, plus ou moins raffiné [...], par contagion, se communique aux loges et fait comme l'esprit du lieu et du moment », dans Jean-François Marmontel, *Éléments de littérature* [1787], Paris, Desjonquères, notice : « Parterre », 2005, p. 846.

[111] On sait que Louis XV, au contraire, ne fréquente pas beaucoup les théâtres. Henri Lagrave écrit : « À l'exception de quelques visites à l'Opéra, le roi ne se rendit jamais, officiellement ou incognito, dans les salles parisiennes […] Il souffre d'exhiber sa personne non seulement sur le planches mais encore dans toute salle officielle, car il a conscience de jouer un rôle, d'être « acteur », dans sa loge, comme il le serait sur la scène. Le roi refuse de participer à la cérémonie, et de concentrer sur lui les regards d'une foule composée de courtisans plus que de spectateurs. Pendant qu'il jouit du spectacle dans le secret de sa loge grillée, au centre du parterre, entouré d'une garde inutile, le fauteuil du roi reste vide ; c'est le symbole d'une absence, dont souffre la cour, et plus encore le théâtre », Henri Lagrave, *op. cit.* p. 147 et 152.

[112] Martine de Rougemont, *op. cit.* p. 170

elle s'octroya les formes du divertissement populaire de la farce ou de la parade[113], qu'elle avait vu jouer par les forains ou aux Italiens, en tant que « forme de résistance ». Comme l'écrit Thomas Crow :

> Les pratiques culturelles de la grande noblesse étaient peu propices à l'effort intellectuel soutenu et moins sujettes aux règles. L'effet recherché était plus de désinvolture que de grandeur. Dans ce conditions, il n'est pas très surprenant que l'élite de la Régence ait fait sienne une autre forme de résistance aux visées culturelles hégémoniques du pouvoir – celle des forains hors-la-loi[114].

Cette appropriation des formes théâtrales mineures par une aristocratie oisive à l'époque de la Régence a le double mérite de mettre en lumière, d'un côté, la centralité du théâtre dans les mécanismes de reconstitution de la société, de l'autre, et inversement, l'importance du rôle de l'aristocratie, et des institutions culturelles « majeures », dans l'évolution de ces formes mineures vers une acculturation progressive. Sans y reconnaître un rôle si dominant dans le processus de production du jugement esthétique, il demeure impossible de comprendre la nature des mutations structurelles des théâtres ainsi que l'évolution des genres littéraires au sein des mêmes institutions.

I.2
De quelques remarques sur les effets de la concurrence dans le « champ » de la production théâtrale

Une fois brossé le tableau général des rapports de force en jeu entre les institutions théâtrales sous le régime concurrentiel, tableau qui se constitue, comme on vient de le dire, sur plusieurs axes conflictuels – défense du privilège de l'Opéra contre les empiètements de la Comédie Française et, parallèlement, alliance de l'Opéra avec les théâtres de la Foire ; guerre menée par les deux comédies, Française et Italienne, contre les théâtres de la Foire ; opposition entre Comédie Française et Comédie Italienne –, il convient de s'attarder sur les *effets* provoqués par les enjeux concurrentiels au sein du système théâtral. Dans son étude, souvent citée, sur le théâtre et le public à Paris, Henri Lagrave consacre un paragraphe aux « effets de la concurrence », dans lequel il distingue, de façon très précise, deux effets principaux, à savoir, d'un côté, la naissance du « genre polémique », c'est-à-dire un ensemble de « petites pièces de circonstance, hâtivement écrites par les auteurs de la Foire ou de la Comédie Italienne, et destinées à illustrer aux dépens de l'adversaire, et pour le grand amusement du public, les péripéties de la lutte qu'ils livraient à la Comédie Française », , de l'autre côté, la « polyvalence des théâtres », c'est-à-dire, le phénomène d'émulation qui poussa « les différents théâtres à franchir les barrières qui les contenaient,

[113] Voici ce qu'écrit Thomas Simon Gueullette, initiateur du genre de la parade d'amateurs et auteur du Théâtre Italien, à propos des spectacles qu'il faisait représenter sur son théâtre privé d'Auteuil : « Nos divertissements, toujours nouveaux et variés, nous attirèrent, outre nos amis priés, un concours étonnant de spectateurs de premier rang. Comme nous n'ouvrions la scène qu'à onze heures du soir, quantité de seigneurs et de dames partaient en poste de Versailles, après le souper du Roi, pour venir prendre part à nos plaisirs. À l'exemple de ce qui se passe à Venise, nous admettions les masques à nos spectacles. Nous donnions le bal ensuite : cela formait des nuits blanches dont on paraissait fort content » dans J. E. Gueullette, *Thomas-Simon Gueullette : un magistrat du XVIIIe siècle, ami des lettres, du théâtre et des plaisirs* Genève, Slatkine Reprints, 1977, 1938, p. 63.

[114] Thomas Crow, *La peinture et son public à Paris au XVIIIe siècle*, Paris, Macula, 2000, p. 87.

assez arbitrairement , dans les limites des genres devenus leurs spécialité ». Ce sont les conclusions où s'achève l'étude de Lagrave – et que l'on rapporte ici – qui servent de point de départ de notre étude :

> La concurrence a exercé une influence prépondérante sur la vie du théâtre, sur les genres et sur l'orientation des différentes troupes. Comme en tous temps, elle a entretenu l'émulation entre les théâtres ; mais pendant la première moitié du XVIIIe siècle, elle s'est déchaînée avec acharnement et parfois une violence qui eurent des conséquences déterminantes sur l'évolution des troupes. […] C'est à la faveur de la concurrence que s'opère une sorte d'osmose des genres et styles divers, particuliers aux différents théâtres. La petite pièce en un acte triomphe à la Comédie Française, la grande comédie et la "philosophie" pénètrent à la Comédie Italienne, avec Delisle et Marivaux, bientôt le burlesque va s'introduire à l'Opéra avec les bouffons italiens ; l'opéra-comique occupe deux théâtres. Partout l'on chante et l'on danse. En 1752, l'Opéra-Comique rouvre ses portes, les Français obtiennent le droit de présenter des ballets ; en 1757, Favart aura l'autorisation de mêler des ariettes à ses pièces, et fondera l'opéra-comique moderne, qui concurrencera l'Opéra bien plus que l'ancien. Tous ces résultats sont dus au vaste mouvement qui, pendant notre période, poussa les différents théâtres à se libérer, petit à petit, des entraves administratives et des traditions qui les enfermaient dans des districts trop sévèrement délimités, et protégés par des privilèges d'un autre âge. Les règlements de Louis XIV se sont trouvés sapés, transgressés ou tournés et, lentement, sont tombés en désuétude. La relative multiplication des salles a eu pour effet d'accélérer ce mouvement. C'était le premier pas vers la liberté des théâtres[115].

On abordera, avec plus des détails, l'analyse du « genre polémique » dans le chapitre suivant ; pour l'instant, il suffira de dire que le discours polémique se définit essentiellement par le fait qu'il correspond à un débat, ou conflit, entre deux antagonistes au moins, autour d'une question d'actualité qui garde toujours un intérêt "public" – c'est-à-dire qui touche des enjeux partagés et non pas des valeurs anecdotiques –, qui échangent devant un tiers, vers lequel le discours même est orienté et sur lequel il vise à obtenir un effet. Par contre, on s'attardera ici sur l'analyse historique de ce processus d'« émulation entre les théâtres et d'osmose des genres et styles divers », tel qu'il s'est réalisé pendant la première moitié du XVIIIe siècle. Notre étude entend montrer qu'une véritable *interthéâtralité* s'établit entre les différentes salles de l'époque, non seulement par des renvois plus ou moins explicites, à l'intérieur de certaines pièces, à des représentations sur d'autres scènes parisiennes concurrentes, mais surtout par un processus, plus implicite, qui pousse les différents théâtres à s'écarter des règles, trop strictes, issues du système hiérarchisé de la valeur littéraire, à l'avantage d'une pratique d'« extension » et de transformation de la notion même de « champ littéraire ». En effet, ce que nous voulons faire apparaître, c'est la double nature de ce processus de métamorphose : si d'une part, à la faveur de la concurrence, les théâtres réguliers s'acheminent vers une « libéralisation » progressive de leur répertoire, de l'autre, les théâtres dits « non-officiels » avancent vers une « institutionnalisation » graduelle de leur structure. Donc, pour aborder la problématique de l'évolution des genres à l'intérieur du système théâtrale, il faut avant tout, comme l'écrit Jean-Marie Schaeffer, dont on partage l'opinion, en prendre en compte l' « historicité », c'est-à-dire la « dimension institutionnelle de la littérature » : s'il est vrai, écrit-il :

[115] Henry Lagrave, *Le Théâtre et le public*, *op. cit.*, p. 413.

> que le destin des traditions génériques est *inscrit dans* les textes, on ne saurait guère nier qu'en revanche il se *décide entre* les textes, dans le passage d'une œuvre à l'autre, donc dans l'espace public de la littérature comme pratique créative socialisée[116]

Cette hypothèse est aussi redevable des conclusions de Pierre Bourdieu autour du concept de « champ littéraire », dont la formalisation nous permet de faciliter la mise en lumière d'une véritable « topographie du monde des lettres »[117], qui inclut, bien entendu, le théâtre. C'est en s'interrogeant sur l'idée de genre que Bourdieu a pu développer ses réflexions sur l'adéquation du concept sociologique de « champ » au domaine littéraire. Comme l'explique M. Macé :

> L'idée de genre est la mieux à même d'intéresser la sociologie, car c'est un concept de médian, articulant le collectif et l'unique, l'universel et le singulier, une "idéalité incarnée" ou une « généralité intermédiaire », comme le disent du côté de la littérature Gérard Genette et Antoine Compagnon. Chez Bourdieu, l'idée de genre exerce cette fonction de médiation non à l'intérieur d'une théorie de la littérature en tant que telle, mais dans le cadre d'une pensée de la *production historique de valeur*[118]. [nous soulignons]

Avant de nous plonger dans les détails des effets de la concurrence sur l'histoire propre aux institutions théâtrales du XVIIIe siècle, il faudra donc préciser la notion bourdieusienne de « champ » et la retombée qu'elle pourrait avoir sur notre analyse. Dès lors, on définit, d'après Bourdieu, le « champ » en tant que

> espace social, dans lequel se trouvent situées des forces agissant sur tous ceux qui y entrent et de manière différentielle selon la position qu'ils y occupent. […] Le champ du pouvoir – à l'intérieur duquel le champ littéraire occupe lui-même une position dominée – est l'espace des rapports de forces entre des agents ou des institutions ayant en commun de posséder le capital nécessaire pour occuper des positions dominantes dans les différents champs (économique ou culturel notamment) […] Il est le lieu de luttes entre détenteurs de pouvoirs différents qui ont pour enjeu la transformation ou la conservation de la valeur relative des différentes espèces de capital qui détermine elle-même, à chaque moment, les forces susceptibles d'être engagées dans ces luttes [119].

---

[116] Jean-Marie Schaeffer, « De deux facteurs institutionnels de la différentiation générique », in La Licorne (1992), numéro 22 : La dynamique des genres, Université de Poitiers, réédité dans François Rastier, (éd.), *Textes et sens,* Didier Érudition, 1996, p. 49-66.

[117] On tire cette expression de la quatrième de couverture du volume collectif dirigé par A. Charon, S. Juratic et I. Pantin, *L'annonce faite au lecteur : la circulation de l'information sur les livres en Europe (16e-18e siècles)*, Presses Universitaires de Louvain, 2016, 316 p.

[118] Marielle Macé, « "La valeur a goût de temps", Bourdieu historien des possibles littéraires », dans « Théorie et histoire littéraire », *Fabula LHT (Littérature, histoire, théorie)*, n°0, 16 juin 2005.

[119] Pierre Bourdieu, « Le champ littéraire », in : Actes de la recherche en sciences sociales, Vol. 89, septembre 1991, pp. 3-46 : « le champ est « un réseau de relations objectives (de domination ou de subordination, de complémentarité ou d'antagonisme, etc.) entre des positions. Chaque position est objectivement définie par sa relation objective aux autres positions, ou, en d'autres termes, par le système des propriétés pertinentes, c'est-à-dire efficientes, qui permettent de la situer par rapport aux autres positions. Toutes les positions dépendent, dans leur existence même, et dans les déterminations qu'elles imposent à leurs occupants, de leur situation actuelle et potentielle dans la structure du champ, c'est-à-dire dans la structure de la distribution des espèces de capital (ou de pouvoir) dont la possession commande l'obtention des profits spécifiques (comme le prestige littéraire) mis en jeu dans le champ ». Toutes les citations suivantes de Bourdieu sont tirées de ce texte. Pour plus de détails sur la notion de « champ de pouvoir », voir aussi Pierre Bourdieu, *L'économie des biens symboliques*, Cours du Collège

Conçue essentiellement comme un espace de lutte, cette notion nous permet de saisir le champ, plus spécifique, de la littérature, comme histoire des positionnements, ou mieux des « prises de positions », et des stratégies que « les occupants des différentes positions engagent dans leurs luttes pour défendre ou améliorer leur position ». Au lieu d'être envisagée en tant que mécanisme structurel hétéronome, la relation de concurrence est donc intrinsèque à la structure interne du « champ littéraire », qui peut être défini alors comme « la structure des relations objectives entre les positions qu'y occupent des individus, ou des groupes, placés en situation de concurrence pour la légitimité artistique ». Bourdieu écrit encore :

> Les prises de position (œuvres, manifestes ou manifestations politiques, etc.), que l'on peut et doit constituer en "système" d'oppositions sont le produit et l'enjeu d'un conflit permanent. Autrement dit, le principe générateur et unificateur de ce "système" d'oppositions – et de contradictions – est la lutte même, au point que l'on peut tenir le fait d'être impliqué dans la lutte, d'être le sujet, l'objet ou l'occasion de luttes, attaques, polémiques, critiques, annexions, etc., pour le critère majeur de l'appartenance d'une œuvre au champ des prises de position et de son auteur au champ des positions.

Ces principes théoriques appliqués à l'analyse du système théâtral du XVIIIe siècle ouvrent de nouvelles perspectives : c'est du fait de leur appartenance à une position précise dans le champ théâtral – position qui est déterminée par le degré d'institutionnalisation, codification, et hiérarchisation attribué à chacun des agents impliqués dans le champ – que la lutte entre les théâtres prend inévitablement la forme d'un lutte pour le « monopole de la légitimité littéraire » où chacun vise à imposer à l'autre, en lui empêchant de dépasser toute frontière, les limites et les restrictions qui sont favorables à la conservation de ses propres intérêts. Les acteurs de la Foire face aux vexations qui leur étaient infligées par les Comédiens Française, ont dû réinventer à chaque fois de nouveaux modes de production (le jargon, le monologue, les pantomimes, les écriteaux, ensuite les vaudevilles et les différentes formes chantés), capables de justifier leur d'existence, en même temps, de constituer une forme de résistance. Simultanément, ces nouveaux modes de production s'insèrent subrepticement dans le tissu de la culture théâtrale : peu à peu, ils s'adaptent, se formalisent, favorisant, par l'effet d'un phénomène d'acclimatation, la formation d'une véritable contre-institution[120], dont la force agonique, qui dérive déjà du simple fait d' « exister » dans le champ, vise à exercer une critique du système institutionnel dominant. Comme l'écrit encore Bourdieu :

---

de France à la Faculté d'Anthropologie et de Sociologie de l'Université Lumière Lyon, *Cahiers du Groupe de Recherche sur la Socialisation*, N°13, 2e trim. 1994, Lyon, Université Lumière Lyon 2.

[120] C'est, tout à fait, la thèse exposée par Jacques Scherer. Il écrit : « Le théâtre du XVIIIe siècle, fondé sur une admiration de moins en moins sincère pour une esthétique presque séculaire, s'enfermait dans des traditions : les œuvres soumises aux moules classiques déroulaient la chaîne sans fil de leurs alexandrins et étaient présentées dans le seul théâtre officiel, celui de la Comédie-Française, par le jeu le plus statique. On comprend que ce théâtre n'arrivant pas à s'évader de sa noblesse ait été parfois tenté de se nier lui-même par les parodies, par les formes plus libres empruntées à la Foire ou aux Italiens d'où découlaient des propositions nouvelles et en apparence négatives. C'est lorsque le théâtre est figé dans sa noblesse qu'il doit secréter, pour comprendre lui-même, cet anticorps, cette conscience, ce regard intérieur, cette déviation suspecte et féconde que l'on appellera l'anti-théâtre », in *Théâtre et Anti-Théâtre au XVIIIe siècle. An inaugural lecture delivered before the University of Oxford on 13 February 1975*, Clarendon Press, Oxford, 1975, p. 11.

> Les luttes de définition pour le monopole du mode de production culturelle légitime (ou de classement) ont pour enjeu des frontières (entre les genres ou les disciplines, ou entre les modes de production à l'intérieur d'un même genre). Définir les frontières, les défendre, contrôler les entrées, c'est défendre l'ordre établi dans le champ : les grands bouleversements naissent de l'irruption de nouveaux venus qui, par le seul effet de leur nombre et de leur qualité sociale, importent des innovations en matière de produits ou de techniques de production, et tendent ou prétendent à imposer dans un champ de production qui est à lui-même son propre marché un nouveau mode d'évaluation des produits. C'est déjà exister dans un champ que d'y produire des effets, fût-ce de simples réactions, de résistance ou d'exclusion. Il s'ensuit que les dominants ont peine à se défendre contre la menace qu'enferme toute redéfinition du droit d'entrée explicite ou implicite sans accorder l'existence, par le fait de les combattre, à ceux qu'ils veulent exclure.

Le cas qu'on vient d'exposer, concernant l'évolution des modes de production des théâtres de la Foire, est une parfaite illustration de la distinction proposée par Bourdieu entre les « rapports d'interaction » et les « relations structurales » qui sont constitutives d'un champ : les positions des agents dans un champ peuvent ne jamais se rencontrer, mais elles restent néanmoins déterminées, dans leur pratique, par la relation d'opposition qui les unit, c'est-à-dire qu'elles n'ont rien en commun que leur participation à la lutte même. C'est du fait de ce rapport d'interaction fondamental – et qui fait tout l'intérêt de notre analyse – que les structures changent, de façon presque inconsciente. Ce principe de transformation est lui-même intrinsèque à la notion de « champ », car tout champ de forces est aussi un champ de luttes pour transformer le rapport de forces[121].

Ainsi placée dans un système de *production*, tel qu'il vient s'instaurer dans la première moitié du XVIIIe siècle, – système qui prend en compte la constitution d'un véritable « marché théâtral » généré par un isomorphisme entre pratique commerçante et pratique théâtrale[122] –, la lutte qui oppose les théâtres « officiels » aux théâtres dits « non-officiels » se perpétue sur une double voie de transformation et conservation et s'organise autour de l'opposition entre phénomènes d'inclusion et d'exclusion, entre principes d'autonomie et d'hétéronomie. Pour reprendre encore des catégories bourdieusiennes, on dira que dans le champ de la production culturelle, deux pôles s'opposent, celui du « *sous-champ de grande production* » (ou hétéronome), subordonné au critère de la réussite temporelle mesurée a des indices de « succès » – si l'on parle de théâtre on songe au nombre de reprises d'une pièce –, et celui du « *sous-champ de production restreinte* » (ou autonome), où la loi fondamentale est « l'indépendance à l'égard des demandes externes » – on pourrait dire des atteints du public – et où « l'économie des pratiques se fonde, comme dans *un jeu à qui perd gagne*, sur une inversion des principes fondamentaux du champ du pouvoir et du champ économique » car, en effet, elle exclut « la recherche du profit ». Dans le premier, où les producteurs de biens culturels occupent, ou aspirent à occuper, « la position temporellement (et temporairement) dominante dans le champ de production culturelle », la légitimité symbolique est assurée de façon hétéronome, par le large public qui leur accorde sa

[121] C'est dans le chapitre suivant que nous traiterons l'application de la notion de *transformation* impliquée dans le discours polémique : pour l'instant, nous suggérons que la polémique, comme structure dialogique de conflictualité, vise toujours à la transformation de la situation d'énonciation dans laquelle elle est immergée, le but du polémiste étant de rallier à sa cause le destinataire, en isolant la cible.

[122] C'est la thèse exposée par Martial Poirson, dans son étude, *Spectacle et Economie à l'âge classique (XVII-XVIIIe siècles)* », Paris, Classique Garnier, 2011, p. 141.

reconnaissance ; dans la seconde, où les « producteurs, n'ont pour clients que les autres producteurs, qui sont aussi leurs concurrents les plus directs » », ceux-ci ne sont reconnus que par le principe de légitimité interne, qui est assuré par la reconnaissance de leurs pairs. On pourrait, de premier abord, supposer qu'une telle polarisation correspond entièrement à la dichotomie traditionnelle entre théâtres « officiels », dont le prestige, le degré d'institutionnalisation, ainsi que le volume de subventions qui leur sont accordées, leur assurent une autonomie réelle et une indépendance substantielle à l'égard des dynamiques économiques concurrentielles, et théâtres « non-officiels », dont la logique commerciale serait, par contre, subordonnée à la recherche obstinée d'un profit comme condition indispensable à leur existence même. Ce qui n'est pas forcément vrai car, à bien des égards, on pourrait constater que chacune des deux logiques envisagées ici, celle où prévalent les éléments d'autonomisation et celle où prévalent les éléments d'hétéronomie, s'applique, le cas échéant, indifféremment aux deux réalités historico-économiques du spectacle. Ce qui pose de redéfinir, ou mieux de réviser, le statut de cette terminologie, encore largement en vigueur dans l'histoire des spectacles, qui porte sur la distinction entre théâtres « officiels » et théâtres « non-officiels », envisagés en tant que « constructions critiques »[123], et par là frappés d'un certain degré d'abstraction, qui met l'accent sur des éléments de différentiation, de polarisation, de séparation, en supprimant, du point de vue théorique, toute possibilité de relever les relations, les interférences entre ces catégories. Comme l'écrit Martial Poirson, en proposant d'envisager les institutions théâtrales en tant que « typologies proprement économiques », tout au long du XVIIIe siècle vient se configurer un régime d'« économie mixte du spectacle », qui fait le partage « entre plusieurs logiques contradictoires » :

> à la logique somptuaire, héritée des théâtres subventionnés et des théâtres de Cours, répondant à une stratégie de prestige ostentatoire, dans le cadre d'une politique de la grandeur, se superpose la logique financière et commerciale des théâtres mercantilistes, dont l'activité est étroitement corrélée aux recettes et à l'équilibre budgétaire[124]

Un tel cadre théorique nous permet de contextualiser les raisons qui poussèrent à la formation du régime concurrentiel dans lequel tous les théâtres de Paris se trouvèrent à opérer et, inversement, d'envisager dans les stratégies mises en œuvre par ces entreprises théâtrales dans le champ de production culturel les causes de la naissance de ce régime économique spécifique. Ce serait faire une histoire incomplète, mutilée, que de nier la résolution prise par les Comédien Français d'ouvrir leur scène aux genres *mineurs* (petites

---

[123] On doit la création des ces formules à David Trott. Il écrit : « Le « théâtre officiel » de tous temps est une construction critique, élaborée et modifiée progressivement depuis l'époque de la création des pièces qui le constituent. Au XVIIIe siècle, cette construction se fonda sur un patrimoine classique demandant un effort de conservation et sur un enrichissement et une consécration de pièces dignes de s'y associer. L'élaboration se fit au nom de plusieurs présupposés d'ordre esthétique, moral, voire idéologique qui séparaient, d'après des grilles d'évaluation, l' « exemplaire » de l' « inacceptable », et qu'il s'agira de préciser ici. Reflet fidèle des préjugés et fantasme de la société de l'Ancien Régime, le théâtre officiel du XVIIIe siècle s'investissait dans les structures hiérarchiques du monde qu'il servait. Étant donné le poids de l'officiel, et pour sa propre survie, le théâtre non officiel devait mettre ces mêmes structures à l'épreuve », David Trott, *Théâtre du XVIIIe siècle. Jeux Écritures Regards* [éditions espace 34, Montpellier, 2000], p. 101.

[124] Martial Poirson, *Spectacle et Economie à l'âge classique (XVII-XVIIIe siècles)* », Paris, Classique Garnier, 2011, p. 147-148.

pièces en un acte, prologues dramatiques, divertissements etc.[125]) ne dédaignant point de mettre, et remettre, en scènes des pièces « à succès », pour satisfaire à cette demande, constamment renouvelée, du public, dont le jugement acquiert force de loi ; ou de nier que Lesage à la Foire, comme Marivaux à son début aux Italiens, n'ait jamais souffert du préjugé, malignement répandu par les ficelles des « classiques »[126], qui l'excluait, en le dépréciant, des rangs des auteurs attitrés à l'Académie, d'où la tentative d' « anoblissement » du répertoire de ces théâtres mineurs qui aboutit finalement à une véritable institutionnalisation des genres. C'est à lumière de ces réflexions, qu'on pourrait mieux comprendre les conclusions auxquelles parvient Lagrave et qui sont à l'origine de cette analyse : qu'est ce caractère « polyvalent » des théâtres, sinon le fait d'appartenir au réseau ouvert des possibilités de production ? On le répète encore avec Bourdieu :

> Lorsqu'un nouveau groupe littéraire ou artistique s'impose dans le champ, tout l'espace des positions et l'espace des possibles correspondants, donc toute la problématique, s'en trouvent transformés : avec son accès à l'existence, c'est-à-dire à la différence, c'est l'univers des options possibles qui s'en trouve modifié, les productions jusque là dominantes pouvant, par exemple, être renvoyées au statut de produit déclassé[127].

Dans un système ainsi réglé par les lois du marché, il s'instaure donc une relation nouvelle entre modalité de production, statut des producteurs et évaluation des produits : au dessus de ces termes, le public constitue sans doute l'indicateur le plus sûr et le plus clair de la position occupée dans le champ. Le « champ littéraire » – mais l'on pourrait dire aussi théâtral – , n'est au final, rien qu'un système de relations entre agents, qui se forme à partir du moment où l'objet dit « littérature » devient l'*enjeu d'un pouvoir* (économique, social ou symbolique). Dans ce jeu de pouvoir, la place accordée à la mise en lumière du statut de l'écrivain, et à ses rapports avec les autres écrivains, est prépondérante, s'il est vrai, comme l'écrit Alain Viala, que :

> s'il existe des stratégies "textuelles" (c'est-à-dire des démarches destinées à entrainer l'adhésion du lecteur) depuis qu'il existe des textes, l'apparition de stratégies d' "écrivain" (c'est-à-dire : qui mettent en jeu le statut social de l'écrivain) est une mutation historique [...] rendue possible par l'émergence du premier champ littéraire[128].

En effet, les conflits révélateurs des enjeux de la concurrence s'établissent notamment dans

---

[125] La Comédie Française n'essaya qu'une seule fois la représentation des feux d'artifices, dans *Le Déluge Universel* [13 mars 1746], et d'une parodie, genre très en vogue à l'Hôtel de Bourgogne, dans *Le Procès de ses* de Fuzelier [16 juin 1732]. Il sera intéressant de lire la notice du Marquis d'Argenson à propos de cette pièce : « Au reste on a bien justement blâmé les Comédiens Français de donner dans cette critique injurieuse et cette satire contre l'Opéra, ce qui doit être abandonné à l'Opéra-Comique et tout aux plus aux Italiens », in René-Louis De Voyer De Paulmy, Marquis D'Argenson, *Notices, op. cit*, t. II, p. 107.

[126] Il suffit ici de rappeler la sentence décisive de Voltaire : « Voilà un abominable siècle des Calas, des Malagrida, des Damien, la perte de toute nos colonies, des billet de confession et l'opéra-comique » in *Les œuvres complètes de Voltaire*, t. CVIII : *Correspondance and Related Documents*, vol XXIV : October 1761-May 1762 (Letters D10049-D10481), édition de Théodore Berstermann, Banbury-Oxford : Thorpe Mandeville House – The Voltaire Foundation, 1972, p. 347, lettre de Voltaire à Claude Philippe Fyot de la Marche, 25 mars 1762, D10387.

[127] Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil,1998 , p. 326.

[128] Alain Viala, *Naissance de l'écrivain, sociologie de la littérature à l'âge classique,* Paris, Les Éditions de Minuit, 1985, p. 184.

les relations qui se créent entre les auteurs, entre auteurs et institutions, entre auteurs et public : il suffira ici – étant donnée qu'elle fera l'objet d'analyses plus détaillés dans d'autres chapitres – de faire mention de la querelle houleuse entre Fuzelier et La Motte, qui donne lieu à une véritable « guerre de plume » dont les échos dépassent largement le seul champ théâtral ou littéraire, ou des stratégies de partage des auteurs entre différentes troupes (c'est le cas encore de Fuzelier, de Lesage, de Marc-Antoine Legrand, de Marivaux, de Boissy, de Pannard et beaucoup d'autres qui vont presque régulièrement d'un théâtre à l'autre). Ce qui est en jeu dans la lutte des théâtres, c'est proprement le monopole de la légitimité littéraire, c'est-à-dire, entre autres, pour revenir une dernière fois à Bourdieu, « le monopole du pouvoir de dire avec autorité qui est autorisé à se dire écrivain ou même à dire qui est écrivain et qui a autorité pour dire qui est écrivain ». Dans la dimension agonique, qui comme on le verra s'avère être l'enjeu fondamental de l'écriture polémique, ce n'est pas simplement le positionnement dans le champ qui est en jeu, mais plutôt sa valeur symbolique : chaque positionnement est aussi une prise de pouvoir, ou, pour l'écrivain, une *prise de parole*, un pouvoir-dire. Comme l'écrit Dominique Garand dans son étude sur *le polémique* :

> La prise de parole est la condition préalable pour qu'un énonciateur puisse penser élaborer de manière cohérente une position discursive sur le monde ; le pouvoir-dire est le premier pouvoir, qu'il s'autorise ou non d'un savoir ou d'un devoir-dire. Pour pouvoir prendre la parole et solliciter l'attention de l'interlocuteur, l'énonciateur doit être autorisé : si aucune autorité ne le soutient d'emblée, il s'efforcera d'en construire une et de la faire reconnaître […] La prise de parole est potentiellement un lieu polémique : en elle se joue le contrat interlocutoire qui donne aux protagonistes ce minimum de reconnaissance à défaut duquel aucun échange n'est possible [129].

Si la lutte détermine l'ampleur du champ de pouvoir disponible à être occupé par tel ou tel producteur, ou écrivain, la polémique devient alors le lieu où se construit son identité – ou sa différence – par rapport à ce pouvoir, car au fond, c'est sa propre identité et sa position dans le monde qu'il met en scène dans la lutte qu'il s'obstine à poursuivre. C'est pour cette raison, pour la place centrale accordée à la figure de l' "écrivain", que nous préférons nous tenir dans le domaine théorique d'une « sociologie de la production », telle qu'elle a été formulée par Bourdieu, c'est-à-dire l'analyse des structures productives au sein d'un champ culturel, au lieu de nous orienter vers une « esthétique de la réception », visant plutôt l'étude des « modalités et résultats de la rencontre entre l'œuvre et le destinataire »[130]. Et pourtant, il faut

---

[129] Dominique Garand, « Propositions méthodologiques pour l'étude du polémique », in *États du polémique*, sous la direction de Dominique Garand et Annette Hayward, Québec, Éditions Nota Bene, 1998, p. 226

[130] On se réfère ici aux travaux de Hans-Robert Jauss, et notamment, *Pour une esthétique de la réception,* trad. C. Maillard, Gallimard, 1978, et des intellectuels de l'école de Constance, dont les textes sont recueillis par Rainer Warning dans un ouvrage intitulé *L'esthétique de la réception* rassemblant les contributions de Jauss, Wolfgang Iser et Rainer Warning, mais aussi de Hans-Georg Gadamer, Felix Vodicka, Michael Riffaterre et Stanley Fish [Rainer Warning (éd.), *Rezeptionsästhetik,* München, 1975]. Ce qui nous éloigne le plus de la conception de Jauss, comme on verra, c'est qu'il affirme très spécifiquement le « primat » du « lecteur implicite » sur le « lecteur réel ». On aura également l'occasion de nous attarder, plus loin dans cette étude, sur un autre point de divergence, c'est-à-dire le concept d'« historicité » de la littérature. Notre hypothèse autour de cette question, se situe exactement aux antipodes des réflexions de Jauss. Pour accéder à l'« historicité fascinante de la littérature », Jauss définit d'abord le concept dans une perspective synchronique. Mais il refuse de le rapporter aux conditions historiques de la production littéraire — à la biographie des auteurs, à des « coordonnées économiques

dépasser la conception d'une analyse *strictement* sociologique des phénomènes littéraires, et par-là même sortir du cul-de-sac méthodologique d'une opposition inconciliable entre une théorie de la littérature qui favorise l'illusion de *l'historicisme*, qui vise à reconstituer et à décrire l'horizon passé tel qu'il était effectivement, et une théorie de la littérature qui aboutit à la déception du *textualisme*, qui formalise en essence transhistorique d'un genre « toutes les propriétés que les différentes réalités littéraires doivent à leur position historique dans une structure (hiérarchisée) de différences ». Comme l'envisage Bernard Lahire, s'interrogeant sur la difficulté inhérente à l'emploi du concept de champ :

> Une sociologie de la littérature qui néglige les textes littéraires pour privilégier la production symbolique de la valeur des œuvres, la construction sociale des trajectoires d'écrivains, les stratégies littéraires, la structuration de l'espace des positions littéraires ou l'histoire des institutions littéraires, ne manque pas d'intérêt, mais laisse échapper, de toute évidence, une dimension centrale de son objet : le territoire proprement textuel, délaissant l'étude des thèmes et plus encore du style[131].

On cherchera de combler ce manque, en consacrant le chapitre suivant à l'analyse du texte polémique, dont on abordera la structure, la fonction et la place qu'il occupe à l'intérieur du champ de la production théâtrale du XVIIIe siècle, en essayant, enfin, de recomposer l'écart entre une lecture "interne" de l'œuvre et son explication par les conditions sociales de sa production ou de sa consommation. La prise en compte de la notion de champ, du principe de transformation qu'y est impliqué, ainsi que les pratiques de repositionnements de l'écrivain par rapport à ce champ, permettent de comprendre les relations entre l'œuvre et l'histoire en évitant à la fois de considérer l'œuvre comme simple document historique[132] ou l'histoire comme simple décor de l'œuvre.

---

ou sociales » qui ramèneraient l'œuvre à sa dimension de *mimesis*. L'historicité de l'œuvre se définit à l'intérieur de la seule « série littéraire » comme la relation de rupture ou de continuité qui lie le texte aux canons littéraires de son temps (normes des genres, poétiques, etc.) et aux autres productions littéraires présentes ou passées.

[131] Lahire Bernard, *Le Travail sociologique de Pierre Bourdieu. Dettes et critiques*, Paris, La Découverte / Poche, 2001, p.22.

[132] Dans le chapitre intitulé « Thèmes et Répertoires » Martine de Rougemont, se référant « aux études de thèmes plus positives » portant sur la description du « contenu anecdotique, [du] matériel », affirme qu'elles traitent le théâtre « comme un document sociologique directement déchiffrable » où l'historien « peut […] lire des descriptions concrètes de la société, à condition de ne pas trop tenir compte du décalage entre l'art et le vécu ». Et elle continue : « Cette démarche exclut en gros la tragédie et l'opéra, tant qu'elle n'invoque pas la vision de l'histoire comme donnée sociale, mais elle est très féconde pour l'ensemble des œuvres comiques et pour le répertoire des théâtres non privilégiés. On aurait bien tort de rejeter pour des raisons théoriques (« théâtrologiques ») cette utilisation du théâtre comme source d'informations sur la société contemporaine. Beaucoup de pièces du XVIIIe siècle, comédies, opéras-comiques, parodies, pantomimes ou autres, ont eu pour ressort l'actualité la plus quotidienne », *La vie théâtrale en France au XVIIIe siècle*, Éditions Champion, Paris, 2001, p. 58.

I.3
Pour une périodisation de la « guerre des théâtres »[133]

Faire une histoire de la « guerre des théâtres » implique non seulement qu'on se trouve face à une histoire "plurielle", c'est-à-dire dans l' « espace historiquement constitué des œuvres coexistantes et, par là, concurrentes, qui dessinent, dans leurs relations mutuelles, l'espace des prises de positions possibles »[134], mais implique aussi la prise en charge d'un ordre du temps particulier, qui est celui des événements qui se produisent, successivement ou simultanément, et qui s'insèrent dans une chaîne de signification en vertu de leur ordre d'apparition ou d'actualisation. Une guerre éclate à un moment donné, s'enfle, se structure et finalement s'éteint. La réorganisation dans une série temporelle des événements de cette guerre constitue donc un stade indispensable à notre analyse. Mais une mise en ordre chronologique des événements n'est pas – il faut le spécifier – une narration : une chronologie n'est pas une chronique, si l'une est affaire de narration, l'autre est affaire d'interprétation. C'est ce qu'écrivait déjà Diderot, auteur de l'article *chronique* dans l'Encyclopédie, en distinguant le chroniqueur de l'historien, du fait que seul ce dernier s'interroge avec profit sur les "liens" – « ces fils imperceptibles » écrit-il – entre les événements :

> La chronique ne s'attachant qu'au gros des actions, ne sera pas fort instructive, à mois qu'elle ne parte d'une main habile qui sache, sans s'appesantir plus que le genre ne le demande, faire sentir ces fils imperceptibles, qui répondent d'un bout à des causes très petites et d'autre aux plus grands événements[135]

En outre, c'est l'objet même de notre recherche qui exige que l'on s'en tienne à une chronologie, celle-ci étant constitutive de la construction même de l'objet. Il s'agit non seulement de pouvoir bien distinguer un événement d'un autre selon qu'il se situe « avant » ou « après » ce dernier, mais aussi de déterminer la suite des événements qui lui succèdent et qui prennent sens les uns par rapport aux autres. Et en effet, la lutte qui oppose les différents théâtres parisiens sur un même champ de bataille évolue et se modifie au cours du temps en fonction des acteurs qui y sont engagés, de leurs positions respectives, et des relations en jeu dans la structure du système concurrentiel.

---

[133] On emprunte cette expression à Isabelle Martin qui se propose de compléter la chronologie des luttes qui opposent les théâtres de la Foire à la Comédie Française en intégrant des épisodes du conflit qui remontent aux XVe et XVIIe siècles, in « 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 » in *Revue d'Histoire du Théâtre*, octobre-décembre 1997-4, quarante-neuvième année, pp. 345-355.

[134] Pierre Bourdieu, « Le champ littéraire », *Actes de recherches en sciences sociales*, n° 89, septembre 1991, p. 24.

[135] Encyclopédie 3:388. Source : http://encyclopedie.uchicago.edu. Un dictionnaire récent s'accorde avec Diderot sur ce point : « L'histoire implique, en théorie, une vision explicative, tandis que la chronique est une simple enregistrement de faits, dans la succession des temps » *Cf. Le Dictionnaire du littéraire*, sous la direction de P. Aron, D. Saint Jacques, A. Viala, Paris : PUF, « Quadrige », 2010, p. 116. Du meme avis que Diderot, Roland Barthes écrit, dans son étude sur Racine : « Voilà une histoire de la littérature ; elle n'a d'histoire que le nom ; c'est un suite de monoghraphies, dont chacune, à peu de choses près, enclôt un auteur et l'étudie pour lui-meme ; l'histoire n'est ici que succession d'hommes seuls ; bref ce n'est pas une histoire, c'est une chronique », in Roland Barthes, « Histoire ou littérature ? », in *Sur Racine*, Paris, Éditions du Seuil, 1963, p. 148.

Il est donc vrai que les deux terminus *a quo* (1715) et *ad quem* (1745) s'imposent à partir de certains événements marquant notre période, c'est-à-dire, d'un côté, la naissance de l'Opéra-Comique en 1715 et le retour des Italiens à Paris en 1716, deux faits qui donnent une physionomie nouvelle à la vie théâtrale provoquant entre les différentes troupes une concurrence acharnée, et, de l'autre, la suppression de l'Opéra-Comique de 1745 à 1752, qui, de fait, met fin à la concurrence. Ceci dit, le découpage d'une temporalité interne à cette longue période peut paraître bien plus arbitraire. Il faut partant essayer d'en éclaircir les détails.

I.3.1 1715-1723

Dans la période qui commence par le « cousinage »[136] entre le théâtre de l'Opéra-Comique et celui de l'Opéra, qui fit éclater, comme on a vu, la fureur des Français et des Italiens, on voit se figurer le cadre de l'organisation des troupes au sein de l'échiquier théâtral. La vie théâtrale à Paris ressemble de plus en plus à un véritable champ de bataille : entre jeux d'alliances et pactes silencieux, chacun des participants à la lutte organise sa stratégie d'anéantissement de l'adversaire et le mode d'attaque le plus efficace, à la recherche du coup gagnant : des stratégies de monétisation des ressources aux stratégies judiciaires, des actions de propagande aux manifestations de résistance. Les partis qui s'opposent ne cessent de se redéfinir en fonction des intérêts propres de chacun. On pourrait relever deux axes d'analyse fondamentaux utiles pour l'interprétation de l'ensemble des mouvements conflictuels au sein du système théâtral, un axe hiérarchique, qui relève de l'attitude – fondamentalement ambiguë – du pouvoir aux égards des actants de la scène agonique, et un axe idéologique, qui, par contre, tient compte de l'ensemble des représentations et des valeurs mises en jeu par les actants de la même scène. Pour ce qui concerne le premier axe, prenons l'exemple des Forains. Si de 1718 à 1721, ils virent leur spectacle interdit à cause de pressions constantes exercées par les Comédiens Français sur les autorités judiciaires, ce ne sera pas sans avoir reçu de prestigieux témoignages publics de soutien qu'ils se retirent des scènes[137]. Cette longue interdiction ne réussit pourtant à apaiser les tensions, bien au contraire celle de 1718-1721 fut, comme l'écrit Judith Le Blanc, une « saison houleuse »[138] et particulièrement riche en conflits. Lorsque la Foire rouvrira en 1721, elle sera, de nouveau, « un temps de franchise pour tous les spectacles forains »[139]. Le

---

[136] Expression souvent employée par les auteurs de la Foire pour décrire la relation de complicité entretenue entre l'Opéra et l'Opéra-Comique, suite à la concession du privilège : c'est en qualité de "cousin" que Gille présente au public l'arrivée de l'Opéra personnifié, qui vient soutenir Madame la Foire dans la lutte qu'elle poursuit contre La Comédie Italienne et la Comédie Française dans la *Querelle des Théâtres*, prologue dramatique écrit par Le Sage et La Font et représenté à la Foire de Saint Laurent en 1718.

[137] Le 6 Octobre 1718, peu de temps après la suppression de leurs spectacles, les Forains furent invités, par ordre de Madame, et à la présence du Régent, à jouer au théâtre du Palais Royal une représentation extraordinaire de la pièce intitulée, *Les Funérailles de la Foire.*

[138] Judith Le Blanc, *Avatars d'opéras. Pratiques de la parodie et circulation des airs chantés sur la scène des théâtres parisiens (1672-1745),* Paris, Classique Garnier, p. 215.

[139] Parfaict, *Mémoires pour servir à l'histoire des spectacles de Foire*, Paris, Briasson, 1743, t. I, p. 223. De 1722 à 1724, le spectacle de l'Opéra-Comique sera, de nouveau supprimé. Voir Campardon, *Les spectacles de la Foire* [T. I, p. 338] : « À la foire Saint-Laurent de 1721, l'Opéra-Comique, dirigé depuis l'année précédente par Lalauze et Restier, se trouvait exploité par *une société composée de Pierre Alard, Baxter, Mlle d'Aigremont, Maillard et autres joints à Lalauze* ; malgré leurs efforts, leur entreprise ne réussit pas et le public déserta leur spectacle pour se porter chez Francisque, à qui on permit alors d'ouvrir officiellement un théâtre d'opéra-comique

privilège des Français restait, de fait, « sans effet », et s'ils ne se limitaient pas à démontrer cette attitude agressive à l'égard des concurrents, il devaient, d'un autre côté, se défendre des attaques de l'Opéra, qui, à son tour, demandait l'application stricte de son privilège interdisant aux Français l'utilisation de la musique, abondante dans certaines pièces « mêlées d'agréments » de Molière. Comme l'écrit Henri Lagrave :

> Un privilège non suivi d'effet n'a pas plus de sens. La Comédie Française jouit de la trompeuse sérénité que lui assurait son monopole. Elle eut du mal à soutenir la concurrence de la Foire, et celle de la Comédie Italienne. […] Dès le début du XVIIIe siècle, le privilège des grands comédiens n'est qu'illusoire, et leur erreur consiste à adopter, à l'égard de leurs concurrents, une attitude agressive. L'opéra, plus adroit, monnaie bien vite son propre privilège, en rançonnant l'Opéra-Comique. La Comédie Française se déconsidéra par ses procès contre les Forains, et s'épuisa dans une guérilla mesquine avec les Italiens, sans grand profit. Elle s'entêta jusqu'à la fin du siècle dans cette politique à courte vue, à la fois protectionniste et peu réaliste[140].

Dans cette première phase de la concurrence, à l'échec de la politique d'acharnement judiciaire, menée par les autorités sous les contraintes des détenteurs des privilèges, correspond *de facto* une situation de libéralisation de la vie théâtrale : c'est dans cette période-là que, comme l'écrit Jeanne-Marie Hostiou, la lutte entre les théâtres se déplace « de la scène judiciaire à la scène théâtrale »[141]. Favorisé par l'attitude générale, si équivoque, du pouvoir[142] dans la gestion des règlements, dans le contrôle des infractions – on rappelle qu'au fond la politique du Régent resta favorable à l'essor de la vie théâtrale parisien et à l'élargissement de l'offre de spectacles –, le régime de concurrence laissa aux troupes la possibilité de dépasser les limites imposées par le principe de hiérarchisation et d'empiéter sur des domaines qui autrement leur auraient été interdits. Ce dépassement des frontières s'effectue, parfois, comme une véritable déplacement géographique : du lieu imaginaire tracé par les confins des genres on passe au lieu réel des salles de théâtre, qui par leur positionnement physique, engendrent un nouvel équilibre dans le jeu concurrentiel. C'est par exemple le cas des Italiens qui déménagent, de 1721 à 1723, à la Foire Saint-

---

[…] Malheureusement pour Francisque, en 1722, le privilège de l'opéra comique ne lui fut pas continué et, plus malheureusement encore, la Comédie Française, faisant revivre des arrêts du Parlement presque tombés en désuétude, interdit une fois encore le dialogue aux comédiens forains et les réduisit aux marionnettes et aux danses de corde ». Ce sera pour éluder cette interdiction que Fuzelier ouvrira à la Foire Saint-Germain, en février 1722, le jeu de Marionnettes étrangères.

[140] Henri Lagrave, *La Comédie-Française au XVIIIe siècle ou les contradictions d'un privilège*, in *Revue d'Histoire du théâtre*, octobre-décembre, Trente-deuxième année, 1980-4, p. 128.

[141] « De la scène judiciaire à la scène théâtrale : l'année 1718 dans la querelle des théâtres », *Littératures classiques* 2013/2 (N° 81), p. 107-118. Elle écrit : « L'arbitrage judiciaire ne suffit pas pour couper court aux querelles, c'est bien au verdict du public que les troupes font appel. La fiction dramatique devient alors l'arme la plus efficace pour gagner les suffrages du public et instaurer sa domination dans le paysage culturel ».

[142] Isabelle Martin semble être du même avis, lorsqu'elle écrit : « Il est difficile de considérer le conflit qui opposa les Comédiens français aux comédiens forains comme « une mutinerie théâtrale ». Les autorités n'étaient pas vraiment hostiles aux théâtres forains, les sentences étaient exécutées avec lenteur, et les forains s'attaquaient à leurs concurrents, mais ne se privaient jamais, même dans leurs critiques les plus virulentes des mœurs, de flatter le pouvoir. Les forains n'auraient pu s'abriter derrière des privilèges aussi anciens pour prolonger leur présence sans des complicités. Enfin, l'exécutif se pliait souvent aux textes à regret. La noblesse éclairée, souvent les financiers, soutenaient d'ailleurs les « saltimbanques », et étaient favorables à la multiplication des théâtres », *Le Théâtre de la Foire : des tréteaux aux Boulevards, op. cit.* p. 40.

Laurent, où ils jouent sur le même terrain de leurs rivaux. Véritable *locus belli*[143], la loge que le sieur Pellegrin avait louée à la troupe de Riccoboni, contribua à rénover profondément le paysage théâtral parisien : cette salle deviendra rapidement l'abri des auteurs bannis et exilés, enfin, un lieu des « possibles ». Lorsqu'en 1722, une nouvelle interdiction frappa les spectacles de la Foire, plusieurs auteurs, dont Lesage et Fuzelier, transfuges forains, se refugièrent dans la salle des Italiens, ajoutant, à l'intérieur de leur répertoire, un espace « opéra-comique »[144]. Dans cette géographie en pleine expansion, les distances se raccourcissent : les professionnels du spectacle commencent à circuler indifféremment entre les théâtres : Marc-Antoine Legrand, un des acteurs "subalternes" de la Comédie Française, et dramaturge très aimé du public, connaît le même succès à la Foire avec *Les Animaux raisonnables* et aux Italiens avec *Le triomphe de la folie* ; Le Sage, qui avait commencé sa carrière dramatique à la Comédie-Française avec le relatif échec de Turcaret, se retrouve à donner une forme au théâtre de la Foire, sans pour autant dédaigner de fournir des pièces aux Italiens au moment même où ils se trouvèrent à lutter dans les enceintes de Saint-Laurent; de même, l'acteur Pierre François Biancolelli, dit Dominique, Arlequin à la Foire, rejoint à la fin de 1717 la Comédie-Italienne, ou encore Dumoulin, danseur de l'Opéra, commence à écrire des ballets pour la Foire[145], ou, enfin, le compositeur Jean-Claude Gilliers, qui avait travaillé principalement pour Dancourt à la Comédie Francaise jusqu'aux années 1710, n'exerce plus en 1718 que pour la Foire. À cette stratégie de circulation des professionnels du spectacle correspond en même temps une circulation des genres : la guerre économique est à la fois une guerre esthétique – comme le démontre l'essor du « genre polémique » – et une guerre « rhétorique », ayant pour ambition « d'obtenir le monopole des représentations légitimes »[146]. La guerre, avec toutes les relations métaphoriques qu'elle entraîne, devient de ce fait l'élément fondamental d'un système théâtral en crise. Le contenu guerrier, la violence verbale, la revendication d'un espace de représentation ou d'un pouvoir, sont les éléments moteurs de toute cette première phase de la lutte qui oppose les théâtres, une lutte qui accède au statut de véritable épopée laïque, ou de quête pour la liberté. Partout dans les fictions polémiques on incite à la guerre : dans *La Querelles des théâtres* (scène VII), c'est Polichinelle, *l'épée à la main* qui crie « Au feu! au feu! » contre les deux Comédies, Française et Italienne, qui « viennent comme des furies » et chante sur l'air « *Aux armes*

---

[143] Voir Sabine Chaouche, « L'Implantation des théâtres privilégiés à Paris: *locus belli, locus otii, locus negotii*. » in *L'Opéra de Paris, la Comédie-Française, l'Opéra Comique, approches comparées*, 1672-2010, collection "études et rencontres", publications de l'Ecole des Chartes, 2012. À la fin de leur expérience foraine, le 10 décembre 1723 Louis XV, après la mort de Philippe d'Orléans, donne aux italiens le titre de *Comédiens ordinaires du Roi* et une pension de 15.000 livres. La Comédie-Italienne passe sous l'administration supérieure des premiers Gentilshommes de la Chambre du Roi et devient, après la Comédie-Française et l'Académie Royale de Musique, le troisième théâtre subventionné et protégé par le souverain.

[144] Dans sa thèse de doctorat soutenue en décembre 2011, Pauline Beaucé affirme que, quoiqu'il soit né comme genre forain, « à partir de la saison 1719 et jusqu'à la fin de l'année 1725, le genre de la parodie dramatique d'opéra est exclusivement représenté à la Comédie-Italienne. La parodie dramatique d'opéra se distingue alors par son lien privilégié à la Comédie-Italienne et par l'absence de concurrence qu'elle suscite au début du siècle. Elle se différencie de la production de parodies de tragédie : ces dernières se déploient sur différents théâtres au même moment », in *Poétique de la parodie dramatique d'opéra au XVIIIe siècle en France (1709-1791),* Université De Nantes, U.F.R. Lettres Et Langages, Sous la direction de Mme le professeur Françoise Rubellin, à paraitre, p. 19-20

[145] Voir Parfaict, *Dictionnaire des théâtres de Paris*, Paris, Rozet, 1767, t. II, p. 349-350 ; *id.*, *Mémoires*, éd. cit., t. I, p. 201-202

[146] Martial Poirson, *Spectacle et Economie à l'âge classique, op. cit.* p. 148.

camarades » ; dans *Le Rappel de la Foire à la vie* (scène II), l'Opéra personnifié, se présentant sur scène, qualifie le privilège qu'il a accordé aux « Amis Forains » comme une « arme » :

> Cessez, Amis Forains, de répandre des larmes
> Vous pourrez bientôt sans alarmes
> Eprouver le sort le plus doux
> Préparez au Bourgeois des *flon flon* pleins de charmes :
> Mais je veux, vous prêtant mes armes
> Partager son or avec vous[147]

Armes économique certes – le but de l'Opéra étant de « partager l'or », le profit – mais, armes esthétiques aussi, comme dans le cas de Legrand qui, faisant jouer sur les planches de la Comédie Française son *Roi de cocagne*, confie à Thalie la mission de renouveler le genre comique, si maltraité par la Muse Triviale des forains, se préparant à la battre « avec ses propres armes » :

> Je ne puis tout d'un coup lui rendre tous les charmes
> Qui l'accompagnaient autrefois ;
> Cette Muse au Parnasse a causé mille alarmes ;
> La battre de ses propres armes,
> Je veux la repousser avec des propres traits.

Dans un champ de production culturelle et intellectuelle qui est encore largement dominé par des institutions de censure et par une politique du monopole, tel qu'est le système théâtral au début du XVIIIe siècle, les luttes, les querelles, les controverses ne peuvent échapper, comme l'écrit Antoine Lilti, à la question « de la clôture autoritaire, par un pouvoir capable d'ordonner le silence et de faire taire les participants ». Lilti ajoute : « La clôture judiciaire de la controverse intellectuelle ou de la querelle littéraire n'est pas seulement une métaphore »[148]. Les fictions dramatiques, on l'a dit, moyennant une stratégie de "médiation symbolique", réalisent cette interpénétration entre les enjeux historico-économiques du spectacle et les enjeux idéologiques impliqués dans l'affrontement concurrentiel. Cette première génération d'auteurs *polémiques* se trouva non seulement dans la nécessité d'« inventer »[149] une modalité toute nouvelle de faire spectacle, mais, plus dramatiquement, dans le besoin impérieux de lutter pour leur propre existence, ou, au moins, de revendiquer leur place au sein du champ de production légitime[150]. C'est du fait de la prise de conscience

---

[147] Ces vers de l'Opéra sont chantés sur l'air 231, *Parodie de l'opéra de Thésée*, tragédie en musique « ornée d'entrées de ballet, de machines et de changements de théâtre », en un prologue et cinq actes, sur un livret tiré des *Métamorphoses* d'Ovide par Quinault et musique de Lully, ce qui permet, comme l'écrit Judith de Blanc, de « mettre à jour l'importance de la circulation des matières musicales d'une scène à l'autre», Judith Le Blanc, *Avatars d'opéra*, op. cit., p. 16.

[148] Antoine Lilti, « Querelles et controverses. Les formes du désaccord intellectuel à l'époque moderne », *Mil neuf cent. Revue d'histoire intellectuelle* 2007/1 (n° 25), p. 25.

[149] Dans son étude sur le théâtre de la Foire, Isabelle Martin définit cette première génération, à laquelle appartiennent principalement Le Sage, Fuzelier et D'Orneval, comme la génération des "inventeurs" ou "précurseurs" de l'Opéra-Comique.

[150] Si, d'un côté, Le Sage, Fuzelier et D'Orneval cherchaient à démontrer qu'il était possible de raffiner et d'épurer le comique forain des éléments triviaux et vulgaires qu'il avait eus naguère, et donc d'écrire des pièces

de ces auteurs en lutte pour l'affirmation d'une identité, qu'on peut parler d'une véritable « rhétorique de la revendication », comme atout principal de cette première saison polémique. Comme l'écrit Jonathan Beck, au sujet du caractère « militant » des écrits clandestins, « revendiquer », c'est proprement *vim dicere,* « dire et redire sa force »[151], et y faire croire les autres. Poussées jusqu'à la limite de l'agressivité, les interdictions touchent au *droit de la parole*[152]. On pourrait ici bien modifier l'étiquette donnée à ses théâtres « non-officiels » en adoptant la formule proposée par Isabelle Martin de « théâtres interdits », c'est-à-dire ces entreprises théâtrales qui sont « privée[s] de lieu d'expression » ou « simplement réduite[s] au silence par la force d'une autorité supérieure » ; des entreprises « suspect[e]s au pouvoir en place » par le fait qu'elles « échappent au contrôle de l'Autorité et à l'appréciation manipulée du cénacle »[153]. Plongés dans ce contexte, ces auteurs devront revendiquer leur légitimité pour faire valoir leur acte de parole et en assurer la recevabilité. De ce fait, dans cette dynamique conflictuelle, ce serait la parole même à être pour le dire avec Barthes, « conquérante », quelque chose qui serait à prendre, dont on pourrait s'en emparer, s'armer, en tous cas, elle est toujours « un pouvoir »[154].

I.3.2 1724-1729

La seconde phase de la guerre des théâtres se déroule presque entièrement « sur la scène théâtrale ». On assiste à un apaisement des interventions judiciaires, ou mieux, à une « espèce de permission tacite tant de l'Opéra que des Comédiens Français »[155] aux égards des spectacles forains. Alors que les Italiens avaient désormais gagné leur statut d'officialité en 1723, le théâtre de l'Opéra-Comique, sous lequel vient progressivement se concentrer la variété des spectacles de la Foire, commençait à changer de face : de 1724, l'Opéra cède successivement son privilège à différents entrepreneurs, qui gèrent le théâtre de l'Opéra-

---

"dignes" des honnêtes gens, de l'autre, Marc-Antoine Legrand voyait dans la possibilité de renouvellement du genre comique un espace de liberté où faire primer ses qualités de dramaturge, en manque d'autres signes de légitimation au sein de l'institution à laquelle il appartenait et afin de sortir de la marginalité où le système des hiérarchies – qui existait aussi entre les acteurs de la troupe – l'avait enfermé.

[151] Jonathan Beck, « La mise en scène de l'évangélisme militant (et clandestin) vers 1533-1535. Les moralités de *La Maladie de Chrétienté* et de *La Writé cachée* » publiées par Pierre de Vingle à Neuchâtel», in Les imprimés réformés de Pierre de Vingle (Neuchâtel, 1533- 1535), Montréal, Littératures 24, 2007, pp. 181-220.

[152] C'est ce que Rodica Zafiu, appelle avec acuité "actes agressifs métacommunicatifs" : « Dans le cas de la contestation d'un acte de dire on a affaire à des actes agressifs métacommunicatifs tels que *contester le droit à la parole*, *interdire de parler*, etc **»**, in Rodica Zafiu, « Une possible typologie des actes de langage agressifs », *in* Liliana Ionescu Ruxandoiu (éd.), *Cooperation and conflict in ingroup and intergroup communication, Selected papers from the Xth Biennial Congress of IADA, Bucharest 2005*, Bucureşti, Editura Universităţii din Bucureşti, 2006, p. 183-195, [cité in Daciana Vlad, Pour une « grammaire » du polémique. Etude des marqueurs d'un régime discursif agonal ».

[153] Isabelle Martin, "Théâtres interdits et Théâtres secrets. Introduction », in Revue d'Histoire du Théâtre, octobre-décembre, cinquante-sixième année, 2004-1-2, p. 5.

[154] « Il nous manque encore une sociologie de la parole. Ce que nous savons, c'est que la parole est un pouvoir », Roland Barthes, « Écrivains et écrivants », in *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964, p. 1277. Roland Barthes formule, d'une façon délibérément provoquante, qui rappelle aussi la thèse de Michel Foucault, salué dans le discours prononcé lors de son entrée officielle au Collège de France, : « Le discours n'est pas simplement ce qui traduit les luttes ou les systèmes de domination, mais ce pour quoi, ce par quoi on lutte, le pouvoir dont on cherche à s'emparer », Michel Foucault, *L'Ordre du Discours*, Collection Blanche, Gallimard, 1971.

[155] François et Claude Parfaict, *Mémoires*, op. cit., t. II, p. 18

Comique suivant le modèle des théâtres structurés et institutionnalisés.[156] Comme le rappelle Campardon, « c'est depuis Honoré que ce spectacle forain prit définitivement le nom du genre de pièces qu'il représentait et qu'on appela l'*Opéra-Comique* »[157]. C'est toujours à cette même époque que Le Sage et D'Orneval travaillent à l'édition du *Recueil* des pièces du théâtre de la Foire[158], dont l'entreprise éditoriale ménage une volonté de systématisation théorique et esthétique qui dépasse largement la nature éphémère de ce type de spectacle. Une seconde génération d'auteurs fait son apparition sur la scène foraine (c'est le début de Pannard) : une fois le succès du genre assuré, la forme bien établie, la demande de textes nouveaux et originaux, pour étoffer un « répertoire qu'il faut aussi remanier et réactualiser (on réécrit beaucoup), permet l'entrée d'une quantité de nouveaux pourvoyeurs »[159]. C'est la période de la « promiscuité »[160], où le processus d'osmose entre les théâtres et d'émulation entre les genres est poussé à son comble : dans le temps d'une saison, 1724-1725, on voit Fuzelier écrire ses pièces pour tous les théâtres de Paris ; parodies[161], pièces critiques et polémiques abondent sur les scènes foraines alors que les deux Comédies, Française et Italienne, se préparent à se battre dans une lutte devenue plus « courtoise »[162], où l'on évite désormais de faire recours au « papier timbré », à l'arbitrage des autorités, et l'on se concurrence au niveau des programmes, dans les choix stratégiques de composition du répertoire, dans les relations avec les auteurs et le public. Le jeu est, comme l'écrit Lagrave, « de tenter, par tous les moyens, de couler la nouvelle pièce des concurrents, ou d'en atténuer le succès » ; pour ce faire les deux troupes de cessent de « s'épier, de se renseigner sur les activités et les projets de leurs concurrents », de manière à être en mesure d'y répliquer immédiatement. C'est le cas, par exemple, de la longue série de pièces qui s'origine après le succès et le scandale de l'*Impromptu de la Folie*, ambigu-comique de Marc-Antoine

---

[156] De 1724 à 1727, Maurice Honoré est le nouveau directeur de l'Opéra-Comique. Le privilège passera de 1728 à 1732, au sieur Ponteau, qui en obtient, de nouveau, la direction en 1733, après la brève parenthèse de la direction du sieur Devienne, jusqu'au 1742, date à laquelle le privilège vient accordé a Jean Monnet.

[157] Émile Campardon, *Les Spectacles de la foire,* op. cit., t. I, p. XXVI-Introd.

[158] La publication des volumes s'est faite par livraison irrégulière. En 1721 le volume I est publié, en 1724 les volumes 2, 3, 4, 5, en 1728 le volume 6, puis en 1731 les volumes 7, 8. En 1737, les volumes 9 et 10 complètent l'ensemble. La première édition du Recueil complet de *Le Théâtre de la Foire ou l'Opéra Comique*, en 1737, est imprimée à Paris chez Gandouin (In-12°) et vendue par Étienne Ganeau, libraire. Isabelle Martin écrit : « Cette édition en dix volumes contenant des gravures en taille douce qui servent de frontispice à chaque pièce, correspond en fait à une édition de luxe. Elle n'a rien à voir avec les recueils de chansons, les occasionnels ou les ouvrages de colportage populaires, dont les gravures sont le plus souvent sur bois ».

[159] Isabelle Martin, *op. cit*. p. 53

[160] On emprente cette expression à Pierre Frantz, « Drame et opéra-comique, une affaire de promiscuité », in *L'invention des genres lyriques français et leur rédecouverte au XIXe siècle*, (dir.) Agnes Terrier et Alexandre Drantwicki, Symétrie, p. 247

[161] Pour une étude plus systématique du genre de la parodie dramatique on renvoie aux travaux de : Valeria Belt Grannis, *Dramatic Parody in Eighteenth-Century France*, New York, Publications of French Studies, 1931, Lucette Desvignes « La Parodie à la foire et au Théâtre-Italien d'après les recueils de Lesage et Fuzelier », *Romanistische Zeitschriftt für Literaturgeschichte*, 3, 1979 et Isabelle Degauque, *Les Tragédies de Voltaire au miroir de leurs parodies dramatiques d'*Œdipe *(1718)* à Tancrède *(1760)*, Paris, Champion, 2007 ; concernant la parodie dramatique d'opéra on revoie à : David Trott qui a fourni une liste des œuvres lyriques parodiées de 1669 jusqu'en 1752, [http://homes.chass.utoronto.ca/~trott/par-op.htm] et 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 sous la direction de Christian Biet, Paris Nanterre, 2009.

[162] Henri Lagrave, *Le Théâtre et le Public à Paris*, op. cit. p. 380. Il ajoute : « Ils semble qu'un *modus vivendi* soit intervenu, tacitement ou à la suite d'accords oraux, entre les deux troupes, pour éviter des frictions trop fréquentes ».

Legrand, composé de trois parties – un prologue, une pièce « dans le goût français » (*Les Nouveaux débarqués*) et une pièce « dans le goût italien » (*La Française Italienne*), représenté sur le théâtre de la Comédie Française le 5 novembre 1725. Les Italiens accusant les Français de plagiat [163], répondirent le 15 décembre 1725, par une pièce intitulée *L'Italienne Française*, où ils contrefont à leur tour les Comédiens Français, puis, en janvier 1726, avec *Le Retour de la tragédie française*, où ils rapportent notamment que *L'Italienne Française*, qui tomba dès la première représentation, aurait été victime d'une cabale. Jusqu'à sa mort en 1728, Marc-Antoine Legrand continue à écrire pour la Comédie-Française des pièces dans le goût de l'Opéra-Comique et du Théâtre Italien, contribuant énormément à l'essor de la *petite pièce* sur la scène de la Comédie Française : le 26 septembre 1725, avec les *Précieuses ridicules,* et la *Métamorphose amoureuse* de Legrand et le *Mari Retrouvé* de Dancourt, la Comédie Française risqua pour la première fois dans sa longue histoire la représentation d'un spectacle composé de trois petites pièces, sur le modèle de l'ambigu-comique[164]. Le chemin est court qui va de Legrand à la représentation de la pièce de Du Mas D'Aigueberre, intitulée *Les Trois Spectacles*, ambigu composé d'un prologue en prose et de trois petites pièces en un acte : *Polyxène*, tragédie en vers, l'*Avare amoureux*, comédie en prose, et *Pan et Doris*, pastorale héroïque en vers libres. Voilà les mots qui sont prononcées par l'un des personnages du prologue, et qui prouvent l'intention explicitement contestataire de l'auteur de subvertir la hiérarchie interne du répertoire :

> […]n'est-ce pas une chose qui révolte, de voir un Poète de quatre jours s'écarter de la route ordinaire, renverser tout ce qu'il y a de plus sacré dans la Poétique, et s'annoncer dans le monde par une Tragédie en un Acte?

À vrai dire, ce genre de représentations ne réussit guère, dans l'ensemble, à la Comédie Française, où il n'a pas « conquis droit de cité, parce qu'il n'est pas dans son caractère »[165]. Néanmoins, cette tentative de représentation démontre l'importance que cette catégorie d'ouvrage avait prise dans les programmes des théâtres : ne serait-elle pas un autre effet de la concurrence active entre les théâtres ? Ce n'est pas seulement une coïncidence si, après deux saisons d'absence, on voit paraître sur le théâtre de la Comédie Italienne, quelques mois après la pièce de Du Mas D'Aigueberre, *Arcagambis*[166], « jolie critique » des tragédies de

---

[163] Dans *La Française Italienne*, Legrand écrit notamment un rôle de Pantalon (interprété par Armand), un rôle d'Arlequin (interprété par la fille de Legrand) et un rôle de cantatrice imitant Ursula Astori, chanteuse de l'Hôtel de Bourgogne.). En 1730, Mademoiselle Legrand, qui interprétait l'Arlequin de *La Française Italienne*, quitte la Comédie-Française pour être recrutée dans la troupe de l'Opéra-Comique où elle connaîtra de nouveaux succès dans le rôle d'Arlequin (notamment dans *Isabelle Arlequin*, 1731).

[164] On enregistre d'autres séances dédiées à la représentation de ce type de programme composé des trois petites pièces artificiellement groupées : outre les deux séances déjà citées, du 26 septembre et du 5 novembre 1725 (*L'impromptu de la Folie* de Legrand), on a celle du 6 juillet 1729, avec *Les Trois Spectacles* de Du Mas D'Aigueberre, celle du 11 mai 1731 avec *L'Italie galante ou les contes* de La Motte, et celle du 18 juin 1737 avec *Les Caractères de Thalie* de Fagan.

[165] Henri Lagrave, op. cit., p. 356

[166] *Arcagambis*, « Tragédie burlesque », qui compose le deuxième acte de l'ambigu-comique de *Comédiens esclaves*, avec un Prologue, un premier acte, *Arlequin toujours Arlequin* (Comédie), et un troisième acte, *L'Occasion* (Opéra-Comique), écrit par Biancolelli, Romagnesi et François Riccoboni, avec musique de Mouret et représenté pour la première fois le 10 Août 1726. Le 13 octobre 1729, trois mois après la représentation de la pièce de Dus Mas D'Aigueberre, elle est reprise seule, pour ne réapparaître à l'affiche qu'en décembre 1730, sept mois après la représentation d'une autre tragédie en un acte à la Comédie Française, *La Tragédie en prose* de Du

l'époque. Cette pièce, écrite par le nouveau trio d'auteurs de la Comédie Italienne, Jean-Antoine Romagnesi, François Riccoboni, fils de Lélio, et Dominique Biancolelli, relève d'une tendance très en vogue dans cette période, celle des « comédies critiques », exprimant, au moyen de véritables analyses dramaturgiques insérées dans la fiction dramatique, un commentaire sur les spectacles, ou, pour le dire avec Martial Poirson, des « comédies métaesthétiques », relevant d'une « véritable critique dramatique en action, qui fait écho aux grands débats esthétiques du temps »[167]. De nouvelles figures allégoriques prennent alors place sur scène, des figures plus abstraites, qui renvoient à la dimension polémique de façon métonymique : dans *L'Assemblée des comédiens*, pièce de Fuzelier représentée à la Foire Saint-Laurent en 1724, on trouve la Discorde, sortant des Enfers, qui vient s'unir à l'assemblée des Comédiens pour délibérer sur leurs affaires en critiquant toutes les pièces qu'ils ont représentées pendant la Foire, ainsi que leurs auteurs[168]. Aux « théâtres en personne » se substituent aussi les « pièces en personne », comme dans *Les Vacances du théâtres* de Fuzelier, où plusieurs de pièces jouées sur les autres théâtres entrent en scène pour plaidoyer leur cause – elles sont notamment *L'impatient, Nitetis, Inès de Castro, Le Prince travesti, L'ami de tout le monde, Mariamne* – , ou comme dans *La revue des théâtres*, toujours de Fuzelier, où celui-ci se moque plaisamment des querelles entre les deux sœurs rivales, « La Surprise de l'amour, l'aînée » et « La Surprise de l'amour, la Cadette ». Ces procédés métathéâtrales de mise en abyme permettent de saisir la double stratégie de ces auteurs, visant à évoquer les enjeux économiques, bien réels et bien pratiques, dans le cadre d'une fiction déréalisée, par le moyen de l'allégorie, mais investie d'un fort potentiel pragmatique, dans la mesure où cette fiction vise à produire un *effet* sur le spectateur. Comme l'écrit Martial Poirson, aux marges de la production juridique et judiciaire, s'exprime « un véritable palimpseste dramatique, sous la forme d'une dramaturgie de combat soucieuse de porter sur scène les conflits d'intérêts et de position, devant un public placé en position d'arbitrage »[169]. Assistant à cette lutte qui se déroule devant ses yeux, le spectateur, de « témoin caché », pour employer une expression de Anne Ubersfeld, devient « complice ». On dira aussi, avec J. Starobinski[170], que ce spectateur occupe à la fois trois rôles qui correspondent à autant de fonctions : il est d'abord le « récepteur », et par là il est engagé dans le travail herméneutique de décryptage du sens ; il est ensuite le

---

Castre d'Auvergny. Voilà le commentaire du Marquis d'Argenson à propos d'Arcagambis : « Jolie critique des *tragédies* les plus impliquées et les plus funestes; le sujet, la conduite et les vers sont également parodiés des plus célèbres tragédies de ce genre. Cette pièce a fort réussi et a plu infiniment au public, on y a beaucoup ri. Elle faisait un des actes de la comédie des *Comédiens* esclaves, où l'on donnait au Roy de Maroc un essai de touts les genres des *théâtres français* » D'Argenson, *Notices*, op. cit. p. 652. Pour plus des détails sur les modalités critiques et parodiques qui se manifestent par la multiplication des « tragédies en un acte » voir David Trott, « Pour une typologie des séries parodiques dans le théâtre du XVIIIe siècle », in *Séries parodiques au siècle des Lumières*, op. cit.

[167] Martial Poirson, *Les Audiences de Thalie*, op. cit., p. 320

[168] Ce même procédé sera employé, dix ans plus tard, par Carolet dans *Les Audiences de Thalie,* (1734), qui passe en revue les échecs et les déboires de l'Opéra-Comique. On en trouve aussi des traces dans *L'Opéra-Comique assiégé*, pièce de Le Sage et D'Orneval, jouée à la Foire Saint-Germain en 1730, la Chicane, appelée à la rescousse par la Comédie Française, arrive avec ses suivantes, l'Envie et la Fraude à l'assaut du Front de l'Opéra-Comique. Souvent ce sont les professionnels mêmes du spectacle qui sont mis en scène : acteur jouant le rôle d'acteur, acteur jouant le rôle de machiniste, comme dans *Le Départ de l'Opéra-Comique* (1733) de Pannard.

[169] Martial Poirson, *Les Audiences de Thalie*, op. cit., p. 230-231.

[170] Jean Starobinski, "Préface" à Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, trad. C. Maillard, Paris, Gallimard, 1975, p. 13.

« discriminateur », dans la mesure où il s'attient à « sa fonction critique, qui consiste à retenir ou à rejeter » les informations que le texte lui donne ; et, enfin – et dans notre cas ce sera peut-être sa fonction principale –, il est le « producteur », du fait qu'il peut créer, par le moyen d'un travail d'actualisation, une nouvelle configuration entre le texte et la réalité référentielle que le texte implique. Il ne faut jamais oublier que ces textes sont de véritables machines de guerres, et comme dans toute guerre il s'agit, pour ceux qui la combattent, non seulement de vaincre l'ennemi mais également de convaincre ceux qui l'observent de la nécessité de cette action. Comme l'écrit Isabelle Martin :

> Pour compléter à la ville le tournoi judiciaire qui ne ferait que donner à la Foire un droit d'accès au public, ses auteurs inventent la pièce polémique afin de bénéficier de son soutien, à la fois moral et financier.[…] Le succès de la pièce polémique repose principalement sur le plaisir, que bourgeois et nobles ont à participer, fictivement et sans risques, à un affrontement ou au conflit d'une entreprise avec les institutions. La Foire en fait le principal argument de sa réclame. Tout Paris se donne rendez-vous aux duels entres scènes concurrentes par spectacles interposés[171].

I.3.3 1730-1735

Dans le prologue de *La Répétition interrompue*, opéra-comique de Pannard joué pour la première fois à la Foire Saint-Germain en 1735, Melpomène, en disputant âprement avec Thalie qui défend la nouvelle pièce qui vient d'être représentée, lance sa malédiction :

> Veuillent les justes Dieux de mon envie,
> Confondre des Sujets protégés pas Thalie.
> Puissiez-vous voir régner, dans ces lieux pleins d'horreur,
> Le désordre et le trouble, enfants de la fureur.
> Pour empêcher l'effet de la pièce nouvelle,
> Que la discorde affreuse et la haine cruelle,
> Sur l'Actrice et sur l'Acteur secouant leur flambeau,
> Renversent jugement, mémoire, esprit, cerveau :
> Et pour leur souhaiter tous les travers ensemble,
> Qu'au Théâtre Français ce théâtre ressemble.

Une fois le genre bien ancré dans le public parisien, les auteurs de l'Opéra-Comique se mettent à l'œuvre pour « aseptiser définitivement le contenu polémique de l'Opéra-Comique, sa charge "brute", pour en faire un délassement pour bourgeois ou un jeu pervers pour nobles désœuvrés »[172]. Pannard, avec Fagan, Laffichard et Favart, contribua considérablement à cette transformation du spectacle forain vers le « bon goût », sans pourtant dédaigner, de l'autre côté, de miner la grandeur classique en soufflant aux oreilles de Comédiens Français quelques mots plaisants et bas inspirés par la Folie : quelques mois après la représentation de *La Répétition interrompue*, en effet, Pannard, avec la collaboration de Laffichard, donne au Théâtre Français sa nouvelle pièce, *Les acteurs déplacés ou l'Amant comédien*, où la Folie – personnage clé du répertoire forain – déguisée en auteur « au-dessus des règles », exige – et obtient – que la pièce qu'elle a composée pour la troupe soit « reçue sans lecture », « joué[e]

[171] Isabelle Martin, *op. cit.*, p. 40
[172] *Ibidem*.

sans répétitions » et en « tirant les rôles à sort », ce qui entraîne l'effet d'un bouleversement total, les « grands » jouant enfin les rôles des « petits » comédiens. Cette pièce raconte l'évolution sensible qui s'est produite au cour de cette première moitié du dix-huitième siècle dans le répertoire du Théâtre Français. Le fait que cette comédie, particulièrement irrévérencieuse à l'égard des habitudes de la « Maison », ait pu voir le jour sur cette scène officielle, est l'indice, comme l'écrit Nathalie Rizzoni, « d'un changement dans la mentalité des Comédiens Français qui ont dû intégrer les acquis de la Foire pour satisfaire l'attente du public »[173]. Inversement, on a vu aussi les forains évoluer au contact de la Comédie Française et du Théâtre Italien : en 1736 on met en scène un petit abrégé de l'historie de la foire, mais, en même temps, une réflexion sur l'évolution historique de ses qualités esthétiques. La pièce intitulée *L'Histoire de l'Opéra Comique, ou les Métamorphose de la Foire*, en 4 actes avec un prologue, est composée de différentes pièces dont chacune est un échantillon du répertoire de la foire de son origine jusqu'à l'actualité : les trois premiers actes et le prologue sont de Le Sage – le premier, *Arlequin chirurgien de Barbarie*, est une parade, le deuxième *Pierrot valet de Magicien,* un monologue, le troisième, *Ariane et Thésée*, une pièce en un acte en vaudeville par écriteaux – le quatrième, enfin, *Les ennemies réconciliés* un opéra-comique en vaudeville, est composé par Pannard. Dans l'avertissement de la pièce on lit :

> Cette pièce fut imaginée par Mr Le Sage ; qui en composa les premiers actes et le prologue, pour donner une idée des différents changements que l'opéra comique avait *soufferts* depuis son établissement jusqu'alors et pour faire voir avec quel *acharnement* ce spectacle avait été *persécuté* par les autres théâtres ses rivaux, qui voulaient son entière destruction pour rappeler chez lui le public qui s'en écartait tous les jours, pour affluer à l'opéra comique[174].

C'est désormais de loin qu'on regarde les intrigues de cette guerre : le contenu polémique reste seulement comme passé révolu, il se théâtralise mais il s'historicise en même temps. La démarche que prit le Théâtre Italien, dans cette dernière phase, est également indicative : bénéficiant de l'appareil théorique que Riccoboni avait élaboré au sujet du théâtre comique

---

[173] Nathalie Rizzoni, *Charles François Pannard et l'esthétique du « petit »*, Nathalie Rizzoni, SVEC 2000 :01, Voltaire Fondation Oxford, p. 270.

[174] La pièce n'est pas éditée. On peut lire le troisième acte dans le recueil des manuscrits inédits de Le Sage du catalogue Soleinne (Ms 9314) et le quatrième dans le recueil des manuscrits inédits de Pannard (Ms 9323). Isabelle Martin, qui nous donne un bref aperçu sur la pièce, écrit : « La pièce de Lesage opte pour un comique de répétition, et remet sur la scène à la fin de chacun des petits numéros qui la composent, le personnage de l'huissier de justice. Ce dernier parodie l'exécution des arrêts et des sentences qui ont marqué l'histoire du théâtre forain. Bien que cet opéra-comique ne soit qu'un tableau très rapidement brossé, il est facile d'imaginer les acteurs s'en donnant à cœur joie pour railler leurs sosies officiels éventuellement présents dans la salle, et qui participaient malgré eux au spectacle. Le public se délectait des effets que créait la présence simultanée de ces dignes officiers occupés à surveiller la moindre infraction à la loi et de leur apparition burlesque sous forme de caricatures : « un huissier vient interrompre les acteurs en leur signifiant un arrêt qui ne leur permet de jouer que par monologues. Ils s'y conforment » (Acte I, Farce), ou encore : « Nouvelle interruption de pièce en conséquence d'un nouvel arrêt qui ôte absolument la parole aux acteurs forains et les réduit aux scènes muettes » (Acte II. Monologue). Le théâtre de la foire se complaît à se mettre en scène, et dans cette pièce, chacun des épisodes de son histoire n'est que prétexte à s'adresser au public et à tourner en ridicule les deux comédies officielles, mettant en évidence le dérisoire de leurs prétentions », in Isabelle Martin, Théâtre de la Foire, op. cit. p. 43.

et de la fonction critique de la parodie[175], le contenu polémique dégrade en « discours critique », et à l'intérêt économique se substitue un autre intérêt dominant, à savoir l'intérêt *esthétique*. Français et Italiens, on pourrait dire, combattent à armes égales, ces derniers se sentant désormais autorisés à soutenir la cause du comique. C'est dans cette perspective que l'on pourrait considérer les nouvelles allégories du répertoire italien comme de véritable « motifs d'ordre esthétique » ; comme l'écrit Ola Forsans, ces pièces sont « ouvertement des mises en scènes de discours critiques », qui ne s'attachent pas simplement à *travestir* un spectacle tragique mais à « proposer *un débat allégorique* dont Momus, Thalie ou Melpomène peuvent être les protagonistes »[176]. Des pièces comme *La Dispute du tragique et du comique* (1739) et *L'écho du public* (1741), les deux écrites par Romagnesi et François Riccoboni, dramatisent une dispute toute *interne* entre le genre tragique et le genre comique : elles critiquent, avec dignes argumentations et par une satire qui est pourtant sans venin, les tendances poétiques du théâtre français, elles dénoncent les traces d'une corruption du goût, en évoquant notamment les dérives du pathétique tragique vers le genre larmoyant, ainsi que l'amplification du « spectaculaire » dans l'écriture tragique. L'on pourrait ici partager la thèse d'Isabelle Degauque qui, définissant les parodistes italiens comme les « gardiens de l'orthodoxie littéraire » met en exergue l'attitude conservatrice paradoxale de ces auteurs par rapport aux normes littéraires[177]: dans ce passage singulier – de censurés à « censeurs », de dissidents à orthodoxes – s'expriment bien les contradictions de cette institution « mi-officielle, mi-officieuse »[178] et de ces auteurs qui, malgré les intentions, ne parviennent jamais à porter jusqu'au bout « le masque de l'orthodoxie littéraire sans en dévoiler l'inadéquation par rapport à leur propre hétérodoxie »[179]. Le public n'accorda pas beaucoup de faveur à ces pièces[180] : cette froideur démontra fort bien que pour les Italiens le souci

---

[175] On se réfère à l'étude de *Luigi Riccoboni « Observation sur la comédie et sur le génie de Molière, et notamment au chapitre : « Observation sur la parodie », Paris, Pissot, 1736*

[176] Elle soutient que « l'aspect divertissant » de ces pièces ne doit être occulté « au profit de leur seule portée de discours critique », car ces pièces « incarnent et perpétuent, au sein du nouveau répertoire, la partie du comique farcesque pur », et encore qu'il existe « une esthétique cohérent » entre comédies d'intrigue, de caractère et « moralisante[s] » au sein du répertoire du Nouveau Théâtre Italien, in Ola Forsans, *Le Théâtre de Lélio : étude du répertoire du Nouveau Théâtre Italien*, op. cit., p. 276, notamment ch. 11 : « Les allégories dans le théâtre de Lélio », p. 277-290.

[177] Elle écrit : « Pourfendeurs des faux pas de Voltaire à l'aune des règles héritées de la tragédie classique du XVIIIe siècle, attentifs aux invraisemblances, aux imperfections de la composition, ces censeurs vigilants entendent défendre, si l'on en croit à la profession de foi de Fuzelier dans sa préface au recueil de parodies du *Nouveau Théâtre Italien*, le bon goût et veiller à la perpétuation d'un idéal de perfection. La critique esthétique qui se fait entendre ici et là dans le parodies des tragédies voltairiennes relève d'une attitude passéiste et d'une inquiétude envers les innovations que l'auteur insuffle au genre tragique […]. L'étude des parodies dramatiques des tragédies de Voltaire aboutit par conséquent au paradoxe suivant : les parodistes, qui ne se départissent pas d'une certaines insolence et qui inventent eux-mêmes un nouveau rapport à la scène, se révèlent les gardiens vigilants des normes classiques à l'aune desquelles ils examinent les transformations que Voltaire faire subir su genre tragique. La parodie dramatique se révèle en définitive la gardienne très surprenante d'une tradition qu'on l'attendait prête à désavouer », in Isabelle Degauque, *Les tragédies de Voltaire au miroir de leurs parodies dramatiques : d'Œdipe (1718) à Tancrède (1760),* Paris, Honoré Champion, 2007, p. 427-428.

[178] David Trott, *Théâtre du XVIIIe siècle,* op.cit., p. 130

[179] Isabelle Degauque, op. cit, p. 428

[180] À propos de *La Dispute du tragique et du comique,* les auteurs du *Dictionnaire des théâtres* écrivent : « Quoique cette Parodie n'ait eu de succès, elle a du coûter aux Auteurs. L'allégorie qu'il a fallu soutenir de la querelle du tragique et du comique avec la critique de la Tragédie de Mahomet second, demandait une trop grande attention de la part des Spectateurs », in Parfaict-D'Abguerbe, op. cit., t. IV, p. 336 ; ils publient cependant un long extrait de la pièce : pp. 336-348.

esthétique l'emporta sur les nécessités économiques. Dans *Les Ennuis de Thalie*, pièce que Pannard donna sur le Théâtre Italien en 1745, une muse essaie de consoler Thalie qui lamente l'absence des « Guerriers » qui fait languir les spectacles comiques :

THALIE
À vous dire le vrai, je n'en suis point contente.
Chez mes premiers comédiens
Je ne vois plus de pièces instinctive et amusantes.
Et je souffre en voyant que les Italiens
N'en donnent plus aucun de plaisante
Pour attirer chez eux une foule étonnante.
Il ne faut que de jolis rieurs
Pour une pièce languissante
Et froidement intéressante.
On rebute les spectateurs !

Certains gestes de transgression, de subversion littéraire ont été simplement récupérés par l'institution littéraire, ce qui les rend complètement *inoffensifs*. Dans une autre pièce de Pannard, *La Critique de l'Opéra Comique*, destinée à l'Opéra-Comique de 1742, mais jamais représentée, la Critique, à qui les dieux ont voulu ôter la parole et dont ils ont voulu « châtier [l']insolence »[181], doit se contenter, pour remplir son office, de porter ses commentaires sur les spectacles rivaux sans employer plus de trois syllabes par réplique :

L'ACTEUR
Que fait-on au Spectacle de la rue Saint-Honoré ?

LA CRITIQUE
Rien de trop.

MLLE RAYMOND
Dans la rue Mauconseil ?

LA CRITIQUE
De l'argent.

L'ACTEUR
Au faubourg Saint-Germain ?

LA CRITIQUE
Des dettes.

MLLE RAYMOND
Comment trouvez-vous le premier ?

LA CRITIQUE
Passable.

[181] Cet expédient on le trouve déjà dans le *Momus Fabuliste* de Fuzelier, pièce représentée à la Comédie Francaise en 1719. Jupiter menace Momus de le bannir de l'Olympe s'il n'arrive pas à passer vingt-quatre heures sans médire. Pour transgresser cet interdit il trouve un expédient et il devient fabuliste.

L'ACTEUR

Le second ?

LA CRITIQUE

Florissant.

MLLE RAYMOND

Le troisième ?

LA CRITIQUE

Tout à bas.

La guerre entre les théâtres est désormais réduite à peu de mots : la fable d'une punition infligée par les Dieux à la Critique, même dans sa transparence métaphorique qui renvoie aux multiples interdictions qui ont accablé les forains tout au long de leur histoire et que le public plus averti peut lire en filigrane, n'est qu'une heureuse invention, un exercice d'habilité poétique, un prétexte qui ne trouve presque aucune corrélation sémantique avec le contexte. Dans la dernière phase de la lutte entre les théâtres, l'agressivité décline, les auteurs mitigent le ton caustique, violent et aux paroles acérées qu'ils avaient naguère répandu partout, l'esprit militant donne le pas à l'esprit critique. La lutte s'intériorise, se clôt sur elle même, devient affaire de « métier » et c'est ainsi que lentement, elle s'épuise :

> Le public s'était beaucoup amusé des démêlés entre les diverses troupes, et leur "représentation" sur le théâtre. Mais bientôt, il s'en fatigue, et, au fur et à mesure que la lutte perd de son intensité et de son pittoresque pour dégénérer en "guerre froide" ou en concurrence routinière, les pièces polémiques perdent aussi à la fois leur intérêt et leur raison d'être. Après l'année 1734, c'est un genre qui disparaît presque complètement[182].

Il est intéressant de révéler qu'à l'affaiblissement du conflit sur le côté institutionnel correspond *grosso modo* un épuisement du contenu proprement *polémique* des œuvres : peu à peu, elles conservent moins la trace de rapports de force socio-économiques extérieurs, et en sortant de ce référent extratextuel, elles cessent d'être efficaces, pour devenir de simple objets de curiosité et d'érudition à la fois.

Au tournant du siècle, le théâtre de l'Opéra-Comique ne garde presque rien de la Foire, qui commence à se déplacer vers les Boulevards. L'essor du genre hybride de la pantomime, la multiplication des ballets et la mode grandissante de la danse et des genres musicaux – on rappelle qu'en en 1754, la Comédie-Française même se dote d'un corps de ballet – influencent les programmes et le répertoire des théâtres. Le 14 septembre 1737, on joue à la Foire Saint-Laurent l'opéra-comique *La Muse Pantomime* de Pannard. Nouvel personnage allégorique, la Pantomime, est ainsi célébrée par la Folie, qui vient lui faire ses compliments :

Ha qu'il m'est doux aimable Pantomime
De voir sans cesse augmenter votre emploi

[182] Henri Lagrave, *Le Théâtre et le public*, *op. cit.*, p. 403

Pa vos leçons aujourd'hui tout s'exprime
Paris sur tout reçoit de vous la loi[183]

L'année 1734 marque une autre étape fondamentale dans l'histoire de la troupe italienne : si la mort de Pierre-François Biancolelli prive la Comédie-Italienne de son « premier fournisseur en couplets et dialogues français, le continuateur à travers le style nouveau du répertoire de Gherardi, et l'un des plus féconds auteurs des parodies »[184], le débuts de Jean-Baptiste-François Dehesse poussa le répertoire de l'Hôtel de Bourgogne vers les genres d'élection du public, marquant un tournant décisif dans le registre de la danse vers le ballet-pantomime. Tout au long des années 1740 et 1750, grâce au travail des frères Ruggieri, artificiers bolonais, les feux d'artifice gagnent leur statut de spectacles à part entière et, tout comme les ballets, sont présentés avec un titre propre. Ils sont souvent accompagnés de musique, chansons, couplets et sont proposés plusieurs fois de suite. Dans son livre consacré à l'esprit de la Commedia dell'arte, Attinger souligne notamment l'évolution de la Comédie Italienne, après le départ de Louis Riccoboni, vers des représentations qui font recette[185]. La part des divertissements chantés, des feux d'artifice, des ballets et des pantomimes[186] progresse parce qu'elle assure aux Italiens un afflux suffisant de spectateurs. Le processus d'osmose s'étant définitivement accompli[187], on s'achemine vers un phénomène de standardisation et d'institutionnalisation des genres. En 1743, après l'expiration du contrat de bail du sieur Ponteau, Jean-Louis Monnet est le nouveau directeur de l'Opéra-Comique.

---

[183] *La Muse Pantomime*, Théâtre inédit de Pannard, in Catalogue Soleinne, Manuscrits français n° 9323, cité par Nathalie Rizzoni, « Le geste éloquent : la pantomime en France au XVIIIe siècle », *Musique et Geste en France de Lully à la Révolution. Études sur la musique, le théâtre et la danse*, éd. J. Waeber. Publikationen der Schweizerische Musikforschende Gesellschaft / Publications de la Société Suisse de Musicologie, Série II, vol. 50, Berne, Peter Lang, 2009, p. 129.

[184] Xavier De Courville, *Lélio premier historien de la Comédie Italienne et premier animateur du Théâtre de Marivaux*, Paris, Librairie Théâtrale, 1958, p. 34.

[185] « Le divertissement dansé et chanté avait toujours fait partie du spectacle italien, soit entre les actes, à titre d'intermède, soit dans le corps même des canevas. Les acteurs y trouvaient occasion de faire montre de leur virtuosité […] La Foire, en reprenant ce genre et en l'accentuant, par l'emprunt, à l'Opéra, de sa machinerie compliquée et de sa chorégraphie, en avait accrédité le goût de plus en plus. La nouvelle troupe italienne, en l'adoptant à son tour, ne faisait sans doute que reprendre à la Foire son bien, mais un bien qui avait considérablement fructifié », in Gustave Attinger, *L'Esprit de la commedia dell'arte*, *dans le Théâtre Français*, Genève, Slatkine Reprints, 1993, p. 346.

[186] Dans son étude sur le répertoire de la Comédie Italienne, Emanuele de Luca offre quelques chiffres sur le poids croissant du genre de la pantomime : Si on considère les 6 ballets-pantomimes de Francesco Riccoboni entre 1738 et 1747 et les plus de 60 productions de Jean-Baptiste- François Dehesse entre 1738 et 1762, on peut bien soutenir que le ballet-pantomime trouve son statut représentatif à la Comédie-Italienne bien avant l'activité théorique de Jean-George Noverre, in Emanuele de Luca, *Le Répertoire de la Comédie Italienne de Paris (1716-1762)*, «Les savoirs des acteurs italiens», Collection numérique dirigée par Andrea Fabiano, IRPMF, 2011, p. 40.

[187] Il suffirait de lire quelques jugements que le Marquis d'Argenson donne sur la troupe italienne pendant cette période. En 1736, au sujet de la pièce intitulée *Les Contretemps*, comédie en 3 actes en vers libres par La Grange représentée au Théâtre Italien le 16 février, il écrit : « C'est une véritable comédie française, et aurait été donnée aux Comédiens Français, sans quelque querelle d'auteurs et de troupe sans doute. C'est une pièce toute d'intrigue et dans le goût espagnol, comme nous en avons plusieurs à la renaissance du théâtre poli. Les incidents sont serrés et la pièce est bien jouée ; la troupe italienne a aujourd'hui deux sortes d'acteurs, des Français pour ces pièces, et des Italiens pour celles de leurs théâtres » [pp. 664-665] et encore : « La troupe italienne est devenue ici une amphibie qui joue de tout; comédies françaises rebutées de la troupe française; émule de l'Opéra par des ballets plus brillants que par les siens, comédie italienne rarement, et Opéra-Comique par ses parodies en chanson », Marquis d'Argenson, *Notices*, t. II, p. 673

Monnet engage immédiatement Favart en qualité de régisseur et d'auteur, forme une troupe régulière de 24 acteurs et actrices, fait appel à Bodin de Boismortier, à Blaise – et même au « neveu de Rameau » – pour diriger un orchestre de dix-huit musiciens, il confie les décors et les costumes à Boucher et il favorise les débuts du danseur Noverre, qui « monte des ballets particulièrement soignés où brillent de futures reines de l'Opéra »[188]. L'Opéra-Comique prend-t-elle une première allure de théâtre officiel ? Voici ce qu'écrit le Mercure :

> Puisque l'occasion se présente, rendons au Sieur Monnet la justice qu'on ne saurait lui refuser. *C'est à lui que l'Opéra-Comique a dû le bon ordre, la décence extérieure, et même l'éclat, qui dans les derniers temps l'avait élevé au rang des Spectacles réglés.* Il obtint en 1743, pour six ans, le privilège de l'Opéra-Comique et commença par solliciter une Ordonnance du Roi pour écarter la Livrée, qui de tous temps était en possession du Parterre. Il décora très proprement la Salle, n'épargna rien pour former un bon Orchestre, changea toute la face du Spectacle, et porta dans toutes ses parties cette intelligence et ce goût dont il a donné tant de preuves. Tout Paris vint en foule applaudir aux nouveaux agréments *d'un Théâtre qui s'anoblissait de jour en jour*[189]

En 1745, les derniers échos de cette longue guerre ressortent : une nouvelle interdiction, et cette fois définitive, frappe les théâtres de la Foire. Suite à la fermeture de l'Opéra-Comique à la Foire Saint-Laurent 1745, le jeune Charles-Simon Favart, régisseur de l'Opéra-Comique sous la direction de Monnet puis sous celle de Berger, réussit à obtenir le droit de faire représenter des pantomimes sous le nom d'un des danseurs anglais de sa troupe, Matthews. Une même sort touche les Italiens : pour empêcher que la parodie de *Sémiramis* écrite par Bidault de Montigny ne soit jouée sur la scène des Italiens, Voltaire se démène auprès des autorités pour solliciter la fermeture du Théâtre. Dans une lettre datée du 23 octobre 1748, Voltaire écrit au compte d'Argental, lui faisant partie de ses inquiétudes :

> Voici encore, mon cher et respectable ami, un gros paquet de Babylone [ce sont les corrections de *Sémiramis*] ; mais à présent, le point essentiel est d'empêcher la parodie à la ville comme à la cour. J'ai lieu de penser que M. de Marmontel m'ayant écrit de la part de madame de Pompadour, et m'ayant redit ses propres parole : « Que le roi était bien éloigné de vouloir me faire la moindre peine, et que la parodie ne serait certainement point jouée », j'ai lieu, dis-je, de me flatter que cette proscription d'un abus aussi pernicieux est pour Paris comme pour Versailles[190]

Après quatre mois de démarches incessantes, Richelieu, rentré de Gênes, accède aux prières de Voltaire et interdit la représentation de toute parodie, interdiction qui dura jusqu'au 1751. À la réouverture de la Foire en 1752, de nouveaux acteurs et de nouvelles salles viennent prendre place dans la vie théâtrale de Paris : le couple des Favart prime sur tous, et avec

---

[188] Raphaëlle Legrand et Nicole Wild, *Regards sur l'Opéra-Comique*, *op. cit.*, p. 29. Bien que l'influence de Noverre soit surtout déterminante dans la seconde moitié du siècle (à partir de 1752, Monnet lui confie les chorégraphies de l'Opéra-Comique ; 1760 est la date de la première édition de ses *Lettres dur le ballet et les arts imitateurs*), il est clair que les idées sur la danse qu'il défendra à la fois dans son œuvre théorique et dans ses créations chorégraphiques sont déjà présentes dans cette période. Pour plus de détails voir la conversation entre La Peinture et l'Élève de Terpsicore dans *Les Tableaux* de Pannard, pièce analysée par Nathalie Rizzoni, dans son étude sur l'auteur, op. cit, p. 343.

[189] *Mercure*, Août, 1763, p. 95.

[190] Berstermann, vol. II, 1965, p. 1099.

l'arrivée de la troupe d'Eustachio Bambini à Paris et l'explosion de la « Querelle des Bouffons », le terrain se prépare pour la création de l'opéra-comique moderne, au moment où les ariettes composées sur des musiques originales remplaceront les vaudevilles. Le marquis d'Argenson remarque qu'en 1754, « les quatre spectacles, l'Opéra, les deux Comédies et la Foire [Opéra-Comique] n'ont que les ballets et les petites chansons pour objet ; voilà le génie français dans son élément, voilà le règne de la frivolité établi, et le sérieux banni pour longtemps : légèreté, gaieté partout »[191]. On ne pourrait imaginer quelque chose de plus éloigné du ton caustique et de l'esprit frondeur de notre scénario polémique de cette gaieté frivole et naïve. Peut-être que c'est dans les dissertations semi-clandestines des philosophes, qu'on retrouvera, au cours du siècle, cette prose ironique, cet art visant à détruire par la dérision, qu'est la polémique, comme arme pour « écraser l'Infâme »[192].

[191] Marquis D'Argenson, *Notices*, t. I, p. 536, au sujet de *L'Amant déguisé ou Vertumne et Pomone travestis* par Levesque de Gravelle, représentée au Théâtre Italien le 5 juin 1754.

[192] C'est René Pomeau qui utilise cette expression pour donner le titre au IVème chapitre de la monographie consacré à *Voltaire en son temps*. Au début de l'introduction, il utilise cette expression non seulement pour relever le style féroce de l'écriture voltairienne, mais surtout pour en capturer l'esprit et le poids idéologique. Il écrit : « La campagne contre l'Infâme a les allures d'une mission [...]. Mais qu'est-ce donc que cette Infâme ? Voltaire n'a jamais pris la peine de la définir. On comprend cependant que sous ce vocable il vise un complexe de superstition et de fanatisme, éminemment dangereux. L'Infâme, c'est la passion religieuse soulevant les foules pour les exciter à des massacres comme celui de la Saint-Barthélemy, ou bien incitant des hommes de foi à réclamer du sang, comme il adviendra bientôt en France dans de dramatiques affaires. C'est l'esprit partisan qui fait s'affronter le parti jésuite et le parti janséniste, quand ils ne se réunissent pas pour accabler ensemble les philosophes, comme on vient de le voir dans la condamnation de l'*Encyclopédie*. C'est l'intolérance institutionnelle. Combattre l'Infâme, c'est combattre l'appareil législatif qui continue à persécuter les protestants, c'est tenter de démanteler le système de contrôle qui s'applique, avec d'ailleurs de moins en moins de succès, à réprimer toute expression s'écartant de l'orthodoxie » in René Pomeau, Voltaire en son temps, Tome seconde 1759 -1778 -1791, « Ecraser L'Infâme » : 1759 - 1770, Fayard, Voltaire Foundation, p. 7. Voir aussi l'article de Jean Sareil, « Voltaire polémiste ou l'art dans la mauvaise foi », in *Dix-huitième Siècle*, n°15, 1983, pp. 345- 356. On ne prétend pas donner le même nom à cette « Infâme », mais le programme du combat et les armes de propagande pour l' « extirper » se trouvent, de la même façon, appliqués.

II
Le théâtre polémique au XVIIIe siècle ou les effets de la concurrence

II.1
Etat des lieux et enjeux de définition

Dans le domaine des études d'histoire littéraire, le terme « théâtre polémique » désigne ces formes dramatiques à caractère allégorique, telles que moralités, mystères, farces ou sotties, qui se sont développées dans la France des XVe et XVIe siècles, ayant pour fonction de dramatiser les grands débats théologiques et les controverses en matière de religion. Plus précisément, le syntagme « moralités polémiques » remonte à une série d'études d'Émile Picot, publiées dans le *Bulletin de la Société de l'Histoire du protestantisme français* entre 1887 et 1906, chez l'éditeur Nathanël Weiss, qui les présente en tant que « moyen de propagande *par le théâtre* [dont] les protestants du XVIe et leurs précurseurs du XVe siècle, se sont servi pour populariser des critiques, exprimer des besoins, traduire des aspirations qui étaient au fond du bien des cœurs »[193]. Cette tradition dramatique, si étroitement liée au « sacré » mais qui ne dédaignait pas pourtant le recours au « profane » de la fête carnavalesque et « populaire », à la satire et à la farce, révèle des finalités didactiques et rhétoriques et peut être considérée comme une véritable « littérature de combat »[194]. S'affranchissant progressivement des formes de la polémique savante, telle l'invective ou la controverse, elles ont proprement l'avantage de toucher un public plus vaste que celui des spécialistes du débat théologique : c'est en recourant au théâtre, aux fictions allégoriques, que les Réformés ont obtenu une diffusion plus rapide de leurs idées. Prises en ce sens-là, ces formes théâtrales, quoique marquées par une hybridité formelle innée (on peut les désigner comme moralités, mais aussi comme farces), sont, comme l'a montré Jonathan Beck, un vrai « théâtre de propagande »[195] : elles ont finalement comme points communs une volonté d'orienter le comportement tant par la voie de l'édification morale que par l'intermédiaire du jeu, du plaisir que suscite le divertissement. Comme le remarque Jean-Pierre Bordier, dans la France du XVIe siècle « le théâtre constitue encore, après la prédication mais plus que l'imprimerie, un moyen de communication, de propagande et d'action de premier ordre »[196] :

> Le but que s'assigne la moralité, et que l'allégorie lui rend aisément accessible, consiste à dégager des apparences et de l'obscurité les forces profondes qui agissent dans le monde et

[193] C'est l'éditeur qui souligne, dans Émile Picot, *Les Moralités polémiques ou la controverse religieuse dans l'ancien théâtre français*, dans *Bulletin de la Société de l'Histoire du protestantisme français*, 3 articles de 1887 à 1906, réunis en un volume, Genève, Slatkine, 1970. Sur le genre de la moralité et ses survivances au XVIe siècle, voir également Charles Mazouer, « La moralité du XVIe siècle en France », *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance* 53, 1996, p. 351-365.

[194] Pour une analyse exhaustive et détaillée de la question on renvoie au volume collectif : « Le Théâtre polémique français. 1450-1550 » (dir.) Marie Bouhaïk-Gironès, Katell Lavéant et Jelle Koopmans, Presses universitaires de Rennes, 2008, 214 pp.

[195] Jonathan Beck, *Théâtre et propagande aux débuts de la Réforme. Six pièces polémiques du recueil La Vallière*, Genève, Slatkine, 1986, p. 25-26.

[196] Jean-Pierre Bordier, « Satire traditionnelle et polémique moderne dans les moralités et les sotties françaises tardives. », dans *Satira e beffa nelle commedie europee del Rinascimento*, éd. Federico Doglio, Viterbe, 2001, p. 17.

> dans l'homme, au service du bien ou au service du mal. La moralité dissipe les ténèbres et les illusions du sensible, elle fait tomber les masques et remplace les apparences trompeuses par la réalité ; le corps et les mots des acteurs rendent visible et audible ce qui est d'ordinaire caché aux sens, accessible seulement à l'intelligence ou à la foi. Cette révélation peut prendre le ton sérieux du sermon, mais le théâtre est plus efficace quand il fait rire ; la polémique rend ses adversaires odieux, la satire les rend odieux et ridicules, procurant à son public un surcroit de plaisir. […] La satire et la polémique ont trouvé un nouveau champ d'application dans le conflit religieux du XVIe siècle et le théâtre a pris toute sa place dans la guerre des idées[197].

De leur apparition, les « moralités polémiques » se situent donc, par leurs finalités mêmes, au croisement du « théâtral » et du « politique », en ce que le théâtre est conçu moins comme moyen de représentation que comme moyen d'action. La polémique, quant à elle, loin d'être simplement une modalité du discours (dans certaines conceptions moralisantes, dont on trouve encore des échos au XVIIIe siècle, elle occuperait le lieu de l'excès, de la bassesse, de l'absence de mesure, des grossièretés), s'avère être le terrain le plus apte à réaliser la continuité entre pratique rhétorique et discours politique qui est à la base de ces formes théâtrales. La « polémique » met à nu l'une des caractéristiques essentielles du discours, c'est-à-dire l'idée selon laquelle à l'origine et au fondement de tout discours réside la prise en compte de l'autre, un autre à préserver et à assumer comme figure à laquelle vise l'action discursive. Autrement dit, dans tous discours il y a à tout moment « une contradicteur à évincer, une cause à gagner, des arguments à contester, et, en fin de compte, un auditeur à persuader de la supériorité d'un dire inscrit dans une hiérarchie (souvent implicite) des valeurs et des préférences »[198]. Comme l'écrit Marie Bouhaïk-Gironès, sur la lignée des travaux collectifs qui ont abouti à une étude systématique de ces formes théâtrales, le terme "théâtre polémique", usé en alternance avec celui de "théâtre politique", ne sert nullement à définir un genre ou un corpus de textes, mais sera plutôt utilisé « pour mettre en avant la *situation* théâtrale plus que le texte, pour rendre au théâtre sa dimension d'événement ». En insistant sur la nécessité de ne pas isoler la représentation théâtrale de la chaîne des actions politiques à laquelle elle appartient et de la replacer au sein d'un *continuum* dans le contexte large des pratiques sociales, il s'agit, écrit-elle, de comprendre :

> ce qui ce passe non seulement pendant la représentation théâtrale, en mettant en avant que cette séance convoque un public, mais surtout d'appréhender ce qui se passe avant, et ce qui se passe après. On délaisse donc la *représentation théâtrale* pour ce qui se passe *entre* les représentations, en amont et en aval[199].

Étudier le "théâtre polémique" implique donc nécessairement « de le replacer dans sa situation communicative »[200], c'est-à-dire d'accorder une place majeure aux contextes des représentations et, aussi, aux communautés qui se trouvent à la base du fait théâtral. À

---

[197] *Ibidem*, pp. 1-2

[198] Quatrième de couverture *Polémique et rhétorique de l'Antiquité à nos jours*, sous la direction de Loïc Nicolas et Luce Albert, Préface de Delphine Denis, Louvain-la-Neuve, Ed. de Boeck, coll. « Champs linguistiques ».

[199] Marie Bouhaïk-Gironès, « Le théâtre entre communication politique et action politique » in *The Languages of Political Society. Western Europe, 14th-17th Centuries*, (dir.) Andrea Gamberini, Jean-Philippe Genet and Andrea Zorzi, Rome : Viella, 2011, p. 231.

[200] Jelle Koopmans, *Introduction* au volume : « Le Théâtre polémique français. 1450-1550 » (dir.) Marie Bouhaïk-Gironès, Katell Lavéant et Jelle Koopmans, Presses universitaires de Rennes, 2008.

l'instar de ces réflexions, on pourrait donc considérer, en règle générale, que tout texte polémique doit être, par définition, restitué dans son contexte particulier; c'est le propre du genre que de tester les limites entre fiction et réalité, entre le monde tel qu'il est représenté par le texte et le monde réel qui sert de référence pour le texte, ce qui nous permet par la suite de situer le texte dans un espace proprement historiographique. Ce sont ces aspects qui retiennent essentiellement l'attention et qui en même temps font la difficulté dans la perspective de notre étude : parler d'un « théâtre polémique » c'est avant tout considérer les implications idéologiques et les conditionnements politiques d'un théâtre conçu non seulement en tant qu'événement en soi – c'est-à-dire en ce qu'il est inscrit dans une temporalité singulière, dans un environnement contextuel, dans un *ici et maintenant* – mais également en tant que mise en récit d'un événement soumis au réel dont il prétend relater et dévoiler les enjeux. Cet encrage dans la réalité, cette intervention à l'intérieur du discours dramatique d'un élément référentiel, d'un « morceau de réalité » contribue amplement à remettre en cause le positionnement critique de la fiction théâtrale par rapport au réel. Le théâtre polémique, on le rappelle encore, ne prend sens qu'à l'intérieur d'un processus communicationnel qui lui est extérieur. Considérer le texte en dehors de son articulation au hors-texte reviendrait à le couper de ce qui fonde son sens et sa visée propres.

À partir de ces réflexions théoriques, on peut essayer de définir de façon plus nette ce que nous entendons, dans notre étude, par « théâtre polémique ». Moyennant un décalage chronologique, on dira que le terme « théâtre polémique » désigne ici la production dramatique telle qu'elle s'est structurée au cours de la première moitié du XVIIIe siècle dans le cadre du contexte politico-économique de concurrence, dans lequel se trouvent à opérer les trois théâtres parisiens, la Comédie Française, la Comédie Italienne et les Théâtres de la Foire. Sous la dénomination de « *pièces polémiques* » on rassemble donc toutes les pièces à caractère polémique, représentées sur les trois théâtres parisiens, visant à mettre en scène et à illustrer la lutte que se livrent ces théâtres. Ce rassemblement n'est point indicatif d'une approche générique ; notre but n'est pas celui d'isoler des traits distinctifs que les textes sont censés exemplifier, ni de découper l'*espace littéraire* en classe autonomes, cette étude est plutôt l'occasion de mettre en avant les liens entre discours littéraire et contexte social, en même temps que de réfléchir aux inscriptions éventuelles du « polémique » au sein du discours littéraire. Car, si l'on veut, tout au plus, déterminer ce qui constitue le véritable dénominateur commun de ces textes, il faut le chercher dans la mise en place d'un dispositif polémique entendu comme une modalité argumentative qui relève du conflictuel, qui mobilise principalement des stratégies de dichotomisation, de polarisation et de disqualification, et qui vise toujours à la création d'un espace délibératif relevant d'une dialectique entre consensus et dissensus ayant pour fonction la structuration d'un espace sociale. On reviendra sur ces questions qui concernent proprement la structure du discours polémique ; pour l'instant, il suffit de préciser que la prise en charge d'un tel dispositif, appliqué au langage dramatique, nous permet de considérer le théâtre comme « une séance esthétique et politique, sous le prétexte d'une fiction représentée », ou encore comme

> un espace public où les points de vue et les discours s'entrecroisent à partir de, ou à côté de, la proposition esthétique faite sur la scène sous la forme d'un discours figuré, lui-même diffracté

> en espace de représentation (le jeu montré), en espace discursif imaginaire (le hors-scène relaté) et en espace pris à l'intérieur du monde réel (le hors-scène des spectateurs) [201]

La pièce polémique se caractérise par cette porosité entre une référence matérielle et la virtualité de la représentation. En outre, elle s'articule à la fois selon un fonctionnement conflictuel (du fait qu'il y a une opposition entre deux ou plusieurs institutions théâtrales qui se battent sur ce qu'on peut appeler « l'axe du pouvoir ») et concurrentiel (du fait que tous les protagonistes de cette lutte cherchent à conquérir l'adhésion d'un troisième partenaire de cet *agôn* polémique, le public). Ce double fonctionnement est à la base du discours polémique : l'auteur polémiste prend la parole, ou la plume, en réaction à un événement défavorable (une interdiction, une défense, une censure, etc.), et contre son adversaire; cet événement, qui se situe dans ce que l'on peut appeler le « hors-texte », est élaboré au moyen d'une fiction ; par cette fiction, l'auteur essaye de modifier le cours de l'histoire, d'inverser le rapport de forces, d'agir finalement sur le spectateur en gagnant son soutien, autrement dit il est tendu, encore une fois, vers ce « hors-texte » dans lequel, idéalement, il s'efforce d'être efficace. En adaptant une formule de Anne Ubersfeld, on dira que bien loin d'« historiser le théâtre », le théâtre polémique « *théâtralise l'histoire* ».

Ainsi, se trouve-t-il que ce qui constitue le caractère essentiel de ce dispositif polémique au théâtre est de vouloir placer le spectateur au cœur de l'action : c'est lui qui a la tâche de reconstituer l'écart entre fiction et réalité, incarnant ce « lieu-lien »[202] où s'efface toute frontière. En outre, c'est la place que le spectateur occupe dans la polémique, son rôle à la fois de témoin et juge, qui détermine le passage d'une histoire en forme anecdotique, et donc marginale – le récit saugrenu des affaires privées et des petits faits secondaires dans lesquels sont impliquées les institutions théâtrales – vers une histoire qui touche un espace publique, où se mobilisent des stratégies persuasives, à travers l'individuation de porte-paroles légitimés à réclamer et arbitrer la controverse. Dans ce sens, la pièce polémique est celle qui révèle le mieux la capacité de la représentation littéraire à faire évoluer les représentations du social. Suivant ces propos, notre objectif est celui de conjuguer une approche que l'on pourrait qualifier d'*esthétique*, où les pièces de théâtre sont étudiées en tant que révélatrices d'un débat dont les enjeux touchent, en général, à la conception même de la littérature, ainsi qu'une approche proprement *historique*, qui insiste plutôt sur les engrenages de la mécanique conflictuelle, sur les positions et les déplacements des acteurs sociaux en jeu dans la polémique, sur les stratégies qu'ils peuvent porter, et finalement sur la façon dont ils utilisent la polémique pour arriver à agir dans le monde. Comme écrit Antoine Lilti, évoquant « la fonction politique de la controverse en tant que forme de désaccord intellectuel », cela peut se faire seulement si les textes sont pensés d'abord

> comme des actions, comme des coups, et la méthode consiste à étudier très précisément la façon dont les textes se répondent et les effets qu'ils produisent. En ce sens, la lecture politique

[201] Christian Biet, « Séance, performance, assemblée et représentation: les jeux des regards au théâtre (XVIIe-XXIe siècle) », *Littératures classiques* 2013/3 (n° 82), p. 84.

[202] On emprunte cette expression à Christian Biet qui, analysant le concept de « dispositif » chez Foucault, écrit : « c'est un lieu *possible* qu'on peut situer entre des éléments hétérogènes, qu'on peut repérer comme lien entre ces éléments, un lien qui répond à une sorte d'urgence et qui possède une fonction stratégique essentielle. En d'autres termes, pour ce qui nous intéresse, le théâtre serait un dispositif pratique capable de réaliser une série de liens à la fois dans et pour la cité qui les contient. Ce serait donc ici un lieu-lien situé dans l'hétérogénéité de la cité et qui possiblement, permettrait de fournir un endroit réglé, cadré, pour que la cité se retrouve », *ibidem*, p. 81.

> se situe à un double niveau : d'une part une contextualisation très fine des enjeux de pouvoir ; de l'autre la dimension proprement politique des choix d'écriture, qui invite à modifier le protocole de lecture des textes, puisque « les stratégies persuasives » ne sont pas dissociables des « tactiques polémiques »[203].

Dans la mesure où elle commence à toucher le grand public qui fréquente avidement le théâtre, la polémique, en tant que forme théâtrale, commence à jouer un rôle dynamique dans la formation des goûts et des opinions du public. Comme l'envisage Antony McKenna à propos du rôle des pamphlets philosophiques dans le processus d'éducation de l'opinion publique, les textes à contenu polémique pourraient à bon raison être considérés le « lien que recherchent les historiens entre les événements intellectuels et les événements politiques »[204], le chaînon manquant entre, d'un côté, une histoire littéraire et une histoire des idées, et, de l'autre, entre une histoire des idées et une analyse sociocritique de l'activité intellectuel. De toute façon, ce qu'il nous intéresse de retenir pour le moment c'est que toute forme polémique relève avant tout de discours, d'actions en paroles, et il faut, par ce fait, comme nous prévient Alain Viala, « partir toujours des textes »[205].

II.1.1 Les « textes polémiques » : constitution du corpus et enjeux de définition

Dans un petit paragraphe de son étude sur le théâtre et le public à Paris pendant la première moitié du XVIIIe siècle, intitulé « *Les effets de la concurrence* », Henri Lagrave affirme que la guerre entre les différentes troupes parisiennes a exercé une influence considérable dans l'orientation des répertoires en favorisant la naissance de genres nouveaux. Il mentionne notamment le foisonnement des parodies et des pièces ou prologues « polémiques », et précise :

> Encore qu'il soit parfois difficile de les distinguer – car il est rare qu'une parodie ne soit pas agressive, et que les pièces de combat ne comportent pas d'éléments critiques –, nous n'évoquerons ici que *les petites pièces de circonstance, hâtivement écrites par les auteurs de la Foire ou de la Comédie-Italienne, et destinées à illustrer aux dépens de l'adversaire et pour le grand amusement du public, les péripéties de la lutte qu'ils livraient à la Comédie-Française.* […] L'affabulation de ces pièces est simple, et, la plupart du temps allégorique : on y représente, outre Apollon, Momus, les Muses et la Folie, les Comédies [Française et Italienne] et la Foire personnifiées, avec costumes et attributs adéquats, suivies de leurs servants. En guise d'intrigue, un épisode héroï-comique de la guerre des théâtres : combat, siège, victoire ou déroute, triomphe, funérailles, résurrection ou, plus prosaïquement, un procès, un débat, une audience, un déménagement, le tout mimé, dansé, chanté, avec un entrain et une gaieté qui séduisaient les spectateurs[206]. [nous soulignons]

---

[203] Antoine Lilti, « Querelles et controverses. Les formes du désaccord intellectuel à l'époque moderne », *Mil neuf cent. Revue d'histoire intellectuelle* 2007/1 (n° 25), p. 16. Il cite, à son tour, Christian Jouhaud, *Les pouvoirs de la littérature. Histoire d'un paradoxe*, Paris, Gallimard, 2000, et Id., *Mazarinades, la fronde des mots*, Paris, Aubier, 1985.

[204] Antony McKenna, « Des pamphlets philosophiques clandestins », Actes de la Journée d'étude organisée par Catherine Secretan, mai 1996, *XVIIe siècle*, 195, 1997, p. 252.

[205] Alain Viala « Un temps de querelles », in *Littératures classiques*, 2013/2, n° 81, p. 18.

[206] Henri Lagrave, *Le Théâtre et le public à Paris de 1715 à 1750*, Paris, Librairie C. Klincksieck, 1972, p. 392-393.

Plus loin il fournit un petit tableau, classé en ordre chronologique, des principales pièces « à caractère polémique » données à la Foire et au Théâtre Italien, qu'on reporte ci-dessous :

- « pièces polémiques » représentées à l'Opéra-Comique et aux autres théâtres de la Foire

  La *Querelle des Théâtres*, Lesage et La Font, juillet 1718
  Les *Funérailles de la Foire*, Lesage, Fuzelier et d'Orneval, 6 octobre 1718
  L'*Ombre de la Foire*, Lesage, Fuzelier et d'Orneval, 3 février 1720
  La *Fausse Foire*, Lesage, Fuzelier et d'Orneval, 31 juillet 1721
  Le *Régiment de la Calotte* et Le *Rappel de la Foire à la vie*, Fuzelier, Lesage et d'Orneval, 1er septembre 1721
  La *Décadence de l'Opéra-Comique l'aîné* et La *Réforme du Régiment de la Calotte,* La Font, 16 septembre 1721
  Les *Vacances du Théâtre*, Fuzelier, 1er avril 1724
  Le *Déménagement du Théâtre Italien*, Carolet, 25 juillet 1724
  Le *Quadrille des Théâtres*, Fuzelier, 25 juillet 1724
  L'*Assemblée des comédiens de la Foire*, Fuzelier, 5 octobre 1724
  Momus Censeur des théâtres, Bailly, 6 juillet 1725
  Les *Comédiens corsaires*, Fuzelier, Lesage et d'Orneval, 20 septembre 1725
  Les *Débris de la Foire*, Fuzelier, Lesage et d'Orneval, 31 mars 1727
  Les *Spectacles malade*, Lesage et d'Orneval, 20 août 1729
  Les *Couplet en procès*, Lesage et d'Orneval, 18 février 1730
  L*'Opéra-Comique assiégé*, Lesage et d'Orneval, 26 mars 1730
  Le *Nouveau bail*, Carolet, 7 juillet 1732
  Le *Réveil de l'Opéra-Comique*, Carolet, 18 août 1732
  Le *Départ de l'Opéra-Comique*, Pannard, 28 juillet 1733
  Le *Retour de l'Opéra-Comique au faubourg Saint-Germain*, Carolet, 27 février 1734
  Les *Audiences de Thalie*, Carolet, 1er avril 1734
  Le *Testament de la Foire*, Pittenec, 1er avril 1734

- « pièces polémiques » représentées à la Comédie-Italienne

  La *Désolation de deux Comédies*, Biancolelli, 9 octobre 1718
  Le *Procès des théâtres*, Biancolelli, 20 novembre 1718
  La *Foire renaissante*, Biancolelli, 29 janvier 1719
  Le *Serdeau des théâtres*, Fuzelier, 19 février 1723
  La *Dispute de Melpomène et de Thalie*, Biancolelli*,* 23 septembre 1723
  Le *Départ des Comédiens Italiens*, Biancolelli, 24 octobre 1723
  L*'Italienne Française*, Fuzelier, 15 décembre 1725
  Le *Retour de la tragédie française*, Romagnesi, 5 janvier 1726
  La *Revue des théâtres*, Biancolelli, 1er mars 1728
  Melpomène vengée, Boissy, 3 septembre 1729
  La *Querelle du tragique et du comique*, Romagnesi, 22 avril 1739
  L*' Écho du public*, Romagnesi, 7 mars 1741
  Les *Ennuis de Thalie*, Pannard, 19 juillet 1745

Dans la lignée de l'étude de Lagrave, Isabelle Martin, tout en réduisant le champ d'analyse à l'expérience foraine, affirme que l'apparition de la « pièce polémique », c'est-à-dire du « genre dans lequel les théâtres de la Foire se mettent eux-mêmes en scène face à leurs rivaux, et leur juge, le public » est « un effet de la concurrence entre les différentes troupes parisiennes » :

> La pièce polémique, consciemment ou inconsciemment, s'inscrit dans la lutte pour la liberté théâtrale et plaide en faveur du droit d'entreprise, même dans ce secteur politiquement sensible

> et particulièrement protégé. Elle nécessite la complicité idéologique du public dans une lutte contre les privilèges autant que son soutien financier. La pièce est souvent présentée à l'occasion d'un procès intenté par la Comédie Francaise, à la suite d'une démolition de théâtre, etc. Son originalité est alors de solliciter ouvertement l'alliance de la salle dans une affaire judiciaire pour peser sur la décision du tribunal ou condamner les plaignants[207].

Plus récemment, dans un article intitulé « *La Comédie allégorique : un genre mineur en mode majeur* », Martial Poirson, essayant de sérier les différentes typologies poético-idéologiques et les différentes fonctions assignées au genre de la comédie allégorique[208], place la « comédie polémique », dont la fonction est « de subvertir la hiérarchie des genres et des institutions théâtrales, voire la hiérarchie interne de leur propre répertoire », dans le sous-genre des « comédies métaesthétiques » :

> Éminemment métathéâtrale et d'emblée autoréférentielle, cette catégorie du comique allégorique se plaît en effet à se donner elle-même en spectacle. Pour ce faire, les pièces n'hésitent pas à mettre en scène leurs propres conditions de production et de réception à travers la mise en abyme de la représentation en train de se faire, comme dans un certain nombre de pièces consacrées aux entrepreneurs de spectacle, aux difficultés de gestion des ressources humaines en matière de spectacle vivant, aux auteurs à gages, à la fréquentation des salles, et surtout, à la guerre économique entre théâtres concurrents sur le plan commercial[209].

Cet ensemble de réflexions, qui constituent le point de départ théorique de notre étude, met bien en exergue les différentes fonctions attribuées à la production polémique dans le contexte concurrentiel : d'une fonction proprement descriptive ou *référentielle*, qui met l'accent sur la capacité d'illustration et démonstration exhaustive du contexte, telle qu'elle est envisagée par Lagrave, on passe à une fonction rhétorique ou *conative* – c'est le point de vue d'Isabelle Martin – c'est-à-dire orientée vers le destinataire, sur lequel elle vise à obtenir un effet centré sur son pouvoir de persuasion – jusqu'à arriver à une fonction de type *métalinguistique*, qui, comme l'écrit Martial Poirson, relève « d'une critique dramatique en action, faisant écho aux grands débats esthétiques du temps ». Ces fonctions peuvent bien évidemment servir le projet polémique de ces pièces, et peuvent donc être appliquées de façon indistincte à l'analyse de cette catégorie littéraire. Cependant, à notre avis, toutes les fonctions ici mobilisées sont soumises, pour utiliser une expression de Jakobson, à une fonction « dominante », une fonction qui est l'« élément focal » du discours, qui « gouverne,

---

[207] Isabelle Martin, *Le Théâtre de la Foire : des tréteaux aux Boulevards*, SVEC 2002 :10, Oxford, Voltaire Foundation, p. 210.

[208] Il distingue trois catégories du comique allégorique : la comédie « proprement » allégorique, qui prend appui « sur les questions du temps pour en offrir un commentaire contradictoire à chaud, sur le vif du sujet. Elle joue de connivence avec le public prompt à identifier, sous le masque, personnalités en vue et surtout faits saillants de l'actualité immédiate. C'est aussi la catégorie où s'exprime le plus nettement la visée satirique et subversive » ; la « comédie métaesthétique », qui repose sur des ressorts dramatiques comparables à la catégorie précédente, mais est investie d'une fonction bien différente, « relevant de ce qu'on pourrait appeler une critique dramatique en action, qui fait écho aux grands débats esthétiques et tout particulièrement théâtraux et musicaux du temps » ; enfin une troisième catégorie qui se nourrit « des grands débats épistémologiques, éthiques, et théologiques du temps et qui relève soit d'une fonction mathésique ou heuristique, soit d'une fonction axiologique et pédagogique » in Martial Poirson, « *La Comédie allégorique : un genre mineur en mode majeur* », in *Écrire en mineur au XVIIIe siècle*, C. Bahier-Porte et R. Jomand-Baudry (dir.), Paris, Desjonquères, 2009, p. 399-407

[209] *Ibidem*, p. 401

détermine et transforme les autres éléments » et « garantit la cohésion de la structure»[210] : cette fonction on l'appellera *fonction polémique*. La prise en charge de cette spécificité nous permet d'élargir, de façon nette, le champ d'analyse et la constitution du corpus des textes pris en examen dans cette étude.

S'appuyant sur la définition la plus restreinte du mot, telle qu'elle est proposée par Catherine Kerbrat-Orecchioni dans son étude sur le polémique, on dira que « polémiquer » signifie, avant tout, « tenter de falsifier la parole de l'autre »[211], ce qui veut dire que dans le discours polémique il y a une coprésence de deux discours au moins, un discours réfutatif, celui du polémiste, et un discours réfuté, celui de la cible, ayant la même valeur. En plus, si l'acte de réfutation l'inaugure, le processus polémique ne se met en œuvre qu'à partir du moment où la cible, en percevant l'agression verbale, décide de répondre. Ce qu'on peut identifier comme action polémique, définie par la présence d'une attaque (disqualification et/ou décrédibilisation) produite face à un tiers, implique aussi une réaction, soit celle de la cible de l'attaque ou celle d'un témoin, d'un tiers, comme le spectateur qui, appréciant l'aspect spectaculaire de l'agression verbale, prend la défense de la cible. C'est ce qu'Arthur Greive nomme « polémique défensive »[212] : la réaction d'un locuteur à une attaque qui lui est adressée, la volonté de retourner sur l'adversaire l'arme qu'il avait utilisée. Les deux formes discursives de polémique et d'apologie [213] sont donc associées et absolument complémentaires, car tout discours « est dirigé vers une réponse et ne peut échapper à l'influence profonde du discours-réplique prévu »[214]. Pour qu'on puisse assumer la fonction polémique, il faut donc préalablement réaliser l'inscription, dans le discours, du discours de l'autre, et prendre en charge cette opposition dialectique qui marque les différents rapports de force entre les deux sujets antagonistes.

On a observé que, sous prétexte qu'elles relèvent du circonstanciel, les pièces polémiques sont presque reléguées au rang de sous-littérature, et que, de ce fait, elle ne peuvent occuper qu'une place marginale ou secondaire dans le champ de la production culturelle. D'ici, la tendance à considérer, comme déjà le fait Lagrave et encore, plus récemment, Isabelle Martin, la « pièce polémique » comme l'apanage exclusif des Théâtres de la Foire et de la Comédie Italienne. Mais est-t-il raisonnable de penser qu'aux attaques réitérées, si vives et directes, des leurs ennemis, les Français ne se seraient pas pris la peine de réagir ? Sans pour autant dire qu'Italiens et Forains n'auraient peut-être jamais lancé des offensives, tout en risquant leur peau, sans avoir la certitude de provoquer des réponses, de faire éclater une guerre dans l'espoir de la gagner. Sur cette question revient encore Lagrave quand il affirme que l'autre effet de la concurrence fut :

> d'inciter les différents théâtres à franchir les barrières, plus traditionnelles à vrai dire qu'administratives, qui les contenaient, assez arbitrairement, dans les limites des genres devenus leur spécialité. L'orientation que prit, pendant quelque temps, la Comédie Française

[210] Roman Jakobson, « La dominante », *Questions de poétique,* Paris : Seuil, 1977, p. 145.

[211] Catherine Kerbrat-Orecchioni, « La polémique et ses définitions », dans Nadine Gelas et Catherine Kerbrat-Orecchioni (éds), *Le discours polémique,* Lyon, PUL, 1980, p. 9.

[212] Arthur Greive, "Comment fonctionne la polémique?", *Le Discours polémique : aspects théoriques et interprétations,* Georges Roellenbleck éd., Tübingen, Paris, 1985.

[213] Dans certains cas, il arrive qu'on les utilise jusqu'à les identifier carrément : dans le dictionnaire de Trévoux, on lit « Cela n'empêche point qu'on le dise en littérature » (il s'agit bien sûr de l'adjectif « polémique ») « des livres où l'on entreprend *la défense ou la censure* de quelque opinion ».

[214] Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Gallimard, coll. Tel, 1978, p. 103.

est très caractéristique à cet égard. […] La « saison d'automne » à la Comédie Française prit, en 1718 et, dans une certaine mesure, conserva après 1728, un caractère particulier, dû essentiellement aux contraintes de la concurrence. Beaucoup d'auteurs avaient participé à la lutte, donnant des ouvrages qui furent très vite désignés sous le nom de « pièces d'automne ». Toutes ces pièces se distinguent du répertoire ordinaire de la Comédie Française par un déploiement inhabituel de mise en scène et de divertissements, ou par leur caractère d'ambigu-comique[215].

C'est à partir de ces réflexions, qu'il s'avère tout à fait nécessaire et approprié d'intégrer au corpus de la production dramatique polémique un certain nombre de pièces représentées à la Comédie Française, et qui sont pourtant exclues par la majorité des études portant sur la littérature polémique au XVIIIe siècle[216] :

- « pièces polémiques » représentées à la Comédie Française

  Le Roi de Cocagne, Marc-Antoine Legrand, 31 décembre 1718
  Momus Fabuliste, Louis Fuzelier, 26 septembre 1719
  Le Nouveau monde, l'Abbé Pellegrin, 11 septembre 1722
  Le Divorce de l'amour et de la raison ou le vieux monde, l'Abbé Pellegrin, 1er septembre 1723
  L'*Assemblée des comédiens*, Procope, 22 septembre1724
  Les Amusements de l'automne, Louis Fuzelier, 17 octobre1725
  La Française Italienne, Marc-Antoine Legrand, 5 novembre 1725
  Les Trois Spectacles, Du Mas d'Aigueberre, 6 juillet 1729
  Les Acteurs déplacés, Pannard et Laffichard, 14 octobre 1735

La prise en compte de ces pièces nous permet de compléter et de perfectionner notre recherche : leur absence du corpus ne pourrait être nullement justifiée si l'on admet, comme on essaye de le faire dans la présente étude, que la singularité de ce qu'on a précédemment appelé « fonction polémique » consiste proprement à assumer pour objet d'analyse cette relation dialectique entre attaque et défense. Cette fonction, qui doit se combiner avec celle mimétique de représentation de la réalité référentielle, dans laquelle ces pièces sont fortement immergées, nous permet donc de replacer chaque texte dans le contexte global de sa réalisation dialogique. Cette dimension foncièrement dialogique c'est ce que, avec

[215] Henri Lagrave, *Le Théâtre et le public*, *op. cit.*, p. 403-410. On rappelle que pendant la saison d'automne, pendant les mois de septembre et d'octobre, le Roi obligeait les deux troupes ordinaires, celle des Comédiens Français et celle des Comédiens Italiens, à tenir leurs spectacles à la cour de Fontainebleau. Les « grands comédiens », les seuls de la Comédie Française qui jouissaient du privilège de jouer à la cour du Roi, étaient obligés de se déplacer, l'Hôtel du faubourg Saint-Germain étant alors géré par les « petits comédiens ». Pendant l'absence des grands comédiens, les acteurs des « rôles subalternes » évitaient de jouer la tragédie et les grandes comédies du répertoire ; d'autre part, en cette période de l'année, ils avaient à faire face à la concurrence des forains, qui venaient ouvrir leurs loges à ce moment de l'année. Étant donné que, pour aller représenter à la cour, les Italiens, trop peu nombreux pour diviser leur troupe, devaient fermer leur théâtre, la Comédie Française se trouvait à subir la concurrence directe des forains. La petite troupe des « comédiens subalternes », à la tête de la quelle était Marc-Antoine Legrand, mauvais acteur mais très aimé par le public, cherchât à orienter les programmes de la Comédie Française vers des genres qui ne répondaient pas au goût de la maison.

[216] Quelques tentatives font exception, en mettant en avant la question de la porosité entre institutions théâtrales et répertoire, et en cherchant à élargir le champ de la production théâtrale, y incluant un certain type de répertoire « non officiel » : à savoir l'étude de Martial Poirson sur la comédie allégorique à l'âge classique, l'ouvrage de Guy Spielmann, *Le Jeu de l'ordre et du chaos : comédie et pouvoirs à la Fin du Règne (1673-1762)*, enfin la plus récente étude de Jeanne-Marie Hostiou, *Les Miroirs de Thalie. Le Théâtre sur le théâtre et la Comédie Française,* qui met l'accent sur le rôle de premier plan de ce « répertoire mineur » dans l'histoire de cette institution.

Cossutta, on pourrait appeler « polémicité externe »[217], c'est-à-dire l'actualisation, ou l'inscription historique d'un conflit, caractérisée par un « hétérogénéité locutive », en ce qu'elle met en présence « des intervenants réellement distincts par leur identité juridique et biographique ». C'est sur l'interaction entre les textes, sur cette trame de présences, d'échos, de convergences, sur la circulation de voix plurielles et non pas sur la représentation d'une situation polémique sur le site d'une œuvre unique, que notre recherche doit porter, impliquant nécessairement un aller et retour constant entre singulier et collectif. Pour ces mêmes raisons, il faut également affirmer que la fonction polémique est inséparable de la fonction chronologie : elle ne se développe que dans la succession des textes, des arguments et des échanges. Il est donc nécessaire d'appréhender comme un tout les textes successifs ou concurrents d'une même bataille de mots et d'idées. Chaque polémique, saisie comme événement discursif, a sa durée propre, son rythme, et des scansions différentes.

II.1.2 Entre texte et contexte : les frontières des pièces polémiques

Mais, revenons maintenant aux textes, en les abordant sous un aspect plus spécifiquement littéraire. Notre corpus se compose, comme on l'a vu, d'une variété de textes qui résistent à toute entreprise typologique, les critères de classement habituels se révélant singulièrement inefficaces. Prologues dramatiques, comédies régulières, comédies en un acte, comédies en vaudeville, épisodes héroï-comiques, parodies, pièces allégoriques ou satiriques, ambigu-comiques, pièces à tiroir, etc. Autant dire qu'il est impossible d'aborder ces textes si l'on n'accepte pas d'adopter un point de vue transversal et si l'on ne renonce pas, au moins en partie, qui d'habitude permettent de classer un corpus littéraire. Notre étude prend le parti de poser, avant tout, la question du polémique indépendamment de l'appartenance générique ou typologique des textes, même si certaines distinctions, secondaires, pourront être établies. Encore, on a dit que le texte polémique ne peut pas être analysé dans sa singularité, comme une macrostructure close sur elle-même. Il appartient à un réseau de textes qui s'entremêlent et croisent, chacun desquels peut apporter dans la relation avec l'autre de nouvelles significations. En plus, on ne peut pas appréhender le texte polémique en dehors de son articulation à ce qui est extratextuel, c'est-à-dire à ce qui compose le contexte, ou la situation, où il est ancré du point de vue historique. Au fond, l'écriture polémique reste toujours une écriture au *second degré,* une écriture essentiellement dialogique qui relève avant tout d'une structure linguistique enchâssée. C'est pour cette raison qu'il paraît beaucoup plus efficace de se poser la question de la façon suivante (reprenant les termes jusqu'ici utilisés pour définir le caractère de l'écriture polémique) : comment le texte est-il inclus dans un hors-texte ? Comment représente-t-il ce dernier, à l'intérieur de sa structure ? Comment le discours s'inscrit-il dans le champ d'autres discours ? Sous quelles formes le discours rapporté apparaît-il dans le discours rapporteur ? Et enfin : quels sont, sur le plan formel, les procédés utilisés dans le discours polémique ?

On peut tirer des conclusions en proposant de délimiter la notion de « pièce polémique » selon les aspects suivants :

---

[217] Fréderic Cossutta, « Typologie des phénomènes polémiques dans le discours philosophique », dans *La Polémique en philosophie*, dir. M. Ali Bouacha et Fr. Cossutta, Dijon, Éditions Universitaires Dijonnaises, 2000, p. 172, cité par Gérard Ferreyrolles, « Le XVIIe siècle et le statut de la polémique », *Littératures classiques* 2006/1 (N° 59), p. 10.

1. elle se caractérise par la mise en œuvre d'un *dispositif allégorique*, fondé sur la tension dynamique entre procédé de fictionnalisation et renvoi à la référentialité. Ce dispositif s'articule autour de trois axes : il peut se limiter à l'intervention de simples personnages ou figures allégoriques ; il peut donner lieu à de véritables « dramaturgies allégoriques » où « l'action allégorique détermine l'argument de la pièce ainsi que son système énonciatif et sa finalité axiologique », [c'est le cas par exemple des Comédies à audiences, reposant sur une procédure de comparution des plaignants et de jugement *in situ* de l'affaire en question] ; enfin, il peut engager directement le spectateur/lecteur dans des « procédures herméneutiques d'allégorisation »[218], c'est-à-dire solliciter le lecteur/spectateur, par la mobilisation à la fois de ses affects et de son intellect, à une interprétation des sens impliqués dans la dramaturgie.

2. elle appartient à la catégorie de la *littérature de circonstance* ou *d'actualité*, dans la mesure où elle est intrinsèquement liée au présent, lequel lui fournit son sujet, et plus particulièrement à un événement qui en détermine l'origine. L'ancrage dans la circonstance est à la fois un ancrage dans le temps présent et dans la relation au(x) destinataire(s). Par sa capacité à se saisir en temps réel de l'actualité la plus immédiate, elle sollicite l'engagement du spectateur/lecteur comme collaborateur au processus de création. Par ces stratégies de mobilisation idéologique, l'espace de la représentation devient de plus en plus un espace de délibération.

3. elle peut s'inscrire dans l'univers des « *pratiques transtextuelles* »[219]. Le type de relation entre les textes, c'est-à-dire, l'insertion d'un texte dans un autre, prend des formes très variées qui vont de la citation, explicite ou implicite [intertextualité], au commentaire [métatextualité], jusqu'à englober des pratiques de transformation et imitation, [hypertextualité], chaque texte s'organisant autour de procédés d'identification, appropriation, amplification et dépassement d'un modèle.

Comme le rappelle déjà Lagrave, le procédé de la transposition allégorique sert avant tout à évoquer la lutte que se livrent les théâtres. L'allégorie est, de ce point de vue, très fortement marquée au niveau *polémique.* La polémique est une guerre, mais, comme l'écrit C. Kerbrat-Orecchioni, « ce n'est qu'une guerre *verbale* », c'est-à-dire avant tout une question de mots. La structure allégorique, qui n'est qu'un moyen de fictionnaliser le conflit, s'appui sur un réseau thématique qui renvoie immédiatement au champ sémantique de l'*agôn*, de la bataille. Il suffit de passer en revue les titres de quelques pièces [*La Querelle des Théâtres* de Lesage et La Font*, Le Régiment de la Calotte* de Fuzelier, Lesage et d'Orneval*, La Dispute de Melpomène et de Thalie* de Biancolelli et Legrand, *L'Opéra-Comique assiégé* de Lesage et d'Orneval*, La Querelle/Dispute du tragique et du comique* de Romagnesi*, Melpomène vengée* de Boissy]*,* pour que le lecteur soit acheminé au centre de cette métaphore guerrière.

[218] Pour cette triple configuration de l'allégorie dramatique, on renvoie à l'étude de Martial Poirson, *Les Audiences de Thalie*, *La Comédie allégorique, Théâtre des idées à l'âge classique,* Classique Garnier, 2013, pp. 32-36.

[219] Nous adaptons ici la formule généralisée de Gérard Genette, définissant la « transtextualité » ou transcendance textuelle, en tant qu'objet de poétique, comme « tout ce qui met le texte en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes », voir Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, p. 7

L'allégorie organise, sur le plan symbolique, une forme de lynchage de son adversaire. La violence symbolique qui se déploie dans le texte peut être ainsi décrite en la rapprochant d'un combat dans lequel le polémiste désarme son adversaire pour ensuite l'anéantir. Le polémiste se met par rapport à la cible dans une situation de force, où la violence répond au désir de l'éliminer en tant qu'adversaire, de l'annihiler en tant que locuteur, en somme, de la réduire au silence. D'où, la place centrale que, dans cette dynamique conflictuelle, occupe le jeu identitaire : c'est l'identité de l'adversaire qui détermine la place et le rôle qu'il occupe dans ce « champ »[220] de forces. Les actants de cette scène allégorico-polémique ne pouvaient qu'être les institutions mêmes personnifiées, Mesdames les Comédies Française et Italienne, Madame la Foire, et Monsieur l'Opéra Comique. Leur nom seul est profondément connoté, ainsi que le sont les emblèmes qui les rendent reconnaissables au public ; quoique qu'elle soient des « fictions toute verbales »[221], elles ne sont pas pourtant déréalisées mais au contraire elles renvoient directement à un hors-texte, elles sont visibles comme un miroir du monde qu'elles représentent. Cette transparence des sujets[222], le fait que ceux-ci soient si bien exposés et spectacularisés, s'adapte bien aux fins polémiques des auteurs : identifier la cible et la sanctionner. L'horizon du discours polémique reste ainsi toujours la mise à mort de l'autre. Shoshana Felman le souligne :

> Quel que soit le sujet de la polémique, le discours polémique est toujours, à un certain niveau, un discours *sur la mort*, *de la mort*, un discours sur l'*acte de tuer*. L'enjeu de la polémique, si symbolique soit-il, est le meurtre de l'adversaire[223]

---

[220] On se réfère ici à la notion de « champ » telle qu'elle a été formulée par Pierre Bourdieu, à savoir « un espace social, dans lequel se trouvent situées des forces agissant sur tous ceux qui y entrent et de manière différentielle selon la position qu'ils y occupent. […] Le champ du pouvoir est l'espace des rapports de forces entre des agents ou des institutions ayant en commun de posséder le capital nécessaire pour occuper des positions dominantes dans les différents champs (économique ou culturel notamment). Il est le lieu de luttes entre détenteurs de pouvoirs (ou d'espèces de capital) différents qui ont pour enjeu la transformation ou la conservation de la valeur relative des différentes espèces de capital qui détermine elle-même, à chaque moment, les forces susceptibles d'être engagées dans ces luttes ». « Le champ littéraire », in : Actes de la recherche en sciences sociales. Vol. 89, septembre 1991. Le champ littéraire. pp. 3-46 et « L'économie des biens symboliques », Cours du Collège de France à la Faculté d'Anthropologie et de Sociologie de l'Université Lumière Lyon, *Cahiers du Groupe de Recherche sur la Socialisation*, N°13, 2e trim. 1994, Lyon, Université Lumière Lyon 2, p.12.

[221] C'est ainsi que Pierre Fontanier définit la personnification : « Elle consiste à faire d'un être inanimé, ou d'un être abstrait et purement idéal, une espèce d'être réel et physique, doué de sentiment et de vie, enfin ce qu'on appelle une personne ; et cela, par simple façon de parler, ou par une *fiction verbale* », in *Les figures du discours,* p. 114.

[222] Comme le souligne encore Pierre Fontanier, ces personnifications allégorisantes ne laissent pas de place au « double sens » de l'allégorie, entendue comme l'ensemble d'un sens littéral et un sens spirituel, « un pensée sous l'image d'une autre pensée », au contraire, elles procèdent en effet par « allégorisme », c'est-à-dire par « métaphore prolongée et continue, qui, lors même qu'elle s'étend à toute la proposition, ne donne lieu qu'à un seul et unique sens, comme n'y ayant qu'un seul et unique objet d'offert à l'esprit », *ibidem*, p. 116. On est ici à l'opposée de ce qu'écrit Isabelle Martin pour qui « la personnification par dénomination d'une troupe ou d'un genre », d'un institution ou d'un événement, qu'elle appelle *allégories d'artefact*, « est insuffisante pour créer une allégorie visible, compréhensible, pour le risque d'hermétisme inhérent à sa figure », Isabelle Martin, « Monsieur l'Opéra-Comique, Madame la Foire et autres personnages, ou pourquoi s'auto-représenter sur la scène de l'opéra-comique ? », in *L'invention des genres lyriques français et leur redécouverte au XIXe siècle,* coordination de Agnès Terrier et Alexandre Dratwicki, Symétrie, 2010, p. 157.

[223] Shoshana Felman, « Le discours polémique » in *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1979, n° 31, p. 192

On trouve donc les pièces qui se rangent dans le champ sémantique de l'agonie, de la mort : *La Foire renaissante* de Biancolelli, *L'Ombre de la Foire, Le Funérailles de la Foire*, *Le Rappel de la Foire à la vie* de Lesage, Fuzelier et d'Orneval, Les *Spectacles malades* de Lesage et D'Orneval, et *Le Réveil de l'Opéra-Comique* de Carolet. Mais l'allégorie guerrière n'est pas la seule qui fait écho à une dimension proprement polémique : on trouve encore une série de pièces dans lesquelles l'allégorie judiciaire est utilisée pour « déterminer l'argument de la pièce même ainsi que son système énonciatif et sa finalité axiologique ». Pour J.-F. Chevalier, auteur de l'article « Polémique » dans Le *Dictionnaire du littéraire*, le polémique « relève avant tout du domaine judiciaire puisque son dessein est d'emporter l'adhésion des témoins ou juges en disqualifiant la partie adverse »[224]. Sous la forme du débat judiciaire, de la joute verbale, l'auteur présente un dialogue entre personnages allégoriques soutenant chacun une thèse opposée. Dans les comédies allégoriques dites « à audience », comme *Le Procès des théâtres* de Biancolelli, le prologue du *Roi de Cocagne* de Marc-Antoine Legrand, *Le Serdeau des théâtres* de Fuzelier, Les *Couplet en procès* de Lesage et D'Orneval et *Les Audiences de Thalie* de Carolet, Apollon, Momus, les Muses et la Folie sont réunis sur le Mont Parnasse : ils passent en revue, pour les juger, les pièces représentées sur les théâtres parisiens, souvent personnifiées, et qui viennent sur scène tenir leur harangue. Le passage en revue des pièces contemporaines, se faisant donc l'écho de la vie des théâtres, relève en même temps d'un discours critique, une réflexion a posteriori sur les enjeux de la création dramatique. C'est la figure d'Apollon, qui, à sa fonction traditionnelle de pourvoyeur d'inspiration poétique, ajoute celle, politique, de prince du Royaume des lettres, ce qui lui permet de saisir la double dimension, allégorique et critique, des textes considérés : personnage du mythe parnassien, il justifie le recours à l'allégorie ; législateur et juge, il est légitimé à exercer contrôle et censure sur les œuvres. De même, le choix du lieu n'est pas anodin : le Parnasse devient un espace de discussion, de délibération ; il est l'équivalent allégorique de ce qu'on nomme la République des Lettres et qui révèle la nécessité, pour l'auteur polémique, d'offrir un cadre institutionnel au débat littéraire, de porter ce même débat d'une régulation privée à une juridiction publique. Par le moyen de l'allégorie, l'auteur-polémiste transforme la scène théâtrale en espace de délibération : le spectateur a non seulement une place de destinataire mais également une place de juge ou d'arbitre. Le texte lui accorde un pouvoir, celui de trancher entre le bon et le méchant, la vérité et le mensonge, l'admirable et l'exécrable. Par la mise en place d'un dispositif herméneutique ouvert, l'auteur s'en remet à la compétence du spectateur : celui-ci n'est pas seulement le filtre à travers lequel l'auteur polémiste essaye de représenter le monde et d'organiser les relations entre le texte et le hors-texte, mais il occupe le rôle d'un véritable actant de la scène, c'est-à-dire de quelqu'un qui agit, qui participe à l'action, sur laquelle il peut faire prévaloir son droit et son pouvoir à prononcer un jugement. Il faut pourtant bien retenir que le débat qui s'ouvre s'avère être tout à fait factice : il est orienté et organisé en fonction de l'effet visé par l'auteur, de la position qu'il voudrait que le spectateur fasse la sienne. Il ne faut jamais oublier que la pièce polémique reste toujours, à notre avis, un outil de propagande, et que, de ce fait, elle ne peut être qu'une représentation orientée du réel, fortement connotée du point de vue idéologique et qui vise toujours à obtenir un effet prévu,

[224] Jean-Frédéric Chevalier, « Polémique », Le Dictionnaire du littéraire, Paris : Presses Universitaires de France, 2002, p.453. On pourrait également reformuler en disant que ce n'est pas le polémique qui relève « avant tout du domaine judiciaire », mais, au contraire, c'est le discours judiciaire qui relève avant tout du domaine polémique.

à être efficace. Il s'agit, pour l'auteur-polémiste, de prendre le pouvoir de la parole, c'est son usage actif qui lui intéresse. Sa parole, pour employer une expression de Barthes, est une « parole missionnaire, conçue d'une façon purement instrumentale », et encore une parole performante qui véhicule le projet d'une transformation, qui s'attache à une « histoire chaude, en train de se faire […] et qui a, en quelque sorte, labouré l'histoire, l'a fait exister comme réseau des traces, comme une écriture opérante, déplaçante »[225]. Dans l' « écriture de l'événement » il n'existe plus cette distance, nécessaire à l'acte de jugement des historiens, entre discours et action. C'est le passage par la parole qui fait l'événement, c'est le fait de l'actualiser dans une histoire, de le rendre digne d'un récit susceptible d'être livré à la multiplicité des interprétations. L'écriture polémique est une écriture qui répond à cette urgence de dire ; elle fonctionne bien « à chaud » – « on ne polémique pas avec les morts » avertit C. Kerbrat-Orecchioni – ce qui explique l'importance des thèmes d'actualités comme objets de débats. Elle est donc une écriture *de circonstance*, dans le sens où Goethe entendait déjà cette expression, lorsqu'il affirmait résolument : « Mes poèmes sont tous des poèmes de circonstance, ils s'inspirent de la réalité, c'est sur elles qu'ils se fondent et reposent »[226]. Écriture événementielle, donc, au sens où elle fait référence à un fait, s'approprie le présent, dit la réalité. Analyser le phénomène d'appropriation de l'événement par l'écriture polémique veut dire non seulement enquêter les stratégies de représentation mises en place par l'auteur, mais également tourner l'attention à l'ensemble de la société qui y est représentée, donnée en spectacle, impliquée dans le récit, car toute représentation *de* l'événement est en même temps participation *à* l'événement.

Mais qu'est ce qu'on entend exactement quand on parle de « théâtre d'actualité » ? Dans une thèse récemment soutenue, Ch. Bouteille-Meister définit le « théâtre d'actualité »[227] selon trois critères : premièrement, l'univers de représentation mis en scène doit être en continuité avec l'univers d'existence des spectateurs, quand bien même il serait fictionnalisé par une transposition allégorique. On se trouve ici dans une première modalité de convocation de l'actualité qui relève d'un « régime de l'allusion »[228], c'est-à-dire de mise en relation du *non dit* du texte à l'horizon du spectateur. Le texte polémique mise sur la capacité du spectateur à reconnaître un implicite, par le fait que les deux partagent le même système des références. C'est sur cette capacité du lecteur, que l'auteur s'appui pour donner au texte une dimension satirique ou parodique, jouant sur les discordances ou sur l'ironie. Deuxièmement, la fable de la pièce ne doit pas être tirée d'un ensemble « livresque classique » constituant la culture commune des spectateurs (mythologie ou histoire passée), mais fondée sur les récits de témoins vivants ou sur des documents historiques de l'histoire en

---

[225] Roland Barthes, « L'écriture de l'événement », in *Communications*, 12, 1968. Mai 1968, p. 108-109.

[226] « Le monde est si grand, si riche et la vie offre un spectacle si divers que les sujets de poésie ne feront jamais défaut. Mais il est nécessaire que ce soient toujours des poésies de circonstance ; autrement dit, il faut que la réalité fournisse l'occasion et la matière. Un cas singulier devient général et poétique du fait précisément qu'il est traité par un poète. Mes poèmes sont tous des poèmes de circonstance, ils s'inspirent de la réalité, c'est sur elle qu'ils se fondent et reposent. Je n'ai que faire des poèmes qui ne reposent sur rien », Eckermann, *Gespräche mit Goethe*, le 18 septembre 1823, éd. Brockhaus, Leipzing, 1916 [*Conversations de Goethe avec Eckermann* cité par Predrag Matvejevitch, Pour une poétique de l'événement, Paris : Union Générale d'Éditions, 1979, p. 65].

[227] Charlotte Bouteille-Meister, *Représenter le présent. Formes et fonctions de « l'actualité » dans le théâtre d'expression française à l'époque des conflits religieux (1554-1629)*, thèse de doctorat, Université Paris Ouest Nanterre La Défense, octobre 2011.

[228] Pierre Frantz, « Entre journal et épopée: le théâtre d'actualité de la Révolution », Studi Francesi, 169 (LVII/I), 2013, p. 18.

train de se faire, et sur l'expérience d'une situation ou sur le souvenir d'un événement partagé au présent par l'ensemble de la communauté spectatrice. Dans ce sens, la *fable polémique*, qui est donc à entendre au sens brechtien de « mise à plat diachronique du récit des événements »[229], doit incorporer l'événement, au niveau de la *mimesis*. On développera ce point plus loin dans le texte. Pour l'instant il suffit de retenir que la fable polémique peut être considérée comme la mise en intrigue des relations que les actants (le polémiste - la cible - le destinataire) entretiennent à l'intérieur d'un *scénario* polémique. Enfin, le mode de réception de ces pièces doit être direct et non pas allégorique (quand bien même la référence serait parfois voilée ou cryptée), c'est-à-dire qu'elles doivent mettre en jeu un *ici et un maintenant* bien précis, à savoir un événement ou une situation dont le public peut avoir une perception directe, où il est immergé, et non pas un présent à lire selon une logique du « détour ». On dira, pour ce qui concerne la pièce polémique, que ce mode de réception correspond, tout à fait, à l'*effet* que l'auteur vise à produire sur le spectateur par l'intermédiaire d'une fable. Au fond, cette fable que racontent les textes polémiques est toujours la même : le polémiste cherche à rallier à sa cause le spectateur ; ainsi, il parvient à inverser le rapport de force : l'adhésion dont la cible bénéficiait au début, est finalement tournée à l'avantage du polémiste. Pourrait-on dire que, pour être vraiment plongé dans l'actualité, ce théâtre ne peut pas s'abstenir d'agir sur elle ? C'est en ce sens-là, que les pièces polémiques rentrent à bon droit dans ce qu'on vient de définir « théâtre d'actualité », pas seulement parce qu'elles relèvent du quotidien de la vie théâtrale, ou parce qu'elles sont en prise avec l'immédiateté de l'événement, mais plutôt parce qu'elles font du présent un espace ouvert de discussion et d'interprétation, de réflexion critique et de transformation.

On revient encore sur la notion de « théâtre d'actualité », en disant que dans son étude sur la comédie allégorique, Martial Poirson propose une distinction entre « comédie de circonstance » et « comédie d'actualité » sur la base d'une considération concernant la faculté d'intégrer l'événement à la dramaturgie. Si la « comédie de circonstance » s'appuie sur « les événements, pour jouer des effets de réception, sans pour autant les intégrer », la « comédie d'actualité », se saisissant de l'actualité de son temps, à travers une forme de médiation symbolique, met en jeu, au contraire, « une dramaturgie en action ». Elle est un « théâtre en situation, qui joue de connivence avec le public », qui exhorte les spectateurs « à la prise de conscience et à la mobilisation collective » et qui prend appui sur la réalité référentielle contemporaine pour en offrir « un commentaire contradictoire dans le vif du sujet » ; bref, ce sont des pièces dont l' « efficacité performative » permet « tantôt d'exprimer un point de vue alternatif sur les faits historiques, tantôt d'engendrer de nouvelles croyances populaires susceptibles de se propager »[230]. Il faut pourtant préciser que l'auteur ne place pas les "pièces polémiques" dans la catégorie de la "comédie d'actualité : bien qu'elles reposent sur des ressorts dramatiques comparables, les « comédies polémiques » – écrit-t-il – « sont investies d'une fonction bien différente, relevant d'une critique dramatique en action, qui fait écho aux grands débats esthétiques et tout particulièrement, théâtraux et musicaux du temps ». C'est pour cette raison qu'il préfère les placer dans la catégorie des "comédies métaesthétiques". Par contre, à notre avis, c'est exactement cet écart, ce décalage, entre faits esthétiques et faits révélateurs des dynamiques économiques, sociales et politiques qu'il faut combler. Dans la tradition littéraire occidental,

[229] Anne Ubersfeld, Lire le théâtre I, Paris : Belin, 1996, p.43.
[230] Martial Poirson, *Les Audiences de Thalie*, op. cit., p. 311-317.

l'œuvre de circonstance est en général perçue comme étant au service d'une finalité extra-esthétique[231] (événement historique, célébration des Grands, plainte funèbre etc..), et, partant, elle ne rentre pas dans le canon du système littéraire. Cependant, dans le cas des « pièces polémiques », nous pouvons avancer l'hypothèse que ce caractère circonstanciel, qui présuppose l'acquisition d'une dialectique interactionnelle entre auteur, œuvre et contexte, se déploie sur une double voie qui permet, d'un côté, d'historiciser le système communicationnel, en tant que champ de la production littéraire, et, de l'autre, d'orienter le fait littéraire sur des motivations situationnelles. Les pièces polémiques se situent au croisement entre les genres de type littéraire et les pratiques discursives qui relèvent des catégories extra-littéraires (études de mœurs, textes rhétoriques, philosophiques, politiques ou idéologiques etc). Pour utiliser une expression de Todorov, on pourrait dire que le texte polémique peut alors se définir comme un *genre de discours*, pouvant donner lieu à un discours de type littéraire, mais possédant des "parents" non littéraires[232]. Ce qui conduit, pour Todorov, à « nier la légitimité d'une notion structurale de "littérature", à contester l'existence d'un "discours littéraire" homogène » et à indiquer qu'« à la place de la seule littérature apparaissent maintenant de nombreux types de discours qui méritent au même titre notre attention »[233]. Par le fait que le texte polémique n'est en effet pas attaché à un genre donné, mais peut s'informer dans plusieurs genres, il s'apparente d'une forme de littérature hybride, où le concept d'intertextualité tient une place fondamentale. Entendue dans un sens restreint, l'intertextualité désigne la présence d'un texte dans un autre texte : jeux de récurrences, d'emprunts et d'échos, de citations et d'allusions, formes de reprise et de réécriture, pratiques de recyclage et de plagiat. Dans le cas des pièces polémiques, il faut pourtant élargir le champ opérationnel de l'intertextualité, sans réduire sa pertinence au domaine littéraire : il ne s'agit pas seulement de déterminer la relation entre un texte et d'autres qui l'ont précédé ou suivi, mais aussi d'impliquer que le texte lit et réécrit l'ensemble des discours sociales dans lequel il est situé. On s'appuie ici sur la notion d'intertextualité telle qu'elle a été formulée par Julia Kristeva, qui élabore à son tour le concept de dialogisme chez Bakhtine. Essayant de ne pas la réduire au sens banal de "critique des sources" du texte, elle envisage l'intertextualité en tant que méthode par laquelle le texte peut être envisagé en relation à la société et à l'histoire. La société même est redéfinie en tant que texte ou ensemble d'intertextes :

> La méthode transformationnelle nous mène donc à situer la structure littéraire dans l'ensemble social considéré comme un ensemble textuel. Nous appellerons intertextualité cette inter-action textuelle qui se produit à l'intérieur d'un seul texte. Pour le sujet connaissant, l'intertextualité est une notion qui sera l'indice de la façon dont un texte lit l'histoire et s'insère en elle. Le mode concret de réalisation de l'intertextualité dans un texte précis donnera la caractéristique

[231] Du même avis semble être Isabelle Martin lorsqu'elle hésite à considérer la « pièce polémique » en tant que « pièce de circonstance », préférant « réserver cette dénomination pour les pièces qui ont le but de célébrer un événement public ou national extraordinaire », Isabelle Martin, *Le théâtre de Foire*, op. cit, p. 210.

[232] « Chaque type de discours qualifié habituellement de littéraire a des « parents » non littéraires qui lui sont plus proches que tout autre type de discours « littéraire ». [...] Ainsi l'opposition entre littérature et non-littérature cède la place à une typologie des discours », in Tverzan Todorov, *Les genres de discours*, Paris, Seuil, 1978, p. 25.

[233] Tverzan Todorov, « La notion de littérature ». In : Kristeva, J., Milner, J.-C. & Ruwet, N. (éds), *Langue, discours, société*, Paris : Seuil, 1975, p. 363-364.

majeure ("sociale" ou esthétique") d'une structure textuelle[234].

Différemment de l'écriture parodique, considérée en tant que « transposition ludique d'un texte singulier » où la focalisation reste attachée au lien cible-parodie, l'écriture polémique se caractérise par une diminution de la fonction référentielle, qui renvoie au texte-cible comme référence directe, à l'avantage d'une fonction herméneutique, laquelle, à partir d'une intertextualité élargie qui met en relation le texte avec les multiples discours qui le traversent (références socio-historiques, philosophiques, journalistiques, etc.), opère un double décodage de sens, à la fois textuel et contextuel. Si la parodie dramatique demeure un fait purement littéraire[235] – bien que sa « perceptibilité »[236] dépende évidemment de la compétence du lecteur et du contexte socio-culturel de son énonciation, elle reste toujours une fait *interne* à la littérature -, la pièce polémique, dont la cible est largement extratextuelle (un événement, une institution, une personnalité, etc.), opère dans un champ proprement culturel. Suivant l'hypothèse déjà évoquée par Julia Kristeva, on pourrait dire que la pièce polémique est une structure textuelle à caractère à la fois esthétique et social. Par le fait qu'elles se réalisent par un aller-retour permanent entre éléments textuelles et extratextuels, on peut affirmer que les pièces polémiques fonctionnent sur un *mode sériel ou circulaire*[237] : elles se commentent, s'imitent, se répondent, en intégrant chaque fois, à l'intérieur de leur structure, les conditions de production et de réception qui en complètent et en assurent l'interprétation globale. Ce qui nous permet de faire une analyse croisée des pièces et de figurer des véritables « cycles dramatiques », comme celui qui déclenche de la représentation de *L'impromptu de la Folie*, pièce que Marc-Antoine Legrand fit représenter à la Comédie Française, le 5 novembre 1725. Dans le prologue de cette pièce, l'allégorie de la Comédie Française, suivant le conseil de la Folie, muse des théâtres forains, décide de donner un ambigu-comique, genre alors très en vogue à la Foire. Dans *La Française Italienne*, la deuxième petite pièce qui compose l'ambigu-comique, Legrand adopte le style des Italiens,

---

[234] Julia Kristeva, « Problèmes de la structuration du texte », in M. Foucault, R. Barthes, J. Derrida et alii, *Théorie d'ensemble,* Paris, Seuil, 1968, p. 312.

[235] Ce qui explique le fait qu'elle fasse toujours l'objet de traitements théoriques au sein des études littéraires et des genres, de Lanson à Genette, en passant pour Linda Hutcheon *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth Century Art Forms*, New York and London, Methuen, 1985, jusqu'à arriver aux travaux les plus récents sur la parodie dramatique, à savoir : à savoir Isabelle Degauque, *Les Tragédies de Voltaire au miroir de leurs parodies dramatiques d'*Œdipe *(1718)* à Tancrède *(1760)*, Paris, Champion, 2007; *Parodier l'opéra : pratiques, formes et enjeux*, sous la direction de Pauline Beaucé et Françoise Rubellin, Espace 34, 2015, 272p ; Judith Le Blanc : *« Avatars d'opéras : Parodies et circulation des airs chantés sur les scènes parisiennes (1672-1745) »,* Paris : Garnier et Pauline Beaucé : *« Poétique de la parodie dramatique d'opéra au XVIIIème siècle en France (1709-1791) »* à paraître.

[236] Gérard Genette, *Palimpsestes, la littérature au second degré,* Paris Seuil, 1982, p. 435.

[237] On applique ici la notion de "série" ou "cycle dramatique", telle qu'elle a été proposée au sein de l'étude collective portant sur l'écriture parodique au XVIIIe siècle, qui s'est achevée par la publication du volume *Séries parodiques au siècle des Lumières,* Textes réunis par Sylvain Menant et Dominique Quéro, Paris, P.U.P.S., 2005, 436 p. Concernant la définition du terme de *série*, les auteurs de l'introduction écrivent : « Nous appelons donc série non pas forcément une collection explicite, telle qu'un roman et ses suites, un recueil et ses modèles déclarés, mais tout un ensemble fondé sur les rapports que le public peut et doit saisir pour appréhender la totalité, ou l'essentiel, du sens et de la portée de l'œuvre. » (S. Menant). Les bénéfices que peut en tirer la recherche littéraire sont explicites : « [...] l'approche "sérielle" d'un tel ensemble de petits textes sans prétentions [les parodies satiriques et politiques, ndr] est bien propre à en faire ressortir, sinon à proprement parler la valeur littéraire, du moins l'indéniable intérêt dans le cadre d'une approche renouvelée de la littérature comme pratique sociale, très souvent anonyme, et plus ou moins collective » (D. Quéro).

s'appropriant notamment un rôle de Pantalon (interprété par Armand), un rôle d'Arlequin (interprété par la fille de Legrand) et un rôle de cantatrice imitant Ursula Astori, chanteuse de l'Hôtel de Bourgogne. Peu de temps après, le 15 décembre 1725, les Comédiens Italiens contre-attaquent et dénoncent ce pillage dans une pièce intitulée *L'Italienne Française*, où ils contrefont à leur tour les Comédiens Français, ridiculisant plusieurs de leurs meilleurs succès dramatiques (tels que *Le Joueur* de Regnard et *L'Esprit de contradiction* de Dufresny), et prennent pour cible le personnage de Crispin, joué par Colombine. La pièce italienne tombe dès la première représentation, mais les Italiens n'abandonnent pas l'entreprise de vengeance : en janvier 1726, ils mettent en scène une pièce intitulée *Le Retour de la tragédie française*, où ils rapportent notamment que *L'Italienne Française* aurait été victime d'une cabale organisée par les Français. Puis c'est le tour de la Foire : Fuzelier rallie les travestissements de la Comédie-Française dans *L'Ambigu-Comique* (février 1726) et Marc-Antoine Legrand, le pilleur des mots, devient ensuite la cible préférée de plusieurs pièces foraines : il est caricaturé sous le nom de Crottin dans *Le Retour de la chasse du cerf* (La Font, octobre 1726), et sous le nom de Monsieur Desbroutilles dans *Les Comédiens corsaires* (Lesage, Fuzelier et d'Orneval, septembre 1726) où les Forains se plaignent de se faire voler leurs « marchandises » par leurs voisins Italiens et Français. Même succession d'événements à l'occasion de la première représentation, à la Comédie Française, le 6 juillet 1729, de la pièce de Du Mas d'Aigueberre intitulée *Les Trois Spectacles*, un ambigu-comique composé d'un prologue et de trois petites pièces en un acte : *Polyxène*, tragédie en vers, l'*Avare amoureux*, comédie en prose, et *Pan et Doris*, pastorale héroïque en vers libres, qui est une espèce d'opéra. Ce « monstre à trois tête » sollicite immédiatement la réponse des forains dans *Les Spectacles malades* de Lesage et D'Orneval (20 août 1729) et des Italiens, qui mettent en scène une pièce critique de Boissy intitulée *Melpomène vengée ou le Trois Spectacles réduit à un et les Amours des Déesse à rien* (3 septembre 1729).

Le cas des « séries polémiques » nous montre jusqu'à quel point, à la faveur de la concurrence, s'opère une sorte de contamination entre les théâtres. L'enjeu est de voir comment le discours polémique s'organise entre ces textes, et quel peut être son incidence sur le système théâtral parisien. Comme l'explique bien Dominique Garand, le discours polémique vise :

> moins l'éviction ou la conversion d'une cible que la création d'une connivence, d'une conscience de groupe élaborée à même cet objet honni par tous. L'effet le plus immédiat du discours polémique est sans doute moins la transformation de l'autre que l'émulation auprès des individus qui partagent le même discours[238].

Le concept d'intertextualité, tout comme celui d'émulation, qui évoque aussi des procédés de contamination, de circulation, de mélange des formes et des style, mettent en lumière la capacité qu'aurait le texte polémique de contester, ou mieux de transgresser les limites entre discours littéraire et discours extralittéraire, et par là de contribuer à renouveler la poétique des genres, le statut de l'écrivain et corrélativement la conception même de littérature, ou mieux de ce qui est littérature et de ce qui ne l'est pas. Les pièces polémiques, comme nous l'avons déjà évoqué ailleurs, appartiennent à un système culturel tenu pour secondaire, à une

[238] Dominique Garand, « Propositions méthodologiques pour l'étude du polémique », in *États du polémique*, sous la direction de Dominique Garand et Annette Hayward, Québec, Éditions Nota Bene, 1998, p. 234.

région de la culture marginale, et par là elles sont investies de connotations esthétiques d'ordre négatif ou dépréciatif : il suffit de rappeler l'anathème qui frappe l'apparition sur scène de la pièce de Du Mas D'Aigueberre, *Les Trois Spectacles*, désignée par des épithètes comme « monstrueux », « pathologique », « bâtard »,, car, en effet, ce qui entraîne la "bâtardise" de cette pièce c'est le fait qu'elle contrevient à la règle bien intégrée dans le système classique « qui veut que l'on ne mélange pas les genres »[239], situation renchérie par le fait qu'elle voit le jour sur les planches de la plus éminente institution visant à préserver ce système, la Comédie Française. C'est donc en ce sens qu'il faut considérer prétendue "minorité" de ces pièces, c'est-à-dire au sens où Gilles Deleuze parle de « littérature mineure »[240], qui n'est pas celle d'un langage mineur mais celle d'une langue qui creuse la langue majeure et qui est susceptible de mettre en question le statut fixé d'une culture officiel. Ce que les pièces polémiques ont le mérite de faire ressortir, rien que par leur seule existence, c'est que, dans le système du théâtre français du XVIIIe siècle, aux hiérarchies littéraires correspondent autant de hiérarchies sociales administratives ou institutionnelles et que, dans tel système, les conventions génériques, comme l'explique de façon fort pertinente Paul Stefanek, « constituent le chaînon qui unit les aspects esthétiques et sociaux » », par conséquent seule « une théorie historique des conventions dramatiques » peut nous aider à discerner « ce que sous-tend la forme théâtrale »[241]. Ce n'est enfin qu'en assumant la perspective théorique d'une historicité des genres substantielle que l'on pourrait tirer des hypothèses sur la démarche de leur évolution. Pour conclure, en adaptant des catégories issues de la théorie bakhtinienne des genres, et notamment celles qui concernent distinction entre genres premiers et genres seconds, on pourrait affirmer que l'importation, qui résulte du phénomène d'intertextualité mis en œuvre par la production polémique, de catégories génériques "étrangères" au sein d'autres catégories génériques relativement stables et figées serait, au moins en partie, responsable de l'évolution des genres mêmes :

> À chaque époque de son développement la langue écrite est marquée par les genres du discours et non seulement par les genres seconds (les genres littéraires, scientifiques, idéologiques), mais aussi par les genres premiers (les types du dialogue oral — la langue des salons, des cercles, le langage familier, quotidien, le langage socio-politique, philosophique, etc.). L'élargissement de la langue écrite qui s'annexe diverses couches de la langue populaire entraîne dans tous les genres (genres littéraires, scientifiques, idéologiques, familiers, etc.) la mise en œuvre d'une procédure nouvelle dans l'organisation et le fini du tout verbal et une modification de la place qui y sera faite à l'auditeur ou au partenaire, etc., ce qui conduit à une restructuration et à un renouvellement d'une ampleur plus ou moins grande des genres du discours. Quand la littérature, au gré de ses besoins, puise dans les couches correspondantes (non littéraires) de la littérature populaire, elle puise obligatoirement dans les genres du discours à travers lesquels ces couches se sont actualisées[242]

---

[239] Pour un cadre plus exhaustif de la notion de "bâtardise" dans les études littéraires et théâtrales voir le volume collectif, *La scène bâtarde entre Lumières et Romantisme*, (dir.) Philippe Bourdin et Gérard Loubinoux, Service Universités Culture, 2004.

[240] On emprunte la suggestion de cette référence à Martial Poirson, in « *La Comédie allégorique : un genre mineur en mode majeur* », op. cit. p. 409. Il cite : « Une littérature mineure n'est pas celle d'une langue mineure, plutôt celle qu'une minorité fait dans la langue majeure", in Gilles Deleuze et Félix Guattari, Kafka. Pour une littérature mineure, Paris, Minuit, 1996, chap. 3 : "Qu'est ce qu'une littérature mineure », p. 29.

[241] Paul Stefanek, « Remarks on Aestetics and Sociology of Drama », *Mask und Kothurn*, t. XXV (1979), n° 1-2, p. 139.

[242] M. Bakhtine, *Esthétique de la création verbal*, Paris, Gallimard, 1984, p. 271

Les pièces polémiques sont des œuvres de théâtre mais elles sont aussi des œuvres *sur* le théâtre : à l'intérieur du système clos et parfaitement autoréférentiel de la culture classique, elles sont le lieu de réalisation d'une altérité, lieu de résistance et d'opposition. Le champ de bataille qu'évoquent ces textes est beaucoup plus qu'une représentation fictive des débats et des jeux de force en œuvre dans la société du spectacle du XVIIIe siècle, il révèle, comme l'écrit Alain Viala – quoiqu'en limitant l'analyse au champ littéraire –, que ce champ devient, lui-même, « objet de l'imagination classique ». On cite intégralement :

> Nombre d'œuvres de l'époque classique prennent pour sujet l'un ou l'autre des éléments de la vie littéraire, mais il en est aussi qui en proposent des représentations globales. Partiales et abondantes en mythes, elles manifestent que *le champ littéraire devient un objet de l'imaginaire classique.* Et, à travers les primes de la fiction et de la polémique, elles désignent les lieux et enjeux des plus virulents conflits de hiérarchie alors en cours[243]

C'est ainsi que la polémique devient un stimulant intellectuel, comme l'estimait déjà l'auteur de l'article « polémique » du dictionnaire de Trévoux [Nancy 1738-1742], en admettant, même avec quelque réticence, que les livres *polémiques*, « que les Auteurs écrivent les uns contre les autres, et où ils se critiquent quelquefois avec trop d'aigreur […] sont fort utiles dans la République des Lettres ».

***

C'est surtout autour de la définition d'un *genre* que les études dont on vient d'ébaucher une trace se sont attardées. Ces types de réflexions nous invitent à établir des distinctions, voire à isoler des éléments typologiques textuels, envisageant la construction artificielle d'un système d'appartenance générique. Au sein des études littéraires, voilà toute la question : peut-on avancer, face à un composé variable de plusieurs facteurs, la définition d'un « genre » ? Est-il possible de réduire la diversité des textes à un petit nombre de formes relativement stables? Quels risques se profilent dans de tels efforts de spécification ?

Penser le genre c'est avant tout poser la question du rapport entre les formes et les fonctions, entre un certain degré de conventionalité et un système d'attentes qu'implique la structure du fait littéraire. Une telle démarche ne peut que difficilement s'appliquer à notre étude et cela pour des raisons différentes. Premièrement, parce que l'ensemble de textes qui font l'objet de notre analyse ne présente aucune uniformité formelle : prologues dramatiques, comédies en un acte, épisodes héroï-comiques, parodies, pièces allégoriques ou satiriques ne sauraient appartenir à une seule catégorie générique. En outre, chaque texte, pris dans sa singularité, peut aussi, sur un mode dynamique, « en particip[er] d'un ou de plusieurs genres »[244]. Ainsi, au lieu de procéder à une catégorisation, fondée sur la reconnaissance des

---

[243] Alain Viala, Alain Viala, *Naissance de l'écrivain*, Paris, Éd. de Minuit, 1985, p. 153.

[244] On est ici dans le champ de la « *généricité* » tel qu'a été formulé par Jean-Michel Adam et Ute Heidmann dans *Le Texte littéraire. Pour une approche interdisciplinaire* (Louvain-la-Neuve, Academia Bruylant, « Au cœur des textes , 2009). Le concept de généricité, avancé pour décrire les modes de fonctionnement des textes sur le plan générique, implique un véritable changement de paradigme par rapport à la façon dont les genres ont été traditionnellement appréhendés. Pour les auteurs, chaque texte, dans la mesure où il sollicite un ou plusieurs genres pour constituer sa singularité générique, renvoie en effet nécessairement à un ou plusieurs référents génériques, à titre de modèles nécessaires pour que sa généricité se constitue et soit intelligible : « L'étiquette

spécificités bien délimitées, il faudra bien s'interroger sur les modalités concrètes de participation et de mobilisation des différents modèles génériques au sein de ces textes. En deuxième lieu, ces textes se caractérisent proprement par leur capacité à briser les lois et les frontières génériques. Ce qui devient pertinent dans notre analyse n'est pas la stabilité ou la conformité des textes à une classe générique, mais plutôt le conflit, le degré de transgression de tels textes par rapport aux genres constitués. Ce qui ne veut pas dire que le genre ne soit pas indispensable à la production comme à la réception d'un texte : la transgression suppose le genre, elle est, de toute façon, comme l'a écrit Foucault, « un geste qui concerne la limite »[245]. Des distinctions sont possibles et nécessaires, mais selon la façon dont elles apparaissent au sein du corpus et non comme un a priori. Il convient donc ici d'adopter une autre approche épistémologique, qui tente de penser le désordre, d'accepter l'hétérogénéité comme facteur irréductible, et non de le réduire, une approche qui vise non pas « à poser des concepts pour juger les *realia*, mais à se demander comment ces *realia* peuvent informer de possibles concepts »[246].

Nous avons donc posé un objet, un ensemble de textes, qui relève d'une certaine pratique discursive, qu'on pourrait définir "polémique", laquelle s'origine dans un phénomène socio-économique général, celui de la concurrence, où différents sujets, ou actants, s'affrontent pour revendiquer chacun sa légitimité prise dans ces rapports de forces. Il s'impose donc d'interroger la relation entre ces termes, d'étudier les opérations effectuées par les textes dans cet espace, ainsi que de caractériser ce dernier.

II.2
Le discours *polémique* au théâtre

Lorsqu'on touche à la vie théâtrale des XVIIe et XVIIIe siècles, on se trouve face à un rebondissement de querelles littéraires, combats d'idées, controverses entre auteurs : il suffit ici de faire mention de la querelle du *Cid*, du débat entre Bossuet et Caffaro à propos de la moralité du théâtre, suscité par certaines pièces de Molière, ou encore de la querelle des Bouffons, pour comprendre jusqu'à quel point le statut polémique a pu faire office de catalyseur dans le processus de mutation des formes et des contenus des phénomènes théâtrales. Néanmoins, on a pas encore bien approfondi, dans une perspective théorique, la question de la polémique en tant que forme d'organisation du discours, surtout en raison de la diversité des occurrences lexicales et sémantiques utilisées pour designer ce type de phénomène discursif, qui correspondent à d'autant des traditions disciplinaire différentes : histoire des sciences, histoire religieuse, histoire des idées, histoire littéraire etc. Il suffirait d'ailleurs de passer en revue la constellation de termes et les usages historiographiques

---

genre et les noms de genres ont tendance à réduire un énoncé à une catégorie de textes. La *généricité* est, en revanche, la mise en relation d'un texte avec des catégories génériques ouvertes. Cette mise en relation repose sur la production et/ou la reconnaissance *d'effets de généricité*, inséparables de l'effet de textualité. Dès qu'il y a texte - c'est-à-dire la reconnaissance du fait qu'une suite d'énoncés forme un tout de communication -, il y a *effet de généricité* - c'est-à-dire inscription de cette suite d'énoncés dans une classe de discours. La généricité est une nécessité socio-cognitive qui relie tout texte à l'interdiscours d'une formation sociale. Un texte n'appartient pas, en soi, à un genre, mais il est mis, à la production comme à la réception-interprétation, en relation à un ou plusieurs genres », in « Des genres à la généricité , dans *Langages*, n° 153, 2004, pp. 62-72.

[245] M. Foucault, « Préface à la transgression », *Critique*, n° 195-196, 1963, p. 754.

[246] Alain Viala « Un Temps des querelle », in *Littératures classiques* 2013/2, n° 81, p. 9.

gravitant autour de la dimension *polémique* – dispute, querelle, contestation, controverse, combat etc. – pour rendre compte de l'emploi assez extensif du mot. Le *Trésor de la langue française* définit ainsi le mot « polémique » :

> 1. Discussion, débat, controverse qui traduit de façon violente ou passionnée, et le plus souvent par écrit, des opinions contraires sur toutes espèces de sujets (politique, scientifique, littéraire, religieux etc.). 2. Genre dont relèvent ces discussions.

De même, les dictionnaires plus anciens ne semblent pas proposer un champ favori d'exercice de l'activité polémique, bien qu'il paraît évident qu'aux XVIIe et XVIIIe siècles, le terme s'applique par excellence au domaine théologique. Pour le *Dictionnaire de L'Académie française* [4ème édition 1762], est « polémique » ce « qui appartient à la dispute. Il se dit des disputes par écrit, soit en matière de Religion, soit en d'autres matières. *Ouvrage polémique. Traité polémique. Style polémique* ». Même pour le *Dictionnaire de Trévoux* [6ème édition 1771], l'adjectif « polémique » est « une épithète qu'on donne aux livres de dispute ou de controverse, principalement en matière de Théologie. Mais cela n'empêche point qu'on ne le dise en littérature, des livres où l'on entreprend la défense ou la censure de quelque opinion ». Enfin, dans l'*Encyclopédie*, le mot polémique est

> le titre ou épithète qu'on donne aux livres de controverse, principalement en matière de théologie. Ce mot vient du grec πόλεμος, *guerre, combat*, parce que dans ces sortes d'ouvrages on dispute sur quelque point de dogme ou d'histoire. Ainsi l'on dit *théologie polémique*, pour signifier une *théologie de controverse*. On donne aussi ce nom dans la littérature à tout écrit, où l'on entreprend la défense ou la censure de quelque opinion.

La distinction entre différentes valeurs graduelles du "polémique" met bien au jour les raisons de ce type de basculement d'une acception à l'autre du terme. Différentes acceptions se superposent et, souvent, se contaminent. Si l'histoire littéraire connaît depuis longtemps la notion de « querelle littéraire », dont le première usage systématique date exactement du XVIIIe siècle, dans le domaine théologique ou philosophique, bien qu'il s'agisse de raisonnements métaphysiques, d'argumentations savantes ou de procédés de réfutation scientifiques, il est plus commun d'employer des termes tels que « controverse » ou « dispute »[247], ce qui rend manifeste que la dimension polémique est une composante structurelle qui traverse tout champ disciplinaire[248]. La grande plasticité du terme n'empêche

[247] Richelet définit le terme de *dispute* comme : « combat d'esprit entre de savants hommes sur quelque matière de science, comme de Théologie, de Philosophie, etc. Contestation ». De même, Furetière et l'Académie introduisent sous le sens général de *dispute* des spécifications selon les pratiques : « il se dit aussi des actions qui se font dans les Écoles pour agiter des questions » (Académie) ; « Dispute : dans les Collèges est une contestation qu'ont les écoliers pour les places, pour les prix ou pour leurs exercices. On fait de longues disputes dans les Écoles de Théologie, de Médecine, etc. » (Furetière) ; « Disputer [...] se dit aussi en choses spirituelles et morales. Les Théologiens ont de tout temps *disputé* entre eux sur les questions de la grâce. On *dispute* aujourd'hui en Sorbonne, pour dire, on y soutient quelque thèse » (Furetière). C'est à partir de ses définitions qu'Alain Viala propose une distinction entre « dispute », qui correspond à « une pratique du débat contradictoire et ordonné, en forme d'argumentation raisonnée, entre savants », et « querelle » connotée, par contre, par « l'aigreur » et l' « animosité », in « Le Temps des querelles », *op. cit.,* p. 10.

[248] Pour un aperçu sur la relation entre le « polémique » et les différents domaines disciplinaires on renvoie aux deux volumes : « La Polémique au XVIIe siècle » *Littératures classiques*, n° 59, 2006/1, (dir.) Gérard Ferreyrolles, et surtout, « La Parole polémique » [(dir.) G. Declercq, M. Murat et J. Dangel éd., Paris, Champion,

pas de reconnaître une unité sémique fondamentale de tout discours à caractère polémique : c'est le « sème agonique »[249]. Dans tous les usages du polémique, il s'agit toujours de parler *contre*. Ce point fait déjà l'unanimité des lexicographes ; ainsi Furetière dans son *Dictionnaire Universel*, définit le polémique – et c'est peut être la définition la plus entendue du mot – en tant qu'« épithète qu'on donne aux livres des auteurs qui écrivent les uns contre les autres »[250], et Féraud affirme encore qu'est « polémique » ce qui « appartient à la dispute, à une guerre, à un combat »[251]. Se plaçant dans le champ sémantique de la lutte, connoté par cette isotopie guerrière, le mot « polémique » fonctionne donc comme « une métaphore lexicalisée »[252] : une polémique est une guerre métaphorique, et avant tout une « guerre de plume ». C'est dans cette perspective, celle de la prise en compte théorique de la dimension agonique dans l'analyse des phénomènes de la polémique, que se placent de nombreuses recherches récentes[253]. C'est l'étude des « différentes formes de dispute » et la façon dont elles participent du processus de création littéraire et artistique, que ces recherches proposent d'approcher, en faisant l'hypothèse que « l'émergence de nouveaux genres et de nouvelles formes rhétoriques à partir de formes plus anciennes procède des confrontations renouvelées dans la mise en discours des connaissances et leurs représentations »[254]. Prise au sens plus large, la dimension polémique est donc envisagée comme une dynamique structurante du champ culturel, et notamment littéraire, dans la première modernité. D'où, par exemple, la proposition très audacieuse d'Emmanuel Bury de substituer aux périodisations littéraires, fondées sur des critères génériques (l'opposition baroque/classique) ou des critères exogènes

---

2003], où l'on traite notamment des rapports entre polémique et philosophie, avec Jacques Brunschwig (« Aspects de la polémique philosophique en Grèce ancienne ») pour qui toute l'histoire de la philosophie « n'est rien d'autre que l'histoire des polémiques entre les philosophes » ; polémique et rhétorique avec Gilles Declercq (« Avatars de l'argument ad hominem : éristique, sophistique, dialectique ») qui envisage dans toute argumentation une composante par essence polémique, c'est-à-dire réfutative et seconde, répliquant à une affirmation/agression antérieure ; enfin « polémique et littérature », titre de la contribution de M. Murat, pour qui la « dimension polémique » est essentiellement « constitutive » du discours ou acte littéraire, du fait qu'il s'énoncerait toujours contre un discours littéraire autre.

[249] On reprend une expression usée par Gérard Ferreyrolles : « Le propre du terme *polémique* est d'absorber le sème agonique et de subsumer ainsi ces diverses catégories », in « Le XVIIe siècle et le statut de la polémique », *Littératures classiques* 2006/1 (N° 59), p. 14.

[250] Furetière, *Dictionnaire universel,* 1690. Le Dictionnaire de l'Académie n'enregistrera le mot qu'à partir de son édition de 1718. Il faut préciser, comme le fait C. Kerbrat-Orecchioni, que la première attestation (1578 : « chanson polémique » = chanson guerrière) est de 140 ans antérieure à l'entrée du mot dans le dictionnaire : « dès 1584 (préface aux *Tragiques* de d'Aubigné : « ... deux livres d'épigrammes, puis de polémiques »), le terme reçoit son sens contemporain », in Catherine Kerbrat-Orecchioni, « La polémique et ses définitions », dans Nadine Gelas et Catherine Kerbrat-Orecchioni (éds), *Le discours polémique,* Lyon, PUL, 1980, p. 3

[251] Jean-François Féraud, *Dictionnaire critique de la langue française* (Marseille, Mossy 1787-1788)

[252] Catherine Kerbrat-Orecchioni, « La polémique et ses définitions », op. cit. p. 4.

[253] On se réfère ici notamment aux travaux de l'équipe du projet AGON, créée en 2010, dont les contributions théoriques s'avèrent être de très grande pertinence dans le domaine de notre recherche, constituant un référence essentiel, à savoir : « Le Temps des querelles » (2013/2), *Littératures classiques*, n° 81, 2013/2, sous la direction d'Alain Viala et Jeanne-Marie Hostiou ; « Les Théâtres institutionnels (1660-1848) : Querelles, enjeux de pouvoirs et production de valeurs », par Jeanne-Marie Hostiou, Marine Roussillon, Jessica Goodman, Stéphanie Loncle, Revue d'Histoire du Théâtre, Soixante-sixième année, 2014-I, n° 261, éd. de la Société d'Histoire du Théâtre ; enfin, « Scènes de dispute / Quarrel scenes : Dispute et dramaturgie en France et en Grande-Bretagne, XVIe-XVIIIe siècles / Dispute and dramaturgy in French and British Theatre, 16th-18th centuries », par Jeanne-Marie Hostiou et Sophie Vasset, **éd.** Arrêt sur scène / Scene Focus, n°3-2014 - IRCL/CNRS, 2014.

[254] Extrait de la page de présentation du projet Agon : « Généalogie de la création » [http://www.agon.paris-sorbonne.fr/fr/genealogie-de-la-creation]

(les événements politiques), une périodisation fondée sur les « querelles » : le moment classique ne se définit pas par un ensemble de préceptes fixés, mais « par le nombre et la densité des questions qu'il pose à la littérature » ; il n'est pas un point de la « doctrine » classique qui n'ait été formulé en contexte polémique[255].

Investissant les domaines les plus variés d'écrits, eux-mêmes fort différents par le ton, la forme ou le statut générique, le polémique, comme écrit Gérard Ferreyrolles, « se dit essentiellement au pluriel »[256]. Cela ne veut pas dire pourtant que notre objet demeure insaisissable et qu'il n'y a pas d'instruments d'analyse aptes à le dominer. Qu'est-ce qu'alors un discours polémique? Quels sont ses traits constitutifs ? Comment fonctionne-t-il ? Comment fonde-t-il sa propre légitimité? Ces questions nous permettront de mieux cerner les éléments de définition généraux qui paraissent finalement nécessaires avant toute analyse.

II.2.1 De quelques définitions du « polémique »

Dès sa première occurrence, on constate que le mot « polémique » est usé dans sa valeur adjectivale, c'est-à-dire en tant que qualité. À l'instar de termes tels que épidictique, didactique, délibératif etc., il se place dans l'ordre de la tonalité : le « polémique » n'est qu'un registre, un mode sur lequel un discours peut se réaliser, c'est moins ce qui est dit que la manière dont on le dit. Employé sous forme adjective, le *polémique* ne peut pas être enfermé dans une classe ou dans un type de discours, ayant précisément la particularité de les investir tous.

Plusieurs définitions insistent à mettre en avant cette composant « modale » comme caractéristique discriminante pour qualifier le polémique. Ainsi est polémique tout discours qui, s'inscrivant dans un contexte de conflictualité, vise à un affrontement « agressif », « violent » ou « vif »[257] et encore, pour donner une définition plus contemporaine, sera dit *polémique* « tout discours qui attaque une cible, laquelle est censée tenir ou avoir tenu un discours adverse, que l'énoncé polémique intègre, et rejette "agressivement" »[258]. Pour autant, ces tentatives de restreindre les traits définitoires du polémique à ces marques de modalisation – agressivité, violence verbale, *pathos*[259] – ne peuvent pas être exhaustives. La présence de ces signes n'est pas une condition *sine qua non* du discours polémique, tout au plus, elle peut être considérée comme un *effet*. C'est ce que soutient Garand lorsqu'il

---

[255] Emmanuel Bury, « Frontières du classicisme », *Littératures classiques* : « La périodisation de l'âge classique », dir. J. Rohou, n° 34, automne 1998, p. 233

[256] Gérard Ferreyrolle, « Le XVIIe siècle et le statut de la polémique », *Littératures classiques* 2006/1 (N° 59), p. 8

[257] Sans renvoyer encore à l'article définitionnel du *Trésor de la langue française* qu'on a déjà cité, on mentionne ici une définition plus ancienne, issue de l'édition lorraine du Dictionnaire de Trévoux [Nancy 1738-1742], qui met l'accent sur le caractère agressif des écrits polémiques : « Polémique : c'est « une épithète qu'on donne aux livres de dispute ou de controverse, et que les Auteurs écrivent les uns contre les autres, et où ils se critiquent quelquefois avec trop d'aigreur ».

[258] Catherine Kerbrat-Orecchioni, « La polémique et ses définitions », in Nadine Gelas et Catherine Kerbrat-Orecchioni (éds), *Le discours polémique,* Lyon, PUL, 1980, p. 24

[259] C'est l'avis de Christian Plantin, pour qui la polémique se réalise dans "un rapport langagier pétri de violence et d'émotion » (p. 390). Le pathos semble un facteur décisif : « pour le polémiqueur, un débat peut être légitimement considéré comme une polémique et explicitement désigné comme tel, dès qu'il y perçoit des émotions violentes de l'ordre de la colère et de l'indignation » (p. 406), dans « Des polémistes aux polémiqueurs », in Declercq, Gilles, Michel Murat & Jacqueline Dangel (éds). *La parole polémique*, Paris, Champion, 377-408.

introduit la notion de « conflictualité », phénomène d'une ampleur sémantique considérable, comme dénominateur commun des énoncés polémiques, remplaçant la notion d' « agressivité »[260]. Dans la même perspective, Amossy considère que la violence verbale constitue un « registre » [261] qui s'ajoute éventuellement, mais pas nécessairement, à la structure de la polémique, définie comme une « modalité argumentative », c'est-à-dire comme le traitement agonique d'un dissensus. Afin de démêler la question, et d'arriver à dire en quoi précisément consiste le *polémique*, il importe alors de distinguer, dans la lignée des travaux de Catherine Kerbrat-Orecchioni, les emplois du terme comme adjectif ou comme substantif. Ainsi *le* polémique est définit comme une forme communicative ou « action verbale », discursive, produite par un locuteur, alors que *la* polémique est définit comme un type d'échange ou « *pattern* interactionnel » dans lequel s'engagent des locuteurs :

> une polémique dénote un *échange* verbal, c'est-à-dire un ensemble de deux textes au moins qui se confrontent et s'affrontent, cependant que dans les expressions telles que « ouvrage », « traité », « attitude polémique », l'adjectif qualifie la production discursive de l'*une seulement des parties en présence,* mais dans laquelle nécessairement s'inscrit le discours de l'autre[262].

De telles réflexions constituent des ressources potentielles pour une reformulation de la notion de « polémique » en tant que forme communicative définie, qui met en œuvre un type spécifique de relation entre les participants et qui définit un espace où deux discours se posent et s'opposent. Dans l'échange polémique, c'est la prise en compte du discours de l'autre qui est essentielle. C'est dans cette perspective qu'il est envisageable de concevoir le *polémique*, en raison de sa nature essentiellement dialogique, non seulement comme une modalité de l'échange verbal mais comme une dimension constitutive du discours tout court.

S'appuyant sur la notion de dialogisme formulée par Bakhtine[263], des chercheurs, tels que Maingueneau, Lhomme ou Cossutta, considèrent *la polémicité*[264] en tant que propriété intrinsèque du discours, indiquant le fait que « tout discours ou tout texte s'inscrit virtuellement dans un rapport à un Autre, fonctionnant comme un antagoniste hypothétique, virtuel ou imaginaire » [265]. De même, comme l'explique Maingueneau, la polémique n'est

---

[260] « Le dénominateur commun des énoncés polémiques en tous genres n'est donc pas la violence mais le conflictuel. Toute situation conflictuelle n'occasionne pas une prise de parole polémique [...], mais à coup sûr, toute parole polémique est issue du conflictuel » Dominique Garand, « Propositions méthodologiques pour l'étude du polémique », in *États du polémique*, sous la direction de Dominique Garand et Annette Hayward, Québec, Éditions Nota Bene, 1998, p. 216.

[261] Ruth Amossy, « Modalités Argumentatives et Registres Discursifs : Le Cas du Polémique ». *Les registres. Enjeux Pragmatiques et Visées Stylistiques in* Gaudin-Bordes, Lucile and Salvan, Geneviève (éds), Louvain-la-Neuve, Academia-Bruylant, 2008, 93-108.

[262] Catherine Kerbrat-Orecchioni, « La polémique et ses définitions », dans Nadine Gelas et Catherine Kerbrat-Orecchioni (éds), *Le discours polémique,* Lyon, PUL, 1980, p. 9

[263] « L'orientation dialogique est, bien entendu, un phénomène caractéristique de tout discours. C'est la visée naturelle de tout discours vivant. Le discours rencontre le discours d'autrui sur tous les chemins qui mènent vers son objet » (cité par T. Todorov, *Mikhaïl Bakhtine, le principe dialogique*, Paris, Seuil, 1981, p. 98).

[264] Cette variation morpho-sémantique est élaborée par Frédéric Cossutta dans « Typologie des phénomènes polémiques dans le discours philosophique », in Magid Ali Bouacha et Frédéric Cossutta (dir.), *La polémique en philosophie, op. cit,* p. 177.

[265] Alain Lhomme « Polemos et Philia », in Magid Ali Bouacha et Frédéric Cossutta (dir.), *La polémique en philosophie. La polémicité philosophique et ses mises en discours*, Dijon, Editions Universitaires de Dijon, 2000, p. 74.

pas un phénomène contingent, elle est le « fonctionnement normal du champ discursif »[266]. Tout discours est discours *contre*, car toute énonciation est prise dans une « *interactivité* constitutive », c'est-à-dire qu'elle est

> un échange, explicite ou implicite, avec d'autres énonciateurs, virtuels ou réels, [qu'] elle suppose toujours la présence d'une autre instance d'énonciation à laquelle s'adresse l'énonciateur et par rapport à laquelle il construit son discours[267].

La prise en compte de ces réflexions permet de penser la nature du phénomène polémique non seulement à partir de son appartenance au régime discursif, en tant qu'acte de langage, mais aussi par son inscription au régime interactionnel, pour souligner la *force illocutoire* et *l'effet perlocutoire* des énoncés qui sont contenus dans cet acte[268]. En tant que discours s'actualisant dans une situation de conflictualité, la polémique est construite avant tout en fonction de l'effet qu'elle vise à produire. La polémique se présente donc comme une fonction constitutive de l'activité langagière. Parler c'est assumer la responsabilité d'une voix potentiellement contrariante dans le réseau des interactions « antérieures ou à venir »[269] ; c'est engager un point de vue, prendre une position dans un système de pensée, et agir à modifier ce système.

On peut donc conclure que la polémique, en tant que formation discursive, se caractérise par la mise en œuvre de certaines conditions :

1. *Elle est constitutivement dialogique*. Étant un objet de nature *verbale*, la polémique implique l'existence au moins de deux locuteurs, occupant deux positions antagonistes. Dans la polémique, des discours contraires, ou adverses, coexistent, se cumulent, sans pourtant arriver à s'identifier dans une unité énonciative, le discours menant à une double orientation : vers un objet et vers l'énoncé d'autrui qui porte sur le même objet. Ce phénomène d'intégration des énoncés correspond à ce que Bakhtine a défini la « dialogisation intérieure », c'est-à-dire « une action dialogique mutuelle avec le mot d'autrui, à l'intérieur de l'objet »[270]. La polémique est donc un phénomène linguistique d'*interaction* dans lequel deux pôles interagissent mutuellement l'un sur l'autre avec des effets de réaction/rétroaction.

---

[266] D. Maingueneau, *Sémantique de la polémique. Discours religieux et ruptures idéologiques au XVIIe siècle*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1983, p. 16.

[267] Dominique Maingueneau, *Analyser les textes de communication*, Armand Colin éd, 1998, p. 40

[268] On s'appuie ici sur les notions élaborées par J. L. Austin (*Quand dire c'est faire*, Seuil, Paris 1970), et J. Searle (*Les Actes de Langage. Essai de philosophie du langage*, Hermann , Paris 1972 et aussi O. Ducrot, *Préface* à Searle, *Les Actes de Langage*, p. 27), visant la *pragmatique* du langage, c'est-à-dire la prise en compte du rôle du locuteur et de celui du contexte dans la production des énoncés, ainsi qu'elles sont reformulées par Anne Ubersfeld : on entend donc par *force illocutoire*, « une force qui institue certain type de rapport avec l'autre » et par *effet perlocutoire*, « un pouvoir affectif sur le récepteur » in *Lire le théâtre III, Le dialogue de théâtre*, édition Belin, 1996 (1er éd. Paris, Éditions Sociales, 1977), p. 92.

[269] C'est ainsi que Bakhtine définit l'intertextualité intrinsèque du discours : « Toute énoncé entre en dialogue avec les énoncés antérieurs portant sur le même objet ainsi qu'avec les énoncés à venir dont il pressent et prévient les réactions » (Bakhtine, cité par Todorov, *op. cit.,* p. 84).

[270] M. Bakhtine, *Esthétique et théorie du Roman*, Paris : Gallimard, 1975, p. 103.

2. *Elle est un interdiscours*[271]. S'il est admis que le discours polémique mobilise toujours un autre discours – de façon explicite, c'est-à-dire au service de stratégies discursives telles que la citation, la référence ou l'allusion, ou même de façon implicite en tant que foncièrement *dialogique* – et qu'il se positionne vis-à-vis de ce dernier, il est toujours possible de le définir comme un *contre-discours*, c'est-à-dire un discours dans lequel on entend la voix de l'autre. Le contre-discours peut être également définit en tant que « discours rapporté », enchâssé ou, pour employer le lexique de D. Maingueneau, on dira que la *relation polémique* met en rapport un « discours agent », celui qui cite l'autre, et un « discours patient »[272], celui qui est intégré et défait, chacun des deux adversaires occupant alternativement les deux positions.

3. *Elle porte sur l'identification et sur la définition des positions de chacun des interlocuteurs dans un champ discursif commun.* Le discours polémique peut être défini comme « l'affrontement de thèses personnelles à l'intérieur d'un ensemble idéologique commun »[273]. Il faut, pour qu'il y ait un discours polémique, que les deux interlocuteurs soient en désaccord et pourtant qu'ils s'accordent sur certaines bases discursives générales. Il faut au minimum, pour qu'il y ait une communication qui ne soit pas entre sourds, qu'ils aient un objet commun, qu'ils se réclament de valeurs communes et qu'ils se reconnaissent. En outre, il faut considérer la relation accord/désaccord mise en œuvre dans la polémique sous l'angle d'une dynamique interactionnelle particulière à la fois indexée et affectée par la spécificité des pratiques sociales dans lesquelles elle se déploie. On s'aidera sur ce point, prenant en charge la notion de « référence » telle qu'elle a été proposée par Garand. Construction symbolique pour indiquer ce qui mobilise une idée commune et partagée, la référence est le point d'ancrage du discours dans le monde. Elle est « l'Autorité qui informe le Sujet de son devoir-faire, comme un système de valeurs fondamentales, elle est aussi le fantasme du Sujet, son utopie, le point de fuite de son désir : son discours ne fait pas qu'en découler, il s'achemine vers elle »[274]. Plutôt qu'en se penchant sur les objets traités, c'est à l'examen du statut de la référence que l'on peut amorcer une lecture sociohistorique des textes polémiques.

4. *Elle est essentiellement performative.* La parole polémique tend vers l'action, elle

---

[271] On renvoie à la notion telle qu'elle à été formulée par Maingueneau dans l'article « interdiscours » du *Dictionnaire d'analyse du discours* : « Tout discours est traversé par l'interdiscursivité, il a pour propriété constitutive d'être en *relation* multiforme avec d'autres discours, d'entrer dans l'interdiscours », dans *Dictionnaire d'analyse du discours*, s. dir. Patrick Charaudeau et Dominique Maingueneau, Paris, Seuil, 2002, p. 324.

[272] « Dans un espace discursif de type polémique chacun des deux discours peut se trouver en position de discours-agent ou de discours patient : le "discours-agent", c'est celui du point de vue duquel (et donc au profit duquel) s'exerce l'activité polémique, tandis que le "discours-patient" sera le discours adverse en tant qu'il est intégré et défait par le discours agent. Les règles de traduction interdiscursive peuvent alors se définir comme règles de transformation d'un discours-agent en discours-patient », D. Maingueneau, *Sémantique de la polémique, op. cit.* p. 20.

[273] Jean Dubois et Joseph Sumpf, « Linguistique et révolution », in *Communications : « La prise de parole »* n° 12, 1968, p.151.

[274] Dominique Garand, « Propositions méthodologiques pour l'étude du polémique », in *États du polémique*, sous la direction de Dominique Garand et Annette Hayward, Québec, Éditions Nota Bene, 1998, p. 244.

agit à modifier quelque chose dans la situation communicative dont elle est prise. On parle, avec Jakobson, d'un discours à « dominante conative »[275], c'est-à-dire un discours centré sur l'orientation vers le destinataire. La visée pragmatique oriente le discours polémique vers la mise en place des stratégies argumentatives aptes à produire un effet.

II.2.2 Polémique et littérature : délimiter le champ d'analyse

Toutes les propriétés ci-dessus énumérées représentent des caractéristiques d'un certain régime discursif qu'on a défini *polémique*. Ce régime de polémicité, nous l'avons dit, est « constitutif » du discours, dans le sens où l'entend encore Benveniste, c'est-à-dire « toute énonciation supposant un locuteur et un auditeur, et chez le premier l'intention d'influencer l'autre en quelque manière »[276]. Mais qu'est-ce qui arrive à ce type de discours quand il se constitue en fait littéraire ?

Quoiqu'il applique d'abord cette méthodologie au discours philosophique, Fréderic Cossutta propose une distinction entre une « polémicité constitutive » et une « polémicité fonctionnelle » qu'il appelle *polémisme*, entendu comme « l'actualisation de la polémicité par des marqueurs linguistiques ou discursifs dans certains textes »[277]. Ceci nous suggère qu'il y aurait deux dimensions du polémique, l'une discursive, l'autre textuelle, et qu'il serait envisageable de les traiter distinctement. Il ne reste donc qu'à réfléchir aux inscriptions éventuelles de ce régime discursif au sein du discours littéraire. Qu'est-ce qui fonde le caractère polémique d'un texte littéraire ? Serait-ce sa forme, son style ou bien sa fonction? Est-ce possible de relever des signes de polémicité[278] ? Est-il possible dès lors de rassembler des textes différents les uns des autres autrement que par la seule présence de ces phénomènes discursifs fondant une *parole polémique* ? En définitive, peut-on envisager le polémique en tant que genre constitué ou ne serait-il plus convenable d'admettre qu'il s'actualise dans un ensemble hétérogène de variantes typologiques, prises dans leur historicité particulière ?

Certaines études, essayant d'établir une typologie générique spécifique, visent à différencier les différents modes d'investissement textuel qui accomplissent le phénomène polémique. Ainsi pour C. Kerbrat-Orecchioni, le polémique

> est un *genre* littéraire, qui se caractérise par un certain nombre de propriétés formelles, sémantiques, rhétoriques et pragmatiques, lesquelles peuvent être plus ou moins fortement représentées dans un texte donné : parler de texte polémique, c'est en réalité lui supposer un certain *taux* de polémicité[279].

L'étude générique du pamphlet, par Marc Angenot, nous amènent elle aussi à penser le polémique en tant que genre, pris entre les deux autres « genres contigus » de la satire et du pamphlet, même s'il s'agit – il faut le préciser – d'une généricité ouverte, ces trois variantes

---

[275] Roman Jakobson, *Essais de linguistique générale*, Paris : Editions de Minuit, 1963.

[276] Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale I*, Gallimard, 1966, p. 242

[277] Frédéric Cossutta « Typologie des phénomènes polémiques dans le discours philosophique », in Magid Ali Bouacha et Frédéric Cossutta (dir.), *La polémique en philosophie, op. cit,* p. 177.

[278] Ce sont ces que C. Kerbrat-Orecchioni appelle "polémicèmes" : *le* polémique est « l'ensemble des polémicèmes qui composent le genre polémique », *op.cit*, p. 7

[279] C. Kerbrat-Orecchioni, op. cit, p. 11.

ou « typologies du discours *enthymématique* »[280] se caractérisant par des « transactions intertextuelles », c'est-à-dire qu'elles sont en relation avec l'ensemble du discours sociale, à l'opposé des genres narratifs qui peuvent être définis par leur clôture, c'est-à-dire par leur appartenance à une spécificité littéraire. De toute façon, les deux approches théoriques, bien qu'elles aient le mérite d'avoir essayé de circonscrire le champ de la littérature dite polémique en repérant des formes textuelles précises, ne sont pas vraiment en mesure de tracer les frontières entre les genres, si ce n'est qu'en corrigeant subtilement la notion même de genre, comme le fait déjà M. Angenot :

> nous ne considérons pas le genre « pamphlet » et les genres contigus, « polémique » et « satire », [...] comme des formes transhistoriques et idéologiquement neutres que, d'une œuvre à l'autre, des contenus politiques ou esthétiques variés viendraient actualiser. Les constantes que nous présentons [...] sous le nom de « thématique générique » portent, de façon immanente, un sens politique[281].

Si toute tentative cherchant à repérer des formes textuelles propres ou à isoler des traits génériques du *polémique* aboutit toujours à un échec, c'est que le polémique se définit essentiellement par sa qualité *transgénérique*. Donc le polémique ne serait pas un genre, contrairement à ce que laissait supposer la définition qu'en donne C. Kerbrat-Orecchioni, mais il serait plutôt un type de discours qui peut traverser à peu près tous les genres : si le discours polémique peut se décliner en formes fixes, telles que le pamphlet et la satire, qui ne sont que des « modes de littérarisation de la parole polémique »[282], il peut s'exprimer aussi bien dans des espaces discursifs ouverts ou non spécialisés, comme le domaine épistolaire, les paratextes, les fictions dramatiques ou narratives. Et qu'en est-t-il encore des situations discursives où le polémique tend à dégrader vers le ton du burlesque ou de la parodie ? Encore, il y a des marqueurs immédiatement décodables comme signes de polémicité, tels que l'injure ou l'invective. Toutefois, leur emploi ne peut pas suffire à orienter un texte vers une typologie proprement polémique, d'abord parce qu'il y a des situations de discours où l'injure relève d'un jeu humoristique ou même, en le recadrant, de l'affection[283] ; ensuite parce que plusieurs textes qui sont dits « polémiques » ne contiennent aucune injure, ni aucune marque manifeste d'agressivité. Par contre, des plusieurs figures de style, telles que la métaphore, l'allégorie ou l'allusion, peuvent être utilisées pour créer un effet polémique, sans qu'elles soient identifiées comme des signes de polémicité. Le discours polémique, dont nous venons de tracer les grandes lignes, ne peut donc établir comme invariantes génériques

---

[280] Angenot définit « enthymématique » tout « énoncé porteur d'un jugement, c'est-à-dire qui opère une mise en relation avec l'ensemble conceptuel qui l'intègre ou qui le détermine». On est ici dans le domaine de ce qu'il appelle « *littérature d'idées* ». Dans le système taxinomique qu'il propose, le *discours enthymématique* est une vaste classe générique qui s'oppose au discours narratif et qui regroupe « *les discours du savoir* » (science et philosophie) et le « *formes doxologiques du discours persuasif* » dont font partie la polémique, la satire e le pamphlet, en tant que « typologies spécifiques ayant leurs propriétés d'ordre thématique, rhétorique et pragmatique », in Marc Angenot, *La parole pamphlétaire. Typologie des discours modernes*, Payot, 1982, p. 27 et 31.

[281] *Ibidem*, p. 11, plus avant Angenot assimile la notion la « genre » à celle de « configuration idéologique ».

[282] M. Murat, « Polémique et littérature », dans *La Parole polémique*, Paris, Honoré Champion, coll. « Colloques, congrès, conférences – Époque moderne et contemporaine», 2003., p. 14.

[283] Selon Garand, les injures « peuvent relever du jeu (sexuel, par exemple : « Viens ici, mon vicieux ») ou de l'affection (ex. « mon petit monstre » comme terme de tendresse) », in « Propositions méthodologiques pour l'étude du polémique », *op. cit*. p. 213 (note 2).

ni un contenu, ni une forme à proprement parler. La spécificité du discours polémique ne se laisse appréhender ni sur le plan stylistique ni sur celui de la topique :

> Les procédés dont nous percevons sans grande difficulté la récurrence ne sont pas spécifiques, même si on s'efforce de les assembler en configurations. Il n'y a pas d'invariantes de l'écriture polémique en tant que telle : l'intentionnalité, le rapport intersubjectif, les modes rhétoriques d'argumentation, les constantes syntaxiques et lexicales constituent autant d'éléments distincts, susceptibles d'un nombre de combinaisons qui décourage toute entreprise de classement[284]

C'est précisément la difficulté à déterminer précisément un modèle de texte polémique fixé qui a déplacé l'intérêt des recherches les plus récentes de l'étude du *texte polémique* vers l'attention à la *parole ou au discours polémique* dans le but d'intégrer, en préservant ses particularités, le fait littéraire dans le cadre d'ensemble des usages sociaux du discours :

> La polémique n'est pas un genre littéraire, ni un type particulier d'écriture ou un style : elle est un usage social de la parole, en même temps qu'une dimension constitutive des rapports humains et de l'exercice de la pensée. Elle se situe à la limite toujours mouvante entre la violence et les institutions qui essaient d'en régler les moyens et d'en maîtriser les effets[285].

La parole polémique est une parole intersubjective, une parole sociale, c'est-à-dire une parole qui agit. Une théorie de la polémique devrait donc aborder la question complexe du fonctionnement du discours comme acte. C'est que le langage ne sert pas simplement à représenter le réel, mais à accomplir des actes. Parler c'est, d'une certaine manière, agir sur autrui. Comme l'écrit Jean-Michel Adam, un discours « est un énoncé caractérisable certes par des propriétés textuelles, mais surtout comme un acte de discours accompli dans une situation (participants, institutions, lieu, temps) »[286]. Le fait de considérer le texte littéraire comme *discours* ne se limite pas à prendre en charge tout ce qui constitue le dehors du texte, le réseau de données qui lui sont extérieures, mais il suppose aussi que c'est par rapport à ce dehors que le texte prend tout son sens. Ainsi, on dira que, pris au sens large, tout texte polémique doit être compris en tant que *discours*, c'est-à-dire en tant que situation qui met en œuvre une relation énonciative (locuteur/destinataire) dont le pouvoir d'action s'exerce dans la construction des stratégies argumentatives visant à déterminer le positionnement de chacun des sujets de l'énonciation dans un contexte. On ne peut appréhender le texte polémique que dans sa dimension discursive, c'est-à-dire comme relation du texte même avec l'extratextuel, se demandant comment le texte l'englobe et le représente à l'intérieur de sa structure et par quels moyens il entend agir sur lui. Ce qu'écrit Maingueneau dans son étude sur le *discours littéraire* – une étude qui introduit un véritable changement de paradigme dans le domaine des études littéraires –, peut s'appliquer *a fortiori* au texte polémique :

---

[284] C'est encore Murat qui soulève la question de l'approche stylistique des phénomènes polémiques, voir M. Murat, « Polémique et littérature », p. 15. Quoiqu'il reconnaisse la dimension polémique comme « constitutive de l'acte » littéraire », Murat admet néanmoins que la polémique n'entretient de rapports avec la littérature que sur le plan anecdotique : « le rapport entre littérature et polémique doit être conçu en termes d'intersection ou de recouvrement de domaines hétérogènes, aucune des deux n'offrant la clé de l'autre » (p. 12).

[285] *La parole polémique*, *op. cit.* quatrième de couverture.

[286] Jean-Michel Adam, « Genres, textes, discours: pour une reconception linguistique du concept de genre », in Revue belge de philologie et d'histoire, tome 75, fasc. 3, 1997, *Langues et littératures modernes*, p. 678.

> Le contexte n'est pas placé à l'extérieur de l'œuvre, en une série d'enveloppes successives, mais le texte est la gestion même de son contexte. Les œuvres parlent effectivement du monde, mais leur énonciation est partie prenante du monde qu'elles sont censées représenter. Il n'y a pas d'un côté un univers de choses et d'activités muettes, de l'autre des représentations littéraires détachées de lui qui en seraient une image. La littérature constitue elle aussi une activité : non seulement elle tient un discours sur le monde, mais elle gère sa propre présence dans ce monde[287].

L'analyse du texte polémique doit donc s'effectuer en tenant compte de l'entrelacement de plusieurs niveaux : le niveau du discours, c'est-à-dire de la situation d'énonciation où sont définis les relations et les rapports entre les interlocuteurs et par rapport à laquelle l'énoncé se comprend (approche linguistique), le niveau extratextuel qui enquête la réalité du monde dans lequel le texte est ancré (approche socio-historique), et le niveau proprement textuel, c'est-à-dire le recours à des catégories spécifiquement littéraires dans l'analyse de ce qu'on peut appeler la *mimèsis polémique*, entendue comme la représentation des éléments extratextuels à l'intérieur du texte (approche littéraire).

II.2.3 Le fonctionnement du texte polémique et sa théâtralité intrinsèque

On a vu qu'il est impossible de considérer le texte polémique comme une structure close sur elle-même. Il est par définition ancré dans une réalité extratextuelle, à partir de laquelle il se construit et, surtout, sur laquelle il entend avoir un effet. Afin d'analyser les moyens d'inscription et d'articulation de cette réalité dans le texte, c'est-à-dire la dynamique entre les conditions de l'énonciation polémique – celles définies par le « contexte » et par la position des acteurs réels à l'intérieur de ce dernier – et les conditions d'énonciations « fictionnelles » comme elles sont textuellement reconstituées, il sera envisageable de considérer le texte polémique en tant que *représentation*. Comme l'écrit Anne Ubersfeld à propos des cas où la parole est « en relation avec une activité sociale », les échanges parlés sont *le mime* d'échanges de l'activité sociale réelle, où la parole « se trouve étroitement soumis[e] à des codes, et à des lois de fonctionnement »[288]. On s'intéressera donc ici à mettre en avant un certain nombre de conditions du fonctionnement du texte polémique. S'appuyant sur la notion de « texte », telle que D. Maingueneau l'a désignée dans le champ de l'analyse du discours, c'est-à-dire le résultat de l'imbrication de différentes modalités de représentation de la parole, un texte n'étant en effet que « la trace d'un discours où la parole est mise en scène »[289], il est possible de restituer le scénario qui sous-tend le texte polémique, de revenir aux étapes de la construction de cet échange particulier du discours et de savoir, comme on le fait pour une scène de théâtre, qui parle à qui, dans quel but, quelle sorte de parole est mise en scène et quelles sont les relations mises en place. Des tels éléments constituent la structure de ce qu'on peut appeler « *récit polémique* »[290], c'est-à-dire la mise

[287] Dominique Maingueneau, *Le Discours littéraire*, Paris : Armand Collin, 2004, p. 32.
[288] Anne Ubersfeld, *Lire le Théâtre III. Le dialogue de théâtre, op. cit.*, p. 13.
[289] Dominique Maingueneau, « La situation d'énonciation entre langue et discours », texte paru dans le volume collectif *Dix ans de S.D.U.*, Craiova, Editura Universitaria Craiova (Roumanie), 2004, pp.197-210.
[290] On emprunte l'expression de « récit polémique » à Dominique Garand. Il considère qu'il est possible d'analyser le polémique en reconstituant un « récit constitutif » des actants et de la scène d'interlocution : « Dans le récit polémique, le malaise éprouvé par le Sujet est associé à un *Tort* : quelque chose est qui ne devrait pas être.

en action du discours polémique, la disposition, à l'intérieur d'un plan de fiction, des relations entre les actants de tel discours, inscrites, comme elles le sont, dans une certaine temporalité. Or, ce qui fait l'intérêt de notre étude, c'est de comprendre finalement que l'analyse du récit ou de la « fable polémique » ouvre, tout en préservant l'approche transgénérique, une possibilité d'analyser le *discours* polémique à partir des catégories du littéraire, du fictionnel et même du dramatique. Pris en ce sens-là, tout texte polémique peut être analysé sur de différents plans :

- sur le plan énonciatif, c'est-à-dire en tant que discours mettant en œuvre plusieurs pôles d'énonciation ;
- sur le plan rhétorique et argumentatif, portant sur la mise en place des stratégies discursives employées dans le conflit polémique ;
- enfin, sur le plan pragmatique, en fonction de l'effet que le discours polémique vise à produire sur le destinataire.

On a dit que le discours polémique se fonde toujours sur la mise en scène d'un échange dialogique conflictuel entre deux opposants, le polémiste et son adversaire. Cependant, cette définition s'avère être insuffisante car la situation d'énonciation polémique se caractérise par une plus haute complexité. Si l'on peut aisément faire correspondre en l'occurrence l'énonciateur au polémiqueur[291], il n'en va pas de même pour ce qui est du rôle de l'énonciataire, ou destinataire du message polémique. L'énonciataire peut de fait occuper plusieurs positions : il peut être lui-même la cible, qui dans le cas d'une adresse polémique peut prendre différentes figures (un individu, un groupe d'individus, une institution, une idée etc.), ou il peut ne pas correspondre à la cible. Dans ce dernier cas, il pourra occuper la position de *tiers* pris comme juge ou comme témoin. On se trouve donc face à trois pôles d'énonciation : l'énonciateur, celui auquel est attribué l'énoncé polémique, la cible, celui que vise l'énoncé polémique, et le destinataire, celui auquel l'énoncé polémique est adressé.

Dans le récit polémique, ce triangle énonciatif se dédouble, constituant ainsi un schéma actantiel précis : on aura un Sujet (le polémiqueur), un Objet (le destinataire) et un Opposant (la cible). Si l'énonciateur, en tant qu'auteur[292], est bien unique, dans la fiction polémique on peut avoir affaire à une hétérogénéité énonciative : le Sujet peut correspondre à un « je » fictionnel, mais il peut également répartir ses énoncés entre différents interlocuteurs figurés, des personnages qui sont les porte-parole de thèses différentes, comme c'est le cas des textes allégorique où le Sujet peut également être représenté par une valeur personnifiée se

---

Ce Tort crée des *victimes* (locuteur ou groupe qui l'inclut ou non) et il a une *origine* : personne, idéologie, religion, etc., qu'il faut identifier en vue d'une réparation. Le texte polémique cherche à identifier le Tort, à le faire reconnaître en tant que tel, à pointer du doigt ses sources, à proposer des solutions […] Dans le texte polémique, tout se joue dans le passage entre la perception et l'interprétation, entre l'interprétation et la décision. Ici le facteur déterminant est la mise en récit : comment le sujet en arrive à raconter le faits », in D. Garand, « Propositions méthodologiques pour l'étude du polémique », *op. cit.*, p. 222. On l'appelle aussi « fable ou intrigue polémique ».

[291] On préfère utiliser ici le terme « polémiqueur », comme le fait C. Plantin, pour marquer plus nettement le sens de l'implication dans une action par rapport à « polémiste », qui connote un aspect de professionnalisme, voir Christian Plantin, « Des polémistes aux polémiqueurs », in *La Parole polémique*, *op. cit.*, p. 389.

[292] On laisse de côté pour l'instant la distinction que la linguistique établit entre « énonciateur », l'instance qui sert de référence des déictiques, à qui renvoie le « je », et « locuteur », le parlant concret, « l'instance qui prend la responsabilité de l'énoncé ou que l'énoncé présente comme tel », voir Oswald Ducrot, *Le Dire et le dit*, Paris : Éditions de Minuit, Paris, 1984 et Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre I*, Paris : Belin, 1996.

présentant sous une forme collective (il suffirait ici de penser à la personnification d'une des troupes théâtrales parisiennes, ainsi qu'à la personnification du Public). Plus précisément on distinguera, avec Garand, l'énonciateur du Sujet en disant que « le premier est celui dont le dire est orienté vers l'énonciataire (ou destinataire) », tandis que le second sera plutôt associé à l'*ethos* du personnage qui prend la parole et sera défini « par la constitution de son identité, de sa sémantique et de sa compétence discursive »[293] en relation à son Opposant. Si l'on appelle « *relation polémique* »[294], la relation énonciative existant entre les différents actants de la scène polémique, on dira que le texte polémique met en place deux relations énonciatives distinctes mais simultanées : celle entre l'énonciateur et sa cible (le polémiqueur attaque son opposant dans le but de le discréditer ou de le disqualifier), et celle entre l'énonciateur et le destinataire (le polémiqueur cherche à rallier un tiers – le lecteur/spectateur – à sa cause, à le persuader ou à le convaincre du bien-fondé de son discours). Ces deux relations énonciatives correspondent à autant de fonctions : dans le discours polémique, à la fonction adversative, centrée sur la cible (le polémiqueur s'oppose à celle-ci et cherche, par exemple, à la discréditer) se superpose une fonction conjonctive, centrée sur le destinataire (le polémiqueur cherche à gagner son consentement). Cette situation est analogue à celle de la double énonciation théâtrale ou, pour user une formulation de C. Kerbrat-Orecchioni, à une situation de communication détournée ou *trope communicationnel* :

> Nous parlons de *trope communicationnel*, chaque fois que s'opère sous la pression du contexte, un renversement de la hiérarchie "normale" des niveaux des destinataires ; c'est-à-dire chaque fois que le destinataire qui, en vertu des marques d'allocution, fait en principe figure de destinataire direct, ne constitue en fait qu'un destinataire secondaire, cependant que le véritable allocutaire, c'est en réalité celui qui a en apparence le statut de destinataire indirect[295].

Dans le texte polémique, tout comme dans le texte dramatique, il y a renversement de la hiérarchie des destinataires, c'est-à-dire décalage entre le destinataire apparent et le destinataire réel. Au destinataire directe de l'échange dialogique s'ajoute un récepteur additionnel : le lecteur/spectateur. Cette dualité de destinataires correspond à une dualité de fonction : il s'agit d'une côté de vaincre l'opposant, de l'autre de convaincre le destinataire. Le discours polémique est donc à la fois discours de passion, qui *affecte* l'autre en l'impliquant dans l'histoire qu'il raconte, et discours de persuasion, qui *agit* sur l'autre, et, à travers celui-ci, sur le réel. Le texte polémique ne fait que mettre en scène, en même temps qu'il la produit, la transformation de cette relation triangulaire : par la mise en récit de ce

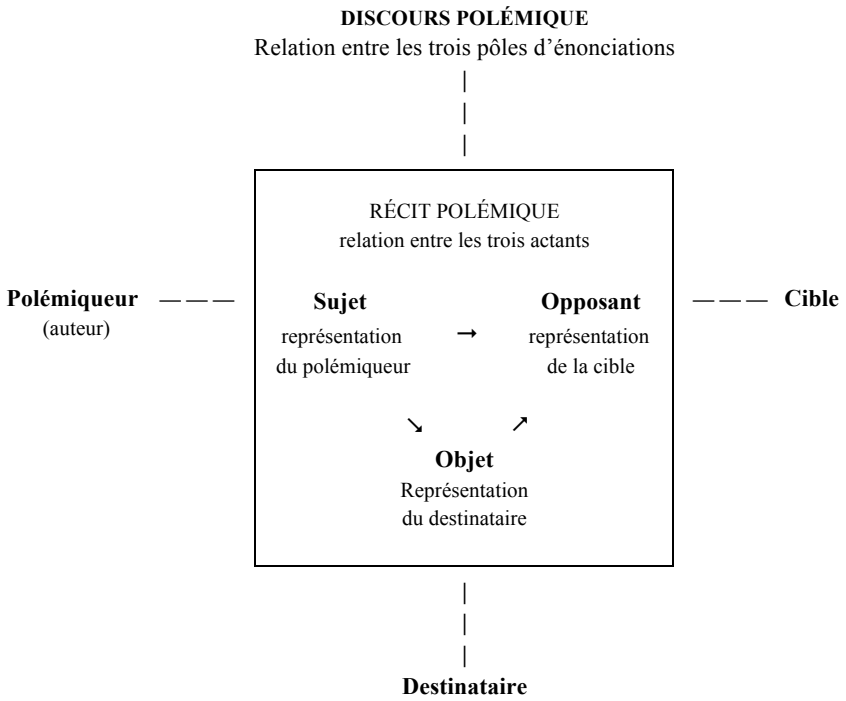
---

[293] Dominique Garand, « Propositions méthodologiques pour l'étude du polémique », *op. cit.*, p. 226.

[294] On adapte la notion de « relation théâtrale » telle qu'elle a été formulée par Anne Ubersfeld qui décrit la structure de l'énonciation théâtrale comme mettant en jeu « quatre voix fonctionnant quasi simultanément pendant toute la durée du texte théâtral, les voix des deux locuteurs [l'auteur et le personnage qui parle] étant mêlées comme se trouvent aussi mêlées la voix et l'écoute du destinataire-locuteur [le personnage qui écoute] et du destinataire-public », Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre I* [p.188] et Lire le théâtre III [p. 9-10] Il faut spécifier cependant que dans la relation polémique on a affaire à six voix : polémiqueur – cible – destinataire et les personnages-actants qui le représentent dans la fiction polémique.

[295] Kerbrat-Orecchioni, « Pour un approche pragmatique du dialogue théâtral », *Pratiques* 41 : *L'écriture théâtrale*, 1984, p. 49 [cité par Ubersfeld, *Lire le théâtre III*, op. cit., p. 40]. Elle ajoute: « si l'on enjambe ce "quatrième mur" qui sépare l'espace scénique et l'espace extra-scénique, le discours théâtral apparaît alors comme fonctionnant dans sa globalité sur le mode du trope communicationnel » (p. 51)

processus, il vise à modifier les rapports de force existant entre le polémiqueur et la cible, en agissant sur la relation que le témoin du conflit, le destinataire, entretient avec la cible. Il faut pourtant retenir que cette mise en scène est toujours dirigée, orientée, interprétée par le polémiqueur, ce qui fait, de tout discours polémique, un discours rapporté, enchâssé, que le rapporteur peut qualifier pour orienter la réception. Le discours de la cible est donc toujours présent dans le texte polémique dont la fonction « est de *remettre l'autre à sa place*, de se situer par rapport à lui en *position haute* »[296]. C'est pour ce dialogisme interne que le texte polémique peut être assimilé au texte théâtrale, car il comprend, pour reprendre les analyses d'Anne Ubersfeld, « deux couches textuelles distinctes » constituées de deux sous-ensembles : « un discours rapporteur, dont le destinateur est l'auteur (le scripteur) et un discours rapporté dont le locuteur est le personnage »[297] : chaque énoncé doit être rattaché à la fois à deux énonciations, celle qui a lieu entre les personnages-actants du récit polémique et celle qui a lieu entre l'auteur (le polémiqueur) et le lecteur/spectateur (le destinataire). On peut représenter[298] ainsi la structure tripolaire de la relation polémique et les deux niveaux du discours et du récit polémique :



On a dit que la fonction dominante du récit polémique est de discréditer ou de disqualifier la cible aux yeux du destinataire et simultanément d'assurer au polémiqueur le soutien

[296] Dominique Garand, « Propositions méthodologiques pour l'étude du polémique », *op. cit* p. 235

[297] Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre I*, Paris : Belin, 1996, p.187-188. Voir aussi C. Kerbrat-Orecchioni : « Les dispositifs fictionnels se caractérisent par un emboîtement des circuits énonciatifs, donc par le fait que le plus souvent, les séquences de dialogue qu'on y rencontre se destinent en fait à plusieurs couches de destinataires (au théâtre par exemple : à ces destinataires intra-scéniques que sont les personnages viennent s'ajouter les destinataires extra-scéniques qui forment le public) », in Catherine Kerbrat-Orecchioni, « Double adresse et récepteur multiple », in *La double adresse,* Paris, L'Harmattan, 2002, p. 16.

[298] On adapte ici la structure graphique "encadrée" élaborée par Pascale Roux dans sa thèse sur l'écriture polémique chez Georges Henein, Thèse de doctorat en Langue, littérature et civilisation françaises, de Université Sorbonne nouvelle – Paris 3, dirigée par M. le Professeur Dominique Combe, soutenue en 2009.

idéologique de ce dernier dans la lutte qui l'oppose à la cible[299]. De ce fait, le récit polémique est orienté en fonction de l'effet qu'il vise à obtenir et il faudra donc l'envisager en tant que dispositif mettant en œuvre un ensemble de stratégies argumentatives, c'est-à-dire un ensemble de « techniques discursives permettant de provoquer ou d'accroître l'adhésion des esprits aux thèses qu'on présente à leur assentiment »[300]. Il faudra donc à ce point vérifier les procédés d'inscription dans le récit polémique de ces instances argumentatives et se demander de quelle façon le polémiqueur construit sa propre identité, évoque son adversaire discursif et cherche enfin à gagner l'adhésion de ce tiers, à la fois témoin et juge du conflit ; et encore faudra-t-il s'interroger sur la modalité dont le polémiqueur organise ce récit qui doit fonctionner en double pertinence, et sur le moyen dont il vise à représenter et à modifier l'univers extratextuel d'où il émane.

Selon C. Kerbrat-Orecchioni « polémiquer » c'est avant tout « tenter de *falsifier* la parole de l'autre ». Le discours polémique met au service de « cette idée pragmatique dominante »[301] – discréditer l'adversaire et le discours qu'il est censé tenir – tout l'arsenal de ses procédés rhétoriques et argumentatifs. Ces procédés constituent, pour reprendre une expression de Garand, « l'axe modal » de l'énonciation polémique, c'est-à-dire l'ensemble des formes de disqualification mettant en jeu « la question de la compétence des sujets et le rapport de force où se décide la supériorité de l'un sur l'autre »[302]. On relèvera alors :

- des modes de désignation ou nomination permettant d'identifier et caractériser la cible, comme étant directement en jeu en tant qu'individu ;
- des modes d'action visant à attaquer un ou plusieurs individu en tant qu'ils sont censés représenter une position discursive.

Dans le premier cas, il s'agit de tous ces procédés d'évocation qui touchent directement la personne désignée en tant qu'adversaire, comme l'invective, l'injurie, la raillerie etc. Par ces procédés, le polémiqueur confère à l'adversaire des qualités dévalorisantes ou péjoratives. Ces types d'argumentations, qui « portent moins sur le vrai et le faux que sur le bien et le mal, le beau et le laid, l'admirable et l'exécrable »[303], traduisent donc un certain mode d'appréhension du réel qui renvoie directement à la subjectivité du polémiqueur, à son

[299] Sur le plan rhétorique, on pourrait reformuler la notion de « cible » en la considérant comme le sujet que l'énoncé vise à agresser et celle de « destinataire » comme le sujet que l'énoncé vise à rallier à la cause du polémiqueur (ou énonciateur). Dans l'analyse interactionnelle, la place des rôles énonciatifs est remplacée par la fonction. On aura donc un Proposant, un Opposant et un Tiers [Voir : Ruth Amossy, « L'argument ad hominem dans l'échange polémique », dans *La Parole polémique*, op. cit., p. 409-423, avec renvoi aux travaux de Christian Plantin]

[300] C'est en ces termes que s'expriment Chaïm Perelman et Lucie Olbrechts-Tyteca dans leur *Traité de l'argumentation : La nouvelle rhétorique*, [Bruxelles : Editions de l'Université de Bruxelles, 1992, p. 5], pour qui l'argumentation consiste encore dans « les moyens verbaux qu'une instance de locution met en œuvre pour agir sur ses allocutaires en tentant de les faire adhérer à une thèse, de modifier ou de renforcer les représentations et les opinions qu'elle leur prête, ou simplement d'orienter leur réflexion sur un problème donné » [p. 27].

[301] C. Kerbrat-Orecchioni in « La polémique et ses définitions », *op. cit.,* p. 12. Elle réélabore le concept de J.- B. Marcellesi, selon lequel : « Tout énoncé polémique est en effet une formulation *a contrario*. Alors que le discours didactique est destiné à apporter au récepteur une information qu'il ignore, le discours polémique tend à lui faire rejeter une information qu'il admet ou pourrait admettre » in J.- B. Marcellesi, « Eléments pour une analyse contrastive du discours politique », *Langages* n° 23, sept.1971, pp. 44-45).

[302] Dominique Garand, « Propositions méthodologiques pour l'étude du polémique », *op. cit,* p. 233.

[303] *Ibidem*, p. 243

jugement, à son point de vue, à son interprétation : il s'agit pour lui de ne pas laisser place à d'autres avis qu'au sien, ou, au moins, de faire passer son jugement non pas en tant que jugement personnel, mais comme constitutif d'un jugement commun, auquel chacun est forcé de *s'accorder*. Afin de solliciter son adhésion, de le persuader, le polémiqueur doit faire appel à l'expérience sensible et émotive du destinataire, lui fournissant des situations, d'anecdotes, d'exemples, d'images que celui-ci peut reconnaître et accepter comme valides ou, pour le dire autrement, il doit s'appuyer sur un savoir partagé, c'est-à-dire sur l'ensemble des valeurs axiologiques qui constituent ce qu'on appelle *doxa*[304].

Par contre, dans le second cas, il s'agit pour le polémiqueur d'effectuer des opérations sémantiques précises consistant à inverser ou à déformer le système de valeurs du discours adverse, à reprendre les arguments de l'adversaire de façon à les retourner et de les faire jouer contre lui-même, par des stratégies telles que tels que la réfutation, le démasquage, l'argument *à contrario* etc. Ces procédés servent à construire « l'*èthos* négatif de l'Anti-Sujet dans le but de le disqualifier ou, à tout le mois, de rendre sa parole suspecte »[305]. On ne saurait trop répéter que les arguments utilisés par le polémiqueur ne sont jamais neutres, innocents, qu'il est toujours présent dans le discours de l'autre en même temps qu'il cherche à se masquer, qu'il s'approprie l'énoncé, même quand cet énoncé est explicitement rapporté, différé. La parole de la cible est toujours intégrée dans la parole du polémiqueur, lequel s'en sert à son propre avantage : l'intervention du polémiqueur détourne le discours de la cible, subvertit son sens, souvent en lui donnant une réinterprétation caricaturale. Ce qui en l'apparence se montre en tant que dialogue n'est qu'un discours à voix unique, celle du polémiqueur, et le destinataire ne peut qu'y adhérer.

On a donc affaire à une double activité de disqualification de la cible qui se réalise par la mise en œuvre de différentes stratégies argumentatives : celles centrées sur l'attaque *ad personam* et qui font appel au *pathos*, et celles qui touchent à la réfutation logique, qui cherchent à mettre au jour les vices de forme du discours adverse. Le discours polémique doit ménager l'écart entre l'élément agressif, qui relève du *pathos*, et l'élément réfutatif, qui relève de la logique[306] : il ne suffit pas au polémiqueur de donner des raisons pertinentes et solides par lesquelles le destinataire peut arriver à formuler un jugement éclairé, il faut en même temps provoquer son adhésion, exciter son attention, solliciter sa sensibilité pour que celui-ci soit appelé à la révolte, au mépris, à l'indignation et non pas simplement au constat du bien-fondé de son jugement. Comme l'écrit Garand, un discours proprement polémique

---

[304] On se réfère à la définition qui en donne Ruth Amossy : « plus qu'une totalité structurée, cette *doxa* est un ensemble flou et fluctuant d'opinions admises dans un espace socio-culturel donné, au sein duquel des doctrines et des points de vue opposés coexistent », in *L'Argumentation dans le discours*, Nathan Université, 2000, p.114.

[305] *Ibidem*, p. 236. Il classe, parmi les procédés argumentatifs aptes à construire l'ethos négatif de la cible, la démonisation (il s'agit d'associer adroitement certaines caractéristiques de l'adversaire à des traits de figures emblématiques qui ont subi l'opprobre de la collectivité), l'argument *ad hominem* (qui consiste à confronter le discours de l'adversaire à ses actes pour en faire ressortir l'inconséquence ou la contradiction), la disqualification par le partisan (si l'autorité de l'adversaire est difficile à déboulonner, on la met en doute en lui associant certains de ses partisans qui paraîtraient suspects) et le démasquage (l'on met en lumière le non-dit de l'adversaire, ce qu'il cache).

[306] C'est Jacques Brunschwig qui expose cette distinction : « La réfutation « touche aux idées » alors que l'invective n'entend disqualifier [les] idées que de façon indirecte. […] Le premier pôle (réfutation) relève du *logos* et le second (invective) du *pathos* », in « Aspects de la polémique philosophique en Grèce ancienne », dans *La Parole Polémique*, *op. cit.*, p. 27.

> ne peut pas se contenter de pointer du doigt une Cible; il doit s'assurer la complicité d'un Tiers. L'énonciateur doit amener le tiers à reconnaître avec lui le tort en question et à partager l'affect qu'il suscite, de même que son explication. […] Le but d'un polémiste n'est pas que le lecteur en conclue simplement qu'il n'aime pas ou ne partage pas les idées de tel adversaire, il doit l'amener à partager son opinion afin que la cible se trouve en position d'isolement[307].

Pour ce faire, le polémiqueur doit assumer la responsabilité de l'énoncé dans lequel il est fortement impliqué : c'est son faire interprétatif, sa compétence, son autorité qui sont en jeu, dans la mesure où ils sont rendus effectifs par le récit qu'il crée. Ce récit, constitué, comme on vient de le dire, par la mise en œuvre d'un dispositif discursif articulant l'identification (le « ciblage ») d'un adversaire et sa disqualification, ne serait finalement qu'instrumentalisé au profit d'une *mise en spectacle,* c'est-à-dire qu'il ne pourrait se réaliser qu'à condition que la cible – quelque que soit son degré d'abstraction, selon qu'elle figure comme individu, groupe d'individus, institution ou entité abstraite – soit incarnée et exposée face à un destinataire, qui emphatiserait, à son tour, la dimension spectaculaire du récit, en s'y plaçant en tant que spectateur. Comme l'écrit Shoshana Felman :

> toute polémique est une dynamique entre trois termes : les deux antagonistes, et un tiers, le public des lecteurs. Le discours polémique est, essentiellement, un discours qui *se donne en spectacle*, qui s'inscrit dans *une structure de théâtre* [308].

Si l'on reste dans cette analogie entre polémicité et théâtralité, on dira que ce *lecteur* – ou *spectateur* si l'on veut mettre en exergue le côté spectaculaire de la scène polémique – peut avoir à la fois une existence empirique, marquée historiquement, et une existence qui n'est que textuelle, fictive, construite *dans* et *par* le texte[309]. Encore, comme l'écrit Anne Ubersfeld, la présence de ce lecteur-spectateur n'est pas « étrangère aux paroles du dialogue » car le spectateur « participe à cette relation triangulaire qui est celle de tout dialogue de théâtre [on dira aussi, de tout dialogue polémique], qui est parole non seulement devant un tiers, mais aussi pour ce tiers "prévu" »[310]. Il s'agit alors de vérifier les multiples modes d'actualisation de la parole au sein du récit polémique, et de se demander de quelle façon, la cible d'une part et le destinataire de l'autre, sont marqués par le discours. A-t-on affaire à des destinataires explicites, impliqués dans le récit au moyen de procédures d'interpellation directe ou de prise à témoin, ou plutôt à des destinataires implicites, sollicitant une complicité par la mise en œuvre d'un réseau d'allusions et de présupposés ?

Dans l'échange polémique, le lecteur-spectateur a le statut de destinataire direct de l'énonciation : il n'est point un intrus, un « voyeur », ou pour utiliser un expression de C. Kerbrat-Orecchioni « un *eavesdropper* », soit une personne « qui épie un discours qui ne lui est en rien destiné » [311], au contraire, c'est bien lui, en fait, qu'il s'agit pour l'auteur de viser,

---

[307] Dominique Garand, *op. cit.* p. 231

[308] Shoshana Felman, « Le discours polémique » in *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1979, n° 31, p. 192

[309] On s'appuie ici sur la distinction proposée par Wolfgang Iser entre « lecteur réel » et « lecteur implicite », présupposé par le texte. Ce dernier « incorpore l'ensemble des orientations internes du texte de fiction pour que ce dernier soit tout simplement reçu. Par conséquent, le lecteur implicite n'est pas ancré dans un quelconque substrat empirique. Il s'inscrit dans le texte lui-même » ; ce qui pose que tout texte littéraire « offre un certain rôle à ses lecteurs possibles », in *L'acte de lecture*, Bruxelles, Mardaga, 1985, p. 70.

[310] Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre III*, *op. cit*., p. 34.

[311] Catherine Kerbrat-Orecchioni, « Double adresse et récepteur multiple », *op. cit.,* p. 29.

d'absorber dans la fiction et enfin de séduire. On a déjà constaté que dans le texte polémique l'usage des stratégies argumentatives détermine *ipso facto* la constitution d'un espace de délibération, ce qui implique que « l'on attache un prix à l'adhésion de l'interlocuteur, obtenue à l'aide d'une persuasion raisonnée, qu'on ne le traite pas comme un objet, mais que l'on fait appel à sa liberté de jugement »[312]. Or, le lecteur réel est un sujet susceptible d'accepter de s'identifier au lecteur tel qu'il est présupposé par le texte, d'occuper la place que l'auteur lui ménage, ou au contraire de se refuser de le faire. C'est pour cette raison que le polémiqueur doit, afin de gagner sa cause, exercer une pression rhétorique constante sur le lecteur, construire un discours susceptible d'orienter son jugement, de le contraindre à se placer dans la perspective du polémiqueur, à ne s'attacher qu'à ce que celui-ci admet, et enfin, ne faisant prévaloir que ses propres idées, obtenir un assentiment. Le texte polémique est, comme le souligne J. Bonenfant, « plus un mode d'action qu'un instrument de réflexion »[313]. Cette qualité *performative* du texte polémique, qui met en avant les effets que le discours exerce sur le destinataire, est mise en œuvre par le biais de la représentation même que le polémiqueur fournit : c'est par le récit qu'il construit et qu'il met en spectacle, qu'il opère la transformation des relations entre les acteurs en jeu dans l'énonciation. La configuration d'un tel « régime de médiation et instrumentalisation du jugement »[314] est à la base du récit polémique : la parole du polémiqueur est toujours orientée vers le lecteur dont il vise à modifier la lecture ; à son tour, chaque lecture est une transaction entre la compétence du lecteur réel et la compétence requise par le texte. De quelle façon le polémiqueur essaye-t-il d'inclure le(s) destinataire(s) dans le récit, de l'encadrer dans un système idéologique pour le mettre de son côté ? Comment, et sous quelles formes se construit la hiérarchisation des points de vues en faveur du polémiqueur ? La façon dont il construit le récit oriente-t-elle l'interprétation du contenu même du récit ?

On a dit déjà que l'efficacité du récit polémique repose sur le fait que le polémiqueur adopte une posture de sur-énonciation en ce qu'il domine le jeu énonciatif[315] : dès qu'il discute une proposition, qu'il répond à un point de vue adverse ou qu'il projette par anticipation les attentes ou objections de son destinataire, il se trouve dans une position de surplomb. Cependant, tout en demeurant présent dans le discours, il se met en retrait, s'efface, se retire de l'énonciation : son but étant de convaincre, il doit faire passer son point de vue personnel pour un point de vue objectif, dont la réalité s'impose indépendamment de toute interprétation et qui n'est pas contestable. Sa position peut être assimilée à celle d'un « simulacre énonciatif », pour le dire avec Charaudeau lorsqu'il évoque le « jeu » que joue le

---

[312] Chaïm Perelman et Lucie Olbrechts-Tyteca, *Traité de l'argumentation*, *op. cit.,* p. 34

[313] Joseph Bonenfant, « La force illocutionnaire dans la situation du discours pamphlétaire », *Le Pamphlet*, Etudes littéraires, op. cit., p. 302.

[314] On a emprunté cette expression à Martial Poirson pour qui cette configuration s'inscrit dans le cadre d'une mutation des postures d'auctorialité et spectatorialité, visant des « stratégies nouvelles de subjectivation politique et de médiation symbolique, cherchant à optimiser le pouvoir de scénarisation, d'attention et d'affectation du spectateur par la captation de l'efficacité performative propre à la représentation allégorique », in *Les audiences de Thalie, op. cit.* p. 266.

[315] On renvoie à la définition donné par Alain Rabatel, selon qui la sur-énonciation se définit comme « l'expression interactionnelle d'un point de vue surplombant dont le caractère dominante est reconnu par les autres énonciateurs », dans « L'effacement énonciatif et ses effets pragmatiques de sous-énonciation et sur-énonciation » in *Formes et stratégies du discours rapporté : approche linguistique et littéraires des genres de discours*, Lopez Muñoz, J.-M. Marnette, S. et Rosier L. (éds.) *Estudios de Lengua y Literatura francesas 14*, 33-61. Université de Cadix.

sujet parlant, comme s'il lui était possible « de ne pas avoir de point de vue, de disparaître complètement de l'acte d'énonciation, et de laisser parler le discours par lui-même »[316].

Il faudra faire mention ici du parti qu'on peut tirer des réflexions d'Oswald Ducrot sur l'implicite discursif. En effet, l'implicite ne désigne pas ce qu'un énoncé ne dit pas, mais « ce qu'un énoncé il dit tout en feignant de ne pas le dire ». Pour Ducrot il correspond à un « besoin, à la fois de dire certaines choses, et de pouvoir faire comme si on ne les avait pas dites, de les dire, mais de façon telle qu'on puisse refuser la responsabilité de leur énonciation »[317]. L'enjeu pour le polémiqueur, dans le choix de l'implicite, est de faire passer certains éléments de l'argumentation au statut d'évidences reconnues par tous, de susciter chez le destinataire une impression de vérité, à laquelle il peut croire sans restriction, encore, de faire partager la responsabilité de l'énoncé par le destinataire, déguisant « ce qu'il dit sous l'apparence d'une croyance commune ». Le présupposé est ainsi présenté par Ducrot « comme une évidence, comme un cadre incontestable où la conversation doit nécessairement s'inscrire, comme un élément de l'univers du discours » :

> En introduisant une idée sous forme de présupposé, je fais comme si mon interlocuteur et moi-même nous ne pouvions faire autrement que de l'accepter. Si le posé est ce que j'affirme en tant que locuteur, si le sous-entendu est ce que je laisse conclure à mon auditeur, le présupposé est ce que je présente comme commun aux deux personnages du dialogue, comme l'objet d'une complicité fondamentale qui lie entre eux les participants à l'acte de communication[318].

On retrouve ici une distinction fondamentale, celle entre présupposé et sous-entendu. Si les présupposés sont inscrits dans l'énoncé et s'actualisent automatiquement sans égard aux circonstances particulières de l'énonciation, l'émergence des sous-entendus résulte, elle, d'une combinaison d'informations aléatoires, tantôt internes (issues de l'énoncé) tantôt externes (issues du contexte avec ses diverses composantes), et donc d'une réflexion du destinataire, non seulement sur l'énoncé lui-même, mais sur « son énonciation, le fait qu'il soit utilisé à tel moment et dans telles circonstances ». Comme écrit Ducrot, le sous-entendu

> revendique d'être absent de l'énoncé lui-même, et de n'apparaître que lorsqu'un auditeur réfléchit après coup sur cet énoncé. […] Par référence au système des pronoms, on pourrait dire que le présupposé est présenté comme appartenant au « nous », alors que le posé est revendiqué par le « je », et que le sous-entendu est laissé au « tu ». Ou encore, si l'on préfère les images temporelles, on dira que le posé se présente comme simultané à l'acte de communication, comme apparaissant pour la première fois, dans l'univers du discours, au moment de cet acte. Le sous-entendu, au contraire, se donne comme postérieur à cet acte, comme surajouté par l'interprétation de l'auditeur [alors que] le présupposé essaie toujours de

[316] Patrick Charaudeau, *Grammaire du sens et de l'expression*, Hachette, Paris, 1992, p. 650

[317] « Toute information explicitée devient, par cela même, un thème de discussions possibles. Tout ce qui est dit peut être contredit. De sorte qu'on ne saurait annoncer une opinion ou un désir, sans les désigner du même coup aux objections éventuelles des interlocuteurs. Comme il a été souvent remarqué, la formulation d'une idée est la première étape, et décisive, vers sa mise en question. Il est donc nécessaire à toute croyance fondamentale, qu'il s'agisse d'une idéologie sociale ou d'un parti-pris personnel, de trouver, si elle s'exprime, un moyen d'expression qui ne l'étale pas, qui n'en fasse pas un objet assignable et donc contestable », Oswald Ducrot, *Dire et ne pas dire : Principes de sémantique linguistique*, Paris : Hermann, 1993, p. 6.

[318] Oswald Ducrot, « Présupposés et sous-entendus », in *Langue française*, n°4, 1969, « La sémantique » p. 36. Voir aussi C. Kerbrat-Orecchioni : « Les contenus formulés en présupposés sont censés correspondre à des réalités déjà connues et admises par le destinataire » , in *L'implicite*, Paris, Armand Colin, 2e éd, 1986, p. 29.

> se situer dans un passé de la connaissance, éventuellement fictif, auquel le locuteur fait semblant de se référer[319].

La prise en charge de cette distinction est un outil permettant de déterminer le statut des différents types de lecteurs/spectateurs impliqués dans le récit polémique. Lorsque le polémiqueur fonde le cadre de son récit sur une évidence postulée et acceptée par l'ensemble des destinataires, c'est-à-dire sur l'absence de contestation à la base du présupposé, il crée simultanément le cercle de son lectorat. Autrement dit, à partir du moment où un certain lecteur connaît, reconnaît et se reconnaît, donc adhère, à un présupposé, il se trouve de fait dans la position du *lecteur modèle* ou implicite. Au contraire, l'émergence des sous-entendus, demandant une interprétation qui repose sur des informations plus ou moins aléatoires, reste plus ouverte et dépend de la situation dans laquelle est impliqué le *lecteur réel* ou empirique. L'interprétation, ou mieux le décryptage, de ce « contenu implicite pragmatique »[320] qu'est le sous-entendu ne peut se réaliser qu'à condition que ce soit le lecteur/spectateur "en chair et os", pris dans l'*événement* discursif, à combiner toutes sortes d'indices (paratextuels, cotextuels et contextuels) laissés inexprimés par l'énonciateur : c'est sur ce qu'il amène avec lui et qu'il convoque dans le temps de sa lecture (son histoire propre, sa mémoire, son expérience du monde, en un mot toute sa « compétence encyclopédique »[321]), que le lecteur doit s'appuyer pour combler les lacunes dans l'enchaînement discursif et pour coopérer à l'élaboration du sens du discours. Sans son intervention, les sous-entendus ne peuvent exister que comme des virtualités latentes. Par le fait que le polémiqueur donne à entendre quelque chose sans pourtant le dire, le lecteur est mis en alerte, incité à chercher d'autres signifiants au delà des littéraux : c'est lui qui doit se charger de les actualiser, c'est à lui qu'est est enfin donnée la responsabilité de ce qui est dit. Comme l'écrit C. Kerbrat-Orecchioni, les sous-entendus « permettent au locuteur d'orienter insidieusement le récepteur vers telle ou telle interprétation, sans avoir à s'endosser la responsabilité de cette interprétation »[322].

Compte tenu de ces réflexions, il devrait être possible de comprendre pourquoi la présence d'éléments d'implicitation dans le discours, c'est-à-dire, pour l'essentiel, des formes de partage et de coopération du dire entre énonciateur et destinataire, joue, avant tout, une « fonction polémique », fonction que Ducrot même reconnaît comme constitutive des actes de présupposition :

> Quand on essaie de définir la présupposition, qui ne répond à aucune nécessité logique, on est amené à mettre en avant la possibilité qu'elle donne d'emprisonner l'auditeur dans un univers intellectuel qu'il n'a pas choisi, mais qu'on présente comme coextensif au dialogue lui-même,

---

[319] *Ibidem*

[320] C'est la définition que donne D. Maingueneau du sous-entendu, « un contenu implicite pragmatique, c'est- à-dire des inférences tirées du contexte par le coénonciateur à l'aide d'un raisonnement plus ou moins spontané [...] » in Dominique Maingueneau, *Les Termes de l'analyse du discours,* Paris, Éditions du Seuil, coll. Mémo, Lettres, 1996, p. 77.

[321] On emprunte cette expression à C. Kerbrat-Orecchioni, pour qui c'est la « compétence encyclopédique » du lecteur, présentée comme « un vaste réservoir d'informations extra-énonciatives portant sur le contexte » (ensemble de savoirs et de croyances, système de représentations, interprétations et évaluations de l'univers référentiel) qui permet de décoder un sous-entendu, in *L'implicite, op. cit*., p. 162

[322] *Ibidem,* p. 284

> et qui ne peut plus être ni nié, ni mis en question, sans que soit refusé en bloc ce dialogue[323].

Dans la mesure où il contient de l'implicite, un discours suppose forcément un « appel à autrui », et doit se comprendre par rapport à un destinataire. Par cette façon d'attraper subrepticement le destinataire dans des pièges idéologiques, l'implicitation crée, sous diverses formes, une complicité entre ce dernier et le polémiqueur, constituant ainsi une arme contre la cible, qui se retrouve isolée, elle oblige le destinataire à formuler lui-même la position que le polémiqueur défend, et donc, d'une certaine manière, à l'assumer, ce qui permet au polémiqueur d'assener des coups sans laisser de traces visibles d'agressivité. Comme l'écrit encore Ducrot, il ne s'agit pas seulement, pour le locuteur (polémiqueur),

> de *faire croire*, il s'agit de *dire*, sans avoir dit. Or dire quelque chose, ce n'est pas seulement faire en sorte que le destinataire le pense, mais aussi faire en sorte qu'une de ces raisons de le penser soit d'avoir reconnu chez le locuteur l'intention de le lui faire penser. Et, justement, il peut arriver qu'on souhaite à la fois *dire* (en ce sens fort), et pouvoir se défendre d'avoir voulu *dire*. En d'autres termes, il peut arriver que l'on veuille bénéficier à la fois de l'espèce de complicité inhérente au dire, et rejeter en même temps les risques attachés à l'explicitation. D'une part, on veut que l'auditeur sache qu'on a voulu lui faire penser quelque chose, et, d'autre part, on tient, malgré tout, à pouvoir nier cette intention[324].

C'est cet aspect qu'il faut avant tout retenir dans notre analyse : l'implicitation est, en fait, une forme de se décharger de la responsabilité d'avoir dit quelque chose, un moyen, pour le polémiqueur, de ne pas se compromettre, d'éviter la censure qui découle de l'usage de la parole polémique, parole qui est, par sa nature, outrageuse et contestataire. L'implicitation est donc un moyen de dépasser le sens littéral, d'exprimer ce qui est caché, interdit, de faire comprendre, à la façon de l'allégorie, une chose par le moyen d'un autre. Voilà la démarche à suivre : l'analyse des modes de l'implicitation dans le discours accueille progressivement l'émergence des modes d'allégorisation dans le récit. L'allégorie peut-elle être vue comme fonctionnant sur des présupposés ou des sous-entendus ? Peut-on considérer le récit allégorique, qui tient une place de choix dans cette étude, comme une forme particulière d'implicitation, dans la mesure où il exhibe une signification donnée tout en renvoyant à une autre qui lui est sous-jacente ? Et encore, en vertu de cette similitude avec les modes de l'implication, pourrait-on dire que l'allégorie est elle-même contextuellement argumentative, c'est-à-dire apte à ébranler des opinions, à amener des convictions, lorsqu'elle est prise en charge dans des situations de communication visant à persuader le destinataire et, par là, à modifier la conduite de ce dernier ? L'allégorie fait donc entendre de l'implicite dans la mesure où elle est un discours à double sens qui invite à un acte de dévoilement, de décodage, qui fait appel à la faculté du lecteur de discerner un « message » caché. En ce sens-là, elle peut être considérée comme figure proprement rhétorique, qui tourne vers la perception du lecteur. L'allégorie exige du lecteur qu'il prenne l'initiative d'attribuer de nouvelles significations aux mots, là où « la nouveauté d'une signification émergente » s'avère être, comme l'écrit Ricœur, « l'œuvre instantanée du lecteur »[325]. C'est dans ce jeu herméneutique entre le « savoir encyclopédique » du lecteur, son système d'images et de

[323] Oswald Ducrot, « Présupposés et sous-entendus », *op. cit*., p. 43.
[324] Oswald Ducrot, *Dire et ne pas dire : Principes de sémantique linguistique, op. cit.* p. 15.
[325] Paul Ricœur, *La Métaphore Vive*, Éditions du Seuil, Paris, 1975, p. 127.

valeurs, et le monde de fiction que l'auteur construit, se révèle le projet de l'allégorie : refigurer le rôle du lecteur en le faisant accéder au statut de créateur.

En essayant de trouver le moyen d'inclure le lecteur/spectateur dans la fiction, le polémiqueur dispose donc d'une double voie : au moyen de modes d'implicitation, il peut impliquer le lecteur dans la fiction par de simples stratégies de captation prenant en compte les conditions de réception au sein du discours polémique ; au moyen de modes d'allégorisation, il peut le convoquer en tant que personnage à proprement parler, le figurer, l'incarner par le truchement de procédés de personnification. L'on assiste donc, dans la majorité des textes polémiques qui font objet de notre étude, non seulement à un foisonnement de formules et procédés de style destinés à susciter l'adhésion du public, à forcer son jugement, ou au moins à atténuer la manifestation bruyante de ses impressions contrariantes (interpellations directes, apartés, formules de *captatio benevolentiae*, compliments de clôture, excuses au public, *etc.*), mais l'on assiste également à une véritable entrée en scène du public, qui prend la figure tantôt d'un être collectif « *revêtu d'un habit parsemé de têtes différents* », comme dans *Le Rappel de la Foire à la vie* de Lesage, Fuzelier et D'Orneval, tantôt d'une abstraction, comme étant le cas du personnage de La Critique, appelé à interpréter le jugement du public dans *L'Echo du Public* de Riccoboni et Romagnesi. Dans les deux cas, le spectateur sur scène renvoie directement au spectateur « dans le monde », ce qui implique, comme l'écrit Martial Poirson, la constitution d'un régime particulier d'illusion, qui engendre « la renégociation du pacte de créance instauré entre énonciateur et destinataire et l'habilitation du public comme source autonome et affranchi du jugement »[326]. Par cet acte d'autoréflexion, par ce réseau d'interpellation qui se met en place, les frontières se brouillent et se déplacent entre celui qui montre, celui qui est montré et celui qui regarde : le spectateur réel, ainsi impliqué au sein de la représentation, se voit agissant lui-même dans la fiction par le truchement de son double, qui lui suggère furtivement la démarche interprétative qu'il est presque obligé de suivre. C'est ici que la fiction fait surgir son pouvoir de transfiguration : elle soumet au spectateur une virtualité sous contrainte, elle lui donne à voir « un pouvoir-être »[327] qui s'inscrit dans la dimension d'une *histoire en train de se faire* qui est celle de sa propre transformation. Le spectateur, qui est pris dans un voir/entendre qui le fait participer avec inquiétude à cette virtualité, est en même temps invité à considérer cette participation comme une autoréalisation : son expérience participative cohabite avec son existence perceptive. À coté des deux premiers, l'un implicite et l'autre réel, une nouvelle figure de lecteur/spectateur prend place ici, celle du lecteur « transformé »[328], cette sorte d'être virtuel, en devenir *dans* et *par* la fiction, et qui est supposé prolonger les effets de cette fiction « au-delà de la seule séance théâtrale ».

---

[326] Martial Poirson, *Les audiences de Thalie, op. cit*, p. 270.

[327] On s'appuie ici sur les réflexions de Paul Ricœur autour du pouvoir de la fiction. Pour le philosophe, ce pouvoir culmine finalement dans la refiguration du monde, c'est-à-dire la transformation de notre rapport à celui-ci, particulièrement du point de vue de l'action. C'est ainsi que la fiction, « *révélante* et *transformante* », constitue un « vaste laboratoire » éthique pour le fait qu'elle détient un « pouvoir de projection » qui réécrit, refait, refigure le réel, pour en dévoiler l'essence la plus profonde, qui est celle d'un « pouvoir-être », voir Paul Ricœur, *Temps et Récit III. Le temps raconté*, Paris, Seuil, 1985 , p. 229, et du même auteur, *Soi-même comme un autre ,* Paris, Seuil, 1990, p. 176.

[328] Martial Poirson, *Les audiences de Thalie, op. cit*, p. 442. Sur la notion de « spectateur transformé », voir aussi Bénédicte Louvat-Molozay et Franck Salaün (éd), *Le spectateur de théâtre à l'âge classique XVIIe et XVIIIe siècles,* Montpellier, L'Entretemps, p. 29-30.

Ainsi, le texte polémique ne saurait se résumer à la représentation ou à la mise en scène de la lutte qui oppose le polémiqueur à sa cible, ni se réduire à l'effet que le polémiqueur vise à obtenir sur le destinataire dans sa tentative d'en orienter le jugement. Le texte polémique s'efforce avant tout de transformer le réel, son but étant d'agir sur la relation que le destinataire entretient avec la cible. Orientant la représentation du réel et mettant en jeu son point de vue, le polémiqueur cherche à avoir le plus d'effet possible sur le(s) destinataire(s). Pour ce faire, il ne peut trop s'étouffer dans les pièges de ce qu'il dit, il ne peut jamais renoncer à son « je » ; s'il exige un certain degré de coopération de la part de son destinataire, il ne le fera jamais au détriment de son autorité, de sa position dominante, qui le légitime à réclamer la juste sanction qui doit être actualisée par le destinataire même, son véritable partenaire, et dont la cible accusée fera les frais. Ce travail de coopération et de co-réalisation du sens sera le seul prix que le polémiqueur aurait à payer pour réussir dans un projet essentiellement "égoïste", projet qu'il mène afin que le tort qu'il estime avoir subi soit réparé et que la cible reçoive une sanction. Inscrivant son discours dans une dynamique d'interlocution, le polémiqueur est contraint à marquer fortement sa posture énonciative ; le discours qu'il apprête, le conflit qu'il poursuit, il doit l'affronter, pour employer une expression de C. Kerbrat-Orecchioni, « à visage découvert », il doit s'exposer, mettre en jeu son identité car il cherchera avant tout à démontrer sa supériorité sur la cible plutôt qu'à la convaincre de changer d'avis. On est ici dans ce que Barthes a définit "l'empire de l'Auteur", c'est-à-dire l'espace linguistique où domine le "moi" qui parle, et où la parole ne s'éteint pas dans l'écriture, « ce neutre, ce composite, cet oblique où fuit le sujet, […] où vient se perdre toute identité, et qui est la destruction de toute voix »[329]. On pourrait dire que tous discours polémique relève essentiellement d'un questionnement sur l'identité : l'antagonisme qui existe entre le polémiqueur et sa cible se déploie jusqu'à créer une tension identitaire, comme un lutte entre une valeur et une contre-valeur. La polémique étant le territoire de l'intersubjectivité, elle nécessite, comme l'écrit Garand, « la rencontre entre deux sujets, deux forces, deux volontés […] La logique du *polemos* est duelle, ant-agonique : corps-à-corps dont l'enjeu principal est la primauté d'une identité sur l'autre »[330]. Traduit en termes idéologiques, on pourrait dire encore que dans tout discours polémique il y a une relation entre un dominant et un prétendant, entre « un discours légitimé et un discours en quête de légitimité ». C'est par la prise en compte de cette dimension idéologique, qui est à envisager dans sa relation à une situation de conflit social, que le discours polémique se manifeste en tant que prise de pouvoir. En ce sens, les pièces polémiques fonctionnent comme des *dispositifs*, au sens que Giorgio Agamben donne à ce mot, non seulement de « pratiques et de mécanismes qui ont pour objectif de faire face à une urgence pour obtenir un effet plus ou moins immédiat », mais aussi d'entités ayant « une fonction stratégique concrète » qui « s'inscrit toujours dans une relation de pouvoir » et « résulte du croisement des relations de pouvoir et de savoir »[331].

---

[329] Roland Barthes, « La mort de l'auteur », article paru la première fois dans le numéro 5 de la revue *Manteia*, automne 1968, puis repris dans *Essais critiques IV — Le bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984, p. 61.
[330] Dominique Garand, « Propositions méthodologiques pour l'étude du polémique », op. cit., p. 217.
[331] Giorgio Agamben, *Qu'est-ce qu'un dispositif ?,* trad. M. Rueff, Paris, Payot & Rivages, 2006, p. 20-21 puis 10-11.

DEUXIÈME PARTIE
1715-1723 : EXISTENCE ET RESISTENCE

I
Stratégies de légitimation

I.1
1718. L'éclat de la querelle

Au début de 1718, les démêlés de la dame de Baune avec les autres entrepreneurs forains pour l'exploitation du privilège exclusif de l'Opéra-Comique n'aboutirent qu'à sa propre ruine. La somme annuelle à payer à l'Académie royale de musique étant écrasante – on passe de 16.000 à 35.000 livres par an – les sieur et dame de Saint-Edme, qui partageaient jusqu'alors le privilège, se retirent. Au commencement de la Foire Saint-Germain de la même année, « les syndics de l'Opéra furent dans l'obligation de résilier le contrat, et de régir ce spectacle par eux-mêmes »[332]. La dame de Beaune, directrice qui avait eu le privilège, continua de gérer son théâtre, mais comme représentante des syndics, qui pour la première fois prennent en charge directement l'organisation de spectacles forains.

Les traits d'un conflit intérieur à la Foire commencent enfin à se profiler : d'un côté le théâtre de l'Opéra-Comique, sous le nom de la dame de Baune, qui bénéficiait de la protection et permission de l'Académie royale de musique, de l'autre côté les théâtres, ceux des Saint-Edme, de Francisque, ou de Pellegrin, qui résistaient aux tracasseries en jouant par écriteaux ou à la muette. Cette opération de concentration économique, qui arrive d'une manière définitive à déterminer la nature « semi-officielle » de l'Opéra-Comique, engage les auteurs forains dans une concurrence interne : Fuzelier qui, dès 1715, était embauché comme *régisseur* de l'Opéra-Comique de Saint-Edme pour une durée de cinq ans, continua à présenter ses nouveautés sur le théâtre de l'Opéra-Comique, cette fois sous la direction de la dame de Baune ; en revanche, Le Sage, qui avait débuté à la Foire en 1712 au théâtre de la dame Baron (devenue de Baune), est recruté par les Saint-Edme. Affaire singulièrement conduite, en plus du fait que, selon David Trott, « il reste toujours plus probable que l'association de Lesage et Fuzelier commença au moment de la Foire Saint-Germain de 1716, avec *Le Temple de l'Ennui* (Prologue aux 2 pièces suivantes), *Le Tableau du Mariage*

[332] « Les peines et les soins que la dame de Baune s'était donné [*sic*] pour se conserver le privilège exclusif de l'Opéra-Comique, ne servirent qu'à hâter sa ruine : l'extrême envie qu'elle avait de le posséder lui avait fait mettre le Bail à un si haut prix, que ne pouvant soutenir la marché, les syndics de l'Opéra furent dans l'obligation de résilier le traité qu'ils avaient fait avec elle, et de régir ce spectacle par eux-mêmes » François et Claude Parfaict, *Mémoires pour servir à l'histoire des spectacles de la Foire par un acteur forain (1697-1742)*, Paris, Briasson, 1743, t. I, p. 202.

et *L'École des amants*, pièces représentées sur le théâtre de la dame de Baune »[333]. Qu'il s'agisse d'une rivalité personnelle, quoique éphémère, entre les deux auteurs, ou d'une stratégie commerciale mise en œuvre par les entrepreneurs afin de s'assurer chacun son spectacle, c'est un fait que la collaboration de Fuzelier avec Le Sage cesse pendant cette Foire pour ne reprendre qu'en 1720.

À l'ouverture de la Foire Saint-Germain, le 3 février 1718, l'Opéra-Comique « commençait fort mal »[334] par la représentation d'une pièce de Fuzelier composée d'un prologue intitulé *Le Réveillon des dieux* et de deux actes détachés, dont l'un avait pour titre *Le Pharaon* et l'autre *La gageure de Pierrot*. Dans ses *Lettres sur le spectacle de Paris,* Boindin relate rapporte quelques jugements sur la pièce :

> Le *Réveillon des dieux* n'étoit à proprement parler qu'un espèce de bal où tous le Dieux masqués et travestis, hors Mercure, venoient se délasser avec les mortels des soins de la divinité, sans croire en s'humanisant ainsi se déshonorer davantage qu'en jouant comme ils venoient de faire publiquement la Comédie. Le sujet au reste n'étoit qu'ébauché, et l'on peut dire que ce Prologue ne répondit à son titre que par la décoration ; car pour le fond des Scènes ce n'étoit qu'un tissu de portraits satiriques, et de mauvaises plaisanteries qui n'y avoit aucun rapport et qui étoit entièrement dénué d'action. […] Il sembloit d'abord que c'étoit une critique de la Pièce nouvelle des *Dieux Comédiens*[335].

Le deuxième acte de la pièce intitulée le *Pharaon*[336] est une réécriture parodique de la *Déroute du Pharaon*, pièce que Dancourt avait créée pour les Comédiens Français en 1718, quelques mois après les *Dieux Comédiens*. Ce n'est pas sans raison que Fuzelier se proposa, dans le *Pharaon,* d'en tourner l'auteur en ridicule, par le biais d'un jeu de mot, « Monsieur de Badaudancour, vicomte », *avatar* du célèbre acteur et auteur du Théâtre Français. Après l'avoir mise à l'affiche et répétée plusieurs fois, les comédiens français se refusèrent de donner la pièce. On est fondé à voir dans cette affaire la cause, ou l'une des causes de la retraite de Dancourt, à Pâques de cette année-là. Dancourt, qui jamais jusqu'alors ne s'était ouvertement plaint de ses camarades, passe du côté des auteurs et raille durement « Messieurs le Comédiens du Roi » et leur « savante Compagnie »[337]. À travers un procédé

---

[333] David Trott, « Deux visions du théâtre : la collaboration de Lesage et Fuzelier au répertoire forain », dans *Lesage, écrivain (1695-1735)***,** Textes réunis, présentés et publiés par Jacques Wagner, édition Rodopi B.V., Amsterdam – Atlanta, GA 1997, (p. 69-79).

[334] Nicolas Boindin, *Lettres historiques sur tous les spectacles de Paris*, *Quatrième Lettre Historique*, Lettre Première sur les Foires de Saint-Germain et de Saint-Laurent dernières, p. 9

[335] Ibidem.

[336] D'après les témoignages de Boindin, *Le Pharaon* compte parmi les actes détachés de l'ambigu comique représenté en 1718. On pense plutôt qu'il s'agit d'une reprise de la pièce au même titre et du même auteur représentée au Jeu de Paume d'Orléans, à la Foire Saint-Germain en 1717, et imprimée dans le deuxième tome du recueil du *Théâtre de la Foire*. Les frères Parfaict ajoutent : « M. Dancourt avoit traité le même sujet en 1678, sous le titre de la *Désolation des Joueurs,* comédie en un acte représentée au Théâtre François. Cet auteur avoit refondu sa pièce en 1718, et vouloit la donner avec le nouveau titre de la *Déroute du Pharaon*, mais elle ne fut pas jouée », François et Claude Parfaict et Quentin Godin D'Abguerbe, *Dictionnaire des théâtres de Paris,* t. IV, p. 128.

[337] Voici ce qu'écrit Dancourt dans l'avis à l'édition de la pièce : « Je hasarde de donner au public cette petite comédie, que Messieurs les Comédiens du Roi ont négligé de représenter, quoiqu'ils l'eussent annoncée, mise dans leurs affiches, et répétée même. Ils croient avoir eu pour cela de bonnes raisons : ce n'est point à moi de les déduire, ni de les combattre, encore moins de les justifier, et il ne me siérait pas bien d'être leur apologiste. La lecture de cet ouvrage, qui ne doit être regardé que comme un Vaudeville, fera connaître si le mépris qu'ils en ont

d'inversion comique, chez Fuzelier, la *Déroute du Pharaon* évoque nettement la "déroute" de Dancourt.

Bien évidemment, les Comédiens Français n'auraient pas accepté une tentative si résolue de dérision de la part de l'auteur forain; le 15 mars ils firent dresser procès-verbal des contraventions contre l'Opéra-Comique pour la représentation des trois petites pièces de Fuzelier, *La Gageure de Pierrot, Le Pharaon*, et la nouvelle, *Pierre furieux.* Ils sollicitent le Lieutenant général de police de faire observer la défense faite aux comédiens forains de représenter des pièces où « les acteurs se parlent les uns les autres et lient leur discours au sujet de la pièce qu'ils représentent, en sorte qu'ils parlent beaucoup plus qu'ils ne chantent, ce qui forme une pièce complète ainsi qu'il en est représenté sur le théâtre des Comédiens du Roi »[338].

Mais, si l'on en croit les témoignages de Boindin, ce n'est pas dans les obstacles dérivant de l'hostilité des Comédiens Français qu'il faut chercher les causes de ce malheureux début de l'Opéra-Comique à la foire Saint-Germain, car la dame de Baune aurait dû faire face à une plus habile concurrence, celle du théâtre de Saint-Edme. Dans un document du 10 février 1718, rapporté par Émile Campardon, au sujet d'un procès-verbal dressé contre la troupe de Saint-Edme, Catherine Vondrebeck, dame de Baune, déclare

> 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 Saint-Germain, au hasard de perdre considérablement par le peu de monde qui viennent à sondit jeu et parce que les sieur et dame de Saint-Edme qui, sous le nom du sieur Alard, représentent dans une loge du préau de la foire Saint-Germain, un spectacle dans lequel a eu avis qu'il y avoit plus d'instruments qu'il n'est permis par l'arrêt du 28 novembre 1716, représentent des scènes avec des écriteaux et décorations[339].

Pendant tout le cours de la même foire, Le Sage joua au théâtre de Saint-Edme, avec beaucoup de succès, un prologue et trois pièces, en écriteaux : *Le Château des lutins*, *Arlequin Orphée le cadet* et *Les Filles ennuyées*. Dans le prologue, Le Sage fait paraître tous les personnages de la foire, immobiles sur des piédestaux, dans des attitudes toutes différentes, mais toutes tristes ; à leurs pieds, couchée sur un lit de repos, la Muse de la Foire, « habillée fort plaisamment, depuis la ceinture jusqu'en bas en danseuse de corde, du reste à la Romaine avec une grande queue trainante, et un mouchoir à la main »[340]. Elle

---

paru faire, comme de la "Métempsycose des Amours", a été bien ou mal fondé ; je me flatte que malgré les sages et solides décisions de leur savante Compagnie, il sera reçu favorablement, et qu'on ne me saura pas mauvais gré d'en avoir souffert l'impression ». *La Déroute du Pharaon*, dans *Œuvres de Monsieur Dancourt. Seconde édition, augmentée de plusieurs comédies qui n'avoient point été imprimées, ornées de figures en taille-douce et de musique*, 4e édition, Paris : Compagnie des Libraires associés, 1742, T.VIII, p. 422. Voir aussi : André Blanc, F.C. Dancourt, 1661-1725: la Comédie française à l'heure du soleil couchant, Tübingen : Gunter Narr Verlag ; Paris : Éditions Jean-Michel Place, 1984, p. 134.

[338] Bibliothèque-Musée de la Comédie-Française, Boîte 2 : 2 AG-1716.4 [f. 2r]. « Procès verbaux relatifs aux danseurs de corde » ; aussi dans Émile Campardon, *Les Spectacles de la foire* T. II, p. 404.

[339] Émile Campardon, *Les Spectacles de la foire*, T. II, p. 361

[340] François et Claude Parfaict et Quentin Godin D'Abguerbe, *Dictionnaire des théâtres de Paris,* t. II, p. 79. Le prologue du *Château de Lutins* est résumé par Boindin dans ses *Lettres historiques sur tous les spectacles de Paris.* Voici un extrait : « Le Théâtre représentait tous les personnages de la Foire sur des piédestaux, tous dans des attitudes différentes, mais tristes : on voyait à leurs pieds la muse de la Foire couchée sur un lit de repos […], elle avait un mouchoir à la main, et se plaignait par des vaudevilles assez salés, du silence que l'Opéra imposait à

commence à se plaindre par des vaudevilles du silence que l'Opéra imposait à ses acteurs, quand une symphonie gaie l'interrompt et annonce l'arrivée de Momus. Elle apprend à ce Dieu le sujet de sa tristesse, et celui-ci, pour la consoler, lui dit qu'elle peut divertir le public « sans le secours de la parole et du chant ». Il réveille les personnages qui sont sur les piédestaux, les inspire, et les engage à faire leurs exercices, en leur disant :

> Vous allez partager l'espèce,
> Avec vos rivaux, mes enfants ;
> Vos sauts et vos tours de souplesse
> Valent leurs danses et leurs chants.

Ainsi les troupes rivales s'affrontent sur le terrain de la pratique théâtrale : « sauts », « tours », « danses », « chants », sont les termes sur lesquels on débat pour déterminer la légitimité d'un spectacle. La question de la désignation du genre, de la recherche du mot correct et de l'emploi de ses dérivations dans la pratique théâtrale, demeure assez problématique à l'intérieur d'un système qui l'entrave et dont il ne s'émancipe qu'en créant de nouvelles appellations, d'autres modalités d'autodétermination. Dans ce contexte, il n'est pas anodin si les entrepreneurs des deux troupes rivales, alors qu'il s'agissait de marquer une différence tout en allant « partager l'espèce », aient privilégié ces deux auteurs. Pourrait-on alors avancer l'hypothèse que ce choix tient préalablement à des raisons dramaturgiques ? Au niveau de l'écriture, on connaît bien l'habileté d'exécution et la capacité imaginative de la prose de Lesage, et les Saint-Edme ont dû se souvenir, quand les interdictions les contraignent à limiter leur spectacle aux écriteaux ou aux monologues, que Le Sage avait déjà expérimenté avec très grand succès ces types de pièces[341]. D'ailleurs, Fuzelier s'autoproclamant « le parrain de l'Opéra-Comique »[342] avait accompli un énorme travail sur la dimension musicale et scénique du spectacle de la Foire[343] en exploitant les ressources non textualisées du théâtre.

---

ses Acteurs ; une Symphonie vive et gaie interrompt ses plaintes, et annonce l'arrivée de Momus ; elle apprend à ce Dieu le sujet de sa tristesse, Momus pour la consoler lui dit qu'elle peut divertir le public sans le secours de la parole et du chant ; il réveille les personnages qui sont sur les piédestaux, les inspire et les engage à faire leur exercices », Paris Prault, 1719, Quatrième lettre, p. 23.24.

[341] Il suffit de rappeler le succès d'*Arlequin, roi de Sérendib*, pièces en 3 actes représentée par écriteaux au théâtre de la dame Baron à la Foire Saint-Germain en 1713. En outre, selon les frères Parfaict, Le Sage aurait écrit en 1712 trois pièces à écriteaux : *Le Triomphe de la Folie ou Arlequin baron allemand, Les Petits Maîtres et Arlequin et Mezzetin morts par amour.* Mais ce n'est qu'à partir de 1713 qu'il signe réellement sa production théâtrale : le premier tome du *Théâtre de la Foire* comporte trois autres pièces à écriteaux, les premières de soixante-quatre éditées.

[342] « *Opéra Comique* », manuscrit autographe de Louis Fuzelier, Bibliothèque de l'Opéra, publié dans : Georges Cucuel, « Sources et documents pour servir à l'histoire de l'Opéra-Comique en France », *L'Année musicale*, III, 1913, p. 255.

[343] Une feuille dans ses papiers manuscrits aux Archives Nationales suggère même qu'il composait des airs : « Sur un air de Sarabande de moy. Charmante Iris, que votre voix est tendre ! / Et que vos yeux sont languissans et doux ! / Peut on hélas ! vous voir et vous Entendre / Sans vous aimer et sans n'aimer que vous ? ». Voir Manuscrits : Archives Nationales [AJ13 1035]. Incipit de couplets dans les papiers de Fuzelier. A. Marandet confirme cette hypothèse : « Fuzelier... connaissait suffisamment la musique pour composer lui-même des airs de vaudevilles » (Manuscrits inédits de la famille Favart, de Fuzelier..., p. 56). Pour approfondir la question, voir David Trott *« Je suis le parrain de l'Opéra-Comique »: l'apport de Louis Fuzelier au Théâtre de la Foire*, conférence inaugurale du colloque international "Les Théâtres de la Foire (1678-1762)", Université de Nantes, 28-30 avril 1999 (éd. Françoise Rubellin, Paris, Champion, à paraître).

Déjà à cette première époque de leur activité, l'on peut hâtivement déceler les spécificités et les marques stylistiques de ces deux auteurs, leurs *deux visions* du théâtre ; comme le remarque David Trott

> à la prose de Le Sage répondaient les couplets de Fuzelier ; alors que Lesage se préoccupait de la narrativité de certaines intrigues, Fuzelier déconstruisait celles qui étaient toutes faites pour en exploiter les épisodes fragmentés ou travaillait à partir de sujets/charpentes (structure d'un raisonnement, d'une œuvre littéraire) conçus par d'autres ; là où Lesage parodiait de préférence des textes, Fuzelier visait plus généralement des pratiques théâtrales variées ; Lesage était réaliste, par ses évocations réitérées du théâtre, Fuzelier était métathéâtral[344].

Le 27 février 1718 la Dame de Baune fit représenter au Théâtre de l'Opéra-Comique *Les Animaux Raisonnables*[345]. Cette pièce en un acte, vaudevilles et divertissement final, et dont la musique est de Gilliers, fut créée par Fuzelier avec la collaboration de Marc-Antoine Legrand. La pièce eut un succès prodigieux[346], mais pas de nature à apaiser les troubles de la dame de Baune qui, peu de temps après, fait dresser procès-verbaux de contraventions contre la troupe de Saint-Edme, à l'occasion de deux reprises de la pièce de Lesage, le 8 et le 17 mars de la même année : l'*Arlequin Orphée le cadet* de Lesage, « une fine Satyre de l'Opéra Comique qui se jouait sur l'autre Théâtre de la Foire »[347], continua à être bien reçue et remporta la victoire sur l'Opéra Comique de la Dame de Baune.

Dans son étude sur l'auteur et acteur de la Comédie-Française, Mary Scott Burnet, n'à pas de peine à admettre que

> ce fut pour faire concurrence au spectacle des Saint-Edme, dont Le Sage était fournisseur, et qui était pour la Comédie-Française un rival plus redoutable que celui qui avait le privilège de l'Opéra, que Le Grand écrivit pour ce dernier son unique pièce pour la Foire. Peut-être, à la date où il fit donner cette pièce, les Comédiens Français ressentaient-ils aussi quelques inquiétudes au sujet du Théâtre Italien (ils s'étaient mis à donner des pièces françaises). Sans doute les sociétaires voyaient de bon œil la composition, par leur camarade Legrand, d'une

---

[344] David Trott, « Deux visions du théâtre: la collaboration de Lesage et Fuzelier au répertoire forain », dans *Lesage, Écrivain*, éd. Jacques Wagner, Amsterdam, Rodopi, 1997, p. 79

[345] « Ulysse se sépare de Circé qui, ennuyée d'être toujours seule, lui fournit un vaisseau pour retourner à Ithaque. Il demande, avant que de partir, de rendre la forme humaine à ses Compagnons qu'elle a métamorphosés en Animaux. Elle le lui promet, à condition, cependant, qu'ils y consentiront eux-mêmes ; et enfin qu'il puisse les interroger, elle lui remet une baguette qui a la vertu de leur rendre la parole et la figure humaine, tant qu'ils seront avec lui. Il va frapper dans le fond du théâtre et dans les coulisses sur plusieurs Animaux qui se dressent sur leurs jambes et viennent l'un après l'autre à Ulysse, avec une légère marque de l'espèce de bête dont ils sont. L'un est un loup, jadis Procureur ; l'autre un cochon, ci-devant Financier, et qui tous trouvent peu de différence entre leur ancien et leur nouvel état. Le fonds du sujet n'est pas de l'invention des deux auteurs. Il avoit été traité auparavant par Montfleury, sous le titre des *Bêtes raisonnables*. Legrand et Fuzelier ont employé de nouveaux caractères, et des plaisanteries convenables au Théâtre et à la Foire », Sébastien-Roche-Nicolas de Chamfort et Joseph de La Porte, *Dictionnaire dramatique*. Paris, Lacombe, 1776, 3 volumes. Réimpression : Paris, Slatkine Reprints, 1967. I, 104

[346] Antoine De Léris, *Dictionnaire portatif historique et littéraire des Théâtres. Contenant l'origine des différents Théâtres de Paris*. *Seconde Édition, revue, corrigée & considérablement augmentée*, Paris, C. A. Jombert, 1763. p. 43 ; François et Claude Parfaict et Quentin Godin D' Abguerbe, *Dictionnaire des théâtres de Paris,* Paris, Rozet, 1767, 7 vol.

[347] Nicolas Boindin, *Lettres historiques sur tous les spectacles de Paris*, *Quatrième Lettre Historique*, Lettre Première sur les Foires de Saint-Germain et de Saint-Laurent dernières, p. 34

pièce pour l'Opéra-Comique. En donnant *Les Animaux raisonnables* à l'Opéra-Comique, Le Grand avait agi dans l'intérêt de la Comédie-Française[348]

Or, les querelles internes à la Foire, les luttes intestines pour s'approprier le privilège exclusif de l'Opéra, se croisent avec d'autres intérêts, ceux de la Comédie-Française et ceux de la Comédie-Italienne.

Si l'on en croit les déclarations de Mary S. Burnet, on est tenté de considérer le déplacement de Legrand à la foire comme une fine stratégie des Comédiens Français visant à saboter, à la fois, Le Sage et les Italiens, les seuls avec qui ils concurrençaient directement en donnant, tous, des spectacles dépourvus de musique. En effet, suite à nombreux procès-verbaux qui avaient été dressés aux Comédiens Français en 1717 pour avoir violé le privilège de l'Opéra par l'emploi de trop de musiciens dans une pièce de Dancourt, *Les Dieux comédiens ou la Métempsychose des amours*[349], le syndic de l'Opéra, Guyenet, fit condamner les Comédiens Français à une amende de « 500 livres envers l'hôpital général et 10 mile livres de dédommage et intérêt envers l'Académie royale de musique pour chacune des contraventions portées par les procès-verbaux des 17, 19, 23, 26, 28 du même mois ». Et on a bien raison de penser que les Comédiens Français n'auraient pas continué davantage à enfreindre les règlements si, le 21 mars 1718, un arrêt du Conseil n'était pas intervenu les déchargeant des amendes à payer à l'Académie royale de musique. Le même arrêt

[348] Mary Scott Burnet, *Marc-Antoine Legrand, acteur et auteur comique*, Paris, Droz, 193, -p. 86.

[349] Dossier de la Bibliothèque musée de la Comédie-Française : cote 2 AT 1 (1 – 8) Différend Opéra/Comédie-Française - 1717 : On conserve 6 procès-verbaux pour chaque représentation de la pièce de Dancourt : 17, 19, 21, 23, 26 et 28 décembre 1717. En outre, il y a une copie de l'*Arrêt du Conseil d'État,* consignée aux Comédiens Français le 17 décembre 1717 (2 AT 1 4) qui résume entièrement les démêlés qui ont opposé les Comédiens Français à l'Opéra pendant la saison 1716-1717 :

« Au Roi et à Nosseigneurs du Conseil du dedans du Royaume,

Les syndics des Créanciers du sieur Guyenet, intéressés au Privilège de l'Opéra, remontrent que depuis l'établissement de l'Académie royale de musique les Comédiens Français ont fait tous les efforts pour la faire tomber mêlant de la musique et des danses dans leurs représentations. Mais le feu Roi jugeant qu'un spectacle tel que celui de l'Opéra qui de l'aveu de toutes les Nations est le plus magnifique de toute l'Europe, méritait d'être soutenu, l'a honoré de sa protection. […] Il leur a été fait de très-expresses défenses par des ordonnances de 30 avril 1673, 12 mars 1675, 25 juillet 1682 et 17 aout 1684 et par lettres patentes accordées au sieur Francine le 30 décembre 1698, 8 janvier 1713 et 12 décembre 1715 […] cependant les Comédiens ont contrevenu dans les représentations du *Malade Imaginaire* et de la *Princesse d'Élide* qu'ils ont données l'une dans le mois de février et l'autre dans le mois de mai 1716. Les suppliants ont porté leurs plaintes à notre Majesté par deux requêtes des 2 et 12 mai de la même année et ils ont demandé l'exécution des ordonnances et lettres patentes […] Les comédiens qui n'avaient point de moyens pour se défendre ont laissé rendre contre eux un arrêt le 20 juin suivant. Cet arrêt ordonne que les lettres patentes et ordonnances seront exécutées selon leur forme […] et fait défense de contrevenir à peine de désobéissance et de 500 livres d'amende pour chaque contravention déclarée au profit de l'hôpital Général. Cette amende de 500 livres pour la contravention par eux commise dans la représentation du *Malade Imaginaire* le 12 février et pareille amende de 500 livres pour pareille contravention dans la représentation de la *Princesse d'Élide* du 4 mai. […] Mais comme ils ne peuvent pas contenir longtemps plus sans tomber dans de nouvelles contraventions dans les représentations qu'ils ont données dans le mois de septembre dernier de la comédie intitulée de la *Foire de Bezons* […] bien plus ils ont affiché une pièce qui a pour titre les *Dieux comédiens* […] ce qui oblige les suppliants qui ont fait dresser procès-verbaux le 13 et 23 du même mois de représenter à votre Majesté *que les Comédiens s'embarrassent peu d'une peine aussi légère que celle d'une amende de 500 livres* » ; il fallait donc « les forcer de se costumer à ses intentions et […] prononcer contre eux des condamnations de dédommage et intérêts proportionnés au tort qu'ils ont fait et qu'ils font à l'opéra tel que leur désobéissance opiniâtre les demandent et même […] les obliger de démolir leur orchestre et de placer leurs violons aux troisièmes loges où ils étaient anciennement. Requête communiquée auxdits comédiens pour y fournir des réponses dans trois jours ».

reconnaissait que toutes ces infractions portaient un « préjudice considérable à l'Opéra », en reproduisant l'argumentation, fort valable, de ses directeurs : « Si les comédiens ne sont condamnés qu'à 500 livres d'amende pour chaque contravention, cela ne les empêchera pas de continuer, parce qu'ils regardent cette somme comme peu de chose en comparaison du grand profit qu'ils tirent de chaque représentation ».

Tout considéré, en déchargeant les Comédiens Français de leurs amendes au détriment de l'Opéra et en exprimant simultanément la volonté « que le dites ordonnances et lettres patentes soient à l'avenir ponctuellement exécutées, selon leur forme et teneur », le pouvoir montre une fois de plus son attitude fondamentalement ambiguë : les partis ne cessent pas de se redéfinir en fonction de leurs propres intérêts. Ainsi, quant à eux, les Comédiens Français réagissaient-ils par le biais d'une « pétition»[350] où ils se plaignent au Régent de leurs obligations envers l'Opéra et de l'accord qui lie ce dernier aux Forains, accord qui est, selon eux, « contraire à l'esprit des ordonnances royales ». En outre, ils adressent au Régent une triple requête : ils demandent qu'on défende aux Forains de jouer des comédies parlées ou chantées, qu'on leur interdise de prendre plus de dix sols par place, et qu'on démolisse les théâtres autres que ceux des danseurs de corde. Ainsi les Comédiens Français revendiquent, d'une part, le respect du monopole que le système des privilèges leur accorde, de l'autre part, ils engagent une guerre commerciale sur le contrôle des prix visant à briser l'équilibre financier des petits théâtres forains dont les recettes au guichet constituent la seul moyen de subsistance.

Conforment à ce dessein, le 28 mars, les Comédiens Français firent dresser procès-verbaux de contravention contre le théâtre de l'Opéra-Comique pour la représentation des *Animaux Raisonnables*, pièce « jouée par plusieurs acteurs et actrices tant en prose récitée qu'en vers chantés, scène par scène, et suivie et complète suivant le sujet de la pièce, sur un théâtre public orné de loges des deux côtés et de décorations de théâtre, changements de décoration et de lustres ; avec un orchestre rempli de huit particuliers jouant chacun d'un instrument de musique et sans aucune danse de corde »[351]. Comment pourrait-on interpréter la coexistence d'une politique si explicite d'oppression judiciaire, avec une tentative, plus subtile, de saper de l'intérieur les activités des forains ? S'agirait-il d'une double stratégie ? Quoi qu'il en soit, on ne peut aisément discerner si Legrand opérait « dans l'intérêt de la Comédie-Française ».

Carlo Lauro, dans son étude sur Legrand, qualifie d'« aventureuse » la perspective de Mary S. Burnet, selon qui, derrière le travail de Legrand pour la foire, il y auraient les sollicitations des Comédiens Français mêmes. Qu'est-ce qui se cache, donc, derrière la décision, plus ou moins personnelle, de Legrand d'aller travailler pour la Foire, ou encore de se placer aux côtés de Fuzelier ? Peut-être a-t-il fait preuve, au détriment de ses camarades, d'une plus nette clairvoyance en comprenant que, à travers la voie de l'imitation foraine, il aurait pu obtenir la faveur du public, la même faveur qu'il lui a été refusée lorsqu'il s'est efforcé d'imiter Dancourt au sein de l'institution la plus prestigieuse de Paris ? Mais on ne saurait encore anticiper l'apport de Legrand à cette histoire des querelles : il suffit, pour l'instant, de savoir que l'auteur du *Roi de Cocagne* sort progressivement de l'enceinte du Théâtre-Français et qu'il se prépare à faire son début au Théâtre-Italien, peut-être avec l'aide

[350] Jules Bonnassies, *Les Spectacles forains et la Comédie-Française*, Paris, Dentu, 1875, p. 42. Bonnassies n'indique pas sa source et nous n'avons retrouvé aucune trace de ce document aux archives de la Comédie-Française.

[351] Émile Campardon, *Les Spectacles de la foire* , T. II, p. 404

de Fuzelier, désormais élu son intermédiaire, qu'y débutera lui aussi en octobre de la même année avec deux pièces françaises : *La Mode* et *L'Amour maître des langues*.

Au commencement de la Foire Saint-Laurent, les entrepreneurs forains mettent fin à leurs querelles intestines ; la dame de Baune signe un accord avec les Saint-Edme pour le rétablissement de l'Opéra-Comique :

> Voici la Foire la plus brillante et la plus remarquable de toutes celles dont j'ai parlé. La résolution que l'on avait prise de supprimer l'Opéra-Comique, à la fin de celle-ci, fut cause que la Dame de Baune chercha à se raccommoder avec les sieur et Dame de Saint-Edme pour faire un dernier effort, capable de réparer les anciennes pertes. Cette circonstance produisit une liaison si intime entre ces personnes, qu'oubliant leurs animosités, elles concoururent sincèrement au bien de l'entreprise. Et de fait, après avoir pris le Privilège de l'Opéra Comique en commun, ces Entrepreneurs, qui voulaient cette dernière fois, satisfaire le public, n'oublièrent rien pour y parvenir. Non contents d'avoir fait choix des meilleurs Acteurs des deux Troupes, tels que Mademoiselle de Lisle, Hamoche, Lalauze, Desjardins, Jacinthe, etc., ils firent venir d'autres qui avaient quelques réputations, et qui parurent alors à Paris pour la première fois[352].

Voilà le contexte dans lequel on voit paraître la première des pièces polémiques du corpus pris en examen dans mon étude : *La Querelle des Théâtres,* prologue de Lesage et La Font, avec musique de Gilliers, fut représentée le 20 Juillet 1718 au théâtre de l'Opéra-Comique, suivie du *Jugement de Paris* et de la *Princesse de Carizme*. Les entrepreneurs s'adressèrent encore une fois à Le Sage pour réaliser la tâche, fort difficile, de dramatiser sur les planches la longue guerre que les Comédiens Français avaient violemment entreprise contre la Foire.

Les étapes de cette longue querelle de l'année 1718 sont révélatrices du fonctionnement et de l'évolution des dynamiques concurrentielles pendant la première moitié du XVIIIe siècle : elles tiennent compte, préalablement, des contraintes institutionnelles et économiques qui s'exercent, et en même temps des exigences esthétiques telles qu'elles émergent lors du cloisonnement du système hiérarchique des genres. Ce double front, de la « scène judiciaire » et de la « scène théâtrale », mobilise des stratégies différentes : concernant les moyens de l'action, on se bat entre recours judiciaire et fiction dramatique ; quant à la réception, on bascule entre les tribunaux de justice et le jugement du parterre. À ce propos Jeanne-Marie Hostiou écrit :

> Comme l'arbitrage judiciaire ne suffit pas pour couper court aux querelles, c'est bien au verdict du public que les troupes font appel. La fiction dramatique devient alors l'arme la plus efficace pour gagner les suffrages du public et instaurer sa domination dans le paysage culturel[353].

Débordant le cadre du théâtre, on retrouve les échos des événements de l'actualité politique, et le politique s'avère, ainsi, indissociable de l'esthétique. L'étude de ces pièces

---

[352] François et Claude Parfaict, *Mémoires pour servir à l'histoire des spectacles de la Foire par un acteur forain (1697-1742)*, Paris, Briasson, 1743, 2 vol. p. 206-207. Firent leurs débuts à cette foire : Francisque et Mlle Sallé (fille du frère de la femme de Francisque et qui avait alors 4 ans) dans la *Princesse de Carizme* de Le Sage et d'Orneval ; Mlle d'Aigremont, nommée La Camuson dans les *Amours de Nanterre* des mêmes auteurs. Les deux pièces furent représentées par ordre de Madame au Théâtre du Palais Royal.

[353] Jeanne-Marie Hostiou : « De la scène judiciaire à la scène théâtrale : l'année 1718 dans la querelle des théâtres », *Littératures classiques* 2013/2 (N° 81), p. 107-118.

particulières dans l'histoire du théâtre, dont *La Querelle de théâtre* fait figure de prototype, permet de rendre compte de l'unité substantielle du fait théâtral qui se définit à partir de cette sorte de correspondance entre les éléments symboliques de la représentation et leurs référents extérieurs, entre scène et salle.

I.1.1 *La Querelle des Théâtres* de Le Sage et La Font : « *Rasons jusqu'aux fondements ce jeu qui nous outrage* »

On a précédemment qualifié *La Querelle des Théâtres*[354] de prototype. Ce terme est à prendre au sens courant de *premier exemplaire d'un modèle* ouvrant une série d'autres textes qui viendront après et qui en reproduiront plus ou moins fidèlement la forme générale. Ce caractère de la pièce de Le Sage et La Font avait déjà été reconnu par ses contemporains :

> *La Querelle des Théâtres* étoit une de ces idées heureuses et fécondes qui contiennent le germe de plusieurs Pièces : le sujet en étoit effectivement si théâtral, qu'il en a fait naître depuis plusieurs autres. Cette idée consistoit, non seulement à personnifier la Comédie Française, la Comédie Italienne, la Foire et l'Opéra ; mais encore à les mettre ensemble dans des situations comiques, et à les faire parler selon leurs Caractères et leurs Intérêts[355].

Ces considérations nous semblent expliquer parfaitement la configuration des traits essentiels du genre ; même s'il s'agit d'une structure dynamique qui varie dans la diachronie et qui résulte de la variété infinie des réalisations sémantico-syntaxiques pouvant actualiser le genre même, on peut dire que l'organisation interne de la pièce correspond *grosso modo* au profil minimum de la catégorie dramaturgique qui fait l'objet de cette étude.

Mais revenons aux termes de la question : on est d'emblée surpris du fait que Boindin reconnaisse la pièce en tant qu'« *idée* ». Cette idée consiste exactement à personnifier les institutions théâtrales et à les mettre en action dans des situations comiques. Moyennant cet expédient dramaturgique, les auteurs créent « un dispositif esthético-idéologique », pour employer une expression de Martial Poirson, qui leur permet de ménager l'écart entre la fiction et la réalité ; par sa capacité à se saisir en temps réel d'enjeux politiques, juridiques, sociaux, économiques, culturels, ce dispositif allégorique convoque sur scène l'actualité immédiate grâce à une « dramaturgie de l'urgence »[356]. Atteints par les embûches judiciaires, et étant dans l'impossibilité de les résoudre par des voies légales, les auteurs de la foire se virent contraints d'adopter d'autres stratégies : ils comprirent, précocement, qu'ils auraient pu rapporter leur victoire définitive sur leurs rivaux en s'adressant directement aux spectateurs, en sollicitant l'opinion publique sur leur cause, en bref, en recourant, face aux nombreuses tentatives de répression, à une stratégie de séduction. C'est dans ce sens-là qu'on reconnaît plus aisément en quoi consiste cette idée, ce « germe », c'est-à-dire, plus précisément, le fait d'impliquer le spectateur dans le débat. La conflictualité n'est pas

---

[354] *La Querelle des Théâtres* de Alain-René Le Sage et Joseph de la Font, Prologue en un acte et en prose et vaudeville, musique par Jean Claude Gilliers, *TFLO,* T. III, p. 49.

[355] N. Boindin, *Lettres historiques sur tous les spectacles de Paris*, *Quatrième Lettre Historique*, Lettre Première sur les Foires de Saint-Germain et de Saint-Laurent dernières, Paris, Pierre Prault, 1717-1718, 3e volume p. 43.

[356] Martial Poirson, *Les Audiences de Thalie. La Comédie Allégorique à l'âge classique*, Paris : Garnier, p. 83.

seulement le contenu du dialogue, mais elle ouvre des possibilités interprétatives qui sont les déductions interprétatives que le spectateur même est appelé à faire. La combinaison de ces deux fonctions de l'écriture théâtrale, l'une visant à exposer l'action, l'autre à produire des effets, est bien exprimée par Anne Ubersfeld à propos de la célèbre formule de Vitez:

> Qu'un dialogue de théâtre soit non seulement la figure d'un conflit personnel ou affectif, de positions affrontées, mais aussi un débat d'idées, cela interroge le spectateur au premier chef. Il a besoin non seulement d'une histoire qu'on lui raconte, de destinées qu'on lui montre, mais de questions que l'on pose, qu'on *lui* pose. Tout à coup sa fonction change : il n'est plus seulement contemplateur (ou voyeur), il devient arbitre ; et, par une sorte de projection, il est bien davantage impliqué dans les figures qu'on met sous ses yeux[357].

C'est en présentant les théâtres sur scène, en les faisant jouer et se disputer comme des êtres de chair et d'os, que les auteurs font parler leurs idées. Par l'emploi de ce dispositif allégorique, le sujet même de la pièce devient, *stricto sensu,* « théâtral » : à la fois parce qu'il déploie tous les moyens linguistiques de l'autoreprésentation, au moyen d'une dramaturgie métathéâtrale, à la fois parce qu'il ne renonce jamais à marquer une relation de référencialité, c'est-à-dire de continuité analogique entre réalité et fiction. En dernier ressort, la stratégie de faire parler les personnages selon leurs « caractères » et leurs « intérêts » s'appuie sur l'idée d'un public capable d'entendre : le jeu des idées – perçu, pensé, critiqué – dont le spectateur se souvient tout naturellement grâce à sa connaissance préalable, l'engage directement dans le processus de reconfiguration de l'espace fictionnel. C'est par ce mécanisme qui permet au spectateur d'inclure dans la représentation tout l'univers qui est hors de la pièce, que le spectacle révèle sa véritable fonction polémique. Car tel est l'objectif capital de la poétique des auteurs, laquelle repose sur un pari herméneutique qui suppose l'efficacité symbolique et potentiellement *auto-réalisatrice* de l'allégorie.

L'allégorie permet au théâtre de s'interroger sur ses propres modes de production et de réception[358], décelant ainsi l'efficacité performative qui le caractérise : on ne se limite pas à *raconter* l'histoire de ces querelles, mais on met concrètement en scène une histoire en train de se *faire.* C'est donc à l'apport de la fiction à l'histoire qu'il faudrait peut-être réfléchir, tout comme au fait que la visée idéologique des auteurs pourrait préjudicier la réception de leur œuvre. Le spectateur serait-il capable de discerner les conditions objectives et les vérités matérielles du débat ou ne serait-il pas plutôt porté à repérer dans la fiction celles qu'on peut appeler les « vérités morales » des auteurs ? Si l'on admet que le but des auteurs est justement celui d'orienter le jugement du public jusqu'à en susciter la participation, de créer cette sorte d'empathie par laquelle on atteint à une pleine adhésion, alors il faudrait rediscuter les conditions de réception du spectacle et comprendre s'il s'agit de la mise en place d'un dispositif participatif ou bien immersif.

En juillet 1718 le Forains triomphent, provisoirement ; le prologue de Le Sage et de La Font, *La Querelle des théâtres*, exprime joyeusement la satisfaction des comédiens, qui attirent le public, au grand dépit de leurs adversaires. La scène représente la salle de l'Opéra-Comique. La Foire, en la personne de Pierrot, appelle les gens de sa troupe ; arrive Mezzetin,

---

[357] Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre III. Le dialogue de théâtre*, Éditions BELIN, 1996 (1ère éd. Paris, Éditions Sociales, 1977), p. 108.

[358] L'on s'appui ici sur les conclusions de Martial Poirson concernant la comédie allégorique, dans *Les Audiences de Thalie*, op. cit.

qui annonce en riant immodérément l'arrivée de la Comédie Française et de la Comédie Italienne : ces deux dames « veulent honorer de leur présence l'ouverture de la Foire ». La Foire les reçoit : « Qu'on ait soin de les bien placer. Ce sont mes supérieures que ces dames-là. Je ne suis que leur très humble servante. Je ne puis leur marquer trop de respect ». À partir de la première scène, les auteurs de la foire dessinent déjà le cadre d'une situation institutionnelle particulière ; ils se placent, non sans ironie, au bas de l'échelle théâtrale. Entre la Comédie Française, s'appuyant d'un côté sur la Comédie Italienne, et de l'autre sur M. Charitides, auteur tragique. La Comédie Française se présente en déclamant « *les vers suivants dans le goût des héroïnes de théâtre* » (Scène III):

> N'allons pas plus avant, demeurons, ma mignonne
> Je ne me soutiens plus, la force m'abandonne,
> Mes yeux sont étonnés du monde que je vois,
> Pourquoi faut-il, hélas! qu'il ne soit pas chez moi!
>
> LA COMÉDIE ITALIENNE, *quittant le bras de la Comédie Française*
> Oh! Tâchez de vous soutenir toute seule, j'ai assez de peine à me soutenir moi-même.

La Comédie Française entre en scène, comment donc la présentent les auteurs de la foire ? On reconnaît plutôt aisément aux premiers vers une parodie de la scène 3 de l'acte I de *Phèdre* de Racine. L'allégorie du Théâtre Français s'exprime dans le style qui convient à son rang ; l'effet satirique naît de la recontextualisation de la célèbre réplique dans le préau de la foire. Par ce jeu de détournement parodique et de condensation sémantique, le spectateur est appelé à combler l'écart entre les informations qui, sans que les enjeux qu'elles impliquent lui soient ouvertement posés, se déroulent sous ses yeux et ce qu'elles présupposent et qui fait partie de tout son bagage de connaissances. Pour que ce jeu soit lisible, il faut que le spectateur sache qui est Phèdre, il faut qu'il soit capable de reconnaître son « style » et de l'associer au personnage qui joue concrètement devant lui. Il est donc convié à un une attitude critique et active ; il est inclus dans le texte, placé à l'intérieur de la fiction ; sa compétence, est-elle subrepticement prévue et intégrée dans la structure dramaturgique dont les auteurs, eux, sont bien conscients ? Il s'agit bien pour ces derniers de forcer les mots, de rejoindre, fût-ce au prix d'une confusion, une parfaite coïncidence entre le personnage jouant réellement sur scène et son modèle littéraire, afin de réaliser cette dialectique d'illusion et d'incarnation : le « grand théâtre classique » murmure avec Phèdre expirant sa propre consomption.

La réplique de la Comédie Italienne introduit d'autres éléments dans le dialogue. Après s'être assises sur un fauteuil, objet qui véhicule l'imaginaire de la faiblesse, les deux Comédies se lancent dans une discussion à propos de leur lassitude inexplicable, tout en cherchant des remèdes ; il fallait regagner la faveur du public (Scène III) :

> LA COMÉDIE ITALIENNE
> Je me meurs ! Je crois que je serai obligée d'aller prendre l'air natal, ou de faire ici corps-neuf.
>
> MEZZETIN, *à la Comédie Française*

Voulez-vous de l'eau de la reine de Hongrie[359]?

LA COMÉDIE FRANÇAISE, *le regardant de travers*
Retire-toi profane. *(Au public, en déclamant)*

Public, qui connaissez le prix de mes ouvrages,
Pouvez-vous accorder à ceux-ci vos suffrages?

La Foire intervient : aurait-elle trouvé une solution pour ses deux rivales?

LA FOIRE
Ah! Je vois la cause de votre défaillance : vous êtes fâchée de voir ici bonne compagnie, n'est-ce pas?

MEZZETIN
Voilà l'enclouure[360]. Hé! Ventrebleu, Madame, que ne faites-vous comme nous? Mettez-vous en quatre pour plaire au public.

LA FOIRE
Il a raison. Il semble que vous preniez plaisir à vous laisser mourir de faim. Donnez des nouveautés.

LA COMÉDIE FRANÇAISE
La bonne drogue que des nouveautés! Ne fais-je pas mieux? Je donne tous les chefs-d'œuvre de mon théâtre,

AIR : *Je ne suis né ni roi ni prince*
Mes pièces les plus excellentes,
Tartuffe et Les Femmes Savantes,
Amphitryon et le Grondeur,
Et presque tous les jours l'Avare.

MEZZETIN
Bon! L'on sait ces pièces par cœur.

LA COMEDIE FRANÇAISE
Non, non; le public est bizarre.

LA COMÉDIE ITALIENNE
Effectivement, on ne sait comment faire pour le contenter ; il est soûl des vieilles pièces, et les nouvelles le rassasient dès la première représentation.

LA FOIRE
Il est vrai que vos nouveautés passent comme des ombres.

---

[359] « Cordial contre les défaillances, comme l'alcool de menthe », [Dictionnaire de l'Académie, 4e édition]
[360] « Allusion au clou dans le sabot d'un cheval, donc au malaise, à l'incommodité d'un cheval encloué. Au sens figuré : Empêchement, obstacle, difficulté. C'est une expression qui n'appartient qu'au style familier », [Dictionnaire de l'Académie, 4e édition]

Si le dialogue fournit de nombreuses indications sur les attributs, les postures, les comportements des différents personnages allégoriques, tel n'est pas le cas de certaines informations qui n'ont pas la même transparence et qui exigent la prise en compte d'éléments qui n'appartient pas à l'univers de la fiction, mais qui renvoient directement à un contexte extra-fictionnel. Comment peut-on interpréter des expressions comme « Je serai obligée d'aller prendre l'air natal », « Il semble que vous preniez plaisir à vous laisser mourir de faim » ou « Il est vrai que vos nouveautés passent comme des ombres » ? Ainsi disséminés dans le texte, les allusions, les sous-entendus et tous ces éléments aléatoires soumis à l'histoire particulière qui les produit et désormais devenus illisibles, demeurent pour nous dans un espace de silence : le texte nous paraît muet, le flux d'informations s'interrompt. Chacune des répliques ne tire sens *que du contexte ;* c'est seulement au moyen d'une reconstitution de ces *non-dits*, qu'on peut se faire une idée de la situation de réception du spectateur de l'époque et, en même temps, les stratégies auxquelles les auteurs ont recours pour la manipuler. Afin de comprendre ces enjeux, il faudra élargir le champ de notre analyse, dépassant le niveau textuel pour confier à d'autres éléments les nœuds critiques à dévoiler.

Une étude plus détaillée de la situation des théâtres pendant l'année 1718 s'avère, en effet, fondamentale. Cette année-là, les deux troupes semblent souffrir d'une disette de spectateurs. Les Comédiens Italiens étaient sur le point de « se retirer dans leur pays, parce que leur Théâtre était désert »[361]. Dans la première période de son activité, Riccoboni exclut du répertoire les farces de l'ancienne Comédie Italienne et les pièces du *Recueil de Gherardi*, privilégiant les anciennes comédies à l'impromptu appartenant au fonds commun de la *Commedia dell'arte* ainsi que plusieurs pièces nouvelles, inspirées du théâtre espagnol, de la comédie érudite italienne des XVIe et XVIIe siècles et des œuvres de Molière, et remaniées par lui-même. Deux années après leur arrivée à Paris, les Comédiens Italiens avaient déjà épuisé leur répertoire de pièces italiennes[362], plusieurs fois reprises et qui, n'étant plus capables de susciter de l'attraction, portaient beaucoup de gens à déserter leurs théâtres. Ce que le grand public attende des nouveaux Italiens, c'est « la résurrection des anciens »[363] :

> Au début les spectateurs furent heureux de retrouver sur la scène de l'Hôtel de Bourgogne les pièces qui avaient fait la joie de leurs pères. Les premières représentations de *Colombine avocat pour et contre* et de la *Matrone d'Ephèse* du même auteur, représentée le 12 mai 1718, attirent respectivement 943 et 523 spectateurs, affluence assez considérable par rapport à la moyenne de fréquentation pour les autres pièces de la Comédie Italienne à cette époque[364].

---

[361] Jacques-Barthélemy de La Porte (abbé) et Jean-Maire-Bernard Clément, *Anecdotes Dramatiques*, Paris, Veuve Duchesne, 1775, 3 vol., t. II, p. 92.

[362] « À la date du 30 juin 1717, c'est-à-dire un an après les débuts parisiens de la troupe, 80 pièces italiennes sont représentées, dont 76 comédies à canevas, trois tragicomédies et une tragédie », Emanuele de Luca, *Le Répertoire de la Comédie Italienne de Paris (1716-1762)*, «Les savoirs des acteurs italiens», Collection numérique dirigée par Andrea Fabiano, IRPMF, 2011, p. 33.

[363] Ibidem.

[364] « Sur les 64 pièces ou fragments de pièces imprimés dans le *Recueil*, les nouveaux Comédiens Italiens en reprirent 21. C'est le 20 février 1718 que les Comédiens décidèrent, pour la première fois, de reprendre une pièce du répertoire de leurs prédécesseurs, *Colombine avocat pour et contre* de Fatouville (1685). Quatre autres reprises ont lieu au cours de la saison 1718-1719, avec assez de succès pour encourager Riccoboni dans cette voie. Cependant la dernière tentative date du 13 juin 1726 » Henri Lagrave, *op. cit*., p. 342. Encore : « Le désir de plaire aux Dames et les voir orner un Spectacle qu'elles ne fréquentoient pas, détermina les Comédiens à remettre sur la Scène des Pièces Françoises de l'ancien Théâtre Italien. Il donnèrent, le 20 février *Colombine Avocat pour*

En décrétant le succès de ces pièces, le public encourageait Riccoboni dans cette voie alors que celui-ci cherchait à s'en éloigner. Après l'enthousiasme initial, les spectateurs réclamèrent vite du nouveau, et en français. Les Comédiens Italiens se virent donc contraints de changer de voie, de « faire corps-neuf » : pour remédier, ils devaient jouer la carte de l'« acculturation »[365] ; ils devaient parler français. Le 25 avril 1718, le merveilleux succès du *Naufrage au port-à-l'Anglois ou Les Nouvelles débarquées* d'Autreau, comédie en trois actes en prose entièrement écrite en français, ramena le public à leur Spectacle. En un mois, après dix représentations consécutives jusqu'à la clôture de la saison, le 30 mai, plus de 4000 spectateurs avaient soutenu ce tournant décisif : « les Dames qui fréquentoient peu de ce Théâtre auparavant, parce qu'elles se trouvoient dépaysées, en ont été si contentes, qu'elles n'ont pas fait un des moindres ornemens de la Scène »[366]. Dans le prologue de la pièce, après avoir confié à Flaminia son embarras à parler français, Silvia est rassurée par Trafiquet, courtier du Parnasse, « qui agiote du papier comique » et qui lui donne le conseil suivant :

> Croyez-vous qu'on vous demande tant de choses ? Faites-vous entendre seulement, et ne dites rien de trop plat, ni de trop usé ; variez vos scènes ; amusez par quelque spectacle, par quelques divertissemens bien mis en musique, et surtout, mettez bien votre Arlequin dans son jeu ; en voilà assez jusques à ce qu'il sache parler François[367].

Le trouble de Silvia n'en avait pas moins raison de persister : encore en 1725, on verra dans quelle mesure le préjugé sur la « langue »[368] des Italiens était systématiquement repris pour

---

et contre par Fatouville », Antoine D'Origny, *Annales du Théâtre Italien depuis son origine jusqu'à ce jour, dédiées au Roi par M. D'Origny*, Paris, Veuve Duchesne, 1788, 3 vol., t. I, p. 47. « C'est la première Comédie de l'ancien Théâtre qui a été représentée au Nouveau ; la troupe céda aux représentations qu'on lui fit qu'elle ne pouvoit s'obstiner à jouer constamment dans une langue étrangère, sans courir le risque d'obliger les Dames à abandonner son spectacle » François et Claude Parfaict et Quentin Godin D'Abguerbe, *Dictionnaire des théâtres de Paris,* Paris, Rozet, 1767, 7 vol, t. VII, p. 437. Les autres pièces jouées du *Recueil* de Gherardi en 1718 sont : *Le Banqueroutier* (24 mars) et *La Matrone d'Éphèse ou Arlequin Grapignan* (12 mai) de Fatouville. Le 8 juin, c'est *Le Tombeau de Maître André*, le 17 août, *Isabelle médecin* de Fatouville, le 28 août, *La Baguette de Vulcain* ; le 5 mars 1719, *Arlequin empereur dans la lune*; le 20 juillet, *Attendez-moi sou l'orme* de Dufresny, et le 4 septembre, *Le Retour de la foire de Bezons*. En l'absence des Registres de la Comédie Italienne pour la saison 1718-1719, les chiffres pour les reprises de ces pièces sont inconnus.

[365] Guy Boquet, « La Comédie Italienne sous la Régence : Arlequin poli par Paris (1716-1725) », *Revue d'Histoire moderne et contemporaine*, publié par la Société d'Histoire Moderne/ Tome XXIV Avril-juin 1977, Paris, p. 204. Des études récentes parlent d'une processus de « francisation » de l'Ancienne Comédie Italienne, voir : Emanuele de Luca, *Le Répertoire de la Comédie Italienne de Paris,* déjà cité, et David Trott, *« Je suis le parrain de l'Opéra-Comique »: l'apport de Louis Fuzelier au Théâtre de la Foire*, conférence inaugurale du colloque international "Les Théâtres de la Foire (1678-1762)", Université de Nantes, 28-30 avril 1999 (éd. Françoise Rubellin, Paris, Champion, à paraître).

[366] *Le Nouveau Mercure,* mai 1718, p. 105.

[367] Prologue, Scène II.

[368] Voici le curieux commentaire de Boindin : « L'oreille a d'abord de la peine à s'accoûtumer au mélange de ces deux langues, la premiere impression n'en étant point agréable ; je ne puis mieux vous la représenter qu'à celle que feroient deux instrumens mal d'accord ensemble ; mais insensiblement on s'y accoûtume, et l'oreille relâche un peu de ses droits en faveur de l'esprit. […] Flaminia et Silvia sont celles qui parlent mieux le François ; Lelio la parle à peu près comme un Suisse. Mario se fait entendre à force de tâtonner. Pantalon s'en tient à son langage Venitien, et évite par-là une peine, qui suivant toutes les apparences seroit aussi fatigante pour lui que pour le Public. Le Docteur sera un de ceux qui parlera le mieux François pour peu qu'il veuille s'y appliquer. Scapin, dit-

orienter le public à les mépriser. Ces étrangers, mal accoutumés à la vie française et aux goûts du public parisien, et auxquels certains reprochent d'avoir introduit en France un goût exotique et « baroque »[369], avaient perdu le mérite de la nouveauté, qui avait fait une partie de leur succès[370].

Il en va de même pour la Comédie-Française. L'acteur Fontenay, qui prononce en public le compliment de clôture en avril, avant la trêve annuelle, déplore ainsi : « Nous sommes contraints quelquefois de fermer le théâtre ; nos plus belles représentations [...] ont presque été désertes »[371]. Les Comédiens étaient endettés de 300 000 livres et « furent tellement misérables que l'Hôpital Général et l'Hôtel de Dieu leur fit la remise d'une partie de ce qu'ils devaient pour le droit des pauvres »[372]. Du 17 décembre 1717, date de la première de la *Métempsycose des amours* de Dancourt, jusqu'au 18 octobre 1718, marqué par la création de l'*École des amants* de Jolly, la Comédie Française ne put offrir aucune nouveauté au public à l'exception de l'*Artaxare* de La Serre, qui n'eut que six représentations. Dans l'ensemble des programmes, Molière occupe une place considérable : avec 171[373] représentations pendant la saison 1717-1718 sur un total de 21 pièces, il est l'auteur le plus représenté à la Comédie Française. Comme nous le montre Henri Lagrave, on peut distinguer, dans le répertoire de Molière, deux sortes de pièces : celles qu'on peut appeler « fortes » et celles « à faible rendement » : les premières

> dont les comédiens ménagent sagement les représentations, et qu'ils ne programment qu'à bon escient, remportent un succès assuré et attirent plus de spectateurs en moyenne que l'ensemble des représentations comiques ; il s'agit du *Bourgeois Gentilhomme,* du *Malade imaginaire*, et, à un moindre degré, d'*Amphitryon* ainsi que du *Misanthrope*. Toutes les autres, gaspillées par les comédiens, sont trop souvent jouées, et dans la plupart des cas, avec trop de négligence pour amener une assistance nombreuse~~s~~[374].

---

on, fait son unique étude de cette langue, mais sans y faire un grand progrez, on s'appercoit seulement qu'il oublie insensiblement la sienne, de sorte qu'avant qu'il soit six mois, on espère qu'il ne çsaura plus parler ni l'une ni l'autre. A l'égard d'Arlequin, il faut qu'il s'en tienne à son bergamasque, jusqu'à ce qu'il se soit rendu intelligible dans nôtre langue » Nicolas Boindin, *Lettres historiques sur tous les spectacles de Paris. Seconde Partie*, Paris, Prault, 1719, « Quatrième Lettre sur la Comédie Italienne », p. 7-8.

[369] C'est précisément de "baroque" que Silvia qualifie l'accent des acteurs italiens quand ils s'efforcent de parler français dans le prologue des *Nouvelles débarquées* d'Autreau (Scène II).

[370] En effet, il y a une forte diminution de nouveautés au cours des années, et l'on passe de 65 pièces nouvelles en 1716 à 34 en 1717, jusqu'au nombre de 12 pour l'année 1718.

[371] Nicolas Boindin, *Lettres historiques sur tous les spectacles de Paris. Seconde Partie*, Paris, Prault, 1719, « Première lettre sur la Comédie-Française », p. 28.

[372] Bonnassies, *La Comédie-Française, histoire administrative* (1658-1757), Paris, Didier Libraires Éditeurs, 1874, p. 252.

[373] Elles sont: *Amphitryon, L'Avare, Le Bourgeois gentilhomme, Le Dépit amoureux, Les Femmes savantes, Le Malade Imaginaire, Le Misanthrope, Tartuffe, L'École des femmes, L'École de Maris, L'Étourdi*, pour un total de 84 représentations. On a d'ailleurs 10 autres pièces de Molière jouées en seconde pièce : *L'Amour médecin, La Comtesse d'Escarbagnas, Les Fourberies de Scapin, Les Fâcheux, Georges Dandin, Le Mariage forcé, Monsieur de Pourceaugnac, Le Médecin malgré lui, Sganarelle ou Le Cocu imaginaire, Le Sicilien, et L'École des Maris*, pour un total de 87 représentations.

[374] Henri Lagrave, *Le Théâtre et le public à Paris de 1715 à 1750,* Paris : C. Klincksiek, 1972, p. 327. Il faut rappeler que l'Académie Royale de Musique avait défendu aux Comédiens Français de représenter des pièces contenant de la musique. On a déjà mentionné, dans les pages précédentes, les différents procès-verbaux adressés aux Comédiens pour les représentations du *Malade imaginaire*. Pour mieux comprendre l'importance stratégique

Cette différence n'est pas forcément liée à la division entre grandes et petites comédies, et il n'est pas anodin de constater que, en parlant des pièces « fortes », l'auteur se réfère plutôt aux comédies-ballets. Où faut-il donc placer, dans cette perspective, les pièces que le personnage de la Comédie Française qualifie de ses chefs-d'œuvre et dont les auteurs de la foire dénoncent, indirectement, l'usure chez le public, c'est-à-dire, *Tartuffe*, *Les Femmes savantes*, *Amphitryon*, et *L'Avare* ? Ces quatre pièces occupent la première place pour nombre de représentations parmi les onze pièces de Molière mises en scène pendant cette saison : 13 pour *Tartuffe*, 12 pour *L'Avare*, 8, respectivement, pour *Amphitryon* et *Les Femmes savantes*, pour un total des recettes de 9.834,50. En croisant ces chiffres avec l'ensemble des représentations des pièces de Molière, on voit que ces quatre pièces correspondent à 44% environ du total des recettes qui s'élève à 22.299,75.

Bien qu'il s'agisse d'un chiffre considérable, il ne faut pas pour autant en conclure que ces pièces furent de véritables succès. Au contraire, à leur propos c'est justement le cas de parler de pièces « à faible rendement » : si l'on prend, par exemple, *L'Avare,* on s'aperçoit que chaque représentation se joue devant une salle qui contient parfois moins de 200 personnes[375]. Le sort des représentations de Molière à la Comédie continue à être problématique : pendant la saison successive, on constate une baisse imposante des recettes[376] :

	Amphitryon	**L'Avare**	**Les Femmes savantes**	**Tartuffe**
1717-1718	3.836,75	2.593,75	895,75	2.508,25
1718-1719	2.504,50	788,00	796,50	1.987,50

L'année 1718 fut catastrophique : pendant l'été, avec la concurrence directe de la Foire, le parterre de la Comédie Française restait vide ; il n'était pas rare de voir des assemblées de moins de 100 personnes[377]. Les auteurs de la Foire auraient-ils compris l'état pénible de leur répertoire, bien avant que les Comédiens ne songent à en trouver des remèdes ? On sait qu'il faudra attendre l'intervention du duc D'Aumont[378], en 1746, pour que les Comédiens et les

---

de cette décision de l'Opéra, il suffirait de dire que, avec ses 7 représentations, *Le Malade imaginaire* reste, parmi les pièces de Molière, celle qui gagne le plus avec une recette de 5.445, 50.

[375] Voici un aperçu des affluences que la pièce de Molière attire à la Comédie Française cette saison-là : 17 avril 1717 (215 spectateurs) ; 27 avril (76) ; 15 juin (64) ; 3 août (49) ; 27 août (79) ; 6 septembre (90) ; 16 septembre (437) ; 16 novembre (174) ; 25 novembre (165) ; 27 décembre (954) ; 12 janvier 1718 (848) ; 28 janvier (131).

[376] On élabore les données chiffrées tirées des Registres de la Comédie Française (Recherche par facette : http://cfregisters.org/fr/nos-données/faceted-browser)

[377] Il suffirait de comparer les affluences pour l'*Avare*, pendant la saison 1718-1719 : sur 7 représentations on a : 23 mai 1718 (63 spectateurs); le 20 juin (82); 24 juillet (84) ; 5 septembre (84) ; 30 septembre (61) ; 21 novembre (138) ; 27 février 1719 (183). Il faut corriger les données fournies par Lagrave qui fixe au nombre de 22 le total des spectateurs pour la séance du 9 août 1718 : l'on n'en trouve aucune trace dans les registres journaliers de la Comédie Française, excepté une notation qui indique « *Reçu pour les frais journaliers* : 22 ».

[378] Voici l'ordre du duc D'Aumont, expédié au Comédiens et conservé aux Archives de la Comédie Française, publié pas Monval dans le *Moliériste*, août 1879, p. 146 :

« Nous, duc D'Aumont, pair de France, premier Gentilhomme de la Chambre du Roi, Ayant observé que depuis quelques années les représentations des comédies de Molière sont entièrement abandonnées par le public ; et ne pouvant attribuer cet abandon qu'à l'inconvénient dans lequel les comédiens sont tombés de les jouer trop souvent et par là de chasser les spectateurs ; voulant essayer de ranimer le goût du public pour des ouvrages qui

Gentilshommes de la chambre commencent à s'en préoccuper. Pour le moment, les Comédiens Français se limitaient à constater, voire à déplorer, le mauvais goût du siècle : « Que Paris est aujourd'hui de mauvais goût ! » ; ainsi réplique, dans la pièce dont on parle, la Comédie Française à la Foire, quand celle-ci l'incite « à donner des nouveautés » ! Mais le public est « bizarre » :

> Séduit par la nouveauté, vite déçu, il revient à son cher répertoire, puis retrouve sa curiosité et son impatience à l'annonce d'une quelconque création. Épris de qualité, il rejette la plupart des nouveautés qu'on lui propose, ce qui a pour effet logique de les multiplier, c'est-à-dire d'en abaisser la qualité. Aussi est-ce un problème essentiel pour le comédiens, pris, avec le public, dans un cercle vicieux, que de doser, semaine après semaine, le mélange des nouveautés, du répertoire récent et du répertoire ancien[379].

Mais déjà Palaprat dans le prologue du *Grondeur* se plaignait de l'impatience brutale du public :

> Vous sifflez d'une manière
> à désespérer les gens
> Ou ressuscitez Molière
> Ou soyez plus indulgents.

Et si les Comédiens Français, plus « royalistes que le Roi », regardant en arrière et cherchant d'une certaine manière à ressusciter Molière, dont le spectre devient le paladin d'une stratégie de défense, s'attachèrent à perpétuer une longue résistance à cet engouement du public pour « les attraits de la nouveauté »[380], les responsables de l'Opéra, au contraire, firent preuve de réalisme, moyennant leur privilège et s'en tenant à un compromis avantageux.

Quand l'Opéra fait son entrée dans la pièce (scène VI), chantant et dansant, conformément à son caractère, il est présenté au rang de « cousin » de la Foire : l'on peut imaginer l'apothéose ironique que déclenche le terme «cousin», quand il n'est plus utilisé pour un rôle de parenté, mais pour le détenteur d'un rang dans la hiérarchie.

GILLE, *à la Foire*

---

font le principal fonds de la Comédie Française, Ordonnons aux Comédiens Français de Sa Majesté qu'à compter du jour du présent ordre il ne sera plus représenté sur leur théâtre aucune comédie de Molière en 5 actes, jusqu'à ce qu'il en soit par nous ordonné. Fait à Versailles, ce 11 juillet 1746 ». Voir aussi l'article de Sylvie Chevalley, *Revue de la Comédie-Française*, n°20 (juin 1973), p. 27-28

[379] Henri Lagrave, op. cit., p. 334.

[380] C'est Voltaire même, fidèle au souvenir du grand comique français, qui écrit, en 1717, au prince de Vendôme ces vers :
« J'entends dire

> Que tout Paris est enchanté
> Des attraits de la nouveauté ;
> Que son goût délicat préfère
> L'enjouement agréable et fin
> De Scaramouche et d'Arlequin,
> Au pesant et fade Molière »

Correspondance, éd. Moland, t. XXXIII, p. 43

Monsieur votre cousin, madame.

LA FOIRE

Mon cousin?

GILLE

Oui, votre cousin. C'est un grand monsieur de bonne mine, qui chante à tort et à travers tout ce qui lui vient dans l'esprit.

LA FOIRE.

Ah! C'est l'Opéra : c'est ce fou-là

LA COMÉDIE FRANÇAISE.

L'Opéra? Le traître! C'est l'auteur de nos malheurs.

Par cette étape, la sphère de légitimation commence à s'affranchir des institutions légitimées ; chacun des sujets impliqués pouvait éventuellement déterminer son propre processus institutionnel, soit qu'il s'agisse de tracer la voie vers une reconnaissance officielle d'un genre mineur, comme dans le cas des forains, soit qu'il s'agisse de l'appropriation par les genres majeures de certaines formes et pratiques inférieures, comme dans le cas des théâtres officiels. Cette querelle s'avère être, avant tout, une querelle de légitimité, légitimité dont le public était dépositaire et par laquelle il venait d'accorder son consensus à telle ou telle voix qui affirmait le représenter. Au demeurant, il ne pouvait être question de s'intéresser à la culture « haute », sur ses modes d'expressions officiels, en l'opposant à toutes les autres formes culturelles de « résistance » populaire, il s'agit plutôt de mettre en évidence le processus d'influence réciproque du « haut » et du « bas » ainsi que l'ébranlement de certitudes culturelles qui en dérive. Plus profondément, ce que les petits théâtres mettaient en péril, c'était l'alliance traditionnelle entre hiérarchie culturelle et hiérarchie sociale.

Tout au long du conflit entres formes théâtrales officielles et formes parallèles, un nouveau « mode de comportement » s'élaborait qui résulte de « la transmutation de formes littéraires légitimes dans un espace improvisé et dépourvu de légitimité [*illegitimate public arena*] »[381]. Ces « formes littéraires légitimes », c'est l'Académie Royale de Musique qui les avait fournies aux forains comme laissez-passer dans la lutte pour la représentation ; l'élite de la Régence, un certain nombre de « personnes de distinction »[382] et le Régent même avec le soutien de Madame, mère du Régent – et on oublie fort souvent qu'ils furent toujours prêts à favoriser ces formes de théâtralité libre, fantasque, érotisée, dévergondée – s'en servirent comme signe de reconnaissance. Or, cet espace publique que, bon gré mal gré, les théâtres partageaient, ne conserve presque rien ni de l'espace carnavalesque médiéval, éphémère et renversé, ni, d'un autre côté, de la fête permanente de Versailles, interminable et gratuite. C'est plutôt un espace hybride, qui n'appartient « ni à l'Église ni aux Rois »[383] ;

[381] Thomas Crow, *La Peinture et son public à Paris au XVIIIe siècle*, Paris, Macula, 2000p. 68.

[382] François et Claude Parfaict, *Mémoires pour servir à l'histoire des spectacles de la Foire par un acteur forain (1697-1742)*, Paris, Briasson, 1743, 2 vol., t. I, p. 226.

[383] « La cour n'est plus comme au XVIIe siècle, une scène qui ne tire sens que de la présence du roi, mais un ensemble de scènes diversifiées et délocalisées se donnant en spectacle à un public varié et se constituant grâce à cette multiplicité ». A. Farge, *Dire et mal dire, l'opinion publique au XVIIIe siècle*, Paris, Seuil, 1992, p. 30.

c'est, finalement, l'espace de la ville de Paris dans laquelle la culture élitaire construit ses palais et organise ses plaisirs. C'est ce que traduit d'Argenson dans une lettre adressée à la marquise de Balleroy, le 22 janvier 1717 : « J'ai trouvé Paris beaucoup plus magnifique que je ne l'avais laissé, les spectacles et les bals doublés, et partout meilleure compagnie que l'hiver passé ». Paris est magnifique parce que s'y déploient les activités et les attraits de la cour : la distinction mise en avant sous Louis XIV entre cour et ville, courtisans et aristocrates, sociabilité curiale et mondanité privée, perd sa raison d'être.

Dans ce mouvement d'érosion progressive de l'ordre culturel instauré au siècle précédent, la Comédie Française devait forcement réagir et opposer sa « résistance ». Les auteurs de la Foire jouent devant les yeux des spectateurs une véritable scène de combat (scène IX). Les deux Comédies s'apprêtent, poussées d'une rage démesurée à détruire ce théâtre hors la loi :

LES DEUX COMÉDIES, *ensemble*
AIR : *Poursuivons jusqu'au trépas*
Détruisons tous les Forains,
Auteurs de notre indigence;
De nos propres mains
Tuons cette engeance.

Les suivants des deux Comédies et ceux de la Foire se battent à coups d'épées.
Les derniers sont repoussés, et abandonnent le champ de bataille

LA COMÉDIE FRANÇAISE
AIR : *Jardinier ne vois-tu pas*
Rasons jusqu'aux fondements
Ce jeu qui nous outrage.

LES DEUX COMÉDIES, *ensemble*
Oui, dans nos ressentiments
Laissons-y des monuments
De rage, de rage, de rage.

Leurs suivants brisent les décorations

« Rasons jusqu'aux fondements ce jeu qui nous outrage » : ainsi la Comédie Française chante pour inciter ses suivants. La force de cet énoncé ne tire sens que de sa réalisation scénique : la violence judiciaire des Comédiens Français contre les forains trouve sa « translation métaphorique »[384] dans la destruction réelle de la scénographie de la salle de l'Opéra Comique. Lieu dans un lieu, théâtre dans le théâtre : la structure de la pièce foraine s'appuie sur ce procédé métathéâtral mais elle en renverse le sens. Il ne s'agit guère de construire un théâtre sur le théâtre, mais plutôt de le déconstruire : en détruisant les décorations, les acteurs cherchent à abattre les frontières qui séparent l'espace de la fiction de la sphère de l'existence réelle du spectateur, à raccourcir la distance entre la scène et la salle, de façon à ce que ce qui figure dans le lieu scénique puisse paraître comme une *réalité*

[384] Françoise Rubellin, « Images of Theatrical Rivalry : Form and Function of the Fair Theater's Engraved Frontispieces », Acte du colloque « *Visions de la Scène: Théâtre, Art et Représentation en France (1600-1800) / Visions of the Stage: Theater, Art, and Performance in France, 1600-1800* » (http://cesar.org)

concrète, des objets et des personnes dont l'existence concrète n'est jamais mise en doute. C'est ainsi, en l'intégrant dans le processus de mise en fiction, qu'on permet à l' « assistance » de se métamorphoser en « public ».
Jeffrey S. Ravel écrit :

> The legal restrictions on the fair players prompted them to incorporate the audience into their spectacle. The Parterre, in search of an identity since the beginning of the seventeenth century, finally came of age. For the remainder of the eighteenth century, the parterre considered itself an equal participant in the production of meaning on the Paris stage[385].

Pour revenir à l'heureuse formule d'A. Ubersfeld, de témoin caché, le spectateur devient « complice ». Il faudra alors se pencher sur les stratégies d'élaboration que les auteurs forains mettent en œuvre concernant les modes de perception par le public, et s'interroger, plus profondément, sur l'intérêt dramaturgique qu'ils en tirent. On a déjà ébauché, plus haut, le caractère orienté de ces spectacles ; on a déjà dévoilé la volonté des auteurs de créer une sorte de connivence avec le public en jouant sur la complicité de références partagées et sur la mise en abyme du flux d'informations[386]. On partage ici l'hypothèse de Martial Poirson qui vise à retracer, dans ces formes particulières d'« adresse au public », la réalisation d'une stratégie commerciale précise qui vient conforter l'idée d'une « communauté d'intérêts » et qui « permet de reconnaître au spectacle une logique nouvelle, qui non seulement s'affirme sans faux-fuyants, mais encore recherche l'assentiment du public qui la légitime »[387].

L'on revient encore sur la question de la légitimité. Dans l'histoire de cet espace publique, qui est devenu le théâtre à l'aube du siècle des Lumières, le public, nouvel acteur, désormais doté de pouvoirs normatifs et critiques, devient le garant ultime, le dernier juge de la qualité, de la convenance et de la valeur de la production culturelle. En s'emparant des catégories issues de l'étude de Thomas Crow sur la peinture et le public à Paris au XVIIIe siècle, on peut montrer plus nettement que l'apparition de ce nouveau forum, le Public, dans la vie culturelle

> s'accompagne d'une lutte pour la représentation, pour le langage, pour les symboles – et pour déterminer qui aura le droit de s'en servir. La question ne fut jamais de savoir si cette entité fluctuante, baptisée « Public », avait son mot à dire en matière d'art, mais plutôt de fixer qui pouvait en faire partie, quels étaient ses porte-paroles autorisés et laquelle – ou lesquelles – des tendances artistiques rivales en présence pouvait s'en réclamer[388] .

Les forains avait su faire de cette représentativité la pierre de touche de leur légitimité, et ceux qui, comme les Comédiens Français, s'engageaient, de toutes leurs forces, à la nier, avaient dû, jusqu'alors, avoir affaire au nouveau sentiment de la désaffection, mais ils n'auraient pas pu continuer à s'en désintéresser pendant longtemps. D'ailleurs, même l'Académie royale de peinture et sculpture, avait dû intégrer, en 1718, dans le système clos de sa hiérarchie, un « genre mineur », celui des « *Fêtes Galantes* », pour recevoir Watteau

---

[385] Jeffrey S. Ravel, *The Contested Parterre* : *public theater and French political culture, 1680-1791*, Ithaca-Londres, Cornell University Press, 1999, p. 126.
[386] Ce n'est pas par hasard que les auteurs cachent toute référence aux luttes intestines que les entrepreneurs forains avaient entamées depuis le début de la même année, et dont on a parlé dans le paragraphe précédent.
[387] Martial Poirson, op. cit. p. 224.
[388] Thomas Crow, op. cit. p. 10.

avec son « morceau de réception », le *Pèlerinage à l'Ile de Cythère.* Pourquoi ne fait-on pas de même pour la Comédie-Française ? On verra, avec les pièces de Legrand, que la Comédie Française s'apprêtait à combattre les forains par « ses «propres armes », en s'orientant vers des genres qui n'avaient pas d'équivalent dans le répertoire ordinaire.
Mais pendant l'été 1718, si, dans la fiction, la Foire, à l'aide de l'Opéra, triomphait, ayant chassé les deux Comédies et leurs suivants au cri : « Vive la Foire et l'Opéra », en revanche, dans les circonstances réelles de la vie théâtrale de Paris, elle allait jouer son dernier rôle. En effet, sous requête de la Comédie Française, la suppression de tous les spectacles de la Foire, sauf ceux des danseurs de corde et des marionnettes, est ordonnée à la clôture de la foire Saint-Laurent de 1718 et cette ordonnance est à peu près maintenue pendant l'année 1720[389]. Boindin décrit ainsi le contenu des protestes des Comédiens Français aux autorités :

> Les Comédiens espere [*sic*] que le Public se trouvant forcé de renoncer à ces ridicules amusemens, reviendra insensiblement à leur Théâtre faire abjuration de toutes ses erreurs, et rendre au vrai bon la justice qui est due ; si cela arrive ainsi, ils en auront l'obligation à Monsieur le Duc d'Aumont ; je leur ai ouï dire, que ce Seigneur, de concert avec les autres Gentilshommes de la Chambre, a cru devoir distraire un instant le Régent des grandes affaires qui l'occupent, pour lui représenter que si les Spectacles de la Foire continuoient, la Comédie Française ne pourroit pas se soutenir encore long-tems ; parce que les Comédiens, manquans de Spectateurs, seroient incessamment obligez de prendre d'autres partis ; que comme le Théâtre François étoit sans contredit le plus beau, et celui qui faisoit le plus d'honneur à la Nation, il esperoit que son Altesse Royale, ne balanceroit pas à sacrifier à ce Spectacle, des Bateleurs qui sembloient vouloir s'établir sur ses ruines[390].

Peu avant la suppression définitive de la Foire, Le Sage et d'Orneval s'engagèrent à poursuivre leur bataille personnelle contre les Comédiens Français et, se servant des armes de la parole, ils écrivirent une nouvelle pièce, intitulée *Les Funérailles de la Foire*. La Comédie Française a pu, peut-être, réussir dans son entreprise de sauvegarde de « l'honneur de la Nation », il n'en reste pas moins que *Les Funérailles de la Foire* reçut le privilège d'être représenté par ordre exprès de Madame au théâtre du Palais Royal, le 6 octobre 1718.

Il faudra donc placer l'expérience de cette lutte entre « théâtres officiels » et « théâtres non-officiels » à l'intérieur d'un mouvement plus vaste de renouvellement du système politique et socio-culturel sous la Régence. Les évolutions du contexte poussent à abandonner la recherche de plus en plus factice du monopole d'État ou plutôt du Roi, et à donner un nouveau rôle aux autres et au privé. Dans tous les domaines culturels, en particulier celui des loisirs et des spectacles privés, se manifeste cette même nouvelle attitude : que ce soient la presse, le jeu, les bals et la danse, l'opéra et la musique, ou le

---

[389] « À la fin de [la] foire [Saint-Laurent de 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. En 1720 les troupes foraines firent quelques tentatives ; et jouèrent par tolérance, sans oser mêler des chants à leurs jeux. Ce ne fut qu'à la Foire Saint-Laurent 1721 qu'on vit renaître un nouvel Opéra-Comique » François et Claude Parfaict, *Mémoires pour servir à l'histoire des spectacles de la Foire par un acteur forain (1697-1742)*, Paris, Briasson, 1743, t. I, p. 219. Fuzelier note d'ailleurs dans le manuscrit *État des pièces jouées aux foires de 1710 à [1721]* qu' « il y a eu de grandes contestations entre l'Opéra et les Comédies Française et Italienne » [p. 16] et que « le privilège a été annulé par la sollicitation et le crédit des Comédies », [p. 20].

[390] Nicolas Boindin, *Lettres historiques sur tous les spectacles de Paris. Seconde Partie*, Paris, Prault, 1719, « Première lettre sur la Comédie-Française », p. 36-37.

théâtre, un jugement esthétique autonome du pouvoir monarchique se forme, en attendant que se révèle l'opinion publique.

I.1.2 *La Désolation de deux Comédies* et *Le Procès des théâtres* : variations sur un *topos* dramaturgique

Dans les deux préfaces du *Liberal malgré lui* et de *L'Italien marié à Paris*, Riccoboni avoue, en le regrettant comme un manque pénible, son impuissance à démêler la situation complexe dans laquelle versait le Théâtre Italien. Il écrit :

> Que les esprits plus délicats, que les amateurs de la langue italienne, et ceux qui en ont une plus grande connoissance me pardonnent donc si je ne leur donne pas des tragédies, et si je cherche à donner des comédies qui réjouissent plus les yeux des spectateurs, qu'elles ne satisfont leur jugement; le goût du plus grand nombre doit l'emporter en cette occasion, et c'est cette raison qui m'y détermine. […] Il me prit envie de me fixer à un assemblage confus d'inventions et de déguisemens, sans règle et sans conduite. Mais comment me déterminer à choisir un genre de comédie si éloigné de mon caractère; et quand, oubliant le tort que la satyre fait au prochain, je me serois laissé ou aveugler par la vaine espérance de plaire, ou entraîner par le désir du gain, quelles passions pouvois-je critiquer dans un pays où j'étois étranger, où je ne faisois que d'arriver, où je ne connoissois personne, et dont je n'avois pas encore étudié les mœurs?[391]

Par rapport à l'histoire de la troupe, la difficulté de cette période de transition donne l'ampleur de la crise qui allait secouer les Italiens, les obligeant à modifier la physionomie de leur répertoire. Le mécontentement du public et la désaffection de la salle ne cessant d'augmenter, à partir de 1718 les Italiens doivent abandonner progressivement leur langue. Boindin écrit :

> Il étoit de leur intérêt et de leur prudence, ayant perdu le mérite de la nouveauté, qui avoit fait une partie de leur succès, de chercher à se rendre agréables au public par d'autres endroits, et c'est ce qu'ils ont fait en engageant des Auteurs François à travailler pour eux[392].

Il fallait se faire passer pour Français ! Quand, le 18 septembre 1718, Riccoboni fit représenter *L'Amour maître des langues*[393] de Fuzelier, les spectateurs assistèrent à une fiction qui mettait en abyme ce métissage franco-italien[394]. Dorénavant, il ne suffisait pas de

---

[391] Luigi Riccoboni, *Le Libéral malgré lui ; L'Italien marié à Paris*, édition critique par Valentina Gallo, «Les savoirs des acteurs italiens», Collection numérique dirigée par Andrea Fabiano, IRPMF, 2011, p. 31 et 71

[392] Nicolas Boindin, *Lettres historiques sur tous les spectacles de Paris. Seconde Partie*, Paris, Prault, 1719, «Quatrième lettre sur la Comédie Italienne », p. 5.

[393] L'argument de cette pièce est très simple : se trouvant à Strasbourg pour affaires, la Marquise de Flora tombe amoureuse d'un jeune étranger (Lélio) ; rappelée en France, elle n'a pas le temps de demander son nom, elle sait seulement qu'il est Florentin ; le jeune Italien n'en sait pas davantage au sujet de la marquise, si ce n'est qu'elle est Française. Chacun des deux d' s'applique donc à apprendre la langue de l'être aimé. L'intrigue suit son cours et le dénouement attendu réunit les deux amants, qui se déclarent l'un à l'autre en se servant « des langues que l'Amour leur a fait apprendre ».

[394] On peut dire, d'ailleurs, comme le remarque Ola Forsans dans son étude sur le Théâtre Italien de Riccoboni, qu'on est passé de l'antagonisme au métissage : « on trouve dans le premier répertoire des Italiens des pièces plaisamment fondées sur l'antagonisme franco-italien. Dans *L'Italien marié à Paris* (créée le 25 juillet 1716) on voit Lélio, établi à Paris, s'inquiéter des « manières libres et galantes de la nation française » et veiller

se contenter de vieux canevas italiens, ou de compter sur le jeu expressif qui tenait lieu de traduction pour des acteurs qui n'arrivaient point à maîtriser la langue etrangère ; il fallait plutôt jouer en français, épurer le style, dépasser le bas comique. Mais, dans cette tentative de se conformer au style français, les Italiens ne risquaient-ils de compromettre ou d'obscurcir leur identité ? Les auteurs français que Riccoboni avait accueillis dans la troupe avaient tous travaillé pour les autres théâtres de Paris[395]. C'est pourquoi il ne nous choque pas de voir un pareil commentaire sur la pièce de Fuzelier provenir de plume de Boindin :

> Ce qu'il y avait encore de choquant dans cette pièce, c'était un style non seulement chargé de métaphores outrées et poussées à perte de vue, mais encore hérissé de pointes qu'on ne savait par quel bout prendre. Enfin il était aisé de voir que cette pièce avait été faite pour un autre spectacle, elle se ressentait du lieu de sa destination : aussi jugea-t-on d'abord qu'elle partait d'un auteur de la Foire qui n'avait point encore dégorgé[396].

Il s'agit, pour les Italiens, d'un risque réel que d'être comparés, ou pire identifiés, aux forains. C'est donc contre la Foire qu'il fallait combattre. C'est dans ce contexte que les Italiens représentèrent *La Désolation des deux Comédies*[397], pièce crée par Biancolelli et Riccoboni, avec musique de Mouret, et jouée pour la première fois à l'Hôtel de Bourgogne le 9 octobre 1718. Son sujet porte sur la crise qui frappait les Comédies Française et Italienne, lesquelles souffrent d'une disette de spectateurs et explorent les moyens possibles de ramener le public. Comme on lit dans le Mercure :

> La solitude, qui règne depuis longtemps dans le Théâtre Français & dans le Théâtre Italien, jointe au bruit qui a couru, que quelques Acteurs de la Troupe Italienne vouloient aller revoir leur Patrie, a fourni aux sieurs Lélio & Dominique, l'idée d'une petite pièce Françoise, ornée de musique & de danses, qu'ils ont intitulée *La Désolation des deux Comédies*[398].

Nicolas Boindin, dans sa quatrième lettre sur la Comédie Italienne, annonce cette pièce, et en parle dans les termes suivants :

> Tout le commencement en est tiré mot par mot d'une Comédie de l'ancien Théâtre Italien

---

jalousement à ce que sa femme Flaminia se tienne à l'écart de toute société. Dans *L'Italien francisé* (créée le 30 juin 1717), Lélio est un gentilhomme italien qui se pique d'estimer tout ce qui a rapport à la France et de mépriser ce que l'Italie a « de plus beau et de plus charmant » ; c'est ainsi que Flaminia, Italienne, se fait passer pour Française aux yeux de cet original dont elle est tombée amoureuse, afin de le séduire malgré ses préventions ! », dans O. Forsans, *Le Théâtre de Lélio : étude du répertoire du Nouveau Théâtre-Italien de 1716 à 1729*, Oxford, Voltaire Foundation, SVEC, 2006, p. 103 [note 27].

[395] Fuzelier avait lié son nom à la troupe de Saint-Edme, et le même jour de la première représentation de *L'Amour maître des langues*, le 9 octobre, on représente à l'Opéra un nouvel opéra-ballet, *Les Âges*, sur livret de Fuzelier et musique de Campra. L'année successive, il s'apprêtait à faire jouer *Momus fabuliste* à la Comédie Française.

[396] Nicolas Boindin, « Quatrième lettre sur la Comédie Italienne », *op. cit.* p. 42-44.

[397] « Canevas de Lélio, écrite en vaudeville par Dominique », Thomas-Simon Gueullette, *Notes et souvenirs sur le Théâtre Italien au XVIII*e *siècle*, publiés par Jean-Émile. Gueullette, Paris, Droz, 1938, p. 90 ; « Comédie Françoise en prose, mêlée de vers & de vaudevilles, suivi d'un divertissement, au Théâtre Italien, par Messieurs Riccoboni le père & Dominique », François et Claude Parfaict et Quentin Godin D'Abguerbe, *Dictionnaire des théâtres de Paris*, t. II, p. 292.

[398] *Nouveau Mercure*, Octobre 1718, p. 115.

intitulée : l'*Adieu des Comédiens*[399], & le reste est un amas des meilleurs endroits d'un prologue, qui a été joué à la dernière Foire de S. Laurent, qui avoit pour titre *La Querelle des théâtres*, & d'une autre petite pièce que les Acteurs 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 comte d'avoir su choisir de ces trois pièces les endroits les plus propres à plaire, & de les avoir su mettre en œuvre avec goût, de sorte que bien des gens les ont regardées comme des saillies neuves[400].

Si l'on en croit les déclarations de Boindin, qui souhaitait que les Italiens fussent plus raisonnables dans le choix de leur répertoire, ne cachant pas la déception que lui causaient les farces et les plaisanteries vulgaires de la foire, cette pièce semble être une véritable action de recyclage du répertoire forain. Tout simplement, elle peut être considérée comme la réponse italienne aux pièces polémiques de Lesage et de La Font, qu'on avait jouées à la foire et au Palais Royal quelques jours auparavant. Pour ce qui nous concerne, cette pièce révèle que le procédé dramaturgique de mise en spectacle des querelles institutionnelles entre les théâtres a désormais acquis le statut de *topos*. Se fixant comme modèle, ce procédé métathéâtral, qui consiste à évoquer sur scène les enjeux de la querelle, acquiert une forme d'autonomie, forme qui est utilisée indépendamment de sa destination ou de son origine ; la lutte s'émancipe du référent judiciaire, et, par cette histoire fictionnalisée, elle interpelle directement le public.

Le texte de la pièce n'a pas été conservé, ni imprimé; seuls subsistent un argument[401] et des divertissements[402]. Le Théâtre représente une salle de comédie démeublée : dans le fond, un rideau à moitié levé laisse entrevoir la muraille ; les côtés ou cantonnades ne sont garnis que de simples châssis de décorations sans toiles, et des gagistes sur des échelles paraissent prêts à défaire ce qui reste dans cette salle. Trivelin, joué par Dominique, s'avance et récite un monologue en vers dans lequel il décrit le triste état où la Troupe est réduite. Silvia vient et lui reproche d'adresser des plaintes aux camarades, au lieu de venir les encourager à rester ou à prendre des résolutions avantageuses. Une marche triste et languissante de violons accompagne l'arrivée des Comédiens, l'air abattus, qui se rangent ensuite deux à deux sur le bord du théâtre. Là, on tient conseil : quelques-uns élaborent une stratégie pour ramener le public, d'autres songent un retour en Italie. Lélio qui n'a pas perdu tout espoir, fait des reproches à sa femme de la résolution qu'elle a prise de retourner en Italie ; mais celle-ci persiste dans son dessein et les quitte. Lélio voyant que quelques-uns des ses Camarades sont de son avis, les amène avec lui pour qu'ils l'aident à ramener sa femme. À peine sont-ils sortis, que la Muse de la Comédie Française vient voir celle de la Comédie Italienne pour lui faire part de ses propres malheurs. Ces deux Dames se font beaucoup de civilités et de

[399] Nous pensons qu'il s'agit du *Départ des Comédiens*, pièce de l'ancien Théâtre Italien créée par Dufresny, publiée dans le Recueil de Gherardi et jouée pour la première fois le 24 aout 1694 à l'Hôtel de Bourgogne.

[400] Nicolas Boindin, « Quatrième lettre sur la Comédie Italienne », *op. cit.* p. 44-45.

[401] *Nouveau Théâtre-Italien, ou recueil général des comédies représentées par les Comédiens- Italiens ordinaires du Roi*, Paris, Briasson, éditions de 1729, t. I, p. 96; François et Claude Parfaict et Quentin Godin D'Abguerbe, *Dictionnaire des théâtres de Paris,* t. II, p. 292 ; *Nouveau Mercure*, Octobre 1718, p. 115-119

[402] Jean-Joseph Mouret, *Premier, Deuxième, Troisième, Quatrième, Cinquième, Sixième recueil[s] des Divertissements du nouveau Théâtre-Italien, augmenté[s] de toutes les symphonies, accompagnements, airs de violons, de flûte, de hautbois, de musette, airs italiens, et de plusieurs divertissements qui n'ont jamais paru*, Paris, s.d.; 1737, t. I, p 37 sqq.

compliments sur leur mauvaise santé, « & sur la disette de Spectateurs qu'elles éprouvent depuis longtemps, malgré la bonté, la beauté & la magnificence de leurs Jeux & de leurs Spectacles »[403], lorsque survient la Muse de la Foire, qui elle aussi fait ses adieux à la Comédie Italienne. Cette

> Muse du bas Parnasse donne moitié en Prose, moitié en Vaudevilles, des avis à l'une et à l'autre Muse, qu'elle a la témérité d'appeler ses sœurs. La Muse Française lui répond en vers héroïques et par une parodie de *Phèdre*, dans laquelle elle excite la Muse Italienne à se joindre à elle pour se venger de cet ennemi commun, qui a l'insolence de les braver encore ; mais comme la Muse de la Foire ne peut parler que son langage ordinaire, & que les basses plaisanteries sont communément son apanage, comme elle a la langue plus affilée, elle oblige ses deux ennemies à lui céder la place[404]

Comme dans *La Querelle des théâtres*, l'Opéra vient ensuite soutenir la Foire. Se félicitant de sa victoire, la Muse de la Foire en fait part à son Cousin l'Opéra, qui lui promet sa protection :

> Mon appui vous est nécessaire ;
> Vous l'aurez, je vous l'ai promis.
> Bravez avec moi la colère
> De vos impuissants ennemis !
> Un profit séducteur l'emporte sur la gloire.
> Malgré tous vos jaloux, vous règnerez ici.
> J'y consens, vous devez m'en croire.
> Et si je soutiens la Foire,
> Elle me soutient aussi.

Le Mercure écrit encore : « C'est assurément une chose des plus comiques, que de voir l'Opéra ne parler qu'en chantant, la Foire en Vaudevilles, & la Comédie Françoise en déclamant des vers Alexandrins ». On a déjà vu, chez les auteurs de la foire, cette stratégie de stylisation du langage dramatique qui consiste à faire parler chacun des personnages non seulement en fonction d'une situation donnée, mais encore en fonction de sa condition ou de son caractère. En exploitant toutes les ressources du genre burlesque ou parodique, ce langage vise à une double fonction : il suppose, comme l'écrit Pierre Larthomas, « un écart entre le style attendu et le style réel », entre « l'intrigue et la dignité des personnages d'un part, la bassesse recherchée du style »[405], et il sollicite, par l'effet de discordance suscité par cet écart, le jugement critique du spectateur. Un modèle pour la mise en spectacle de la querelle des théâtres se fixe, au moyen de certains procédés dramaturgiques dont, tour à tour, chaque théâtre s'empare. Ce jeu intertextuel donne la mesure de l'encrage de ces pièces dans l'actualité théâtrale, et souligne, en même temps, leur appartenance à un « réseau textuel »[406], où les motifs, les thèmes, les pratiques interagissent, s'influencent mutuellement, se renforcent les uns les autres et conditionnent leurs contenus respectifs. Seule la prise en

[403] *Nouveau Mercure*, Octobre 1718, p. 116
[404] *Ibidem*
[405] Pierre Larthomas, *Le Langage dramatique*, op. cit., p. 299 et 307.
[406] J'emprunte cette expression à Jeanne-Marie Hostiou, « De la scène judiciaire à la scène théâtrale - l'année 1718 dans la querelle des théâtres », *Littératures classiques* 2013/2 (N° 81), p. 118.

compte de ce réseau dans son entier permet de comprendre certaines configurations ou certains choix dramaturgiques, comme nous le montre, par exemple, la question de l'utilisation du vaudeville chez les forains et chez les Italiens.

Plus avant dans la pièce, on assiste à une véritable scène d'opéra-comique : une symphonie gaie annonce la suite de la Foire qui vient prendre part à la joie de sa souveraine. Un Arlequin, une Arlequine, un Scaramouche, un Polichinelle et une Dame Ragonde dansent une chaconne, après quoi, l'on chante le vaudeville sur le départ de la Comédie Italienne :

LA FOIRE

Notre fortune est certaine ;
La Foire désormais à Paris brillera;
La Troupe Italienne
Faridondaine et lon, lan la,
La Troupe Italienne
Faridondaine, partira.

L'OPERA

Sur les rives de la Seine
L'on verra triompher la Foire & l'Opéra.
La Troupe Italienne
Faridondaine et lon, lan la,
La Troupe Italienne
Faridondaine, partira.

LA FOIRE

A Dieux, Dame Melpomène,
Cédez, cédez la place au Comique Opéra.
La Troupe Italienne
Faridondaine et lon, lan la,
La Troupe Italienne
Faridondaine, partira.

Après ces couplets, Arlequin, personnifiant la Comédie Italienne, arrive, et chante le couplet suivant :

LA COMÉDIE ITALIENNE

Ne faites pas tant la vaine,
Le Public malgré vous nous favorisera ;
La Troupe Italienne
Faridondaine et lon, lan la,
La Troupe Italienne
Faridondaine, restera.

Ensuite, à la façon d'un *deus ex machina*, il chasse l'Opéra et la Foire ; les reconduit à « coups de lattes », et vient au Parterre chanter le dernier couplet, que tout le monde répète en s'en allant[407] :

[407] « Le Public fort content de cette petite pièce, répéta en chœur : *la Troupe Italienne restera »*, *Nouveau Mercure,* octobre 1718, p. 119.

Rendez ma gloire certaine,
Messieurs, répétez-vous, pour braver l'Opéra,
La Troupe Italienne
Faridondaine et lon, lan la,
La Troupe Italienne
Faridondaine, restera.

Les Italiens s'emparent de cette petite forme de la dramaturgie musicale qui est le vaudeville. Ils la répètent, la varient, s'en servent à leur profit : le motif musical du « Faridondaine et lon, lan la », l'un des vaudevilles le plus connus et populaires qui s'exécutaient à la foire, est placé par les auteurs au moment où l'on chante la victoire des Italiens ; c'est par lui-même que l'acteur annonce aux spectateurs que la Comédie Italienne n'abandonnera pas Paris. Dans ce cas, le vaudeville fonctionne en tant que « medium théâtral » : en écoutant un vaudeville, le spectateur peut avoir en tête la situation et la musique d'une pièce, mais aussi celles d'autres pièces dans lesquelles ce même vaudeville a été employé. Ce jeu de sens se fonde sur l'effet de concordance ou discordance que l'auteur peut maîtriser en insérant un vaudeville dans un contexte neutre ou en l'employant de façon sursignifiante.

> Le vaudeville, par les jeux intertextuels qu'il suppose, crée des effets, renforcés par le contexte dans lequel il est inséré. Le contexte d'insertion de type situationnel explique, quant à lui, comment un même air peu être utilisé pour décrire des situations et affects différents. La question des origines du vaudeville met en lumière la porosité des frontières entre les différents théâtres et elle permet également de modérer les distinctions établies entre art de l'emprunt et art de la création[408].

On sait que la pratique du vaudeville remonte au siècle précédent ; pour les Italiens il s'agissait d'en revendiquer la paternité, face à l'usurpation des forains[409]. L'on peut imaginer que ce n'est un hasard si Riccoboni reprit, dans cette période, une partie du répertoire de l'ancien théâtre, faisant représenter les pièces du *Théâtre Italien* de Gherardi : *La Baguette de Vulcain* de Regnard et Dufresny, pères du vaudeville[410], fut représenté le même jour de la *Désolation de deux comédies*. Mais à l'occasion de la pièce de Regnard et Dufresny, le

[408] Pauline Beaucé, *Parodies d'opéra au siècle des Lumières : évolution d'un genre comique*, Rennes: Presses Universitaires de Rennes, coll. "Le Spectaculaire Théâtre", 2013, p. 293.

[409] « La place et le rôle des chansons vaudevilles dans les comédies du Recueil de Gherardi méritaient d'être circonscrits ; ce jeu avec les airs connus sur lesquels on adaptait de nouvelles paroles, avec des décalages parfois cocasses, cette présence plus fantaisiste de la chanson à portée parodique ou satirique achèvent de donner à ce théâtre sa couleur spécifique de joie un peu débridée. *Le Théâtre italien* de Gherardi, ce faisant, marque bien l'apparition du genre dramatique du vaudeville. […] C'est assez dire la richesse et la variété de ce théâtre musical des Italiens, qui marque une étape capitale entre la comédie moliéresque et le moderne opéra-comique », dans Charles Mazouer, *Le Théâtre d'Arlequin*, *Comédies et comédiens italiens en France au XVIIe siècle*, Paris : Presses Paris Sorbonne, 2002, p. 159-160. Ou encore « On voit que le Théâtre Italien avant 1697 renferme en germe quelques-unes des qualités musicales où l'opéra-comique trouvera plus tard les meilleurs raisons de son succès », dans Georges Cucuel, *Les Créateurs de l'opéra-comique français*, Paris : Félix Alcan, 1914, p. 17

[410] Selon Charles Mazouer, le mot « vaudeville » fait son apparition dans *Les Chinois* de Regnard et Dufresny en 1692 : en II, 4 il est écrit qu'Arlequin « chante le vaudeville suivant ». Suivant d'autres hypothèses, on date la première apparition du mot de quelques années plus tard, dans une autre pièce de Dufresny *Attendez-moi sur l'orme* (1695), jouée à la Comédie Française.

public semble changer son attitude critique à l'égard du Nouveau Théâtre Italien. Voici ce qu'écrivirent les frères Parfaict :

> La Pièce fut moins suivie au Nouveau Théâtre Italien, ce qui n'est pas étonnante, tant parce qu'elle n'était plus *Vaudeville*, que parce que la nouvelle Troupe qui ne faisait que de commencer à jouer du Français, devait être moins en état de la bien rendre, que n'étaient leurs devanciers, qui avaient eu le temps de se fortifier dans cette langue[411].

Ce jugement sur la pièce est confirmé par Boindin, qui écrit :

> Malgré le prodigieux succès qu'eut autrefois cette petite pièce, j'ai remarqué qu'elle n'a fait à cette reprise, aucune impression avantageuse sur le Public ; je me garderai bien d'en accuser nos nouveaux Comédiens, car cette Comédie étoit un Vaudeville, et le Vaudeville, comme vous savez, perd une partie de son mérite à mesure qu'il vieillit[412].

Que le public faisait preuve de contentement en appréciant les *flon flon* et les *tralalas* qu'il était accoutumé à écouter à la Foire alors qu'il se désintéressait complètement des anciens vaudevilles, devait paraître à Riccoboni la clé de voute incontournable de son projet de rénovation du Théâtre Italien. Il fallait constituer un répertoire « original » répondant aux souhaits d'un public avide de nouveauté, s'adapter au goût français[413], mais surtout se réapproprier les formes théâtrales saccagées par les forains. En recrutant de nouveaux auteurs français qui connaissaient bien le monde des foires et ses stratégies dramaturgiques, Riccoboni réclamait l'exclusivité de la comédie[414] :

> Si nos acteurs quittent Paris,
> Adieu les plaisirs et les ris !
> Vous qui leur accordez ici
> La préférence, Pourrez-vous souffrir leur absence ?
> Thalie en les perdant perdrait tous ses appas
> Amateurs de leurs jeux, venez en abondance :
> Je vous réponds qu'ils ne partiront pas.
> Si nos acteurs quittent Paris,
> Adieu les plaisirs et les ris !

La question des droits s'avère tout à fait fondamentale : ne pouvant se fonder sur aucun privilège reconnu, contrairement à la Comédie Française ou à l'Opéra-Comique protégé par l'Académie, les Italiens ont dû soumettre leur esprit, et plus généralement leur existence, à l'autorité du public, comme à une sorte de légitimation esthétique. Une fois que, encouragé par les cris du public, Arlequin chasse la Foire, il faut se tourner plus fortement vers d'autres médiateurs : cette fois-ci, c'est par Apollon, après avoir invoqué Thalie, que les Italiens cherchent à obtenir leur investiture poétique.

---

[411] François et Claude Parfaict et Quentin Godin D'Abguerbe, *Dictionnaire des théâtres de Paris* t. VI, p. 306.

[412] Nicolas Boindin, «Quatrième lettre sur la Comédie Italienne », *op. cit.,* p. 42.

[413] C'est encore Boindin qui le remarque, en écrivant que « les personnes de bon sens qui les [les Italiens] ont critiqués dans les commencements, changent insensiblement leurs critiques en louanges, parce qu'effectivement on s'aperçoit de jour en jour que leur jeu se conforme à notre goût », *ibidem,* p. 3.

[414] L'argument, tiré de l'édition du *Nouveau Théâtre Italien*, ne précise pas quand cet air est introduit dans la pièce.

Un mois après, le 20 novembre 1718, soutenus par le succès de la *Désolation des deux Comédies*, les Italiens firent représenter une nouvelle pièce polémique : *Le Procès des Théâtres*[415], comédie françoise en prose, mêlée de vaudevilles, en un acte, suivie d'un divertissement par Dominique. Dans la pièce, la Muse de la Comédie Française et celle de la Comédie Italienne, irritée contre la Foire, vont se plaindre à Apollon des « manières outrageantes que cette Muse prétendue a eues pour elles, et du dommage considérable qu'elle a porté par sa licence aux deux principaux Théâtres »[416]. Apollon, qui leur promet de rendre justice, appelle Momus et lui commande d'aller chercher le « Génie de la Foire ». Il revient avec la Foire ; Apollon s'assied, et ordonne à Momus de faire entrer les deux Comédies, qui entrent suivies l'une d'un Sganarelle & d'un Crispin, & l'autre d'un Arlequin & d'un Scaramouche.

On commence le procès. Les deux Muses légitiment leurs monopoles respectifs, l'une dans la Tragédie et l'autre dans la Comédie. Ainsi, la Muse Française déclare « que son Théâtre est le centre de la Majesté & de la Grandeur, du Sublime et du Pathétique ; que c'est à elle seule qu'appartient de remuer les passions, & pour le prouver, elle déclame des vers de Racine, en joignant à sa déclamation le mérite de la charge ou de l'imitation ». Ensuite, c'est à la Muse de la Comédie Italienne de revendiquer à son tour ses droits. Elle demande à Apollon de réduire l'usurpatrice « à sa première institution, c'est–à-dire, condamnée aux sauts et à la corde » car « c'est elle qui est seule en possession de chasser le chagrin et l'ennui » et « la Foire n'étant qu'une usurpation et une nouveauté sortie des ruines de l'ancienne Comédie Italienne, ne doit pas avoir la témérité de paraître et de parler, mais plutôt de garder un juste & parfait silence ». La Foire objecte, elle émeut les passions aussi bien que la Muse Française et lorsqu'il faut inspirer de la compassion, il lui suffit de chanter « *Or écoutez petits & grands* ; elle peut également donner de la joie, car « il n'est rien tel qu'un *Flon, flon, flon, larira dondaine* ».

Il est intéressant d'analyser le contenu dramaturgique de cette confrontation à la lumière de la nouvelle orientation suivie par la Troupe Italienne, car il s'agit, à y bien voir, d'une critique du vaudeville. D'abord, les Italiens prennent bien soin de marquer la différence qui les séparent de la foire, se plaçant du coté de la Comédie Française : devant le Dieu du Parnasse ils rappellent, mêmes aux spectateurs les plus naïfs, qu'il existe une hiérarchie entre la tragédie et la comédie, entre le vaudeville et le comique. Il s'agit pour la Muse des Italiens de trouver sa place, à mi-chemin entre le « noble » et le pompeux de la tragédie, que, mal gré bon gré, Riccoboni a dû abandonner, et la vilenie du vaudeville, haut en couleurs et chargé de grotesque, comme il l'était devenu dans les mains des forains. C'est donc en ce plaçant sous l'égide de Thalie, de la fine plaisanterie, de la finesse du langage et de la délicatesse des sentiments, que les Italiens se préparent à « chasser le chagrin et l'ennui » et à faire une comédie « utile aux mœurs ». Mais jusqu'à quel point les auteurs italiens poussent-ils la critique du vaudeville ? S'ils se lancent contre cette pratique, élément déterminant de la définition de l'identité du spectacle forain, contre cette exagération comique qui prétend émouvoir les passions par le chant, pourtant, ils ne se dédaignent pas de l'utiliser à leur tour. Les temps n'étaient pas encore mûrs pour que toute la richesse d'un langage nouveau puisse

[415] La pièce n'a pas été imprimée. Nous en connaissons un argument et quelques extraits dans François et Claude Parfaict et Quentin Godin D'Abguerbe, *Dictionnaire des théâtres de Paris,* T. IV, p. 248 et Jean-Auguste Jullien dit Desboulmiers, *Histoire anecdotique et raisonnée du Théâtre Italien, depuis son rétablissement en France, jusqu'à l'année 1769*, Paris, Lacombe, 1769, t. I, p. 254.

[416] François et Claude Parfaict et Quentin Godin D'Abguerbe, *Dictionnaire des théâtres de Paris* T. IV, p 248

se déployer. Avant d'avoir trouvé les Marivaux et les Delisle, les Italiens devaient se réapproprier leur identité, qui avait été extrêmement déformé et saccagé par les forains. Et si les acteurs forains avaient regagné le droit de chanter et de disposer d'orchestres réduits, grâce à l'accord qu'ils avaient passé avec l'Opéra, c'était plutôt sur le plan de leur prétendue supériorité esthétique que les Italiens devaient battre en brèche le répertoire forain.

Ainsi, suffisamment instruit des plaintes raisonnables que les deux Comédies ont portées contre leur ennemie commune, Apollon condamne la Foire à « un éternel silence ». L'Opéra qui avait bien appris le sort de sa « cousine », vient pour la chercher et « ne la trouvant point, se plaint de son absence ». La Foire revient, mais les forces lui manquant : « voulant mourir sur le grand ton, elle récite héroïquement plusieurs vers, se jetant dans les bras de l'Opéra ». Les deux Comédies entrent avec leurs suites, et apprennent la nouvelle de la mort de la Foire : elles se jurent une amitié sincère et témoignent leur joie « par des chants et des danses, où les deux suites, pour marquer leur union, s'embrassent et se mêlent les unes avec les autres ». Le fait que les auteurs italiens placent leur Théâtre à coté du Français dans la lutte contre la Foire répond à une fine stratégie : il fallait renouer avec la grand tradition comique française – Riccoboni pensait surtout au « génie » de Molière –, gagner en prestige, acquérir une légitimité, suggérer, au jugement du public, l'idée d'une assimilation totale[417].

Sous la forme de divertissement, la pièce va se conclure ; on chante un vaudeville dont voici les couplets :

UNE ACTRICE FRANÇAISE

Nous n'avons plus de vœux à faire,
Chez nous Paris abondera,
Notre galère, lare lan laire oh gué lon la,
Notre galère, sans vent contraire voguera.

UNE ACTRICE ITALIENNE

La Foire est contrainte à se taire,
Notre Troupe triomphera,
Notre galère, lare lan laire oh gué lon la,
Notre galère, sans vent contraire voguera.

UNE ACTRICE FRANÇAISE

Longtemps de ma juste colère,
La Foire ressentira,
Notre galère, lare lan laire oh gué lon la,
Notre galère, sans vent contraire voguera.

UNE ACTRICE ITALIENNE

Au public ne songeons qu'à plaire,
À bon port il nous conduira,
Notre galère, lare lan laire oh gué lon la,
Notre galère, sans vent contraire voguera.

[417] Plus avant, on verra changer ce jeu d'alliance. Les nouveaux Comédiens Italiens, légitimés et protégés à l'égal des Comédiens Français, ayant désormais acquis leurs droits, viendront se heurter contre ceux-ci dans une lutte pour la domination dans le genre de la comédie ; alors que la concurrence entre la Comédie Italienne et les théâtres de la foire prendra une autre tournure, de plus en plus redoutable à mesure que la musique enrichira les deux répertoires.

ARLEQUIN

Notre Apollon est le parterre,
Quand pour nous il décidera,
Notre galère, lare lan laire oh gué lon la,
Notre galère, sans vent contraire voguera.

La structure de ce divertissement final est calquée sur le modèle des pièces de l'Opéra-Comique, un contrepoint spectaculaire à l'action dramatique. Mais, comme l'écrit Gustave Attinger :

> le divertissement dansé et chanté avait toujours fait partie du spectacle italien, soit entre les actes, à titre d'intermèdes, soit dans le corps même des canevas. La Foire, en reprenant ce genre et en l'accentuant, par l'emprunt, à l'Opéra, de sa machinerie compliquée et de sa chorégraphie, en avait accrédité le goût de plus en plus. La nouvelle troupe italienne, en l'adoptant à son tour, ne faisait sans doute que reprendre à la Foire son bien, mais un bien qui avait considérablement fructifié[418].

Il s'agit donc pour la nouvelle troupe italienne de se réapproprier ce langage comique, et en particulier cette forme hybride née de la fusion d'éléments franco-italiens qui caractérise la comédie en vaudeville. En quête d'une identité, une double voie se présente aux Italiens : d'une part ils adaptent la structure de la pièce foraine, d'autre part ils s'engagent dans la réalisation des nouvelles comédies françaises, en apportant dans l'écriture des éléments originaux. Dans ce compromis entre création et imitation réside la nature multiforme du premier répertoire italien, qui peut être défini~~t~~, comme l'écrit bien O. Forsans, « évolutif » : il s'est agi, pour Riccoboni et sa troupe, « de proposer un riche éventail de spectacles, et de faire coexister plusieurs traditions théâtrales dans la programmation »[419]. Dans cet espace de transition, les Italiens purent profiter de l'absence de l'Opéra-Comique de la Foire, qui avait été supprimé quelques mois avant la représentation de ces deux pièces et qui ne reprendra son jeu qu'à partir de 1721. Ainsi la Foire réduite au silence, ils pouvaient finalement avoir l'ambition de supplanter les forains dans la hiérarchie du système théâtral de Paris.

I.1.3 *La Foire renaissante* de Riccoboni et Biancolelli : une comédie foraine aux Italiens

Suite au succès de *la Désolation de deux Comédies* et du *Procès des Théâtres*, les Italiens représentèrent une autre pièce : *La Foire Renaissante*[420], comédie en un acte, mêlée de prose et de vaudevilles, par Riccoboni et Dominique, mise au théâtre le 29 janvier 1719. Profitant de l'absence des forains, les Italiens essayent d'en anticiper leurs mouvements, lançant une sorte de contre-offensive préventive destinée à rendre inefficace toute tentative de renouveau de leurs concurrents. Voici ce qu'écrit Desboulmiers à propos du sujet de la pièce :

---

[418] Gustave Attinger, *L'Esprit de la commedia dell'arte*, *dans le Théâtre Français*, Genève, Slatkine Reprints, 1993, p. 346

[419] Ola Forsans, *op. cit*. p. 73

[420] Le texte n'est pas imprimé. On ne connaît qu'un argument et quelques extraits : Le Nouveau Mercure – Février 1719 (p. 121) ; François et Claude Parfaict et Quentin Godin D'Abguerbe, *Dictionnaire des théâtres de Paris*, t. II, p. 593. Voir aussi : Jean-Auguste Jullien dit Desboulmiers, *Histoire anecdotique et raisonnée du Théâtre Italien, depuis son rétablissement en France, jusqu'à l'année 1769*, Paris, Lacombe, 1769, t. I, p. 299.

> Les Comédiens Italiens, dans la *Désolation des deux Comédies* & dans le *Procès des Théâtres* avoient maltraité *la Foire* pour qu'elle en tirât une prompte vengeance. Ils s'y attendaient avec d'autant plus de raison, que le Compositeur de l'Opéra Comique, annonçait dans le Public une Pièce qui devait être *le Triomphe de la Foire* et dont l'idée était peu différente de celle dont je veux parler. Pour prévenir le coup, les sieurs Lélio & Dominique travaillèrent à mettre au Théâtre, avant les temps de l'ouverture de la Foire, une Pièce qui affaiblît celle de leur adversaire, en lui ôtant la grâce de la nouveauté. C'est ce qu'ils ont exécuté dans la petite Comédie de la *Foire renaissante*[421].

L'on n'est pas étonné de voir Biancolelli faire écho au théâtre forain, et répliquer aux pièces de Le Sage par une pièce du même genre. *La Foire Renaissante* forme, avec les deux pièces précédentes, une véritable trilogie polémique, comme nous le confirme le rédacteur du *Mercure*[422]. Mais un fait en particulier attire notre attention, fait qui démontre de l'ancrage de ces pièces dans l'actualité de la vie théâtrale : pour les remettre en scène, les auteurs devaient apporter aux pièces « des corrections convenables au temps présent »[423]. Une entre autres mérite d'être remarquée : dans la scène de la *Désolation des deux Comédies*, où la Muse Française et la Muse Italienne s'adressent mutuellement des condoléances sur leur mauvaise santé, les auteurs se trouvent contraints à nuancer cet état car :

> […] cette plaisanterie n'est plus de saison, du moins pour la Muse Françoise, qui depuis quelques temps se porte si bien, qu'elle double son ordinaire. Cependant, celle-ci ne fait que rappeler ses infirmités passées, et dit qu'un jeune Médecin qui lui a fait prendre trente prises d'*Œdipe*, l'a tirée d'affaire. Cet excellent spécifique fait souhaiter à la Muse Italienne, que ce Médecin voulût pareillement lui donner quelques prises d'*Œdipe*, ou quelque autre remède convenable à la faiblesse de son tempérament[424].

Il n'est pas difficile de saisir dans ce témoignage une référence aux bonnes recettes que la Comédie Française fit à l'occasion du grand succès de l'*Œdipe* de Voltaire, représenté pour la première fois le 18 novembre 1718 ; ni d'envisager dans le « remède » proposé par le Médecin à la Muse Italienne, une allusion à la parodie de la tragédie de Voltaire, l'*Œdipe travesti*, que Biancolelli et Legrand s'engageront à faire représenter au théâtre de l'Hôtel de Bourgogne le 17 avril 1719, quelques mois après la reprise des trois pièces qu'on a citées. Les deux auteurs modifient le contenu de l'*Œdipe travesti*, de façon à restaurer la cohésion et l'unité de deux univers, fictionnel et réel : ainsi, parviennent-ils à créer une connivence avec le public fondée sur la complicité de références partagées. Ce qui importe dans le dispositif métathéâtral mis en œuvre dans ces pièces, est exactement la portée référentielle de la représentation, sa capacité à renvoyer au *realia* de la vie théâtrale.

Mais revenons à *La Foire Renaissante*. L'argument de la pièce est fort simple. La Foire, n'ayant pu survivre à la honte de se voir condamnée à un éternel silence, descend aux Enfers. Là, elle trouve d'abord Caron, et le prie de l'introduire chez Pluton, pour savoir du moins à quoi elle doit s'en tenir. Minos survient et interroge l'ombre de la Foire ; elle lui répond d'un

---

[421] Jean-Auguste Jullien dit Desboulmiers, *Histoire anecdotique et raisonnée du Théâtre Italien*, t. I, p. 302.
[422] « Comme elle se trouve liée par le sujet, avec la *Désolation des deux Comédies* & le *Procès des Théâtres*, ils l'ont fait précéder de ces deux pièces qu'ils ont réunies ensemble », *Mercure*, février 1719, p. 122.
[423] *Ibidem.*
[424] *Ibidem*

ton si gai et si plaisant, comme dans son ordinaire, que le Juge infernal, tellement indisposé contre elle, lui refuse impitoyablement une place dans les Champs Elysées, malgré l'offre qu'elle fait d'y établir un Opéra-Comique, pour divertir Pluton et toute sa Cour. Enfin, Minos lui ordonne de retourner sur la terre, « parce qu'en y corrompant les mœurs par le libertinage de son Spectacle, l'Enfer en profitera »[425]. D'ici-là, les Comédiens Italiens, qui avaient appris sa mort non sans s'en réjouir, avaient fait élever un arc de triomphe, « où la Foire paraît terrassée par un Acteur héroïque & par Arlequin »[426]. Pantalon, le Docteur et Scaramouche, réunis autour de l'arc, entendent des cris de joie qui leur présagent quelque chose de sinistre. En effet, ils voient arriver Flaminia plongée dans la tristesse, qui leur fait, en style tragique, un récit de la renaissance de leur commune ennemie. La Foire arrive, conduite par l'Opéra. En vain les Italiens tâchent de la fléchir ; elle est trop fière de son retour, et ce n'est qu'au nom respectable de l'Opéra son cousin, qu'elle veut bien se relâcher des droits du Vainqueur. Alors qu'elle s'apprête à reprendre pacifiquement sa place parmi les autres théâtres, elle fait demi-tour et aperçoit le trophée que les Italiens ont élevé sur ses ruines, son courroux se rallume :

> Reprenant toute son insolence, elle ordonne à sa suite d'abattre et de réduire en poudre un objet si odieux. L'on obéit, l'arc tombe ; et l'on aperçoit la Foire qui s'avance au son des trompettes, sur un char orné de drapeaux. Elle fait attacher à ce char les quatre Acteurs Italiens qui ont été témoins de sa honte, & pour mieux célébrer sa victoire, elle chante ce couplet :
>
> La Foire sort enfin de la nuit du tombeau,
> Où Thalie en courroux la força de descendre.
> Quel retour glorieux ! Que son triomphe est beau !
> Qu'il doit aujourd'hui vous surprendre !
> La Foire est un Phénix qui renaît de sa cendre[427].

Après ses funérailles, célébrées sous les yeux du Régent au Palais Royal[428], la Foire renaît comme un Phénix de sa cendre. Mais l'arrivée de Lélio et de Mario met fin à son triomphe. Ceux-ci, voyant leurs camarades ainsi enchaînés, se précipitent, l'épée à la main, sur toute la cohorte Foraine, et la mettant en fuite, ils sauvent leurs amis de la brutale humiliation. Mais la Foire résiste avec fierté, et menace déjà son retour :

LA FOIRE

Je reparaitrai sur la Scène ;
Mon cœur gonflé de vanité,
Goûte cette félicité.
Autant qu'une Actrice Romaine,

---

[425] François et Claude Parfaict et Quentin Godin D'Abguerbe, *Dictionnaire des théâtres de Paris*, t. II, p. 594
[426] *Ibidem.*
[427] Jean-Auguste Jullien dit Desboulmiers, *Histoire anecdotique et raisonnée du Théâtre Italien*, t. I, p. 302.
[428] Il faut rappeler que seulement quelques mois auparavant, le jeudi 6 Octobre 1718, Madame, mère du Régent, fit représenter au Palais Royal, « par extraordinaire et pour gratifier les Entrepreneurs, *Les Funérailles de la Foire*. […] Monseigneur le Duc d'Orléans Régent du Royaume, qui honora cette représentation de sa présence dit à la fin du Spectacle : « L'Opéra Comique ressemble au Cygne, qui ne chante jamais plus mélodieusement que quand il va mourir » [François et Claude Parfaict, *Mémoires pour servir à l'histoire des spectacles de la Foire par un acteur forain (1697-1742)*, Paris, Briasson, 1743, t. I, p. 215]. De Cygne à Phénix, l'on doit croire que ces deux images s'étaient bien enracinées dans la mémoire des spectateurs.

Digue don, digue don, dondaine ;
J'ai de l'orgueil, de la fierté.

LA COMEDIE ITALIENNE

Notre espérance était donc vaine,
Nous nous flattions d'un plus doux sort :
Nous avons fait naufrage au Port ;
Adieu Thalie & Melpomène,
Digue don, digue don, dondaine ;
La Foire vit après sa mort.

Enfin, Arlequin, monté sur le char de la Foire, chante son dernier couplet :

ARLEQUIN

À la fin j'ai brisé ma chaîne ;
Messieurs, mes efforts seront vains,
Si vous préférez les Forains.
Mais ma gloire sera certaine,
Digue, digue don, digue don, dondaine,
Si le parterre bat des mains.

Quelques jours après la première représentation de la *Foire renaissante*, les Italiens ajoutent un nouveau prologue, qui roule, comme l'écrit Desboulmiers, « sur la défense des Spectacles de la Foire » :

> C'est un *Gascon*, qui secondé d'une femme à la mode, se plaint de la suppression d'un Spectacle qui pouvait seul la réjouir. Une autre femme qui se trouve présente à cette conversation, leur fait entendre les justes raisons de cette défense ; mais cette résistance ne fait que les échauffer davantage, & il faut que *Lélio*, pour les accorder, (car la scène se passe dans le foyer de la Comédie Italienne) vienne leur promettre qu'ils seront satisfaits, puisque les pièces qu'ils vont donner *ressembleront fort à celles de la Foire*, [nous soulignons] à la réserve de ce qui peut blesser la modestie. Sur cette assurance, chacun se retire, mais le Gascon sort, en jurant de se venger, si l'on ne trouve pas moyen de le divertir[429].

Les Italiens s'apprêtent à suivre la voie de l'imitation foraine : en 1721, et pour la durée de deux années, ils se déplacent à la Foire Saint-Laurent jouant un répertoire de plus en plus emprunté à celui de leurs nouveaux voisins. Par le biais de la concurrence, on voit déjà se profiler le cadre d'un processus d'émulation entre les théâtres qui amènera à ce que Henri Lagrave a justement appelé « osmose des genres »[430]. Par ces pièces à visée polémique, les Italiens avaient essayé d'orienter la jury du public, le poussant à défendre leur cause : d'abord, ils avaient montré comment les forains s'étaient emparés de leur illustre histoire ; ensuite, ils avait revendiqué leur part d'héritage en réclamant net leur légitimité; enfin ils s'étaient réappropriés les formes et les techniques théâtrales usurpées par les forains.

[429] Cette notice est confirmée aussi par D'Origny : « À la seconde représentation, ils y ajoutèrent un Prologue dont le sujet est la défense des Spectacles forains » Antoine d'Origny, *Annales du Théâtre Italien depuis son origine jusqu'à ce jour*, *dédiées au Roi par M. D'Origny*, Paris, Veuve Duchesne, 1788 t. I, p. 54

[430] Henri Lagrave, *Le Théâtre et le public à Paris de 1715 à 1750, op. cit.*, p. 413.

Si l'on s'en tient à une interprétation des ces pièces sous la perspective d'une analyse de l'évolution des formes théâtrales, on peut aisément conclure que ces ouvrages marquent évidemment une continuité, voire une promiscuité, entre le théâtre italien et les genres de la foire. Le cadre tracé par P. Beaucé[431] à propos de l'apparition de la parodie dramatique d'opéra au Théâtre Italien et de son déplacement de la Foire, peut s'avérer fondamental afin de comprendre de façon plus générale le vaste mouvement qui, dans cette période, pousse les théâtres à enfreindre les barrières qui les séparent les uns des autres, se libérant des limites du système de partition des genres dramatiques. Si l'on en croit à la thèse de P. Beaucé, le fait que la parodie dramatique d'opéra venait d'offrir « aux Italiens un *espace opéra-comique* dans leur répertoire »[432], atteste clairement que c'est cette notion même d'« espace » qui devait être mise en question[433].

Par leur recours à la parodie, Biancolelli et Fuzelier ouvrirent la voie à un processus d'hybridation, de création d'une dramaturgie composite où les frontières entre les genres s'estompent. Au cours du siècle, et en particulier de 1730 à 1745, les contraventions de l'Opéra contre les Italiens se multiplieront au fur et à mesure que les vaudevilles et les ariettes envahiront le répertoire de l'Hôtel de Bourgogne, au mépris du privilège de l'Opéra-Comique. On est ici à l'aube de cette querelle de paternité que reflet le contenu idéologiquement polémique des pièces représentées sur les deux théâtres, mais qui n'a pas encore de résonnances juridiques, ni n'est encore parvenue à mettre en place un véritable conflit institutionnel. Dans le prologue d'*Hercule filant* de Fuzelier, parodie de la tragédie

[431] Selon P. Beaucé : « À partir de la saison 1719 et jusqu'à la fin de l'année 1725, le genre [la parodie dramatique d'opéra] est exclusivement représenté à la Comédie Italienne rouverte depuis 1716. Si la fermeture de l'Opéra-Comique lors de la saison 1718-1719 explique ce passage d'un lieu à l'autre, elle ne suffit pas pour comprendre la disparition de la parodie d'opéra sur la scène foraine jusqu'en 1726, d'autant que des parodies de tragédie y sont créés. […] En l'espace de deux ans, l'Opéra-Comique ne crée donc qu'une seule parodie dramatique d'opéra ; c'est la Comédie-Italienne qui devient, une fois de plus, un refuge pour la parodie dramatique d'opéra », Pauline Beaucé, *Parodies d'opéra au siècle des Lumières : évolution d'un genre comique*, Rennes: Presses Universitaires de Rennes, coll. "Le Spectaculaire Théâtre", 2013, p. 20 et 45.

[432] *Ibidem*, p. 29. Voici ce qu'écrit le Marquis D'Argenson dans ses *Notices* à propos des spectacles italiens: « Ce ne sont pas des leçons ni des exemples pour les mœurs ; rien de plus libre ni de plus obscène pour les images et pour les propos ; les Italiens ont été toujours répréhensibles sur cela, on les chassa la première fois pour cette raison. La nouvelle troupe, état devenue jalouse des spectacles de la Foire, lui a enlevé les parodies », René-Louis De Voyer De Paulmy, Marquis D'Argenson, *Notices sur les œuvres de théâtre* (ms. 3448-3455), publié par Henri Lagrave, *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, XLII-XLIII, Institut et Musée Voltaire, Les Délices Genève, 1966, p. 739.

[433] Cet état d'incertitude, ce flottement des genres concerne aussi la question de la terminologie dramatique : on trouve plusieurs exemples d'appellation de genre qui témoignent de cette difficulté taxonomique. Par exemple, on note que pour définir *La Rupture du Carnaval et de la Folie* de Fuzelier, parodie du ballet lyrique du *Carnaval et de la Folie* représentée aux Italiens le 6 juillet 1719, et qui entre à part entière parmi ces pièces italiennes dans le style de l'opéra-comique, les rédacteurs du *Dictionnaire des théâtres* utilisent l'appellation : « espèce de parodie » [François et Claude Parfaict et Quentin Godin D'Abguerbe, *Dictionnaire des théâtres de Paris*, t. IV, p. 539. Pour plus de détails voir l'article de Herbert Schneider « Problème de la terminologie dramatique chez les frères Parfaict », dans *La scène batarde entre Lumières et romantisme*, Philippe Bourdin et Gérard Loubinoux, Clermont-Ferrand, Presse de l'Université Blaise Pascal, 2004, pp. 113-130]. D'ailleurs, comme l'écrit Martine de Rougemont, « le XVIIIe siècle se débat lui-même à l'intérieur d'un système qui l'entrave et dont il ne se libère qu'en inventant d'appeler certaines œuvres théâtrales *pièces* » [*La vie théâtrale en France au XVIIIe siècle,* Paris : Champion, 201, p. 23].

lyrique d'*Omphale*[434], représentée aux Italiens le 15 mai 1721, les deux personnages, le Connaisseur, derrière lequel on voit Fuzelier, et Trivelin (Biancolelli), discutent de l'origine de la parodie. Trivelin affirme que l'origine de la parodie d'opéra est italienne, tandis que le Connaisseur pense qu'il s'agit d'un répertoire propre aux Forains :

> LE CONNAISSEUR
>
> Eh, morbleu, laissez à la Foire le soin de ridiculiser les héros en bémol[435], c'est-là son métier.
>
> TRIVELIN
>
> Tout beau, Monsieur le connaisseur, lisez les Annales de la Comédie-Italienne, vous verrez que nos ancêtres comiques ont chanté d'après le Dumesnil et les Beaumaviels : ne devez-vous pas savoir qu'*Armide*, ce chef-d'œuvre du fameux Lully, a été fredonné par un gosier arlequinique ?[436] Avez-vous oublié.

Cette référence à la parodie *d'Armide* de Dufresny n'est pas anodine ; elle relève de la volonté de Fuzelier de réhabiliter les œuvres de l'ancien théâtre italien au moment même où celui-ci s'engage dans une véritable action de recyclage à l'égard de ce répertoire : à l'occasion de la Foire Saint-Laurent de 1713, il récrit la parodie de Dufresny, parodie qu'il évoque justement dans le prologue de l'*Hercule filant* « comme si par la voix de Trivelin, il rendait à César ce qui est à César, c'est-à-dire aux Italiens ce qui leur revient de fait »[437]. Mais au delà de ces enjeux de légitimation, une chose émerge clairement, c'est-à-dire, l'importance d'utiliser les vaudevilles pour parodier l'Opéra.

> TRIVELIN
>
> La tragédie française reçoit dans la parodie un comique qui peut être rendu par la déclamation, mais le poème lyrique ne peut se présenter sur le théâtre de la Comédie-Italienne sans le passeport du vaudeville.

Ainsi fixé le genre de la parodie, les Italiens se préparaient à en faire leur spécialité. Mais c'est en profitant de l'absence des forains que les Italiens purent définitivement s'imposer, et réclamer leur espace d'autonomie esthétique. Il est pourtant évident que si l'on peut tracer, à cette époque, une ligne de continuité entre ces deux répertoires, c'est parce que, en effet, il s'agit des mêmes auteurs qui, après avoir composé des pièces pour la Foire, s'étaient

---

[434] Tragédie en musique en cinq actes et un prologue sur un livret d'Antoine Houdar de La Motte et musique de Destouches. Elle fut représentée à l'Académie royale de musique, le 10 novembre 1701 et reprise le 21 avril 1721. Ce fut à l'occasion de cette reprise que Fuzelier fit représenter sa parodie aux Italiens.

. [435] Les expressions *b*-mol et *b*-carre, désignant originellement le *si* (B, en notation anglo-saxonne et germanique) bémol et le *si* naturel (bécarre), sont employées généralement par métonymie pour désigner les modes mineur et majeur (respectivement). Dans ce cas il signifie simplement « en musique ».

[436] Il s'agit de *L'Opéra de campagne*, comédie de Dufresny (1692) où Arlequin, en Renaud, chante un monologue pastiché de celui du héros chrétien dans *Armide* (Quinault et Lully, II, 3).

[437] Judith Le Blanc écrit encore : « Il existe entre Fuzelier et Dufresny une sorte d'affinité élective ou de convergence. Les deux hommes se connaissent : ils recueillent ensemble le privilège du *Mercure* (avec La Roque) en juillet 1721, soit l'année de la représentation de l'*Hercule filant*, et le partagent jusqu'en octobre 1724, date de la mort de Dufresny. […] Si Dufresny peur être considéré comme le père symbolique de la parodie d'opéra, Fuzelier, qui se définit comme le "le parrain de l'Opéra-Comique", est son héritier le plus fidèle, voire son fils spirituel », Judith Le Blanc, *Avatars d'opéras. Pratiques de la parodie et circulation des airs chantés sur la scène des théâtres parisiens (1672-1745)*, Paris, Classiques Garnier, 2014, p. 273.

refugiés au Théâtre Italien. Le cas de l'*Hercule filant* et de Fuzelier le prouve : après avoir fait jouer les pièces italiennes de Dufresny à la Foire, il composait pour les Italiens une « pièce dans le goût de celles de l'Opéra-Comique, avec des vaudevilles dialogués »[438]. Au fur et à mesure que les échanges entre les théâtres et l'interpénétration des genres qui en dérive s'intensifient, on verra, entre Italiens et forains, les rôles s'inverser, au point que ceux qui avaient en premier dénoncé le pillage, s'apprêtaient à devenir eux-mêmes les pilleurs. C'est cette pratique d'émulation que les auteurs forains dénonceront en 1726 dans le prologue des *Comédiens Corsaires*.

I.2
« Et vous qui prétendez leur ôter la parole, quel droit avez-vous de parler ? » : la concurrence interne à la Foire

Après 1718, les foires vont enfin être privées des spectacles : non seulement le chant fut interdit, mais tous genre de représentations. Pendant l'année 1719, on ne connaît pas de pièces nouvelles[439]. Certains des entrepreneurs se retirent, complètement ruinés. Le préjugé

. [438] *Mercure de France*, juin-juillet 1721, deuxième partie, p. 21.

[439] On connaît pourtant plusieurs procès-verbaux adressés par les Comédiens Français contre les acteurs de la foire, pendant cette année-là. Comme on peut lire dans Émile Campardon, *Les Spectacles de la foire,* [Paris, Berger-Levrault et C.ie, 1877, 2 voll.], il ne s'agit point de pièces nouvelles, mais de reprises, surtout de farces et autres pièces tirées du répertoire de l'ancienne Comédie Italienne. Le 16 février contre Alard : « …sont comparus Louis Poget, Pierre Lenoir de la Thorillière, Paul Poisson, Charles Botot d'Angeville et Pierre Duchemin, comédiens ordinaire du Roi, tant pour eux que pour les autres comédiens du Roi, lesquels nous requièrent de nous transporter présentement à la foire Saint-Germain dans la loge et salle où jouent les nommés Alard, Dolet et Belloni avec plusieurs autres, sous le titre de : *La grande troupe Angloise, Allemande et Ecossoise*, à l'effet de dresser procès-verbal des contraventions par eux commises aux privilèges de la Comédie-Française […] Et étant entré dans ladite loge nous avons remarqué qu'après le jeu de danses de corde fini, il a été représenté sur un théâtre éclairé de plusieurs lumières et orné de décorations différentes une petite comédie en trois actes différents […] plusieurs scènes presque toujours parlé[es] en prose sur le sujet qu'il [Alard] représentoit et qui a eu des décorations différents dans lesdits trois actes suivant le sujet qu'ils représentoient » [t. I, p. 7]. Le 17 février contre Bertrand : « …sont comparus par devant-nous Louis Poget, Pierre Lenoir de la Thorillière, Paul Poisson, Charles Botot d'Angeville et Pierre Duchemin, comédiens ordinaire du Roi, tant pour eux que pour les autres comédiens du Roi, lesquels nous ont fait plainte et dit qu'au préjudice des lettres patentes qui leur ont été accordées par Sa Majesté portant établissement de ses comédiens exclusifs à tous autres […] de jouer, ni faire jouer la comédie […] ; néanmoins ils ont appris que le sieur Alexandre Bertrand, entrepreneur d'un jeu de marionnettes, faisoit jouer et représenter publiquement et journellement sur un théâtre public qu'il a fait élever à cet effet dans l'enceinte de la foire Saint-Germain, des comédies complètes dans lesquelles plusieurs acteurs et actrices parlent, ce qui est contraire auxdites lettres patentes, arrêts, etc. […] En 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 joué par des personnages naturels. Et en effet, un instant après, la toile ayant été levée, ce qui auroit formé un plus grand théâtre éclairé de plusieurs lumières et orné de décorations, il auroit été représenté sur ledit théâtre une petite comédie […] ; que dans ladite comédie étoient plusieurs acteur 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 […], 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 […] il a été chanté des chansons et dansé quelques danses par lesdits acteurs et actrices accompagnés de quelque violons » [t. I, p. 133-134]. Le 21 août contre Alard : « …est comparu le sieur Charles Botot-Dangeville, comédiens du Roi, tant pour lui que pour les autres comédiens du Roi, lequel nous a dit qu'au préjudice des ordonnances du Roi et arrêts du Parlement et du Conseil d'État les particuliers qui tiennent un jeu de danseurs de corde dans le petit préau de la Foire Saint-Laurent jouent et font jouer après leurs exercices, par des particuliers des disant comédiens forains, la comédie, et quoiqu'il leur soit défendu de parler sur le théâtre en façon quelconque, ne laissent pas que de parler et de jouer la comédie » [t. I, p. 9]. Le 20

qui frappe ce spectacle, pousse certains des auteurs forains – et c'est le cas de Fuzelier – à se consacrer à d'autres théâtres. Même les auteurs les mieux intentionnés avouent leur conviction qu'il existe une hiérarchie entre le tragique et le comique, le comique et les vaudevilles, même après leur immense succès. Dans le Mercure du mois de janvier 1719 on lit :

> On peut dire, à la honte du siècle, que le mauvais goût avoit tellement prévalu en faveur de ces sortes de Pièces, que l'on preferoit souvent l'Equivoque & bas Comique qui y étoit répandu, aux meilleurs Tragédies & Comédies que l'on joüoit sur les Théâtres réglés. Des Auteurs de réputation ne craignoient pas d'avilir leur plume pour y attirer le Public, tandis qu'ils privoient ce même Public de quantité d'autres bonnes Pièces, qui par leur succès, auroient été suivies de l'utile & de l'honnête[440].

Il n'est pas difficile de reconnaître Le Sage et Fuzelier parmi les « auteurs de réputation » qui ont avili leur plume. La Foire souffre toujours la sévérité de ce jugement détracteur et les justifications des auteurs pour y participer sont multiples. Dans une lettre de Le Sage adressée à Fuzelier, citée entièrement par L. Chahine, l'auteur écrit :

> Vos réflexions sur les auteurs qui prostituent leur plume académique à de comiques opéras seraient fort bonnes si par un excès de modestie vous ne ravaliez pas un genre dans lequel peu de nos beaux esprits réussissent faute d'en avoir le talent. Boileau, Corneille, Racine ni même Rousseau n'ont pu réussir dans les drames lyriques, et le satirique B[oileau] s'est en vain déchaîné contre les opéras qu'il traitait de sornettes poétiques. Tous les gens de goût ont vengé Quinault et l'académicien qui n'y entendait rien aurait mieux fait d'avouer son insuffisance dans cette partie que de l'appeler une billevesée parce qu'il avait échoué dans ses essais. Le public connaisseur fera la même chose aujourd'hui en faveur des auteurs agréables qui vous ressemblent[441].

Le Sage s'engage déjà vivement dans la mission d'anoblissement du genre de « comique opéras » ; ce que Boileau n'avait pas réussi à achever et qui paraît vaguement esquissé dans ses *Fragments d'un Prologue d'Opéra*, c'est-à-dire l'union entre Poésie et Musique, Le Sage aura l'hardi de l'obtenir. En dépit des jugements défavorables dont il était encore stigmatisé par ses contemporains, il continue à produire d'autres pièces pour la Foire suivante. Il s'attache à la troupe de Francisque Molin, dit Francisque, qui allait jouer à la Foire Saint-Germain 1720. Il faut pourtant préciser que la troupe de Francisque ne pouvait pas, dans cette période, se servir de la musique, ni du chant, car au début de l'année 1720, le privilège de l'Opéra-Comique est octroyé « tacitement » à une autre troupe: celle de Lalauze et Restier[442], qui représentèrent trois pièces en prose créées par Fuzelier. : *Le Camp des*

---

septembre encore contre Alard, pour une reprise de *Arlequin traitant*, pièces en 3 actes et en vaudeville avec des danses et des divertissements, créée le 22 mars 1716, par d'Orneval [t. I, p. 10].

[440] *Le Nouveau Mercure* (janvier 1719), p. 168

[441] La lettre est conservée à la médiathèque de Nantes, fonds Labouchère, voir Loïc Chahine, *Louis Fuzelier, le théâtre et la pratique du vaudeville : établissement et jalons d'analyse d'un corpus*, Thèse de Doctorat, sous la direction de Françoise Rubellin, Université de Nantes, p. 89.

[442] « L'Académie Royale de Musique étant gravement atteinte dans ses intérêts financiers, elle obtint, en 1720, la permission de faire exploiter tacitement ce genre de spectacle [celui de la Foire] par deux entrepreneurs forains, Marc-Antoine de Lalauze et Restier frères », E. Campardon, *Les Comédiens du Roi de la troupe française*, op. cit, t. I, Introduction p. XXV. Ou encore : « Il est vrai de dire que le Régent donna des ordres pour qu'on usât avec

amours, Le Charretier du diable et *Le Lourdaud d'Inca.* Cependant, sans oser mêler le chant à la prose, sans couplets ni vaudeville, la troupe de Francisque gagna beaucoup plus de succès que celle de Lalauze[443] ; « le public connaisseur », dépositaire selon Le Sage de l'autorité du jugement, lui avait accordé ses faveurs.

Changés les interprètes, on ne change pas du tout l'intrigue : la concession du privilège, nominalement accordé, moyennant finance, par l'Opéra aux entrepreneurs forains, ébranle les équilibres internes de la foire. Pendant deux années successives, Lalauze et Francisque se battirent les uns contre les autres, doublant d'une lutte intestine les luttes contre les deux Comédies. Les interdictions, provenant de Lalauze autant que des Comédiens Français, poussèrent Francisque, et surtout Le Sage, à recourir à des techniques théâtrales nouvelles, à une différente structuration des spectacles : c'est le cas des pièces en monologue, des pièces « en jargon » et d'autres expédients dramaturgiques.

I.2.1 *L'Ombre de la Foire* de Le Sage et d'Orneval

L'Ombre de la Foire[444] de Le Sage et D'Orneval, fut représentée à la Foire Saint-Germain 1720 comme prologue à l'*Isle du Gougou*, pièce en trois actes, mêlée de prose et de jargon. Il s'agit d'une pièce en monologue, dont le procédé, que les forains appelaient polémiquement et non sans ironie « l'art de parler seul inventé par la Comédie Français »[445], consiste à faire parler un seul acteur alors que les autres s'exprimaient par signes et par gestes, ou bien à créer une succession de monologues, où les acteurs sortaient tour à tour des coulisses et venaient parler sur scène.

---

eux de beaucoup de tolérance. Les marchands, directement intéressés à leur succès, s'étaient aussi fortement entremis. D'ailleurs, le duc d Orléans n'ignorait pas que c'étaient moins les bagatelles qui se vendaient à la foire que les spectacles qui attiraient la foule; et que sans divertissements, ou avec des spectacles trop démodés, le commerce forain serait inévitablement perdu. Il s'agissait donc de laisser faire », dans *La Chronique Musicale* : Revue Bimensuelle De L'art Ancien Et Modern, t. 11, 1 Juin 1876, p. 226.

[443] « Francisque, ayant monté une troupe composée en grande partie de sa famille, et où son frère Simon faisait les *Arlequins*, il ouvrit un spectacle à la foire Saint-Germain. Son théâtre fut très couru, grâce aux pièces charmantes qu'il y fit représenter ». Il fit représenter sur son théâtre de la Foire Saint-Germain : *L'Ombre de la foire*, prologue de Le Sage et D'Orneval, suivi de l'*Isle du Gougou*, pièce en deux actes, en monologues, mêlée de jargon, avec un divertissement, par D'Orneval; *Le Diable d'argent*, prologue en prose, suivi de la *Queue de vérité*, pièce en un acte, en prose, mêlée de jargon, et de *Arlequin roi des Ogres, ou les Bottes de sept lieues*, pièces en un acte, en prose, mêlée de jargon, par Le Sage, Fuzelier et D'Orneval; *l'Ane du Daggial*, pièce en un acte, en prose et en monologues, par D'Orneval. E. Campardon, *Les Comédiens du Roi de la troupe française*, op. cit, t. I, p. 338.

[444] Pièce éditée par Jeanne-Marie Hostiou, et publiée dans *Théâtre de la Foire. Anthologie de pièces inédites 1712-1736*, dir. F. Rubellin, Montpellier, Espaces 34, 2005. Voici ce qu'écrivent les frères Parfaict à propos de la pièce: « Les deux troupes qui hasardèrent d'ouvrir cette Foire, et que l'on y souffrit par tolérance représenter des pièces en prose, mêlées de jargon, et dont une partie était en monologues, furent celle de Lalauze avec sa femme et la famille Restier, et celle de Francisque, accompagné de la sienne. La troupe de Francisque, qui fut la plus suivie, ouvrit par l'*Isle du Gougou*, pièces en trois actes, mêlée de prose et de jargon, et précédée d'un Prologue intitulé l'*Ombre de la Foire* », dans François et Claude Parfaict *Mémoires pour servir à l'histoire des spectacles de la Foire par un acteur forain (1697-1742)*, Paris, Briasson, 1743, t. I, p. 222. Pour ce qui concerne l'attribution des pièces : les *Mémoires* des frères Parfaict (t. I, p. 220) donnent comme auteur le seul d'Orneval; le *Dictionnaire* de Parfaict et d'Abguerbe donne le seul d'Orneval pour l'*Isle du Gougou* et Le Sage et d'Orneval pour *L'ombre de la Foire.*

[445] Jean Monnet, *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, & d'une comédie française à Londres. Ecrits par lui-même,* Londres, 1772, Introduction, t. I, p. 24.

Le Théâtre représente une solitude et un lac dans l'enfoncement ; Arlequin seul, « d'un air rêveur », déplore la perte de ses camarades :

ARLEQUIN

On m'apprend que ces deux fameuses magiciennes (conjurées depuis longtemps à notre perte) vous ont enlevés, sans qu'on ait pu savoir où elles vous ont mis, ni ce qu'elles ont fait de vous.

Les deux magiciennes évoquées sont évidemment, comme les auteurs le remarquent dans une note placé en marge du texte, les deux Comédies, jugées responsables d'avoir incité les autorités à ordonner, par un arrêt du Parlement, la suppression des Foires. Pendant qu'Arlequin est occupé de cette pensée, l'Ombre de la Foire paraît « du sein de la terre », et lui présente un papier. Arlequin fait plusieurs *lazzi* de peur[446], avant de le prendre et d'oser le lire :

Cher Arlequin, vois l'ombre de la Foire
Dont le cœur est encore sensible à tes douleurs.
Près de tes pieds sous cette pierre noire
Tu trouveras de quoi finir tous tes malheurs.

Arlequin obéit et, soulevant la pierre noire, il trouve une corde. Convaincu du fait que l'ombre voulait l'inciter à mettre fin « à ses malheurs », il essaye maladroitement de l'employer pour s'étrangler en se pendant à un arbre. Comme il va pour attacher sa corde à l'arbre, il s'aperçoit qu' « *un des bouts de cette corde qui est encore dans le trou amène une perche. Il tire la perche, au bout de laquelle est encore liée une autre corde plus grosse, et au bout de cette corde est un épervier à pêcher*[447] ».

ARLEQUIN

Cela me [fait] faire une réflexion. L'ombre par là n'aurait-elle pas voulu me donner un moyen de me tirer d'intrigue ? Son dessein est peut-être que je m'[en] serve dans cette occasion pour pêcher dans ce lac, et prendre du poisson que j'irai vendre ensuite, et dont je tirerai de l'argent. Pourquoi non ?

Ces deux objets anodins, la corde et le filet, acquièrent tout autre sens si on les place à l'intérieur de la structure, oblique et médiate, de la pièce fondée sur un procédés de renvoi symbolique : ce sont des signes, une représentation visuelle des artifices dont les acteurs de la foire étaient contraints de se servir pour dissimuler leur spectacles et pour éluder les interdictions dont ils étaient frappés. L'artificialité de ces expédients dramaturgiques, dans la mesure où ils s'écartent des règles de la production dramatique classique, est exploité par les auteurs forains qui, recourant aux ressources du merveilleux, subvertissent le dispositif interprétatif : à l'aide de ces procédés de fictionnalisation et de leur travail sur l'imaginaire, les auteurs de la foire nous suggèrent « d'autres protocoles réflexifs, d'autres exhortations à

[446] On lit cette didascalie : « *Il s'avance un peu vers l'ombre, et il allonge le bras d'aussi loin qu'il peut, pour attraper le papier. Il le prend enfin et revient promptement sur ses pas pour le lire loin de l'ombre. Pendant ce temps-là, elle s'abîme* ».
[447] « Épervier : filet de pêcheur » [Dictionnaire de l'Académie, 4e édition]

l'action, d'autres mondes possibles, d'autres réalités virtuelles, d'autres destins à devenir »[448].

Mais la voie de l'imaginaire, avec ses moyens habiles aptes à tromper sur la réalité, ne peut pas se rendre accessible de manière directe. Le tâtonnement d'Arlequin devant la corde dramatise efficacement, dans une scène amusante qui révèle la vertu comique du *quiproquo*, la difficulté du personnage à pénétrer le dessein de l'Ombre :

> ARLEQUIN
>
> L'ombre m'apprend mon devoir, allons, étranglons-nous courageusement. *Il se passe comiquement la corde entre les jambes, sous les aisselles et puis au cou, il fait plusieurs pirouettes tenant la corde en l'air d'une main et, ne pouvant s'étrangler, il dit :* Morbleu, je ne fais rien qui vaille ! Voilà ce que c'est que de faire un métier que l'on ne sait pas.

Arlequin s'est trompé en croyant reconnaître dans la corde un outil meurtrier. Qu'est ce que ce « métier que l'on sait pas [faire] » ? Il s'avérera être le « métier » de se tuer volontairement, ce dont Arlequin – et la Foire avec lui – est incapable. Arlequin s'aperçoit qu'il s'est abusé, que l'objet n'est pas ce qu'il paraît ; il est donc obligé de revenir en arrière et de prendre conscience qu'il s'est trompé : « Cela me fait faire une réflexion », s'exclame-t-il.

C'est exactement dans cette faute de compréhension, dans ce dysfonctionnement du système de la signification, que réside toute la force de l'écriture foraine : la corde et le filet ne sont pas seulement des objets fonctionnels, mais ils se chargent d'attributs qualitatifs signifiants ; de présages sinistres, ils se transforment en solutions propices. Arlequin est l'avatar de la Foire : une existence charnelle culbutant entre le monde imaginatif – « rêveur » – de la production artistique et un milieu historique précaire, fragile, incertain. Passant de la résolution de se pendre à celle de pêcher, Arlequin fait preuve de toute la capacité transgressive qui le caractérise en tant que personnage de la Foire : il ne s'assujettit pas à sa condition historique, il la détourne, trouvant un faux-fuyant aux effets magiques. Dans ce passage du négatif au positif, qui renvoie à son tour à l'image d'un monde renversé, les auteurs de la foire révèlent leur stratégie poétique et esthétique.

S'attarder sur le caractère esthétiquement signifiant de l'« erreur », sur sa capacité à déployer et produire un effet réel, à l'aide de son contenu imaginatif, permet de poser une autre question qui atteste de la stratégie « politique » des auteurs forains. Selon Bergson :

> Le quiproquo est bien en effet une situation qui présente en même temps deux sens différents, l'un simplement possible, celui que les acteurs lui prêtent, l'autre réel, celui que le public lui donne. Nous apercevons le sens réel de la situation, parce qu'on a eu soin de nous en montrer toutes les faces ; mais les acteurs ne connaissent chacun que l'une d'elles : de là leur méprise, de là le jugement faux qu'ils portent sur ce qu'on fait autour d'eux comme aussi sur ce qu'ils font eux-mêmes. Nous allons de ce jugement faux au jugement vrai ; nous oscillons entre le sens possible et le sens réel[449].

Dans la pièce dont il est question ici, le deux sens que Bergson envisage dans la situation comique du *quiproquo* ne se réalisent que partiellement, car l'oscillation entre le « sens

---

[448] Martial Poirson, *Les Audiences de Thalie. La Comédie Allégorique à l'âge classique*, Paris : Garnier, p. 78.
[449] Henri Bergson, *Le Rire*, PUF, « Quadrige », 1988, p. 75.

possible » et le « sens réel », entre un « jugement faux » et un « jugement réel » ne sépare pas l'expérience du personnage et celle du spectateur : si Arlequin se trompe, le spectateur se trompe avec lui. Mais, de la même façon, quand Arlequin s'aperçoit qu'il s'est trompé, le spectateur le fait lui aussi. Cette simultanéité fait du spectateur le partenaire de la représentation : le monologue n'est pas vraiment tel, car le public, inclus qu'il est dans la fiction, y joue un rôle déterminant. Par sa présence physique et sa figuration symbolique, Arlequin acquiert une double fonction : il incarne l'esprit et le destin de la Foire mais il redouble aussi le spectateur, avec qui il partage ses connaissances que le spectateur, à son tour, est invité à actualiser. Et qu'est ce que cela signifie si non combler l'écart entre un sens possible et un sens réel, entre la fiction et l'histoire?

Arlequin fait alors émerger ses camarades du oubli profond dans lequel ils étaient tombés, et, se faisant pêcheur, ce sont eux qu'il tire à la surface à la place des poissons : voilà donc revenir comme des fantômes inattendus Mezzetin, le Docteur, Léandre, Scaramouche, Pantalon, Olivette. Mais cette métaphore aquatique se prolonge car ses camarades acteurs ont été métamorphosés en poissons par les deux « Magiciennes », et, tout comme des poissons, ils ont perdu l'usage de la parole. Devenus muets, ils auront recours au mime :

> ARLEQUIN
>
> Peste, voici un dauphin aux écailles dorées, c'est notre Léandre. Pour vous, Monsieur l'amoureux, vous ferez bien l'amour par gestes. Il ne faut que rouler les yeux, soupirer, prendre la main, *etc.* pour faire votre rôle.

Les auteurs, privés du langage parlé ou chanté, adaptent comiquement l'expression des sentiments en créant des situations nouvelles, en utilisant des jeux de scène stéréotypés tels les *lazzi*. Ces gestes éloquents et expressifs se substituent donc à la parole niée, et composent, à la manière d'un texte écrit, l'intrigue narrative de la pièce. Cette trame mimique dans son ensemble, peut être considérée comme une forme d'écriture de l'espace qui prend la valeur d'une véritable dramaturgie en action. Ce genre de spectacle « à la muette » se rapproche, à bon droit, à celui de la Pantomime, qui connaitra sa vogue en France à partir de 1729[450]. D'ailleurs, Marmontel, dans les *Éléments de littérature*, souligne bien les particularités de la pantomime lorsqu'il la définit comme « le langage de l'action, l'art de parler aux yeux, l'expression muette »[451].

Jetant encore son hameçon, Arlequin tire cette fois « un acteur français » et Pantalon, le « poisson italien ». Les deux cherchent à s'exprimer ; le Français en déclamant un « Taran tantan taran tantan teran tantan » incompréhensible, et l'Italien en saluant par un « Assabara, gae gae gae gae ». Cette succession de syllabes apparemment dépourvues de tout sens, s'explique par le ton de la voix qui prononçait ce galimatias, et par la pantomime qui l'accompagnait :

---

[450] À ce propos, on peut se reporter aux ouvrages suivants : « La pantomime à la Foire, au Théâtre-Italien et aux Boulevards (1700-1789). Première approche : historique du genre », *Romantische Zeitschrift für Literaturgeschichte*, 1979, n° 3, pp. 408-431 ; Nathalie Rizzoni, « Le Geste éloquent : la pantomime en France au XVIIIe siècle », *Musique et geste en France de Lully à la Révolution : études sur la musique, le théâtre et la danse* ; éd. par Jacqueline Waeber, Publications de la Société Suisse de Musicologie. Série II ; 50, Bern : P. Lang, 2009, p. 129-147 et encore Pierre Frantz, *L'esthétique du tableau dans le théâtre du XVIII*e *siècle,* Paris : PUF, 1998.

[451] Marmontel, *Éléments de littérature* [1787], éd. présentée, établie et annotée par Sophie Le Ménahèze, Paris, éd. Desjonquères, 2005, p. 839.

L'ACTEUR TRAGIQUE, *déclamant*

Taran tantan taran tantan teran tantan

.

ARLEQUIN, *le contrefaisant*

Taran tantan taran...

Vous êtes un poisson fort friand[452] pour nous, Monsieur Tarantantan, il ne nous faut que du fretin[453], avec nous, vous ne seriez bon ni à rôtir ni à bouillir, ainsi, prenez la peine de vous aller faire... recevoir ailleurs.

Le « Taran tantan taran tantan teran tantan » n'est qu'une parodie de la déclamation de l'alexandrin et l'on doit imaginer que les acteurs ne manquent pas non plus l'occasion d'imiter le débit et les gestes des acteurs les plus connus de la Comédie-Française[454].

Mais si Arlequin se débarrasse vite de l'acteur français, il n'en arrive pas de même avec l'acteur italien : « On peut le prendre, il n'attirera point l'envie sur la troupe. Mettez-vous au rang des autres, Signor Pantalon » dit Arlequin. Que les auteurs de la foire aient voulu remarquer le lien étroit avec ce théâtre étranger, se justifie par deux raisons : si d'une part ils reconnaissent une filiation directe avec le répertoire italien, qui est – et nous l'avons dit ailleurs – la source du théâtre forain, d'autre part ils ne perdent pas l'occasion de suggérer aux spectateurs de façon polémique que, en vertu de cette conformité, les Italiens ne méritaient pas d'être mieux traités et que, en dépit de l'ardeur de leur ambition, ils devaient se placer « au rangs des autres » !

On peut lire cette même attitude envers les Italiens dans la *préface* à l'édition du Théâtre de la Foire. En choisissant les pièces à insérer dans l'anthologie, Le Sage rejette tous les éléments qui peuvent rattacher le théâtre de la foire au 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 imprimées[455]

Dans ces derniers vers Le Sage raille la troupe rivale, en insinuant 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 »[456]. Assumant une fonction polémique, les auteurs forains ne revendiquent pas seulement leur originalité, clamant leur indépendance de l'Ancien Théâtre

---

[452] « Fort friand : fort délicat » [Dictionnaire de l'Académie 4e édition]

[453] « Fretin : « Rebut, chose vile et du moindre prix en chaque espèce. Il se dit proprement et originairement pour la morue » (Furetière).

[454] « Les Forains contrefaisaient les meilleurs acteurs de la Comédie Française [...] en copiant leurs gestes et les sons de leurs voix, [...] en prononçant d'un ton tragique des mots sans aucun sens, mais qui se mesuraient comme des vers alexandrins » dans François et Claude Parfaict, *Mémoires*, op. cit., t.1, p. 101.

[455] Le Sage et D'Orvenal, *Theatre de la Foire*, op. cit, t. I, *Préface des auteurs*.

[456] Anastassia Sakhnovskaia-Pankee, *La Naissance des théâtres de la Foire : influence des Italiens et constitution d'un répertoire*, Thèse de Doctorat, sous la direction de Françoise Rubellin, Université de Nantes, 2013, p. 12.

Italien, mais exposent, en même temps, leur critique sur le concept de "répertoire". Cette entreprise éditoriale, veut témoigner, dans les intentions des auteurs, de la valeur esthétique, de l'originalité, de la créativité novatrice du répertoire forain : mais si d'un part, elle témoigne bien le poids accordé dans la production foraine à cet « impératif de nouveauté »[457], de l'autre – on le verra – elle aura l'effet paradoxal de cristalliser les formes théâtrales et de contribuer à la détermination d'un véritable genre dramatique. C'est en effet sur ce terrain que déclenche la lutte intestine à la Foire : les créateurs de l'Opéra-Comique essaieront de contenir, ou mieux, de réprimer la variété des spectacles forains concurrents, faisant prévaloir les droits acquis par leur accorde avec l'Opéra. Cette situation de conflictualité interne est ainsi dramatisée dans cette pièce. On a déjà fait allusion à la présence simultanée, pendant la foire Saint-Germain de 1720, de deux troupes foraines : celle de Francisque, qui jouait « en monologue », et celle de l'Opéra-Comique de Lalauze, qui s'étant accordée avec l'Opéra, restait la seule à pouvoir représenter des pièces qui contenaient le chant et la musique. La petite histoire de cette lutte intestine, souvent cachée derrière l'histoire plus grande des querelles de la foire avec les théâtres officiels, est bien exposée pendant la courte rencontre d'Arlequin avec Olivette, seul poisson doté de la parole :

> OLIVETTE, *chantant*
> Air : *Je ne suis né ni roi ni prince*
> C'est moi qui faisais Olivette...
>
> ARLEQUIN, *lui met la main sur la bouche.*
> Doucement, Mademoiselle Olivette, doucement, comme vous y allez, vertuchou, vous nous feriez de belles affaires avec vos couplets de l'Opéra-Comique.

Il ne s'agit pas, dans ce cas, de la célèbre Mlle de Lisle, laquelle jouait le rôle d'Olivette pour le théâtre de l'Opéra-Comique de Lalauze : c'était une autre actrice qui *faisait* Olivette. On imagine donc que les auteurs avaient construit cette scène dans une intention fort parodique, ce qui est un trait très original dans l'ensemble du répertoire forain, car il représente une sorte d'auto-parodie à visée polémique.

Le prologue se termine avec Pierrot, poète-poisson, qui, ne manquant pas de mordre la pièce d'or qu'Arlequin avait fixée sur son hameçon pour l'attirer, annonce la pièce suivante. Mais il faut, réplique Arlequin :

> qu'elle soit digne des acteurs, c'est-à-dire à la muette, et qu'il n'y ait que moi qui n'ai pas été métamorphosé en poisson, qui aie à parler ; car si ceux-ci s'avisaient de me répondre, nous aurions à Paris de terribles cuisiniers pour voisins, qui nous mettraient bien vite au court-bouillon.

[457] On emprunte cette expression à Jeanne-Marie Hostiou qui consacre le chapitre 5 [section C-3] à l'« impératif de nouveauté ou l'originalité en débat ». Elle soutient qu'une nouvelle conception de la « nouveauté » émerge au cours du XVIIIe siècle, notamment à partir de la querelle des Anciens et des Modernes, qui « en valorisant le « savoir inventer » amorce un bouleversant dans la conception de ce qui est "original" ». On rappelle à ce propos que dans son *Parallèle des Anciens et des Modernes*, Perrault explique ainsi que les grands poètes, qui possèdent un « génie inimitable » sont les « grands originaux », cité par Jean-Marie Schaeffer, « Originalité et expression de soi : éléments pour une généalogie de la figure moderne de l'artiste », in *Art, création, fiction. Entre sociologie et philosophie*, en collaboration avec Nathalie Heinich, p. 87.

Voici donc que la troupe de Francisque se prépare à représenter l'*Isle de Gougou*, « pièce en monologue, avec grands lazzi, tapages, prestiges, machines *et cætera* » : tout ce qui sert de purement théâtral pour remplacer les mots. À la Foire Saint-Laurent suivante, sa troupe était la seule qui joua à la Foire[458]. Peut-être, s'apercevant des difficultés internes aux troupes de la Foire, et espérant qu'elles se résolussent favorablement jusqu'à amener à leur autodestruction, les Comédiens Français continuèrent à les faire jouer « par tolérance ». Voilà pourquoi, à l'ouverture de la Foire Saint-Germain le 3 février 1721, les deux troupes foraines, celle de Lalauze, qui s'était établie au Jeu de Paume d'Orléans et celle de Francisque, qui jouait avec beaucoup de succès dans une autre loge du Préau de la foire, rivalisent encore âprement.

I.2.2 *La Fausse Foire* de Le Sage, Fuzelier et d'Orneval

À la foire Saint-Laurent de 1721, le privilège de Opéra-Comique, dirigé depuis l'année précédente par Lalauze et Restier, se trouvait exploité par une nouvelle société composée de Pierre Alard, l'anglais Baxter, Mlle d'Aigremont, Maillard et autres joints à Lalauze ; pourtant, malgré leurs efforts, « leur entreprise ne réussit pas et le public déserta leur spectacle pour se porter chez Francisque, à qui on permit alors d'ouvrir officiellement un théâtre d'opéra-comique »[459]. Le 31 juillet, jour d'ouverture de la Foire, la troupe de Francisque fit représenter un nouveau prologue de Le Sage, Fuzelier et D'Orneval intitulé *La Fausse Foire*, « qui roula sur la malheureuse situation de leurs affaires » et où « la gracieuse Olivette [Mlle de Lisle[460]] et le Pierrot [Hamoche[461]], dont tout Paris aime tant le jeu, et qui s'étaient joints à Francisque » firent leur début dans la nouvelle troupe[462].

---

[458] « Le Public n'eut à cette foire que la troupe de Francisque, qui s'émancipant peu à peu, hasarda de faire paraître l'*Isle des Amazones*, Opéra-Comique en un Acte des sieurs le Sage et D'Orneval, que j'ai dit avoir été composé pour la foire St-Laurent 1718 mais que la fin de la foire empêcha de représenter. Messieurs le Sage et D'Orneval avoient composé cette Pièce pour être donnée avec un Prologue intitulé *Le rappel de la Foire à la vie*, espérant le rétablissement de l'Opéra-Comique à la Foire St-Germain 1719, mais ce Spectacle demeurant supprimé, ils la firent représenter, par la Troupe des Danseurs de Corde de Francisque, qui ne se voyant pas inquiété par les Comédiens François la joua d'abord en prose, & sur la fin de la Foire, il la donna en couplets, telle qu'elle se trouve imprimée dans le Théâtre de la Foire », François et Claude Parfaict *Mémoires pour servir à l'histoire des spectacles de la Foire par un acteur forain (1697-1742)*, Paris, Briasson, 1743, t. I, p. 221.

[459] Émile Campardon, *Les Spectacles de la foire*, *op. cit.*, t. I, p. 338

[460] « Mlle de Lisle, célèbre actrice Foraine, pour le rôles de Colombine & d'Olivette. Née en 1684, à peine avoit-elle atteint douze ans, qu'elle fut engagée à l'Opéra de Lyon en 1696 par le Sieur Dugué, Directeur de ce Spectacle. Elle y joua avec applaudissements jusqu'en 1715. À la Foire Saint Germain 1716, elle débuta au Jeu de la Dame de Baune, par *Marinette* dans le *Lendemain de Noces*, pièce de M. Fuzelier, ensuite *Colombine* dans le *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 à 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, & l'année suivante dans celle des Sieur & Dame de S. Edme. À la fin de cette année elle passa à Bruxelles, avec les Sieurs Roger & Du Londel, Comédiens de campagne, & de là fit un voyage en Angleterre. Revenue à Paris en 1721, elle joua dans la Troupe de Francisque pendant le cours de la Foire Saint Laurent, au bout duquel temps l'Opéra Comique demeurant supprimé, Mlle de Lisle se retira à une Maison de campagne qu'elle avoit auprès de Paris. En 1725 le Sieur Honoré, nouvel entrepreneur de l'Opéra Comique, n'oublia rien pour l'engager dans sa Troupe, dont elle fit le principal ornement. Elle a toujours continué de briller à ce spectacle jusqu'à la Foire S. Germain 1740 que s'apercevant que son jeu ne plasoit plus au public elle renonça absolument au Théâtre », dans François et Claude Parfaict et Quentin Godin D'Abguerbe, *Dictionnaire des théâtres de Paris,* Paris, Rozet, 1767, T.III, p. 277.

En choisissant la troupe de Francisque, les deux acteurs, très appréciés par le public, provoquèrent la chute définitive de la troupe d'Alard et de ses associés : comme le confirment les trois auteurs, le privilège de l'Opéra-comique, qu'ils avaient espéré exploiter, leur fut enfin nié. Dans l'*Avertissement*, placé à la tête de l'édition du prologue dans le *Théâtre de la Foire*, on lit :

> *Le Privilège de l'Opéra-Comique ayant été accordé à d'autres qu'au Sieur Hamoche & à la Dlle de Lisle, (les deux Arcs-boutants de ce spectacle, sous le noms de Pierrot & d'Olivette) ces deux Acteurs se joignirent à la Troupe du Sieur Francisque, & jouèrent ce Prologue avec deux Pièces qui les suivent*[463].

On trouve, plus loin, d'autres détails intéressants sur la dynamique de la rivalité entre le deux troupes :

> *Comme les Comédiens Italiens s'établirent à la Foire, le secret dépit qu'en eurent le Comédiens Français, fut favorable à la Troupe de Francisque. Ils la laissèrent paisiblement représenter des Pièces en Prose ; mais les Privilégiés ses voisins lui firent interdire par l'Opéra, non-seulement le chant & la danse, mais jusqu'aux machines et changements de Décoration*[464].

Peu de jours avant la représentation de *La Fausse Foire*, les Italiens – mais on s'attardera ailleurs, et plus profondément, sur cette question – louèrent une loge dans l'enceinte de la foire Saint-Laurent, celle du Chevalier Pellegrin, et y s'installèrent avec la troupe pour jouer leurs nouvelles pièces. Pour encourager une double concurrence interne, les Comédiens Français se résolurent à ne pas intervenir contre le jeu de Francisque : le seul obstacle auquel Le Sage, Fuzelier et D'Orneval durent faire face provenait de la troupe, leur « voisine », de l'Opéra-Comique. C'est ainsi que les auteurs apprennent au public qu'il leur est défendu de chanter & de danser : au début du prologue, sur la scène qui s'ouvre dans le préau de la Foire Saint-Laurent, où tous les acteurs sont réunis autour du mausolée de la Foire–sur lequel il répandent des fleurs, Arlequin déclame son regret de ne pas pouvoir chanter ses couplets :

ARLEQUIN

Auprès de Toi, Mère des Ris,

---

[461] « Hamoche, acteur Forain, né d'une honnête famille ; dès sa jeunesse il prit tant de goût pour le théâtre, qu'il entra dans la troupe que Maillot rassembloit en Province, & fut à ses gages pendant deux ans, à titre de violon. En 1709, Hamoche se laissa débaucher par Dolet & La Place, & les suivit à Lille en Flandres. Après avoir quitté ces deux Acteurs, il courut les Troupes de Province, & vint enfin à Paris en 1712. Il débuta au Jeu des Sieur & Dame Saint Edme, dans le rôle de Pierrot, qu'il a toujours conservé depuis, & sous lequel il a mérité les applaudissements les plus marqués. Hamoche passa en 1715 dans la Troupe de la Dame de Baune, & lorsque cette dernière quitta ses Jeux, il retourna en Province, & ne revint à Paris qu'en 1721. Ce fut à la Foire Saint Laurent de cette année que cet excellent Pierrot se fit connoitre ; il continua d'amuser le Public, & de s'attirer ses applaudissements, jusqu'en 1732 » François et Claude Parfaict et Quentin Godin D'Abguerbe, *Dictionnaire des théâtres de Paris,* Paris, Rozet, 1767, t III, p. 58.

[462] *Le Mercure*, août 1721, p. 113. *La Fausse Foire* est le prologue qui introduit deux autres pièces *La Boëte de Pandore* & la *Teste Noire* de Le Sage, Fuzelier et d'Orneval.

[463] *TFLO*, t. IV, p. 355

[464] *Ibidem.* Ou encore : « Ce qui augmenta encore le bonheur de Francisque, fut le silence des Comédiens Français, qui animez contre les Italiens, par une circonstance, que je dirai ci-après, lui laissèrent paisiblement représenter ces pièces » François et Claude Parfaict *Mémoires*, t. I, p. 231.

Les *Flon-flon* sont ensevelis
Hélas ! Hélas ! Foire follette,
Qui chantais si bien un Couplet,
C'est ton joli *Landerirette*
Qui t'a fait couper le sifflet[465] !

Car la question était : comment faire « pour divertir le public » s'il leur étaient défendu de « vendre ces petits chansonnettes »[466] qui avaient jusqu'alors garanti le succès ? Il fallait trouver d'autres moyens pour attirer le public, faire recours à d'autres techniques de *captatio*. Pour mettre plus efficacement les spectateurs en état de réceptivité, les auteurs se servent de la structure même du prologue dramatique, visant à réaliser un « effet de solidarité »[467] entre scène et salle, à établir une relation d'interdépendance. Il faut préciser que cette forme prend de plus en plus, sous la plume des auteurs forains, sa propre autonomie, s'émancipant du simple contenu informatif ou publicitaire strictement lié à l'action de la pièce principale[468].

---

[465] « Il est du style familier. On dit aussi figurément & familièrement, *Couper le sifflet à quelqu'un,* pour dire, Le rendre muet, le mettre hors d'état de répondre» [Dictionnaire de l'Académie, 4e éd].

[466] C'est Arlequin qui propose une métaphore qui renvoie au domaine commercial: « Notre bonne Mère savait engeoller les Chalands, en leur vendant de petites Chansonnettes ; il nous est défendu, à nous, de vendre la même marchandise ».

[467] Isabelle Martin, *Le Théâtre de la Foire. De tréteaux aux boulevards,* Oxford, Voltaire Foundation, 2002, p. 180.

[468] Chamfort observe que les Français ont perdu l'usage du prologue dans le théâtre parlé : « Dans la poésie Dramatique, est un discours qui précède la Pièce, et dans lequel on introduit, tantôt un seul acteur, et tantôt plusieurs Interlocuteurs. […] L'objet du Prologue chez les Anciens, et originairement, étoit d'apprendre aux Spectateurs le sujet de la Pièce qu'on alloit représenter et à les préparer à entrer plus aisément dans l'action, et à en suivre le fil ; quelquefois aussi il contenoit l'apologie du Poète, et une réponse aux critiques qu'on avoit faites de ses Pièces précédentes. Les François on presque entièrement banni le Prologue de leurs Pièces de Théâtre, à l'exception des Opéras. On a cependant quelques Comédies avec Prologues, telles que les *Caractères de Thalie*, *Basile et Quitterie*, *Esope au Parnasse*, et quelques Pièces du Théâtre Italien. Mais, en général, il n'y a que les Opéra [sic], qui aient conservé constamment le Prologue. Le sujet du Prologue des Opéra [sic] est presque toujours détaché de la pièce ; souvent il n'a pas avec elle la moindre ombre de liaison », dans Sébastien-Roche-Nicolas de Chamfort et Joseph de la Porte, *Dictionnaire dramatique*, Paris, Lacombe, 1776, t. II, 485. C'est donc dans la pratique du Prologue d'Opéra qu'on doit retracer l'origine formelle du prologue dramatique chez les forains : « Dans la tragédie lyrique lulliste, le prologue, qui comporte ses propres personnages, sa propre intrigue et son propre mouvement, semble avoir conquis le statut de genre dramatique à part entière » [Sylvain Cornic, « *Ad limina templis Polymniae :* les fonctions du prologue d'Opéra chez Quinault », Recherches des jeunes dix-septièmistes, Actes du Ve colloque du *Centre International de Rencontre sur le XVIIe siècle*, Bordeaux, 28-30 janvier 1999, édités par Charles Mazouer, Tübingen : Gunter Narr Verlag, 2000, p. 48]. En 1725, Le Sage et d'Orneval firent représenter au Théâtre Italien, *L'Arlequin Prologue*, où ils mettent en scène le personnage du Prologue, joué par Arlequin, s'interrogeant avec Mario sur la fonction et l'intérêt du prologue. Il vaut la peine d'en fournir un petit extrait : [Extrait tiré du Manuscrit du Théâtre inédit de Le Sage, conservé à la Bibliothèque nationale de France, Cote fr. 9314, p. 182].

LE PROLOGUE

Je vous en assure, je vous dirai premièrement que mon frère l'épilogue est un fainéant qui ne travaille presque jamais, le cadet l'Avis au Lecteur n'est qu'un petit morveux qui n'a pas beaucoup de génie, puis ma sœur la préface, c'est une grande créature qui fait la savante, une Babillarde qui ne finit point, et veut toujours avoir raison, l'Epitre Dédicatoire est une petite furie qui fait des compliments à tort et à travers et donne le plus souvent de l'encensoir par le nez.

MARIO

Vous êtes la perle de la famille vous.

Chez les forains, le prologue dramatique, ayant acquis le statut d'un genre autonome et se caractérisant par son indépendance narrative[469], acquiert une fonction de « médiatisation » et s'investit d'une triple signification :

> Tout d'abord, le prologue est un lieu de médiatisation au sens où il *informe* le public et *promeut* la pièce qu'il introduit […]. Il a également un rôle de médiatisation au sens où il *met en spectacle* les réalités de la vie dramatique et les redouble dans de petites fictions évoquant les enjeux d'ordre institutionnel (querelles des théâtres), qui relèvent de la réception (attitude du parterre, des foyers ou des loges) ou encore de la création d'une pièce (répétitions, conflits au sein de la troupe, craintes et questionnements des auteurs). Enfin, ce genre, a une fonction de média(tisa)tion au sens où il tient à distance la pièce qu'il introduit : il constitue un intermédiaire qui s'intercale et crée un espace de jeu, au sens mécanique du terme, entre la scène et la salle[470].

Au début de *La Fausse Foire*, les auteurs font ouvertement appel au jugement du spectateur : leur étant défendu de jouer à l'aide du chant, de la musique et des danses, tous les acteurs se trouvent réunis afin de choisir quelles pièces nouvelles doivent être représentées à la suite du prologue. Voici la scène :

> LE DOCTEUR, *tirant trois cahiers de la poche*
> Voyons si le Public sera content de quelques morceaux qu'on vient de me mettre entre les mains.
>
> ARLEQUIN
> Qui en est l'Auteur ?
>
> LE DOCTEUR
> Il ne veut point être connu.
>
> ARLEQUIN
> Cet *incognito* devient furieusement à la mode.
>
> COLOMBINE
> Et cette mode-là n'est pas mauvaise pour bien des raisons.
>
> ARLEQUIN
> Montrez-nous donc un peu ces belles productions.

> LE PROLOGUE
> Ouy sans vanité. Autrefois j'étois un pauvre Garçon tout d'une venue, je débitais deux ou trois périodes aux Grecs et aux Romains, mais j'ai bien profité depuis ce temps-là, je *vaux quelquefois une pièce entière*. [Nous soulignons]

[469] C'est bien le cas, par exemple, des *Funérailles de la foire.* Ce prologue écrit en 1718 se détache de l'origine de sa destination et devient une petite pièce à part entière. Il est repris plusieurs fois, seul, comme nous l'atteste une représentation au Palais Royal en 1718, ou fusionné à d'autres pièces : *La Statue merveilleuse* en 1719 ; *Le Rappel de la Foire à la vie,* et *Le Régiment de la calotte* en 1721.

[470] Jeanne-Marie Hostiou, « La vogue du prologue dramatique, un genre médian (1680-1760) », *in La Médiatisation du littéraire dans l'Europe du XVIIe et XVIIIe siècles*, F. Boulerie (dir.), Tübingen, Narr Verlag, Biblio 17, 2013, p. 64.

LE DOCTEUR

Voici d'abord une Comédie dont le titre est tout brillant. *Arlequin et Pierrot cocus sans femmes*[471]

ARLEQUIN

Fi ! Voilà une Pièce qui sent trop le Théâtre Italien.

LE DOCTEUR

Aimez-vous mieux celle-ci ? *La Boîte de Pandore*

ARLEQUIN

J'appréhende fort qu'il ne sorte de là bien du mauvais

MEZZETIN, *à Arlequin*

Comme vous précipitez votre jugement ! Attendez que vous l'ayez vue.

LE DOCTEUR

La troisième a pour titre : *La Tête Noire.*

[…]

LE DOCTEUR

Je suis d'avis que nous commencions par la *Boîte de Pandore* ; et que nous finissons par…

On entend en cet endroit un grand bruit dans les coulisses

Comme l'écrit justement Isabelle Martin, les auteurs prêtent une attention toute particulière à montrer les acteurs mettant « en compétition » les pièces, afin de « provoquer une joyeuse émulation » qui amènera les spectateurs « à arbitrer par eux-mêmes ce qui est la meilleur façon de retenir leur attention »[472]. C'est ainsi qu'exprime la fonction proprement *polémique* de ces textes : l'auteur cherche toujours à rallier le spectateur à sa cause, à le persuader ou à le convaincre du bien-fondé de son discours.

Une fois écartée la pièce d'un goût trop italien, les acteurs annoncent les deux pièces qui suivront et dont l'auteur reste volontairement *incognito*. Cette pratique de l'anonymat, pas inconnue aux forains qui l'avait largement utilisée, à cause des interdictions contraignant les auteurs ou les entrepreneurs à se cacher sous le nom d'autres, est elle-même porteuse de sens. Dans l'histoire de la foire, la réputation des anonymes connaît des fortunes différentes. Ils se trouvent dans une situation ambiguë, puisqu'ils sont « soit disciples, collaborateurs, hommes de paille d'autres auteurs connus soit rivaux clandestins et peut-être casseurs de prix dans un marché limité »[473]. S'interroger sur les formes de l'auctorialité, avec tous ses corollaires symboliques – le masque, le pseudonyme, la fausse attribution – signifie revendiquer en même temps une légitimité, s'approprier un droit, celui de la propriété littéraire, bien que ces auteurs ne la connaissent pas encore en termes juridiques, et enfin

[471] Un astérisque renvoie à une note écrite par les auteurs : « Les Comédiens Italiens venoient de jouer une Pièce intitulée : *Pantalon et Arlequin Cocus sans hommes*, canevas italien, représentée le 4 août 1721 à la Foire St-Laurent », *TFLO*, t. IV, p. 358.

[472] Isabelle Martin, *Le Théâtre de la Foire*, *op. cit.* p. 181.

[473] *Ibidem*, p. 85.

réclamer, dans le cas de la foire, l'exercice d'une liberté, celle de la parole. Ces éléments inscrivent donc le texte dans un certain registre proposant au spectateur « un pacte de lecture »[474], une indication quant à façon dont il convient de le lire : l'équivoque de l'auctorialité sert de reflet, de clé de lecture, à l'interprétation et au déchiffrement du tissu allégorique de la pièce entière : n'est-il pas le but exprès des auteurs que de démystifier ou de démasquer l'imposture que l'Opéra Comique, la « *fausse foire* », a consommée au détriment des autres entrepreneurs ?

Quand le Docteur est sur le point d'annoncer les deux pièces, un bruit l'interrompt : c'est la Fausse Foire qui arrive. En voyant cette dame avancer vers lui, Arlequin dit:

ARLEQUIN, *à part*

Qu'est-ce que c'est que cette créature-là ?

LA FAUSSE FOIRE, *à Arlequin avec un ris moqueur*

Ha - ha ! Monsieur Francisque, c'est donc vous ?

ARLEQUIN

C'est moi-même.

La façon dont les auteurs présentent ce personnage sur la scène répond à une stratégie précise : il s'agit de cerner comment le processus de dévoilement identitaire peut devenir essentiel à la construction du sens de la pièce. Arlequin ne reconnaît pas l'identité de cette « créature » ; au contraire, c'est par elle-même que les auteurs informent le public du fait qu'Arlequin *joue* le rôle de Francisque, l'entrepreneur forain directement impliqué dans la lutte dont il sera question dans l'intrigue de la pièce, ou mieux qu'il *est* Francisque. Il n'y a pas d'ambiguïté ici ; l'acteur apparaît sous son propre nom et on n'hésite pas entre son masque et son visage. On se trouve donc face à un double traitement : d'une part, une identité immédiatement fixée et réelle – « C'est *moi*-même » dit Arlequin – de l'autre part, une identité niée, démentie, inconnue. Par ce désaveu, on fait naître des doutes chez le spectateur. Ne réussissant pas à se faire reconnaître, cette dame sans nom n'arrive donc pas à acquérir une existence réelle aux yeux de l'autre, qu'il soit un autre intérieur, comme Francisque-Arlequin, ou extérieur, comme le spectateur.

LA FAUSSE FOIRE

Je vous trouve fort plaisant de venir vous établir ici. Vous croyez donc jouer ?

ARLEQUIN

Hé ! Qui m'en empêchera, s'il vous plaît ?

LA FAUSSE FOIRE

[474] J'emprunte cette formule à Antony McKenna dans « *Anonymat et clandestinité aux XVIIe et XVIIIe siècles* » : « L'anonymat crée une complicité entre l'auteur et le lecteur : il laisse au lecteur le plaisir de découvrir la véritable pensée de l'auteur, comme un rébus ; c'est une écriture qui fait crédit à l'intelligence du lecteur, qui le flatte en ce sens, qui s'en fait un complice. De telles figures créent une complicité, une connivence, dont la clef est le déchiffrement du véritable sens, audacieux, interdit, du texte » Antony McKenna, *Introduction*, dans *La Lettre clandestine* nº 8-1999, Actes de la Journée de Créteil, 11 juin 1999, textes réunis et publiés par Geneviève Artigas-Menant et Antony McKenna : Revue annuelle publiée avec le concours du C.N.R.S., Paris : PUF, 2000, p. 16-17.

Moi, mon petit ami, moi…

ARLEQUIN

Vous ! Et à propos de quoi ?

LA FAUSSE FOIRE, *riant*

Ha, ha, ha ! Je vois bien que vous ne me connaissez pas.

ARLEQUIN

Ma foi, non ; & je n'ai nulle envie de vous connaître.

LA FAUSSE FOIRE, *se grattant les fesses*

Il faut pourtant bien que vous me connaissiez. Je suis La Foire.

LE DOCTEUR

La Foire !

MEZZETIN

La Foire !

COLOMBINE

La Foire !

SCARAMOUCHE

La Foire !

ARLEQUIN

Vous, la Foire !

LA FAUSSE FOIRE

Oui, je suis la Foire. Les voilà bien étonnez tretous !

LE DOCTEUR

Cela n'est pas possible.

MEZZETIN

Vous vous moquez.

COLOMBINE

Quel conte !

Par cette série d'exclamations, qui réduit à des stichomythies les répliques typiques des scènes des reconnaissances, on voit donc comment les auteurs articulent l'interrogation sur l'identité. À bien y regarder, il ne s'agit pas simplement d'un déni de reconnaissance ; cette attitude circonspecte et méfiante dans laquelle persistent les personnages semble plutôt viser à reconnaître la « fausse » apparence de ce personnage, à en démasquer le déguisement[475]. Et

[475] Je reprends ici la définition de Georges Forestier : « Que l'apparence soit affectée ou non, que le personnage déguisé soit conscient d'être autre que ce qu'il paraît ou qu'il soit le premier trompé par son identité fictive, on parlera de déguisement dans tous les cas d'interruption momentanée de l'identité relayée par l'imposition d'une

la proposition d'une illusion, n'est-elle pas justement l'une des fonctions du déguisement, où le vrai et le faux se côtoient sans cesse, jusqu'à concurrencer la réalité ?

En intensifiant la distance entre les personnages, les auteurs montrent au spectateur comment démêler le « vrai » du « faux ». Il n'y pas de confusion, ni d'ambiguïté : des acteurs jouent des acteurs, Francisque joue lui-même ; il n'y a qu'un seule « feinte », et c'est à celle-là qu'il faut enlever la masque. Par cet affrontement, le spectateur est immédiatement porté à hésiter sur l'identité du personnage « faux », et il est donc poussé à se ranger du coté de la vérité. Cette illusion du réel que les auteurs créent autour des personnages ne dépend pas seulement de la représentation, mais est également étroitement liée à la participation du spectateur : il s'agit moins de faire plonger le spectateur dans la fiction, en lui donnant l'illusion d'assister à quelque chose de réel, que d'intégrer le spectateur dans la fiction. C'est son jugement que les auteurs sollicitent, c'est sa présence, son expérience réelle qu'il faut évoquer afin qu'il puisse *réellement* prendre position en faveur des opprimés[476].

ARLEQUIN

Nous connaissons la Foire.

SCARAMOUCHE

C'est bien une figure comme la votre !

LA FAUSSE FOIRE

Oh ! Je vous ferai bien voir qui je suis.

*Elle chante sur l'*air : *Voulez-vous savoir qui des deux.*

Allez chercher fortune ailleurs,
Vous n'êtes que des Bateleurs …

ARLEQUIN, *l'interrompant & lui donnant un coup dans l'estomac*

Prenez la peine d'aller chanter ailleurs, vous. Et ne faites point verbaliser contre nous.

LA FAUSSE FOIRE

Voyez un peu ce petit Brutal.

ARLEQUIN

Mais, mais, cette Marie Salisson[477]

LA FAUSSE FOIRE, *transportée de colère*

---

identité usurpé », *Esthétique de l'identité dans le théâtre français (1550-1680). Le déguisement et ses avatars*, Genève : Droz, 1988, p. 11.

[476] « Les dramaturges mobilisent des machines à illusion dont le pouvoir de mobilisation de l'attention et d'affection du spectateur, ou dans une moindre mesure du lecteur, n'a vraisemblablement rien à envier à nos moyens modernes de communication et d'information virtuels de masse. Leur mérite est d'engager une réflexion sur l'archéologie de la médiasphère et des sociétés de l'interprétation, mais aussi de nous inciter à penser les contradictions de notre conception du spectateur, de ses modes de représentation, d'implication et de participation au sein d'un espace public structuré par la représentation », Martial Poirson, *op. cit.*, p. 107.

[477] « Marie-Salisson » : n.f. *non conv.* Injure "femme malpropre" - DDL 19, 1783 ; FEW (17, 13a), 1821 ; absent TLF. N.pr. 1726 - «Air 51. Marie Salisson est en colère. O ciel ! Quelle vapeur m'environne ? / Ho ! ho ! tourlouribo.» *Arlequin Atys*, in *Les Parodies du nouveau théâtre italien*, II, 352. [http://www.cnrtl.fr]

Ah ! Le Misérable, qui me manque de respect !

(*à ses Suivants*)

Allons, mes Enfants, faisons main basse sur cette Canaille-là.

Une fois le spectateur convaincu, il découvre que l'opposition dont Francisque et sa troupe viennent d'être victimes n'est qu'une ruse, et que cette dame qui se présente « habillée en Harengère »[478], qui se « gratte les fesses », qui est vilaine dans son indécence langagière, querelleuse sans arrêt, n'est pas plus digne que les bateleurs qu'elle méprise.

L'ombre de la « véritable » Foire, qui sort du tombeau suivie d'une symphonie lugubre, vient confirmer au spectateur la « feinte » de l'imposteur. Elle donne secours à « ses enfants » et ordonne à la « fausse foire » de se retirer : « Ne vient point dans ces lieux, détestable Chanteuse / Débiter sous mon nom d'insipides Couplets ».

ARLEQUIN, *à la Fausse Foire*

Vous l'avez bien entendu. Vous voyez que nous n'avions pas tort de vous méconnaître.

LE DOCTEUR

C'est celle-là qui est la véritable.

MEZZETIN

C'est la bonne Faiseuse.

COLOMBINE

Vous n'êtes qu'une Foire de nouvelle création, vous.

Ainsi, l'action progresse-t-elle au fur et à mesure que se dévoilent ces jeux de reconnaissance : la « feinte » devient transparente, c'est la réalité même du théâtre qui est en jeu. Le théâtre n'est plus le reflet que du théâtre même. C'est ainsi que les auteurs peuvent placer dans la fiction toutes les références matérielles au spectacle, toutes les allusions à la vie théâtrale, sans pour autant compromettre l'unité de sens du texte. Car il ne faut pas oublier que tous ces procédés de fictionnalisation – personnifications, allégorisations, jeux d'identité, mise en abyme – n'acquièrent du sens que dans la mesure où l'on peut effectivement les soumettre à une lecture historique. Le rapport entre le contenu fictionnel et le contenu réel ne se constitue que *par* et *pour* le spectateur : c'est à lui de « mettre en intrigue »[479], de reconfigurer le système des références du texte en s'appuyant sur ce qui est hors-du-texte. Les frères Parfaict ne tardent pas à signaler ce caractère médiatisé du texte :

---

[478] *Harengère* : « Celle qui fait métier de vendre des harengs, & toute autre sorte de poisson en détail. On appelle figurément *Harengère,* Une femme qui se plaît à quereller & à dire des injures » [Dictionnaire de l'Académie 4e éd.]

[479] Je prends ici la notion de « mise en intrigue » dans le sens théorisé par Paul Ricœur. Pour élargir le champ référentiel en allant au-delà des frontières du texte, Ricœur a introduit le concept de la triple mimésis : la précompréhension du monde de l'action et des conventions du récit constitue le niveau de mimésis I ; la composition poétique du texte constitue le deuxième niveau de mimesis, tandis que la mimesis III « marque l'intersection du monde du texte et du monde du lecteur. Le lecteur est l'ultime vecteur de la refiguration du monde de l'action sous le signe de l'intrigue. […] Si la mise en intrigue peut être décrite comme un acte de jugement et de l'imagination productrice, c'est dans la mesure où cet acte est l'œuvre conjointe du texte et de son lecteur », *Temps et récit I*, Paris : Seuil, 1983, p. 116.

> Ce prologue présente une peinture très satyrique de la situation où étoient pour lors la troupe de Francisque & celle d'Alard, avec ses associées. Cette dernière y est travestie comiquement sous le nom de la Fausse Foire. Les auteurs qui travaillent pour elle, n'y sont pas épargnés. *Ce morceau perd cependant beaucoup, si le Lecteur n'est pas au fait du sujet pour lequel il a été composé*[480]. [Nous soulignons]

Il s'agit là de la complicité d'un public connaisseur, informé des circonstances historiques : l'interprétation du spectacle, la saisie du sens, dépend de la capacité du spectateur à comprendre, en temps réel, chaque allusion à l'actualité, chaque indication fournie par les auteurs, et à en apprécier la portée. C'est ce qu'il arrive quand la « fausse foire », ayant désormais perdu toute espérance de se faire entendre, décide de faire montre de son autorité et de brandir, d'un ton menaçant, son « Contrat passé avec l'Opéra ». C'est cet objet qui est destiné à révéler sa véritable identité~~.~~ :

LA FAUSSE FOIRE

Nenni, nenni. Je voulons vous faire mourir de faim. Vous ne chanteriez pas, dà. Voilà le Contrat. Ça y est. *(Elle tire de son sein le Contrat passé avec l'Opéra)*

ARLEQUIN

Hé-bien, que nous importe ?

LA FAUSSE FOIRE

C'est que vous croyez peut-être que vous danseriez.

COLOMBINE

Sans doute.

LA FAUSSE FOIRE

Et c'est ce qui vous embrouille. Vous ne parlerez pas non plus. Ça y est.

ARLEQUIN

Encore ?

LA FAUSSE FOIRE

Oui, encore. Vous avez beau avoir votre *Hamoche* & votre *Delisle,* ils ne vous serviront de rien.

MEZZETIN

Que diable allons-nous donc faire ?

LA FAUSSE FOIRE

Vous n'aurez personne, & je crèverons de monde, nous.

ARLEQUIN

Cela est-il aussi dans le Contrat ?

[480] François et Claude Parfaict et Quentin Godin D'Abguerbe, *Dictionnaire des théâtres de Paris,* Paris, Rozet, 1767, t.1I, p. 597.

LA FAUSSE FOIRE

Oh ! Qu'oui, Ça y est.

ARLEQUIN

Comment donc ? Mais tout est dans ce Contrat-là.

LA FAUSSE FOIRE

Assurément, tout y est. Vous n'aurais ni violons, ni décorations, pas même une tapisserie. Ça y est encore, au moins.

Le même jour de la représentation de *La Fausse Foire*, la troupe d'Alard et associés fit dresser procès-verbal contre la troupe de Francisque pour avoir transgressé le privilège de l'Opéra Comique. Par ce document, qui nous permet de reconstituer une partie du spectacle, on constate que Francisque ne s'était pas vraiment soucié des conséquences qui pouvaient dériver de cette violation, étant donné qu'il décida quand même de monter un spectacle « orné de décorations peintes » avec « plusieurs lustres illuminés », avec un « orchestre de quatre violons et deux basses qui jouèrent un air triste » et des acteurs qui « firent un prologue à haute et intelligible voix, se parlant et se répondant l'un l'autre »[481]. L'on peut imaginer que les commissaires du Châtelet de Paris n'avaient pas donné trop de crédit aux plaintes que les entrepreneurs forains avaient portées contre d'autres forains, d'autant plus que le silence des Comédiens Français semblait avoir rendu ce conflit un cas isolé et du moindre intéresse. Les auteurs en tirent les mêmes conclusions. L'arrivée de Thalie met fin aux prétentions de cette Foire usurpatrice, dont le « privilège frivole » ne peut se tenir comme légitime :

THALIE, *déclamant*

Forains, ouvrez les yeux, & connaissez Thalie.
Elle vient par pitié vous offrir son secours

[481] Voici le document entier : « Le jeudi 31 jour de juillet est comparu en l'hôtel et par-devant nous Joseph Aubert, etc, Marc-Antoine de Lalauze, entrepreneur de l'Opéra-Comique, lequel, tant pour lui que pour les associés, nous a dit que cejourd'hui de relevée, le nommé Francisque et ses associés doivent représenter 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 […] Sur quoi nous commissaires nous sommes transportés ? dans la loge dudit Francisque et ses associés, où étant, après la danse de corde et voltige, il nous est apparu que le théâtre étoit fermé d'un rideau, lequel a été levé et ledit théâtre orné de décorations peintes représentant une solitude et un mausolée, et plusieurs lustres illuminés ; qu'il y avoit dans l'orchestre quatre violons et deux basses qui jouèrent un air triste ; que les acteurs tant hommes que femmes firent un prologue à haute et intelligible voix , se parlant et se répondant l'un l'autre. Une actrice du nom de Thalie paroit au son de timbale et trompettes et joue son rôle. Ensuite de quoi le mausolée s'est séparé, ainsi que la décoration représentant la solitude, les lustres sont descendus et un autre rideau représentant paysage qui a fermé le fond du théâtre ainsi qu'aux autres actes. Que Francisque, en Arlequin, avec les autres acteurs et actrices, ont représenté la comédie en son entier sous le nom de la *Boite de Pandore* : dans lequel acte lesdites deux figures ont été tirées dans les coulisses et un tonnerre avec des éclats s'est fait entendre, de même que dans le prologue. Lequel acte fini, une toile peinte a descendu qui a fermé le fond du théâtre, les lustres sont aussi descendus et remontés ainsi que le fond du théâtre. Ensuite lesdites acteurs ont représenté un autre acte de comédie sous le nom de la *Tête Noire* dont les décorations représentoient une chambre, et lesdits quatre violons et les deux basses ont joué dans les entr'actes » Émile Campardon, *Les Spectacles de la foire*, *op. cit.* t. I, p. 340-341

Contre cette injuste Ennemie
Qui prétend de vos Jeux interrompre le cours.
Que son Privilège frivole
Cesse de troubler vos esprits ;

L'intervention de Thalie ne s'arrête pas ici : elle s'apprête à faire d'intermédiaire auprès des Comédiens Français, « ses favoris », pour plaidoyer la cause des forains injustement persécutés. Il vaut bien la peine de s'attarder sur le contenu de ce récit, sciemment élaboré, où les auteurs brossent le tableau du dynamisme et de l'instabilité qui devaient constituer les éléments distinctifs intrinsèques du jeu de la concurrence :

Les seuls Romains mes favoris
Peuvent vous ôter la parole :
Je vais leur inspirer de la bonté pour vous,
Vous parlerez pendant la Foire.
Bien loin de s'en montrer jaloux,
Ce serait pour leur cœur un plaisir assez doux,
Si sur tous vos voisins vous aviez la victoire.

Le spectacle de Francisque était le plus suivi de la foire, le plus aimé par le public ; le seul pour qui un auteur comme Lesage continuait à fournir des pièces, et surtout le seul capable de rivaliser, à bon profit, avec les autres. C'est pour ces raisons que les Comédiens Français favorisèrent la troupe de Francisque dans le but d'accroître un déséquilibre interne au monde des foires[482]. Par la voix de Thalie, les auteurs dévoilent le but caché des Comédiens Français et, faisant d'une pierre deux coups, ils dénoncent d'une part le lâche opportunisme des Français, déguisé sous le manteau délicat de la tolérance, et, de l'autre, par l'allusion à la jalousie de leurs rivaux, ils semblent suggérer au public que les spectacles de la foire pouvaient à bon droit se considérer au même rang que ceux des autres.

S'adressant enfin à la Fausse Foire, Thalie rend son verdict : « Et vous qui prétendez leur ôter la parole, quel droit avez-vous de parler ? ». Ce n'est pas par le biais d'un contrat, ni par la concession d'un privilège, qu'on gagne en légitimité. C'est plutôt dans l'art de plaire que demeure le secret d'une légitimité reconnue.

Voulez-vous avoir tout Paris,
Donnez-lui d'aimables folies,
Des Couplets de bon sens paîtris,
Et pleins de brillantes saillies :
Vous plairez par ce moyen-là ;
Les Jeux de votre voisinage
Deviendront, s'ils n'ont point cela,
Aussi déserts qu'un Hermitage.

En tant que figure allégorique, Thalie revêt donc une triple fonction : *poétique* car, venant offrir son secours, elle assure sa protection aux forains, tout comme, sous le voile de la Muse, les auteurs renforcent symboliquement leur identité comique ; *politique,* car elle

[482] On rappelle que, dans cette période-là, les forains ont dû faire face à la concurrence interne de la troupe italienne qui s'était déplacée à la Foire Saint-Laurent, en s'installant dans la loge de Pellegrin.

redouble, en tant que figure de la médiation, le rapport entre scène et salle, entre fiction et réel, à travers l'introduction des enjeux de l'actualité dans le champ de la représentation ; enfin, *esthétique*, dans la mesure où, à l'intérieur d'un processus de remise en question des stratégies de légitimation, elle reconfigure les normes du jugement en les fondant sur une renégociation constante du pacte de créance et sur l'habilitation du public comme source autonome et affranchie.

Une fois obtenu le droit le parler, les acteurs se préparaient à représenter les deux pièces déjà annoncées au public :

> ARLEQUIN, *à La Fausse Foire*
> Eh, bien nous parlerons, comme vous voyez. Ça y est.
>
> COLOMBINE
> Oui, Ça y est.
>
> LA FAUSSE FOIRE
> N'importe. Vous ne gagneriez pas de l'eau à boire avec votre Prose. C'est moi qui vous le dis.
>
> MEZZETIN
> C'est ce que nous verrons.

Il ne reste donc qu'à relever le défi : jouer en prose et se remettre au dernier jugement du public.

I.3
Vie, mort et résurrection de l'Opéra-Comique : dispositifs allégoriques en fonction politique

À la fin du prologue de *La Fausse Foire*, les auteurs s'étaient remis aux jugement du public : ce n'est qu'à la faveur de son consentement que la troupe de Francisque pouvait garder quelque espoir concret de réussite. Dans un document, conservé aux Archives Nationales et publié par É. Campardon, on lit que, puisque la troupe de Francisque « réussit mieux à la satisfaction du public » :

> Sa Majesté a permis et permet à Francisque et à sa troupe de continuer ses représentations auxdites foires, même d'y mêler les agréments de l'opéra comique en payant à l'acquit de Lalauze et sa troupe, à la caisse de l'Académie royale de musique, le prix entier convenu par le traité du 30 avril dernier, lequel lui sera cédé pour le temps qui en reste à expirer, même de rembourser Lalauze et sa troupe de ce qu'il peut déjà avoir payé. En conséquence et pour dédommager ledit Lalauze il lui sera permis de continuer avec sa troupe ses représentations pendant le reste de la présente foire seulement sans payer aucun droit à ladite Académie[483].

[483] « *Ordonnance qui permet au nommé Francisque de représenter des pièces de théâtre à la Foire Saint-Laurent* ». Le document porte la date du 10 août 1721 [Archives Nationales : Règlements de la Maison du Roi O[1]-65] dans E. Campardon, *Les Spectacles de la foire, op. cit.*, t. I, p. 341.

Quelques jours après, le 18 août, Lalauze et ses associés, « jaloux de cette tranquillité »[484] s'adressent aux autorités afin de faire fermer la loge de Francisque. Cependant, cette fermeture ne dura pas longtemps : le 22 du même mois Francisque obtient, pour la durée de neuf ans, le privilège exclusif de l'Opéra-Comique. Le 1er septembre 1721, Francisque ouvre son théâtre à la Foire Saint-Laurent par la représentation de trois petites pièces d'un acte : *Les Funérailles de la Foire,* par Le Sage et D'Orneval, *Le Rappel de la Foire à la vie* et *Le Régiment de la calotte* du trio nouvellement constitué par Le Sage, Fuzelier et D'Orneval[485]. Voici ce qu'écrit le rédacteur du *Mercure* :

> Les deux premières liées pour le sujet *mettant en action sur le théâtre* [nous soulignons] les fréquents démêlés de la Foire avec les deux comédies et la protection désintéressée de l'Opéra. La première est intitulée, *Les Funérailles de la Foire*, et la seconde, *Le Rappel de la Foire à la vie* ; toutes ces comiques situations se trouvent rendues par des Vaudevilles choisis, et par des Parodies heureusement appliquées[486].

I.3.1 *Les Funérailles de la Foire* de Le Sage et d'Orneval

C'est seulement le 1er septembre 1721 que *Les Funérailles de la Foire* voit la lumière sur les scènes foraines[487]. Les spectateurs de la foire n'avaient pas encore dignement célébré la perte

---

[484] « Lalauze & associés, possesseurs du Privilège de l'Opéra-Comique, furent jaloux de cette tranquillité, & sollicitèrent un ordre supérieur, pour faire fermer le Théâtre de Francisque. Cet ordre fut exécuté le Lundi 18 Août. Mais la joye qu'il causa à la Troupe de Lalauze fut de courte durée ; puisque dans la même semaine le Privilège passa à celle de Francisque qui dès le vendredi suivant 22 du même mois, ouvrit son Théâtre plus glorieusement que ci-devant, en vertu d'un nouvel ordre » François et Claude Parfaict, *Mémoires pour servir à l'histoire des spectacles de la Foire*, *op. cit*.,t. I, p. 232.

[485] Un document, intitulé « *Engagement de Lesage, Fuzelier et Dorneval chez Francisque qui venait d'obtenir le privilège de l'opéra-comique* » conservé aux Archives Nationales [Min. centr. X 353, 21 août 1721], atteste la collaboration des trois auteurs. Il s'agit du contrat que Francisque passe avec les auteurs, et dans lequel on lit : « […] lesdits sieurs Lesage, Fusilier et Dorneval promettent et s'obligent envers lesdites sieurs Francisque, Hamoche, Hiacinthe et leurs associés de leur fournir pour leur théâtre toutes le pièces de théâtre dont ils auront besoin pendant les foires de Saint-Germain et de Saint-Laurent de chaque année, et ce tant et si longuement que durera le privilège que Sa Majesté leur a accordé suivant son ordonnance du dix du présent mois, aux conditions dont ils sont convenus entr'eux, qu'ils promettent exécuter de part et d'autre ». Le document est aussi publié par Agnès Marcetteau-Paul, « Les Auteurs du théâtre de la foire à Paris au XVIIIe siècle » *Bibliothèque de l'école de Chartes*, 1983, tome 141, livraison 2, p. 329. Cependant le contrat ne sera pas mis à exécution car le privilège obtenu de Francisque lui sera révoqué à la fin de la Foire Saint-Laurent de la même année.

[486] *Mercure*, septembre 1721, p. 141

[487] Dans l'*Avertissement* placé en tête de l'édition de la pièce, contenue dans le Ier tome du *Théâtre de la Foire*, qui venait d'être imprimé à Paris chez Gandouin et vendu par Etienne Ganeau, libraire juste en 1721, on lit : « *Cette Pièce fut faite sur le bruit qui courut à la fin de la Foire de St-Laurent 1718 qu'il n'y aurait plus d'Opéra-Comique. Et comme S. A. R. MADAME la voulut voir représenter, on la fit jouer devant elle au Palais Royal* ». En effet, il faut rappeler que la pièce fut écrite en 1718, mais les spectacles ayant été supprimés jusqu'en 1721, elle ne fut jamais représentée dans le préau de la Foire. Par ordre de Madame, mère du Régent, la pièce a fait l'objet d'une représentation extraordinaire au Palais Royal, le 6 Octobre 1718. Voilà ce qu'écrivent les frères Parfaict : « Madame fit représenter, par extraordinaire et pour gratifier les Entrepreneurs, le jeudi 6 Octobre suivant, *Les Funérailles de la Foire* petite pièce d'un acte, des Auteurs de celle des Amazones, M. Gillier en avait aussi fait également la Musique, elle eut un grand succès. Monseigneur le Duc d'Orléans Régent du Royaume, qui honora cette représentation de sa présence dit à la fin du Spectacle *« L'Opéra Comique ressemble au Cygne, qui ne chante jamais plus mélodieusement que quand il va mourir »*. C'est effectivement par cette pièce que furent terminez l'Opéra Comique et l'Entreprise de la Dame de Baune et des sieur et dame de Saint-Edme. Ces derniers fatiguez des embarras qu'ils avoient essuyez, ne voulurent plus en risquer d'autres. Pour la Dame de

de cette Muse. Sa disparition ne pouvant passer sous silence, les auteurs s'apprêtent à lui donner les honneurs, à mettre en scène une pompe funèbre comme il sied aux grands.

La Foire malade, personnifiée par Pierrot, va succomber à son mal, les forces l'abandonnant. Après s'être réveillée d'un songe sombre où les deux Comédies, « sous la forme de deux loups » s'apprêtaient à la dévorer, elle se sent d'emblée saisie « d'un mal réel ». Elle réclame donc son médecin : « le fameux Mr. Craquet, qui demeure dans la rue des Fossoyeurs »[488], vient l'ausculter :

> Mr CRAQUET
> Je devine la cause de votre maladie
>
> Air 10 : *Mon père, je viens devant vous*
> Dans votre enfance, je vois bien
> Que vous viviez de grosse viande
>
> LA FOIRE
> Monsieur, pour ne vous cacher rien,
> D'abord je n'étais pas friande ;
> Mais à présent à mes repas
> Il me faut des mets délicats.
>
> Mr CRAQUET
> Justement. A mesure que votre nourriture a été moins grossière, vous n'avez pas joui d'une parfaite santé, n'est-ce pas ? […] Ce sont les viandes délicates qui vous ont perdue. Elles sont causées de mauvaises humeurs, qui ont peu à peu ruiné votre tempérament. En un mot, il ne fallait point changer vos premiers aliments, vous ne seriez pas, comme vous l'êtes, un corps confisqué[489].

On retrouve souvent, dans le comique forain, la métaphore culinaire appliquée à la création poétique. L'emploi métaphorique de ces termes empruntés au vocabulaire des saveurs fournit un grand nombre d'images qui renvoient au processus de fabrication du texte par l'écrivain ou à sa réception par le public. Cette forme de langage repose sur l'association incongrue de registres disparates : d'un côté le prosaïsme, la trivialité, la vulgarité du « bas comique » évoqué par l'image de la « grosse viande » ; de l'autre le domaine des « mets délicats » et fins, aptes à ravir le palais des connaisseurs. Comment ne pas voir ici une référence à la hiérarchie traditionnelle des genres et des styles (haut et bas), que les forains essayaient de subvertir ? N'est-ce pas une critique littéraire que celle qui va s'exercer par l'intermédiaire de ces images empruntées au domaine du goût ? Le doute s'insinue : si elle

---

Baune, les dépenses qu'elle et son mari avoient faites, et les entreprises onéreuses dans lesquelles ils s'étoient engagez, avoient étrangement dérangé leurs affaires » François et Claude Parfaict, *Mémoires pour servir à l'histoire des spectacles de la Foire*, *op. cit*.,t. I, p. 215

[488] [XIVe siècle, *fossoieur*]. Dérivé de l'ancien verbe *fossoyer,* lui-même dérivé de *fosse.* Personne qui creuse les fosses dans les cimetières et enterre les morts. • Fig. : Personne qui contribue activement à une destruction, qui cause la ruine. [Furetière]. Cette précision ne fait que renforcer le ridicule du personnage. L'intention parodique des auteurs envers cette catégorie sociale ressent du comique moliéresque.

[489] On dit familièrement d'un homme dont la santé est désespérée, que *C'est un homme confisqué.* On le dit aussi d'un homme dont la fortune est ruinée. [Dictionnaire Académie 4e éd]. On peut imaginer que les auteurs ~~joue~~ jouent avec le double sens du mot. L'image de la Foire en tant que « corps confisqué » renvoie aux interdictions, à la suppression de ses libertés, dont elle a été frappée.

n'avait pas changé ses « premiers aliments », aurait-t-elle également suscité l'hostilité de ses rivales ? En traitant des « sujets plus dignes »[490], épurant son langage, anoblissant son style, la Foire s'était exposée au péril de la censure, au risque de voir ses libertés confisquées. La maladie, cette dégradation de l'humeur – ou de l'humour ? – réside donc essentiellement dans cet esprit de finesse dont elle vient de s'emparer et qui contraste avec le paroxysme grotesque et avec la grivoiserie de son origine.

M. Craquet ne peut rien pour elle, pas plus que M. Vaudeville, le poète. Quand, à la scène IV, il vient donner son secours, il est désormais trop tard :

Mr VAUDEVILLE, *lui montrant un cahier*

Air 146: *Le Paris jusqu'au Mississipi*
Ma Pièce enlèvera tous les cœurs,
Charmera Paris, malgré les Censeurs.
Ce n'est point un morceau de Farceurs,
J'y fais triompher surtout vos Danseurs.
Bonne musique,
Fine critique
Le tout y pique
Et flatte le goût des vrais Connaisseurs

LA FOIRE

C'est de la moutarde après dîner[491].

Mr VAUDEVILLE

Que m'apprenez-vous ?

LA FOIRE

Air 20: *Du Cap de Bonne-Esperance*
Mon cher Monsieur Vaudeville,
Portez votre Pièce ailleurs ;
Elle m'est fort inutile,
A présent que je me meurs.

---

[490] On trouve cette expression employée dans *Le Rappel de la Foire à la vie*. Dans la scène 5, Monsieur Giblet, qui a écrit un petit Livret polémique contre la Foire la croyant morte, craigne la vengeance des auteurs amis de la Foire, et demande donc la protection du Docteur. Mezzetin le rassure : la Foire ne se mêle plus d'affaires si vils et méprisables, elle a désormais choisi des « sujets plus dignes » :

Air 224 : *Le Tape-dru*
Votre Livret ne peut mettre en colère
Que votre Libraire,
Qui depuis vingt mois
N'en a vendu que trois
Sachez, l'Ami, qu'en son humeur caustique,
L'Opéra Comique
Choisit des Sujets
Plus dignes de ses traits.

Le Docteur renchérit : « Rendez grâce à votre bassesse / Qui vous dérobe à leur courroux » !

[491] *C'est (comme) de la moutarde après dîner* (vieilli). C'est quelque chose qui vient lorsqu'on n'en a plus besoin, hors de propos. [Furetière]

La Foire va donc mourir, mais pas avant avoir lancé des piques contre l'Opéra :

> Voyez encore votre ouvrage ;
> Mettez y du verbiage ;
> Peut-être qu'il conviendra
> À mon Cousin l'Opéra.

Par cette allusion malveillante au « verbiage », les auteurs de la foire dénoncent le caractère affecté et artificiel du style des opéras sérieux. Mais ils poussent leur critique jusqu'à insinuer que la pièce créée par Mr. Vaudeville, douée d'excellentes qualités, « bonne musique » et « fine critique », propres à charmer le « goût des vrais Connaisseurs », pouvait sans aucun doute, une fois apportés des ajustements, s'adapter aux scènes lyriques. Le rapport de « cousinage » souvent évoqué par les auteurs de la Foire sert de prétexte à l'exploitation d'une stratégie publicitaire qui favorise les deux institutions simultanément.

Le lien financier entre l'Opéra et l'Opéra-Comique naissante, fondé sur des intérêts réciproques, entraîna dans le système des théâtres des conséquences multiples à la fois économiques et esthétiques. Économique dans la mesure où cette relation de convenance ne fait qu'aggraver la concurrence : le fait que l'Opéra assure, à certaines troupes de la Foire, le droit d'utiliser la musique et le chant, consent aux forains de continuer leur jeu malgré les nombreuses interdictions qui proviennent des deux Comédies. Car c'est exactement contre l'extension du droit de chanter, et donc sollicitant le respect de la loi des privilèges, et non pas directement contre les troupes de la foire, que la Comédie Française se bat. Dans la scène 7 des *Funérailles de la Foire*, les auteurs mettent en action les menées souterraines que la Troupe Française trame secrètement, dévoilant l'autre aspect des dynamiques concurrentielles, celui qui oppose la Comédie Française à l'Opéra. Quand les deux Comédies font leur entrée sur scène espérant donner leur dernier adieu à la Foire, bien qu'elles se soucient de simuler une fausse et profonde tristesse, elles ont de la peine à retenir leur joie secrète. Un éclat de rire démasque leurs véritables intentions :

> LA COMÉDIE FRANÇAISE*, riant*
> Ha, ha, ha, ha, ha !
>
> LA COMÉDIE ITALIENNE
> De quoi riez-vous donc ?
>
> LA COMÉDIE FRANÇAISE
> Air 183 : *Pour toucher son Isabelle*
> C'est de la douleur mortelle
> Que le trépas de la Belle
> Va causer à l'Opéra, a, a, a, a &c
> La perte qu'il fait en elle
> A coup sûr l'abîmera a, a, a, a &c
> La perte qu'il fait en elle
> A coup sûr l'abîmera a, a, a, a &c
>
> LA COMÉDIE ITALIENNE
> Votre cœur s'épanouit, ma mignonne

LA COMÉDIE FRANÇAISE

Je nage dans la joie

LA COMÉDIE ITALIENNE

Vous haïssez donc bien l'Opéra ?

LA COMÉDIE FRANÇAISE

Air 29 : *J'offre ici mon savoir faire*
Plus que vous ne pouvez croire,
Je déteste ce fripon-là
Je dis plus, c'était l'Opéra
Que je poursuivais dans la Foire
Oui, vraiment, c'était l'Opéra
Que je poursuivais dans la Foire

Nous avons rappelé ailleurs la petite guerre entre la Comédie Française et l'Opéra et nous ne sommes pas surpris d'entendre ici les auteurs forains s'exprimer de façon si péremptoire. Dans ce carnage métaphorique, la Foire sort en tant que victime innocente, le bouc émissaire d'une guerre mimétique où chacun retourne les mêmes armes contre l'autre. En effet, n'est-ce pas une fine stratégie des auteurs que celle d'adopter toutes sorte d'identité pour flatter le public et le pousser à militer pour eux ? Avec sa mort, la Foire rétablit l'équilibre : les deux Comédies, affectant un air soumis, peuvent désormais, songer à une trêve que seulement les mots piquants de la Foire viennent perturber :

LA COMÉDIE ITALIENNE, *embrassant la Foire*

Je mets tout ressentiment bas.

LA COMÉDIE FRANÇAISE, *embrassant aussi*

Votre mort nous réconcilie.

LA COMÉDIE ITALIENNE

Mi dispiace molto di veder vo' Signoria in cosi gran pericolo

LA COMÉDIE FRANÇAISE

Je suis ravie que cette occasion se présente de nous raccommoder.

LA FOIRE, *à la Comédie Française*

Vous êtes trop généreuse ! Me pardonnez-vous, Madame

Air 4: *Comme un Coucou que l'amour presse*
D'avoir par mes traits de Satire
Détaché de vous tant de gens,
Et d'avoir quelque fois fait rire
Toutes la Ville à vos dépens

LA COMÉDIE FRANÇAISE

Ne parlons point de cela…

LA FOIRE, *à la Comédie Italienne*

Madame l'Italienne,

Air 2: *Quand je tiens de ce jus d'Octobre*
La mort termine nos querelles ;
Ne soyez donc plus en courroux
Si j'ai de mes Pièces nouvelles
Plus retiré d'argent que vous.

LA COMÉDIE ITALIENNE

J'oublie le passé en faveur de l'avenir

Dans sa dernière heure, la Foire forme des vœux pour ses rivales, suggérant en même temps au public le scénario qui se présenterait après sa mort :

LA FOIRE, *à la Comédie Française*

Air 6: *Menuet de M. de Grandval*
Que le public, rendant justice
À tous vos antiques morceaux,
Courre chez vous, les applaudisse
Sans en demander de nouveaux.

LA COMÉDIE FRANÇAISE

Il aura beau en demander, il n'en aura ; ma foi, guères.

LA FOIRE, *à la Comédie Italienne*

Et vous Madame,

Air 28: *Pour faire honneur à la noce*
N'ayez plus de jalousie ;
Mon trépas va vous soutenir.
Par lui vous pourrez obtenir
À Paris droit de Bourgeoisie
N'ayez plus de jalousie ;
Mon trépas va vous soutenir

Pour ce qui concerne les conséquences de nature esthétique dérivées du « Cousinage » entre l'Opéra et la Foire, on peut les retracer dans ce phénomène d'échange et d'interaction entre les genres : les airs chantés et les vaudevilles exécutés sur la scène de l'Opéra commencent à circuler à la Foire. En les parodiant, les auteurs forains contribuent à les diffuser et en réitérant leur utilisation, ils en facilitent la réception afin de créer avec le public un réseau partagé de formes musicales. Comme l'écrit Judith Le Blanc, cette pratique relève d'une « esthétique de l'*incrustation* et s'apparente à un entreprise d'*appropriation* et de *conversion* »[492]. Dans les *Funérailles de la Foire*, à la scène 9, on retrouve un exemple de l'utilisation de

[492] « Parodier ces airs, les mettre à la porté de toutes les voix et dans toutes les bouches, c'est aussi s'attirer la sympathie du public, toute en rappelant les liens de subordination et d'intérêts mutuels qui unissent l'Opéra-Comique à son Cousin sérieux. La satire et la parodie sont des formes de publicité pour l'Opéra qui s'enrichit en vendant aux Forains le droit de chanter […] Tous ces éclats d'opéras assurent une diffusion à la fois horizontale –

ces parodies sporadiques d'Opéra : sur l'air chanté *d'Armide* et puis sur celle d'*Alceste*, la Foire va chanter son agonie avant de mourir.

LA FOIRE

J'ai eu beaucoup d'assauts en ma vie ; mais j'avais le cœur bon. Aujourd'hui je sens bien qu'il faut sauter le fossé.

Air 213 *: Parodié d'Armide*
Je vois de près la mort qui me menace ;
Et quelque chose que l'on fasse,
Je vais passer par le triste bateau.
En mourant, je serais ravie,
Si je voyais, Cousin, votre Scène servie
Par quelque bon Auteur nouveau :
Sans me plaindre du sort, je cesserais de vivre ;
Mais ce plaisir ne peut me suivre
Dans l'affreuse nuit du tombeau.

Parodiant les derniers mots de *Phèdre* et en même temps les gestes outrées dont l'actrice de la Comédie Français qui joue ce rôle fait preuve de virtuosité, la Foire enfin s'évanouit :

LA FOIRE, *déclamant sur le ton de l'Actrice qui joue le rôle de Phèdre*

Non, non. Ecoutez-moi. Les moments sont chers.
Il n'est que trop certain, Cousin, que je vous perds.
Déjà je ne vois plus qu'à travers un nuage ;
Et mes sens affaiblis…

Elle s'évanouit

La réaction de l'Opéra fait allusion à ce « Cousinage » d'intérêts. Le thème de la mort se lie donc à celui de l'argent : c'est la rupture du pacte financier, et non pas la mort de la Foire, que l'Opéra semble redouter le plus.

L'OPÉRA, *déclamant*

Peste ! C'est tout de bon ! Ah ! Craignons pour ses jours ;
Et par rapport à moi donnons lui du secours.

L'Opéra lui frotte les narines d'eau de la Reine d'Hongrie

LA FOIRE, *rappelant ses esprits*

Ah !

L'OPÉRA

Air 184: *Vous brillez seule en ces retraites*
Qu'à votre mal je m'intéresse !
Mon triste cœur en soupire, en gémit

---

de scène à scène – et verticale, qui transcende les couches de la société. Ils témoignent *in fine* d'une importante relation de continuité entre les spectacles forains et les autres scènes parisiennes » in Judith Le Blanc, *Avatars d'opéras. Pratiques de la parodie et circulation des airs chantés sur la scène des théâtres parisiens (1672-1745)*, Paris, Classiques Garnier, 2014, p. 235

LA FOIRE

Je vois bien où le bât vous blesse.

L'OPÉRA

Quel malheur ! *(bis)* ma caisse en frémit.

L'insistance des auteurs sur ce principe utilitariste, le fait de montrer l'Opéra obsédé par la préoccupation dominante de l'argent, refroidit l'intérêt du spectateur pour le sort malheureux de cette héroïne burlesque, et fait converger son attention sur les enjeux économiques que le dialogue sous-tend. Il s'agit avant tout d'une « histoire d'argent »[493].

À la scène 5, au milieu de la pièce, les auteurs nous offrent une parodie de la pratique juridique du testament. La Foire, voulant mettre ses affaires en ordre, fait appeler le notaire, Monsieur Bontour, et commence à dicter :

LA FOIRE

Primo, je donne à mes auteurs,
Dont j'ai mal payé l'honoraire,
Mille écus que mes airs flatteurs
À nos traitez ont su soustraire :
Argent qu'ils auraient, sur ma foi,
De mon vivant reçu de moi.

Air : *On n'aime point dans nos forêts*
Item, je lègue à mes acteurs,
Qui vont jouer dans les provinces,
Pour mieux plaire à leurs spectateurs
Et bien représenter des princes,

[493] Dans *Le Rappel de la foire à la vie* les auteurs se font encore plus explicites. Dans la scène 9, après l'avoir sauvée des Enfers, l'Opéra exige de la Foire le payement de son service :

L'OPÉRA, *faisant l'action d'un homme qui compte de l'argent*

Ho - ça, ma Cousine, il faut de l'exactitude pour ce que vous savez.

LA FOIRE

Air 234 : *Parodié d'Alceste*
Vous êtes, je le vois, Cousin, toujours le même.

L'OPÉRA

Ne vous ai-je pas fait sortir des sombres lieux ?

LA FOIRE

C'est par vous que je vis malgré mes Envieux ;
Je ne puis trop payer cette faveur extrême.

Ensemble

L'OPÉRA Ah ! que ne fait-on pas pour
Saveur ce qu'on aime ?
LA FOIRE Ah ! que ne fait-on pas pour
L'Argent, quand on l'aime ?

Vieux taffetas, toile, basin,
Tous les chiffons du magasin.

[…]

Air : *Joconde*
Comme après moi sur la pavé
Je laisse quelques filles,
Dont l'honneur s'est bien conservé,
Quoiqu'elles soient gentilles,
Je crois que mon cousin voudra
Les prendre à mon instance.
Leurs bonnes mœurs à l'Opéra
Seront en assurance.

De l'argent aux auteurs, aux acteurs les costumes, aux actrices une demeure plus digne [494] ; comme le note Martial Poirson, il s'agit « d'une vision sécularisée de la mort réduite à une succession matérielle »[495]. Ainsi dépourvue de toute sacralité, la mort de la Foire peut déclencher toute sa puissance parodique : à la scène 9, l'Opéra, fondant en larmes, vient faire avec la Foire « une parodie de la situation la plus touchante d'*Alceste* »[496]. L'Opéra, sous le joug de la satyre, se prête à se ridiculiser lui-même ; jouant le rôle d'Admète, avec la Foire qui joue le rôle d'Alceste, l'Opéra fait la parodie des agonies interminables et des morts larmoyantes qu'elle met sur son théâtre :

Air 214: *Parodié d'Alceste*
Sans la Foire, sans les ducats,
Croyez-vous que je puisse vivre ?[497]

L'Opéra se met à pleureur

LA FOIRE
Mon cher Ami, ne pleurez pas ;
Mon argent ne vaut point vos larmes.

L'OPÉRA
Est-ce là ce traité si doux, si plein d'appas,
Qui nous promettait tant de charmes ?

[494] Beaucoup de danseuses et actrices qui ont fait leur début à la Foire vont rejoindre le théâtre de l'Opéra, comme dans le cas de la célèbre Marie Sallé. Fille des danseurs Étienne Sallé et Marie-Albert Molin, elle fait ses premiers pas à la Foire Saint-Laurent de 1718 dans la *Princesse de Carizme* de Le Sage et La Font. Elle paraît pour la première fois à l'Académie royale de musique en 1721.
[495] Martial Poirson, *Spectacle et économie à l'âge classique – XVIIe-XVIIIe siècles*, Paris, Classique Garnier, 2011, p. 138.
[496] N. Boindin, *Lettres historiques sur tous les spectacles de Paris*, *op. cit*, *Quatrième Lettre Historique*, « Lettre Première sur les Foires de Saint-Germain et de Saint-Laurent dernières », p. 57-58. Il s'agit plus exactement d'une parodie de la scène 8 de l'acte II d'*Alceste,* tragédie lyrique par Quinault et Lully.
[497] *Alceste*, III, 4 : « ADMÈTE – Sans Alceste, sans ses appas/ Croyez-vous que je puisse vivre/ Laissez-moi courir au trépas/ Où ma chère Alceste se livre/ Sans Alceste, sans ses appas/ Croyez-vous que je puisse vivre ? ».

LA FOIRE

Mon Cousin, vous pleurez

L'OPÉRA

Cousine, vous mourez

Ensemble

LA FOIRE Vous pleurez, Vous pleurez, Vous pleurez
L'OPÉRA Vous mourez, Vous mourez, Vous mourez

LA FOIRE

Se peut-il que le Ciel permette
Que la Foire & son cher Admète
Soient ainsi séparez !

L'OPÉRA

Ma Poulette !

Ensemble

LA FOIRE Vous pleurez
L'OPÉRA Vous mourez

LA FOIRE, *déclamant*

Ah ! J'expire ! Je sens que le mortel frisson me saisit.

L'OPÉRA

Juste Dieux !

LA FOIRE

Approche, mon Garçon,
Dans ce dernier moment où tu lis ta ruine,
Vien. Avance. Reçois l'âme de ta Cousine

Elle tombe mourante dans les bras de l'Opéra

L'OPÉRA, *aux Spectateurs*

Équitable Témoins de mes vives douleurs,
Plaignez mon infortune & soyez mes vengeurs

Enfin la Foire meurt. Tous les acteurs ses préparent à célébrer dignement la mort de la Foire. La pompe funèbre commence : « *tous les acteurs forains avec des crêpes, et l'Opéra aussi en crêpes avec des pleureurs. L'Opéra mène le deuil. Ils s'avancent tous d'un pas lent & conforme à leur tristesse* »[498], pendant que l'orchestre joue la marche d'*Alceste*. Les auteurs appellent directement le public : le vaudeville qui accompagne la pompe funèbre est le don que la Foire fait à son public, son dernier héritage et le rituel dans lequel il s'inscrit vise à montrer la continuité de l'existence de la Foire au-delà de sa mort et au-delà de la scène. Le spectateur chante avec le chœur cette espèce de litanie profane : « La Foire est morte » :

[498] Scène XI, didascalie.

COLOMBINE

La Foire est morte.

CHŒUR

La Foire est morte.

COLOMBINE

La Foire a satisfait au Cothurne en courroux.
Superbes Ennemis, quel triomphe pour vous !
Si la Foire eut vécu, vous fermiez votre porte
La Foire est morte.

CHŒUR

La Foire est morte.

COLOMBINE

La morte barbare
Détruit aujourd'hui tous le ris
Déjà de tout Paris
J'aperçois l'ennui qui s'empare
La morte barbare
Détruit aujourd'hui tous le ris
La Foire est morte.

CHŒUR

La Foire est morte.

L'OPÉRA, *aux Spectateurs*

Public, dans ce malheur qui nous regarde tous,
Maudissez les Romains, & dites avec nous
Que le grand Diable les emporte

COLOMBINE

La Foire est morte.

CHŒUR, *en se retirant*

La Foire est morte.

Ce spectacle de la mort, cette 'mise en scène' funèbre à laquelle les spectateurs sont invités à participer ne peut échapper à une comparaison avec la pompe des funérailles royales de Louis XIV en 1715[499]. Par le recours au spectaculaire, qui ressent encore des influences baroques, les funérailles véhiculent l'image des deux corps du roi, le corps physique qui meurt et le corps politique qui ne meurt jamais[500]. La pompe funèbre est donc perçue comme

[499] Louis XIV mourut le 1er septembre 1715 et fut inhumé à Saint-Denis le 27 octobre 1715, 53 jours après le matin où le roi s'était éteint dans sa chambre au centre du château de Versailles à la fin de l'office solennel et que son corps avait été déposé à l'orée du caveau des Bourbons dans l'église de l'abbaye.

[500] Voir l'étude d'Ernst Kantorowicz, *Les deux corps du Roi : essai sur la théologie politique du Moyen Âge*, Gallimard, Paris, 1989.

un spectacle public auquel on se presse d'assister. Le peuple suit le convoi funéraire vers Saint-Denis en spectateur, faisant souvent preuve d'irrévérence ainsi que le récit du père Duclos nous le montre :

> L'affluence fut prodigieuse dans la plaine : on y servait toutes sortes de mets et de rafraîchissements. On voyait de toutes parts le peuple danser, chanter, boire, se livrer à une joie scandaleuse ; et plusieurs eurent l'indignité de vomir des injuries, en voyant passer le char qui renfermoit le corps. […] Les éléments du décor sont répertoriés : balustres, pilastres, corniches, frontons, faux châssis, cartons, ferronneries. Il constitue un catalogue des éléments de décor qui peuvent être utilisés pour toutes les obsèques. Le décor, si somptueux soit-il, est donc éphémère et s'apparente à celui d'un théâtre. Le monument imposant a remplacé l'effigie des funérailles de la Renaissance. Les honneurs autour de la représentation du roi ont été supplantés par la mise en scène d'une cérémonie fastueuse, organisée autour d'un monument temporaire[501]

On voit bien quelle admirable source d'inspiration ce spectacle tumultueux, poussé jusqu'à l'indécence, représente pour les auteurs de la Foire : le convoi d'un monarque « qui arrive à sa funeste destination à travers les brocards et les refrains de vaudevilles »[502]. Après la marche funèbre d'*Alceste*, la musique change brutalement et renchérit sur des tons burlesques : les deux Comédies viennent toutes les deux terminer la pièce sur l'air trivial: « *Elle est morte, la Vache à Panier* » :

Elle est morte, la Vache à Panier
Elle est morte, il n'en faut plus parler

LA COMÉDIE FRANÇAISE
Nous en voilà donc enfin débarrassées

LA COMÉDIE ITALIENNE
Oui, grâce au Ciel

LA COMÉDIE FRANÇAISE
Air 130: *Si l'on menait à la guerre*
Dansons ; tout nous y convie
Ce jour change notre sort
La Foire notre ennemie
Le rend heureux par sa mort

Le Branle final exécuté par les deux Comédies et leurs suivants se termine par un refrain presque menaçant, adressé au public (« Il aura beau mourir d'ennui / Il viendra chez nous malgré lui »). Mais la Foire ne va pas tarder à renaître : dans *Le Rappel de la Foire à la vie* on retrouve cette imagerie du comique populaire renvoyant au « retour des morts », au mort qui se fait vivant, dans une sorte de réalisme grotesque qui reformule l'un des grands sujets

[501] Duclos, *Mémoires secrets pour la Régence : souvenirs de Duclos* éd. M. Vitrac et F. Galopin, Paris, Fayard, 1906, p. 18
[502] Frédérique Leferme-Falguières « Les funérailles de Louis XIV à Saint-Denis », p. 74, dans « Le Roi est mort », Louis XIV-1715, Catalogue de l'exposition au Château de Versailles, sous la direction de Gérard Sabatier et Béatrix Saule, éditions Tallandier, Paris, 2015.

de ce que Bakhtine a appelé la « littérature carnavalisée» en tant que forme d'invitation adressée au lecteur/spectateur pour que celui-ci participe à la création de l'œuvre[503].

I.3.2 *Le Rappel de la Foire à la vie* de Le Sage, Fuzelier et d'Orneval

> Ce fut à cette Foire que l'Opéra-Comique, pour me servir de l'expression d'un auteur célèbre, sortit du tombeau pour paraître plus brillant que jamais[504].

Ainsi s'expriment les frères Parfaict sur l'ouverture de la Foire Saint-Laurent de 1721. Après une brève apparition de son *Ombre*, après ses *Funérailles*, la Foire s'apprêtait à se montrer de nouveau à son public. Pendant ces trois ans d'absence, les auteurs avaient su tenir le public intéressé à ce « dénouement qui aura lieu hors de la scène »[505] : la Foire va ou non rouvrir ses portes ?

On est sur le petit Préau de la Foire St-Laurent : on voit dans l'enfoncement un Mausolée, entouré de plusieurs personnages dans une attitude triste. Un orchestre joue une symphonie lugubre. Mezzetin, Scaramouche, Polichinelle, les fidèles suivants de la Foire, se lamentent autour du mausolée, quand l'Opéra survient et incite les acteurs à ne pas arrêter leurs activités : « Préparez au Bourgeois des *flon flon* pleins de charmes / Mais je veux, vous prêtant mes armes / Partager son or avec vous ». L'absence de la Foire avait causé des grosses pertes financières à l'Opéra, c'est pourquoi elle prit la résolution d'aller chercher la Foire jusque dans les Enfers :

L'OPÉRA

J'irai jusqu'au fond des Enfers
Forcer la Mort à me la rendre[506].

SCARAMOUCHE

La peste !

---

[503] Bakhtine suggère que le « noyau de cette culture, c'est-à-dire le carnaval », n'est ni une « forme purement artistique » ni un « spectacle théâtral et, de manière générale, n'entre pas dans le domaine de l'art » (p. 15). Le carnaval est la ligne de démarcation entre la vie et l'art, ce qui veut dire qu' « en réalité, c'est la vie même présentée sous les traits particuliers du jeu » (p. 15). Le phénomène de carnavalisation se présente plutôt « comme une forme concrète (mais provisoire) de la vie même, qui n'est pas seulement jouée sur scène, mais vécue » (p. 16). Ceux qui participent au carnaval « jouent » un rôle, puisque le carnaval est «un spectacle sans la rampe et sans la séparation en acteurs et spectateurs » (p. 70). De ce fait, ce n'est pas seulement comme trace ou comme moyen d'expression que le carnaval intéresse Bakhtine, mais bien par les implications et les enjeux que cette sensibilité carnavalesque qui travaille la littérature, le texte carnavalisé, entraîne dans la réalité, car l'esprit qui l'anime cherche à provoquer, par delà le rire et la dérision, une prise de conscience qui conduit à réfléchir et à s'engager : « Le carnaval (....) était le triomphe d'une sorte d'affranchissement provisoire de la vérité dominante et du régime existant, d'abolition provisoire de tous les rapports hiérarchiques, privilèges, règles et tabous» (p. 18) Mikhaïl Bakhtine, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen-Âge et sous la Renaissance.* Paris : Gallimard, 1970.

[504] François et Claude Parfaict, *Mémoires pour servir à l'histoire des spectacles de la Foire*, *op. cit*.,, t. 1, p. 223.

[505] Isabelle Martin, *Le Théâtre de la Foire, op. cit,* p. 213. Cette heureuse expression d'Isabelle Martin nous semble ponctuellement marquer le caractère essentiellement politique de ces pièces métathéâtrales et allégoriques dans la mesure où elles réalisent de nouveaux protocoles d'interaction entre fiction et réalité.

[506] Il s'agit d'une parodie des vers d'*Alceste, ou le Triomphe d'Alcide*, prononcés par Alcide à Admète (Scène 7 de l'Acte III).

L'OPÉRA

C'est un dessein que j'ai pris.

Air 44 : *J'entends déjà le bruit des armes*
Nouvel Alcide[507] dans l'histoire,
Je veux, pour consacrer mon nom,
Acquérir l'immortelle gloire
D'avoir vu le chaud Phlégéton[508] ;
Et d'avoir enlevé la Foire
Sous la moustache de Pluton

SCARAMOUCHE

Et par quelle route, s'il vous plaît, descendrez-vous là ?

L'OPÉRA

Belle demande ! Parbleu, j'y descendrai par mes trappes[509]. C'est un chemin frayé par les Héros.

En bafouant les invraisemblances propres aux genres sérieux, en désacralisant les héros, les auteurs de la Foire brisent l'illusion théâtrale et installent une distance propice au rire et à la critique. La référencé au monde de la « fabrique théâtrale », ce monde des *realia* qui entoure la pratique de la représentation comme celle de la réception, évoquée par le personnage de l'Opéra, crée une sorte de décalage grâce à l'incursion du théâtre dans la fable.

Bientôt Mercure, « agent de l'Opéra », vient faire le récit de cet exploit : l'Opéra prie Pluton « le plus tendrement du monde » de lui restituer sa Cousin la Foire, mais il se refuse de la rendre; alors l'Opéra – dit Mercure – « comme un autre Orphée, s'est mis à chanter les beaux endroits d'un Opéra nouveau. La Cour Infernale s'est profondément endormie ; et lui, profitant de l'occasion, a gagné la porte avec sa Cousine ». Même pas Cerbère, ce monstre effrayant, n'a rien pu contre l'Opéra : « Un morceau de récitatif / a fermé sa paupière » ! La Foire va donc revenir :

MEZZETIN

Nous reverrons donc enfin la Foire ?

MERCURE

Son Libérateur la ramène

Air 232 : *Parodié d'Alceste*
Par une ardeur impatiente
Courez, volez vers ce Héros.
Les voici. La Foire est vivante.
Que chacun chante,
Que chacun chante :
Honneur aux Opéra nouveaux

[507] Les auteurs continuent à prendre pour cible/modèle la tragédie d'*Alceste,* Pour la descente aux Enfers de l'Opéra, les auteurs forains se rapportent à l'Acte III : Alcide propos à Admète d'aller chercher Alceste aux Enfers, mais à condition d'en faire sa propre épouse au retour.

[508] Dans la mythologie grecque, le fleuve de feu qui coule dans les Enfers.

[509] Terme du théâtre qui indique l'emplacement rond, ovale ou carré, pratiqué dans le plancher de la scène et pouvant s'ouvrir et se fermer mécaniquement pour permettre les apparitions et disparitions de personnages.

Honneur à leurs puissants pavots

CHŒUR

Honneur aux Opéra nouveaux
Honneur à leurs puissants pavots.

Enfin la Foire apparaît, saluée par les cris de joie de ses amis, marchant deux à deux devant la Foire, qu'amène l'Opéra par la main. M. Vaudeville promet de « se mettre en quatre pour la rendre plus brillante que jamais » :

Mr. VAUDEVILLE

Air 140 : *Ma Commère, quand je danse*
Paris reverra la Foire,
En dépit des Envieux

LA FOIRE

Mettons toute notre gloire
A faire de notre mieux

Ensemble

Que dans nos Jeux
Rien ne soit vieux

LA FOIRE

Rien sérieux

Mr. VAUDEVILLE

Rien ennuyeux

LA FOIRE

Rien ne soit vieux
Sérieux
Ennuyeux

Ensemble

Paris reverra la Foire,
En dépit des Envieux

À la scène XIII, la Comédie Française et la Comédie Italienne viennent donner leurs compliments à la Foire. Les deux Comédies, toujours simulant des sentiments bienveillants envers leur ennemie, cherchent à l'embrasser. La Foire recule et les deux dames éclatent bientôt en imprécations et s'apprêtent à déchirer leur rivale ressuscitée :

LA COMÉDIE ITALIENNE

Je t'entends, & je vois que tu m'as entendue.
Connais donc ma fureur : c'est trop dissimuler.
Mon but, en t'embrassant, était de t'étrangler

LA FOIRE

Oh ! Je l'ai bien vu dans vos civilités ; mais je m'en moque.

Air 56 : *Pour passer doucement la vie*
Vainement vous voulez me nuire,
Me faire périr sous vos coups :
Perdez l'espoir de me détruire ;
La Foire est un Hydre pour vous

LA COMÉDIE FRANÇAISE

Air 69 : *La Ceinture*
Pour avoir recouvré le jour,
Penses-tu donc être immortelle ?
Apprends que je puis sans retour
Te rendre à la nuit éternelle

LA COMÉDIE ITALIENNE

Air 61 : *Les trembleurs*
C'est moi, fatale Ennemie,
Que l'Enfer a revomie,
C'est moi qui veux de ta vie
Finir les jours trop chéris
J'ai de Rimeurs une clique,
Qui sortent de Rhétorique ;
De ton Opéra Comique
Ils vont dégoûter Paris

LA FOIRE, *se moquant*

Pouf !

Air 186 : *La Troupe Italienne, faridondaine*
Vous y perdrez votre peine ;
Le Public malgré vous à la Foire viendra.
La Troupe Italienne,
Faridondaine,
Enragera ;
La Troupe Romaine,
Faridondaine,
Crèvera

Dans cette dernier air on reconnaît aisément la parodie d'un autre air chanté sur le Théâtre Italien en occasion de la représentation de *La Désolation des deux Comédies* : le motif musical du « *Faridondaine* » dont la troupe italien s'était servi comme arme, se retourne contre elle-même. La Foire, et le public avec elle, lance son anathème contre le deux Comédies qui prises d'un excès de colère, se jettent contre elle. La bagarre commence quand survient « un gros et grand monsieur », revêtu « d'un habit parsemé de têtes différents » : c'est le Public qui fait son entrée sur scène. Stigmatisé par les deux Comédies comme le responsable de leurs malheurs, ce maître incontesté du goût avait revigoré la Foire lui donnant ses faveurs et son « argent » :

LA COMÉDIE ITALIENNE, *au Public*

Vous la rendez insolente :
Vous êtes trop indulgent[510]

LA FOIRE, *à la Comédie Italienne*

Taisez-vous, Impertinente.
Vous parlez en enrageant
De n'avoir pas son argent.

LE PUBLIC

Air 1 : *Réveillez-vous belle Endormie*
Votre fureur contre la Foire,
Mesdames, vous fait peu d'honneur :
Vous donneriez sujet de croire
Qu'elle a de quoi vous faire peur.

LA COMÉDIE FRANÇAISE

C'est vous que nous la faites craindre.

Se montrant fort indulgent, le Public cherche à mettre la paix entre les trois adversaires. Il n'y a aucune raison de se combattre car chacun a son mérite, et, sans prévention, il avoue brutalement : « Mesdames, point de vanité. Je vous regarde toutes trois » :

LE PUBLIC

Air 14 : *Voulez-vous savoir qui des deux*
De même que dans un repas
Je considère trois bons plats,
Dont chacun me plaît & me pique ;
Et des trois l'assaisonnement,
Lorsque j'y sens le sel Attique,
Flatte mon goût également.

On a raison alors de soutenir l'hypothèse d'Henri Lagrave, hypothèse qui s'appuie, si l'on accepte la valeur de document qui se décèle dans le contenu anecdotique de la pièce, sur ce témoignage direct que nous fournissent les auteurs. Il écrit :

> Bien qu'il soit vrai que certains facteurs amènent la masse du public à se diviser en partie, l'examen des habitudes de la vie théâtrale et des rapports qui existent entre les troupes conduit à penser qu'en gros, un seul public fréquente alternativement les différents théâtres. […] Le penchant naturel du spectateur, son goût du plaisir et de la variété le portent à être

[510] Plus haut, la Comédie Française reproche au Public de ne guère connaître « ce qui seul a droit de [lui] plaire ». La Comédie Italienne renchérit en lui disant : « On vous amuse un rien ». Dans le Prologue de *La Métempsychose des amours*, pièce représentée à la Comédie Française le 17 décembre 1717, Dancourt fait dire à Bacchus les vers suivants : « Pour plaire il faut un petit rien, / Un Vaudeville, une heureuse folie » [Scène 3]. On peut imaginer que les auteurs de la Foire ont voulu ici contrefaire ces vers de Dancourt, d'une part en dénonçant la pratique d'imitation des pièces foraines que certains auteurs français avaient entreprise, de l'autre part, en la ridiculisant, car c'est grâce à l'introdution du monde de la foire dans leurs pièces que les deux Comédies venaient de compromettre leur identité.

«polyvalent», et cette tendance est vérifiée par l'acharnement de la lutte que se livrent les quatre concurrents pour s'assurer sa clientèle[511].

C'est ce qu'il arrive un peu plus loin dans la pièce : les deux Comédies, se trouvant devant le Public, cherchent à le séduire, lui promettant de s'adapter à son goût. S'il trouve du plaisir à écouter des vaudevilles, alors – dit la Comédie Italienne – « mes Poètes habiles / Mieux qu'elle [la Foire] vont vous régaler / de mainte Pièce en vaudeville » ; s'il se réjouit en regardant des pièces où dominent la féerie, la satire, le burlesque et la parodie, où l'esprit s'égare dans la musique, dans les danses, les décors somptueux et les machineries compliquées, alors – dit la Française – il ne reste que donner « des *Rois de Cocagne* »[512]. C'est la Foire qui vient enfin dénoncer ce transformisme volage et opportuniste adopté par les deux Comédies : « Il faut que chacun se mêle de son métier », dit-elle. S'accordant aux propositions de la Foire, le Public souhaite donc une paix durable :

LE PUBLIC

Air 136 : *L'autre nuit j'aperçus en songe*
Embrassez-vous, je vous en prie ;
Et qu'après la réunion,
Une noble émulation
Succède à votre jalousie
[…]
Travaillez avec zèle. Vous pouvez me plaire toutes trois par la variété de vos talents.

Se voyant dédoublé sur scène, le public qui assiste à la représentation est habilement placé à l'intérieur de l'action : il répond sur la scène « comme par procuration, et il est entraîné à penser qu'il s'est lui-même formé une opinion »[513].

C'est donc la réconciliation générale, chantée, en trio, par les rivales tendrement embrassées. « Noble émulation » et « variété » : voilà les termes du nouveau diktat esthétique imposé par le Public que les trois Théâtres s'engagent à respecter; chaque troupe doit exceller dans sa spécialité, chacune doit jouer, dans son théâtre, son répertoire, sans usurper les domaines des autres.

LA COMÉDIE FRANÇAISE

Vous m'encouragez. Allons

Air 26 : *Talalerire*
Je vais relever la richesse
Du Cothurne & du Brodequin

LA COMÉDIE ITALIENNE

Moi, je vous donnerai sans cesse
De nouveaux *lazzis* d'Arlequin

[511] Henry Lagrave, *Le Théâtre et le public*, *op. cit.*, pp. 205.
[512] Pièce de Marc-Antoine Legrand, représentée au Théâtre de la Comédie Française le 31 décembre 1718. Cette pièce, qui est dans le goût de celle de la Foire, provoqua de nombreuses discussions, et suscita un grand dépit autant chez le Forains que chez les Français. On en parlera diffusément dans le chapitre suivant.
[513] Isabelle Martin, *Le Théâtre de la Foire, op. cit.,* p. 211.

LA FOIRE

Et chez moi, vous entendrez dire :
Talaleri, Talaleri, Talalerire

LE PUBLIC, *s'en allant*

Sur ce pié-là, Mesdames, vous serez contentes de moi.

Mais la paix est vite rompue, la Comédie Italienne annonce son intention de s'établir à la Foire[514] :

LA COMÉDIE ITALIENNE, *embrassant de nouveau la Foire*

Je suis charmée, ma Petite, mais ce qui s'appelle charmée de notre union. Et pour la rendre plus forte, j'abandonne mon Hôtel : Je vais venir m'établir à la Foire.

LA FOIRE

Quelle marque d'amitié !

LA COMÉDIE FRANÇAISE, *à l'Italienne*

Oh ! Il y a longtemps que vous couvez ce dessein-là !

LA COMÉDIE ITALIENNE

Je ne m'en défends point

LA FOIRE, *à la Comédie Italienne*

Hé ! Vraiment, c'est ce que mon Cousin m'a dit !

(à la Comédie Française)

Allons, ma Bonne, faites-en autant ; il ne nous manque plus que vous.

LA COMÉDIE FRANÇAISE

Air 22 : *Le fameux Diogène*
Moi venir à la Foire !
Je trahirais ma gloire !

LA COMÉDIE ITALIENNE

Fi donc ! Vous moquez-vous ?
Cette gloire, ma Chère,
N'est que pure chimère
Pour des gens comme nous.

La Comédie Française, reprochant à l'Italienne de préférer l'argent à la gloire, sort, outrée, pendant que les suivants de la Comédie Italienne se joignent à ceux de la Foire. Faisant preuve de pragmatisme, la Comédie Italienne et la Foire chantent ensemble, avant de laisser la scène, le vers suivant : « L'argent vaut beaucoup mieux que la bonne renommée ». Mais la troupe foraine ne pouvait pas rester insensible à cet affront : son ennemie a rompu le pacte et

[514] Nous avons déjà fait allusion au déplacement de la Comédie Italienne à la Foire en 1721. La troupe de Riccoboni jouera dans la loge de Pellegrin de la Foire-Saint-Laurent pendant les deux années suivantes.

elle vient sur son terrain menacer sa survivance. La Foire répondra, affilant les armes de la satire, dans *Le Régiment de la Calotte*.

I.3.3 *Le Régiment de la Calotte* de Le Sage Fuzelier, et d'Orneval

Dans l'*Avertissement* de la pièce, les auteurs expliquent « pour mettre au fait du Régiment de la Calotte ceux qui n'y sont pas », de quoi il s'agit :

> C'est un Régiment Métaphysique, inventé par quelques esprits badins, qui s'en sont fait eux-mêmes les principaux Officiers. Ils enrôlent tous les Particuliers, qui se distinguent par quelque folie marquée, ou quelque trait ridicule. Cet enrôlement se fait par des Brevets[515] en prose ou en vers qu'on a soin de distribuer dans le monde. […] La plupart de ces Brevets sont l'ouvrage de Poète téméraires

Comme le remarque le rédacteur du *Mercure*, le sujet de la pièce n'est pas si théâtral et « cela vient de ce que le redoutable Régiment de la Calotte n'est pas aussi connu du Public que des agréables Officiers qui l'ont formé »[516]. Cette société rieuse composée « d'enjoués Elèves de Momus », se proposait de préserver une culture du rire – celle du « bon rire » en tant que manifestation supérieure du « bel esprit » – qu'elle juge en décadence et « cherche à sauver les éclats caractéristiques d'une humeur propre à l'esprit français »[517], tout en prenant une *part* active dans la querelle qui, à cette époque, « traverse la république des Lettres sur le bon et le mauvais rire, sur les mérites respectifs de la farce, de la satire et de la comédie »[518]. Le choix des auteurs de reprendre la tradition savante[519] de la culture française, par le truchement de cette « Comicocratie aristocratique »[520], est éloquent. C'est la Folie, « divinité badine » qui, faisant son entrée sur scène, est la première à exposer l'ambiance de la pièce ; elle chante sur l'air « *Dans ces lieux tout rit sans cesse* » les vers suivants :

> Dans ces lieux tout rit sans cesse
> Mais les ris y sont malins ;

---

[515] « Le brevet est autre signe de reconnaissance *calottin.* Il s'agit de poèmes d'une cinquantaine de vers, parfois de petits textes en prose, énumérant plaisamment les travers et les ridicules qui distinguent telle ou telle victime de la satire […] Le brevet est un détournement satirique de la lettre patente ce document qui conférait emploi dignité et privilège dans la France d'Ancien Régime » (p. 478), Antoine de Baecque, *Les éclats du rire : Le Régiment de la Calotte ou les stratégies aristocratique de la gaieté française (1702-1752)*, Annales. Histoire, Sciences Sociales. 52e année, N. 3, 1997 [pp. 477-511]. C'est à Antoine de Baecque que l'on doit la définition plus précise de « cette société de rieurs qui, un demi-siècle durant, allait se signaler par la verve de ses satires, exerçant « la police du ridicule » au sein de la cour et de la haute société parisienne » (p. 477).

[516] *Le Mercure*, septembre 1721, p. 142

[517] Antoine de Baecque, *Les éclats du rire, op. cit.* p. 479

[518] *Ibidem*.

[519] C'est Isabelle Martin qui voit dans la pièce un retour aux formes traditionnelles du théâtre comique français, surtout à une partie du répertoire du théâtre médiéval. Elle apparente *le Régiment de la Calotte* au genre savant et « intellectuel » de la sotie, qui prend naissance dans le collège et chez les basoches, et qui est lié tantôt à la farce tantôt à la moralité. La sotie « se reconnaît à un ton et à un tour d'esprit très particulier et par son souci de 'refaire le monde'. Elle est caractérisée, aussi, par sa fantaisie délirante, ses jeux de mots et ses personnages, et souvent un thème revendicatif ou didactique », Isabelle Martin, *op. cit*, p. 130.

[520] *Association de la République babinienne au Régiment de la calotte*, Paris 1725, p. 32 [cité par Antoine de Baecque, *Les éclats du rire, op. cit,* p. 500]

On y pèse la sagesse :
C'est le séjour des libres Calotins.

Toute en se plaçant sous les auspices de la folie, les auteurs réclament une forme supérieure de sagesse. C'est en ce moment que, sur l'air *des Rats*, Momus descend et fait son apparition. Il veut être mis au courant par la Folie des nouveaux enrôlements : ceux qui méritent l'honneur d' « être Calotinisé[s] » doivent s'être signalés « par quelque éclatante sotise [*sic*] ». Momus continue faisant l'éloge du Régiment :

MOMUS

Air 46 : *Les Triolets*
Les grands sujets du Régiment
Sont de vertueux personnages ;
Ils sont tous de bon jugement,
Les grands sujets du Régiment :
S'ils se conduisent follement
Ils réfléchissent en gens sages.
Les grands sujets du Régiment
Sont de vertueux Personnages.

LA FOLIE

Cela étant, heureux qui peut mériter une place parmi ces Illustres.

MOMUS

Air 3 : *Bannissons d'ici l'humeur noire*
Oui, chacun d'eux a le mérite
De démêler le vrai du faux ;
Lui-même nouveau Démocrite,
Rit le premier de ses défauts.

Figure emblématique dans le débat philosophique autour de la question du rire, Démocrite fait de modèle : sa dérision constante qu'il perçoit à la manière d'un remède salutaire aux extravagances humaines, est le signe d'un esprit critique. C'est Démocrite « qui figure avant tout l'alliance de la sagesse et du rire, et c'est à lui qu'on renvoie prioritairement quand on se veut dessillé et pédagogue »[521]. La référence à Démocrite n'est donc point anodine ; elle s'appuie sur le tissu érudit du débat littéraire et philosophique qui s'impose à l'aube des Lumières et qui finit, en répudiant le philosophe grec, par confondre le rieur avec le méchant, ou pire encore, à le condamner pour son manque de *compassion*, vertu qui venait d'être exaltée par le nouveau sentiment tragique. C'est à cette dégradation du rire que les

[521] Dans son étude sur le rire à l'époque des Lumières, Anne Richardson explique comment le rire moqueur associé à la figure de Démocrite devient l'objet d'une interprétation défavorable de la part des Philosophes. Si Rabelais, Montaigne et Sorel avaient tissu l'éloge de l'Abdéritain, en revanche, depuis le début du XVIIIe siècle, une nouvelle sensibilité commence à paraître qui vise à déboulonner la statue de Démocrite le Rieur accordant un large place à son pendant antithétique, Héraclite le Pleureur. En 1701 Boyer de Rivière fait paraître un *Nouveau Démocrite ou les délaissements de l'esprit*, dans lequel l'auteur cherche à réhabiliter la figure du rieur, prenant parti pour Démocrite. Mais cette plaidoirie ne suffit pas car en 1711, Fénelon fait, dans *Les Dialogues des morts*, une vigoureuse défense d'Héraclite, ouvrant la voie à la fortune de ce « portrait du philosophe en homme sensible » qui va envahir le XVIIIe siècle. Anne Richardson, *Le rire des Lumières*, Paris: Champion, 2002, p. 52

poètes calotins, et les auteurs de la pièce avec eux, s'opposent résolument par la voix de Momus. Ce « Dieu Porte-marotte », ce dieu de la raillerie, bouffon de l'Olympe et patron de la Foire possède une « double nature de rieur et de railleur, de dieu des fous et de fou des dieux »[522] ; « il traduit à la fois les aspirations hédonistes et le penchant pour la critique »[523]. Dans son ambiguïté, ce fou rieur, qui acquiert le statut de Philosophe, est le seul qui peut remplir en même temps le rôle de critique dans les soties – se conduire follement, c'est réfléchir en gens sages, rappelle Momus. C'est « le naïf, ignorant des contraintes sociales, qui exprime ainsi la vérité »[524], qui a, autrement dit, « le mérite de démêler le vrai du faux »[525]. En enrôlant ses calotins, Momus s'attribue la faculté de juger :

MOMUS

Ça, voyons les personnes que vous venez de choisir.

LA FOLIE, *à la cantonade*

Air 5 : *Quand le péril est agréable*
De par le Dieu Porte-marotte,
Venez ici, nouveaux Soldats ;
Montrez à Momus que vos Rats[526]
Méritent la Calotte

Toutes sortes de personnages comparaissent dans le but d'être accueillis dans cette confrérie de la « gent ratière », ce qui permet à Momus de faire tout d'un coup une critique sagace de la société. De la scène 3 jusqu'à la scène 6, les auteurs brossent le tableau drolatique de la bizarre société parisienne de l'époque, faisant allusion « à des aventures arrivées dans le

---

[522] Dominique Quéro, *Momus philosophe. Recherche sur une forme littéraire du XVIIIe siècle,* Paris, Champion, 1995, p. 488.

[523] *Ibidem*

[524] Robert Tomlinson, *La fête galante: Watteau et Marivaux*, Genève : Droz, 1981, p. 95

[525] Cette attitude rieuse constitue l'un des aspects essentiels de la panoplie rhétorique de l' « honnête homme » et du « bel esprit », toutes qualités que les aristocrates de la Calotte cherchent à préserver. Ce savoir érudit du rire aura tout au long du siècle ses partisans. Il suffit de lire Chamfort dans ses *Maximes et pensées* pour trouver une parfaite affinité de raisonnement : « Il [l'honnête home] doit être plus gai qu'un autre car il est constamment en état d'épigramme contre son prochain. Il est dans le vrai et rit des faux-pas de ceux qui marchent à tâtons dans le faux. C'est un homme qui, d'un endroit éclairé, voit dans une chambre obscure les gestes ridicules de ceux qui s'y promènent au hasard. Il brise, en riant, les faux poids et les fausses mesures qu'on applique aux hommes et aux choses » [Nicolas-Sébastien Roch, dit Chamfort, *Maximes et pensées*, suivis de *Caractères et anecdotes*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1970, 339, p.105]

[526] « On dit figurément & familièrement, *Avoir des rats, avoir des rats dans la tête,* pour dire, Avoir des caprices, des bizarreries, des fantaisies. Parmi le peuple, on dit, *Donner des rats,* pour dire, Marquer les habits des passans avec de la craie ou de la farine, dont on a frotté un petit morceau d'étoffe coupé ordinairement en forme de rat, & attaché au bout d'un bâton. *Pendant les jours gras, les petits enfans s'amusent à donner des rats aux passans* ». [Dictionnaire de l'Académie 4e éd.]. Dans le Régiment de la Calotte, les textes satyriques, les brevets, sont communément appelés « rats calotins », métaphore qui renvoie à leur circulation et diffusion rapide dans les espaces publiques, mêmes les plus nobles. Dans un de ces textes calotins, intitulé « *Lettre d'un rat calottin au sujet de histoire des chats* », l'auteur reprend le thème de cet idéal policé lié à la culture du rire, revendiquant hautement le statut d'observateur attentif, critique et moral des mœurs du temps du rieur : « Le rire m'a formé le goût et rendu assez joli rat » précise-t-il. « J'apprends à raisonner, à parler ; je suis un rat philosophe » conclut-il après avoir fait le détail des séances « joyeuses » des états de la calotte », *Lettre d'un rat calottin à Citron Barbet au sujet de l'histoire des chats par de Montgrif (Plantavite de la Pause) chez Maturin Lunard, imprimeur et libraire du Régiment de la calotte avec approbation et privilège de l' Etat major du Régiment 1727*, cité par Antoine de Baecque. « *Les éclats du rire* », p. 492.

tems ou cette Pièce fut jouée pour la première fois » :

> Un Avocat, qui fit des Factums chargés de passages latins, pour prouver la mauvaise conduite de sa femme. Il y rapportoit les détails circonstanciés de toutes les infidélités de son épouse. Ces Factums firent grand bruit alors, & comme l'Avocat s'étoit rendu ridicule en publiant son déshonneur on ne manque pas de lui donner place parmi les Calotins. Il fut nommé *Trompette dans la Brigade des Cocus.* Une autre scène de la même Pièce regarde un Particulier fort riche, qui, voyant qu'il pleuvoit le jour de la Fête de Saint Gervais, paria des sommes très-considérables, qu'il pleuvroit à Paris pendant quarante jours de suite, sans discontinuer : le seizième il fit beau, & il perdit la gageure. Sa famille le fit interdire. L'Auteur de la Comédie lui donna le nom de Monsieur *Pluvio* ; et cette scène est une des plus ingénieuses de toutes la Pièce[527]

Comment ne pas se souvenir du portait que dans ses *Lettres* Hippocrate nous offre du philosophe d'Abdère : un homme qui « rit de tout, voyant les uns tristes et abattus, les autres pleins de joie »[528]. Démocrite, comme Momus, qui se moque du théâtre du monde, fait preuve d'une sagesse supérieure : il est « le sage entres les sages, seul capable d'assagir les hommes », conclut Hippocrate, ce sont les Abdéritains qui sont fous !

Le plus important des personnages qui viennent faire leur défilé devant le Dieu reste Pantalon, l'intermédiaire des Comédiens Italiens. À la scène 8, il arrive et demande audience à Momus pour être admis avec sa troupe dans le Régiment de la Calotte :

LA FOLIE

Je vous présente le Seigneur Pantalon

MOMUS

Eh ! que vient-il faire ici ?

PANTALON, *saluant Momus*

Son deputato della mia Compagnia…

MOMUS, *le contrefaisant*

Mia Compagnia. Oh ! Que diable, gardez votre Italien pour la Ville, il faut parler Français dans les Faubourgs.

PANTALON

Air 77 : *Faites boire à triple mesure*
Mes Camarades voudraient être
Acteurs de votre Régiment ;
Je viens ici, souverain Maître,

[527] Jacques-Barthélemy de La Porte (abbé), et Jean-Maire-Bernard Clément, *Anecdotes Dramatiques*, t. II, p. 121-123

[528] Nous citons l'intégrité du morceau de la Lettre que les Abdéritains envoyèrent à Hippocrate où ils décrivent le comportement malade de Démocrite : « Oublieux de tout et d'abord de lui-même, il demeure éveillé de nuit comme de jour, riant de chaque chose grande et petite, et pensant que la vie entière n'est rien. L'un se marie, l'autre fait le commerce, celui-ci harangue, d'autres commandent, vont en ambassade, sont mis dans les emplois, en sont ôtés, tombent malades, sont blessés, meurent ; lui rit de tout voyant les uns tristes et abattus, les autres pleins de joie », Lettre X, *Œuvres complètes d'Hippocrate,* texte établi et traduit par E. Littré, Paris, 1861, tome IX.

Vous demander votre agrément

MOMUS

Voilà les Italiens, ils veulent être partout.

LA FOLIE

Air 23 : *O reguingué, o lanlanla*
Momus, il faut les recevoir *(bis)*

MOMUS

Très-volontiers, s'ils me font voir,
O reguingué, o lonlanla
Des titres qui soient authentiques

Les « titres » de folie dont Pantalon fait montre viennent dissiper toute réticence initiale de Momus ; il faut en convenir, plus que tous les autres, les Italiens ont le droit d'appartenir à ce cortège :

PANTALON

Nous en avons de magnifiques.
Primo. Nous avons quitté notre Hôtel

Air 33 : *Jardinier, ne vois-tu pas*
Et transporté[529] noblement
Notre Laboratoire
Au Faubourg de Saint Laurent,
Appelé vulgairement
La Foire, la Foire, la Foire.

Air 78 : *Le long de ça, le long de là*
Nos Partisans font l'éloge
De ce déménagement :
Nous prenons un air de Doge :
Nous affichons fièrement
Le long de ça,
Le long de là
Le long de la Loge,
Par derrière & par devant.

LA FOLIE

Voilà de bons titres, cela !

MOMUS

Point-du-tout. Puisque le Spectateur fuit les Italiens dans la Ville, ils font bien de le venir chercher à la Foire.

[529] Dans l'édition du *Théâtre de la Foire*, [t. V, p. 35] les auteurs écrivent dans une note en marge du texte : « Les Italiens, en s'établissant à la Foire de St-Laurent, (comme il en est parlé dans l'avant dernière Scène du *Rappel*) annoncèrent dans leur affiche qu'ils joueraient une telle Pièce *sur leur Théâtre du Faubourg de St-Laurent,* pour éviter le mot de *Foire* ».

LA FOLIE

Air 21 : *Talalerire*
Momus est par trop difficile.

[…]

PANTALON

Vous ne tiendrez pas.
Contre ce que je vais vous dire.

MOMUS, *branlant la tête*

Talaleri, talaleri, talalerire

PANTALON

Air 79 : *Quand la Mer-Rouge apparut*
Nous avons, pour plaire aux yeux,
Fait grande dépense[530],
Croyant qu'on n'aime en ces lieux
Que vaine apparence !
Mais le trait original,
C'est d'imaginer un bal[531]
Dans la ca, ca, ca,
Dans la ni, ni, ni,
Dans la cu, cu, cu,
Dans la ca, dans la ni, dans la cu
Dans la canicule,
Chose ridicule !

LA FOLIE, *à Momus*

Hé-bien ?

MOMUS

Oh ! Je me rends à cela.

---

[530] Dans une note en marge de l'édition du texte [t. V, p. 36], les auteurs écrivent : « Les Italiens firent une dépense prodigieuse en décorations et en habits pour une pièce qui n'eut pas grand succès ». Il s'agissait de *Danaé*, comédie de Saint-Yon, retouchée par L. Riccoboni et Biancolelli.

[531] Les auteurs de la foire font ici allusion au fait que pendant leur première saison foraine, les Italiens eurent l'audace de donner des bals, pour lesquels ils firent des grands dépenses mais qui n'aboutirent à aucun succès : ils durent donc y renoncer à cause de la chaleur. Voici quelques témoignage des contemporains : « Ces Comédiens Italiens donnent des Bals sur ce nouveau théâtre, le Dimanche et le Mercredi de chaque semaine, depuis onze heures du soir jusqu'à six heures du matin, pareils à ceux qui ont attiré une si grand foule à l'Opéra, & à la Comédie Francaise. On prend 5 livres pour personne », *Le Mercure*, juillet 1721, p.26. « La nuit du 6 au 7 août les Comédiens Italiens de S.A.R. Monsieur le Duc d'Orléans Régent, ont donné le Bal gratis, sur leur théâtre du faubourg Saint-Laurent, dans l'intention de contribuer par quelque endroit à l'allégresse du public pour le rétablissement de la santé du Roy. On n'a rien épargné pour orner la salle & la rendre brillante. La machine est bien inventée, on la trouve même plus simple que celle de l'Opéra & de la Comédie Francaise » *Le Mercure*, août 1721, p. 108. « Ces nouveaux Agrégés aux Spectacles Forains, voulurent aussi, pour grossir leur recette, donner *Le Bal* deux fois par semaine, le Dimanche & le Mercredi, mais les chaleurs de la saison leur fit discontinuer cette entreprise, après quelques semaines ». François et Claude Parfaict, *Mémoires pour servir à l'histoire des spectacles de la Foire*, *op. cit*, t. I, p. 239

Air 12 : *Amis, sans regretter Paris*
Je vois, mon ami Pantalon,
Que ta Troupe mérite,
A ce brillant échantillon,
D'être ma favorite

PANTALON, *faisant une profonde révérence à Momus*
La ringratio, Signor, la ringratio.

On procède donc à l'intronisation officielle, est bien minutieusement décrite dans la longue didascalie qui précède la scène IX :

> *L'Orchestre joue une Marche folle. On voit paraître trois Danseurs & trois Danseuses que suivent une douzaine de Calotins tous vêtus de Robes à longues manches parsemées de Rats. Ils ont la Calotte en tête et la Marotte à la main. Après eux marchent deux Enfants vêtus de même et portant à la main l'un une grosse Calotte et l'autre une Marotte. Momus, la Folie et Pantalon ferment la Marche. Après quoi, on apporte une espèce de Chaire de Professeur dans laquelle se met Momus. Pantalon s'assied au bas de la Chaire sur un tabouret. Les Calotins Examinateurs, se placent sur des bancs qu'apportent les Danseurs & qu'on range des deux côtés de la Chaire.*

Dans le mode très calotin de la parodie, cette cérémonie calque de façon imaginaire le rituel des principales cérémonies des assemblées du moment : le formulaire protocolaire de la calotte fourmille « de références détournées, d'emprunts ironiques, de gestes et de situations volés aux séances de l'Académie française, au lit de justice monarchique tenu dans la grand-chambre du parlement de Paris, au Conseil de régence que le duc Orléans vient de mettre en place, aux séances des états généraux que la noblesse appelle alors à convoquer »[532]. Quand chacun a pris sa place, Momus adresse son discours à l'Assemblée, à l'imitation de la cérémonie de la réception des médecins du *Malade Imaginaire* de Molière[533]. Comme Bachelierus, Pantalon est tourné en ridicule pour s'être installé à la foire et avoir eu la prétention d'imiter les forains. Dans un jargon composé de latin et de français, on fait jurer à Pantalon que sa troupe s'engagera à maintenir un répertoire médiocre et à ne pas remplacer des auteurs avec des meilleurs, à peine de « crever » ou de sortir du Royaume de la Calotte. Soumis ainsi à une série de questions, Pantalon prétend croire qu'afin de se conformer aux pratiques foraines, il ne faut qu'ajuster la forme extérieure des spectacles :

PREMIER CALOTIN

[…]
Quando vestrae Pièces nove
Vous sembleront trop frigide,
Pour bien illas rechaufare,

[532] Antoine de Baecque « *Les éclats du rire* », op. cit., p. 486.

[533] Isabelle Martin remarque, en comparant la pièce foraine avec celle de Molière, que « le nombre de personnages est identique. Le Primus, Secundus et Tertius docteurs sont remplacés par les Premier, Deuxième et Troisième Calotins, le chœur est inchangé, mais abandonne son nom latin, le Praeses trouve son équivalent dans Momus et le Bachelierus dans Pantalon. Mis à part la troisième entrée de ballet qui est supprimée par Lesage, la scène est reprise presque intégralement », Isabelle Martin, *Le Theatre de la Foire*, *op. cit*, p. 135.

Quid illis facere ?

PANTALON

Theatrum decorare
Postea cantare,
Ensuita dansare.

LE CHŒUR

Bene, bene respondere :
Dignus, dignus est intrare
In Calotino corpore.

SECOND CALOTIN

Si voisini dans leurs Pièces
Avoient bellas Novitates,
Benè scriptas et salaces,
Quid, pour illis resistare,
Trovas à propos facere ?

PANTALON

Theatrum decorare
Postea cantare,
Ensuita dansare.

LE CHŒUR

Bene, bene respondere :
Dignus, dignus est intrare
In Calotino corpore.

MOMUS

[Juras] De non jamais te servire
D'auteurs qui soient meluires
Que vos Auteurs ordinaires,
Troupa dût-elle crevare,
Ou sortire du Royaumo ?

PANTALON

Juro.

MOMUS, *prenant la calotte et la marotte des mains des deux enfants*

Ego, cum ista Calotta,
Auriculis decorata,
Atque cum ista Marotta,
Aux originaux debita,
Tibi tuisque Confreris,
In Paradibus versatis,
Plenam puissantiam dono
Decorandi,
Cantandi,
Balandi,

Baragouïnandi,
Et ennuyandi,
Tant en Villa qu'au Faubourgo

En parodiant Molière et en introduisant dans l'opéra-comique des références à la culture classique, les auteurs de la Foire semblent vouloir faire une critique aux jugements esthétiques négatifs dont les genres de la foire étaient affectés : par l'exemple de Pantalon, ne semblent-ils suggérer, de façon fort satyrique, qu'il ne suffit point de faire étalage de grandes machineries et d'exceller dans le chant ou dans la danse pour faire des opéras-comiques ?

Les auteurs atteignent ainsi une double fonction : d'une part, ils sollicitent les compétences les plus érudites du public ; de l'autre, ils s'en servent comme garantie, c'est-à-dire en tant que source littéraire capable de légitimer *a posteriori* le projet de rénovation comique sur la réussite duquel misent le auteurs forains. On assiste donc, comme l'observe Isabelle Martin, à « une double mise en abyme du comique : théâtre dans le théâtre et comique sur le comique »[534]. Car c'est une autre configuration du rire, une autre idée de comique que les auteurs cherchent à faire émerger du tissu dramaturgique de la pièce : par l'intermédiaire de Momus, avec qui les forains partagent le destin d'exclus, un glissement s'opère entre divinité tutélaire, institution de la vie théâtrale et genre dramatique qui relève de ce qu'on pourrait appeler une « poétique inductive » : c'est-à-dire un « véritable système dramaturgique dont les préceptes s'élaborent à l'intérieur même des œuvres, soit dans les nombreux paratextes, soit au cœur de la fiction dramatique, par une sorte de *critique en action* »[535].

Cette trilogie foraine eut beaucoup de succès : le 2 Octobre 1721 les trois pièces, *Les Funérailles de la Foire* ; *Le Rappel de la Foire à la vie* et *Le Régiment de la Calotte* furent représentées, par ordre de Madame, sur le théâtre du Palais Royal[536]. *Les Funérailles de la Foire* ont été reprises trois fois[537] et *Le Rappel de la Foire à la vie* une fois en 1725. Le fait que ces comédies soient reprises au dehors de leur dimension circonstancielle, et surtout la décision de Le Sage de les intégrer dans l'édition du *Théâtre de la Foire*, prouve, d'ailleurs, qu'elles avaient gagné le succès auprès du public et que, loin d'être des simples « affaires domestiques »[538], comme déplorait le marquis d'Argenson, elles exprimaient des tensions à la fois esthétiques et politiques dans lesquelles le système entière de la vie théâtrale parisienne était impliqué. On connaît deux pièces de La Font, *La Réforme du Régiment de la Calotte* et *La Décadence de l'Opéra-Comique l'aîné*, qui fait de prologue, que la troupe de Lalauze et associés, rivale de Francisque, fit représenter le 16 septembre à la Foire-Saint-Laurent de 1721. Elles n'eurent que deux ou trois représentations et ne furent pas imprimées. Ces deux pièces sont une critique « assez ennuyeuse de la Troupe de Francisque, et des

[534] *Ibidem*, p. 131.
[535] Martial Poirson, *Les Audiences de Thalie*, *op. cit*., p. 180.
[536] François et Claude Parfaict, *Mémoires pour servir à l'histoire des spectacles de la Foire*, *op. cit*, t. I, p. 233
[537] Henri Lagrave, *Le Théâtre et le public à Paris, op. cit*., p. 609
[538] « Ces affaires domestiques des théâtres ne plaisent tout au plus que dans le moment des événements qui les regardent, leur représentation est ensuite condamnée à un éternel oubli. Si on laissait faire les auteurs de ce théâtre, ils ne traiteraient jamais d'autre chose ». René-Louis De Voyer De Paulmy, Marquis D'Argenson, *Notices, op. cit*, t. II, p. 568

Pièces qu'elle représentoit »[539]. Elles « n'eurent pas plus de succès que les autres représentées précédemment par la même Troupe : de sorte que le défaut de recette et la perte de quelques Actrices rompit cette société avant la fin de cette foire »[540]. S'étant ainsi débarrassé de ses rivaux internes, la troupe de Francisque pouvait s'apprêter, avec les armes du comique, à lutter contre la concurrence directe des Italiens, si une nouvelle interdiction n'était pas arrivée à gâcher ce projet : de 1722 à 1724 la clôture des spectacles forains fut imposée de nouveau[541]. À la fin de novembre 1721, les Italiens donnèrent d'autres coups à la Foire avec la reprise d'une pièce de 1719, *Le Pèlerinage de la Foire* dont les deux premiers actes « ne sont qu'une répétition du sujet de la *Désolation des deux comédies*, et celui du *Procès des théâtres* »[542]. La lutte ne s'arrête jamais, l'année suivante le trio constitué par Le Sage, Fuzelier et D'Orneval s'unira à la Troupe Italienne de la Foire.

[539] François et Claude Parfaict, *Mémoires pour servir à l'histoire des spectacles de la Foire*, *op. cit*., t. II, p. 260
[540] *Ibidem*, t. I, p. 229.
[541] « Malheureusement pour Francisque, en 1722, le privilège de l'opéra comique ne lui fut pas continué et, plus malheureusement encore, la Comédie Française, faisant revivre des arrêts du Parlement presque tombés en désuétude, interdit une fois encore le dialogue aux comédiens forains et les réduisit aux marionnettes et aux danses de corde », Campardon, *Les Spectacles de la foire, op. cit*., t. I, p. 338.
[542] François et Claude Parfaict et Quentin Godin D'Abguerbe, *Dictionnaire des théâtres de Paris*, *op. cit.*, t. IV, p. 86.

II
Question d'identité

II.1
Les armes du comique ou comment faire rire sans offenser l'honnêteté

Dans *Les Anecdotes Dramatiques*, Clément et Laporte brossent l'un des portraits les plus attractifs de Marc-Antoine Legrand[543], comédien et auteur du Théâtre Français. Ce portrait, qui nous présente l'image d'un homme qui connaissait très bien le théâtre de l'époque, met en lumière la nature « médiane » de Legrand et la double qualité de son écriture comique :

> Cet Auteur n'est ni un Molière, qui fait oublier l'Acteur, et ne laisse voir que le grand Poète ; ni un Baron, qui n'offre que le grand Acteur, et fait disparaître l'Auteur médiocre ; c'est un homme qui soutient cette double qualité dans un égal degré de mérite. Ce n'est point un génie que l'on admire ; c'est un bel esprit qui plaît et qui amuse ; c'est un des premiers qui aient saisi les circonstances du temps, et le Vaudeville du jour, pour en faire des sujets de Comédie. L'usage que le Grand avait du Théâtre, comme Comédien, lui en avait donné une assez grande connaissance ; et il savait la mettre en pratique dans les sujets frivoles, auxquels il a cru devoir se borner. Une marche régulière et théâtrale est observée jusques dans ses moindres bagatelles ; et ses personnages sont toujours dans des positions qui donnent lieu à des plaisanteries. Mais, il faut l'avouer, elles dégénèrent quelquefois en basses et sales bouffonneries : défaut trop ordinaire à ce Comédien, et qui donne un air de farce à presque toutes ses Pièces. Elles sont en général assez bien dialoguées ; mais *le style tient de la manière de l'Auteur, qui est un milieu entre le bas et l'ingénieux*[544].

C'est donc dans le « milieu », dans cet espace indéfini aux marges des grandes rues tracées par la tradition classique, que se place l'expérience théâtrale de Legrand. Auteur de second plan encore plus qu'acteur de second ordre, sa carrière se déroule sous la marque de la

---

[543] Fils d'un chirurgien major des Invalides, Marc-Antoine Legrand naît à Paris le 30 janvier 1673. Dès 1691, il est comédien en Province à Lyon, et il y reste jusqu'en 1694. Il fit un voyage à Paris, avec son camarade Jean-Raymond Poisson, autre membre de la troupe de Lyon, pour débuter à la Comédie Française, mais après le refus des Comédiens, il part de nouveau à Lyon et puis à Avignon, où il épouse Mlle Géneviève Françoise Le Valois de Champelon, comédienne. En 1701 il est en Pologne, dans la troupe de comédiens français que le roi Erneste-Auguste de Pologne avait rassemblés et dont Angelo Constantini, le Mezzetin de l'ancien Théâtre Italien, était chargé de la direction. Il débute de nouveau à la Comédie Française avant la clôture de Pâque, en 1702 : la mort de Champmeslé en 1701 et la retraite de Roselis au mois de novembre suivant, avaient laissé deux places dans la troupe pour les rôles comiques. Legrand fut appelé à poser sa candidature aux places vacantes. Il fut reçu le 18 octobre 1702, pour doubler Ponteuil, son ancien camarade en Pologne. À la mort de Ponteuil, en 1718, Legrand accéda aux rôles de rois et de paysans dans lesquels son prédécesseur avait brillé. Depuis 1707 les Comédiens Français donnent des pièces de Legrand ; il continua à écrire pour le Théâtre Français jusqu'en 1727. Il meurt le 7 janvier 1728. Deux de ses quatre enfants, Jean-Marc-Antoine Legrand de Belleville et Charlotte Legrand, deviennent également sociétaires de la Comédie Française. Il est le seul comédien et auteur de la Comédie Française à prêter sa plume aux troupes concurrentes, la Comédie Italienne et les théâtres de la Foire. Il eut plusieurs collaborateurs réguliers, parmi lesquels Fuzelier, Riccoboni et Biancolelli.

[544] Jacques-Barthélemy de Laporte (abbé), et Jean-Maire-Bernard Clément, *Anecdotes Dramatiques*, Paris, Veuve Duchesne, 1775, t. III, p. 295.

marginalité. Comme pour Dancourt, la production de Legrand est souvent considérée comme « indigne » de la scène française et elle fait l'objet d'un préjugé défavorable. Il suffit de passer en revue les différents jugements apportés à l'œuvre théâtrale de ce « comédien-poète »[545]. Ainsi pour C. Beauchamps, Legrand « réussissait assez bien dans le genre médiocre ; la plupart de ses comédies ont eu du succès, celle de *Cartouche* et du *Roi de Cocagne* sont de vraies farces »[546]; pour Camusat, toutes les pièces de Legrand sont « mal écrit[es] et versifié[es] », et « des Chansons mieux faites » constituent leur seule valeur[547]. En effet, toutes les pièces de Legrand qu'on a jouées jusqu'en 1718 appartiennent au genre des petites comédies-farces, tantôt en vers, tantôt en prose, faites pour être données à la suite d'une pièce sérieuse, qui ont assez de ressemblance avec ce qu'on appelle des « dancourades ». Et avec Dancourt, Legrand partage le statut d'auteur mineur, ou plus précisément de « fournisseur » de pièces pour la Comédie ; comme Dancourt, Legrand devait sacrifier la gloire personnelle au profit de sa compagnie. Comme le remarque J.-M. Hostiou :

> leur première fonction est d'être « utiles » à la troupe. Mettant leur plume au service de la troupe, ils sont là pour combler les manques et procurer à la hâte un théâtre de « *consommation courante* », c'est-à-dire des nouveautés à faible espérance de vie dont le public est avide[548]

Cette heureuse expression, qui tient d'une logique commerciale, explique fort bien les raisons qui poussèrent ces auteurs à s'engager dans une rivalité avec les autres théâtres. Pour faire un théâtre « lucratif », ou directement motivé par la recherche d'une rémunération matérielle ou d'un profit immédiat, ils étaient contraints à considérer la question de la concurrence dans ses enjeux économiques et esthétiques. Ils étaient donc contraints à se conformer aux goûts du public, à écrire vite et bien, à inventer des formes nouvelles ou à s'emparer de celles de leurs adversaires. Déjà Dancourt avait traité ces questions. Dans le prologue de *L'Opérateur Barry*, joué en 1702, il annonce la volonté de faire un pastiche de la farce française et de l'italienne. Mettant en scène une dispute avec ses camardes Le Comte et Mlle de Champvallon, qui s'opposent à ce projet, il décide de louer le théâtre à l'operateur nommé Barry qui se prépare à représenter sa farce. Devant l'indignation de ses camarades, Dancourt se justifie en évoquant la monotonie du répertoire et la disette du public : « Depuis un mois, nous n'avons pu jouer que cinq ou six pièces que nous avons recommencées quatre ou cinq fois chacun ». C'est seulement par le recours à cette « espèce de nouveauté » qu'était la « Farce d'Opérateur », à « une Dame Gigogne, un Gille, un Gautier Garguille, un Capitan », (Prologue, scène 2), que les comédiens pouvaient compenser la désaffection du

---

[545] Jeanne-Marie Hostiou, « Le théâtre mineur d'une institution majeure : la production des comédiens-poètes à la Comédie-Française (1680-1745) », in *Ecrire en mineur au XVIIIe siècle,* actes du colloque international organisé par Christelle Bahier-Porte et Régine Jomand-Baudry à l'ENS-LSH (Lyon, 11-13 octobre 2007), Paris, Desjonquères, 2009, [p. 349-375],

[546] Pierre-François Godard de Beauchamps, *Recherches sur les théâtres de France : depuis l'année onze cent soixante-un jusques à présent*, Paris : Prault, 1735. p. 310.

[547] François-Denis Camusat, *Bibliothèque Française ou Histoire littéraire de la France*, Amsterdam, Chez Jean Fr. Bernard, 1723, I, p. 200. Des commentaires négatifs persistent aussi aux siècles suivants. À propos du *Roi de Cocagne*, Jules Lemaître écrit que l'écriture de Legrand manque de style, car « il habille assez pauvrement ses plus heureuses inventions » dans *La comédie après Molière et le théâtre de Dancourt*, Paris, Hachette, 1882, p. 246. Des jugements pareils poussent Petitot à exclure *Le Roi de Cocagne* de son *Répertoire du Théâtre Français* en traitant la pièce de « parade indigne ».

[548] Jeanne-Marie Hostiou, « Le théâtre mineur d'une institution majeure », op. cit, p. 352 (nous soulignons).

public. Et encore, dans *La Comédie des Comédiens ou L'Amour Charlatan*, Dancourt reprend son projet de monter un spectacle de type italien sur la scène française pour attirer le public. Antoine de Léris écrit que la pièce

> fut représentée le 5 août 1710, dans un temps où les spectacles de la foire avaient pris tellement le dessus et avaient rendu le théâtre si désert, que les Comédiens Français se trouvèrent dans la nécessité de fermer le leur ; Dancourt crut pouvoir ramener le public par un divertissement qui fit paraître un Arlequin, un Scaramouche et d'autres acteurs Italiens[549].

Comme le remarque André Blanc, « la manière que Dancourt adopte pour défendre sa troupe est ambiguë »[550], car si d'une part l'auteur vise à se faire le défenseur de l'institution française, se contentant de fournir des pièces forts utiles à la trésorerie de la troupe, d'autre part, il ne dédaigne point de s'en prendre avec ses camarades, les accusant, comme le fait Monsieur Guichardin dans *La Comédie des Comédiens*, véritable porte-parole de Dancourt, de vouloir être les seuls à divertir le public, bien qu' « il semble qu'ils prennent à tâche de l'ennuyer », et encore, dit-il, s'ils ont un privilège c'est celui

> de ne rien faire qui vaille, parce qu'ils sont seuls, de mal jouer les anciennes Pièces, et de n'en point donner de nouvelles qui ne soient mauvaises. Voilà un Privilège bien soutenu ![551]

Les critiques que Dancourt dissémine dans ses pièces témoignent du rapport difficile que l'auteur entretient avec les autres membres de la troupe de la Comédie Française ainsi que du rôle fort contradictoire qu'il exerce à l'intérieur de cette institution : auteur de pièces de succès et pourtant jugé indigne. En est-il de même pour Legrand ? Dans ses *Notices*, le marquis d'Argenson signale le talent de Legrand : « fort utile aux comédiens comme auteur, il fournissait de ces farces tant qu'on voulait, et il faut convenir qu'elles sont le meilleur modèle dans ce genre »[552]. Même La Harpe, qui ne manque point de sévérité à l'égard de l'auteur du *Roi du Cocagne*, reconnaît cette capacité de Legrand à composer de bons produits, à se saisir des goûts du public, à les interpréter de façon conforme afin de lui donner ce qu'il aimait davantage. Au reste, écrit-il, « cet auteur-comédien avait une extrême facilité, qui fut souvent une ressource pour ses camarades, plutôt qu'un titre de réputation pour lui ». Il continue :

> Le Grand prenait toutes sortes de formes pour rappeler le public que l'Opéra, les Italiens et la Foire enlevaient de temps en temps à la scène française. C'est alors que Le Grand, pour satisfaire les différentes fantaisies du jour, affichait des nouveautés de toute espèce : des ballets, des pièces à spectacle, comme *Le Roi de Cocagne*, *Les Amazones modernes*, *La*

---

[549] Antoine de Léris, *Dictionnaire portatif des théâtres*, Paris, Jombert, 1763, p. 116. On rappelle que, depuis le départ des Italiens, les amateurs de ces spectacles fréquentaient les spectacles des Foires, qui avec leurs Arlequins et d'autres masques, se prétendaient leurs successeurs.

[550] André Blanc, *Florent Carton Dancourt, (1661-1725) La Comédie Française à l'heure du soleil couchant*, Tübingen : Narr / Paris : édition la Place, 1984, p. 115.

[551] Florent Carton dit Dancourt, *La Comédie des Comédiens ou L'Amour Charlatan,* Scène 5, Acte I.

[552] René Louis de Voyer de Paulmy, marquis d'Argenson, *Notices sur les Œuvres de théâtre*, publié par Henri Lagrave, *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, XLII-XLIII, Institut et Musée Voltaire, Les Délices, Genève, 1966, vol. I, p. 217.

Nouveauté, *Le Triomphe du Temps* »[553]

« Prendre toutes sortes de formes », « satisfaire les différentes fantaisies du jour » pour ramener le public qui avait déserté la Comédie à la faveur des autres théâtres : nous ne pouvons pas mieux dessiner le cadre complet des conditions qui contribuèrent à la création du *Roi du Cocagne*, et qui poussèrent Legrand à piller ouvertement le répertoire forain, ainsi qu'à risquer une pièce d'un goût tant nouveau sur les planches de la Comédie. Certes, ce sont préalablement des raisons de nature économique.

On a déjà fait allusion à la crise des recettes qui frappe la Comédie Française au cours de l'année 1718. Considérant les deux saisons 1717-1718 et 1718-1719, on sait que du 17 décembre 1717, date de la première de la *Métempsycose des amours* de Dancourt, jusqu'au 18 octobre 1718, marqué par la création de l'*École des amants* de Jolly, la Comédie Française ne put offrir aucune nouveauté au public à l'exception de l'*Artaxare* de La Serre, qui n'eut pourtant que six représentations. Il faut attendre le grand succès de l'*Œdipe* de Voltaire en novembre 1718 et la représentation du *Roi de Cocagne* de Legrand en décembre de la même année pour voir d'autres nouveautés à la Comédie. Dans le tableau ci-dessous[554] on voit que sur le total de jours de représentation par saison, le nombre de séances qui ne dépassent pas les 600 livres de recette est considérable. Si l'on tient compte qu'afin de juger le succès d'une pièce on fixe, pour la période qui nous intéresse, le minimum de recette à 550 livres[555], on peut aisément conclure que les Comédiens Français se trouvèrent devoir affronter plusieurs échecs.

Saison	Totale de séances par saison	Nombre des séances entre 0 - 600 livres de recette	Nombre des séances entre 600 - 1000 livres de recette	Nombre des séances entre 1000 - 2000 livres de recette	Nombre des séances qui dépassent les 2000 livres de recette
1717-1718	340	193	82	61	4 (max. 2299 l.)
1718-1719	310	179	58	56	17 (max. 3800 l.)

[553] La Harpe, Paris, « Lycée ou cours de littérature ancienne et moderne » Desprez, 1837, t. II, p. 303. (La première édition, en 18 volumes, date des années 1798-1804). Il faut attendre Schlegel pour voir réhabilité le nom de Legrand. Il s'élève contre l'opinion de La Harpe: « Parmi les contemporains de Regnard figure le comédien Le Grand, qui brilla par ses petites comédies en vers, genre dans lequel les Français ont donné depuis tant de jolies bagatelles. Il a cependant conservé beaucoup moins de réputation que Regnard : on voit avec quel mépris La Harpe l'expédie. J'avoue que j'estimerais fort son talent lors même qu'il aurait écrit autre chose que le *Roi de Cocagne*, farce excellente, folie aimable et pleine de sens, où étincelle cet esprit fantastique si rare en France, et où règne une plaisanterie vive et douce, qui, bien qu'elle aille quelquefois jusqu'à une sorte de délire, ne cesse jamais d'être légère et inoffensive. Elle offre un exemple sensible de la manière dont, en évitant les indécences et les allusions personnelles, il serait facile d'introduire sur notre scène moderne le genre d'Aristophane. Le Grand ne connaissait certes pas le théâtre comique des Grecs, il a donc entièrement dû à son propre génie (je ne crains pas de me servir de ce mot) l'idée d'un genre alors absolument neuf. L'exécution de sa pièce est aussi soignée que celle d'une comédie régulière, classe dont elle est exclue dans l'opinion de ses compatriotes, par le merveilleux du sujet, les changements de décorations et l'introduction de la musique », August Wilhelm Schlegel, *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur* [*Leçons sur l'art dramatique et la littérature*], 23e leçon. Nous nous référons à l'édition d'Edgar Lohner, dans les *Kritische Schrifen und Briefe*, Stuttgard–Berlin–Köln–Mainz, W. Kohlhammer Verlag, 1962, t. VI, pp. 90–91.

[554] On élabore les données chiffrées tirées des Registres de la Comédie Française (Recherche par facette : http://cfregisters.org/fr/nos-données/faceted-browser)

[555] Pour plus de détails voir : Henri Lagrave, *Le Théâtre et le public à Paris, op. cit.*, passim 583-601.

Mais comment interpréter cette baisse des recettes ? Qu'est ce que nous disent ces chiffres ? En entrant dans les détails, on pourrait tirer quelques conclusions. La première concerne la prise en compte du phénomène d'épuisement du répertoire : Molière est encore l'auteur le plus représenté à la Comédie mais pourtant ses pièces registrent les recettes les plus basses pendant les deux saisons. Pour la saison 1717-1718, sur un total de 84 pièces jouées[556], 60 se révèlent des pièces à « faible recette » ; pour la saison 1718-1719, sur un total de 60 pièces, 48 pièces s'attestent au dessous des 600 livres. Encore, pour reprendre le tableau ci-dessus, sur les 193 séances où les recettes ne dépassent pas le seuil de 600 livres, 98 comprennent au moins une ou plusieurs pièces de Molière[557]. Mêmes conclusions pour ce qui concerne les genres dramatiques : la comédie reste le genre le plus représenté, mais c'est la tragédie qui gagne le plus : pour la saison 1717-1718, sur 196 séances dédiées aux comédies, 141 se trouvent encore au dessous de la limite de 600 livres de recette alors que pour la saison 1718-1719, on en a 123 sur 165, ce qui prouve en effet une désaffection majeure du public par rapport à la tragédie dont le nombre des échecs (ou des demi-échecs) s'atteste à un chiffre mineur[558]. C'est, peut-être, parce qu'on ne pouvait pas trouver la tragédie partout, elle était une propriété exclusive de la Comédie Française, alors que, à cette époque-là, on jouait la comédie autant bien au Théâtre Italien qu'aux théâtres de la foire.

Une deuxième réflexion, corollaire de la première, concerne la représentation des nouveautés. Si l'on compare, par exemple, les données relatives aux deux nouvelles pièces représentées à la Comédie aux mois d'octobre et décembre 1718, c'est-à-dire *L'École des amants* de Jolly et l'*Œdipe* de Voltaire, on constate que, abstraction faite de la valeur de l'écriture, de la réputation ou du mérite qui séparent Jolly de Voltaire, les deux pièces gagnent beaucoup de succès. *L'École des amants* de Jolly fut représentée 16 fois, toujours accompagnée d'une tragédie. Or, il est toujours difficile de démêler la question si c'était pour voir Jolly ou Racine que le public courait au théâtre, mais il faut remarquer qu'au cours des cinq premières représentations de *Bajazet* les recettes ne dépassèrent point le 500 livres alors que, au moment où la tragédie de Racine fut représentée avec la comédie de Jolly, les recettes surpassèrent les 2000 livres. Mérite de nouveauté ? Sans doute ; mais à bien y regarder, il y a peut-être d'autres raisons qui expliquent le succès, quoique éphémère, de cette pièce. À l'occasion de sa première représentation, le 18 octobre 1718, le rédacteur du *Mercure* avance l'hypothèse que la pièce de Jolly, ornement de la scène français et spécimen du bon goût, pouvait l'emporter définitivement sur les « Partisans de la Foire » rendant leurs scènes désertes :

---

[556] Il s'agit exactement des pièces représentées en tant que pièce principale de la séance : ce sont 74 comédies et 10 comédies-ballets. Si on ajoute les 87 pièces (69 comédies et 18 comédies-ballets) jouées comme secondes, il s'agit d'un total de 171 pièces du même auteur jouées pendant une seule saison. On atteste la recette la plus faible de la saison à 42 livres pour une représentation double de *L'Ecole des femmes* et *Le Mariage forcé*, pièces jouées le 23 juin 1717. [Source : http://cfregisters.org]

[557] Elles sont ainsi reparties: 15 pièces qui s'attestent entre 0-100 livres de recette ; 36 entre 100-200 l. ; 22 entre 200-300 l. ; 10 entre 300-400 l. ; 9 entre 400-500 l. ; 6 entre 500-600 l. On atteste la recette la plus faible à 42 livres pour une représentation double de L'Ecole des femmes et Le Mariage forcé, pièces jouées le 23 juin 1717. Pour la saison suivante 1718-1719, sur 179 séances qui s'attestent autour de 600 livres de recette, on en avait 66 où l'on joue des pièces du même auteur. Elles sont ainsi reparties : 14 pièces entre 0-100 livres ; 21 entre 100-200 l. ; 12 entre 200-300 l. ; 11 entre 300-400 l. ; 5 entre 400-500 l. ; 3 entre 500-600 l. [Source : http://cfregisters.org]

[558] Pour la saison 1717-1718, seul 45 séances où on joue des tragédies sur 123, et 46 sur 127 pour la saison suivante, n'arrivent pas à dépasser les 600 livres de recette. [Source : http://cfregisters.org]

> Monsieur Jolly qui en est l'Auteur, a détrompé le plus grand nombre des Partisans de la Foire ; qu'on ne pouvoit plus divertir présentement le Public qu'à force de pointes, de plaisanteries et d'équivoques. Ces Messieurs, depuis la représentation de *L'École des amants*, sont revenus pour la plupart de ce préjugé si fatal au bon goût, et au progrès de la véritable Comédie : ils conviennent même à présent, que si les Auteurs du temps avoient assez de talens, pour orner la Scène Françoise des pièces de ce caractère, les Spectacles de la Foire seroient bientôt déserts ou peu fréquentés. Mais, il faut l'avouer, les Comédiens François n'ont pas été heureux depuis quelques années en pièces de Théâtre, et c'est la raison pour laquelle on aimoit autant risquer les vaudevilles de la l'Opéra-Comique, que d'entendre chez le François, de pièces peu intéressantes, si elles étoient nouvelles ; ou usées, si elles étoient anciennes[559].

Sentence ambiguë, que celle du rédacteur du *Mercure* : peut-être que pour déserter les spectacles de la foire, il fallait les déplacer à la Comédie Française ? C'est avant tout en ce caractère « *déplacé* » que consiste le mérite du *Roi de Cocagne* de Legrand : en assistant au spectacle, les spectateurs ne cessent de se demander s'ils se trouvent dans quelques loges foraines plutôt que dans les loges de la Comédie. Si avec *Œdipe* la Comédie Français avait gagné un nouvel classique, et que, avec Voltaire, elle se préparait à remplacer Corneille et Racine, pour ce qui concerne la comédie il s'avèrera fort difficile de remplacer Molière. Car c'est sur le terrain de la comédie que les Comédiens Français ont subit davantage la concurrence des autres théâtres. Pour les battre, il fallait adopter de nouvelles stratégies, composer des pièces d'un goût nouveau. Avec le *Roi de Cocagne*, on voit la querelle des théâtres se déplacer « de la scène judiciaire à la scène théâtrale »[560]. Legrand et les Comédiens Français, au même titre que les Forains, manipulent les référents du conflit pour les tourner à leur avantage. Legrand se prépare à battre les forains « avec ses propres armes ». Mais de toute évidence ce sera encore une fois la mainmise du pouvoir, par l'aide des interdictions et des actes judiciaires, qui causera la fermeture des spectacles forains en octobre 1718, deux mois avant la représentation du *Roi de Cocagne*. Legrand sera le vainqueur, mais les mérites de sa pièce n'ont rien apporté à cette lutte, pas plus que les accusations de grossièreté dont Legrand accabla les forains pour les discréditer aux yeux du public : elles n'étaient plus vraiment pertinentes dans la mesure où il avait lui-même avoué la volonté de les imiter. On partage donc l'opinion de M. Scott Burnet qui retrace dans l'attitude de Legrand traitant les forains en offenseurs du bon goût, moins des convictions esthétiques que des raisons politiques. D'ailleurs, Le Sage, Fuzelier et D'Orneval avaient déjà démontré qu'il était possible de raffiner et d'épurer le comique foraine des éléments triviales et vulgaires qu'il avait eu naguère. Cependant, cette guerre était devenue un

[559] *Le Nouveau Mercure*, octobre 1718, p. 123-124. Selon Barberet, Jolly s'était emparé d'une pièce du même titre que Le Sage, Fuzelier et D'Orneval firent représenter à la Foire Saint-Germain de 1716, Vincent Barberet, *Lesage et le théâtre de la Foire*, Nancy, 1887, p. 43. En plus, selon Loïc Chahine, Fuzelier décida de reprendre *l'École des amants* et le représenter à la foire le 2 avril 1718, « parce qu'on devait jouer incessamment une pièce sous ce titre à la Comédie-Française » (Manuscrit, État des pièces, p. 17). Ce qui preuve que « Fuzelier suit l'actualité des autres théâtres et s'en fait l'écho », L. Chahine, op. cit. p. 73.

[560] « Legrand nie le référent judiciaire de la querelle des théâtres […] parce qu'il fait dire à Thalie qu'elle souhaite « battre la Foire de ses propres armes » : par cette formule, il feint de situer le débat sur le plan esthétique, et non plus sur celui d'un duel administratif et judiciaire fondamentalement inégal » in Jeanne-Marie Hostiou, « De la scène judiciaire à la scène théâtrale : l'année 1718 dans la querelle des théâtres », *Littératures classiques* 2013/2 (N° 81), [p. 107-118], p. 116.

« affaire de métier »[561], une espèce de parti-pris idéologiquement fondé sur la résistance que chacun des acteurs de cette lutte opposait aux tentatives de bâillonnement de l'opposition. Avec le *Roi de Cocagne*, Legrand pousse jusqu'à la limite ce procédé, voire cette stratégie, que Martial Poirson, appelle « mimétique » – et que nous dirions *polémique* – dont la spécificité consiste proprement à prendre les armes des adversaires, à adopter leurs stratégies pour les tourner contre eux. Le fait de porter sur scène ces conflits d'intérêt, de dramatiser les enjeux économiques inhérents au jeu de la concurrence exprime

> l'urgence d'une solution à la crise, voire au déclin des spectacles, tantôt face au maintien anticoncurrentiel des situations de monopole et des réglementations publiques, tantôt face à la multiplication pléthorique de l'offre de spectacle[562].

Pour ceux qui la considéraient utile à grossir les recettes et qu'en bénéficièrent tout en la méprisant, la pièce de Legrand représentait une espèce de mal nécessaire. C'est intéressant de noter à ce propos que si l'accueil dont la pièce a bénéficié chez les habitués et chez les défenseurs du Théâtre Français s'avère être plutôt froid, ainsi que les jugements *grosso modo* critiques, au contraire, chez les forains, la pièce de Legrand était perçue comme une véritable menace, comme un tel outrage qu'elle devint l'objet des satires les plus piquantes et des polémiques les plus outrées[563]. Mais bien au-delà des stratégies commerciales ou des principes utilitaristes, cette pièce représente pour Legrand un espace de liberté où faire primer ses qualités d'écrivain : en manque d'autres signes de légitimation au sein de l'institution à laquelle il appartenait et afin de sortir de la marginalité où le système des hiérarchies l'avait enfermé, Legrand avait bien compris qu'il fallait s'en remettre à la faveur du public. *Le Roi de Cocagne* exprime la volonté de Legrand de revendiquer une place en tant qu'auteur au sein de l'institution la plus importante du théâtre français : cette revendication de nature esthétique s'accompagne à un projet de reconstitution du genre de la comédie, moins régulier par rapport aux normes classiques mais dont l'efficacité et la force comique puissent combler les défauts de la forme. *Le Roi de Cocagne* c'est la première d'un cycle de pièces où Legrand essaye d'illustrer sa propre poétique, de façon inductive, certes, car il n'est point un théoricien, et pragmatique aussi, car elle dérive d'un souci constant d'adapter les formes dramaturgiques aux exigences du théâtre auquel il appartient. Ainsi dans le prologue de *La Chasse au cerf*, à Mlle Dufresne qui craint que cette comédie ne contienne des scènes « un peu trop badines et trop folâtres pour notre théâtre », Legrand en personne répond : « Plaisant scrupule ! Mais c'est avec des pièces dans ce goût-là que les autres théâtres vous ruinent les trois quarts de l'année » (scène 3). Et il continue en soutenant la cause d'une nouvelle comédie :

LEGRAND

---

[561] J'emprunte l'expression à Barberet qui l'utilise pour décrire la place prépondérante que Le Sage a donnée à la satire contre les Comédiens Français dans les pièces foraines, satire qu'il appelle proprement "affaire de métier". Vincent Barberet, *Lesage et le théâtre de la Foire*, Genève, Slatkine reprints, 1970, p. 32.

[562] Martial Poirson, *Spectacle et économie à l'âge classique*, *op. cit.,* p. 144

[563] On a vu dans *Le Rappel de la Foire à la vie*, Le Sage, Fuzelier et d'Orneval accuser la Comédie Française de donner des pièces dans le goût de la foire, comme dans le cas du *Roi de Cocagne*, afin de gagner la faveur du public. Les auteurs forains dénoncent encore ce transformisme et ces tentatives de pillage de la part des auteurs et comédiens du Théâtre Français prenant directement pour cible Legrand, dans une pièce de 1726 intitulés *Les Comédiens Corsaires*.

> On pourra la trouver mauvaise, mais peut-être on y rira ; et, si l'on y rit, on y reviendra : et j'aime mieux cela que ces grandes pièces ennuyantes, vantées par quelques beaux-esprits amis de l'auteur, parce qu'elles sont dans toutes les règles d'Aristote ; le public n'en dit point de mal, mais il ne les voit pas deux fois[564]

M. Scott Burnet, dans son étude sur l'auteur reconnaît le 1718 comme la date qui a marqué un tournant dans la carrière de Legrand. Commençant à travailler sur une série des pièces qui dramatisent la rivalité avec les théâtres forains, il développe en même temps un style plus personnel, et s'engage dans une véritable entreprise de rénovation du répertoire comique : choisir des sujets d'actualité où la satire de mœurs se mêle à la critique littéraire ; donner plus d'importance à l'intrigue ; développer le pouvoir comique du travestissement burlesque et de la parodie ; exploiter toutes les ressources du spectaculaire, musiques, machineries, danses et divertissements ; forcer les limites de l'illusion par le recours aux éléments d'une théâtralité exhibée, le merveilleux, l'allégorie, le jeu du « théâtre dans le théâtre ». Peut-être que ce sont tous ces éléments qui contribuent à donner, chez ses contemporains, l'impression d'un spectacle trop riche et trop vil, d'une plénitude trop baroque ou encore d'une attitude trop démystifiante.

II.1.1 *Le Roi de Cocagne* de Marc-Antoine Legrand à la Comédie Française

Le 31 décembre 1718, les Comédiens Français firent représenter *Le Roi de Cocagne* de Marc-Antoine Legrand, une comédie d'intrigue en trois actes et vers libre qui mêlait hardiment féerie, satire, burlesque et parodie. Mais ce qui, aux yeux des spectateurs, contribuait le plus à faire paraître *Le Roi de Cocagne* une imitation des pièces de la foire, était la grande importance qu'y avaient les décors exotiques et les machines compliquées, les divertissements et la musique[565]. Le registre de la Comédie pour la saison 1718-1719, nous apprend que, outre les « frais journaliers » de la pièce, qui à cette époque ne dépassaient pas les 120 livres par représentation, les comédiens retirèrent de la recette, pendant les dix premières représentations du *Roi de Cocagne*, la somme de 4.100 livres environ « pour la dépense de la pièce »[566]. Il faut donc imaginer que la pièce prévoyait un grand apparat de mise en scène, comme on peut le constater grâce à une simple lecture superficielle des didascalies et des indications scéniques qui accompagnent le texte lors de sa parution. Après le prologue où les acteurs jouent « *au pied du Mont Parnasse entouré d'un bourbier* », le théâtre s'ouvre au Pays de Cocagne. À la scène II, déjà le théâtre change, et on voit un « *Palais bâti de sucre dont les colonnes sont sucre d'orge, et les ornements de fruits confits* » ; à la scène 3, une symphonie accompagne l'entrée du Roi : le théâtre change encore et à la scène 4 on représente un jardin magnifique où plusieurs Nymphes sous l'aspect de Fleurs dansent en hommage au Roi. Les deux dernières actes se passent dans un Salon magnifique : à la scène 8 de l'acte II, pendant le dîner du Roi, on entend un air de

[564] *La Chasse du cerf*, « Prologue », scène 2, in *Œuvres de Le Grand, comédien du roi. Nouvelle édition revue [par l'abbé J. de la Porte],* Paris, Compagnie des libraires associés, 1770, t. IV, p. 144. Pièce représentée pour la première fois à la Comédie Française le 14 octobre 1726.

[565] Il faut préciser que la musique est composée par Quinault l'aîné et Baudron. Comme on lit dans la lettre dédicatoire que Legrand place en tête de l'édition, la pièce a été commandée par le Duc de Bourgogne pour servir de divertissement à l'occasion d'une fête au château de Chantilly. N'étant pas prête pour l'occasion, Legrand y ajoute un prologue et la donne aux Comédiens Français avant de la faire publier chez Ribou en 1719.

[566] Données tirées des Registres de la Comédie Française [http://cfregisters.org/fr/projet]

symphonie sur lequel les habitants du Pays de Cocagne font leur entrée : « *Les Silphes et les Salmandres, descendent du ciel, et apportent les mets que les Undains et les Gnomes servent sur table. Plusieurs fontaines de vin coulent au buffet, et tombent dans des cuvettes* ». Un divertissement final conclue la pièce où « *plusieurs habitants de Cocagne et plusieurs Etrangers de diverses Nations arrivent en dansant* ». Pour son caractère enjoué, ainsi que pour le faste de la mise en scène, la pièce s'insère parfaitement dans la tradition des spectacles et divertissements destinés aux fêtes royales ; en effet les Registres de la Comédie attestent, le17 février 1719, une représentation extraordinaire de la pièce au Louvre, devant la Cour et pour l'amusement du jeune Louis XV.

À la Comédie Française, la pièce fut représentée toute seule dix fois, au cours du mois de janvier 1719[567]. La nouveauté des divertissements, de la musique et des danses a dû l'emporter, aux yeux des critiques, sur les mérites de l'intrigue, si l'on considère que le peu de commentaires sur la pièce, donnés par les journaux de l'époque, ne retiennent que quelques jugements sur leur exécution. Dans l'article du *Nouveau Mercure*, en occasion de la première représentation le 31 décembre 1718, le rédacteur écrit : « Le seul titre de cette comédie annonce que c'est une Pièce remplie de divertissements, et d'un Spectacle très amusant. Elle a paru bien écrite, et l'on y a remarqué quantité de traits qui font honneur à l'Auteur. Les airs de la composition de M. Quinault, ne font pas un des moindres ornements de cette pièce »[568]. Encore à l'occasion d'une reprise de la pièce en 1725[569], le rédacteur du *Mercure* écrit :

> Elle n'eut pas un grand succès. À la vérité, elle est un peu dans le goût de la Farce, mais du reste elle est très-ingénieusement imaginée, et les plaisanteries qui sont en grand nombre, excitent des éclats de rire. Quelques couplets de Chanson sont très-jolis, et la Musique qui est du sieur Quinault, fait beaucoup du plaisir. Le sieur Poisson y joue le principal rôle d'une manière inimitable. Le sieur Dufresne et la D^lle^ Quinault sa sœur y dansent une Musette avec beaucoup de grâce[570].

C'est au Prologue, métathéâtral et allégorique sur l'exemple des pièces de la foire, que Legrand confie le soin d'exposer son projet esthétique, essayant de préparer le public à des pièces d'un goût nouveau[571]. Il met en scène Thalie, la Muse Triviale (celle de la Foire) et

---

[567] À partir de la onzième représentation, elle est accompagnée d'une farce de Molière ou des *Plaideurs* de Racine, pour un total de 19 représentations. Comme 1er pièce : 31 décembre 1718 : recettes 1748 livres – 2 janvier 1719 : r 1237 l. – 5 jan : r 793,10 l. – 6 janvier : r 1712 l. – 8 janvier : r 1355 l. – 10 janvier : r 766 l. – 12 janvier : r 854 l. – 14 janvier : r 1375 l. – 16 janvier : r 576,10 l. – 18 janvier : r 1378 l. Comme 2e pièce : 20 janvier (+ L'Ecole de femmes) : r 604 l. – 22 janvier (+ Le Grondeur) : r 1592 l. – 24 janvier (+ George Dandin) : r 554 l. – 28 janvier (+ Monsieur de Pourceaugnac) : r 782,10 l. – 31 janvier (+ Les Plaideurs) : r 611,10 l. – 2 février (+ L'Amour médecin) : r 578 l. – 5 février (+ Les Fourberies de Scapin) : r 1260 l. – 7 février (+ Ecole des maris) : r 497 l. – 21 février (+ Le Grondeur) : r 1348,10) l. [Source : http://cfregisters.org/fr/nos-données/faceted-browser]

[568] *Le Nouveau Mercure,* décembre 1718, p. 199.

[569] De 1721 à 1725, le *Roi de Cocagne* eut un total de dix-sept représentations, dont douze en 1725. En 1741 elle fut donnée à l'Opéra, dans une représentation où figurent les troupes réunies de ce théâtre, de la Comédie Francaise et de la Comédie Italienne, et où la Sallé dansa. Le compte rendu détaillé donné par le *Mercure* à l'occasion de cette représentation témoigne du soin consacré à la mise en scène de la pièce, dans laquelle la partie musicale avait la plus grande importance du fait que des airs et des danses d'autres pièces étaient intercalés dans les intermèdes.

[570] *Le Mercure* juin-juillet 1721 p. 199. Voir aussi *Mercure* août 1725, p. 1870; septembre 1725, p. 2065.

[571] L'édition de la pièce en 1719, remporte le jugement de Danchet, le censeur chargé de lire la comédie avant

trois poètes, Géniot, Plaisantinet et La Farinière : la scène s'ouvre au pied du Mont Parnasse, « entouré d'un bourbier ». Déjà la désignation du lieu renvoie à la structure verticale et stratifiée du système hiérarchique des genres dramatiques. Le Parnasse n'est qu'une allégorie de la République des Lettres : le sommet c'est le règne éclairé d'Apollon et de ses Muses, des « grands genres », alors que le « bourbier » désigne le monde bas, lieu d'exil, d'impureté et d'ordure. Géniot, auteur dramatique « rempli des préceptes d'Horace », aspire à monter au sommet du Mont Parnasse mais il craint de se « noyer dans le maudit bourbier, où quantité d'auteurs ont déjà fait naufrage ». Dès le commencement de la pièce, Legrand semble suggérer la clef qui constitue le système herméneutique de la pièce : cette dialectique du haut et du bas, et toutes les correspondances qu'elle déclenche dans le tissu allégorique de la pièce, s'avèrent être donc fondamentales. Quand la Muse Triviale apparaît, sortant du bourbier, toute recouverte de boue, Géniot de plus en plus effrayé la prend pour un monstre, là où la monstruosité ne fait que renvoyer à ce qu'il y a d'irrégulier, de désordonné, d'hybride dans le monde :

LA MUSE

Un monstre, parlez mieux,
Je suis la Muse Triviale
Qui du beau milieu de la halle
N'ai fait qu'un saut jusqu'en ces lieux.

GÉNIOT

Ah Madame la Muse !
Je vous demande excuse,
Ma foi je ne vous connais pas ;
Et même plus je vous regarde,
Plus je vous crois Muse bâtarde.

LA MUSE

Tout ce qu'il vous plaira, mais j'ai fait du fracas,
Pour moi l'on a souvent abandonné la Scène
De Thalie et de Melpomène,
Et même en dépit d'Apollon
Je me suis établie au pied de ce vallon.

La référence à la bâtardise exprime clairement la nature et l'identité de cette Muse. Le terme « évoque un mélange de dégénérescence et de défaut d'identité. Dire d'une chose qu'elle est abâtardie, c'est la présenter comme dérivation dégradée d'un modèle originairement pur » [572]. Mais il évoque aussi une « association entre éléments hétéroclites, c'est-à-dire, au fond, n'appartenant pas à la même catégorie arbitrairement prédéfinie »[573]. Elle préserve sa valeur

---

qu'elle pût être imprimée : « J'ai lu par l'ordre de Monseigneur le Garde des Sceaux, *le Roi de Cocagne*, Comédie. L'auteur lui-même a fait assez *connaître par son Prologue quel a été son dessein* ; j'ai trouvé qu'il l'avait bien rempli. Les représentations de cette Pièce ont amusé et diverti le Public ; et je crois que l'Impression ne lui fera pas moins de plaisirs. Fait à Paris ce 27 février 1719. *Signé* DANCHET » (nous soulignons).

[572] Gérard Loubinoux, « La scène bâtarde : un intitulé problématique ? » dans *La scène bâtarde: entre Lumières et romantisme* par Philippe Bourdin et Gérard Loubinoux, Service Universités Culture, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2004, p. 9

[573] *Ibidem*

alternative, entre Thalie et Melpomène. C'est là « le fracas » que la Muse provoque : s'installant au pied du Mont « en dépit d'Apollon » elle en contamine la pureté, c'est-à-dire elle contrevient à la règle bien intégrée qui veut que l'on ne mélange pas les genres. Le dialogue suit : Géniot, encore déconcerté par cette rencontre inattendue, demande à la Muse Triviale par l'aide de quoi elle a pu acquérir « tant d'honneurs ». La Muse Triviale l'interrompt subitement :

LA MUSE

Ne parlons point d'honneurs, j'en ai fort eu je pense,
Je ne dois même ma naissance
Qu'à certaine espèce d'auteurs
Qui n'ayant jamais pu jouir des avantages
De voir achever leurs ouvrages
Sur un Théâtre réglé,
Du bon goût du public ont enfin appelé
Au Tribunal peu sévère
De la Scène forestière :
C'est là que sans peur des sifflets,
Ils ont su se donner carrière,
Et se dédommager de leurs mauvais succès,
D'une manière libre autant qu'extravagante.

Dans cette région de dissemblance, l'opposition entre les deux figures s'exprime par l'assomption d'un langage antithétique : il ne s'agit point d'honneur, cette vertu à la fois esthétique et morale qui obsède les hommes de théâtre et des lettres, le mérite de cette Muse dérive du simple fait de *plaire*, de captiver le « bon goût du public » ; c'est au « Tribunal peu sévère de la scène forestière » que ces auteurs, bannis du « Théâtre réglé », se refugient et « sans peur des sifflets » et « de manière libre » trouvent le moyen de s'exprimer. C'est l'un de ces réfugiés qui fait son entrée à la scène suivante (scène 2) : « Je vois un de mes Héros », dit la Muse Triviale en introduisant Plaisantinet à l'instar des êtres nobles de l'épopée. Il se vante de sa nouvelle production, petites bagatelles et plaisanteries légères, rassemblées dans son « sottisier » :

PLAISANTINET

Bonjour, Muse charmante,
Oh ! Parbleu cette fois je me suis surpassé,
Et de moi vous serez contente.
J'ai dans mon sottisier avec soin ramassé
Proverbes, quolibets, contes du temps passé,
Dont j'ai su composer une pièce plaisante.
Pour le coup le Cothurne en sera terrassé.

Ensuite, le favori de la Muse Triviale cherche à dissuader Géniot d'écrire pour le Théâtre Français :

PLAISANTINET

Ma foi, mon pauvre ami, vous aurez de la peine
Sur le Théâtre où vous voulez monter,

Pour attirer du public les suffrages
Il ne faut que de bons ouvrages,
La médiocrité ne le peut contenter

GÉNIOT

De la façon dont vous m'en parlez là
Le public a peu d'indulgence,
Et pour le contenter il faut que la science
Egale le génie. Où rencontrer cela ?
Où trouver un Auteur qui puisse…

De cet affrontement, deux principes de composition poétique se profilent déjà : d'un côté, l'éloge de la médiocrité, celui de Plaisantinet qui veut « terrasser » le cothurne à coups de ridicule ; de l'autre côté, l'éloge de la perfection, union rare de science et de génie, à la quelle Géniot aspire, bien qu'il reconnaisse l'impossibilité d'y parvenir. C'est plutôt La Farinière, le troisième des auteurs dramatiques dont l'image est calquée sur celle du poète May[574], qui ambitionne d'incarner cette aspiration à la hauteur. Il prétend relancer le théâtre désormais « abattu » – la Comédie Française – mais surestimant ses capacités il fait enfin preuve d'une vanité insolente et presque ridicule :

LA FARINIÈRE

J'ai surpassé Corneille, et Racine, et Molière,
J'ay traduit des Auteurs pleins de difficultés,
Et mon savoir portant leurs ouvrages aux nues,
J'ai fait dans leurs Ecrits voir cent mille beautés
Qu'ils n'avaient pas, peut-être, eux-mêmes bien connues.
Enfin pour éviter un discours superflu,
Vous voyez le Phoenix, le seul Auteur illustre
Qui puisse au Théâtre abattu
Rendre aujourd'hui son premier lustre.

GÉNIOT

Ma foi vous vous moquez de nous,
Depuis plus de trente ans vous tenez ce langage,
Sans que jusqu'à présent il ait paru de vous
Sur le Théâtre aucun ouvrage.

[574] « Dans le Prologue de cette Comédie, il y a un Poète nommé la Farinière dont l'original étoit un homme très-connu sous le nom de Poète May. Il avoit composé une trentaine d'ouvrages, tant tragiques que comiques, sans avoir pu réussir à en faire un qui pût soutenir la représentation. Il étoit toujours poudré à blanc. La peinture étoit si ressemblante, que le Poète May s'en plaignit au Lieutenant de Police ; mais sans aucun succès. La Thorillière père, qui représentoit ce rôle, pour apaiser le Poète May, le *conduisit* dans un Cabaret ; et, pour consommer la réconciliation, lui fit boire beaucoup de vin de Champagne, qui le mit dans un état à ne plus rien sentir : on le coucha dans un lit du Cabaret ; on prit ses habits, et la Thorillière représenta son rôle avec les propres vêtements de ce Poète » in Jacques-Barthélemy de Laporte (abbé), et Jean-Maire-Bernard Clément, *Anecdotes Dramatiques op. cit*., t. II, p. 142 « La Thorillière, acteur de la Comédie, renforça le réalisme du personnage en portant sur la scène les habits de May lui-même. May n'apprécia pas cette plaisanterie autant que le public, et s'en plaignit à la police, qui ne fit rien pour lui obtenir justice. Cependant les comédiens eux-mêmes, regrettant l'action de la Thorillière, décernèrent à May une pension annuelle de trois cents livres. Laporte et Clément ajoutent qu'il gagna aussi vingt louis en paraissant dans le spectacle en personne à l'occasion de la représentation de la pièce devant le Roi et la Cour » in Mary Scott Burnet, *Marc-Antoine Legrand, acteur et auteur comique*, Paris, Droz, 1938, p. 94.

Ainsi viennent d'être ébauchés les profils des trois auteurs qui correspondent à autant de stratégies de composition et de typologies d'écriture dramatique : Plaisantinet est le double dégradé et caricatural de l'auteur forain, soumis à la logique mercantile et prêt à revendiquer sa fortune plus que sa gloire ; au contraire, La Farinière incarne le poète glorieux, une version « déformée et risible de l'*ethos* de l'auteur aristocratique qui adopte une posture d'amateur rendue possible par sa position de nanti en déconnectant sa pratique artistique de toute réalité économique »[575]. On trouve enfin Géniot, qui s'avéra être le véritable double de Legrand. Ainsi l'auteur présente à son public les trois voies contre lesquelles il s'était heurté avant la composition de cette pièce. Il pouvait choisir, se déguisant en Plaisantinet, de choquer les bienséances, de céder aux attraits d'un public qui goûtait la grossièreté mais, par là, il risquait de se rapprocher de la marginalité ; il pouvait faire comme La Farinière : se tenir dans la ligne de continuité des auteurs illustres de la tradition sans jamais pourtant les surpasser ; ou encore, il pouvait faire comme Géniot, figure médiane, enfermé dans la perplexité, qui recherche le juste milieu, faisant intervenir conjointement, les questions de la mesure et de l'outrance, de l'équilibre et de la disconvenance, du mélange du haut et du bas, et les déployant de façon polysémique. C'est donc pour justifier et avaliser ses propos esthétiques que Legrand met en action, par le truchement de ses *avatars* possibles, toutes les différentes pratiques dramaturgiques. Ainsi la question se pose : quelle voie faut-il enfin entreprendre ? C'est Thalie qui vient dissiper le doute : la comédie peut encore regagner « les charmes qui l'accompagnaient autrefois ». Quand la Muse du Parnasse fait son apparition sur scène (scène 4), la Muse Triviale s'abîme dans le bourbier car elle ne peut soutenir l'aspect enjoué de la Muse du Parnasse : « un noir pressentiment me dit qu'elle va plaire » dit la Muse Triviale, prise dans une « terreur panique ». Se préparant à concurrencer avec sa rivale, Thalie compte sur cette capacité renouvelée de plaire :

LA FARINIÈRE

À votre seule approche, adorable Thalie,
Vous avez fait rentrer ce monstre en son néant,
Sans doute que la Comédie
Va reprendre le pas qu'elle avait ci devant.

THALIE

Je ne puis tout d'un coup lui rendre tous les charmes
Qui l'accompagnaient autrefois ;
Cette Muse au Parnasse a causé mille alarmes ;
Il faut, si nous voulons la réduire aux abois,
La battre de ses propres armes[576],

[575] Jeanne-Marie Hostiou, *Les Miroirs de Thalie. Le Théâtre sur le théâtre et la Comédie Française (1680-1762),* Paris, Classique Garnier (à paraître), p. 487

[576] Ce propos est à l'opposée de celui que Dancourt fait exposer à Thalie dans le prologue de *Céphale et Procris,* comédie en 3 actes en vers, avec prologue et divertissements, et musique de Gilliers, représentée à la Comédie Française le 17 octobre 1711 (éd. Paris, Ribou, 1711) :

J'ai triomphé d'un monde d'ennemis,
Et malgré d'injustes cabales
Avec les Muses Triviales
On ne reverra plus Thalie en compromis

Je veux la repousser avec des propres traits.

Voilà le but : elle veut enfin battre la Muse Triviale « par ses propres armes ». Les alarmes que la Muse Triviale a causées ne semblent plus effrayer Thalie : elle s'engage à renouveler la Comédie en imitant la forme, les thèmes, les attractions et le goût de cette écriture mineure qu'est celle de la Foire.

Il me faut pour cela quelque pièce bouffonne
Qui soit dans le goût à peu près
De celle qu'elle donne.
Le public la prendra comme un amusement,
En attendant qu'on lui présente
Quelque pièce excellente
Digne de mériter son applaudissement.

Legrand entame ce processus d'émulation et imitation qui contribua à faire évoluer irrévocablement le genre de la comédie. *Le Roi de Cocagne* marque un tournant dans la carrière de Legrand autant que dans l'histoire du répertoire de la Comédie Française. La pièce de Legrand s'insère à bon droit parmi les productions du « théâtre mineur » au sein d'une « institution majeure » sur lesquelles Jeanne-Marie Hostiou s'est attardée dans un article très intéressant. Ces « comédiens-poètes », dont Legrand est une figure exemplaire, se font « les vecteurs des mutations de l'esthétique officielle », ils produisent un « théâtre qui met en crise les valeurs du théâtre subventionné des Comédiens du Roi […], un théâtre marginal, en important sur la scène française des productions étrangères aux canons de l'esthétique classique portée par l'institution »[577]. Bien conscient des aspects novateurs et de la portée inouïe de son propos, Legrand se soucie de désamorcer les critiques éventuelles et cherche donc à nuancer les raisons qui l'avaient poussé à composer cette pièce au style nouveau.

Thalie avait annoncé « une pièce bouffonne » dans le goût de la foire : il fallait donc trouver un auteur digne de cette tâche. Les trois auteurs se présentent devant la Muse proposant chacun son projet. La Farinière, exprimant le point de vue des « grands et sérieux esprits », se refuse, et incite la Muse à aller trouver « pour un tel badinage, des esprits du plus bas aloi ». Plaisantinet est prêt à offrir ses pièces, mais Thalie les repousse ; elles sont trop enclines à la « gaillardise » et à l' « obscénité » :

THALIE
En retrancheras tu ces mots à double entente
Dont le bon goût murmure, et la pudeur rougit ?
Je suis Muse enjouée, et non pas insolente.

Elle continue :

THALIE

[577] Jeanne-Marie Hostiou, « Le théâtre mineur d'une institution majeure : la production des comédiens-poètes à la Comédie-Française (1680-1745) », op. cit. p. 356.

Comment tu ne peux faire rire
Sans offenser l'honnêteté ?
Tu ne peux composer une pièce amusante,
Enjouée et divertissante,
Sans grossière équivoque et sans obscénité ?

Thalie confie enfin à Géniot le soin de composer la pièce dont elle rêve :

GÉNIOT

Allez, Muse, laissez le dire,
Il suffit, j'entreprends ce que vous demandez,
Et sans faire rougir, j'espère faire rire
Si vous me secondez.
Je vais donc m'égayer dans le goût de la foire,
Je pourrai l'attraper, du moins j'ose le croire,
Dussé-je voir nos grands et sérieux esprits
Accoutumés à contredire,
Me demander raison de les avoir fait rire,
J'aurais toujours rempli le projet entrepris.

Des trois auteurs, Géniot s'avère être le véritable porte-parole de Legrand. C'est lui qui exprime en quelque sorte l'art poétique du dramaturge et comédien français. Géniot annonce la pièce : il s'agit de l'histoire du *Roi de Cocagne*. Par cette pièce, Géniot, inspiré par Thalie, envisage de mettre en œuvre une nouvelle idée du comique :

GÉNIOT

Allons, Muse, il est temps, ne m'abandonnez pas,
Déjà vous m'inspirez du badin, du folâtre,
Du bouffon.

Dans les vers finals (scène 6), Thalie fait ses dernières recommandations à Géniot : « Garde-toi de tomber dans le bas » dit-elle. Le risque de s' « embourber » est grand, car « le bas et le bouffon se ressemblent assez ». Mais qu'est ce que cela signifie ? L'avertissement sévère de Thalie met en garde l'auteur, est-il donc possible, même en s'« égayant dans le goût de foire », de « faire rire » le public sans pour autant le « faire rougir », en somme de le « faire rire sans offenser l'honnêteté » ? Le caractère prescriptif des répliques de Thalie, cette mise en garde continuelle, laisse entrevoir un certain flottement à l'égard du rire. En tant que métadiscours, ce prologue ce place donc au centre du débat autour de la question du rire, au moment où l'on assiste à une remise en cause, de plus en plus insistante au début du siècle, des codes esthétiques et sociaux hérités d'un autre âge. Comment faire pour concilier les préceptes esthétiques liés à l'éthique classique de l' « honnêteté » avec la pratique rieuse qui dérivait du modèle étranger et dévergondé des faubourgs de la Foire ?

Déjà Molière s'était convaincu que c'était « une étrange entreprise que celle de faire rire les honnêtes gens »[578], ces esprits raffinés qui répriment les éclats des rires parce qu'ils sont propres du peuple. Dans le prologue, Thalie avait fait sa critique à Plaisantinet en

[578] C'est Dorante qui prononce cette phrase dans *La Critique de l'École des femmes* [1663], scène 6, *Œuvres complètes, op. cit.,* t. 1, p. 661.

condamnant les mots à « double entente » et les « équivoques grossières ». Pour la Muse du Parnasse, toutes plaisanteries obscures se révèlent incompatibles avec l'esprit d'un « fine raillerie ». L'auteur rapporte ici l'un des principes fondamentaux de l'esthétique du rire mondain et galant : celui de la *sociabilité*, tel que Anne Richardson l'expose dans son étude sur le rire des Lumières. Le « mot cryptique » et l' « équivoque » sont proscrits en raison de leur caractère intraduisible et hermétique, car dans cette communauté rieuse à la quelle l'honnête homme se flatte d'appartenir, « la prise en compte de l'autre est fondamentale […]. La bonne raillerie doit s'appuyer sur un même réfèrent linguistique et culturel »[579], c'est-à-dire supposer une la relation de correspondance entre un style, un genre et son public. C'est ce que Boileau confirme dans son *Art Poétique* quand il tonne contre ce « Parnasse qui parle le langage des Halles » exhortant les beaux esprits à « laisser le burlesque aux plaisants du Pont-Neuf »[580] :

> Quoique vous écriviez, évitez la bassesse.
> Le style le moins noble a pourtant sa noblesse.
> Au mépris du bon sens, le Burlesque effronté
> Trompa les yeux d'abord, plut par sa nouveauté.
> On ne vit plus en vers que pointes triviales.
> Le Parnasse parla le langage des Halles.
> Apollon travesti devint un Tabarin.
> Cette contagion infecta les Provinces,
> Du Clerc et du Bourgeois passa jusques aux Princes.
> [...] Mais de ce style enfin la Cour désabusée,
> Dédaigna de ces vers l'extravagance aisée,
> Distingua le naïf du plat et du bouffon,
> Et laissa la province admirer le Typhon. [...]
> [...] Que ce style jamais ne souille votre ouvrage
> Imitons de Marot l'élégant badinage
> Et laissons le burlesque aux plaisants du Pont-Neuf.

Dans la première préface du *Lutrin*, Boileau se glorifiait en tant qu'inventeur d'un « burlesque nouveau en notre langue », se plaçant implicitement, mais très clairement, à l'opposé de Scarron. En traitant de sujets bas dans le style noble, procédé inverse de celui qui traite de sujets nobles dans le style bas, Boileau gardait l'élégance du langage, il affirmait la suprématie des mots sur les choses, et remplaçait la grossièreté par une forme de badinage « marotique », moins subversif et provocant par rapport aux codes éthiques et esthétiques de l'honnête homme, et dont il souligne la « gentillesse d'esprit ». Ce que Boileau qualifiait de dégoûtant et de détestable c'était exactement cette propension du « burlesque » à envahir, à infester – c'est « une contagion » écrit-il –, c'est-à-dire à introduire une confusion dans le classement hiérarchique[581].

---

[579] Anne Richardson, *Le Rire des Lumières*, *op. cit.*, p. 91-92. Les vers de Legrand renvoient aux préceptes de cette « gaieté sociale » qu'on appelle *raillerie* et que Bellegarde a remarquablement exposée dans ses *Réflexions sur le ridicule* : « Nous ne sommes plus au temps des turlupinades, des jeux de mots, des équivoques et paroles à double sens ; on a banni du commerce des honnêtes gens ce galimatias et ces fausses plaisanteries ».

[580] Nicolas Boileau, *Art poétique* [I, v. 79-84 et 95-97].

[581] Cet argument du renversement des hiérarchies est très bien expliqué par le recours réitéré à la métaphore des Géants et de Nains, qu'on trouve dans plusieurs textes de la littérature burlesque. C'est Marc Fumaroli dans la préface à l'anthologie sur la querelle des Anciens et de Moderne, qui qualifie le rire burlesque en tant que

Or, n'est-ce pas proprement cette espèce de confusion de genres que Legrand envisage quand il fait représenter sa « pièce bouffonne » au Théâtre Français ? Qu'il existait donc une distinction, que la tradition savante avait bien marquée et dont Legrand était fort conscient, entre le bon et le mauvais burlesque tout comme entre le « bon rire » et le « rire méchant », ou encore entre les bonnes précieuses et les précieuses ridicules, c'est un fait à retenir. Utilisant les armes de la parodie[582] et du travestissement, où il mêle les registres de la farce et de l'épopée, de la satyre et du merveilleux, Legrand fait son choix esthétique : celui de la variété, du mélange, en d'autres termes, du burlesque. Selon Francis Bar :

> la recherche systématique de la variété et de l'inattendu, le style factice et comme bariolé qui résulte de l'amalgame de tant de procédés sont spécifiques du genre burlesque tel qu'il a été pratiqué en France au XVIIe siècle[583]

Le burlesque se définit donc comme une catégorie *transgénerique* dont l'effet comique tient précisément à ce qu'il pratique un mélange des différents genres canoniques. Dans *Le Roi de Cocagne*[584] Legrand ne se content pas de travestir l'épopée, il y ajoute le ton de la farce.

---

manifestation du rejet de l'éthique héroïque : des nains qui se permettent de se moquer des géants, et qui ne peuvent plus que parodier, caricaturer, tourner en ridicule, ce qu'ils ne peuvent plus imiter. Mais cette métaphore issue de la *gigantomachie*, on la trouve également chez Scarron, pour qui la « Muse Burlesque » a l'art de faire « d'un petit Nain un Typhon », c'est-dire qu'elle a l'art de renverser le monde. C'est cette attitude irrévérencieuse et provocatrice, qui renvoie au bouleversement des relations hiérarchiques que le burlesque met en ouvre et qu'on désigne comme héritage de l'esprit frondeur, que Boileau ne peut que dédaigner. En serviteur zélé du pouvoir, Boileau ne pouvait que réagir face à cette tentative de bouleversement de l'ordre établi, symbolisée par l'histoire de Typhon, face à cette révolte des géants contre l'Olympe. Voir : *La Querelle des Anciens et des Modernes, XVIIe-XVIIIe siècles,* précédé de « Les abeilles et les araignées », essai de Marc Fumaroli, suivi d'une postface de Jean-Robert Armogathe, « Une ancienne querelle », éd. établie par Anne-Marie Lecoq, Paris, Gallimard, « Folio classique », 2001, et Claudine Nédélec, « L'invention du burlesque : de Marc Fumaroli à Boileau, aller et retour », *Les Cahiers du Centre de Recherches Historiques,* 28-29 | 2002.

[582] Legrand sera ensuite l'auteur de deux des meilleures parodies écrites pour la Comédie Italienne (*Agnès de Chaillot*, parodie de *Inès de Castro* de la Motte, et *Le Mauvais Ménage*, parodie de *Mariamne* de Voltaire). Dans le *Roi de* Cocagne, il montre déjà son talent et son goût pour le genre. À la scène V, Géniot dit :

> Pour ne point perdre temps et hâter mon ouvrage,
> J'emprunterai selon l'usage,
> Par ci par-là des vers tout faits
> Ou dans Racine ou dans Corneille,
> Pour le Roi de Cocagne ils viendront à merveille.

[583] Francis Bar, *Le genre burlesque en France au XVIIe siècle, étude de style*, Artrey, 1960, introduction, p. XXXIII.

[584] Voici l'argument de la pièce : Philandre, « Chevalier Errant », et Lucelle, sa belle, avec leurs deux suivants Zacorin et Guillot, ont été rescapés d'un naufrage par l'intervention d'Alquif, « divin magicien », qui enfin les conduit au pays de Cocagne. Ils sont accueillis par Bombance, courtisan du Roi, qui leur présente les atouts du pays et leur promet la protection de son maître. Ils seront présentés au Roi qui promet de donner asile aux étrangers. Il donne un divertissement où toutes les fleurs font leur entrée, leur montrant les merveilles du Pays de Cocagne où tous sont heureux. Mais quand le Roi voit Lucelle, il s'en éprend et déclare son amour. La froideur qu'elle témoigne ne fait qu'enflammer son esprit ; étant tellement habitué et las de « fleurs faciles », il s'engage à conquérir l'attention de la belle Lucelle. Il fait alors emprisonner Philandre qui s'est révolté contre lui, et donne des charges importantes aux deux compagnons de Lucelle. La jeune fille, désespérée, consent à épouser le Roi pour libérer son amant. Mais Alquif prépare un plan alternatif : il s'agit de voler la bague du Roi pour que Zacorin, devenu son échanson, la remplace avec une bague magique capable de rendre fou quiconque la porte à son doigt, ce qu'il fait pendant le divertissement apprêté pour célébrer le mariage. Le Roi, perdu le bon sens,

Le héros ne triomphe pas des épreuves par ses qualités humaines, il laisse poindre son impuissance :

PHILANDRE

Enfin après avoir traversé tant de mers,
Essuyé tout à tout mille périls divers,
De tant de fiers Géants combattu la puissance,
Nous sommes arrivés dans ce lieu de plaisance,
C'est par vous, sage Alquif, divin Magicien.

« Sans moi votre valeur ne vous servait de rien », répond Alquif. Après le naufrage qui met fin aux aventures errantes du chevalier Philandre, et de sa belle Lucelle, il ne reste rien d'héroïque, ni de valeureux. Pas de récit des gestes. La tirade d'Alquif, qui veut enfin sublimer l'union des deux amants, est ainsi interrompue par Zacorin, ce valet bouffon qui, *ex abrupto*, change de registre :

ALQUIF

Mais enfin sur la mer le courage est borné,
La valeur ne met point à l'abri d'un orage.
Mon art seul vous pouvait garantir du naufrage,
Il l'a fait, et le prix de ce puissant secours
Je le trouve à pouvoir couronner vos amours ;
Vivez heureux, Philandre, avec votre Lucelle,
Elle toujours constante, et vous toujours fidèle,
Dans cette Île goûtez les plaisirs les plus doux…

ZACORIN

Oui, mais par parenthèse, en quels lieux sommes nous ?
J'ai vu de beaux châteaux, une belle campagne.

ALQUIF

Vous êtes, mes amis, au Pays de Cocagne.

ZACORIN

Au Pays de Cocagne, allons vite manger,
Dans quelque bon endroit cherchons à nous loger.

GUILLOT

Oui morgué, c'est bien dit, cherchons notre pitance,
Je crevons tous de faim.

---

décide de libérer Philandre. Au commencement du troisième et dernier acte, c'est Lucelle qui ayant mis la bague à son doigt, devient folle : elle tombe amoureuse de Zacorin. Le Roi, ayant recouvert la raison, condamne Zacorin à mort. Philandre, sorti de prison, arrive et face à l'infidélité de Lucelle tombe dans le désespoir. Zacorin qui s'apprête à mourir demande la bague magique à Lucelle en témoignage de son amour. Enlevée la bague, Lucelle retrouve la raison et son amour pour Philandre. Se croyant dérobé de sa bague, Le Roi la reprend, la met à son doigt, et devient fou une nouvelle fois : il renonce au Royaume et donne son trône à Guillot. La situation est désormais comprise : Alquif vient la résoudre. Pour regagner son trône, le Roi doit renoncer à l'amour de Lucelle. Il accepte finalement d'unir Lucelle à Philandre.

Zacorin et Guillot incarnent le type du valet de la tradition de la *Commedia dell'arte* : l'un, Zacorin, est le valet spirituel, hardi et insolent, mais grand poltron dans les actions, l'autre, Guillot, « un mélange du rustre de la farce française, avec son patois et ses niaiseries, et du Pierrot du Théâtre Italien, dont il semble avoir hérité la naïveté d'enfant, la paresse, et la gourmandise »[585]. À l'abri de ce plaisant paysage, l'amour, au centre de la bravoure et de l'*éthos* chevaleresque, se dégrade et se transpose dans le vulgaire : le besoin d'amour s'apparente au besoin physique de nourriture. Le burlesque renverse l'image de l'amant malheureux, pleurant et soupirant, parce qu'il n'a pas consommé l'objet de son désir, jusqu'à dissimuler cet appétit d'amour sous le masque prosaïque et risible d'une indigestion :

ZACORIN
Depuis près de deux jours je n'ai mangé n'y bu.
Mon estomac en gronde, et veut être repu.

PHILANDRE
Sommes-nous mieux que vous ?

GUILLOT
Vous nous la baillez belle,
Votre amour vous nourrit, avec votre Lucelle.

PHILANDRE
Comment ?

ZACORIN
Il a raison, dans tous vos déplaisirs,
Vous avalez des pleurs, vous gobez des soupirs,
Vous croquez des baisers […]

Essentiellement parodique, la pièce fonctionne selon ce principe de ravalement, de réduction qui crée un effet de détournement sémantique. Le choix d'un contexte évidemment imaginaire ne fait qu'augmenter cet effet. L'auteur traite le merveilleux par des rapprochements constants à la réalité : le pays de Cocagne n'est que le miroir de Paris, une imitation volontairement déformante. Chaque membre de la société devient l'objet de railleries : des courtisans du Roi, Bombance et Ripaille avec leur souci constant de flatter le roi dans le seul espoir d'obtenir des faveurs, jusqu'aux médecins, aux femmes coquettes et celles prudes, pour finir avec les musiciens :

BOMBANCE
Sans doute c'est le Roi qui rentre dans ces lieux,
Il ne marche jamais qu'il n'ait de la musique,
Jusques aux animaux, chacun ici s'en pique.
[…] Les ânes même.

ZACORIN
Ils sont ici musiciens,

[585] Mary Scott Burnet, *Marc-Antoine Legrand, acteur et auteur comique*, *op. cit,* p. 99

Les ânes.

BOMBANCE

Oui vraiment ; ils ont certains organes.

ZACORIN

Et les musiciens parmi nous sont des ânes.
Voyez la différence.

Par ces traits de satire, l'auteur véhicule l'image d'un « monde renversé »[586], ou encore, il rêve d'un imaginaire utopique mais qui ne saurait s'élaborer sans une compréhension préalable de la réalité. Plus que du fantastique, ce pays de Cocagne tient du rectificatif du monde réel :

ZACORIN

Est il vrai qu'on y passe et jours et nuits à table,
Qu'on n'y marche en tout temps sans crainte des voleurs,
Qu'on n'y soufre Avocats, Sergents ni Procureurs,
Que l'on n'y plaide point, qu'on n'y fait point la guerre,
Que sans y rien semer, tout vient dessus la terre,
Que le travail consiste à former des souhaits,
Que l'on y rajeunit, et que de nouveaux traits ?

Personne n'est épargné de cette satire mordante, le Roi non plus, personnage qui passe son temps à boire, à manger, à ne rien faire. Il gouverne sans opposition ; mécontent de sa vie sans souci, qu'il commence à trouver ennuyeuse, il souhaite quitter le trône, mais il récompensera de dix mille écus Ripaille qui lui conseille de garder son pouvoir :

RIPAILLE

Gardez votre couronne, elle vous va trop bien,
Vous seriez bien penaud si vous n'étiez plus rien,
Que l'amour de Pays, que la pitié vous touche,
Cocagne à vos genoux vous parle par ma bouche

Pour rendre plus piquant la satire du pouvoir royal, l'auteur s'empare ici des vers de Corneille[587], démontrant que pastiche et parodie sont le trait principal de cette écriture loufoque. Pris au sens large[588], le burlesque, qui repose sur le choix irrégulier, voire

[586] C'est encore Mary Scott Burnet qui trace un parallèle entre *Le Roi de Cocagne* et *Le Monde renversé*, pièce de Le Sage, D'Orneval et La Font jouée à la Foire Saint-Laurent 1718. « Plusieurs des comparaisons que font Arlequin et Pierrot entre le pays du Monde Renversé et la France sont semblables à certaines du *Roi de Cocagne*, qui parut seulement quelques mois plus tard ». *Ibidem*, p. 101.

[587] Le deux dernières répliques de Ripaille (scène 3, acte I) sont une parodie de *Cinna* de Corneille (Acte II, 1) : « Que l'amour du pays, que la pitié vous touche ; / Votre Rome à genoux vous parle par ma bouche ».

[588] Nous nous appuyons sur la définition de Daniel Sangsue. Dans son essai sur la parodie, l'auteur propose d'élargir la définition de G. Genette – la « parodie est une *transformation* textuelle à fonction *ludique* » – à d'autres régimes que le seul régime ludique : « transformation ludique, comique ou satirique d'un texte singulier ». Ce faisant, il conserve la formulation de G. Genette qui implique strictement une relation de transformation et un hypotexte « singulier », mais il l'élargit légitimement au régime satirique, c'est-à-dire au

subversif de la bigarrure, crée cet effet de « disconvenance »[589]. Le rire du burlesque est étroitement lié à cet effet de « surprise »[590] qui dérive d'un manque d'adéquation des choses aux mots qui sont censés les représenter. Le rire burlesque naît d'une déviation, d'une incongruité inattendue, d'une fausse correspondance.

Dans la pièce, cet effet comique est redoublé par le recours aux merveilleux. Selon la formule de M. F. Christout :

> sont merveilleux les phénomènes exceptionnels et inexpliqués, certaines représentations illusoires ou les faits qui frappent par le caractère de rareté et la contradiction où ils semblent être avec l'ensemble des lois régissant le monde extérieur et son ordonnance subjective[591]

Le concept de « merveille » est donc mobilisé lorsqu'on atteste une déviance frappante, une contradiction, c'est-à-dire lorsque l'irrationnel envahit l'ordre du monde, ou mieux la perception qu'on a de cet ordre. Plus que comme objet, le merveilleux semble donc se définir en tant que fonction, apte à déterminer un effet sur le lecteur ou le spectateur. La réflexion sur les *effets* de la merveille est étroitement liée à l'émergence de la notion de « surprise ». Dans l'esthétique classique, comme l'a justement relevé Georges Forestier, la théorie de la merveille ne s'oppose pas à la vraisemblance, mais la suppose[592], instaurant une relation entre la crédibilité de la fable et l'adhésion du spectateur à la fiction. Ainsi le Père Rapin, glosant la célèbre formule d'Aristote sur le « *thaumaston* » ou « effet de surprise »[593], pose les bases de la catégorie du « merveilleux vraisemblable » : « le merveilleux est tout ce qui est contre le cours ordinaire de la nature. Le vraisemblable est tout ce qui est conforme à l'opinion du public »[594]. Pour que le spectateur soit surpris, il faut certes qu'il ne s'attende pas au merveilleux, mais il faut également qu'il adhère au spectacle au point de rester suspendu à l'action par la vraisemblance qui le pousse à croire que l'histoire qui se déroule sous ses yeux est vraie. De la même façon, déjà Chapelain, dans *Les Sentiments*, s'était

---

« travestissement burlesque ». Voir Daniel Sangsue, *La Parodie*, Paris, Hachette Supérieur, coll. « Contours littéraires », 1994.

[589] C'est Charles Perrault qui définit le burlesque en ces termes : « Le burlesque, qui est une espèce de ridicule, consiste dans la disconvenance de l'idée qu'on donne d'une chose d'avec son idée véritable, de même que le raisonnable consiste dans la convenance de ces deux idées. Or cette disconvenance se fait en deux manières, l'une en parlant bassement des choses les plus relevées, et l'autre en parlant magnifiquement des choses plus basses » dans *Parallèle des Anciens et des Modernes en ce qui regarde les arts et les sciences. Dialogues, avec le « Poème du Siècle » de Louis le Grand, et une épître en vers sur le génie* (1692-1697), Genève, Slatkine reprints, 1971, t. III, p. 296.

[590] Pierre Larthomas, *Le Langage dramatique*, *op. cit*., p. 306.

[591] Marie-Françoise Christout, *Le Merveilleux et le théâtre du silence en France a partir du XVIIe siècle*, La Haye, Mouton, 1965, p. 14.

[592] À propos de la pensée de Chapelain, il écrit : « ce qui compte, ce n'est pas de savoir dans quelle mesure le merveilleux doit être vraisemblable, dans quelle mesure il faut tempérer le merveilleux par le vraisemblable, puisque pour lui le merveilleux n'existe pas en tant que tel s'il n'est pas vraisemblable. Bien plus, son raisonnement est inverse : c'est la vraisemblance qui est la condition même de la production du merveilleux » Georges Forestier, *Essai de génétique théâtrale, Corneille à l'œuvre,* p. 294

[593] On lit dans la *Poétique* : « Dans les tragédies, a-t-on dit, il faut produire un effet de surprise (*thaumaston*), or l'épopée admet encore bien mieux l'irrationnel *(alogon*) – qui est le meilleur moyen de susciter la surprise –, puisqu'on n'a pas le personnage en action sous les yeux », Aristote, *Poétique,* 60 a 12-14 (traduction de Michel Magnien).

[594] Père Rapin, *Réflexions sur la poétique de ce temps*, et sur les ouvrages des poètes anciens et modernes, éd. E.T. Dubois, Genève, Droz, 1970 [1675].

efforcé d'imposer, contre l'invraisemblance merveilleuse, la catégorie intermédiaire d'une « vraisemblable extraordinaire »[595]. Et encore D'Aubignac affirmait que le merveilleux pouvait s'inscrire parfaitement dans le cadre du vraisemblable, et ce qu'il désignait comme « imprévu » et « surprises extraordinaires » [596] ne transgressaient point l'ordre de la vraisemblance, car « bien que le spectateur veuille être surpris, il veut néanmoins l'être avec vraisemblance ».

Or, si cette catégorie vise d'une part, ainsi que Philippe Sellier l'a montré[597], à rejeter le merveilleux chrétien et le merveilleux magique ou païen au profit de la mythologie gréco-latine, de l'autre, elle vise à élire les genres plus propres et conformes aux merveilleux, comme l'épopée et les genres lyriques en particulier. Comme l'explique bien P. Pasquier :

> L'éviction de l'irrationnel obéit donc autant à un postulat esthétique qu'à un motif empirique. Aristote semble considérer le récit, épique ou dramatique, plus apte à reproduire l'irrationnel que la représentation dramatique. Il n'interdit certes pas expressément à la tragédie de recourir au merveilleux. Mais il lui impose la médiation de la prédiction ou de la relation qui, grâce au filtre narratif, confèreront à l'irrationnel la vraisemblance et la plausibilité qui lui font défaut[598].

On peut constater donc, comme le fait Guy Spielmann, qu'au bannissement progressif de l'irrationnel du genre sérieux correspond « la fréquence croissante des magiciens, enchanteurs et autres pythonisses dans la comédie »[599]. Tout à l'opposé de l'esthétique classique, Legrand fait recours à ce que Christout a désigné comme « merveilleux ludique »[600] : figurant dans le contexte démystifiant du comique, le merveilleux comporte non seulement la prise en charge du pouvoir spectaculaire en tant qu'exhibition de la « fabrique » du théâtre, de tout ce qui touche la production du spectacle, de l'*opsis*, mais il comporte également la possibilité d'élargir le champ de la poétique par des procédés de mise

---

[595] Jean Chapelain, *Sentiments de l'Académie Française touchant les observations faites sur la tragi-comédie du Cid*, in *Opuscules critiques*, éd. Alfred C. Hunter revue par Anne Duprat, Genève, Droz, 2007 [1637], p. 280-316, p. 289.

[596] « La vraisemblance du théâtre n'oblige pas à représenter seulement les choses qui arrivent selon le cours de la vie commune des hommes; mais elle enveloppe en soi le merveilleux, qui rend les évènements d'autant plus nobles qu'ils sont imprévus, quoi que toutefois vraisemblables » ; « J'avertis seulement le poète qu'il ne doit point craindre de gâter son ouvrage pour en resserrer ainsi les intrigues dans un petit espace de temps; car au contraire c'est ce qui le rendra plus agréable et plus merveilleux; c'est ce qui lui donnera moyen d'introduire sur son théâtre des surprises extraordinaires, et des passions qu' il pourra conduire aussi loin qu'il le jugera convenable », François Hédelin, abbé d'Aubignac, *La Pratique du théâtre*, éd. Hélène Baby, Paris, Champion, 2001 [1657], p. 77 et 124.

[597] Philippe Sellier, « Une catégorie-clé de l'esthétique classique : le "merveilleux vraisemblable" », dans *Essais sur l'imaginaire classique,* Champion, 2003, p. 97-103. Pour ce qui concerne la querelle du merveilleux païen et du merveilleux chrétien, on renvoie aussi aux études de Reinhard Krüger, « Merveilleux païen ou merveilleux chrétien? Le débat sur l'épopée française et la sécularisation du merveilleux au XVIIe siècle », in David Wetsel, Frédéric Canovas (éds) *La Spiritualité / L'Epistolaire / Le Merveilleux au Grand Siècle*, Tübingen, Narr (Biblio, 17, n° 145), pp. 298-302 et Georges Forestier, *La Tragédie classique. Passions tragiques et règles classiques*, Paris : Armand Colin, (coll. U) 2010, p. 172-174.

[598] Pierre Pasquier, *La Mimèsis dans l'esthétique théâtrale*, Paris, Klincksieck, 1995, p. 16.

[599] Guy Spielmann, « Poétique(s) du merveilleux dans les arts du spectacle aux XVIIe et XVIIIe siècles » *Le Merveilleux au XVIIe siècle*. Sous la direction de David Wetsel, Frédéric Canovas et al., vol. III. Tübingen, Narr Verlag, 2003, p. 227-240.

[600] Marie-Françoise Christout, *Le Merveilleux et le théâtre du silence en France à partir du XVIIe siècle*, La Haye, Mouton, 1965, p. 6-18.

en abyme ; il ne s'agit plus simplement de « montrer le merveilleux, mais d'en révéler les rouages »[601]. Matérialisant les effets d'une force extérieure, la magie répond à la nécessité technique de faire rebondir l'action par le biais de péripéties. Par une intervention surnaturelle, qui se matérialise souvent dans la présence d'un objet enchanté, le magicien influe sur le déroulement de l'action et en même temps, au-delà des fonctions motrices dans l'action, il modifie le sens des événements : par sa seule présence, le magicien *justifie* l'injustifiable en ouvrant la fiction au surnaturel[602].

Se servant d'une bague magique qui fait devenir fou quiconque la met aux doigts, Alquif brouille les pistes et dévoile tour à tour la véritable nature des personnages soumis au jeu des transformations. Magie et folie qui appartiennent au règne de l'irrationnel se côtoient ; redoublant l'effet de rupture entre réalité et fiction, elles renvoient toujours à cet imaginaire burlesque du renversement de l'ordre et de l'ambiguïté identitaire. Par la bague magique qu'Alquif remette dans les mains de Zacorin, la folie se répand : elle touche Rois, amants, valets, courtisans. Dans cette situation à la limite, les Grands ne valent pas mieux que les bouffons qui les moquent et parfois même les moqueurs sont eux-mêmes moqués :

ZACORIN
De votre diamante quelle est donc le pouvoir ?

ALQUIF
Tout aussitôt qu'au doigt le Roi pourra l'avoir,
Il perdra la mémoire ; une espèce d'ivresse
Lui fera méconnaitre amis, parents, maitresse,
Il sera comme un fou…

ZACORIN
Mais je crois que déjà,
Il n'a pas grand chemin à faire jusques là ;
Trouvez-vous, entre nous, ce Monarque fort sage ?

ALQUIF
S'il est fou je prétends qu'il se soit davantage.

ALQUIF
Fort bien.
Tiens, prend donc cette bague.

ZACORIN
Et si par puissance
J'allais devenir fou, moi-même, par avance ?
Les moqueurs sont moqués, souvent cela se voit.

Dans le Pays de Cocagne, ce paradis d'artificialité, caractérisé par l'inversion des signes et des valeurs, un roi peut se montrer comme un fou, et un fou peut devenir un roi, comme le rappelle Zacorin, s'adressant à son camarade Guillot :

[601] *Ibidem*
[602] Pour plus de détails voir : Noémie Courtès, *L'Écriture de l'enchantement. Magie et magiciens dans la littérature française du XVIIe siècle*, Honoré Champion, « Lumière classique », Paris, 2004.

ZACORIN

Non vraiment, c'est le sort qui décide pour toi.
Chacun dans ce Pays à son tour devient Roi,
Voilà ton tour venu.

À la scène 7 de l'acte III, Guillot est intronisé par le Roi même, qui lui cède son trône. Dans cette scène fort parodique, où l'auteur tourne en ridicule le cérémonial de l'intronisation, le recours au procédée du « travestissement » ne sert pas seulement à afficher la nature déformée et caricaturale de ces personnages qui se redoublent, ni même à démystifier les limites de l'illusion, interrogeant les régimes de la théâtralité par le renvoi à la dimension métathéâtrale du jeu – « À quel jeu jouons nous ? » se demande Guillot. Travestir revient certes à déformer, caricaturer ou parodier, c'est-à-dire à ajouter un surplus d'identité, mais c'est en même temps enlever, soustraire à cette identité l'unité et la cohésion qui la déterminent. C'est moins le fait que Guillot s'habille des vêtements du roi, que le fait que le Roi s'en dépouille, qui est significatif. Ce que Guillot gagne, c'est surtout le Roi qui le perde :

LE ROI, *ôtant sa Couronne*

Cette Couronne est due à votre auguste tête.

GUILLOT

Ah ! Mon auguste tête est, Sire, toute prête,
Morgué boutés dessus.

LE ROI

Prenez ce Sceptre en main.

GUILLOT

Fort bien, me voilà donc à présent Souverain.

ZACORIN, *ôtant le manteau du Roi*

Quand ce manteau royal sera sur vos épaules.

GUILLOT

Cette cérémonie est, morgué, des plus drôles ;
Jamais si plaisamment je ne fus habillé.
A quel jeu jouons nous ?

ZACORIN

C'est au Roi dépouillé.

LE ROI

Que parlez-vous de jeu ? Vous croyez qu'on se raille ?
Montez, montez au Trône.

GUILLOT, *montant sur le Trône*

Allons vaille que vaille.

ZACORIN

Ce Monarque est bien fou, mais je trouve aujourd'hui
Que le pauvre Guillot est aussi fou que lui.

Dans ce jeu de masque, le traitement burlesque, qui configure une relation de ressemblance, ne fait que détruire les différences entre ces deux identités. Car le burlesque reste au mode des similitudes dans la mesure où, s'il suppose une distinction entre les opposés, ce n'est que pour les faire coïncider. Le rire qui naît de cette ambiguïté constitutive du burlesque ne sert-t-il pas enfin pour provoquer une déviation des codes qui classifient et hiérarchisent la relation entre les mots et les choses ? C'est bien ce que Michel Foucault écrit à propos du « fou » :

> Le fou c'est celui qui s'est *aliéné* dans l'*analogie*. Il est le joueur déréglé du Même et de l'Autre. Il prend les choses pour ce qu'elles ne sont pas, et les gens les uns pour les autres ; il ignore ses amis, reconnaît les étrangers ; il croit démasquer et il impose un masque. Il inverse toutes les valeurs et les proportions, parce qu'il croit à chaque instant déchiffrer des signes : pour lui les oripeaux font un roi. Il n'est le Différent que dans la mesure où il ne connaît pas la Différence ; il ne voit partout que ressemblances et signes de la ressemblance ; tous les signes pour lui se ressemblent, et toutes les ressemblances valent comme des signes[603].

Ce principe d'analogie, représenté ici sous le masque de la folie et du burlesque, est à la base du projet esthétique de Legrand qui vise notamment à dépasser la distinction entre les genres dramaturgiques, voire à inverser la relation hiérarchique par ce mélange des styles. Et voici donc l'inversion complètement achevée : le Roi parle désormais le « langage des Halles ».

GUILLOT *sur le Trône*

Vous souhaitez qu'il vive, et bien à la bonne heure ;
Et moi je tâcherai d'empêcher qu'il ne meure.
Morgué que de plaisir ! Te voilà Roi, Guillot,
Tu vas boire parguenne en tirelarigot,
Tu dormiras trois jours, si tu veux, tout de suite,
Personne n'aura rien à voir à ta conduite,
Drès que tu parleras, comme tu as de l'esprit,
Tout chacun s'écrira, morgué que c'est bian dit !
Droits comme des picques campés dans ton passage,
Les Courtisans flateux viendront te rendre hommage
Les biautés de la Cour s'en vont être à ton choix,
Tu n'auras qu'à chifler et remuer les doits,
Tretoutes s'en viendront sans faire les retives…
Morguenne que les Roi ont de prérogatives !

C'est cette volonté de subvertir l'autorité, et par conséquent les valeurs associées au « haut », de remettre en cause les hiérarchies esthétiques – mais sociales aussi – en ce qu'elles se révèlent à travers des « hiérarchies lexicales »[604], qui est le but de l'écriture burlesque. Mêler,

[603] Michel Foucault, *Les mots et les choses. Une archéologie des savoirs*, Paris, Gallimard, 1966, p. 65.

[604] On prend ces mots dans le sens dont Pierre Bourdieu l'entend quand note en effet que, au système d'oppositions linguistiques, correspond un système de différentiations sociales et que le « champ linguistique » peut être décrit en tant que « système des rapports de force proprement linguistiques reproduisant dans leur ordre

comme le fait Legrand, le style élevé au style bas, faire parler un personnage à la fois comme un grand Roi et comme un fou, c'est remettre en cause ce que Bourdieu définit comme la « *valeur de distinction* » de la langue officielle par rapport aux autres variations linguistiques, valeur qui suppose, comme dans le cas du système de genres classiques, une relation entre fait de langue, fait de style et identité socio-culturelle :

> Les variations linguistiques sont marquées socialement et marquent celui qui les adopte ; comme tout objet symbolique, chaque variante expressive est affectée d'une *valeur de distinction* qu'elle tient de sa position dans le système des variantes possibles, elles-mêmes hiérarchisées du fait de leur association régulière (inconsciemment enregistrée) à des groupes (classes sociales) hiérarchisés, fonctionnant comme une marque classée qui classe son porteur. Parler, c'est s'approprier l'un ou l'autre des styles déjà constitués dans et par l'usage et objectivement marqués par leur position dans une hiérarchie des styles reproduisant dans son ordre la hiérarchie des groupes qui les ont produits et reproduits[605].

Si le style littéraire n'est que l'expression « de tous les usages distingués et distinctif », c'est-à-dire d'un usage *exclusif* dont « la valeur advient toujours par *l'écart électif* par rapport aux *valeurs modales* »[606], on comprend que le choix du burlesque peut être définit en tant que véritable refus du style, ou mieux de l' « uniformité du style »[607]. Dans la scène 3 de l'acte II du *Roi de Cocagne*, Legrand confie au ridicule des personnages sa critique au principe de cloisonnement des style et des genres :

RAPAILLE

Grande, grande nouvelle,
Le roi va triompher de la fière Lucelle,
Elle va l'épouser pour sauver son amant,
Et tout pour leur hymen s'apprête en ce moment.
Voici pour le festin la salle préposée,
Le Ciel y va bientôt envoyer sa rosée,
Les plus rares parfums y seront répandus,
Les concerts les plus doux y seront entendus,
Et ce qui peut charmer le toucher et la vue…

ZACORIN

A quoi bon pour passer les cinq sens en revue,
Tout ce grand verbiage ? Il faut dire on verra,
Entendra, goûtera, sentira, touchera.
Voilà ce qui s'appelle un style laconique,

---

les rapports entre les groupes correspondants dans la hiérarchie sociale », in P. Bourdieu et L. Boltanski, « Le Fétichisme de la langue », dans *Actes de la recherche en sciences sociales*, n°4, 1975, p. 3.

[605] *Ibidem*, p. 15.

[606] *Ibidem*, p. 20

[607] Selon Pierre Larthomas le burlesque naît d'une rupture de l'unité de ton. Ce qu'il entend par « unité de ton » est précisément l'uniformité de style et de genre et en même temps la distinction très nette entre les différents genres dramatiques qui s'imposent comme règle de l'esthétique classique. « L'uniformité de style est la règle la plus étroite que nous ayons », écrit La Fontaine en 1669. Dans ce contexte, écrit Larthomas, « choisir un genre littéraire, c'est choisir, avant même d'écrire la première ligne, un lexique et même une syntaxe ; un sujet, un thème et un style. Ce choix est si net que, dans une certaine manière, la force et la valeur de tel ou tel mot dépendent du genre littéraire où on les utilise », in *Le Langage dramatique, op. cit.*, *passim* pp. 300.

Et c'est de la façon que j'aime qu'on s'explique.

Le projet linguistique de Legrand s'oppose à toute tentative de contrôle sémiotique et se range du coté de la variété : il s'en prend avec la supercherie~~s~~ du style abondant de Ripaille, et dénonce le gaspillage de ce « verbiage » baroque, mais en même temps il ne cache pas son intention fort caricaturale envers le style laconique, serré, coupé et géométrique. N'est-ce donc pas dans cette variété que réside le burlesque ? Il n'est point un style, mais plutôt un mélange des styles, il n'est pas non plus un genre mais un mélange des genres. Car, tout compte fait, le burlesque ne nie point la distinction des genres, au contraire il « la suppose et l'exige même », car ses éléments verbaux « n'existent plus seulement en fonction d'une situation mais en fonction d'un modèle avec lequel leurs rapports sont plus ou moins étroits »[608]. C'est dans ce sens-là que l'esthétique burlesque s'accommode souvent d'un méta-discours : par la prise en compte préalable du modèle, dont le burlesque représente un écart et une déviation, le spectateur, averti et sensible à cette disparate, peut porter son jugement critique au cœur de la fiction. Refusant de se soumettre aux lois classiques, subvertissant le principe de conformité entre un style et sa langue, entre un genre et son spectateur idéal, Legrand fait appelle au spectateur réel, véritable destinataire de cette pièce. C'est celui-là que Legrand voulait satisfaire, convaincre, séduire : avait-il peut-être déjà compris qu'à un public hybride, qui n'était plus exclusivement celui des gentilshommes de Cour mais qui n'était pas non plus celui des bourgeois de la ville, il fallait adapter un spectacle hybride ?

Le projet de Legrand, celui de faire au Théâtre Français une « pièce dans le goût de celle de la foire », s'avèrera être, dans la pratique, une entreprise fort difficile, car il ne pouvait pas vraiment battre les forains « avec ses propres armes », sans en même temps saper les fondements esthétiques de sa propre institution. La force subversive de l'écriture et du spectacle forains tenait exactement à leur statut d'étrangeté, d'altérité, d'illégitimité, ce qui n'était pas reproductible dans les autres théâtres de Paris : « un auteur peut tout se permettre à la foire ; rien ou presque rien à la Comédie Française », écrit Larthomas. C'est pour cela que cette espèce de « mimétisme » auquel Legrand vise par le recours au burlesque laisse inévitablement entrevoir ses failles et ses faiblesses. On revient, en conclusion, à la nature « médiane » de Legrand et de son écriture : ni vraiment subversive, ni conforme aux règles, ni foraine mais encore moins classique. Dans cette perspective, on comprend alors que même le choix du burlesque révèle de l'ambiguïté ; même lorsqu'on veut le faire passer pour « carnaval », jeu loufoque du renversement provisoire des hiérarchies, le burlesque :

> reconnaît effectivement la valeur de la Loi, ne serait-ce que parce qu'il ne peut s'en passer pour réellement « fonctionner ». Il offre un espace non de liberté, mais de libéralisation, qui ne remet pas fondamentalement en cause les fondements du système hiérarchique, tant dans l'ordre de l'esthétique que dans l'ordre du social. Il aide tantôt à supporter le système, tantôt à le confirmer, tantôt à le faire évoluer[609].

Arme à double tranchant, car le burlesque, qui réside dans ce retournement de situation, fait

[608] *Ibidem*, p. 298

[609] Claudine Nédélec, « Le Burlesque au Grand siècle : une esthétique marginale ? », *Dix-septième siècle* 2004/3, nº 224 [p. 429-443], p. 439.

enfin de Legrand l'arroseur arrosé, victime indirecte de ses propres stratégies : il ne peut se moquer de tout, sans se moquer de lui-même. Mais enfin, le rire envahit tout, et Legrand, une fois la contagion répandue, a effectivement contribué à faire évoluer ce corps aux lois immuables qu'était la Comédie Française.

II.2
Momus et La Folie : l'incursion de la « raillerie » à la Comédie Française

Après le *Roi de Cocagne*, Legrand s'apprêtait à revêtir son habit de comédien pour jouer le rôle de Vulcain dans la nouvelle comédie que Louis Fuzelier fit représenter à la Comédie Française en 1719. Il s'agit de *Momus Fabuliste,* pièce allégorique où Fuzelier tourne en ridicule les *Fables Nouvelles* que Houdar de La Motte venait juste de faire publier à Paris. Depuis la fermeture de la Foire en 1718, Fuzelier avait commencé à écrire, sans distinction, pour tous les théâtres de Paris : il composa pour l'Opéra le livret du ballet des *Âges*, avec musique de Campra, représenté le 9 octobre 1718 ; début 1719, on le trouve chez les Italiens pour qui il compose trois pièces d'un ambigu-comique, *La Mode, La Méridienne, Le Mai*, puis *Le Faucon* (perdue) et *La Rupture du Carnaval et de la Folie*, « espèce de parodie »[610] du ballet du *Carnaval et de la Folie* de La Motte et Campra créé le 6 juin 1719 ; finalement on le voit à la Comédie Française où il fait jouer le 26 novembre 1719, la comédie de *Momus Fabuliste*.

En raison de la diversité de sa production dramatique, Fuzelier, auteur caméléon, peut être considéré, « comme un figure emblématique de l'absence de cloisonnement entre les théâtres »[611]. Travailleur infatigable, il avait consacré sa vie au théâtre en tant qu'auteur dramatique et entrepreneur de spectacles, mais aussi en tant que polémiste et théoricien. Du fait de sa propension à l'engagement et de sa brusquerie, Fuzelier se trouve impliqué dans les querelles dramatiques et littéraires de son temps. Ses « qualités d'indépendance et de franchise »[612] lui valurent l'aversion de tous les jaloux et détracteurs piqués des traits de satire qu'il lançait dans ses œuvres. Il était donc inévitable qu'à cette époque un homme comme Fuzelier se heurtât à un esprit aussi polémique que celui d'Houdar de La Motte, lui aussi un écrivain « au cœur de toutes les querelles littéraires de son temps »[613]. Objet de risée, le futur auteur d'*Inès* est la cible privilégiée des flèches satiriques de Fuzelier. L'extension du domaine de cette lutte – on passe d'un débat général autour du théâtre et de ses enjeux esthétiques à un antagonisme personnel plus aigu qui oppose les deux auteurs –

[610] C'est ainsi que les frères Parfaict définissent la pièce de Fuzelier : « Comédie française et espèce de parodie du ballet lyrique du *Carnaval et de la Folie*, en prose [faux] et en un acte, suivie d'un divertissement au Théâtre-Italien, par M. Fuzelier, représentée pour la première fois le jeudi six juillet 1719 » Parfaict- d'Abguerbe DTP, t. IV, p. 539. Pauline Beaucé note que le syntagme « espèce de parodie » n'est pas propre aux rédacteurs du *Dictionnaire des théâtres de Paris.* « Il est employé par les parodistes eux-mêmes, souvent pour décrire ce que nous appellerions aujourd'hui des comédies critiques. Sur la page de titre du manuscrit de *La Rencontre des Opéras* de Fuzelier, comédie critique portant entre autres sur le ballet des *Fêtes grecques et romaines*, est présente cette note : « c'est aussi une « *espèce de parodie* « du prologue du ballet des *Fêtes grecques et romaines* » (ms : Bnf. fr. 9333). Il atteste donc d'un flottement générique », Beaucé, Poétique de la parodie d'Opéra, op. cit. p. 253

[611] Judith Le Blanc, *Avatars d'Opéra*, *op. cit*. p. 382.

[612] Amédée Marandet, *Manuscrits inédits de la famille Favart, de Fuzelier, de Pannard et de divers auteurs du XVIII*e *siècle*, Jorel, 1922, p. 57.

[613] Houdar de la Motte, *Textes critiques : les raisons du sentiment*, édition critique dirigée par Françoise Gevrey et Béatrice Guion, Paris, Champion, 2002, p. 17.

influence profondément le contexte de la production théâtrale. Cette polémique prend une dimension idéologique plus large dans la mesure où les deux antagonistes sous-tendent à leur vision particulière du théâtre des prises de position esthétique. L'affrontement entre les deux auteurs éclate déjà à l'époque de la « Querelle d'Homère »[614], querelle à laquelle Fuzelier a pris part, en 1715, avec sa comédie donnée à la Foire, *Arlequin défenseur d'Homère*. Dans cette pièce d'actualité, Fuzelier, faisant montre d'une curiosité attentive aux questions savantes où s'exerçaient les habilités des hommes de lettres, transpose les enjeux de la querelle dans le monde petit et familier de la foire. Par le biais du procédé dégradant de la parodie, Homère devient, dans les mains d'Arlequin, un outil précieux pour mettre en œuvre sa ruse[615]. Mais Fuzelier a l'air de nous poser, implicitement, cette question : en réécrivant Homère, ces savants ne l'ont-ils pas instrumentalisé voire manipulé ? Dans l'un de ses travestissements, Arlequin, déguisé en « Pédant avec un chapeau en pain de sucre », vient demander au bailli son agrément pour tenir école dans le village[616]. Se présentant en qualité de « défenseur d'Homère », Arlequin met le bailli au courant du procès qui a mis « Homère en arbitrage » :

ARLEQUIN

Air : *Quand on a prononcé ce malheureux oui*
Le Parnasse est troublé par des guerres cruelles,
Dans le sein des Cafés, dans le fond des ruelles,

---

[614] Nous faisons allusion à la dispute entre Mme Dacier et Houdar de la Motte. En 1711 Mme Dacier publie une traduction en prose de l'*Iliade*. Houdar de la Motte, donne, à partir de la traduction de Mme Dacier, une version en alexandrins et allégée. Sa libre adaptation paraît en 1714, précédée d'un *Discours sur Homère*, « dissertation » ou « essai de poétique » (ce sont les deux termes que La Motte emploie), qui examine sévèrement l'œuvre homérique. C'est à la suite de ces publications que Mme Dacier s'en prit à un ouvrage publié chez Rigaud en 1714, *Des causes de la corruption du goût*, entièrement consacré à la réfutation du *Discours sur Homère* de La Motte et à la critique de son adaptation de l'*Iliade*. La Motte répondit à son tour par ses *Réflexions sur la critique* (1714). Voir : Houdar de la Motte, *Textes critiques : les raisons du sentiment*, édition critique dirigée par Françoise Gevrey et Béatrice Guion, Paris, Champion, 2002.

[615] Voici en bref l'argument de la pièce : Monsieur Grognardin, bailli d'un petit village de Provence, proche d'Italie, garde étroitement sa fille Angélique. Léandre qui en est amoureux a intéressé Arlequin dans ses affaires, et ce dernier, d'intelligence avec Scaramouche, a concerté cent fourberies pour tromper le père et favoriser l'union des amants. La pièce se termine par un mariage et par des divertissements pour célébrer l'union du couple.

[616] Voici la scène où Arlequin se présente au Bailli sous l'habit de « défenseur d'Homère »: (scène VII)

ARLEQUIN

Air: *Mon père, je viens devant vous*
On me nomme Bouquinidés.
Je suis le Défenseur d'Homère.
J'eus pour père Charitidés,
Et la langue Grecque est ma mère.
[…]
Air : *Vivent les gueux*
À l'instar de Dom Quichote
(*bis*) Je cours les champs ;
Pour la beauté d'Aristote
(*bis*) Je bats les gens
Je fais dire aux passants suspects :
Vivent les Grecs

Allons Monsieur Bailli, chapeau bas. Dites : Vivent les Grecs

LE BAILLI, *ôte son chapeau et chante plusieurs fois avec Arlequin, qui l'y force :* Vivent les Grecs.

Collets contre Collets, Rimeurs contre Rimeurs,
Combattent follement pour le choix des Auteurs[617].

Après cette scène bouffonne, il ne reste à Arlequin, pour convaincre le bailli de ses compétences, qu'étaler ses marchandises : il appelle alors ses élèves Parasiton, Guelardès et Tapemodernos afin qu'ils apportent sa « bibliothèque », qui se compose de deux cabinets, l'un pour les « Modernes », l'autre pour les « Anciens ». Arlequin donne à lire à Angélique les livres contenus dans le cabinet des « Modernes » ; alors qu'elle s'apprête à l'ouvrir, elle voit sortir Léandre qui s'était caché dedans, et faisant semblant de lire, elle s'entretient avec son amant. Dès lors, arrêtant le Bailli qui veut se mêler des affaires de sa fille et le conduisant vers le cabinet des « Anciens », Arlequin sermonne :

Bailli, laissez aux femmes
Ces ouvrages abjects ;
Pour le plaisirs des Dames
Ces Modernes sont faits

Dans ce bref commentaire Fuzelier ne manque pas d'ironie pour souligner, chez La Motte, la dégradation des héros et des thèmes homériques au rang de petits modèles mondains, galants ou bourgeois[618]. C'est donc ainsi que Fuzelier porte sur les tréteaux de la foire les arguments nobles de la « Querelle d'Homère », et surtout sa critique contre l'écriture de La Motte. Mais une autre remarque s'impose : bien que l'on considère assez unanimement ces phénomènes critiques comme isolés, enfermés dans la pratique de la spéculation intellectuelle, l'exemple de Fuzelier nous montre que la matière de ce débat érudit devait être aussi connue par le public des théâtres forains. Le choix d'un tel sujet de la part de Fuzelier prouve que ce public était suffisamment lettré pour en avoir connaissance et pour s'y intéresser au point de plébisciter une comédie qui en faisait la satire. C'est le rédacteur du *Mercure Galante* qui nous ouvre cette perspective critique. Élaborant sa synthèse du débat et proposant une lecture critique des différentes interventions sur la matière de la querelle, il ne dédaigne pas d'insérer la pièce de Fuzelier dans cette « bibliographie » raisonnée :

> Cette matière est si amusante et en même tems si intéressante, que je vous prie de me permettre de vous faire part d'un nouveau genre de divertissement dont elle a regalé [sic] le Public. Si tout ce qu'il a y a d'honnêtes gens qui vont aux Spectacles en France n'avait pas veu [sic] la défense d'Homère dans les mains d'Arlequin à la Foire Saint-Laurent, je n'aurais pas l'indiscrétion de vous donner, comme je vais faire, une Scène dont les deux partis pourront rire ou se fâcher au gré de la passion qu'ils ont à défendre ou à combattre cette grande cause[619]

S'adressant aux « honnêtes gents » qui fréquentent les salles des Théâtres, il les invite à considérer la pièce de Fuzelier comme une contribution, légitime et bien fondée, à l'histoire

[617] *Ibidem*
[618] Même Mme Dacier avait reconnu le caractère « galant et délicat » de l'écriture de La Motte. Dans son œuvre sur les causes de la corruption du goût, elle reproche à son adversaire d'avoir fait d'Achille « un bon Courtisan qui aurait été nourri à Versailles », d'Agamemnon un fade soupirant et, des funérailles d'Hector, « un enterrement à sa Paroisse », Mme Dacier, *Des causes de la corruption du goût*, Paris, Rigaud, 1714, réimpr. Genève, Slatkine, 1970, p. 593-607
[619] *Le Nouveau Mercure Galant*, août 1715, p. 142.

de cette querelle. Une nouvelle allusion à La Motte est présente dans *La Mode*, comédie en un acte, représentée au Théâtre Italien en 1719. Dans le prologue de cette pièce Fuzelier insère une fable par laquelle Trivelin répond à Silvia sur la résolution qu'il a prise de retrancher la scène du poète qu'il avait précédemment insérée dans un prologue portant le même titre[620]. Ainsi, Fuzelier se défend-t-il de n'avoir pas fait référence à une personne précise[621] et se justifie, par la voix de Trivelin :

SILVIA

Je vais donc être bien charmée de la retenue de nos faiseurs de comédies !

TRIVELIN

Eh mais, Mademoiselle, il n'en ont jamais manqué ; ils connaissent trop bien les bornes de la juridiction satirique pour les étendre ou les franchir témérairement.

SILVIA

Cependant, on les accuse de procéder quelquefois hors de leur territoire.

TRIVELIN

Eh qui les accuse ? La populace soupçonneuse dont nous parlions toute à l'heure. Convaincus intérieurement qu'ils tiendraient fort bien leur coin dans une pièce comique, ces discoureurs peu consciencieux s'efforcent par des allusions malignes de faire des ennemis plus redoutables qu'eux aux auteurs qui leur paraissent commettre des irrévérences contre leur mérite, s'imaginant qu'à leur requête on exterminera tout l'empire de Momus. Et tenez, je vais par un apologue des plus modernes vous expliquer la manœuvre de ces importants personnages qui se sont créés eux-mêmes généraux de tous les théâtres, charges très utiles dont pourtant le public ingrat ne leur a pas encore expédié les provisions. Vous savez, Mademoiselle, que les conversations d'animaux sont à la mode, et puisque dans les fables on ose montrer la vérité aux grands, je crois qu'il nous est permis de la dire dans la nôtre au Tiers État du Parnasse. Écoutez.

Fable

Trois ou quatre friquets[622] dans un noir marécage
Pour apprendre à crier allaient soir et matin
Répéter leurs leçons sous un canard sauvage.

---

[620] Il y a, en effet, deux pièces différentes de Fuzelier intitulées *La Mode :* l'une représentée en 1718 comme prologue à *L'Amour maître de langues;* l'autre représentée en 1719, sous-titrée « comédie en un acte », représentée avec *La Méridienne* et *Le Mai*. Dans la première, Fuzelier crée le personnage de Crassotin, poète médiocre, qu'il élimine dans la seconde pièce. Le prologue de 1719, dont il s'agit ici, est consacré à la critique de la scène de Crassotin jouée l'année précédente.

[621] Certaines interprétations voient derrière le personnage de Crassotin le portrait satirique de l'abbé Simon-Joseph Pellegrin; pour ce faire, ils mettent le prologue de la *Mode* en relation avec le deuxième prologue de *La Matrone d'Éphèse* que Fuzelier fit jouer à la Foire Saint-Germain en 1714, où on retrouve des allusions semblables qui poussent à penser qu'il s'agit de la même cible. Voir Françoise Rubellin, *Le Théâtre de la Foire, op. cit*, p. 136 *sqq*.. Au contraire, selon Judith le Blanc, La Motte s'était senti vraisemblablement visé dans la figure de ce poète médiocre, et elle envisage donc, dans le contenu allégorique de la fable, une allusion directe à La Motte. *Avatar d'Opéra*, *op. cit.*, p. 383.

[622] « Friquet ». s. m. Moineau de la plus petite espèce. « Friquet, [friqu]ette » subst. Terme bas et populaire qui se dit d'un jeune garçon, ou d'une jeune fille, qui a l'air éveillé. *Un jeune friquet. Une jeune friquette*. *Dictionnaire de l'Académie française*, 1st Edition (1694)

Un jour, certain chasseur qui passait son chemin,
Chasseur très circonspect et nullement malin,
Tira sans y penser sur l'abjecte volaille.
Aussitôt Dom canard très aigrement criaille
Les friquets, moins forts en poumons,
Font chorus avec lui ; les vilaines chansons !
De là les eussiez vus, trotter par les campagnes,
Grimper en sautillant au sommet des montagnes,
À tous nobles oiseaux se plaignant du chasseur,
Et débitant avec noirceur
Que sur les aigles même incessamment il tire,
Croyant par ces discours les aigrir contre lui ;
Mais rapport de friquets ne s'écoute aujourd'hui
Et les aigles n'en font que rire.
« Allez, leur dirent-ils, allez, pauvres friquets,
« Allez à quelque oiseau faire ces sots caquets !
« Vous rêvez : quel chasseur nous livrerait la guerre ?
« Non, les fusils ne sont pas faits
« Pour viser aux oiseaux qui portent le tonnerre ».
À ces mots, les friquets, conduits par le canard,
S'en retournent honteux dans leur retraite immonde.
S'y taisent-ils enfin ? Non, le troupeau criard
A fait vœu de crier jusqu'à la fin du monde[623].

Se plaçant déjà sous « l'empire de Momus », Fuzelier condamne le préjugé malin de ces « friquets » au bavardage assommant qui l'oblige à se taire, à abaisser le ton, à retenir l'esprit caustique de la satire pour se limiter à une plaisanterie inoffensive. L'on peut donc se demander si La Motte est un de ces friquets et si Fuzelier est le « chasseur très circonspect et nullement malin » qui frappe ces petites cibles avec son fusil[624]. Le fait d'avoir choisi la forme littéraire de la fable pour faire son apologie pourrait valider cette hypothèse. Le prologue de *La Mode* fut joué la même année de la publication des *Fables Nouvelles* de La Motte. Quelques mois après le prologue, Fuzelier donne à la Comédie Française son *Momus Fabuliste.* Cette petite fable anticipe le thème principal autour duquel Fuzelier construit l'échafaudage idéologique de sa nouvelle pièce : masquer sous le voile de l'allégorie le contenu subversif de son écriture, tromper la censure par une mise à distance du langage qui ouvre une perspective critique au second degré. En d'autres termes, « égayer la raison » en montrant, dans une perspective éminemment allégorique, à quel point la vérité n'est « jolie que sous le masque » (scène XIX).

II.2.1 *Momus Fabuliste, ou les Noces de Vulcain* de Fuzelier

[623] Fuzelier, Prologue de *La Mode*, Bnf, département de la musique, manuscrit Th[b] 2447, p. 4-6.
[624] Judith le Blanc propose une analogie entre le mot « fusil » et le nom « Fuzelier ». D'après le site du CÉSAR, « Fuselier », « Fusellier », mais aussi « Fusillier » apparaissent d'ailleurs comme des « formes rejetées du nom de l'auteur. L'onomastique du nom de Fuzelier peut donc être rapprochée de « fusil », comme avait déjà entrevu Piron qui, dans son *Arlequin Deucalion*, écrit : « Que d'ici à la fin des temps on n'entende plus parler de pistolets, de fusils, ni de Fuzelier » (III, 3). Voir : Judith le Blanc, *Avatar d'Opéra*, *op. cit.*, p. 383

Après la brève apparition de la Muse Triviale[625], voilà qu'on voit paraître, sur les planches du Théâtre Français, Momus, le protecteur de la Foire, dieux de la raillerie, de la satire et des « Ris et des Jeux », le bouffon de l'Olympe. Le 26 septembre 1719, Fuzelier fit représenter son *Momus fabuliste, ou les Noces de Vulcain*[626], comédie en 1 acte et en prose, avec des divertissements dont la musique est composée par Jean-Baptiste-Maurice Quinault. La pièce eut un succès énorme : tout Paris l'avait « honoré de son approbation » et des « applaudissements extraordinaires, durant une longue suite de représentations »[627]. C'est Fuzelier même qui reconnaît le « sort distingué » de sa pièce qui a été « honorée d'un extrait dans le *Journal des Savants* (lundi 12 août 1720) où les ouvrages sont rarement analysés [...] »[628]. Lorsque il fit représenter la pièce, Fuzelier opta pour l'anonymat. Le *Mercure* note :

> On regarde comme un phénomène aussi rare que singulier qu'un écrivain ait pu résister à la tentation de révéler son nom (surtout lorsqu'on ne court aucun risque à se déceler) après les applaudissements que le public lui a prodigués ; on n'aurait jamais cru que l'amour propre d'un poète eût pu tenir contre. Cependant on ignore encore son nom, et ce n'est que par conjecture que l'on fait tomber les soupçons sur tel ou tel[629].

Ce sera seulement après la vingtième représentation[630], à la lumière du succès inattendu et de la grande curiosité que la pièce avait suscitée, que Fuzelier décide finalement de se révéler au public. Très courant dans la vie littéraire, l'anonymat était moins fréquent au théâtre ; néanmoins il se développe considérablement dans la première moitié du siècle. Dans la Préface à l'édition de la pièce, c'est Fuzelier même qui justifie ce choix singulier :

> La reconnaissance m'engage à rendre compte au Public des raisons qui m'ont déterminé à ne pas me déclarer l'Auteur d'une Comédie qu'il a si extraordinairement favorisée. […] J'ai voulu voir quel destin aurait Momus *Fabuliste* indépendamment des idées bonnes ou mauvaises attachées à mon nom, (car on définit bien ou mal les Auteurs, & les moins connus n'échappent pas à l'esprit de critique qui règne souverainement aujourd'hui). J'ai voulu risquer de

---

[625] On se réfère ici à la Muse de la Foire, personnage qui a paru dans le prologue du *Roi de Cocagne* de Legrand.

[626] *Momus fabuliste, ou les Noces de Vulcain*, Paris, Ribou, 1719 (et *Seconde édition, corrigée* 1720). On a une version manuscrite du *Momus fabuliste*, conservée à la Bibliothèque de la Comédie-Française, [ms. 88], qui ne contient pas de corrections autographes de Fuzelier. La base documentaire Lagrange spécifie, concernant la description matérielle du document, qu'il s'agit d'un manuscrit de souffleur.

[627] « Lettre critique écrite à l'auteur du Mercure sur la Comédie qui a pour titre *Momus Fabuliste* », dans *Le Nouveau Mercure*, Janvier 1720, p. 86. La pièce eut 30 représentations consécutives, puis en 1720 (8), 1721 (2), 1722 (1), 1727 (11), 1745 (8), 1766 (2). La pièce sera reprise au Palais Royal les 28 septembre, 15 et 26 novembre 1719. Selon John Lough, la pièce a été vue par plus de trente mille spectateurs : c'est plus que *Zaïre* (27 000), qu'*Inès de Castro* (28 000) et que Le *Philosophe marié* (29 000) [John Lough, *Paris Theatre Audiences in the Seventeenth and Eighteenth Centuries*, Oxford University Press, 1957, 1972, p. 178]. David Trott a relevé « au moins sept éditions successives » de Momus fabuliste, [David Trott, « Louis Fuzelier et le théâtre : vers un état présent », *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 83, n°4, juillet–août 1983, pp. 604–617, [p. 606].

[628] Fuzelier, *Discours à l'occasion d'un discours de M. D. L. M.* éd. 1738 p. p. XXXIII–XXXIV.

[629] *Le Nouveau Mercure*, septembre 1719, p. 213.

[630] La 20e représentation aura lieu le 20 novembre, alors que la première édition de la pièce date du 23 novembre 1719. On tire cette notice du *Dictionnaire Dramatique*, où on lit, à propos du *Momus Fabuliste :* « Les fables légères, les traits saillants et vifs de cette pièce […] excitèrent la curiosité du Public à découvrir l'Auteur, qui ne voulut se faire connaître qu'à la vingtième représentation. Ce même Public, fâché d'avoir pris le change, en l'attribuant à tout autre, eut l'injustice de vouloir méconnaître le véritable Auteur, lorsqu'il jugea à propos de se déclarer », Sébastien-Roche-Nicolas de Chamfort et Joseph de la Porte, *Dictionnaire dramatique*, Paris, Lacombe, 1776, t. II, p. 250.

> m'entendre censurer par mes amis si ma pièce tombait, pour m'assurer si elle réussissait le plaisir d'être loué par ceux qui ont résolu de ne me pas estimer. Il n'était question que de me taire pour arriver à mon but[631].

La pièce suscita en effet d'âpres discussions. Un anonyme, qui se présente sous l'appellatif de "Provincial", fait publier dans le *Nouveau Mercure* de janvier 1720 une « *Lettre critique écrite à l'auteur du Mercure sur la comédie qui a pour titre Momus fabuliste ou les Noces de Vulcain* »[632]. Quelques mois plus tard, Fuzelier rédige une « *Réponse à la lettre critique insérée dans le Mercure du mois de janvier dernier* »[633], qu'il insère dans la seconde édition de la pièce. L'anonyme lui répondait, à nouveau dans le Mercure, en juin[634]. Si d'un côté, donc, Fuzelier voyait dans l'anonymat un moyen d' « exciter la curiosité du public », un stratagème publicitaire qui pouvait alimenter l'atmosphère de « mystère qui redoublait l'empressement de tout le monde pour [sa] Comédie »[635], de l'autre il avait sans doute quelques raisons de redouter les réactions des amis de La Motte, car en effet le *Momus Fabuliste* n'est qu'une fine parodie des *Fables Nouvelles* que ce dernier faisait publier à Paris dans la même année. On peut donc imaginer que Fuzelier, auteur déjà très connu à cette époque, « qui se sait entouré d'adversaires, menacé par la concurrence, visé par la jalousie, ait eu parfois intérêt à cacher provisoirement son nom, quitte à lever le masque si la pièce réussit, et à rester dans l'ombre en cas d'échec »[636]. C'est ce que note aussi l'auteur de la *Lettre Critique* :

> Je ne saurais m'ôter de l'esprit que ce qui a empêché l'Auteur de se déclarer d'abord, a été la crainte des reproches qu'il aurait à essuyer de ce côté là. Le succès l'a enhardi, et comme il a vu que le Public qui ne songeait qu'à rire, ne relevait point cette indécence, il a cru qu'il pourrait, sans risquer beaucoup, se faire connaître et se démasquer[637].

---

[631] Préface à *Momus fabuliste, ou les Noces de Vulcain*, édition citée.

[632] « Lettre critique... », *op. cit*.

[633] *Momus fabuliste ou les Noces de Vulcain*, comédie par monsieur Fuzelier, Seconde édition, corrigée et augmentée d'une réponse à la Lettre critique insérée dans le Mercure, Veuve Ribou, 1720 ; la lettre, non paginée, figure en fin de volume.

[634] *Le Nouveau Mercure*, juin 1720, « Lettre d'un provincial à l'auteur du Mercure sur la réponse de M. Fuzelier... », p. 45–66. La première lettre est reprise dans le *Journal des savants* pour le mois de décembre 1720 augmenté de divers articles qui ne se trouvent point dans l'édition de Paris, Amsterdam à Wasberge, 1720, p. 655–687. La réponse de Fuzelier et la seconde lettre de l'anonyme sont reprises encore dans le *Journal des savants* pour le mois de janvier 1721, Amsterdam, Jansons à Waesberge, 1721, p. 58–87.

[635] Préface à *Momus fabuliste, ou les Noces de Vulcain*, édition citée.

[636] Henri Lagrave, *Le Théâtre et le public à Paris, op. cit*., p. 492. Dans sa Préface, Fuzelier nous donne un vif portrait des bagarres furieuses qui chicanent d'ordinaire dans les Cafés et dans les rues lors des premières représentations, s'en prenant surtout à ses « prétendus Gourmets des Théâtres » qui se flattent d'avoir eux seuls le bénéfice d'exercer le bon goût : « Quel plaisir de tromper ces prétendus Gourmets des Théâtre qui décident si hardiment sur les récoltes du Parnasse. […] Là j'entendais tantôt exalter mon Ouvrage aux dépenses de mon nom, et tantôt avilir mon nom aux dépens de mon Ouvrage. Les uns croyant Momus *Fabuliste* une Pièce excellente ne voulaient pas qu'elle fut de moi, les autres la soupçonnant de moi ne voulaient pas seulement qu'elle fut bonne. […] Ces longues et ennuyeuses Dissertations sur le chapitre d'un Écrivant font le partage de ces Commentateurs bruyants qui se font un Cabinet littéraire de tous les Cafés, et qui là regardent comme convaincus de leurs opinions tous ceux qu'ils en ont étourdis. Je n'entreprendrai pas de relever ici toutes les absurdités de ces Messieurs au sujet du soin que je prenais de me cacher ».

[637] « Lettre critique... », *op. cit*, p. 116.

La crainte des détracteurs qui pourraient faire tomber la pièce était bien fondée. Il est en effet fort probable que La Motte ait assisté à la pièce et que ses partisans aient « affecté de semer dans le monde que la Pièce était remplie de traits odieux contre l'Auteur des fables nouvelles ». C'est pour se défendre contre ces « visionnaires obstinés » qui « osent mettre des noms aux portraits généraux que Thalie expose sur le Théâtre », contre cette « haine maligne » qui « débite par tout que l'on est un Satirique sans égard, que l'on n'épargne qui que ce soit », que Fuzelier prit la précaution d'écrire sa Préface dans laquelle il défend le droit à la parodie et exprime l'idée d'une « critique enjouée des ouvrages d'esprit » :

> La critique enjouée des Ouvrages d'esprit a de tout temps été permise. On n'a point vu autrefois l'Illustre Monsieur Racine se plaindre des Parodies de Titus et de Phèdre ; on ne l'a point vu solliciter la suppression d'une phrase qui ne plaisait pas à son amour propre : les vers de Monsieur Racine sont pourtant bien aussi respectables que d'autres. Tout jeune et tout vif qu'il est, le brillant Auteur d'*Œdipe*, n'a-t-il pas suivi ce glorieux exemple de modération, il a laissé patiemment travestir le Héros de sa Tragédie, il a ri de la Mascarade avec le Public. [...] Les bons esprits n'ignorent pas les privilèges de Momus et que s'il lui est permis de peindre les vices, il est encore plus en droit de peindre les défauts dès qu'il renferme dans les bornes prescrites par la sagesse de Thémis[638].

Fuzelier taquine la vanité du poète des *Fables Nouvelles*, incapable de reconnaître, à l'exemple du sage Racine et de tous les « bons esprits [qui] n'ignorent pas les privilèges de Momus », le caractère impartial de la satire et la façon dont elle tend à perfectionner et à régénérer les défauts. Ce qui se montre ponctuellement dans l'exemple du « brillant Auteur d'*Œdipe* », cité par Fuzelier, où l'on croit reconnaître, non sans étonnement, l'étrange portrait d'un Voltaire « modéré ». Même si on a de la peine à croire qu'il avait « laissé patiemment travestir le Héros de sa Tragédie »[639], il ne faut pas douter que Voltaire avait su jouer lui-même sur le registre de la satire. En effet, on sait qu'à une des premières représentations de l'*Œdipe* un accident étrange s'était produit[640], mais le jeune poète – comme lui-même l'a rapporté dans son *Commentaire Historique* – « fort dissipé et plongé dans les plaisirs de son âge, ne sentit point le péril, et ne s'embarrassait point que sa pièce réussit ou non : il badinait sur le théâtre, et s'avisa de porter la queue du grand-prêtre, dans une scène où ce même grand-prêtre faisait un effet très tragique »[641]. Dans ses *Lettres sur Œdipe*[642] Voltaire avoue que chaque représentation de son *Œdipe* était pour lui « un examen

---

[638] Préface à *Momus fabuliste, ou les Noces de Vulcain*, édition citée.

[639] On rappelle que suite au succès d'*Œdipe* à la Comédie Française en 1718, les Italiens firent jouer sur leur théâtre une parodie intitulée *Œdipe travesti,* écrite par Biancolelli et Legrand.

[640] « Le poète se trouvait ce jour-là mêlé dans la foule de ceux qui se pressaient debout au fond de la scène. Fort nombreux, comme il arrive aux pièces à succès, ils gênaient l'entrée des personnages. La traîne du grand prêtre, à l'apparition de celui-ci [scène II, acte I et scène IV, acte III], resta prise entre les pieds des spectateurs. Alors Voltaire la dégage, et la soulevant il s'avance derrière le pontife, en bouffonnant. S'il déteste les parodies de ses tragédies jouées à la Comédie-Italienne ou à la Foire, il ne lui déplait pas d'en transposer lui-même le sublime sur le mode comique », René Pomeau, *D'Arouet à Voltaire*, dans *Voltaire en son temps*, Fayard, Voltaire Fondation, 1995, 2 Vol., T. I, p. 100.

[641] *Commentaire Historique* sur les œuvres de l'auteur de La Henriade, (p. 319-320). À la même représentation « Madame la maréchale de Villars, qui était dans la première loge, demanda quel était ce jeune homme qui faisait cette plaisanterie, apparemment pour faire tomber la pièce ; on lui dit que c'était l'auteur ».

[642] « Lettres écrites par l'auteur, qui contiennent la critique de l'Œdipe de Sophocle, de celui de Corneille et de celui de l'auteur », dans *Théâtre de Voltaire*, par M. Beauchot, Firmin-Didot, Paris, 1801, T. 1., p. 44.

sévère » : « je recueillais les suffrages et les censures du public, et j'étudiais son goût pour former le mien ». La critique dont parle Fuzelier est-elle autre chose que ce sévère et impartial examen des actions ? Et la satire a-t-elle autre but, en éclairant l'individu sur ses défauts cachés, que de l'engager à les corriger ? Mais la réaction de La Motte à l'égard de la parodie reste très ambiguë. Dans la « Réponse » à la lettre de l'anonyme, en se moquant de ce provincial « consciencieux qui prétend que la probité d'un auteur doit le mettre à couvert de la critique théâtrale »[643], Fuzelier remarque avec ironie cette incohérence, rappelant aux lecteurs que La Motte lui-même, en particulier dans ses *Réflexions sur la critique* de 1714, a pratiqué ce genre[644] :

> [...] je ne crois pas M. de L. M. capable de se fâcher des bagatelles qui indignent si fort ses partisans, autrement il tomberait dans un défaut que mon censeur relève bien finement dans *Momus fabuliste*, lorsqu'il plaisante agréablement le *dadais*[645] de Jupiter, de ce qu'après avoir enduré cent railleries mordantes de Momus, sans marquer la moindre altération, un mot moins piquant que tout ce qu'il a dissimulé, lui inspire une tardive colère. Si M. de L. M., après n'avoir répondu qu'avec politesse et modération aux savantes et judicieuses critiques de Madame Dacier, s'allait scandaliser de deux ou trois épigrammes en prose, n'imiterait-il pas mon Jupiter ? Qu'on ne m'allègue point ici un article de la succincte civilité du Parnasse qui ne permet de critiquer que les auteurs morts ; il me semble qu'il est plus à propos de critiquer les auteurs vivants qui peuvent se corriger[646].

Or, quel personnage pourrait, mieux que Momus le Censeur, devenir l'avatar du satirique Fuzelier ? Ce dieu « railleur », dont l'irrévérence bouffonne menace l'empire harmonieux de l'Olympe comme un véritable conjuré, constitue pour Fuzelier l'expression allégorique d'une réflexion sur le comique et sur le rire, avec tous ses corollaires esthétiques et éthiques.
Il se fait l'écho des discours réprobateurs de ces dévoués au culte des grands genres et, par l'intermédiaire de Momus, il essaye de réhabiliter cette écriture comique « en mineur ». Incarnant un principe de contestation interne, Fuzelier, comme Momus, « conduit à une réévaluation et une réhabilitation du "burlesque effronté" que l'on prétend vainement avoir proscrit, et qui témoigne durablement d'une forme de conscience critique trouvant au théâtre son champ~~s~~ d'expression privilégié »[647].

---

[643] Fuzelier, « Réponse à la lettre... », *op. cit.*

[644] Dans ses *Réflexions sur la critique*, ouvrage publié en réponse à celui de Mme Dacier intitulé *Des Causes de la corruption du goût*, La Motte parodie un passage de sa traduction de *L'Iliade*. Il expose ainsi la fonction critique de la parodie : « Mettons ici le discours même d'Hector ; je le parodierai ensuite exactement, en le supposant dans la bouche d'un cocher. Qu'on me pardonne ce badinage, ou même cette bassesse ; je le donne pour ce qu'il est, mais l'effet en est sérieux, et c'est la meilleure manière d'exposer le ridicule dont il s'agit. Qu'importe qu'il en coûte ici quelque bienséance de style, pourvu que le raisonnement profite », Houdar de La Motte, *Textes critiques, éd. cit.*, p. 334.

[645] Ce mot est tiré de la « Lettre critique » du Mercure : c'est par ce mot que l'auteur l'anonyme caractérise le personnage de Jupiter.

[646] L. Fuzelier, « Réponse à la lettre... », *op. cit*. La Motte répondra quelques années plus tard dans son « Discours à l'occasion de la tragédie d'Inès » de 1723 où il écrit : « Avouerais-je ce que je crains encore de cette mode des parodies ? C'est qu'il y en ait moins de poètes tragiques. Le même amour de la gloire qui les anime à travailler peut les détourner d'un travail qui les expose à la risée publique. Car on aurait beau dire qu'on ne les attaque pas personnellement, un auteur ne distingue guère son ouvrage de lui-même ; et peut-être serait-il moins sensible aux ridicules qui ne regarderaient que sa personne, qu'à ceux qu'on jetterait sur ses productions ».

[647] Dominique Quéro, *Momus Philosophe*, *op. cit*. p. 196

Dans le *Momus Fabuliste*, Fuzelier met en scène, à la manière burlesque, un Olympe très matérialisé, où les Dieux et les Déesses se complaisent dans leurs occupations familières et frivoles : il s'agit par-dessus tout de marier Vénus à l'un de ses prétendants. Arrivé devant le Temple du Destin où l'on doit décider quel est le dieu qui sera l'époux de Venus, Jupiter est absorbé dans ses pensées amoureuses pour la Déesse, quand il rencontre Momus qui le tourne en ridicule sur son infidélité constante. Il suffit un petit mot inoffensif pour que Jupiter soit saisi d'« une colère tardive » (scène I) :

> JUPITER
> Sais-tu que je suis furieusement las de tes plaisanteries ?
>
> MOMUS
> Vous ne vous lassez pourtant pas de les faire naître.
>
> JUPITER
> Tous les Dieux généralement se plaignent de ta langue.
>
> MOMUS
> Et moi je me loue de la leur. Elle fournit à la mienne de quoi s'égayer.
>
> JUPITER
> Tu te fais une maligne occupation de me turlupiner moi-même, et cela depuis une infinité de siècles.
>
> MOMUS
> Et cependant je n'ai pas fait encore la moitié de ma besogne.
>
> JUPITER
> Quelle insolence ! Oh bien, je vous défens de parler davantage de moi et des autres Dieux, ni en bien ni en mal.

C'est donc à cette vorace inclination que Momus a pour la satire, « maligne occupation », que Jupiter veut mettre un frein. Mais Momus n'a pas encore fait « la moitié de sa besogne » car il n'a pas encore porté la raillerie à son comble. Il ne cesse pas de tirer sur Jupiter, qui, agacé par tant d'insolence, menace de le chasser du ciel (scène III) :

> Bien, si j'apprends que d'ici à demain vous lâchiez une seule parole satirique, non seulement contre moi, mais encore contre le moindre des Dieux, vous pouvez vous assurer que sur le champ je vous bannis pour jamais du Ciel, j'en jure par le… (*Bas*) Non je n'en veux pas jurer par le Styx (*Haut*) Adieu, souvenez-vous que j'ai chassé une fois Apollon de l'Olympe et qu'il fut réduit à garder les moutons.

Le motif du bannissement qui apparaît déjà comme une composante essentielle de la mythographie de ce « dieu railleur »[648], acquiert un sens nouveau dans le contexte de la

[648] Traçant une histoire sur l'origine et sur le développement du mythe de Momus dans la culture classique, Dominique Quéro revient sur le motif de l'exil du Dieu qui se trouve déjà exploité, de manière significative, dans *L'éloge de la Folie* d'Erasme, qui élabore, à son tour, la figure de Momus telle que l'a dessinée l'humaniste

fiction théâtrale : l'exil du Dieu railleur de l'Olympe renvoie à celui de Fuzelier, auteur sur lequel on a jeté l'anathème au nom du bon goût. Comme Momus, censeur censuré, Fuzelier a été privé de la parole. Ainsi l'interdit – et ce mot prend ici un autre sens encore, celui qui renvoie aux zones interdites des spectacles forains –, en tant que procédure d'exclusion et de contrôle visant à maîtriser le danger de la parole, devient le véritable sujet de la pièce. C'est Momus, avec son impudence langagière[649], et non pas Venus, qui se trouve au centre de ce jeu. C'est l'insolence effrénée de sa langue, ce dont se plaignent les autres Dieux. Loin d'être un élément transparent ou neutre, la parole, attribut principal de Momus, s'avère être un lieu de résistance, car elle n'est « pas simplement ce qui traduit les luttes ou les systèmes de domination, mais ce pour quoi, ce par quoi on lutte, le pouvoir dont on cherche à s'emparer »[650]. Face à l'interdit, à son pouvoir d'assujettissement, Momus se révolte, il ne peut pas se résoudre à se taire : « Ne me voilà pas mal, être banni pour jamais du Ciel, ou être vingt-quatre heures sans médire, quelle cruelle alternative ! ». Il s'agit alors de trouver la manière d'éluder ou de transgresser cet interdit. Si Jupiter lui défend « les discours », il ne peut censurer « les pensées ». Mais – se demande Momus – « comment produire ces pensées sans parler ? » (scène IV). Voilà l'expédient : devenir Fabuliste.

MOMUS *seul*

> [...] Il me vient une idée originale … heureuse … commode … Inventons des Fables…Ne nommons pas les Dieux, mais empruntons hardiment pour eux les noms des animaux... des hommes, tout cela est égal. Je pourrai aussi introduire sur la scène les meubles, je ferai parler *le Miroir* au belles et la Tabatière aux petits maîtres, peut-être même serai-je assez heureux pour trouver parmi les plantes quelque *Phénomène potager*[651] digne d'être présenté à Jupiter … Oui, devenons *Fabuliste* puisqu'on me contraint de l'être ; je n'ai que cet expédient pour soulager ma bile et pour frauder impunément la loi qu'on vient de me faire.

Momus est contraint à déguiser sous la fable, la « vérité nue » qu'il voulait faire sortir[652]. Le fait d'avoir choisi de se cacher derrière le masque de fabuliste peut s'expliquer par l'idée, courante à l'époque – comme nous montre clairement Dominique Quéro –, selon laquelle le recours à la fable ne fait que transposer, dans un univers imaginaire, « les difficiles conditions d'exercice de la parole satirique », liées à « l'existence d'un pouvoir limitant la

---

italien Leon Battista Alberti dans son *Momus ou De Principe*. Ce qui est intéressant à retenir de cette source italienne de l'*Eloge* d'Erasme, c'est qu'elle fait du thème de l'exil un motif littéraire autonome. En effet, ce roman allégorique « retrace les efforts du dieu proscrit pour se retourner contre Jupiter, incarnation exemplaire du mauvais souverain. Venu se réfugier sur la terre après avoir été chassé de l'Olympe à cause de "l'insolence effrénée de sa langue", Momus de nature rebelle et perverse, finit par "mettre en péril extrême tous les dieux, tout le ciel et enfin toute la machine de l'univers" », dans Dominique Quéro, (dir.) *Momus Philosophe*, *Recherche sur une forme littéraire du XVIIIe siècle,* Paris, Champion, collection « Les dix-huitièmes siècles », n° 1, 1995, p. 309.

[649] En s'adressant à la Folie dans la réplique qui ouvre *La rupture du Carnaval et la Folie,* Momus dit : « Médire est mon unique talent, et je trouve avec vous de quoi l'exercer sans relâche »[649]. De fait, Momus - dont le nom dérive du terme grec μῶμος qui signifie « répréhension » – incarne le pouvoir qu'a la parole d'agir, de prescrire, de juger. On pourrait dire que sa nature est par essence langagière.

[650] Michel Foucault, *L'Ordre du Discours*, Collection Blanche, Gallimard, 1971.

[651] C'est ainsi que La Motte appelle un grosse rave, dans A. Houdar de La Motte, « *La Rave* » [Fable XIX, livre V], dans *Fables Nouvelles*, *dédiées au Roi avec un Discours sur la Fable*, Paris, Grégoire Dupuis, 1719.

[652] S'adressant à Mercure, Momus dit : « J'ai pensé laisser sortir une vérité toute nue, et cependant je suis obligé d'habiller toutes celles qui s'offriront aujourd'hui à moi, qu'il m'en va coûter de draperie » (scène V).

liberté d'expression »[653]. Car n'est-il pas proprement cet acte individuel d'appropriation de la langue qui constitue la première marque formelle de Momus ? Ce que les fables de Momus mettent en scène et dramatisent, c'est précisément le pouvoir de cette prise de parole. Cette corrélation entre la fable et la parole interdite, qui remonte à la tradition classique, c'est Momus même qui la remarque. En s'adressant directement à Jupiter, il lui rappelle que c'était « grâce à l'esclavage où [il avait] réduit [sa] langue », qu'il était devenu « Inventeur des fables » (scène XVIII). C'était encore La Motte qui avait fait d'Esope, l'inventeur de l'apologue, un esclave qui avait « à ménager l'orgueil du Maître » et qui ne pouvait « lui dire certaines vérités qu'avec précaution »[654]. La fable sert donc à éluder un interdit, à obtenir la licence de s'exprimer, d'exercer librement sa « charge de railleur » (scène IV) : « je n'ai que cet expédient pour soulager ma bile et pour frauder impunément la loi qu'on vient de me faire », dit-il. Il est intéressant de noter que La Motte, à la manière de Boileau, fait rimer, dans le préambule de « L'Amour et la Mort », « critique » avec « bile caustique » :

> Loin, Lecteurs dont la critique
> Souffle le chaud et le froid,
> Qui répandez sur tout une bile caustique,
> Sans distinguer ni le tort, ni le droit[655].

Tel est pour La Motte le vil art du moqueur[656], dont il se fâche souvent dans ses réflexions critiques. On a déjà parlé de la position ambiguë de La Motte à l'égard de la parodie ; mais ce qui frappe notamment dans sa réflexion tient au fait qu'il ne sépare pas les éléments, pourtant très différents, de la critique, du travestissement et de la parodie. Pour La Motte tout serait satire. Est-ce parce que, malgré ses audaces, il était encore bon élève des Anciens, qu'il se piquait avec vigueur, et faisant montre d'une sensible susceptibilité, des critiques qui ne s'abstenaient pas de souligner le paradoxe de sa prétendue modernité ? Même dans le

---

[653] Dominique Quéro, *Momus Philosophe, op. cit.* p. 326. Les réflexions diverses que les théoriciens ont élaborées autour la question de la fable semblent, selon l'auteur, converger dans l'idée que le genre trouvait son origine « dans le désir naturel des classes opprimées de s'exprimer librement et de se venger de leurs souffrances sur ceux qui les exploitent ». Il cite par ailleurs le jugement de Voltaire, qui note, dans l'article « Fable » des *Questions sur l'Encyclopédie* : « Il est vraisemblable que les fables dans le goût de celles qu'on attribue à Esope, et qui sont plus anciennes que lui, furent inventées en Asie par les premiers peuples subjugués ; des hommes libres n'auraient pas eu toujours besoin de déguiser la vérité ; on ne peut guère parler à un tyran qu'en paraboles, et encore ce détour même est-il dangereux ».

[654] A. Houdar de La Motte, *Discours sur la Fable, éd. cit.* p. XII

[655] A. Houdar de La Motte, « L'Amour et la mort », [Fable XIX, livre III], dans *Fable Nouvelles*, *éd. cit.* p. 199.

[656] Dans une autre fable intitulée « Le Moqueur », La Motte revient sur l'argument :

> Halte-là, Lecteur, et qui vive ?
> Es-tu le partisans ou l'envieux du beau ?
> Et si par hasard il m'arrive
> De t'offrir quelque trait sensé, vif et nouveau,
> N'es-tu point résolu d'avance
> A le trouver mauvais, et sans autre pourquoi ?

Plus tard, il oppose, comme toute la tradition antique, l'impartialité bienveillante du « lecteur équitable et sociable » qui « me blâme à regret, lorsque je suis blâmable / et lorsque je suis bon, le sente avec plaisir », à la mauvais foi des « lecteurs malins » qui « des talents d'autrui font leur propre supplice », « Le Moqueur », [Fable VI, livre I], *Fables Nouvelles, éd. cit*, p. 19.

style des fables, qu'il se soucie d'appeler « nouvelles », La Motte reste encore fidèle à toute la tradition. C'est donc d'abord sur la question de la langue et du style[657] que Momus lance ses premiers traits de satire. L'appareil dogmatique et normatif dont se compose son « Discours sur la Fable » relève la véritable inclination de ce « législateur du Parnasse ». Momus détecte bien le sens profond du risque auquel La Motte se soumet : ce « thuriféraire de l'invention » cache la volonté de devenir un classique, ne serait-ce que pour l'ambition de servir d'exemple à d'autres fabulistes qui verront après lui. À la scène XI, Apollon suggère à Momus de mieux profiter des conseils du Dieu du Parnasse puisque celui-ci est « dans le goût de composer des fables ». Voici la réponse de Momus :

> Bon, bon, on a bien affaire de vous pour cela. Sans les rimes on prendrait mes Fables pour de la prose, et il y a même des gens qui malgré les rimes parient que ce ne sont point des vers. C'est une façon de Poésie de mon invention, dont les Muses ne se mêlent point (*Mars rit*) Vous en riez, je vous promets pourtant que la mode en viendra dans les siècles futurs. Il naitra des Poètes sensés, amis *du vrai*, *du riant, du gracieux et du familier*, enfin des Poètes tranquilles, de qui les vers seront aussi compassés qu'*un Greffier solaire*[658].

Dans cette forme de poésie, de nouvelle invention, « dont les Muses ne se mêlent point », on retrouve l'extravagance de tous les paradoxes de l'écriture de La Motte : qu'il s'agisse d'une poésie en prose ou d'une philosophie en vers, des « poètes sensés » qui s'expriment sur le ton du *gracieux* et du *riant* ou des « poètes tranquilles » qui cherchant du *vrai* et du *familier* aboutissent jusqu'à l'affectation. Fuzelier fait montre d'une profonde connaissance des écrits de la Motte ; les critiques qu'il met dans la bouche de Momus découlent d'un travail attentif de lecture, et révèlent une intention précisément heuristique. Dans son « Discours sur la Fable », La Motte a choisi de confier à des prologues la charge de compléter le sens de ses fables : il hésite dans ce besoin de passer de la prose aux vers et vice versa, des « réflexions aux « simples récits », des « préceptes » aux « exemples » car il estime que « le nombre et la cadence des vers invitent et aident à retenir ce que la prose ne fait que montrer »[659]. Ces prologues prennent la fonction d'un commentaire critique sur la fable, en argumentent la qualité poétique et parfois engagent une véritable réflexion sur l'écriture. Momus, pour qui ces prologues ne sont qu'une manière « pour grossir le livre », se moque de cette pratique inversée de l'allégorie qui soumet le texte à l'interprétation du commentaire en lui donnant

---

[657] Fuzelier écrit : « Bien loin que M. de L. M. y ait été joué personnellement sur le théâtre, on n'y a même pas débité les plaisanteries qui ne roulaient que sur quelques expressions de son style », dans « Réponse à la lettre... », *op. cit*.

[658] Dans ses *Fables Nouvelles*, il appelle un cadran « *Greffier solaire* » (Fable II, livre III « *La Montre et le Cadran Solaire* »).

[659] « J'ai orné, ou du moins j'ai prétendu orner de Prologues une grande partie de mes Fables. J'ai cru qu'en interrompant ainsi la continuité des narrations, je jetterais dans l'Ouvrage une variété plus amusante; et qu'on passerait avec plaisir des simples récits, à des réflexions un peu étendues, et quelquefois un peu profondes, selon ma portée. […] Il y a plusieurs réflexions sur l'art même de la Fable, et j'y touche bien des choses que je viens de traiter dans ce discours: mais ces mêmes choses y sont dites différemment, et en renferment d'autres. D'ailleurs après avoir pris une idée de tout l'art dans ce discours, il sera peut-être utile d'en retrouver des préceptes épars dans le Livre, à l'occasion de quelques Fables, qui seront l'exemple du précepte; sans compter que le nombre et la cadence des vers invitent et aident à retenir ce que la prose ne fait que montrer », A. Houdar de La Motte, « Discours sur la Fable », éd. cit. p. XL-XLI

une position auxiliaire. À la scène XI, Momus s'apprête à conter la fable du « Rossignol amoureux », mais il est brusquement interrompu par Mars :

> MOMUS *à Mars*
> Eh ! De grâce, arrêtez : a-t-on jamais vu le Commentaire marcher devant le Texte ? Quel dérèglement !
>
> MARS
> Passez Monsieur le Texte, passez, le Commentaire vous suivra de près.

Tout comme pour la question des prologues, les termes de « *gracieux* », « *riant* » et « *familier* » sont précisément les mêmes que La Motte utilise dans son discours sur la *Fable :*

> Avec ce choix constant d'un Familier ingénieux, songeons encore à animer nos récits de ce qu'il y a de plus riant et de plus gracieux, et trouvons l'art d'attacher l'esprit aux plus petits objets, non par des ornements ambitieux, mais seulement par des peintures enjouées et amusantes[660].

Toute la poésie ludique doit se soumettre au profit de suggestions plus intellectuelles : le *riant* et le *gracieux* sont des moyens « d'attacher l'esprit aux objets ». Les réflexions « sont encore des ornements de la Fable ; mais elles en doivent prendre le ton dominant ». Le badinage doit être « dirigé par de fines convenances », et la gaieté doit être « philosophique »[661]. Il radicalise encore la distinction entre *naïf* et *naturel* : il n'est plus question de déterminer la conformité de l'objet au réel – c'est-là le principe de l'imitation même qui est contesté – mais de l'assimiler à un ordre d'idée : « le naturel renferme une idée plus vague et il est opposé en général au recherché, au forcé ; au lieu que le naïf l'est particulièrement au réfléchi et n'appartient qu'au sentiment ». Il ne s'agit plus pour la poésie de se conformer à la nature mais à l'esprit : c'est en ce sens là que le poète devient un philosophe, et la fable rien d'autre qu'une « philosophie déguisée ». Or, Fuzelier, tout comme d'autres commentateurs du temps[662], ne manque pas de souligner la hardiesse de ces propos, qui se traduisent en une surenchère d'extravagances linguistiques, de tentatives forcées d'abstraction ou de rationalisation. Fuzelier se gausse de la manière dont La Motte crée et associe les mots et il se moque du prosaïsme de certaines expressions de ce style figuré qui fait, d'une grosse rave un *Phénomène potager* ou d'un cadran, un *Greffier solaire*. Se moquant de l'affectation de ce « style à la mode »[663], dont La Motte, Fontenelle, et encore

---

[660] A. Houdar de La Motte, « Discours sur la Fable », éd. cit. p. p. XXVI

[661] L'on voit ici, avec la reformulation de ces deux notions, une critique à l'écriture de La Fontaine. Pour La Fontaine la gaieté n'est pas « ce qui excite le rire » mais « un charme, un air agréable, qu'on peut donner à toutes sortes de sujets, même les plus sérieux ». La Motte rectifie : « le riant est caractérisé par son opposition au sérieux, au lieu que le gracieux s'oppose seulement au désagréable et au rebutant ».

[662] L'abbé Desfontaines, dans son *Dictionnaire néologique* de 1726, reconnaît l'originalité et la prétention de ces traits de langue, utilisant souvent les fables de La Motte comme exemple pour dénoncer le mauvais goût des Modernes ; et encore Gacon ne se retient pas de rallier les locutions bizarres de La Motte quand il décide, en 1720, de traduire en vers français les expressions « obscures, forcées et affectés » des Fables. *Fables de La Motte, traduites en vers français*, par P.S.F, [le Poète Sans Fard, c'est-à-dire, Gacon], *Asinus ad lyram, et se vend au café du Mont Parnasse*, *in-12* ; Pierre-François Guyot, abbé Desfontaines*, Le Dictionnaire néologique à l'usage des beaux esprits, avec l'éloge historique de Pantalon-Phoebus*, Amsterdam, 1ère éd. 1726.

[663] Pour plus de détails voir l'article de Sylvain Menant, *Les modernes et le « style à la mode »*, dans : Cahiers de

Marivaux se font les partisans, Fuzelier donne son point de vue sur la querelle plus générale qui opposait les Anciens et les Modernes. Le débat autour de la Fable, où s'engage Fuzelier parodiant La Motte, doit être donc placé dans ce contexte polémique plus ample où les raisons de la vérité et de l'*utile* se croisent et souvent s'opposent à celles de l'imagination et du *plaisir*, et où le discours sur la parodie se mêle de la question plus générale sur les mérites de l'invention face à la pratique de l'imitation.

S'il y a dans la culture classique un genre où le principe d'imitation, sinon celui de tradition, est important, c'est bien la fable. Et quelle meilleure façon, pour Fuzelier, d'afficher ses critiques que de tenter de réécrire ce modèle et de le renverser sur le mode parodique. Or, si on entend la fable non pas seulement en tant que genre littéraire mais, de façon plus ample, comme l'« ensemble des notions reçues » qui constituent l'apprentissage et « l'éducation de l'honnête homme »[664], on pourrait comprendre que la réécriture qu'en opère Fuzelier, au delà de son usage « instrumental » satirique, a une portée bien plus large. Dans son étude sur la « Fable et mythologie aux XVIIe et XVIIIe siècles », Jean Starobinsky écrit :

> La connaissance de la fable est la condition même de la lisibilité du monde culturel tout entier. Elle est, à ce titre, l'un des préalables d'une participation aux « entretiens » dans lesquels un homme éduqué est appelé à jouer son rôle. La fable, est indispensable à qui veut tout ensemble comprendre le milieu esthétique, et être accepté dans une « compagnie » choisie. Elle a donc une double fonction ; elle est un langage imagé donnant accès à un certain type d'organisation du discours, et la fonction de ce langage est signe social de reconnaissance, entre individus qui savent déchiffrer de la même manière l'univers de fiction mythique[665].

Le fait d'attribuer à la fable, en tant que langage esthétique, une signification sociopolitique nous permet d'examiner le *Momus fabuliste* comme une sorte de transposition, dans le domaine du burlesque, d'un discours critique visant à saper les fondements de l'esthétique et de l'*éthos* classique. La parodie, qui, à travers Momus, devient une dérision généralisée, a pour but de démolir le système classique d'organisation et de représentation du langage. Avec son attitude railleuse, Fuzelier essaye « d'accomplir à rebours le trajet des entreprises purifiantes (la préciosité) ou glorifiantes (l'idéal nobiliaire), de ramener à la littéralité tout ce que le code mythologique aura précédemment transporté dans la dimension métaphorique »[666]. Le procédée de la parodie burlesque des récits mythiques, pour employer encore les propos de Starobinsky :

> ne limite pas son effet destructeur au seul domaine de l'esthétique, ni même à la seule hiérarchie des valeurs officielles : c'est, par voie indirecte, à l'*autorité* la plus haute qu'elle s'en prend. […] Attenter à Jupiter et aux dieux de la fable, selon les insinuations qu'on y mêle, c'est attenter en *effigie*, et sans courir de risque, au roi et aux grands[667].

---

l'Association internationale des études françaises, 1986, n°38. pp. 145-156.

[664] Jean Starobinsky, « Fable et mythologie aux XVIIe et XVIIIe siècles », *op. cit.* p. 234.

[665] *Ibidem*.

[666] Jean Starobinsky « Fable et mythologie aux XVIIe et XVIIIe siècles », dans *Le remède dans le mal. Critique et légitimation de l'artifice au siècle des Lumières*, Gallimard, 1989, p. 243.

[667] *Ibidem*, p. 244-245.

Pour ce faire, Fuzelier construit un schéma fixe : un espace dialogique qui compte presque toujours trois personnages. Cette stratégie lui consent de réaliser un espace fictionnel plus complexe, qui comme on verra, redouble parfaitement le schéma de la relation théâtrale[668]. Momus va donc « enfanter des fables », les dégorger à chaque divinité qu'il rencontre. Neptune et Mercure sont les premiers avec qui Momus expérimente son nouveau métier (scène VI). Comme il lui est interdit de nommer les dieux, Momus se sert des procédés stylistiques de la fable qui consistent à faire recours à des sources fausses ou imaginaires, dans ce cas l'allégorie animale, le caractère équivoque qui en découle empêchant toute identification directe avec les personnages. À Neptune « qui pense avoir le droit sur Venus » en étant son tuteur, Momus conte la fable d'un *Saumon Tuteur*, et lui rappelle qu'« une autorité grande et presque paternelle » n'est pas un titre suffisant pour se faire adorer et que « le fils[669] de Venus n'est jamais en tutelle » car « les cœurs que ses traits ont frappés sont tout d'abord émancipés ». À Mercure, qui se vantait d'être « de tous les Dieux celui qui rassemble le plus de talents opposés », Momus signale que, tout comme au *Renard* il n'a pas suffi de « chroniquer tous ses rares talents par ordre méthodique » pour charmer une excellente renarde, ainsi il est inutile de « savoir plus d'un métier » si l'on ne connaît pas « l'art de plaire ». Ses « fables satiriques » s'ordonnent donc autour d'une sorte de pratique maïeutique qui consiste à faire dire par le sujet même ce qu'il a du mal à exprimer, à ressentir ou ~~à~~ dont il lui è difficile de prendre conscience. Cette méthode s'exprime d'abord par le choix du paradigme satirique qui produit instantanément, dans les interactions dialogiques, un effet de détachement, de distanciation qui consent à Momus de ne pas s'exposer directement au risque de la condamne.

Mais quel effet les fables produisent-elles sur les interlocuteurs de Momus ? Neptune déclare avoir trouvé la fable du *Saumon Tuteur* « fort impertinente ». Mais s'il y a trouvé quelques ressemblances, il n'est pas pourtant disposé à l'admettre. Il comprend que Momus fait de la satire, mais ce qu'il ne comprend pas c'est qu'il se moque de lui. Cependant la chose change quand Neptune se montre beaucoup plus indulgent à l'égard des critiques adressées à Mercure et il est prêt d'emblée à reconnaître la justesse et la pertinence de l'analogie qu'on adresse à son voisin. À Momus qui lui demande où il court, Neptune répond : « Je cours auprès de ma Pupille. Je crains que ce renard-ci ne croque[670] ma Poule ». Si Neptune s'empresse de retirer la paille de l'œil de son prochain, il néglige la poutre qui est dans le sien. À la scène VIII, on trouve une situation pareille. Inspiré par l'avidité de Plutus, Momus récite la fable d'un « vieux Singe thésauriseur » qui, dépouillé de son or, ne possède rien que son « vieux minois fort sot ». Vulcain intervient promptement : « Monseigneur Plutus a-t-il besoin d'un miroir ? Se reconnaît-il ? » :

PLUTUS

[668] On s'appuie ici sur la définition donnée par Anne Ubersfeld : « On peut définir *relation théâtrale*, le rapport dialogique qui regarde le fonctionnement concret de la communication théâtrale. Cette relation se compose de quatre personnes ou « actants » (laissant de côté ce qui touche à la représentation concrète du personnage, c'est-à-dire l'acteur) nous avons deux énonciateurs (pôle d'émission) : scripteur (Emetteur d'un message écrit) [E1] – locuteur (Personnage parlant) [E2]. Deux énonciateurs destinataires (pôle de réception) : partenaire du personnage (son « autre ») [D1] – spectateur [D2] », Anne Ubersfeld, Lire le théâtre III, Le Dialogue de théâtre, édition Belin, 1996 (1er éd. Paris, Éditions Sociales, 1977).

[669] C'est Cupidon, divinité de l'Amour.

[670] Il s'étend dans le style familier à toutes sortes de choses qu'on mange avidement. Dans ce cas, il y a une forte allusion sexuelle.

Bon, ce n'est pas moi que cette fable regarde, cela ne peut convenir qu'à quelque Agent de change prêt à voyager *incognito*. Je ne me reconnais point là.

VULCAIN

Ce n'est pas la faute de Momus.

MOMUS *à part*

J'enrage, ces gros richards[671] à force d'être gâtez par le vin de Champagne et les flatteurs, ne sentent pas plus les épigrammes que le vin de Bourgogne ; on ne les pique point, à moins qu'on ne leur serve des satires à l'eau de vie.

Dans ce jeu des reflets, Momus se limite à prendre la place de médiateur. Pour neutraliser l'effet satirique de ses fables, il laisse au troisième personnage, tout à fait différent du narrateur, la charge de faire le commentaire. Il délègue aux dieux, l'un après l'autre, la tâche de dévoiler l'allégorie, d'appliquer le contenu fictionnel de la fable à l'espace discursif qui les implique. En vue de contourner l'interdit, de déjouer la censure, Momus opte donc pour des stratégies de désorientation : c'est par ces lacunes du dire, par cet inachèvement qui frappe les mots, que les interlocuteurs de Momus sont obligés à recomposer eux-mêmes le discours. Il leur laisse la faculté de juger, ou mieux de "se juger" à leur gré les uns les autres. À la scène XVIII, c'est Momus même qui se flatte avec Jupiter d'avoir obtenu ce genre de trophée de la part de ses victimes :

JUPITER

[…] On dit que depuis que je vous ai défendu de médire, vous n'avez pas cessé un instant de le faire.

MOMUS

Quelle horrible calomnie ! Vous pouvez demander de mes nouvelles à tous les Dieux et Déesse que j'ai vus.

JUPITER

Et ce sont eux-mêmes qui sont vos accusateurs.

MOMUS

Oh ! Les ingrats ! Je n'ai pas glosé un seul moment sur leur personne et sur leur conduite. Je ne leur ai récité que des fables qu'ils ont eu la politesse de s'expliquer les uns aux autres.

Et encore, la critique, qui est essentiellement dialogique – et c'est là l'une de ses caractéristiques – est souvent hardie mais toujours cachée et enveloppée :

JUPITER *hochant la tête*

Hom, il vous sera échappé quelque raillerie.

MOMUS

Je n'en ai point débité sans enveloppes, pourquoi les déplait-on ?

[671] Qui a beaucoup de bien. Il ne se dit ordinairement que des personnes d'une condition médiocre. *C'est un richard, un gros richard.* Il est du style familier.

En dérogeant à la règle fondamentale de l'énonciation critique qui unit l'énonciateur à son dire, en mettant en œuvre cette dissociation auteur/énonciateur, dans la mesure où ce sont ses interlocuteurs qui se chargent de la responsabilité de "réaliser" le discours, Momus opère une sorte de *démultiplication* des sens qui signale d'emblée une attitude métacritique. Ce caractère amphigourique et embrouillé des fables de Momus laisse donc aux interlocuteurs des doutes ou de l'embarras sur leur véritable sens qu'ils ne se piquent point de comprendre, à moins qu'il ne s'agisse que *des satires à l'eau de vie*. Peu après, Vulcain prétend qu'on lui fournisse une fable plus « intelligible ». Voici la réponse de Momus :

> Oh ! Je suis moi un Fabuliste tiré au clair. Je n'aurai jamais l'affront d'être commenté. Jugez-en Seigneur Vulcain.

Un éclairage en clair-obscur, pourrait-on dire, où l'argument si troublant de l'intelligibilité s'avère être central dans le projet linguistique de Momus qui consiste proprement à affecter un double sens, une signification décalée, un art de la duplicité, qui, comme dans le style burlesque, permet d'épanouir l'équivoque, d'introduire des sens cachés. Ce qui nous consent d'ouvrir le champ de l'interprétation à l'hypothèse, formulée par Élisabeth Bourguinat, selon laquelle il y a une coïncidence frappante entre le style amphigourique et équivoque et les premiers définitions et occurrences du mot « *persiflage* »[672]. Peut-on faire de Momus fabuliste un de ces *persifleurs* avant la lettre ? Par la manière assez fine et l'air ingénu dont il expose ses critiques, Momus tourne les dieux en ridicule, sans qu'ils s'en aperçoivent ; ils ne saisissent pas le sens des mots qu'on leur adresse. Ce sont les autres qui entendent ces critiques, qui s'aperçoivent qu'elles sont des satires, des ironies. Dans ce sens-là, les fables sont bien moins des façons de formuler les idées du locuteur (Momus), que des jouets qui révèlent l'esprit malin et dérisoire de ceux qui écoutent[673]. Les dieux qui participent à ce jeu moqueur, sont en même temps « instruments et victimes » des plaisanteries de Momus. Dans son *Dictionnaire de la Fable*, à l'article « Persiflage », François Noël écrit :

> Le persiflage personnifié tire ses attributs des vertus dont il emprunte le langage ou les sentiments, pour obtenir des aveux ingénus de celui qu'il veut rendre tout à la fois instrument et victime de ses plaisanteries. Comme le talent du persifleur consiste à plaisanter quelqu'un sans qu'il s'en aperçoive, les traits qu'il est prêt à lancer seront cachés sous des fleurs, symbole de la louange, et il présentera un masque à deux faces. L'une de ces faces offrira les dehors d'une aimable ingénuité à celui qu'il veut persifler ; mais le spectateur pourra apercevoir sur l'autre face le caractère d'une malignité perfide[674].

Comment ne pas voir dans le personnage de Momus ce « persiflage personnifié », ce masque « à deux faces » qui dissimule et mystifie, sous les fleurs de l'allégorie, son esprit railleur ?

---

[672] Élisabeth Bourguinat, *Persifler au siècle de Lumières. Histoire du mot «persiflage » 1734-1789,* Paris, Creaphis édition, 2016, réédition revue et corrigée du livre *Le siècle du persiflage 1734-1789*, Paris, Presses Universitaires de France (PUF), 1998.

[673] Les fables de Momus produisent un « effet de transfert ». Momus insinue, suggère des analogies, laisse entendre mais il ne s'expose jamais de manière directe. S'il gagne la confiance de ses interlocuteurs c'est qu'il les autorisent à s'emparer de cette pratique langagière qui est le ridicule. À la scène VIII, à Vulcain qui se moque de l'avarice d'esprit de Plutus, Momus répond : « Taisez-vous donc Vulcain, vous me volez ».

[674] François Noël, *Dictionnaire de la Fable […]* (1801), Le Normant, 1823, article « Persiflage », t. II, p. 369.

De cette façon, un schéma conversationnel se profile, sur lequel la pièce s'appuie et qu'on a déjà mentionné, qui consiste en la mise en œuvre d'une triangulation énonciative – persifleur-persiflé-public – visant à reproduire une dynamique inclusion/exclusion. Si le dieu *persiflé* ne comprend que le sens apparent des propos de Momus, c'est en revanche le personnage-tiers – c'est-à-dire le dieu qui fait figure de spectateur dans cet échange dialogique – qui en devine le sens caché. Ainsi s'instaure une opposition qui relève de différents rapports des forces à l'intérieur de l'espace dialogique, entre ceux qui sont en mesure de décrypter les signes linguistiques et ceux pour qui ces derniers demeurent obscurs. Comme le remarque É. Bourguinat, le jargon du persifleur n'est intelligible que « pour ceux qui font partie de la *bonne compagnie* » : ce qui ne sont pas initiés au persiflage « ne le comprennent pas, ou ne comprennent pas qu'il n'y a rien à comprendre, et se couvrent ainsi de ridicule »[675]. Cette perspective critique nous apparaît encore plus pertinente, car celui de l'exclusion reste le thème central autour duquel la pièce se constitue. La menace d'expulsion qui frappe Momus sert de prétexte à la création des fables et en même temps intensifie le paradoxe : comment Momus, en quête de solutions poétiques aux dilemmes de la censure, peut-il dire sans dire ? Comment peut-il organiser un langage dont la fonction est de se nier ? Le choix de la fable s'avère tout à fait signifiant. Nous ne pensons pas qu'il s'agisse, comme le reproche le provincial dans sa critique, d'une « conjoncture », d'un choix occasionnel dicté pas la vogue du moment[676], car pourquoi échapper à la censure si s'est pour finir prisonnier des modes ? Pour Fuzelier, le fonctionnement explicite de cette rhétorique indirecte mise en abyme dans la fable sert un but à la fois politique et esthétique. La fable reste une arme qui vise plus haut que la critique ou que la satire sociale car, par sa polysémie et par la suspension du sens qu'elle décèle, elle permet de tout dire et, notamment, de dire sans dire. C'est en jouant ce jeu paradoxal entre soumission et résistance, face au pouvoir répressif des autorités, que Momus, le fabuliste, peut donc sortir de l'aporie.

Dans le *Discours sur la fable*, placé en tête du recueil des *Fables Nouvelles*, La Motte s'insurge contre l'anathème qui ôte toute possibilité à un auteur nouveau de rivaliser avec un auteur antérieur et de réussir dans le même genre de son modèle. Contre cet acte de soumission à la tradition, La Motte revendique avec vigueur le droit à sa propre originalité. C'est ainsi que, dans les pages de La Motte, La Fontaine apparaît comme un talentueux imitateur dont le mérite est d'avoir « recueilli les plus belles Fables de l'antiquité » et d'avoir donné « aux Fables anciennes des agréments tout nouveaux » ; ainsi « débarrassé du soin de l'invention principale », La Fontaine « s'épuisait tout entier sur les ornements qui ne sont que les inventions accessoires ». Quant à lui-même, La Motte écrit : « Pour moi (ceci doit m'attirer quelque indulgence) je me suis proposé des vérités nouvelles »[677]. À la scène XVIII de *Momus Fabuliste*, Fuzelier prend au pied de la lettre le propos de La Motte et fait dire à Momus :

---

[675] Élisabeth Bourguinat, *Persifler au siècle de Lumières, éd. cit.* p. 132.

[676] « Rien n'est si équivoque que le succès d'une pièce. Il y a des succès qu'on doit à la brigue et à la protection ; il y en a qu'on doit à la satyre, et il y en a qu'on doit à la conjoncture, soit des temps, soit des lieux, soit des choses. Le succès de Momus Fabuliste me paraît être de cette troisième espèce, et tenir même quelque chose de la seconde. *On était dans le goût des Fables ; les nouvelles Fables qui venaient de paraître avaient réveillé sur ce genre de poésie l'attention du public ; on annonce sur cela* Momus fabuliste *; voilà ce qui s'appelle une situation* », Lettre critique écrite à l'auteur du Mercure », *éd. cit.* p. 89.

[677] Houdar de La Motte, « Discours sur la fable » dans *les Fables Nouvelles*, Paris, Grégoire Dupuis, 1719, p. X.

> On aura peut-être de l'indulgence pour mon coup d'essai. Rien n'est si commode que de n'avoir point de modèle, on ne vous y compare pas, et c'est un profit tout clair.

Encore, à la scène XV, Momus dit de ses apologues :

> [Ils] ne font que de naître dans mon cerveau ; quand on commence une carrière qu'on ne connaît pas, il est permis d'y brocher ; on excuse dans l'Inventeur d'un Art ce que l'on condamne dans ses Successeurs.

Fuzelier insiste sur le naïf et le ridicule de l'attitude qui prétend faire *tabula rasa* de la tradition. À travers Momus, l'originalité prend un sens négatif et se transforme en une forme de bizarrerie, d'extravagance. Fuzelier tourne ainsi en ridicule la poussée individualiste de La Motte car, enfin, si son pouvoir de création se dégage de l'histoire, il n'échappe pourtant pas aux règles : bien au contraire, il en crée des nouvelles. Réalisées comme des textes didactiques, les fables de La Motte accordent moins d'importance à la manière qu'à la matière, à la forme qu'à la morale. La règle est plutôt d'instruire que de plaire[678]. C'est sur ce point de la morale que le débat entre La Motte et Fuzelier se poursuit. Pour le premier, la fable est « instruction déguisée sous l'allégorie d'une action »[679] : donc, il défend une position rationaliste qui soumet la narration à la morale et à la philosophie. Pour le seconde, « fabuliste enjoué », la fable c'est avant tout une fiction, un artifice, un expédient poétique. Si l'un est philosophe, l'autre est poète[680] et, en tant que tel, il détient le pouvoir de s'emparer à l'envie du langage du philosophe, de le détourner, de le pervertir, d'y jouer à sa guise. Si dans les fables de La Motte les personnages « se confondent avec des idées abstraits qui sont des arguments de la moralité » de façon à ce que l'allégorie même disparaisse, « puisque [elle] ne substitue aucune transposition symbolique »[681], en revanche, dans le cas des fables de Momus, l'allégorie ne s'abyme pas : au contraire, elle exhibe tout son pouvoir de dissimulation, le détournement du sens allégorique, qui s'opère par le fonctionnement burlesque, servant à la mise en scène d'une forme de mystification de cet artifice ingénieux qu'est la fable elle-même. Au cœur de ces argumentations, il y a donc la notion d'allégorie. Si La Motte « cherche à mettre sur une morale l'habillage d'une fiction »[1], subordonnant

---

[678] C'était-là encore une critique contre La Fontaine. Dans la préface de *Psyché*, afin de justifier son recours systématique au « badinage », La Fontaine écrit : « Mon principal but est toujours de plaire : pour en venir là je considère le goût du siècle : or après plusieurs expériences, il m'a semblé que ce goût se porte au galant et à la plaisanterie. [...] Dans un conte comme celui-ci, qui est plein de merveilleux à la vérité, mais d'un merveilleux accompagné de badineries, et propre à amuser des enfants, il a fallu badiner depuis le commencement jusqu'à la fin ; il a fallu chercher du galant et de la plaisanterie ». La Fontaine, Les *Amours de Psyché et de Cupidon*, Michel Jeanneret et Stefan Schoettke (dir.), Paris, Librairie générale française, « Livre de Poche », 1991, p. 54.

[679] Cette définition de la fable proposée par La Motte semble s'inspirer de celle qui en donne René Le Bossu dans son *Traité du poème épique* de 1675 (Paris : M. Le Petit), sans cesse réédité jusque vers la fin de la première moitié du XVIIIe siècle. La fusion de la fable et de l'allégorie est alors explicitement énoncée: « La Fable est un discours inventé pour former les mœurs par des instructions déguisées sous les allégories d'une action » (chap. I, p. 31). Ce n'est pas anodin de remarquer que La Motte coupe volontairement le bref incipit du texte de Le Bossu, qui relève plus nettement du narratif, pour se concentrer sur les digressions didactiques.

[680] À la scène VIII c'est Momus même qui se définit ainsi. Il dit à Vulcain : « Savez-vous que je suis devenu Poète ? », « C'est une façon de Poésie de mon invention » ; à la scène XVIII, c'est Jupiter qui, une fois mis à connaissance que Momus s'est amusé à composer des fables, lui dit en riant : « Momus poète ! ».

[681] Notice sur le « Discours sur la fable », dans Houdar de la Motte, *Textes critiques : les raisons du sentiment*, édition critique dirigée par Françoise Gevrey et Béatrice Guion, Paris, Champion, 2002, p. 453.

toute allégorie poétique au devoir de l'*instruction*, pour Fuzelier l'intérêt premier de l'allégorie, de cette forme d'« habillage », réside dans le fait qu'elle est par essence langagière, soit qu'elle relève des figures du langage, tel que l'ironie ou le sarcasme : elle dit une chose autrement, ou en donne entendre une autre.

Le but de Momus n'est nullement de corriger les mœurs par le rire, mais plutôt de faire passer des vérités qui autrement lui seraient interdites[682]. S'il s'agit alors de trouver une utilité de la fable, elle ne serait pas dans l'application qu'on pourrait en faire en tant qu'*exemplum*[683] : Momus n'a point de préoccupations éthiques, ces fables ne sont point des récits édifiants qui peuvent inspirer ou soulever chez l'auditeur un éveil, un mouvement de conscience auquel la conduite morale doit se conformer. À la scène XV, la « belle enfante » et « naïve » Æglé, amoureuse de Zéphire, demande à Momus de lui révéler le secret pour « fixer un Amant » sans lui donner tout son « cœur sans réserve ». La jeune Nymphe se montre donc bien disposée à appréhender, à écouter le conte de Momus pour en tirer quelques enseignements : « Ce petit conte-là m'apprendra-t-il à ramener Zéphire auprès de moi ? » dit-elle. Momus s'apprête donc à réciter la fable de *La dragée* :

Un jour donc un sage badin
Dans le marché d'Athènes alla dès le matin
Présenter comme emblème un point de sa doctrine.
Notre Docteur folâtre une ligne à la main
Faisant au bout d'un fil sauteur une Praline
Rassembla sur ses pas une troupe enfantine ;
Il leur criait. Mignons, c'est pour vous ce butin ?
Enfants d'ouvrir la bouche et l'Orateur malin
De tourner le poignet : Praline fugitive
Echappe aux aspirants et voltige dans l'air,
Elle approche, elle fuit, passe comme un éclair
Près des petits gosiers : la Cohorte attentive
Ne la perd point de vue et ne se lasse pas
De gober… quoi ? Du vent. Qu'espérance a d'appas ?
Mais voilà qu'un gourmand alerte
Attrape le bonbon, adieu tout le fracas ;
On plante là mon Sage et sa Cour est déserte.
Certaine Brune en rit
Et notre homme lui dit
Dès que la Praline est grugée
C'est ainsi que s'en vont les marmots triomphants ;
Belles, les amours sont enfants

[682] Pour l'auteur de la lettre critique, la Fable est « une sorte de similitude et de comparaison », par laquelle « on apprend à l'homme ce qu'il doit penser et faire dans des rencontres semblables » (p. 106), alors que la fable que Fuzelier emploie n'est rien moins qu' « un voile qui sert à déguiser ce qu'il veut dire » (p. 108)

[683] Contrairement à l'allégorie, l'exemple comporte un instrument qui la suscite; là ou l'allégorie vise à la connaissance, « l'exemple vise à la persuasion, il est reconnu comme un instrument de nature argumentative, emprunté au discours démonstratif. Il doit provoquer le désir ou la crainte, « émouvoir », dans le sens de « mettre en mouvement » son destinataire. Contrairement à l'allégorie, l'exemple est ainsi le plus souvent de nature injonctive. Il doit susciter l'envie d'imiter ; dans ce sens, il est doublement lié à la question de l'imitation : issu de l'imitation, il vise l'imitation, il est promesse d'action, de comportement, il est l'instrument d'une poétique utilitariste » dans Teresa Chevrolet, *L'idée de fable: théories de la fiction poétique à la Renaissance*, Genève, Droz, 2007, p. 252.

Ne leur lâchez pas la dragée.

Cette fable est la seule où Momus n'a pas recours à l'allégorie animale, ce qui marque un grand écart par rapport aux autres, car on rend plus difficile le jeu d'indentification et d'analogie qui est au fond de la fable. Mais si la nature, avec ses objets animés, peut être allégorique, seules les actions des hommes peuvent être exemplaires. C'est pour cette raison que c'est ce « sage badin » qui est chargé de transmettre la leçon morale. Il n'est pas tout à fait anodin que Fuzelier ait choisi cette figure : il s'agit d'une réponse, toujours sur le ton du renversement burlesque, aux préceptes que La Motte dissémine dans son discours théorique, selon lesquels la fable doit être une « philosophie déguisée, qui ne badine que pour instruire, et qui instruit toujours d'autant qu'elle amuse ». En somme, elle doit avoir le caractère d'un « Traité de Morale »[684]. Si Socrate[685] reste une référence pour La Motte, Fuzelier lui oppose la figure d'un « philosophe gai » qui est présenté dans un contexte bien précis : « Pendant la Fête saturnale, / Quand les jeux et les ris font taire la morale / Et chargent seulement Bacchus de les mener »[686] (scène XV):

Un Philosophe gai, c'est là la bonne espèce :
Quel fléau qu'un esprit sans grâce et sans finesse
Et qui ne peut que raisonner !
Raisonneur qui sait badiner
Efface à mon avis les sept Sages de Grèce.

Mêler « raison » et « badinage » : tel est, de fait, la seule condition à laquelle Momus soumet la philosophie et qu'il peut accepter sans renoncer à sa « charge de railleur ». S'il faut user de la philosophie, pour qu'on puisse profiter d'une morale, qu'elle soit au moins gaie et plaisante, invitante et séduisante comme cette dragée « fugitive ». Mais Momus semble

[684] « Ce serait une chose monstrueuse d'imaginer une Fable sans dessein d'instruire. Son essence est d'être symbole, et de signifier par conséquent quelqu'autre chose que ce qu'elle dit à la lettre. La vérité doit être le plus souvent morale, c'est-à-dire, utile à la conduite des hommes. La Fable est philosophie déguisée, qui ne badine que pour instruire, et qui instruit toujours d'autant qu'elle amuse. Une suite de fictions conçues et composées dans cette vue, formerait un Traité de Morale. […] La Fable ne s'embarrasse pas de tout cet attirail dogmatique ; mais en peignant le vice et la vertu de leurs vraies couleurs, elle donne de l'éloignement pour l'un et du penchant pour l'autre, et elle fait sentir les devoirs, ce qui est toujours la meilleure manière de les connaître », La Motte, *Discours sur la fable*, *éd. cit.,* p. XIII

[685] « Socrate avait dessein de donner ainsi un cours de Morale, animé d'exemples riants, qui fussent autant de préceptes dont l'agrément appuyât, pour ainsi dire, la solidité, et ce dessein était bien digne d'un Philosophe, qu'on appelait la Sagefemme des pensées des autres : car je donnerais volontiers le même nom à la Fable. C'est la Sagefemme de nos sentiments et de nos réflexions, puisque par les images ingénieuses qu'elle nous présente, elle développe en nous ce germe de droiture et de justice que la nature y a mis, et qui n'est que trop souvent étouffé par nos passions », *Ibidem,* p. XIV.

[686] [1] Il faut rappeler que les Saturnales étaient des fêtes, instituées en l'honneur de Saturne, qui se célébraient à Rome pendant l'hiver. C'est Lucien, dans ses *Saturnales*, qui rapporte, en faisant parler Saturne même, les lois de la fête : « Pendant tout mon règne qui ne dure qu'une semaine, il n'est pas permis de vaquer à aucune affaire, ni publique, ni particulière ; mais seulement de boire, chanter, jouer, faire des Rois imaginaires, mettre de Valets à table avec leur Maîtres, et les barbouiller de suie, ou les faire sauter dans l'eau la tête la première, lorsqu'ils ne s'acquittent pas bien de leur devoir ». Il s'agit donc d'un renversement des rapports hiérarchiques : pendant ces fêtes, en effet, les esclaves commandaient les maîtres et ceux-ci les servaient, de quoi créer l'image d'un « monde renversé » , où tout se faisait au rebours de l'ordre normal. L'esprit des Saturnales est proprement celui de bouleverser les valeurs sociales et culturelles en place. Ce qui prouve l'importance qu'a le motif des Saturnales dans la fable de Fuzelier.

garder de la méfiance. La densité que le raisonnement philosophique implique n'a rien à voir avec la naïveté de la fable : voyant la jeune Nymphe fort perturbée par ce discours en coq-à-l'âne, où, au lieu d'entendre parler de sujets bien « sucrés » qui lui ont été promis, on entend des philosophes, Momus admet d'avoir trop osé et il convient qu'il a eu tort de « servir de la Métaphysique dans une fable ». Cependant, malgré ses réticences, la nymphe fait montre d'une subtile sagacité ; elle tire profit de ce petit « nanan »[687] de fable :

ÆGLÉ

Je crois que vous voulez dire qu'il n'est pas sage de montrer à un Amant tout ce que l'on ressent pour lui, et que le vrai moyen de l'attirer est de le savoir fuir à propos.

MOMUS

Quelle pénétration ! Il n'y a plus d'enfants : ma foi je me rétracte, les idées Philosophiques ne sont pas déplacées dans les apologues, et je conseille à mes Successeurs d'en farcir leurs ouvrages. Hélas ! Les génies heureux sont si rares que la postérité ne fournira peut-être pas un seul *Fabuliste* qui ait assez de naturel pour être Métaphysicien.

De quoi pourrait-on conclure que, suivant l'exemple de ce « raisonneur qui sait badiner », la jeune Æglé a appris enfin comment traiter un Amant :

ÆGLÉ

Je vous promets que je profiterai de votre Fable.

MOMUS

Vous êtes la première qui m'ait fait cette promesse-là.

ÆGLÉ

Assurément je me corrigerai.

MOMUS

Ce que c'est que d'être enfant, on s'imagine pouvoir se corriger !

ÆGLÉ

Oui, oui. Je me corrigerai. Je me garderai bien de donner des dragées à mes Amants.

MOMUS

Bon cela.

ÆGLÉ

Ils n'auront que du chicotin.

MOMUS

[687] « C'est du nanan que cette fable-là », dit Momus ailleurs. Le mot dont les enfants se servent et dont on se sert en leur parlant, signifie « friandises, sucreries ». *Si vous êtes sage, vous aurez du nanan*. Il est familier. Fig., *C'est du nanan* se dit de Quelque chose d'excellent. *Lisez ces vers : c'est du nanan*. Il est familier. (Dict. Académie, 4e éd.)

Encore mieux.

Qu'elle soit donc devenue plus sage ? Qu'elle ait, finalement, abandonné son innocence enfantine et profité de la leçon de la raison ? Il ne faut pas trop espérer atteindre cette application :

ÆGLÉ
Adieu, Momus, je vais un peu voir ce que fait Zéphire.

MOMUS
Quel retour ! Voilà une jeune enfant bien corrigée.

ÆGLÉ
Ne vous mettez pas en peine. Je ne suivrai Zéphire qu'en le fuyant, et je le verrai sans le regarder.

Voilà la véritable leçon qui s'achève dans un paradoxe : « Je ne le suivrai qu'en le fuyant, et je le verrai sans le regarder ». La fable n'a pas le pouvoir de corriger, de faire « sentir les devoirs », d'inspirer des actions, comme La Motte s'empressait à faire passer, mais elle n'a même pas le but d'amuser en badinant, de susciter un « plaisir extrême » comme l'avait fait La Fontaine[688]. En s'attardant sur la fable de la dragée, l'on pourra peut-être mieux déceler le sens qui se cache derrière cette narration, apparemment si ingénue, destinée à une jeune naïve qui doit tirer profit de l'erreur de crédulité d'« une troupe enfantine ». Fuzelier s'apprête à nous montrer une allégorie parfaite de l'art de la ruse : objet de plaisir, dont la jouissance reste inaccessible, la dragée est présentée comme un « emblème », un signe à

[688] La référence à La Fontaine n'est pas anodine. C'est Fuzelier même qui paraît la suggérer. La fable de *La dragée* contient des allusions précises à une fable de La Fontaine, intitulée « Le Pouvoir des fables » : d'abord, le contexte géographique (les deux fables sont situées à Athènes), puis, le fait que le deux fabulistes abandonnent le champ de l'allégorie animale pour représenter des hommes ; enfin, la présence très marquante de l'élément enfantine. Il vaut donc la peine de rapporter en bref le contenu de la fable de la Fontaine. Un orateur voyant sa patrie, Athènes, en danger, veut « forcer les cœurs » des habitants par son harangue. Mais le peuple ne l'écoute pas. L'orateur recourt alors à des « figures violentes / Qui savent exciter les âmes les plus lentes : / Il fit parler les morts, tonna, dit ce qu'il put ». Mais « le vent emporta tout et personne ne s'émut ». Le peuple, « animal aux têtes frivoles », s'était arrêté « à des combats d'enfants et point à ses paroles ». Il prit alors la résolution de conter une petite fable pour saisir son attention. Cérès, une anguille et une hirondelle sont en voyage: ils doivent traverser un fleuve : l'anguille nage, et l'hirondelle vole. Même si la fable n'est point palpitante, l'assemblée des hommes en semble bien capturée. À ce point-là, l'assemblée, « par l'apologue réveillée, / Se donne entière à l'orateur : / Un trait de fable en eut l'honneur ». Voici la morale :

Nous sommes tous d'Athènes en ce point, et moi-même,
Au moment que je fais cette moralité,
Si Peau d'Âne m'était conté,
J'y prendrais un plaisir extrême.
Le monde est vieux, dit-on : je le crois ; cependant
Il le faut amuser encore comme un enfant.

La Fontaine avoue l'effet d'émerveillement enfantin que la fable ou le conte merveilleux provoquent sur les hommes. L'échec de l'orateur montre l'inefficacité des stratégies argumentatives visant à persuader l'auditoire, à « forcer les cœurs » grâce à son « art tyrannique ». Au contraire, le pouvoir de la fable, qui est celui de la parole qui instruit, vient principalement du fait qu'elle donne un « plaisir extrême ».

valeur symbolique de la doctrine de ce sage qui s'amuse à badiner la « Cohorte attentive » des « petits gosiers » qui brament de l'attraper. Mais ce « sage badin » n'est qu'un fabulateur qui séduit des naïfs lesquels se laissent gruger par un beau parler, et gobent tout ce qu'on leur raconte, pour s'apercevoir enfin d'avoir gobé du vent. Seule l'arrivée d'un « gourmand alerte » met fin à cette espèce de torture du désir : en démasquant ce jeu en peu « sadique », le gourmand attrape l'objet de son désir. La fable est devenu, dans les mains de Momus, un art de la feinte, une parole double, dont le sens reste difficile à saisir, comme il arrive à la jeune Æglé qui retient de ce petit récit seulement le sens ambigu d'une morale paradoxale. D'ici, Fuzelier prend un nouveau tour : ce qui compte n'est plus le sens voilé, mais le travail du dévoilement. Si la fable ne peut corriger, en quoi consiste alors son pouvoir ? Quel est l'effet que Momus cherche à provoquer ? À la scène XIX de *Momus Fabuliste*, Fuzelier nous montre une scène fort satyrique sur la véritable utilité des fables. La Cour céleste entière serait déjà arrivée pour se réunir et écouter le choix de Venus, sans l'accident qui a surpris l'auguste Junon : elle vient de se jeter sur son lit ; les fables de Momus lui ont causé des vapeurs qui lui ôtent la parole :

JUPITER *haut à Mercure*
Est-il bien vrai ? Junon a des vapeurs qui l'empêchent de parler ?

MERCURE *montant Momus*
Oui. Elle doit cela à Monsieur le *Fabuliste*

MOMUS *à Jupiter*
Vous voyez l'utilité des Fables.

JUPITER
Paix, ne parlons plus de cela ; je te pardonne à cause de l'invention.

MOMUS *bas*
Et des vapeurs.

La satire déguisée de Momus mène à faire éclater les tensions et non pas à les refouler ou à les néantiser : Junon est une victime parce qu'elle est la seule parmi les dieux a avoir « prévu l'application »[689] de la fable ; elle a capturé les signes, reconnu les règles du jeu et par ce fait l'ironie ambiguë de Momus l'a agressée, l'a mise dans l'embarras et, ne pouvant pas répondre sur le même ton de son railleur, elle doit se taire. C'est donc là l'utilité : attenter au pouvoir des dieux. La fable est donc un défi au pouvoir, une arme, non pas pour instruire ou plaire, mais pour séduire, c'est-à-dire s'imposer sur l'autre, voire aux dépens de l'autre. Tourner en dérision est le moyen de contourner la censure et de libérer cet agressivité contenue, refrénée, pour faire passer un contenu polémique ou transgressif autrement inexprimable.

Mais le recours aux mécanismes de la dérision, qui se fond sur une intention destructrice, alimente en même temps une pulsion créative. Tourner en dérision est en effet une « façon

[689] À la scène XIV, Momus contera sa fable à Junon : *Junon* : « Débitez, Momus, débitez ; j'aime vos vers à la folie » / *Momus* : « Cette fable-ci est intitulée *La Poule prude* » / *Junon* : « Contez et soyez court, je prévois de l'ennui » / *Momus bas* : « C'est que vous prévoyiez l'application ».

de s'affirmer, de s'affirmer contre, afin de déboucher sur autre chose, sur une vision renouvelée, sur une création différente ». La parodie, le pastiche, la pratique de la citation, le renversement burlesque, en tant que modes ou procédés poétiques visant à détourner les normes et les codes du langage, suivent ces propos. À la scène XI, la présence d'Apollon donne à Fuzelier l'occasion de mettre en œuvre une scène où il peut combiner parodie littéraire et discours satirique. Momus conte la fable d'un rossignol amoureux d'une belle Linotte, laquelle aime un moineau :

Lorsque l'ingrate trop aimée
Allait voltigeant sous l'Ormeau,
Sur le ton doucereux d'un opéra nouveau
Notre Chantre disait à sa belle emplumée.

(Momus chante les vers suivants tirez du sommeil d'Issé[690]*)*

Que d'éclat ! Que d'attraits ! Contentez-vous mes yeux
Parcourez tous ses charmes ;
Payez-vous s'il se peut des larmes
Qu'on vous a vu verser pour eux.

A ces tendres accents le regard interdit,
La Linotte charmée aussitôt répondit,
Chantez beau Rossignol, chantez toujours de même,
Ah ! Vous m'attendrissez…pour le Moineau que j'aime.
Vos tons flutés m'ont su ravir,
Je me croyais dans les bois de Cythère ;
Chantez l'Amour, c'est votre affaire,
Mais laissez aux Moineaux le soin de le servir.

Dans l'acte IV, scène 3 d'Issé, c'est le berger Hilas, amoureux de la nymphe Issé, qui chante ces vers. Dans la fable, tout est renversé, et tout se passe comme si le rossignol incarnait Apollon, et comme si celui-ci, en chantant, servait les intérêts de son rival. Le fait que Fuzelier s'adonne à cet art de l'emprunte, en dépouillant l'air de son référent originel et en le déplaçant dans un nouveau contexte d'exécution, qui est celui de la fiction comique, offre des pistes de réflexion intéressantes. Apollon « maître de cet art enchanteur qui fait parler aux hommes le langage des Dieux » incarne aussi l'Opéra même en tant que genre : si l'on en croit à l'interprétation qui en fait J. Le Blanc, l'Opéra, en programmant des ouvres de La

[690] Pastorale héroïque sur un livret de La Motte et musique de Destouches, représentée pour la première fois au château de Fontainebleau, le 7 octobre 1697, devant le Roi. Voici l'argument : Apollon aime Issé. Il avoue à Pan qu'il va chercher à lui plaire sans révéler son identité et se déguise en berger sous le nom de Philémon. Hilas, amoureux d'Issé, pousse Issé à lui céder, mais la Nymphe lui résiste. Apollon, sous le masque de Philémon, avoue son amour à Issé. Il est jaloux d'Hilas, mais Issé le détrompe : elle n'aime pas Hilas et elle finit pas avouer à Philémon qu'il est le véritable objet de son amour. Un oracle avoue à Issé qu'Apollon est amoureux d'elle. Issé troublée se lamente: elle veut rester fidèle à Philémon. Le Sommeil, accompagné des Songes, des Zéphires et des Nymphes, endort Issé pour lui faire apprécier les charmes d'Apollon. Hilas surprend Issé endormie. Celle-ci se réveille : en songe, elle a été sensible à l'amour d'Apollon. Hilas part, désespéré. Apollon, sous les traits de Philémon, feint de ne pas croire Issé qui tente de le rassurer. Pour tenter de le convaincre, Issé invoque Apollon. Les Heures descendent du ciel sur des nuages, annonçant Apollon. Issé s'effraye. Mais Philémon lui dit vouloir affronter le dieu. Apollon finit par avouer à Issé qui il est. Enfin, les deux amants se réjouissent.

Motte, « travaillerait pour les scènes concurrentes et se nuirait à lui-même »[691]. De plus, on sait que la pastorale d'Issé venait juste d'être reprise au théâtre de l'Opéra du Palais Royal, le 7 septembre 1719, donc quelques jours avant la première représentation de *Momus Fabuliste* à la Comédie Française. L'on peut donc imaginer que Fuzelier a eu l'intention et la volonté de jouer sur le plaisir du public à reconnaître l'air de la célèbre pastorale de La Motte, et en même temps, de solliciter, en vertu de ce pacte de connivence, la prise de conscience du public de la dimension parodique qui est à la base de la pièce. En plus, la pratique de la citation des airs célèbres d'Opéra n'est pas seulement une preuve de la « circulation » des airs hors de leur contexte de création, qui s'assimile à une sorte de pratique de recyclage, mais encore de la porosité entre les théâtres qui se livrent à une « imitation mutuelle »[692] des formes dramatiques. La présence de la musique[693] dans la comédie, en tant qu'alternance entre régime « parlé » et régime « chanté », jointe à la pratique de la citation des airs musicaux issus des opéras, crée donc un genre hybride qui participe à la remise en cause des frontières génériques. À la scène VIII, s'adressant à Plutus et à Vulcain, Momus dit :

MOMUS

[…] savez-vous que je suis devenu Poète ?

PLUTUS

Momus Poète ! Gare les Vaudevilles. Vous allez remplir tout le Ciel de *flon flon*

Le dieu de raillerie, « des jeux et des ris », semble désigné pour présider à la « mise en musique » des fables, mais, comme le spécifie Plutus, il ne s'agit pas simplement de musique mais de « vaudevilles » : il marque ainsi son lien étroit à l'opéra-comique foraine. En effet, il n'est pas anodin de rappeler ici que le *Momus Fabuliste* « finit par autant de petites fables, réduites en un couplet de chanson, dans lequel il n'y a point moins de sel que dans les précédentes »[694]. À la fin de la pièce, Momus invite les dieux et les déesses à composer des fables à leur tour :

> Allons Dieux et Déesses pour n'avoir rien à me reprocher, composez tous une fable sur un Vaudeville que je vais chanter. Nous autres Dieux nous savons tout faire et à l'impromptu encore ; c'est où nous brillons. […] Il faut que tout le monde s'en mêle.

Constitué comme il l'est de couplets chantés sur des vaudevilles, le divertissement final du *Momus Fabuliste* s'apparente proprement à l'esthétique foraine. Cette pratique du divertissement, qu'on fait déjà remonter aux *dancourades*, met donc en exergue un ensemble

---

[691] Judith Le Blanc, *Avatars d'Opéra, op. cit.* , p. 92. Elle continue : « La plupart de ces citations d'opéras sont des *parodies situationnelles* : les airs parodiés sont mis au service de l'intrigue et instrumentalisés par la dramaturgie propre à chaque comédie ».

[692] *Ibidem.*

[693] Il est intéressant de remarquer que l'adaptation anglaise de *Momus Fabuliste*, intitulée *Momus turn'd Fabulist or Vulcan's Wedding*, de Ebenezer Forrest, un avocat ami du peintre, Hogarth, et de John Rich, producteur et directeur du théâtre de Lincoln's-Inn Fields à Londres, où elle est représentée la première fois le 3 décembre 1729, est un "ballad opera", c'est-à-dire un opéra comique en trois actes, à la manière du *Beggar's Opéra* de John Gay. Les fables de Momus sont remplacées par des *ballades* chantées.

[694] *Le Nouveau Mercure*, sept. 1719, p. 214. Les huit fables en vaudevilles du divertissement final sont reproduites dans le numéro du mois suivant [p. 171-173], à démonstration qu'elles durent être très appréciées par le public.

de questions liées, du côté esthétique, au cloisonnement des genres dramatiques, et d'un côté pour ainsi dire pragmatique, aux effets de la concurrence entre les théâtres. « Il faut que tout le monde s'en mêle », dit-Momus. C'est dans cette perspective que le recours à la musique, lié à une typologie de dramaturgie plus spectaculaire, doit être considéré en tant qu'emblème d'un discours polémique qui, dans le projet de Fuzelier, vise non seulement à frapper les restrictions musicales imposées par le monopole de l'Opéra à la Comédie Française, mais également à franchir les barrières entre les genres, voire à en inventer des nouveaux. Car, en effet, le discours critique avancé par Fuzelier à travers son *Momus fabuliste*, ne se limite pas à bouleverser les règles de l'écriture comique, au contraire il se soucie de justifier la validité esthétique de formes dramaturgiques nouvelles, s'insérant dans le contexte plus ample de la redéfinition et refondation de la comédie classique. Rien d'étonnant à ce que cette tentative de reformulation qui passait par le déplacement, voire l'invasion, du goût forain à la Comédie Française, ait provoqué de vives réactions de dédain de la part de partisans engagés de la tradition classique[695].

Il est possible de retracer *a posteriori* les enjeux de cet affrontement – qui concerne aussi bien les formes de la comédie que l'idée même du comique – dans les nombreuses réflexions publiées après la représentation de la pièce, et notamment dans la série des lettres critiques que Fuzelier échange avec l'auteur anonyme du *Mercure*, et qu'on a déjà mentionnées ailleurs. Dans sa première lettre, l'auteur anonyme s'engage dans une démonstration presque empirique de la non-conformité du *Momus Fabuliste* aux les règles de l'écriture dramatique :

> Il paraît donc que les parties de cette prétendue Comédie n'ont nulle liaison entre elles, qu'elle est sans nœud et sans dénouement, que l'événement qui la termine dans la vingtième Scène, n'est point l'effet d'une intrigue qui l'ait préparée ; [...] que les Scènes qui la composent, sont pour la plupart si indépendantes les unes des autres, qu'on pourrait les disposer au hasard ; sans que la pièce en souffrît [...] ; c'est-à-dire qu'il résulte de tout ceci que cette Comédie n'est point une Comédie.

Et encore :

> M. Fuzelier apprendra, dis-je, que toute Pièce Dramatique doit viser à son but, doit tendre à une fin, qui s'annonce dans les premières scènes de la pièce, et qui par les intrigues que l'on ménage dans le cours des Actes ou des autres Scènes, ait son effet et son exécution dans les derniers ; c'est-à-dire, qu'elle doit avoir trois parties qui sont l'exposition du sujet, le nœud et le dénouement. De ces trois parties, la plus essentielle et celle qui fait proprement l'âme de la Comédie, c'est le nœud, et c'est précisément celle qui manque à *Momus Fabuliste*[696].

---

[695] Cherchant à discréditer la tentative de Fuzelier de se mesurer au modèle de La Fontaine, l'auteur anonyme de la lettre publiée sur le Mercure écrit : « On s'aperçoit assez que Momus fait tout ce qu'il peut pour pouvoir égayer ses Fables, et leur donner quelque chose de cet enjouement qui charme dans celles de la Fontaine ; mais le pauvre garçon n'y entend rien, et le Dieu des bons mots n'est rien moins dans cette pièce, que ce qu'il devrait être. […] C'est-à-dire que l'enjouement de la Fontaine est dans la naïveté de la narration, et que celui de Momus ne consiste que dans la recherche de certaines expressions détournées, qu'il a voulu transplanter du Théâtre des Danseurs de corde à celui de la Comédie », dans « Lettre critique... », *éd. cit.* p.111-112.

[696] « Lettre d'un provincial à l'auteur du Mercure sur la réponse de M. Fuzelier... », *éd. cit.*, p. 52. Il continue encore : « Ce qui a jeté dans l'erreur M. Fuzelier […] qui ne paraît pas grand Clerc dans l'intelligence du Théâtre, c'est que comme on se sert souvent du terme d'intrigue au singulier, pour signifier le nœud d'une pièce […], il n'a pas compris l'équivoque qu'il y avait entre ce terme pris au singulier et pris au pluriel. […] Je lui apprendrai qu'une pièce peut être pleine d'intrigues, c'est-à-dire de ces événements extraordinaires tels qu'il en a cités, ou

La réponse de Fuzelier est significative : d'abord, il affirme, contrairement à l'opinion de son opposant, que les procédés dramaturgiques qu'il a adoptés pour sa pièce ne sont point des créations *ex nihilo*, mais ils font parti d'une très longue tradition, d'un fonds culturel qui s'inscrit dans la lignée d'*Esope à la Cour* et d'*Esope à la Ville* de Boursault, et qui remonte jusqu'à Molière. Ensuite, passant rapidement de la défense à l'attaque, il lance une fine critique contre ce « docteur nouveau du Parnasse » et s'oppose à ce foisonnement dans l'intrigue :

> J'aurais beau lui alléguer que la petite pièce qu'il fronde avec tant de courage est dans le goût d'*Esope à la Cour,* d'*Esope à la Ville,* des *Fâcheux* et de quelques autres Comédies composées de Scènes détachées qui ne demandent qu'un nœud très simple, il recommencerait toujours qu'il veut une intrigue, et que Jupiter fasse des *arrangements* plus solides et plus connus pour soutenir les desseins qu'il a sur les charmes de Venus […]. Ce Docteur nouveau du Parnasse ne prêche que l'intrigue aux Auteurs Comiques, et il est difficile d'obéir à ses préceptes ; car comment imaginer ces changements de noms, ces travestissements de sexe, ces déguisements de valets, et toutes ces merveilleuses situations qui font le prix d'une infinité de Comédies modernes[697].

Dans sa réponse, Fuzelier ne s'embarrasse pas de démentir son censeur ; au contraire là où l'un voit des défauts, des imperfections formelles, de graves manquements aux règles classiques, l'autre trouve des opportunités. L'auteur anonyme a bien raison d'affirmer que dans le *Momus fabuliste* il n'y a pas de progression d'une situation à l'autre, d'un obstacle à l'autre, il n'y a pas d'actions d'où résultent des effets attendus, il n'y a même pas une histoire qui change ou qui se renverse, ou qui précipite vers une résolution : il s'agit d'épouser Venus et à la fin de la pièce Venus prend son mari sans que rien vienne perturber son choix. De ce fait, l'on serait tenté de dire que dans cette pièce il n'y a point du tout d'intrigue, à moins que l'on ne présente les faits d'une autre façon, en se souvenant de la distinction qu'Émile Benveniste établit, au niveau linguistique, entre *histoire* et *discours* :

> L'énonciation *historique*, aujourd'hui réservée à la langue écrite, caractérise les récits des événements passés. […] Les événements sont posés comme ils se sont produits à mesure qu'ils apparaissent à l'horizon de l'histoire. Personne ne parle ici ; les événements semblent se raconteur eux-mêmes […]. Il faut entendre *discours* : toute énonciation supposant un locuteur et un auditeur, et chez le premier l'intention d'influencer l'autre en quelque manière. C'est d'abord la diversité des discours oraux de toute nature et de tout niveau […] mais c'est aussi la masse des écrits qui reproduisent des discours oraux ou qui en empruntent le tours et les fins,

---

même moins embarrassants et plus naturels, sans que pour cela il y ait de l'intrigue, c'est-à-dire de nœud. C'est ce qui arrive toutes les fois que ces événements particuliers ne contribuent en rien au dénouement de la pièce ». On trouve ces notions développées de façon semblable dans les écrits des divers théoriciens de la littérature théâtrale. Le manuscrit 559 définit le nœud comme l'ensemble des « événements particuliers qui, en mêlant et en changeant les intérêts et les passions, prolongent l'action et éloignent l'événement principal » (Section IV, chapitre II, paragraphe I). Tous les événements, ou toutes les situations de la pièce seront donc contenus dans le nœud. Marmontel définit l'intrigue exactement de la même façon: « Dans l'action d'un poème, on entend *Intrigue* une combinaison de circonstances et d'incidents, d'intérêts et de caractères, d'où résultent, dans l'attente de l'événement, l'incertitude, la curiosité, l'impatience, l'inquiétude, etc », (*Éléments de littérature*, s. v° « Intrigue ») . Pour plus de détails voir l'étude de Jacques Scherer sur la dramaturgie classique en France (Paris : Nizet, 1977, pp. 62-90).

[697] Fuzelier, « Réponse à la lettre... », *op. cit.*

> […] bref tout les genres où quelqu'un s'adresse à quelqu'un, s'énonce comme locuteur et organise ce qu'il dit dans la catégorie de la personne[698].

S'il y a une distinction, voire une dichotomie, entre les deux termes c'est du fait que, si l'un appartient à l'ordre du contenu, avec sa valeur de matérialité qui exhibe sa propre autoréférentialité – ce sont les évènements qui « semblent se raconteur eux-mêmes » –, l'autre, le discours, n'est pas une propriété de la langue mais résulte « d'une activité du locuteur qui met en action la langue »[699]. C'est sur cette structure fondamentalement *dialogale* du discours que Fuzelier s'appuie, car, si le *Momus fabuliste* n'est pas, en ce sens, une comédie, il peut bien se définir, comme le fait d'ailleurs ce provincial anonyme, « une suite de Dialogues dans le gout de *Lucien* »[700]. Dans la pièce de Fuzelier, le dialogue est en effet libéré de son rôle moteur, il n'est plus nécessaire à faire progresser l'action mais il sert à concentrer sur les mots l'attention du spectateur, à mettre en relief toutes les allusions que celui-ci pouvait atteindre, saisir, mettre en mémoire et colporter. Les fables que Momus éparpille à impromptu n'ont pas la fonction de suspendre l'action, de l'immobiliser dans la dimension a-historique propre au récit fabuleux, où tout est simultané, au contraire elles visent à « mettre en action la langue », c'est-à-dire à inclure l'horizon extérieur de l'intersubjectivité, que ce soit pour faire retomber les mots sur ses interlocuteurs ou pour engager la complicité du spectateur. C'est-là, sur la question de la place du spectateur, que l'on entrevoit net la distance, impossible à combler, entre Fuzelier et son censeur anonyme. Dans la deuxième lettre sur la réponse de Fuzelier, il écrit :

> Il [Fuzelier] devrait savoir qu'une des plus grossières fautes qu'un Auteur Dramatique puisse faire, c'est de faire dire à quelqu'un de ses personnages une chose qui annonce quelque événement pour la suite, et qui n'en produise aucun. Le Spectateur qui est attentif sur ce qu'on lui promet, est toujours dans l'attente pour en voir l'effet, et se trouvant enfin frustré de ce qu'on lui avait fait espérer, il en demande compte à l'Auteur. Je crois bien qu'on n'y regarde pas de si près sur le Théâtre des Danseurs de Corde ; mais celui de la Comédie Française

---

[698] Émile Benveniste, « Les relations de temps dans le verbe français », dans *Problème de linguistique générale*, 2 voll., Paris : Gallimard, 1966, t. I, p. 238-242. Outre les termes *histoire* et *discours*, le terme *récit* a souvent été utilisé dans le sens d'*histoire* ou *fable*. Pour les formalistes russes, la fable consiste en des matériaux à partir desquels le discours va construire un récit. Le récit n'est que le résultat d'une opération, l'aboutissement d'un travail du discours. Un récit porte sur quelque chose, raconte des faits, des événements, et la fable est l'agacement de ces actions mises à la disposition d'un discours prêt à l'organiser. Ce discours, qui est identifié par la théorie comme le « sujet », est alors conçu comme *intrigue*, au sens d'un plan, d'une organisation, d'une disposition formelle des matériaux de l'histoire.

[699] *Ibidem*, t. II, p. 225

[700] « Lettre d'un provincial à l'auteur du Mercure sur la réponse de M. Fuzelier... », éd. cit., [p. 94]. Comme le note justement Martial Poirson, la « dramaturgie des idées se substitue à une dramaturgie des actions ». L'on pourrait bien associer le *Momus Fabuliste* au genre du dialogue d'idées, genre en vogue à partir de la fin du XVIIe siècle en tant que mode d'expression privilégié des sujets polémiques qui sont du temps : « Le succès du dialogue d'idées a pu avoir des retombées sur le style et le contenu des œuvres dramatiques proprement dites ; on remarque qu'il existe en effet un certain nombre de pièces du dix-huitième siècle où la discussion et le débat d'idées prennent le pas sur l'intérêt et l'intrigue. Cet infléchissement est certes la marque d'un théâtre plus idéologique », Antoine Lilti, *Le Monde des salons. Sociabilité et mondanité à Paris au XVIIIe siècle,* Paris, Fayard, 2005, p. 62-63. Encore Dominique Quéro, dans son étude sur *Momus Philosophe*, souligne les rapports que le théâtre comique entretient avec le genre du dialogue. Plus spécifiquement il affirme que « l'esprit de Lucien » a inspiré « nombre de petits pièces à tiroirs » où l'ironie se traduit en « une forme de conscience critique réflexive », dans « L'Esprit de Lucien », *Momus Philosophe, op. cit*, pp. 398-404.

demande plus d'exactitude et de régularité[701].

Le comportement du spectateur, ainsi brossé par le "provincial", se définit par son attitude contemplative, qui dérive du fait qu'il est exclu de la fiction. Mais, loin d'être froid, détaché et lucide, ce regard est affectivement impliqué. Le passage de l'« attention » à l'« attente » est significatif : d'une dimension extérieure, qui concerne en premier lieu l'interaction entre la disposition du spectateur à voir et le contexte visuel de la représentation, le regard du spectateur tourne sur soi-même, vers une dimension intérieure fondée sur la dynamique de désir/frustration. La règle demeure donc de satisfaire le désir de connaissance du public, de complaire aux attentes qu'il s'est créées. Mais, même s'il observe attentivement, ce qu'il perçoit est toujours médiatisé, différé, ou dispersé par le mouvement continuel entre ce qui est *au-dedans* et *au-dehors* de la fiction. Or, chez Fuzelier, ce qui change c'est proprement la relation entre ces deux catégories : du moment même où il assume ouvertement la nature dialogique du langage dramatique, il opte pour une stratégie spectaculaire fondée sur l'inclusion du spectateur dans la fiction, qui est, pour ainsi dire, « théâtralisé ». On se trouve donc face à deux différents régimes de la spectatorialité, correspondant à deux types aussi différents de création dramatique, qui ressortent d'une contradiction plus profonde. Celle de l'écrivain de théâtre s'avère être une pratique littéraire à double niveau : comment concilier les priorités du public, son goût, ses attentes, avec les préceptes et les règles de la poétique? Mais surtout à double effet : sa réussite dépend elle de ses créateurs et, le cas échéant, de son lieu de représentation ? Si l'on en croit à ce que l'anonyme nous laisse entendre, le public qui avait assisté à la représentation du *Momus Fabuliste* à la Comédie Française, aurait du considérer outrageuse une pièce dont le manque « d'exactitude et de régularité » était si éclatant. Mais il faut plutôt donner raison à Fuzelier d'avoir proposé ce type de spectacle « aux têtes multiples » où dominent la variété, la contamination, l'enchevêtrement des formes, et d'avoir, peut-être, compris, mieux que ce « nouveau docteur du parnasse », que ce public était lui-même une autre hydre qu'il fallait séduire, voire détourner à temps, par un surplus d'imagination, par des effets inattendus, lui laissant, finalement, la charge de se juger tout seul : « C'est au public à se justifier de s'être diverti aux représentations et à la lecture de Momus Fabuliste », écrit-il en réponse à l'anonyme. Fuzelier, « d'ennemi public numéro un au Parnasse », devient, sur toutes les scènes de Paris, « le meilleur ami du Public ». Comme Momus, banni, chassé, exilé, Fuzelier trouve enfin sa vengeance : au moment où les petits théâtres de la foire sont condamnés à se taire, Fuzelier, par un retournement ironique de la situation, gagne droit de cité à la Comédie Francaise[702].

II.2.2 « La Folie en ces lieux ! » : *Le Nouveau monde* et *Le Divorce de l'amour et de la raison* de l'Abbé Pellegrin

[701] « Lettre d'un provincial à l'auteur du Mercure sur la réponse de M. Fuzelier... », éd. cit., [p. 62].

[702] Bien que la Comédie-Française soit le théâtre pour lequel Fuzelier ait le moins écrit — cinq pièces —, le théâtre le considérait en 1726 comme un de ses auteurs attitrés, comme en atteste la présence de son nom dans la « Liste des entrées gratuites, telle qu'elle fut imprimée au 1er avril 1726 ». Cette Liste est reproduite dans les « Mémoires de Lekain », Bibliothèque des mémoires relatifs à l'Histoire de France au XVIIIe siècle, avec avant-propos et notices, par M. Fs. Barrière, Firmin Didot frères, 1848, t. VI, p. 141. André Blanc dans son *Histoire de la Comédie-Française de Molière à Talma* [Perrin, 2007, p. 134] signale que le nom de Fuzelier figure aussi dans la liste des entrées gratuites dans le règlement du 24 octobre 1729.

Pendant les quatre saisons de 1720 à 1724, le répertoire de la Comédie Française demeurerait en gros celui de 1717-1718 ; à part une bonne reprise du *Médecin malgré lui* et une de *Don Sanche d'Aragon*, le public préférait les comédies à l'espagnole et les comédies de mœurs plus récentes de Regnard, Dancourt, Baron ou Destouches. La comédie demeure encore le genre le plus représenté, obtenant pourtant moins de succès que la tragédie (320 spectateurs en moyenne contre, 566). Molière attire moins que Racine ou Corneille[703]. Les deux tableaux ci-dessous fournissent les données chiffrées qui concernent l'état de la comédie et de la tragédie, du point de vue du nombre des représentations et des recettes :

Saisons	Nombre de représentations	Somme des recettes
1720-1721	432	99.919
1721-1722	371	31.090
1722-1723	386	59.919
1723-1724	443	68.102

Table 1. Le genre de la comédie au Théâtre Français de 1720 à 1724

Saisons	Nombre de représentations	Somme des recettes
1720-1721	114	125.261
1721-1722	129	47.851
1722-1723	122	54.783
1723-1724	107	80.120

Table 2. Le genre de la tragédie au Théâtre Français de 1720 à 1724

Si l'on ne peut pas encore parler d'un phénomène de relâchement du répertoire, qui, comme le remarque Henri Lagrave, se stabilise à partir des années 1730[704], l'on peut pourtant constater que le goût du neuf devient de plus en plus vif au fur et à mesure que l'on avance dans la période. Pendant les quatre saisons de 1720 à 1724, l'on compte 26 créations à la Comédie Française, qui correspondent à 32,3 % du total des recettes[705] :

Marivaux, *(La Morte d') Annibal*, tragédie, (16 décembre 1720) : reprises 3 / recette 3.260
Abbé de Carcavy, *La Comtesse de Follenville* (2e pièce), comédie (11 octobre 1720) : repr. 4 / r. 2.588
Abbé Pellegrin, *Le Père intéressé*, comédie (26 novembre 1720) : repr. 1 / r. 1.053
Du Fresny, *Le Mariage fait et rompu*, comédie (14 février 1721) : repr. 15 / r. 6.550
La Motte, *Les Macchabées*, tragédie (06 mars 1721): repr. 15 / r 13.319
Racine, *Esther*, tragédie (8 mai 1721) : repr. 8 / r. 3.384
Saint-Foix, *Pandore* (2e pièce), comédie (31 juin 1721) : repr. 7 / r. 1.811
Boissy, *L'Amant de sa femme ou la Rivale d'elle-même* (2e pièce) comédie, (19 septembre 1721) : repr. 8 / r. 1.792
Le Grand, *Cartouche* (2e pièce), comédie (21 octobre 1721) : repr 13 / r. 8.363

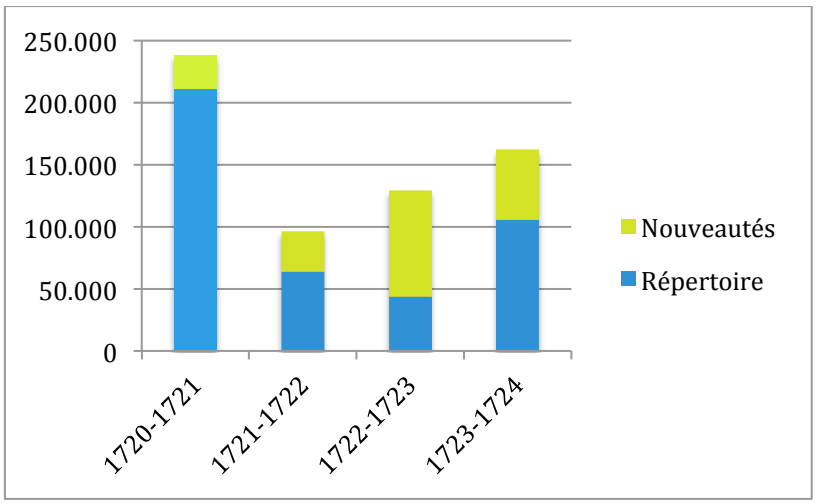
[703] Si l'on considère la moyenne des recettes par jour, on a, pour la saison 1720-1721, une somme de 450 pour une représentation de Molière, 1.468 pour Corneille et 878 pour Racine. Il en va de même pour les saisons suivantes : Molière : 1721-1722 (308) ; 1722-1723 (291) ; 1723-1724 (318) ; Corneille : 1721-1722 (325) ; 1722-1723 (463) ; 1723-1724 (677) ; Racine : 1721-1722 (309) ; 1722-1723 (347) ; 1723-1724 (588). Données tirées des Registres de la Comédie Française : http://cfregisters.org
[704] Voir Henri Lagrave, *Le théâtre et le public, op. cit*., p. 333-341
[705] On a calculé le pourcentage à partir de ces chiffres : somme totale des recettes pour les quatre saisons : 626.465 et somme totale des recettes des créations pour les quatre saisons : 202.595.

Séguineau-Pralard, *Ægiste*, tragédie, (18 novembre 1721) : repr 5 / r. 2.637
Jolly, *La Vengeance de l'amour*, (2e pièce) comédie (04 décembre 1721) : repr 1 / r. 1.057
La Motte, *Romulus* tragédie, (08 janvier 1722) : repr 22 / r. 13139
Chaligny des Plaines, *Coriolan*, tragédie, (28 février 1722) : repr 1 / r. 659
Brueys, *L'Opiniâtre,* (2e pièce) comédie, (19 mai 1722) : repr 8 / r. 2.340
Legrand, *Le Galant coureur ou l'Ouvrage d'un moment,* (2e pièce) comédie (11 aout 1722) : repr 22 / r. 9.116
Abbé Pellegrin, *Le Nouveau monde,* comédie (11 septembre 1722) : repr 30 / r. 29.320
Grandval (ou Fuzelier), *Le Camp de Porché-Fontaine,* (2e pièce) comédie (09 octobre 1722) : repr 11 / r. 5.225
Nadal, *Antiochus ou Les Macchabées*, tragédie (16 décembre 1722) : repr 7 / r. 3.280
Moncrif, *L'Oracle de Delphes,* (2e pièce) comédie (17 décembre 1722) : repr 4 / r. 2.781
Gaultier, *Basile et Quitterie*, tragi-comédie (13 janvier 1723) : repr 15 / r. 12.419
Danchet, *Nitétis*, tragédie (11 février 1723) : repr 25 / r. 18.587
Legrand, *Les Paniers ou la Vieille précieuse,* (2e pièce) comédie (25 février 1723) : repr 7 / r. 2.903
La Motte, *Inès de Castro,* tragédie (06 avril 1723) : repr 44 / r. 35.500
Abbé Pellegrin, *Le Divorce de l'amour et de la raison ou le Vieux monde*, comédie (01 septembre 1723) : repr 5 / r. 3.166
Boissy, *L'Impatient,* comédie (26 janvier 1724) : repr 9 / r. 6.301
Legrand, *Le Philanthrope ou l'Ami de tout le monde,* (2e pièce) comédie (19 février 1724) : repr 17 / r. 12.045

L'analyse des données chiffrées de chaque saison[706] révèle que les nouveautés attiraient de plus en plus de spectateurs par rapport aux pièces de répertoire, ce qui nous permet de mieux comprendre le poids qu'elles acquièrent, en termes de recettes, dans la programmation des saisons théâtrales :

	Total des recettes	Répertoire	Nouveautés	%
1720-1721	238.001	211.231	26.700	11,2
1721-1722	96.487	63.645	32.842	34
1722-1723	129.488	43.517	85.971	66,4
1723-1724	162.489	105.477	57.012	35

Voici le diagramme qu'on a élaboré à partir des chiffres tirés des Registres de la Comédie Français et qui explique les données ci-dessus :



[706] Données tirées des Registres de la Comédie Française : http://cfregisters.org

Dans un discours adressé au public au cours de la soirée du 13 mars 1723, jour de la clôture du théâtre, où l'on représenta « à l'ordinaire » la tragédie de *Polyeucte*, le sieur Quinault nous fournit un témoignage de l'effort que les comédiens français avaient fait afin de seconder l'appétit du public pour les nouveautés :

> Les nouveautés se sont succédées presque sans interruption et si toutes n'ont pas été aussi heureuses que le *Nouveau Monde* et *Nitétis*, vous n'avez pas laissé de recevoir *Basile et Quitterie* avec une distinction qui doit animer l'Auteur à remplir les brillantes espérances que son coup d'essai vous a fait concevoir. […] C'est beaucoup, Messieurs, dans un siècle aussi éclairé et j'ose dire aussi difficile que le nôtre : le goût ne fut jamais si épuré qu'il l'est aujourd'hui ; rien n'échappe aux yeux d'un public, dont les jugements sont des règles sures. […] Il ne me reste donc, Messieurs, qu'à vous demander la continuation de vos bontés, et qu'à vous assurer de la profonde soumission avec laquelle nous recevrons toujours vos décisions. Nous vous en avons donné des preuves dans toutes nos nouveautés. Nous avons supprimé dans une seconde représentation ce qui vous avait déplu dans la première[707].

Quinault continue son discours revenant sur la comédie du *Nouveau Monde* :

> Nous n'avons interrompu les représentations du *Nouveau Monde* que pour vous le redonner, suivi d'une nouvelle Comédie du même auteur, qui a pour titre le *Divorce de l'Amour et de la Raison*. Nous ne négligerons aucun des agréments, dont cette pièce est susceptible[708].

Essayant avec sollicitude d'assouvir la curiosité du public et d'apaiser la vague d'agitation et de mécontentement qui s'était insinuée dans la foule, Quinault ne pouvait qu'annoncer, de façon préventive, la reprise de la pièce. Ce qui nous laisse supposer que, dès sa première représentation, la nouvelle comédie du *Nouveau Monde* fut reçue avec le plus vif empressement. On la compte, en effet, parmi les plus grands succès de cette période[709].

---

[707] *Mercure*, mars 1723, p. 581-583. Quelques anecdotes attestent encore la passion que les nouveautés suscitent auprès du public. Pendant la première représentation de *Cartouche,* petite pièce que Legrand donna le 1er octobre 1721, « l'impatience y fut si grande, que les acteurs ne purent achever la première scène de la comédie d'*Esope à la cour*, qu'on devait jouer d'abord. Il fallut l'interrompre et céder aux cris tumultueux du parterre qui demandait *Cartouche* », Jacques-Barthélemy de La Porte (abbé), et Jean-Maire-Bernard Clément, *Anecdotes Dramatiques*, op. cit., t. I, p. 178.

[708] *Ibidem.*

[709] Henri Lagrave place *Le Nouveau monde* parmi les 40 grandes pièces à succès qui, grâce à leur nouveauté, ont attiré plus de 10 000 spectateurs, au cours de reprises allant de 1715 à 1750. La pièce de l'Abbé Pellegrin occupe la douzième position, avec 24.000 spectateurs, après six pièces de Voltaire (*Zaïre* avec 66.000 spectateurs sur 80 représentations ; *Œdipe* : 63.000 spect. / 105 repr. ; *Mérope* : 50.000 spect. / 53 repr ; *Alzire* : 48.000 spect. / 67 repr. ; *L'Enfant prodigue* : 36.000 spect. / 82 repr ; *Hérode et Mariamne* : 34.000 spect. / 45 repr), deux pièces de Destouches (*Le Philosophe marié* qui se place en première position avec 80.000 sur 163 représentations, et *Le Glorieux* : 53.000 spect. / 73 repr.) ; *Inès de Castro* de La Motte, en deuxième position avec 70.000 spectateurs sur 106 représentations ; *Le préjugé à la mode* de La Chaussé (31.000 spect. / 51 repr.), et *Gustave Wasa* de Piron (29.000 spect. / 44 repr.). Il faut pourtant nuancer les conclusions de Legrand : si l'on considère les recettes que ces pièces ont obtenues pour la période qui nous intéresse, on voit changer presque complètement le cadre présenté par Lagrave, et la pièce de l'abbé Pellegrin gagner quelques positions. Voici la liste révisée : on trouve avant tout *Œdipe* avec 92.913 livres de recette sur 137 représentations. À suivre : *Zaïre* : recette 79.815 / 81 repr. ; *Le Philosophe marié :* recette 76.871 / 175 repr ; *Inès de Castro :* recette 69.369 / 110 repr ; *Mérope :* recette 66.795 / 56 repr. ; *Alzire* : recette 58.323 / 72 repr ; *Le Glorieux :* recette 57.239 / 75 repr ; *Le Nouveau monde :* recette 42.019 / 41 repr. ; *L'Enfant prodigue :* recette 35.070 / 90 repr. ; *Hérode et Mariamne :* recette 38.775 / 46 repr. ; *Le préjugé à la mode :* recette 36.388 / 57 repr. ; *Gustave Wasa :* recette 33.680 / 47 repr.

La pièce, écrite par Joseph-Simon Pellegrin, en trois actes, en vers libres, avec un prologue et des intermèdes, et dont la musique était de Quinault et les ballets de Dangeville, maître de danse de l'Académie Royale de Musique, fut représentée pour la première fois le 11 septembre 1722. Après dix-huit représentations consécutives[710], jouées jusqu'au mois d'octobre 1722, « on les a interrompues forcement » – comme on lit dans le *Mercure* – par « l'absence de quelques-uns des principaux acteurs et par celle de tous les Danseurs qui furent employés à la Fête de Chantilly, pendant le séjour que le Roi y fit »[711] jusqu'au mois de novembre. On lit encore:

> Comme cette pièce n'a pas encore été dans les règles, dont les Auteurs et les Comédiens sont convenus entr'eux [sic], c'est-à-dire au dessous de cinq cens cinquante livres de recette ; il y apparence qu'elle paraitra pour la troisième fois[712].

En effet, début 1723, les Comédiens Français reprirent les représentations de la pièce, pour un total de 23 reprises au cours de la saison 1722-1723. Elle sera remise au théâtre, comme Quinault l'avait promis, quelques jours après l'ouverture de la saison suivante, le 26 avril 1723, pour un total de six représentations[713].

Mais en quoi consiste cette nouveauté ? Quels sont, plus précisément, les éléments qui ont contribués au succès du *Nouveau monde* ? Dans le Mercure du mois de septembre 1722, on lit que la pièce apparaît dans sa nouveauté comme une « heureuse singularité » qui « fait beaucoup de bruit dès sa naissance » et qui, « jointe à l'*incognito* de l'Auteur, promet un grand succès » [714.] En 1746, à l'occasion de la reprise du *Nouveau monde*, le rédacteur du *Mercure* rapporte que

> L'*incognito* affecté par l'Auteur causa bien des tracasseries sur le Parnasse, et des extinctions de voix aux braillards dissertateurs domiciliés au café de Procope. On l'attribua d'abord à M. Fuzelier, Auteur de *Momus Fabuliste*, inventeur de la mode de l'*incognito*, invention dont il s'est repenti plus d'une fois, quand de prudents écrivains pour éviter les risques du succès, produisaient sous son nom des ouvrages qui ne lui appartenaient pas[715].

En effet, dans trois lettres publiées dans le *Mercure*[716], Fuzelier se presse de démentir les voix qui lui attribuent la pièce. Dans la première « Lettre à madame la comtesse de *** sur le *Nouveau Monde* », publiée au mois d'octobre 1722, il écrit :

---

[710] La onzième représentation du 30 septembre 1722 fut faite sur le Théâtre du Palais Royal, comme l'atteste la page des Registres journaliers de la Comédie Française [http://cfregisters.org]

[711] *Mercure,* janvier 1723, p. 161

[712] *Ibidem,* p. 135. Pendant la sixième représentation, le 12 octobre 1722, la pièce touche son minimum de recette (585 livres 10 sols), même si elle ne s'éloigne pas trop du seuil de 550 livres ; du reste, la pièce s'atteste sur une moyenne de 1121 livres de recettes par jour, pendant les deux saisons de 1722 et 1723.

[713] Elle fut reprise en 1746 avec un total de 12 représentations. La pièce eut un total de 41 représentations.

[714] *Mercure,* septembre 1722, p.

[715] Mercure juin (2e volume) 1746, p. 136

[716] « Lettre à madame la comtesse de *** sur le *Nouveau Monde* » (*Mercure,* octobre 1722) ; « Désaveu authentique fait par M. Fuzelier de la Comédie du *Nouveau Monde* et de celle de *L'Oracle de Delphes* » (*Mercure*, décembre 1722) ; « Lettre de M. Fuzelier à madame la Comtesse de *** » (*Mercure*, février 1723). Une copie manuscrite de ces trois textes figure dans le carton NA 231 de la Bibliothèque Historique de la ville de Paris.

> Vous me demandez, madame, si je suis l'auteur du *Nouveau Monde* et vous me le demandez bien sérieusement, vous me marquez qu'un long séjour à la campagne ne vous permet pas de voir cette comédie et de juger de l'opinion qui me l'attribue avec un acharnement que messieurs les mortels se gardent bien d'avoir jamais pour la vérité. Cette prévention me fait peut-être honneur, mais sûrement elle n'en fait pas aux fabricateurs d'analyses quintessenciées qui prétendent trouver dans cette pièce mes pensées et non mon style ; si on les y trouve, c'est certainement un autre que moi qui les y a mis. Il est constant, madame, que je n'ai aucune part, directe ni indirecte, à la construction du *Nouveau Monde.*

Il continue :

> Vous ne devinerez jamais, Madame, sur quoi est fondé le préjugé qui m'approprie le *Nouveau Monde*. Sur ce que l'Auteur ne se montre pas, et que cet *incognito* ressemble, dit-on, parfaitement au mystère de ma conduite, lorsque j'ai risqué *Momus Fabuliste* sur la scène, comme si le bal n'était pas ouvert à tous les masques, et s'il était impossible qu'un autre s'avisât de se déguiser dans mon goût. Je pourrais bien détruire ce frivole argument, si je le voulais, et démontrer évidemment que j'avais, quand on représenta *Momus fabuliste*, des raisons de ne me pas nommer, très solides et très indépendantes de l'agrément du mystère[717]

Mais il eut beau se défendre, personne ne le crut. En décembre 1722, les Comédiens français annoncent *L'oracle de Delphes*, nouvelle pièce dont l'auteur – c'était Moncrif – demeure incognito. Le public, qui avait pris goût à cette sorte d'énigme, s'amusant à trouver la clef, à identifier l'auteur, comme si son style pouvait être reconnaissable et les œuvres en elles-mêmes constituer des signatures avérées, n'hésite pas à faire une nouvelle fois le nom de Fuzelier. Pour se défendre de la « ténacité des dissertateurs éternels », et pour faire cesser ce qu'il appelle une « persécution du préjugé », il fit publier, en décembre, son « Désaveu authentique », en appelant même à la protection et à l'autorité du Premier Ministre, le cardinal Dubois [718]. Cette fois le ton est plus grave : s'il le fait de recevoir les louanges à la place de l'auteur du *Nouveau Monde* l'avait déjà agacé, on imagine qu'il dut montrer moins de plaisir à se justifier des fautes de l'autre pièce, tombée après seulement quatre représentations. Il revient ensuite à la comédie du *Nouveau Monde* :

> On vient de m'apporter dans le moment, un Exemplaire imprimé[719] de la Comédie du *Nouveau Monde* ; je l'emploie pour réponse à l'objection qu'on m'a faite cent et cent fois, que j'ai observé en donnant *Momus Fabuliste* au Théâtre, le même mystère qui a été pratiqué à l'égard

[717] « Lettre à madame la comtesse de *** sur le *Nouveau Monde* », *Mercure,* octobre 1722, p. 41-43.

[718] Il écrit : « La langue charitable des beaux esprits dogmatisant dans les cafés a débité cent analyses empoisonnées sur cette comédie et s'est obstinée plus que jamais à la mettre sur mon compte. J'ai cru devoir arrêter ces discours pernicieux et me justifier non pas à ces raisonneurs impitoyables dont les idées chimériques et les décisions téméraires me sont indifférentes, non pas à leurs auditeurs crédules qui se laissent étourdir par la fluidité bruyante de leurs aigres déclamations, mais aux esprits raisonnables, justes ennemis de muses licencieuses. […] Je n'ai pas trouvé de secret plus certain pour m'affranchir de la tyrannie de l'erreur que de supplier très humblement monsieur le cardinal Dubois de me permettre de le citer au sujet du Désaveu que je fais authentiquement de ces deux comédies. […] J'ai eu le bonheur d'obtenir cette permission qui terminera surement la guerre que la prévention me déclare », Louis Fuzelier, « Désaveu authentique fait par M. Fuzelier de la Comédie du *Nouveau Monde* et de celle de *L'Oracle de Delphes* », *Mercure*, décembre 1722, p. 186.

[719] Il faut préciser que l'édition imprimée du *Nouveau monde* (Paris, Ribou) porte la date 1723 ; mais on peut supposer que la pièce circulait déjà au mois de décembre 1722, au moment où Fuzelier publie son « Désaveu authentique ».

des deux Pièces nouvelles qu'on me prodigue avec entêtement. On n'a qu'à jeter les yeux sur la première page de *Momus Fabuliste*, on y lira mon nom ; l'auteur du Nouveau Monde nous cache toujours le sien et ce n'est pas surement un acte d'humilité, car en parcourant sa préface j'y ai rencontré à chaque article le ton doctoral d'un écrivain sûr et instruit de son mérite. Quant à moi, je n'ai jamais pris le ton dogmatique et il ne me siérait pas[720].

Au mois de janvier 1723, bien que « le succès de la pièce aurait du engager l'Auteur à se faire reconnaître » – comme le note le *Mercure*[721] – la pièce est imprimée sans qu'on en donne l'auteur. Tout ce mystère aurait dû exciter la curiosité d'un public assez vorace, avide de nouveautés, et qui s'amusait énormément au tapage tumultueux qui se produisait souvent autour d'une pièce ou dans une salle de théâtre. Mais si Fuzelier s'applique vigoureusement à justifier le choix de son anonymat, qui au lieu d'être une stratégie publicitaire – ses raisons, rappelle-t-il, sont « indépendantes de l'agrément du mystère » –relève plutôt de la nécessité de se défendre, d'échapper à la censure et de s'assurer une certaine liberté, il ne reconnaît pas, dans l'auteur anonyme du *Nouveau Monde*, cette vertu d'humilité qui pousse à se mettre à l'abri des médisances. Il ne s'agit plus d'un anonymat convenu, protecteur ou confortable. Qu'en est-t-il donc de cet « écrivain sûr et instruit de son mérite » qui pourtant pensait bien se cacher ? Cette contradiction s'accommode fort bien au portrait de l'Abbé Pellegrin, et on ne doit pas trop douter du fait que Fuzelier en avait déjà reconnu les traits. Dans le second prologue de *La Matrone d'Éphèse*, ajouté pour une reprise en 1718[722], Fuzelier se raillait déjà de cet abbé et de son « ton doctoral » sous la figure d'« un auteur » vantard : « Apprends, maître sot ! […] / Que dans Paris il n'est personne / Qui soit plus docte que moi ».

La pièce fut faite à l'occasion d'une petite guerre qui opposa Fuzelier, en qualité de directeur de l'Opéra-Comique pendant l'année 1718, au Chevalier Pellegrin, frère de l'abbé, qui venait de faire représenter, sur sa loge à la Foire Saint-Laurent, une nouvelle pièce, intitulée *Le Pied de nez*[723], où l'on mettait en scène la victoire temporairement remportée par le chevalier Pellegrin sur la troupe rivale de l'Opéra-Comique de la dame de Baune et de Fuzelier, qui avaient cherché à mainte reprises de la faire supprimer[724]. Au cours de la même

[720] Louis Fuzelier, « Désaveu authentique », p. 188

[721] *Mercure,* janvier 1723, p. 134.

[722] Cette pièce de Fuzelier fut jouée pour la première fois à la Foire Saint Germain 1714, chez Catherine Baron. Elle fut reprise en 1716 et en 1718, avec un nouveau Prologue. La pièce est éditée par F. Rubellin, *Le Théâtre de la Foire : anthologie...op. cit*, p. 136 *sqq*. Selon F. Rubellin, Lesage, avant Fuzelier, « se moquait de l'abbé Pellegrin, dans la *Ceinture de Vénus* en 1715, en le présentant comme un vendeur de vers » (p. 89).

[723] La pièce a été composée par l'abbé Pellegrin qui l'avait livrée au public, comme la plupart de ses productions, sous le nom de son frère. Voici les pièces que l'abbé Pellegrin avait composées pour la Foire : *Arlequin à la guinguette*, comédie en trois actes (1711) [édition établie par Renzo Guardenti, Le Fiere del teatro. Percorsi del teatro forain del primo Settecento, Rome, Bulzoni Editore, « Biblioteca teatrale ; 85 » 1995] ; *La Bague enchantée*, [Foire Saint Germain, 1713; ms. Bnf, fr. 9312]; *Arlequin* [*Lustucru,*] *Grand Turc* [*et Télémaque*], [attribuée à Simon-Joseph Pellegrin par Goizet, ms. Bnf, fr. 25480, f° 108-117v°]; *Arlequin marquis financier,* pièce en écriteaux [attribuée à Simon-Joseph Pellegrin par Brenner; Foire Saint-Laurent, 1713]; *Le Pied de nez*, pièce en trois acte par écriteaux [non imprimée Foire Saint-Laurent 1718]; *La Fiancée du Roi de Garbe*, parodie de l'acte des Devins des *Fêtes vénitiennes* de Campra [Foire Saint-Laurent 1718, Ms. Bnf, f. fr. 9312] ; et *Arlequin rival de Bacchus*, opéra-comique en trois actes, donné par la troupe de Lalauze [non imprimé, Foire Saint-Laurent 3 février 1721].

[724] Comme témoignent les frères Parfaict dans leurs *Mémoires*, le Chevalier 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 le *Pied de nez*, pièce en trois actes par écriteaux, « où il voulait tourner en ridicule ses adversaires, qui s'étaient vantés hautement, que son Théâtre ne serait plus ouvert ». Ils continuent en écrivant que « la satisfaction de l'Auteur aurait été complète si le

année, Fuzelier lance encore ses traits de satyre contre l'abbé qui « sait maîtriser tous les genres » : dans *La Mode*, pièce jouée au Théâtre Italien en 1718, il présente le personnage de Crassotin « expédié du comique, de l'héroïque, du lyrique, du bachique »[725]. Ces vers se justifient du fait que l'abbé Pellegrin avait travaillé pour différents théâtres, se servant de différents genres dramatiques : à partir de 1705, il compose des tragédies pour le Théâtre Français, ensuite des petites pièces ou opéras-comiques pour les théâtres de la Foire, entre 1711 et 1721, et, enfin, il donne plusieurs opéras à l'Académie royale de Musique, à partir de 1713.

Infatigable rimailleur et « polygraphe prolifique »[726], « le petit Pellegrin »[727] est de son vivant considéré comme un auteur de second plan. Ses contemporains ont beaucoup raillé sur l'image de cet abbé, artisan de vers et graphomane indigent, prêtre modeste et poète mondain, « le matin catholique et le soir idolâtre, / Il dînait de l'Église et soupait du théâtre »[728]. Par la nature ambiguë de son comportement, il devient la tête de Turc des parodistes et des critiques : ce « pauvre diable » d'abbé « ressemblait assez au Paillasse de la foire, qui est la risée du public et le jouet éternel de ses confrères »[729]. Malgré ce qu'en dit

---

public avait pris gout à la plaisanterie ; mais malheureusement la pièce eut un succès très désavantageux ». *Mémoires*, op. cit, t. I, p. 217-218.

[725] On retrouve les mêmes vers dans la bouche du poète vantard de *La Matrone d'Ephèse* : « Je fais fort bien du lyrique, / Du tragique, du comique / Du rustique, du bachique ».

[726] C'est ainsi que Benjamin Pintiaux définit l'Abbé pellegrin, in : « "Faire le petit Pellegrin" : la "manufacture de vers" au XVIIIe siècle », in *Écrire en mineur au XVIIIe siècle : un art de la tension ?*, Paris, Desjonquères, 2009, p. 374-387.

[727] C'est ainsi que Voltaire nomme l'Abbé Pellegrin, dans une Lettre à D'Argental (septembre 1734).

[728] Vers attribués au poète Rémy ou à Jean-Baptiste Rousseau, cités par Eugène Bricqueville, *Deux abbés d'opéra au siècle dernier* (Amiens : Delattre-Lenoël, 1889), p. 9.

[729] Louis-Charles Fougeret de Monbron, *Margot la ravaudeuse, Le Canapé couleur de feu*, dans *Romans libertins du XVIIIe siècle,* textes établis, présentés et annotés par Raymond Trousson, Collections Bouquins, Robert Laffont, Paris, 1993. Rassemblant toute sorte d'anecdotes qui circulaient sur sa vie, l'auteur brosse un des portraits les plus satyriques de l'Abbé Pellegrin : «Vous ne devineriez pas, me dit-il un jour, pourquoi Paris est infecté de cette maudite engeance. C'est que le métier n'exige ni esprit, ni talents. Pour vous en convaincre, faites apprendre une douzaine de mots du dictionnaire néologique à votre cocher, et envoyez-le au café de Procope pendant un mois ou deux, je vous le garantis, à son retour, aussi bel esprit que les autres. Hélas ! ajouta-t-il en lâchant un profond soupir, c'est à la cruauté de mes parents que je dois toute la misère et le ridicule dont je suis accablé depuis si longtemps. Les barbares, dès ma tendre jeunesse, me firent entrer de force dans l'ordre des Frères Servites. La répugnance que j'avais montrée pour l'état monacal s'accrut avec l'âge : je gémis plusieurs années sous le froc ; j'y serais mort de désespoir si je n'avais trouvé moyen de me faire séculariser. […] Je fréquentais une petite tabagie près de la foire Saint-Germain, où se rassemblaient des danseurs de corde, des joueurs de marionnettes, quelques acteurs de l'Opéra-Comique, et entre autres le Sieur Colin, célèbre moucheur de chandelles de la Comédie. Tous ces messieurs, dont j'avais eu le bonheur de capter la bienveillance, me donnèrent mes entrées à leurs spectacles. Bientôt la démangeaison de barbouiller du papier me prit : je hasardai quelques mauvaises scènes, qui me furent payées au-delà de leur valeur. J'aurais bien voulu pouvoir concilier l'Église et le théâtre, et continuer à tirer mon tribut quotidien de l'autel ; mais Monsieur l'archevêque jugea à propos de me priver de cette petite douceur, en m'interdisant les fonctions de prêtre. Je perdis quinze sous par jour, que me valait la messe qui était mon plus clair revenu. Pour réparer cette perte, je levai boutique de poète, et me mis à composer des comédies, des opéras, des tragédies, que je faisais jouer sous le nom de mon frère le chevalier, ou que je vendais à quiconque avait la manie d'être auteur. Je faisais, outre cela, trafic en gros et en détail de tout ce qui était du ressort de l'esprit. Voulait-on des bouquets, des épithalames, des cantiques spirituels, des sermons de Carême ? On en trouvait dans mon magasin de toutes les sortes, et à juste prix. Je vous avouerai même sous le secret que maint illustre membre de la pétaudière du vieux Louvre n'a pas dédaigné de recourir à moi pour son discours de réception. Qui ne croirait pas qu'un commerce si considérable eût dû me faire rouler carrosse ? Cependant jugez de l'avantage que j'en ai tiré par l'état où vous me voyez. Depuis plus de cinquante ans, j'ai composé des millions de vers, et je n'ai pas de culotte ».

Fuzelier, cette posture de « mineur » est bien une nécessité pour cet auteur : s'il donne ses textes presque toujours sous l'anonymat, ou avec l'aide d'innombrables prête-noms, ce qui a rendu parfois difficile le travail d'attribution des pièces et la constitution d'un *corpus* aux contours précis, c'est qu'il redoutait peut-être d'être accusé d'apostasie. Mais si d'une part il n'avait pas hésité à se plaindre à son protecteur, Durey d'Harnoncourt, du fait que Piron avait osé faire « un affront à l'habit ecclésiastique »[730] – le prostituant sur le théâtre sous le masque d'un Scaramouche « en petit collet » dans sa parodie de *Télégone* –, de l'autre il ne se montre pas aussi chatouilleux à l'égard de sa robe quand il va « la compromettre, tous les soirs, dans les coulisses de l'Opéra, où son petit collet se trouvait en bonne et nombreuse compagnie »[731]. C'est par cette contradiction innée qu'il se conforme parfaitement, nous paraît-il, à l'esprit de la Régence, ce fonds de paganisme, joint à un excès d'hédonisme, que Voltaire avait remarqué avec finesse quand il disait « si non peuples nouveaux sont chrétiens à la messe, ils sont païens à l'Opéra ». La prise en charge de ce paradoxe est déterminante pour comprendre la place que Pellegrin occupe sur la scène du Théâtre Français. Comme l'écrit Benjamin Pintiaux, l'œuvre de Pellegrin « ne cesse d'exposer une sorte d'extraterritorialité » ou encore d' « extralitteralité » : comme écrivain, il se situe aux marges car il « disparaît à la fois sous la référence aux grands tragiques et sous les patronymes de ses prête-noms » ; dans la spécificité de l'écriture dramatique, il opte pour une « langue immergée et transformée dans le territoire du spectacle à machine et de la musique continue »[732]. Il est en effet remarquable de toute sa production, il ne signe, et donc il ne revendique à son nom, que les œuvres destinées à être chantées ; qu'il s'agisse des *Cantiques spirituels* ou de quelques-uns de ses livrets pour l'Opéra, *Télémaque* (1714) et d'autres, joués entre 1722 et 1733 (*Télégone, Orion, Jephté, Hyppolite et Aricie*), ses œuvres relèvent d'une même volonté qui, au lieu de répondre aux exigences d'une poétique unifiée ou codifiée, se définit, au contraire, par sa disposition à la variété, à la polyphonie et à l'hybridation des formes et des genres.

Or, si ce caractère de l'écriture de Pellegrin n'avait pas choqué les spectateurs de l'Opéra, ni les lecteurs des *Cantiques Spirituels*, on ne peut pas dire la même chose de l'accueil que le *Nouveau Monde* reçoit dès son apparition sur le Théâtre Français. Cette « comédie à Intermèdes », dont la structure repose sur un jeu d'interférences, en particulier sur l'écriture des divertissements chantés ou des intermèdes musicaux qui ressent de l'influence des formes lyriques issues de l'Opéra et de la Foire, ne cesse pas de marquer son étrangeté par rapport aux modèles dramatiques classiques. C'est que percevait Pellegrin même, quand il écrivait sous pseudonyme :

> [...] Il paraît que cet écrivain, comme un nouveau M. Trissotin, y a voulu mettre *de l'esprit partout*. Je ne sais pas à quoi il a tenu qu'il ne l'ait fait effectivement ; ce qu'il y a de certain, c'est qu'l'on y trouve souvent à redire, à moins qu'on ne prenne pour esprit ces étincelles, ces feux follets, pour ainsi dire, ces assemblages de mots étranges, qui ne forment aucun sens raisonnable, et sont tout au plus supportables sur le Théâtre Italien et dans les farces de la

[730] Dans une lettre du 7 décembre 1725, Pellegrin s'adressait à M. d'Harnoncourt, receveur général des finances, le priant d'intervenir auprès du lieutenant général de police pour empêcher la représentation de la parodie de Piron, cité par Henri Lagrave, *Le théâtre et le public à Paris, éd. cit.* , p. 60.

[731] Gustave Desnoiresterres, *La Comédie satyrique aux XVIIIe siècle*, Slatkine reprints, Genève, 1970, p. 21.

[732] Benjamin Pintiaux, « "Faire le petit Pellegrin" : la "manufacture de vers" au XVIIIe siècle », dans *Écrire en mineur au XVIIIe siècle : un art de la tension ?*, Paris, Desjonquères, 2009, p. 376.

Foire, dont l'Auteur paraît fort nourri[733].

Si d'une part il ne faisait qu'alimenter, se cachant sous l'habit de quelque critique judicieux, le bruit qui accompagnait sa pièce, de l'autre il était en même temps intéressé à intervenir en faveur de sa comédie contre les détracteurs qui « lui refusent impitoyablement le nom de Pièce »[734]. Dans la Préface en tête de l'édition imprimée de la pièce, il expose donc les raisons qui prouvent « que [sa] pièce est dans les règles ordinaires » :

> Unité d'action, de jour, et de lieu ; exposition, nœud et dénouement. Tout s'y trouve, en faut-il davantage pour constituer une Comédie ? Quelques demi savants ont cru diminuer le prix de ma Pièce, en disant que je n'en dois le succès qu'à la nouveauté du genre ; s'ils avaient dit vrai, ils m'auraient comblé de gloire, en croyant m'abaisser ; mais je n'ai garde de me prévaloir de leur erreur. Ce n'est pas à un génie aussi faible que le mien à aspirer à l'honneur d'inventer ; j'ai trouvé ce genre tout établi chez les Anciens et chez les Modernes ; ce n'est pas une nouvelle découverte qu'une Comédie à Intermèdes ; les chœurs des anciens n'étaient autre chose, on les a conservés dans les Opéra, parce qu'ils y font beauté, et on ne les a supprimés dans les Comédies et dans les Tragédies, que parce qu'on les y a jugés inutiles. Cela n'a pas empêché qu'on n'ait donné des Pièces à Intermèdes. *Andromède, Psychè, L'Inconnu*, et beaucoup d'autres pièces de ce genre prouvent assez que j'ai rien innové dans celle ci[735].

Ce bref extrait offre un champ de réflexion particulièrement riche, qui nous permet de poser quelques jalons : d'abord, il faut réfléchir sur la question de l'identité générique de la pièce de Pellegrin, car la désignation qu'en donne Pellegrin mérite des éclaircissements ; ensuite, une fois le genre reconnu et défini, il faut résoudre le problème de poétique que ce dernier entraîne pour l'auteur, c'est-à-dire celui de l'intégrité et de l'équilibre esthétique des différents éléments dramatiques par rapport au genre de la comédie proprement dite. C'est par rapport au modèle classique que Pellegrin cherche à justifier les distorsions qu'il apporte au Théâtre Français. Si d'une parte donc Pellegrin insiste sur la conformité totale de sa pièce à la structure dramatique classique – structure qui se façonne sur des règles codifiées (unité d'action, de temps, et de lieu) selon le principe d'une progression dramatique (exposition, nœud et dénouement) – de l'autre il adopte une appellation, celle de « comédie à Intermèdes », qui avoue en elle-même son échec à trouver un terme unique, simple et sans équivoque pour le genre. Plus précisément, c'est ce flottement dans la désignation générique qui constitue une indication intéressante concernant la réception du spectacle. Les tâtonnements, les hésitations et les critiques autour la pièce de Pellegrin naissent du fait que celle-ci exhibe son caractère parfaitement hybride où l'on reconnaît de multiples références à l'Opéra et aux spectacles en musique. Ce n'est pas anodin que Pellegrin, qui connaissait bien le monde de l'Opéra – il y débuta en 1713 et même à l'époque de la représentation du *Nouveau Monde* il était mieux connu pour sa carrière de librettiste – cherche à inscrire sa pièce au tableau des œuvres reconnues du répertoire, telles qu'*Andromède*, *Psychè,* ou *L'Inconnu*, mais dont la désignation de genre s'était avérée si difficile : « Tragédie à

[733] Pellegrin, Simon-Joseph, « Lettre de Mlle de C* * * à Madame de N* * * sur la comédie du Nouveau monde ». Paris, 1722, p. 32-33
[734] Préface du *Nouveau Monde*, éd. Paris Ribou, 1723.
[735] *Ibidem*

machines »[736], « tragi-comédie et ballet »[737], comédie « mêlée d'ornements et de musique »[738]. Ces pièces avaient bien tracé le chemin du spectacle français vers l'Opéra : les grands Intermèdes de *Psychè* « devaient renaitre avec la même ampleur sous le nom de "divertissements" dans les futurs opéras »[739] ; l'*Inconnu*, en dépit des interdictions touchants le ballet et le nombre des musiciens, remporta un succès inégal au Théâtre Français[740]. Pour satisfaire le public, qui accordait toujours une grand faveur à ce type de représentations où l'on mêle musique et ballet, les Comédiens Français, qui n'hésitaient pas à faire interdire à leurs rivaux de la foire tout spectacle parlé en français, continuaient à inclure dans leurs représentations ces divertissements en musique. L'on peut amorcer ici l'hypothèse que la création du *Nouveau Monde* s'inscrit dans le cadre d'une série de reprises de pièces à grand spectacle, y compris *Psychè* et *L'Inconnu*, que les Comédiens Français avaient mises au théâtre à partir du début du siècle jusqu'à 1720[741]. Ces pièces donnent l'occasion d'avancer des hypothèses sur la place de la musique et de la danse au Théâtre Français, surtout à la lumière des relations conflictuelles de ce théâtre avec l'Académie Royale de Musique. On sait que dans la première moitié du XVIIIe siècle, la Comédie Française employait un orchestre permanent de six violons, et des danseurs. Cet orchestre, disposé dans une fosse le long de la scène, était censé jouer « des pièces de symphonie un peu avant la représentation du spectacle, pendant les intermèdes, et entre les deux pièces ; étant d'usage au Théâtre Français, après la tragédie, de donner une petite pièce comique, pour égayer le spectateur »[742]. En général, on pourrait dire pourtant que la musique était reléguée en dehors de l'intrigue principale, confinée comme elle l'est aux parties dites « secondaires » du texte dramatique que sont le prologue, l'épilogue ou les intermèdes; c'est le cas, par exemple, du *Nouveau Monde*, où la musique est exécutée pendant les trois intermèdes qui terminent les actes. Du fait de sa position marginale, la musique « ne peut apporter d'éléments nécessaire à la compréhension de l'intrigue », pourtant, elle remplit deux fonctions : « elle est un agrément, qui satisfait les sens ; elle peut en outre prolonger le contenu de l'ouvre, et comme

---

[736] *Andromède*, tragédie à machines de Corneille, représentée en 1650, sur musiques de Charles Coypeau, dit Dassoucy, avec des décors et machines de Giuseppe Torelli, dans la salle du Petit Bourbon.

[737] *Psychè,* tragi-comédie et ballet en cinq actes et en vers libres, précédée d'un prologue par Molière, Philippe Quinault et Pierre Corneille, sur une musique de Jean-Baptiste Lully, représentée au théâtre des Tuileries, Salle des Machines, le 17 janvier 1671 et reprise au Palais Royal le 24 juillet 1671.

[738] *L'Inconnu*, comédie en cinq actes et un prologue « mêlée d'ornements et de musique » représentée à Hôtel Guénégaud le 17 novembre 1675, par Thomas Corneille et Donneau de Visé avec musique de Marc-Antoine Charpentier.

[739] Jérôme de La Gorce, *Jean-Baptiste Lully*, Paris, Fayard, 2002, p. 581.

[740] Suite à une plainte de l'Opéra pour la représentation de *L'Inconnu*, les Comédiens Français bornent l'orchestre aux six violons règlementaires (plus un clavecin et un théorbe), le chant à deux voix (un homme et une femme) et qualifient de "pantomimes" les divertissements qui utilisent huit "marcheurs" et quatre petits amours "assistants".

[741] De 1703 à 1708 on compte 84 représentations de *Psychè.* De 1703 à 1720 l'on en compte 87 pour *L'Inconnu*. Cette dernière a été remise au « goût du jour », c'est-à-dire actualisée, par Dancourt, qui en réécrit le prologue, et Gilliers qui en modifie la musique des divertissements. On joue également *les Amants magnifiques*, comédie en cinq actes et en prose mêlés de musique et d'entrées de ballet, précédée d'un prologue, par Molière, sur musique de Lully, représentée pour la première fois en 1670 et reprise à la Comédie Française en 1704, avec un nouveau prologue et de nouveaux intermèdes par Dancourt, sur une musique de Gilliers ; et *Circé,* tragédie à machines, en cinq actes et en vers, mêlée de musique et d'entrées de ballet, précédée d'un prologue par Thomas Corneille et Donneau de Visé, avec musique de Charpentier, jouée pour la première fois en 1675, et reprise à la Comédie Française, en 1705, sans machine avec un nouveau prologue et de nouveaux divertissements par Dancourt, avec musique de Gilliers.

[742] Jean-François Blondel, *Architecture française*, t. II, livre III, Paris, Charles-Antoine Jombet, 1752, p. 31.

le chœur antique, servir à présenter au spectateur une réflexion générale à partir de la pièce »[743]. On verra, toutefois, que, au fur et à mesure qu'on avance dans le siècle, l'utilisation de la musique et de la danse sur la scène de la Comédie Française, loin de se limiter aux seul « agrément », commence à apporter une signification supplémentaire, à entrer dans l'intrigue. Dans la reprise du *Nouveau Monde*, en 1746, le dernier intermède de la pièce – comme on le lit dans le Mercure – « a été égayé par une danse Pantomime comique qui a obtenu les suffrages du public »[744]. Ce sont, en effet, de véritables "ballets intrigués" où l'on construit une chorégraphie narrative dont l'histoire est développée à l'aide de la danse. On peut lire la composition de cette « danse Pantomime comique » dans le manuscrit du souffler, conservée à la Bibliothèque-Musée de la Comédie Française[745] dont voici le texte (scène XII, Acte III) :

> *Entrée des plaisirs, des jeux et des suivants de l'Amour sous la forme d'amants et amantes. Air de danse vif et gai pour le chœur des suivants de l'Amour. Erosine et Philinte de la suite de l'amour forment un pas de deux dans lequel ils expriment tout ce que la tendresse et la volupté ont de plus intéressant. Corine autre habitante de Cythère vive, légère, et coquette vient troubler leur union ; elle séduit Philinte par ses artifices et ses agaceries, elle le rend infidèle et se retire avec lui. Erosine exprime par ses pas et ses attitudes le dépit qu'elle ressent de se voir abandonnée, elle se retire la rage dans le cœur. L'Infidélité, l'Inconstance, les Soupçons, et la Jalousie agitent tous les amants et amantes qui sont sur la scène et les dispersent. Philinte et Corine reparaissent et sur un air qui tranche avec les précédents, ils expriment la satisfaction qu'ils ont d'être ensemble. Erosine revient, les observe ; elle avance, recule et fait sentir aux Spectateurs tout le désordre de son âme. Dans son désespoir elle veut se précipiter sur sa rivale ; un suivant de la Raison fait en ce moment briller l'Egide de cette Déesse. Corine fuit, Erosine reste immobile. Philinte reconnaît son erreur : en même tems les amants et amantes encore poursuivis par les passions entrent sur le théâtre :*
>
> CHŒUR D'AMANTS ET AMANTES *agités*
> Nous regrettons l'Indifférence
> Ah quel tourment,
> Pour les amants !
> La jalousie et l'inconstance
> Nous font des siècles de souffrance
> Et nos plaisirs sont des moments ;
> Nous regrettons l'indifférence
>
> UNE SUIVANTE DE LA RAISON (chante)
> Disparaissez folles erreurs
> Transports impétueux ne troublez plus les cœurs
> *Les Passions disparaissent*
> Plaisirs purs et tranquilles
> Venez dans ces asiles

[743] Bénédicte Louvat, « Le Théâtre Musical : un genre nouveau ? », dans *Littératures Classiques* : « Théâtre et Musique au XVIIe siècle », numéro 21-1994, dirigé par Charles Mazouer, Paris : Klincksieck, p. 262.
[744] *Mercure*, juin (2e volume) 1746, p. 136-137)
[745] *Le Nouveau monde* [Manuscrit du souffler] ; code : Ms. 91

Que par vos douceurs
Dans tous les cœur
La paix
Règne à jamais :
La raison elle même
Permet ici qu'on aime,
Elle est en ce jour
Au Dieu de l'Amour
Soumis à son tour

DUO

Que la Gaieté renaisse
Et règne ici sans cesse :
Parmi les ris, les jeux,
Les transports amoureux
Formons tous les nœuds
Les plus heureux ;
La Raison même
Veut que l'on aime.

Le Chœur répète la dernière partie de cet air. Tous les amans s'unissent et s'enchainent avec des fleurs. On danse, Philinte obtient son pardon :

UN SUIVANT ET UNE SUIVANTE DE LA RAISON *(DUO)*

L'Amour ne peut être qu'extrême
Lorsque la raison elle même
Nous dit de nous laisser charmer

(Le Suivant) Tes beaux yeux sont faits pour me plaire ;
(La Suivante) Mon amant est fait pour me plaire :

L'Amour peut-il trop enflammer
Un cœur que la raison éclaire

On danse
On chante

Suivez les lois de la simple nature
Plaisez sans art
Aimez sans fard
Bannissez l'imposture
Brulez toujours des mêmes feux,
Soyez toujours d'Intelligence :
Amans voulez-vous être heureux
Ne séparez jamais l'amour de l'innocence

Contredanse pour finir
On chante

L'Amour et la Raison ont tous deux un flambeau ;
C'est pour notre bonheur qu'ils unissent leurs flammes
Le Dieux des cœurs a quitté son bandeau

Les vrais plaisirs vont régner dans nos âmes.

Il n'est pas anodin de remarquer que l'introduction de cette scène pantomime dans la pièce de Pellegrin ressent profondément de l'influence des théâtres de la foire, sur lesquels – comme de récentes études l'ont confirmé[746] – le genre a pris son essor à partir des années trente du XVIIIe siècle. Il faut que l'on insiste encore sur le caractère « déplacé » de cette sorte de pièce, car c'est seulement en assumant cette « distance » que nous serons amenés à réfléchir, plus en général, sur le rôle de ces pièces dans l'économie entière des instituions théâtrales. Il faut donc se demander pourquoi les Comédiens Français, qui étaient fort conscientes du fait qu'il n'était pas convenable de mettre sur leur théâtre des pièces qui pourraient mieux paraître sur le Théâtre Italien et ou dans les loges de la Foire, continuèrent, et de façon croissante, à risquer ces spectacles. Peut-on détecter, dans cette volonté directe de la Comédie Française en tant qu'institution de réaliser ou d'adapter un répertoire « mineur », une sorte de projet constitué ? Le choix d'un auteur tel que Pellegrin relève-t-il d'une forme d'opportunisme poétique, dans la mesure où c'étaient les Comédiens mêmes qui cherchaient à adapter le répertoire au goût persistant du public pour des formes dramatiques enrichies de toutes les composantes du spectacle ? Ou, au contraire, cette résolution fait-elle écho à un sentiment de revanche, largement partagé par les comédiens français, à l'égard de l'Académie royale de musique, dont le privilège exorbitant risquait de « minorer » et de compromettre irrémédiablement l'institution même ? Par ces pièces composées de divertissements et d'agréments, la Comédie Française n'espère-t-elle pas démontrer qu'elle n'a plus rien à envier à l'Opéra ?

S'il est certain que la Comédie Française essayait de résister en s'adaptant, bien que timidement, à la logique économique de l'offre des théâtres parisiens, il n'en reste pas moins qu'elle ne pouvait pas le faire qu'au détriment d'une partie de son identité, c'est-à-dire en dégradant la valeur de son passé prestigieux. C'est ce que Pellegrin même prône dans sa préface : si d'une part il avait certes cherché à légitimer son œuvre, marquant le lien que sa pièce entrelaçait avec les pièces du siècle précédent, de l'autre il condamnait, de façon presque polémique, cette soumission aux règles, cet assujettissement au principe d'autorité, et il encourageait, en revanche, la naissance d'un « nouvel Aristote » :

> Comme la France peut se vanter d'avoir produit des génies qui ne sont point inferieurs à ceux de l'ancienne Grèce, il serait à souhaiter qu'elle produisît quelque nouvel Aristote, qui commentât les nouveaux genres de plaire que Corneille, Molière et Racine ont heureusement

[746] On se réfère, en particulier, à l'article phare de Henry Lagrave, *La pantomime à la Foire, au Théâtre Italien et aux boulevards (1700-1789)*, « Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte », 3-4, 1979, [pp. 408-430] ainsi qu'aux deux articles, plus récentes, de Nathalie Rizzoni, « Le Geste éloquent: la pantomime en France au XVIIIe siècle », in *Musique et geste de Lully à la Révolution*, Actes du Colloque international (Genève, 2003), textes réunis par Jacqueline Waeber, Peter Lang, Bern 2009, [pp. 129-147] et « Le *Nouveau Spectacle Pantomime* à Paris, une réplique transparente à la censure (1746-1749) », in *Pantomime et théâtre du corps. Transparence et opacité du hors-texte*, Actes du Colloque international (Toulouse, 2006), textes réunis par Arnaud Rykner, Presses Universitaires de Rennes, Rennes 2009, [pp. 33-48]. On rappelle qu'en 1745 les Comédiens Français avaient obtenu la fermeture de l'Opéra-Comique jusqu'en 1752. Les théâtres des Foires Saint-Germain et Saint-Laurent ne pouvaient donner que des spectacles peu variés sous l'aspect de la forme : ceux des danseurs de corde, des sauteurs et des pantomimes (pour acteurs et marionnettes). En 1746, la même année de la reprise du *Nouveau Monde*, l'Académie royale de musique, qui était toujours la propriétaire des lieux, reprend directement la direction d'une des salles laissées vacantes après la fermeture de l'Opéra-Comique, pour y installer le Nouveau Spectacle Pantomime, administré par Bigour, Roszet et Damour pour le compte de l'Opéra.

ajoutés à ceux que les anciens leurs avaient laissés. En attendant qu'une nouvelle poétique enrichisse la Scène Française ; ne nous rendons pas esclaves des lois qu'on nous a prescrites, jusqu'à négliger celles qu'on peut avoir omises ; plaisons ; et ne demandons rien de plus ; notre siècle est trop éclairé pour prendre le change, et son suffrage nous doit tenir lieu de règle[747].

Ce « nouvel Aristote » devait donc continuer ce que Molière avait commencé sans avoir eu le temps de l'achever : donner un nom, l'inscrivant ainsi dans la liste des genres canoniques, à ce genre nouveau qui, contrevenant à la règle la plus intégrée, voulait précisément mélanger tous les genres. Est-ce bien celle du mélange des trois arts – poésie, musique et danse – et de leurs langages, que « la nouvelle poétique » dont parle Pellegrin ? Débordant du carcan des règles, le *Nouveau monde* amalgame à la fois écriture poétique, références académiques, emprunts à d'autres genres, de l'Opéra à l'Opéra-Comique foraine. Cette « pièce à Intermèdes » s'inscrit donc dans un répertoire mineur ou secondaire, dont font partie d'autres pièces que, par opposition aux pièces dites « ordinaires », l'on définit des pièces « d'agréments », comme celles de Dancourt, de Legrand et de Fuzelier, et qui comportent des scènes de musique et de danse, ainsi que tous les effets spectaculaires connus à l'époque, des machines volantes jusqu'aux acrobates.

Dans le cadre institutionnel de la Comédie Française, ce répertoire parallèle s'empresse de faire exception. La principale innovation de la reprise, ou de la création, de ces pièces ne se mesure pas seulement en termes esthétiques, en tant que tentative de dépasser le cloisonnement entre les genres, mais aussi en termes économiques : pour les caisses de la Comédie Française, ces pièces coûtaient beaucoup plus cher que les pièces ordinaires[748], et pourtant les dépenses ne dépassaient jamais les recettes, et les comédiens se rejouaient beaucoup plus de voir le public accourir en foule à ces divertissements que d'avoir de la bonne presse. Ainsi voit-on émerger la façon dont les Comédiens Français adaptaient ces pièces en fonction de leur stratégie de programmation : entre deux Molière et un Racine, ils se servaient, « au besoin »[749], des ces petites pièces d'agréments, fournies par des auteurs mineurs, parfois les comédiens mêmes, moins motivés par la gloire que par le profit, et lancées au public par des moyens publicitaires spécifiques afin d'accroître le taux de fréquentation de la salle – l'on à déjà parlé de la pratique de l'anonymat à but commercial, il faut aussi se référer ici à la politique des prix. En tant qu'institution soutenue par des

[747] Préface du *Nouveau Monde*, éd. Paris Ribou, 1723

[748] Comme l'écrit Agnès Lamy, ces pièces « sont plus coûteuses à monter et font l'objet d'une préparation plus particulière, à la fois en termes de moyens engagés, mais également en termes de travail de répétition puisqu'elles nécessitent l'embauche d'un personnel surnuméraire important ». [Agnès Lamy, Parcours – Les pièces d'agréments à la Comédie Française », article en ligne : http://cfregisters.org/fr/espace-encyclopédique/les-pièces-dagréments-à-la-comédie-française-définition]. *Le Nouveau Monde* peut bien être considérée une pièce « a grand spectacle » : comme on découvre en examinant les registres journaliers, des frais dites « extraordinaires », consistant principalement en les salaires du personnel surnuméraire (chanteurs, instrumentistes, danseurs, figurants, ouvriers, etc.), sont prélevés journellement des recettes de chaque représentation, jusqu'à la 6e. Ces frais « extraordinaires » s'élèvent à 487 livres 10 sols pour la première représentation, à 612 l. 9 sols pour la deuxième, à 700 l. pour la troisième et, enfin, à 400 l. pour les trois représentations restantes.

[749] C'est Chappuzeau dans son *Théâtre Français* qu'utilise cette expression à propos des ouvrages écrits par les comédiens-poètes. Dans le chapitre intitulé « *Avantages d'une troupe qui fournit de son cru des ouvrages au besoin* », il écrit : « C'est un grand avantage pour tout le corps, et les Auteurs célèbres étant quelquefois d'humeur à le porter un peu haut, et à vouloir les choses absolument. Les Comédiens se raidissent de leur côté, et par une bonne économie tiennent toujours de leur cru quelque ouvrage prête pour s'en servir au besoin ; ce que ne peut faire une Troupe où il n'y aura pas des Comédiens Poètes », p. 64

instances politiques de légitimation, c'est-à-dire ses privilèges, la Comédie Française était, au fond, une institution fort réactionnaire, attachée à son passé et à sa logique de prestige ; en tant que théâtre réel, soumis aux aléas des contingences et des goûts, elle devait trouver le moyen de faire coïncider le prestige avec le profit matériel, et parfois même de privilégier ce dernier au détriment de sa grandeur symbolique. Cette notion d'utilité, qui vient remplacer celle de gloire et d'honneur, s'accompagne souvent d'un autre terme qui complète ce tableau de vie théâtrale, celui de "nouveauté" : puisque « est beau tout ce qui plaît » – et que c'est toujours le *neuf* qui plaît – il ne faudra que céder et se conformer aux goûts du public. C'est ce que n'hésite pas à admettre Pellegrin, quand, se cachant toujours sous un pseudonyme, avoue qu'il reconnaît dans l'auteur du *Nouveau monde* un adepte de cette nouvelle compagnie d'auteurs anonymes, ou pour mieux dire de fournisseurs dramatiques[750], dont le seul intérêt est d'amuser le public et non pas de « travailler pour la gloire » :

> [Cet Auteur] c'est un homme tout mystère, depuis la tête jusqu'au pieds, curieux, amateur du *neuf* : il veut que jusqu'aux titres de ses Ouvrages soient singuliers, et qu'ils signifient toute autre chose que ce qu'ils semblent annoncer. […] Il ne travaille pas pour la gloire ; et pourvu qu'il voie ses pièces suivies, il n'est pas homme à s'embarrasser assez si c'est aux beautés de ses ouvrages, ou à d'autres motifs étrangers, qu'il est redevable de ce concours de Spectateurs »[751]

Constater l'incursion de cette « scène bâtarde »[752] – on entend par là qu'elle ne revendique aucune paternité, mais aussi qu'elle tient de différents genres de composition – revient à emphatiser le paradoxe au sein du Théâtre Français : comment cette institution majeure pouvait-elle être le lieux primaire de la consécration littéraire dans la société du XVIIIe siècle tout en tolérant l'épanouissement de certaines libertés ou inventions poétiques qui, par l'emprunt d'éléments hétérogènes issus d'autres espaces de représentation, compromettaient inévitablement sa grandeur ? Loin de montrer une polarisation de l'espace des spectacles, l'expérience protéiforme de ces auteurs et de leurs carrières permet, comme l'écrit B. Pintiaux :

> […] d'insister sur la circularité de la création dramatique et musicale, ainsi que sur les passerelles, nombreuses, entre les institutions, les genres et les formes d'écriture. Les points de passage ne privilégient pas le Français comme lieu référent, ni sans doute comme lieu de représentation d'un genre référent[753].

---

[750] Voir notamment la distinction abordée par Jeanne-Marie Hostiou dans son article « Les auteurs de la Comédie Français (1680-1715) : écrivains-dramaturges ou fournisseurs dramatiques ? », dans *Le Pauvre Diable, Destins de l'homme de lettres aux XVIIIe siècle,* Acte du Colloque international de Saint-Etienne, 15-17 septembre 2005, organisé par l'UMR CNRS 5073, Publication de l'Université de Saint-Etienne, Jean Monnet, 2006, sous la direction de Henri Duranton.

[751] Pellegrin, Simon-Joseph, « Lettre de Mlle de C*** à Madame de N*** sur la comédie du Nouveau monde », Paris, J. B. Cl. Bauché et J. Pepingué, 1722, p.10 et 32.

[752] J'emprunte l'expression aux travaux dirigés par Philippe Bourdin et Gérard Loubinoux et qui ont abouti à l'édition du volume intitulé, *La scène bâtarde entre Lumières et Romantisme*, Clermont- Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2004.

[753] Benjamin Pintiaux, « L'abbé Pellegrin et les lieux du chant. Esquisse d'une géographie des spectacles lyriques parisiens au XVIIIe siècle », dans *L'opéra de Paris, La Comédie Française et l'Opéra-Comique : Approche comparées* (1669-2010), études réunies par Sabine Chaouche, Denis Herlin et Solveig Serre, Paris : Ecole de Chartes, 2012, p. 259.

Pourtant il faut bien convenir qu'il devait paraître assez inhabituel, aux spectateurs de la première représentation du *Nouveau Monde*, de voir sur le Théâtre Français des Dieux puissants et des Déesses charmantes chanter et danser comme à l'Opéra, de naïfs villageois se promener parmi les décors merveilleux d'une île imaginaire, comme à la Foire, ou encore une couple d'amants ignorants s'entretenir d'un air ingénu et mutin, comme au Théâtre Italien. De quoi s'agit-il alors, quelle sorte de pièce les spectateurs s'apprêtaient à voir dans la soirée du 11 septembre 1722 à la Comédie Française ? C'est encore Pellegrin, toujours camouflé, qui en donne une définition assez singulière. Le *Nouveau Monde* est un « monstre Théâtral » :

> Ne vous avisez pas de me demander, Madame, quelle sorte d'Ouvrage est le *Nouveau Monde*. Cette question, je vous assure, serait fort embarrassante pour moi : il me serait impossible de m'en tirer ; et tout ce que je pourrais vous répondre là-dessus, c'est que cette Pièce est tout ce qu'il vous plaira ; excepté une Tragédie et une Comédie. C'est un Prologue froid et languissant, suivi de trois actes ennuyeux, sans sentiments, sans caractères et sans pensées : *chacun de ces Actes en sa place est une pièce entière.* Ils sont coupés par des Intermèdes mêlés de Danses et de Chansons, usées et sans délicatesse. C'est un assemblage grotesque des scènes, sans liaisons entre elles, où rien n'intéresse, et où les personnages paraissent au hasard. En un mot, c'est un monstre Théâtral, tout-à-fait ressemblant à *Momus Fabuliste*, et jeté dans le même moule, selon toutes les apparences[754]

Jouant encore sur la notion d'*œuvre ouverte* – « cette pièce est tout ce qu'il vous plaira » –, Pellegrin répond sur le ton de l'ironie et nous donne une vision renversée de sa poétique, comme dans une image au négatif, mais qui n'est pas pourtant exempte de quelques vérités. Si l'on rapproche les arguments de cette lettre de ceux que l'auteur nous fournit dans la préface de la pièce, on ne trouve pas de véritables discordances, une fois assumée et contextualisée, bien sûr, la spécificité des tons employés, qui dérive de la destination différente des deux documents[755]. Dans les deux cas, Pellegrin se révèle plutôt attentif à marquer un écart par rapport aux modèles dramatiques classiques, tout en soulignant, de plus en plus nettement, la ressemblance de sa pièce avec celle de Fuzelier[756]. Est-ce donc à travers

---

[754] Pellegrin, Simon-Joseph, « Lettre de Mlle de C*** à Madame de N*** sur la comédie du Nouveau monde », Paris, 1722, p.8.

[755] Il faut supposer que, dans la Préface, l'auteur aurait mieux jugé de s'adresser à son lecteur sur un ton plus complaisant, son but étant de présenter, justifier et défendre son œuvre, alors que, dans le cas de la « Lettre », il pouvait se livrer à alimenter, sous l'anonymat, ce carnage fictif qui s'était épanoui autour de la pièce et qui, indirectement, en constituait une sorte de promotion. Il vaut de même pour la « *Lettre critique sur la Comédie du Nouveau Monde, adressée aux Auteurs du Mercure* », écrite encore sous l'anonymat, et publiée sur le *Mercure* du mois de janvier 1723, (p. 134), où Pellegrin revient sur certaines argumentations qu'on trouve déjà ébauchées dans les documents précédents.

[756] Dans la « Lettre de Mlle de C* * * à Madame de N* * * sur la comédie du Nouveau monde », Pellegrin écrit : « Je me suis persuadée dès la première représentation que c'était un nouveau chef-d'œuvre du mystérieux Auteur de *Momus Fabuliste*. [...] Le goût de la Pièce, son dessein, sa conduite, certains termes, des phrases particulières à l'Auteur : tout cela a tant de rapport avec *Momus Fabuliste*, que j'assurerais presque que je n'ai pas trop mal rencontré. [...] Je me contenterai de vous faire voir les différentes marques qui m'ont fait établir ces conjectures. L'Amour dit, dans un endroit du *Nouveau Monde*, parlant des cœurs : « Moi je les *émancipe* aussitôt qu'ils sont nés ». *Momus Fabuliste* a dit il y a quelques années : « que le Fils de Venus n'est jamais en tutelle / et que les cœurs que ses traits ont frappés ; / Sont tout d'abord émancipés ». Dans les Chansons qui terminent la pièce nouvelle, il y en a une qui commence par ces mots : *Rians et sublimes* : « il faut aimer à l'*Unisson* ». Dans la

ce « monstre » que Pellegrin prétend « rectifier »[757] Aristote ? Le *Nouveau Monde* n'est ni une comédie, ni une tragédie, mais un « assemblage » de scènes détachées « coupé[e]s par des Intermèdes mêlés de Danses et de Chansons » : on ne saurait mieux illustrer l'analogie entre cette forme dramatique, enrichie de tous les agréments du spectacle mise en scène à la Comédie Française, et celle qui venait se constituer sous le nom d'Opéra-Comique sur les tréteaux des Foires. N'est-ce pas précisément de cette union entre la Poésie, la Musique et la Danse, sous l'égide de Thalie, que Picart fait naître l'Opéra-Comique, dans la gravure allégorique servant de frontispice au tome VI du *Théâtre de la Foire* ? On ne saurait même mieux marquer l'influence des genres lyriques sur la comédie (ainsi que sur la tragédie, évidemment) dans cette première moitié du XVIIIe siècle, ce qui nous permet, en dernier ressort, de parler de « genre hybride » pour se référer au *Nouveau Monde.* Il faut pourtant préciser que cette influence ne se limite pas au mimétisme des formes musicales ou à une sorte de modélisation de ses aspects techniques et matériaux, ce n'est pas seulement par l'emprunt des airs, des symphonies, des divertissements ou des ballets que le théâtre dramatique se modèle sur l'opéra ; c'est plutôt le système cohérent des valeurs anthropologiques et esthétiques issues de l'imaginaire poétique de l'opéra, ce fond de « merveilleux païen » et d'hédonisme, de fantasmagorie et d'enchantement, qui devient effectivement le modèle de l'écriture de Pellegrin.

Comme d'autres îles imaginaires, qui proliféraient sur les scènes de l'Académie royale de Musique, de la Foire et des Italiens[758], ou dans les tableaux des peintres galants, l'île du *Nouveau monde* est une véritable allégorie; en tant que cadre de l'action, elle constitue le lieu privilégié d'une représentation symbolique qui permet de dégager des réflexions d'ordre philosophique, métaphysique ou social par rapport au réel, avec qui elle maintient une continuité sémantique. Le *Nouveau monde* est essentiellement une « fable allégorique » grâce à laquelle on parvient à être instruits sur une « vérité philosophique ». Voilà l'enjeu – selon Pellegrin – de toute allégorie de l'action théâtrale du *Nouveau Monde* :

> Les Passions ne sont nuisibles à l'homme que par le mauvais usage qu'il en fait, d'où je conclus qu'elles contribueraient à son bonheur, si elles étaient réglées par la Raison. Cette vérité m'a paru si solide et si riante, que je l'ai crue digne d'être mise dans un plus grand jour, et c'est ce qui m'a engagé à l'exposer aux yeux de tout le monde, sur le Théâtre Français[759].

Sur cette île imaginaire, « *embellie par la Nature et environnée de rochers* », Jupiter s'apprête à créer pour Astrée, qui souhaitait redescendre sur la terre d'où les crimes des hommes l'ont bannie, un Nouveau Monde. Cet « empire tranquille » doit être interdit aux Passions, et à l'Amour qui en est la source, car il risque d'en être corrompu. Cette île se définit donc par son isolement : un « enchaînement de rochers » la rend « inaccessible ». Les hommes qui l'habitent sont dans une condition de « rustique innocence » ; il incombe à

Fable du *Rossignol*, *Momus* avait dit *que le Rossignol prétendait apprendre aux Fauvettes en moins d'une leçon :* « à soupirer à l'*Unisson* ». éd. cit. pp. 6-7.

[757] Je tire cette expression de Fuzelier qui écrit : « L'anonyme nous apprend que sa comédie doit servir à rectifier la poétique d'Aristote », dans « Désaveu authentique », p. 188.

[758] Le cadre insulaire c'était un des décors les plus usités sous l'Ancien Régime, et il l'était encore sous la Régence : pour plus de détails voir Marie-Françoise Christout, *Le Merveilleux et le théâtre du silence en France à partir du XVIIIe siècle,* Paris, éd. Mouton, 1965, p. 99.

[759] Préface du *Nouveau Monde*, éd. cit.

Mercure[760], désigné de *précepteur*, et à la Raison, chargée par Jupiter de veiller sur le dieu, de les éduquer et de les initier aux règles de la civilité. À la fin du prologue on est déjà dans le vif de l'action : le nouveau monde est créé avec ses habitants, Astrée peut régner en paix, soutenue par Mercure et la Raison. Après toutes les mesures que Jupiter a prises, on s'attendrait à voir se promener dans cette île « des hommes pareils à ceux de l'âge d'or », à y voir encore régner partout une « aimable innocence » ; cependant, toute précaution n'empêchera pas à ces hommes, que Jupiter a pétris « d'un plus parfait limon que ceux que fit jadis Prométhée », de se conformer aux comportement des habitants de Cythère, l'île pour laquelle le siècle s'embarque avec entrain. Il ne faut espérer – rappelle Mercure à la Raison (Acte I, scène I) – de préserver leur innocence, la Nature met dans tous les cœurs « le germe des Passions » :

> Des mains de Jupiter cette terre est l'ouvrage ;
> On la voit chaque jour se peupler d'habitants
> De l'un et de l'autre Sexe ; et même de tout âge,
> Quoique formez en même temps :
> Mais que sert à ce nouveau monde
> Ce rempart de rochers l'un à l'autre enchaînés ?
> Et ce vaste espace de l'onde,
> Dont ses bords sont environnés ?
> L'Amour qui ne voit rien que son pouvoir n'embrasse,
> A bien du rire entre ses dents,
> De voir fortifier les dehors d'une Place
> Dont il occupait les dedans.
> Il nous attendait de pied ferme ;
> Ses traits, quoique inconnus, étaient déjà vainqueurs :
> Des passions, dans tous les cœurs,
> La nature a jeté le germe.

À partir de ce moment, c'est un véritable « théâtre des passions » qui se déroule sous les yeux des spectateurs : une série de scènes détachées où les personnages développent, tour à tour sur des tons gais ou plus sombres, différentes figurations des sentiments – amour, jalousie, curiosité, vanité, méchanceté, rage ou fureur –, ce qui constitue le système de la pièce. Ainsi trouve-t-on Tersandre et Carite prêts à accueillir l'amour à l'état naissant, comme faisaient déjà les *amants ignorants* aux Italiens[761], sans pouvoir pourtant distinguer le

[760] Il est intéressant de noter que le personnage de Mercure est calqué sur le type de l'Arlequin Italien. On lit que, dès son entrée sur la scène, Mercure « commence à faire des *Lazzi* d'Arlequin, dont il est un très mauvais copiste pendant toute la pièce », Pellegrin, Simon-Joseph, « Lettre de Mlle de C* * * à Madame de N* * * sur la comédie du Nouveau monde ». Paris, 1722. p. 11-12. C'était le sieur Quinault l'aîné, qui remplit « au gré de tout le monde » le rôle de Mercure ; « cet écolier ne lui fait pas moins d'honneur que les intermèdes de la pièce, dont la musique est très-applaudie, qui sont de sa composition. Le sieur Dangeville en a fait le Ballet qui n'est pas moins estimé », *Mercure,* septembre 1722.

[761] Pellegrin écrit, sous pseudonyme, dans une lettre critique sur le *Nouveau Monde* : « Je conviens qu'il était assez difficile de produire des amants de cette espèce, avec la même délicatesse et avec le même succès que ceux qui paraissent depuis quelques années sur le Théâtre Italien : mais l'Auteur devait connaître ses forces, et ne pas s'embarquer si imprudemment dans une Scène qui demande une grande netteté d'esprit, et une idée bien claire de la simplicité de la nature » Pellegrin, Simon-Joseph, « Lettre de Mlle de C* * * à Madame de N* * * sur la comédie du Nouveau monde », Paris, 1722, p. 15-16

sens de leur sentiment, car ils « aiment sans savoir ni comment ni pourquoi » à la faveur « de cette tranquille ignorance » (scène II, Acte I) :

CARITE

Que le Ciel est serein ! et quel la terre est belle !

TERSANDRE

Il est vrai, tout brille à nos yeux ;
On voit qu'une main immortelle
A pris soin d'embellir ces lieux ;
Nous marchons sur des fleurs nouvellement écloses,
Les arbres toujours verts se courbent sous les fruits,
Qui sans culture sont produits :
Mais l'émail de ce près, l'incarnat de ces roses,
A mes regards distraits viennent s'offrir en vain ;
Je ne suis point content et je m'ennuie enfin
De voir toujours les mêmes choses.

Tout était fait pour qu'il y eût dans la nature, dans les objets, les parfums, les couleurs, dans tout ce qui est extérieur, quelque chose capable d'agir sur les amants comme un aphrodisiaque. Et pourtant ce sont les corps qui s'éveillent dans une nouvelle *sensibilité* :

TERSANDRE

Vous seule sur mes sens avez plus de pouvoir
Que ces beautés dont je les quitte ;
Et quels que soient ces lieux, je croirais n'y rien voir
Si je n'y voyais point Carite.

CARITE

Je pense comme vous ; mais je ne le dis pas
De peur qu'on ne puisse m'entendre.
Ces jardins à mes yeux auraient bien moins d'appas,
Si je n'y voyais point Tersandre.

Ce duo d'amour « frais et frémissant », qui ne s'épuise pas dans l'image de l'innocence troublée, réalise de façon allégorique le rituel primaire – celui de l'acte de nommer – par lequel toute connaissance doit passer par les mots. Mais les mots peuvent également tromper dans la mesure où il se déclinent en de subtiles nuances affectives : ainsi « amour » et « jalousie » se cachent sous les termes spécieux d' « amitié » et de simple « désir de préférence » :

TERSANDRE

De quel trouble à ces mots, mon cœur se sent saisir !
Qu'un aveu si charmant me touche !
D'où vient que tous ces biens me font moins de plaisirs,
Qu'un mot qui sort de votre bouche ?

CARITE

C'est un effet de l'amitié ;
Qu'en toutes ses leçons Mercure nous inspire.

TERSANDRE

Ah ! Quoiqu'il semble nous en dire,
Il nous en cache la moitié,
Il nous laisse dans l'ignorance ;
L'amitié dont il parle a des transports moins doux ;
C'est un lien, dit-il, qui doit nous unit tous,
Sans admettre de préférence ;
Et cependant d'Alcidamas à vous,
Je fais beaucoup de différence.

CARITE

Qu'entends-je ? Quel rapport de votre cœur au mien ?
Je vous aime bien plus que je n'aime Euphrosyne.

TERSANDRE

J'en cherche la raison ; je rêve, j'imagine ;
Mais mon esprit confus ne s'arrête sur rien.

Ce nouveau monde est le lieu où l'on invente le sentiment : les personnages en découvrent progressivement le pouvoir, même s'ils n'ont qu'une idée très confuse de ce qu'il ressentent et qu'ils peinent à reconnaître. Comment ne pas songer ici aux *surprise(s) de l'amour*[762] qui s'anime par ce désir de connaître des émotions toujours éphémères, toujours renégociées. Mais pour accéder au bonheur, dont ici Tersandre revendique la jouissance, Mercure aidant, il ne suffit pas que l'on ressente, il faut que l'on connaisse : la véritable obsession de ces personnages est dans le désir de savoir, comme en témoigne la forte occurrence dans le texte de termes tels que « éclaircir », « éclaircissement ». Cette volupté de savoir est bien symbolisée par un petit objet particulier : un nid, qu'Euphrosyne trouve dans un buisson et qu'elle porte à l'attention de Tersandre. Pris par ce besoin indiscret de savoir ce qu'il est, ils en demandent à la Raison qui, irritée par ce caprice et par crainte qu'ils ne s'instruisent trop, décide, non seulement de les laisser dans l'ignorance, mais aussi de les punir : pour prévenir les effets d'une curiosité malsaine, hommes et femmes seront séparés[763] à jamais.

[762] La pièce de Marivaux avait été représentée pour la première fois par les Comédiens Italiens tout juste quelques mois avant la représentation du *Nouveau Monde* à la Comédie Française, le 3 mai 1722.

[763] Cette idée d'un conflit entre le plaisir de s'abandonner aux désirs de la nature et une raison qui s'oppose se trouve aussi dans beaucoup de pièces des Italiens ou de la Foire. Il peut s'avérer intéressant de comparer, comme le fait Tomlinson, cette scène à une scène du *Rémouleur d'amour*, pièce que Lesage, Fuzelier et D'Orneval jouèrent sur leur Théâtre de Marionnettes Etrangères en février 1722, quelques mois avant la représentation du *Nouveau Monde*, « où un petit maître, ayant poursuivi une comédienne sans faire les dépenses nécessaires, reconnaît son erreur et y renonce en disant : « Je pris ce dessein par caprice / Je l'abandonne par raison », [*Théâtre de la Foire*, t. V, p.89]. C'est encore Tomlinson qui constate que dans les pièces de la première moitié du XVIIIe siècle, l'on se trouve face à une prolifération des « scènes de séparation » et des « ruptures » et, par opposition, à beaucoup de scènes « mariages ». Le sens symbolique – affirme-t-il – est clair : l'on voit à chaque fois l'Amour décider de renoncer ou bien de consentir à son union avec la Raison. Pour plus des détails, voir Tomlinson, *op. cit.* pp. 50-72, *passim*.

Mais d'où vient cette « rigueur »[764] extrême de la Raison ? C'est que l'objet en question ne vaut pas par sa fonction mais par la force qui lui est conférée en vertu de l'univers symbolique qui lui est reconnu : le nid – comme l'oiseau ou la cage, on ajoute – est l'emblème de l'intimité, de l'amour volage qui s'excitent pour un rien et parfois, sur un mode plus ambigu, il évoque l'acte sexuel, comme le montrent Watteau ou Boucher dans les tableaux de l'époque où ces objets, animés ou inanimés, sont chargés d'une forte polysémie[765]. Mais tout en s'interdisant de répondre, la Raison ne fait que grandir le désir pour cet objet prohibé (scène VI, acte I) :

TERSANDRE

[…]
Mais, puisqu'on m'y contraint, examinons ce nid ;
Il renferme quelque mystère.

MERCURE

Et quel mystère enfin pourrait-il renfermer ?

TERSANDRE

Carite fut toujours ma compagne fidèle ;
D'où vient que pour ce nid on me sépare d'elle ?
Vous même, vous m'aviez ordonné de l'aimer ;
Je ne sais plus auquel entendre :
Vous m'avez dit cent fois, et cent fois répété,
Qu'on doit à ses pareils l'amitié la plus tendre ;
Et que trop loin on ne saurait étendre
Les nœuds de la société.

MERCURE

[764] À la scène I, acte II du *Nouveau Monde* Mercure s'adresse à la Raison, l'accusant de trop de « rigueur » :

MERCURE

Oui, du commerce des mortels,
La Raison, selon moi, devrait être bannie,
Dès qu'elle veut régner avec trop de rigueur.
[…]
Qu'est-ce que la Raison ? C'est le flambeau de l'âme,
Qui lui fait discerner et le bien et le mal :
Pour le premier il faut qu'elle s'enflamme ;
Qu'elle ait pour le dernier un dégoût sans égal :
Cependant, en ces lieux, quel projet est le votre ?
Vous voulez qu'on ne sache rien :
Et comment fuir le mal ? Comment aimer le bien,
Sans connaître ni l'un ni l'autre ?

[765] On songe ici aux tableaux de Watteau « Le Chasseur du nid », de Lancret « Le Nid d'oiseaux », ou encore de Boucher, « Le Nid, ou le Présent du berger », où, dans un milieu pastoral, la contemplation d'un nid d'oiseux n'est qu'une suggestion, pour le berger et sa bergère, à céder aux plaisirs naturels, pour arriver jusqu'à Fragonard et à son tableaux « Les amants heureux, ou la cage » où « une bergère agite une cage au dessus de la tête du berger à demi couché sur elle, et qui caresse un oiseau sur sa propre poitrine : annonce-t-elle l'accueil qu'elle lui réserve ou l'exigence du mariage ? Le nid qu'elle lui propose est peut-être la cage du mariage », René Démoris, « L'oiseau et sa cage en peinture », dans *Esthétique et poétique de l', objet au XVIIIe siècle*, Lumière, N° 5, 1er semestre 2005, Publication du *CIBEL*, p. 33.

Non, mais, sans demander pourquoi,
Il faut vous soumettre à la loi,
Que la Raison vous a prescrite.
Fermez les yeux.

TERSANDRE

Je fais ce que je puis ;
Mais, par l'ignorance où je suis,
Le désir de savoir dans mon âme s'irrite.

MERCURE

Et c'est pour votre seul repos,
Que je veux vous ôter cette envie imprudente ;
Ce désir de savoir est une fièvre ardente,
Qui vous consume jusqu'aux os.
Croyez-moi, laissez-là l'importune science ;
Un désir par un autre est sans cesse excité ;
Et ce n'est que dans l'ignorance,
Qu'on trouve la félicité.

La faute de Tersandre n'est-elle que d'avoir « demandé quelque éclaircissement » ? Les jeunes amants ne savent pas, dit Mercure, que la connaissance tue le désir et que la curiosité ne doit jamais être satisfaite. Dans une cantate sur la *Muse d'Opéra*, Paradis de Moncrif, disait : « Dans ce qui flatte vos désirs, / Croyez tout ce qu'on fait paraître ; / On voit s'envoler les plaisirs / Dès que l'on cherche à les connaître ». On partage les mêmes sentiments chez Pellegrin. La « loi du bonheur », qui avait trouvé, comme écrit Giovanni Macchia, « dans *les fantaisies* de l'Opéra » l'une de ses premières consécrations, a pris le pas sur l' « importune science » de la Raison.

À son arrivée, l'Amour, qui a trouvé enfin le moyen d'entrer dans le Nouveau Monde sous le masque d'un enfant[766] qu'Astrée a sauvé d'un naufrage, prend immédiatement la tête de cette sédition naissante : il apporte chez ses « nouveaux sujets », empêchés de réaliser leurs désirs, les dangereuses maximes de l'autre monde. Par son caractère vif et enjoué, qui s'adapte bien à l'image du libertinage de la Régence, le « petit rebelle » s'amuse à faire le « maître » galant prodiguant ses « leçons d'amour » [767] (scène VI, acte II) :

TERSANDRE

De notre ignorance profonde,
Par un enfant nous serions retirés ?

L'AMOUR *à Tersandre*

Apprenez que dans l'autre monde,
Les talents sont prématurés ;
Allez ; je n'en suis pas à mon apprentissage ;

[766] Le rôle d'Amour est joué par « un enfant de neuf ans, fils du sieur Dangeville, danseur de l'Opéra, et d'une sœur de la D^lle^ de Marte. On ne peut jouer, ni avec plus de grâce, ni avec plus d'intelligence que cet enfant en fait briller dans un âge si tendre », *Mercure*, septembre 1722.

[767] C'est Tersandre qui s'exprime en ces termes, s'adressant à l'Amour : « Quel plaisir d'entendre un tel Maître ! / Que toutes vos leçons ont d'attraits pour mon cœur ! »

Je puis vous apprendre à mon âge,
Des secrets que vous ignorez.

à Carite

Commençons. Ça, donnez votre main.

CARITE

Moi ? Je n'ose.

L'AMOUR

Donnez-la-moi, vous dis-je ?

CARITE

A quoi bon tout cela ?

L'AMOUR

Je vous la demande pour cause.

à Tersandre

Vous, Tersandre, baisez cette main que voilà.

TERSANDRE, *baisant la main de Carite*

Quel transport !

CARITE *retirant la main*

Laissez-moi : je tremble.

L'AMOUR

Ne craignez rien ; c'est moi qui vous assemble.

CARITE

Ah finissons, mes sens sont trop émus.

TERSANDRE *à l'Amour*

Enfant, n'avez-vous rien à m'ordonner de plus ?

L'AMOUR

Non.

TERSANDRE

Vous pouvez compter sur mon obéissance.

L'AMOUR, *à part*

Je le vois. S'il avait une entière licence,
Il ferait à mes yeux quelque traits d'étourdi.

CARITE *à l'Amour*

Pardonnez à mon innocence :
D'où vient qu'auprès de moi Tersandre est si hardi,
Tandis qu'auprès de lui je suis toute troublée ?
Tenez ; quand sur ma main, sa bouche était colée,

Je sentais un secret frisson.

L'AMOUR, *embrassant Carite*

Ce n'est pas faute de courage.
Mais je n'ai fait encore qu'embaucher mon ouvrage ;
Dans une second leçon,
Vous en apprendrez davantage.

L'innocence des deux jeunes est le terreau idéal pour le développement de cette « didactique érotique » : ces leçons d'amour ont pour particularité « de décrire la réalité de l'acte amoureux, de présenter un savoir somatique qui n'est pas forcément obscène, mais qui est toujours concret »[768]. Mais on ne peut pas s'instruire dans l'art d'aimer sans en même temps faire expérience dans l'« art de dissimuler » : il ne s'agit pas seulement d'un savoir mais aussi d'une savoir faire. Voilà alors Carite demeurer dans la confusion « depuis que la Raison a quitté [le] séjour » ; ayant perdu « tous les charmes de [sa] tranquillité », elle devient hostile, se refroidie et par une démarche badine et légère elle marque une distance :

Peut-être à vous haïr c'est-là ce qui m'engage.
Tachez de m'aimer un peu moins,
Et vous m'en plairez davantage.

L'idée du partage entre les deux composantes de l'amour, l'une physique et l'autre spirituelle, était implicite, comme Tomlinson le remarque, dans les idées libertines qui couraient au XVIIe siècle pour s'affirmer vers sa fin avec Fontanelle et Saint-Evremond. Mais si ce libertinage, qui s'était présenté comme « une réhabilitation de la nature », aboutit enfin « à l'artifice, à la dissimulation constante, à la rupture de l'équilibre entre cœur et esprit »[769], chez Pellegrin, le but étant d'abolir la tension entre des principes raisonnables et les impulsions de la nature, il fallait que l'amour naisse de « l'union de la raison et du plaisir ». Cette union se réalisera dans le mariage de l'Amour de la Raison. Descendant du Ciel, où il s'était rendu chercher la Raison pour la ramener dans le Nouveau Monde, après qu'elle l'avait quitté à cause de l'Amour, Mercure déclare d'avoir trouvé, avec le consentement des autres dieux, une solution pour « enchaîner l'Amour » : le mariage est donc le remède extrême qui peut « délivrer le corps de la gêne de réprimer des désirs naturels ». Mais l'Amour et la Raison ne peuvent s'unir qu'en renonçant à une partie de leur nature. Ils sont contraints, tout les deux, à subir une métamorphose. Rajeunie par Hébé et embellie par Vénus, la Raison descend sur un nuage, le visage voilé, et se présente devant Amour qui a du mal à la reconnaître : de « vieille, laide, guenon » qu'elle était, elle est devenue « Jeune, aimable, et charmante » :

LA RAISON

A ton erreur je les pardonne :

---

[768] Stéphanie Loubère, *Leçons d'amour des Lumières*, Paris : Éditions Classiques Garnier, coll. « L'Europe des Lumières », 2011, p. 273. Elle écrit encore : « Les leçons d'amour [...] désignent toutes les tentatives pour mettre l'amour en système, pour en énoncer les règles ou les lois afin de diffuser un savoir dont le fond peut être théorique mais qui a toujours une visée pratique. La leçon d'amour suppose un maître, un apprenti ainsi qu'un savoir qui a la prétention de pouvoir être utile et transmissible ».

[769] Robert Tomlinson, *La fête galante, op. cit*., p. 66

A peine connais-tu mon véritable nom.
Mais, guenon, vieille, laide, apprends que ce langage
Est aussi faux qu'injurieux ;
Va ; tu ne m'as jamais, je gage,
Regardée entre les deux yeux.

C'est alors que la Raison ôte le bandeau de l'Amour : il est guéri de sa cécité et s'abandonne au plaisir d'un œil limpide, éclairé par la Raison. La Raison ayant « renon[cé] à sa rigueur, et l'Amour à son libertinage », Mercure vient enfin « achever [son] ouvrage » ; par « un nœud conjugal », il est enfin établi que :

La Raison dans les cœurs doit régler les désirs,
Et l'Amour devenu plus sage,
Ne prendra soin que des plaisirs.

Voilà que Pellegrin donne à l'amour l'épaisseur philosophique qui manquait souvent aux amours frivoles de la régence et dont on trouve des traces dans Marivaux. Dans *La Réunion des Amours*, Marivaux fait dire à Cupidon :

> Je donne de l'amour, voilà tout : le reste vient du cœur des hommes. Les uns y perdent, les autres y gagnent ; je ne m'en embarrasse pas. J'allume le feu ; c'est à la raison à le conduire : et je m'en tiens à mon métier de distributeur de flammes au profit de l'univers[770].

Une fois surpassé l'idéal d'amour transcendant de l'*Astrée,* perçu comme une illusion « chimérique et romanesque », la nouvelle conception, qui venait paraître sous la Régence, proposait une synthèse entre une « métaphysique » et une « physiologie » de l'amour[771]. Ce que La Harpe dira des comédies de Marivaux, soit qu'elles sont « sensuelle[s] avec subtilité »[772], vaut aussi bien pour cette petite comédie de Pellegrin. Voltaire, dans une lettre adressée à M. Berger, n'hésite pas, en parlant des comédies de Marivaux, à les appeler « métaphysiques », en entendant par ce terme des comédies où

> […] l'on introduit des personnages qui ne sont point dans la nature, des personnages allégoriques, propres au plus pour un poème épique, mais très déplacés sur la scène, où tout doit être peint d'après nature. […] Il ne faut point qu'un personnage de comédie songe à être

[770] Scène X, Acte I. *La Réunion des Amours* est une comédie héroïque en un acte et en prose, de Marivaux représentée pour la première fois à la Comédie Française le 5 novembre 1731.

[771] On emprunte cette dichotomie à Tomlinson qui définit en ces termes les caractères de la « nouvelle conception de l'Amour » qui se produit sous la Régence : « Le fonctionnement mental de l'homme s'expliquait par la liaison étroite entre les fonctions physiques et psychiques. […] Le rapport entre ces deux fonctions est à la base de cette conception nouvelle de l'amour. […] On estima que l'Amour n'était qu'une cristallisation autour d'une sensation reçue d'un objet. En lui-même l'objet d'a pas d'importance, mais il met en train un processus d'élaboration. À partir d'un phénomène physiologique, l'amoureux élabore des systèmes métaphysiques pour s'expliquer ses sensations. Avec l' « heureuse reforme » de l'amour, la métaphysique est remplacée par la physiologie » Robert Tomlinson, *La fête galante, op. cit*., p. 55-56.

[772] Il définit le marivaudage comme « le mélange le plus bizarre de métaphysique subtile et de locutions triviales, de sentiments alambiqués et de dictons populaires », La Harpe, *Lycée ou cours de Littérature, XVIIIe siècle,* I, ch. 5, sect. 5

spirituel : il faut qu'il soit plaisant malgré lui et sans croire l'être : c'est la différence qui doit être entre la comédie et le simple dialogue[773].

Plaire en imitant la nature, tel est encore l'idéal commun à tous les classiques ; et Voltaire ne semble tenir autre langage que celui de Boileau. Chez Pellegrin, par contre, la notion de nature s'assagit et se rétrécit, c'est l'*esprit* qui domine, et si Voltaire pouvait être fondé à admirer sa philosophie, il devait forcement refuser son génie littéraire, comme il avait déjà fait pour Marivaux[774]. On trouve des échos semblables dans les commentaires qui accompagnent la représentation de la pièce de Pellegrin : dans le Mercure de juin 1746, on annonce la reprise du *Nouveau Monde*, « Comédie Métaphysique, entrecoupée de trois Intermèdes »[775] ; encore, dans sa « Lettre à madame la comtesse de *** sur le Nouveau Monde, qu'on a citée ailleurs, Fuzelier définit, de façon très polémique, le *Nouveau Monde* une « capilotade métaphysique manquée »[776] ; il enchérit, en écrivant à propos du « tableau de la Coquette » (Scène IX, Acte I) :

> Cette scène n'a as un seul coup de pinceau qui parte des mains de la nature. Rien n'y est sentiment, toute y est réflexion, et quelle réflexion encore ! Une réflexion raffinée, et quelquefois outrée. Un style qui loin d'être ingénument coquet, se montre paré, non seulement des ornements, mais encore des affiquets de l'éloquence. L'auteur du *Nouveau Monde* devait-il amener *une coquette novice* sur la scène pour débiter le langage d'une Métaphysique galante et trop fleurie ; ainsi tous les Madrigaux qu'il a rassemblés dans cet endroit-là me paraissent hors de leur place[777].

Fuzelier reviendra sur cette question. Le 16 septembre 1722, il fit représenter au Théâtre Italien de la Foire Saint-Laurent deux comédies en 1 acte, *Les Noces de Gamache* et *Le Vieux Monde, ou Arlequin somnambule,* avec musique de Mouret, précédées d'un prologue. Les deux pièces sont perdues, mais on trouve le prologue dans les « Manuscrits inédits de Fuzelier ». Mlle Silvia, « coiffée, mais en robe de chambre, comme un actrice prête à s'habiller, discute avec un Marquis (Mario), accompagné de deux amis le Président de Nigauday (Trivelin) et son frère, le Chevalier de Nigauday (Arlequin), au sujet de deux pièces qui sont annoncées. On s'arrête sur ce qu'ils disent à propos du *Vieux Monde* :

LE PRÉSIDENT

Et votre seconde comédie ? On dit qu'elle est pillée du *Nouveau Monde*

---

[773] Voltaire, *Correspondance*, Lettre à Berger, à Cirey 1736 (cfr. référence biblio) Voltaire sur Marivaux voir : Lettre to Formont, Best. 210; Lettre to Moncrif, Best. 375; Lettre to Mairan, Best 444. Et Desfontaines in *Le Pour et le Contre,* n. 30, III, 344 sqq. Il critique Marivaux pour sa « préciosité » et sa « métaphysique ».

[774] Dans la même lettre, Voltaire écrit: « À propos de M. de Marivaux, je serai très fâché de compter parmi mes ennemis un homme de son caractère, et dont j'estime l'esprit et la probité. Il a surtout dans ses ouvrages un caractère de philosophie, d'humanité et d'indépendance, dans lequel j'ai trouvé avec plaisir mes propres sentiments. Il est vrai que je lui souhaite quelquefois un style moins recherché, et des sujets plus nobles ; mais je suis bien loin de l'avoir voulu désigner, en parlant des comédies métaphysiques » Voltaire, Correspondance, Lettre à Berger, à Cirey 1736.

[775] *Mercure*, juin 1746 (2e volume)

[776] *Mercure*, octobre 1722, p. 46

[777] Mercure février 1723, p. 287 : « Lettre de M. Fuzelier à madame la Comtesse de ** » p. 289.

Mlle SILVIA

Cela ne se peut pas ; notre Comédie est faite avant la représentation de celle des Français ; il faudrait être bien adroit pour piller un Ouvrage qu'on n'a point vu.

LE PRÉSIDENT

Mais on dit pourtant que l'*Amour* paraît dans le *Vieux Monde*

Mlle SILVIA

J'en conviens, mais vous n'y verrez pas *La Raison*

LE PRÉSIDENT

Quoi ? Pas une raison chez vous, pendant qu'on en trouve deux dans la pièce des Français !

Mlle SILVIA

Ho ! Messieurs les Comédiens Français ont trop de raison ; pour nous, nous n'aimons pas qu'elle se mêle de nos Comédies.

LE MARQUIS

À présent tous les autres Théâtres sont assez de votre goût sur cet article-là

LE PRÉSIDENT

Je ne trouverai rien de si bien imaginé que le Mariage de l'Amour et de la Raison.

Mlle SILVIA

L'Amour les fera bien tôt séparer.

LE PRÉSIDENT

Est-il rien de plus neuf que d'entendre dire des gentillesses à la Raison ?

Mlle SILVIA

Vous aimez sans doute que la Raison fasse des Madrigaux et l'Amour des syllogismes ?[778]

On ne pourrait mieux gloser sur le sens de la pièce que par ces derniers vers de Mademoiselle Silvia : on se réjouit à inverser les rôles, à bouleverser l'ordre des choses. Quelques mois après le sieur Dangeville, qui joua le rôle d'Amour dans la nouvelle pièce de Pellegrin, *Le Divorce de l'Amour et de la Raison*, s'adressant à la Raison, s'exprimera de la même façon :

Le plaisant entretien ! Nous jouons en ce jour
Le personnage l'un de l'autre :
Je raisonne et tu fais l'amour.

À la fin du *Nouveau Monde*, on avait en effet assisté à cette métamorphose de la Raison qui, de « vieille, laide et guenon », prend les traits d'une « petite coquette toute aimable » : c'est –

[778] *Manuscrits inédits de Fuzelier*, Bnf. Ms.f.fr. 9332 pp. 331-342.

comme l'écrit Pellegrin même – « la Folie sous le nom et sous les habits de la Raison. Voilà ce que l'on peut appeler *du riant et du neuf* »[779]. Quand le 1er septembre 1723, Pellegrin donna au Théâtre Français *Le Divorce de l'amour et de la raison ou le Vieux monde*, « comédie héroïque »[780] en trois actes et en vers, avec un prologue et des divertissements[781], La Folie venait définitivement remplacer la Raison.

À la scène II du prologue, La Folie, cette « tête sans cervelle » comme la Raison l'appelle, fait son entrée, pour mettre fin à l'alliance « contre-nature » et ramener l'Amour sur la voie du plaisir :

L'AMOUR

Elle a des traits que je crois reconnaître.
Dis-moi ; quel est ton nom ? Que j'en sois informé.

LA FOLIE

Le petit inconstant ! Se peut-il qu'on oublie
Ce qu'on a si longtemps aimé ?
Quoi ? Tu méconnais la Folie !

LA RAISON

Quel nom ! Tout est perdu. La Folie en ces lieux !
Que vient-elle y chercher ? Je tremble.

LA FOLIE, *à la Raison*

Je suis étrangère à tes yeux ;
Et l'on ne nous fît pas pour nous trouver ensemble :
Mais c'est trop longtemps te cacher
Ce qu'ici mon abord renferme de mystère :
Ce n'est pas toi, raison sévère,
C'est l'Amour que je viens chercher.

Or, la Raison avait beau remarquer le caractère d'étrangeté de sa rivale, la Folie régnait partout[782]. Effrontément, celle-ci s'était introduite, de façon presque abusive, dans des lieux

[779] Pellegrin, Simon-Joseph, « Lettre de Mlle de C* * * à Madame de N* * * sur la comédie du Nouveau monde ». Paris, 1722, p. 29-30.

[780] On trouve cette appellation générique dans le *Dictionnaire des Théâtres de Paris* des frères Parfaict, [t. II, p. 324]

[781] « Les airs à chanter et les symphonies des Intermèdes sont de la composition de Quinault. Les Ballets sont faits par Dangeville » *Mercure*, septembre 1723 p. 559-580. Au mois de juin, le rédacteur du *Mercure* écrit que « le succès prodigieux d'*Inès de Castro* qui attire toujours une grande foule au Théâtre Français, a retardé le *Divorce de l'amour et de la Raison* » [*Mercure*, juin 1723, p. 1183]. On la retarde encore, pour la même raison, au mois de juillet [*Mercure,* juillet p. 134]. Enfin elle ne sera jouée qu'au mois de septembre. La première représentation « fut des plus tumultueuses ; la seconde et la troisième furent infiniment plus tranquilles » [*Mercure*, septembre 1723, p. 559]. Elle n'eut que cinq représentations et n'a pas atteint le succès du *Nouveau Monde.*

[782] L'auteur revient sur ce caractère universel de la Folie qui règne « même dans les cieux », et qui « y commande aux plus grands dieux » (scène 5, acte I du *Divorce de l'Amour et de la Raison*). Charles Antoine Coypel nous montre une image fort pareille dans la gravure qu'il compose pour *L'impromptu de la Folie* : une souriante figure porte-marotte surplombant le globe terrestre au pied de laquelle on lit « Toute la terre est ton autel ». [L'Amour agitant une marotte au-dessus du globe terrestre] [Image fixe] : [estampe] / [gravé par Caylus] ; [d'après Charles Coypel]. Bnf : Richelieu, Estampes et Photographies. Magazin : ED-98 (A)-FOL *support :* estampe.

où elle n'est pas censée se trouver. Qu'il s'agisse de cet éden païen tout imaginaire qu'était le *Nouveau Monde*, ou de l'espace concret de la salle du Théâtre Français, la Folie ne pouvait pas chanter son triomphe sans causer le plus grand désordre. Le choc que reçoit Junon face à l'apparition de la Folie, à la scène V du premier acte, c'est peut-être le même choc qui frappa les spectateurs de la Comédie Française qui s'apprêtaient à voir Madame Deshayes, mieux connue sous le nom de Mimi Dancourt, jouer le rôle de cette « aimable Folie ». Mais quel est le véritable caractère de ce personnage, élevé au rang de Déesse, qui envahit les scènes théâtrales à l'aube du siècle[783] ?

Si l'on examine le choix que fait l'auteur du *Divorce*, en privilégiant la « déesse badine » au sein du réseau mythologique, l'on ne manquera pas d'observer que cette insistance du thème de la Folie atteste évidemment une sensibilité partagée. L'on ne risquera pas trop en disant que si les "Folies" abondent sur les scènes des théâtres c'est non seulement car on se pose la question de la nature des passions, dans une perspective épistémologique qui vise à accorder une nouvelle fonction à cette « mise en discours des émotions »[784], mais aussi car on rêve à en faire un phénomène de sociabilité, de civilisation[785]. Ainsi la Folie n'est-elle pas cet état mental qui évoque « ce dérangement de cerveau qui exclut les hommes de la société »[786] et qui paraît marquer la frontière qui sépare la norme de la marge, l'espace privé de l'espace mondain; elle est plutôt une légèreté fugitive, une allégresse festive, un esprit inconstant qui échappe aux censures de la raison, « une sotte et vaine espérance de se satisfaire dans la multiplicité des plaisirs de la terre » qui aurait comblé la « haute inquiétude »[787], cet *horror vacui* causé par l'absence de Dieu. Dans cette définition de la Folie, il n'est question ni de l' « expérience tragique de l'aliénation », qu'on trouve dans le théâtre de Shakespeare ou encore dans *Andromaque*, « dernière tragédie classique où la folie joue un rôle capital »[788], ni de la dialectique philosophique des humanistes. Au début du

---

[783] Il suffira ici de faire mention de quelques titres : *Le Mariage du Carnaval et de la Folie* « comédie en musique » de Destouches et La Motte (1702), *Le Triomphe de la Folie sur la Raison* prologue des *Fêtes Vénitiennes* de Danchet et Campra (1710) et *Le Triomphe de la Folie sur les Âges*, scène finale du ballet des *Âges*, par Fuzelier et Campra (1718), toutes jouées à l'Académie Royale de Musique. Et encore *Arlequin Baron allemand ou le triomphe de la Folie*, pièce de Lesage, jouée à la Foire en 1712 et *La rupture du Carnaval et de la Folie* de Louis Fuzelier, jouée à la Comédie-Italienne en 1719.

[784] Pour un cadre plus exhaustif sur la question voir l'étude de Philip Stewart *L'Invention du sentiment. Roman et économie affective au XVIIIe siècle*, Oxford : Voltaire Foundation, coll. SVEC, 2010.

[785] Dans son *Éloge historique de Torsac* publié dans les *Mémoires de la Calotte,* le poète Piron évoque les « marottes sociables » qui entrent « dans le commerce ordinaire de la vie » (1739, 2e partie, p. 42). Fontenelle évoque ailleurs ces « folies des hommes [...] si aisément ajustées ensemble qu'elles ont servi à serrer les liens de la société » (*Nouveaux dialogues des morts*, Dialogue IV, *Œuvres,* 1790, I, p. 278).

[786] C'est La Motte qui prône cette idée d'une folie « ordinaire ». Il écrit dans l'*Avertissement* au *Mariage du Carnaval et la Folie* (1704) : « J'avoue que ceux qui entendraient par folie ce dérangement de cerveau qui exclut les hommes de la société, ne trouveraient pas leur compte au caractère de ma déesse; mais aussi ce n'est pas là ce que j'ai dû peindre, c'est seulement l'excès des passions, le caprice, la légèreté et, pour ainsi dire, la folie courante. Il faut que le plus sage s'y puisse reconnaître, du moins à quelque trait. Sans cette imitation de l'homme, la comédie demeure sans sel et sans agrément. Je me la suis toujours proposée dans le cours de cet ouvrage, et mon dessein a été que la Folie ne fît rien de raisonnable, mais qu'elle ne fît rien aussi dont on ne pût trouver des exemples dans le commerce des hommes », Antoine Houdar de La Motte, *op. cit*., « Avertissement », p. 183.

[787] Nicolas Malebranche, *De la recherche de la Vérité*, Livre III, p. 183, Paris : chez Pralard, 1678, cité par Jean Deprun, *La Philosophie de l'inquiétude en France au XVIIIème siècle*, Paris : Vrin, 1979, chapitre XII

[788] On s'appuie ici aux refléxions de Michael Faoucault dans "*L'Histoire de la folie à l'age classsique*", Paris, Gallimard, 1972.

XVIIIe siècle, la Folie s'incarne, s'anime, prenant place dans le commerce des hommes, dans les conversations, dans les activités galantes, elle se « civilise » ou, pour le dire autrement, se « théâtralise », acquérant une dimension foncièrement hédoniste. C'est ainsi que la Folie se présente, en étalant tous ses vertus *dramatiques* :

JUNON

Eh, qui donc êtes-vous ?

LA FOLIE

La Musique, la Danse,
L'Art de rire, de folâtrer,
Voilà ce que je suis. J'ai seule en ma puissance
Tout ce que l'on peut désirer,
Pour bannir la mélancolie.
En un mot, devant vous, vous voyez la Folie.

On connaît bien cette Folie qui sur les scènes comiques de la Foire faisait danser d'un pas léger un Rigaudon ou une Chaconne, ou chanter ces « fredons », « *Bannissons d'ici l'humeur noire* », « *Dans ces lieux tout rit sans cesse* » ou « *Allons gai, d'un air gai, toujours gai* », pour conjurer l'« humeur noire ». La fête finale où l'on célèbre le triomphe de Folie sur la Raison pouvait être jouée sur la scène de l'Opéra comme sur celle de l'Opéra-Comique :

LA FOLIE

Jeux folâtres, Plaisirs badins,
Pantomimes et Matassins.
Venez tous danser à ma noce.

DEUX SUIVANTS DE LA FOLIE

Non ; ne souffrons jamais que la Raison s'allie,
Avec les Jeux et les Amours,
Ses conseils importuns interrompent le cours
De tous les plaisirs de la vie ;
Et si nous avons de beaux jours,
Nous les devons à la Folie[789].

Malgré « l'heureuse invention » qui l'avait rajeunie et embellie, la Raison demeure vaincue. Elle avait essayé, pour plaire aux yeux de l'Amour, de « descendre jusqu'au badinage », mais au fond elle ne pouvait pas dissimuler sa nature sévère, son esprit intransigeant, son austérité, et enfin, l'Amour avait fini par se lasser d'elle :

L'AMOUR

[789] Dans le *Triomphe de l'Amour,* opéra-ballet en cinq actes et vingt entrées, de Quinault et Isaac de Bensérade, crée en 1681 on chante la même invitation à jouir des plaisirs :

Ne troublez pas nos jeux, importune Raison,
Vos sévères conseils ne sont pas de saison,
Réservez les chagrins pour la Vieillesse.
Tous nos jours sont charmants, tout rit à nos désirs,
C'est le temps des plaisirs que la Jeunesse.

Non ; notre femme, il n'est plus temps.

LA RAISON

Qu'entends-je ? Quel est ce langage ?
Vous ne m'aimez donc plus ?

L'AMOUR

Moi ? Non.

LA RAISON

Quoi ? Malgré notre hymen…

L'AMOUR

Le plaisant alliage
De l'Amour avec la Raison !
Tenez. Si vous saviez comme chacun le fronde…
Des habitants du nouveau Monde,
Ma foi, je n'en trouves pas un
Qui dans ce beau projet trouve le sens commun.

Voilà qu'on découvre la véritable nature de cette union : il s'agit d'un badinage, d'une plaisanterie, d'une « chaîne ridicule » dont tout le monde se moque et dont l'extravagance était si remarquable et inouïe qu'elle avait mérité l'attention d'un auteur anonyme qui en avait composé une comédie pour l'amusement des habitants du vieux Monde (scène III du prologue) :

LA FOLIE

L'Amour Epoux de la Raison !
Il n'est fait que pour la Folie.
Quel hymen ! Il fallait avoir perdu l'esprit.
Si tu savais comme on en rit ?

L'AMOUR

Rire de mon hymen ! L'entreprise est hardie.

LA FOLIE

Dans le vieux monde d'où je viens,
On a fait une Comédie.

L'AMOUR

Quel en est donc l'Auteur ?

LA FOLIE

Il ne se nomme pas.

L'entrée de la Folie sanctionne la fin du Nouveau Monde. C'était la distance, complément à la crédibilité de la fable, qui avait permis à l'utopie galante et philosophique des passions suspendues de se réaliser. Le *Nouveau Monde*, comme tout fantasmagorie féerique où l'on sait se transporter par l'imagination, est un autre espace, l'espace du mythe, de la fiction. Or,

par ce renvoi à la dimension métathéâtrale, la Folie ne fait que dévoiler cette fiction, détruisant cette distance qui était nécessaire à déployer l'imagination, qui offrait au mythe sa dimension théâtrale, et qui enfin séparait le spectateur du spectacle. La négation de la valeur intrinsèque de l'utopie, rêve de la Raison, n'est qu'une autre façon de saper le projet de séparation entre scène et salle, entre fiction et réalité en ce qu'elle porte de l'esthétique classique. La revanche de la Folie sur la Raison c'est aussi la revanche « du plaisir sur la morale, de la liberté dur les règles tenaces. C'était ce que réclamaient les Modernes, quand ils soutenaient une idée de théâtre où l' « "appareil et le spectacle", comme disait La Motte, avaient quelque chose à dire »[790]. Par sa seule présence, non seulement la Folie bouleverse tout principe moral sur lequel cette utopie a été crée, mais elle s'acharne à en ébranler les fondements mêmes. À cette distance, on va alors substituer un *continuum* entre l'espace concret et l'espace imaginaire. Par une sorte d'auto-conscience formelle, par ce jeu d'autoréférentialité, la Folie attire le spectateur sur le statut fictionnel du texte, sur les conditions de sa réception et sur l'existence d'un « dehors », un espace extérieur dont les échos subsistent dans le présent de la représentation. Dans ce cas, il s'agit proprement de montrer ce qui se passe « derrière le théâtre », de donner une valeur dramatique intrinsèque à ce qui est « hors » du cadre de la scène afin d'intégrer le spectateur dans le temps et dans l'action, de façon à ce qu'il ne cesse pas d'interpréter, de chercher de nouvelles relations entre les choses, et non seulement *ce qui* est dit ou *qui* l'a dit. L'entrée de la Folie sur la scène sanctionne en même temps l'irruption du spectateur dans la fiction. Le « vieux monde d'où [elle] vient » est celui de la salle où l'on vient de jouer la comédie du *Nouveau Monde*[791], et où les spectateurs se sont amusés et ont ri aux dépenses de l'union plaisante de

---

[790] Giovanni Macchia, « Le mythe théâtral de Watteau », dans *Antoine Watteau (1684-1721). Le Peintre, son temps et sa légende*, Genève, Paris 1987. On donne un extrait des réflexions de La Motte qu'on vient de citer : « Je désirerais au reste qu'avec toutes ces attentions, on tendît encore à donner à la Tragédie une beauté qui semble être de son essence, et que pourtant elle n'a guère parmi nous ; je veux dire ces actions frappantes qui demandent de l'appareil et du spectacle. La plupart de nos Pièces ne sont que des dialogues et des récits ; et ce qu'il y a de surprenant, c'est que l'action même qui a frappé l'Auteur, et qui l'a déterminé à choisir son sujet, se passe presque toujours derrière le Théâtre », Houdar de La Motte, « Des actions d'appareil et de spectacle », *Second discours à l'occasion de la tragédie de Romulus, Les Œuvres de théâtre de M. de La Motte [...] avec plusieurs Discours sur la Tragédie*, Paris, Gr. Dupuis, 1730, tome I, p. 118.

[791] Nous pensons que la « comédie » évoquée par la Folie dans le *Divorce* est la première pièce de Pellegrin, Le *Nouveau monde*, où l'auteur « ne se nomme pas », et non pas la pièce que, le 24 juillet 1723, les Italiens représentèrent sur la loge de Pellegrin à la Foire Saint-Laurent, intitulée *Le triomphe de la folie*, en un acte en prose, avec un divertissement et qui avait été composée par Biancolelli et Legrand, avec musique de Mouret. Cette pièce était en effet, selon le rédacteur du Mercure, une parodie que les auteurs ont voulu faire « par avance d'une Comédie annoncée par les Comédiens François, qui a pour titre *Le Divorce de l'amour et de la raison, ou le Vieux Monde,* par l'Abbé Pellegrin, représentée à la Comédie Française en septembre 1723 ». La pièce eut un succès médiocre, et ne fut pas imprimée. On en lit l'argument avec un extrait du vaudeville final dans le *Mercure* (Juillet 1723, p. 207) : « La Raison ouvre la scène par un Dialogue qu'elle fait avec Mercure, à qui elle demande des nouvelles de l'Amour qui l'a abandonnée, sans lui dire pourquoi. Mercure lui apprend qu'il a suivi son infidèle époux dans tous le différents Royaumes où il a été, et de là il prend occasion de parler de ses progrès selon les génies des nations, dont il a entrepris de triompher. Cette scène a paru fort ingénieuse, bien écrite, et semée de jolis traits. L'Amour paraît dans la seconde scène, il se moque de la Raison, et plaisante sur la bizarrerie de leur union, qui avait banni les plaisirs, dont la Cour avait toujours été formée, avant ce mariage fait en dépit du bon sens. La Folie survient, elle brocarde la Raison sur nouveaux frais, elle la chasse, et ordonne à sa riante suite de chanter et de danser. Le vaudeville a paru assez joli ; en voici un couplet adressé au parterre.

Sur nous la critique ennemie
Verserait en vain son poison,

la Raison et de l'Amour. C'est par cette mise en abyme que l'auteur précise la nature double de son œuvre. Ce n'est pas par hasard qu'on trouve plus tard le personnage de Momus, allié naturel de la Folie, avec qui il avait souvent partagé son empire et la scène, et dont le « double jeu et le double langage » contribuent pour beaucoup au dénouement de la pièce. Il est en effet le véritable régisseur du divorce et du nouveau mariage. Il s'apprête à tout déranger et à tout faire pour favoriser l'union de la Folie et de l'Amour. Se présentant en qualité de « Greffier du Conseil céleste », envoyé par les dieux pour plaider la cause la Raison contre la Folie, laquelle lui avait ravi « les droits et le titre d'épouse », il avoue immédiatement son véritable projet :

> Pour n'être point suspect, dans cette grande affaire,
> Contre vous, chez les Dieux, j'ai feint de la colère,
> Et j'ai pris sur mon ton d'implacable Censeur :
> Mais vous voyez en moi votre Dieu tutélaire.

Dans cette « nouvelle guerre » de l'Olympe contre la Folie, « il s'agit de ruser », répète Momus : « Trompons, dissimulons, c'est tout ce qu'il nous faut », dit-il encourageant Jupiter à feindre « une amoureuse flamme » pour Junon. Ainsi s'opère, une fois encore, ce jeu du « détour » dans une scène de conversation amoureuse entre Apollon et Minerve, qui pourrait très bien paraître comme sous-texte de n'importe quel tableau galant du XVIIIe siècle. Déguisée en apprentissage poétique entre un maître et son élève, cette conversation fait affleurer le tremblement et l'excitation des sens, les souhaits et les hésitations du cœur, tout l'ensemble de ces « petits transports » qui restent pourtant toujours éphémères, chimériques, comme s'ils étaient prêts à se dissoudre sans vouloir vraiment se dévoiler, et dont on rit enfin pour les démasquer (scène VIII, acte II):

> APOLLON
> Vous savez que je n'aime rien.
> Je vais faire l'Amant, et le faire si bien,
> Que vous pourrez vous y méprendre.
> Il faut, pour commencer, invoquer votre nom,
> Ne pouvant m'invoquer moi-même
> Oui, Minerve, vous seule êtes mon Apollon ;
> Que dis-je ? Plus que moi, savez que je vous aime ;
> L'Amour est enfin mon vainqueur,

> Le parterre a trop de génie
> Pour nous condamner sans raison.
> Il approuve toujours le bon,
> Bon, bon bon bon
> Et par fois,
> Lon lon,
> En faveur d'un zon, zon, zon, zon,
> Il passe une folie

Bien que Brenner [*Théâtre Italien,* op. cit p.64] date la première représentation du *Triomphe* du 22 septembre 1722, on soupçonne que le *Triomphe de la Folie*, qui a été représentée en 1722, est une parodie la pièce de Pellegrin intitulée *Le Nouveau Monde* donnée sur le Théâtre Français en septembre de la même année et reprise, avec modifications, en 1723, à l'annonce de la nouvelle comédie de l'Abbé Pellegrin *Le Divorce de l'amour et de la raison, ou le Vieux Monde.*

Est c'est lui qui me force à rompre le silence :
Mes feux ont trop de violence,
Pour se renfermer dans mon cœur.
Quoi ? Vous m'écoutez sans colère !
Ah ! Mon malheur est sans égal,
J'aimerais bien mieux vous déplaire,
Que vous persuader si mal.
Je le vois, vous prenez mes discours pour des feintes ;
Détrompez-vous ; non, ce n'est plus un jeu,
Que ce tendre et sincère aveu :
L'Amour me fait sentir ses plus vives atteintes.
Vous doutez encore de ma foi !
Eh bien : fleuve aux Dieux redoutable…

MINERVE
Arrêtez, songez-vous que vous parlez à moi ?

APOLLON
Je le sais ; mais enfin rien n'est plus véritable :
J'aime.

MINERVE
Quelle témérité ?
Sortons.

APOLLON
Ecoutez-moi.

MINERVE
Je ne veux rien entendre.

APOLLON, *en riant*
Ah ! Mon art trop beau, puisqu'il vous a fait prendre
La feinte pour la vérité.

MINERVE
Qu'entends-je ? Vous venez de feindre !

APOLLON
En avez-vous quelque regret ?

MINERVE
Non ; de moi seule ici j'ai sujet de me plaindre,
Et je sens un dépit secret
Que vous m'avez réduite à prendre ainsi le change :
Mais, pour ma gloire, enfin il faut que je me venge.
Oui ; dans les premiers vers que je vous montrerai
Vous trouverez un style et si vif et si tendre,
Que vous ne pourrez vous défendre
Du piège que je vous tendrai.

On est ici dans cette tension entre badinage et sentiment que Tomlinson a placée au cœur de la « fête galante ». L'amour est un jeu, il faut en « parler sans en prendre », « sans être trop sensible », « jouer avec le feu sans se bruler » ; sourire à l'illusion sans pour autant se laisser prendre au piège de la passion »[792]. À Momus, qui s'était ému en tant que spectateur de cette scène tendre, Apollon objecte qu'il n'y a rien à prend au sérieux et que « c'est un jeu d'esprit entre [eux] concerté ». Momus, par nature méfiant, et qui ne se laisse pas jouer un tour, harcèle :

> D'accord ; je pourrais m'y méprendre :
> Mais à ce jeu d'esprit là, parlez-moi sans fard,
> Le cœur n'aurait-il point de part ?

Comme Apollon, Pellegrin aussi avait sûrement à se flatter de la beauté de son art puisqu'il « fait prendre la feinte pour la vérité » ! Comme l'Amour bascule entre Folie et Raison, entre plaisir et sagesse, ainsi on hésite entre réalité et fiction, tout comme la jeune danseuse peinte par Watteau dans l'*Amour au Théâtre Français,* immobilisée dans cette pose sans équilibre, sur la pointe des pieds :

> L'AMOUR
> Prêt à faire ce choix, d'où vient que je chancelle ?
> Je sais que la sagesse est belle :
> Mais le plaisir…quoi de plus doux !
> D'un et d'autre côté, je sens mon cœur qui trotte ;
> Mais ç'en est fait enfin ; l'Egide a du dessous,
> Et je m'en tiens à la Marotte.
>
> LA RAISON
> Dieux ! Malgré la Raison, se peut-il, sur un cœur,
> Que la Folie ait tant d'empire !
> On examine, on pèse, on connaît le meilleur :
> Cependant on choisit le pire.
> *A l'Amour*
> Mais l'Amour, ne te flatte pas
> Que je te laisse ici dans le libertinage.
> *à la Folie*
> Et pour toi, qui ne viens dans ces lointains climats,
> Que pour troubler notre ménage ;
> Tremble.

On pourrait mettre l'île du *Nouveau Monde* à mi-chemin entre les deux îles enchantées, qui, comme l'écrit Giovanni Macchia, « apparaissent à l'horizon, au début du XVIIIe siècle, *L'Ile de la Raison* et *L'ile de Cythère*, symboles du bonheur aristocratique et de l'héroïsme galant »[793]. Pellegrin s'empare de cette « morale hédoniste » qui qualifie de façon

[792] Robert Tomlinson, *La fête galante, op. cit*., p. 136-137

[793] « Pour l'homme du XVIIIe siècle, la raison, loin de se dresser contre le plaisir en une position dramatique en devient le piment, une sorte de drogue. De leur union naît la fluer noire du libertinage », Giovanni Macchia : « Le

nette l'univers des fictions jouées à l'Académie Royale de Musique tout comme à l'Opéra-Comique. On ne risquera pas en disant que le partage entre Raison et Folie renvoie implicitement à des langages dramatiques différents. À la scène IV, du deuxième acte, au moment où l'Amour annonce la rupture et le choix de s'unir avec la Folie, resserrant enfin les liens traditionnels entre ces deux personnages, il se justifie ainsi à la Raison voulant savoir qui lui « fait préférer « les lois de la folie à [son] empire » :

L'AMOUR
Toi-même. Oui la Raison, puisqu'il faut te le dire ;
Je l'aime par raison, par raison je te fuis :
Elle me fait crever de rire,
Et tu me fais mourir d'ennui[794].

Avec ces badinages, bagatelles et folies l'on échappe certainement à l'ennui ; les auteurs le savaient bien, une pièce devait avant tout agréer et plaire. Mais faire le choix du « mineur » c'est en même temps s'écarter de la voie de la grandeur. Dans le paysage littéraire hiérarchisé du XVIIIe siècle, la question du « sujet » englobe des réflexions à la fois esthétiques et politiques : une œuvre est dite « mineure » en fonction du genre auquel elle appartient, mais également sur la base de sa réception. Dans son étude du paysage dans l'œuvre de Watteau, René Démoris observe que

> les qualités propices aux genres mineurs risquent de n'être jamais que *le négatif* de celles des genres nobles. À user des moyens du « grand », l'artiste mineur peut se voir, en revanche, accuser d'impropriété (manque aux bienséances, au costume, etc.) et compromettre le plaisir même de son spectateur, pour lequel le cadre hiérarchique est l'espace *naturel* où il perçoit d'abord les œuvres[795].

Cette remarque pourrait-t-elle s'appliquer à notre cas ? Certes, un auteur qui opte délibérément pour des sujets « mineurs », qui revendique d'être un nain en face des géants, assume en toute connaissance de cause « la péjoration qui affecte son écriture » [796], ou comme l'écrit Démoris [la] « déficience théorique » dont il est victime. D'ailleurs, Voltaire même n'hésite pas à avouer qu'il aurait considéré Marivaux digne d'une plus grande estime si seulement il avait recouru à un « style moins recherché » ou à « des sujets plus nobles ». Mais, comme l'écrit T. Crow, « pour prétendre de soutenir un art authentiquement noble, il faut préalablement s'éclaircir sur ce que, dans une telle époque, on entend pour *noblesse* »[797]. C'est là le paradoxe, car l'on voit en tout cas ce « mode mineur » devenir le code éthique et esthétique des « honnêtes gents », de ce qu'on appelle, à cette époque là, la « bonne compagnie », dont le rituel mondain de la conversation et la pratique oisive pénètrent dans

---

mythe théâtrale de Watteau », dans *Antoine Watteau (1684-1721). Le Peintre, son temps et sa légende*, Genève, Paris 1987.

[794] On a déjà trouvé une observation très similaire chez Fuzelier dans le prologue au *Vieux monde, ou arlequin somnambule,* où Silvia, répliquant à ses interlocuteurs, disait : « Ho ! Messieurs les Comédiens Français ont trop de Raison ; pour nous n'aimons pas qu'elle se mêle de nos Comédies ».

[795] René Démoris, « Watteau, le paysage et ses figures », dans *Antoine Watteau (1684-1721). Le Peintre, son temps et sa légende*, Genève, Paris 1987, p. 157

[796] « Introduction », *Écrire en mineur au XVIIIe siècle*, Christelle Bahier-Porte et Régine Jomand-Baudry (dir.), Paris, Desjonquères, 2009.

[797] Thomas Crow, *La peinture et son public à Paris au XVIIIe siècle,* (1985), Paris, Macula, 2000, p. 137

l'univers théâtral, qui en est la transfiguration allégorique[798]. C'est à la faveur de cet ancrage social, que les auteurs de théâtre pouvaient désormais choisir de se soumettre « non pas aux *règles* imposées par les doctes (c'est-à-dire avant tout au principe de l'imitation des Anciens), mais au *goût mondain* ». Si l'on considère alors « le mineur » non pas comme une « catégorie dramatique » mais comme une « modalité d'écriture »[799], on voit s'ouvrir la voie d'une mutation esthétique fondamentale, dont le pouvoir de contestation des règles de la doctrine classique ne peut être sous-estimé : celle de « la supériorité de la manière sur le sujet ». Ce phénomène est bien expliqué par Christophe Martin quand il écrit, à propos du succès littéraire de cette "esthétique du rire badin" entre classicisme et Lumières :

> Ce qui importe est que l'auteur s'accommode non à son sujet mais bien à son génie. Le choix du rire badin et de la frivolité n'implique donc nulle modestie : elle ne fait que mettre en lumière la « manière » de l'écrivain. C'est le principe même de la convenance entre le sujet et la manière qui se trouve contesté par une esthétique héritière, à bien des égards, du *spoudogeloion* grec (le rire-sérieusement), l'art de traiter plaisamment les sujets les plus sérieux. […] Cet « art de détourner les choses » est ce qui a permis, en effet, sinon de transgresser du moins de contourner le tabou du mélange des genres, si essentiel dans l'esthétique de l'âge classique, fondée en particulier sur le principe d'une convenance entre le choix d'un sujet et celui d'un style[800].

C'est dans ce contexte qu'il faut placer l'expérience des écrivains tels que Pellegrin ou Fuzelier dont la pratique littéraire changea profondément le statut même de l'auctorialité. C'est que l'œuvre contient en elle-même le public auquel elle est destinée. Le choix de cette « écriture en mode mineur » est déterminé par une « démarche philosophique, celle de laisser au lecteur le soin de définir ce qu'il lit et comment il souhaite le lire »[801]. Il s'agit ici d'œuvres plurielles, « ouvertes »[802], qui prennent en charge les attentes du public et qui permettent de repenser le rapport du spectateur à l'œuvre même. Ainsi la pièce finit-elle vraiment par devenir, comme l'évoquait Fuzelier, l' « écho du public », et l'auteur, « ce héros anonyme » qui « est le murmure des sociétés »[803], par assumer le rôle d'un intermédiaire.

---

[798] Le même phénomène se produit dans l'univers des arts picturaux. Comme l'écrit encore T. Crow : « Watteau fut le premier à représenter visuellement l'ensemble des valeurs et des comportements aristocratiques qu'on englobe sous le vocable d'*honnêteté*. L'essence de l'honnêteté réside dans cette capacité à préserver ses propres artifices tous en perçant ceux d'autrui, à décoder les signes cachés et les désirs inavoués : idéal d'infinie réceptivité qu'expriment des termes tels que « complaisance », « souplesse », « insinuation ». Le travestissement du désir et le travestissement tout court inspiraient une infinité de jeux et de mots d'esprit. Fuir la Cour [Le Fêtes galantes] n'est pas un phénomène propre au début du XVIIIe siècle, mais une manifestation de la résistance séculaire opposée à la raison d'État par une aristocratie oisive ». *Ibidem,* p. 85 et 88.

[799] C'est la thèse exposée par Christelle Bahier-Porte et Régine Jomand-Baudry dans l'introduction à l'ouvrage *Écrire en mineur au XVIIIe siècle*, *op. cit.*

[800] Christophe Martin, *L'esthétique du rire badin (XVIIe-XVIIIe siècles)*, Alain Vaillant (dir.), Presses universitaires de Paris Nanterre, 2012, p. 121-151.

[801] « Introduction », *Écrire en mineur au XVIIIe siècle*, *op. cit*

[802] On se réfère ici aux conclusions de Umberto Eco sur le concept d'« œuvre en mouvement » qui « rend possible une multiplicité d'interventions personnelles, mais non pas de façon amorphe et vers n'importe quelle intervention. Elle est une invitation, non pas nécessitante ni univoque mais orientée, à une insertion relativement libre dans un monde qui reste celui voulu par l'auteur. [...] L'auteur offre à l'interprète une œuvre à achever », dans *L'œuvre ouverte*, Paris, Seuil, 1965, p. 34.

[803] Michel de Certeau, *Les arts de faire*, tome 1, *L'invention du quotidien,* Paris, Gallimard, 1990, p. 11.

II.3
« Il y a longtemps que vous devriez être ici » : le Théâtre Italien de la Foire Saint-Laurent

Si Legrand s'était résolu à battre les forains avec « leur propres armes », les Italiens décidèrent de les concurrencer sur leur propre terrain. Du mois de juillet 1721 jusqu'au mois d'octobre 1723, les Comédiens Italiens louèrent un théâtre à la Foire Saint-Laurent. Ils s'installèrent dans la *loge* que le Chevalier Pellegrin[804] avait fait bâtir à côté de la ruelle de Saint-Laurent : cette « salle magnifique qu'ils avoient fait réparer, avec beaucoup de dépenses, tant pour les ornements que pour la commodité du public[805] » avait un parterre presque aussi vaste que celui de l'Hôtel de Bourgogne, un amphithéâtre, des banquettes sur scène, des balcons, deux rangs des loges et un troisième étage ou paradis. La salle pouvait accueillir au moins 1269 personnes[806] et la distribution des places était presque identique à celle d'un théâtre régulier.

Pendant les trois saisons d'été, entre juillet et octobre, la troupe de Riccoboni se déplaça donc à la Foire y fondant un « Spectacle nouveau, qui étonna tout le public »[807]. Comme le remarque E. De Luca, ce déplacement témoigne d'un côté, de l'infléchissement du théâtre italien prête à se tourner vers l'univers spectaculaire forain, et, de l'autre, il semble dévoiler « une croissance d'importance de Biancolelli pour les questions de gestion de la troupe, car il est difficile de penser que Luigi Riccoboni, avec ses buts réformateurs, ait choisi de se déplacer dans un contexte de farce, dans le règne propre à Dominique »[808]. On a déjà tracé dans les paragraphes précédents le cadre de l'évolution du répertoire auquel Riccoboni a dû soumettre la troupe italienne dès son retour à Paris, mais ce processus de « francisation », qui avait ouvert la voie aux auteurs français, tels que Biancolelli, Fuzelier ou Legrand, s'était avéré une mesure insuffisante à ramener le public. Ils avaient tôt perdu les mérites de la nouveauté et en effet, en 1721, les Comédiens Italiens étaient encore aux abois. Pour s'apercevoir de la situation fort difficile dans laquelle versait la troupe de Riccoboni, il suffit de regarder les Registres du Théâtre Italien : à la fin d'avril 1721 les pertes journalières dépassent de loin les entrées[809], les recettes du mois de mai oscillent entre 100 et 200 livres.

---

[804] Jacques Pellegrin, frère de l'abbé du même nom, était ancien officier des galères et chevalier de Saint-Louis, directeur d'un théâtre forain qu'il tînt, sous le nom d'un sieur Peclavé, depuis la foire Saint-Laurent de 1711 jusqu'à la fin de la foire Saint-Laurent de 1718.

[805] François et Claude Parfaict, *Mémoires pour servir à l'histoire des spectacles de la Foire*, *op. cit* , t. 1, p. 236-238. Selon les frères Parfaict, les Italiens ouvrirent leur théâtre le 31 juillet, mais les registres de la Comédie-Italienne montrent une représentation très fructueuse de *Danaé* le 25 juillet, ce qui porte à croire que l'ouverture se fit à cette date.

[806] C'est Lagrave qui indique ce chiffre : calculant les maxima des recettes pour chaque catégorie des places il arrive à estimer la capacité totale de la salle. Les registres du Théâtre Italien, pour la période 1721-1723, nous apprennent qu'on a vendu, au moins une fois, 362 places de premières loges, 248 place de secondes loges et d'amphithéâtre et 652 places de parterre, ce qui fait donc au moins le nombre de 1262 spectateurs. Henri Lagrave, *Le Théâtre et le public à Paris, op. cit.,* p. 98.

[807] François et Claude Parfaict, *Mémoires pour servir à l'histoire des spectacles de la Foire*, *op. cit* t. 1, p. 236-238.

[808] Emanuele De Luca, « Introduction », *Le Répertoire du Théâtre Italien, op. cit.,* p. 37

[809] Voici les chiffres : 28 avril (*Rebut pour rebut*) : recette 156 livres – perte 183 livres ; 29 avril (*Arlequin maître d'amour* et *Le Mariage clandestin*), r. 164 l. – p. 237 l. ; 30 avril (*Lélio fourbe intrigant* et *La Mode*) : r. 139 l. – p. 300 l. Dans la même période les frais journaliers augmentent pour les décors, les accessoires, les carrosses et

Comme le remarquent les frères Parfaict, les Italiens :

> s'apercevant que leur recette était très différente de celle qu'ils avaient faite au commencement de leur arrivée à Paris, et qu'elle diminuoit de jour en jour considérablement », [ils] prirent, pour rappeler le public, une résolution assez extraordinaire, et que tout Paris regarda comme bizarre, qui fut d'abandonner pour quelques mois leur théâtre de l'Hôtel de Bourgogne, et d'en ouvrir un nouveau à la Foire Saint-Laurent[810].

Or, tout comme les forains en 1697 s'étaient approprié leur héritage, les Italiens ne pouvaient-ils, répondant sur le même ton, s'installer dans leurs loges ? Dès leur retour à Paris, les Italiens avaient favorablement secondé tous les efforts des Comédiens Français visant à déprécier, gêner, voire détruire, les forains, efforts qui aboutirent en effet à la suppression de tous les spectacles des foires depuis 1718 jusqu'à 1721 et encore de 1722 à 1724. Comptant que l'interdiction de l'Opéra-Comique subsisterait de façon à ce qu'ils puissent être les seuls à attirer le public, le 16 juillet 1721 les Italiens prirent possession de la grande loge de M. Pellegrin et ouvrirent leur théâtre de la foire Saint-Laurent 25 par la représentation de *Danaé*, comédie en trois actes par Saint-Yon, tirée du répertoire de l'Ancienne Comédie et retouchée par Riccoboni et Biancolelli qu'y ajoutèrent plusieurs scènes nouvelles et un prologue. Dans ce prologue, la scène s'ouvre et l'on voit la toile de fond représentant la façade de l'Hôtel de Bourgogne, avec cette inscription : « *Hôtel à louer* ». Trivelin, joué par Dominique Biancolelli, répond à la Muse de la Foire, qui l'interroge au sujet de sa tristesse, lui disant que, tout comme leur Hôtel, lui aussi est à louer. Alors la Comédie Italienne paraît ; la Muse de la Foire, qui ne la reconnaît pas d'emblée à cause de sa maigreur, lui adresse ironiquement cette réplique : « Madame, soyez la bienvenue ; il y a longtemps que vous devriez être ici ».

Le procès d'adéquation des Italiens au goût français avait fini par orienter leur spectacle vers celui des forains : n'ayant pas su vaincre leur concurrence, ils furent contraints de s'y conformer. Tout en se plaçant sous l'égide de Thalie, les Italiens n'hésitent pas à admettre l'inquiétude et la souffrance dont la Muse de la comédie est accablée : s'ils ne remportent pas de succès, si l'Hôtel de Bourgogne est déserté – « On voit sécher sur pied Thalie » chantent Flaminia et Silvia dans le divertissement final – il faut que la troupe italienne devienne foraine :

> À l'Hôtel de la Comédie
> On voit sécher sur pied *Thalie*.
> Pour éviter un triste sort,
> Elle veut devenir foraine :
> La troupe italienne
> N'a pas tort.
>
> Quoique notre troupe s'applique,
> Nos nouveautés n'ont rien qui pique ;

---

pour l'engagement – comme le veut la mode des divertissements – de 4 ou 5 « balarini » presque chaque jour. Données tirées des Registres du Théâtre Italiens, voir : Xavier de Courville, *Louis Riccoboni, Un Apôtre de l'art du théâtre. L'expérience française, op. cit*., p. 144.

[810] François et Claude Parfaict, *Mémoires pour servir à l'histoire des spectacles de la Foire*, *op. cit*, t. 1, p. 236-238.

Chez nous le spectateur s'endort.
Ici le spectateur l'entraîne :
La troupe italienne
N'a pas tort.

Le couplet final du vaudeville avouait plus clairement les vraies raisons qui poussèrent les Italiens à s'installer à la Foire : l'appât de l'argent, « l'espoir d'une bonne recette » :

L'espoir d'une bonne recette
Nous fait déloger sans trompette,
Messieurs, chorus, chantez bien fort,
Et même jusqu'à perdre haleine :
La troupe italienne
N'a pas tort.

En effet, *Danaé* fit gonfler temporairement les caisses de la troupe : à la première, on registre une affluence de 687 spectateurs pour un total de 1234 livres de recette. Tempête, pluie d'or, animaux extraordinaires, danses, décorations somptueuses[811] ne suffirent pas pourtant à retenir l'attention du public : avant trois semaines, les recettes baissent de 500 à 100 livres alors que les dettes avaient encore remonté à 2500 livres. N'est-il pas peut-être parce qu'après seulement une semaine de l'ouverture du Théâtre Italien de la Foire Saint-Laurent, le nouveau spectacle de Francisque se produisait devant la loge de Pellegrin ? Le 31 juillet 1721, Le Sage, Fuzelier et D'Orneval firent représenter *La Fausse Foire.* Dans l'avertissement placé en tête de l'édition de la pièce, l'on trouve des détails intéressants sur la dynamique de rivalité et de concurrence entre ces troupes rivales :

> *Comme les Comédiens Italiens s'établirent à la Foire, le secret dépit qu'en eurent les Comédiens Français, fut favorable à la Troupe de Francisque. Ils la laissèrent paisiblement représenter des Pièces en Prose ; mais les Privilégiés ses voisins lui firent interdire par l'Opéra, non-seulement le chant et la danse, mais jusqu'aux machines et les changements de Décoration*[812].

On doit donc supposer que des stratégies d'alliance viennent se profiler qui conditionnent le déroulement de la vie théâtrale pendant cette saison d'été : bien qu'en contrevenant aux interdictions que la troupe officielle de l'Opéra-Comique d'Alard et associés, soutenus par l'Opéra, venait de faire valoir, la troupe de Francisque jouait par tolérance, soutenue par les Comédiens Français dont l'intérêt semble principalement celui de nuire aux Italiens, favorisant indirectement leurs adversaires. Cependant, selon T.-S. Gueullette, Marc-Antoine

[811] « Le concours a été fort grand, et le public a paru s'amuser à ce nouveau spectacle, qui est fort orné et fort brillant » *Mercure,* juin-juillet 1721 / Parfaict-D'Abguerbe, *Dictionnaire des théâtres de Paris*, *op. cit,* t. II, p. 226 sq. « Les décorations en étaient superbes ». Thomas-Simon Gueullette, *Notes et souvenirs sur le Théâtre-Italien au XVIII*[e] *siècle*, *op. cit*., p. 97. « Cette Pièce était ornée d'un Grand Spectacle ; on vanta beaucoup une décoration, qui représentait le Palais de la Fortune » François et Claude Parfaict, *Mémoires pour servir à l'histoire des spectacles de la Foire*, *op. cit*,, t. I, p. 238-239. On rappelle ici que, dans *Le Régiment de la Calotte*, les forains s'étaient moqués de la présomption des Italiens lesquels croyaient que, pour se conformer au goût de la foire, il suffirait de « plaire aux yeux et faire grande dépense » (scène VIII).

[812] *Ibidem.* Ou encore : « Ce qui augmenta encore le bonheur de Francisque, fut le silence des Comédiens Français, qui animez contre les Italiens, par une circonstance, que je dirai ci-après, lui laissèrent paisiblement représenter ces pièces » François et Claude Parfaict *Mémoires*, t. I, p. 231.

Legrand, auteur de la Comédie Français, aurait participé à l'écriture du prologue de *Danaé* « sous le nom de Dominique »[813]. Peut-être avait-il écrit exprès le rôle de Colombine pour Mlle de Lalande[814], qui a été son élève à la Comédie Française et qui venait de faire son début à la Comédie Italienne, comme confirment encore les frères Parfaict[815]. Peu de temps après la représentation de *Danaé*, à l'ouverture du Théâtre Italien de la Foire Saint-Laurent, Legrand écrit quatre autres pièces pour les Italiens[816]. Comme le signale L. Chahine, les pièces de Legrand seul représentent environ 26 % de la recette des mois de juillet à octobre[817]. Cette

[813] « Cette pièce, la première qui parut sur le théâtre que les comédiens avaient fait faire à la Foire Saint-Laurent, était faite, il y a plus de 20 ans, par M. Saint-Yon qui avait travaillé pour le Théâtre Italien du temps de Ghérardi. Il fallut la changer entièrement. Ce furent Lélio et Dominique qui la mirent en état de paraître avec assez de succès. […] Mlle Delalande y débuta dans un nouveau prologue que Legrand, sous le nom de Dominique, fit exprès pour elle », Thomas-Simon Gueullette, *Notes et souvenirs sur le Théâtre-Italien au XVIIIe siècle*, *op. cit*, p. 97. Au contraire, les frères Parfaict, ne mentionnant pas Legrand, donnent Biancolelli comme le seul auteur qui remanie la pièce de Saint-Yon : « L'ouverture de ce Théâtre fur marquée par la première représentation de *Danaé*, pièce en vers en trois Actes & autant de Divertissements, précédée d'un Prologue. M. de Saintyon Auteur de cette Comédie, l'avait composée en 1697 pour les anciens Acteurs Italiens : comme elle ne put paraître alors, le sieur Dominique, entre les mains de qui elle tomba, la retoucha, ajouta des Divertissements et un Prologue et la donna à ses Camarades. Elle fut assez bien reçue », François et Claude Parfaict, *Mémoires pour servir à l'histoire des spectacles de la Foire*, *op. cit*,, t. I, p. 239

[814] Marie-Thérèse de Lalande, née en 1691 à Paris. Après un séjour en province, elle revint à Paris en 1719 et fit son début à la Comédie Française, dans le rôle de Dorine dans *Tartuffe* de Molière, mais sans être reçue sociétaire. Elle débuta à la Comédie Italienne avec plus de succès dans le rôle de Colombine, dans le Prologue, et dans celui de Junon dans la pièce *Danaé*. Elle y est reçue pour les rôles de soubrette et d'amoureuse. D'Origny dit à propos de son début : « La Comédie ne balança point à se l'attacher, persuadée qu'un sujet que Le Grand avait formé, et qui, à l'habitude du théâtre, joignait l'intelligence et la finesse, pouvait lui être d'une grande utilité », Antoine D'Origny, *Annales du Théâtre Italien*, *op. cit.* t. I, 64.

[815] « Je ne puis me dispenser de remarquer le début de la Demoiselle Lalande, qui parut sur le Théâtre le Dimanche 17 août dans le rôle de *Colombine* et de *Junon* de la Comédie de *Danaé*. On avait composé exprès une espèce de petit Prologue pour introduire cette nouvelle Actrice sur la scène ; et la cérémonie de sa réception dans la Troupe se passait sous les yeux des Spectateurs» François et Claude Parfaict, *Mémoires pour servir à l'histoire des spectacles de la Foire*, *op. cit*, t. I, p. 238-239

[816] Il écrivit tout seul *Belphégor,* (24 aout 1721) et *Le Fleuve d'oubli* (12 septembre 1721), et deux autres en société avec Dominique, *Les Amours aquatiques* (22 septembre 1721) et *Les Terres Australes* (23 septembre 1721). Les deux premières remporteront d'ailleurs un franc succès, cependant que les deux dernières « furent reçues assez froidement » [PARFAICT, MFP, t. I, p. 240] : la recette moyenne pour *Belphégor* seul est de 402,50 livres, et pour *Belphégor* avec *Le Fleuve d'oubli* de 302,17 livres (*Belphégor* seul est représenté 14 fois, avec un total de 5 635 livres, et 6 fois avec *Le Fleuve d'oubli* pour un total de 1 813 livres). Notons également que le public est bien loin de rejeter les grandes pièces. Ce sont en effet *Danaé* et *Belphégor*, deux pièces en trois actes, qui remportent le plus de succès.

[817] À titre de comparaison, la recette moyenne entre le 1er juillet et le 31 octobre (prenant donc en compte le succès d'*Arlequin Cartouche* au retour des Italiens à l'Hôtel de Bourgogne) est de 312,01 livres; celle de *Danaé*, 522 livres, et celle de l'ambigu-comique composé du *Fleuve d'oubli*, du *Mai* et des *Terres Australes*, 156,33 livres.

Pièce(s) jouée(s)	nb. repr.	recette moy.	% du total
Danaé	20	522,00	33 %
Belphégor	14	402,50	17 %
Arlequin sauvage	10	243,70	7%
Fleuve d'oubli, Mai, Terres australes	9	156,33	4%
Belphégor, Fleuve d'oubli	6	302,17	5%
Arlequin Cartouche	6	875,33	16 %
autres	41	148,51	18 %

première saison foraine des Italiens est donc très marquée par la collaboration de Legrand, auteur très apprécié du public, avec la troupe de Riccoboni. Comment justifier la participation de l'auteur français aux spectacles de la troupe italienne, considérée à bonne raison comme la concurrente la plus redoutable ? Dans le *Mercure* du mois de septembre 1721, à l'article dédié à la représentation de *Belphégor*, on lit que « l'auteur de cette pièce n'est point nommé »[818], ou encore, à l'occasion du *Fleuve d'oublie*, on lit : « On la [pièce] croit du même Auteur que Belphégor, qui est sans doute d'un caractère ou d'une profession qui ne lui permet pas de se découvrir »[819]. Faut-il donc supposer que Legrand écrivait-t-il *incognito* pour les Italiens ? Quel but poursuivit-il dans cette double carrière ? On sait que Legrand avait déjà travaillé aussi bien pour la Foire, en collaborant avec Fuzelier à l'écriture de la comédie des *Animaux Raisonnables* en 1718, que pour les Italiens, en écrivant avec Biancolelli l'*Œdipe travesti*, première parodie qui paraît à l'Hôtel de Bourgogne la même année. On sait encore, par exemple, que la comédie foraine lui aurait rapporté 600 livres[820], gain considérable si l'on considère qu'une petite pièce jouée à la Comédie Française lui aurait rapporté seulement, en moyenne, 150 livres. Mais bien au delà de la question économique qui pousse l'auteur français à « gérer son œuvre dramatique comme un fond de commerce, trouvant dans l'écriture un substitut avantageux au jeu »[821], il nous semble que la collaboration de Legrand avec les Italiens cache aussi des raisons poétiques : ayant montré son talent et sa prédilection pour le genre de la parodie et du burlesque[822], Legrand pouvait trouver dans la collaboration avec les Italiens un moyen d'expérimenter ce genre de comique qu'il ne pouvait pas exploiter sur le Théâtre Français, comme en témoigne l'épisode de la représentation de *Cartouche ou les voleurs* que Legrand fit représenter le 21 octobre 1721, après son retour à la Comédie Français. Cette « espèce de vaudeville sur un événement nouveau et singulier »[823] provoque un véritable scandale : l'intérêt du grand public fasciné par l'histoire de ce personnage contemporain va de pair avec le dégoût des spectateurs les plus sérieux qui reprochent à Legrand d'avoir mis au théâtre un sujet si lâche et d'avoir

---

Pour plus des détails voir Loïc Chahine, *Deux auteurs français à la Comédie-Italienne : Louis Fuzelier et Marc-Antoine Le Grand*, Mémoire de Master II, Université de Nantes, sous la direction de Françoise Rubellin, 2010, p. 36.

[818] *Le Mercure*, Septembre 1721, p. 140.

[819] *Ibidem*, p. 141

[820] Nicolas Boindin, *Lettres historiques sur tous les spectacles de Paris*, *op. cit,* « Lettre sur la Foire », p. 19-21.

[821] Martial Poirson place Legrand parmi « ces auteurs professionnels de la plume, c'est-à-dire des praticiens permanents de l'écriture dramatique, qui ont fait fortune grâce au produit de la vente de leur théâtre (impression et/ou représentation). S'ils peuvent diversifier un temps leur activité, l'écriture dramatique reste la source principale de leurs revenus et de leur prestige. Le fait qu'ils cherchent la rentabilité financière à court terme peut nuire à la qualité de leur production, mais c'est loin d'être une règle générale, et on voit de nombreux auteurs concilier une haute qualité artistique et un fort retour sur investissement, n'en déplaise à leurs détracteurs, dont le nombre est proportionnel au succès », Martial Poirson, *Spectacle et économie à l'âge classique, op. cit.* p. 236.

[822] Dans ses *Notices sur le théâtre*, le marquis d'Argenson note à propos de *Belphégor* : « L'auteur, comédien français, qui a bien voulu, par infidélité à sa troupe, consacrer sa muse naturellement ordurière au Théâtre Italien, l'auteur, dis-je, était fort propre à cette espèce de travail-là ; il eut surpassé ce qu'il y avait de meilleur dans le Théâtre de *Gherardi*. Cette pièce-ci en a le vrai goût, de l'imagination, du naïf, du naturel sans art, et surtout du gai, ce qu'il faut de régularité et d'irrégularité. Aussi a-t-elle bien réussi », *Notices, éd. cit.*, t. I, p. 210.

[823] C'est la prise du fameux criminel Cartouche, bandit qui avait, pendant quatre ans, terrorisé Paris. Il fut emprisonné le même jour où l'on représentait la pièce de Legrand à la Comédie. Il sera roué vif sur la place de Grève, actuellement place de l'Hôtel-de-Ville, le 28 novembre 1721. Clément Jean-Maire-Bernard et Jacques-Barthélemy de Laporte, *Anecdotes Dramatiques*, *op. cit.*, t. I, p. 178

reproduit sur la scène de la Comédie Française, dévouée au beau langage, l'argot et les chansons d'un chef de bande. Ce qui ne choqua pas du tout, au contraire, les spectateurs des Italiens lorsque Riccoboni fit représenter, un jour avant le Cartouche français, l'*Arlequin Cartouche* à l'Hôtel de Bourgogne, où la troupe était revenue à la fin de la Foire Saint-Laurent. Voici ce qu'écrit Gueullette à propos des deux *Cartouche* :

> Les Comédiens français avaient affiché leur comédie de *Cartouche* de Legrand, pour le mardi, et Lélio les devança d'un jour, ce qui fit tort à la représentation de la comédie de Legrand […] La comédie italienne de *Cartouche* était fort plaisante ; quoique ce ne fut qu'une rapsodie, elle eut beaucoup plus de succès que celle des Français. […] Nombreux sont les contemporains qui trouvèrent malséant qu'on jouât sur scène les malheurs d'un homme qui devait être exécuté bientôt, et Le Grand fut beaucoup critiqué pour avoir porté un sujet aussi indigne sur les planches de la Comédie-Française[824].

Mais, pour Legrand, la curiosité du peuple de Paris suffisait à justifier le choix de mettre en scène cet épisode d'actualité, choix qu'il avait peut-être mûri de la fréquentation assidue de ces théâtres non privilégiés d'où il avait appris l'art des créations impromptues et où la conscience de ce qui plaît au public devait l'emporter sur les aspirations littéraires. Cependant, la participation de Legrand au répertoire des Italiens de la Foire s'acheva par un échec : les deux dernières pièces, *Les Terres australes* et *Les Amours Aquatiques* n'eurent aucun succès. Les Comédiens Italiens, titulaires du bail pour trois ans, loueront à nouveau la loge du chevalier Pellegrin pour la foire Saint-Laurent de 1722 : cette fois-ci, Riccoboni sut s'assureur la collaboration de l'auteur le plus attitré de la Foire, Le Sage.

II.3.1 Le prologue du *Jeune Vieillard* : Le Sage, Fuzelier, et D'Orneval aux Italiens

C'est par *Le Jeune Vieillard* que les Comédiens Italiens ont ouvert leur théâtre du faubourg Saint-Laurent : cette pièce de Le Sage, Fuzelier et d'Orneval[825], avec musique de Mouret, suivie le 8 août de *La Force de l'amour* et de *La Foire des fées*, dans le style de l'ambigu-comique forain, composé par un prologue et deux *piécettes*, est précédée d'un prologue métathéâtral[826], où les auteurs rendaient compte de leur ralliement à la troupe

---

[824] Thomas-Simon Gueullette, *Notes et souvenirs sur le Théâtre-Italien au XVIIIe siècle*, *op. cit.*, p. 98-99.

[825] Antoine d'Origny remarque que la pièce fut écrite par Le Sage et D'Orneval « en société avec Fuzelier », [Annales..., t. I, p. 70]. Au contraire, selon les frères Parfaict, la pièce est attribuée à Le Sage et d'Orneval seuls [MfP, t. II, p. 7], même si plus haut ils donnent aussi Fuzelier comme auteur [MFP, t. II, p. 222, « *Catalogue alphabétique des Opéra Comiques* »]. En effet, elle figure dans la liste des œuvres de Fuzelier du *Dictionnaire de Théâtre de Paris*. Gueullette mentionne la pièce mais ne donne pas le nom de Fuzelier [*Note et Souvenirs*, p. 100]. Elles sont toutes éditées dans le tome V du recueil du *Théâtre de la Foire*, lequel ne donne pas d'attribution pièce par pièce ; un avertissement au début du t. IV indique seulement que les pièces de ces deux tomes « sont de la composition de messieurs Le Sage, Fuzelier et d'Orneval », sans préciser ce qui revient à chacun.

[826] Les frères Parfaict spécifient que la pièce est précédée « d'un petit prologue fait exprès, qui n'a pas été imprimé, mais dont l'Auteur du *Catalogue Alphabétique des Pièces du nouveau Théâtre Italien*, imprimé à Paris chez Briasson en 1732, nous a conservé le plan en peu de mots, tel que le voici : *« Ce Prologue, pour le dire en passant consistait en trois Poètes, qui venaient présenter des Pièces aux Acteurs Italiens, et qui demandaient excuse pour les Epigrammes qu'ils avaient lâchées contre cette Troupe. Lélio, et ses Camarades acceptaient les offres des Auteurs, on les faisait passer sous le Drapeau, et ils étaient embrassez par tous les Comédiens ».* Le Prologue du *Jeune Vieillard* fait parti du « Théâtre inédit de Lesage », Catalogue Soleinne de la Bnf, Français 9314 [p. 78-87]. Le « plan » du prologue que les frères Parfaict mentionnent dans leurs *Mémoires* ne correspond pas parfaitement à ce qu'on lit dans le texte conservé à la Bnf. François et Claude Parfaict, *Mémoires pour servir*

italienne et justifiaient cette collaboration auprès du public. Dans ce prologue, on trouve deux nouveaux personnages qui appartiennent à la famille allégorique des personnifications : Monsieur Vaudeville et Monsieur Parodius qui font leur entrée sur le théâtre qui représente la Salle de la Comédie Italienne (scène 1 et 2), avouant leur volonté de quitter la foire :

> VAUDEVILLE
> Ç'en est fait, m'y voilà déterminé, qu'on ne me parle plus de Danseurs de corde, ni d'Opéra-Comique. Je veux me donner tout entier aux Comédiens Italiens…mais voici, M. Parodius, mon confrère, qui me cherche agissement.
>
> […]
>
> PARODIUS
> Ah ! Que faites vous ici Monsieur Vaudeville ? Vous savez que le forains nous attendent pour (…) avec eux.
>
> VAUDEVILLE
> Ils m'attendent inutilement, mon ami. Je les ai quittés pour jamais.
>
> PARODIUS
> Que me dites-vous ?
>
> VAUDEVILLE
> Je prétends désormais, n'employer ma plume que pour les Italiens.
>
> PARODIUS
> Oh, ciel ! Quel changement ! Vous que j'ai vu si longtemps révolté contre la Comédie Italienne ; vous qui (…) de soutenir toujours le théâtre de la Foire, sous quelque forme qu'il pût paraître, vous l'abandonnez. Que dis-je ? Vous voulez prêter à ses ennemis des armes contre lui !
>
> VAUDEVILLE
> J'étais aveugle alors, mes jeux se sont ouverts.

L'emploi du vaudeville, en tant que technique théâtrale, et de la parodie, en tant que forme dramatique, était constitutif du genre de l'opéra-comique tel que Le Sage et ses collaborateurs l'avaient déterminé et consolidé. Or, on a vu que, depuis 1719, cette espèce de spectacle commence progressivement à entrer dans le répertoire des Italiens : Fuzelier a été le premier des auteurs français à avoir « apporté au Théâtre-Italien les innovations foraines tout comme il avait apporté aux Forains l'héritage italien »[827]. Dans le prologue d'*Hercule filant*, on l'a vu, il avait expliqué et justifié la nécessité pour les Italiens de s'exprimer en vaudeville pour parodier la tragédie lyrique, se préparant d'ici à peu à fournir un véritable manifeste théorique du genre dans son *Discours sur la parodie*[828], placé en tête du recueil des

---

à l'histoire des spectacles de la Foire, *op. cit*,, t. II, p. 222 Le prologue n'est pas imprimé, on en a un exemplaire manuscrit dans le recueil du Théâtre inédit de Le Sage conservé dans le catalogue Soleinne. *Prologue du Jeune Vieillard,* Comédie représentée sur le Théâtre Italien de la Foire le 25 juillet 1722, Manuscrit inédit de Lesage. Code : BnF, *Ms. f. fr. 9314*, pp. 78-87.

[827] Pauline Beaucé, *Parodies d'opéra au siècle des Lumières : évolution d'un genre comique*, *op. cit.* p. 26. Voir aussi le paragraphe I.2.3 du présent travail.

[828] « *Discours à l'occasion d'un discours de M.D.L.M. sur la parodie* » in *Les Parodies du nouveau Théâtre-*

Parodies du nouveau Théâtre-Italien publiés en 1731. D'un coté, en revendiquant la paternité et en dénonçant l'usurpation, de l'autre côté, en profitant de l'absence des forains dont l'activité se déroulait de façon discontinue à cause des multiples interdictions, les Italiens s'étaient progressivement emparé des formes du spectacle forain ; à cette époque-là, ils deviendront la première troupe parisienne pour ce qui concerne la représentation des parodies. C'est proprement le passage du genre de spectacle des théâtres de la Foire au Théâtre Italien, que Le Sage, Fuzelier et d'Orneval cherchent à thématiser dans le prologue du *Jeune Vieillard* : ces deux figures allégoriques déclarent-elles ouvertement la victoire définitive des Italiens ? Mais comment faire pour justifier face au public cette trahison, soit le choix des trois auteurs les plus célèbres de la foire de se rendre à l'ennemi ?

En effet, on avait laissé le trio quelques mois auparavant enflammer la querelle contre les Italiens sur la scène du théâtre de Francisque, et on peut donc croire que le public devait fort s'étonner de les retrouver auprès de la troupe de Riccoboni. Mais une fois encore les circonstances changent très vite : au commencement de l'année 1722, le privilège de l'Opéra-Comique a été supprimé, l'Opéra se refusant de le renouveler ; Le Sage, Fuzelier et d'Orneval se virent donc condamnés de nouveau au silence. Ce fut alors que, pour escamoter les difficultés, Fuzelier mûrit l'idée d'un théâtre de marionnettes en bois. On lit dans son manuscrit :

> Le privilège de l'Opéra-Comique fut encore supprimé à la sollicitation des comédiens français et pour éluder les ordres de M. Le Régent que je savais n'avoir accordé cette suppression qu'aux instances redoublées d'un seigneur qui protégeait le fameux Baron rentré depuis peu à la Comédie Française. J'imaginais, pour la foire Saint-Germain 1722, le projet des Marionnettes étrangères et avec ces acteurs de bois on fit tomber Francisque qui jouait à la muette[829] dans le même préau et les Comédiens Italiens qui donnèrent en concurrence de *Pierrot Romulus* une autre parodie sur la même tragédie [830].

Avec Le Sage et D'Orneval, Fuzelier fit représenter le 3 février 1722 au Théâtre de Marionnettes de Laplace et Dolet[831] trois pièces, *L'Ombre du cocher poète* (prologue), *Le Rémouleur d'Amour*, et *Pierrot Romulus, ou le Ravisseur poli*. Dans l'édition du Théâtre de la Foire, on lit :

Italien, *ou Recueil des parodies représentées sur le Théâtre de l'Hôtel de Bourgogne, par les Comédiens Italiens Ordinaires du Roy. Avec les airs gravés. Nouvelle Edition, revue, corrigée & augmentée de plusieurs Parodies*, publiés d'abord en 1731, puis en 1738, à Paris, chez Briasson.

[829] Il faut spécifier que contrairement à ce qu'indique Fuzelier dans le Manuscrit, Francisque ne jouait pas à la muette mais en monologues : c'est à la suite de la défection du « trio » que Piron débuta à la Foire, avec *Arlequin Deucalion*.

[830] Fuzelier, Manuscrit « Opéra-comique », conservé à la Bibliothèque-Musée de l'Opéra de Paris, fonds Favart, Carton I, C,6, p. 11. La pièce foraine fut suivie de très près chez les Italiens par *Arlequin Romulus* (18 février 1722). À ce propos, on remarque une annotation très intéressante : « Il semble que le théâtre italien s'est désormais réapproprié le masque d'Arlequin. Les auteurs de la Foire n'utiliseront quasiment plus, après 1721, Arlequin dans les titres de leurs pièces », Françoise Rubellin « Lesage Parodiste », dans *Lesage, écrivain*, éd. J. Wagner, Amsterdam, Rodopi, 1997, p. 95-123 [p. 101].

[831] « En 1722, (pendant la Foire Saint-Germain) Dolet et Delaplace servaient tous les deux de prête-noms à Lesage, Fuzelier et D'Orneval, sous les ordres desquels ils dirigent le jeu des Marionnettes étrangères » Émile Campardon, *Les Spectacles de la foire*, *op. cit.*, t. I, p. 232

> Les Auteurs de l'Opéra-Comique, voyant encore une fois leur Spectacle fermé, plus animez par la vengeance que par un esprit d'intérêt, s'avisèrent d'acheter une douzaine de Marionnettes, et de louer une Loge, où, comme des Assiégés dans leurs derniers retranchements, ils rendirent encore leurs armes redoutables. Leurs Ennemis poussez d'une nouvelle fureur, firent de nouveaux efforts contre Polichinelle chantant ; mais ils n'en sortirent pas à leur honneur[832].

Les membres du « trio », qui travaillaient auparavant pour Francisque et même s'étaient engagés auprès de lui, vite l'abandonnent. Par ailleurs, ils constituent une nouvelle troupe et s'ingénient à faire tomber Francisque et les Italiens, pour qui, peu de temps après, ils deviennent fournisseurs décidant donc de revoir leurs idées. Plusieurs points méritent d'être remarqués. D'abord, il est notable que, indépendamment des frontières entre les théâtres, des jeux d'appartenance et des conditions de représentation, la *vis polemica*, avec son langage de *guérilla* et ses tactiques de sabotage, ne cesse point d'être la *ratio* de cette écriture à mi-chemin entre des stratégies de commercialisation et de véritables politiques de légitimation. Comme le remarque Loïc Chanine[833], cela nous semble indiquer préalablement la solidité de l'association entre Fuzelier, Le Sage et d'Orneval, association qui, d'une parte se fortifie quelles que soient les pressions institutionnelles ou les groupes à soutenir, de l'autre, du fait de cette attitude volatile qui pousse les auteurs à changer souvent de destinateur, contribue de façon nette à une exacerbation de la concurrence et au glissement de l'équilibre institutionnel. Il faut aussi remarquer que, en raison de cette mobilité et afin de garder une certaine crédibilité face au public, les auteurs se voient toujours contraints à justifier leurs choix, à contextualiser les enjeux polémiques ou idéologiques qui les soutiennent, à désavouer leurs expériences précédentes ou même encore à les répudier, en raison de quoi on voit proliférer dans cette dramaturgie le genre des prologues dramatiques avec une fonction de « *média(tisa)tion* », c'est-à-dire des espaces de jeu « où s'élaborent des stratégies rhétoriques et publicitaires […] qui ont pour effet d'*encadrer* la représentation dramatique qu'il *[le prologue]* introduit (d'en délimiter les contours) et de *cadrer* sa réception (d'orienter le regard qui sera porté sur elle) »[834].

C'est le cas du prologue du *Jeune Vieillard* qui entre de bon gré dans cette catégorie. On a déjà vu Monsieur Vaudeville avouer son aveuglement et dénoncer à son interlocuteur un manque de discernement pour avoir à maintes reprises donné sa plume à la Foire. Plus avant, Monsieur Parodius essaye d'investiguer les raisons qui ont poussé son confrère Vaudeville à faire cet acte de révolte. Voici les répliques :

> PARODIUS
>
> He ! Quelle raison avez-vous de prendre ce parti dans le temps même qu'avec des acteurs de bois vous attirez la Cour à la ville ?
>
> VAUDEVILLE

[832] Alain-René Le Sage et Jacques-Philippe d' D'Orneval, *Le Théâtre de la foire, ou l'opéra comique, op. cit.,* « Avertissement » à *L'Ombre du cocher poète,* t. V, p. 47.

[833] Pour plus des détails voir Loïc Chanine, *Louis Fuzelier, le théâtre et la pratique du vaudeville : établissement et jalons d'analyse d'un corpus,* Thèse de Doctorat, U.F.R. Lettres et langage, Université de Nantes, soutenue le 20 octobre 2014 sous la direction de Françoise Rubellin.

[834] Jeanne Marie Hostiou, « La vogue du prologue dramatique, un genre médian (1680-1760) », dans *La médiatisation du littéraire dans l'Europe des XVIIe et XVIIIe siècles,* Études réunis et éditées par Florence Boulerie, Centre de Recherches sur l'Europe Classique (*XVIIe et XVIIIe siècles*, Narr : Verlag, 2013, p. 65

> Oh ! Mon cher Parodius, ce donc enfin au préjugé ; et ne nous faisons plus honneur de briller sur une scène où les plus grands succès ne sauvent point un auteur du mépris.

Même si avec le Jeu des Marionnettes Étrangères les auteurs eurent beaucoup de succès parmi les amateurs des théâtres et même s'ils avaient eu le mérite d'avoir attiré « la Cour à la ville » – on sait par exemple que Monsieur le Duc d'Orléans Régent, frappé par la curiosité qui s'était répandue autour de la représentation du *Pierrot Romulus*, « voulut le voir, et le fit représenter à deux heures après minuit »[835] au Théâtre du Palais Royal –, de même ils ne furent pas épargnés des critiques, des invectives, des satires, en un mot du « préjugé », du « mépris » – comme le rappelle Monsieur Vaudeville – qui accable ceux auteurs qui dédaignent le style haut et qui « ont abandonné Gille pour le Polichinelle » [836]. On peut donc envisager une première justification des auteurs qui admettent avoir voulu abandonner les acteurs de bois pour se sauver du mépris, voire conquérir des honneurs, et se voir reconnaître le prestige d'auteur dramatique, car la Foire est un spectacle dont les auteurs ont la réputation d'être « en souffrance », comme Parodius le dit ailleurs, en ajoutant: « Lorsqu'en bonne compagnie, quelqu'un vous (fait connaître) pour un auteur dramatique, et qu'on vous demande à quel théâtre vous donnez vos pièces, avouez que la question vous embarrasse »[837]. La référence aux circonstances réelles de la représentation ne sert pas seulement à "encadrer" la pièce dans le contexte théâtral qui marque son origine – c'est dans cette perspective que le Théâtre Italien demeure une sorte de refuge où les auteurs pouvaient écrire en pleine liberté et à l'abri des interdictions qui provenaient surtout de la Comédie Française, et finalement gagner la bonne renommée qu'ils n'auraient jamais acquise en écrivant pour des marionnettes – mais aussi à "cadrer" ou orienter le jugement du spectateur qui se trouve impliqué dans cette dynamique d'adhésion et de dénégation, d'assentiment et de rejet, avec toute connotation affective qui peut y être associée. Le spectateur se trouve donc partagés entre des pensées qui donnent un statut de privilège à cette dénégation – les mots « révolté » « ennemies » véhiculent le sens d'une transgression arbitraire – et des pensées qui, au contraire, la traitent comme une condamne. Pour résoudre ce dilemme, Monsieur Vaudeville n'a qu'à déployer de façon limpide ses arguments :

VAUDEVILLE

---

[835] Émile Campardon, *Les Spectacles de la foire*, *op. cit.* t. II, p. 71 ; François et Claude Parfaict, *Mémoires pour servir à l'histoire des spectacles de la Foire*, *op. cit*, t, II, p. 6

[836] Je tire cette expression d'un couplet que Marc-Antoine Legrand avait composé. Piqué des traits répandus contre lui dans le *Pierrot Romulus*, il écrit les vers suivants sur l'Air « *La Beauté, la Rareté, la Curiosité* » (publiés par François et Claude Parfaict, *Mémoires pour servir à l'histoire des spectacles de la Foire*, *op. cit*, t, II, p. 6) :

> Le Sage et Fuzelier dédaignant du haut style
> La Beauté,
> Pour le polichinelle ont abandonné Gille,
> La Rareté,
> Il ne leur manque plus qu'à crier par la Ville
> La Curiosité

[837] Dans un poème de 1723 dédié à Francisque, entrepreneur de l'Opéra, Piron songe à abandonner « [sa] verve à la Muse Foraine / Plus lente à [le] conduire au chemin de l'honneur, / Mais plus prompte à payer du moins le voyager », dans *Piron. Complément de ses œuvres inédites,* Paris, Sartorius, 1866, p. 278,

D'ailleurs, toujours troublé, toujours inquiété, chantera-t-on ? Parlera-t-on ? Aurons-nous les Italiens à combattre ? Seront-nous payés ? Quel tourment !

Une fois le raisonnement censé les absoudre étalé, il ne reste à ces deux personnages que s'adapter au nouveau habit et changer de casaque. À la scène VI, on assiste à un véritable rite de passage par une espèce de cérémonie burlesque d'initiation où Arlequin, le masque italien qui se joint finalement aux duo, dans le rôle du maître de la cérémonie, sanctionne le changement de statut des deux protagonistes non sans l'avoir soumis à des épreuves qui consacrent leur conformité. Ce qui fait figure de bouc émissaire est le fantoche de Polichinelle, un simulacre du Polichinelle « vivant » des Marionnettes étrangères qui est désormais réduit à sa véritable nature inanimée :

ARLEQUIN

Vous avez quitté les danseurs de corde.

PARODIUS

C'en est fait.

ARLEQUIN, *tenant un Polichinelle*

Et questo.

VAUDEVILLE

Nous avons (…) toute cela au Diable.

ARLEQUIN

Il faut le prouver. (*Il met la marionnette à terre*)

Il faut donc abandonner Polichinelle. Et en effet, dans la première période de leur activité foraine, Le Sage et ses collaborateurs avaient toujours démontré, dans le but d'anoblir le genre forain, une certaine prédilection et le plus grand intérêt envers Arlequin, ce qui impliquait d'évincer Polichinelle des tréteaux de la foire. Comme l'écrit Claudio Vinti :

> Le sue origini di maschera grossolana e licenziosa, se per un verso tengono Polichinelle lontano dagli spettacoli più « regolari », per l'atro ne fanno l'interprete privilegiato della quotidianità e della trasgressione a teatro[838].

Ce n'est par hasard qu'on trouve donc Polichinelle dans les pièces les plus polémiques, comme c'est le cas de la *Querelle des Théâtres*, où ce masque difforme vient secourir les forains à l'heure des interdictions ; mais comme une sorte de repoussoir, par son caractère contestataire, par la violence de son comique outré, obscène et transgressif, Polichinelle démontre que les licences qui lui sont permises restent toujours un élément dangereux et incontrôlable qu'il faut absolument réprimer. Dans la scène V, Lélio arrive afin de désinfecter les deux aspirants auteurs des saletés foraines au moyen d'une « fumigation des

[838] Nous traduisons: « Ses origines de masque grossier et licencieux, si d'une part tiennent Polichinelle loin des spectacles les plus « réguliers », de l'autre en font l'interprète privilégié de la quotidienneté et de la transgression au théâtre », Claudio Vinti, *Alla Foire et dintorni: saggi di drammaturgia foraine*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1989, p. 43.

meilleurs parfums d'Italie ». À la scène suivante, Arlequin répète cette cérémonie de purification :

> ARLEQUIN, les parfumant
> Les parfums, chassons l'air corrompu que vous avez pris chez les danseurs de corde.
>
> VAUDEVILLE
> Nous allons devenir bien pures, mon ami.
>
> ARLEQUIN
> Vous serez désormais en bonne (…) partout ; qu'on porte la tabac des (...).
>
> PARODIUS
> Qu'est-ce que c'est ? que la tabac des (…) ?
>
> SCAPIN
> C'est un tabac miraculeux, qui fait à la fois deux effets surprenants : il expulse du cerveau les pensées triviales, insipides, graveleuses ; et il inspire en même temps des idées agréables, un noble badinage, un vrai comique italien.

Le prologue du *Jeune Vieillard* thématise en effet cette différence entre les deux genres de comique et tente de démontrer une spécificité foraine (bas comique) différente de l'italienne (comique plus spirituel). On voit à travers l'exemple de ce prologue comment le mythe des théâtres forains grossiers, opposés à une Comédie-Italienne, plus fine, se met en place. On pourrait donc affirmer que, quoique il s'agisse, comme on l'avait vu, des mêmes auteurs, et que parfois l'on confie aux mêmes acteurs le soin d'interpréter les rôles (Dominique, Paghetti, Romagnesi qui étaient acteurs à la Foire passent au Théâtre Italien), cette différence dans le style et dans l'écriture demeure inchangée : c'est un écart qui tient évidemment à l'identité esthétique de chaque institution théâtrale dont le public même était fort conscient.

Mais Le Sage et D'Orneval ne restent pas longtemps aux Italiens ; ils n'écrivent pas de pièces pour la Foire Saint-Laurent de 1723. L'été suivant, en conflit ouvert avec l'entrepreneur Honoré, détenteur du privilège de l'Opéra-Comique qui avait réinvesti la loge de Pellegrin, ils doivent se résigner à donner des pièces en écriteaux, pour la troupe de Dolet et Laplace. Peut-être que la froideur avec laquelle le public avait accueilli la pièce pousse les auteurs à abandonner la collaboration avec les Italiens[839]. Même les frères Parfaict, en rapportant le jugement sur la pièce, ne cachent pas une certaine complaisance en témoignant cet échec :

[839] La pièce eut seulement 13 représentations et elle ne fut jamais reprise dans le répertoire. Voici les détails sur les séances qu'on tire des Registres du Théâtre Italien publiés par Brenner : 25 juillet : Recettes 1,079 – Spectateurs 605 ; 26 juillet : R. 280 – S. 184 ; 27 juillet : R. 384 – S. 185 ; 28 juillet : R. 321 – S. 178 ; 29 juillet : R. 320 – S. 163 ; 30 juillet : R. 353 – S. 200 ; 31 juillet : R. 327 – S. 181 ; 2 août : R. 388 – S. 255 ; 3 août : R. 365 – S. 188 ; 4 août : R. 291 – S. 148 ; 5 août : R. 282 – S. 150 ; 6 août : R. 193 – S. 104 ; 7 août : R. 75 – S. 38. Dans le *Mercure* du mois d' août 1722 on lit que « Monsieur le Duc d'Orléans honora cette pièce de sa présence le 31 du mois de juillet ». Ils ajoutent que les Italiens fermèrent leur théâtre de la Foire Saint-Laurent le 1er août pour aller représenter une pièce italienne en trois actes, *La Fille Obéissante*, au Théâtre du Palais Royal par ordre de Madame, mère du Régent. *Mercure*, août 1722, p. 156.

> Heureusement pour le Spectacle de l'Opéra-Comique, qui ressuscita deux ans après, la Comédie du *Jeune Vieillard* ne fut point goûtée. Si elle eut été reçue favorablement, les Auteurs auraient, peut-être, continué de travailler pour ce Théâtre ; et celui de la Foire aurait perdu nombre de jolies Pièces qu'ils ont données depuis[840].

Ce contexte peu favorable peut donc expliquer la décision des deux auteurs de quitter le théâtre italien de la Foire. Il faudra attendre avril 1725 pour les revoir au service des Italiens, cette fois non plus à la Foire mais à l'Hôtel de Bourgogne.

Cependant, ce n'était pas seulement la pièce du *Jeune Vieillard*, c'était la saison entière des Italiens à la Foire Saint-Laurent 1722 qui n'avait pas procuré grand profit. En général, ils eurent moins de monde que l'année précédente malgré tous les efforts soutenus pour la création d'un répertoire riche en expérimentations : avec *Polyphème, ou le Cyclope d'Euripide*, canevas de Riccoboni traduit par Legrand, représenté pour la première fois le 31 août 1722, ils s'essaieront à une pièce en cinq actes, proche de la tragédie en musique ; avec *Le Fleuve Scamandre* (2 septembre 1723) de Fuzelier, ils donneront une pièce en prose et vaudevilles de forme opéra-comique, forme qu'ils n'emploient habituellement que pour les parodies d'opéra. Les autres pièces représentées par Les Italiens pendant cette Foire sont : *Les Noces de Gamache* et *Le Vieux Monde, ou Arlequin somnambule* par Fuzelier, le 16 septembre 1722 et *Le triomphe de la folie* par Biancolelli et Legrand, le 26 septembre 1722, parodie critique de la pièce que l'abbé Pellegrin fit représenter sur le Théâtre Français en septembre de la même année, intitulée *Le Nouveau Monde,* sur laquelle je m'attarderai plus tard. Il suffit pour l'instant de remarquer que l'association de Biancolelli et Legrand se renouvèlera pour la Foire Saint-Laurent suivante.

II.3.2 *La Dispute de Melpomène et de Thalie* de Biancolelli et Legrand : deux auteurs français au service des Italiens de la Foire

Au mois de juillet 1723, les Comédiens Italiens revinrent à la Foire Saint-Laurent. Les frères Parfaict écrivent :

> Le peu de recette que les Comédiens Italiens avoient fait à la Foire St-Laurent de l'année précédente, ne les empêcha pas de revenir à celle-ci consommer le bail de la loge, qu'ils avoient passé pour trois années avec le Chevalier Pellegrin[841]

Ils ouvrirent donc ce Théâtre dès le 24 juillet par la première représentation d'*Agnès de Chaillot* célèbre parodie d'*Inès de Castro*[842] de la Motte, écrite par Dominique et Legrand avec musique de Mouret. On ne s'attarde pas sur le succès et les mérites d'*Agnès* : la pièce ne quitta pas l'affiche de tout l'été, fit monter la recette jusqu'à près de trois mille livres[843] et

---

[840] François et Claude Parfaict, *Mémoires pour servir à l'histoire des spectacles de la Foire*, *op. cit.* t. II, p. 222

[841] *Ibidem*, 15

[842] *Agnès de Chaillot* fut accompagné d'une autre pièce composée par les mêmes auteurs, intitulée le *Bois de Boulogne*.

[843] La pièce fut jouée 38 fois de suite avec une recette moyenne de 2000 livres. La recette de 1031 livres pendant la première représentation monte à 1895 livres pour la deuxième jusqu'à atteindre le maximum de 2914 livres le 2 août. Elle reste néanmoins la parodie la plus jouée dans la première moitié du dix-huitième siècle avec 125 représentations connues, dont 65 consécutives. D'après H. Lagrave, *Agnès* arrive en troisième position des pièces en un acte les plus jouées, après *Arlequin hulla* de Dominique, Romagnesi et Riccoboni, et *La Sylphide* de

fut certainement la pièce la plus applaudie à la Comédie Italienne sous la direction de Louis Riccoboni. Ce qu'il faut retenir de ce succès éclatant c'est qu'il ouvre le long débat théorique autour de la question de la parodie. Cette querelle, qui avait opposé notamment deux hommes, La Motte et Fuzelier, dont l'animosité remonte au moins à l'année 1719, date à laquelle Fuzelier et Legrand avaient connu le succès avec *Momus fabuliste*, qui prenait pour cible les *Fables* de La Motte, et dont on a amplement parlé ailleurs, éclate à l'occasion de la parodie d'*Inès*. Après la publication d'*Inès de Castro*[844], avec une préface de l'auteur qui réagit brièvement à la parodie de Legrand et Biancolelli, les auteurs d'*Agnès* répondent à leur tour : ils ajoutent à la trentième représentation d'*Agnès*, le 23 août 1723, un prologue allégorique intitulé *La Dispute de Melpomène et de Thalie*[845].

La scène s'ouvre sur le Monte Parnasse ; on voit Melpomène seule, d'un air boudeur, se plaindre des licences que la « folle » Thalie se donne de parodier ses meilleures tragédies :

> Thalie ose insulter à la grandeur romaine
> Et de mes vers pompeux changeant sa majesté
> Cette folle avilit toute ma dignité.

Au nom du « cothurne outragé », la Muse tragique demande une juste vengeance, quand Thalie, d'un air riant, fait son entrée (scène II). Elle sait bien la raison du « chagrin » de sa sœur et n'hésite pas à lancer sa provocation :

> C'est *Agnès de Chaillot*, avouez-le ma sœur,
> Qui vous rend aujourd'hui de si mauvaise humeur.

Choquée d'une telle témérité, Melpomène répond :

> MELPOMENE
> Malheureuse, quel nom est sorti de ta bouche ?
>
> THALIE
> Vous me faites trembler par ce regard farouche,
> Modérez si vous plaît cet éclatant courroux,
> D'où vient cette fureur ? de quoi vous plaignez-vous ?
>
> MELPOMENE
> D'une témérité qui n'eût jamais d'égale,
> Quoi ! dans ma propre sœur je trouve une rivale.
> Sans respect pour mon rang, sans égard pour mes droits
> Vous osez travestir les héros et les rois.
>
> THALIE

Dominique et Romagnesi, dans *Le Théâtre et le public à Paris*, *op. cit.*, p. 586 et 602.

[844] Fait à Paris, chez G. Dupuis et F. Flahault, 1723

[845] La pièce n'est pas imprimée. Il existe une version manuscrite conservé dans le Catalogue Soleinne, code : *Bnf, Ms.f.fr. 9331* « *Théâtre inédit de Biancolelli* », pp. 283-295. Il y en a une autre exemplaire conservé au Département de la Musique, code : Th b 2271. Le manuscrit du Catalogue Soleinne signale la distribution des rôles : Mario, dans le rôle d'Apollon; Mlle Lalande, dans le rôle de Melpomène, Mlle Silvia, dans le rôle de Thalie et Mlle Flaminia dans le rôle d'Inès.

Quoi ! cette liberté m'arrache votre estime ?
À votre avis, ma sœur, j'ai donc fait un grand crime ?
Ma fois, vous avez tort, le Public m'applaudit,
En vous parodiant je vous met en crédit.
Ce n'est qu'au grand succès de quelque tragédie
Que je fais succéder la fine parodie.
Et comme l'on vous voit rarement réussir,
Le Parterre est souvent privé de ce plaisir.

Thalie réclame avec vigueur les « droits anciens » que de tous temps sont accordés aux comédiens de parodier les héros les plus célèbres. D'ailleurs, même La Motte dans la première préface d'*Inès* s'était convaincu, exhibant une certaine vanité, d'avoir reçu le « même honneur que Scarron a fait à Virgile ; on m'a travesti », comme il l'écrit[846]. Mais la position de La Motte à l'égard de la parodie n'était pas vraiment si conciliante. À cette date, il réagit à *Agnès* de façon vague et ambiguë ; il avait admis d'avoir ri lui-même à cette « mascarade » mais en même temps, souhaitant de la faire passer sous silence, il traita la parodie comme un ouvrage qui pouvait se contenter d'être « plaisant », alors qu'un « critique sérieux est obligé d'avoir raison »[847]. Peut-être que le succès éclatant que la parodie avait eu auprès du public avait refroidi son ardeur de censeur, car La Motte avait réservé un tout autre sort à la parodie foraine de *Romulus*, qu'il fit interdire durant la représentation de sa pièce à la Comédie Francaise[848]. Par le prologue du *Jeune Vieillard*, Biancolelli et Legrand, les mêmes auteurs d'*Agnès*, essayent de donner un fondement théorique et esthétique au genre de la parodie bien avant que Fuzelier et Riccoboni aient formulé leurs apologies[849]. Ce petit prologue contient donc en germe tous les arguments qui formeront la base d'une véritable théorie du genre. Il vaut donc la peine d'analyser la réponse de Thalie à la lumière de ce projet de formalisation du langage dramatique de la parodie : « En vous parodiant je vous mets en crédit » dit la Muse comique, car pour qu'on fasse une parodie il faut que la pièce parodiée « en soit susceptible », en d'autres termes qu'elle réussisse auprès du public. Dans un article récent portant sur la parodie en général, Paul Aron explique assez bien cette étroite dépendance de la parodie par rapport à son texte-cible :

[846] Préface d'*Inès, op. cit.* p. 7.
[847] *Ibidem*
[848] Dans ses *Paradoxes littéraires au sujet de la tragédie d'Inès de Castro*, petit pamphlet contre La Motte de Pierre-François Guyot Desfontaines nous informe que La Motte avait essayé, sans aucun résultat, d'interdire la parodie d'Agnès. Il écrit: « M. D. L. M. [Monsieur de La Motte] se croit déjà un autre Virgile. Il tire vanité de la Comédie d'*Agnès de Chaillot*, que ses efforts n'ont pu empêcher d'être représentée, et qui est une Parodie excellente dans le goût du Théâtre Italien », (Paris, chez Pissot, 1723, p. 32)
[849] Ce sera dans les années trente que Fuzelier et Riccoboni décident de publier leurs discours théoriques pour défendre le bien-fondé du genre parodique durement attaqué par La Motte dans son « *Troisième discours à l'occasion de la tragédie d'Inès* », publié en 1730. L'année suivante, Fuzelier insère son « *Discours à l'occasion d'un discours de M. D. L. M sur les parodies* » dans le premier volume de la publication, chez Briasson, d'un recueil de parodies, lequel marque fortement l'institution du genre (*Les Parodies du nouveau théâtre italien*, ensemble de volumes réédité en 1738). Enfin, en 1736, Louis Riccoboni publie ses « Observations sur la parodie » dans les *Observations sur la comédie et sur le génie de Molière*.

> Il faut insister sur l'ambivalence de la parodie. Parce qu'elle présuppose une connaissance et une reconnaissance des modèles initiaux, la parodie peut contribuer, au près d'un public averti, à valoriser ce dont elle s'inspire[850].

« Le Parodiste n'est que l'écho du Parterre », écrira Fuzelier de façon plus tranchante ; c'est « du Parterre lui-même qu'il emprunte de quoi le divertir ; il ne fait que donner une forme théâtrale aux observations générales qu'il a entendues »[851].

C'est encore Thalie qui donne plus tard une démonstration de la manière dont il faut parodier. Melpomène essaie vainement de la faire taire et s'appelle enfin au jugement d'Apollon, dans le ton des héroïnes tragiques :

MELPOMENE

Ah ! C'est trop insulter à ma vive douleur,
J'ai peine à retenir une juste fureur.
Mais j'ai lieu d'espérer que, sensible à mes larmes,
Phébus rendra justice au pouvoir de mes charmes.
Mes yeux noyés de pleurs, mes sanglots, mes soupirs,
Attendriront son âme au gré de mes désirs ;
Embrassant ma défense, vos desseins contraires
Par un sévère arrêt ce Dieu vous fera taire.

Mais la Muse badine ne semble point s'effrayer, et en contrefaisant le ton pathétique de sa sœur elle en fait sortir le ridicule :

THALIE, *déclamant*

Ah ! De me l'annoncer ne prenez pas le soin,
Je ne sais pas prévoir les malheurs de si loin,
Eh bien, qu'en dites-vous, Madame Iphigénie,
Je prends, quand il me plaît, le ton de tragédie.
Je réussis assez, ne vous en fâchez pas,
Vous comptez un peu trop sur vos faibles appas.

Elle continue :

Oh, je n'en doute pas, vous avez du service,
Mais moi j'ai des talents, qu'on doit partout vanter.
À mon air enjoué l'on ne peut résister
On se livre aisément au plaisir que j'inspire.
Vous, vous pleurez toujours, moi je n'aime qu'à rire,
Et malgré vos beaux vers je ne changerais pas
Mes jeux divertissants contre tous vos hélas !

Thalie, en réprimandant sa sœur du fait qu'elle compte un peu trop sur ses « faibles appas », sur ses « beaux vers » et sur ses « hélas », suggère l'idée que, pour faire un bonne parodie, il ne faut pas seulement imiter les traits du style, travestir la forme en la dégradant, mais qu'il

[850] Paul Aron, article « Parodie », dans *Le Dictionnaire du littéraire* » sous la direction de Paul Aron, Denis Saint-Jacques et Alain Viala, PUF, 2004, 2nde édition revue et augmentée (1er éd. 2002)
[851] Louis Fuzelier, « *Discours à l'occasion d'un discours de M. D. L. M sur les parodies* », *op. cit.* p. 8.

faut surtout s'appuyer sur les défauts du modèle tragique pour le critiquer, voire le corriger. Cette idée sera développée et formalisée plus tard par Fuzelier et Riccoboni :

> On ne soupçonne pas M.D.L.M. de prétendre que c'est tourner *la vertu en ridicule*, que de critiquer un personnage tragique qui se contente de débiter les sentiments les plus nobles sans les pratiquer : on sait que les Héros de Théâtre y étalent souvent de beaux traits de morale Philosophique ; mais ce ne sont pas ces traits que l'on fronde dans les Parodies ; ces sont les écarts, quelquefois absurdes, de ces héros sermoneurs [sic] de qui les actions démentent grossièrement les paroles, ou plutôt le manque de justesse des Auteurs qui les font agir peu conformément, tantôt à la nature, tantôt à l'art, et très souvent à la raison[852].

C'est exactement cette attitude de « sermonneur », cette propension au verbiage pathétique qui fait qu'Inès soit susceptible d'être parodiée, comme il arrive aux scènes suivantes de la *Dispute*. Dès qu'il est invoqué, Apollon fait son entrée sur scène ; il apprend aux Muses qu'il faut attendre que les deux troupes, la française et l'italienne, se rendent en audience au Parnasse. Il prétend entendre leurs plaidoiries avant de prononcer son dernier jugement. Les deux troupes arrivent (scène V) : l'on voit Inès de Castro, à la tête des Comédiens Français, puis Arlequin et Trivelin, à la tête des comédiens Italiens, suivis d'autres personnages qui représentent les deux troupes. Apollon assis dans son tribunal, les deux Muses à côté de lui, se prépare à écouter les harangues des représentants des deux troupes. C'est Inès, s'abandonnant au désespoir, qui parle d'abord :

> Vous voyez devant vous la malheureuse Inès
> Que l'on ne connaît plus que sous le nom d'Agnès
> A l'éclat de mon rang, quelle injure éclatante !

« Sans amis, sans secours, en proie à la critique », Inès implore Apollon de punir les ennemis qui l'oppriment mais ses doléances sont interrompues à plusieurs reprises par un Arlequin moqueur :

> INES
> Soyez Grand Apollon, sensible à ma tristesse
> Ah ! Si pour vous toucher mes pleurs sont superflus
> Les auteurs désormais pour moi n'écriront plus,
> De l'Empire romain embrassez la défense
> En nous injuriant c'est vous que l'on offense.
>
> ARLEQUIN
> Je ne puis exprimer tout ce que je ressens,
> La déclamation a des charmes puissants ;
> *(Arlequin la contrefait)*
> *De l'Empire romain embrassez la défense*
> *En nous injuriant c'est vous que l'on offense.*
> Si j'étais votre juge Inès, en vérité,
> Vous me feriez bientôt perdre ma gravité.
>
> INES

[852] Louis Fuzelier, « *Discours à l'occasion d'un discours de M. D. L. M sur les parodies* », *op. cit.* p. 7

Lorsqu'on outrage ainsi la noble tragédie
Cette témérité serai-elle impunie ?

ARLEQUIN

Voyez le Grand malheur et la belle raison
Quoi donc n'a pas mis Inès en mirliton ;
L'avez vous empêché, Madame la pleureuse.

Arlequin ne peut se soustraire aux « charmes puissants » de la déclamation ; leur pouvoir hypnotique est tel qu'il est presque forcé à le répéter. Cet effet de cantilène, que la déclamation tragique produit, fait de l'acteur un automate ; il agit comme un enfant, dressé par un pédant, qui récite par cœur sa comptine[853] et qui dispose d'une partition gestuelle fixe. Inès, qui ne peut que faire son propre rôle, de façon semblable à beaucoup d'autres « Mesdames les pleureuses », doit céder face à la capacité d'Arlequin de se dédoubler, de s'aliéner à travers l'art de contrefaire. Puisque l'uniformité du ton et du style qu'Inès porte en elle-même relève d'une faiblesse irréparable, étant susceptible d'être aisément reproduite, elle devient ici matière malléable pour la critique et donne à Arlequin l'occasion de la contrefaire. C'est en cela notamment que réside l'intention des auteurs, c'est-à-dire dans le fait de préciser l'idée d'une mission de critique dramatique à confier à la parodie en tant que genre :

> Il ne suffit pas d'avoir travesti une action tragique et d'avoir tourné en ridicule les pensées et les expressions d'un original, il faut encore, si on veut donner à la parodie la perfection qui lui convient et qu'exige tout espèce de comédie, instruire et corriger le spectateur […] en présentant une critique fine et délicate des principales fautes de l'ouvrage parodié[854]

C'est à Trivelin que les auteurs confient le soin d'exposer leur défense du droit d'user de la parodie. Il vaut la peine d'analyser dans les détails ce petit morceau-manifeste :

TRIVELIN

Contre nous quel motif exécute votre plainte
À votre gloire Inès loin de porter atteinte,
Nous ne prétendrons point détruire vos beautés ;
De vos perfections nous sommes enchantés
Et ce n'est qu'au succès de votre tragédie
Que nous dévons celui de notre parodie.
N'a-t-on pas autrefois chez nos précepteurs
Traduit comiquement vos Rois, vos Empereurs,

[853] C'est Riccoboni même qui propose cette analogie renvoyant à l'image d'un état puéril de l'art de l'acteur qu'il faut faire mûrir. Il écrit : « Parmi veder, come sovente avviene, / quei fanciulletti che un pedante in scuola / ammaestra per porli in su le scene: / imparata che s'han la cantafola / che devon recitar, quegli innocenti / ti fan cinque o sei moti ogni parola » (II, 73-78), *Dell'Arte Rappresentativa*, Londres : 1728, édition critique par Valentina Gallo, « Les savoirs des acteurs italiens », collection numérique dirigée par Andrea Fabiano réalisée dans le cadre du programme interdisciplinaire « Histoire des Savoirs », p. 75, [en ligne], URL : http://www.irpmf.cnrs.fr/IMG/pdf/dellarterappresentativa.pdf

[854] Louis Riccoboni, « Observation dur la parodie » dans les *Observations sur la comédie et sur le génie de Molière*, 1736.

Le doucereux Titus[855], la dolente Chimène[856]
N'ont-ils pas à leur tour parus sur notre scène ?
Leurs illustres auteurs, tous couverts de lauriers,
Loin d'en être piqués en ont ri les premiers.
Phébus, notre théâtre est un lieu de franchise,
Où cette liberté lui doit être permise.
On peut l'appeler le tombeau des chagrins,
Le centre des plaisirs, des ris, des jeux badins.
L'acteur italien est un nouveau Protée,
Sa figure doit être ainsi représentée,
La Nature sur lui par des puissants efforts,
Fait un épanchement de ses rares trésors.

D'abord, il ne s'agit pas pour les parodistes de « détruire les beautés » de la tragédie mais plutôt de remplacer « toutes les beautés par des beautés équivalentes » car la « copie doit être aussi grotesque à tous égards, que le modèle est noble et sérieux dans toutes ses parties »[857]. Trivelin invoque subitement l'exemple de ses prédécesseurs, essayant de renouer avec la tradition savante des réécritures burlesques dont Titus ou Chimène ont été les victimes. Ainsi, le contexte polémique de cette *Dispute* sur la parodie dramatique influe sur la définition même du genre, puisque c'est dans le but de se *justifier* devant leurs adversaires ou de contre-attaquer leurs détracteurs que les dramaturges fondent leur théorie du genre. Mais ils vont encore plus loin : en effet, une fois élaboré le système théorique, les auteurs essayent de le *légitimer* en tant que genre purement italien, d'autant plus après le grand succès d'*Agnès*. Pour Trivelin, les Comédiens Italiens sont par « nature » amenés à se livrer au genre parodique. Or, ce n'est pas anodin que Biancolelli et Legrand aient choisi le personnage de Trivelin comme le porte-parole de la troupe, lui confiant le soin de jouer ce monologue-manifeste par lequel les auteurs lancent leurs prolégomènes à la parodie dramatique. Dans cette première phase de la direction de Riccoboni, dont le projet devait notamment se fonder sur l'incorporation du type de Trivelin, interprété par Biancolelli, à la suite de l'usurpation et de l'usure du type d'Arlequin perpétrés par les forains, Trivelin devait incarner l'esprit badin et folâtre qui faisait de la Comédie Italienne, et du genre de la parodie auquel la Comédie allait s'identifier, « le tombeau des chagrins, le centre des plaisirs, des ris, et des jeux badins ».

Il est aussi intéressant de remarquer qu'ayant recours à la figure de Protée, les auteurs reprennent une réflexion chère à Riccoboni, qu'il développera ensuite dans son traité sur l'*Arte Rappresentativa*[858], où ce personnage mythologique symbolisait la disposition propre aux comédiens italiens à se métamorphoser sur scène. Déjà dans la *Dissertation*, Riccoboni avait accusé les Français d'aplatir la variété des héros tragiques, les renfermant tous dans une

[855] *Titus*, personnage dans *Bérénice*, tragédie de Racine, créée le 21 novembre 1670 à l'Hôtel de Bourgogne. En 1675, Barbier d'Aucourt, polémiste janséniste, publie *Apollon charlatan* qui attaque entre autres la pièce de Racine. En 1683, Fatouville donne *Arlequin Protée*, comédie créée à la Comédie-Italienne, qui contient une parodie de la *Bérénice* de Racine.

[856] *Chimène*, personnage du *Cid* , tragi-comédie de Pierre Corneille, représentée au Théâtre du Marais en 1637.

[857] Louis Riccoboni, « Observations sur la parodie », *op. cit.,* p. 291

[858] « Molti ho veduti comici franciosi / ogn'uno andar per lo stesso cammino, / senz'esser sopra questo scrupolosi; / e giocaresti l'ultimo quatrino / che Achille, Cinna, Augusto e Mitridate / son tutti nati sotto il ciel latino. / Vorrei più tosto andare a farmi frate, / se non sapessi un Proteo comparire, / ché basta al capucciato il dire: "Orate" » (V, 178-92), Louis Riccoboni, *Dell'Arte Rappresentativa*, *op.cit.*

fade uniformité au point qu'ils « semblent tous nés sous un même climat, et éléves [sic] dans les mêmes maximes »[859]. Dans l'intention de développer sa critique du jeu et du style tragique, notamment de la déclamation stridente et artificielle qui tombe dans l'invraisemblable, à laquelle il opposait une diction plus « simple et naturelle »[860], le théoricien italien a recours à la figure caméléonesque de Protée. Comme l'écrit Maria Ines Aliverti, l'acteur Protée « se situe à l'opposé de l'interprète au sens de statue animée par l'art de l'auteur. Il porte en soi l'idée d'une nature rebelle, contraire à l'imposition d'une forme définie »[861]. Pour Riccoboni, le comédien sensible[862], à l'opposé du comédien froid – on en avait eu un exemple dans la critique à la déclamation d'Inès – doit différencier les caractères, les singulariser, la question étant de réussir une interprétation historico-anthropologique des personnages. « Tous les Hommes peuvent être amoureux; mais chaque Homme est amoureux à sa façon »[863], écrit Riccoboni d'un esprit réformateur qui lui est propre ; et pourrait-on en effet imaginer un art dramatique plus éloigné des *tipi fissi* de la *Commedia dell'Arte* ou du modèle autoritaire et monolithique des héros tragiques que celui, si protéiforme, de l'acteur italien ? Grâce à sa capacité de se métamorphoser, l'acteur-Protée devient donc l'image autoréférentielle de l'habileté de l'acteur italien à adapter son style à une *varietas* infinie de langages poétiques et en même temps de la disposition du Théâtre Italien « à se renouveler organiquement en amalgamant des formes théâtrales extérieures »[864]. De tels arguments témoignent non seulement de l'ouverture de Riccoboni et de sa troupe à l'évolution des genres fixes de la tragédie et de la comédie vers les genres mixtes, mais ils sont « la preuve de la justesse de l'intuition de Riccoboni au sujet d'un style tragique français fragile, nécessitant une réforme radicale »[865]. C'est dans ce sens-là qu'il faut penser la Comédie Italienne comme un véritable « lieu de franchise », comme le rappelle Trivelin, le lieu où se montre la volonté de traduire l'enchevêtrement, la complexité et la capacité de variation des styles.

Enfin, quant au verdict d'Apollon, il vise manifestement à apaiser les tensions ; il ordonne aux deux Muses de s'embrasser et de trouver le moyen de vivre en paix :

APOLLON

Le tout considéré, croyez-moi, Melpomène,

---

[859] «Il paroît que le Tragiques François n'ont pas assés de soin de marquer les differences, que le genie particulier de chaque Nation a dû produire dans les Héros, nés chés des peuples differens; les Historiens, et les Poëtes Grecs nous retracent leurs Héros d'un caractere grand, mais ordinairement feroces, et cruels; nous voïons chés les Héros Romains la même grandeur, mais en même tems nous y voïons l'humanité et la generosité. Dans les Tragedies Françoises, *César*, *Alexandre*, *Pompée, Mithridate*, *Auguste*, *Achille* semblent tous nés sous un même climat, et élevés dans les mêmes maximes», Louis Riccoboni, *Dissertation sur la tragédie moderne,* p. 301, dans *Histoire du Théâtre italien*, à Paris, de l'imprimerie de Pierre Delormel, 1728, pp. 247-319.

[860] Dans ses *Pensée sur la déclamation*, de 1738, Riccoboni explicitera les qualités de ce jeu « simple et naturel », (p. 39).

[861] « L'attore come Proteo è opposto all'interprete come statua che si anima grazie all'arte dell'autore, è un'identità dalla natura ribelle, contraria all'imposizione di una forma definita », Maria Ines Aliverti, *Il Ritratto dell'attore nel Settecento francese e inglese*, Pisa, ETS, 1986, p. 139

[862] Sur la notion de « sensibilité » chez Riccoboni voir l'introduction de l'éditeur dans *Dell'arte rappresentativa*, éd. V. Gallo, *op. cit.,* et Sarah di Bella, *L'Expérience théâtrale dans l'œuvre théorique de Luigi Riccoboni : contribution à l'histoire du théâtre au XVIII*e *siècle*, Paris, Champion, 2009, p. 252-255.

[863] Louis Riccoboni, *Dissertation*, *op. cit.* pp. 303-304.

[864] Ola Forsans, *Le Théâtre de Lélio, op. cit.* p. 286

[865] Sarah Di Bella, *L'expérience théâtrale dans l'œuvre théorique de Luigi Riccoboni*, *op. cit.*, p. 282.

Laissez briller Thalie à son tour sur la scène.
Je ne veux point priver Paris de ce plaisir ;
Ménagez bien l'auteur que j'ai su vous choisir,
Donnez de temps en temps de bonnes tragédies,
D'où l'on puisse tirer d'heureuses parodies.
Ne vous relâchez point, faites de votre mieux,
Et vous attirerez le Public curieux.
Entre vous désormais que la dispute cesse ;
Tachez de vivre en paix, c'est moi qui vous en presse.
Que l'amitié vous lie, elle a des mœurs si douces,
Il faut tout oublier ; Muses, embrassez vous.

Thalie et Melpomène enfin réconciliées, dansent un pas de deux. Arlequin, inspiré par cet air pacifique, propose à Inès de s'embrasser à leur tour, mais la sévère héroïne se refuse et le repousse maladroitement. Le prologue se termine par un divertissement[866] et par un Vaudeville dont voici le premier couplet :

Quand quelque auteur donnera
Une bonne tragédie
Aussitôt on en fera
Une fine parodie
Lerelon, lan, la
Ah ! Que le Public en rira

On a vu comment cette *Dispute* a été productrice de la définition d'un genre, celui de la parodie, et de sa légitimation aussi. C'est donc la fiction qui a donné une histoire à ce genre littéraire qui relève donc moins d'une véritable poétique propre à un genre régulier que d'une *poïétique*. C'est Riccoboni même qui l'avoue : « Les Auteurs qui ont écrit des Parodies se sont fait à eux-mêmes leurs propres règles »[867]. Comme l'écrit David Trott[868], dans la parodie la fonction « auteur » se discute et se critique *dans* la pièce et non pas séparément d'elle.

Dans l'avertissement placé en tête de l'édition d'une comédie représentée pour la première fois au Théâtre Italien le 19 Février 1723, intitulée *Le Serdeau Des Théâtres*, Fuzelier avait lancé le débat autour du genre de la parodie:

> Il y a même des observateurs qui prétendent avoir remarqué que les Parodies bien loin d'affaiblir les représentations des Pièces parodiées en augmentent le nombre, et y attirent tous le Juges intègres qui ne veulent décider qu'après avoir bien entendu les deux Avocats. On a pourtant fait des mouvements pour interdire aux Théâtres Comiques l'ancien Privilège d'analyser gaiment les Ouvrages dramatiques sérieux. Quelques Auteurs *Parodiables*, sans se souvenir que *Quinault et Racine* même se sont vus parodier, ont voulu se soustraire à l'empire de la critique ; leurs requêtes n'ont pas été écoutées, car ils les ont adressées à des génies

[866] Le divertissement est publié dans le *Supplément à l'édition du nouveau théâtre italien imprimé en 1728. Tome premier, contenant le premier volume de l'édition de 1733 que l'on est obligé de prendre entier à cause que les additions sont répandues partout*, Paris, Briasson, 1733, p. 222-223.
[867] Louis Riccoboni, *Dissertation*, *op. cit.* p. 285
[868] David Trott, *Théâtre du XVIIIe siècle*, *op. cit.,* p. 203.

supérieurs qui n'en écoutent que de raisonnables, et Momus est resté en possession de corriger, ou plutôt de reprendre Thalie et Melpomène[869].

Quelques mois plus tard, Biancolelli et Legrand firent répondre directement les deux Muses, dramatisant de façon comique la querelle qui continuait à animer les salons littéraires et à provoquer l'indignation d'hommes de lettres comme Voltaire ou La Motte. Sur ce terrain, les enjeux concurrentiels ont joués un rôle déterminant : en quête d'une identité dramatique propre, le théâtre Italien avait trouvé dans la parodie son genre d'élection[870]. Cette appropriation du genre par les Italiens, qui commence en 1719 avec *l'Œdipe travesti* de Biancolelli et Legrand, première parodie créée par les Italiens, et qui se légitime par la publication en 1731 de la première édition des *Parodies du nouveau Théâtre Italien* à Paris, chez Briasson, a pu certes profiter de la fermeture de l'Opéra-Comique, ainsi que du fait que Fuzelier et Lesage se joignirent à Biancolelli et à Legrand dans la production du répertoire parodique des Italiens[871]. Tout en partageant l'opinion de Martine de Rougemont qui atteste l'origine foraine de la parodie moderne[872], on peut affirmer que la parodie en tant que « genre constitué » s'impose sur le théâtre des Italiens pendant les années 1720 en devenant le genre le plus lucratif jusqu'à 1745. Il suffirait de feuilleter la liste des pièces publiée par Lesage et D'Orneval dans l'édition du *Théâtre des la Foire* qui ne contient que 3 parodies parmi les 92 œuvres qu'ils ont estimées dignes d'être publiées, pour comprendre jusqu'à quel point ce genre mineur s'était de plus en plus imposé en tant que genre « italien ». Mais les Italiens ne s'en prenaient pas seulement aux forains. Le discours théorique et critique autour de la parodie se ressent aussi de la déception de Riccoboni pour avoir failli son projet de réforme de la tragédie italienne en France : l'interdiction de jouer la tragédie au théâtre, et la concurrence avec la Comédie Française, avaient du convaincre Riccoboni à expérimenter le genre de la parodie comme si elle pouvait offrir aux Italiens un espace d'expérimentation, un moyen de traiter et officialiser les éléments d'une dramaturgie nouvelle qui consistaient en partie dans la critique des genres sérieux.

La *Dispute* contribue donc largement au débat critique et théorique sur la parodie qui éclate après le succès d'Agnès : c'est sans doute seulement après les bons résultats pratiques,

---

[869] *Le Serdeau des Théâtres*, dans *Parodies du Nouveau Théâtre Italien*, Paris, Briasson, 1738, t. II, p. 155.

[870] Dans les années 1720, on compte 37 parodies (24 parodies d'opéras, 7 parodies de tragédies et 6 de comédies), et 20 pour la décennie suivante. Parmi les auteurs parodistes on compte principalement Biancolelli, Marc-Antoine Legrand et Louis Fuzelier, jusqu'à la moitié des années 1720, puis Biancolelli, Jean-Antoine Romagnesi et Francesco Riccoboni, qui monopoliseront ce genre à partir du 1726 jusqu'en 1729 en composant 12 parodies nouvelles sur les 17 montées. Voir : Emanuele De Luca, *Le Répertoire du Théâtre Italien, op. cit.*

[871] Dans son étude particulière sur la parodie dramatique d'opéra, Pauline Beaucé constate qu'à partir de la saison 1719 et jusqu'à la fin de l'année 1725, le genre est exclusivement représenté à la Comédie-Italienne. Elle écrit: « Si la fermeture de l'Opéra-Comique lors de la saison 1718-1719 explique ce passage d'un lieu à l'autre, elle ne suffit pas pour comprendre la disparition de la parodie d'opéra sur la scène foraine jusqu'en 1726, d'autant que des parodies de tragédie y sont créées. L'histoire de la parodie dramatique d'opéra au début du XVIIIe siècle trouve paradoxalement son unité dans l'absence de linéarité : c'est à ce moment qu'elle se constitue comme un genre à part entière, notamment en se différenciant des autres pratiques parodiques et en affirmant sa teneur spectaculaire », *op. cit.* p. 18.

[872] On lit dans son article sur le rire de la parodie : « On avait déjà vu des scène parodiées chez les Comédiens Italiens bien sûr, mais aussi dans des pièces de troupe française […] Mais une pièce entière consacrée à la réécriture comique d'une ou de plusieurs pièces de théâtre représentées semble bien être une invention des théâtres forains, née de Fuzelier en 1709. L'Opéra est la première cible, ce seront ensuite les tragédies individuelles, puis le genre lui-même », M. de Rougemont, « Le rire de la parodie : Freud ou Bergson ? » *Dix-huitième siècle* 32 (2000), p. 51-66 (p. 51)

c'est-à-dire les faveurs que le public accordaient aux multiples parodies représentées sur le Théâtre Italien, que Riccoboni commence à penser qu'il fallait renforcer ces pièces par un support théorique qui aurait aussi changé la disposition du marché théâtral, anobli la renommée du Théâtre Italien et convaincu les autorités de laisser aux Italiens la liberté de pratiquer tous les genres dramatiques. C'est de cette propension-là, qu'arrive la « variété infinie » que le rédacteur du *Mercure* reconnaît expressément comme la contribution la plus remarquable du Théâtre de Riccoboni à l'histoire du théâtre français :

> Il s'accommode de tout, et il se fait à tout ; au tragique, au comique ; aujourd'hui purement italien demain dans le goût français : quelquefois espagnol, quelquefois anglais ; enfin c'est la toile d'une peintre sur laquelle il emploie toute sorte de couleurs et de figures. Quel amusement pour le public ! Quelles ressources pour les acteurs ![873]

Les Italiens terminèrent leur aventure foraine par la représentation du *Départ des comédiens Italiens*[874], pièce en un acte de Dominique et de Legrand, représentée le 24 octobre 1723, où l'on voit encore s'affronter, dans un combat interminable, les quatre théâtres des Paris : la Comédie Italienne personnifiée par Silvia[875], la Française par Flaminia, la Foire par Dominique, enfin l'Opéra. La pièce eut comme objet le voyage que les comédiens devaient faire en Angleterre, sollicités par la Reine qui avait eu le désir d'accueillir à Londres la Troupe des Comédies Italiens de Paris. Il s'agira donc ici de reprendre les stratégies dramaturgiques du genre polémique, dont la *Querelle des théâtres* fait figure de prototype, par lequel les théâtres se mettent eux-mêmes en scène face à leur rival, et leur juge : le public. On voit alors la Comédie Française se réjouir de l'heureuse nouvelle du départ des Comédiens Italiens, alors qu'elle feint face au public une douleur hypocrite. Sa confidente, Enone, alimente le feu : par ses parodies, la Comédie Italienne a causé trop des chagrin à sa Maîtresse

> Conservez votre haine, et n'oubliez jamais
> Qu'au milieu de Chaillot, ils logèrent Inès.

La Comédie Italienne apparaît avec Lélio et Arlequin au milieu de plusieurs gagistes, occupés à faire des ballots et à remplir des coffres ; Lélio et Arlequin témoignent le chagrin qu'ils ont, d'être obligés de quitter Paris, où le Public leur a donné si souvent des marques de bonté et d'indulgence. Un domestique annonce la Comédie Française, qui vient porter « un éternel adieu » à sa rivale. Ensuite, accompagnés d'un bruit de timbales et de trompettes, l'Opéra et la Foire font leur entrée ; la Foire prie la Comédie Italienne de parler en sa faveur à la Comédie Française, et à son cousin l'Opéra, afin que pendant son absence, ils la laissent tranquille. Après quoi, à la veille de son départ, la Comédie Italienne s'avance tristement sur

---

[873] *Mercure*, avril 1725, p. 827-828

[874] La pièce n'a jamais été imprimée. On peut lire un extrait dans : Desboulmiers, *Histoire anecdotique et raisonnée du Théâtre Italien*, *op. cit*. t. II, P. 186-190 / Parfaict-D'Abguerbe, *Dictionnaire des théâtres de Paris*, *op. cit*, t. II, P. 276-279 / *Mercure*, Novembre 1723, P. 962-967.

[875] On remarque que dans cette nouvelle pièce où les Comédies sont personnifiées, c'est Silvia qui incarne la Comédie Italienne, cependant que, dans la *Désolation des deux Comédies* (9 octobre 1718), c'était Arlequin qui jouait dans ce rôle. « On peut soupçonner que ce changement de rôle vient consacrer le succès de l'actrice italienne après le début de Marivaux et son théâtre de la « *psychologie de l'amour* », Emanuele De Luca, « *Le Départ des comédiens Italiens* », report sur la pièce, dans *Le Répertoire du Théâtre Italien, op. cit.,* p. 166.

le bord du théâtre, et adresse au parterre son dernier compliment, en exprimant, d'une manière très pathétique, la douleur dont elle est pénétrée. Mais à la fin du compliment, Pantalon arrive tout joyeux, et annonce à ses Camarades qu'ils ne partirons plus : « le Roi en retirant à la Troupe la permission de passer en Angleterre, leur ordonna de venir représenter à la Cour, alternativement avec les Comédiens François »[876]. Cet ordre supérieur les arrête dans des lieux qu'ils avaient tant de peine à quitter : les Italiens demeurerons à Paris pour toujours. Ainsi mortifiés, la Comédie Française, l'Opéra et la Foire se retirent pour dérober leurs chagrins aux spectateurs. La joie d'Arlequin éclate : il embrasse tous ses Camarades et même « le Parterre, par des embrassement qu'il fait de dessus du théâtre ».

Par ce geste qui veut marquer le lien de solidarité qui devrait rapprocher le public de leur cause, les Italiens se préparaient à quitter la Foire pour rentrer à l'Hôtel de Bourgogne. La liberté qu'ils avaient demandée pour leur théâtre les avait poussés à risquer ce déplacement à la Foire et cette appropriation d'un espace étranger ne se voulait pas seulement au service d'un profit financier dont Riccoboni n'avait pas encore pu bénéficier depuis son arrivée à Paris, mais surtout au nom d'un « état de droit » au sein du système des théâtres parisiens. Riccoboni était à cette époque-là un acteur affirmé et pas encore le théoricien illustre qu'on lit avec sollicitude. Pour changer la renommée du théâtre Italien il devait donc s'appuyer sur son expérience pratique du théâtre, sur son savoir-faire de professionnel qui consistait expressément – et l'on partage ici la thèse de Sarah di Bella – dans l' «intention de plaire », de contenter le public pour se faire accepter. Il faut pourtant nuancer l'idée de certaines critiques[877] qui relègue Riccoboni à une place secondaire, voire passive, dans ce processus d'adaptation du théâtre italien au goût français, en alléguant son prétendu rigorisme esthétique. Pour de pareilles raisons, nous ne sommes pas d'accord avec la thèse de David Trott qui voit dans ce déplacement physique de la Comédie-Italienne « une crise de l'identité collective des Italiens » ou encore « un pèlerinage inconscient et symbolique vers le lieu mythique de leurs origines »[878]. Au contraire, il nous semble plus convenable de souligner que Riccoboni a fait preuve d'une « conscience entrepreneuriale aigue »[879], en témoignant d'une « ambition de propagande » et d'« une attitude expansionniste et conquérant[e] »[880] dans la mesure où il accepte de conduire sa troupe sur les tréteaux forains, en participant au

[876] Nouveau Théâtre Italien, t. I « Mémoire pour servir à l'Histoire de la comédie Italienne » XXI, éd 1753, Briasson, t. I, p. 17. En effet, en décembre de la même année, les Italiens furent appelés pour la première fois par le Roi pour jouer à la Cour.

[877] On se réfère surtout à l'ouvrage monumental de Xavier de Courville qui insiste sur le fait que Riccoboni a dû renoncer malgré lui au projet de reforme dramaturgique pour céder le pas à la négociation et au compromis et à un répertoire plus conforme au goût du public : « Pour reconquérir le public, la littérature chère à Lélio a moins de pouvoir que les attraits extérieurs du spectacle » ou encore « On le devine, Lélio se sentait beaucoup plus chez lui dans l'Hôtel des confrères de la Passion qu'en la loge du faubourg Saint-Laurent, où l'on voit plutôt régner Trivelin » (Xavier de Courville, Un apôtre, t. I, p. 144 et 148)

[878] «This physical relocation of the *Comédie-Italienne* can be seen not only as a quest for better gate, but on a deeper level as a collective identity crisis on the part of Italians. [...] The decision [...] to return to the *Saint Laurent* fair in 1721 may thus be viewed as an unconsciously symbolic pilgrimage to their mythical place of origin », D. Trott, *« A Clash of Styles: Louis Fuzelier and the New Italian Comedy »*, *The Science of Buffoonery: Theory and History of the Commedia dell' Arte*, éd. Domenico Pietropado, University of Toronto, Italian Studies, Dovehous Editions, 1989, pp. 101–115 [p. 26].

[879] C'est Emanuele De Luca qui reconnaît le premier cette attitude du *capocomico* dans l' « Introduction » à son étude sur le *Répertoire du Théâtre Italien, op. cit.* p. 37

[880] Sarah Di Bella, op. cit. p. 165.

répertoire de cette période, en promouvant la collaboration avec des auteurs extérieurs à sa Troupe et enfin en favorisant l'essor de la parodie.

Enfin, tous les efforts de Riccoboni et de sa troupe visant à élever la tradition du théâtre italien au rang des privilégiés réussirent : en décembre 1723, juste après la mort de Philippe d'Orléans, le Roi, Louis XV, donne aux Italiens le titre de « *Comédiens ordinaires du Roi* » et une pension de 15.000 livres[881]. La Comédie-Italienne passe sous l'administration supérieure des premiers Gentilshommes de la Chambre du Roi et devient, après la Comédie-Française et l'Académie Royale de Musique, le troisième théâtre subventionné et protégé par le pouvoir royal. En tant que Comédiens du Roi, les acteurs suivent la cour à Versailles une fois par semaine et, pendant presque deux mois par an, à Fontainebleau, où le Roi aime demeurer particulièrement en automne. C'est alors que Riccoboni gagna finalement le privilège de jouer exceptionnellement la tragédie à la Cour du Roi.

[881] Voir: Lettre signée Rouillé du Coudray, datée 4 avril 1718. Arch. Nat. 0^1 848, doc. 18 et Clarence Dietz Brenner, *The Théâtre Italien, Its repertory 1716-1793*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1961, p. 6-7 « In 1723 the actors became naturalized French citizen. On December 2 of the same year the Regent died and the theatre was closed for a week in respect for its late patron. When it reopened on December 10, it had acquired a new patron, the King. The actors, now a royal troupe on the same level as the Comédie Francaise, could call themselves *Comédiens Ordinaires du Roi* and were entitled to an annual royal subsidy. […] The actor could scarcely have existed without the annual subsidy of 15,000 francs accorded by the king beginning in 1723. But payments of this subsidy, which were supposed to be made quarterly or semi-annually, were frequently some months in arrears. The actors, after having waited patiently for a reasonable length of time, sometimes had to make urgent representation in order to obtain their money ».

TROISIÈME PARTIE
1724-1734. PROMISCUITÉ ET OSMOSE
LA MISE EN ABYME DES QUERELLES ESTHÉTIQUES DANS L'ECRITURE DRAMATIQUE

I
Pillage et effondrement des frontières : l'émulation des théâtres

I. 1 Jeu d'identité : Métamorphose et Travestissement

À l'occasion de la représentation de la nouvelle pièce de Legrand à la Comédie Française, le 18 octobre 1724, intitulée *Le Triomphe du temps*, Voltaire, qui avait vu la pièce, écrit à un ami : « Cela ne vaut pas le diable, mais cela réussira, parce qu'il y a des danses et de petits enfants »[882]. Méprisé par Voltaire, cette capacité à se saisir, en temps réel, des goûts du public offre à Legrand la possibilité d'expérimenter des formes mixtes, mélangées, légères et brillantes au service d'une esthétique de l'hybridation. Au reste, comme le sentenciait déjà La Harpe, cette « extrême facilité » pour la composition libre « fut souvent une ressource pour ses camarades, plutôt qu'un titre de réputation pour lui » :

> Le Grand est, après Dancourt, celui qui a le plus fourni au théâtre de ces sortes de pièces qu'on trouvait souvent à la fin du spectacle, sans que l'on se souvînt même du nom de l'auteur, avant que nous eussions des feuilles et des affiches qui tous les jours ont soin de nous l'apprendre. [...] Le Grand prenait toutes sortes de formes pour rappeler le public que l'Opéra, les Italiens et la Foire enlevaient de temps en temps à la scène française. C'est alors que Le Grand, pour satisfaire les différentes fantaisies du jour, affichait des nouveautés de toute espèce : des ballets, des pièces à spectacle, comme *Le Roi de Cocagne*, *Les Amazones modernes*, *La Nouveauté*, *Le Triomphe du Temps*[883].

[882] Voltaire, *Œuvres complètes*, op. cit, XXXIII, 133. Le chorégraphe des Ballets du *Triomphe du Temps* était Antoine François Botot-Dangeville, danseur à l'Opéra. Ses enfants aînés, Charles-Étienne et Marie-Anne, dansèrent dans ces ballets. Marie-Anne allait devenir célèbre à la Comédie Française sous le nom de Mlle Dangeville. Comme l'écrit Mary Scott Burnet, dans sa monographie sur l'auteur français, « il est donc vrai, comme le dit Voltaire, que ces personnages étaient pour beaucoup dans le succès de la pièce : lors de son apparition, l'éditeur du *Mercure* nota dans son journal le succès du « sieur Dangeville et sa petite sœur » dans ces rôles, et ajoute, en parlant toujours des mêmes petits interprètes : « Ils dansent dans leur intermède un pas de deux en vieillards, qui a fait l'admiration de tous les spectateurs » [Mercure, novembre 1724] », voir Mary Scott Burnet, *Marc-Antoine Legrand, acteur et auteur comique*, op. cit., p. 57

[883] La Harpe, Paris, « Lycée ou cours de littérature ancienne et moderne » Desprez, 1837, t. II, p. 303. La première édition, en 18 volumes, date des années 1798-1804).

Au bout d'un an, à l'occasion de la deuxième représentation de *L'Indiscret* à la Comédie Française, Voltaire renchérit ainsi dans une lettre datée du 20 août 1725, envoyée à la Marquise de Bernières :

> Cette petite pièce fut représentée avant hier samedi avec assez de succès. Mais il me parut que les loges étaient encore plus contentes que le parterre. Dancourt et Legrand ont accoutumé le Parterre au bas comique et aux grossièretés, et insensiblement le public s'est formé le préjugé que des petites pièces en un acte doivent être des farces pleines d'ordures et non pas des comédies nobles où les mœurs soient respectées. Le peuple n'est pas content quand on ne fait rire que l'esprit. Il faut le faire rire tout haut, et il est difficile de le réduire à aimer mieux des plaisanteries fines, que des équivoques fades, et à préférer Versailles à la rue St Denis[884]

Cependant cette opposition, ainsi évoquée par Voltaire, entre la Cour et la Ville, entre les plaisirs honnêtes des « gents de goût » et les plaisirs vulgaires de la « populace » n'offre, pratiquement, aucun critère de discrimination réel. Bien au contraire, par une ironie du sort, le jugement de Voltaire se trouve vite contredit : le 15 novembre 1725, pendant la suite des célébrations et des fêtes pour le mariage, célébré le 5 septembre, entre Louis XV et la princesse polonaise Marie Leszczynska, la nouvelle pièce de Legrand, *L'Impromptu de la Folie*, fut jouée sur le théâtre de Fontainebleau, par ordre du Roi, avec la troupe entière du Théâtre Français. En outre, la pièce, « qui [fit] beaucoup de plaisir »[885], signa une espèce de cas exceptionnel car les comédiens des rôles subalternes – les « doublures », à la tête desquels, on le sait, se trouvait Legrand – qui normalement, comme l'écrit Lagrave, « n'ont leur place ni à Fontainebleau ni à Versailles », furent expressément invités et « mandés à Fontainebleau » [886] pour mettre en scène la pièce. Quelle rédemption pour Legrand, auteur et acteur blâmé de toutes parts, que de se trouver investi d'un si grand honneur grâce à une pièce étrange et bizarre qu'il avait juste composée – autre jeu du hasard – profitant de l'absence des « grands comédiens » pendant la saison d'automne[887]. Déjà en 1724, dans le prologue du *Triomphe du Temps*, Legrand, qui savait bien se concilier l'indulgence du public et calmer ses murmures, délivrait quelques éloges de ces petits « acteurs médiocres » contraints à pallier l' « absence » des plus « grands » : c'est au personnage de Griffonet,

---

[884] Lettre de Voltaire à Mme la marquise de Bernières, 20 août 1725 (D246), dans *The Complete Works of Voltaire*, Correspondance, I, 262.

[885] Mercure de France, août, 1731, p. 1990.

[886] Dans un document manuscrit, conservé au Archives de la Comédie Française, et qui relate l'*« État des acteurs et actrices de la Troupe restés à Paris qui ont été mandés à Fontainebleau pour y représenter la Comédie dans les pièces suivantes »* on peut lire la liste complète des noms de ces acteurs : « 15 novembre pour jouer dans *L'Impromptu de la folie :* M. Lanoy, M. Legrand fils, M. La Thorillière fils, M. Armand, M Poisson, Mlle Dufresne, Mlle de la Motte, Mlle Labatte, Mlle Duboccage, Mlle Legrand », Archives de la Comédie Française : code 2 AV-1725.

[887] On rappelle que c'est après la mort du Régent en 1723 que recommencent les longs séjours du roi et de la cour dans « le palais de plaisance » de Fontainebleau. Cas extraordinaire, en 1724 et 1725, le séjour – qui en général ne dure qu'à peu près deux mois – se prolonge pendant trois mois, de septembre jusqu'à novembre. On rappelle aussi que, pendant le séjour à Fontainebleau, le Roi obligeait les deux troupes ordinaires, celle des Comédiens Français et celle des Comédiens Italiens, à tenir leurs spectacles à la cour. Les « grands comédiens », les seuls de la Comédie Française qui jouissaient du privilège de jouer à la cour du Roi, étaient obligés de se déplacer, l'Hôtel du faubourg Saint-Germain étant alors géré par les « petits comédiens ». La division provisoire des comédiens n'allait pas sans difficulté. En l'absence des titulaires des grands rôles, il était risqué de jouer à Paris, pendant le séjour du Roi à Fontainebleu, certaines pièces du répertoire, qu'elles fussent comiques ou tragiques. Pour plus de détails, voir Henri Lagrave, *Le Théâtre et le public*, *op. cit.*, p. 291-295.

auteur dramatique, se disputant avec Brouillon et Barbouille l'attribution de la pièce sur le point d'être jouée, que chacun revendiquait à son nom, que Legrand confie sa plaidoirie pour la « médiocrité » :

> BARBOUILLE
>
> […] je suis même fort fâché contre les Comédiens d'avoir pris le temps que la Cour est à Fontainebleau pour faire représenter ma Pièce par leurs garçons : il me semble qu'ils n'étaient pas trop bons eux-mêmes pour cela.
>
> GRIFFONET
>
> Leurs garçons ! Ah ! Parlez mieux. Je sais qu'ils sont tous aussi grands maîtres les uns que les autres ; et je crois même qu'un Acteur médiocre qui aimera un rôle, et qui s'attachera à le représenter avec zèle, le fera plus réussir qu'un de vos grands Acteurs qui se négligerait, et le voudrait, pour ainsi dire, jouer en robe de chambre[888].

La carrière de Legrand a été entièrement marquée par ce sentiment d'inconfort, cette perception de dépaysement : il n'a jamais pu prouver la sensation de « jouer en robe de chambre »[889], il a séjourné dans la « Maison » française comme dans un hors-lieu que l'on

---

[888] Dans le *Badinage ou le dernier jour de l'absence* de Boissy, un acteur prononce ainsi ses reproches à l'allégorie de l'Automne :

> Maudite soit votre saison,
> Qui cause mon chagrin, cruel Dieu de l'Automne !
> Elle nous a plus nui que les grandes chaleurs ;
> C'est peu de nous avoir privés de nos Acteurs,
> Vous nous avez encore, vous et Bellone,
> Enlevé tous nos Spectateurs.
> […] Il faudra plus d'un jour pour nous bien rétablir
> Du tort que nous a fait cette absence mortelle,
> Où nous n'avons fait que languir.

Cette pièce fut jouée à la Comédie Française, comme le dit le sous titre, le « dernier jour de l'absence » de la troupe principale engagée pour le voyage à Fontainebleau, en l'automne 1733. Les conséquences de cette obligation pesante commencent à se faire ressentir sur le côté des recettes : si du vivant de Legrand, qui avait amené les Français sur la voie de l'imitation foraine et de l'hybridation des genres, la saison d'automne reste assez vivace, à partir des années 1730, si l'on en croit aux vers de Boissy, elle se caractérise par une baisse considérable des entrées. Peut-on supposer que le succès que les pièces de Legrand gagnèrent soit dû à la faveur de la concurrence ? À ce propos, Lagrave écrit qu'après la mort de Lagrave, en 1728, les Comédiens Français renoncent à imiter les forains. Il ne fallait pas trop « mécontenter l'Opéra, qui se plaignait sans cesse de leurs empiètements. De plus, la Comédie Française devait ménager une grande partie de ses habitués, un peu étonnés, sinon scandalisés, de voir la « polissonnerie » s'introduire dans leur noble salle. Enfin, l'*âge d'or* de la Foire se terminant aux environs de 1730, les Comédiens Français reviennent de leur frayeur ; la période critique est passée ». La fin de la lutte entres les théâtres avait émoussé l'enthousiasme et l'intérêt du public pour ces questions qui, au fond, ne concernaient que les situations *internes* à la troupe.

[889] L'une des multiples anecdotes qui couraient sur Legrand nous montre avec quelle adresse ce comédien « médiocre » savait réagir à cette condition, jusqu'à en renverser les effets. Cette anecdote curieuse est rapportée par Clément et Laporte : « Les comédiens donnèrent *Mithridate* à Paris, un jour que les meilleurs d'entre eux avaient été obligés d'aller jouer à Versailles. Les acteurs qui parurent dès le premier acte furent hués et sifflés au point qu'ils n'osaient plus reparaître au second ; et comme ils n'avaient rien qu'ils pussent donner à la place de *Mithridate*, ils opinaient tous à rendre l'argent. Cette idée déplaisait mortellement Legrand, qui les arrêta, et dit à ses camarades : « Non, non, mes amis, la recette est considérable aujourd'hui ; je m'en vais leur parler, moi.

habite avec difficulté. Ce sentiment de déracinement ne lui a pourtant pas empêché de trouver du réconfort ailleurs, dans la faveur du public, qu'il savait si bien ravir.

Le *Triomphe de la Folie*, se composant d'un prologue suivi de deux comédies en un acte, l'une, *Les Nouveaux débarqués*, sur le « goût français » et l'autre, *La Française Italienne*, sur le feu « goût italien », fut joué à la Comédie Française le 5 novembre 1725, et eut un succès fulgurant : 29 représentations consécutives dans les deux mois successifs à son début et 7 reprises pendant la saison 1726-1727. Comme l'écrit Jeanne-Marie Hostiou, cette pièce « marque une étape fondamentale dans la mise en scène de l'hybridation de l'esthétique française à l'assaut des scènes rivales »[890]. Dans la première scène du prologue, la Comédie Française vient chercher Thalie au pied du Mont de Montmartre, celle-ci séjourne depuis qu'Apollon l'a bannie du Parnasse. La pièce commence par un vaudeville : sur l'air très célèbre de *Réveillez vous, belle endormie*, la Comédie Française chante pour tirer Thalie « de l'assoupissement où elle est plongée depuis si longtemps » :

LA COMÉDIE FRANÇAISE

Réveillez-vous, belle Thalie
Réveillez-vous, il en est temps !
[…]
Ce n'est point ici votre place,
On y voit périr vos talents.
[…]
Abandonnez les habitants
De ce ridicule Parnasse.

Aucune des comédies que Legrand avait données à la Comédie Française jusqu'alors, quelle qu'ait été l'importance de la musique et du spectacle, n'avait eu réellement la forme de l'opéra-comique, c'est-à-dire qu'elles ne comportaient pas une véritable alternance du chant et du dialogue. Par contre, ici, la Comédie Française s'exprime, comme le remarque M. Scott Burnet, « parle et chante alternativement comme si c'était sa manière habituelle de s'exprimer »[891]. Dans ce lieu dégradé, « ce Parnasse ridicule », où demeurait la Muse Triviale, dans le prologue du *Roi de Cocagne*, on retrouve Thalie, tombée dans une « léthargie » profonde que seul la « voix » de la Comédie Française semble pourvoir secouer (scène II):

LA COMÉDIE FRANÇAISE

[…] Qui l'aurait jamais pu croire ? Ah ! Malheureuse Comédie-Française, que tu es à plaindre d'être obligée de venir te fournir dans une pareille boutique. Il faut

---

Laissez-moi faire ». En effet, il arrive bien humblement, et dans son habit de théâtre, jusqu'au bord des lampes, et s'adressant au parterre, d'un air de mortification il dit : « Messieurs, Mlle Duclos, M. Beaubourg, Mrs Ponteuil et Baron ont été obligés d'aller remplir leurs devoirs et de jouer à la Cour ; nous sommes au désespoir de n'avoir pas leurs talents, et de ne pouvoir les remplacer ; nous n'avons pu, pour ne pas fermer notre théâtre aujourd'hui, vous donner que *Mithridate*. Nous vous avouons qu'il est et sera joué par les plus mauvais acteurs ; vous ne les avez pas même encore tous vus, car je ne vous cacherai point que c'est moi qu joue le rôle de *Mithridate* ». Sur cela, grands éclats de rire, applaudissements de toute la salle, et cette représentation fut soufferte », in Anecdotes dramatiques, op. cit., t. I, p. 564.

[890] Jeanne-Marie Hostiou, *Les Miroirs de Thalie*, op. cit. p. 328.

[891] Mary Scott Burnet, *Marc-Antoine Legrand, acteur et auteur comique*, op. cit., p. 139

pourtant, à quelque prix que ce soit, que je réveille Thalie. Holà, Muse, holà, c'est la Comédie-Française qui vous appelle.

THALIE

Comédie-Française ! Ah ! Ma chère amie, votre voix seule était capable de me tirer de ma léthargie

S'étant mise au service des « poètes trop lourds et paresseux », l'ennuie a mené Thalie à la déchéance – « J'y dors, et j'endors souvent les autres », dit-elle – ; mais La Comédie Française lui demande un dernier effort, tout Paris en supplique le retour :

THALIE

Paris ! Fort bien : pour se moquer encore de moi, comme il fait depuis longtemps. Il est trop difficile à contenter sur votre théâtre. Il s'efforce en toute occasion de rabaisser mes nouvelles productions pour relever mes anciennes qu'il ne veut plus voir. […] Une scène plus froide que les autres, deux ou trois mauvaises plaisanteries hasardées dans une de mes comédies empêchent souvent qu'on entende le reste de l'ouvrage. Ce qu'on ne trouve pas de son goût dans le commencement prévient contre tout ce qui suit : alors le bon et le mauvais ont le même sort. Tout est confondu, on ne veut plus rien écouter.

Pour convaincre Thalie, désormais trop avilie, à faire son métier en « donn[ant] une pièce de [sa] façon », La Comédie Française lui annonce qu'elle est accompagnée par les « députés du public », qui sont chargés de l'instruire sur ce « qui pourra être de leur goût ». Au début de la troisième scène du prologue, ce cortège extravagant fait son entrée. On y voit quatre personnages qui, bien qu'appartenant à des positions sociales différentes et bien qu'ils revendiquent des références culturelles distinctes, sont désignés comme les porte-parole du public. Non sans se contredire mutuellement, ils répondent à Thalie, qui veut voulant savoir dans quel goût ils souhaitent que la pièce soit composée : Pointillant, l'avocat « soi-disant bel esprit », ne demande qu'une « bagatelle » qui soit « en vers [et] en cinq actes » avec « un caractère soutenu du commencement à la fin », dont « l'intrigue soit bien conduite », tienne « toujours l'auditeur en suspens » et « se débrouille à la fin sans peine », un pièce qui, enfin, contienne « des mœurs, des sentiments, et [qui] soit surtout […] écrite noblement ». En revanche, Monsieur Dimanche[892], marchand de la rue Saint-Denis lequel « approuv[e] de bon bonne foi tout ce qui lui fait plaisir », réplique que « ce n'est pas là le goût général » :

LE MARCHAND

[…] pour mon argent je veux me réjouir. Vous pouvez lire ce sorte de pièces dans votre cabinet, vous autres beaux esprits ; mais pour moi, qui ne lis que mes livres de comptes, et qui ne vais à la comédie que pour rire, tenez, les comédiens annonceraient cent fois des pièces de cette nature, que je n'irais pas à une.

Quant au Petit-maître, qui se présente, de façon très évocatrice, comme le « chevalier du Tapage », et qui ne méprise pas de dévoiler son arrogance mondaine, il avoue que, tout en aimant « dans les pièces un peu de gaillardise [...] finement enveloppée », il ne renoncerait point au « plaisir de les faire tomber », alors que le Commandeur de la Rocaille, « grand

[892] Il faut voir là une allusion au marchand du *Dom Juan* de Molière.

partisan des Anciens », il ne jure que par Molière ou Scarron. Ce grand bruit de conversation traduit bien l'idée que Legrand avait du public : une variété insaisissable de têtes – on voit ici quelque chose de très proche de l'image de ce public Léviathan représenté à la Foire[893] –, une masse dépourvue de forme et au sens multiples, dont il serait imprudent de prétendre avec rigueur un goût unique, comme pourtant le réclamait ici La Comédie Française. L'échec de cette ambassade persuade Thalie de prendre congé :

> LA COMÉDIE FRANÇAISE
>
> Eh bien, Messieurs, avez-vous bientôt fini votre conversation ? Il me semble que ce n'est pas pour cela que vous êtes ici et que vous y venez demander une pièce à Thalie.
>
> THALIE
>
> Ils n'en auront pas de ma façon, tant que leurs goûts ne seront pas mieux d'accord. Mais à présent que me voilà toute à fait réveillée, adieu, je m'en retourne sur le Parnasse faire ma paix avec Apollon, en attendant que toute la troupe soit rassemblée, et que quelque génie supérieur vienne m'y trouver.

En nous montrant la figure d'une Muse en « retraite spontanée », immobilisée dans cette attitude renonciataire, extenuée par son effort de plier aux caprices d'un public exigeant et dévorant à la fois, Legrand entend, en vérité, comme nous le suggère Dominique Quéro, « faire mieux valoir, par contraste, le rôle prépondérant du mouvement »[894]. C'est l'arrivée de la Folie – Muse par excellence de la Foire – qui donne, précisément, le juste élan : annoncée par « *un bruit de hautbois et de tambours »,* la Folie, qui survient énergiquement « en chantant et en dansant », et qui est « si entêtée de l'Opéra », trouvera « au défaut de Thalie, quelque heureuse saillie qui amusera le public ». S'apprêtant à remplacer la Muse comique, la Folie comble finalement les vœux de la Comédie Française et Apollon, qui avait exilé Thalie, arrive déjà lui inspirer quelques plaisanteries :

> LA FOLIE
>
> Eh bien, en quoi vous puis-je faire part de mon bonheur ?
>
> LA COMÉDIE FRANÇAISE
>
> En tirant de votre cerveau l'idée de quelque divertissement comique, qui puisse amuser Paris pendant cet automne, et le dédommager de l'absence de Melpomène et de la troupe italienne.
>
> LA FOLIE, *accompagnée des violons*
>
> Ah ! Je sens Apollon
> Qui déjà m'inspire :
> J'entends le son
> De sa lyre, lyre, lyre, lyre,

[893] On rappelle que dans *Le Rappel de la Foire à la vie*, de Le Sage, Fuzelier et D'Orneval, pièce jouée à la Foire Saint-Laurent le 1er septembre 1721, le Public personnifié fait son apparition sur scène, revêtu « d'un habit parsemé de têtes différents ».

[894] Dominique Quéro, « Statisme et mouvement dans les prologues de pièces comiques au XVIIIe siècle », in *Statisme et mouvement au théâtre,* Actes du colloque du CRHT de l'Université de Paris IV (Paris, 18 mars 1994), Poitiers, Publications de la Licorne, 1995, p. 93.

J'entends le son
De son violon

Symphonie, la Folie [avec] des accompagnements

Quelle plaisante idée en ce moment me frappe !
Elle est nouvelle, elle réussira.
Ah ! Ah ! Ah !... je la tiens… mais non, cela m'échappe.
J'y suis enfin…non, ce n'est pas cela…
Elle revient, je la rattrape,
Écoutez, voilà.

Donnez au public deux actes différents[895], un dans le goût français, l'autre dans le goût italien.

LA COMÉDIE FRANÇAISE

Une pièce dans le goût italien représentée par les Comédiens Français ! Pour le coup voilà bien un trait de la Folie.

LA FOLIE

Ma foi, Madame la Comédie-Française, vous avez beau dire, vous ne pouvez dans ce temps-ci vous sauver que par quelque chose d'extraordinaire.

Sous les auspices de la Folie, Legrand essaie de tirer le Théâtre Français de la torpeur dans laquelle Thalie l'avait fait plonger. Pour ce faire, il doit mettre en scène « quelque chose d'extraordinaire », c'est-à-dire, littéralement, d'inouï, d'original mais, en même temps, capable de sortir de la règle. À la Comédie Française, qui lui impose la nécessité de justifier la démarche prise – « Mais il faut du moins un Prologue » dit-elle avec une certaine inquiétude –, la Folie réplique ainsi :

LA FOLIE

Mon arrivée imprévue, pour vous tirer d'embarras, en servira, avec quelques vaudevilles que nous glisserons par-ci par-là ; je ne manque pas de musiciens, comme vous savez ; et tandis que mes poètes vont travailler pour vous, restez quelque temps en ma compagnie. Si vous vous y ennuyez, vous serez plus fou que moi.

La nature critique de cette réplique avoue finalement que c'est l'acte de « se justifier » qui devient pertinent. En admettant de n'avoir pas besoin de défendre sa prise de position, ou mieux de se disculper, il supprime toute doute sur la légitimité de son action : il n'y a aucune faute dont se décharger sinon celle d'avoir finalement enlevé le spectacle à une ennuie mortelle. Le prologue, donc, n'assume plus uniquement une « fonction informative ou publicitaire »[896], mais relève plutôt d'une véritable stratégie rhétorique, dont la fonction

[895] C'est tout à fait la forme de l'ambigu-comique forain, spectacle composé par un prologue et deux petites pièces détachées. Ce sera en s'attachant à ce détournement de fonds opéré par Legrand que Fuzelier donnera à la Foire Saint-Germain de 1726, une pièce nouvelle qui est une critique de *L'Impromptu de la Folie*, et qu'il appelle précisément *L'Ambigu-Comique ou l'Ambigu de la Folie*.

[896] C'est la perspective de Jeanne-Marie Hostiou qui envisage dans la fonction « phatique », visant à « construire la communication avec le spectateur et à enclencher le circuit de communication entre scène et salle », la fonction minimale du prologue. Elle spécifie : « Présentant le spectacle de la façon la plus flatteuse possible, les prologues

polémique est bien assumée : il s'agit pour l'auteur d'établir une connivence, une complicité, avec le spectateur. Comme nous l'avons suggéré ailleurs, l'auteur d'un discours polémique doit – s'il veut vraiment gagner sa cause –, exercer une pression rhétorique constante sur le spectateur, construire un discours susceptible d'orienter son jugement, de le contraindre à se placer dans la perspective du polémiqueur, à ne s'attacher qu'à ce que celui-ci admet : enfin, il doit faire prévaloir ses propres idées, obtenir un assentiment.

La marche du « Régiment de la Calotte », conduit par Momus, « *passe sur le théâtre* » pour terminer le prologue. Sous le parrainage de Momus et de Folie, la Comédie Française s'apprête à devenir le lieu « des ris et de l'inversion des valeurs » : les spectateurs peuvent désormais assister, après l'entrée de « six porte-marottes » qui dansent et chantent les six couplets du vaudeville final[897], à l'entrée d'Arlequin et de Pantalon. Dans la *Française*

---

délivrent, sous une forme dramatisée, une série d'informations minimales sur le spectacle à suivre pour en orienter et guider la réception : titre, genre, nombres des actes sujet de l'intrigue, principaux traits distinctifs de la pièce, et éventuellement, présentation de l'auteur ». Le prologue garde en même temps une autre fonction – que nous qualifierions de *métathéâtrale* – qui, comme l'écrit encore l'autrice, « participe plus largement du "pacte scénique" ou contrat liminaire de réception qu'il instaure […] Le prologue se tourne vers le spectateur pour prendre en charge explicitement une fonction minimale très concrète : signaler à l'assistance que la pièce commence, lui imposer le silence et lui assigner un rôle précis qui doit consister à écouter attentivement et à applaudir à la fin. Plutôt que de feindre l'absence du public en faisant comme s'il n'y avait pas de spectateur, le prologue fait paradoxalement savoir au public qu'on n'ignore pas sa présence, pour mieux l'oublier ensuite », in Les Miroirs de Thalie, op. cit. pp. 165 et 169.

[897] En l'occasion de la représentation de *l'Impromptu de la Folie*, le sieur Francine, directeur de l'Opéra, porte plainte et fait dresser, le 10 novembre 1725, un procès-verbal qui relève que les passages musicaux de l'*Impromptu de la Folie* sont assurés par « un orchestre de neuf instruments, à savoir, quatre violons, deux basses, deux hautbois et un basson », que le prologue s'est terminé par une « entrée du régiment de la calotte composé de quatorze ou seize danseurs dont huit masqués et qu'il a été chanté plusieurs couplets par quatre ou cinq acteurs. Que la fin du premier acte, qui s'est terminé par un bal, les mêmes quatorze ou seize danseurs ont dansé plusieurs danses dont huit desdits danseurs sont restés masqués. Qu'ensuite il a été chanté plusieurs couplets par cinq ou six acteurs. Que le deuxième acte, qui est une pièce italienne, s'est terminé pareillement par un bal où les mêmes danseurs ci-dessus, en même nombre, ont dansé plusieurs danses de caractère comme d'arlequin, scaramouche, pierrot, etc., parmi lesquelles il y en avait pareil nombre de huit ou environ qui sont toujours restées masqué. Que la pièce a fini par plusieurs couplets de chanson qui ont été chantés par quatre ou cinq acteurs différents », in E. Campardon, *Les Comédiens du roi*, op. cit., p. 288. Henri Lagrave écrit que tout cette affaire « fu[t] classée ; du moins n'a-t-on pas retrouvé trace d'une quelconque sanction. D'une part, l'autorité supérieure, consciente de l'abus que constituait le privilège jadis accordé à Lulli, semble avoir fait la sourde oreille aux plaintes de ses successeurs ; d'autre part, comme le comprennent très bien les défenseurs de l'Opéra, l'espoir du bénéfice que les Comédiens Français escomptaient des représentations de comédies-ballets ou de pièces à divertissements compensait amplement la crainte d'une amende », Henri Lagrave, op. cit., p. 366. Dans *Le Retour de la tragédie française*, pièce écrite par Romagnesi et jouée sur le Théâtre Italien le 5 janvier 1726, l'auteur prend appui sur cet événement pour construire une scène fort plaisante. À la scène IV, le Baron de Trinquemberg vient donner avis à la Sœur cadette de la Comédie Française des plaintes de l'Opéra :

LE BARON

Matame, il dit qu'il veut fous faire payer beaucoup t'argan et qu'il envoye à fous un signation dans un petit papier. […] Il avre dit lui que vous avre joué eine comédie de la Foire et que fous faut payer à lui le privilège.

LA CADETTE

Comment, une comédie de la Foire ?

LE BARON

Oui, *L'Impromptu de la folie* sti choulie[897] petit farce qui a tant fait de plaisir à moi, où fous l'y faire la harlequin si bon, ah qu'il estre bon !

Italienne, pièce qui suit le prologue, Legrand met en scène sur les planches du Théâtre Français les deux types les plus représentatifs du Théâtre Italien : celui d'Arlequin, qu'il fit jouer à sa fille, Mlle Legrand, et celui de Pantalon, joué par Armand. Au bout de quelques semaines, les Italiens contrattaquèrent : si les Français avaient osé piller Arlequin et Pantalon aux Italiens, ces dernier s'apprêtaient à voler Crispin. Le 15 décembre 1725, ils firent représenter *L'Italienne Française* : c'était à Flaminia d'interpréter le valet le plus célèbre du répertoire français. La pièce vite échoua, mais les Italiens revinrent quelques semaines plus tard avec une nouvelle pièce, *Le Retour de la tragédie française*, où ils rapportent notamment que *L'Italienne Française* aurait été victime d'une cabale organisée par les Français[898]. Après avoir tracé les circonstances de cette querelle singulière qui se développe sur un *mode sériel*[899], il faudra en dégager les enjeux.

I.1.1 *La Française Italienne* de Marc-Antoine Legrand à la Comédie Française

Déjà dans le prologue (scène III), Legrand avait fait exprimer, non sans ironie, au personnage du Marchand tout son regret pour l'absence des Italiens : « Ah ! Mes chers Italiens, quand reviendrez-vous ? C'est ma folie, à moi, que les Italiens ». En effet, la troupe italienne, qui n'était pas si nombreuse, s'était entièrement déplacée à Fontainebleau pour représenter ses spectacles à la Cour. On peut supposer que la fermeture du Théâtre Italien ait favorisé Legrand qui, en donnant une petite pièce « dans le goût italien », n'avait pas à faire face à une concurrence directe et immédiate des rivales, s'assurant cette partie du public, qui comme le Marchand, s'entichait de ce spectacle. En effet, *La Française Italienne* était vraiment une pièce qui aurait pu être représentée aux Italiens, sans attirer le moindre embarras. L'intrigue est des plus réguliers : le vieux Pantalon veut épouser Agathine, sa pupille, qui est amoureuse du jeune Lucidor. Les deux jeunes amants sont aidés par Nison, servante de Pantalon. Une fois appris que Nison laisse entrer un jeune homme dans sa maison, Pantalon la chasse et réclame une servante italienne. Résolue à rester fidèle à la jeune Agathine, Nison revient, déguisée en servante italienne nommée Violette. Mais elle est reconnue, et chassée de nouveau. Pantalon décide qu'il n'aura dorénavant qu'un valet pour garder sa pupille. Mais c'est encore une fois Nison qui apparaît, travestie en Arlequin. Son

---

LA COMÉDIE FRANÇAISE
Ah, ma sœur, qu'avez-vous fait ?

LA CADETTE
Ne craignez rien. Qu'avons-nous à démêler avec l'Opéra ? Nous n'avons pas joué en chantant.

LE BARON
Cela faire rien. Il veut empêcher vous de contrefaire le Comédie-Italien, et l'avre dit que cela appartiendre de droit à son frère l'Opéra-Comique, que fous l'avre ruiné, et qu'il ne pouvoir plus lui payer le bail.
[…]
LA CADETTE
Je vous suis fort obligée, mais je crains peu ses menaces.

[898] Les trois pièces sont réunies dans une même édition due à Guillemette Marot et Tomoko Nakayama, *La Française Italienne*, Legrand, *L'Italienne Française*, Dominique, Romagnesi, Fuzelier, *Le Retour de la Tragédie Française*, Romagnesi, Montpellier, Espace 34, 2007.
[899] On renvoie pour ce concept à la première partie de cette thèse, et notamment au paragraphe II.1.2 « Entre texte et contexte : les frontières des pièces polémiques ».

plan réussira : se bernant de lui, Arlequin-Nison fait signer à Pantalon, devant le Notaire, le contrat de mariage des deux amants : Agathine et Lucidor vont finalement s'unir[900]. Mais au delà de l'intrigue fort simple, calquée sur le modèle d'innombrables comédies de répertoire, ce qui fait le caractère « extraordinaire » de la pièce c'est l'emploi des rôles italiens sur la scène française : dans la première scène de la pièce, si Nison passe vite sur la façon d'organiser l'intrigue, anticipant déjà son dénouement – « nous aurons tout le temps qu'il nous faudra pour tromper notre vieux tuteur et faire en sorte que Lucidor vous épouse à sa barbe. Tout est disposé pour cela » –, Agathine montre, au contraire, sa profonde inquiétude : « Ah ! Je crains que l'arrivée imprévue de Pantalon ne nous donne bien de l'embarras ». C'est déjà la deuxième des « arrivée[s] imprévue[s] » : après celle de la Folie dans le prologue, qui était pourtant venue « tirer d'embarras » la Comédie Française, celle de Pantalon risque de provoquer l'effet opposé. Déplacé sur le théâtre français, Pantalon est par sa seule figure une source de désagrément, la cause d'une confusion, mais, par la bouche de Nison, avatar du dramaturge dans la mesure où elle construit tout le plan de l'action, Legrand s'apprête déjà à nous montrer les moyens de se tirer de cet « embarras » :

> NISON
> Et mort de ma vie, ne cherchez point de chagrins dans l'avenir. Quand les embarras naîtront, votre amour et mon adresse nous inspireront les moyens de nous en tirer.
>
> AGATHINE
> Jamais on ne te prendra pour une Italienne à ton accent.
>
> NISON
> Bon, bon ! Je dirai que Paris a corrompu ma langue maternelle.

Voici énoncé l'un des « moyens » qui témoignent l'« adresse » de Legrand dans l'écriture, fort polémique, de cette pièce : la question de la langue. La réplique suivante de Nison est très indicative :

> NISON
> Mais dites-moi, Pantalon ne sait-il pas le français ?
>
> AGATHINE
> Il entend quelque mot par-ci, par-là. Mais en le voulant parler il confond à tous moments les deux langues ensemble et parle quelquefois un baragouin qui n'est ni français ni italien.

Ce détail n'est pas anodin. Au contraire, il est essentiel au déroulement de l'intrigue : la duperie dont Pantalon sera la victime – il signera sans le savoir le contrat de mariage des deux jeunes amants, en leur octroyant aussi une grande partie de ses biens – est rendue crédible et vraisemblable par le fait qu'il ne comprend pas le notaire : à la scène II, Pantalon regrette que le notaire « n'entend pas una sola parola italiana, et il parla lé francezé tant

[900] Voici la distribution des rôles comme le rapporte le Mercure : le rôle de Pantalon est joué par François-Armand Huguet, dit Armand, les trois rôles de Nison-Violette-Arlequin sont joués par Mlle Charlotte Legrand, fils de l'auteur, le rôle d'Agathine est joué par Mlle Labat, et celui du Notaire par le sieur Poisson.

presto, tant presto qué mi ni entendo niente »[901]. Legrand fait de cette question de la langue le ressort central de son échafaudage dramatique, mais il ne s'arrête pas là. Déjà dans le prologue, Legrand se moque du fait que, dès leur retour à Paris, les Italiens ont dû désavouer, pour aller à la rencontre des requêtes du public, leurs origines italiennes, se lançant dans un répertoire tout français[902]. À la scène III du prologue, les commentaires si différents des deux députés du public – l'Avocat qui avoue de les aimer mieux quand ils jouent en italien, le Petit-maître qui dit ne les « aime[r] que dans le français » – rapportent très fidèlement la difficulté qu'éprouvaient les Italiens à contenter les différents éléments du public – difficulté reflétée par la variété de leur répertoire, qui, comme le remarque Martin de Rougemont, « change de figure comme un kaléidoscope à chaque secousse du public »[903]. Legrand y revient à la scène V de la *Française Italienne.* Dans ce procès de « francisation », les Italiens ont dévoré toute sorte de forme théâtrale : pour convaincre Pantalon qu'elle est vraiment italienne, Nison, déguisée en Violette, la servante italienne, ne peut pas se limiter à parler l'italien, elle doit chanter « *un air italien*, *où elle imite* – comme le spécifie la didascalie – *la cantatrice de la Comédie-Italienne* »[904]; et encore, à Pantalon qui se montre très ravi par cette « bella musica », Lucidor, qui *s'improvise* maître de musique[905] – peut-être on pourrait lire ici un commentaire fort ironique de Legrand sur le dilettantisme dont il accuse les Italiens – réplique :

---

[901] « Si vite, si vite, que je n'y comprends rien »

[902] On a déjà traité la question de ce « métissage franco-italien » dans l'analyse de deux pièces polémiques jouées aux Italiens en 1719. On renvoie à la première partie de ce travail et notamment au paragraphe : I.1.2. « *La Désolation de deux Comédies* et *Le Procès des théâtres* : variations sur un *topos* dramaturgique ».

[903] Martine de Rougemont, *La vie théâtrale à Paris*, *op. cit.*, pp. 248. À la fin de la représentation de *L'Arbitre de différends* comédie *espagnol* en trois actes écrite par Le Sage et d'Orneval, représentée sur le Théâtre Italien le 10 avril 1725, Flaminia, entrant sur scène en habit de ville, fait son compliment dans lequel elle sollicite la bienveillance du public en faveur des auteurs et revient sur la question de la langue ainsi que sur celle de la variété du répertoire italien. Il vaut la peine de rapporter le compliment dans son intégrité : « Messieurs, nous entrons dans une nouvelle carrière, faut-il vous prier de nous continuer toujours vos bontés ? Ce serait vous faire une injure ; les cœurs généreux ne reprennent pas ce qu'ils ont une fois donné, et il y a neuf ans que nous jouissons de ce don précieux. Si nous avions le bonheur d'être entendus dans notre langue, comme nous avons celui de jouir de votre indulgence, dans la représentation des Pièces Françoises, langage toujours étranger pour nous, je vous promettrais, Messieurs, des marques assurées de notre zèle, et nous n'emprunterions rien d'autrui pour contenter la délicatesse de votre goût. Le Théâtre Italien est susceptible d'une variété infinie ; il s'accommode de tout, et il se fait à tout, au tragique, au comique : aujourd'hui purement Italien, demain dans le goût Français, quelquefois Espagnol, quelquefois Anglais ; enfin c'est la toile d'un Peintre sur laquelle il emploie toutes sortes de couleurs et de figures. Quel amusement pour un Public ! Quelle ressource pour les Acteurs ! Hélas ! Messieurs, nous sentons que nous ne pouvons, malgré tous nos efforts, vous plaire par où nous le pourrions le mieux. Vous voulez donc du François et des nouveautés ? Voici donc ma prière : Favorisez vos Auteurs, encouragez-les, pardonnez-leur des fautes qui ne naissent que du désir qu'ils ont de vous plaire : bannissez des Spectacles un concert factieux qui fait tout-à-la-fois l'humiliation des Auteurs et le découragement des Acteurs : protégez vos Écrivains, leur progrès sera votre ouvrage, et nous tâcherons de mériter et de partager avec eux ces heureux applaudissements qui seul peuvent flatter notre espérance » cité par D'Origny, *Annales*, t. I, p. 83-86. Il faut spécifier que cette pièce n'est qu'un remaniement en trois actes de la pièce que Le Sage avait composée pour la troupe française en 1702, intitulée *Le Point d'honneur*, dont le manuscrit en cinq actes est conservé à la Bibliothèque-Musée de la Comédie-Française [Cote Ms. 55].

[904] Il s'agit de Ursula Astori, qui chantait très bien l'italien. Dans le manuscrit : « Nison chante et contrefait la cantarine » : « Tant qu'un amant dépensera / D'un vestale en (illisible) / Le feu durera/ chaque présent l'attirera / Mais si l'huile manque à la lampe/ le feu s'éteindra ». On remarque aussi que Violette est le nom d'une actrice de la troupe italienne, femme de Thomassin le célèbre Arlequin, à qui on assigne souvent le rôle de servante.

[905] *Aux Violons qui vont commencer, Lucidor dit : «* Allons, Messieurs, accompagnez cet air comme vous pourrez, je n'ai rien à vous dire » : c'est qu'il ne sait quoi dire !

LUCIDOR

Monsieur, vous verrez toute autre chose tantôt, et je veux même vous amener des danseurs tout habillés en Italiens comiques pour mieux répondre à votre goût et rendre le divertissement plus complet.

PANTALON

Et comé si appelle lé vostro divertimento ?

LUCIDOR

Monsieur, cela n'a point de titre : ce sont des vaudevilles.

Quel pot-pourri dramatique que ce « *divertimento* en vaudevilles » joué par les Français. « Voilà bien un trait de la Folie » prononçait La Comédie Française dans le prologue. Il est intéressant de remarquer, comme le fait Françoise Rubellin, qu'aucun signe ne montre que l'imitation de la « cantatrice », pas plus d'ailleurs que ce petit morceau de musique, « ait fâché les Italiens »[906] : peut-être on pourrait supposer que du fait que les Italiens n'ont nullement considéré ses éléments comme des traits distinctifs de leur spectacle, ils n'ont pas jugé nécessaire d'en revendiquer l'usurpation faite par les Comédiens Français. D'ailleurs, ils étaient bien conscients d'avoir, à leur tour, emprunté « ces moyens de plaire » par les agréments de la musique et de la danse aux forains. Ce qui en résulte en tous cas c'est que ces formes de « pastiche », qui triomphent désormais sur toutes les scènes parisiennes, sont bien acquises et maîtrisées par les auteurs.

Ce qui fait vraiment la nouveauté – et en même temps le scandale – de cette pièce, est à chercher ailleurs, plus précisément, dans ce que nous appellerons ici « scènes de métamorphoses »[907]. À la scène XV, Nison, dont le travestissement en servante italienne a été dévoilé, se présente sur la scène en Arlequin, jouant « *plusieurs lazzi à l'italienne* ». L'Arlequin, joué par Mlle Legrand qui « copie avec beaucoup d'art les grâces de l'inimitable Thomassin »[908], a toutes les caractéristiques traditionnelles de ce masque : balourdise – il

[906] Françoise Rubellin, « La Francaise Italienne et L'Italienne Francaise (1725) : la propriété artistique en débat » in Emmanuelle Hénin (éd.), *Les Querelles dramatiques à l'âge classique (XVIIe-XVIIIe siècles)*, Louvain, Paris, Walpole, Editions Peeters, 2010, p. 213.

[907] Pour Jeanne-Marie Hostiou, qui donne un très ample commentaire sur la pièce, l'élément central de celle-ci est encore *le travestissement*. Nous préférons pourtant utiliser l'expression « scènes de métamorphoses » en nous appuyant notamment sur la définition qui en propose Renaud Bret-Vitoz dans son article sur l'ambiguïté identitaire d'Arlequin et de son masque dans *Tirésias* de Piron. L'auteur suggère une distinction entre les « scènes de métamorphoses », qui « supposent une performance » de l'acteur *dans* et *par* la fiction et le « travestissement de fiction » où la substitution de l'identité n'est jamais accompli jusqu'au fond : dans le cas d'Arlequin, par exemple, lorsqu'il se travestit – comme l'écrit Pierre Frantz – « la substitution reste visible […]. Arlequin *dépasse* toujours », voir Pierre Frantz, « "Je ne me soucie pas de ce qui est possible, moi". Quelques réflexions sur Arlequin », dans *Marivaux : jeu et surprise de l'amour*, (dir. Pierre Frantz), Oxford, Paris, Voltaire Foundation, PUPS, « Vifs », 2009, p. 123-136, cité par Renaud Bret-Vitoz, « Arlequin et son masque de *queer* : instabilité sexuelle et sociale dans *Tirésias* (Piron 1722) », dans *Esthétique(s)* queer *dans la littérature et les arts. Sexualités et politiques du trouble*, (dir. Muriel Plana et Frédéric Sounac), Édition Universitaires de Dijon, Collection *Écritures*, Dijon, 2015, p. 262 et 271.

[908] C'est le jugement qui en donne le rédacteur du *Mercure de France*, dont voici un extrait : « Ce que le parterre applaudit le plus, c'est son déguisement en Arlequin, dans lequel elle copie avec beaucoup d'art les grâces de l'inimitable Thomassin. Elle soutient ce personnage d'une manière à étonner par la singularité, l'agrément et la légèreté » [décembre 1725, p. 2906]. La carrière de Mlle Legrand à la Comédie ne fut pas de longue durée : le 11 janvier 1730, elle fut, selon l'expression de Lemazurier, congédiée. Il explique aussi qu'elle était moins brillante

brouille les mots et détourne comiquement le nom de Pantalon en « Pintaillon », « Pentalon », « Pentalon dé Bibliognosi » –, irrévérence – il prend la barbe de son maître, en lui disant : « Ha, ha, ha, che muso, che muso ! Che brutta barbetta » –, outrance – aux lamentations d'Agathine qui le supplie de l'aider, Arlequin s'émeut et commence à sangloter[909] de manière voyante –, enfin, il exprime fièrement son attitude à l'excès et son appétit légendaire – Pantalon, dit-il, « n'aura pas besoin de prendre d'autres domestiques que moi, je tiendrai la place de six, et je mangerai per dix ». Quand Pantalon lui donne la mission de ne faire entrer aucun homme dans sa maison, Arlequin, feignant un zèle extrême[910], « *prend sa batte et en donne sur le visage de Pantalon* », argumentant ainsi :

> C'est une action démonstrative per vous faire comprendre comme ze recevrai les gens qui viendront per parler à votre femme.[…]Une jolie femme doit toujours être renfermée ; et un mari bien prudent ne la doit jamais faire voir à personne. Voulez-vous encore une action démonstrative ?
>
> PANTALON
>
> No, piu di demonstrationi.

Toutes ces « actions démonstratives » relèvent de la métamorphose complétement achevée de la comédienne française en Arlequin. Ayant pris son masque, Mlle Legrand *est* Arlequin, « un masque sans visage »[911], comme l'avait précisément qualifié Jean Goldzink : l'on ne voit plus ni Nison, ni Violette, dont le travestissement avait déjà échoué. Pour se faire reconnaître d'Agathine en tant que Nison, Arlequin doit lever son masque :

> AGATHINE
>
> Ah ! C'est toi, ma chère Nison, et qui t'aurait pu reconnaître ? Ah ! Puisque ton déguisement m'a trompée, je ne crains pas que personne puisse te découvrir ; mais comment as-tu fait ?
>
> NISON, en Arlequin
>
> J'ai trouvé Arlequin qui venait ici, je l'ai engagé à me prêter cet équipage et à ne point paraître dans le quartier de tout je jour

---

dans les rôles ordinaires mais qu'elle était excellente dans ces rôles « qui comportaient beaucoup de chant et de jeux de scène ». En 1731, elle sera accueillie, avec beaucoup de bienveillance, au Théâtre de l'Opéra-Comique, dans le rôle d'Isabelle déguisée en Arlequin à la première représentation de la pièce *Isabelle Arlequin*, opéra-comique en un acte de Pannard, Pontau et Fagan [Campardon, *Les Spectacles de la Foire*, op. cit., t.II, p. 54-56]. Ce qui donne l'idée du poids que ce personnage interprété par Mlle Legrand dans *L'impromptu de la Folie* a pu avoir non seulement sur la carrière de la jeune actrice, mais aussi sur les autres spectacles parisiens.

[909] En ce cas, c'est la didascalie qui spécifie : Nison « *faisant semblant de sangloter comme Arlequin* ». Celui-là est un *lazzi* typique d'Arlequin qui « vise à une sorte de mugissement répété de temps en temps au milieu des sanglot, et qui fait toujours rire, puisqu'on dirait qu'il a le cœur bien serré, et tout d'un coup on l'entend hurler de toutes ses forces… », Témoignage du Prince de Ligne, cité par G. Attinger, *L'esprit de la Commedia dell'arte*, Genève, Slatkine, 1969, p. 380.

[910] À la scène XIX, on assiste à une autre scène de « bastonnade », dans la tradition de la *Commedia dell'arte*, Arlequin, qui « *frappe Pantalon, le notaire et Scapin tout à tour* », s'en justifie ainsi : « Ah ! Signor patron, excusez, s'il vous plaît, l'ardeur de mon zèle [...] Je vous en prie, au moins, car vous qui entendez le français, vous savez que c'est un cri pro cro ».

[911] « Masque qui ne cache rien car, incarnation du théâtre, il est son rôle et rien que son rôle », dans Jean Goldzink, « Introduction », à Marivaux, *Le prince Travesti*, *L'Ile des Esclaves, Le triomphe de l'Amour*, Paris, Flammarion, GF, 1989, p. 23, cité par Renaud Bret-Vitoz, « Arlequin et son masque de *queer »,* cit, p. 272.

C'est un fin stratagème que Legrand adopte ici : il laisse entendre que le *vrai* Arlequin italien se dépouille de son masque pour en revêtir son adversaire. Mais, pour le dire encore avec Goldzink, lui ôter son masque, n'est-il pas le tuer ? Se révèle ici l'intention fortement polémique de Legrand : s'appropriant le rôle d'Arlequin, il démontre que le « type » tombe dans une « sorte de domaine public »[912], de propriété collective, et que donc n'importe qui peut « tenir sa place »[913]. Mlle Legrand avait bien réalisé ce déplacement, ou mieux cette « incorporation », c'est-à-dire ce passage du « type » dans le corps singulier de l'acteur. Cette stratégie menée par Legrand, visant à réclamer la légitimité de cet usage « libéral » du *type*, est utilisée également pour le personnage de Pantalon : il n'y a pas ici de travestissement, c'est Pantalon même qui figure directement dans la liste des personnages, et qui est *incarné* par Armand. Comme pour Arlequin, Pantalon garde donc tous ses attributs traditionnels : un vieillard, avare et tyrannique, toujours un amant jaloux que chacun prend

---

[912] C'est la thèse que Françoise Rubellin expose dans son article, déjà cité, envisageant dans la querelle qui déclenche après la représentation de la *Français Italienne* un débat autour de la question de la propriété artistique et des formes de plagiat. Elle soutient que, dans le débat concernant la reconnaissance de la « propriété privé » sur les œuvres, et qui ne sera achevé qu'en 1791 lorsque les auteurs dramatiques « obtiennent un droit exclusif de représentation […], pour le type, fondement du théâtre italien, le problème est plus délicat ; on ne désigne pas des auteurs de types, même s'il existe des créateurs », in « La Française Italienne et L'Italienne Française (1725) », cit. p. 214.

[913] En annonçant la fin de la pièce, Arlequin dit : « Allons, allons, passons au divertissement, et puisque j'ai pris le masque d'Arlequin, je tiendrai ici sa place jusqu'à ce qu'il vienne ». Un autre exemple d'appropriation du type d'Arlequin on peut le voir dans la pièce que Fuzelier composa en réponse à *L'impromptu de la Folie* de Legrand et qu'il fait jouer à la Foire Saint-Germain le 19 février 1726. Dans *L'Ambigu-comique ou L'Ambigu de la Folie*, Fuzelier imagine que la Folie envoie à la Foire une troupe d'acteurs « contrefaits ». Quand la Foire s'en plaint, la Folie répond qu'elle a envoyé presque les mêmes acteurs à la Comédie Française. Toutefois, la Foire les chasse, à l'exception d'une jeune fille en disant « qu'elle est propre à jouer toutes les rôles, soit en homme, soit en femme, et qu'elle sait même jouer le rôle d'Arlequin ». Il s'agit naturellement de Mlle Legrand. Le traitement du personnage d'Arlequin par Fuzelier est, écrit David Trott, « un exemple particulièrement appuyé du cas classique des déguisements ou habillements transparents d'Arlequin. Quel que soit le vêtement extérieur qu'il met, son habit d'Arlequin ne disparaît jamais de la vue du spectateur ». Dans une remarque à propos de la didascalie de la quatrième scène qui présente l'entrée d'Arlequin en scène : « ARLEQUIN [en fille] », il ajoute : « C'est le Masque qui constitue l'identité principal, alors que le travestissement demeure dans le fait paradoxal que c'est « le masque qui s'habille (se déguise) en fille ». Plus haut, Fuzelier arrive à déceler, avec ce jeu d'identité, la véritable critique adressée à l'Arlequin de *L'Impromptu de la Folie* de Legrand. Il ne suffit pas pour représenter Arlequin, de s'emparer de son « habit », il faut en prendre « le ton » !

> ARLEQUIN [en fille]
> Je veux faire votre Arlequin
>
> LA FOIRE
> Vous en habit d'Arlequin.
>
> ARLEQUIN
> J'en serai quitte pour attacher ma Ceinture un pié plus bas.
>
> LA FOIRE
> Je serai ravie de voir une fille qui aura mis sa Ceinture comme Arlequin (…). Vous prendriés les tons d'un Arlequin, vous auriés son geste, vous feriés sa grimace ?

C'est par sa façon de souligner le costume comme costume que le théâtre de Fuzelier diffère du théâtre officiel », in David Trott, *Pour une histoire des spectacles non-officiels*, p. 259 (n. 19). Sur la page du registre de la Comédie Française, où sont annotés les frais pour la représentation de *L'impromptu de la Folie* du 21 novembre 1725, on lit : « à payer à Monsieur Laurent pour le poignard de Pantalon et la Ceinture d'Arlequin : 11 sols », notice tirée de : http://cfregisters.org

plaisir à tromper. L'habileté d'Armand a bien contribué à réaliser les intentions de l'auteur : provoquer une véritable confusion entre le *vrai* Pantalon et celui des Français ; voici ce qu'écrivent Clément et Laporte : « Armand joua avec tant de talent que l'acteur Pietro Alborghetti, le vrai Pantalon du Théâtre Italien, dit en le voyant : « Si je ne me sentait pas au Parterre, je me croirais sur le théâtre »[914], ou encore Léris, qui affirme qu'il « imita si parfaitement le ton et le geste de ce comédien italien d'alors, qu'il était difficile de faire la différence de l'original et de la copie »[915]. Comme Mlle Legrand, Armand excellait dans ces rôles « non ordinaires » : il s'était formé, en effet, jouant dans le rôle de Crispin sur les théâtres de la foire où il avait pris, comme l'écrit Lemazurier, un « goût si décidé pour tout ce qui s'appelle charges, farces, parades que cette passion lui demeura toute sa vie, et influa peut-être un peu trop son jeu »[916]. Dans la pièce, on l'a vu, Legrand met l'accent surtout sur la maladresse linguistique de Pantalon : le « baragouin qui n'est ni français ni italien » de Pantalon est une allusion, fort explicite, à la difficulté de l'acteur italien Pietro Alborghetti, qui incarnait Pantalon à la Comédie Italienne, à parler français. Dans ce cas, Legrand semble donc préférer, différemment d'Arlequin, s'attacher moins au « type » qu'à un individu très précis. C'est dans ces attaques que se révèle la fonction polémique de cette pièce. L'utilisation de l'argument *ad hominem*, c'est-à-dire qui s'attaque spécifiquement à la personnalité ou au comportement d'un sujet antagoniste – argument constitutif, comme on l'a déjà vu, de la rhétorique polémique – vise explicitement à saper la crédibilité de ce sujet. L'objectif de Legrand, comme celui de tout auteur polémique, est de jeter le discrédit sur la parole de son adversaire, en gagnant ainsi la joute verbale qui l'oppose à la cible. Ce que Françoise Rubellin définit comme transgression, ou mieux, comme une « faute contre l'essence même du rire comique »[917], c'est ce qui fait précisément le caractère polémique de cette pièce : loin de se mettre en retrait en garantissant son investissement esthétique dans le rôle qu'il endosse, jusqu'à arriver à une parfaite coïncidence entre les deux – on rappelle que pour les Italiens, le type est associé au seul acteur qui le joue : Thomassin *est* Arlequin[918], Alborghetti *est* Pantalon –, le comédien doit au contraire faire ressortir ce qui distingue le comédien de son rôle, c'est à dire le réel de la fiction, le rôle tel qu'il est représenté par le texte, du comédien qui performe le texte, et qui sert de référence pour encrer le texte dans le

[914] Clément et Laporte, Anecdotes dramatiques, op. cit., t. I, p.398.

[915] Léris, *Dictionnaire,* op. cit., p. 245. Du même avis, le rédacteur du Mercure écrit : « c'est une imitation si parfaite du vrai Pantalon, excellent Acteur de la Troupe Italienne, qu'on y est trompé : ton de voix, gestes, attitudes, démarche, tout est employé avec justesse et fort plaisamment » [décembre 1725, p. 2906]

[916] Lemazurier, *Galerie historique des acteurs du théâtre du français,* Paris, J. Chaumeront, 1810, t. I, p. 53-54. Selon le Mercure il a également joué « la comédie en Languedoc avec Dominique et Paghetti-Pantalon » [Mercure, février 1766, p. 180]

[917] « Legrand s'est donc livré dans *La Française Italienne* à une attaque *ad hominem*, qui vise un individu, non un travers ou d'un ridicule universel, ce dont la comédie prétend traditionnellement se garder. Molière, dans *L'Impromptu de Versailles*, le théorisait ainsi : « Vouloir contrefaire un comédien dans un rôle comique, ce n'est pas le peindre lui-même, c'est peindre d'après lui les personnages qu'il représente, et se servir des mêmes traits et des mêmes couleurs qu'il est obligé d'employer aux différents tableaux des caractères ridicules qu'il imite d'après nature ; mais contrefaire un comédien dans des rôles sérieux, c'est le peindre par des défauts qui sont entièrement de lui, puisque ces sortes de personnages ne veulent ni les gestes, ni les tons de voix ridicules dans lesquels on le reconnaît ». C'est une faute contre l'essence même du rire comique qui est ainsi démasquée par la réaction vive des Italiens », in « La Francaise Italienne et L'Italienne Francaise (1725) », cit. p. 213.

[918] Pour donner la mesure de cette fusion identitaire entre le rôle et le comédien qui le joue, il suffira de rappeler que lorsque Dominique Biancolelli, Arlequin à la Foire, s'unit à la Troupe de Comédie Italienne en 1717, il se voit contraint à renoncer à son emploi, tenu par le célèbre Thomassin, pour celui de Trivelin.

monde. Cette référence, c'est-à-dire le fait que le texte soit adressé à un adversaire clairement désigné, une référence qui mise aussi sur la capacité du spectateur à la reconnaître, fait le caractère intrinsèquement polémique de cette pièce, et c'est justement cela qui amorce la réaction des Italiens appelés à répondre à l'hostilité qui les implique. C'est ainsi que s'exprime le personnage de la Fée, dans le prologue de *l'Italienne Française*, pour légitimer le *droit* des Italiens de se défendre :

> Si vous avez moins de mérite, on ne chercherait pas à vous imiter. N'avez-vous pas le droit de représailles ? Contrefaites à votre tour les acteurs du Théâtre Français. Je vais d'un coup de ma baguette vous donner ce talent.

Dans ce jeu d'attaque et contrattaque, qui constitue le fondement du discours polémique, le spectateur, ce tiers indispensable, est le véritable destinataire de deux discours agoniques : on le prend à partie, on l'interpelle, on le déclare apte à juger du débat, et c'est lui enfin que les auteurs cherchent à convaincre.

I.1.2 *L'Italienne Française* de Biancolelli, Romagnesi et Fuzelier[919] au Théâtre Italien

Après leur retour de Fontainebleau, les Italiens se révoltent et crient à la contrefaçon, s'apprêtant à jouer leurs représailles: *L'Italienne Française,* comédie en trois actes en prose précédée d'un prologue avec un vaudeville et des divertissements, dont la musique est de Mouret, sera représentée le 15 décembre 1725. Au lever du rideau, on voit une « *campagne* » et « *dans le fond, une montagne* », Arlequin et Pantalon, partis à la recherche de la « Fée Bienfaisante », se plaignent des difficultés du voyage :

> ARLEQUIN
> Ouf ! Je n'en puis plus. Ce pays-ci est diablement salé, j'ai la pépie.
>
> PANTALON
> Et moi, je me meurs de soif. Ah ! Le maudit voyage !
>
> ARLEQUIN
> Cette campagne est aussi déserte que l'Hôtel de Bourgogne quand nous donnons des pièces italiennes

[919] La contribution de Fuzelier n'est pas donnée par toutes les sources du XVIIIe siècle. Marandet écrit : « Fuzelier n'a écrit que les couplets et le divertissement de cette comédie. Celle-ci est une réplique à la *Française Italienne*, comédie de Legrand, jouée à la Comédie-Française, le 5 novembre 1725 », A. Marandet, *Manuscrits inédits de la Famille Favart, de Fuzelier, de Pannard et de divers auteurs du XVIIIe siècle*, Paris, Jorel, 1922, p. 93. Le nom de Fuzelier figure sur le titre du manuscrit de la pièce (BNF, Ms. Fr. 9331). Il faut spécifier que, dès la première représentation, les auteurs de la pièce restent inconnus par le public. Les Italiens présentèrent la pièce sous forme anonyme, voir *Mercure de France,* décembre 1725, vol. II, p. 3133. Dans *Le Retour de la tragédie française*, Romagnesi, auteur de cette pièce comme de *L'Italienne Française*, en fait mention. À la scène VI, un Marquis, revenant de la représentation de l'Italienne Française au Théâtre Italien, informe la Comédie Française, intéressée à savoir comment c'est-il passé la séance, avoue que la pièce a été un échec total dès le premier acte ; il dit : « Pouf ! Il est tombé si lourdement qu'il écrasera les deux autres ; si je savais qui en est l'auteur…mais il ne se nommera pas ». La Sœur cadette de la Comédie Française, réplique : « Il fera fort bien d'être anonyme » car « tel auteur tombe aujourd'hui qui peut réussir dans une autre temps, ou qui même a été applaudi dans une autre pièce ».

Ce « maudit voyage » – et l'on songe immédiatement au voyage de la troupe à Fontainebleau, dont les Italiens cherchent aussi à reproduire le paysage féerique où se mêlent végétation et rochers[920] – trouve enfin sa justification : Pantalon et Arlequin ont quitté leur théâtre pour trouver les moyens de prendre leur vengeance sur la « noire trahison » commise par les Français. Dans le dialogue qui suit, Arlequin et Pantalon exposent à la Fée leurs argumentations, ils identifient d'abord le tort qu'ils pensent avoir subi et cherchent ensuite à valoriser leurs raisons afin de remplacer ce tort :

> ARLEQUIN
>
> Madame Thalie, que bien vous connaissez, nous a fait, pendant notre absence, la plus noire trahison… Ella a quitté le Parnasse pour aller s'établir sur le haut de Montmartre. Cela ne fait pas grand honneur aux auteurs comiques.
>
> LA FÉE
>
> Revenons à la trahison.
>
> ARLEQUIN
>
> La voici. Les Comédiens, ne sachant de quel bois faire flèche, ont introduit sur leur théâtre les caractères italiens. Ils ont présentement un Arlequin femelle, ainsi vous voyez bien que la race des Arlequins ne manquera pas sitôt, elle est en état d'en perpétuer la race.
>
> LA FÉE
>
> Et vous Pantalon, de quoi vous plaignez-vous ?
>
> PANTALON
>
> Un comique français a osé endosser mon harnais, il parle français aussi mal que moi.
>
> ARLEQUIN
>
> Dites qu'il affecte de baragouiner le français et que vous le parlez mal naturellement

Formulant leur *J'accuse*, les Italiens constituent l'espace du conflit de façon très rigoureuse : à l'exposé des faits ils font suivre la recherche des argumentations, des preuves, pour enfin retourner le tort contre leurs rivaux. En introduisant un Arlequin femelle sur leur théâtre, les Français n'ont fait que grossir la « race des Arlequins », au lieu de le tuer, ils l'ont multiplié ; en contrefaisant Pantalon, ils ont fait certes preuve que d'habilités mimétiques, d'exceller dans l'art de la feinte : tout cela reste pourtant toujours bien loin de la vérité du naturel. On arrive ainsi à la réplique de la Fée Bienfaisante : elle ne se limite pas à apporter une justification flatteuse, en renversant les positions et les rôles – « Si vous aviez moins de mérite, on ne chercherait pas à vous imiter »[921] dit-elle – mais elle donne aux Italiens, en

[920] *Le Mercure* note à propos de la scène II du Prologue : « Une symphonie se fait entendre, un rocher se sépare en deux, on en voit sortir deux Fées, qui forment une danse gracieuse. La Fée Bienfaisante paraît […] », [décembre 1725, vol. II, p. 3126].

[921] On rappelle que les Italiens avaient employé cette même argumentation pour se défendre des critiques de La Motte qui les avait attaqués au sujet de la parodie d'Inès de Castro. Dans *La Dispute de Melpomène et de Thalie*,

vertu de leur « droit des représailles », les talents de contrefaire « à leur tour les acteurs du Théâtre Français », car finalement, comme le dit Arlequin « Il est bien juste que nous prenions notre revanche ». Inspirés par le touche de la bague magique, Arlequin et Pantalon commencent à contrefaire les acteurs de la Comédie Française : Arlequin répète *Bérénice*, Pantalon, déclare-t-il, sait bien *Mithridate*, rôle qui, comme par hasard, avait causé à Legrand quelques ennuis. Dans le vaudeville final qui conclue le prologue, un Comédien Français chante ce couplet :

[UN COMÉDIEN FRANÇAIS][922]

Par le conseil de Thalie
Qui vous comble de bienfaits
Fameux acteurs d'Italie,
Nous vous avons contrefaits.
Cela sent un peu la foire
Mais malgré ce qu'on en dit
Nous en avons moins de gloire
Et plus de profit

Les Italiens laissent entendre qu'en les contrefaisant, les Français n'avaient obtenu rien d'autre que de minorer leur prestige : en tous cas, la victoire d'Arlequin est double, quand bien même les Français auraient gagné du profit, de serait toujours à lui qu'ils auraient dû payer la redevance :

[ARLEQUIN *aux Comédiens Français*]

L'absence de Melpomène
Vous avait tous consternés,
On désertait votre scène
Vous étiez abandonnés.
Oui, votre chute étant sûre
Sans le masque d'Arlequin,
Il vous fallait ma figure
Et mon casaquin

En l'absence de protection, de normes auxquelles faire appel, ou de sanctions légitimes à revendiquer, les italiens ne pouvaient signaler la violence de cette « trahison » que par le moyen d'un fiction apte à mettre en récit les enjeux, idéologiques et esthétiques, impliqués dans cet échange polémique. Les Italiens confèrent donc à la fiction théâtrale la tâche de dévoiler les fondements malsains à l'origine de la pièce des Français et du tort qu'ils avaient perpétré avec elle : le fait d'avoir renoncé à la protection de Thalie pour se placer sous le parrainage de la « Fée Bienfaisante » explique bien la visée pragmatique de ces auteurs dont l'intention est, d'un côté, de véhiculer chez le spectateur l'image d'un théâtre philanthrope et bénéfique, de l'autre, de persuader le spectateur de la profonde malveillance des adversaires. Ce n'est pas anodin que le touche même de la magie n'arrive pas à transformer Pantalon et Arlequin en deux acteurs capables de contrefaire les rivaux : c'est une tâche trop difficile, dit

---

prologue allégorique représenté au Théâtre Italien de la Foire en 1723, à Melpomène qui réclame une « juste vengeance », Thalie réplique : « En vous parodiant je vous met en crédit. / Ce n'est qu'au grand succès de quelque tragédie / Que je fais succéder la fine parodie ». Fait étonnant : parmi les auteurs de ce prologue allégorique on trouve justement Legrand, qui se trouve pris dans son propre piège.

[922] Attribution des couplets relevée dans *le Nouveau Théâtre italien ou Recueil Général des Comédies,* Briasson, Paris, 1753, t. I, p. 125-127

Arlequin – ou trop vile, ajoutons nous –, la Fée Bienfaisante donnera à d'autres comédiens ce talent, précisément à Flaminia, qui va jouer Colombine qui se déguise en Crispin, dans *L'Italienne Française*.

Cette comédie s'appuie sur une intrigue moins simple que celle de la *Française Italienne*, mais les ingrédients de la comédie marivaudienne[923], qui faisait à cette époque-là le succès des Italiens, sont tous respectés : Lucinde aime tendrement Mario, qui courtise Silvia. Informée de l'infidélité de Mario, Lucinde s'en plaint à Colombine, servante fidèle, qui promet d'agir pour empêcher l'union de Mario et Silvia. Le plan est apprêté : Colombine, interprétée par Flaminia[924], se travestit en Crispin, et sous ce nouvel habit, elle se met au service de Mario. Elle trouble Arlequin, valet de Mario, qui ne sait pas qu'il s'agit d'une femme, et séduit Rosette, suivante de Silvia, qui la croit homme. Étant son nouveau valet, Mario confie à Colombine-Crispin une lettre, adressée à Silvia, pour disposer leur union ; elle en va profiter pour rompre le projet de ce mariage. Elle apprend alors à Silvia les engagements de Mario avec Lucinde. Silvia, qui n'épouse Mario que pour obéir à son père peut épouser Lélio, son premier amant. Mario retourne enfin à Lucinde.

Colombine est donc meneuse d'une double intrigue : celle qui doit reporter Mario à Lucinde, amoureuse trompée, et celle qui doit reporter la juste sanction pour les Italiens volés. Dans le deux cas, il s'agit de d'accomplir une vengeance[925]. C'est, en effet, sur ce thème que s'ouvre la pièce :

LUCINDE

Ah ! Colombine, il n'est plus de plaisir pour moi, après l'infidélité de Mario. Tu sais qu'il m'a lâchement abandonnée pour Silvia qu'il va bientôt épouser.

COLOMBINE

Quoi ! La perte d'un amant vous afflige ! Que ne vous vengez-vous ?

LUCINDE

J'aime trop Mario pour former un autre engagement.

COLOMBINE

---

[923] Françoise Rubellin voit réexploité dans cette comédie le modèle de *La Fausse Suivante*, pièce que Marivaux avait fait jouer au Théâtre Italien en 1724, in « La Française Italienne », cit., p. 207. Dès 1722, Marivaux avait fourni au Théâtre Italien ses premiers chefs-œuvre : *La Surprise de l'Amour* (1722), *La Double Inconstance* (1723), *Le prince travesti* (1724) et *La Fausse Suivante* (1724). Il accède ainsi « à la notoriété avec un répertoire et des personnages « italiens », adaptés à l'apparence et à l'habileté gestuelle des vedettes de la troupe, qui l'adoptent comme auteur bien avant la Comédie Française, temple du grand genre et de la comédie soutenue. Marivaux n'y connaît la consécration qu'en 1724, avec *Le Dénouement imprévu*. La même année, la représentation de la *Double Inconstance* à Fontainebleau devant la cour l'accrédite comme poète comique », Renaud Bret-Vitoz « Marivaux », in *Le théâtre français du XVIIIe siècle – histoire, textes choisis, mises en scène*, (dir. Pierre Frantz et Sophie Marchand), Anthologie de L'avant-scène théâtre, 2009, p. 199

[924] « Le fait que ce soit Flaminia qui interprète Colombine est attesté par une note de Piron (Œuvres complètes illustrées de Alexis Piron, éd. Pierre Dufay, Paris, Guillot, 1929, t. VII, p. 139)", voir Françoise Rubellin, La Francaise Italienne et L'Italienne Francaise (1725) », cit. p. 207 (n. 6).

[925] À la scène III la pièce de Romagnesi *Le retour de la tragédie française*, le personnage de la Sœur Cadette de la Comédie Française, qui personnifie la troupe des acteurs « subalternes », dit à propos de *L'Italienne Française* : « Chez les Italiens piqués du parallèle, / On joue en ce moment une pièce nouvelle ; / Ils prennent leur revanche et doivent sur Crispin / Venger les affronts reçus par Arlequin ».

Puisque vous l'aimez tant, songez donc à parer le coup qui vous menace.

Résolue à aider Lucinde, Colombine s'apprête à supplanter Arlequin, sous le déguisement de Crispin, ce valet, tout français, « botté, fripon et fanfaron ». À la scène III du deuxième acte, Colombine fait son entrée dans son nouvel habit, se présentant à Mario qui lui demande son nom, elle réplique :

COLOMBINE *en Crispin*

Crispin, c'est un nom que nous avons porté de père en fils et qui a toujours fait honneur à la famille. Je suis le troisième du nom, mon père qui s'est retiré pour la seconde fois du service me l'a laissé pour héritage[926]. C'était un excellent original et vous n'en voyez en moi qu'une faible copie.

Ce ne sont pas les seuls mots ambigus que Colombine prononce. Les auteurs mettent souvent dans la bouche de cette femme argue des indices qui pouvaient révéler son travestissement[927], car il s'agit de prouver au spectateur que travestir n'est pas dissimuler, que ce masquage est provisoire et que, finalement, Colombine « *dépasse* toujours ». Le travestissement ne cache pas, par exemple, la silhouette femelle de Colombine, elle est souvent décrite par ses interlocuteurs comme « garçon d'une heureuse physionomie », et encore : « Le joli petit homme ! […] Si touts les hommes vous rassemblaient, le cœur des femmes… ». Dans la scène dernière, lors d'un bal masqué, Silvia change son masque avec Lucinde : le vertige du travestissement est complet, on n'a plus aucun point de repère et chacun trompe l'autre. La vengeance est ainsi faite que Mario, l'amant volatil, le fourbe, est puni. Il doit retourner à Lucinde : par les ressorts du travestissement, conçu comme stratégie qui révèle la vérité, qui perce à travers le masque, Colombine a démasqué la trahison

COLOMBINE

J'ai conduit la barque à bon port. Seigneur Mario, remerciez Colombine qui, sous le nom et l'habit de Crispin, vous a joué un tour de son métier.

Par le moyen de la fiction, les Italiens construisent ce récit de la trahison puni dont le pouvoir allégorique ne peut se saisir qu'en prenant en compte sa dimension polémique : ce texte ne saurait se suffire à lui-même, il est – comme tout texte polémique – le produit d'un moment précis du combat, il s'adresse à un adversaire clairement désigné, et il doit donc être entièrement inscrit dans l'horizon idéologique du moment. Pour cette même raison, comme l'écrit Guillemette Marot-Mercier, la Colombine de *L'Italienne Française*, n'a presque plus rien du « type » figé par la tradition, ce qu'Anne Ubersfeld à défini « personnage codé » au « comportement fonctionnel prévisible, inchangeable »[928], au contraire elle est le « fruit des

[926] « Raimond Poisson, imagina et adopta le personnage de Crispin; Paul qui reprit le rôle de son père en 1686, se retira en 1711 et revint en 1715; il laissa lui même le rôle à son fils, François-Arnoul en 1722, qui venait de briller dans le notaire bredouiller de la *Française Italienne* », note tirée du texte édité par Guillemette Marot et Tomoko Nakayama, cit.

[927] Dans la même scène, après que Mario lui a ordonné de se rendre chez Silvia pour lui apporter une lettre, Colombine réplique : « Bon, aussi bien je suis curieux de voir si vous avez fait un bon choix. Tel que vous me voyez, je me connais en femme comme si je l'étais moi-même » ; ou encore, à la scène IV, lorsque Arlequin, troublé, repousse Colombine qui cherche à le séduire, elle lui réplique : « Si vous me connaissiez, vous ne me feriez pas cette mauvaise chicane-là »

[928] Anne Ubersfeld, *Les Termes clés de l'analyse du théâtre*, Paris Seuil, 1996, p. 21

démêles que subissent Dominique, Romagnesi et Fuzelier avec les Comédiens Français »[929]. La métamorphose du personnage de Colombine en Crispin est l'énième coup tiré pour marquer une petite victoire dans cette longue guerre qui oppose les théâtres : cette fois c'était Crispin à battre les Français « avec ses propres armes ». Pourtant, les textes participant de cette petite guerre n'ont justement pas pour fonction centrale d'agir l'un sur l'autre, au contraire, il sont conçus à l'attention d'un large public : déjà dans le prologue, Pantalon et Arlequin avaient exprimé leur réticence moins par le fait que les Français avaient osé les contrefaire que pour le fait de les avoir exposés « à la risée publique », de vouloir faire « culbute devant le parterre » [930]. Si c'est sur le théâtre qu'ils soutiennent leur plaidoyer, ce sera donc dans la salle qu'ils auront la sentence. Le franc échec de *L'Italienne Française* – elle n'eut qu'une seule représentation, le lendemain seul le prologue sera joué avec succès avec *La Surprise de l'Amour* de Marivaux[931] – décréta la victoire des Français. On pourrait supposer que le choix des Italiens de recourir à une forme de théâtralisation des enjeux idéologiques impliquant, pour le dire avec Martial Poirson, un « dispositif herméneutique global d'allégorisation » [932] au lieu de procédures allégoriques, pour ainsi dire, plus transparentes, telles que le recours aux simples personnages allégoriques, aux

[929] Guillemette Marot-Mercier, « Variations d'un tipe fixe : Colombine à Paris (1716-1729) », in *Diversité et modernité du théâtre du XVIIIe siècle*, sous la direction de Guillemette Marot-Mercier et Nicholas Dion, Paris, Hermann, 2014, pp. 221-239. Dans l'analyse des variations du personnage de Colombine, l'auteur mentionne aussi la particularité de l'emploi de Colombine chez les forains. Dans les pièces jouées sur les théâtres de la Foire, Colombine, écrit-il, acquiert une « force rhétorique » spécifique, que – nous semble-t-il – les Italiens ont bien exploité dans *L'Italienne Française*, lui conférant la mission vraiment polémique de la pièce. L'auteur écrit : « Au théâtre de la Foire, les auteurs donnent au type fixe, combatif et raisonneur, une place prédominante : elle devient l'un des porte-paroles privilégiés de Le Sage, de Fuzelier et de d'Orneval dans ces luttes entre théâtres officiels et non officiels, ou même entre les entrepreneurs forains et leurs troupes. Pour ce public, friand de mots d'esprit, qui court de théâtre en théâtre pour s'amuser des attaques et des ripostes des antagonistes, Colombine avec son franc-parler et sa bonne humeur reste un type fixe de choix pour prendre parti, notamment dans les prologues ».

[930] Dans la scène II du Prologue, en exposant à la Fée ses argumentations Pantalon dit : « Faut-il qu'un personnage aussi grave que Pantalon soit exposé à la risée publique ? », et Arlequin réplique : « Faut-il qu'Arlequin soit représenté par une folle qui voudrait pouvoir faire la culbute devant le parterre ? ».

[931] Voici la témoignage du Mercure : « Cette pièce Françoise en prose fut représentée sur le Théâtre de l'Hôtel de Bourgogne, le Samedi 15 de ce mois. L'assemblée fut des plus nombreuses, et le prologue fut applaudi ; le premier acte de la pièce fut à peine écouté, et les deux derniers ne le furent point du tout. Les Comédiens Italiens, à la prière de l'Auteur, qui ne s'est pas fait connaître, supprimèrent la pièce, et ne donnèrent le Lundi d'après que le Prologue, précédé de la *Surprise de l'amour* (de Marivaux). Mais plusieurs personnes engagèrent les Comédiens à donner une seconde représentation de l'*Italienne Françoise*, pour pouvoir juger si elle méritait le mauvais sort qu'elle avait eu. Elle parut faire plaisir à cette seconde représentation, ayant été écoutée avec attention. Mercure de France, décembre 1725, vol. II, p. 3133. Encore les frères Parfaict écrivent : Voilà toute l'action de cette pièce. Il est aisé de sentir qu'il n'y en a pas assez pour comporter trois actes, et que le travestissement de Colombine n'a servi qu'à donner le titre à la Comédie, et qu'à contraster avec celui de la pièce des Comédiens François ; en un mot, on a voulu opposer l'*Italienne Françoise* à la *Françoise Italienne*. Le public a jugé en faveur de la dernière », François et Claude Parfaict et Quentin Godin D'Abguerbe, *Dictionnaire des théâtres de Paris*, op. cit., t. III, p. 233-239

[932] Un tel système herméneutique « est en effet destiné à représenter une idée, une notion, un concept, avant de devenir le principe structurant d'un œuvre prise dans son intégralité, participant d'une rhétorique du double sens. L'allégorie ne peut pas se résumer à une forme de personnification ou d'abstraction anthropomorphique des sentiments et des comportements attribuées aux êtres humains : c'est un système cohérent d'isotopie, reposant sur une herméneutique de la duplicité, soucieuse avent tout de configurer, au moyens de transposition symboliques, et par le biais de codes de lecture à clefs, des régimes spécifiques d'équivocité », in Martial Poirson, *Les Audiences de Thalie*, op. cit., p. 121

personnifications ou encore à la réalisation d'une véritable « fable allégorique », a bien pu contribuer à déterminer l'insuccès de la pièce : le contenu polémique ainsi refroidi par cet effort d'interprétation, ne pouvait être complètement exploité par un public désormais accoutumé à s'engager sur un terrain brûlant, au cœur d'enjeux éphémères, de manifestations bruyantes et de réactions moins prudentes. Pour les Italiens, cependant, la cause de cet échec est à identifier dans bien d'autres raisons. Ils s'apprêtent à les dévoiler dans une deuxième pièce : sur la scène du Théâtre Italien, le 5 janvier 1726, Romagnesi fait jouer *Le Retour de la tragédie française* : pour l'auteur *L'Italienne Française* aurait été victime d'une cabale.

I.1.3 *Le Retour de la tragédie française*, de Romagnesi, au Théâtre Italien

Avec *Le Retour de la tragédie française* on revient sur le modèle des dramaturgies allégoriques des personnages : on retrouve dans la listes des acteurs La Comédie Française et sa Sœur cadette. Cette fois, le Théâtre Français est coupé en deux : la Comédie Française qui vient faire son entrée n'est en vérité qu'une seule moitié de la troupe : celle des acteurs tragiques qui fait son retour de Fontainebleau. C'est Pasquin qui nous aide à l'identifier dans la première réplique de la pièce : « Comment diable, c'est la Tragédie Française, si je ne me trompe, eh, que venez-vous faire ici ? ». Comme nous l'indique la didascalie, le théâtre, « *représente Montmartre* » et la scène « *est sur le Théâtre-Français* » : heureux stratagème de Romagnesi, il place les acteurs italiens qui contrefont les acteurs français sur la scénographie qui servait de cadre pour la *Français Italienne* de Legrand, ce dont s'aperçoit immédiatement la Comédie Française, qui ne cache point son indignation :

LA COMÉDIE FRANÇAISE

[...] mais que vois-je, grands Dieux ?
Quel changement horrible a déguisé ces lieux !
Je ne m'y connais plus, ce palais magnifique
Que je fis élever pour la scène tragique,
Qu'est-il donc devenu ?
[...]
Me trompé-je, Montmartre, est-[ce] vous que je voi[s] ?
Ô ciel, est-il croyable
Que ces lieux soient ornés d'un spectacle semblable ?

En son absence, les Français n'ont pu jouer la tragédie. Quoi faire donc : « nous nous sommes piqués d'émulation », réplique Pasquin, et comme l'auteur du « Parnasse ridicule » est « rigide observateur de l'unité de lieu », ils ont dû déplacer Montmartre à la rue des Fossés-Saint Germain. Romagnesi revient, comme les auteurs du prologue, sur le thème de l'auto-sabotage des Français : c'est sur la sœur cadette de la Comédie Française, c'est-à-dire la troupe des acteurs « subalternes », que tombe toute la responsabilité de ce « honteux stratagème » :

LA COMÉDIE FRANÇAISE

Que dites-vous, Pasquin, quoi, ma sœur elle-même
Aurait donc approuvé ce honteux stratagème ?

PASQUIN

Il n'en faut point douter.

LA COMÉDIE FRANÇAISE

Ces mains, ces propres mains,
Laveront dans son sang la honte des Romains[933].

PASQUIN

Il n'y a point de honte à cela, Madame, elle a travaillé utilement pour vous et pour nous.

À la scène III, la sœur cadette fait son entrée : elle, qui est encore déguisée en Arlequin, hésite à se faire reconnaître : elle déclare appartenir aux gens de « sang romain » et que son déguisement « n'est qu'un pur stratagème » : « je [l']emploie aujourd'hui contre vous pour vous-même » ajoute-t-elle. Le masque du déguisement tombe, une petite guerre entre les deux sœurs, l'audace et l'arrogante, déclenche : sanglants reproches d'un côté, justifications plaisantes de l'autre.

LA COMÉDIE FRANÇAISE

[...] Perfide, il est donc vrai que vous avez chassé
Le scrupule décent que je vous ai laissé ;
Vous avez pu tenir une si belle gloire.
Que diront nos rivaux et dira la Foire,
Lorsque sous le tissu de ce vil casaquin
Avec Agamemnon vous montrez Arlequin ?

LA CADETTE

On appelle cela débiter des sornettes.
Pourquoi, ma chère sœur, me laisser tant de dettes ?
Avec nos créanciers comment agir enfin ?
Que faire en cet état ? Parlez.

LA COMÉDIE FRANÇAISE

Mourir de faim.

LA CADETTE

Le remède était sûr, ma pauvre sœur tragique.
Dans vos grands sentiments que vous êtes comique.
Mourir de faim pendant que Madame à la cour
Goûte tous les plaisirs de ce charmant séjour,
Elle emmène la fleur de notre compagnie,
Avec tout le fretin me laisse à l'agonie.
Je tâche à m'élever, je le puis, je le dois,
Je travaille pour elle aussi bien que pour moi.
Mon projet réussi, le destin me seconde,
Et loin de m'approuver, Madame encore me gronde.
Elle craint les brocards et le qu'en dira-t-on.
Oui j'ai fait l'Arlequin, Pasquin, le Pantalon
Et dussiez-vous cent fois vous en mettre en colère,

[933] « Citation de Corneille, *Horace* (III,6). Les acteurs de la Comédie Française étaient surnommés les "Romains" en raison des sujets et des costumes de tragédie », note tiré de l'édition de la pièce due à Guillemette Marot et Tomoko Nakayama, cit. Toujours dans le vocabulaire de la tragédie, La Comédie Française dira plus loin : « Ma sœur a pu trahir et son nom et sa gloire !/Ma sœur en Arlequin ! Non, je ne puis la croire » (scène II).

Je le ferais encore si j'avais à le faire

LA COMÉDIE FRANÇAISE
À quoi vous êtes-vous lâchement exposée ?
Du public en ce jour nous serons la risée.

On a déjà fait mention des contradictions auxquelles la Comédie Française a été confrontée au cours de cette période, contradictions qui dérivent de la difficulté de concilier sa fonction « officielle » de troupe du roi avec le statut d'entreprise, donc d'entité soumise à une logique de profit. Par la dramatisation de ce conflit interne à la Comédie Française, l'auteur italien nous montre une opposition thématique entre argumentations différentes, qui correspondent, de fait, aux différentes positions, ou places, occupées par les acteurs de la troupe française : d'un part les « grands comédiens », défenseurs du prestige de l'institution, qui goûtent les bénéfices de la protection du roi, de l'autre, ces « fretins », ces acteurs de petite condition qui, restant à jouer à Paris, devaient, pour ne pas « mourir de faim », partager avec les autres scènes[934] la protection du public. Le concept de « mise en place »[935], qui concerne l'identité que les sujets se reconnaissent mutuellement, occupe une position centrale dans l'échange verbal entre La Comédie et sa Sœur cadette : celles-ci construisent leur identité à partir de la position qu'elles occupent dans le discours qui par-là se manifeste en tant que prise de pouvoir de l'une sur l'autre. L'intention polémique de l'auteur italien s'enracine proprement dans cette rencontre entre identités réels et enjeux d'ordre idéologique. De ce fait, il ne vise pas seulement à mettre en lumière les rapports de places, tels qu'ils se réalisent dans l'échange agonique, entre les deux moitiés de la Comédie Française, au contraire, il vise à renégocier ces rapports mêmes, en minant, en même temps, la crédibilité de l'institution. Au moyen de ce procédé de disqualification, l'auteur italien essaie de nier la légitimité de la Comédie Française, sa position dominante dans ce jeu agonique – ce qu'en rhétorique on appelle l'argument d'*autorité* – en allant de pair avec l'affirmation de son droit à réclamer une juste sanction pour le tort subi. Ainsi exposée à « la risée publique » comme un être fragmenté et fragile, la Comédie Française ne conserve plus la position de maîtrise que sa mission et son rôle paraît lui assigner. Le mouvement argumentatif élaboré par Romagnesi ne concerne pas seulement le statut de l'adversaire, mais ainsi, et surtout, l'image que le spectateur peut se faire de ce dernier.

---

[934] Dans la même scène, la Comédie Française reproche à la cadette d'avoir trop osé en représentant de telles pièces ; elle réplique : « Après tout, qui pourrait m'inspirer de l'effroi ? / Était-ce mes rivaux, dans ce temps loin de moi ? / Qu'avais-je à redouter ? Était-ce *Télégone.* Près de lui toute pièce eût toujours paru bonne ». La sœur cadette avoue donc qu'elle a su bien profiter de l'absence des Italiens, ses véritables rivaux, sans regarder à ce qu'on faisait à l'Opéra où l'on accueillait tout avec une grande faveur. *Télégone* est une tragédie-opéra en cinq actes et un prologue, composée par La Coste sur un livret de l'abbé Simon-Joseph Pellegrin, et représentée à l'Académie royale de musique au Théâtre du Palais Royal, le 6 novembre 1725. Comme nous suggère Romagnesi, le véritable obstacle à la pièce des Français sera l'opposition de l'Académie Royale de Musique qui revendique que ce spectacle aurait dû appartenir à l'Opéra-Comique (scène IV).

[935] On emprunte la notion de « mise en place » à F. Flahault : « [L'identité] se construit à travers une « mise en place » des interlocuteurs dans l'acte d'interlocution : toute parole, si importante que soit sa valeur référentielle et informative, se formule aussi à partir d'un "qui je suis pour toi, qui tu es pour moi" et est opérante dans ce champ ; l'action qu'elle engage au titre de ces enjeux se manifeste à travers ce qu'on peut appeler des « actes illocutoires » ou « effets de place » Dans tout échange de paroles, les représentations de soi et de l'autre découlent de la mise en place mais elles constituent l'une des conditions de réussite de l'échange : « on n'est pertinent que par et pour un autre » dans *La parole intermédiaire,* Seuil, Paris 1978, p. 50 et 76.

Dans la suite de la pièce, on voit la Comédie Française et la Sœur cadette se salir les mains dans l'orchestration d'une véritable campagne de diffamation : après avoir provoqué leur colère, les deux sœurs s'immiscent dans les affaires des Italiens. Elles expédient des émissaires courir d'une théâtre à l'autre, elles les sollicitent à lancer des calomnies et à ruiner le spectacle des rivaux ; mais, en vérité, ils ne semblent pas en mesure de soutenir cette tâche, comme c'est le cas du Baron de Trinquemberg qui vient relater au sujet du prologue des Italiens et dont le jugement laisse planer des doutes (scène IV):

LA CADETTE

Est-il applaudi ?

LE BARON

Non, tout le monde se moque de lui.

LA CADETTE

À quoi l'avez-vous remarqué ?

LE BARON

C'est que j'ai entendu rire beaucoup.

LA COMÉDIE FRANÇAISE

Vous appelez cela se moquer ?

LE BARON

Parti oui, n'êtes-fous pas fâchée quand on rire à votre tragédie ?

Surviennent alors un Ami de la Cadette (scène V), pour qui le prologue à eu droit aux honneurs les plus grands :

> Tous les endroits où l'on vous a drapées[936] ont eu des applaudissements. Il faut avouer que Paris est bien peu reconnaissant, vous l'avez fait rire aux dépens de la Comédie-Italienne et pour récompense il rit à présent aux vôtres.

Après (scène VI), on voit un Marquis tellement fâché par la pièce italienne qui l'avait mis « en goût de rire dans un prologue » pour en lui « faire repentir à la première scène du premier acte ! », qu'il ne se remettra pas sans « qu'on ne [lui] rend[e] les trois quarts de [s]on argent et les risées que [il a] dépensées à tort ». À la scène VII, une Femme survient, qui dit qu'elle a vu toute la pièce, mais qu'elle n'y a rien compris, car on y a fait un si grand bruit, qu'il lui été impossible de juger si elle est bonne ou mauvaise. La Comédie Française brule donc d'impatience d'être mieux instruite du succès d'une pièce qui lui tient si fort au cœur. Pasquin vient enfin la tirer d'une incertitude qu'elle ne peut plus soutenir : il lui raconte la « véritable histoire » de la victoire de la Comédie Française et de l'échec de *L'Italienne Français* :

PASQUIN

Mesdames, vous saurez qu'en ce danger pressant,
Qui jette dans nos cœurs un effroi si puissant,

[936] Il signifie figurément, Railler fortement de quelqu'un, et en dire du mal.

Une troupe d'Auteurs chez *Procope* assemblée,
Sollicita mon âme encore toute troublée.
Mais je ne voulus point entrer dans le projet,
Et sans rien hasarder j'en attends l'effet.
Jamais contre une pièce entreprise conçue
Ne permet d'espérer une plus belle issue.
Jamais de telle ardeur on n'a proscrit le sort ;
Et poètes jamais ne furent mieux d'accord.
Ils partent, et l'on voit leur caustique cohorte,
De l'Hôtel de Bourgogne environner la porte.
Ils entrent au parterre, ils prennent leurs quartiers,
Aiguisent leurs sifflets ; dérouillent leurs gosiers,
Animent leurs amis, entrés sous leurs auspices,
Et d'un tumulte affreux annoncent les prémices.
Le Prologue commence, où malgré leur ardeur,
Les conjurés surpris sont frappés de frayeur ;
J'ai vu qu'en cet instant la cabale troublée
Semblait s'être sans fruit au parterre assemblée :
« Amis, dit l'un des chefs, je ne vous connais plus,
Est-ce pour écouter que vous êtes venus ?
Rompez, rompez enfin un si lâche silence ! ».
Chacun reprend courage, et la pièce commence.
On l'écoute d'abord assez tranquillement,
Attendant de siffler le bienheureux moment.
Il arrive bientôt, et la seconde scène,
Pronostique à la pièce une chute prochaine.
Ils s'agitent alors, et tous en même temps
Poussent jusques au ciel mille cris éclatants.
Leurs amis à ces cris d'un autre coin répondent,
On les entend siffler ; les Acteurs se confondent ;
Ils ne peuvent parler, leurs esprits sont glacés ;
La cabale leur crie : « Annoncez ! Annoncez ! ».
Le second acte enfin n'a pas meilleure chance.
Un Crispin y paraît, on lui donne audience.
Pendant quelques moments on suspend le fracas ;
Il est même applaudi, cela ne dure pas,
Et contraint de céder au destin de la pièce,
Il ne peut à l'auteur redonner l'allégresse.
On n'écoute plus rien, et la confusion,
Augmente à chaque instant, et malgré Pantalon,
Qui vient en bagnolette[937], on siffle, on éternue:
Le divertissement paye sa bien venue ;
Le milieu du parterre, et ses coins et recoins
Sont des champs de tapage où triomphent leurs soins.

[937] Dans *L'Italienne Francaise*, Pantalon apparait déguisé en femme dans la scène du bal masqué (III, 10)

Par le moyen de la fiction, Romagnesi fait son apologie[938], en justifiant de façon auto-ironique les défauts de sa premier pièce et, en même temps, il feint de croire – mais surtout il le laisse croire au public – que les Français ont bien utilisé la cabale comme arme contre les Italiens. Au moyen de la fiction, les auteurs italiens transforment la scène théâtrale en espace de délibération : le spectateur a non seulement une place de destinataire mais également une place de juge ou d'arbitre. Le texte lui accorde un pouvoir, celui de trancher entre le bon et le méchant, la vérité et le mensonge, l'admirable et l'exécrable. Par la mise en place d'un dispositif herméneutique ouvert, l'auteur s'en remet à la compétence du spectateur : celui-ci n'est pas seulement le filtre à travers lequel l'auteur polémiste essaye de représenter le monde et d'organiser les relations entre le texte et le hors-texte, mais il occupe le rôle d'un véritable actant de la scène, c'est-à-dire de quelqu'un qui agit, qui participe à l'action, sur laquelle il peut faire prévaloir son droit et son pouvoir à prononcer un jugement.

I.2 « Ils feraient, ces messieurs-là, danser et *Phèdre* et *Cinna* » : *Les Comédiens Corsaires* de Fuzelier, Le Sage et D'Orneval

Les échos de la lutte entre Français et Italiens à l'occasion de la représentation de *L'Impromptu de la Folie* dépassent très vite les murs des deux théâtres : Legrand avait délibérément et ouvertement pillé la forme et le goût de l'Opéra-Comique, en faisant un ambigu-comique inspiré par la Folie où l'on chante et l'on danse sur la musique du « Régiment de la Calotte ». Les auteurs italiens, quant à eux, avaient déjà signalé cette usurpation dans le prologue de *L'Italienne Française*, reprochant à Legrand que son spectacle « sent un peu [trop] la foire ». De même, dans *Le Retour de la Tragédie Française*, Romagnesi fait dire à la Comédie Française, blâmant sa Sœur cadette pour avoir « chassé le scrupule décent » en représentant *L'Impromptu de la Folie* (scène III) :

> Que diront nos rivaux et que dira la Foire,
> Lorsque sous le tissu de ce vil casaquin
> Avec Agamemnon vous montrez Arlequin ?

Le 10 août 1726, les Italiens avait eux-mêmes représenté sur le théâtre de l'Hôtel de Bourgogne un opéra-comique, troisième partie de l'ambigu-comique des *Comédiens Esclaves*[939]. Le prologue de Biancolelli, Romagnesi et F. Riccoboni avait excité la colère des

---

[938] « Le public a bien senti que cette dernière pièce était l'apologie de la première, dont on a voulu imputer la chute à la cabale. C'est à ce même public à juger si l'on a eu raison » François et Claude Parfaict et Quentin Godin D'Abguerbe, *Dictionnaire des théâtres de Paris*, op. cit, t. IV, p. 446-451 et *Mercure*, janvier 1726, p. 165-172

[939] *Les Comédiens esclaves* se compose d'un prologue**,** ayant le même titre, par Biancolelli, Romagnesi et F. Riccoboni, avec musique de Mouret, une comédie, *Arlequin toujours Arlequin*, par Biancolelli, Romagnesi et F. Riccoboni, une « tragédie burlesque, *Arcagambis*, par Biancolelli, Riccoboni (père et fils), Romagnesi, et un opéra-comique, *L'Occasion*, par Biancolelli, Romagnesi et F. Riccoboni. Pour plus des détails voir : Parfaict et D'Abguerbe, op. cit, t. VII, p. 438-445 (avec un extrait) ; Gueullette, p. 109 ; D'Origny, t. I, p. 93-94. Voici l'intrigue du prologue : « Une Troupe de Comédiens a été jetée par l'orage, sur les côtes du Royaume de Maroc. Arlequin, le Docteur, Pantalon et Scaramouche, paraissent d'abord escortés par un Turc, commis à leur garde ; il augmente encore leur frayeur en leur apprenant que le plus grand plaisir du Roi de Maroc, est de s'amuser à couper des têtes. Mais il les console un peu, en leur disant que s'ils peuvent trouver le secret de le divertir, ils désarmeront sa férocité. Ce prince arrive au bruit des trompettes. Le Turc qui vient d'effrayer et de consoler les

forains : il y avait longtemps que ceux-ci reprochaient aux Italiens de leur avoir pris les genres qui faisaient leur succès[940]. Face à ces nombreux empiétements, les forains se résolurent à répondre : le 20 septembre 1726 il firent représenter un prologue polémique intitulé, *Les Comédiens corsaires*[941], de Le Sage, Fuzelier et d'Orneval. L'Avertissement de la pièce dit, fort expressément :

> Ce prologue fut fait peu de temps après *Les Comédiens esclaves*, comédie du Théâtre Italien, et à l'occasion du goût qui règne depuis quelques années dans les pièces tant

---

Comédiens esclaves, les épouvante plus que jamais en leur faisant entendre que ces trompettes annoncent que le Roi est en colère. Ils se jettent à ses pieds, parlent tous à la fois, leurs cris l'importunent, et il demande le sabre pour trancher la tête aux étrangers ; mais le Turc consolateur, leur dit que cette demande est de bon augure pour eux, parce que leur Maître, lorsqu'il est véritablement irrité, ne se soucie pas de quel sabre il se sert pour faire sauter les têtes. Les pauvres Esclaves n'oublient rien pour tâcher de divertir leur nouveau Maître, ils chantent tous à la fois, ils gesticulent, ils rient, ils gambadent, mais tout cela ne divertit point le Roi ; il leur demande qui ils sont ; ils lui répondent qu'ils sont Comédiens ; et comme il ignore ce que c'est que la Comédie, ils lui en donnent une idée telle qu'elle est représentée à Paris. Ils la divisent en trois genres ; savoir la Comédie Italienne, la Tragédie et l'Opéra-Comique. Le Roi du Maroc leur ordonne de lui donner sur le champ ces trois spectacles, et leur promet non seulement la vie, mais encore la liberté, s'ils peuvent parvenir à l'amuser agréablement » Desboulmiers, *Histoire du Théâtre Italien*, op. cit., t. 2, p. 499-500.

[940] On renvoie pour cette question à l'analyse de la *Foire renaissante,* pièce italienne jouée en 1719 et notamment au paragraphe : I.1.3 « *La Foire renaissante* de Riccoboni et Biancolelli : une comédie foraine aux Italiens ». Un Vaudeville de Pannard (Œuvres, Paris, 1763, t. III, p. 345) résume très bien les plaintes des foraines :

> Air: *Chacun le sien n'est pas trop*
> Vaudeville et Parodie
> De plein droit sont notre bien ;
> Pourquoi donc, Italien,
> T'en servir toute la vie ?
> Quelle manie !
> Tu peux en prose, en vers, jouer la comédie.
> Contente-toi de ton lot,
> Ne nous porte point envie ;
> Contente-toi de ton lot,
> Chacun le sien n'est pas trop

[941] Le prologue est suivi de deux pièces intitulées, *L'Obstacle favorable* et *Les Amours Déguisés*. Même si Léris affirme, dans son *Dictionnaire,* que *Les Amours Déguisés* « n'a aucun rapport avec l'Opéra-Ballet » du même titre et du même auteur, Fuzelier, l'on croit, avec David Trott, que pourtant, « ce rapport existe, non pas sur le plan de la structure, mais sur celui du thème qui lie indiscutablement les deux œuvres ». Il insère *Les Amours déguisés* dans la série des pièces composées sur le différents théâtres parisiens et qui traitent un même thème, celui des déguisements de l'amour, à savoir *Les Amours déguisés*, ballet de Fuzelier représenté à l'Opéra en 1713 et repris en 1726, *La Double Inconstance* de Marivaux, en 1723, *Les Amours déguisés*, opéra-comique de Fuzelier, représentée à la Foire en 1726, et, enfin, *La Seconde Surprise de l'Amour* de Marivaux en 1727. En retraçant un itinéraire de variations de l'écriture sur un « lieu commun », David Trott entend faire « entrevoir un processus d'échange d'idées » entre les différents théâtres. Il spécifie : « Une manifestation notable du phénomène de l' « empiètement » fut l'exploitation dans les divers théâtres d'une seule et même thématique, exploitation qui s'opérait au niveau du lieu commun. Alors que les études de répertoires isolés tendraient, par la perspective adoptée, à souligner l'unicité du répertoire en question, l'utilisation du lieu commun comme point de repère permet un élargissement du champ d'analyse. Sous une variété de formes, qu'il s'agira de réduire à leur essence, le lieu commun aide à discerner plusieurs points de contact entre des mondes prétendument exclusifs, et qui – jusqu'au Théâtre Français – n'en étaient pas moins perméables à toutes les influences » « Des *Amours déguisés* à la *seconde Surprise de l'amour*: étude sur les avatars d'un lieu commun », *RHLF*, vol. 76, n° 3, mai-juin 1976, p. 376-378.

française qu'italiennes, dans la plupart desquelles on voit le fond et le forme des divertissements forains.

L'étrangeté de cet avertissement nous permet d'assumer le renversement des positions à l'intérieur de la dynamique conflictuelle : les forains, qui avait dû jusque-là se défendre, se lancent maintenant à l'attaque de deux Comédies. Dénonçant les empiètements des deux Comédies sur leur « champ » théâtral, les forains essaient de montrer que ce processus d'hybridation, relevant d'un effondrement des frontières entre les genres, dément, ou mieux réfute presque définitivement, le principe de l'exclusivité, esthétique et hiérarchique à la fois, jusque-là incontestée, sur lequel ces institutions « officielles » avait fondé leur primauté. La stratégie polémique mise en place dans ce prologue vise notamment à saper ce principe autorité. Pour ce faire, les forains adoptent – énième exemple d'inversion évoquant la situation ridicule du voleur volé – le même schéma que les Italiens avait adopté, quelques mois auparavant, dans le *Retour de la tragédie française* : il était d'abord indispensable de désunir et de fractionner la phalange soudée et bien armée des comédiens italiens et français afin de pouvoir la mettre plus facilement en déroute. Les forains n'épargnent pas ses adversaires ; par un calcul tactique, *Divide et impera*, ils font commencer le prologue par une petite guerre intestine entres les acteurs de la troupe française. Monsieur Desbroutilles, acteur français qui s'est mis « à la tête des Acteurs subalternes du Théâtre Français » – on n'hésite point un instant à reconnaître dans ce personnage la cible principale de la pièce, Marc-Antoine Legrand – se dispute avec Mlle Piaulard, tragédienne qui « prime dans la Compagnie ». Fâchée du fait que Monsieur Desbroutilles, qui a fait venir la troupe entière sur une île de la Méditerranée fréquentée seulement par des pirates, et qui continue à lui cacher la motivation du voyage, Mlle Piaulard menace de se venger :

Mlle PIAULARD
A mon retour à Paris, je ne jouerai de six moins.

M. DESBROUTILLES
Voilà de vos vengeances ordinaires.

Mlle PIAULARD
Je vous promets que je serai souvent enrhumée.

L'opposition entre les deux personnages s'accroît quand les critères de différentiation tiennent au côté économique : Mlle Piaulard se flatte de ne pas avoir besoin de chercher à plaire à tout prix, car elle, à l'opposé de Monsieur Desbroutilles, ne sera jamais esclave de la recette :

Mlle PIAULARD
Je vous réponds que vous ne gagnerez guère à me traiter de la sorte : Je rendrai vos recettes bien minces.

M. DESBROUTILLES
Eh ! Mademoiselle, vous n'en ferez rien.

Mlle PIAULARD
C'est une résolution que j'ai prise.

M. DESBROUTILLES
Air : *Amis, sans regretter Paris*

Vous en pâtiriez comme nous ;
Gardez-vous de la suivre

Mlle PIAULARD

Je n'attends pas, ainsi que vous,
Après cela, pour vivre.

Mais ce que Mlle Piaulard blâme le plus c'est que Monsieur Desbroutilles a gâté irrémédiablement l'esprit de la troupe française, lui inspirant ce « goût trivial pour la danse et la musique » :

M. DESBROUTILLES

Vous êtes furieusement prévenue contre les pièces d'agrément.

Mlle PIAULARD

Ne me parlez point de vos vilains agréments. Quelque jour, je veux présenter un placet, pour obtenir qu'il nous soit défendu de chanter et de danser[942].

M. DESBROUTILLES

Et vous demanderez apparemment, par le même placet, un sauf-conduit pour la Compagnie ?

Mlle PIAULARD

Sur l'Air du : *Branle de Metz*
Au mépris de notre gloire,
Ces petits esprits follets
Ne demande que couplets,
Que musique. Vraiment voire !
Ils feraient, ces messieurs-là,
Si l'on voulait les en croire,
Ils feraient, ces messieurs-là,
Danser et *Phèdre* et *Cinna*.

M. DESBROUTILLES

Et si l'on s'en rapportait à vous, on donnerai *Polyeucte*[943] tous le jours, même le Mardi-gras.

---

[942] On pourrait voir dans cette réplique fort ironique de Mlle Piaulard un renvoi, d'une part, aux multiples interdictions que la Comédie Française a fait peser sur les Forains, de l'autre un écho aux interdits qui pèsent sur la Comédie Française même par le biais de l'Opéra. Dans son article sur « La Querelle des Théâtres », Judith Le Blanc, affirme que, par un effet de retournement comique qu'entraîne cette réplique, Mlle Piaulard apparaît « malgré elle comme la porte-parole des intérêts forains ». Il paraît évident que, quoique de façon involontaire, cette interdiction aura l'effet de favoriser les forains, surtout si l'on remarque la réplique par laquelle Mlle Piaulard vise explicitement à empêcher Monsieur Desbroutilles de représenter ses pièces d'agrément. L'intérêt des Forains est surtout en ce qu'ils peuvent tirer d'une spectacularisation de démêles internes à la Comédie Française, lorsqu'ils sollicitent la complicité du spectateur.

[943] Selon Henri Lagrave, *Polyeucte* doit son succès surtout « au fait qu'elle marque, à maintes reprises, la clôture du théâtre. De plus, les représentations en sont relativement rares ; c'est un chef-d'œuvre habilement économisé », in Henri Lagrave, *Le Théâtre et le public à Paris*, op. cit., p. 326. Dans le *Retour de la tragédie française* de Riccoboni, l'auteur italien fit lui-aussi sa critique au répertoire de la Comédie Française : elle manque de nouveautés alors qu'*Œdipe* a été corrigé déjà trois fois (scène V) :

C'était déjà du vivant de Dancourt, que les Français n'hésitaient pas à braver les restrictions imposées par le privilège de l'Académie royale de musique, pour doubler les effectifs de leur orchestre et employer des chanteurs et des danseurs à gages[944] ; et si d'un côté, ils ne cessèrent jamais de tenter d'interdire aux forains toute représentation parlée en français, de l'autre il continuèrent à inclure dans leurs représentations toute sorte d'agréments et de divertissements, tant aimés du public. Dans un article très intéressant d'un point de vue documentaire, Jacqueline Razgonnikoff, s'interrogeant sur le poids financier des ces pièces où dominent la musique et la danse sur la gestion économique du Théâtre Français, a constaté une multiplication constante des divertissements et des agréments, « genres à la mode », dans le répertoire français et la grave incidence financière que l'émergence de nouvelles catégories de professionnels associés au spectacle eut sur les frais extraordinaires des pièces : les noms des « danseurs solistes » (Duval, Dezay, Malterre, Mion) commencent à apparaître sur le mémoire comptable ; les Quinault, les Le Grand et les Dangeville « s'y taillent la part de lion » ; c'est en particulier, Dangeville, compositeur du ballet de *L'Impromptu de la Folie*, qui touche pendant les deux premières décennies du siècle de sommes importantes : J. Razgonnikoff note qu'il gagna « 150 livre en 1718 pour un seul ballet, beaucoup plus que ne touche un compositeur »[945]. Les années qui suivent, ajoute-t-elle furent « particulièrement brillantes à la Comédie Française, qui accumule les pièces à agréments ». Mais cette vague d'agrément ne touche pas seulement la Comédie Française : elle affecte aussi le Théâtre Italien qui, après s'être emparé de quelques airs de vaudeville, avait mis en scène un véritable opéra-comique avec l'ambigu des *Comédiens esclaves*. Cette attitude à l'émulation que les deux théâtres partagent, suffit à en faire un seul ensemble. Au début de la scène III, Monsieur Desbroutilles rencontre les acteurs de la troupe italienne, Cliclinia, Scaramouche et Pantalon, qui se promènent sur le rivage : voilà la réunion

---

L'AMI

Ah, que cela serait charmant ! Vous avez encore un Œdipe ! Combien y en aura-t-il donc ?

LA CADETTE

Mais ce sera le troisième de nos jours. Un de Corneille qui a été corrigé par un second, et le second sans doute sera corrigé par le troisième.

L'AMI

Fort bien, tout cela tend à la correction de la scène française.

[944] On rappelle que pour les divertissements de *L'Impromptu de la folie*, la Comédie avait recruté un orchestre de dix-huit éléments et une troupe de quatorze ou seize danseurs ; on rappelle aussi que la musique était de Quinault et les ballets étaient de Dangeville, danseur de l'Opéra, le même qui avait composé le ballet pour le *Nouveau Monde*, pièce de Pellegrin jouée à la Comédie Française en 1722.

[945] Elle ajoute : « En février 1722, tandis que Gilliers reçoit 50 livres, Dangeville cadet en touche 660, les danseurs 661 ; si on y ajoute les frais d'instrumentistes surnuméraires et de fournitures, les divertissement reviennent ce mois-là à 1785 livres 7 sols, soit plus de la moitié des dépenses extraordinaire (3292 livres 1 sol). Un danseur soliste est payé cinq livres par prestation. Malterre danse jusqu'à onze fois par mois ». Pour donner encore un dernier aperçu sur le poids croissant des agréments dans le répertoire français, il suffira de constater qu'en 1729, les règlements intérieurs de la Comédie Française prévoient de donner à trois sociétaires (Poisson, Dumirail et Sarrazin) la « responsabilité des ballets, dont les protagonistes sont encore pudiquement nommés "danseurs extraordinaires", si bien qu'on y retrouve toujours les mêmes noms », in Jacqueline Razgonnikoff, « Le prix des divertissements : poids du ballet dans le budget de la Comédie-Française au dix-huitième siècle », *Art et argent en France au temps des Premiers Modernes (XVIIe et XVIIIe siècles)*, Martial Poirson (éd.), Oxford, Voltaire Foundation, Studies on Voltaire and the Eighteenth Century 2004:10, 2004, p. 135.

chaleureuse de deux vieux camarades, Cliclinia "l'illustre" et "*Signor*" Desbroutilles, qui s'échangent, littéralement, des mots de courtoisie :

M. DESBROUTILLES

Serviteur à l'Illustre Cliclinia.

CLICLINIA

Eh ! Voilà notre Ami le *Signor* Desbroutilles Qui se serait attendu à le trouver ici ?

(Ils s'embrassent)

Après avoir écouté l'histoire du corsaire algérien qui avait conduit les pauvres Italiens devant le Bacha, et comment, pour se sauver la vie, ils l'ont fait rire avec « une capilotade de théâtre[946] », Monsieur Desbroutilles, qui avait montré une extrême réticence à partager ses plans avec les camarades Français, n'hésite pas à former une alliance avec les amis Italiens :

M. DESBROUTILLES

Vous ne serez point de trop, ma chère Cliclinia. Nous aurons peut-être besoin de votre secours dans l'affaire dont il s'agit. Nous méditons un coup de main, qui pourra vous être utile autant qu'à nous pour le moins.

Voilà le plan ingénieux : aller à l'assaut du Vaisseau de l'Opéra-Comique et lui piller « tous ses effets ». À la scène IV, Monsieur Desbroutilles, qui ne peut plus cacher ses véritables intentions, doit essayer de convaincre l'Assemblée des Français du bienfondé de sa mission. Pour ce faire, il se met sur le ton du sérieux et tient ce long et passionné monologue, parodié de *Mithridate* :

Approchez, mes amis. Enfin, l'heure est venue,
Qu'il faut que mon secret éclate à votre vue.
À mon juste dessein vous devez conspirer :
Il ne me reste plus qu'à vous le déclarer.
Depuis qu'aux Tabarins les Foires sont ouvertes,
Nous voyons la Préau s'enrichir de nos pertes ;
Et là, les spectateurs, de couplets altérés,
Gobent les *Mirlitons* qui les ont attirés ;
Ils y courent en foule entendre des sornettes.
Nous, pendant ce temps-là, nous grossissons nos dettes.
Molière et les auteurs qui l'ont suivi de près
De nos tables jadis ont soutenu les frais ;
Mais, vous le savez tous, notre noble Comique
Présentement n'est plus qu'un garde-boutique ;
Lorsque nous le jouons, quels sont nos spectateurs ?
Trente contemporains de ces fameux auteurs.
Ainsi donc, nous devons, sans tarder davantage,
Pour rappeler Paris, donner du batelage.

[946] Dans la scène III du Prologue des *Comédiens Esclaves*, Pantalon dit que le Roi lui a ordonné de lui donner « en raccourci une idée des Spectacles de Paris ». Arlequin explique mieux au roi en quoi ils consistent : « La Comédie Française, l'Italienne, l'Opéra sérieux et l'Opéra comique ». Et ajoute : « Nous ne vous donnerons point d'Opéra sérieux, ce spectacle n'est point de notre district ; nous représenterons d'abord une petite comédie qui consiste entièrement dans le jeu Italien. Souvenez-vous bien, au moins, de ce que je vous dis ; qui consiste entièrement dans le jeu Italien, ensuite une Tragédie Française en un acte, pour ne pas vous ennuyer ; et nous finirons par un Opéra-Comique ».

Si vous me demandez où nous l'irons chercher,
Amis, c'est aux forains que nous devons marcher.
Le Comique Opéra, pour se rendre à Marseille,
Va passer par ici. Vite, qu'on appareille !
Attaquons son vaisseau, pillons tous ses effets,
Ses morceaux polissons, ses burlesques ballets.
Voilà quel est mon but. La Troupe Italienne
Secondera l'effort de la Troupe Romaine,
À notre bâtiment joindra son brigantin ;
Et nous partagerons entre nous le butin.
Il faudra dans la suite en faire un tel usage,
Que le Parisien, voyant le batelage
Dans sa ville régner de l'un à l'autre bout,
Doute où sera la Foire, et la trouve partout.

Le combat se livre – on voit, dans le fond de la scène, « deux vaisseaux qui viennent à l'abordage » – et tourne vite à l'avantage des alliés : vacarme, artillerie, bruit de canon, et finalement, les forains « *enchaînés* », les deux Troupes Française e Italienne, « *ayant à leur tête un Comédien habillé à la Romaine et un Pantalon […], portent sur une Civière les ballots de l'Opéra Comique* » (scène VIII) :

CHŒUR de Comédiens
Air : *Triomphez, charmante Reine*
Triomphons, pillons la Foire,
Triomphons de ses Acteurs ;
Pillons aussi tous ses Auteurs :
À notre gain immolons notre gloire.

Pierrot, chef de l'Opéra-Comique, est fait prisonnier, et *pendant qu'on le fouille*, il dénonce l'avidité des ses ennemis :

Air : *Ton humeur est, Catherine*
[…]
Ma foi, messieurs les corsaires,
Il est bien honteux à vous,
Pour rétablir vos affaires,
De piller des gens comme nous.

Français et Italiens ouvrent les coffres de l'Opéra-Comique, et partagent le butin de la manière suivante : une comédienne française, se trouvant « assez hardie », se saisit un habit d'Arlequin pour qui Monsieur Desbroutilles va écrire un rôle exprès – c'est Mlle Legrand qui a joué sous ce masque dans *La Française Italienne* de Legrand –, Cliclinia, la comédienne italienne, s'empare d'un habit d'un Crispin dont elle va s'habiller – c'est Flaminia qui a joué le rôle de Crispin dans *l'Italienne Française*. Enfin, Monsieur Desbroutilles tire un ballot volumineux qui porte une étiquette et il lit :

Opéra Comique. Ventrebleu ! Voici le trésor ! Ouvrons (il en tire deux ou trois Cahiers, & lit :) *Le Roi de Cocagne, Les Paniers, Le Triomphe du temps, L'Impromptu de la Folie*[947]. Cela sera bon pour nous.

CLICLINIA

Et moi, je retiens ce Ballot de *Parodies d'Opéra*. Cela appartient de droit aux Comédiens Italiens.

Fuzelier, D'Orneval et Le Sage mettent en scène ainsi la répartition des genres dramatiques parmi les théâtres : l'opéra-comique est entrée à la Comédie Française, lorsque la parodie dramatique d'opéra est, encore une fois, revendiquée par les Italiens[948]. Mais Monsieur Desbroutilles ne se contente point de prendre les pièces de l'Opéra Comique : il faut, dit-il, « obliger nos captifs à en représenter quelques-unes devant nous, afin que nous puissions attraper leur goût ».

Ce véritable acte de pillage « corsaire » perpétré au détriment des forains démontre combien les liens qui unissent les différents répertoires théâtraux sont étroits. La prise en compte de ces phénomènes d'émulation et d'hybridation permet enfin de comprendre les relations, les transformations et les repositionnements successifs des différentes institutions à l'intérieur du champ de production théâtrale. Dans ce même « champ », les formes, les genres, les textes dramatiques représentent un enjeu économique important, dans la mesure où il acquièrent le statut de véritables « produits » susceptibles de circuler, ou d'être échangés, plus ou moins licitement. Le théâtre se met sous forme de marchandise. Les deux répliques qui suivent sont fort perçantes à cet égard :

PIERROT

Comment, jarnonbille ! Ce n'est donc point assez de nous voler nos marchandises[949], vous voulez que nous vous apprenions à les débiter.

M. DESBROUTILLES

---

[947] Pièces de Marc Antoine Legrand représentées au Théâtre Français : *Le Roi de Cocagne* (31 décembre 1718), *Les Paniers,* (Comédie en un acte & en prose, avec un divertissement, représentée le Jeudi 23 Février 1723, précédée de l'*Ecole des Femmes*) *; Le Triomphe du temps* (18 octobre 1724) *; L'Impromptu de la Folie* (5 novembre 1725).

[948] Selon Judith Le Blanc, la parodie dramatique d'opéra avait en effet « vu le jour dans les comédies de l'ancien Théâtre Italien et lors du départ des Italiens, les forains s'étaient approprié le genre », in Judith Le Blanc : « "La Querelles des Théâtres". Mise en abyme sur les scènes foraines entre 1715 et 1745 », in *Les Querelles dramatiques à l'âge classique (XVIIe-XVIIIe siècles*), Louvain, Paris, Walpole, Editions Peeters, 2010, p. 181. Encore, comme le remarque Pauline Beaucé, le prologue des *Comédiens corsaires* ne fait pas mention de la parodie de tragédie : « ce genre n'est pas placé dans les ballots de la flotte foraine attaquée par la flotte « romaine » (les Comédiens Français) et italienne. La parodie dramatique d'opéra semble être à la parodie de tragédie ce que l'opéra est à la tragédie : ce qui différencie fondamentalement ces deux genres ce sont la musique, le spectacle et la danse. L'enjeu de la parodie d'opéra est celui du spectacle dans sa dimension visuelle et auditive. En d'autres termes celui d'une possibilité « opéra- comique » pour la Comédie-Italienne, sans prétendre voler le genre de l'opéra-comique créé par les Forains » Beaucé, Poétique de la parodie d'Opéra, op. cit., p. 33.

[949] Dans le prologue des *Comédiens esclaves,* on trouve employé le même mot. Acmet vient de sauver une troupe de Comédiens qui a été jetée par l'orage, sur les côtes du Royaume de Maroc. Ouvrant la grande coffre qu'il a tirée de la mer, contenant « tous les biens » de la troupe, Acmet aperçoit des habits et leur demande : « […] pourquoi ces habits étaient dans vos coffres ? À quel usage vous servaient-ils ? Le plaisant équipage ! Quelle figure ! Si c'est avec ces marchandises que vous négociez dans votre pays, on y fait drôle de commerce » (scène I)

Il le faut. Nous ne vous laisserons la vie qu'à ce prix-là.

Le « produit » théâtral, en tant que bien du système de production, n'est pas envisagé seulement dans le sens de « réserve de valeur »[950], c'est-à-dire comme une forme de thésaurisation – « voici le trésor », exclame Desbroutilles en ouvrant la coffre de l'Opéra-Comique –, il est aussi un « moyen d'échange », qui favorise la circulation, la perméabilité des frontières dans un réseau ouvert – ou même, comme dans ce cas-là, la conscience de la valeur d'un *instrument de mesure*, qui peut déterminer *in extremis* la possibilité même d'exister, « Nous ne vous laisserons la vie qu'à ce prix-là », dit Desbroutilles –, et enfin il est une « représentation symbolique » des rapports de forces à l'intérieur de ce champ de production, qui exacerbe l'écart entre « possédants et démunis », contribuant ainsi à la distribution du pouvoir réel et en même temps à l'affirmation des logiques identitaires. À ce propos, le choix du personnage de Pierrot n'est pas anodin : ayant jusqu'ici prêté son masque à la personnification de la Foire[951], le public, qui assiste aux nombreuses fictions dramatisant la lutte des théâtres, reconnaît forcément la Foire à travers Pierrot, il est la Foire « en chair et os ». Mais, peu à peu, dans l'histoire des spectacles forains, Pierrot va reprendre son habit, tout comme les Italiens vont se réapproprier l'habit d'Arlequin[952]. Ce Pierrot ne conserve plus rien de l'esprit de combat du Pierrot de *La Querelle des Théâtres* : là, il chantait incitant ses camarades à ne plus subir les menaces des Français[953], ici il n'oppose plus aucune résistance :

PIERROT

Air : *Je ne suis né ni Roi, ni Prince*
Je ne fais plus de résistance,
Je cède à votre violence.
Nous allons jouer devant vous,
Seulement pour vous satisfaire ;
Car vous jouerez tout comme nous,
En jouant à votre ordinaire.

---

[950] On emprunte ces expressions à Martial Poirson qui considère « l'argent » d'un quadruple point de vue, à savoir, comme « réserve de valeur, sous sa forme la plus matérielle », comme « instrument de mesure permettant d'étalonner toutes les catégories de biens de références absolu », comme « moyen d'échange » assurant dans le grand circuit économique et intemporel le lien social » et enfin comme « représentation symbolique », Martial Poirson, "La représentation économique, entre richesse matérielle et imaginaire symbolique", in *Art et argent en France au temps des Premiers Modernes (XVIIe et XVIIIe siècles)*, Martial Poirson (éd.), Oxford, Voltaire Foundation, Studies on Voltaire and the Eighteenth Century 2004:10, 2004, p. 6.

[951] Il personnifie la Foire dans *La Querelle des Théâtres* (1718), *Le Funérailles de da Foire* (1718), *La Fausse Foire* (1721), et *Le Rappel de la Foire à la vie* (1721).

[952] Il est intéressant de confronter la fortune foraine de ces de types, qui de compères en astuce, vont graduellement se séparer : « Il semble que le théâtre italien s'est désormais réapproprié le masque d'Arlequin. Les auteurs de la Foire n'utiliseront quasiment plus, après 1721, Arlequin dans les titres de leurs pièces », Françoise Rubellin « Lesage Parodiste », dans *Lesage, écrivain*, éd. J. Wagner, Amsterdam, Rodopi, 1997, p. 95-123 [p. 101].À partir de cette date, comme l'écrit Isabelle Martin, l'importance du masque de Pierrot « va croissant. Il prendra le rôle central dans *Pierrot Romulus* de 1722 et dans les quarante-huit pièces suivantes, sera présent vingt-cinq fois alors qu'Arlequin ne jouera que quinze fois », in *Théâtre de la foire*, op. cit., p. 264.

[953] À la scène VI, Pierrot, personnifiant La Foire, chante ainsi sur l'Air : *L' amour est pour le bel âge* : « Quoi! chez nous on nous menace! / Souffrirons-nous cette audace! / Quoi chez nous on nous menace! / N'est-ce pas nous outrager? »

Par une réplique fort polémique, Pierrot renverse la situation : il n'est plus nécessaire de poursuivre cette lutte car, en vérité, ils n'y a plus aucun ennemi à combattre. La guerre a perdu sa raison d'être car tous les participants y luttent à armes égales.

II
L'émergence de nouvelles formes dramaturgiques

La querelle qui éclate à l'occasion de la représentation de *L'Impromptu de la folie* témoigne la situation d'*interthéâtralité* qui s'établit entre les différents théâtres de l'époque. Ces pratiques d'intertextualité ne se réalisent pas seulement par des renvois, plus ou moins explicites, à l'intérieur de certaines pièces, à des spectacles joués sur d'autres scènes parisiennes concurrentes, au contraire elles entraînent un processus, plus implicite, de renouvellement qui pousse les différents théâtres à s'écarter des règles, trop strictes, issues du système hiérarchisé de la valeur littéraire, à l'avantage d'une pratique d'« extension » et de transformation de la notion même de « genre dramatique ». Si d'un côté, l'on a assisté à un processus de métamorphose des théâtres qui, à la faveur de la concurrence, s'acheminent vers une « libéralisation » progressive de leur répertoire, de l'autre, l'on se trouve face à un véritable renouvellement des formes et des genres du spectacle théâtral. Ce rapport est d'autant plus intéressant, dans la perspective d'une analyse d'esthétique des genres, que les pièces polémiques sur les scènes concurrentes ne portent plus sur une pièce précise, mais sur le genre même : dans *Les Comédiens Corsaires*, les auteurs forains avaient ouvertement dénoncé ouvertement le pillage du genre de l'opéra-comique par les Italiens et les Français ; avec *Les Trois Spectacles*, pièce que Jean Dumas d'Aigueberre[954] fait représenter au Théâtre

[954] On n'a pas beaucoup de notices sur la vie de Jean Du Mas D'Aigueberre, on sait qu'il est né à Toulouse en 1692 et il y est mort en 1755. Clément et Laport écrivent : « Conseilleur au Parlement de Toulouse. Il jugea pas à propos de poursuivre la carrière dramatique, à laquelle il s'était livré pendant la jeunesse. Les dispositions heureuses qu'on remarque dans quelques-unes de ses Comédies, font regretter qu'il ait renoncé à ce genre. Il y a toute apparence, qu'avec un peu de culture, ses talents lui auraient fait un nom parmi les Auteurs du Théâtre Sa pièce des *Trois Spectacles* annonce vraiment un esprit propre à occuper la scène et à y recueillir des applaudissements », *Anecdotes dramatiques*, op. cit. t. III, p. 3. L'on sait, par la correspondance, qu'il était bon ami de Voltaire. Dans une lettre adressée au comte de Sade, en 1733, Voltaire le prie, se trouvant à Toulouse, d'aller visiter son « ami d'Aigueberre, conseilleur au Parlement » pour lui « faire lire la pièce » - c'est *Adélaïde du Guesclin* – « sans la copier » .C'est lui, en 1733, qui, « au foyer ou dans une loge va introduire Voltaire auprès d'Emilie. Un familier de Breteuil, ce Dumas d'Aigueberre qui lui fait "renouveler connaissance" avec la fille du baron, son ancien protecteur » [René Pomeau, t.I, p. 247]. Voltaire écrit encore à Dumas d'Aigueberre, à l'occasion de *Mérope*. Dans une lettre datée du 4 avril 1743 [D2744], il lui demandait au sujet de Mlle Dumesnil : « La Mérope n'est pas encore imprimée ; j'ai doute qu'elle réussisse à la lecture autant qu'à la représentation, ce n'est point moi qui ai fait la pièce ; c'est mademoiselle Dumesnil. Que dites-vous d'une actrice qui fait pleureur pendant trois actes de suite ? Le public a pris un peu le change : il a mis sur mon compte une partie du plaisir extrême que lui ont fait les acteurs. La séduction a été au point que le parterre a demandé à grands cris à me voir ». René Pomeau donne à Dumas d'Aigueberre l'appellation de "faiseur d'opéra" et il écrit qu'en 1733, Voltaire, qui avait commencé une nouvelle tragédie, *Adélaïde du Guesclin,* bien que ses amis ne l'eussent pas appréciée, préférant « les pièces plus légères qu'on chante sur la scène de l'Opéra », se met à l'unisson et « entreprend, comme Moncrif, comme Dumas d'Aigueberre, d'écrire un livret, *Tanis et Zélide*, puis un second, *Samson* » (p. 249). On sait en effet qu il a été tiré du *Prince de Noisy*, comédie de Dumas d'Aigueberre, un opéra-ballet, représenté au Théâtre des Petits-Appartements, à Versailles, les 13, 19, 22 mars 1749, repris le 10 mars, puis les 25 et 27 mars 1750**,** sur un livret de Charles-Antoine le Clerc de la Bruère. La comédie héroïque de Dumas d'Aigueberre fut créée à la Comédie Française, le 4 novembre 1730. Selon Léris, « elle semblait ne pas convenir à ce Théâtre, le sujet étant tiré de ces fables merveilleuses hors du vraisemblable, fondées sur un glaive enchanté

Français le 6 juillet 1729, ce sera le tour de la tragédie, dont les structures et les *topoï* canoniques sont mis en avant, comme on le verra, pour être mieux détournés et déconstruits.

II.1 « S'écarter de la route ordinaire » : *Les Trois Spectacles* de Dumas d'Aigueberre

Espèce « de macédoine dramatique »[955], « bigarrure »[956], « Ambigu Heroi-Tragi-Comique »[957] : voilà les épithètes attribués à l'étrange créature dramatique qu'est *Les Trois Spectacles*[958], laquelle consiste en un prologue et en trois petites pièces en un acte *Polyxène*, une tragédie, *L'Avare amoureux*, une Comédie, et *Pan et Doris* une Pastorale, avec un ballet et des chœurs dont la musique est composée par Mouret. La pièce eut un franc succès : elle eut vingt représentations consécutives – le nombre minimum, si l'on en croit à Henri Lagrave, requis pour l'assurer –, mais ne fut jamais reprise[959]. Si les recensions de l'époque passent très vite sur les mérites de la comédie et de la pastorale[960], il n'en arrive pas de même

---

ayant la vertu d'écrire de lui-même tout ce qu'on veut savoir; aussi n'eut-elle que sept représentations. Elle n'est pas imprimée ». La même année, l'auteur fit représenter au Théâtre Italien, une parodie de la tragédie de *Polyxène*, intitulée *Colinette*.

[955] *Collection des théâtres François*, «Comédies en prose. V», 15 voll., Senlis, Tremblay Imprimeur, 1829, vol. 15, pp. 256-302.

[956] C'est l'un des personnages du prologue, le Chevalier, qui s'exprime ainsi à propos des trois spectacles qui vont être joués : « Il me tarde de voir cette bigarrure ». Le Vicomte répond : « Sa singularité peut lui tenir lieu de mérite » (scène II, Prologue)

[957] Dumas d'Aigueberre, « *Lettre d'un garçon de caffé au souffleur de la Comédie de Rouen sur la pièce des Trois Spectacles* », Paris, Chez Tabarie, Quai de Conty, 1729, p. 5. Selon Jeanne-Marie Hostiou, l'invention de ce spectacle varié remonte déjà à *La Comédie sans Comédie* de Quinault (1655), où le comédien La Roque annonçait la suite des festivités à la fin du premier acte : « D'abord la pastorale […], une pièce burlesque […], ensuite […] une pièce tragique […], enfin un sujet de tragi-comédie » [Paris, Guillaume de Luynes, 1660, Acte, scène 5], in Jeanne-Marie Hostiou, *Les miroirs de Thalie*, op. cit. p. 166. Léris écrit à propos de l'ambigu-comique des *Comédiens Esclaves*, représenté aux Italiens en 1726, que cette « diversité avait déjà été mise au Théâtre et fut copiée depuis au Théâtre Français dans les *Trois Spectacles* » Antoine de Léris, *Dictionnaire portatif des théâtres*, op. cit., p. 119.

[958] La pièce est imprimée la même année à Paris, Chez Tabarie, Quay de Conty, M. DCC. XXIX.

[959] Seul *L'Avare Amoureux*, la comédie qui compose le deuxième acte de ce spectacle, fut repris tout seul. Selon Alexandre Joannidès (*La Comédie-Française de 1680 à 1900 – Dictionnaire général des pièces et des auteurs*, Paris, Plon, 1901) la pièce est restée dans le répertoire français et fut représentée toute seule en 1730 (1 représentation), 1733 (2), 1737 (3), 1742 (1), 1752 (2), 1780 (3). Les registres de la Comédie Francaise nous indiquent que *L'Avare Amoureux* eut 6 représentations pendant la saison 1733-1734 (figurant comme première pièce); ensuite, comme deuxième pièce, on a un total de 14 représentations : (3) 1729-1730; (2) 1733-1734; (3) 1737-1738; (1) 1742-1743; (2) 1752-1753; (1) 1779-1780; (2) 1780-1781. http://cfregisters.org/fr/nos-données/faceted-browser

[960] Voici ce qu'écrit le rédacteur du Mercure. Sur *L'avare Amoureux* : « Les scènes abondent plus en actions qu'en paroles, et l'on peut dire qu'on agit plus qu'on parle dans toute la comédie. Il serait à souhaiter que le succès d'un si bon genre de pièce animait les Auteurs à s'en tenir là, au lieu de donner un tissu de conversations liées les unes aux autres pour toute action théâtrale : ce défaut ne règne que trop, et le monde s'en plaint. Cette pièce est très bien jouée, surtout par les Sieurs Dangeville et du Chemin, et par Mlle Quinault, qui remplissent les rôles de Geronte, d'Argante et de Nérine » [*Mercure*, juillet 1729, p. 1654]. Et sur la pastorale, *Pan et Doris* : « Cette Pastorale a paru aussi bien exécutée que l'on pouvait espérer ; les sieurs Quinault et Dufresne, s'y sont fait applaudir, et la D^{lle} le Couvreur a fait voir que ses talents ne se bornent pas à la seule déclamation, le ballet a été trouvé très vif et très riant, la D^{lle} La Batte y a dansé avec toues les grâces qu'elle avait ci-devant fait admirer sur le Théâtre de l'Académie Royale de Musique, et Messieurs Marcel et Mouret, Auteurs du ballet et de la Musique, ont soutenu la réputation qu'ils se sont faite dès longtemps, chacun dans son genre » [*Mercure*, juillet 1729, p. 1659-1660]. *L'Avare Amoureux* est édité dans *Collection des théâtres François*, «Comédies en prose. V

pour la tragédie en un acte de *Polyxène*, tant que le rédacteur du *Mercure* n'hésite pas à souligner que le prologue, quoique "ingénieux", « n'est fait que pour justifier la hardiesse du projet, surtout la singularité d'une Tragédie en un Acte »[961]. Aux critiques suscitées par la représentation de cette pièce, d'Aigueberre répond faisant publier une petite brochure, intitulée « *Lettre d'un garçon de caffé au souffleur de la Comédie de Rouen sur la pièce des Trois Spectacles*, datée du 20 juillet 1729, dans laquelle il imagine que Claude, premier garçon du café de Gradot, près du Pont-Neuf, échange avec le Souffleur de la Comédie de Rouen, « ses sentiments sur le phénomène dramatique » qui a « si longtemps occupé le Théâtre Français »[962]. Cet *avatar* de l'auteur – qui renforce son autorité en ne parlant que « d'après les Savantes et les Beaux Esprits » dont il a tellement assimilé le langage que toute cette Lettre, précieux échantillon de l'art de la citation, n'est presque qu'un tissu de termes doctes et de néologismes érudits – ne se limite pas à défendre les mérites de « ces trois embryons dramatiques », mais il s'engage aussi à plaider la cause des auteurs modernes. Conspuant les pédants qui prétendent que « les grandes réputations sont posthumes » et qui continuent à étouffer la voix « des esprits créateurs », il écrit :

> Une paralysie universelle va engourdir pour un siècle au moins leur faculté générative, une moisissure générale couvrira les belles lettres : on ne verra plus de nouvelles pièces, les spectacles demeureront déserts, nos Comédiens seront contraints de recourir aux parchemins poudreux des brochures antiques de leur magasin, pour en tirer tantôt la *Médée* de Longepierre, tantôt le *Venceslas* de Rotrou, tantôt le *Manlius Capitolinus*. Comme si nos modernes avaient besoin de voir Longepierre, et Rotrou ressusciter, pour y prendre des modèles, et comme si leur troupe n'en fournissait pas d'excellents originaux. Qui sera donc le Perrault de nos jours pour venger nos modernes contre ces anciens surannés ?[963]

.

Voici donc révélée l'intention de cette pièce et il s'agit, encore une fois, d'une histoire de vengeance. Nouveau Perrault, l'auteur nous plonge directement au cœur du débat : est-il convenable pour un auteur de « s'écarter de la route ordinaire » en faisant représenter sur le Théâtre Français une Tragédie en un Acte ? Au début du prologue, les personnages tentent de venir à bout de la question. Ce groupe d'amateurs de théâtre, réunis dans une maison de campagne et qui pour s'amuser, jouent de petites pièces, vont recevoir la visite des voisins, excités par la curiosité que ces petites pièces ont suscitées : il faut choisir donc lesquels entre les trois spectacles donner à la compagnie venue les rejoindre. Le débat s'ouvre entre les partisans de la comédie et ceux de la tragédie. Le Chevalier, homme de loisir, n'a pas le

---

», 15 voll., Senlis, Tremblay Imprimeur, 1829, vol. 15 : on lit dans la page de l'introduction à la pièce : « Cette comédie est pleine de cet ancien comique dans le genre de Dancourt et de Palaprat. Divers auteurs d'aujourd'hui, qui croyaient cette pièce totalement oubliée, en ont composées sur le même sujet, où ils n'ont pas fait de difficulté de transposer ce qu'ils ont trouvé de mieux. Cependant elle avait encore été reprise peu avant la révolution » [p. 255]

[961] *Mercure de France*, juillet 1729 p. 1640

[962] Dumas d'Aigueberre, *Lettre d'un garçon de caffé au souffleur,* op. cit. p. 4. À témoignage de l'intérêt suscité par la pièce, il suffira de lire cet extrait du *Mercure de France* qui annonce dans la rubrique des "Nouvelles littéraires" la publication de la *Lettre* : « Cette petite brochure qui n'est que de 8 sols, a eu un tel débit, qu'en moins d'un mois on en a fait une second édition. Pour pouvoir goûter la lecture de cette Brochure, il est nécessaire d'avoir la Pièce des *Trois Spectacles*, qui se vend, très bien imprimée, chez le même Libraire, chez lequel on trouvera aussi la *Réponse du souffleur de la Comédie*, qu'il vient de mettre sous presse, et qu'il assure être encore plus intéressante » [octobre 1729, p. 2460]

[963] *Ibidem*, p. 34-35.

moindre doute : « On est à la Campagne. On veut s'amuser, on veut rire et la chose est toute simple, toute naturelle, toute décidée. C'est du comique qu'il nous faut » ; alors que la Marquise, qui « aime la tragédie d'inclination » prend position en faveur de cette dernière, la trouvant « admirable » ; quant au Commandeur, très érudit et savant, il objecte :

> LE COMMANDEUR
> Elle l'est quelque fois, Madame, mais de grâce peut-on donner ce nom à une pièce en un acte.
>
> LA MARQUISE
> Oui, Monsieur, et je soutiens qu'il ne lui manque rien de tout ce qui est essentiel à la tragédie.
>
> LE COMMANDEUR
> Il ne lui manque que d'être une tragédie.
>
> LE CHEVALIER
> Le Commandeur a raison. Qui dit une Tragédie, dit une pièce en cinq actes : au reste, Madame, je vous avertis que le Commandeur est savant, et qu'il est dangereux de se commettre avec lui.
>
> […]
>
> LE COMMANDEUR.
> Si Madame me permet de dire mon sentiment, je lui ferai voir que la tragédie dont il s'agit, est un petit monstre qu'on doit étouffer dans sa naissance, une nouveauté dangereuse et indigne d'un théâtre sérieux.
>
> LE CHEVALIER
> Fort bien.
>
> LA MARQUISE
> Et moi je dis, que c'est une nouveauté digne d'être imitée, et qui ferait peut-être fortune à la Comédie Française.
>
> LE CHEVALIER
> On en serait quitte pour un quart d'heure d'ennui.
>
> LE COMMANDEUR
> De bonne foi, Madame, n'est ce pas une chose qui révolte, de voir un poète de quatre jours s'écarter de la route ordinaire, renverser tout ce qu'il y a de plus sacré dans la poétique, et s'annoncer dans le monde par une tragédie en un acte ?

Par ces brèves répliques, il est évident que l'intention de l'auteur est de mettre l'accent, comme le remarque justement Jeanne-Marie Hostiou, « sur les caractéristiques les plus susceptibles de créer un effet d'attente »[964] : en insistant sur l'originalité du spectacle – que la pièce soit « dangereuse » ou, au contraire, « digne d'être imitée », elle n'en demeure pas

[964] Jeanne-Marie Hostiou, *Les miroirs de Thalie*, op. cit. p. 166

moins une une nouveauté[965] – l'auteur essaie non seulement de piquer la curiosité du public, en désamorçant ses éventuelles critiques, mais surtout de mettre ce public « en condition » d'en juger la convenance. Pour ce faire, l'auteur étale, de façon très captieuse, toute une série d'argumentations aptes à justifier le choix de la tragédie. D'abord, la marquise tente de faire l'apologie de l'auteur, en minimisant la « hardiesse » de son projet et en demandant pour lui la protection due à tous ceux qui appartiennent à cette petite société :

LA MARQUISE

> […] c'est un auteur timide, qui se défie de ses forces, qui craint de nous ennuyer, et n'a pas encore la hardiesse de nous demander une audience de deux heures. […] Tout nous engage à juger favorablement de cet auteur. Outre qu'il est de nos amis, on sait qu'il n'a travaillé que pour notre théâtre en particulier et à notre prière.

N'arrivant point, par ces argumentations marginales, à convaincre le commandeur qui craint l'inconvenance de cette sorte de spectacle, elle s'appuie sur un argumentation logique, qui porte sur la structure même de la tragédie : s'il existe depuis longtemps des comédies en un acte, ce qui n'a pas empêché d'en faire d'autres en trois ou en cinq, pourquoi ne pas faire également une tragédie en un acte ? La réplique du commandeur est d'une concision brutale :

LE COMMANDEUR

> Il y a grande différence, Madame. La Comédie en un acte n'a rien qui choque, l'esprit est toujours tout prêt à s'amuser, et l'on peut faire rire dès la première scène. Mais il n'en va pas de même de la Tragédie où il faut disposer les choses pour remuer le cœur, et y porter la pitié ou la crainte.

Enfin, réfutant l'assertion du commandeur, la marquise renchérit : si l'intérêt de la tragédie serait celui de « remuer le cœur », alors cette tragédie-là a bien ressorti son l'effet car, avoue-t-elle, cette tragédie « a su me toucher jusqu'aux larmes ». En ce cas, réplique le commandeur, « Je dirais qu'elle n'a pas dû vous toucher et que vos larmes n'étaient point en règle ». À la scène II, on revient encore sur la question des effets dramatiques : le Vicomte, le « grand flandrin »[966], est prêt à gager, avec la fanfaronnade qui le distingue, que « la belle Hortense », qui vient d'arriver sur scène, se déclarera pour la tragédie. En parlant de larmes et de sensibilité, l'auteur paraît vouloir évoquer le préjugé qui fait de la tragédie un genre féminisé. De fait, il est d'emblée démenti :

---

[965] Dans la *Réponse du souffleur de la Comédie de Roüen à la lettre du garçon de caffé,* publiée chez le même éditeur, Dumas d'Aigueberre profite de la voix du Souffleur de la Comédie de Rouen, son deuxième avatar, pour étouffer finalement tout critique et tout doute sur la convenance de sa tragédie. Ce n'est pas par hasard qu'il reprend les mêmes mots employés dans le texte dramatique : c'est ainsi que le lecteur de cette petit brochure peut aisément reconnaître la véritable position de l'auteur au sujet de cette petite querelle : « Je pense, au contraire, que c'est une nouveauté digne d'être imitée. C'est un grand effort, mon cher, que d'avoir pu renfermer en un Acte ce que tous les anciens n'ont exécuté qu'en cinq […] Concluons, Monsieur, que la pièce des *Trois Spectacles*, n'est rien moins qu'une Pièce méprisable, puisqu'elle a le mérite d'être unique en son genre, et de plaire par sa singularité » (p. 10-11)

[966] Le mot est employé au XVe siècle, et signifie « de Flandre », au XVIIe siècle et au sens moderne, il évoque la réputation des valets flamands souvent de grande taille. Fam. Seulement dans l'expression *Grand flandrin,* homme de haute taille, dégingandé, aux allures gauches et molles. [Dictionnaire de l'Académie 4e édition]

HORTENSE

> Vous perdriez Vicomte. Soit que le Comique en général m'amuse davantage, soit que je sache mauvais gré à l'Auteur de votre tragédie en un acte, d'avoir voulu m'attendrir pour si peu de temps, je me déclare hautement pour la comédie, et je souhaite qu'elle soit jouée préférablement à toute autre pièce.

Comme Hortense, Célimène choisit de ne pas opter pour la tragédie, la disposition de son cœur, sensible à la musique, la poussant en faveur de la pastorale. Dans cette confusion de voix, c'est Julie qui, très raisonnablement – « Je dis que Madame est la première personne du monde pour trouver des ajustements aux choses les plus difficiles » dit le Vicomte –, propose une solution :

JULIE.

> Il me vient une idée qui fera, je pense, au gré de l'Assemblée. La Marquise tient pour la tragédie, Hortense pour la comédie, la Comtesse pour la pastorale ; il n'y a qu'à les jouer aujourd'hui toutes trois ; deux heures de temps nous en feront raison, et tout le monde aura lieu d'être satisfait.

L'on commencera par jouer la tragédie : « C'est bien le moins qu'on doive à la tragédie, de lui accorder le pas sur la comédie sa cadette » dit le Vicomte.

On partage bien l'opinion du *Mercure* qui voit dans ce prologue la tentative de Dumas d'Aigueberre de justifier « la hardiesse » d'avoir composé une chose aussi singulière qu'une Tragédie en un acte. Mais ce prologue n'est pas seulement une fine stratégie rhétorique, il devient plutôt un véritable « laboratoire expérimental » qui vise à réfléchir sur la structure même de la tragédie. Il n'est pas anodin de remarquer que le lieu choisi par l'auteur, et qui encadre toute sa fiction, est celui des théâtres de société, ces cercles aristocratiques d'amateurs de théâtres, qui s'amusent à jouer des comédies. Lieux de plaisirs et de loisirs, c'est sur ces scènes privées, comme l'écrit Olivier Bara, qui « s'élaborent et se testent de nouvelles théories esthétiques », comme dans le cas de Voltaire, pour lequel « la pratique du théâtre de société dialogue continuellement avec une carrière officielle sur les principales scènes parisiennes »[967]. Sur les scènes privées, les écrivains des théâtres osent dénoncer les restrictions auxquelles un système littéraire trop clos les avait enfermés, et, en même temps, ils essayent d'élaborer, à l'intérieur de ces cercles d'initiés, leurs critiques en matière esthétique. Le théâtre de société se pose donc en position de dialogue constant avec le théâtre officiel et avec le goût du temps. Ce lien est parfaitement exposé par Dumas d'Aigueberre : l'obstruction pressante que le Commandeur oppose au choix de la tragédie dissimule en vérité un trouble plus profond : faire sortit ce monstre-là de tragédie de l'enceinte clos de ce petit cercle d'amis, ce serait donner le *la* à une contagion inexorable :

LE COMMANDEUR

> Eh Madame, ne voyez-vous pas qu'il ne faut qu'un coup du sort pour porter cette pièce au Théâtre Français, et que nous voilà responsables de tous les inconvénients qui en arriveront. […] Nous serons inondés de tragédies en un acte, et on n'en fera point d'autres.

On verra que le liens entre les pratiques d'innovation des genres dramatiques, telles qu'elles

[967] Olivier Bara, *Le Sanctuaire des illusions*, *George Sand et le théâtre*, Paris, PUPS, 2010 ; Olivier Bara, « Les théâtres de George Sand, dans le texte et au-delà », *Revue d'Histoire du Théâtre*, n. 245, 2010-1, p. 119-130.

vient s'élaborer au sein de l'espace privé des théâtres sociétés, et les résistances opposées à ces mêmes innovations par un système institutionnel très hiérarchisé, loin de tenir lieu d'une simple opposition structurelle, impliquant des enjeux esthétiques importantes. *Les Trois Spectacles* peut, à bon gré, être considéré un exemple de la porosité entre ces deux frontières : *Polyxène*, la tragédie qui compose le premier acte de ce spectacle, a d'abord été jouée devant la duchesse du Maine, avant de gagner le privilège d'être jouée sur la Comédie Française. Mais pour mieux aller au fond de la question, il faudra s'attarder sur la véritable nature de cet « embryon dramatique » qu'est la Tragédie des *Trois Spectacles*.

Le sujet de la tragédie est tiré des *Métamorphoses* d'Ovide : il s'agit de l'histoire qui peint le sacrifice de sang de la vierge princesse troyenne, Polyxène[968]. La scène est « *sur les débris de Troie* » ; dans ce paysage de ruines – qui est symboliquement celui-ci où gît cette tragédie déchirée et dilacérée – Polyxène, captive de Pyrrhus, songe à la mort et accuse les Dieux de la fatale ardeur qu'ils ont jetée dans son cœur. Elle n'avoue qu'avec confusion que c'est Pyrrhus qu'elle aime, l'assassin de son père; à Ægine, sa fidèle confidente, lui reprochant cet amour comme une horreur, elle répond :

> Non, Ægine, jamais dans un cœur on n'a vu
> Régner tant de tendresse avec tant de vertu.
> Ce ne sont plus les maux de ma Patrie en cendre
> Qui m'arrachent les pleurs que tu me vois répandre,
> Je pleure les horreurs d'un amour malheureux,
> Qui malgré mes efforts tyrannise mes vœux ;
> Et vainqueur quelquefois d'une vertu que j'aime
> Des combats qu'elle rend se venge sur moi-même.

En effet, c'est autour de ce combat tout intime que se déroule la tragédie. Après cette exposition, « bien détaillée, quoique succincte »[969], qui termine la première scène – comme si c'était le premier acte d'une tragédie régulière – Pyrrhus vient à son tour déclarer son amour à Polyxène, « toujours les yeux baignés de larmes » :

> Lorsque d'un feu vengeur les funèbres clartés,
> À mes regards surpris offrirent vos beautés :
> Aussitôt détestant le bonheur de mes armes,

[968] L'histoire de Polyxène apparaît dans les tragédies « Hécube » et les « Troyennes » d'Euripide. Polyxène, fille de Priam, roi de Troie, est capturée, par les Grecs, avec sa mère Hécube, après la chute de Troie : elles font partie toutes les deux du butin destiné à Ulysse. Mais les Grecs ne pouvaient, faute d'un vent favorable, quitter les côtes de la Trace, jusqu'à ce que l'ombre d'Achille n'apparaisse, exigeant pour leur départ le sacrifice de Polyxène. Pyrrhus, guerrier féroce et sans pitié, qui avait déjà tué le vieux roi Priam et son fils Politès au pied de l'autel où ils s'étaient réfugiés, réclame de sacrifier lui-même, en tant que fils d'Achille, la jeune vierge pour honorer la mémoire de son père. Dumas d'Aigueberre tire l'argument de sa tragédie en un acte sur la variation du mythe telle qu'elle a été imaginée par Antoine de La Fosse dans sa tragédie de *Polyxène* (1696), mais surtout par Jean Louis Ignace de La Serre dans sa tragédie lyrique *Polyxène et Pyrrhus,* dont la musique était composée par Pascal Colasse (1706) : dans cette version, Polyxène, « captive de Pyrrhus, aime son vainqueur et en est aimée. Elle se donne la mort pour obéir à l'Oracle de Colchos et pour vaincre un amour opposé à son devoir », voir Maupoint, *Bibliothèque des théâtres,* op. cit, p. 255. L'histoire de l'amour entre Polyxène et Pyrrhus a été traitée aussi par Thomas Corneille dans *La Mort d'Achille* (1674) : épris de la princesse troyenne Polyxène, au point de négliger et la foi qu'il a donnée à sa captive Briséis et l'amour que son fils Pyrrhus porte à la jeune fille, Achille décide de l'épouser afin d'assurer la paix entre les deux camps ; mais il est assassiné, juste avant la cérémonie, par le frère de la jeune fille, Pâris, qui refuse les conditions de la paix.

[969] Note du *Mercure*, octobre 1729, p. 1641.

Aux soupirs des vaincus j'osai mêler mes larmes,
Et d'un tendre remords le cœur trop pénétré
J'eus horreur des exploits qui m'avaient illustré.
Pourquoi sans séparer d'une vaillance vaine,
Ne montrait-on plutôt l'aimable Polyxène ?
Et soudain on eut vu tomber notre courroux,
Pyrrhus le plus barbare eut paru le plus doux.

Pyrrhus n'est plus un guerrier, violent et inexorable, mais un homme au cœur sensible. Le récit des « illustres attentats » qu'il a commis – « l'orgueilleux destructeur du Trône de mes pères, / Le meurtrier enfin de mon Roi, de mes frères » c'est avec ces épithètes que Polyxène le reçoit – lui cause un « tendre remords ». Non seulement l'auteur se tait sur le crime barbare de Pyrrhus[970], mais présente celui-ci comme un héros qui, sous le coupe de la pitié et des larmes, a lâché son épée. Son intention est de peindre des caractères et des situations susceptibles de provoquer des « charmes séduisants »[971] chez les spectateurs : Polyxène et Pyrrhus, interprétés par Monsieur et Madame Quinault-Dufresne, ont la beauté et la sensibilité de tous ces jeunes vaincus par l'amour, destinés à provoquer des émotions poignantes très prisées par le public. La tragédie, prenant la forme d'un conflit amoureux, commence à ouvrir pleinement sa poétique à l'esthétique pathétique, au détriment du tragique :

POLIXÈNE

Ciel ! qu'entends-je ? Pyrrhus ; ce vainqueur sacrilège !
Pyrrhus ! qui des Autels bravant le privilège,
De mon Père à mes yeux a pu trancher les jours,
Vient m'outrager encore par d'indignes amours !
D'un sang infortuné persécuteur funeste,
Il en voudrait en moi déshonorer le reste !
Et moi-même tranquille au récit de ses feux,
J'ose encore sur lui lever mes tristes yeux !
D'une longue misère effet le plus terrible !

[970] Il n'y a rien ici de l'histoire de sang versé qu'on trouve dans l'*Andromaque* de Racine, lequel évoque bien le tragique et l'horreur du sacrifice de Polyxène, barbarement égorgée par Pyrrhus. La mort de Polyxène est au contraire l'énième "titre de gloire" qu'Hermione, la fille de Ménélas et la promise de Pyrrhus, jet avec violence et sarcasme sur la figure de Pyrrhus (IV, 5, v. 1330-1340) :

Mais Seigneur [....],
[…] sans chercher ailleurs des titres empruntés,
Ne vous suffit-il pas de ceux que vous portez ?
Du vieux père d'Hector la valeur abattue
Aux pieds de sa famille expirant à sa vue
Tandis que dans son sein votre bras enfoncé
Cherche un reste de sang que l'âge avait glacé ;
Dans des ruisseaux de sang Troie ardente plongée ;
De votre propre main Polyxène égorgée
Aux yeux de tous les Grecs indignés contre vous :
Que peut-on refuser à ces généreux coups ?

[971] Dans la « *Lettre d'un garçon de caffé au souffleur,* le jeune garçon, l'alter ego dont l'auteur vise à garder l'autorité du jugement, écrit : « J'ai appréhendé que les charmes séducteurs de la représentation, ne jouassent quelque tours de souplesse à mon jugement, et ne missent mes lumières en échec. D'ailleurs, mes grandes et importantes occupations ne me laissent presque aucun loisir dont ma curiosité puisse percevoir les émoluments ; mais j'ai supplée à ce défaut par plusieurs lectures très réfléchies de la Pièce » (p. 6).

Se peut-il qu'aux affronts on devienne insensible ?
Que je respire encore, tandis que l'on a pu
Oser impunément douter de ma vertu ?
Hélas ! jusques à quand trop instruit de mes peines,
Prétendez-vous, Seigneur, appesantir mes chaînes ?
Eh quoi ? n'ai-je donc pas souffert assez de maux,
Sans que vous m'exposiez à des tourments nouveaux ?
Car enfin, cet aveu d'une odieuse flamme,
Met le comble aux douleurs qui déchirent mon âme ;
Et si l'amour jamais avait su vous toucher,
Cet amour vous eut dit qu'il fallait le cacher.

PIRRHUS

Pour combattre l'amour dont l'aveu vous offense ;
Ah ! je ne me suis fait que trop de violence ;
De mille feux cruels vainement consumé,
Pyrrhus s'est plus contraint qu'il n'aurait présumé ;
Mais enfin de mon cœur la fierté naturelle
Commence à se lasser d'une gêne éternelle ;
Ce cœur est bien plus fait à mépriser la mort,
Madame, qu'à combattre un amoureux transport.
C'est assez prolonger ma vie, et mon supplice,
Ordonnez que j'espère, ou bien, que je périsse.

À la scène III, voilà l'événement imprévu, l'obstacle défavorable : l'ombre d'Achille, père de Pyrrhus, réclame le sacrifice de Polyxène. Pourtant on ne voit pas l'ombre sortir du tombeau, ni le peuple épouvanté crier à l'unisson la vengeance que demande le héros. C'est Thessandre, confident de Pyrrhus, qui se précipite, tout effrayé, lui rapportant le discours de son père :

Il s'avance, et portant dans les cœurs l'épouvante :
« Peuple ingrat (leur dit-il d'une voix menaçante)
Oses-tu présumer que mes mânes sacrés
Par le sang le plus vil puissent être honorés ?
Pour payer mes travaux d'une digne hécatombe,
Il faut que Polyxène expire sur ma tombe ».

Pyrrhus est au désespoir : il se lance contre la « crédulité » de ce peuple qui, pour effet de l'effroi qu'inspire encore la cendre de son père, a condamné Polyxène d'une commune voix :

Eh ! quel crime a commis, ô Ciel ! cette Princesse ;
Pour l'immoler aux cris d'une ombre vengeresse ?
Si son frère abusant d'une perfide paix,
Dans le sang de mon père osa tremper ses traits,
À d'inhumaines lois Polyxène asservie,
Des forfaits de Pâris doit-elle être punie ?
Elle dont les vertus…mais c'est trop écouter
Un bruit injurieux que je dois rejeter :
L'effroi qu'inspire encore la cendre de mon père,
Sans doute aura produit cette ombre imaginaire.

Qui ne sait que le peuple ami du merveilleux,
Se plaît à consacrer mille bruits fabuleux ?
Que souvent il croit voir renverser la nature,
Lorsqu'on n'offre à ses yeux qu'une vaine imposture,
Et qu'en ses visions pleine d'obscurité
Rien ne doit étonner que sa crédulité.
Toutefois prévenant de plus rudes alarmes,
À mes Thessaliens fais prendre ici les armes.
Et fais-les souvenir en leur dictant mes lois,
Que c'est servir les Dieux que d'obéir aux Rois.

Cette tirade contre la superstition de ce « peuple ami du merveilleux » n'a pourtant rien de la sévérité "philosophique", en vérité, elle n'est inspirée que par la rage et la fureur : c'est plutôt l'aveuglement de la raison qui pousse Pyrrhus à aller contre la volonté de son père et à défier les Dieux et tous les Grecs qui réclament le corps innocent de Polyxène. Il ordonne à Thessandre d'armer les Thessaliens et, pour sauver Polyxène, il est résolu à courir à la mort. Touchée par cette noble fierté, Polyxène ne cache plus son secret, elle cède enfin à Pyrrhus et se laisse échapper l'aveu de son amour. Dans la scène IV de longues tirades[972] s'alternent :

[972] Il vaut la peine de rapporter dans son intégralité ce dialogue d'amour et de pitié, afin de donner la mesure de l'éloquence poétique capable de produire une véritable dramaturgie de l'effet. Les larmes coulent et se répandent encore partout :

POLIXÈNE

Ah ! si tu veux m'offrir cette cruelle image,
Barbare, pour la voir, prête-moi ton courage ;
Car enfin du trépas, où tu voles pour moi,
Je sens que je frémis mille fois plus que toi :
Mais que dis-je ? où m'entraîne une ardeur insensée ;
O Dieux ! en ce moment m'auriez-vous délaissée ?
De honte & de douleur tous mes sens sont saisis ;
Je rappelle en tremblant mes timides esprits.
Je vous quitte, Seigneur, et fuis votre présence.

PIRRHUS

Non. Vous rompez plutôt un barbare silence.
O Ciel ! tant de regrets, une si vive ardeur
Auraient-ils su fléchir enfin votre rigueur ?
Ah ! si d'un tel espoir j'osais goûter les charmes…
Vous ne répondez rien ! je vois couler vos larmes !

POLIXÈNE

Oui, je pleure d'avoir, d'un instant trop vécu,
Puisqu'il flétrit ma gloire, et souille ma vertu ;
Jusqu'au dernier soupir dans le fond de mon âme,
J'espérais renfermer une odieuse flamme ;
Mais les Dieux obstinés à poursuivre mon sort,
Avaient juré, sans doute, et ma honte & ma mort ;
En vain à leurs arrêts je voudrais me soustraire,
Sur l'un et l'autre point il faut les satisfaire,
Je viens de déclarer mes coupables amours,
Il me reste à subir le trépas où je cours.
Rappelant sur l'Autel tout le soin de ma gloire,
Qu'offense un fol amour honteux à ma mémoire ;
Il me reste à percer ce cœur, ce lâche cœur,
Qui vient de me flétrir par une indigne ardeur,
Et que j'avais déjà condamné la première,
Avant qu'on entendit l'ombre de votre père.

le motif de l'amour coupable se combine ainsi à celui de la compassion, ce qui implique une surenchère émotionnelle. À la scène V, Pyrrhus quitte son amante ; il revient victorieux après seulement deux scènes où, par deux répliqués, Polyxène annonce à Ægine, qui s'oppose en vain, de vouloir recevoir « le prix de [s]es folles amours » ; puis, prenant la résolution de s'immoler de sa propre main sur le tombeau d'Achille, elle sort. À la scène VIII, Pyrrhus est déjà sur le fond du théâtre, lorsque Ægine lui annonce que Polyxène s'apprêt à accomplir son « fatal dessein ». À la scène IX, voici le dénouement : Pyrrhus à triomphé sur « les peuples furieux », mais l'élimination du dernier obstacle n'empêche pas l'événement funeste : « Le Ciel vous justifie », dit-il ; « et moi », répond Polyxène, « je me condamne ». Prise d'un désespoir insurmontable, Polyxène se donne brusquement le coup mortel – « *elle se frappe* » dit la didascalie – en prononçant ses derniers vers :

.
Seigneur, mon destin aurait été trop doux,
Si Polyxène eût pu ne vivre que pour vous ;
Si des Dieux divise la colère inhumaine,
Entre nos deux Maison n'eut semé trop de haine,
Mais tels sont de ces Dieux les arrêts absolus,
Que pour sauver ma gloire, il faut perdre Pyrrhus.

Pyrrhus, furieux, s'insurge enfin contre la Grèce entière, et jure vengeance :

Ah la Grèce ! Ah ! Plutôt vivons pour la punir,
Renversons son Empire avant que de mourir.
Tremblez Peuples cruels ; Pyrrhus respire encore,
Ah ! Je me vengerai d'un peuple que j'abhorre,
Vous n'aurez pas en vain défié mon courroux :
Polyxène n'est plus ; elle vivrait sans vous.

Un acte, dix scènes, et une étendue de trois cents vers ont suffi à l'auteur pour précipiter les événements. L'action se déroule entièrement dans l'imagination du spectateur : les

---

PIRRHUS
Non, vous ne mourrez point ; mais, est-ce à moi grands Dieux,
Que s'adresse un aveu qui charme tous mes vœux ?
Ah ! pourquoi, si la haine à la pitié fit place,
M'apprenez-vous si tard la fin de ma disgrâce ?
Pourquoi, si vous daignez approuver mon ardeur ;
Me cachiez-vous, cruelle, un si rare bonheur ?
Mais quel étrange amour ! qu'il ressemble à la haine !
Vous aimez, et pourtant une mort inhumaine
Est le fatal objet que vous me préférez,
Et l'unique faveur qu'ici vous implorez.
O Dieux ! & qui pourrait dans ma juste furie
Me ravir le seul bien qui m'attache à la vie ?
Ce n'est plus désormais une ingrate beauté,
Qu'un malheureux amant, haï, persécuté,
Veut pourtant protéger en dépit d'elle-même,
C'est une amante en pleurs, que j'adore, qui m'aime
Qui par mes soins enfin, se laissant désarmer,
Des périls de Pyrrhus a paru s'alarmer.
C'est mon bien, c'est le prix de l'amour le plus tendre ;
Qu'aux dépens de mes jours je brule de défendre.

événements appartiennent au temps du récit, ils sont inclus dans le discours et n'ont qu'une existence verbale. La scène est un lieu, un espace-temps fictionnel, « qui traverse l'intrigue qui se déroule largement ailleurs »[973]. Polyxène est en vérité une *tragédie sans action*. Dans sa *Lettre d'un garçon de caffé au souffleur,* Dumas d'Aigueberre, feignant une critique sévère, écrit :

> Ce n'est pas se livrer à l'arbitraire des conjectures, que d'avancer qu'une brièveté si singulière dans une Tragédie, n'a été du goût de personne quelconque […] il est certain que l'intérêt étant l'âme d'une Tragédie, cet intérêt se trouve gêné et n'est pas assez à son aise dans une étendue de trois cens vers faisant un Acte ; il s'enfuit qu'il veut être amené de loin, et qu'il faut une multitude de circonstances pour lui donner du vif et l'échauffer. Il faut ensuite le faire filer peu à peu, et qu'il croisse petit à petit jusqu'à l'infini inclusivement ; or tout cela peut-il trouver place dans le court espace d'un Acte ? On est nécessairement obligé de mettre en presse son action quand on a si peu de terrain, le cœur n'est alors qu'effleuré et égratigné, l'intérêt est étranglé, et meurt sitôt qu'il est éclos, et l'on encourt infailliblement la disgrâce de l'imagination des Auditeurs, parce qu'on la fait voler trop rapidement sur une quantité d'objets, sur lesquels on ne la laisse pas reposer. Tel est le défaut essentiel de cette Tragédie[974]

Le jugement que donne le *Mercure* ne semble pourtant pas trop s'attarder sur ce défaut :

> Cette tragédie a été applaudie ; on y a trouvé beaucoup d'intérêt, malgré les bornes étroites que l'Auteur a données aux événements qu'il a été contrait de précipiter. Le sieur Dufresne et la Mlle Dufresne, son épouse, y jouent les deux principaux rôles, d'une manière à s'attirer les suffrages de tous les spectateurs[975]

Ce ne sont donc pas les circonstances à « échauffer » le spectateur, mais plutôt les caractères des personnages, les situations fort pathétiques et la manière dont elles sont jouées par les acteurs. Faute d'action, l'unité dramatique – et même son intérêt – réside alors dans le *pathos*. C'est encore Dumas d'Aigueberre qui, dans sa *Lettre,* vient faire de nouveau l'éloge de cette tragédie « hardiment sentimentée, sensément dialoguée », et qui a « des situations plaisamment formidables, qui modifient tendrement le cœur et l'agitent par des secousses agréables » même s'il n'ont pas « assez de durée »[976]. Dans ce procédé de condensation

---

[973] Pierre Frantz, *L'esthétique du tableau dans le théâtre du XVIIIe siècle*, Paris, PUF, 1998, p. 185

[974] Dumas d'Aigueberre, *Lettre d'un garçon de caffé au souffleur,* cit, p. 9-10.

[975] *Mercure*, juillet, p. 1645.

. [976] Dumas d'Aigueberre, *Lettre d'un garçon de caffé au souffleur,* cit, p. 11. Il ajoute : « Sans parler d'une infinité d'autres agréments, qui quoiqu'un peu subalternes, font cependant juger que l'Auteur est loyalement pourvu de cette capacité de sentiments qui met un Poète sur la voie lactée des idées les plus aimables, et des tours les plus sympathiquement relatifs à la complexion de nos cœurs ». Il est intéressant de rapporter le jugement de Dumas d'Aigueberre sur les talents « naturels » de Madame Dufresne, qui avait joué dans le rôle de Polyxène, et qui venait de prendre désormais les rôles de Mlle Lecouvreur à la Comédie Française : « c'est en faire un grand éloge que d'en avoir une si haute idée. Il est vrai qu'elle a peu de défaut et beaucoup de dispositions ; sa déclamation n'est point forcée ; elle joue avec goût. Cette actrice ne manque point de feu ». Ce qui fait encore grossir notre intérêt du fait que ce jugement est donné dans la *Seconde lettre du Souffleur,* où l'auteur de la tragédie essaie d'exposer sa critique « *sur les défauts de la déclamation* », prenant position en faveur d'une récitation plus *naturelle* et *sensible*. Il vaut la peine de citer les passages les plus significatifs de ce petit traité sur l'art de la récitation, qui annonce déjà, même si avec moins de rigueur scientifique, les essors des théories de l'émotion, et qui donne l'idée du pouvoir d'illusion et d'effet pathétique que l'auteur a essayé de représenter avec *Polyxène*. Il écrit : « La Nature seule a le pouvoir d'agir sur les cœurs, de les ouvrir, de les

dramatique que l'auteur ménage – il consiste en effet en la mise en place de techniques telles que la réduction du nombre des actes (de cinq à un), la simplification de l'intrigue, la diminution du nombre des personnages (ils sont quatre), ainsi que la place minime accordée à l'action au profit du discours – c'est la question de la configuration temporelle qui est impliquée. Comme l'explique Jacques Scherer, c'est le nombre des scènes qui définit, d'un certain point de vue, la rapidité de la pièce :

> Si les scènes sont nombreuses, c'est que les allées et venues des personnages sont fréquentes, et que les apparitions des personnages sont assez courtes, puisque la durée de la pièce est à peu près constante : si au contraire le nombre de scènes est peu élevé, ces scènes seront longues et le mouvement des personnages sera lent[977].

Cette notion de « mouvement » est très précieuse car, pour employer une expression de Pierre Larthomas, la tâche de l'auteur dramatique est essentiellement celle « de rendre visible au spectateur cette distinction entre l'élément statique et l'élément dynamique »[978] – nous dirions entre récit et action –, c'est-à-dire entre ce que le personnage dit et ce que le personnage fait, entre la situation telle qu'elle est fixée par le discours et la situation telle qu'elle est générée par l'action. Ce qui fait en effet tout la nouveauté de cette « bigarrure » dramatique, c'est que ce procédé de condensation du temps de l'action ne correspond pas à la réduction du temps du discours : si le temps de l'action doit s'avancer vite – il vaut la peine de remarquer que plus l'on s'approche du dénouement, plus l'auteur fait rebondir les expressions évoquant le caractère hâtif de l'action, des embrayeurs de mouvement, tels « Il me reste à subir le trépas où je cours » (Polyxène, scène IV) ou encore « Ciel ! que me dites-vous ? vous courez au trépas ! » (Ægine, scène VI), et « Allons trouver Pyrrhus, courons lui découvrir / Un projet qu'il ignore » (Ægine, scène VII) –en revanche, le discours doit cristalliser, immobiliser l'action même : en convertissant le temps de l'action en récit,

---

resserrer, de les attendrir ; ce n'est qu'en l'imitant qu'on peut produire les mêmes effets. Une actrice dont les yeux charment le cœur, prévient facilement l'esprit. Ceux qu'elle touche réellement la croient touchée de ce qu'elle dit. Même dans la fiction les malheurs d'une personne aimée, quoiqu'exprimés faiblement, sont capables d'exciter nos larmes, mais ceux que le charme n'a point séduits en jugent autrement. J'écoute avec froideur et dégoût une actrice qui ne prend aucune part à ce qu'elle dit ou ce qu'elle fait, qui ne cherche qu'à se délivrer au plus tôt de son rôle comme d'un fardeau et s'acquitter envers le public du soin dont elle a chargé sa mémoire. Il n'est point naturel qu'une Princesse nous rende sensible à des peines qu'elle ne ressent point elle-même, et dont elle nous fait le récit avec indifférence ; au contraire si nous voyons couler ses larmes, elles nous attendrissent, et nous prenons à ses malheurs autant d'intérêt qu'elle même. *Il faut donc qu'un Acteur paraisse tel qu'il veut me rendre*. Pour me tirer des pleurs, il faut que vous pleuriez. Mais il ne suffit pas de feindre de la douleur, de la joie, de la colère, et d'ajuster quelque grimace, à ce que l'on prononce pour échauffer et remuer le cœur de ceux qui écoutent. Un acteur me paraît insensible au milieu d'une douleur qui paraît empruntée. Il faut que la passion pour toucher véritablement imite réellement la nature et soit vraisemblable » (p. 18-20) « L'art et la méthode ne suffissent pas pour rendre la passion vraisemblable. Il faut des sentiments » (p. 22), in Dumas d'Aigueberre, *Seconde lettre du Souffleur de la Comédie de Rouen à la lettre du garçon de caffé, ou entretien sur les défauts de la déclamation* Paris, Chez Tabarie, 1730. Pour plus de détails sur la place de *Seconde lettre* et son auteur dans le débat autour la les théories de la récitation, on renvoie à Sabine Chaouche, *Sept traités sur le jeu du comédien et autres textes. De l'action oratoire à l'art dramatique (1657-1750)*, Paris, Champion, 2001, qui rapporte un extrait de la *Seconde lettre* (pp. 12-19 de l'édition du 1730 ; cf. « Document n° 2 », pp. 486-496) et Claudio Vicentini, *The Critique of Acting and the Development of Emotionalism. D'Aigueberre, Cibber, Aaron Hill and Rémond de Sainte-Albine*, in *Acting Archives Essays*, AAR Supplement 14, febbraio 2012, pp. 1-5, et du même auteur *La teoria della recitazione. Dall'antichità al Settecento*, Venezia, Marsilio, 2012, pp. 212-219.

[977] Jacques Scherer, *La Dramaturgie classique en France*, Paris, Nizet, 1959, p. 197-198.

[978] Pierre Larthomas, *Le Langage dramatique*, op. cit., p. 135.

l'auteur donne l'impression que le temps soit plus étendu, étiré, dilaté. La technique formelle qui permet cette dilatation du temps dramatique est la tirade : la scène est rarement coupée et se présente plutôt, comme on l'a vu dans la scène IV, à travers de grandes masses de discours. L'action, c'est-à-dire ce que le personnage fait, se retire, s'éclipse, alors que la situation, c'est-à-dire ce que le personnage vit et sent, s'étale. C'est en ce sens-là qu'on pourrait dire qu'à la condensation de la structure formelle de la tragédie correspond une dilatation de l'intérêt dramatique, soumis à une logique de l'effet pathétique : le rythme n'est pas orienté dans le sens d'une « monté vers une tension suprême », au contraire il est méthodiquement répétitif, continue, constant. C'est par ce concentré de *pathos* qui harcèle le spectateur et le soumet à des pressions et sollicitations émotives continuelles, que l'auteur compense cette économie du temps de l'action. La vraisemblance en souffre, certes, ainsi que le principe des unités, mais l'effet réussit: celle de l'auteur c'est une petite victoire à la Pyrrhus.

Ce travail de déconstruction, élémentaire et superficielle, de la structure formelle de la tragédie s'avère être, enfin, une fine opération critique et cette tentative de réécriture de la structure tragique, par le biais des procédés de condensation et de réduction de l'action, d'un côté, et de dilatation de l'effet pathétique, de l'autre, s'avère être, au fond, une véritable opération "parodique", prise dans son sens minimal. Dans son article portant sur l'analyse des typologies parodiques, David Trott, soutient que le traitement parodique des textes peut se réaliser à la façon d'un assemblage d'éléments référentiels plus diffus : à la place d'un texte singulier, « ces hypertextes renvoient par l'hétérogénéité de leurs citations et allusions au modèle de compétence générique »[979]. Une « mode de parodies génériques » se manifeste, selon l'auteur, par « la multiplication des tragédies en un acte », dont *Trois spectacles* serait un modèle[980]. Conçue en ce sens-là, la parodie n'est qu'un procédé de renouvellement, ou évolution, « naturel » des styles et des genres, impliqué dans l'intertextualité[981]. La transformation à laquelle Dumas d'Aigueberre soumet la structure tragique ne serait donc qu'une opération de « dénudation des procédés canoniques »[982] par laquelle l'auteur cherche à remettre en question une structure littéraire trop mécanisée, à détruire son système de références, favorisant son renouvellement. Ce travail de réécriture, de transformation "parodique", prise au sens large, place l'auteur dans une perspective critique qui relève

[979] David Trott, « Pour une typologie des séries parodiques dans le théâtre du XVIIIe siècle », in *Séries parodiques au siècle des Lumières*, op. cit., p. 15

[980] Outre *Les Trois spectacles* de Dumas d'Aigueberre, l'auteur cite : *Arcagambis*, « tragédie burlesque » qui est le troisième acte de l'ambigu-comique des *Comédiens esclaves,* représenté aux Italiens en 1726, *La Tragédie en prose*, *ou la tragédie extravagante*, de Du Castre d'Auvigny, représentée à la Comédie Française (1730), *Cocatrix*, de Collé (1731), *La Tragédie* de Piron, Salley et Caylus (1732), *Le cadavre d'Hector* (1732), *Alphonse, dit, l'impuissant* (1737) de Collé, *La mort de Bucéphale* de Pierre Rousseau (1748) et *Tragiflasque* de Collé (1754), in David Trott, « Pour une typologie des séries parodiques dans le théâtre du XVIIIe siècle », cit.

[981] Cette démarche s'oppose nettement à la théorie de G. Genette qui refuse en particulier la « parodie de genre », qui relèverait plutôt du « pastiche » que de la « parodie au sens strict ». Il soutient qu'on ne peut « qu'*imiter* un genre ou un style (général) » alors que il est possible de « *transformer* un texte (singulier) ». Si la parodie stricte transforme un texte singulier, la parodie mixte vise des œuvres étendues, représentatives d'un certain style. Il ajoute : « La notion si répandue de « parodie de genre » est une pure chimère, sauf à y entendre, explicitement ou implicitement, *parodie* au sens d'imitation satirique », in G. Genette, *Palimpsestes*, op. cit., p. 111.

[982] On emprunte cette expression à B. Tomachevski qui, dans son article « Thématique », définit « le pastiche » comme l'un des procédés susceptibles de renouveler un genre, sous les aspects formel et stylistique ; voir B. Tomachevski, « Thématique », [1925], in *Théorie de la littérature*, textes des formalistes russes réunis, présentés et traduits par T. Todorov, Paris, Seuil, 1965, p. 301.

comme l'écrit L. Hutcheon, d'une démarche fondamentalement *réflexive* : l'auteur, en se mettant à distance à l'égard de la matière même dans laquelle s'inscrit sa critique, « réfléchit *sur* l'écriture en même temps qu'il présente à l'écriture en général un miroir déformant ». Cette posture parodique est donc un outil critique, possédant à la fois des tendances « normatives et conservatrices » et des tendances « provocatrices et révolutionnaires ». L. Hutcheon écrit :

> Ce paradoxe d'une subversion légalisée bien que non-officielle caractérise tout discours parodique, dans la mesure où la parodie suppose, comme condition de son existence même, une certaine institutionnalisation esthétique qui permet la reconnaissance de formes et de conventions stables et familières[983].

C'est bien le cas des *Trois spectacle*, où l'auteur vise moins à déformer ou à subvertir la structure tragique, qu'à l'intégrer de manière reconnaissable dans sa forme nouvelle. Dans la *Lettre d'un garçon de caffé au souffleur*, Dumas d'Aigueberre conclut ainsi :

> Pour moi je pense que si cet Auteur avait fait la Tragédie en cinq actes, il aurait servi le Public à toute rigueur. La conduite de la Pièce est dans les règles des 24 heures, et de l'unité de lieu. La catastrophe n'est ni trop, ni trop peu sanguine, et les fureurs de Pyrrhus terminent le tout avec un fracas bienséant au Cothurne. On objectera peut-être qu'il chante goguette[984] à sa Patrie d'une façon très peu édifiante ; mais il faudrait n'avoir jamais aimé pour proposer sérieusement une semblable frivolité de difficulté. Il y a dix-sept cent ans, et 4000 en sus, que l'amour est en possession de terrasser toutes les autres passions […] aussi Corneille, le fameux Corneille, dans sa tragédie des Horaces, a-t-il mis dans la bouche de Camille fille Romaine, des apostrophes bien plus vigoureuses contre Rome, que celle de Pyrrhus ne le sont ici contre la Grèce[985]

Mais le projet de renouvellement tragique de Dumas d'Aigueberre ne pouvait qu'impliquer forcement un renversement des règles qui restait fort choquant : à vouloir rebâtir l'édifice de la tragédie, il ne faisait que rendre plus évidentes ses ruines. *Polyxène* exhibe trop sa nature hors de la règle, et son auteur paraît trop hésiter entre le ton de la dérision et celui de la critique du genre tragique. D'autres auteurs, rivaux des Français, n'hésiteront pas à dévoiler cette ambiguïté, à faire éclater l'excès de ce pathétique, ou mieux son ridicule – comme déjà le pressentait Marivaux[986], en mettant dans la bouche de son poète dans *L'Île de la Raison*, ces traits d'esprit moqueurs :

> On appelle cela des tragédies, que l'on récite en dialogues, où il y a des héros si tendres, qui ont tour à tour des transports de vertu et de passion si merveilleux ; de nobles coupables qui ont une fierté si étonnante, dont les crimes ont quelque code de si grand, et les reproches qu'ils s'en font sont si magnanimes ; des hommes enfin qui ont de si respectables faiblesses, qui se tuent quelques fois d'une manière si admirable et si auguste, qu'on ne saurait les voir sans avoir

---

983 Linda Hutcheon, *A Theory of Parody*, London, Methuen, 1986, pp. 74 -76.

984 « On dit familièrement, *Chanter goguettes à quelqu'un,* pour dire, L'attaquer, lui dire des injures, des choses fâcheuses » [Dictionnaire de l'Académie 4e édition]

985 Dumas d'Aigueberre, *Lettre d'un garçon de caffé au souffleur*, cit, p. 18-19.

986 Marivaux, *L'Île de La Raison*, *ou les petits hommes*, Acte I, scène 10, (1727), in *Théâtre complet*, éd. par H. Coulet et M. Gilot, Paris, Gallimard, 1994.

l'âme émue et pleurer de plaisir. […] Et puis, il y a des comédies où je représentais les vices et les ridicules des hommes.

BLECTRUE

Ah ! Je leur pardonne de pleurer là.

LE POÈTE

Point du tout ; cela les faisait rire. Je vous dis qu'ils riaient.

BLECTRUE

Pleurer où l'on doit rire, et rire où l'on doit pleurer ! Les monstrueuses créatures !

Et, tout à fait, c'est sous le semblant d'un monstre à trois têtes, qui ne sait si rire ou pleurer, que le personnage qui personnifie *Les Trois spectacles* dans la *Melpomène vengée* de Boissy se présente sur scène.

II. 2 Un « ambigu à la tête tragique, au corps comique et au pied lyrique » : *Melpomène vengée, ou le Trois Spectacles réduits à un et les Amours des Déesses à rien* de Boissy

Le 3 septembre 1729, Boissy fait représenter, à la Comédie Italienne, sa nouvelle pièce en un acte, intitulée *Melpomène vengée ou le Trois Spectacles réduits à un et les Amours des Déesses à rien*[987], avec musique et divertissement final de Mouret. Melpomène, la Muse

[987] La pièce n'est pas éditée. Elle est conservée à la Bnf, Catalogue Soleinne, Manuscrits français n° 9322, « Théâtre inédit de Boissy » f. 1-18. La pièce à été transcrite par Sophie Rousseau dans le cadre du projet Cethephi « Centre d'études des Théâtres de la Foire et de la Comédie Italienne ». Il est possible de consulter le texte dans la section des « documents inédits ». On renvoie au site internet : http://cethephi.org/documents-_inedits.html. Outre la critique des *Trois Spectacles*, la pièce contient une parodie du ballet des *Amours des Déesses,* Ballet héroïque avec musique de Quinault sur un livret de Louis Fuzelier et chorégraphie de M. Michel Blondy, en un prologue et trois entrées : *Vénus et Adonis*, *Diane et Endymion*, *Melpomène et Linus*, représenté à l'Opéra le 9 août 1729. Il est intéressant de remarquer que Boissy a voulu unir dans sa critique deux pièces, fort différentes par la forme et le genre, mais qui ne diffèrent pas trop sur le thème : dans les deux, en effet, les auteurs ont « calomnié » Melpomène lui donnant le semblant d'une Muse « galante ». Dans la scène IV de *Melpomène vengée*, Diane raconte à la Muse tragique comment on lui a fait « jouer le rôle de l'amante » :

MELPOMÈNE

Il me tarde de savoir quel rôle on m'y fait jouer et quelle en est l'intrigue.

DIANE

Oh ! Pour d'intrigue il n'y en a point du tout, rien n'est plus uni. Mais, en revanche, on vous y fait jouer le rôle de l'amante la plus emportée qui n'ait jamais paru sur aucun théâtre !

MELPOMÈNE

Que m'apprenez-vous là ?

DIANE

Vous êtes amoureuse, mais amoureuse folle de Linus et jalouse de votre sœur Uranie. Il vient vous dire langoureusement que l'absence d'un moment pour son cœur amoureux est une absence éternelle, vous répondez à ce tendre lieu commun par des injures que vous lui dites dans un français nouveau, vous le traitez du plus perfide des ingrats et du plus ingrat des perfides […] Ensuite on danse et vous finissez, Linus et vous, par vous marier ensemble.

MELPOMÈNE

Nous marier ensemble ? Ah ! C'est une calomnie qui mérite punition !

tragique, est endormi sur « un lit de fleurs » au bord du Permesse[988] : un chœur de voix qui chantent sur l'air « *Réveillez-vous, belle endormie* » l'éveillent ; avec étonnement, elle s'aperçoit d'être restée *en pet en l'air*[989] : on a raccourci sa robe pendant son sommeil :

MELPOMÈNE *s'éveillant*

Où suis-je ?[990] Juste Dieu ! Quelle audace ! Oser faire un casaquin de ma robe ! Je suis au désespoir ! Je ne suis plus en état de paraître. Je ne laisserai pas cet affront impuni, mais quel est ce mortel hardi que je ne connais pas ?

À la scène II, un auteur Gascon – on sait que Dumas d'Aigueberre était de Toulouse – s'approche, et se moque de Melpomène : il gage que c'est à cause des « *Trois Spectacles* qui ont mis la tragédie en un acte » qu'elle se trouve en cet état « risible ». Il exhorte Melpomène à ne pas trop se fâcher pour cet affront, car le tort sera vite réparé : si cette année-là on l'a raccourcie, la prochain on l'allongera – « On vous mettra en six actes », assure-t-il. Les attributs que Boissy donne à ce personnage de gascon renvoient explicitement à l'auteur des *Trois Spectacles* : pour Melpomène il est un « homme inconnu » – « Je ne sais qui vous êtes ni d'où vous êtes !, dit-elle – ce qui sous-tend qu'il n'a pas beaucoup fréquenté le Parnasse[991]. Et pourtant l'auteur, qui trahit sa vanité, se présente comme l'un de ses favoris, maîtrisant « tous les talents » et excellant surtout dans la poésie – « si je fais des vers parfaitement, je les récite divinement »[992] dit-il – ; à ces mots, Melpomène réplique, en lui reprochant son arrogance :

MELPOMÈNE

Je vous reconnais pour poète à ces excès de bonne opinion. Vous feriez pourtant bien d'être plus modeste

Air : *Pan et Doris*
L'auteur le plus glorieux
N'est pas toujours le plus aimable,
S'il était plus raisonnable
Souvent il n'en plairait que mieux[993].

---

[988] Le Permesse est un fleuve de Béotie, consacré aux Muses. La troisième entrée des *Amours des déesses*, appelée « Melpomène et Linus », porte exactement la même indication, suivie, à la page suivante, par : « Le théâtre représente les rivages du Permesse ; on voit au fond le Mont Parnasse ».

[989] Pet-en-l'air : « Espèce de robe de chambre très courte qui ne descend que jusqu'en bas des reins », (Académie).

[990] Les premiers mots de Melpomène sont tirés d'une réplique d'Hermione dans l'*Andromaque*, de Racine : « Où suis-je ? Qu'ai-je fait ? Que dois-je faire encore ? » (Acte V, scène I)

[991] Dans les *Trois Spectacles*, le commandeur définit l'auteur de la tragédie « un poète de quatre jours », c'est-à-dire un néophyte, inexpérimenté, qui vient juste « s'annoncer dans le monde par une tragédie en un acte » (Prologue, scène I)

[992] Dans la *Lettre d'un garçon de caffé au souffleur*, Claude décerne avec admiration le génie poétique de l'auteur des *Trois Spectacles* : « Je ne peut m'empêcher de savoir bon gré à l'Auteur de sa versification coulante, harmonieuse, mâle, énergique. Eh ! Qui pourrait être insensible aux irrésistibles grâces de [ces] vers. [...] Admirez surtout la richesse des rimes, l'harmonie des consonances, comme *Camp tremblant, &*c », in Dumas d'Aigueberre, *Lettre d'un garçon de caffé au souffleur,* cit, p. 14-15.

[993] Boissy fait chanter Melpomène sur l'air de *Pan et Doris*, que Mouret, auteur de la musique de la *Melpomène vengée*, avait composé pour la pastorale des *Trois spectacles* : il s'agit ici d'une véritable forme des recyclage : les airs chantés circulent sur les tous les théâtres. Les vers chantés par Melpomène sont également une adaptation

Dans les *Trois Spectacles*, à la Marquise qui, essayant de minimiser la hardiesse de ce « poète de quatre jours », invoque sa timidité, Le Chevalier rétorque : « Un auteur timide ! Un auteur modeste ! Il ne lui manque plus que d'être né Gascon, pour rendre la chose plus vraisemblable ». Par cette mise en abyme, Boissy démasque l' « auteur du crime » commis contre la Muse tragique : immédiatement après, le spectateur apprend que cet auteur gascon est, en vérité, du rang des disciples de Momus, qui l'a député en qualité de « Poète du Régiment »[994], d'instruire la Muse sur « ce qui se passe dans tous les spectacles qui sont de [son] ressort ». Voici donc la situation des spectacles de Paris :

L'AUTEUR

> Je vous dirai, brillante souveraine du Cothurne, que tout est bouleversé, qu'on n'y connaît plus rien ; on chante sur le théâtre de l'Opéra des farces italiennes[995], l'Opéra-Comique met sur le sien des romans sérieux[996], la Comédie-Française donne des opéras[997], et la Comédie-Italienne menace le public de jouer des tragédies[998].

---

parodique du couplet chanté par le personnage de Pan au début de la troisième scène de la pastorale des *Trois Spectacles* : « L'amant le plus glorieux / n'est pas toujours le plus aimable ; / S'il était moins redoutable / Souvent il n'en plairait que mieux ».

[994] C'est évidemment une référence au Régiment de la Calotte, société fondée en 1702 par des officiers d'armée, sur le modèle des sociétés de lettres et dont on a diffusément parlé ailleurs. Voir l'analyse de la pièce *Le Régiment de la Calotte* par Fuzelier, Lesage et d'Orneval [paragraphe I.3.3]

[995] Au mois de juin 1729, on représente à l'Opéra deux intermèdes comiques d'une troupe de Bouffons italiens, à l'invitation du prince de Carignan : le 7 juin, *Serpilla et Bajocco ou Le Mari joueur et la femme bigotte*, en trois actes par Giuseppe Maria Orlandini, sur un livret d'Antonio Salvi, avec le florentin Antonio Maria Ristorini, et la bolognaise Rose Ungarelli, et *Don Micco et Lesbina*, (compositeur non connu), avec Rose Ungarelli (Lesbina) et Antonio-Maria Ristorini (Don Micco). Le 14 et 17 juillet 1729, les Italiens donnèrent deux parodies : *Le Joueur*, parodie de *Serpilla et Bajocco*, par Biancolelli et F. Romagnesi, avec musique de Mouret, et *Don Micco*, parodie de *Don Micco et Lesbina*, par les mêmes auteurs. La parodie du *Joueur* est reprise par Charles-Simon Favart le 6 mars 1753, au moment où éclata la *Querelles des bouffons*. Favart traduisit entièrement la pièce en français et Charles Sodi composa une nouvelle musique. La pièce originale de Romagnesi et Biancolelli peut être considérée le véritable précédent de la *Querelles des bouffons* qui n'éclatera qu'à partir des années 1750 : pour la première fois en effet des airs italiens étaient parodiés sur les scènes françaises. voir Emanuele De Luca, *Le Répertoire*, op. cit ; Andrea Fabiano, « Nicolas-Etienne Framery, théoricien de la parodie de l'opéra italien », dans *La Scène bâtarde : entre Lumières et romantisme*, éd. Philippe Bourdin et Gérard Loubinoux, Presses de L'Université Blaise Pascal, Clermont-Ferrand, 2004, et Irène Mamczarz, *Les Intermèdes comiques italiens au XVIIIe siècle en France et en Italie*, CNRS Éditions, 1972.

[996] Dans la transcription de la pièce par Sophie Rousseau, on lit : « Furetière définit le « roman » comme : « les livres fabuleux qui contiennent des histoires, ou des aventures d'amour, et de Chevalerie, inventées pour divertir et amuser agréablement les lecteurs ». L'expression « romans sérieux » est alors presque un oxymore, qui met en valeur combien le monde est renversé. Elle renvoie peut-être au *Corsaire de Salé*, de Lesage et d'Orneval opéra-comique joué le 20 Août 1729, dont le sujet est plus tragique que de coutume, malgré les vaudevilles ».

[997] C'est la pastorale qui compose l'ambigu de Dumas d'Aigueberre, intitulée *Pan et Doris*. Dans le prologue des *Trois Spectacles*, Hortense, répondant à Célimène qui prend partie pour faire représenter la pastorale, dit : « Mais, Madame, peut-on espérer que les personnes qui doivent arriver, accoutumées à voir tous les jours l'Opéra de Paris, et à entendre les voix les plus rares, voudront bien se prêter à l'envie que nous avons de les amuser » (scène II)

[998] On peut supposer que Boissy se réfère à la tragi-comédie en cinq actes et en vers de Romagnesi, intitulée *Samson*. Bien qu'elle ne soit représentée que le 28 février 1730, on sait que Romagnesi avait déjà élaboré le projet de traduction de la tragédie originale écrite par Louis Riccoboni et représentée sur le Théâtre Italien le 28 février 1717. Campardon nous informe qu'en 1727, Louis Riccoboni tenta d'empêcher le projet de traduction de Romagnesi. En effet, les premiers gentilshommes de la chambre, auxquels Riccoboni avait fait appel, ne

Il lui apprend aussi que « *Les Trois Spectacles* que la Comédie Française a donnés ont soulevé contre elle tous les autres théâtres ». De ce fait, des députés de trois théâtres sont chargés de « demander justice » auprès de la Muse du tort commis par les Français. À la scène IV font leurs entrées, Licas, « un héros qui chante dans les chœurs » de l'Opéra, « une actrice nouvelle » de la Comédie Italienne, et Arlequin en « chantre du Pont-Neuf ». député de l'Opéra-Comique. D'autre part, la défense de la Comédie Française est confiée à Cléone, l'une « des ses grands actrices », qui joue dans les rôles de confidente ! Dès qu'ils sont sur scène, la confusion est totale : toute le monde s'agite, les uns empiètent sur les autres, les voix se succèdent à grand rythme et se superposent : personne ne veut céder le pas. Comme l'écrit le Mercure la scène « est une image du dérangement qui régnait alors sur tous les théâtres »[999]. Melpomène vient faire de l'ordre : elle ordonne que chacun entre eux

---

considérèrent pas Romagnesi comme le maître de la traduction, dont la libre disposition fut attribuée à Louis Riccoboni. C'est ce qui résulte du document suivant : « Nous duc de Gesvres, pair de France et premier gentilhomme de la chambre du Roi, sur ce qui nous a été représenté que le sieur Romagnesi, comédien italien de Sa Majesté, aurait traduit en vers français la tragédie de *Samson* d'après celle que le sieur Lélio avait mise ci-devant au théâtre, mandons et ordonnons au sieur Lélio de disposer des rôles de ladite traduction ainsi qu'il avisera bon être pour le bien de la troupe et la réussite de ladite pièce, attendu que c'est toujours le même sujet et qu'il est censé être le premier auteur de ladite tragédie ». De fait, la première représentation du *Samson* de Romagnesi, eut lieu après que Lélio eut quitté le Théâtre Italien, in É. Campardon, *Les Comédiens de la Troupe Italienne*, op. cit., t. II, p. 83.

[999] *Mercure de France*, septembre 1729, p. 2014-2017. On donne ici un extrait de ce bruyant tapage :

CLÉONE *déclame*
Retirez-vous, c'est moi qui dois avoir le pas.

LICAS
Air : *[du pouvoir]*
C'est moi qui dois avoir le pas,
Je ne vous cède pas. [bis]

L'ACTRICE ET ARLEQUIN
C'est moi qui dois avoir le pas,
Je ne vous cède pas. [bis]

L'ACTRICE à ARLEQUIN
Allons donc, mon ami, retirez-vous ! Il ne convient pas à un jargonneur, à un baladin comme vous de disputer le haut du pavé, à des actrices comme nous !

ARLEQUIN
Vraiment, il vous sied bien ma Mie,
De me répondre sur ce ton,
Vous gagneriez mal votre vie
Si vous parliez mon jargon.

CLÉONE
C'est trop me disputer dans ce large passage,
Les vains honneurs du pas, le frivole avantage
J'entrerai la première en dépit de vos bras,
Retirez-vous, c'est moi qui dois avoir le pas.

ENSEMBLE
Air : *[du pouvoir]*
C'est moi qui dois avoir le pas,
Je ne vous cède pas.

« commence à [lui] dire les griefs qu'il a contre la Comédie Française ». Licas, le député de l'Opéra, qui est « le plus ancien des trois » parle le premier :

LICAS

AIR : *Au généreux Roland [je dois ma délivrance]*
Aux yeux de tout Paris cette fière rivale
Insolemment ose usurper mes droits,
Elle ose en chant mettre une pastorale
Et copier les accents de ma voix.
Son théâtre me brave et s'efforce à répandre
Ce que ma pompe a de flatteur :
Danses, accompagnements, chansons, musettes tendres,
Et sans frémir ce qu'on ne peut entendre,
On s'y plaint en duo et l'on y chante en chœur.
Punissez déesse auguste,
Punissez un tel forfait
Et que le tort qu'elle m'a fait
Soit réparé par un tribut trop juste.
Punissez etc.

Comme d'habitude, l'Opéra exige de la Comédie Française le payement d'un « tribut » économique en réparation du « tort » subi : Arlequin, l'insolent, réplique que ce serait de l'« argent volé » car à chaque fois qu'on entend chanter « sa voix sans pareille », le parterre doit se boucher les oreilles. C'est, maintenant, à la députée de la Comédie Italienne d'exprimer ses raisons :

> Divine Melpomène, puisque la Comédie-Française représente des opéras, je demande qu'il nous soit permis de jouer des tragédies et qu'elle ne se croie plus en droit de s'y opposer.

Et Arlequin de l'Opéra-Comique, renchérit : « Moi je dis que puisque la Comédie-Française chante nous devons parler, surtout à présent que nous donnons dans l'héroïque ». La réponse de Cléone est tranchante : personne n'est en droit de revendiquer une réparation étant donné que tout le monde agissait désormais en toute liberté. Les accuses tombent au moment où les accusateurs ont perdu leur crédibilité :

J'ai trois accusateurs je saurai leur répondre
Et sans perdre de temps je m'en vais les confondre.
Le premier qui préside à tant de sons divers,
Peut-il me reprocher d'imiter ses concerts
Après qu'il a borné d'abord ma symphonie
Et qu'on a vu chez lui des bouffons d'Italie ?
[...]
Mais de quel front ici ma rivale étrangère[1000]
Ose-t-elle aspirer au Cothurne éclatant
Et s'armer contre moi d'un écart innocent ?
Après Archagambis[1001] que j'ai vu sans me plaindre,

[1000] C'est évidemment la Comédie-Italienne.

Comme un jeu passager qui n'était pas à craindre,
Je pourrais la forcer, si je le voulais bien,
À ne jamais parler que son italien.
Mais qu'elle suive enfin ses nobles fantaisies,
Qu'on la voie à son tour jouer des tragédies,
J'y consens, si de vous elle peut l'obtenir,
Ce serait nous venger et non pas nous punir.
à Arlequin
Quant à toi je pourrai pour ta mauvaise prose
Exiger le tribut que l'Opéra t'impose
Mais mon cœur généreux l'affranchit de ma loi
Et jusqu'à ton argent méprise tout de toi.

En cet effrontément, comme l'a écrit Henri Lagrave, c'est le privilège de la Comédie Française « qui se trouve le plus affecté ». Elle a plus à perdre et moins à gagner que les autres. Pour s'adapter aux goûts du temps, elle a dû s'emparer de la « pompe » de L'Opéra, tout comme l'Opéra a dû céder le pas aux *Bouffons Italiens* et aux ballets héroïques, elle a dû s'approprier les danses, les accompagnements, et les chansons de l'Opéra-Comique, tout comme l'Opéra-comique a dû s'initier aux règles de la civilité, épurant son langage pour sortir du bourbier qui était au le bas Parnasse, et enfin, elle a dû voler des Arlequins à La Comédie Italienne, en espérant que les Arlequins plus originaux de Marivaux ne l'emportent pas sur les premiers. Ainsi dramatisés, les enjeux profonds de cette longue guerre entre les institutions théâtrales témoignent d'un système fort dynamique, où les frontières, d'ordre esthétique notamment, s'écroulent peu à peu. On est loin ici de la vision d'un conflit entre pouvoirs « officiels » et « non-officiels », paralysant le fonctionnement du système théâtral : il serait plus opportun de pasticher les termes et de réfléchir aux catégories moins en termes de différence que de proximité, afin d'assumer cette coexistence contradictoire entre éléments officiels et non officiels. Comme le dira justement Martine de Rougemont, l'ensemble des critiques contre les privilèges « ne tendent pas à leur suppression mais plutôt à leur extension »[1002].

Ainsi, se trouve-t-il qu'une fois exposées les différentes argumentations, la scène se transforme en un véritable espace de délibération : les députées de quatre théâtres se mettent sous jugement en attendant le verdict de Melpomène. Mais la Muse, très prudemment, laisse à d'autres le rôle d'arbitrage :

MELPOMÈNE
Tout mûrement examiné, je vous renvoie les uns et les autres au public comme à votre juge naturel, c'est à lui seul qu'il convient de décider sur un tel différend et vous ne devez suivre d'autre loi que son plaisir même.

Débarrassée de cette tâche épineuse, elle pouvait finalement se tourner à la recherche de « l'auteur du crime » et « venger l'affront particulier » qu'elle avait subi, demandant justice pour « l'indigne déshabillé » où l'on avait réduite. À la scène VII, une « figure baroque »

[1001] C'est Arcagambis, la « tragédie burlesque », qui compose le deuxième acte de l'ambigu comique des *Comédiens esclaves*, joué aux Italiens le 10 août 1726.
[1002] Martine de Rougemont, *op. cit.,* p. 259.

avance, « plastronnée de deux grandes affiches, un casque à la tête[1003], une houlette[1004] à la main, en habit bourgeois[1005] et chaussée comme un berger de théâtre » : « Je vous présente ici nos Trois Spectacles » dit Cléone, perdant d'emblée son alexandrin. Avec l'entrée de cet « espèce de monstre à trois têtes »[1006], un jeu de récurrences, d'emprunts et d'échos de la réalité des spectacles pénètre dans la fiction, les citations et les allusions à l'actualité de la vie théâtrale se multiplient : « Je suis nouveau. Je suis singulier, n'est-ce pas ? », dit Les Trois Spectacle en se présentant. Melpomène le démasque très vite, la « singularité » qui seule pouvait « lui tenir lieu de mérite »[1007] tombe car il porte, dit la Muse, « une physionomie qui ressemble à bien d'autres » et qui trahit « les différentes boutiques » où il est allé se déguiser : « une *Polyxène*[1008] » plus ancienne, en cinq acte, lui à prêté l'étoffe de son habit tragique et « *Issé*[1009] avec *Amphitryon*[1010] [lui] a donné de quoi [se] chausser », sans compter, réplique l'actrice italienne, les « *Comédiens esclaves* ». Ce jeu intertextuel donne la mesure de l'encrage de ces pièces dans l'actualité théâtrale, et souligne, en même temps, leur appartenance à un réseau ouvert où les motifs, les thèmes, les pratiques interagissent, s'influencent mutuellement, se renforcent les uns les autres et conditionnent leurs contenus respectifs. Plus loin, ces sont les difficultés mêmes que ce spectacle a suscitées au dépit des autres spectacles concurrents, dès sa première représentation, qui sont théâtralisées grâce à une métaphore brillante : Arlequin s'aperçoit que « monsieur l'ambigu à la tête tragique, au corps comique et au pied lyrique » boite :

LES TROIS SPECTACLES

> Ce sont ces maudits *Débuts* que j'ai rencontrés dans mon chemin. Ils m'ont fait donner une entorse[1011] et ont pensé me faire tomber. […] Ce qui me console c'est que *Les Amours des déesses* ont encore joué d'un plus grand malheur que moi. […] Dans le temps qu'elles arrivaient au pied du sacré mont, traînées dans une roulette par *Pierrot Céladon*, ce dernier a fait un faux pas, je l'ai vu tomber en chantant.

Les théâtres de Paris s'étaient acharnés à empêcher le succès des *Trois Spectacles* : les Italiens, profitant de la curiosité suscitée par les *Bouffons Italiens*, avaient donnée, le 14 juillet, *Les Débuts*, où les Comédiens Italiens contrefirent le comédiens-chanteurs qui jouaient à l'Opéra ; les forains s'était confiés à Fuzelier qui leur donna *Pierrot Céladon ou*

[1003] Tenue grecque de théâtre, qui annonce la tragédie.

[1004] Houlette : « Bâton que porte le berger » (Littré), symbole de l'acteur de pastorale.

[1005] Le bourgeois est la cible de *L'Avare amoureux*, comédie qui compose le deuxième acte des *Trois Spectacles.*

[1006] Mercure, septembre 1729, t. I, p. 2014-2017

[1007] À la fin du prologue de l'ambigu de Dumas d'Aigueberre, le Vicomte accepte de jouer cette pièce à trois genres car sa « singularité peut lui tenir lieu de mérite » (scène II)

[1008] Dumas d'Aigueberre tire l'argument de sa tragédie en un acte sur la variation du mythe telle qu'elle a été imaginée par Antoine de La Fosse dans sa tragédie de *Polyxène* (1696), mais surtout par Jean Louis Ignace de La Serre dans sa tragédie lyrique *Polyxène et Pyrrhus,* dont la musique était composée par Pascal Colasse (1706)

[1009] *Issé* est une pastorale héroïque en trois actes, représentée le 14 Octobre 1708 sur un livret d'Houdar de La Motte et musique de Destouches. Lors de l'écriture de ce dernier texte, *Issé* a été représentée plus d'une dizaine de fois (reprise pour la troisième fois le 7 septembre 1719 ; IVe reprise en février 1724 ; V^{e} en 1733 ; VIe en 1741).

[1010] Il fait ici référence à la comédie de Molière en trois actes de 1668, *Amphitryon*, qui selon Boissy a servi de modèle pour *L'Avare Amoureux*.

[1011] On dit figurément & familièrement d'Un homme en place, en charge, en faveur, dont on a diminué l'autorité par quelque moyen, qu'*On lui a donné une entorse.*

La Nouvelle Astrée, pièce représentée le 30 juillet 1729 mais supprimée dès le 20 août à cause des plaintes portées par les Comédiens Français[1012] ; après la chute de *Pierrot Céladon* Fuzelier tenta son ballet héroïque des *Amours des Déesses* à l'Opéra, qui n'eut pas meilleure fortune que Pierrot. Ces brèves répliques fournissent donc un exemple éclairant sur les moyens par lesquels les théâtres cherchaient à orienter leurs programmes et leurs répertoires en fonction des enjeux concurrentiels. Le jeu est, comme l'écrit Lagrave, « de tenter, par tous les moyens, de couler la nouvelle pièce des concurrents, ou d'en atténuer le succès » ; pour ce faire les deux troupes ne cessent de « s'épier, de se renseigner sur les activités et les projets de leurs concurrents », de manière à être en mesure d'y répliquer immédiatement. Mais si les stratégies mises en œuvres par les théâtres, à travers une organisation méthodique de l'offre des spectacles, n'étaient pas parvenues à leur but, *Les Trois Spectacles* ne pouvait certes échapper à la sanction de Melpomène, qui, grâce au pouvoir que lui donnait la fiction, se montra bien en mesure de réussir là où les institutions avaient failli. Enfin, le tort sera réparé : Melpomène est vengée et les Trois Spectacles réduit en un :

> MELPOMÈNE
>
> Je vais vous réduire à votre juste valeur et mettre le dernier train à ma vengeance. Je proscris d'abord la tragédie en un acte comme indigne à la majesté du Cothurne, ainsi qu'on lui ôte son casque ! Je proscris aussi la pastorale comme transplantée hors de son théâtre naturel ! Qu'on le dépouille en même temps de sa chaussure et qu'on lui arrache sa houlette !

Melpomène ne lui laisse que « l'affiche » de la petite comédie : c'est en effet, comme nous l'avons remarqué ailleurs, le seul morceaux de cette expérimentation dramatique qui survivra dans le répertoire des Français. Dans sa *Lettre d'un garçon de caffé au souffleur*, Dumas d'Aigueberre reconstruit son point de vue sur cette histoire de vengeance :

> S'il n'est pas vrai, comme dit le *mercure* de juillet qu'il [l'auteur] ait eu le plaisir de voir réunis tous les suffrages en sa faveur, il a du moins eu celui de se voir gracieuser par des assiduités d'autant plus flatteuses que les autres spectacles n'ont rien épargné pour partager la foule et faire une diversion favorable de leur côté, et jusqu'à la dernière représentation, on peut dire que sa pièce a été festoyée d'un plus grand nombre de spectateurs que la *Melpomène en pet-en-l'air* ne le fut à la première et à la seconde sur le Théâtre de nos Italiens Français[1013]

[1012] Il vaut la peine de rapporter un extrait, cité par Campardon, du procès-verbal, daté du 8 août, intenté par les Comédiens Français contre la représentation des *opéras comiques* pendant la foire St-Laurent de 1729. Le Commissaire s'étant porté dans le préaux de la Foire, on vu « un Théâtre avec des décoration, un orchestre, un amphithéâtre, un parquet, des loges et un parterre ornés et décorés comme les théâtres de l'Opéra et de la Comédie Française ; le théâtre, les loges, parquet, amphithéâtre et parterre [étaient] remplis de nombre de personnes. Sur lequel théâtre nous avons vu représenter une pièce en trois actes qui a pour titre *Pierrot Céladon*, laquelle est jouée par des hommes et femmes *dont le principal acteur est Pierrot-Céladon, vêtu à la manière du Pierrot de la Comédie Italienne et joué dans le même goût.* Les actes de laquelle pièce sont divisés en scènes où les acteurs chantent chacun ce qui est de leur rôle, et où dans les entr'actes il y a des danses. Et nous avons remarqué que presque dans toutes les scènes les acteurs, cessant de chanter, continuent la scène en parlant pendant un petit espace de temps, principalement Pierrot-Céladon, qui est celui qui y joue le principal personnage, et celui ou celle à qui il parle lui répond pareillement en parlant ; et après avoir parlé, dans chaque scène, et déclamé plusieurs phrases, ils continuent la suite de la scène en chantant » Campardon, *Les Spectacles de la Foire*, op. cit., t. II, p. 195.

[1013] Dumas d'Aigueberre, « *Lettre d'un garçon de caffé au souffleur* », op. cit., p. 38. Le *Mercure de France* nous informe que Boissy a retiré sa pièce après la deuxième représentation « pour y faire quelques changements.

Le public, suppose-t-on, avait accordé sa faveur à la pièce la plus irrégulière, jugeant peut-être un peu trop réactionnaire cette Melpomène en quête de vengeance. Mais dans ce chaos dramatique, les jugements et les critiques n'étaient pas prêtes de s'arrêter : il y avait encore un dernier coup, inédit sûrement, qui se manifesterait par la prise de position des forains en faveur des *Trois Spectacles* : un hommage, peut-être, à cette créature « amphibie »[1014] du Théâtre Français : « Allez, mon ami ! », lui dit Arlequin, « Ne vous affligez pas. Nos *Spectacles malades* vous vengeront ».

II. 3 Le *Spectacles malades*, de Lesage et d'Orneval

Ce prologue allégorique[1015] de Le Sage et d'Orneval, représenté avec *Le Corsaire de Salé* le 20 août 1729, « après que le Sieur Ponteau venait de supprimer *Pierrot Céladon* […] eut assez de réussite »[1016] : on y trouve les quatre théâtres personnifiés, L'Opéra, La Comédie Française, La Comédie Italienne et L'Opéra-Comique, qui a désormais remplacé La Foire dans la liste des personnages. Tour à tour, sans jamais se rencontrer, les théâtres se présentent chez le médecin Lavisiére[1017], vite remplacé par sa gouvernante, Dame Alizon : ils sont tous accablés par une fort grave maladie. À la scène III, l'Opéra arrive et Dame Alizon, le regardant dans ses yeux, certifie :

> Air 37 : *je n'ai pour tout mon domestique*
> Dans le blanc de votre œil fenestre,
> Seigneur, je vois de prime-abord,
> Que de votre santé l'Orchestre
> Depuis longtemps n'est pas d'accord.
> Je vous assure que vous n'eûtes
> Jamais tant d'or, jamais tant d'or
> Jamais tant d'ordure en vos flûtes[1018].

Pour soulager ses maux, l'Opéra a pris des remèdes, « de la Racine de *Pyrame* [1019] », « du Sirop de *C sol ut*[1020] », « du Chiendent de *Tharsis*[1021] », mais n'arrive pas à s'en sortir : même le suc de *Tancrède* [1022] n'a pas réussi à ôter la cause de sa longue infirmité :

Nous ne pouvons en donner qu'un extrait imparfait, tel qu'on le peut faire d'une pièce qu'on n'a encore vue qu'une fois ». septembre 1729, p. 2014-2017

[1014] C'est Arlequin qui l'appelle « monsieur l'amphibie » (scène VII).

[1015] *Les Spectacles Malades*, de Le Sage et d'Orneval, in Théâtre de la Foire ou l'Opéra-Comique, Paris, Gandouin, 1731, t. VII.

[1016] François et Claude Parfaict, *Mémoires, op. cit.*, t. II. p. 56

[1017] Ce personnage, fort satirique, est inspiré d'une figure de l'actualité. Les auteurs insèrent une note dans l'édition de la pièce pour expliquer le contexte de la fiction : « Il y avait alors à Paris un Médecin, qui prétendait connaître dans les yeux toutes les maladies qu'on avait, ou dont on était menacé »

[1018] « On dit aussi proverbialement, que *Ce qui vient par la flûte, s'en retourne au tambour,* pour dire, que Ce qui est acquis par de mauvaises voies, s'en retourne comme il est venu. Et on dit de même d'Un homme dont on recherche la vie, qu'*Il y a de l'ordure à sa flûte,* pour dire, qu'Il y a fort à redire dans sa conduite, & qu'il mérite punition », [Dictionnaire de l'Académie, 4e édition].

[1019] [Note de l'Auteur] : « *Pyrame et Thisbée*, Opéra nouveau qui avait réussi » Tragédie lyrique en cinq actes et un prologue, sur un livret de Jean-Louis-Ignace de la Serre, Sieur de l'Anglade (1662 - 1756), représentée à l'Académie royale de musique, le 17 octobre 1726. Musique de François Francoeur et François Rebel

L'OPÉRA

C'est qu'il lui manque une chose.

DAME ALIZON

Hé, quoi donc ?

L'OPÉRA

La nouveauté.

Il y a beau prendre encore « de la Rhubarbe d'*Amadis* » « du vrai Catholicon[1023] d'*Armide* », de la Confection d'*Atys* » ou « de l'Elixir de *Proserpine*[1024] :

Ces drogues de vertu divine,
Qui m'ont jadis fait tant de bien ;
Aujourd'hui ne me font plus rien.

L'explication de Dame Alizon est simple :

DAME ALIZON

Toutes ces choses-là sont excellentes ; mais vous en avez fait un trop fréquent usage ; votre corps s'y est accoutumé, et l'habitude en affaiblit la vertu.

À la scène IV, c'est La Comédie Française qui se présente chez Dame Alizon ; son « pendule comique » a pris une mauvais évolution[1025] et « la moitié de [son] corps » – en ce temps-là,

---

[1020] Ancien terme de musique. « C sol ut », ou simplement C, caractère ou terme de musique qui indique la première note de la gamme, que nous appelons UT. Dans la suite des notes représentées par des lettres a, b, c, d, e, f, g, le c distingue l'ut ; les tons ont été indiqués par les noms de la tonique et de la dominante : a-mi-la ; b-fa-si ; c-sol-ut etc. », in Dictionnaire de musique, Léon et Marie Escudier, 1872

[1021] *Tharsis et Zélie*, tragédie-opéra, avec un Prologue, par la Serre, Musique de MM. Rebel & Francoeur, Représentée, sans succès, à l'Académie royale le 19 octobre 1728. Le « chiendent » est une « espèce d'herbe qui jette en terre quantité de racines longues et déliées, et que les chiens mangent pour se purger. Fig. et vieux : *Voilà le chiendent,* Voilà le point difficile, le cas embarrassant » [Dictionnaire de l'Académie, 4e édition]

[1022] [Note de l'Auteur] « Opéra qu'on a toujours revu avec plaisir ». Opéra en un prologue et 5 actes, sur un livret d'Antoine Danchet, homme de lettres prolifique, librettiste attitré de Campra (1671 - 1748), d'après *La Jérusalem délivrée* du Tasse (1575). Représenté à l'Académie royale de musique le 7 novembre 1702. *Tancrède* fit l'objet de nombreuses reprises jusqu'en 1764: le 20 octobre 1707; le 8 juin 1717; le 3 mars 1729. Cette dernière reprise, commenta le Mercure de mars 1729, « n'a pas démenti les précédentes, et comme les bons sujets n'ont pas été plus nombreux sur ce théâtre, et plus judicieusement employés, on n'a pas été surpris du succès d'un opéra si digne de réussir par son propre fonds ». Dès le 10 mars, une parodie en un acte, *Pierrot-Tancrède*, fut jouée à l'Opéra-Comique. Le 21 mars, paraissait une autre parodie, *Arlequin-Tancrède*, de Dominique et Romagnesi.

[1023] *Vieux* : « Espèce de remède ainsi appelé, ou parce qu'il est composé de plusieurs sortes d'ingrédients, ou parce qu'on prétend qu'il est propre à toutes sortes de maladies », [Dictionnaire de l'Académie, 4e édition].

[1024] [Note de l'Auteur] : « Anciens Opéras ». *Amadis*, Opéra en un prologue et cinq actes de Jean-Baptiste Lully, sur un livret de Philippe Quinault, représenté à l'Académie royale, le 18 janvier 1684. *Armide,* Tragédie lyrique en un prologue et cinq actes, sur un livret de Philippe Quinault et musique de Lully, créée au Palais Royal, dans des décors de Bérain, en présence du Grand-Dauphin, le 15 février 1686. *Atys*, Tragédie en musique, en un prologue et cinq actes, sur un livret de Philippe Quinault et musique de Lully créée dans la Salle des Ballets du château de Saint-Germain en Laye, le 10 janvier 1676. *Proserpine,* Tragédie en musique, sur un livret de Philippe Quinault et musique de Lully, créée le 3 février 1680, à Saint-Germain en Laye.

[1025] Parmi les nouveautés jouées à la Comédie Française en 1729, seulement *Les Trois Spectacles* par Dumas d'Aigueberre (6 juillet) atteint la chiffres de 20 représentations, la plus haute de la saison pour une pièce

annote l'auteur « la meilleure partie des Comédiens Français ne jouaient que très-rarement » – souffre d'une certaine paralysie. Pourtant un jeune médecin, pour un coup d'essai, lui a fait « prendre un Restaurant admirable », une bonne tisane faite

D'un *Extrait de Tragique Manne,*
Et d'un *Sel Comique* excellent ;
De tous les deux partie égale,
Où régnait à l'équipollent
De la *Réguelisse Pastorale* [1026]

DAME ALIZON

La composition n'était pas mauvaise.

Quant à la Comédie Italienne, qui vient après, à laquelle pour la soulager, on a tiré « trois bonnes palettes de sang » – « C'est la sortie de Lélio, de Flaminia et de leur Fils », annote l'auteur – mais qui sort encore plus affaiblie, après avoir pris « trois onces de *Colonie* »[1027], Dame Alizon lui prescrit une nourriture légère. L'Opéra-Comique, enfin, qui invite Dame Alizon à ne pas se laisser distraire par sa « grasse encolure, car ce qui passe « pour embonpoint […] n'est qu'enflure », attribue la cause de ses maux « à la nourriture » qu'elle a prise pendant l'hiver à Foire Saint-Germain, où – annote l'auteur – « on donna des pièces de toutes sortes d'auteurs » : « J'ai mangé chaud, j'ai mangé froid, doux, salé ; enfin j'ai pris de tout ce qu'on m'a donné », dit L'Opéra-Comique. Pour se tirer d'embarras et guérir de son indigestion elle a pris de ces médicaments :

J'ai pris certaine médecine,
Faite de simples de la Chine[1028],
Elle m'a bien fait, je le sens :
Mais les critiques toujours roides ;

---

singulière. Les autres n'eurent pas la même fortune : *La Boëte de Pandore* de Philippe Poisson, comédie en un acte, jouée pour la première fois le 18 mars 1729, eut un total de 3 présentation comme seconde pièce; *L'Impertinent malgré lui* de Boissy, joué le 14 mai, fut représenté 5 fois; *Les Réjouissances publique* ou le Gratis, de L'Affichard et Allainval (18 septembre, comme seconde pièce), eut une seule représentation, tout comme *Les Philosophes amoureux* de Destouches (26 novembre). http://cfregisters.org

[1026] [Note de l'Auteur] : « *Les Trois Spectacles*, Comédie nouvelle Française, composée d'une Tragédie, d'une Comédie & d'une Pastorale ». *Réguelisse, Vieux* [réglisse], Plante dont la racine est d'un grand usage en Médecine dans les tisanes, pour adoucir les humeurs âcres, & remédier aux vices de la poitrine. [Dictionnaire de l'Académie, 4e édition]

[1027] [Note de l'Auteur] : « Comédie Italienne nouvelle en trois Actes ». *La Nouvelle Colonie, ou la Ligue des femmes*, Comédie en 3 Actes en prose, par Marivaux, musique de Mouret.

[1028] C'est *La Princesse de la Chine*, Opéra Comique en trois actes, avec des Divertissements, par Lesage et d'Orneval, donné le 25 Juin 1729 à l'Ouverture de la Foire Saint-Laurent. Elle eut un succès extraordinaire et fut donnée 36 fois. Henri Lagrave, dans son étude sur le théâtre et le public à Paris, soutient que la représentation des *Trois Spectacles* à la Comédie Française fut donnée pour concurrencer le succès de cette pièce. Il écrit : « La date avancée de cet ouvrage « d'automne » s'explique par le fait que la Foire s'était ouverte, cette année-là, exceptionnellement tôt, le samedi 25 juin [cf. Parfaict, Mémoires, t. II, p. 51]. Il fallait contrebalancer le succès de l'opéra-comique en 3 actes de Le Sage et d'Orneval, *La Princesse de la Chine*, donnée pour l'ouverture de la dite Foire. Bien entendu, dès le 7 juillet, lendemain de la première des *Trois Spectacles* à la Comédie Française, les forains substituèrent au divertissement du 3e acte de leur opéra-comique « un ballet singulier, extrêmement piquant et vrai, par sa composition, par le naïf des caractères qui y étaient excellemment rendus et par la finesse et la légèreté de l'exécution » ; ce ballet-pantomime, *L'Amour et la Jalousie*, eut un grand succès (cf. Parfaict, Mémoire, t.II, pp. 52-54) » Henri Lagrave, *Le Théâtre et le Public*, op. cit p. 410

Ont dit qu'on avait mis dedans,
Un peu trop de semences froides.

Pour se réchauffer, elle a donc pris, peu de temps après, « du jus de *Céladon* », qui, comme on l'a vu, lui cause pourtant d'autres malaises.

Le processus d'émulation entre les théâtres, dérivant de l'adaptation des genres et du glissement des pratiques théâtrales sur les différentes scènes parisiennes, était désormais accompli : l'allégorie médicale que les auteurs de la Foire adoptent dans cette pièce révèle parfaitement ce processus de contagion. Cette maladie se propage rapidement et touche indifféremment tous les théâtres : le processus de contamination des formes de production dramatique a enfin provoqué une standardisation des effets de réception. Les frontières franchies, les transformations que les théâtres avaient subies, les ont rendu presque méconnaissables. Ce processus de dispersion identitaire, qui est d'abord conditionné par la coexistence des différents théâtres sur un même champ de production, engendre évidemment un affaiblissement du système des « rapports de force » : ce n'est plus le fait d'appartenir à telle ou telle position précise dans le champ théâtral qui détermine le conflit, et ce n'est la prise en compte du degré d'institutionnalisation ou de hiérarchisation qui permet d'estimer qui est vraiment légitimé à réclamer une position dominante. Devant la culbute des députés des quatre théâtres dans *Melpomène Vengée* de Boissy, la Muse déclare ouvertement : « Je donne la préférence au spectacle qui sait le mieux divertir le public […] Celui qui plaît d'avantage doit obtenir la primauté » (scène VI).

Bien qu'à aucun moment le principe de la lutte n'ait été négligé, le contenu polémique exposé au moyen de ces fictions allégoriques émousse les armes et la lutte se fait plus « courtoise ». L'Opéra-Comique des *Spectacles Malades* se réjouit de ce petit morceau de bizarrerie que la Comédie Française avait donné sur son théâtre ; La Comédie Française, quant à elle, par la voix de Cléone, a laissé la Comédie Italienne jouer ses tragédies « sans se plaindre » et enfin elle se déclare prête à consentir que Melpomène lui en donne le droit, étant donné que, bien entendu, ils n'auront jamais les talents. Mais si le contenu polémique de ces fictions allégoriques s'épuise, conservant de moins en moins la trace des rapports de forces socio-économiques entre les théâtres, enfin, s'éloignant de ce référent extratextuel, celles-ci ne cessent pas pourtant d'être efficaces. La fiction se tourne alors entièrement vers le spectateur : il n'est plus seulement le témoin, ou bien le partenaire, qu'il faut convaincre dans le jeu agonique, mais il devient plutôt le juge *naturel*, comme le rappelle Melpomène, de la séance théâtrale. Les textes qu'on vient d'examiner grouillent d'interpellations, directes et moins directes, au spectateur : par le biais de différents procédés d'intertextualité, tout un jeu de récurrences, d'emprunts et d'échos, de citations et d'allusions visent à impliquer le spectateur dans la fiction. Le gain de plaisir, sur lequel misent les textes, est ici fondé sur la *reconnaissance* : il s'agit, pour le spectateur, du plaisir de reconnaître une allusion, un implicite, et d'exercer ainsi ses capacités interprétatives. Ces textes, s'appuyant sur un procédé métathéâtral de mise en abyme, renouvellent de fait la relation, le pacte, entre auteur et spectateur, dans la mesure où, le contenu polémique amorcé, et avec lui la violence discursive qui le tient en « piège », le spectateur n'est plus obligé de se ranger, dans le temps de la représentation, d'une partie ou de l'autre de l'agôn, mais il peut bien se livrer au plaisir d'en détecter l'ironie, qui se caractérise par une mobilisation très forte de l'implicite par le travail d'interprétation que cela implique. À coté de l'agressivité, de l'intention de réduire au

silence un adversaire, il y a aussi, voire surtout, d'autres intentions en jeu dans le discours polémique, moins destructives que productives, telles que, par exemple, prôner à l'élaboration d'une opinion, persuader de la validité de certaines actions. L'auteur polémique doit toujours ménager, contrebalancer le contenu plus agressif, adressé vers la sa cible, avec un contenu "plaisant", adressé au spectateur. Dans ce sens-là, l'ironie que sous-tiennent ces textes, peut à bon gré être considérée, une forme de polémique risible, qui fait appel moins au *logos* du spectateur, c'est-à-dire à sa capacité critique, qu'au *pathos*, c'est-à-dire à sa capacité d'éprouver du plaisir. Comme l'écrit Artur Greive, la polémique est souvent « une manière de parler à la cantonade »[1029], la possibilité pour l'auteur de parler sans être en scène, sans trop s'exposer, ou mieux en feignant de ne pas le faire, par le truchement de ses multiples *avatars*.

QUATRIÈME PARTIE
1730-1735 : AUTOUR DE LA THÉÂTRALITÉ
MODALITÉS D'EXPANSION DU LANGAGE DRAMATIQUE

I

[1029] Artur Greive, « Comment fonctionne le polémique », *Le discours polémique, aspects théoriques et interprétations,* Georg Rollenback éd., Tübingen-Paris, Günter Narr verlag-Edition jean-Michel Place, 1984, p. 19.

« Tous Théâtres sont Théâtres » : l'apaisement des conflits institutionnels

En 1731, Mlle Legrand, fille de l'auteur de *L'Impromptu de la Folie* qui avait écrit pour elle le rôle de l'Arlequin femelle, fait son début au Théâtre la Foire Saint-Germain, après avoir quitté la Comédie Française. Elle jouera les rôles principaux de deux pièces de Pannard et Fagan, *La Fausse ridicule* et *L'Esclavage de Psyché*, mais avant de paraître sur scène, elle se présente au public récitant ce « Compliment », écrit par Pannard et Fagan :

> Messieurs,
> Mon Étoile m'a destinée au Théâtre ; c'est ma vie, c'est mon élément ; je ne puis m'en éloigner […] Il ne faut donc pas s'étonner du parti que je prends aujourd'hui ; on ne doit point non plus m'en blâmer. Tous Théâtres sont Théâtres.
>
> Air : *Réveillez-vous, belle endormie.*
> J'y vois très-peu de différence
> Et celui qu'on doit préférer
> Est celui que votre présence
> Le plus souvent daigne honorer[1030]

De fait, le théâtre de l'Opéra-Comique ne conservait presque rien de l'esprit dévergondé et frondeur qu'il avait eu sous la Régence. Le lent processus d'institutionnalisation allait de pair avec celui d'une progressive moralisation. En 1730, un arrêt du parlement de Paris avait autorisé le sieur Ponteau, directeur de l'Opéra Comique, à construire une salle de spectacles entre les deux halles de la Foire Saint-Germain[1031]. La direction de Ponteau obtient des succès brillants : le 3 février 1730, le jour d'ouverture de la Foire Saint-Germain, on représenta *Le Malade par complaisance*, pièce en trois actes, de Fuzelier, Ponteau et Pannard, devant le Duc de Lorraine, qui « honora ce spectacle de sa présence, accompagné de plusieurs Seigneurs de la Cour et d'autres personnes de considération »[1032] ; l'année suivante, le 18 septembre 1731, la Troupe de l'Opéra-Comique est invitée par le Roi à jouer à la Cour. C'est en ce moment-là de l'histoire du spectacle forain que l'écart se creuse entre l'Opéra-Comique, avec son univers de formes théâtrales officieusement admises, et les petites troupes des danseurs, acteurs, acrobates et marionnettistes qui continuaient à jouer sans prétention sur les petites loges, et auraient, peu de temps après, déménagé aux Boulevards. Par un processus de fécondation réciproque entre le « haut » et le « bas », où transperçaient les signes du ralentissement et de l'épuisement des conflits entre les théâtres, la dramaturgie théâtrale foraine semblait avoir abandonné la voie de l'innovation pour revenir à des formes et à des thèmes plus conventionnels. Bien qu'il ne serait pas opportun d'appliquer le terme de répertoire à l'expérience profondément éphémère des spectacles de la foire, il n'est pas pourtant anodin de remarquer que les auteurs pouvaient désormais

---

[1030] « Compliment » écrit par Fagan, in *Théâtre complet de Fagan*, Paris, Chez N. B. Duchesne, MDCCLX, t. IV, p. 219

[1031] « Les propriétaires des boutiques de la Foire Saint-Germain s'apercevant sensiblement que l'éloignement des loges des Spectacles leur causait une perte considérable, sollicitèrent au Conseil la permission de l'établissement d'une Salle de Jeux, dans l'enceinte des deux Halles couvertes de cette même Foire ; ce qui leur fut permis, et ils y furent autorisés par l'Arrêt du Conseil du 25 Novembre », François et Claude Parfaict , *Mémoires, op. cit.,* t. II, p. 67

[1032] *Mercure de France*, février, 1730, p. 373.

s'appuyer sur un catalogue de formes, techniques, thèmes canoniques. On renouvelle le genre sans vraiment le réformer : on remanie, on réactualise, on réécrit beaucoup à la Foire. Mais, comme le note David Trott, entre 1730 et 1737, on finit par comprendre « la part relativement limitée qui revenait aux pièces destinées à la publication » et l'on se trouve plutôt devant une « prépondérance d'ouvrages voués à la vie éphémère des planches »[1033]. *L'Opéra-Comique assiégé* pourrait bien se définir comme un modèle, un canon, une mesure technique et formelle qui stabilise et fixe les topoï de la querelle des théâtres, « le chef-d'œuvre du genre », comme le dit Henri Lagrave. La fiction se formalise, se fige sur son exemplarité : c'est l'image en peu mièvre, maniérée, refroidie de cette lutte, dont le contenu polémique reste résiduel.

I.1 *L'Opéra-Comique assiégé*, de Le Sage et d'Orneval : un regain d'agressivité à la tombée du rideau

Comme on lit dans l'avertissement placé en tête de l'édition, la pièce « fut faite à l'occasion d'un nouveau Procès que les Comédiens Français s'avisèrent d'intenter à l'Opéra Comique, et dans lequel ils eurent le démenti »[1034]. Les auteurs recourent alors à l'arsenal des fictions guerrières dont on a vu fourmiller les scènes foraines au long de ces décennies. On se trouve sur un champ de bataille, comme nous l'indique la riche didascalie :

> Le théâtre représente dans l'enfoncement un fort. Il y a au-dessus écrit en gros caractères : *Fort de l'Opéra-Comique*. Dans les ailes, deux tentes. Celle du côté droit est une tente à la Romaine avec des aigles, sur laquelle se lisent ces mots : *Camp de la Comédie Française*, et du côté gauche, une autre tente de toile bariolée, sur laquelle il y a écrit : *Camp de la Comédie Italienne*. La scène ouvre par le bruit du canon, et par une décharge de mousqueterie qu'on tire du fort sur les assiégeants

Les deux Comédies, la Française et l'Italienne, pour l'occasion redevenues alliés, se réunissent pour venir à bout de la Foire. Mais comment faire ? La Comédie Française avoue qu'elles doivent « reprendre vigueur », alors que l'Italienne admet qu'« après mille travaux » leurs vieux soldats « sont tous manchots ». Aux « théâtres en personne » viennent s'adjoindre les « pièces en personne », auxquelles on donne l'appellation, fort évocatrice, de « guerriers ». Les Comédies ne se suffisent plus à elles-mêmes : à ce moment-là la polémique ne se manifeste pas comme un conflit *entre les théâtres*, c'est-à-dire entre deux ou plusieurs *sujets* opposants réclamant chacun leur « droit à la parole » – ; elle est plutôt un conflit *sur le théâtre*, c'est-à-dire sur le théâtre devenu l'*objet* du discours. C'est en ce sens-là que la polémique se manifeste en tant qu'espace idéologique investi par des stratégies métathéâtrales. En théâtralisant les enjeux de la lutte, qui se déroule désormais comme une opposition entre enjeux esthétiques, les auteurs font agir les pièces dont les attributs allégoriques renvoient directement aux intérêts, matériels et symboliques, des théâtres qui les

[1033] David Trott « Marivaux et la vie théâtrale de 1730 à 1737 », in *Études littéraires*, Vol. 24, n° 1, 1991, p. 26.

[1034] *L'Opéra-Comique assiégé*, Le Sage et d'Orneval, *Théâtre de la Foire ou l'Opéra-Comique*, op. cit., Vol. VII. On lit dans les *Mémoires* des Frères Parfaict : « Le 26 on joignit aux pièces précédentes, *La Parodie de Télémaque* et *La Pantoufle*, un nouvel Acte, intitulé *L'Opéra-Comique assiégé* ; ce divertissement dura jusqu'au Samedi veille des Rameaux, jour de la clôture de ce Spectacle de la Foire Saint-Germain », François et Claude Parfaict , *Mémoires, op. cit.,* t. II, p. 59.

ont produites. Dans le réseau ouvert du marché théâtral, le mérite des théâtres devait passer à l'épreuve de la scène, c'est-à-dire du jugement du public.

Ainsi, ne pouvant pas compter sur leurs armes habituelles, les deux Comédies espèrent dans le secours de nouvelles armes (scène I) :

LA COMÉDIE FRANÇAISE

Oh ! Vraiment, je ne serais point en peine si *Brutus* et *Catilina* me venaient secourir, comme ils me l'ont promis : mais je ne puis compter sur ces grands guerriers...

Air 28 : *Le vin a des charmes puissants*
Catilina[1035], par sa lenteur,
Me laisserait réduire en poudre :
Brutus[1036] devient un déserteur,
Quand il voit qu'il faut en découdre.

LA COMÉDIE ITALIENNE

Cela est fâcheux pour nous. Il nous faudrait pourtant quelque puissant secours.

Faute de guerriers, les deux Comédies engagent un horrible monstre, la Chicane, qui arrive suivie de L'Envie et de la Fraude « *l'une tenant un poignard et l'autre un flambeau » : sous les ordres de la Chicane, elles vont escalader le Fort* de l'Opéra-Comique À la scène IV, L'Opéra arrive, toujours prêt à secourir sa cousine la Foire, qui paye bien son assistance : il chasse les deux Comédies qui « *prennent la fuite* » :

[1035] *Catilina*, Pièce en 5 acte par Crébillon, représentée le 20 décembre 1748 au Théâtre Français. Déjà dans *Les Spectacles Malades*, Dame Alizon donnait à la Comédie Française ce remède pour son malaise : « Sept gros de *Séné Tragique* / Mais il faut avec cela / Sept gros de *Catilina* » (scène IV). Les Auteurs écrivent en note : « « C'est une Tragédie qu'on ne donne point quoiqu'on la promette depuis longtemps et que, par plaisanterie, on dit être en sept Actes ». En effet, Crébillon commença son *Catilina* pendant les représentations de *Pyrrhus*, qui parut en 1726. Si l'on en croit à Prosper Jolyot, dans son « Éloge historique de M. de Crébillon », le premier acte « fut fait en un moins de six semaines ; mais tant de raisons différentes empêchèrent l'auteur de travailler à cette tragédie, et elle ne parut que vingt-deux ans après, c'est-à-dire à la fin de 1748. Au mois de septembre de l'année 1731, Crébillon fut reçu à l'Académie Française, à la place de M. de la Faye, et fit en vers son remerciement ; ensuite le récipiendaire récita les premier acte de son *Catilina*, que l'assemblée écouta avec une sorte de transport. En 1735, Crébillon, déjà nommé censeur royal, le fut aussi pour la police. Il travaillait de temps en temps à sa tragédie, mais avec tant d'indifférence, qu'elle n'eut peut-être jamais vu le jour si la marquise de Pompadour n'eut entrepris de ranimer une muse qui paraissait totalement éteinte. Le désir qu'elle montra à Crébillon de lui voir finir son *Catilina*, et les encouragements de toute espèce qu'elle lui prodigua, le tirèrent de sa léthargie. *Catilina* enfin, mis en état de paraître lorsqu'on ne l'espérait plus, fut joué avec beaucoup de magnificence, le roi ayant voulu que tous les habits des acteurs fussent à ses frais. Le projet de l'auteur avait été de mettre *Catilina* en sept actes, ne croyant pas pouvoir lui donner moins d'étendue. Il entrait dans son plan beaucoup plus de discussions politiques que n'en peut admettre le théâtre, et il devait y avoir aussi plus d'action », Prosper Jolyot, « Éloge historique de M. de Crébillon », in *Œuvres de Crébillon*, Paris, Chez les Libraires Associés, MDCCLXXXIX, p. 27.

[1036] [Note de l'Auteur] : « Tragédie nouvelle, que son Auteur retira après en avoir distribué les rôles ». C'est le *Brutus* de Voltaire, représentée au Théâtre Français le 11 décembre 1730. La tragédie devait d'abord être jouée à la fin de décembre 1729 « mais Voltaire la retira sur ce qu'il apprit que Crébillon avait été trouver le chevalier de Rohan-Chabot, son ennemi, pour se concerter sur les moyens à prendre pour faire tomber la pièce », in *Chefs-d'œuvre dramatiques de Voltaire: avec les observations des anciens commentateurs, et de nouvelles remarques*, par Charles Nodier et Pierre Marie Michel Lepeintre-Desroches, Paris, Chez Madamr Dabo-Butschert Libraire-Éditeur, MDCCXXIV, Vol. I, p. 472.

L'OPÉRA, *aux Forains.*

Oui, mes Enfants, l'Opéra
Toujours vous protégera.
(Aux deux Comédies)

Quoi ? Vous ne voudrez donc jamais
Laisser mes Amis en paix !
Je vous écraserai tous.
Redoutez mes coups,
Ô cœurs jaloux !
Fuyez, fuyez, éloignez- vous,
Pour éviter mon courroux.

Ensuite, il se lance à l'attaque de la Chicane, en la frappant :

Reçois, Méchant,
Dans ce moment,
Ton châtiment.
Pour ton tourment,
Je vais promptement
Te lier fortement,
T'envoyer aux Enfers,
Expier dans les fers.

Tous les maux que par toi les Forains ont soufferts.

Il sort enfin « *emmenant avec lui la Chicane enchaînée* ». Les Forains chantent leur victoire. Mais c'est chanter victoire trop vite. Ce duel entre l'Opéra et la Chicane ne porte pas le coup définitif : comme on dit déjà, la lutte va se déployer ailleurs et avec d'autres stratégies et moyens. Ce petit épisode, à notre avis, doit être envisagé plutôt comme une espèce d'hommage paradoxal mais fidèle au modèle – ou prototype – de la *Querelle des théâtres* ; une tentative des auteurs, qui s'amusent à s'auto-parodier, de mettre en abyme le contenu agressif des textes polémiques qui ont précédé le moment de la représentation, afin de présenter une chaîne d'images, de mots et de sens susceptibles de forcer la mémoire du spectateur à élaborer, ou mieux, à sélectionner, une histoire, c'est-à-dire de la disposer en intrigue, d'en faire le récit. Cet exemple de « mémoire manipulée »[1037], à laquelle les auteurs font recours pour construire la narration révisée de leur histoire des victimes, sert une visée fort polémique : le fait, l'événement que le spectateur est obligé à remémorer n'est pas l'événement tel qu'il s'est passé *dans la réalité*, mais plutôt celui qui a été construit pour lui *par la fiction*.

[1037] On emprunte cette expression de l'étude de Paul Ricœur sur les « abus de la mémoire ». Pour définir ce type de mémoire, l'auteur fait référence aux cas où l'on peut apercevoir, dans la constitution des matériaux narratifs une manipulation idéologique. En effet, écrit-il, les détenteurs du pouvoir de la narration mobilisent la mémoire à des fins idéologiques, « au service de la quête, de la reconquête ou de la revendication d'identité ». Ce type de phénomènes idéologiques visent à « légitimer l'autorité du pouvoir en place », à la faire apparaître comme un « pouvoir légitime de se faire obéir », Paul Ricœur, *Histoire, mémoire, oubli* Éditions du Seuil, Paris, 2000, p. 98

À la scène VII, Scaramouche vient annoncer que *Le Malade par complaisance*[1038] et *Le Bal du Parnasse*[1039] viennent secourir l'Opéra-Comique. Les deux Comédies se décident à contrattaquer : il faut trouver des pièces-soldats :

LA COMÉDIE ITALIENNE
Quelles troupes leur opposerons-nous ?

LA COMÉDIE FRANÇAISE
Air 22 : *Changement pique l'appétit*
Hé, mais, votre *Roi de Grenade* [1040]
Ou bien votre *Prince Malade* [1041]

LA COMÉDIE ITALIENNE
Hélas ! Ignorez-vous leur sort ?
L'un ne vit plus, et l'autre est mort.

LA COMÉDIE FRANÇAISE
Cela est bien triste.

LA COMÉDIE ITALIENNE
N'avez-vous pas vos *Philosophes amoureux* [1042]?

LA COMÉDIE FRANÇAISE
Non.

Air : *On n'aime point dans nos Forêts.*
Mes *Philosophes amoureux*
Viennent de partir pour leur Terre.
Pour jamais dégoûtés tous deux
Du rude métier de la Guerre,
Voulant jouir d'un sort plus doux,
Ils sont allés planter des choux[1043]

Ne trouvant pas de « guerriers » efficaces, en mesure de supporter la comparaison avec les

[1038] *Le Malade par complaisance,* Opéra-Comique en trois actes par Fuzelier et Pannard, représenté le 3 février 1730, pour l'ouverture de la Foire Saint-Germain; non imprimé ; Argument dans *Anecdotes dramatiques* de Clément et Laport

[1039] *Le Malade par complaisance,* Opéra-Comique en trois actes par Fuzelier et Pannard, représenté le 3 février 1730, pour l'ouverture de la Foire Saint-Germain; non imprimée ; Argument dans *Anecdotes dramatiques* de Clément et Laport et *Le Bal du Parnasse* de Fuzelier, représenté le 3 février 1730, pour l'ouverture de la Foire Saint-Germain. Dans l'édition de la pièce l'auteur annote que les deux Opéras-comiques sont « malheureux ».

[1040] *Abdili, roi de Grenade ou les maris embarrassés* de Delisle et la Drevetière est une comédie en trois actes et en prose, représentée une fois à l'Hôtel de Bourgogne le 20 décembre 1729.

[1041] *Les Jeux Olympique, ou le Prince Malade* di La Grange-Chancel, musique de Mouret, scénographie de Lemaire, est une comédie héroïque avec divertissements, représentée au Théâtre-Italien le 12 novembre 1729.

[1042] *Les Philosophes amoureux*, di Philippe Néricault Destouches, comédie en vers, en 5 actes représentée au Théâtre de la rue des Fossés Saint-Germain le 26 novembre 1729. (Imprimé Chez Lebreton en 1730)

[1043] « On dit figurément et familièrement d'un homme qui par ordre de la Cour est envoyé, ou qui se retire volontairement dans sa maison de campagne, qu'*On l'a envoyé planter des choux,* qu'*il est allé planter des choux* », [Dictionnaire de l'Académie 4e édition]

soldats de l'Opéra-Comique, les deux Comédies pensent à une nouvelle stratégie : si elles n'arrivent pas à battre leur ennemi, elles peuvent pourtant lui arracher les vivres et s'en emparer. Elles partent donc à l'attaque du Fort de l'Opéra-Comique, la Comédie Français *le pistolet à la main*, et la Comédie Italienne armée d'*une épée*, mettent hors de combat le *Malade par complaisance* et le *Bal du Parnasse* :

LA COMÉDIE ITALIENNE
Hé bien, soit. Entrez dans ma tente avec vos vivres.

LA COMÉDIE FRANÇAISE
Oh ! Pour les vivres, non. Qu'on les conduise à notre Camp. Nous en avons plus besoin que vous.

Scaramouche vient à nouveau annoncer que deux autres guerriers se préparent à « renfoncer la Garnison » de l'Opéra-Comique : *La Reine du Barostan*[1044] et *Les Couplets en procès*[1045] alors que le « bouillant *Callisthène*[1046] en Chevallier errant » vient s'adjoindre à l'armée de deux Comédies car, « touché de la peine » de sa maîtresse, il vient lui offrir « son bras » :

CALLISTHÈNE, *déclamant, à la Comédie Française*
Je viens vous présenter le secours de mon bras,
Qui vous vaudra lui seul des milliers de Soldats.
Pour louer ma valeur, il faut des hyperboles.

LA COMÉDIE FRANÇAISE
Il faut des actions, et non pas des paroles.

[1044] *La Reine du Barostan*, opéra comique par Le Sage et d'Orneval, joué le 18 février 1730 à la Foire Saint-Germain.

[1045] *Les Couplets en procès,* opéra comique par Lesage et d'Orneval, représentée à la Foire Saint-Germain, le 18 février 1730 et reprise en 1738 sous le titre de la Bazoche du Parnasse.

[1046] *Callisthène* est une tragédie en cinq actes et en vers d'Alexis Piron, représentée pour la première fois le 18 février 1830 au Théâtre de la rue des Fossés Saint-Germain. La première tragédie de Piron fut un véritable échec, elle fut jouée huit fois et jamais reprise. La chute de *Callisthène* fut imputée, par Piron même, à un « incident technique » aux effets fort comiques qui s'était produit pendant la représentation et dont l'auteur nous offre un petit récit, qui il vaut la peine de citer intégralement : « Le poignard qu'on présentait alors à mon héros, et dont il se devait percer, se trouva, soit par vétusté ou autrement, en si mauvais état, qu'en passant de la main de Lysimaque à la sienne, le manche, la poignée, la garde et la lame, tout se sépara de façon que l'acteur reçut l'arme pièce à pièce, et fut obligé de tenir le tout du mieux qu'il put à pleine main, tandis que gesticulant de cette main, il déclamait pompeusement nombre des vers qui précédaient la catastrophe. Quand l'illusion théâtrale chez des Français, aidée du sérieux de quelques gens sensés, pourrait tenir contre une pareille minutie, la malveillance en eût bien empêché par la manœuvre de ces esprits charitables dont nos parterres n'étaient alors que trop infestés. Qu'on se les rappelle, ces agréables tumultueux, qu'à, depuis trop peu de temps, morigénés le bon ordre, ces lévriers de la satire, si prompts à saisir les moindres circonstances risibles, à la faveur desquelles ils déconcertaient le jeu, mettaient les attentions en déroute, et faisaient avorter un succès naissant. On peut juger si la meute éveillée tira bon parti du contretemps de ce maudit poignard en bloc enfermé dans la main du déclamateur ; et si les ricanements surent bien soulever le rire, et faire éclore, par degrés, la risée générale, au fatal instant où le comédien se poignarda d'un grand coup de poing, et jeta au loin l'arme meurtrière en quatre ou cinq morceaux. Il n'y eut que le faux moribond et moi qui ne rîmes point. Quoi qu'il en soit, cette belle huée produisit, je crois, un effet rétroactif sur toute la pièce, et fut peut-être le vrai coup de poignard qui tua mon pauvre *Callisthène* », in Alexis Piron, Préface de *Callisthène, Œuvres* (1777), op. cit., t. I, p. 296.

Entre *Callisthène*, qui « joue les matamores »[1047], et la *Reine du Barostan*, un duel acharné éclate :

CALLISTHÈNE

Prenez- y garde.

Air 88 : *Ha ! Voyez donc !*
Je suis un rude compagnon,
Et j'ai bien de l'école :
Il fait de la pointe et de l'espadon.

J'y vais de pointe et d'espadon

LA REINE

Ha ! Voyez donc.
Ha ! Voyez donc.
Comment s'y prend le Drôle !

Les auteurs raillent l'échec ruineux de la première tragédie d'Alexis Piron, qui avait beaucoup contribué à la fortune des scènes foraines. La tragédie fut représentée le 18 février, le jour même où l'on jouait *La Reine de Barostan* à la Foire Saint-Germain : et, en vérité, elle ne peut rien contre la *Reine* des forains, qui l'invite « à prendre sa retraite » :

CALLISTHÈNE

Mort ! Tête ! Ventre !
Je ne souffrirai pas cela.

LA REINE

Menacez, grondez, pestez, criez, jurez,
Fulminez ; mais restez-en là.

CALLISTHÈNE

Quoi ? Il sera dit qu'une femme à ma Barbe...

LA REINE

Croyez-moi, faites retraite. Il n'y a rien à gagner ici pour vous.

CALLISTHÈNE, *se retirant*

J'enrage !

Le philosophe austère et héroïque, la grand âme, que Piron avait créée dans l'intention de purger la scène française de la « mollesse »[1048] galante qui s'était emparé du genre tragique,

[1047] C'est Henri Lagrave qui emploie cette expression ; en effet elle exprime fort bien le caractère de ce personnage personnifiant la tragédie de Piron qui est présenté comme un vantard ridicule : « pour louer ma valeur, il faut des hyperboles », dit-il. Voir, Henri Lagrave, *Le Théâtre et le Public à Paris*, op. cit., p. 401.

[1048] Dans la préface de *Callisthène*, placée en tête de l'édition de sa tragédie, Piron écrit : « Notre machine tragique ne tourne guère que sur ces trois grands pivots : l'Amour, la Vengeance, et l'Ambition. […] L'amour et la vengeance ne sont pourtant que deux passions fort communes, également naturelles aux plus petites et aux plus grandes âmes. […] De-là vient que la Comédie et la Farce même, se sont mises en possession de ces personnages, comme d'une proie dévolue de plein droit à la raillerie et à la risée. Cela seul ne devrait-il pas, comme autrefois en Grèce, les bannir en France aujourd'hui d'une scène, ouverte seulement à ce que nous appelons actes

est, par l'ironie du sort, battu par cette femme qui déclare qu'elle ne veut que des « cœurs généreux »

> Des son seul mérite amoureux.
> De passionnée soupirants
> Qui ne portent sur sa couronne
> Que des regards indifférents[1049]

À la scène XII, le *Jeu de l'amour et du hasard*[1050], survenant, reconnaît en *La Reine du Barostan* sa parente, et refuse le combat : « Je trouve de la ressemblance[1051], Ma Princesse, entre vous et moi » dit-il. Voilà la réplique de la Reine :

> De vos parents les miens, je crois,
> N'avaient aucune connaissance :
> Cette ressemblance ne part
> Que d'un simple jeu du Hasard.

Quelques jours se passent entre la première représentation du *Jeu* et celle de la *Reine*. Nous ne croyons pas, comme le font Lintilhac ou Barberet, que la Reine ait pu être une source véritable pour Marivaux[1052]. Nous partageons plutôt la thèse d'Isabelle Martin qui reconnaît

---

héroïques et grands sentiments ? […] Pour pouvoir donc être un peu neuf encore, et l'être avec quelque décence et quelque dignité, je ne vis rien de mieux ni de plus utile à produire au Théâtre, que l'Ambition ». Et encore, « Cette pièce, dénuée des incidents favoris, qui tournent l'esprit de nos Auditeurs à l'indulgence, et plus destituée encore du grand sublime qui devait y suppléer, n'était guères de nature à pouvoir par elle-même sous ma plume, s'attendre à plus de succès. D'ailleurs l'Amour, quoiqu'ici purifié de la mollesse de celui qui s'est emparé de nos Drames Elégiaques, ne détonne-t-il pas encore un peu trop avec la haute idée qu'on nous veut donner de l'austérité des mœurs de l'ancienne Lacédémone ? Ou tout au contraire trop conforme à cette austérité, un amour si sérieux et si laconique ne devait-il pas naturellement révolter la galanterie Française et lui déplaire ? » in Alexis Piron, Préface de *Callisthène, Œuvres* (1777), t. I, p. p. 284-287 et 299.

[1049] *La Reine de Barostan* (scène II). À la scène XVII et dernière, Callisthène s'adressant à la Comédie Italienne qui l'a trahi, déclame en « chancelant » : « C'en est fait, je me meurs. Âme double et sans foi ! Bientôt ton Imprimeur me vengera de toi ». « La prédiction n'a pas été vaine », annote l'auteur : on suppose ici que l'auteur de la note reconnaît à Callisthène le mérite que la représentation lui a ôté. Il n'est pas anodin de remarquer que dans cette réplique affleure déjà le thème que Lesage développera dans le prologue intitulé *La Première représentation*, représenté en 1734 presqu'à la fin de sa collaboration aux théâtres forains. Dans ce prologue, Le Sage met en scène deux personnages allégoriques, La Première Représentation et L'Impression qui se disputent en présence d'Apollon, et de Thalie, juge du débat. La question débattue entre les deux protagonistes concerne, comme nous le montre Isabelle Martin, « les critères qui permettent de juger de la valeur absolue d'une pièce. L'Impression accuse la Première Représentation d'hypocrisie et de manipulation, car il lui suffit, pour assurer le succès d'une pièce, d'une claque efficace et du talent des acteurs (scène 3, acte I). Dans ce cas, le triomphe d'une pièce ne dépend donc que de l'ampleur de la cabale ou d'un enthousiasme passager donnant un faux sentiment de qualité. L'Impression, à l'inverse, se targue d'un plus grande honnêteté ; selon elle, juger une pièce nécessite la réflexion de la lecture. (scène 3, acte I). Apollon réussit cependant à réconcilier les deux héroïnes en posant pour conditions que la Première Représentation fasse preuve à son tour d'honnêteté et utilise des critères professionnels et non personnels : les règles, le respect de l'intrigue, du nœud et du dénouement et surtout le respect des genres », in Isabelle Martin, *Le théâtre de Foire*, op. cit. (p. 91-92)

[1050] *Le jeu de l'amour et du hasard,* Comédie en 3 acte, de Marivaux, représentée au Théâtre Italien, le 23 janvier 1730.

[1051] Le concept est bien remarqué une seconde fois dans la note insérée par l'auteur : « On trouvait de la ressemblance entre le *Jeu du Hasard* et la *Reine de Barostan* ».

[1052] « La *Reine du Barostan* reste assez piquant à rapprocher du *Jeu de l'Amour et du Hasard*, au moins pour l'identité du scenario qui est fort curieux », in Lintilhac, *Histoire générale du Théâtre en France*, vol IV, p. 338).

dans cette « ressemblance », la preuve d'un dialogisme intrinsèque à ce théâtre, « à l'affût de l'actualité et qui doit réagir du jour au lendemain », où les auteurs

> se lisent entre eux, soumettent à leurs amis, ou parlent de leurs pièces autour d'eux, puisque les vols d'idées ou de textes sont souvent relatés. Parfois des pièces sur le même thème se trouvent en concurrence sur différents théâtres et le forains plaident pour la coïncidence[1053]

C'est un « simple jeu du Hasard », réplique la Reine ; le même « Hasard »[1054] qui pouvait décider, comme Piron le savait bien, du sort d'une pièce. À la scène XII, c'est le « fort *Samson*[1055] » qui paraît, annoncé par des trompettes. Brandissant sa mâchoire d'âne,

---

Et encore Barberet, dans *Lesage et le Théâtre de la Foire*, [Paris, 1887], remarque cette correspondance s'appuyant sur une erreur chronologique : en effet, il donne comme date de la première représentation de la *Reine* le 18 février 1729. Pour plus de détails sur les sources du *Jeu de l'Amour*, voir Roger Ledent « Une source inconnue du "Jeu de l'Amour et du Hasard" », *Revue d'Histoire littéraire de la France* 47e Année, No. 1 (1947), pp. 57-68

[1053] Isabelle Martin, op. cit., p. 73

[1054] Dans la Préface déjà citée de Callisthène, Piron, profondément troublé par l'échec de sa tragédie, écrit : « Le Hasard et le Rien dominent partout. Une bouffée de vent réduisit bien la flotte de Xerxès à un esquif ; et les plus petits incidents du monde ont renversé les plus grandes empires. Pourquoi vouloir que ce hasard n'ait pas aussi ses droits sur les pièces de théâtres, et des riens quelquefois ne fassent pas tomber ces riens », Alexis Piron, Préface de *Callisthène*, op. cit., 296. À la scène IV des *Couplets en procès*, prologue allégorique écrit par Le Sage et d'Orneval et joué à la Foire Saint-Laurent le 18 février 1730, avec *La Reine du Barostan*, les auteurs imaginent que Monsieur Babillary, avocat de l'auteur de *Callisthène*, porte plainte contre le Parterre, qui l'accuse d'avoir fait tomber la pièce :

LE GREFFIER
L'Auteur de *Callisthène* contre le Parterre.

LE PRÉSIDENT
Mais cela a été décidé. Le Parterre a porté son jugement.

M. BABILLARY
Oui, Messieurs ; mais le Poète a pris ses Juges à partie.

Air 110 : *Réveillez-vous, belle Endormie*
Des bons Auteurs ce grand Modèle,
Trouve qu'on l'a jugé fort mal ;
C'est ce qui fait qu'il en appelle
À votre illustre Tribunal

LE PRÉSIDENT, *après avoir été un moment aux opinions*
Air : de *la Ceinture*
Du bon goût du Parterre ayant
Une parfaite connaissance,
Nous mettons l'appel au néant,
Et nous confirmons la Sentence.

[1055] *Samson*, tragi-comédie en 5 actes par Romagnesi, représentée au Théâtre-Italien le 28 février 1730. La pièce fut l'un des plus grands succès de la Comédie Italienne ; c'est pourquoi, à la scène 16 (p. 434), celle-ci lui promet « double solde » : en effet, (Note de L'auteur): "On prenait le double à *Samson*" au Théâtre Italien pour cette nouveauté. (scène XVI)

SAMSON
Il faudra, vraiment,
Payer mon mérite
Toujours doublement.

insensible aux pétards qu'on tire sur lui, il part à l'attaque et « revient chargé des portes du fort ». La victoire est à Samson et à la Comédie Italienne, qui s'empresse, de façon inattendue, de se retourner contre son alliée : *Samson* assomme tour à tour *Callisthène* et la Comédie Française. Décrété par le succès du public, *Samson* est le véritable *deux ex machina* qui donnera le dernier coup à cette bataille épisodique qui sera presque le dernier acte cette guerre.

I.2 Les nouveaux talents ou comment l'Opéra-comique commence à s'écarter de ses propres origines : Le *Départ de l'Opéra-Comique* de Pannard

Le Sage cesse d'écrire avec Fuzelier en 1730 et avec D'Orneval en 1732 : le trio polémique se brise. Une autre génération d'auteurs va les substituer. Pannard avait fait son début à la Foire Saint Germain de 1729[1056] : depuis, il sera l'auteur le plus prolifique, gagnant l'appellation de « *Le Lafontaine du Vaudeville* »[1057]. Avec Pannard, qui prépare déjà le terrain à l'arrivée de Favart, le théâtre de l'Opéra-Comique va changer de face. Partout, de nouveaux talents font leurs débuts : Mlle Legrand se joint à la troupe de l'Opéra Comique, Mlles Sallé et Rabon brillent à la Foire avant d'entrer comme danseuses à l'Opéra, la troupe anglaise, composée par Roger, Rinton et Haughton, représente les premières Pantomimes ; enfin, des enfants, « dont le plus âgé n'avait pas encore treize ans », jouent sur les théâtres de la Foire Saint-Laurent de 1731, dans une pièce écrite expressément pour eux par Pannard, intitulée *Le Petits Comédiens*. Ce sera grâce au succès de ce spectacle, « si rare et agréable », que la Troupe de l'Opéra-Comique sera réclamée à la cour de Versailles, sur ordre exprès du Roi[1058]. « Les petits, toure lourirette, Valent bien les grands », faisait chanter Pannard aux petits acteurs de sa nouvelle pièce. Carolet, autre débutant, un peu plus âprement, s'exprimait ainsi contre M. Passepartout qui continuait à louer avec obstination les acteurs français dans *Le Senat Calotin* :

> Tous vos princes, enfin, par leurs fatuités,
> Me forcent de leur dire ici leurs vérités.
> D'une fausse grandeur, qu'ils soient moins idolâtres.
> Les acteurs sont eux seuls la gloire des théâtres.
> Sachez que le plus noble et le plus régulier,
> Dès qu'il est mal rempli n'est plus que le dernier.
> Un excellent Pierrot vaut mieux qu'un roi baroque,

LA COMÉDIE ITALIENNE
Sans doute. Vous aurez double solde. Il ne m'en coûtera rien, le public est le Trésorier de mes troupes

[1056] Dès ce moment, Ponteau fit régulièrement appel à Pannard pour l'ouverture et la clôture de la Foire. De 1730 à 1742 Pontau et Pannard travaillent ensemble pour la Foire. À partir de 1735 Ponteau confie régulièrement à Pannard le soin d'écrire le traditionnel « Compliment » de clôture.

[1057] Dans le *Mercure de France* de novembre 1758, Marmontel nomme Pannard *Le Lafontaine du Vaudeville* (il tenait – écrit-il – du naturel simple et naïf de La Fontaine) ; « *Dieu du Vaudeville*. C'est ainsi que Collé désigne Pannard dans sa correspondance inédite »[p. 33] (Collé, Correspondance, fragments inédits, Paris, 1864, p. 363), voir Nathalie Rizzoni, Charles François Pannard et l'esthétique du « petit », SVEC 2000 :01, Voltaire Fondation Oxford, p. 29

[1058] « Sa Majesté parut très-satisfaite de ce divertissement, et des petits acteurs qui remplirent leurs rôles avec autant d'hardiesse que d'intelligence », François et Claude Parfaict, *Mémoires, op. cit,* t. II, p. 75.

Dont le bras me fatigue et le maintien me choque.
Même il est préférable au dehors séduisant
D'un prince plein de grâce et dépourvu de sens.
Et l'enjouement badin d'une servante vive
Vaut mieux que le jeu froid d'une reine poussive.

Le 28 juillet 1732, Pannard donnera à La Foire Saint-Laurent une nouvelle pièce en un acte avec musique de Michel Corrette, intitulée *Le Départ de l'Opéra-Comique*[1059]. La Foire conseille à ses acteurs de partir immédiatement en Province, car elle voit désormais « le bout » de son rôle. Il ne lui reste aucun espoir de guérir : elle, tout comme son « fils bien aimé l'Opéra Comique », sur qui elle comptait « pour être l'appui de [s]a Vieillesse », est désormais « sur le grabat ». Pour compléter la troupe dans tous les rôles, car sur les Théâtres de Campagne il faut se « préparer à toute faire », la Foire a ordonné à Olivette, sa confidente, de rassembler « différents acteurs et actrices avec un Maître de Ballet » pour faire des auditions. Voilà le jeu de mise en abyme : il s'agit certes de représenter des acteurs qui jouent des acteurs, mais, fait plus singulier, il s'agit de présenter les *vrais* débutants de l'Opéra-Comique. Mlle Désaigles, Mlle Julie, Rebours et Drouillon[1060] soutiennent devant Olivette – et, en même temps, devant le public – leur véritable audition pour être reçus dans la troupe de l'Opéra-Comique. Mettant en scène une suite d'épisodes où, tour à tour, ces nouveaux acteurs font montre de leurs talents multiples dans l'art de la récitation, de la musique et de la danse, Pannard nous fournit une représentation exemplaire de la « fabrique du théâtre », dont l'importance « documentaire » ne devrait être sous-estimée, au seul avantage d'une analyse des enjeux esthétiques qui font, bien sûr, le nœud de la pièce. Dans ce véritable « manuel » à l'usage des acteurs, Pannard nous apprend, quoique implicitement, quelque chose du goût et du style comique forain, tout en élaborant une poétique « en creux »[1061] du genre opéra-

[1059] La pièce n'est pas éditée. Le manuscrit est conservé à la Bnf, Catalogue Soleinne, « Théâtre inédit de Pannard 9323 ». Nathalie Rizzoni, dans son étude monographique sur l'auteur, nous informe sur les débuts de Pannard dans le monde du théâtre. En 1726, il est commis chez un procureur « jusqu'au moment où il rencontre le comédien et auteur Marc-Antoine Legrand, qui l'encourage à se consacrer à l'écriture dramatique. À partir de cette date, il compte parmi les quelques écrivains régulièrement invités chez le bourgeois Thomas-Simon Gueullette. Faisaient part de la compagnie : le jeune Charles Collé, les frères Parfaict, les auteurs Boissy, Saint-Foix, Marivaux pour lesquels Pannard écrit plusieurs divertissements », Nathalie Rizzoni, Charles François Pannard, op. cit., p. 13

[1060] Campardon nous donne quelques notices biographiques des acteurs qui débutent dans la pièce de Pannard : « BERCAVILLE (Julie), actrice de l'Opéra-Comique, débuta sur ce théâtre à la foire Saint-Laurent de 1733, dans le *Départ de l'Opéra-Comique,* pièce en un acte et en vaudevilles mêlés de prose, de Panard, et joua le rôle de la *Lune*, dans *Zéphire et la lune, ou la Nuit d'été*, opéra-comique en un acte, par Boissy, représenté à la même foire. Julie Bercaville, qui n'était connue à L'Opéra Comique que sous le nom de Julie, débuta plus tard sous son nom de famille à la Comédie Française » [Campardon, Les Spectacles de la Foire, t. I, p. 125] ; « DÉSAIGLES (Mlle), actrice de l'Opéra-Comique pendant la foire Saint-Laurent de 1733, avait un rôle dans le *Départ de l'Opéra-Comique* par Pannard » [Campardon, Les Spectacles de la Foire, t. I, p. 244] ; « DROUILLON, acteur forain, fit d'abord partie de la troupe d'Alexandre Bertrand, où il jouait les *Arlequins*. Il donna ensuite des représentations en province, et les applaudissements qu'il obtint lui suggèrent l'idée de se présenter à la Comédie Française, où il parut le 21 décembre 1731 sans pouvoir y être reçu. Admis à l'Opéra-Comique à la foire Saint-Laurent de 1733, il débuta le 28 juillet dans le *Départ de l'Opéra-Comique* par Pannard » [Campardon, Les Spectacles de la Foire, t. I, p. 272] ; « REBOURS, acteur forain, a rempli différents rôles dans le *Départ de l'Opéra-Comique* par Pannard » [Campardon, Les Spectacles de la Foire, t. II, p. 303].

[1061] On emprunte cette expression à Martial Poirson. Il écrit : « C'est dans les pièces elles-mêmes qu'il faut chercher les éléments structurantes d'une « poétique empirique », ou plus précisément d'une poétique inductive éloignée de toute démarche aristotélicienne. On l'observe à travers les dispositifs délibératifs théâtralisée, la mis

comique. À la scène IV, le défilé des acteurs commence : Monsieur Bémol, maître de musique, arrive avec deux jeunes écolières, Mlle Désaigles et Mlle Julie, qui se présentent sur scène sous leur vrai nom. Les deux débutantes s'apprêtent à mettre en montre leurs talents. Le maître ordonne à l'orchestre de jouer une Cantatille que les deux chanteuses exécutent agréablement, jusqu'au moment où elles sont interrompues par Olivette :

OLIVETTE

Cela est fort bien mais vous savez que les grands airs ne font pas fortune chez nous. Il faut des vaudevilles.

Voilà prêt un nouveau vaudeville à trois voix[1062] composé par Monsieur Bémol pour l'occasion. Les trois acteurs chantent alors des couplets de vaudeville. Il vaut la peine de les rapporter dans leur intégralité pour y déceler les traits de l'écriture de Pannard :

MONSIEUR BÉMOL

Que les mortels redoutent les trépas
Et que tout homme ait grande envie
De jouir longtemps de la vie ;
Cela ne me surprend pas.
Mais que chacun à l'abréger s'adonne,
Et que, pour en hâter le cours,
Leur intempérance ait recours
Aux expédients les plus courts ;
C'est là ce qui m'étonne.

Mlle DÉSAIGLES

Que Cupidon suive partout les pas
D'une Beauté qui lui résiste :
Que plus on fuit plus il persiste
Cela ne me surprend pas :
Mais que bientôt cette ardeur l'abandonne ;
Quand on lui fait doux accueil,
Que ce pour lui serve d'écueil,
Et que son but soit son cercueil ;
C'est là ce qui m'étonne.

Mlle JULIE

Que le mari d'un objet sans appas
Cherche un amusement aimable,
Quoiqu'au fond il soit très blâmable ;
Celui ne me surprend pas :
Mais que l'époux d'une Beauté mignonne
Qui de bien vivre a le renom,
La quitte pour une guenon,

---

en abyme de leurs modalités de production et de réception, et finalement de leur dramaturgie en action », Martial Poirson, Les Audiences de Thalie, op. cit., p. 205.

[1062] Selon Nathalie Rizzoni, c'est Michel Corrette qui a composé la musique pour l'air du Vaudeville : « Que les mortels redoutent les trépas », sur le refrain «Cela ne me surprend pas » […] « C'est là ce qui m'étonne », identifié dans Pannard, *Œuvres,* III, 337-340 où il figure sans titre et sans musique, voir Nathalie Rizzoni, op. cit., p. 78

Qui jamais ne répondit non ;
C'est là ce qui m'étonne.

MONSIEUR BÉMOL

Que Ducs et Pairs, Seigneurs et Magistrats
Trouvent souvent sur leur passage
Des gens qui leur rendent hommage ;
Cela ne me surprend pas :
Mais qu'une Cour tous les jours environne
Un faquin, qui, sur un brancard[1063]
Foule des coussins de brocard,
Aux dépens du tiers et du quart ;
C'est là ce qui m'étonne

Mlle DÉSAIGLES

Que des Objets qui sont nés délicats,
Sans leur équipage et leur suite
Ne puissent faire une visite ;
Cela ne me surprend pas :
Mais que Philis, qui longtemps fut piétonne,
Ait des maux de gorge, des hoquets,
Pour avoir été, sans laquais,
Du Vieux Louvre au Quais Malaquais ;
C'est là ce qui m'étonne

Mlle JULIE

Qu'à s'ajuster du haut jusqu'au bas
Iris, pour paraître jolie,
Passe les trois quarts de sa vie ;
Cela ne me surprend pas :
Mais qu'un Abbé tous les jours s'amidonne,
Et qu'à pas comptés ce poupin[1064]
Sur la pointe de l'escarpin
Marche toujours droit comme un pin ;
C'est là ce qui m'étonne

MONSIEUR BÉMOL

Qu'au Châtelet Doyens et Candidats
Plument comme il faut une dupe,
Qui dans un procès les occupe ;
Cela ne me surprend pas :
Mais que en quittant cette troupe gloutonne,
Un plaideur aille, dans l'instant,

[1063] « Chacune des deux pièces de bois longitudinales sur lesquelles repose la caisse d'une charrette ou de certaines voitures à quatre roues et qui se prolongent en avant pour permettre d'atteler un cheval entre elles. Il se dit aussi de Deux pièces de bois cintrées qui s'adaptent à l'avant-train d'une voiture à deux roues et entre lesquelles on attelle un cheval. Il se disait autrefois des Bras entre lesquels se plaçaient les porteurs d'une civière » [Dictionnaire de l'Académie, 8e édition].

[1064] « Qui est d'une propreté affectée. *Il est extrêmement poupin.* Il est aussi substantif. *Faire le poupin.* Il est du style familier » [Dictionnaire de l'Académie 4e édition]

Chez un autre où l'on gruge autant,
De ses fonds porter les restants ;
C'est là ce qui m'étonne

Mlle DÉSAIGLES

Qu'un soupirant prodigue les ducats,
Quand, chez la Beauté qui le pique,
Il est le premier et l'unique ;
Cela ne me surprend pas :
Mais qu'au pays où l'on danse et fredonne,
Une foule d'enchérisseurs
Se ruine pour des douceurs
Qu'ont goûté mille précurseurs ;
C'est là ce qui m'étonne

Mlle JULIE

Que dans Alger on trouve des ingrats,
Et que chez ce peuple Tarbare
La reconnaissance soit rare ;
Cela ne me surprend pas :
Mais qu'à Paris mainte et mainte personne,
Qui vient nous demander Lundi
Un plaisir qu'on lui fit Mardi
N'y pense plus le Mercredi
C'est là ce qui m'étonne.

Ce longue extrait nous donne avant tout l'ampleur du temps de la représentation confié aux parties chantées et à la musique. En outre, on constate que la fonction même du vaudeville change : dans ce cas-ci, son contenu n'est point lié à l'intrigue, il ne sert pas, comme d'habitude, à l'expression et à la caractérisation du personnage[1065] ; il est plutôt un moment où l'action s'immobilise pour faire place à la simple exécution d'un un petit morceau de critique, du fait que l'argument des couplets porte sur l'expression des idées de l'auteur, ainsi que de la maîtrise musicale de l'acteur qui l'exécute. Pour Pannard, la fonction du Vaudeville ne serait jamais accessoire : ce n'est pas un outil de « distraction », au contraire sa fonction reste toujours critique, ou surtout pédagogique [1066], dans la mesure où il amorce

[1065] Il est intéressant de lire ce que Clément et Chamfort écrivent dans leur Dictionnaire Dramatique à l'entrée "Opéra Comique", s'attardant, en particulier, sur le genre de l' « opéra-comique en vaudeville ». Ils écrivent : « Une longue exposition en Vaudevilles ne serait pas supportable ; la marche doit être rapide, et les Scènes courtes ; parce que le chant en prolonge la durée : il y a des scènes qui demandent à être filées ; l'art consiste à leur sonner l'extension qui leur convient, sans sortir des bornes qu'on s'est prescrites. On a senti qu'il était nécessaire d'employer les secours de la Prose pour les liaisons et les transitions. C'est encore un avantage pour le Dialogue : il y a des choses communes qui n'auraient aucune grâce dans un couplet. Un des principaux agréments de l'Opéra Comique est un heureux choix d'airs propres à caractériser exactement tout ce qu'on veut exprimer. Cette recherche est pénible, mais indispensable ; la fabrique du couplet exige encore plus de soin. Tout couplet est mauvais, lorsqu'il ne renferme pas une pensée ; lorsque le tour en est contraint et maniéré ; et qu'il y a des rimes négligées, des vers inutiles, et des mots parasites. Jacques-Barthélemy de Laporte (abbé), et Jean-Maire-Bernard Clément, *Dictionnaire Dramatique*, II, 337

[1066] Dans une pièce intitulée Le Vaudeville, et représentée à la Foire Saint Germain le 20 février 1743 il en spécifie ainsi la fonction :

des traits de satire piquante contre les mœurs du temps, fustige les vices et les folies des hommes, accuse leurs intempérance et leurs inconstance, et, et prône, enfin, pour l'éducation des esprits libres et riants. On suit la conclusion Barberet tire Barberet dans son étude sur le théâtre de Lesage, lorsqu'il dit que le théâtre forain, miroir de la société et des mœurs, « reflet tous les changements aux diverses époques de son histoire : dévergondé sous la Régence, raisonneur et moraliste dès 1730, idyllique et *sensible* dès 1740 »[1067]**.** L'écriture de Pannard relève d'un style épigrammatique, condensé, énergique, mordant.

Il est tout à fait intéressant de relire cet épisode du *Départ de l'Opéra Comique* à la lumière de la polémique qui éclate dans la pièce que Le Sage et d'Orneval firent représenter à la Foire Saint-Germain le 18 février 1729, intitulée *Les Couplets en procès*[1068]*,* où les auteurs se font les porte-paroles des « vieux Vaudevilles », fort utiles à la « Critique », contre

---

Des tes couplets la tournure amusante
Réjouit nos esprits en corrigeant nos mœurs.
De tes leçons la sagesse riante
Mène à la vérité par un chemin de fleurs

Dans son étude déjà citée sur l'auteur, Nathalie Rizzoni répertorie les « sujets » sur lesquels portent les Vaudevilles chez Pannard : « La célébration de l'amour et du désir dans leur liberté et leur innocence (22 vaudeville), éloge du vin (24 vaudevilles) et à plus haute fréquence contre toute attente, les vices et la folie des hommes (80 vaudevilles), avec comme extension les thèmes de l'inconstance, de la volatilité, de la fugacité, du leurre (souvent lié au mariage). Les hommes se trompent entre eux et se trompent eux-mêmes. Ils font illusion et s'illusionnent ».

[1067] Barberet, *Lesage et le Théâtre de la Foire*, « Introduction », Nancy, 1887.

[1068] Voici l'argument de la pièce : Le théâtre représente d'abord « une rue », ensuite l'action se déroule « au bas du Mont Parnasse » où se tient un procès entre « Gouffin, avocat des nouveaux couplets » et Pierrot, incarnant « Grossel, avocat des vieux couplets ». L'action compte encore un président, quatre conseillers et un greffier muni de placets, ainsi que des représentants, chanteurs et danseurs, des vieux couplets (représentés notamment par un « vieux grivois » et une « harengère ») et des nouveaux. Les premiers viennent trouver Grossel en ville pour lui demander « de [les] maintenir, [eux] et tous les autres anciens airs du Pont-Neuf [leurs] confrères, dans la possession immémoriale [...] de débiter [leur] marchandise à l'Opéra-Comique », alors qu'ils font face à une « maudite engeance » qui veut les « chasser de [leur] boutique » (scène 1). Le procès commence. Gouffin plaide pour les nouveaux airs :

M. GOUFFIN
Air : *Quand on a prononcé ce malheureux oui.*
Comme il faut présumer que l'Opéra Comique
Serait encore meilleur, s'il n'avait rien d'antique,
Si tous ses Vieux Couplets de sa Scène écartez,
Y laissaient les Nouveaux étaler leurs beautés :

C'est à quoi je conclus, pour la satisfaction du Public, et pour la gloire d'un Spectacle, qui à l'honneur de porter le titre respectable d'Opéra. […] Des Traîtres ! *(Aux Juges)* Messieurs, une petite observation. J'ai oublié de dire que les Vieux Couplets sont des faux-frères qui vont servir les Italiens dans leurs Parodies.

M. GROSSEL
Beau reproche à nous faire ! Est-ce que les Couplets Italiens ne viennent pas quelquefois nous rendre le même service ? Ne confondons point la reconnaissance avec la trahison.

Grossel rappelle au contraire que les airs anciens, contrairement aux nouveaux qui ne sont bons qu'à délasser l'esprit, sont les fondateurs de l'opéra-comique, qu'ils ont le pouvoir d'exprimer les passions (joie, tristesse) et sont propres à faire des récits (scène 6). Au terme du procès, la sentence du juge appelle à la nécessité pour les couplets anciens et nouveaux de vivre en harmonie et bonne intelligence. La pièce se termine par un divertissement où « tous les couplets, tant vieux que nouveaux, dansent seuls et à deux, chacun dans leur caractère ; après quoi ils se réunissent tous, et finissent le divertissement par un ballet général ».

la « maudite engeance des Airs nouveaux ». Monsieur Grossel, défenseur des vaudevilles anciens, plaide en leur faveur, en apportant des argumentations très proche du sentiment de Pannard :

M. GROSSEL, *aux Juges*

Cependant, Messieurs, pour bien apprécier les Airs Nouveaux, ils ne sont bons à l'Opéra Comique qu'à délasser l'esprit de l'attention qu'il a donnée aux Vieux Couplets, qui sont chargés de l'essentiel ; Je veux dire, du soin important d'exprimer les passions.

L'originalité de Pannard réside proprement dans le fait qu'il a su allier au caractère amusant, réjouissant ou expressif du vaudeville, une finalité critique, une allure moralisante. Pourtant, la question du Vaudeville et de la musique ne pouvait pas aller plus loin sans prendre en charge les enjeux plus spécifiquement esthétiques qui les impliquent. La critique à la « machine de l'illusion » va de pair avec le projet de renouvellement des formes théâtrales entrepris par Pannard. Les cibles principales ne pouvaient qu'être l'Opéra et le théâtre lyrique.

À la scène VI, les auditions reprennent : Rebours et Hamoche, se présentant respectivement l'un comme « directeur du Ceintre » et l'autre comme « directeur du Souterrein » à l'Opéra, viennent offrir leurs talents à l'Opéra-Comique. C'est l'occasion pour Pannard de faire une fine critique de l'esthétique du théâtre lyrique, révélant les secrets professionnels de la coulisse. Pendant plus de dix ans, dit Rebours, « j'ai fait rouler le tonnerre ». Hamoche, lui, il a « été monstre pendant trois ». Et encore :

REBOURS

J'ai servi de cheval à Bellérophon et à Persée

HAMOCHE

Moi j'ai eu l'honneur de porter dans les airs de Médée et les Urgandes.

REBOURS

J'ai trainé le char d'Amphitrite.

HAMOCHE

Moi j'ai été attelé à la conque de Thétis.

OLIVETTE

Les plaisants originaux ! Il faut que je m'en divertisse (*haut*) Messieurs tous ces emplois sont illustres. […] J'ai longtemps fréquenté le spectacle dont vous vous renommez ; jamais je n'ai entendu parler de vous

Pour donner une preuve à Olivette, Rebours et Hamoche vont faire « un petit détail « de toutes les merveilles dont leurs yeux ont été témoins » pendant qu'ils ont été occupés à l'Opéra. C'est (justement) à travers les couplets[1069] que chantent les deux aspirants acteurs de l'Opéra-Comique, que l'auteur met en scène la « fabrique du spectacle » :

[1069] « Ces couplets, dans lesquels Catherine Kintzler a reconnu une satire de la tragédie lyrique de Rameau, *Hyppolite et Aricie*, sont devenus célèbres. Ils sont publiés dans différents Recueils ou Anthologies de la poésie française [Voir Nathalie Rizzoni, op. cit, p. 277]. La scène IV est aussi publiée dans l'édition du « *Théâtre et*

REBOURS

Air : *Réveillez vous, belle endormie*
Moi,
J'ai vu Mars descendre en cadence :
J'ai vu des vols prompts et subtils :
J'ai vu la Justice en balance,
Et qui ne tenait qu'à deux fils.

HAMOCHE

Moi,
J'ai vu le terrible Neptune
Sortir tout frisé de la Mer.
J'ai vu le Soleil et la Lune
Qui faisaient des discours en l'air.

La liste est très longue : ils ont vu dans une machine « l'aimable Cythérée » entourée « d'amours natifs de Chambéry » et le « Maître du Tonnerre » attendre l'ordre « d'un Valet » pour lancer « ses feux sur la terre » ; ils ont vu accourir « cinquante lutins » avec leurs pétards « pour détruire un Palais de papier brouillard » et des « poignard admirables » tuer les gens « sans les blesser » ; ils ont vu nombre d'Amants Bergers qui, pour chanter à pleine voix, prescrivent « aux oiseaux de se taire », et Daphnis « dormir sans en avoir envie » rêver les « deux yeux ouverts ». Ils ont vu des « guerriers en alarmes crier plus de cent fois aux armes » et ne jamais « sortir de l'endroit » ; ils ont vu friser la jambe des morts comme s'ils n'étaient pas déjà défunts. Ils ont vu, ce qu'on ne pourra croire, « des Tritons, animaux marins » troquer pour danser « leur nageoire contre une paire d'escarpins ». La fonction de ce *duo* est de démonter la machine de l'Illusion par la dénonciation de l'invraisemblance permanente du spectacle lyrique. Ce procédé de démontage systématique de l'illusion théâtrale est encore plus exacerbé dans les scènes suivantes.

À la scène VII, une actrice comique française et une actrice comique italienne, Colombine, arrivent : elles prétendant jouer le même rôle, elles s'engagent dans une querelle assez vive[1070] :

---

ouvres diverses de Pannard », Paris, Duchesne, 1763. Dans l'extrait édité, Olivette est présentée comme "L'Examinatrice" (III, p. 329).

[1070] Il est intéressant de remarquer que la même année les Français s'étaient acharnés pour faire interdire l'entrée dans la troupe italienne des comédiens de nationalité française et pour leur renouveler l'interdiction de jouer des comédies et des tragédies qui devaient rester leur privilège exclusif. Nous avons trouvé un document qui témoigne cette énième tentative des Français contre leurs rivaux. Le document qui porte le titre de « *Plainte au Roi contre le Comédiens Italiens qui veulent recevoir parmi eux des Comédiens Français* », et qui date de 1732, est conservé à la Bibliothèque-Musée de la Comédie-Française, avec la cote : 2AG 1732, 4 f, [f. 3r]. Nous en donnons une transcription : « S.A.R. Monseigneur le Duc D'Orléans, pour lors Régent du Royaume, ne les [les Italiens] a appelés en France que pour y représenter des Comédies Italiennes ; c'est le titre qu'ils ont conservé, et qu'ils énoncent journellement dans leurs affiches. Les recettes peu considérables qu'ils établissent pour parvenir à leurs fins, ne doivent pas servir à les tirer de leur état, qui est fixé avant leur entrée dans le Royaume, ni prévaloir au renversement d'un établissement qui subsiste depuis cinquante deux ans. Qu'ils réfléchissent que si leurs recettes sont peu considérables, leurs frais sont infiniment médiocres en comparaison de ceux de la Troupe Française. Ils n'ont point de pensions à payer ; et les Français en payent pour cinq mille livres. Il ne leur coûte que 3000 livres par an pour le loyer du Théâtre où ils représentent. Ils n'ont que 15 acteurs ou Parts ; et ils ont chacun 1000 livres de gages, lorsque chaque acteur Français n'à que 500 livres. Leurs nourritures, tant à

L'ACTRICE C. F.

Je m'imagine que c'est à moi à parler la première ; je suis instruite des prérogatives du théâtre français ; je soutiendrai mon rang.

COLOMBINE

Voulez vous votre rang ?

OLIVETTE, *à part*

N'interrompons pas leur vanité.

COLOMBINE

Dans quel libre avez vous lu qu'une Colombine doit céder a une Marton ?

Tous les Marton, et « les soubrettes semblables sous différents noms », les Nanine et le les Nisette, ne valent plus que les soubrettes italiennes : mais, réplique l'actrice comique française, « vous folâtrez sur scène », toujours dans « le même langage et le même ton » ; et « vous » – répond Colombine – ne folâtrez que « dans les coulisses » :

L'ACTRICE C. F.

Vous êtes une impertinente.

COLOMBINE

Quoi des injuries, prenez y garde Mademoiselle, vous allez finir votre jeu à l'Italienne, laissez moi tranquillement ouvrir mon début.

L'ACTRICE C. F.

Je ne me laisserai pas damer le pion[1071]

Le débat est interrompu par l'arrivée d'un acteur Romain, joué par Rebours, qui se présente, se targuant de modestie, comme « un acteur qui seul vaut une douzaine », et qui prétend être reçu dans la Compagnie d'Olivette « sur [s]a parole seule et sur [s]a bonne mine, sans examen » : c'est l'occasion pour Pannard de donner une critique, fort satirique, sur le jeux des acteurs de la Troupe Française :

OLIVETTE

Non pas, s'il vous plaît, j'examine. Oubliez vous la route on vous vous engage.

L'ACTEUR ROMAIN

Oubliez-vous ici qui vous interrogez[1072].

Versailles qu'à Fontainebleau, leur sont payées également, quoi qu'ils ne représentent devant la cour qu'une fois par semaine et que la Troupe Française en représente deux. […] En conséquence, il sera fait défense à la Troupe Italienne de demander à l'avenir, ni recevoir aucuns acteurs ni actrices qui ne soient Italiens de nation ; même de représenter aucunes tragédies ni comédies, comme dévolues au seul Théâtre Français, et de se renfermer dans les bornes des anciens Comédiens Italiens leurs prédécesseurs, à qui il n'était permis que de représenter, par addition à leurs pièces italiennes que des scènes françaises détachées, et des parodies, ainsi que le prouve leur ancien Théâtre Italien imprimé ».

[1071] On dit figurément, *Damer le pion à quelqu'un,* pour dire, L'emporter sur lui avec hauteur. Il est familier. [Dictionnaire de l'Académie 4[4] édition]

[1072] Vers prononcé par Achille, dans la tragédie d'*Iphigénie* de Racine, (Acte IV, scène VI)

OLIVETTE

Si je m'y connais bien, ce n'est pas un Achille. Répondez ou parlez, l'Orgueil est inutile.

L'ACTEUR ROMAIN

Soit, je suis complaisant et je vais débuter
Pour vous faire plaisir, vous sachez m'écouter
Voici du doux :
Eh bien Titus, que viens-tu faire ?
Bérénice t'attend. D'où viens-tu, téméraire ?
Tes adieux sont-ils prêts ? T'es-tu bien consulté ?[1073]
Ay-je pris de Titus la faible majesté
Et le ton doucereux…Voici de l'Ironie,
C'est Néron qui surprend son rival et Junie :
Prince, continuez des transports si charmants.
Je conçois vos bontés par ces remerciements,
Madame ; à vos genoux je viens de le surprendre.
Mais il aurait aussi quelque grâce à me rendre[1074]
Avez-vous observé, ma reine, avec quel art
J'ay (...) ces vers d'un ton noblement goguenard
Voulez vous à présent du Turc, du (...)

Par le jeu de Rebours, l'auteur se moque de l'usure du répertoire, un « magasin » des Antiquités[1075] où, tout en le dégradant, les acteurs pillent des fragments pour en faire leur

---

[1073] Vers prononcés par Titus dans la tragédie de *Bérénice* de Racine, (Acte IV, Scène IV)

[1074] Vers prononcés par Néron dans la tragédie de *Britannicus* de Racine, (Acte III, Scène VIII)

[1075] On pastiche en peu le titre d'une pièce de Pannard, *Le magasin des Modernes* », opéra-comique joué en 1746. Dans *La Critique de l'Opéra Comique*, Pannard revient sur ce thème. Il met en scène deux personnages allégoriques, « l'Antiquité » et la « Nouveauté », faisant de la première un sujet de satire :

L'ANTIQUITÉ

[…] Vous conviendrez avec moi, que les plus beaux esprits ont recours à mon Magazin.

Air : De notre cabane
Le vrai philosophe
L'auteur de bon goût,
Viennent s'y fournir de tout.

LA NOUVEAUTÉ

Vous donnez l'étoffe,
Et c'est moi qui couds.

L'ANTIQUITÉ

[…] il vous faudrait de l'expérience, et vous n'en avez point : pour moi, j'ai vu Marius, Sylla, Pompée, Mithridate, Annibal, Scipion.

(Air : La Reine du Barostan)
J'ai vu le Grand Alexandre,
J'ai vu Sénèque et Platon,
J'ai vu Priam et Cassandre,
J'ai vu Brutus et Caton ;
Dans l'Histoire et dans la Fable,
J'ai tout feuilleté, tout lu.

LA NOUVEAUTÉ

Vous seriez bien plus aimable,

« morceau de réception » personnel, mais, il se moque surtout de la déchéance progressive du sentiment tragique, du ton « tragique », qui se décline plutôt sur le « doux », ou se renverse dans « l'ironie ». Comme une vraie machine à la mémoire prodigieuse – et qui pourtant, montre quelque défaillance provoquée, peut-être, par l'influence négative de la Foire – l'acteur Romain continue à écouler sa marchandise :

L'ACTEUR ROMAIN
Voulez-vous du Gustave[1076], on l'a beaucoup testé.

OLIVETTE
Oui mais il a moins plu dans son habit d'été[1077]

L'ACTEUR ROMAIN
Voulez-vous du Cinna…si Bajazet vous flatte. Parlez…aimeriez-vous un peu de Mithridate.

OLIVETTE
[…] Je vous reçois pour être un héros campagnard

L'ACTEUR ROMAIN
Mais ma mémoire ici s'est lourdement trompée. J'oubliais le meilleur.

OLIVETTE
Quoi.

L'ACTEUR ROMAIN
De la Pelopée[1078]

OLIVETTE
[…] Épargnez moi, vous voilà reçu pour acteur tragique, permettez moi de donner audience à cette soubrette française.

C'est donc le tour de Colombine de soutenir son audition. Mais, pour rendre « sensible » le rôle de la servante, il faut, dit Olivette, qu'un « valet brillant » l'accompagne. Et voilà : « Je suis au poil et à la plume[1079], laissez moi faire », dit l'acteur Romain ; il peut jouer donc dans le rôle de Frontin dans le petit morceau de technique comique dont les acteurs vont faire preuve à Olivette, qui, très ironiquement, dit : « Vous êtes un Protée ». Mais, ce n'est pas encore assez car l'acteur Romain va interpréter un véritable rôle de « metteur en scène » :

Si vous en eussiez moins vu.

[1076] *Gustave Wasa*, tragédie de Piron, représentée à la Comédie-Française, le 3 février 1733.
[1077] Les Registres de la Comédie Française nous informent que *Gustave Wasa* eut, pendant la saison 1732-1733, 17 représentations, entre les mois de février et d'avril, et fut repris, pour 3 fois, à la réouverture du Théâtre Français, le 13 avril 1733. Après une pause pendant les mois d'été, il fut joué encore 4 fois au mois de décembre de la même année.
[1078] *Pelopée*, tragédie de M. l'Abbé Pellegrin, représentée à la Comédie-Française le 18 juillet 1733.
[1079] On dit fig. & fam. qu'*Un homme est au poil & à la plume,* pour dire, qu'Il a du talent, du génie pour les armes & pour les lettres, qu'il a tout ce qu'il faut pour se distinguer en divers genres. [Dictionnaire de l'Académie 4e édition]

> Allons ma chère Nérine…trottez un peu, ce n'est point là du tout l'allure dont Nérine lève la tête…bon, croisez les bras d'un petit air mutin…en me regardant d'une petit air dédaigneux…pas mal…pas mal…

Lorsque le moment arrive pour Colombine de faire son audition, il se proposera pour jouer dans le rôle d'Arlequin, « rien n'est si commode que jouer à l'impromptu » dit-il, et lorsque Scaramouche vient annoncer que le Maître de Ballet ne verra plus, car il s'est cassé une jambe en « traçant un menuet », il s'offre subitement pour en remplir les fonctions car en puisqu'en Province il ne faut que des caractères simple. Ces scènes de métamorphoses abruptes de l'acteur en plusieurs personnages, un Valet, un Arlequin et un Maître de Ballet, permettent d'exposer, comme l'écrit Nathalie Rizzoni, « sous le feux de la rampe les ficelles du métier »[1080]. Mais ce qui fait encore grandir notre intérêt c'est que le rôle de l'acteur Romain est interprété par Rebours, qui avait, quelques scènes auparavant, joué le rôle du « directeur de ceintre » de l'Opéra », et qui, sous l'habit de l'acteur Romain, va multiplier encore ses identités, démasquant définitivement le leurre de d'illusion au théâtre.

La pièce se termine par l'arrivée d'un jeune et gai Médecin, qui avait déjà fait son apparition à la scène III. Le petit médecin guérisseur[1081] s'avère être enfin La Joie venue à l'aide de l'Opéra-Comique en lui inspirant « tous [s]es remèdes favoris » qui sont faits « par les Jeux et les Ris ». Il va donc donner un Ballet-Pantomime[1082] où « Terpsicore […] a mis la main » – « Vous savez », dit-il à la Foire, « qu'elle est en vogue présentement pour la cure des maladies de théâtre » :

> Air : *J'entends déjà le bruit des armes*
> C'est un ballet qui des quatre Âges
> Faisant tout autour le tableau
> Peindra leurs goûts et leurs usages
> Je souhaite que le pinceau
> Puisse mériter vos suffrages
> Et vous faire un plaisir nouveau

À cette époque-là la Pantomime est encore une « idée très neuve » : Pannard avait tenté lui-même d'en faire un spectacle, quelques mois avant la représentation du *Départ*, mais le public ne le « goûta pas »[1083]. Toutefois quelques années plus tard, on verra fleurir partout

---

[1080] Nathalie Rizzoni, *Charles-François Pannard*, op. cit, p. 369

[1081] Selon Nathalie Rizzoni, le rôle du « jeune médecin » est joué par l'un des acteurs enfants de l'Opéra Comique, qui avait déjà joué dans Les *Petits Comédiens* (1731). Elle écrit : « La mode de faire jouer des enfants sur une scène professionnelle a perduré tout au long du siècle, bien que son effet de nouveauté se soit évidemment dissipé » p. 183.

[1082] « Le 26 Juillet l'on donna la première représentation de l'*Isle du mariage*, de Carolet, *Les Sincères malgré eux, Le Départ de l'Opéra-Comique* ; ces deux pièces, chacune d'un acte, dont la première était de M. Fuzelier, et l'autre du sieur Pannard, étaient terminées par un *Ballet Pantomime*, intitulé *Les Âges*, représentés par quatre différentes Entrées qui les caractérisaient, et exécutées par les meilleurs sujets, qui furent extrêmement applaudis » François et Claude Parfaict , *Mémoires, op. cit.*t. II, p. 86

[1083] C'est *Le Pot-Pourri ou L'Acte Pantomime ou La Comédie sans paroles*, de M. Pannard, précédée d'un prologue par Ponteau, représentée au Théâtre de l'Opéra-Comique de la foire St-Germain le 13 février 1732. Voici ce qu'écrivent les frères Parfaict : « Pièce dont l'idée était très neuve, et fort plaisante, fut exécutée en scènes muettes, et sur des paroles de différents Vaudevilles connus. La symphonie en jouait les airs, et les

des Pantomimes, Scènes Muettes, Ballets figurés[1084] : le poids de la musique, du chant et de la danse l'emporte, témoignant la vogue du *visuel*, la prépondérance des yeux sous l' ouïe qui caractérisera le débat esthétique au tournant du siècle.

I.1 L'œil retourné : *Les Acteurs déplacés* par Pannard et Laffichard à la Comédie Française

Avec *Les Acteurs déplacés ou L'Amant comédien*[1085], comédie en un acte en prose, précédée d'un prologue, et suivie d'un divertissement dont la musique a été composée par Nicolas Ragot de Grandval et le Ballet par M. Dangeville, représentée le 14 octobre 1735 sur le théâtre de la Comédie Française, Pannard et Laffichard font recours au procédé du « théâtre dans le théâtre »[1086] : les Comédiens Français, qui jouent eux-mêmes dans le Prologue, se préparent à représenter une comédie, intitulée *L'Amant comédien*, dans laquelle on joue un petit morceau d'une tragédie, intitulée *L'Enlèvement d'Hélène*. Il ne s'agit pas proprement de la forme traditionnelle de l'ambigu-comique forain – la pièce étant « une espèce d'ambigu », comme le dit La Folie, qui en l'auteur, dans le Prologue – ; au contraire, Pannard et Laffichard optent délibérément pour la structure – celle-ci véritablement plus classique – de la pièce encadrée, suivant le principe du groupement quasi logique, mais non

---

Acteurs faisaient entendre par leurs gestes le sens et les paroles des vaudevilles. M. Gilliers connu par tant d'ouvrages qu'il a composés avec succès, tant pour le Théâtre Italien, que pour celui des Français, et qui depuis quelques années travaillait pour celui dont je parle, en avait fait la musique », François et Claude Parfaict , *Mémoires, op. cit.*, t. II, p. 77. Nathalie Rizzoni nous en donne l'argument de la façon suivante : « La Pantomime de Pannard est calée entre un Prologue et une scène finale dialogués qui ont pour sujets le théâtre lui-même : un auteur gascon, Folignac, ne donnera sa pièce aux comédiens de l'Opéra-Comique qu'à la seule condition qu'ils l'apprennent, la répètent et la jouent le jour même. Devant le tollé général de la troupe, il s'explique en extrayant de sa poche un petit carré de papier, sur lequel – dit-il – est écrit le texte de sa comédie, et un énorme paquet de feuilles, qui en contient la musique. Chacun des acteurs devra s'exprimer par le geste, en musique. La troupe accepte de relever le défi » Nathalie Rizzoni, op. cit, p. 169.

[1084] C'est ainsi que les frères Parfaict définissent le Ballet Pantomime de *L'Amour et de La Jalousie* repris en 28 juillet 1731, et exécuté la première fois au Théâtre de l'Opéra-Comique de la Foire Saint-Laurent le 7 Juillet 1729. Voici la description : « Ballet singulier, extrêmement piquant, et vrai par sa composition, par le naïf des caractères qui y étaient excellemment rendus, et par la finesse et la légèreté de l'exécution. Cinq hommes et deux femmes dansant sur des airs d'un Musicien Ecossais, représentèrent avec une intelligence à laquelle on ne pouvait rien désirer, par leurs pas, leurs attitudes et leurs gestes, ce qui se passe dans les Musicaux d'Hollande qui sont des espèces de cabaret à bierre, à peu près comme nos Guinguettes, où les Matelots & d'autres particuliers de différentes Nations éprouvent diverses aventures de galanterie ; ce qu'on exprimait ainsi par des tableaux animés, était *L'Amour & La Jalousie*. Ces passions y étaient rendues d'une manière très-sensible par les inimitables Danseurs qui composaient ce Ballet. C'étaient *Nivelon* et la Demoiselle *Rabon* jeune, et jolie Danseuse, qui a passé depuis au Théâtre de L'Opéra, qui sous un habillement Hollandais, représentèrent l'Amant et la Maîtresse. *Roger* compositeur des Ballets de l'Opéra-Comique, et dont la seule figure était capable de faire éclater de rire le plus grand Stoïcien, y figurait le Valet de l'Hollandais. *Sallé* en Écossais, *Rinton* en Écossaise, sa Maîtresse, et *Boudet* habillé en Valet Écossais. Ces deux Nations étaient très bien caractérisées par ces excellents Pantomimes ; je n'entrerai pas dans un plus grand détail de ce Ballet figuré ; il me suffit d'ajouter, qu'il est impossible, sans le secours de la parole, de s'exprimer plus clairement et avec le moins d'équivoque » François et Claude Parfaict, *Mémoires, op. cit.*t. II, p. 53-54

[1085] Pannard et Laffichard, *Les Acteurs déplacés* ou l'Amant Comédien, Paris, chez Pierre Ribou, rue Saint Jacques, à Saint Louis, M. DCC XXXVII (1737). Il existe un manuscrit du souffleur, conservé à Bibliothèque-Musée de la Comédie Française : Code : Ms 128

[1086] On s'appuie ici sur la notion de « théâtre dans le théâtre », telle qu'elle a été formulé par Georges Forestier : « Il y a théâtre dans le théâtre à partir du moment où un au moins des acteurs de la pièce-cadre se transforme en spectateur », Georges Forestier, *Le Théâtre dans le théâtre sur la scène française du XVIIe siècle*, Genève, Droz, 1996, p. 11

séquentiel, de trois petites pièces rassemblées sous un titre général. Par ce procédé métathéâtral de mise en abyme, les auteurs donnent à voir les mécanismes et les dynamismes de la « fabrique du théâtre », dans l'intention de démonter le régime d'illusion par l'élimination de la distance entre salle et scène, entre monde de la fiction et monde du spectateur. Cependant, ce qui fait l'originalité de ce spectacle, c'est moins le fait que les auteurs essaient de « mettre à nu » le spectacle théâtral en jouant sur le caractère « spectaculaire » – c'est-à-dire le caractère intrinsèquement lié à l'acte de *voir*, ou mieux de *se voir* –, que le fait qu'ils prétendent, grâce à une critique, ou à un commentaire, le renverser, comme dans une espèce de miroir déformant. Il ne s'agit pas seulement de mettre le théâtre *devant* le spectateur, de l'exposer sur une surface transparente qui permet au spectateur de voir le mécanisme qui le règle, mais plutôt d'amener le spectateur *dans* le théâtre, par effet d'un déplacement. Le concept de déplacement est, en effet, le noyau, formel et esthétique, sur lequel la pièce fonde son unité : d'abord, il entraîne les rôles des personnages dans la fiction – les acteurs ne jouent pas dans rôles ordinaires –, ensuite il renvoie, de façon métalinguistique, au caractère d'étrangeté de la fiction même par rapport à la scène où elle est jouée – cette pièce est en « dehors » du répertoire ordinaire du Théâtre Français –, enfin, il vise, par un mécanisme de démontage de l'illusion, à placer le spectateur dans le cadre de la représentation.

La scène du prologue « *est sur le théâtre de la Comédie Française* ». Dans la liste des personnages ont trouve le Comédiens Français, qui sont désignés par leurs vrais noms, et deux personnage allégoriques :

ACTEURS du Prologue

LA VILLE DE PARIS personnifiée par Mlle DUBOCAGE
LA FOLIE, déguisée en auteur, Mlle DANGEVILLE, jeune
MADAME DANGEVILLE
MONSIEUR POISSON
MONSIEUR DE MONTMÉNY[1087]
MONSIEUR DE LA THORILLIÈRE
MONSIEUR FLEURY
MADEMOISELLE GRANDVAL
LE PETIT ARMAND.
LA PETITE DEHAND[1088].

[1087] « Louis, René, André Le Sage, dit de Montmény, (et non Montménil) était le fils d'Alain René Le Sage, l'auteur de *Gil Blas* et époux de Françoise Ricard, était né Paris le 31 juillet 1965. En dépit de la volonté paternelle, il débuta à la Comédie Française le 8 mai 1726, par le rôle de Mascarille de l'*Etourdi*, mais ne fut pas reçu quoiqu'il ait été fort applaudi. Montméry renouvela l'expérience le 18 mai 1728 par le rôle d'Hector du *Joueur* de Regnard et fut admis le 3 juin à demi-part. Bien que le nom du comédien fût profondément oublié aujourd'hui, il reste prouvé que les fils de Le Sage jouait admirablement les rôles de valets et de paysans. Il fit remettre le *Distrait* au répertoire et l'y maintint. Ce fut à la suite d'une représentation de *Turcaret* que Le Sage père, entraîné par des amis à la Comédie, se réconcilia avec son fils. Celui-ci mourut subitement et prématurément à la Villette, le 8 septembre 1743 », Lemazurier, *Galerie historique des acteurs du théâtre du français,* Paris, J. Chaumeront, 1810, t. I, p. 434-437

[1088] La liste change un peu dans le manuscrit du souffleur : ACTEURS du Prologue / LA VILLE DE PARIS personnifiée / LA FOLIE, déguisée en auteur / MADAME DANGEVILLE / MONSIEUR POISSON / MONSIEUR DE MONT-MENY / MONSIEUR DE LA THORILLIÈRE / Madame de La Motte (Supprimée. On a à sa place : MONSIEUR FIERVILLE) / MONSIEUR FLEURY / MADEMOISELLE GRANDVAL / LE PETIT / LA PETITE / LAQUAIS.

À la scène I, en employant le procédé canonique de justification préventive dans le style des nombreux prologues allégoriques, les auteurs essaient de modérer la hardiesse de leur projet : c'est La Ville de Paris qui demande aux Comédiens Français de trouver des remèdes capables de ramener les habitants chez elle, et en même temps le public chez eux :

LA VILLE

Vous me voyez à la veille d'être entièrement abandonnée ; depuis le départ des Officiers[1089], le beau sexe n'a trouvé d'amusement que chez les gens de robe[1090] et les abbés ; les vacances vont nous enlever les uns et les autres, si vous ne trouvez moyen de les retenir.

MONSIEUR DE MONTMENY

Que faut-il faire pour cela ?

LA VILLE

De l'excellent, ou du bizarre.

MONSIEUR DE MONTMENY

L'alternative est embarrassante : le premier est au-dessus de nos forces, le second est fort équivoque.

LA VILLE

N'importe, il faut quelquefois risquer.

Les auteurs dévoilent déjà les intentions de la pièce : le risque sous-tend toujours un inconvenant, l'éventualité d'un danger, auquel, pourtant – et c'est ça le plus étonnant – il faut ouvrir la porte. Pour avoir du bizarre, il faudra donc « quelque cerveau de travers[1091], quelque Auteur Calotin », dit M. Montmeny. Et voilà, tout d'un coup, la Folie arrive et « *mettant la main sur l'épaule de M. de Montmeny* », s'adressant à La Ville, dit :

LA FOLIE

Ah ! Ah ! Madame, vous dans ces lieux ! Je suis charmée de vous y rencontrer ; je vois que nous sommes inséparables.

On voit ici un écho de la « comédie héroïque » que l'Abbé Pellegrin donna au Théâtre Français le 1er septembre 1723 et intitulée *Le Divorce de l'amour et de la raison ou le Vieux monde*. À la scène II du Prologue, c'était la Raison qui embarrassé de voir La Folie dans les lieux d'où elle avait été bannie, dit :

LA RAISON

[1089] L'absence des officiers est justifiée par la guerre de succession de Pologne (1733-1738) qui entraîne les armées françaises en Allemagne et en Italie du Nord. À propos de l'influence du public « riche », aristocratique, sur le rythme des saisons théâtrales, Henri Lagrave remarque : « Pendant la saison chaude, les femmes de la haute société quittent Paris, et les officiers, en temps de guerre, font campagne. En automne, saisons de vacances, Paris est un « désert » : les Italiens et les meilleurs Comédiens Français sont mandés à Fontainebleau où se tient la cour ; c'est « l'absence » la plus sensible aux Parisiens. Les mouvements divers de la catégorie la plus fortunée du public ont des effets puissants sur la vie des théâtres, et particulièrement sur leur méthodes de programmation », Henri Lagrave, op. cit. p. 220-221.

[1090] *Gens de robe* pour *Noblesse de robe*. Noblesse acquise par l'exercice présent ou passé de certaines charges, par opposition à *noblesse d'épée.* « *Robe,* se prend aussi pour La profession des gens de Judicature. *Les gens de robe* ». Dictionnaire de L'Académie française, 1st Edition (1694)

[1091] Il signifie figurément, Bizarrerie, caprice, irrégularité d'esprit & d'humeur. *Il a du travers dans l'esprit. Un homme plein de travers. Il a bien des travers dans l'humeur.*

Quel nom ! Tout est perdu. La Folie en ces lieux !
Que vient-elle y chercher ? Je tremble[1092].

L'effet de choc, et de surprise, est le même, mais il est complètement renversé : les auteurs laissent supposer que la Folie a pris désormais sa demeure permanente au Théâtre Français alors que La Ville – métaphoriquement le public – le déserte régulièrement. Pour seconder la requête de la Ville, et pour ramener le public au Théâtre, La Folie se déguise en auteur : il y aura du « plaisant » et du « singulier ». On retrouve donc cette qualité d'étrangeté, d'extravagance, susceptible de « tenir lieu de mérite », sur laquelle Dumas d'Aigueberre avait lui-même insisté[1093]. Mais en quoi consiste-t-elle, plus précisément, cette singularité ?

À la scène IV tous les comédiens sont sur la scène : ils s'apprêtent à écouter le projet du nouveau auteur. C'est l'occasion pour Pannard et Laffichard d'ôter le masque et présenter les acteurs français – leurs habitudes, leurs attitudes, la vie derrière les coulisses – tels qu'ils agissent dans la vie. C'est l'occasion, encore, par le truchement de la Folie, de prendre ces habitudes et de les bouleverser : la folie allait imposer ses choix arbitraires. « L'auteur est maître », dit la Folie, ce qui fait d'autant plus de bruit que ces mots sont prononcés à la Comédie Française[1094]. Donc, ce ne sont pas seulement les habitudes des comédiens qui sont bouleversés, ce sont plutôt celles de toute la Maison. L'auteur tyrannise – « je suis un Auteur au-dessus des règles », dit la Folie, et elle va donner ses siennes –, les comédiens doivent y soumettre.

MONSIEUR DE LA THORILLIÈRE
Commencez, Monsieur, nous sommes prêts à vous entendre.

MADEMOISELLE GRANDVAL
Je suis vive, prompte, ne me faites point attendre.

MONSIEUR FIERVILLE
Hâtez-vous, nous avons répétition.

[1092] Les emprunts directs à la pièce de l'Abbé Pellegrin ne s'arrêtent pas ici. Plus loin, à scène III, La Ville examinant attentivement la Folie pour voir si dans ses traits elle pouvait reconnaître « quelques-uns de [s]es auteurs », dit : « J'ai beau vous examiner, vous ressemblez à tous en général, sans en désigner aucun en particulier ; votre personne est toute nouvelle à mes yeux ». Dans le Divorce, c'est la Folie qui fit à la Raison : « Je suis étrangère à tes yeux », (scène II, Prologue).

[1093] On rappelle que, à la scène II du prologue des *Trois Spectacles*, Le Vicomte, dit à propos de l'auteur de la tragédie en un acte : « Sa singularité peut lui tenir lieu de mérite ».

[1094] On rappelle qu'à cette époque-là le droit d'auteur n'existe pas. Au contraire, à la Comédie Francaise, par exemple, ce sont les acteurs qui achètent la pièce, payant à l'auteur une partie de la recette, modulée par la suite en fonction de l'importance de la pièce: l'auteur touchait un neuvième pour une tragédie ou une comédie en cinq actes, un dix-huitième pour une comédie en trois, deux ou un actes, mais il ne percevait cette somme que pendant la première série de représentations; si la pièce était reprise, il ne touchait plus rien. Dans son *Histoire de la Comédie Française*, André Blanc écrit : « L'auteur avait donc intérêt à ce que sa pièce fût jouée d'affilée le plus longtemps possible, et les comédiens au contraire avaient toute intérêt à ce que cette série fût brève, quitte à reprendre la tragédie ou la comédie, gratuitement, par la suite », in André Blanc, *Histoire de la Comédie Française*, *De Molière à Talma,* Perrin, 2007, p. 105. Dans son étude économique sur la Comédie Française, Claude Alasseur conclue : « Toute la comptabilité de la Comédie Française est orientée vers ce but final : donner le maximum de revenus aux acteurs », Claude Alasseur, *La Comédie-Française au XVIIIe siècle,* Paris et La Haye, Mouton, 1967, p. 111.

MONSIEUR POISSON

Lisez distinctement.

MONSIEUR FLEURY

Je l'en défie, si nous parlons toujours.

LE PETIT GARÇON

Quelle lenteur ! Cela devrait être lu.

LA FOLIE

Point de lecture : je suis un Auteur au-dessus des règles, je prétends que ma pièce soit reçue sans examen.

Voilà le bouleversement : il n'y aura pas de lecture[1095]. L'Assemblée s'oppose vivement, mais l'auteur la tient désormais en otage – plus loin la Folie, en se levant, menace de se retirer : « Vos refus obstinés vous rendent indignes de mes bontés. Adieu » –, et encore :

LA FOLIE

Je n'écoute point vos discours ; conformez-vous, s'il vous plaît, à mes intentions, sinon point de pièce. J'ai fait l'ouvrage sans réflexion, je veux qu'il soit reçu sans lecture, et joué sans répétitions.

Voilà la deuxième condition : la pièce doit être jouée sans répétitions. Autre fracas bruyant : les comédiens se soulèvent à grande voix contre l'absurdité de cette proposition. Les auteurs insistent sur les « paroles de réfractaires »[1096] ; la question du refus devient l'enjeu principal de la pièce. Il s'agit pour les auteurs moins d'exhiber l'irrégularité de cette pièce que de faire ressortir le fait que les comédiens l'acceptent en dépit de cela, comme souligné par la réplique de M. de la Thorillière : « Si la pièce ne nous convient pas, nous serons les maîtres de la refuser », dit-il. Mais la pièce sera finalement jouée, ce qui suppose qu'elle est donc appropriée, en parfaite conformité avec les *goûts* des comédiens, ou mieux, comme le laissent entendre les auteurs, avec leurs *intérêts* :

LA FOLIE

Je suis charmée de vous voir plus dociles, et que votre intérêt vous ouvre enfin les yeux.

[1095] Dans son *Histoire de la Comédie Française*, André Blanc nous informe sur les habitudes de la Maison concernant la présentation d'une pièce nouvelle. Il écrit : « L'auteur venait lire sa pièce à l'Assemblée des comédiens […] Les comédiens délibéraient alors et votaient au moyen de fèves ou de billets blancs ou noirs. Une fois la pièce reçue, elle devait être obligatoirement jouée. L'Auteur en répartissait alors les rôles à qui il voulait. Il avait également le droit de choisir la petite pièce qui accompagnerait sa tragédie ou sa grande comédie, à condition qu'elle n'eût qu'un acte. […] Si l'auteur ne voulait pas se faire connaître lors de la lecture, ce qui arrivait assez souvent, on devait le nommer après la délibération, avant l'acceptation définitive », André Blanc, *Histoire de la Comédie Française*, *De Molière à Talma,* Perrin, 2007, p. 105

[1096] On emprunte cette expression à Nathalie Rizzoni : « *Les Acteurs déplacés* à la Comédie Française ou Paroles de réfractaires en 1735 », *Les Cahiers de la Comédie Française,* n° 31, Printemps 1999, p. 84-94.

La pièce dont il s'agit, est « une espèce d'ambigu » qui a pour titre *L'Amant Comédien*[1097] La Folie en auteur s'apprête à en distribuer les rôles. Les comédiens avancent leur prétentions : Monsieur Poisson veut jouer un Crispin, et Monsieur de la Thorillière « un raisonner, un père », alors que Mlle Grandval espère de recevoir le rôle d' « une amoureuse tendre, vive et badine », mais la Folie – et voilà la troisième de ces règles « hors » des règles : les rôles seront inversés – confie à Mlle Grandval le rôle de soubrette. Enième soulèvement de l'Assemblée :

> MONSIEUR FIERVILLE
> Non pas, s'il vous plaît : les soubrettes appartiennent à Mesdemoiselles Dangeville ou Dubocage : demandez à mes confrères.
>
> […]
>
> MONSIEUR FIERVILLE
> On ne doit point aller sur les droits de ses Camarades.
>
> […]
>
> MADAME DANGEVILLE
> Non, nous avons chacun notre emploi marqué ; ayez la bonté de vous y conformer.
>
> LA FOLIE
> Je vois que nous allons avoir mille difficultés ; nous les préviendrons, si vous voulez m'en croire.
>
> MADEMOISELLE GRANDVAL
> De quelle manière ?
>
> LA FOLIE
> En tirant les rôles au sort.
>
> MONSIEUR FIERVILLE
> Le projet est charmant.
>
> MADAME DANGEVILLE
> Je l'adopterais en faveur de la nouveauté.

La « nouveauté » est bien accueillie. Le tirage au sorte compose ainsi la distribution : Mlle Dangeville, à cette époque âgée de cinquante-sept, sera Lucile, la jeune « l'amoureuse », M. Poisson, qui dans la Troupe excellait dans le rôle de Crispin et des « caractères outrés et plaisants », jouera Dorante, l'amoureux et en même temps le rôle tragique de Ménélas ; M. de la Thorillière, jouera un Marquis, Mlle Grandval, actrice des premiers rôles, jouera Lisette, la soubrette. M. Montméry, jouera Léda, mère d'Hélène, et M. Fleury, qui tenait

[1097] Il s'agit, comme l'écrit Nathalie Rizzoni, d'une « comédie amoureuse dans le style italien : quiproquos, dialecte paysan (assuré par le jardinier Lucas) et mariage à la clef », in Nathalie Rizzoni, *Charles-François Pannard*, op. cit., p. 269

toujours les premiers rôles, sera Doris, confidente de Léda dans la tragédie de *L'Enlèvement d'Helene* ; M. Fierville, qui jouait indistinctement dans les rôles de Roi et de paysan, sera L'élu, père de Dorante ; enfin, le petit garçon jouera le rôle Monsieur Mondor, père de Lucile, et la petite fille celui de la mère, Madame Mondor. La Folie se charge elle-même du rôle du jardinier, Lucas. C'est donc un vrai « séisme » dans le Théâtre Français, qui permet à la fois, comme l'écrit N. Rizzoni, « une satire piquante de l'institution et une démonstration convaincante de toutes les possibilités de l'art du comédien »[1098]. Le déplacement des rôles, non seulement favorise une permutation de sexe et d'âge entre les acteurs et leur personnage, qui aurait dû engendrer un effet comique puissant, mais il bouleverse essentiellement la hiérarchie au sein de la Troupe. Voilà donc en quoi consiste la véritable singularité[1099] de cette pièce :

> MONSIEUR DE MONT-MENY
>
> Ho ça, Monsieur l'auteur, vous imaginez-vous qu'on puisse représenter votre comédie, comme les rôles en sont distribués ?
>
> LA FOLIE
>
> Pourquoi non ? Le public veut du nouveau ; peut-être en trouvera-t-il dans le déplacement des Acteurs.

Tous les refus et les objections disparaissent lorsque la Folie, en ôtant son déguisement, montre sa marotte. Les Comédiens acclament alors « la souveraine du genre humain », sous son parrainage, ils sont sûrs de réussir :

> LA FOLIE
>
> Rassurez-vous : je prends tout sur mon compte. Le public m'a toujours favorisé ; vous vous ressentirez tous des bontés qu'il a pour un Auteur comme moi. […] Éprouvez la vertu de la marotte ; une simple lecture de votre rôle vous suffira pour le savoir. Allez.

Cet auteur au-dessus des règles, s'était mis aussi au-dessus de l'institution par excellence : si la pièce aura quelques mérites c'est parce que le public en reconnaît l'origine dans la plume des auteurs de la Foire. Par un coup de sa marotte, la Folie inspire aux Comédiens Français le talent d'une mémoire prodigieuse. La pièce, ainsi encadrée dans le Prologue, peut commencer. Dans *L'Amant Comédien*[1100], Pannard et Laffichard mènent jusqu'au bout leur

---

[1098] Nathalie Rizzoni, « Du "je" au jeu de l'acteur au XVIIIe siècle ou L'art du comédien par lui-même », in *L'Annuaire théâtral* : revue québécoise d'études théâtrales, n° 42, 2007, p. 93.

[1099] Du même avis, Clément et Laporte écrivent : « Ce qui fit tout le Comique de cette Pièce, c'est le déplacement même des Acteurs qui y jouèrent. Ils étaient tous caractères, d'âge, de figure ou de sexe, opposés à leurs rôles. Ceux de père et de mère étaient joués par deux enfants de huit ans ; celui d'Amoureuse, par Madame Dangeville la tante ; l'Amant, par le Sieur Poisson ; le Paysan, par le Sieur Dangeville, etc. Dans une petite Tragédie intitulée *Ménélas*, et qui était amenée dans la Pièce, pour remplir le titre d'*Amant Comédien*, le rôle de Ménélas fut déclamé par Poisson ; celui de Doris, confidente d'Hélène, par Fleuri ; et celui de Léda, mère d'Hélène, par Mont-Mèny. Le divertissement même de la Comédie se sentit du déplacement[1099], un pas de deux ayant été dansé très-gravement sur l'air d'une Sarabande, par un Arlequin et un Polichinelle, tandis qu'un Italien et un Espagnol dansent des rigaudons et des gigues », in *Anecdotes dramatiques*, t. I, p. 15.

[1100] « Lucas, Jardinier de M. et Madame Mondor, et Lisette, Suivante de Lucile, concertent ensemble les moyens de servir Dorante, Amant de Lucile, auprès de sa Maîtresse. M. et Madame Mondor se disputent le droit de donner un mari à Lucile. Lisette, pour éconduire un Marquis que l'on propose à sa Maîtresse, imagine de passer pour Lucile, et Lucile à son tour, de prendre la place de Lisette. On agit de même avec un M. Élu, autre Amant de

intentions : le jeu des rôles et des travestissements se dédouble car le comique de cette pièce d'intrigue se fonde sur le choix préalable de l'inconvenance entre rôles et personnages. Sur la scène de la Comédie Française on enchâsse « *la Maison de Campagne de Monsieur et Madame Monder, proche Lyon* »[1101], lieux où se joue la comédie. Lucas le jardinier, joué par Mlle Dangeville jeune, avoue à Lisette, servante de Lucile, jouée par Mlle Grandval, et Lucas, que son maître, Dorante, est amoureux de Lisette, qui est pourtant déjà doublement promise à un Marquis, par sa mère, et à un Élu (frère du Marquis), par son père. Pour favoriser l'union des deux jeunes, Lucile et Dorante, ces deux « meneurs » de l'intrigue, décident de mettre en œuvre un plan qui servira « à conduire, chemin faisant, l'amour de Dorante à bonne fin » :

LUCAS

Pargué[1102], sur la raison. Acoutez[1103], Madmeselle Lucile n'a que seize ans[1104], alle[1105] sort du Couvent, où alle n'a pu faire d'inclination ; drès[1106] qu'alle verra Dorante, zeste[1107], alle en deviendra folle. Dorante ira et viendra ; il écrira, alle répondra ; le père et la mère s'aparcevront[1108] de queuque manigance; ils espioneront[1109] leur fille, ils la surprendront causant, (*riant, folâtrant*)* aveuc Dorante ; aussitôt de faire tapage du côté des bonnes gens, de l'autre de pleurer,

---

la fille de Mondor. On s'attend bien que cette Lisette affecte tous les ridicules pour dégoûter ces Personnages. Elle réussit à déplaire : enfin Dorante épouse Lucile, après avoir représenté devant M. et Madame Mondor *L'Enlèvement d'Hélène* petite Tragédie en cinq scènes, pour l'exécution de laquelle, il ne faut que trois Acteurs » Chamfort et Laporte, Dictionnaire Dramatique, t. I, p. 20.

[1101] Nathalie Rizzoni note que la didascalie est « exceptionnelle par sa précision » et n'est pas fréquent dans les pièces de Pannard. (p. 269)

[1102] « Jurements patois de l'ancienne comédie, pour pardieu », [Dictionnaire de l'Académie 4e édition]

[1103] « Écoutez ».

[1104] Les auteurs insistent sur le jeune âge de Lucile pour faire ressortir l'opposition du personnage au rôle joué par Madame Dangeville. À la scène III, Monsieur Mondor, père de Lucile, dit à propos du mariage de sa fille : « Oui, Madame, Lucile est en âge d'être pourvue ». Ce même procédé est employé un peu plus loin. Monsieur Mondor dit à Madame Mondor, son épouse : « Toujours de la sympathie entre nous, ma chère petite vieille ». On rappelle que les deux personnages sont joués par un petit garçon et une petite fille de « huit ans ». Une réplique de Lisette poussa au comble le ridicule au fond de cette pièce : en écoutant M. Mondor disputer avec son épouse au sujet du mariage de Lucile, l'un prônant pour l'Élu, homme riche et honorable et père de Dorante, l'autre déclarant ses faveurs pour un Marquis, homme « riche, galant, spirituel », elle répond avec impertinence :

LISETTE

Vous ne savez tous deux ce que vous faites ; c'est moi qui veut marier Mademoiselle votre fille : elle est jeune, aimable, il lui faut un époux beau, bien fait, alerte, raisonnable ; en un mot, un homme qui lui plaise. Je veux qu'elle soit sage et contente dans son ménage ; pourrait-elle l'être avec un vieux petit-maître, ou avec un Élu suranné[1104], qui ne serait auprès d'elle que ce qu'il fait à l'Audience.

On ne connaît pas la date de naissance de Pierre Fierville, qui jouait dans le rôle de l'Élu, on sait qu'il est mort en 1777 et qu'il fait son début à la Comédie Française en 1733 ; de même Anne-Maurice Lenoir de la Thorillière, qui jouait dans le rôle du Marquis, a débuté en 1722, alors que François-Arnault Poisson qui fait Dorante était âgé de cinquante-trois. Quel retournement si l'on considère donc que l'Élu et le Marquis sont fort plus jeunes que Dorante.

[1105] « Elle »

[1106] « Dès »

[1107] « *Interj., vieilli, fam.,* Pour exprimer la rapidité, la soudaineté d'une action ou pour rejeter un argument », [Dictionnaire de l'Académie 4e édition]

[1108] « S'apercevront »

[1109] « Espionneront »

se lamenter, se désespérer. Qu'arrivera-t-il ? La peur de faire mourir de chagrin une fille unique qu'ils aimont[1110], les fra bailler dans le pagniau[1111] : on les marira[1112], pour faire taire les jazeurs[1113], et je nous marions de compagnie ; ça est clair comme le jour.

LISETTE, *riant*

À merveille.

Les auteurs dévoilent ainsi le « cheminement traditionnel » d'une comédie d'intrigue typique, critiquant l'abus de ses conventions dramaturgiques et les tournant en ridicule : de fait, il s'agit d'un amour en peu vétuste et dépassé entre des vieux acteurs, un amour encore plus ridicule car ces charmes passent au cœur directement par les yeux – c'est là une façon de dire que les yeux peuvent se tromper ? :

DORANTE

Puisse-t-elle s'accorder avec mes désirs ! Je viens encore d'apercevoir Lucile ; qu'elle a de charmes ! Ah ! Lisette, si tu voulais, je pourrais moi-même lui déclarer que ses beaux yeux ont fait naître dans mon cœur la passion la plus vive

Et de même, à la scène V, Lucile avoue à sa confidente :

LUCILE

Ma vue s'est fixée sur le jeune homme le plus aimable ; ses yeux, en dépit de moi-même, ont enlevé mon cœur. [...] L'aimable illusion, si c'en est une ![1114]

La première rencontre entre les deux amoureux est une scène fort railleuse : Dorante, dont le cœur a été ravi au seul regard de ses grâces, implore Lucile de confirmer ses espérances par « un mot ». La réponse de Lucile est une saillie admirable :

LUCILE

Monsieur, je ne suis point faite au langage des amants ; quand même je l'entendrais, mon devoir me défend d'y répondre : cependant je vous écoute, je laisse parler Lisette, et mon cœur ...

Le renversement des rôles est marqué par un franche confession : Madame Dangeville, qui jouait Lucile, ne peut pas maîtriser le langage de l'amour, car son « devoir », c'est à-dire son rôle de confidente dans la Troupe Française ne le prévoit pas, il appartenait plutôt Madame Grandval de jouer « les grands coquettes » et celle-ci devait pourtant réserver tous ses talents pour le rôle de Lisette. Ces répliques de Lucile brisent l'illusion : Pannard et Laffichard amènent les spectateurs à apercevoir d'abord, et à reconnaître ensuite, le comédien qui se cache derrière le rôle, et le rôle qui émerge derrière le personnage. Ce renversement entraîne

---

[1110] « Aiment »

[1111] « Fera bâiller dans le pagnot ». « Pagnot, *Arg., vieilli.* Dérive de Pagnoter, verbe, arg. *Empl. intrans.* Coucher, dormir », [Dictionnaire de l'Académie 4e édition]

[1112] « Mariera »

[1113] « Jaseur, *Vieilli.* en parlant d'une pers. Qui parle abondamment, parfois pour le plaisir de parler, qui parle trop », [Dictionnaire de l'Académie 4e édition]

[1114] Elle continue : « Il ignore mon amour ; mais il m'a fait comprendre le sien par des regards si touchants, que je ne dois point douter de la violence de ses feux ».

aussi de véritables scènes de retournement comique : comme c'est le cas de la scène III, où les maîtres Monsieur et Madame Mondor, trop plus jeunes que leur servante, Lisette, n'arrivent pas à faire valoir leur autorité et à « réprimer [ses] impertinences » :

MONSIEUR MONDOR
Nous vous donnerons votre congé.

LISETTE
Vous m'en menacez ; je l'accepte : adieu.

MADAME MONDOR
Ne la renvoyons pas, elle a du bon […] car à notre âge nous avons besoin auprès de nous de quelqu'un qui connaisse notre tempérament.

MONSIEUR MONDOR
Rappelez-la.

MADAME MONDOR
Venez-çà. Nous vous gardons, mais c'est à condition que vous ne vous mêlerez plus de nos affaires.

LISETTE
Je ne resterais qu'à condition du contraire.

MONSIEUR MONDOR
Lisette, vous... Rentrons, ma poule, elle nous échaufferait la bile.

Pannard et Laffichard continuent constamment à contourner et à bafouer les règles et les convenances théâtrales. Comme l'écrit justement Nathalie Rizzoni, les auteurs ont exploité au maximum le ressort dramaturgique du renversement, déplacement qu'il ont annoncé au début du prologue ; ils ont conçu une pièce qui, par son intrigue même, « ne pouvait être représentée « que » sur le Théâtre Français : jouée sur une autre scène, elle aurait perdu tout son sens »[1115]. À la Scène IX, on est dans l'ordre des choses, Madame Grandval reprend son rôle[1116] : Lisette, *mettant son tablier*[1117] *à Lucile*, se fait passer pour elle. Après de petits ajustements à son habit – s'adressant à Lucile elle dit : « Vous voilà ma suivante. Lisette ? Un miroir ? Je suis bien mal coiffée aujourd'hui » – elle est prête pour se jouer du Marquis et de l'Élu.

Celui de Lisette n'est pas pourtant le seul déguisement. À la scène VII, Lisette, voulant cacher la véritable nature d'amant de Dorante aux parents de sa maîtresse, le présente

[1115] Nathalie Rizzoni, *Charles-François Pannard*, op. cit., p. 267

[1116] Voici un commentaire sur les talents naturels de Madame Grandval dans ses rôles ordinaires : « Les historiens du théâtre font une mention très-honorable du talent qu'elle déployait dans celui de la Marquise de la Surprise de l'Amour ; il paraît que Madame Grandval y excellait, et fit même oublier Mlle Lecouvreur qui l'avait joué d'original », in Lemazurier, *Galerie historique des acteurs du théâtre du français,* Paris, J. Chaumeront, 1810, t., II, p. 246

[1117] « Pièce de toile, de serge, de cuir, etc., que les femmes, les domestiques, les artisans, etc., mettent devant eux pour préserver leurs vêtements en travaillant » [Dictionnaire de l'Académie 4e édition]

comme un acteur venu pour jouer la fête que le sieur Marquis veut offrir à sa promesse épouse. Madame et Monsieur Mondor veulent du « tragique » :

MADAME MONDOR
Je voudrais quelque morceau tragique, j'ai du plaisir à pleurer.

MONSIEUR MONDOR
Oui : vive la Tragédie ! On y fait ronfler les vers, les Acteurs ouvrent de grands bras, ils roulent les yeux, ils crient comme des possédés ; c'est-là ma fureur.

DORANTE
Il m'est impossible, Monsieur, de vous contenter : je n'ai amené que des danseurs, des chanteurs, et des symphonistes.

LISETTE
On ne vous demande que quelques lambeaux[1118].

MADAME MONDOR
Faites comme vous l'entendrez, mais je veux du tragique.

MONSIEUR MONDOR
J'en veux aussi.

Voilà alors annoncée la pièce dans la pièce :

LISETTE
Donnez-nous l'*Enlèvement d'Hélène*; c'est une petite tragédie en cinq scènes, il ne faut que trois acteurs pour la représenter ; d'ailleurs on vous passera bien des choses en faveur de l'Impromptu.

Poisson qui a joué Poisson dans le prologue, et joue Dorante dans la comédie, s'apprête à jouer, à l'impromptu, Ménélas dans une « tragédie en cinq scènes » ; mais n'ayant point d'« habit convenable », il emprunte à Monsieur Mondor l'habit que celui-ci avait employé, à l'âge de quinze ans, pour jouer dans le rôle de *Samson* dans une tragédie qu'il avait représentée à son collège. Quant aux autres acteurs de la comédie, ils deviennent les spectateur de la tragédie : ils prennent place et se préparent à goûter ce « lambeau » tragique. Ce spectacle tragique, enchâssé, est, pour employer une expression de G. Forestier, « en liaison avec l'intrigue », mais « détaché de l'action principale », du fait qu'il ne participe pas à sa progression. En effet, le caractère quasi artificiel de la pièce enchâssée sert les auteurs pour redoubler l'effet de rupture de l'illusion et proposer un échantillon de critique du jeu outré des acteurs tragiques – Poisson-Dorante-Ménélas apparaît à la première scène « les genoux tremblotants / les yeux baignés de larmes / La main fur le visage / et le cœur plein d'alarmes » –, et, en même temps, quelques conventions de l'écriture tragique :

MÉNÉLAS, *seul*
J'aurais mieux fait, je crois, de prendre cette peine
Mais il est à propos qu'en héros de la scène,

[1118] Il signifie au figuré Partie détachée, fragment, débris.

Dans un court monologue exhalant mon dépit.
J'attende dans ce lieu qu'on me fasse un récit.
Ainsi pour quelque temps parlons nous à nous-même.

Ce nouvel « embryon dramatique », est un concentré parodique de tout l'arsenal de l'univers tragique. Les auteurs dénoncent les abus des effets pathétiques – Léda, en proie au désespoir, à cause du « triste événement » dont Hélène, sa fille, a été la victime, (elle a été cruellement enlevée par Pâris), laisse juger la mesure de sa douleur par la lourdeur de son « mouchoir tout trempé de [s]es larmes » –, et ils se moquent de la rengaine descriptive des récits[1119]. Ils démasquent enfin les ficelles de la puissante fabrique des larmes qu'est devenue la tragédie : lorsque Léda s'apprête à faire son long récit, Ménélas dit :

MÉNÉLAS
Attendez un peu que je m'ajuste,
Car il faut que je sois dans l'attitude auguste
D'un monarque attentif. M'y voilà, Commencez.

[1119] Léda fait le récit « burlesque » du « triste événement » de l'Enlèvement de l'Hélène (scène XVIII de la comédie – scène IV de la tragédie). Le rédacteur du *Mercure* écrit : « Léda arrive toute en pleurs. Comme c'est le sieur de Montmény qui joue ce dernier rôle, on se saurait douter qu'il n'ait fait beaucoup de plaisir », Mercure de France, novembre 1735, p. 2468. Voici le long récit :

Le Soleil conduisait ses chevaux harassés
Dans le sein de Thétis. La nuit avec ses voiles
Descendait dans un char environné d'étoiles,
Quand votre épouse et moi, conduites par l'espoir
D'assister à des jeux qu'on nous pressait de voir,
Nous allâmes au port. Quelle image riante !
Quel spectacle flatteur (nous ravit, nous enchante !)
Pâris d'un air galant vient au-devant de nous :
Belle Reine, dit-il, cette fête est pour vous.
Venez sur mes vaisseaux ; l'Amour et la Victoire
D'un triomphe éclatant vous promettent la gloire.
Sans craintes, sans soupçons ; nous y portons nos pas,
Ma fille la première y monte ; mais hélas !
Lorsque je veux la suivre, une main criminelle
M'arrête brusquement et me sépare d'elle.
Hélène toute en pleurs dans les bras de Pâris
S'agite, se débat, remplit l'air de ses cris.

MÉNÉLAS
Qu'entends-je ? Juste ciel ! Continuez, Madame.

LÉDA
Une seconde fois pour sauver votre femme,
Je cherche à la rejoindre. Inutiles efforts !
Un barbare Troyen me prenant par le corps,
Me rejette à vingt pas. De ma simarre[1119] bleue
L'insolent sans respect a déchiré la queue.
Ma fille cependant veut fuir, on la saisit ;
Elle crie, on est sourd ; elle pleure, on en rit.
Sa force l'abandonne, elle tombe abattue,
Son ravisseur l'enlève, et je la perds de vue.
Enfin pour le départ le signal est donné.
Déjà loin de la rive, aux vents abandonné
Le Vaisseau fend les flots, et le Prince de Troie
À la honte des Dieux y transporte la proie.

Ils s'en prennent, encore, à l'outrance aux caractères. Ménélas n'a plus rien du roi homérique : d'abord, il feint la mollesse d'un héros galant, ensuite il est accablé par la jalousie. Il craint que Pâris, le beau prince troyen, ne soit trop aimé de sa femme, Hélène, une crainte qui est fondée, selon lui, sur un « signe » irréfutable qu'il a reçu lors d'une rencontre fatale avec un cerf, dont voici le récit tragicomique :

Ce matin, dans la forêt prochaine,
Je tenais en rêvant, une route incertaine,
Lorsqu'un cerf en fureur venant, fondre sur moi
Pour la première fois m'a fait sentir l'effroi.
J'ai frémi. Mais bientôt, rappelant mon courage;
J'ai saisi par le front cet animal sauvage.
Je frappe ; il se débat ; longtemps entre nous deux
La victoire balance, et le sort est douteux.
Il m'attaque trois fois, trois fois je le repousse.
Le sang coule à longs flots sur l'herbe et sur la mousse.
Enfin par mes efforts, prêt d'être culbuté,
Le Cerf a pris la fuite, et son bois m'est resté[1120]

Enfin, il est en proie à la fureur : il accuse Léda d'avoir conspiré en la faveur de Pâris, mais le « noir soupçon » devient d'emblée « un ridicule ombrage » :

LÉDA
Ma fille fut toujours et vertueuse et sage.

MÉNÉLAS
Comme vous, n'est-ce pas ?

LÉDA
Par vos soupçons jaloux
Vous m'accusez à tort.

MÉNÉLAS
Eh ! Léda, taisez-vous.
On sait que Jupiter sous la forme d'un cygne...

Ménélas ne peut pas supporter la honte : il ne lui reste qu'à se venger, mais, plus sagement, il décide de se tuer :

MÉNÉLAS, seul
Que faire dans le trouble où je sens mes esprits
La vengeance à la main poursuivrai-je Pâris ?
Faut-il couvrir les mers d'une flotte nombreuse
Intéresser vingt Rois dans une guerre affreuse ?
Irai-je avec Ajax, Ulysse, Agamemnon,

[1120] Le rédacteur du Mercure observe que Monsieur Poisson, qui jouait dans le personnage de Ménélas, fut « très applaudi » après ce récit, Mercure de France, novembre 1735, p. 2468.

Mettre Pergame en feu, tout ravager ? Non, non.
Ma honte par l'éclat deviendrait éternelle.
Faisons voir que notre âme est généreuse et belle
Pour ne survivre pas à notre déshonneur,
Tuons-nous, C'est bien dit. Allons, ferme, mon cœur,
Il faut que ton secours à cet effort m'exhorte ;
De son fourreau poudreux que cette lame sorte
Frappons. Mais à propos, je fuis un imprudent.
Dans cet instant je n'ai gardes ni confident
Pour retenir mon bras, et saisir mon épée,
Ma trame tout de bon pourrait être coupée.

Sur cette dernière réplique de Ménélas, le Marquis et L'Élu se précipitent sur la double scène, et interrompent la fiction tragique : si Ménélas, qui finalement n'arrive pas à se tuer, est sauvé par l'intervention des deux gentilshommes, il ne vaut pas de même pour Dorante qui, enfin démasqué comme l'amant de Lucile, est accusé d'avoir comploté aux désavantages de ses rivaux. Au dénouement avorté de la tragédie se superpose donc celui accompli de la comédie. Une scène de reconnaissance vient débrouiller l'intrigue : l'Élu ayant reconnu Dorante comme son fils, et le Marquis l'ayant reconnu comme son neveu, ils renoncent à la jeune Lucile, qui peut finalement épouser son amant. On peut alors jouer la fête qui a été promise. Le divertissement s'ouvre par le couplet suivant :

De jouer le rôle d'autrui.
La soubrette fait la maîtresse,
La bourgeoise fait la Duchesse ;
Le Commis Tranche du Marquis :
On voit prendre à la vieillesse
Le ton badin de la jeunesse.
En tous lieux c'est la mode aujourd'hui
De jouer le rôle d'autrui

Le divertissement continue par un ballet « où règne aussi des caractères travestis »[1121] et une disconvenance entre la musique et le style de la danse: un Pantalon et un Arlequin font un pas de deux, avec un ton et un air grave, sur une sarabande. Les témoignages de l'époque nous informent que la pièce fut bien accueillie par le public[1122], bien qu'elle fût jouée seulement sept fois à la Comédie Française. À propos de la pièce, Nathalie Rizzoni écrit :

> Cette pièce raconte l'évolution sensible qui s'est produite en cette première moitié du dix-huitième siècle dans le répertoire du Théâtre Français, dans la mentalité des Comédiens Français également, qui ont dû intégrer les acquis de la Foire pour satisfaire l'attente du public. Le fait que cette comédie, particulièrement irrévérencieuse à l'égard des habitudes de la « Maison », ait pu voir le jour sur cette scène officielle, est l'indice d'un changement qui n'était peut-être pas uniquement opportuniste[1123]

[1121] Note du *Mercure de France*, novembre 1735, p. 2469.
[1122] « Cette pièce fit beaucoup de plaisir, par la singularité de l'idée et par le piquant de l'exécution ; elle n'eut cependant que 7 représentation », Antoine de Léris, *Dictionnaire portatif*, op. cit., p. 6
[1123] Nathalie Rizzoni, *Charles-François Pannard*, op. cit., p. 270

S'il est possible de mettre en perspective la pièce de Pannard et Laffichard par rapport à la production de Legrand, ou à l'expérience plus récente de Dumas d'Aigueberre – pour le choix du sujet, pour l'application des formes mixtes de théâtralité, et, enfin, pour le caractère d'étrangeté –, c'est seulement pour en faire émerger la distance, comme un point de fuite qui s'éloigne à tel point qu'il se confond avec le plan. Le personnage de la Folie, qui est à sa dernière apparition sur la scène Française, dans *Les Acteurs Déplacés* ne conserve rien de l'énergie vivante, de la gaité et de l'esprit folâtre de la Folie de *L'Impromptu* de Legrand ; au contraire, on pourrait bien lui appliquer, pour recourir à une catégorie allégorique issue de l'étude d'Isabelle Martin, le statut de véritable « artefact », c'est-à-dire d'une construction artificielle propice « à une autoreprésentation spéculaire »[1124] – et l'on oserait dire « oculaire » au sens littéral – qui vise à dévoiler l' « envers du décor ». Quant à Pannard et Laffichard, ils ne dédaignent pas d'admettre que, s'il y a de la nouveauté dans leur projet, elle sera à chercher moins dans la structure dramaturgique de la pièce, et donc dans son sujet ou dans sa forme, ou, en un mot, dans le texte, que dans son représentation théâtrale. C'est seulement par la « mise en scène », fondée sur le principe du déplacement des rôles, que se déploie l'effet comique, et, d'une certaine façon, polémique, de la pièce, qui n'est à la simple lecture qu'une pièce plus que régulière. Voulant cacher la véritable nature de Dorante, Lisette le présente ainsi

> LISETTE
>
> (*Bas à Monsieur et Madame Mondor*) Faites lui des politesses ; c'est un homme d'importance. (*Haut*) Monsieur est Philosophe, poète, musicien, robin, officier, médecin, petit Maître ; il est tour à tour poli, grossier, galant, brutal, spirituel, sot, amusant, ennuyeux, doux, grondeur, généreux, ingrat, magnifique, avare, vertueux, débauché, écolier, précepteur, père, fils, maître, valet, etc.
>
> MONSIEUR MONDOR
>
> Quel diable d'homme est-ce donc là ?
>
> LISETTE
>
> Un Comédien.

C'est un éloge hyperbolique, certes, mais qui flatte quand même l'orgueil des acteurs. L'importance croissante des aspects « visuels » de la pratique du théâtre déplace l'intérêt des auteurs vers d'autres questions. L'acteur, avec sa capacité de métamorphose, son rôle dans le dispositif de la représentation, qui implique une réflexion sur le principe de l'illusion, devient l'atout central des nouvelles querelles autour de l'art du théâtre. Par cet acte d'autoréflexion, par ce renversement de la vision qui déplace, Pannard et Laffichard brisent les frontières entre salle et scène, en construisant une véritable machine optique où les yeux se croisent et les positions se brouillent tant qu'on ne saurait plus reconnaître celui qui montre, celui qui est montré et celui qui regarde.

[1124] Isabelle Martin, « Monsieur l'Opéra-Comique, Madame la Foire et autres personnages, ou pourquoi s'auto-représenter sur la scène de l'opéra-comique ? », in *L'invention des genres lyriques français et leur redécouverte au XIXe siècle,* coordination de Agnès Terrier et Alexandre Dratwicki, Symétrie, 2010, p. 157.

Dans *Le Retour de l'Opéra Comique*, « pièce en un acte servant de Prologue, jouée sans succès »[1125], que Carolet fit jouer à l'ouverture de la Foire Saint-Germain, le 27 février 1734, on voit la dernière apparition de l'allégorie de la Comédie Française sur le théâtre de la Foire, apparition fugace et sans ressort. Il était désormais impossible de s'arracher à certains archétypes, le retour de la Comédie Française est aussi un retour de situations connues, abusées : l'énergie et la vigueur polémique cèdent à l'emphase. Reléguée à l'espace d'une scène (VI), la lutte est réduite à un dialogue entre sourds : il n'y a plus aucun affrontement, aucun conflit, aucune opposition de rôles, ce sont deux monologuers sur le point de défaillir :

LA COMÉDIE FRANÇAISE, *chante en entrant*

Dépit mortel, transport jaloux,
Je m'abandonne à vous

L'OPÉRA COMIQUE

Qu'entend-je ? Ah c'est la Comédie Française ! La cousine ne paraît pas contente de me voir de retour au Faubourg Saint-Germain.

LA COMÉDIE FRANÇAISE, *déclame*

Que vois-je ? Il fait encore le plaisir de ces lieux !
Plus brillant que jamais il se montre à mes yeux :
Non je n'eus jamais tant de besoin de confidente,
Je vais m'évanouir, son aspect m'épouvante,
Cet odieux rival irrite mes esprits ;
Faut-il voir triompher l'objet de mon mépris ?
Soutiens-moi, je me meurs, délasse-moi, ma chère,
J'ai peine à respirer, et chagrin m'est contraire ;
Allons à frais communs, perdons cet ennemi ;
Mais gardons-nous surtout de la perdre à demi.

L'OPÉRA COMIQUE

Air (32) : *Du Badinage*
Calmez votre courroux,
Et changez de langage,
Nous pouvons entre nous
User du voisinage ;
Avec vous je partage
Mes actrices chez-vous ;
Chez nous
J'ai vu le badinage…age
J'ai vu le badinage.

LA COMÉDIE FRANÇAISE

C'en est fait, vengeons-nous, il insulte à ma gloire ;
Moi, j'aurais jamais eu commerce avec la Foire.
Le public nous a vu donner plus d'une fois
Au Théâtre Forain d'inexorable lois ;
Faisons tomber ces murs où règne la licence,

[1125] Denis Carolet, *Le Retour de l'Opéra Comique,* in Le Sage et d'Orneval*, Le Théâtre de la foire, ou l'opéra comique.* Tome IX, 2e partie.

Du Comique Opéra confondons l'arrogance ;
Qu'en vain sur ses traites il fonde son appui,
Forçons-le, s'il se peut, à se taire aujourd'hui
Traître, tu périras, ta ruine est jurée,
Tu sentiras les coups d'une rivale outrée ;
Je jure par le Styx, noble serment des Dieux
D'ensevelir ta gloire et ton nom dans ces lieux.

L'OPÉRA COMIQUE

Air : *Que Dieu bénisse la besogne*
Votre courroux est impuissant ;
À mon empire renaissant
Un plus fort que vous s'intéresse ;
Je ne vous crains point, ma Princesse

LA COMÉDIE FRANÇAISE

Ah ! C'est trop en souffrir de ce vil adversaire,
Qu'il sente les effets de ma juste colère
Foire, l'unique objet de mon ressentiment[1126] !
Foire à qui l'Opéra fait un sort si charmant !
Foire, qui, malgré moi, te trouves ma voisine ;
Foire, enfin, que je hais, et qui fais ma ruine,
Puissent tous tes rivaux contre toi conjurés,
Saper tes fondements encore mal assurés ;
Et si ce n'est assez de leurs trames secrètes,
Que mille plats Auteurs t'apportent leurs sornettes ;
Que chez toi la discorde allume son flambeau,
Que ce trône éclatant te serve de tombeau ;
Que cent coups de sifflets effrayent ton audace ;
Que ton cher Opéra te mette à la besace[1127] ;
Que tes Acteurs jaloux se disputent entre eux,
Que jamais le bon goût ne préside à tes yeux.
Puissé-je de mes yeux voir tomber ce Théâtre,
Dont Paris follement se déclare idolâtre,
Voir le dernier Forain à son dernier soupir,
Moi-même en être cause et mourir de plaisir.

Elle sort

L'OPÉRA COMIQUE

Air : *Marie Salisson est en colère*
Ma foi la cousine est en colère,
Oh, oh, tourelouribeau,
Elle a beau dire et beau faire,
Oh, oh, tourelouribeau,

[1126] [Note de l'Auteur]: « Vers parodiés de la Tragédie des Horaces ». L'allégorie de la Comédie Française parodie Médée dans *Thésée* de Lully et Quinault, puis l'explosion de haine de Camille dans *Horace* de Corneille. « Foire » est substitué à « Rome » dans la tirade de Camille. (*Horace*, Corneille, IV, 5)

[1127] « Être dans la misère. On dit figurément, qu'*Un homme est à la besace,* qu'*Il est réduit à la besace,* pour dire, qu'Il est ruiné », [Dictionnaire de l'Académie, 4e édition]

Je me ris de la commère ;
Oh, oh, tourelouribeau,

« Le dernier Forain à son dernier soupir » : on ne peut mieux espérer de trouver des meilleurs portraits de Carolet[1128]. Le 1er avril 1734, les forains donnent une reprise – cas fort singulier dans la programmation des spectacles à la Foire – des *Funérailles de la Foire*, pièce de Le Sage et d'Orneval écrite en 1718 et jouée pour la première fois à la Foire 1721, avec des changements faits par Pittenec, « troisième fils de Le Sage ». La pièce fut travestie sous un nouveau titre, *Le Testament de la Foire*[1129] : le cortège funèbre et le cérémonial d'honneur dont les auteurs précédents s'étaient servi pour exciter l'empathie du public, mobiliser sa participation et enfin gagner son consentement, cède la place à la lecture du des dernières volontés disposées par la Foire pour le temps qui suivra sa mort. Ce dernier message de la Foire n'est plus adressé au public présent, mais destiné à être transmis à la postérité. Aucun *Réveil* n'est annoncé cette fois.

En 1734 la lutte des théâtres semble reculer. L'agressivité s'affaiblit, les auteurs mitigent le ton caustique, violent , ils émoussent les propos acérés qu'ils avaient répandus naguère partout, l'esprit militant donne le pas à l'esprit critique. La lutte s'intériorise, se clôt sur elle même, devient l'affaire du « métier » et c'est ainsi que lentement, elle s'épuise :

> Le public s'était beaucoup amusé des démêlés entre les diverses troupes, et leur "représentation" sur le théâtre. Mais bientôt, il s'en fatigue, et, au fur et à mesure que la lutte perd de son intensité et de son pittoresque pour dégénérer en "guerre froide" ou en concurrence routinière, les pièces polémiques perdent aussi à la fois leur intérêt et leur raison d'être. Après l'année 1734, c'est un genre qui disparaît presque complètement[1130].

La lutte s'était déplacée ailleurs, au niveau des choix esthétiques, des pratiques et des formes théâtrales : après l'âge de la promiscuité et de l'hybridation, on revient, à maintes reprises, à réaffirmer le principe de la différentiation des genres. Chaque théâtre prône pour s'assurer la primauté dans un genre spécifique : en 1734, comme l'écrit Jeanne-Marie Hostiou, à la Comédie Française « l'heure n'est plus ni à la satire, ni à la parodie, ni au règne hybride et

---

[1128] Voici le jugement sévère que le frères Parfaict donnent sur l'auteur à l'occasion de la représentation de *Les Audiences de Thalie*, pièce que Carolet fit représenter quelques mois après le *Retour* : « Ce petit Acte – dit Mr *Carolet* dans un Avertissement – est moins une Pièce, qu'une description fidèle de l'état où se trouvait alors le Théâtre de l'Opéra Comique. L'entrepreneur conseillé par des Associés, auxquels la tête ne tournait pas moins qu'à lui, se livrait, comme eux, à l'ignorance, et à la prévention. Les bons Acteurs murmuraient hautement de se voir forcés de représenter sans cesse de mauvaises Pièces, & de contribuer, avec des Acteurs aussi pitoyables que neufs, à écarter le public d'un spectacle, qui sut toujours, sous d'autres chefs et sous d'autres Acteurs, charmer son attente, et ses plus chers loisirs. *Cet amas d'invectives fait à la hâte, semble ne mériter aucune réflexion, et sans vouloir analyser ici le mérite du genre de l'Opéra Comique, on remarque seulement que le Sieur Carolet qui déclame si fortement contre l'Entrepreneur, et les Auteurs de ce spectacle subalterne était lui même au nombre de ces derniers, et celui qui a fourni le plus de pièces pendant le cours de cette même Foire* », [nous soulignons] *PARFAICT-DTP*, I, 341

[1129] « Elle fut jouée le 7 avril 1734 suivie du *Miroir Véridique* et du *Testament de la Foire***.** Ces deux dernières pièces ne pouvaient passer pour nouvelles, puisque le *Miroir Véridique* n'était autre chose que la *Statue merveilleuse* réduite en un Acte, et donnée ainsi par Pittenec Comédien de Campagne, et la seconde les *Funérailles de la Foire* travesties sous ce nouveau nom, avec quelques changements » PARFAICT, MF, t. II, p. 182

[1130] Henri Lagrave, *Le Théâtre et le public*, op. cit., p. 403

débridé de la Folie »[1131] ; la Comédie Italienne est de plus en plus le théâtre des « parodies dramatiques »[1132] et plaide pour la cause du comique ; l'Opéra Comique avait trouve lui aussi son langages, son « ton » susceptible de figurer aux côtés des théâtres officiels, comme le remarque Pannard dans *La Muse Pantomime*[1133] :

Paris a souvent
De l'amusement.

[1131] Jeanne-Marie Hostiou, *Les Miroirs de Thalie*, op. cit., p. 356. On rappelle qu'en 1732 Fuzelier donna au Théâtre Française une parodie du *Ballet des Sens,* Opéra-ballet en cinq actes de Mouret, sur un livret de Pierre Charles Roy et chorégraphie de Michel Blondy, représentée le 5 juin 1732, intitulée *Le Procès des sens*. L'entreprise de Fuzelier ne pouvait que choquer pour sa hardiesse et sa nouveauté, mais le grand succès qu'il eut après du public – elle eut 24 représentations consécutives – n'a pas donné l'occasion à l'auteur de se repentir. Voici quelques commentaires. Le Marquis D'Argenson écrit : « Au reste on a bien justement blâmé les Comédiens Français de donner dans cette critique injurieuse et cette satire contre l'Opéra, ce qui doit être abandonné à l'Opéra-Comique et tout aux plus aux Italiens », [*Notices*, op. cit.] Et Voltaire : **«** Pendant ce temps-là on joue les cinq Sens à l'Opéra, à la Comédie française, à l'italienne, et à la Foire. On ne saurait trop parler de ces messieurs-là à qui vous avez plus d'obligation qu'un autre. Les miens sont plus faibles que jamais, et il ne me reste que du sentiment. Voilà, mon cher ami, toutes les nouvelles des spectacles » **[**Correspondance, Best. D503 (Juillet 1732), Voltaire à M. de Cideville, t. II, p. 203. Voltaire se réfère aussi à *La Réconciliation des Sens ou l'Instinct de la nature***,** prologue contenant une critique des pièces de Roi et de Fuzelier, qui fut jouée sur le théâtre de la Foire le 28 juillet, écrite par Fuzelier même]. Et Léris : « C'est un critique, ou si l'on veut, une Parodie de l'Opéra des *Sens*, lesquels personnifiées, font de courtes analyses des entrées de ce Ballet ; c'était une nouveauté sur un Théâtre qui n'avait encore rien donné dans ce goût : l'Auteur n'eut pas lieu de se repentir de cet essai, qui fut applaudi et joué 2 fois » [Léris, DPT, p. 277]. Et Clément et Laporte [*Anecdotes dramatiques*, t. II, p. 106-107] : « On fut étonné que les Comédiens Français eussent daigné admettre un pareil genre sur leur Théâtre. Aussi un Acteur a-t-il dit à ce sujet, dans le Prologue des *Désespérés* [*Les Désespérés*, prologue par Le Sage et d'Orneval, représenté à la Foire Saint-Laurent en 1732. La pièce est imprimée dans le XIe Tome du *Théâtre de la Foire*] :

MONSIEUR DE FRONTIGNAN
Air : *Voulez-vous savoir qui des deux*
On dit que leur *Procès de Sens*
Est applaudi de bien des gens.

ARLEQUIN
Voilà ce qui mortifie.
Cela nous doit alarmer tous,
Et peut bien leur donner envie
De polissonner comme nous.

MONSIEUR DE FRONTIGNAN
S'ils se mettent une fois sur le pied de jouer comme vous des pièces métaphysiques et sans action, vous êtes perdus. […] Dans le fond, vous le méritiez bien. Vous avez volé ces sortes de pièces à ce pauvre Opéra-Comique.

ARLEQUIN
Cela est véritable. J'en fais un aveu public.

[1132] En 1731 les Italiens publient la première édition des *Parodies du Nouveau Théâtre Italien, ou Recueil des parodies re- présentées sur le Théâtre de l'Hôtel de Bourgogne, par les Comédiens Italiens ordinaires du Roy. Avec les airs gravés*, Paris, Briasson, 1731, 3 voll. En 1733, l'abbé Sallier, spectateur des parodies aux Italiens, publie son *Discours sur l'origine et le caractère de la parodie,* dans *Mémoires de l'Académie royale des Inscriptions et Belles-Lettres*, tome VII. En 1736, Louis Riccoboni dédie un chapitre à l'analyse du genre de la parodie *dans ses* « *Observations sur la comédie et sur le génie de Molière »,* Paris, Pissot.

[1133] *La Muse Pantomime*, opéra-comique de Pannard, joué le 14 septembre 1737 à la Foire Saint-Laurent. Non imprimé, conservé à la Bnf, Catalogue Soleinne, fond français, *Théâtre inédit de Pannard*, manuscrit fr. 9323.

Quatre Théâtres d'ordinaire
Y font voir chacun leur caractère,
Melpomène dit noblement,
Les Italiens joliment,
L'Opéra sur un ton brillant,
Ici sur un refrain plaisant,
Turelure, lure,
Flon flon
Chacun a son ton
Son allure

La guerre entre les théâtres est avant tout une guerre de positionnement, une affaire de spatialisation des enjeux esthétiques dans le « champ » de la production théâtrale. C'est en se positionnant les unes par rapport aux autres, que chacune des institutions théâtrales peut asseoir sa légitimité, consolider ou reconquérir sa primauté. Si, au fond, de telles institutions sont encore soumises au principe de hiérarchisation des genres, qui détermine la coïncidence du genre à la scène adéquate à sa représentation, par contre, les genres mêmes échappent à toute tentative de cloisonnement. En vérité, ce qui est mis en question c'est exactement le principe, sur lequel gît le classicisme, d'une unité substantielle entre forme et fonction, entre structure et effet, c'est-à-dire, en termes plus précisément théâtraux, entre « tragédie » et *tragique* – ou bien entre « comédie » et *comique*. Peu à peu, comme l'écrit Henri Lagrave,

> [on] remet en question le principe même du genre, quoiqu'[on] continue à en goûter la représentation. En fait ce qu'il [le public] applaudit ne mérite plus le nom de tragédie ; ou, plus exactement, il assiste, sans bien s'en rendre compte, à la disparition du « tragique », et ne conserve la « tragédie » que comme un cadre où pénètrent désormais des éléments étrangers. Il faudra longtemps pour que le cadre même se modifie ; mais, en attendant, le public encourage la transformation lente, par l'intérieur, d'un genre qui emprunte de plus en plus à l'épique, à l'histoire, au roman, à l'opéra. Peut importe qu'on s'obstine à baptiser tragédie ce qui ne l'est plus : en aidant à la « désacralisation » du genre, on hâte l'évolution du théâtre[1134]

La polémique entre les théâtres a beaucoup contribué, comme nous avons tenté de faire ressortir, à la modification et au renouvellement de la conception des genres dramatiques, toute en restant dans les codes d'un système institutionnalisé hérité du siècle précédent, en déclenchant l'émergence d'éléments et mécanismes novateurs endogènes (la réorientation vers le « spectaculaire », d'un côté, la reconfiguration des effets de plaisir, de l'autre), qui étaient déjà en germe dans la nature même des genres, mais, de fait, étaient passés sous silence, occultés par une structure réfractaire aux mutations. La question de l'évolution des genres dans cette première moitié du XVIIIe siècle, telle qu'elle résulte du processus de contamination issu des enjeux concurrentiels, se révèle, en définitive, l'histoire d'une transmutation, plus que d'une transformation, des éléments et des formes « illégitimes » – c'est-à-dire étrangères, externes ou même « mineures » – dans un espace légitime, fondé sur la conformité aux règles et sur leur maintien. Digérant au plus profond de sa structure ses propres théories dérangeantes, le genre dramatique s'interroge sur sa nature, sur ses fondements esthétiques, sur son origine même. C'est ainsi qu'à cette époque-là la généricité

[1134] Henri Lagrave, *Le Théâtre et le Public*, op. cit., p. 662.

déborde le *genre*, tout comme la théâtralité[1135] déborde le *théâtre*. La question reste toujours d'élargir, d'amplifier et d'étendre ce à quoi renvoie le mot « théâtre ».

CONCLUSIONS

La Violence, le plaisir, l'ironie, et le présent dans le texte polémique

[1135] On entend ici ce mot dans le sens où l'entendait Roland Barthes pour désigner la propriété du phénomène théâtral situé dans l'*épaisseur de signes*, et caractéristique de la représentation scénique. Il écrit : « Qu'est-ce que le théâtre ? Une espèce de machine cybernétique (une machine à émettre des messages, à communiquer). Au repos, cette machine est cachée derrière un rideau. Mais dès qu'on la découvre, elle se met à envoyer à votre adresse un certain nombre de messages. Ces messages ont ceci de particulier, qu'ils sont simultanés et cependant de rythme différent ; en tel point du spectacle, vous recevez en même temps 6 ou 7 informations (venues du décor, du costume, de l'éclairage, de la place des acteurs, de leurs gestes, de leur mimique, de leur parole), mais certaines de ces informations tiennent (c'est le cas du décor) pendant que d'autres tournent (la parole, les gestes) ; on a donc affaire à une véritable polyphonie informationnelle, et c'est cela la théâtralité : une épaisseur de signes », in Roland Barthes, "Littérature et signification", *Essais critiques*, Paris, Seuil/Points, 1981 (1963), p. 258.

En 1732, Voltaire répond à la lettre du jeune Lefebvre qui veut entreprendre la carrière d'*homme de théâtre* :

> Vous commencez par comparaître devant l'aréopage de vingt comédiens, gens dont la profession, quoique utile et agréable, est cependant flétrie par l'injuste mais irrévocable cruauté du public. Ce malheureux avilissement où ils sont les irrite; il trouvent en vous un client, et ils vous prodiguent tout mépris dont il sont couverts. Vous attendez d'eux votre première sentence; ils vous jugent; ils se chargent enfin de votre pièce: il ne faut plus qu'un mauvais plaisant dans le parterre pour la faire tomber. Réussit-elle, la farce qu'on appelle *italienne*, celle de la Foire, vous parodient; vingt libelles vous prouvent que vous n'avez pas dû réussir. Des savants qui entendent mal le grec, et qui ne lisent point ce qu'on fait en français, vous dédaignent ou affectent de vous dédaigner. […] enfin, je veux que la réputation de vos ouvrages ait forcé l'envie à dire quelquefois que vous n'êtes pas sans mérite : voilà tout ce que vous pouvez attendre de votre vivant : mais qu'elle s'en venge bien en vous persécutant![1136]

Le cadre ainsi dessiné par Voltaire rend bien l'idée du contexte polémique dans lequel se déroulait la vie théâtrale dans cette première moitié du XVIIIe siècle. En effet, ce petit extrait de sa plume, est un texte polémique exemplaire : l'auteur insiste, par une pression rhétorique constante, sur des mots qui relèvent d'une attitude violente, s'en prenant à ceux qu'il désigne comme ses ennemis : le public, caractérisé par la « cruauté », les comédiens « mépris[ants] », le parterre et sa mauvaise plaisanterie. Dans ce cas, l'intention de Voltaire était de peindre l'image malheureuse de l'auteur calomnié et dénigré, grâce à des stratégies qui ne diffèrent pas trop de celles qu'on a vu employer par les auteurs de la Foire ou par les Italiens C'est précisément dans cette non neutralité du langage, sur laquelle nous nous sommes longuement attardée pour en souligner les échos dans les dynamiques conflictuelles, que l'on pourrait reconnaître l'un des caractères constitutifs de la parole polémique, et ce qui fait, en même temps, sa difficulté. La violence ainsi exhibée, et exposée, par l'auteur polémique touche moins l'adversaire auquel elle est adressée que le spectateur, qui se trouve dans une situation paradoxale : pour tirer du plaisir du récit que l'auteur lui relate, ou mieux de la représentation qu'il lui montre, il doit forcement adhérer, sinon du point de vue idéologique au moins de celui émotionnel, à la violence qu'on lui jette en face. Par cette violence discursive, ce sont les codes de la communication qui sont transgressés ; la violence symbolique ne se réduit pas à la destruction de l'adversaire, mais implique la création d'un connivence avec le spectateur. Comme l'écrit Pascal Roux, le discours polémique enferme son lecteur dans un rôle et lui tend un « piège » qui peut se formuler ainsi :

> soit le lecteur adhère à la cause du polémiste et il est placé dans la position supérieure de celui qui, aux côtés du polémiste, méprise la cible; soit il fait corps avec la cible et il encourt le mépris du polémiste, il subit lui aussi la violence du discours, se trouvant dans l'impossibilité de tirer un quelconque plaisir de la lecture. Le piège construit par le discours polémique n'est pas toujours aussi visible que dans ce texte, mais il fonde toujours l'efficacité du discours, qui mise sur le fait que, si le lecteur veut tirer du plaisir de sa lecture, il doit adhérer à la cause du polémiste[1137].

[1136] Voltaire, *Lettre à M. Lefebvre*, 1732, in *Œuvres complètes de Voltaire*, Garnier, tome 33, Lettre 283, p. 292-296.

[1137] Pascale Roux, « Lire le texte polémique : violence du discours et plaisir de la lecture », Recherches & Travaux [En ligne], 83, 2013, p. 30

On a vu des exemples innombrables d'injuries, de calomnies, de satires mordantes, et même de mises à mort : la violence symbolique qui se déploie dans le texte amène le spectateur à prendre conscience du caractère transgressif de sa propre réaction, peut-être la plus choquante, celle qui le fait rire de la mort. Partageant ainsi la transgression avec l'auteur, le spectateur participe lui aussi au discours polémique et ne peut que désirer enfin, comme une espèce de soulagement des tensions, l'élimination de l'autre, en tant qu'adversaire. L'horizon du discours polémique est ainsi toujours la mise à mort de l'autre. Comme le souligne Shoshana Felman, quel que soit le sujet de la polémique, le discours polémique est toujours, à un certain niveau, « un discours *sur la mort*, *de la mort*, un discours sur l'*acte de tuer* »[1138]. L'enjeu de la polémique, si symbolique soit-il, est toujours le meurtre de l'adversaire. Sous sa forme la plus violente, elle [la polémique] est vraiment « un simulacre de guerre »[1139]. C'est le côté le plus infâme de la polémique, mais sans aucun doute, en même temps, le plus efficace. C'est ce que Foucault méprise de la polémique, son instinct meurtrier :

> les interlocuteurs y sont incités non pas à avancer, non pas à se risquer toujours davantage dans ce qu'ils disent, mais à se replier sans cesse sur le bon droit qu'ils revendiquent, sur leur légitimité qu'ils doivent défendre et sur l'affirmation de leur innocence. Il y a plus grave : dans cette comédie, on mime la guerre, la bataille, les anéantissements ou les redditions sans condition ; on fait passer tout ce qu'on peut de son instinct de mort [1140]

On arrive ainsi au premier argument essentiel pour notre étude, soit le fait que le discours polémique n'est jamais neutre et transparent à l'égard du sujet qu'il veut attaquer, de l'objet sur lequel il vise, ou de l'idée qu'il veut imposer. Bien au contraire, il s'agit d'un discours toujours orienté, manipulé, dompté à l'intérêt de son pourvoyeur. Dans cette situation de langage, veut gagner du plaisir de la fiction que le polémiste lui destine, ou même simplement en saisir le sens, il est obligé de se ranger de son côté.

Ainsi lié au côté *négatif* de l'agressivité, le texte polémique ménage avec difficulté la question du rôle du spectateur car le plaisir de celui-ci reste toujours problématique. Et pourtant nous avons vu des exemples éclairants, où l'on vise à compenser ou à contrebalancer les éléments blasphématoires par des tentatives d'adoucissement du langage, mises à l'œuvre grâce à des formules de *captatio* qui interpellent directement le spectateur et qui confèrent au discours polémique une « politesse négative », c'est-à-dire une politesse ayant pour but « de rendre courtois en apparence un échange foncièrement agressif »[1141]. C'est donc ailleurs qu'il faut chercher l'origine du plaisir du spectateur, à savoir, on l'a dit, dans la reconnaissance de ce qui est caché dans le texte. Il s'agit du plaisir d'exercer ses capacités interprétatives, de dévoiler les artifices de l'écriture, de détecter un double sens, d'attraper une allusion. Le « gain de plaisir » du spectateur s'achève dans l'acte de l'interprétation : cet acte est la seule liberté qu'il peut jouir, c'est le seul moyen d'échapper

---

[1138] Shoshana Felman, « Le discours polémique (Propositions préliminaires pour une théorie de la polémique) », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n° 31, mai 1979, p. 187.

[1139] Jean Mesnard, *Traditions polémiques, Actes du colloque organisé à l'Université de Paris-Sorbonne le 22 mars 1984, Cahiers V.-L. Saulnier,* n° 2, Paris, Collection de l'Ecole normale supérieure de Jeunes Filles, n° 27, 1984, p. 127.

[1140] Michael Foucault, « Polémique, politique et problématisations », *Dits Ecrits*, op. cit, tome IV texte n° 342.

[1141] Kerbrat-Orecchioni « La polémique et ses définitions », op. cit., p. 44.

aux « pièges » dans lesquels l'auteur veut l'enfermer. La dimension allégorique des textes polémiques sert cette fonction : l'allégorie, qui fait donc saisir de l'implicite, dans la mesure où elle est un discours à double sens qui invite à un acte de dévoilement, de décodage, fait toujours appel à la faculté du lecteur de discerner un « message » caché ; c'est une modalité de la construction *argumentative* de sa participation dans la fiction. Comme l'écrit Stéphane Lojkine, l'allégorie, soulignant l'artifice, se donne « à interpréter » ; elle se désigne « comme enveloppe, c'est-à-dire comme support » et l'on sait bien que « l'interprétation se situe aux antipodes de l'illusion »[1142]. On arrive ainsi à examiner la deuxième stratégie qui relève de la « pragmatique de l'échange controversial »[1143], où les antagonistes sont à la recherche du coup gagnant, l'argument décisif, la bonne procédure de disqualification de l'adversaire, et le mode de diffusion les plus appropriés : la stratégie du plaisir du « non-dit », qui va de pair avec la violence du langage, et qui sollicite le spectateur à la création d'un sens.

Mais cet affrontement, cette combinaison contradictoire de violence et de plaisir, qui est une lutte dans la lutte, véhiculent d'autres stratégies, lesquelles se manifestent par la prise en compte de la dimension foncièrement ironique du texte polémique. Car qu'est-ce que l'ironie si ce n'est l'émergence d'une contradiction dans le discours, l'intuition soudaine d'une dissonance entre les mots ? Il suffirait de lire ce qu'écrivait Dumarsais à propos de l'ironie, soit que c'est

> une figure par laquelle on veut faire entendre le contraire de ce qu'on dit : ainsi les mots dont on se sert dans l'ironie, ne sont pas pris dans le sens propre et littéral[1144].

Dans le texte polémique, l'ironie, qui relève du dialogisme intrinsèque du discours polémique, est toujours un jugement porté sur le discours d'autrui : s'emparant, tout en la détournant, de la parole de l'autre, l'auteur la réfute polémiquement. Il n'est pas anodin de remarquer le lien qui unit la polémique et le comique : l'idée d'une action de dégradation, de disqualification, de détournement, soit celle qui fonde le langage comique, s'adapte fort bien, comme on l'a vu, au discours polémique. Le caractère offensif, agressif, ou mieux transgressif, du rire, de sa grimace, caractérise également la visée polémique : rire *de* quelqu'un c'est lui jeter du discrédit ; le rire expose à la risée, d'autant plus que cela a lieu dans l'espace public de la scène de théâtre. Et l'on a sait encore à quel point la « censure de l'éclat » du rire et la tentative de « civiliser » ce geste, ou pire de le réprimer à l' avantage d'un « sourire » plus policé, a marqué la culture classique[1145]. En plus, tout comme la polémique, le rire se fonde sur la primauté des effets perlocutoires, qui ont un pouvoir

---

[1142] Stéphane Lojkine, De la figure à l'image : l'allégorie dans les Salons de Diderot », dans Volume collectif, IV. Allégorie, Proceedings of the Voltaire Foundation Poststaguate Meeting 2002, p. 349

[1143] Dominique Maingueneau, « *Les deux ordres de contrainte* », op. cit, p 159

[1144] Dumarsais, *Traité des Tropes*, 1730, p. 156.

[1145] Pour plus détails on renvoie à l'étude très brillant d'Anne Richardot, *Le rire des Lumières*. En particulier, sur le relation entre le rire et la méchanceté. Selon l'autrice, l'époque des Lumières a amorcé une entreprise de normalisation et de polissage du contenu agressif du rire à l'avantage d'une attitude et d'une disposition plus « sociable[s] », conséquentes au projet d'un nouvel « humanisme des Lumières ». Elle écrit : « Les Lumières adoptent pour devise le vers de Térence : « Je suis homme et rien de ce qui est humain ne m'est étranger ». Une telle revendication de sympathie avec son semblable s'accommode mal d'une attitude rieuse, que l'on craint de désolidarisant. C'est par un tendre sourire ou un apitoiement parfois larmoyant que peuvent seules s'exprimer les valeurs d'une sensibilité érigée en impératif moral et philosophique » (p. 50). L'on comprend bien alors que cette revendication du principe de « sociabilité » est aux antipodes de l'attitude rieuse dans la polémique, qui vise proprement à la manifestation d'une supériorité.

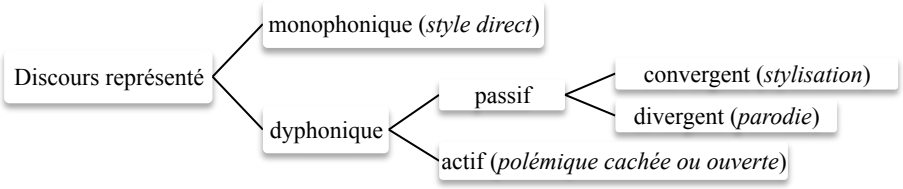
affectif et effectif sur le spectateur, ainsi que sur une mobilisation très forte de l'implicite, avec tout le travail d'interprétation que cela suppose : l'ironie joue avec l'attente du spectateur. Mais surtout, l'ironie assume le caractère intrinsèquement dialogique du polémique[1146] : elle est toujours un « intertexte », et, se déployant sur le mode de l'implicite, elle véhicule toujours les indices d'une « double énonciation » ; elle est aussi la trace de deux voix qui s'entremêlent : celle de l'auteur qui la suggère et celle du spectateur qui l'actualise. C'est par cet acte d'actualisation, que le lecteur comble l'écart entre la fiction et la réalité, raccourcit la distance, pour le dire avec Ricœur, entre « le temps fictif » et le « temps vécu » par le spectateur lui-même :

> Ouvrir sur le dehors la notion de mise en intrigue et celle de temps qui lui est appropriée, c'est enfin suivre le mouvement de transcendance par lequel toute œuvre de fiction […] projette hors d'elle-même un monde qu'on peut appeler le monde de l'œuvre. Ainsi l'épopée, le drame, le roman projettent sur le mode de la fiction des manières d'habiter le monde qui sont en attente d'une reprise par la lecture, capable à son tour de fournir un espace de confrontation entre le monde du texte et le monde du lecteur[1147].

Le « récit polémique » devient ainsi, par le biais de la fiction, un lieu de construction d'une culture collective, à partir de la négociation des positions idéologiques impliquées dans la fiction. Le monde de la fiction polémique – on l'a dit – ne peut être construit qu'à partir d'une réélaboration d'un événement réel et actuel ; mais ce qui fait la particularité de cette fiction polémique, par rapport à toute autre « écriture du présent », c'est qu'elle permet de reconfigurer les images du monde actuel, de mettre en œuvre un *retour* au réel ; ou encore dans certains cas, un *détour*, une tentative d'échapper, en la révoltant, à une situation que les auteurs polémiques perçoivent comme cruelle. L'efficacité de la parole polémique réside

---

[1146] On renvoie à la thèse de Bakhtine pour qui le principe dialogique, et la notion de polyphonie qui en découle, constituent le ressort principal de l'ironie. Pour Bakhtine, l'ironie renvoie toujours à un énoncé antérieur, elle s'apparente au type de discours « bivocal », ou « dyphonique », c'est-à-dire un mot orienté à la fois vers l'objet du discours et vers un autre mot, celui d'autrui. Il est intéressant de remarquer que c'est d'après ses réflexions sur le traitement de l'ironie que Bakhtine distingue entre deux moyens d'utilisation de l'implicite, le moyen *passif* de la parodie, et le moyen *actif* de la polémique. On reprend le schéma élaboré par Todorov à partir des typologies issues de *La poétique de Dostoïevski* de Bakhtine (Paris : Seuil, 1970, p. 252-260) de Bakhtine :



Il écrit que dans le discours dyphonique passif, l'auteur utilise le discours d'autrui pour exprimer ses propres orientations. La parodie se distingue de la stylisation en ce que l'auteur, dans le premier cas, introduit une orientation interprétative contraire à celle du mot d'autrui. Dans le groupe actif [*le polémique*], « le discours d'autrui reste en dehors du discours de l'auteur, il n'est pas reproduit avec une nouvelle interprétation, mais il agit, influence et, d'une façon ou d'une autre, détermine le discours de l'auteur, tout en lui restant extérieur» (p. 11). Dans la polémique ouverte, le mot d'autrui, contesté, est l'objet du discours de l'auteur, alors que dans la polémique cachée l'affrontement entre deux discours se fait au niveau d'un tiers objet, in Todorov, Mikhaïl Bakhtine. *Le principe dialogique*, p. 110.

[1147] Paul Ricœur, *Temps et récit, II* : *La configuration dans le récit de fiction*, Paris, Seuil, 1984, p. 14.

exactement dans sa force performative : ces auteurs, au lieu d'être transis par l'événement, l'ont transfiguré à travers les mots.

Théâtre d'actualité, théâtre du réel, théâtre politique ? Le Théâtre polémique participe de toutes ces fonctions. Un théâtre d'actualité dans la mesure où il porte l'événement dans le présent de la scène ; un théâtre du réel dans la mesure où il ce qui se joue sur le théâtre renvoie et s'ancre dans une réalité social bien déterminée ; enfin, un théâtre politique dans la mesure où, à l'inverse, il porte le théâtre, ou mieux le débat sur le théâtre, à l'affût de l'actualité. Car qu'est ce qu' « être en prise » avec l'actualité signifie vraiment ? Cela veut certes dire, d'une certaine manière être militant ou engagé, dans le sens où l'entendait Sartre, c'est-à-dire « écrire *pour* [notre] époque »[1148], mais cela veut dire aussi « être en alerte, dans l'immédiat de l'événement »[1149], en saisissant le texte non plus seulement comme un regard sur le réel, mais comme événement en soi. Pour ces auteurs polémiques, il s'agit avant tout de « faire évènement », de faire en sorte que la fiction puisse agir sur le réel, s'arracher de la simple circonstance, du (pré)texte, pour se constituer en Histoire en train de se faire, une histoire ouverte « à jamais sur *l'à-venir* »[1150]. C'est en ce sens-là que le texte polémique doit être envisagé comme un texte ouvert, et non pas comme un produit fini; un texte susceptible d'absorber non seulement les différents lectures, ou interprétations, qui suivent sa réception, mais aussi d'englober des éléments du présent qui vient modifier son sens dans le moment même de sa représentation.

En conclusion, la piste qu'on a essayé de suivre dans cette étude, c'est celle de la grande Histoire qui traverse souterrainement la petite, celle des grands bouleversements déclenchés par de tout petits gestes de résistance.

[1148] Titre d'un fragment de *Qu'est-ce que la littérature ?* qui n'a jamais été repris en volume et qui fut publié en français dans la revue *Valeurs* (n° 7-8, octobre 1946-janvier 1947). Et encore Sartre écrit : « Nous ne souhaitons pas gagner notre procès en appel et nous n'avons que faire d'une réhabilitation posthume : c'est ici même et de notre vivant que les procès se gagnent ou se perdent », Jean-Paul Sartre, *Situations, II*, Paris, Gallimard, 1948, p. 14-15. On renvoie à l'article de Denis Benoît, *Du texte de circonstance au recueil de Situations : L'économie de l'écriture engagée chez Jean-Paul Sartre* In : *Le recueil littéraire : Pratiques et théorie d'une forme* [en ligne]. Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2003 (généré le 19 juin 2017).

[1149] On emprunte cette expression à Michel Vinaver, dans « Michel Vinaver, dramaturge du réel », article apparu sur *Le Monde*, le 23 janvier 2009, Interview accordée à l'occasion de la représention de sa pièce "L'Ordinaire" à la Comédie Francaise.

[1150] Jacques Derrida, voir *Spectres de Marx*, Paris, Galilée, 1993, p. 111.

BIBLIOGRAPHIE

Références linguistiques

Dictionnaire de Trévoux, *ou Dictionnaire Universel françois et latin, vulgairement appellé Dictionnaire de Trévoux. Contenant la signification, la définition & l'explication de tous les termes de Sciences & Arts, de Théologie, de Jurisprudence, de Belles-Lettres, d'Histoire, de Géographie, de Chronologie, &* Par M. Berthelin, 3 Volumes, A Paris, chez les Libraires Associées, 1704. Réédition : 1721, 5 Volumes ; 1732 ; 1743 ; avec supplément séparées, 1752, 2 volumes. Réédition : *Le Grand Atelier historique de la langue française ; Dictionnaire des XVIe et XVIIe siècle,* Paris, Champion électronique, 2000.

Dictionnaire de l'Académie française, Paris, 1694, 2 volumes. Réédition : 1717 ; 1740 ; 1762 ; 1795. Réédition : *Dictionnaire de l'Académie française*, huit édition originales des 1694 à 1935, Paris, Redon, Cd-Rom, 2002-2003 ; *Dictionnaire de l'Académie française,* édition de 1762, Paris, Redon, Cd-Rom, 1998.

Le Dictionnaire du littéraire, sous la direction de P. Aron, D. Saint Jacques, A. Viala, Paris : PUF, « Quadrige », 2010

DIDEROT, Denis et D'ALEMBERT, Jean Le Rond, *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Paris, Briasson, David l'Aîné, Le Breton, Durand 1751-1772, 35 volumes. Réédition : *L'Encyclopédie de Diderot et D'Alembert sur cédérom*, Paris, Redon, Cd-Rom, 1998.

FÉRAUD, Jean-François, *Dictionnaire critique, de la langue française. Ouvrage également nécessaire Aux Écrivains en tous genres, et aux Modérateurs de l'Éducation Publique. Par M. l'Abbé Féraud, Auteur du Dictionnaire Grammatical* [sic]. [Texte imprimé] Trois volumes in-quarto, Proposés par Souscription, Marseille, Chez Jean Mossy Pere et Fils, 1787-1788

FURETIERE, Antoine, *Dictionnaire Universel contenant généralement tous le mots françois, tant vieux que modernes, et les termes de toutes les sciences et des arts* […] Par feu Messire A. Furetière, Nouvelle Édition corrigée et augmentée, à la Haye, & à Rotterdam, chez Arnout & Reinier Leers, 1691, 3 t. ; 1a éd. : 1690

RICHELET, Pierre, *Dictionnaire François contenant généralement tous le mots anciens et modernes, et plusieurs remarque sur la langue François ; ses expressions propres, figurées et burlesques, la prononciation de Mots les plus difficiles* [sic], *avec leur Orthographe, le Genre des Noms, les Conjugaison des Verbes, leur régime, celui des Adjectifs & des Sciences. Le tout tiré des meilleurs auteurs,* Par P. Richelet […] A Rouen, chez J.-B. Machuel le jeune, 1719, 2 t. ; 1a ed. : Genève, Widerhold, 1680.

Ouvrages antérieurs à 1850

A - SOURCES MANUSCRITES

1. Œuvres dramatiques

BIANCOLELLI, Pierre-François dit Dominique, *La Dispute de Melpomène et de Thalie*, (Prol. con div., v., fr.) BNF, Ms. f. fr. 9331 (Catalogue Soleinne : Théâtre inédite de Biancolelli, p . 294). Un autre exemplaire en BNF, Département de la Musique, Th b 2271. Un vaudeville en Nou. Th. It., 1733, T. I, pp. 222-223.

BIANCOLELLI, Pierre-François, FUZELIER, Louis, ROMAGNESI, Jean-Antoine, *L'Italienne*

Française, di Fuzelier, 15 décembre 1725 (Com. con prol. e div., 3, p., fr.) : BNF, Ms. f. fr. 9331 (Catalogue Soleinne: Théâtre inédite de Biancolelli, p . 315). Argument du prologue e de la pièce en Nou. Th. It., 1733, T. I, pp. 241-247. Édition critique dans MAROT- NAKAYAMA 2007 (BNF : Tolbiac 2007-55527)

BOISSY, Louis de, dit Bonnefoy, *Melpomène vengée ou les trois spectacles réduits à un et les Amours des déesse à rien,* di Boissy, (3 septembre 1729, Parodie de l'ambiguë-comique *Les Trois Spectacles* di Du Mas d'Aigueberre, mus. di Mouret, e de *Les Amours de déesses*, di Fuzelier) / (Op. com. en vaud., 1, p. e vaud fr). BNF, *Ms. f. fr. 9322* Catalogue Soleinne : théâtre inédite de Boissy; Un *vaudeville* en *Nou. Th. It.*, 1733, vol. I, pp. 340- 343. Argument : BNF-Arsenal GD-13990.

Fuzelier Le SAGE, Alain-René, prologue du *Jeune Vieillard*, ms. BnF, fr. 9314.

PANNARD, Charles-François, *Le Départ de l'Opéra-Comique* (BNF : Arsenal GD-8572)

ROMAGNESI, Jean-Antoine, *Le Retour de la tragédie française*, 5 janvier 1726 (Com. con div., 1, p. e v., fr.) BNF, Ms. f. fr. 9334 (Catalogue Soleinne : Théâtre inédite de Romagnesi, p.4). Argument in Nou. Th. It., 1733, vol. I, pp. 248-250. Dans VINTI 1988, pp. 123-149. Dans MAROT- NAKAYAMA 2007 (BNF : Tolbiac 2007-55527)

Archives :

Bibliothèque-Musée de la Comédie-Française :

Boîte 2 : 2 AG-1716.4 [f. 2r]. « Procès verbaux relatifs aux danseurs de corde »

2 AT 1 (1 – 8) Différend Opéra/Comédie-Française - 1717 : On conserve 6 procès-verbaux pour chaque représentation de la pièce de Dancourt : 17, 19, 21, 23, 26 et 28 décembre 1717. En outre, il y a une copie de l'*Arrêt du Conseil d'État,* consignée aux Comédiens Français le 17 décembre 1717 (2 AT 1 4) qui résume entièrement les démêlés qui ont opposé les Comédiens Français à l'Opéra pendant la saison 1716-1717.

« *Plainte au Roi contre le Comédiens Italiens qui veulent recevoir parmi eux des Comédiens Français* », 2AG 1732, 4 f, [f. 3r].

B – OUVRAGES IMPRIMÉS

1. Œuvres dramatiques

AIGUEBERRE, Jean Dumas, (d'), *Les trois spectacles* [Texte imprimé], ou Polyxène, tragédie en un acte, L'avare amoureux, comédie en un acte. Pan et Doris, pastorale héroïque, en un acte. Avec un Prologue, Paris, Prault, 1729. Représentée au Théâtre Français le 6 juillet 1729

BOISSY, Louis de, *Œuvres de Théâtre de Monsieur Boissy,* Paris, Prault Père, 1737-1748, 9 volumes.

CAROLET, Denis

Le Réveil de l'Opéra-Comique dans *Le Théâtre de la foire, ou l'opéra comique*, Tome IX 2e partie

Le Retour de l'Opéra-Comique au faubourg Saint-Germain dans *Le Théâtre de la foire, ou l'opéra comique.* Tome IX 2e partie

Les Audiences de Thalie dans *Le Théâtre de la foire, ou l'opéra comique.* Tome IX 2e

FUZELIER, Louis, *Momus Fabuliste ou le Noces de Vulcain* (26 septembre 1719), comédie en un acte et en prose mêlée de fables et de vaudeville, La Haye, Isaac Goss, 1720.

LAFFICHARD, Thomas et PANNARD, Charles-François, *Les acteurs déplacés ou l'Amant comédien*, comédie en un acte et en prose et vers, avec prologue, musique de Nicolas Racot de Grandval, dit Grandval le Père, Paris, Pierre Ribou, 1737. Représentée au Théâtre Français le 14 octobre 1735.

HOUDAR DE LA MOTTE, Antoine, *Œuvres d'Houdar de la Motte*, Paris, Prault, 1754, 9 vol. – *Textes critiques : les raisons du sentiment*, édition critique dirigée par Françoise Gevrey et Béatrice Guion, Paris, Champion, 2002.

LE GRAND, Marc-Antoine

Le Roi de Cocagne, comédie en trois actes et en vers, avec un prologue et un divertissement, musique d'Antoine Laurent Baudron et Jean-Baptiste-Maurice Quinault, Paris, Ribou, 1719. Représentée au Théâtre Français le 31 décembre 1718.

La Française Italienne, comédie en un acte et en prose, Paris, s. n., 1770. Représentée au Théâtre Français le 5 novembre 1725. Édition critique dans MAROT- NAKAYAMA 2007 (BNF : Tolbiac 2007-55527).

LE GRAND, Marc-Antoine, *Œuvres de Le Grand, comédien du roi. Nouvelle édition revue... [par l'abbé J. de la Porte],* Paris, Compagnie des libraires associés, 1770. 4 vol. in-12, notation musicale. Comprend : T. I. La Rue Mercière, ou les Maris dupés. La Femme fille et veuve. L'Amour diable. La Famille extravagante. La Foire Saint-Laurent. L'Aveugle clairvoyant. Le Roi de Cocagne ; T. II. L'Epreuve réciproque - La Métamorphose amoureuse. L'Usurier gentilhomme-Cartouche ou les voleurs - Belphégor - Le Fleuve d'oubli - le Galant coureur ; T. III. Plutus - Le Ballet des vingt-quatre-heures - Le Philanthrope ou l'ami de tout le monde - Le *Triomphe du temps* - Le Mauvais ménage - Agnès de Chaillot; T. IV. *L'Impromptu de la folie* - La Chasse du cerf - La Nouveauté - *Les Amazones modernes.*

LE SAGE, Alain-René et LA FONT, Joseph de, *La Querelle des Théâtres,* Prologue en un acte et en prose et vaudeville, musique par Jean Claude Gilliers, *Le Théâtre de la foire, ou l'opéra comique.* Tome III (p. 49). Représentée au Théâtre de l'Opéra-Comique en juillet 1718.

LE SAGE, Alain-René et ORNEVAL, Jacques-Philippe (d') :

Les Funérailles de la Foire, opéra-comique en un acte et en prose et vaudeville, musique par Jean Claude Gilliers, *Le Théâtre de la foire, ou l'opéra comique.* Tome III (p. 402) ; (*Le Testament de la Foire,* de Pittenec, 1 avril 1734: Cette pièce est une reprise de *Les Funérailles de la Foire* mise en scène en 1734 à la Foire Saint-Germain avec des changements par Pittenec, troisième fils de Lesage, sous le titre de *Testament de la Foire*). Représentée à la Foire Saint-Laurent en 1718.

*Les Spectacles malade***,** prologue en un acte et en prose en vaudeville, musique de Jean-Claude Gilliers, *Le Théâtre de la foire, ou l'opéra comique.* Tome VII (p.233). Représentée à la Foire Saint-Laurent le 20 août 1729.

Les Couplet en procès, opéra-comique en un acte et en prose et vaudeville avec prologue, musique de Jean-Claude Gilliers, *Le Théâtre de la foire, ou l'opéra comique.* Tome VII. Représentée à la Foire Saint-Germain le 18 février 1729.

L'Opéra-Comique assiégé, opéra-comique en un acte et en prose et vaudeville, musique de Jean-Claude Gilliers, *Le Théâtre de la foire, ou l'opéra comique.* Tome VII (p. 428). Représentée à la Foire Saint-Germain le 26 mars 1730.

LE SAGE, Alain-René et ORNEVAL, Jacques-Philippe (d'), *Le Théâtre de la foire, ou l'opéra comique. Contenant les meilleurs pièces qui ont été représentées aux foires de S. Germain et de S. Laurent: enrichies d'estampes en taille douce, avec une table de tous les vaudevilles et autres airs gravez-notez á la fin de chaque volume*. 10 vol. Paris, Ganeau, 1721-1737. Réimpression : Genève, Slatkine, 1968.

LE SAGE, Alain-René, ORNEVAL (d'), Jacques-Philippe (d'), et FUZELIER, Louis,
L'Ombre de la Foire dans *Théâtre de la foire. Anthologie de pièces inédites.* Représentée à la Foire Saint-Germain, 1720

*La Fausse Foire***,** prologue en un acte et en prose**,** *Le Théâtre de la foire, ou l'opéra comique,* Tome IV (p. 348). Représentée à la Foire Saint-Germain, 1721

Le Régiment de la Calotte, opéra-comique en un acte et en prose et vaudeville, musique de Jean-Claude Gilliers et Jacques Aubert, *Le Théâtre de la foire, ou l'opéra comique,* Tome V. Représentée à la Foire Saint-Germain, 1721

Le Rappel de la Foire à la vie, opéra-comique en un acte et en prose et vaudeville, musique par Jean Claude Gilliers, *Le Théâtre de la foire, ou l'opéra comique*, Tome III (p. 437). Représentée à la Foire Saint-Laurent le 1er septembre 1721.

Les Comédiens corsaires, prologue en prose et vaudeville, musique de Jean-Claude Gilliers, *Le Théâtre de la foire, ou l'opéra comique.* Tome VI. Représentée à la Foire Saint-Laurent le 20 septembre 1726.

MARIVAUX, Pierre Carlet de Chamblain de, *Théâtre Complet*, éd. F. Deloffre et F. Rubellin, La Pochothèque, Classiques Garnier, 2000.

Nouveau Théâtre Italien, ou Recueil général de toutes les pièces représentées par les Comédiens de S. A. R. Monseigneur le Duc d'Orléans, Régent du Royaume, Paris, Urbain Coustelier, 1718, 2 voll.

Nouveau Théâtre Italien ou recueil général des Comédies représentées par les Comédiens Italiens Ordinaires du Roi. Augmenté des Pièces nouvelles, des Arguments de plusieurs autres qui n'ont point été imprimées, & d'un Catalogue de toutes les Comédies représentées depuis le rétablissement des Comédiens Italiens. Nouvelle édition. Corrigée & très-augmentée, et à laquelle on a joint les Airs des Vaudevilles gravés à la fin de chaque Volume, Paris, Briasson, 1733, 9 voll.

Nouveau Théâtre Italien, ou recueil général des Comédies représentées par les Comédiens Italiens Ordinaires du Roi. Nouvelle Édition, Corrigée et très augmentée, et à laquelle on a joint les Airs gravés des Vaudevilles à la fin de chaque Volume, Paris, Briasson, 1753, 10 voll.

Parodies du Nouveau Théâtre Italien, ou Recueil des parodies représentées sur le Théâtre de l'Hôtel

de Bourgogne, par les Comédiens Italiens ordinaires du Roy. Avec les aires gravés, Paris, Briasson, 1731, 3 voll.

Parodies du Nouveau Théâtre Italien, ou Recueil des parodies représentées sur le Théâtre de l'Hôtel de Bourgogne, par les Comédiens Italiens Ordinaires du Roy. Avec les airs gravés. Nouvelle Edition, revûë, corrigée & augmentée de plusieurs Parodies, Paris, Briasson, 1738, 4 voll.

PANNARD, Charles-François, *Théâtre et œuvres diverses*, Paris 1763, 4 volumes.

PELLEGRIN, Simon-Joseph (l'abbé), *Le Nouveau monde*, comédie mêlée d'intermèdes et précédée d'un prologue, par M***. - Nouvelle. éd. [Texte imprimé], Paris : Veuve P. Ribou, 1741. Représentée au Théâtre Français le 11 septembre 1722

PELLEGRIN, Simon-Joseph (l'abbé), *Le Divorce de l'amour et de la raison*, comédie, suite du Nouveau Monde [Texte imprimé], Paris : Vve P. Ribou, 1724. (Arsenal – magasin 8- BL- 13028) Représentée au Théâtre Français le 1 septembre 1723.

PIRON, Alexis, *Œuvres complètes d'Alexis Piron*, éd. Rigoley de Juvigny, Paris, Lambert, 1776.

RICCOBONI, Luigi, [dit Lélio], *Nouveau Théâtre Italien contenant les pièces de Louis Riccoboni dit Lélio*, Paris, Briasson, 1729, 6 volumes.

ROMAGNESI, Jean-Antoine, *Œuvres de Romagnesi. Nouvelle édition augmentée de la vie de l'auteur*, Paris, Veuve Duchesne, 1972.

Les œuvres complètes de Voltaire, t. CVIII : *Correspondance and Related Documents*, vol XXIV : October 1761-May 1762 (Letters D10049-D10481), édition de Théodore Berstermann, Banbury-Oxford : Thorpe Mandeville House – The Voltaire Foundation, 1972

.

. 2. Anthologies et éditions critiques

CONNON, Derek et EVANS Georges (éd.), *Anthologie de pièces du Théâtre de la Foire*, Egham, Runnymede Books, 1996.

MAROT, Guillemette et NAKAYAMA, Tomoko, *La Française Italienne* de Legrand, *L'Italienne française* de Biancolelli, Romagnesi et Fuzelier, *et Le retour de la Tragédie Française* de Romagnesi, éd. Espaces 34, 2007. (BNF : Tolbiac - Rez-de-jardin – magasin 2007- 55527)

Théâtre de la foire. Anthologie de pièces inédites 1712-1736 (Ouvrage collectif), sous la direction de Françoise Rubellin, Editions Espaces 34, Montpellier, 2005.

Le Théâtre de la Foire ou l'opéra-comique de Lesage, Fuzelier et d'Orneval, Édition de Dominique Lurcel, Collection Folio théâtre (n° 158), Paris, Gallimard.

POITEVIN, Auguste, [Maurice Drack]. *Le Théâtre de la foire; la comédie italienne et l'opéra-comique: recueil de pièces choisies jouées de la fin du XVIIe siècle aux premières années du XIXe siècle, avec étude historique, notes et table chronologique*. 1889. Genève, Slatkine, 1970.

TRUCHET, Jacques (éd.), *Théâtre du XVIII*^{e} *siècle*, Paris, Gallimard, « La Pléiade », 1972, 2 vol.

2. Périodiques, journaux, mémoires et correspondances

FRÉRON, Élie Catherine, *L'Année littéraire ou suite des lettres sur quelques écrits de ce temps*, Paris, Michel Lambert, Paris, 1756.

GRIMM, Friedrich Melchior, baron de, et *alii*, *Correspondance littéraire, philosophique et critique*, éd. Maurice Tourneux, Garnier Frères, 1877, reproduction en fac-similé, Nendeln, Kraus reprint, 1968, 16 vol.

MARMONTEL, Jean-François, *Mémoires de Marmontel*, édité par Maurice Tourneux, Paris, Librairie des bibliophiles, 1891.

Mémoires pour servir à l'histoire de la calotte, nouvelle édition, aux états calotins, de l'imprimerie calotine, 1757, trois parties.

Mercure de France, dédié au Roi, Paris, G. Cavelier, G. Cavelier fils, N. Pissot puis Chaubert, Jory, Prault, Duchesne, Cailleau, Lacombe (1769-1778), Panckoucke (1778-1791), reproduction en fac-similé, Genève, Slatkine Reprints, 1968-1974.

MONNET, Jean, *Supplément au Roman Comique ou Mémoires pour servir à la vie de Jean Monnet*, Londres, 1772, deux tomes.

Mémoires secrets pour servir à l'histoire de la république des lettres en France depuis 1762 jusqu'à nos jours, ou Journal d'un observateur, Londres, Adamson, 1777-1789, 36 vol.

.

. PARFAICT, Claude et François, *Mémoires pour servir l'histoire des spectacles de la Foire*, Paris, Briasson, 1743, 2 vol.

4. Ouvrages historiques et théoriques *des XVIIe et XIXe siècles*

ARGENSON, RENÉ-LOUIS DE VOYER DE PAULMY, MARQUIS D', *Notices sur les œuvres de théâtre* (ms. 3448-3455), publié par Henri Lagrave, *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, XLII-XLIII, Institut et Musée Voltaire, Genève, 1966.

BARBIER, Edmond-Jean-François, *Journal historique et anecdotique du règne de Louis XV*, publié pour la Société de l'histoire de France, Paris, A. de La Villegille, 1847-1856, 4 Vol.

BEAUCHAMPS, Pierre-François Godard De, *Recherches sur les Théâtres de France. Depuis l'année onze cent soixante & un ; jusques à présent*, Paris, Prault père, 1735, 3 voll.

BOINDIN, Nicolas :

*Lettres historiques à M. D*** sur la Nouvelle Comédie Italienne, dans lesquelles il est parlé de son Etablissement, du Caractère des Acteurs qui la composent, des Pièces qu'ils ont représentées jusqu'à présent, & des Aventures qui y sont arrivées*, Paris, Pierre Prault, 1717-1718, 3 volumes.

Quatrième Lettre sur la Comédie Italienne, in Id., *Lettres historiques sur tous les spectacles de Paris*, Paris, Pierre Prault, 1719.

Brossette, Claude, *Bolaeana*, *Lettres familières de Messieurs Boileau Despréaux et Brossette*, Lyon :

Cizeron-Rival, 1770, t. III.

CHAMFORT, Sébastien-Roche-Nicolas de et LA PORTE, Joseph 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, sur le génie et la conduite de tous les genres, avec les notices des meilleurs pièces, le catalogue de tous les drames, et celui des auteurs dramatiques,* Paris, Lacombe, 1776, 3 volumes. Réimpression : Paris, Slatkine Reprints, 1967.

CHAMFORT, Sébastien-Roche-Nicolas de, *Précis de l'art théâtrale dramatique des Anciens et des Modernes,* Paris, 1808.

COLLÉ, Charles, *Journal et mémoires de Charles Collé sur les hommes de lettres: les ouvrages dramatiques et les événements les plus mémorables du règne de Louis XV (1748-1772). Nouvelle éditions augmentée de fragments inédites. Correspondance inédite de Charles Collé faisant suite à son Journal, accompagné de fragments également inédits de ses Œuvres posthumes,* édité par H. Bonhomme, Paris, Firmin-Didot et Henri Plon, 1864-1868, 4 volumes. Réédition : Genève, Slatkine Reprints, 1967.

DESBOULMIERS, Jean-Auguste Jullien dit, *Histoire anecdotique et raisonnée du Théâtre Italien, depuis son rétablissement en France, jusqu'à l'année 1769*, Paris, Lacombe, 1769, 7 voll.

DESBOULMIERS, Jean-Auguste Jullien dit, *Histoire de L'Opéra-Comique*, Paris, 1769, 2 Vol.

DES ESSARTS, *Les Trois Théâtres de Paris ou abrégé historique des Établissements de la Comédie Française, de la Comédie Italienne et de l'Opéra,* Paris : Lacombe libraire, 1777,

DESFONTAINES, Pierre-François Guyot abbé, *Paradoxes littéraires au sujet de la tragédie d'Inès de Castro*, Paris, chez Noël Pissot, 1723.

D'ORIGNY, Antoine, *Annales du Théâtre Italien depuis son origine jusqu'à ce jour*, *dédiées au Roi par M. D'Origny*, Paris, Veuve Duchesne, 1788, 3 voll.

DUCLOS, *Mémoires secrets pour la Régence : souvenirs de Duclos* éd. M. Vitrac et F. Galopin, Paris, Fayard, 1906,

FAVART, Charles-Simon, *Journal de Favart*, Paris, Nicollet, 1761.

FAVART, Charles-Simon, *Mémoire et correspondance littéraire, dramatique et anecdotique,* Paris, 1808, 3 volumes. Réédition : Genève, Slatkine Reprints, 1970.

GUEULLETTE, Thomas-Simon, *Notes et souvenirs sur le Théâtre Italien au XVIIIe siècle*, publiés par Jean-Émile. Gueullette, Paris, Droz, 1938.

LAPORTE, Jacques-Barthélemy de (abbé), et CLÉMENT, Jean-Maire-Bernard, *Anecdotes Dramatiques*, Paris, Veuve Duchesne, 1775, 3 voll.

LA PORTE, Joseph de (abbé), avec CHAMFORT, Sébastien Roch Nicolas, *Dictionnaire dramatique*, Paris, Lacombe, 1776, 3 vol.

LEMAZURIER, Pierre-David, *Galerie historique des acteurs du théâtre français depuis 1600 jusqu'à*

nos jours, Paris, J. Chaumerot, 1810, 2 vol.

LERIS, Antoine De, *Dictionnaire portatif historique et littéraire des Théâtres. Contenant l'origine des différents Théâtres de Paris. Seconde Edition, revue, corrigée & considérablement augmentée*, Paris, C. A. Jombert, 1763.

LYONNET, Henry, *Dictionnaire des Comédiens Français,* Genève, Bibliothèque de la Revue Universelle Internationale Illustrée, s.d., 2 volumes.

LEKAIN, Henri Louis Cain dit, *Mémoires de Lekain, précédés des Réflexions sur cet acteur et sur l'art théâtrale, par François Joseph Talma*, Paris, Ponthieu, 1825. Édition critique : Pierre Frantz, Paris, Desjonquères, 2002.

MARMONTEL, Jean-François, *Éléments de Littérature*, [1787], Paris, Firmin Didot frères, 1846 ; *Éléments de littérature* [1787], éd. Sophie Le Ménahèze, Paris, Desjonquères, 2005.

MAUPOINT, *Bibliothèque des Théâtres, contenant le Catalogue alphabétique des Pièces Dramatiques, Operas, Parodies, & Opéra Comiques ; & le tems de Leurs Représentations*, Paris, Prault, 1733.

MONNET, Jean, *Mémoires de Jean Monnet, directeur du théâtre de la foire,* Paris, H. D'Alméras et Louis Michaud, s.d.

NOUGARET, Pierre-Jean-Baptiste, *De l'Art du theatre en général, où il est parlé des différents genres de spectacles de l'Europe, de ce qui concerne la comédie ancienne et la nouvelle, la tragédie, la pastorale dramatique, la parodie, l'opéra sérieux, l'opéra bouffon et la comédie mêlées d'ariettes, etc. avec l'histoire philosophique de la musique et des observations sur les différents genres recus au theatre,* 2 volumes, Paris : Cailleau, 1769.

ORIGNY, Antoine Jean-Baptiste (d'), *Annales du Théâtre-Italien depuis son origine jusqu'à ce jour*, Paris, Veuve Duchesne, 1788, 2 vol.

PARFAICT, François et Claude, *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, Rozet, 1767.

PARFAICT, François et Claude, *Histoire du Théâtre-Français depuis ses origines jusqu'à présent,* Paris, Briasson, 1721-1749, 15 volumes. Réédition : Genève, Slatkine Reprints, 1967.

PARFAICT, François et Claude, *Mémoires pour servir à l'histoire des spectacles de la Foire par un acteur forain (1697-1742)*, Paris, Briasson, 1743, 2 voll.

PARFAICT, François et Claude, e ABGUERBE, Quentin Godin D', *Dictionnaire des théâtres de Paris, Contenant Toutes les Pièces qui ont été représentées jusqu'à présent sur les différens* Théâtres François*, & sur celui de l'*Académie Royale de Musique*: les Extraits de celles qui ont été jouées par les* Comédiens Italiens*, depuis leur rétablissement en 1716, ainsi que des* Opéra Comiques*, & principaux Spectacles des Foires* Saint Germain & Saint Laurent*. Des faits Anecdotes sur les Auteurs qui ont travaillé pour ces Théâtres, & sur les principaux Acteurs, Actrices, Danseurs, Danseuses, Compositeurs de Ballets, Dessinateurs, Peintres de ces Spectacles, &c.*, Paris, Rozet, 1767, 7 voll.

PICOT, Émile *Les Moralités polémiques ou la controverse religieuse dans l'ancien théâtre français*, dans *Bulletin de la Société de l'Histoire du protestantisme français*, 3 articles de 1887 à 1906, réunis en un volume, Genève, Slatkine, 1970.

RICCOBONI, Luigi dit Lélio, *Histoire du Théâtre-Italien*, Paris, Delormel, 1728-1731, 2 volumes.

RICCOBONI, Luigi dit Lélio, *De la réformation du théâtre*, Paris, Debure Père, 1767.

. SALLIER, Abbé « Discours sur l'origine et sur le caractère de la parodie », dans *Mémoires de l'Académie royale des Inscriptions et Belles-Lettres*, tome VII, 1733.

.

III – OUVRAGES POSTÉRIEURS A 1850

A – ÉTUDES SUR LES THÉÂTRES FRANÇAIS DU XVIIIe SIÈCLE

ALBERT, Maurice, *Les Théâtres de la Foire (1660-1789)*, Paris, Hachette, 1900.

ATTINGER, Gustave, *L'Esprit de la Commedia dell'Arte dans le Théâtre Français*, Genève, Slatkine Reprints, 1993.

BARBERET, Victor, *Lesage et le théâtre de la Foire*, Nancy, Paul Sordoillet impr., 1887.

BARTHES, Roland*, Sur Racine*, Paris, Éditions du Seuil, 1963

BAR, Francis, *Le genre burlesque en France au XVIIe siècle, étude de style*, Artrey, 1960, introduction, p. XXXIII.

BEAUCÉ, Pauline, *Poétique de la parodie dramatique d'opéra au XVIIIe siècle en France (1709-1791),* Université De Nantes, U.F.R. Lettres Et Langages, Sous la direction de Mme le professeur Françoise Rubellin, à paraître.

BECK, Jonathan, *Théâtre et propagande aux débuts de la Réforme. Six pièces polémiques du recueil La Vallière*, Genève, Slatkine, 1986

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.

BLANC, André, *Histoire de la Comédie-Française de Molière à Talma* , Paris, Perrin, 2007.

BONNASSIES, Jules, *Le spectacle foraine et la Comédie Française. Le droit des pauvres avant et après 1789. Les auteurs dramatiques et la Comédie-Française au XIXe siècle*,, Paris, Dentu, 1875.

BOUHAÏK-GIRONÈS, Marie, LAVEANT, Katell et KOOPMANS, Jelle (dir.) « Le Théâtre polémique français. 1450-1550 », Presses universitaires de Rennes, 2008, 214 pp.

BOURDIN, Philippe et LOUBINOUX, Gérard (dir.), *La Scène bâtarde : entre Lumières et romantisme*, Clermond-Ferrant, Presses universitaires Blaise-Pascal, 2004.

BOUTEILLE-MEISTER, Charlotte *Représenter le présent. Formes et fonctions de « l'actualité » dans le théâtre d'expression française à l'époque des conflits religieux (1554-1629)*, thèse de doctorat, Université Paris Ouest Nanterre La Défense, octobre 2011.

BRENNER, CLARENCE DIETZ, *The Théâtre Italien, its repertory 1716-1793*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1961

BRENNER, CLARENCE DIETZ, *A Bibliographical list of plays in the french language 1700-1789*, Berkeley, The Associated Students Store, 1947.

BURNET, MARY SCOTT, *Marc-Antoine Legrand, acteur et auteur comique*, Paris, Droz, 1938.

CAMPARDON, Émile,

Les Comédiens du Roi de la Troupe Italienne pendant les deux derniers siècles: documents inédits recueillis aux Archives Nationales, Paris, Berger-Levrault, 1880, 2 voll. (Réimpression : Genève, Slatkine Reprints, 1970).

Les Comédiens du Roi de la troupe française pendant les deux derniers siècles : documents inédits recueillis aux Archives nationales, Genève, Slatkine Reprints, Genève, 1970 (1ª édition, Berger-Levrault, Paris, 1880, 2.vol).

Les Spectacles de la foire: Théâtres, Acteurs, Sauteurs et Danseurs de corde, Monstres, Géants, Nains, Animaux curieux ou savants, Marionnettes, Automates, Figures de cire et jeux mécaniques des Foires Saint-Germain et Saint-Laurent, des Boulevards et du Palais-Royal : depuis 1595 jusqu'à 1791. Documents inédits recueillis aux Archives Nationales, Paris, Berger-Levrault et C.ie, 1877, 2 voll.

CAPPELLETTI, Salvatore, *Luigi Riccoboni e la riforma del teatro. Dalla commedia dell'arte alla commedia borghese*, Ravenna, Longo Editore, 1986.

CHARON, A., JURATIC S. et PANTIN, I., *L'annonce faite au lecteur : la circulation de l'information sur les livres en Europe (16e-18e siècles)*, Presses Universitaires de Louvain, 2016,

CHARTIER, Pierre, *Théorie du Persiflage*, Paris, PUF, 2005

COURVILLE, Xavier De, *Un apôtre de l'art du Théâtre au XVIIIe siècle: Luigi Riccoboni dit Lelio. L'expérience française (1716- 1731)*, Paris, Droz, 1945.

COURVILLE, Xavier De, *Lélio premier historien de la Comédie Italienne et premier animateur du Théâtre de Marivaux*, Paris, Librairie Théâtrale, 1958.

CHRISTOUT, Marie-Françoise *Le Merveilleux et le théâtre du silence en France a partir du XVIIe siècle*, La Haye, Mouton, 1965

CROW, Thomas, *La peinture et son public à Paris au XVIIIe siècle*, Paris, Macula, 2000

CUCUEL, Georges,

Les Créateurs de l'Opéra-Comique français, Paris, Alcan, 1914.

« Notes sur la Comédie-Italienne de 1717 à 1789 », *Sammelbände der Internationalen Musik-*

Gesellschaft, 1913-1914, p. 157-166.

DECLERC, Gilles et DE LA GUARDIA, Juan, (éd.) *Iconographie théâtrale et genre dramatique : mélange offerts à Martine de Rougemont*, Presses Sorbonne Nouvelle, 2008.

DEGAUQUE Isabelle, *Les Tragédies de Voltaire au miroir de leurs parodies dramatiques d'*Œdipe *(1718)* à Tancrède *(1760)*, Paris, Champion, 2007.

DE LUCA, Emanuele, *Le répertoire de la Comédie-Italienne de Paris (1716-1762) « Les savoirs des acteurs italiens »,* Collection numérique dirigée par Andrea Fabiano réalisée dans le cadre du programme interdisciplinaire « Histoire des Savoirs » IRPMF, 201.

DESNOIRESTERRES, Gustave, *La Comédie satyrique au XVIIIe siècle. Histoire de la société française par l'allusion, la personnalité et la satire au théâtre. Louis XV, Louis XVI et la Révolution,* Paris, Perrin, 1985.

DI BELLA, Sarah, *L'expérience théâtrale dans l'œuvre théorique de Luigi Riccoboni. Contribution à l'histoire du théâtre au XVIIIe siècle. Suivie de la traduction et l'édition critique de "Dell'arte rappresentativa" de Luigi Riccoboni*, Paris, H. Champion, 2009.

FRANTZ, Pierre, *L'esthétique du tableau dans le théâtre du XVIIIe siècle*, Paris, PUF, 1998.

FRANTZ, Pierre (dir.), *Scène, salle et coulisse au XVIIIe siècle,* Paris, Presses de l'université Paris-Sorbonne, 2011.

FRANTZ, Pierre et FAZIO, Mara (dir.), *La Fabrique du théâtre. Avant la mise en scène (1650-1880),* Paris, Desjonquères, 2010

FRANTZ, Pierre et ORIA, Michèle Sajous d', *Le siècle des théâtres. Salles et scènes en France. 1748-1807*, Bibliothèque historique de la Ville de Paris, 1999.

FABBRICINO, Trivellini Gabriella, *Il teatro di Jean-Antoine Romagnesi. Tesi inediti ed esame linguistico,* Napoli, Liguori, 2002.

FONT, Auguste, *Favart, l'opéra-comique et la comédie-vaudeville aux XVIIe et XVIIIe siècles*, Paris, Fischbachen, 1894, Genève, Slatkine, 1970.

FORESTIER, Georges,
Le Théâtre dans le théâtre sur la scène française au XVIIe siècle, Genève, Droz, 1981.

Esthétique de l'identité dans le théâtre français (1550-1680). Le déguisement et ses avatars, Genève : Droz, 1988

FORSANS, OLA, *Le théâtre de Lélio : étude du répertoire du Nouveau Théâtre-Itaien de 1716 à 1729*, Oxford, Voltaire Foundation, SVEC, 2006.

GUEULLETTE, Jean-Emile, *Un magistrat du XVIIIe siècle ami des lettres, du théâtre et des plaisirs : Thomas-Simon Gueullette*, Paris, Droz, 1938, (*Genève, Slatkine Reprints, 1977*).

GUARDENTI, Renzo, *Gli Italiani a Parigi. La Comédie Italienne (1660-1697). Storia, pratica*

scenica, iconografia, Roma, Bulzoni, 1990, 2 voll.

GUARDENTI, RENZO, *Le fiere del teatro. Percorsi del teatro forain del primo Settecento*, Roma, Bulzoni, 1995.

JOANNIDES A. *La comédie française de 1680 à 1900*, Genève, 1970.

HAQUETTE, Jean-Louis et HÉNIN, Emmanuelle (dir.), « La scène comme tableau », *Revue La Licorne* n° 14, 2004.,

HOSTIOU Jeanne-Marie, *Les Miroirs de Thalie. Le Théâtre sur le théâtre et la Comédie Française (1680-1762),* Paris, Classique Garnier (à paraître)

LAGRAVE, Henri, *Le Théâtre et le public à Paris de 1715 à 1750,* Paris : C. Klincksiek, 1972

LARTHOMAS, Pierre, *Le langage dramatique*, Paris, Ed. Armand Colin, 1972.

LAUFER, Roger *Lesage ou le métier de romancier*, Paris, Gallimard, 1971.

LAURO, Carlo, *Foire e utopia nel teatro di M.-A. Legrand*, Schena editore, 1985.

LE BLANC, Judith, *Avatars d'opéras. Pratiques de la parodie et circulation des airs chantées sur la scène des théâtres parisien (1672-1745)*, Paris, Classiques Garnier, 2014.

LEGRAND, Raphaëlle, avec WILD, Nicole, *Regards sur l'Opéra-Comique. Trois siècles de vie théâtrale*, collection Sciences de la Musique, CNRS Éditions, 2002.

LEVY, Bernard, *The unpublished Plays of Carolet. A new chapter on the History of Théâtre de la Foire*, New York, Publications of the Institute of French Studies, Inc., New York, College of the city of 1931.

LOUGH, John, *Paris Theatre Audiences in the XVIIth and XVIIIth centuries*, London, Oxford University Press, 1957.

MAMCZARZ, Irène, *Les intermèdes comiques italiens au XVIIIe siècle en France et en Italie*, Paris, Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, Paris, 1972

MARANDET, Amédée, *Manuscrit de la Famille Favart, de Fuzelier, de Pannard et de divers auteurs du XVIIIe siècle*, Jorel, 1922.

MARTIN, Isabelle,
Le Théâtre de la Foire. De tréteaux aux boulevards, Oxford, Voltaire Foundation, 2002.

L'Animal sur le planches au XVIIIe siècle, Paris, Champion, 2007.

MARTIN, Isabelle et ZINGER, Ilana (dir.), « Théâtres interdits et secrets », *Revue d'histoire du théâtre*, 2004 (1-2).

MELDOLESI, Claudio, *Gli Sticotti: comici italiani nei teatri d'Europa del Settecento*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1969.

MENANT, Sylvia et QUERO, Dominique, (dir.), *Séries Parodique au siècle des Lumières,* Paris, PUPS, 2005

. PLAGNOL-DIÉVAL, Marie-Emmanuelle,

. *Le Théâtre de société : un autre théâtre ?*, Paris, Champion, 2003.

. – avec QUÉRO, Dominique (éd.), *Les Théâtres de société au XVIIIe siècle*, coll. Études sur le XVIIIe siècle, n° 33, Éditions de l'Université de Bruxelles, 2005.

POIRSON, Martial,

Les Audiences de Thalie - La comédie allégorique, théâtre des idées à l'âge classique, Paris, Classique Garnier, 2013.

Spectacle et économie à l'âge classique – XVIIe-XVIIIe siècles, Paris, Classique Garnier, 2011.

POMEAU, René, *Voltaire en son temps,* Vol. II, Fayard, Voltaire Foundation, 1995

QUERO, Dominique, *Momus Philosophe. Recherche sur une forme littéraire du XVIIIe siècle,* Paris, Champions, 1995.

RASI, LUIGI, *I comici italiani: Biografia, bibliografia, iconografia*, Firenze, Bocca, 1895, 2 voll.

RAVEL, Jeffrey S., *The contested parterre* : *public theater and French political culture, 1680-1791*, Ithaca-Londres, Cornell University Press, 1999.

RIZZONI, Nathalie, *Charles-François Pannard et l'esthétique du petit*, Oxford, Voltaire Foundation, 2000.

RICHARDOT, Anne, *Le rire des Lumières*, Paris, Champions, 2002.

ROUGEMONT, Martine De, *La vie théâtrale en France au XVIIIe siècle*, Paris, Éditions Champion, 2001.

SAKHNOVSKAIA-PANKEE, Anastassia *La Naissance des théâtres de la Foire : influence des Italiens et constitution d'un répertoire*, Thèse de Doctorat, sous la direction de Françoise Rubellin, Université de Nantes, 2013,

SCHERER, Jacques,

La dramaturgie classique en France, Paris, Ed. A. G. Nizet, 1950.

Théâtre et Anti-Théâtre au XVIIIe siècle. An inaugural lecture delivered before the University of Oxford on 13 February 1975, Oxford, Clarendon Press, 1975.

SPAZIANI, Marcello, *Gli Italiani alla « Foire »: quattro studi con due appendici*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1982.

TOMLINSON, Robert, *La fête galante: Watteau et Marivaux*, Genève : Droz, 1981

TROTT, David, *Théâtre du XVIIIe siècle : jeux, écritures, regards : essais sur les spectacles en France de 1700 à 1790*, Montpellier, Éditions Espaces 34, 2000.

UBERSFELD, Anne, *Lire le théâtre III. Le dialogue de théâtre*, Edition BELIN, 1996 (1er éd. Paris, Éditions Sociales, 1977)

VENARD, Michèle, *La foire entre en scène*, Paris, Librairie théâtrale, 1985.

VENDRIX, Philippe, *L'Opéra Comique en France aux XVIIIe siècle*, Liège, Pierre Mardaga éditeur, 1992.

. VERÈB, Pascale, *Alexis Piron poète (1689-1773), ou la difficile condition d'auteur sous Louis XV*, Oxford, Voltaire Foundation, 1997.

VIALA, Alain *Naissance de l'écrivain, sociologie de la littérature à l'âge classique,* Paris, Les Éditions de Minuit, 1985

VINTI, CLAUDIO, *Jean-Antoine Romagnesi al "Théâtre Italien": gli esordi drammatici*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1988.

VINTI, CLAUDIO, *Alla Foire e dintorni. Saggi di drammaturgia foraine*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1989.

WAGNER, Jacques (dir.), *Lesage écrivain (1695-1735)*, textes réunis, présentés et publiés par Jacques Wagner, Amsterdam, Rodopi, 1997.

B – ÉTUDES ET RÉFÉRENCES THÉORIQUES SUR LE POLEMIQUE

Polémique et rhétorique de l'Antiquité à nos jours, sous la direction de Loïc Nicolas et Luce Albert, Préface de Delphine Denis, Louvain-la-Neuve, Ed. de Boeck, coll. « Champs linguistiques ».

AMOSSY, Ruth (dir.) *Images de soi dans le discours. La construction de l'ethos*, Delachaux Niestlé, 1999, Lausanne-Paris, p. 85.

AMOSSY, Ruth , « Modalités Argumentatives et Registres Discursifs : Le Cas du Polémique ». *Les registres. Enjeux Pragmatiques et Visées Stylistiques in* Gaudin-Bordes, Lucile and Salvan, Geneviève (éds), Louvain-la-Neuve, Academia-Bruylant, 2008,

ANGENOT, Marc *La parole pamphlétaire. Typologie des discours modernes*, Payot, 1982

COSSUTTA, Fréderic, « Typologie des phénomènes polémiques dans le discours philosophique », dans *La Polémique en philosophie*, dir. M. Ali Bouacha et Fr. Cossutta, Dijon, Éditions Universitaires Dijonnaises, 2000,

DECLERCQ, G. , MURAT M., et DANGEL J., *La Parole polémique* (dir.), Paris, Champion, 2003

FELMAN, Shoshana « Le discours polémique » in *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1979, n° 31,

FERREYROLLES, Gérard « Le XVIIe siècle et le statut de la polémique », *Littératures classiques* 2006/1 (N° 59)

GARAND, Dominique « Propositions méthodologiques pour l'étude du polémique », in *États du polémique*, sous la direction de Dominique Garand et Annette Hayward, Québec, Éditions Nota Bene, 1998,

LHOMME, Alain « Polemos et Philia », in Magid Ali Bouacha et Frédéric Cossutta (dir.), *La polémique en philosophie. La polémicité philosophique et ses mises en discours*, Dijon, Editions Universitaires de Dijon, 2000,

MAINGUENEAU, Dominique ,
Sémantique de la polémique. Discours religieux et ruptures idéologiques au XVIIe siècle, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1983

« L'*èthos* : un articulateur », *COnTEXTES* [En ligne], 13 | 2013.

« La situation d'énonciation entre langue et discours », texte paru dans le volume collectif Dix ans de S.D.U., Craiova, Editura Universitaria Craiova (Roumanie), 2004,

GREIVE, Arthur "Comment fonctionne la polémique?", in *Le Discours polémique : aspects théoriques et interprétations,* Georges Roellenbleck éd., Tübingen, Paris, 1985

MCKENNA, Antony, « Des pamphlets philosophiques clandestins », Actes de la Journée d'étude organisée par Catherine Secretan, mai 1996, *XVIIe siècle*, 195 (1997)

KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, « La polémique et ses définitions », dans Nadine Gelas et Catherine Kerbrat-Orecchioni (éds), *Le discours polémique,* Lyon, PUL, 1980

ZAFIU, Rodica « Une possible typologie des actes de langage agressifs », *in* Liliana Ionescu Ruxandoiu (éd.), *Cooperation and conflict in ingroup and intergroup communication, Selected papers from the Xth Biennial Congress of IADA, Bucharest 2005*, Bucureşti, Editura Universităţii din Bucureşti, 2006, p. 183-195, [cité in Daciana Vlad, Pour une « grammaire » du polémique. Etude des marqueurs d'un régime discursif agonal

C – ÉTUDES ET RÉFÉRENCES THÉORIQUES GENERALES

ADAM, Jean-Michel et HEIDMANN Ute, *Le Texte littéraire. Pour une approche interdisciplinaire*, Louvain-la-Neuve, Academia Bruylant, « Au cœur des textes , 2009

AGAMBEN, Giorgio *Qu'est-ce qu'un dispositif ?,* trad. M. Rueff, Paris, Payot & Rivages, 2006

BARTHES, Roland, *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964

BAKHTINE, Mikhaïl,
Esthétique et théorie du roman, Gallimard, 1978.

Esthétique de la création verbal, Paris, Gallimard, 1984,

L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen-Âge et sous la Renaissance. Paris : Gallimard, 1970

BERGSON, Henri, *Le Rire : essai sur la signification du comique*, Paris, Presses universitaires de France, 1985.

BERNARD, Lahire *Le Travail sociologique de Pierre Bourdieu. Dettes et critiques*, Paris, La Découverte / Poche, 2001,

BENVENISTE, Émile, *Problèmes de linguistique générale I et II,* Gallimard, 1966

BOURDIEU, Pierre,
Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire, Paris, Seuil,1998

« Le champ littéraire », in : Actes de la recherche en sciences sociales, Vol. 89, septembre 1991,

L'économie des biens symboliques, Cours du Collège de France à la Faculté d'Anthropologie et de Sociologie de l'Université Lumière Lyon, *Cahiers du Groupe de Recherche sur la Socialisation*, N°13, 2e trim. 1994, Lyon, Université Lumière Lyon 2.

BOURDIEU, P. et BOLTANSKI, L. « Le Fétichisme de la langue », dans *Actes de la recherche en sciences sociales*, n°4, 1975

BOURGUINAT, Élisabeth *Persifler au siècle de Lumières. Histoire du mot «persiflage » 1734-1789,* Paris, Creaphis édition, 2016, réédition revue et corrigée du livre *Le siècle du persiflage 1734-1789*, Paris, Presses Universitaires de France (PUF), 1998.

DE CERTEAU, Michel *Les arts de faire*, tome 1, *L'invention du quotidien,* Paris, Gallimard, 1990

DUCROT, Oswald
Le Dire et le dit : Paris : Éditions de Minuit, Paris, 1984

Dire et ne pas dire : Principes de sémantique linguistique, Paris : Hermann, 1993

« Présupposés et sous-entendus », in *Langue française*, n°4, 1969, « La sémantique »

ECO, Umberto, *L'œuvre ouverte*, Paris, Seuil, 1965

FARGE, Arlette, *Dire et mal dire. L'opinion publique au XVIII*^{e} *siècle*, Paris, Seuil, 1992.

FLAHAULT, F., *La parole intermédiaire,* Seuil, Paris 1978,

FOUCAULT, Michel,
L'Ordre du Discours, Collection Blanche, Gallimard, 1971.

« Préface à la transgression », in *Critique*, n° 195-196, 1963

Les mots et les choses. Une archéologie des savoirs, Paris, Gallimard, 1966

FOUCAULT, M., BARTHES, R., DERRIDA J. et alii, *Théorie d'ensemble,* Paris, Seuil, 1968,

GENETTE, Gérard, *Palimpsestes. La Littérature au second degré*, Paris, Le Seuil [1982], coll. « Point Essais », 1992.

JAUSS, Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, trad. Claude Maillard [1978], Paris, Gallimard, coll. Tel, 2005.

JAKOBSON, Roman,
Questions de poétique, Paris : Seuil, 1977

Essais de linguistique générale, Paris : Editions de Minuit, 1963

KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, *L'implicite*, Paris, Armand Colin, 2e éd, 1986

KRISTEVA, J., MILNER, J.-C. & RUWET, N. (éds), *Langue, discours, société*, Paris : Seuil, 1975

HUTCHEON, Linda, *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth Century Art Forms*, New York and London, Methuen, 1985.

MAINGUENEAU, Dominique ,
Le Discours littéraire, Paris : Armand Collin, 2004

Analyser les textes de communication, Armand Colin éd, 1998

Les Termes de l'analyse du discours, Paris, Éditions du Seuil, coll. Mémo, Lettres, 1996

RICHARDOT, Anne, *Le Rire des Lumières*, Paris, Champion, 2002.

RICŒUR, Paul
La Métaphore Vive, Éditions du Seuil, Paris, 1975

Temps et récit I, Paris : Seuil, 1983

Temps et Récit III. Le temps raconté, Paris, Seuil, 1985

Histoire, mémoire, oubli Éditions du Seuil, Paris, 2000

STAROBINSKY, Jean *Le remède dans le mal. Critique et légitimation de l'artifice au siècle des Lumières*, Gallimard, 1989, p. 243.

TODOROV, Tverzan,
Les genres de discours, Paris, Seuil, 1978

Mikhaïl Bakhtine, le principe dialogique, Paris, Seuil, 1981

D- ARTICLES

ADAM, Jean-Michel « Genres, textes, discours: pour une reconception linguistique du concept de genre », in Revue belge de philologie et d'histoire, tome 75, fasc. 3, 1997, *Langues et littératures modernes*

ARAGONES, Nuria, « La Foire Saint-Germain représentée. Images, pièges et fausse pistes », *Iconographie théâtrale et genres dramatiques. Mélanges offerts à Martine de Rougemont*, sous la direction de Gilles Declercq et Jean de Guardia, Presse Sorbonne Nouvelle, Paris, 2008.

BAECQUE, Antoine (de), « Les éclats du rire. Le Régiment de la calotte, ou les stratégies aristocratiques de la gaieté française (1702- 1752) », *Annales*. Histoire, Sciences Sociales. 52e année, N. 3, 1997.

BARTHELEMY, Maurice, « L'Opéra-Comique de 1715 à sa fermeture en 1744 », *L'Opéra- comique en France au XVIIIe siècle*, sous la dir. de Philippe Vendrix, Liège : Mardaga, 1992, pp. 45-78

BARTHES, Roland,
« L'écriture de l'événement », in *Communications*, 12, 1968. Mai 1968

« La mort de l'auteur », article paru la première fois dans le numéro 5 de la revue *Manteia*, automne 1968, puis repris dans *Essais critiques IV — Le bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984

BEAUCÉ, Pauline, « Évolution d'une querelle littéraire (1719-1731) : Fuzelier, La Motte et la parodie dramatique », *Cahiers Gadges*, n° 9, 2012.

BECK, Jonathan, « La mise en scène de l'évangélisme militant (et clandestin) vers 1533-1535. Les moralités de *La Maladie de Chrétienté* et de *La Writé cachée* » publiées par Pierre de Vingle à

Neuchâtel», in Les imprimés réformés de Pierre de Vingle (Neuchâtel, 1533- 1535), Montréal, Littératures 24 (2007)

BIET, Christian, « Séance, performance, assemblée et représentation: les jeux des regards au théâtre (XVIIe-XXIe siècle) », *Littératures classiques* 2013/3 (n° 82)

BIET, Christian et FRANTZ, Pierre (dir.), « Le Théâtre sans illusion », *Critique* n° 699-700, Septembre 2005.

BOQUET, Guy, « La Comédie Italienne sous la Régence : Arlequin poli pas Paris (1716-1725) », *Revue d'Histoire moderne et contemporaine*, publié par la Société d'Histoire Moderne/ Tome XXIV Avril-juin 1977, Paris

BORDIER, Jean-Pierre, « Satire traditionnelle et polémique moderne dans les moralités et les sotties françaises tardives. », dans *Satira e beffa nelle commedie europee del Rinascimento*, éd. Federico Doglio, Viterbe, 2001

BOUHAÏK-GIRONÈS, Marie « Le théâtre entre communication politique et action politique » in *The Languages of Political Society. Western Europe, 14th-17th Centuries*, (dir.) Andrea Gamberini, Jean-Philippe Genet and Andrea Zorzi, Rome : Viella, 2011

BRET-VITOZ, Renaud « Arlequin et son masque de *queer* : instabilité sexuelle et sociale dans *Tirésias* (Piron 1722) », dans *Esthétique(s)* queer *dans la littérature et les arts. Sexualités et politiques du trouble*, (dir. Muriel Plana et Frédéric Sounac), Édition Universitaires de Dijon, Collection *Écritures*, Dijon, 2015

BURY, Emmanuel « Frontières du classicisme », *Littératures classiques* : « La périodisation de l'âge classique », dir. J. Rohou, n° 34, automne 1998

CARMODY, Francis J., « Le Répertoire de l'Opéra-Comique en vaudevilles de 1708 à 1764 », *University of California Publications in Modern Philology*, XVI, n. 4, december 1933, pp. 373-438.

CHAHINE Loïc, « Le rôle des divertissements à la Nouvelle Comédie-Italienne : dramaturgie du spectacle », colloque *De la conversation au conservatoire. Scénographie des genres mineurs* (1680-1780), dir. Aurélie Zygel-Basso et Kim Gladu, Québec, 30 septembre et 1er octobre 2010, actes à paraître aux Presses de l'Université Laval.

CHAOUCHE, Sabine « L'Implantation des théâtres privilégiés à Paris: *locus belli, locus otii, locus negotii*. » in *L'Opéra de Paris, la Comédie-Française, l'Opéra Comique, approches comparées*, 1672-2010, collection "études et rencontres", publications de l'Ecole des Chartes, 2012

CUCUEL, Georges, « La critique musicale dans les revues du XVIIIe siècle », *L'Année musicale*, deuxième année, 1913, p. 127-203.

DE LUCA, Emanuele, *«* La circulation des acteurs italiens et des genres dramatiques dans la première moitié du XVIIIe siècle : un lien entre les théâtres parisiens *»*, *2012. L'Opéra de Paris, la Comédie-Française, l'Opéra Comique (1672-2010) : approches comparées*, co-ed with Solveig Serre and Denis Herlin, Geneva: Droz, publication de l'Ecole des Chartes, 424 p. ISBN 2-35723-023-1

DÉMORIS, René,

« Les fetes galantes chez Watteau et dans le roman contemporaine » Dix-huitième siècle, n 3, 1971, pp. 337-357

« L'oiseau et sa cage en peinture », dans *Esthétique et poétique de l', objet au XVIIIe siècle*, Lumière, N° 5, 1er semestre 2005, Publication du *CIBEL*.

« Watteau, le paysage et ses figures », dans *Antoine Watteau (1684-1721). Le Peintre, son temps et sa légende*, Genève, Paris 1987

DI BELLA, Sarah, « Un avatar de "mise en scène" à la Nouvelle Comédie-Italienne (1716-1729) : de la "pensée de l'oeuvre" à la direction d'acteurs », *La fabrique du théâtre avant la mise en scène, 1650-1880*, Dirigé par Mara Fazio, Pierre Frantz, Contributions de Sophie Marchand, Sonia Bellavia.

FABIANO, Andrea, « La Comédie-Italienne di Parigi : un teatro dell'instabilità », *Instabilità e metamorfosi dei generi nella letteratura barocca*, Simona Morando (dir.), Venise, Marsilio, 2007, p. 287-298

FRANTZ, Pierre,

« Drame et opéra-comique : une affaire de promiscuité », L'Invention des genres lyriques français, dans *L'Invention des genres lyriques français et leur redécouverte au XIXe siècle*, éd. Agnès Terrier et Alexandre Dratwicki, Lyon, Venise, éd. Symétrie et Palazzetto Bru Zane, 2010, p. 257-267.

« Entre journal et épopée: le théâtre d'actualité de la Révolution », Studi Francesi, 169 (LVII/I), 2013

GASPARRO, Rosalba,

« La Foule et les tréteaux : L'Enjeu d'Arlequin au théâtre de la foire », *Dramaturgies : Languages dramatiques*, Ed. Jacqueline de Jomaron, Paris, Nizet, 1986, pp. 193-99.

« Metamorfosi di Arlecchino nel teatro inedito della Foire », *Parcours et rencontres, Mélanges de langue, d'histoire et de littérature françaises,* offerts à Enea Balmas, Paris, Edition Klincksieck, 1992.

GEVREY, Françoise, *« La Motte et les parodies »*, dans *Les Querelles dramatiques à l'âge classique XVIIe-XVIIIe siècles*, éd. Emmanuelle Hénin, Louvain, Peeters, coll. « La République des Lettes », 2010, p. 303-316.

JUBENVILLE, Yves, « Théâtre et cafés à Paris », *Dix-huitième siècle,* n. 28 (1996) p. 415-430

HOSTIOU Jeanne-Marie,

« Le théâtre mineur d'une institution majeure : la production des comédiens-poètes à la Comédie-Française (1680-1745) *»,* *Ecrire en mineur au XVIIIe siècle,* actes du colloque international organisé par Christelle Bahier-Porte et Régine Jomand-Baudry à l'ENS-LSH (Lyon, 11-13 octobre 2007), Paris, Desjonquères, 2009, p. 349-375.

« De la scène judiciaire à la scène théâtrale : l'année 1718 dans la querelle des théâtres » dans « Le Temps des querelles », *Littératures classiques,* 2013-2, n° 81, Armand Colin éditeur, septembre 2013

« La vogue du prologue dramatique, un genre médian (1680-1760) », *in La Médiatisation du littéraire dans l'Europe du XVIIe et XVIIIe siècles*, F. Boulerie (dir.), Tübingen, Narr Verlag, Biblio 17, 2013

HOSTIOU, J.-M., ROUSSILLON, M., GOODMAN, J., LONCLE, S. (dir.), « Les Théâtres institutionnels (1660-1848) : Querelles, enjeux de pouvoirs et production de valeurs », *Revue d'Histoire du Théâtre*, Soixante-sixième année, 2014-I, n° 261, éd. de la Société d'Histoire du Théâtre

HOSTIOU, J.-M., et Vasset, S., (éd). « Scènes de dispute / Quarrel scenes : Dispute et dramaturgie en France et en Grande-Bretagne, XVIe-XVIIIe siècles / Dispute and dramaturgy in French and British Theatre, 16th-18th centuries », Arrêt sur scène / Scene Focus, n°3-2014 - IRCL/CNRS, 2014.

LAGRAVE, Henri,

« La pantomime à la Foire, au Théâtre-Italien et aux Boulevards (1700-1789). Première approche : historique du genre », *Romantische Zeitschrift für Literaturgeschichte*, 1979, n ° 3, pp. 408-431.

«La Comédie-Française au XVIIIe siècle ou les contradictions d'un privilège», *Revue d'Histoire du Théâtre*, 1980, n° 126, p. 127-141.

LE BLANC, Judith,

« La querelle des théâtres, mise en abyme sur les scènes foraines entre 1715 et 1745 », dans E. Hénin (éd.), *Le Querelles dramatiques à l'âge classique (XVIIe-XVIIIe siècle)*, Louvain-Paris-Walpole, Peeters, 2010, p. 169-204.

« 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 XIXe siècle*, éd. Agnès Terrier et Alexandre Dratwicki, Lyon, Venise, éd. Symétrie et Palazzetto Bru Zane, 2010, p. 197-209.

LILTI, Antoine « Querelles et controverses. Les formes du désaccord intellectuel à l'époque moderne », *Mil neuf cent. Revue d'histoire intellectuelle* 2007/1 (n° 25)

MACÉ, Marielle « "La valeur a goût de temps", Bourdieu historien des possibles littéraires », dans « Théorie et histoire littéraire », *Fabula LHT (Littérature, histoire, théorie)*, n°0, 16 juin 2005

MACCHIA, Giovanni « Le mythe théâtral de Watteau », dans *Antoine Watteau (1684-1721). Le Peintre, son temps et sa légende*, Genève, Paris 1987.

MARCETTEAU-PAUL, Agnès,

« L'Obstacle favorable ou comment Louis XIV inventa l'opéra- comique », *Littératures Classiques*, 21, 1994.

« Les Auteurs du théâtre de la foire à Paris au XVIIIe siècle », dans Bibliothèque de l'École de

Chartes, 1983, tome 141, livraison 2,

MAROT, Guillemette, « Une des péripéties vécues par les Comédiens Italiens lors de leur établissement à Paris : l'aventure de l'Italienne française et du Retour de la Tragédie française », dans *Le Cosmopolitisme. Influences, voyages et échanges dans la République des Lettres (XVe-XVIIIe siècles),* Québec, Presses de l'Université Laval (Cahiers du CIERL).

MARTIN, Christophe *L'esthétique du rire badin (XVIIe-XVIIIe siècles)*, Alain Vaillant (dir.), Presses universitaires de Paris Nanterre, 2012

MARTIN, Isabelle

« Une mise au point sur la guerre des théâtres à Paris : origines et péripéties. Le théâtre de la Foire, la Comédie Française, les Confrères de la Passion : intérêts, contradictions et privilèges », *Revue d'Histoire du Théâtre*, 1997-4, p. 345-355.

« 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 XIXe siècle*, sous la direction de Alexandre Dratwicki et Agnès Terrier, Paris, Symétrie, « Perpetuum mobile », 2010.

MAZOUER, Charles , « La moralité du XVIe siècle en France », *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance* 53, 1996

MENANT, Sylvain,

« La raison et l'allégorie au XVIIIe siècle », *Corps écrit*, n° 18, 1986.

Les modernes et le « style à la mode », dans : Cahiers de l'Association internationale des études françaises, 1986, n°38

MELDOLESI, Claudio, « Il teatro dell'arte di piacere: Esperienze italiane nel Settecento francese », dans *Il teatro nel Settecento italiano*, a cura di Gerardo Guccini, Bologna, Il Mulino, 1988, pp. 243-264.

ORIOT, Caroline, « Le duel dans *Jacques le fataliste* de Diderot », *Dix-huitième siècle* 2008/1 (n° 40),

PINTIAUX, Benjamin,

« "Faire le petit Pellegrin" : la "manufacture de vers" au XVIIIe siècle », *Écrire en mineur au XVIIIe siècle : un art de la tension ?*, Paris, Desjonquères, 2009

« L'abbé Pellegrin et les lieux du chant. Esquisse d'une géographie des spectacles lyriques parisiens au XVIIIe siècle », dans *L'opéra de Paris, La Comédie Française et l'Opéra-Comique : Approche comparées* (1669-2010), études réunies par Sabine Chaouche, Denis Herlin et Solveig Serre, Paris : Ecole de Chartes, 2012

POIRSON, Martial,

« La comédie allégorique : un genre mineur en mode majeur » dans « *Écrire en mineur au XVIIIe siècle* », sous la direction de Christelle Bahier-Porte et Régine Jomand-Baudry, L'Esprit de lettres, collection dirigée pas Michel Delon, Edition Desjonquères, 2009, p. 388-414.

« Quand l'économie du spectacle se donne en spectacle », Georges Forestier (dir.), *Les coulisses du théâtre au XVIIIe siècle*, Paris, Presse de l'Université Paris-La Sorbonne, 2012, p. 161-184.

« Quand les cabales s'emballent : les querelles dramatiques en action du théâtre allégorique (XVIIe - XVIIIe siècles) » dans *Les querelles dramatique à l'âge classique (XVIIe – XVIIIe siècle)*, études réunies et présentées par Emmanuelle Hénin, Louvain, Paris, Walpole, Ma, Editions Peeters, 2010.

POIRSON, Martial (dir.), « L'allégorie au théâtre », *Revue d'histoire du théâtre*, n°265, 2015.

POIRSON, Martial et GUILLOT, Catherine (dir.), « Mémoires de l'éphémère : Quel patrimoine pour les arts vivants ? », *Revue d'histoire du théâtre,* 2008-1

POIRSON, Martial et PERRIN, Jean-François (dir.), *Les scènes de l'enchantement : arts du spectacle, théâtralité et conte merveilleux (XVIIe-XIXe siècles)*, Paris, Desjonquères, 2011.

PRAT, August, « Le parterre au XVIIIe siècle », dans *La Quinzaine*, nº 269, 12e année-1 janvier 1906, Paris.

QUÉRO, Dominique,

« Momus et Arlequin », La commedia dell'arte, le théâtre forain et les spectacles de plein air en Europe, XVIe-XVIIIe siècles », actes du colloque de Paris-Artenay (27-30 septembre 1995), Paris, Klincksieck, 1998.

« Statisme et mouvement dans les prologues de pièces comiques au XVIIIe siècle », in *Statisme et mouvement au théâtre,* Actes du colloque du CRHT de l'Université de Paris IV (Paris, 18 mars 1994), Poitiers, Publications de la Licorne, 1995

RABATEL, Alain « L'effacement énonciatif et ses effets pragmatiques de sous-énonciation et sur-énonciation » in *Formes et stratégies du discours rapporté : approche linguistique et littéraires des genres de discours*, Lopez Muñoz, J.-M. Marnette, S. et Rosier L. (éds.) *Estudios de Lengua y Literatura francesas 14*, 33-61. Université de Cadix.

RAVEL, Jeffrey S, « Le théâtre et ses publics : pratiques et représentations du parterre à Paris au XVIIIe siècle », *Revue d'histoire moderne et contemporaine* 3/ 2002 (n^o^49-3).

RAZGONNIKOFF, Jacqueline, « Le prix des divertissements : le poids du ballet dans le budget de la Comédie-Française au dix-huitième siècle », dans *Art et argent en France au temps des Premiers Modernes (XVIIe-XVIIIe siècles)*, études présentées par Martial Poirson, SVEC, 2004 : 10, p. 131-156.

RIZZONI, Nathalie,

« Les Acteurs déplacés à la Comédie Française ou Paroles de réfractaires en 1735 », *Les Cahiers de la Comédie Française* (n° 31, Printemps 1999, p. 84-94).

« Le geste éloquent : la pantomime en France au XVIIIe siècle », Jaqueline Waeber (dir.), *Musique et geste en France de Lully à la Révolution. Études sur la musique, le theatre et la danse,* Bern, Peter Lang, 2009, p. 129-147.

« Quand l'Absence apparaît…L'allégorie au théâtre au dix-huitième siècle » Actes du séminaire

international « *L'Allégorie au XVIIIe siècle* » (Oxford, 11 et 12 mars 2002), sous la direction d'Edward Nye, Lincoln College, Oxford, Voltaire Foundation, SVEC 2003 : 07, p. 429-443.

« Le Nouveau Spectacle Pantomime à Paris, une réplique transparente à la censure (1746-1749) », dans *Pantomime et théâtre du corps. Transparence et opacité du hors-texte*, éd. Arnaud Rykner, PUR, 2009, p. 33-46.

ROSS, Mary Ellen, « Amazones et sauvagesses: rôles féminins et sociétés exotiques dans le théâtre de la foire », *Studies on Voltaire and the eighteenth century*, 1994, vol. 319, pp.105-116.

ROUGEMONT, Martine de,

« Deux images d'un théâtre, ou l'Image du Théâtre », in *Quaderni di teatro, Il teatro dell'Illuminismo*, Anno III, numero 11 Febbraio 1981, Vallecchi editore.

«Le rire de la parodie. Frued ou Bergson?», pp. 51-66, dans *Dix-huitième siècle n° 32/2000, Revue Annuelle*, publié par la Societé française d'étude du 18e siècle avec le concours du CNRS e du Centre National de Lettres, Paris, Presse Universitaire de France.

RUBELLIN, Françoise,

« Trivelin, de l'ancien Théâtre-Italien à Marivaux : interaction du rôle, de l'acteur et de l'auteur », *Coulisses, revue de théâtre de l'université de Franche-Comté*, n°34, octobre 2006, pp. 237–247.

« *La Française italienne* et *L'Italienne française* (1725) : la propriété artistique en débat », dans *Les Querelles dramatiques à l'Age classique (XVIIe-XVIIe siècles)*, dir. Emmanuelle Hénin, Peeters, 2010, p. 205-215.

« Du petit polichinelle au grand opéra : scénographie imaginaire des hiérarchies théâtrales sur les scènes foraines », dans *« Écrire en mineur au XVIIIe siècle »*, dir. Christelle Bahier-Porte et Régine Jomand-Baudry, Editions Desjonquères, 2009, p. 321-335.

« Les Arlequins du théâtre de la Foire », dans Arlequin danseur au tournant du XVIIIe siècle, dans *Annales de l'Association pour un Centre de recherche sur les Arts du Spectacle aux XVIIe et XVIIIe siècles* , juin 2005, n° 1, p. 100-103.

« Images of Theatrical Rivalry: Form and Function of the Fair Theater's Engraved Frontispieces » (Centre d'études des théâtres de la Foire, Université de Nantes)

«Écrire pour tous les théâtres : le cas singulier de Louis Fuzelier», in : L'Opéra de Paris, la Comédie-Française et l'Opéra-Comique (1672–2010) : approches comparées, sous la dir. de Sabine Chaouche, Denis Herlin et Solveig Serre, Paris : École des Chartes, 2012, p. 267– 279.

« Lesage parodiste », dans *Lesage, écrivain (1695-1735)*, éd. Jacques Wagner, Amsterdam, Rodopi, 1997, p. 95-123.

SAREIL, Jean « Voltaire polémiste ou l'art dans la mauvaise foi », in *Dix-huitième Siècle*, n°15, 1983

SELLIER, Philippe « Une catégorie-clé de l'esthétique classique : le "merveilleux vraisemblable" », dans *Essais sur l'imaginaire classique,* Champion, 2003

SCHAEFFER, Jean-Marie « De deux facteurs institutionnels de la différentiation générique », in La Licorne (1992), numéro 22 : La dynamique des genres, Université de Poitiers, réédité dans François Rastier, (éd.), *Textes et sens,* Didier Érudition, 1996

STEFANEK, Paul, « Remarks on Aestetics and Sociology of Drama », *Mask und Kothurn*, t. XXV (1979), n° 1-2

SPAZIANI, Marcello, « Per una storia della commedia foraine », *Studi Francesi,* 1962, n°17, pp. 225-244.

SPAZIANI, Marcello, « Le origine italiane della commedia foraine : il periodo 1713-1736 » *Studi in onore di Carlo Pellegrini*, Turin, Società editrice internazionale, 1963, pp. 255-277.

SPIELMANN, Guy, « Problématique de l'iconographie des spectacles sous l'Ancien Régime : Le cas des frontispices du Théâtre de la foire (1732-37) », *Mémoires de l'éphémère : Quel patrimoine pour les arts vivants ? , Revue d'histoire du théâtre,* 2008-1.

. TOMACHEVSKI, Boris, « Thématique », 1925, repris dans *Théorie de la littérature*, trad. et éd. Tzvetan Todorov, Paris, Le Seuil, 1965.

TROTT, David,

« A Clash of Styles: Louis Fuzelier and the New Italian Comedy », *The Science of Buffoonery: Theory and History of the Commedia dell' Arte*, éd. Domenico Pietropado, University of Toronto, Italian Studies, Dovehous Editions, 1989, pp. 101–115.

Pour une histoire des spectacles non-officiels: Louis Fuzelier et le théâtre à Paris en 1725-26, Revue d'Histoire du Théâtre, n°. 3, 1985, pp. 255 à 275.

Deux visions du théâtre: la collaboration de Lesage et Fuzelier au répertoire forain, dans *Lesage, Écrivain*, 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, conférence inaugurale du colloque international "Les Théâtres de la Foire (1678-1762)", Université de Nantes, 28-30 avril 1999 (éd. Françoise Rubellin, Paris, Champion, à paraître).

« Louis Fuzelier et le théâtre : vers un état présent », *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 83, n°4, juillet–août 1983, pp. 604–617.

« Des Amours déguisés à la seconde Surprise de l'Amour : étude sur les avatars d'un lieu commun », *RHLF*, 1976, n° 76, p. 373-84.

. « Textes et réécriture de textes : le cas des *Fêtes grecques et romaines* de Louis Fuzelier », *Man and Nature / L'Homme et la Nature*, Société Canadienne des Études du Dix-huitième siècle, n° 3, 1984, p. 77-88.

. « Pour une typologie des séries parodiques dans le théâtre du XVIIIe siècle », *Séries parodiques au siècle des Lumières*, éd. S. Menant et D. Quéro, Paris, Presses de l'Université Paris- Sorbonne, 2005, p.15-28.

.

. VIALA, Alain « Un temps de querelles », in *Littératures classiques*, 2013/2, n° 81

Sites internet

http://cfregisters.org : Registres de la Comédie Française

www.cesar.org.uk : Calendrier Électronique des Spectacles Sous l'Ancien Régime, créée par Barry Russell, David Trott et Jeff Ravel

http://www.agon.paris-sorbonne.fr/fr/genealogie-de-la-creation

http://cethephi.org/documents_inedits.html.

http://fabula.org

http://www.cnrtl.fr

http://portail.atilf.fr/encyclopedie/ : *Encyclopédie, ou Dictionnaire Raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers* de Diderot, d'Alembert *et. al*. en ligne.

http://artfl-project.uchicago.edu/node/17 : Dictionnaires français des XVIIe, XVIIIe, XIXe et XXe siècles.

http://gallica.bnf.fr

Résumé en français :

Le théâtre polémique ou comment faire l'histoire sur la scène.

La concurrence entre Comédie Française, Comédie Italienne et Théâtres de la Foire et ses effets sur la vie théâtrale pendant la première moitié du XVIIIe siècle

Par le terme « théâtre polémique » on désigne la production dramatique telle qu'elle s'est structurée au cours de la première moitié du XVIIIe siècle dans le cadre du contexte politico-économique de concurrence, dans lequel se trouvent à opérer les trois théâtres parisiens, la Comédie Française, la Comédie Italienne et les Théâtres de la Foire. La pièce polémique se caractérise par la mise en œuvre d'un *dispositif allégorique*, fondé sur la tension dynamique entre procédé de fictionnalisation et renvoi à la référentialité. Elle appartient à la catégorie de la *littérature de circonstance* ou *d'actualité*, et elle peut s'inscrire dans l'univers des « *pratiques transtextuelles* ». L'auteur polémiste prend la parole, ou la plume, en réaction à un événement défavorable (une interdiction, une défense, une censure, etc.), et contre son adversaire; cet événement, qui se situe dans ce que l'on peut appeler le « hors-texte », est élaboré au moyen d'une fiction ; par cette fiction, l'auteur essaye de modifier le cours de l'histoire, d'inverser le rapport de forces, d'agir finalement sur le spectateur en gagnant son

soutien. La place que le spectateur occupe dans la polémique détermine le passage d'une histoire en forme anecdotique, et donc marginale, vers une histoire qui touche un espace publique. On dira que bien loin d'« historiser le théâtre », le théâtre polémique « *théâtralise l'histoire* ». L'objectif de cette étude est de déterminer, dans la dialectique polémique, une des causes de l'affaiblissement du système des privilèges et de son corollaire esthétique, c'est-à-dire le principe de hiérarchisation et différenciation des genres dramaturgiques.

Mots-clés : [Théâtre ; XVIIIe siècle ; Comédie Française ; Comédie Italienne ; Théâtres de la Foire ; Discours Polémique ; Réception ; Hybridation; Intertextualité ; Histoire; Actualité ; Allégorie]

Abstract in italiano :

Il teatro polemico, o come fare la storia sulla scena

La concorrenza tra Comédie Française, Comédie Italienne e Théâtres de la Foire e i suoi effetti sulla vita teatrale durante la prima metà del XVIIIe secolo

Con il termine «teatro polemico» si designa la produzione drammaturgica che si sviluppa nella prima metà del XVIII secolo all'interno di uno specifico contesto politico-economico di concorrenza tra i tre teatri operanti a Parigi, la Comédie Française, la Comédie Italienne e i Teatri de la Foire. Il testo polemico si caratterizza per la messa in atto di un *dispositivo allegorico,* basato sulla tensione dinamica tra elementi finzionali e elementi referenziali. Esso appartiene, inoltre, alla categoria della *letteratura di circostanza, o di attualità,* e s'inscrive all'ambito delle "pratiche transtestuali". L'autore polemico reagisce in reazione a un avvenimento sfavorevole (un'interdizione, una censura etc.), e contro un avversario; tale avvenimento, che si situa in una dimensione extra-testuale, costituisce la materia della finzione teatrale attraverso la quale l'autore cerca di modificare il corso della storia, di invertire il rapporto di forza, di agire infine sullo spettatore per guadagnare il suo consenso. Il ruolo che lo spettatore occupa nel confronto polemico determina il passaggio da una storia in forma aneddotica, et dunque marginale, a una storia di "interesse pubblico", in cui si mobilitano strategie persuasive, attraverso l'individuazione dei portavoce legittimati a reclamare et gestire la controversia. Si può dire, infine, che invece che "storicizzare il teatro", il teatro polemico, "teatralizza la storia". L'obiettivo del nostro studio è di individuare nella dialettica polemica una delle cause dell'indebolimento del sistema dei privilegi e del suo corollario estetico, quello del principio di gerarchizzazione e differenziazione dei generi teatrali.

Parole chiave: [Teatro ; XVIIIe secolo ; Comédie Française ; Comédie Italienne ; Teatri de la Foire ; Discorso Polemico ; Spettatore ; Ibridazione ; Intertestualità ; Storia; Attualità; Allegoria]

Summary

Polemical theatre, or how to make history on the stage

The competition between the Comédie Française*, the* Comédie Italienne *and the* Théâtres de la Foire *and its impacts on the theatre during the 18th Century*

The term «polemical theatre» indicates the dramaturgical production which developed during the first part of the 18th Century, within the specific political-economic competitive framework that involved the three most active theatres in Paris at that time: the «*Comédie Française*», the «*Comédie Italienne*» and the «*Théâtres de la Foire*». The «polemical text» relies on an «allegorical device», which is based on the dynamical interaction between the fictionalisation and the relation to the referent. It belongs to the domain of the «*littérature de circonstance*» or «*littérature d'actualité*», and it can be considered a «trans-textual practice». The polemical author speaks or writes in reaction to an unfortunate event (interdiction, censorship, etc.), and to oppose a rival writer. This event, occurring outside of the text, becomes the subject of a theatrical fiction through which the author tries to modify the history path, to reverse the force relationships and to act on the audience in order to gain its consent. The role that the audience plays in the polemical comparison, makes the plot evolving from an anecdotal (and thus marginal) story to a public interesting one. So we could say that, far from «historicizing theatre», the polemical theatre does «dramatize History». In conclusion, my work aims at looking on polemical dialectics as one cause of the weakening of a system based on privileges, whose esthetical corollary is the precept of hierarchization and separation of the theatre genres.

Keywords: [Theatre; 18th Century; Comédie Française; Comédie Italienne; Théâtres de la Foire ; Polemical; Audience; Hybridization; Inter-textual; History; Actuality; Allegorical]