

L'allégorie en discord: personifications antagoniques au Théâtre de la Foire

Irene AGUILÁ SOLANA

ew metadata, citation and similar papers at core.ac.uk

provided by Portal de Rev

iaguila@unizar.es

Recibido: 1 de diciembre 2008

Aceptado: 28 de diciembre de 2008

RÉSUMÉ

Cette analyse examine les dissensions mises en scène par les personnages allégoriques au théâtre de la Foire d'un point de vue essentiellement thématique. Cela permet d'étudier les deux versants qui en sont à la base, l'un d'origine traditionnelle, l'autre d'origine contemporaine. D'un côté, il y a l'adaptation des controverses morales et sociales qui puise dans la littérature classique et médiévale. Ainsi, l'opéra-comique met en scène le conflit entre le vice et la vertu en reprenant, soit des personifications au sein de la poésie latine, soit la technique des moralités et des débats médiévaux. D'un autre côté, nous avons repéré les allégories des confrontations contemporaines des us et coutumes du XVIIIe siècle, ainsi que les personifications des combats de la Foire avec les autres scènes parisiennes (la Comédie-Française, la Comédie-Italienne et l'Opéra).

Mots clés: Littérature française du XVIIIe siècle, Théâtre de la Foire, Opéra-comique, Allégorie, Personnification.

La alegoría en discordia: personificaciones antagónicas en el Teatro de la Feria

RESUMEN

Este estudio analiza las disensiones puestas en escena por los personajes alegóricos del Teatro de la Feria desde una perspectiva fundamentalmente temática. En ella están imbricadas una tendencia de origen tradicional y otra de origen contemporáneo. Por un lado, se halla la adaptación de las controversias morales y sociales que bebe de las fuentes de la literatura clásica y medieval. De este modo, la ópera cómica escenifica la oposición entre el vicio y la virtud, ya sea mediante algunas alegorías de la poesía latina, ya sea mediante el uso de técnicas propias de las moralidades y de los debates de la Edad Media. Por otro lado, cabe subrayar las personificaciones de sesgo contemporáneo como la confrontación de usos y costumbres del siglo XVIII y las polémicas entre el género de la Feria y las demás escenas parisinas (la Comedia Francesa, la Comedia Italiana y la Opera).

Palabras clave: Literatura francesa del siglo XVIII, Teatro de la Feria, Ópera cómica, Alegoría, Personificación.

Allegory in discord: antagonistic personifications in the "Théâtre de la Foire"

ABSTRACT

This study approaches the dissensions put on stage by the allegorical characters in the 'Théâtre de la Foire' mainly from a theme-based perspective. In turn, within this perspective, a traditional-origin trend is interwoven with a contemporary-origin one. On the one hand, we can find the adaptation of the moral

and social controversies which feeds on the sources of classical and medieval literature. Thus, the 'opéra comique' stages the opposition between vice and virtue, either by means of some allegories from Latin poetry, or by using distinctive techniques of the 'moralités' and the 'débats' from the Middle Ages. On the other hand, we can point out the personifications of a contemporary kind, such as the conflicts of 18th-century customs or fashions, and those which confront the 'Foire' genre with the rest of Parisian scenes (the French Comedy, the Italian Comedy and the Opera).

Key words: Eighteenth-century French Literature, 'Théâtre de la Foire', 'Opéra Comique', Allegory, Personification.

À ma soeur

Malgré ses connotations de genre mineur du XVIIIe siècle, le théâtre de la Foire compte sur un bagage culturel solide. En suivant l'inspiration de la scène grécolatine, qui présentait des dieux ainsi que des abstractions à côté des hommes, la thématique foraine crée un monde ambigu où cohabitent le quotidien et l'imaginaire. Cette convivialité du concret et de l'abstrait se raffermi encore grâce à l'application de la technique des moralités et des débats médiévaux qui mettaient en conflit le Vice et la Vertu. Dans les opéras-comiques, les travers et les qualités continuent à revêtir des formes humaines pour insister sur le sens primordial de l'allégorie¹. En plus, ce sens se renforce avec le didactisme propre de la comédie (*castigat ridendo mores*). Dans le premier volet de cette étude, nous analyserons le regard critique porté par le théâtre de la Foire sur les mœurs de l'époque à travers une galerie riche en allégories². Attitudes, types, comportements et circonstances sont les coordonnées pour tracer l'ébauche d'un Français du XVIIIe siècle qui, maintes fois, pourrait s'appliquer à d'autres hommes et à d'autres temps. La dramaturgie foraine conserve certaines controverses traditionnelles: l'Amour/le Cocuage, la Raison/la Folie, la Nature³/ l'Art... Mais, le plus souvent, les couples refondent leurs noms en les accordant à l'époque pour les actualiser. Ainsi, le débat médiéval entre la Tradition et le Temps-qui-passe devient, à la Foire, le débat entre le Goût et la Mode, ou bien, entre la Chronologie

¹ "The root of his need [for allegory] as we have seen is twofold; on the one hand, the gods sink into personifications; on the other, a widespread moral revolution forces men to personify their passions. [...] It will be remembered that allegory originally disengaged itself as a literary form under the pressure of a strongly ethical interest. Virtues and Vices were its first *dramatis personae*, and the moral conflict its first theme. The oldest kind of allegory is the moral or homiletic allegory". (Lewis, 1975: 63, 259).

² Voir les études solidement documentées de Rizzoni (2003 et 2005) sur l'allégorie au théâtre au XVIIIe siècle. L'auteur conclut qu'"aucune scène parisienne n'a résisté à cette vague allégorique au dix-huitième siècle", même si ce sont les théâtres des Foires Saint-Germain et Saint-Laurent "ceux qui exploitent le plus fréquemment ce procédé rhétorique dans leurs pièces" (2003 :429), et constate l'"indéniable prospérité de l'allégorie sur la scène" (2005 :71).

³ L'allégorie de la Nature fait partie de la tradition classique et médiévale. Pour étudier les sources de ce personnage et la tradition allégorique en général, il faut se reporter à l'œuvre d'Alain de Lille, plus concrètement à l'*Anticlaudianus* et à *De planctu naturæ* dont l'influence sur la littérature occidentale est bien connue. (Lewis, 1975 : 98-111).

et la Nouveauté. De même, la Folie (personnage des moralités des XVe et XVIe siècles) prend, dans l'opéra-comique, le nom du Caprice pour débattre contre la Raison. Dans le second volet, nous esquisserons les affaires sentimentales qui mettent à l'épreuve le caractère et la morale des couples. L'emploi d'allégories classiques ou leur adaptation se circonscrit surtout à ces deux volets-là car la dramaturgie foraine - comme les moralités et les débats du Moyen Âge- insiste sur des questions éthiques intemporelles. Finalement, en ce qui concerne le troisième volet, notre étude va repérer les allégories qui passent en revue les tensions contemporaines entre les différentes scènes parisiennes. Les concurrents dans ces débats gardent l'expression des forces contraires mais ils s'éloignent du ton moral des genres médiévaux cités. Il ne s'agit plus seulement de montrer le concept le plus honnête ou l'attitude à éviter. Le théâtre de la Foire imagine des interlocuteurs connus du public car ils composent le panorama artistique et littéraire du jour. On rencontre surtout ce type de personnifications au moment de raconter les avatars du genre forain. Ici, c'est la Foire qui s'oppose à la Comédie-Française; là, elle devra affronter la Comédie-Italienne ou s'accorder avec l'Opéra. Il existe, dans ce groupe, d'autres personnifications rattachées à la dramaturgie foraine -telles que celles des œuvres ou des airs-, mais les allégories relatives aux quatre scènes parisiennes sont les plus répétées.

Us et coutumes

Le Paris du XVIIIe siècle est souvent perçu comme le foyer de la corruption et les mœurs de ses habitants sont loin d'être exemplaires. L'un des traits les plus enracinés dans la société mondaine de l'époque, si galante et voluptueuse, est la frivolité. Piron imagine une audience où le Caprice, rival de la Raison, montre son pouvoir sur les modes et sur toutes les affaires qui dépendent du hasard⁴.

Venez, mortels, venez reconnaître ses loix : [...]
 C'est lui qui préside Aux jeux de ce canton ; [...]
 C'est le père des modes,
 C'est à lui que nous devons
 Coëffure en mirlitons,
 Bagnolettes, pagodes,
 Follettes, ponpons. (*Le Caprice*, sc. 4)

Le passe-temps favori de ce roi tyranique est la danse, qu'il considère son chef-d'œuvre (sc. 5). Il trouve son correspondant idéal chez le petit-maître, personnage volage par excellence et esclave des rigueurs de la mode. Dans une société divisée entre l'Être et le Paraître⁵, il existe des liens qui s'avèrent impossibles. L'Art et la

⁴ *Le Caprice* (1724) de Piron (1929 : tome IV, 227-290). Toutes les citations de cette étude respectent leur graphie originelle.

⁵ Cette idée développe l'aphorisme "être, c'est être aux yeux des autres" qui illustre la prédisposition de l'homme de ce temps-là pour la fiction et l'artifice.

Nature se sont mariés grâce à la médiation du Caprice⁶; or, leur union a vite échoué pour incompatibilité d'humeur (sc. 10). La Nature reproche à son mari de ne point suivre ses conseils, l'accuse de concevoir des enfants sans qu'elle y collabore, ainsi que de défaire tout ce qu'elle crée. L'Art se prend pour un démiurge et dit qu'il essaie de corriger toutes les erreurs que la Nature, sa femme, commet. Il est conscient que sa labour est appréciée autant parmi les artistes, qu'il inspire, que parmi les femmes, qu'il embellit moyennant le fard et les parures.

Je suis Fils de l'Esprit Humain.
Né dans les derniers Ages.
J'imite le pouvoir Divin
Dans mes doctes Ouvrages [...]
Je cache la moindre tare,
Je polis, je rafermis
Je rajuste, je répare,
Le tout du mieux que je puis (sc. 10)

La leçon est qu'il ne faut pas se fier aux apparences car il est possible que sous le masque de la vertu se dissimule le vice. La Mauvaise Foi revêt la forme de son adversaire afin de ne pas éveiller des soupçons chez ceux qui la rencontrent⁷. Elle emploie des manigances pour faire croire à Monsieur Crédit qu'elle est la Bonne Foi. Puisque celle-ci est grièvement malade et demeure cloîtrée (sc. 4), la supplantation est à la fin possible et la Mauvaise Foi ruine Crédit. Il n'est pas difficile d'interpréter la maladie de la Bonne Foi: la détérioration de sa santé est en rapport direct avec la dégénération morale de la société parisienne où le manque de scrupules rend plus aisée l'assimilation des vices. Il n'est donc pas bizarre qu'au cours d'un voyage dans un pays utopique, Arlequin et Pierrot ne reconnaissent point l'Innocence et la Bonne Foi, celles-ci ne fréquentant Paris depuis longtemps⁸.

- Fi donc ! Il [Paris] n'est pas connoissable
Tant il est à présent gâté.
- Le Plaisir & l'Intérêt
Remplissent vos places. (sc. 7)

⁶ *Le Mariage du Caprice et de la Folie* (1724) (Lesage, 1968 : vol. VIII, 334-347). Selon Barberet (1970 : 258-259 appendice), cette pièce signée M*** est de Piron ["M. de l'Empyrée"]. Il est vrai qu'il se produit de notables coïncidences entre *Le Caprice* de Piron et *Le Mariage du Caprice et de la Folie* de M***. La première pièce fut jouée, pour la première fois, le 16 août 1724 à la Foire Saint-Laurent. Pour ce qui est la deuxième pièce, le jour n'est pas indiqué mais les autres données se correspondent. Parmi les personnages, il faut noter que *Le Caprice* inclut un groupe de *zanni* italiens et que *Le Mariage du Caprice et de la Folie* introduit une jeune fille et nuance le nom d'un marquis: marquis de la Babiole. Pour le reste, le fond et la forme se répètent dans les deux pièces "à tiroirs". Pendant les treize scènes de la pièce de Piron ou les quinze scènes de M***, une audience est tenue au temple du Caprice où l'on juge le degré de sagesse de ceux qui y assistent. Alors, malgré les petites différences indiquées, on peut conclure qu'il s'agit de deux versions d'une même œuvre.

⁷ *Crédit est mort* (1726) de Piron (1929 : tome VI, 335-389, sc. 2).

⁸ *Le Monde renversé* (1718) de Lesage et d'Orneval (Lesage : 1968 : vol. III, 311-328).

Que la Vérité ne soit pas écoutée ne saurait non plus étonner, car les gens préfèrent vivre heureux dans l'erreur que malheureux dans la certitude⁹. La tromperie peut encore se combiner avec la ruse quand il s'agit de suivre la mode. Pierrot se moque de l'Antiquité et lui reproche son manque de modernité¹⁰. La raison de cette critique réside surtout dans les expressions archaïques de la vieille dame. Puis, c'est la Chronologie qui se présente à Pierrot et lui apprend en quoi consiste son travail: elle tient un registre minutieux des événements les plus mémorables arrivés dans le monde. Dans ce cas, c'est la verve pédante de la Chronologie qui irrite Pierrot (sc. 4). Ensuite l'Industrie arrive pour parler de la Nouveauté, qu'on croyait morte depuis plus de quatre mille ans (sc. 5). L'habileté et le pouvoir de l'Industrie, sa remplaçante, sont grands: elle fait passer pour neufs des habits, des meubles et des pièces d'autrefois (surtout celles de la Comédie-Italienne). Le théâtre de la Foire dénonce ici que la créativité n'est pas en vogue et que la dissimulation régit la plupart des habitudes du moment. La fausseté dans les rapports humains est indiquée bien des fois par l'aspect des individus: pendant que le Goût et la Mode dialoguent¹¹, le désavantage du premier est mis en évidence. Il est fortement méprisé de tout le monde et accusé par la Mode de présomption car il ne la consulte jamais. Certainement le Goût a des problèmes aggravés par le succès à Paris d'une fille bâtarde du Caprice. Il s'agit de l'Allure, dont les manœuvres font que la vieille femme plaise, que l'homme malhonnête semble sincère, que la coquette passe pour une vestale, ou que l'actrice ressemble à une fille sensée. Tous ceux qui désirent masquer leurs travers par un artifice vont la consulter.

Le concept de la chronologie réapparaît sous la personnification du Temps et des Heures¹². Le Temps parle avec Léandre à propos d'un prochain changement dans sa vie: sa jeunesse finie, Léandre doit faire face à l'âge adulte (sc. 1). Après le séjour dans les jardins d'Hébé, le Temps propose au jeune homme un triple choix marqué par des abstractions étroitement liées à l'écoulement des années. Ces trois options sont la Sagesse, la Richesse et la Débauche qui rivalisent pour conquérir le cœur des hommes. Léandre s'efforce de retenir le Temps pour lui poser des questions et lui montrer ses doutes, mais celui-ci ne peut arrêter son cours et s'en va. Léandre est conseillé par la Sagesse, la Richesse et la Débauche, qui étalent leurs appâts pour le séduire (sc. 3 et 4). Des trois dames, la Débauche s'avère être la plus redoutable parce qu'elle s'allie à la Galanterie pour mieux enjôler les gens.

⁹ *Les Chimères* (1725) de Piron (1929 : tome V, 234-369).

¹⁰ *L'Industrie* (1730) de Lesage, Fuzelier et d'Orneval (Lesage, 1968 : vol. VIII, 304-310, sc. 3).

¹¹ *L'Allure* (1732) de Carolet (Lesage, 1968 : vol. X, 599-610). Cet opéra-comique appartient au *corpus* de pièces "à tiroirs" structurées sous la forme d'audience. La modernité du sujet est mise en relief par l'auteur même ("Cette pièce a été du temps; voilà quel était tout son mérite") qui la considère une "nouveauté populaire". On voit donc le poids de l'actualité dans les thèmes abordés au théâtre de la Foire.

¹² *Les Routes du monde* (1730) de Lesage, Fuzelier et d'Orneval (Lesage, 1968 : vol. VIII, 321-333). Cette pièce offre une vision parodique du jugement de Pâris. À la Foire, les déesses mythologiques Vénus, Athéna et Junon sont remplacées par la Débauche, la Sagesse et la Richesse respectivement. Pour se rappeler la légende, voir Grimal (1990 : 345-348).

C'est à moi à défricher les jeunes Esprits, qu'une éducation trop sévère à chargés de broussailles pédantesques. Vous ne sçauriez croire combien la Galanterie perfectionne de gens.

Je r'adoucis les Financiers,
Je mets leur Caisse en branle :
Je fais briller les Officiers :
Des Petit-colets minaudiers
Je mets le tête en branle (sc. 3)

Dans une autre pièce, le Temps est représenté en brandissant une faux et flanqué de ses filles, douze Heures divisées en deux groupes de six Heures Blanches et six Heures Noires symbolisant, soit les moments joyeux et ceux de chagrin, soit le jour et la nuit¹³. Ce sont elles qui s'occupent de chanter et de danser auprès du Destin, qui apparaît couvert d'un voile allusif à sa nature insondable et mystérieuse. Ses mots sont rares et mesurés et, souvent, ses discours sont énigmatiques. Généralement le Destin ne s'adresse pas de façon directe à ceux qui l'apostrophent mais par l'intermédiaire du Temps, son grand-prêtre (sc. 10 et 19). Un autre pilier à la base de la mondanité du XVIIIe siècle, c'est l'extravagance. La Folie conseille aux gens de se placer sous sa bannière et de s'éloigner de la Raison¹⁴. Le Caprice tombe amoureux de la Folie qui, docile aux commandements divins, lui propose le mariage. Leur union prétend contrôler davantage la destinée humaine. À l'occasion, la Folie est la favorite du Diable d'Argent et elle est chargée de distribuer à son gré les faveurs de son maître. Auparavant, la Raison s'occupait de cette fonction mais, comme elle était trop responsable et équitable dans le partage des biens, elle fut renvoyée. Dorénavant, la Folie met la richesse dans les mains des avarés et des prodiges pour qu'ils l'emmagasinent ou la gaspillent sans faire jamais le bien à autrui¹⁵. En plus de servir au Diable d'Argent, la Folie accompagne Momus¹⁶. Elle change alors la vessie de son sceptre pour une tête grotesque ornée de grelots¹⁷. Son rôle est d'aider le dieu du rire à recruter les membres pour un régiment bien spécial. Faut-il ajouter que la condition *sine qua non* pour y être admis consiste à prouver le manque de sagesse? Assujettie aux soucis des êtres humains, la Folie avoue à son confident Pierrot sa tristesse pour ne pas avoir de mari¹⁸. Au fil de ses réflexions, elle n'arrive pas à comprendre pourquoi il est si difficile de retrouver dans un monde bourré de fous un seul capable de se reconnaître comme tel. Pierrot, bon connaisseur du comportement humain, lui conseille de changer son nom pour celui de la Gloire et d'offrir aux prétendants l'immortalité que l'histoire fait obtenir. Pour réussir dans son projet, la Renommée s'engage à la secourir (sc. 2). Un conquérant (sc. 5), un nouveau riche (sc. 8), un peintre (sc. 9) et

¹³ *Le Temple du Destin* (1715) de Lesage (Lesage, 1968 : vol. I, 103-113).

¹⁴ *Le Mariage du Caprice et de la Folie* (Piron, 1929 : vol. VIII, 334-347, sc. 12).

¹⁵ *Le Diable d'Argent* (1720) de Lesage, Fuzelier et d'Orneval (Lesage, 1968 : vol. IV, 422-429, sc. 2).

¹⁶ *Le Régiment de la Calotte* (1721) de Lesage, Fuzelier et d'Orneval (Lesage, 1968 : vol. V, 529-540, sc. 2).

¹⁷ Cette tête correspond à celle du fou ou du sot de la sottie médiévale. Voir Picot (1878 : 236-326) et Aubailly (1975 : 163 et ss.).

¹⁸ *Le Temple de Mémoire* (1725) de Lesage, Fuzelier et d'Orneval (Lesage, 1968 : vol. VI, 13-25, sc. 1).

cinq poètes (sc. 10-13) se présentent à l'audience de la Renommée-Folie. Ils se montrent prêts à se marier avec elle en dépit d'apprendre à la fin sa vraie identité (sc. 14). Cela démontrerait jusqu'à quel point les hommes sont fats. L'important, pour eux, c'est la postérité, sans tenir compte des moyens ou du prix à payer.

Les gens invoquent fréquemment la Fortune pour modifier leur destinée. Or, ils oublient que la Fortune est la fille du Caprice, donc qu'elle agit de manière changeante et légère. Ses décisions sont généralement arbitraires puisqu'elle favorise ceux qui ne le méritent pas et, inversement, elle punit les hommes honnêtes. Si elle se comporte ainsi c'est pour contrarier la Justice et la Raison, les plus puissantes ennemies de son père, le Caprice¹⁹.

Je vole audevant d'un Vaut-rien,
 Pour lui rendre service ;
 Mais, quand c'est un homme de bien ;
 J'avance en écrevisse [...]
 J'honorerai les Flateurs,
 Les Rustres, les Hypocrites,
 Les Lâches, les Imposteurs. (sc. 5)

On le constate encore à travers la discussion de la Fortune et d'Apollon à propos de ce qui est le plus important: le mérite ou le hasard²⁰. La déesse se rend souvent à Paris, son plus vaste domaine, pour s'amuser en tournant à volonté sa roue et, avec elle, les désirs des mortels. L'un de ses passe-temps préférés est d'inverser le sort des hommes²¹. Malheureusement ces changements sont éphémères quand ils sont avantageux. Ainsi, la bourse intarissable que la Fortune donne à Arlequin (I, 3) doit être bientôt rendue car la déesse considère que l' élu n'a pas tiré parti du cadeau magique (II, 11).

Affaires sentimentales

Les liaisons amoureuses sont aussi un motif principal avec l'Amour et le Mariage comme protagonistes. On ébauche leur caractère à travers quelques traits physiques. Ainsi, l'Amour, peint par Piron comme un " enfant de huit à neuf ans ", peut être imaginé espiègle et polisson tandis que l'Hymen, étant un " homme fait ", dénote plutôt la perte de la spontanéité et de l'innocence²². Le personnage est tellement soumis aux lois de la nature et aux faiblesses contemporaines qu'il modifie son aspect traditionnel: "L'Amour, représenté par un vieillard, ailé comme le Temps, ayant une calotte à oreilles, & des cheveux blancs, avec une grosse bourse à la main, des sacs remplis d'argent pendus à sa ceinture, & une cognée sur l'épaule, au lieu de carquois²³".

¹⁹ *Le Mariage du Caprice et de la Folie* (1724) de Piron (1929 : vol. VIII, 334-347).

²⁰ *La Lanterne véridique* (1732) de Carolet (Lesage, 1968 : vol. X, 560-574, sc. 3).

²¹ *La Ceinture de Vénus* (1715) de Lesage (Lesage, 1968 : vol. I, 78-94, ac. I, sc. 1-2).

²² *La Rose* (1744) de Piron (1929 : t. V, 16-82, p. 16). L'allure de l'Amour symbolise l'adaptation du dieu à la destinée des hommes (la vieillesse, la mort) ainsi que le dédain des gens pour tout ce qui n'est pas du côté de l'argent ou de l'intérêt économique.

²³ *Prologue du Claperman* (1724) de Piron (1929 : t. IV, 151-162, sc. 1).

Calliope ne le reconnaît plus car elle se le rappelait très différent: "L'Amour est un bel enfant, qui a des ailes couleur de roses, un carquois mignon, des flèches dorées, un bandeau galant ; & te voilà fait comme un vieux bûcheron, crasseux à faire enfuir les passans" (sc. 2). Toutefois, c'est l'Hymen qui est le plus souvent décrit comme un être vilain. Il n'y a pas de quoi s'étonner car "le voilà comme la Mythologie, l'Iconologie, & l'usage nous le représentent"²⁴. Pendant que le Mariage et l'Amour conversent, le Cocuage arrive. Son sceptre -un bois de cerf- a une symbolisation transparente. Dans son royaume, il n'existe point de différences sociales: valets, bourgeois, financiers, magistrats, militaires, abbés ou palefreniers, tous sont les bienvenus. Le Cocuage se fâche de ne pas être considéré du même rang que le Mariage car, d'après lui, l'un ne va pas sans l'autre. Néanmoins, même s'il est vrai que la fièvre du gain propre aux temps modernes procure au Cocuage un nombre croissant d'adeptes, la voix du cœur n'est pas moins entendue pour autant par les partisans de l'Amour. Un jour, le Mariage a l'idée de convoquer tous les couples qui ont apaisé leur feu grâce à lui²⁵. Mais, seule l'Indifférence va au rendez-vous, pour reprocher à l'Hymen la restriction de liberté accordée aux nouveaux époux. Pour sa part, il accuse l'Indifférence de multiplier les échecs conjugaux, car c'est elle qui s'installe chez le ménage juste après les noces. En effet, les maris cessent bientôt de se comporter comme des amants à cause de la routine. Chez l'Indifférence règnent la mélancolie, la tristesse et le bon sens²⁶, attitudes qui menacent les liens amoureux puisqu'elles tuent la joie et l'enthousiasme. On voit cela parmi les femmes hébergées dans le palais de l'Indifférence ; elles manquent du désir de plaire et de jouir, s'ennuient, renoncent à l'amour et s'habillent sobrement (sc. 2-5). Pourtant, grâce aux effets de l'Amour, à la fin, elles redeviennent coquettes, se maquillent, portent des fleurs, des rubans et des bijoux. L'Indifférence se plaint toutefois de l'audace du Dépit qui, souvent, prend son allure pour atteindre ses propres buts. C'est notoire que l'Amour et l'Hymen ne s'entendent point du tout. La littérature satirique classique et médiévale était déjà arrivée à cette conclusion. L'Amour pense que c'est lui qui conduit les amoureux vers l'Hymen, mais celui-ci sait que, trop souvent, les unions sont accordées sans que le divin guide ait rempli sa fonction²⁷. Les mœurs du temps provoquaient, certes, de nombreux ménages arrangés par intérêt ou convenance qui ignoraient complètement les sentiments. En plus, les deux rivaux contrastent par leur procédé: l'Hymen est passif et négligent tandis que l'Amour est toujours alerte²⁸.

Bon, bon, pendant toute la nuit,
Il sommeille,
Devant ses yeux, sous son rideau,
J'ai cent fois passé mon flambeau ;
Rien ne l'éveille.

²⁴ *L'Âne d'or* (1725) de Piron (1929 : t. IV, 291-355, sc. 4 divertissement).

²⁵ *L'Île du Mariage* (1733) de Carolet (Lesage, 1968 : vol. X, 612-626, sc. 1).

²⁶ *L'Indifférence* (1730) de Lesage, Fuzelier et d'Orneval (Lesage, 1968 : vol. VIII, 347-354, sc. 2).

²⁷ *Le Jugement de Paris* (1718) de d'Orneval (Lesage, 1968 : vol. III, 276-284, sc. 3).

²⁸ *Prologue de La Rose* (1744) de Piron (1929 : t. V, 9-15).

L'Amour propose encore que les amoureux s'aiment sans contraintes; l'Hymen, au contraire, déploie ses ressources -la jalousie, la médisance- pour contrôler une sensualité trop libre. Or, comme il arrive toujours au théâtre de la Foire, tout finit bien: l'Amour et le Mariage travailleront désormais ensemble pour former des couples heureux²⁹. Dans l'entreprise amoureuse on compte, par tradition, sur des adjuvants et des opposants. Ainsi la Crainte, secondée par ses enfants les Frissons, les Soupçons, l'Inquiétude et la Jalousie, réussit à bannir l'amour des cœurs³⁰. Son éternelle rivale est l'Espérance dont les beaux discours rendent le courage que la Crainte avait fait disparaître. De toute façon, la fonction de l'Espérance est basée sur l'ambiguïté et l'équivoque, puisqu'elle éperonne les désirs des hommes mais ne se soucie point de les satisfaire (sc. 3-4). Pour plaire à ceux qui l'invoquent, l'Espérance fait des prédictions flatteuses et trompeuses en un langage énigmatique. Aussi les Plaisirs Innocents et les Plaisirs Libertins entament-ils une lutte tenace pour décider qui en aura la suprématie. Les deux bandes prétendent convaincre les amants de les suivre. À la fin, ce sont les premiers qui gagnent³¹. De même, Morphée conjure les Songes Agréables et les Songes Funestes pour qu'ils conseillent Atys qui vient de s'endormir³². Les Songes Agréables, déguisés en porteuses d'argent, révèlent au dormeur qu'il faut correspondre à l'amour de Cybèle pour partager ses richesses. De leur côté, les Songes Funestes se sont habillés en chaudronniers pour menacer Atys s'il continue à se comporter indolemment. Parmi les adjuvants, il y a les Plaisirs et les Grâces qui s'unissent pour chanter l'Amour³³. La Nuit et le Silence agissent aussi en connivence avec les affaires du cœur ; ils sont priés par Diane de préparer l'ambiance propice aux rendez-vous amoureux³⁴. La déesse aime un berger appelé Endymion et désire le retrouver dans un endroit obscur et solitaire. Pour rendre service aux amants, la Nuit tend ses voiles pour empêcher le passage de la lumière et le Silence écarte tout témoin qui puisse déranger le couple (sc. 2-3).

Disensions théâtrales

Tous les traits et les penchants relevés chez l'individu et dans la société se rencontrent aussi sur les planches. Au moyen des personnifications de la Foire, de l'Opéra et des deux Comédies, on envisage les problèmes de la scène au XVIIIe siècle. Le Caprice, dans sa condition de secrétaire du dieu Hasard, s'occupe d'indiquer aux

²⁹ *L'Âne d'or* (1725) de Piron (1929: t. IV, 291-355, sc. 2-3 divertissement), *La Princesse de la Chine* (1729) de Lesage et d'Orneval (Lesage, 1968 : vol. VII, 184-206, acte III, sc. 9).

³⁰ *L'Espérance* (1730) de Lesage, Fuzelier et d'Orneval (Lesage, 1968 : vol. VIII, 368-380, sc. 2).

³¹ *Les Routes du monde* (1730) de Lesage, Fuzelier et d'Orneval (Lesage, 1968 : vol. VIII, 321-333, sc. 15-16).

³² *La Grand-mère amoureuse* (1726) de Fuzelier et d'Orneval (Lesage, 1968 : vol. VIII, 287-304, acte I, sc. 13).

³³ *Les Arrêts de l'Amour* (1716) de d'Orneval (Lesage, 1968 : vol. II, 188-196, sc. 1).

³⁴ *Arlequin Endymion* (1721) de Lesage, Fuzelier et d'Orneval (Lesage, 1968 : vol. IV, 456-467, sc. 1). Cet opéra-comique reprend les amours de Diane et Endymion. Pour connaître la légende plus en détail, voir Grimal (1990 : 137).

acteurs les titres des pièces qu'un tirage au sort leur a accordés³⁵. L'influence de la Folie parmi les Forains est claire. Au cours de la cérémonie où Arlequin est investi de la dignité de grand prêtre, la Folie le frappe de son sceptre-vessie pour lui remplir le cerveau d'idées licencieuses et de sottises³⁶. Le résultat est évident: l'essence du théâtre de la Foire se rapproche de la déraison et l'extravagance. Momus et la Folie aident l'Opéra-Comique et ses acteurs à dépasser les temps de difficultés et de pénurie qu'ils avaient vécus. Bien que la Sagesse veuille aussi compter parmi les bienfaiteurs de la dramaturgie foraine, elle est vite chassée car, sur les tréteaux, il n'y a de la place que pour les insensés³⁷.

Eh ! Madame, vous moquez-vous ?
 Peut-on vous connoître à la Foire ?
 C'est ici le séjour des Fous,
 Et non celui de votre gloire.
 Le théâtre ne fut jamais
 Le lieu de votre résidence. (sc. 3)

Décidément, la Folie et Momus sont liés à l'esthétique du théâtre de la Foire. Ils s'en disent même les précurseurs et parlent des enceintes Saint-Germain et Saint-Laurent comme de leur foyer; un foyer où règnent les divertissements et le rire et où le devoir est de s'amuser³⁸.

Lorsqu'il s'agit de juger l'Opéra et l'Opéra-Comique, on remarque qu'il y a bien des différences entre les deux scènes car l'Art soutient les spectacles donnés à l'Académie Royale de Musique tandis que la Nature préfère le genre forain où les situations sont résolues d'un esprit simple et plaisant³⁹. D'ailleurs, la Nature croit que le langage des personnages d'opéra est pédant et ampoulé; par contre, celui des personnages d'opéra-comique est familier et compréhensible (sc. 10). La fin de la pièce coïncide avec le divorce du couple, l'Art et la Nature ne s'entendant plus. Cette résolution viendrait montrer l'évolution de la conception esthétique au XVIIIe siècle⁴⁰. La

³⁵ *Prologue de La Force de l'Amour et de La Foire des fées* (1722) de Lesage, Fuzelier et d'Orneval (Lesage, 1968 : vol. V, 596-599, sc. 2).

³⁶ *Le Régiment de la Calotte* (1721) de Lesage, Fuzelier et d'Orneval (Lesage, 1968 : vol. V, 529-540, sc. 2).

³⁷ *Le Réveil de l'Opéra-Comique* (1732) de Carolet (Lesage, 1968 : vol. X, 556-560).

³⁸ *Le Retour de l'Opéra-Comique au faubourg Saint-Germain* (1734) de Carolet (Lesage, 1968 : vol. X, 627-636, sc. 3). Cette attitude suit l'esprit suggéré par *l'Eloge de la Folie* d'Erasmus et par l'abbaye de Thélème de Rabelais.

³⁹ *Le Mariage du Caprice et de la Folie* (1724) de Piron (Lesage, 1968 : vol. VIII, 334-347).

⁴⁰ La philosophie du XVIIIe siècle participe de l'évolution de la théorie du beau qui oppose ou superpose des concepts comme l'art ou la nature. Tout au long du siècle, on approche le lecteur, l'auditeur ou le spectateur d'une compréhension plus humaine -en tant que moins idyllique- de l'œuvre. Alors l'épithète *artistique* signale plutôt des aspects, des sentiments ou des comportements naturels médiatisés par un auteur. Chouillet (1974 : 157-158) reprend les mots de Batteux pour essayer de nuancer les deux concepts: "D'un côté la nature est la source de toute vérité, de toute beauté. [...] Mais en même temps le rôle de l'artiste consiste à "faire un choix des plus belles parties de la nature pour en former un tout exquis". Et ce tout doit être "plus parfait que la nature elle-même sans cependant cesser d'être naturel". Il faut imiter la nature, mais il ne faut pas l'imiter telle qu'elle est. [...]. On ne sépare pas vérité et beauté. Voilà la question au milieu du siècle".

primauté de l'aspect extérieur sur l'intérieur, qui règne sur les mœurs des hommes, se fait aussi évidente dans le domaine du théâtre. La Première Représentation et l'Impression débattent qui aurait la suprématie à l'occasion de la première d'une pièce⁴¹. Thalie et Apollon écoutent les arguments des deux plaideuses. La Première Représentation est ironique quand elle justifie son manque de rigueur à l'heure de faire triompher une œuvre médiocre par le besoin de donner à choisir aux spectateurs.

Quoi ? vous voulez que je me borne à n'approuver que de bonnes choses ? Que je renonce au plaisir de troubler l'esprit des Spectateurs, & de les empêcher de se servir de leur raison ? (sc. 3)

Comme la Première Représentation, l'Impression jouit d'un pouvoir redoutable à Paris. Pour la première plaideuse, son influence embrasse cinq théâtres parisiens, tandis que la seconde contrôle plus de cinquante imprimeries. Cependant, c'est la Première Représentation qui tient le coup et qui provoque, d'ailleurs, les effets les plus imprévisibles : parfois, elle porte aux nues une œuvre, grâce aux applaudissements et aux éloges, mais, d'autres fois, elle fait échouer la pièce à cause des sifflements et des critiques. Quant à l'Impression, elle réfléchit sur la possibilité qu'un succès au théâtre devienne un échec après sa publication.

Nous avons vû plus d'un Ouvrage
Honoré de votre suffrage
Briller au Faubourg Saint Germain
Pendant six semaines entières,
Puis sortir de mon Magasin
Pour aller droit chez les Beurriérés. (sc. 3)

À la fin, elles se mettent d'accord sur les avantages d'un travail en équipe; la bonne coordination voudrait que la Première Représentation ne fasse triompher que les pièces de qualité pour que l'Impression leur permette ensuite d'être éditées. D'autres fois, la lutte pour le pouvoir s'avère inutile puisque l'un des concurrents fait défaut. Crispin va à la rencontre de l'Industrie pour se renseigner sur la Nouveauté⁴². Il apprend que celle-ci mourut de vieillesse et maintenant c'est l'Industrie qui assure ses fonctions. Son influence est si remarquable dans les différentes classes sociales et sur les diverses scènes qu'il y a un grand nombre d'intéressés pour obtenir ses services. Quant à Crispin, il prie l'Industrie de lui fournir des pièces pour l'Opéra-Comique. Ampulas veut la même chose pour la Comédie-Française, Narcotique pour l'Opéra et Pantalon pour la Comédie-Italienne. L'Artifice promet qu'il va aider tous les solliciteurs car il a du métier.

L'INDUSTRIE - Dans le magasin de Thalie,
On prend une piece, un morceau ;
De même qu'à la friperie,
On fait un ouvrage nouveau : [...]

⁴¹ *La Première Représentation* (1734) de Lesage (Lesage, 1968 : vol IX, 463-469).

⁴² *La Ressource des théâtres* (1760) de Favart (1971 : tome VIII), sc. 4.

Souvent d'une Tragédie
 Je fais une Comédie,
 Ou même un Ballet d'Opéra, lire, lire, lira. (sc. 4)

Un grand nombre de pièces présentent les difficultés que les impresarios, les auteurs et les acteurs forains ont connues⁴³. On ne peut oublier la personnification des genres impliqués dans la lutte pour le succès, de même que celle des concepts étroitement liés à l'évolution de l'opéra-comique. Parfois la Foire a des origines peu prosaïques car elle est présentée comme la fille de Bacchus et de Vénus⁴⁴. Apollon considéra cette créature de vingt ans comme la dixième muse du Parnasse. Malheureusement, Thalie en fut jalouse et lui ôta la voix pour se venger. Depuis ce moment, la Foire devint muette. Mme Perrette la Foire c'est le nom qu'on a inventé, à l'occasion, pour ce genre. Dans ce cas, le procédé pour personnifier consiste à donner un nom propre au personnage mais aussi à lui créer un lignage. La Foire, nièce de Jean Polichinelle, dicte son testament sur son lit de mort⁴⁵. A ses côtés, il y a Mezzetin et Scaramouche qui se considèrent ses plus chers enfants. Un poète arrive pour la reconforter en l'appelant "maman". Mais on ne peut rien faire pour guérir la moribonde, hélas ! La maladie et le décès ultérieur de la Foire sont dus à des troubles nutritionnels. D'abord la patiente ne faisait pas de simagrées à l'heure de manger mais, petit à petit, elle s'est habituée à des mets exquis, ce qui a délabré sa santé. Les médecins lui ont pratiqué des saignées qui ont prolongé sa vie au prix de la rendre plus faible. La Foire a souffert des douleurs violentes et des malaises successifs, arrivant même à perdre la parole. Le même nom et le même lien familial sont repris plus tard, quand elle reconnaît son oncle Polichinelle pour son héritier universel⁴⁶. Les nourritures représentent évidemment les pièces que l'on donnait aux salles de la Foire. Au début, elles contenaient du gros sel mais, peu à peu, on a voulu les épurer en réduisant le ton leste et badin et en introduisant des éléments moins populaires. Les souffrances et les maladies font allusion aux actions menées contre les forains et aux restrictions que la Comédie-Française et la Comédie-Italienne leur ont imposées. Les remèdes et les saignées indi-

⁴³ Quelques dates suffisent pour illustrer le combat des forains. En 1707, l'interdiction des dialogues entraîne les forains à s'exprimer à travers le monologue. En 1710, c'est la suppression de la parole qui réduit les acteurs de la Foire à la pantomime et aux écriteaux. Puis, en 1713, les forains acquièrent de l'Opéra le droit de chanter eux-mêmes ces écriteaux ce qui marque les débuts de l'opéra-comique. Les interdictions et les permissions s'enchaînent et, en 1724, c'est le rétablissement du genre de la Foire. Les études des frères Parfaict (1743), d'Albert (1969) et d'Heulhard (1971) montrent en détail la lutte pour la survivance des théâtres de la Foire.

⁴⁴ *Le Mariage de Momus* (1722) de Piron (1929 : t. VI, 231-282, acte III, sc. 3).

⁴⁵ *Les Funérailles de la Foire* (1718) de Lesage et d'Orneval (Lesage, 1968 : vol. III, 355-364. L'avertissement qui précède cette pièce indique qu'elle fut écrite à l'occasion du bruit qui courut à la fin de la foire Saint-Laurent de l'année 1718 et qui annonçait la disparition de l'opéra-comique. "Les théâtres forains ne profitèrent pas de l'euphorie générale qui régna sur les théâtres officiels à l'époque de la Régence. En 1719, en effet, la Comédie Française obtint la suppression des théâtres de la foire, sauf en ce qui concerne les danseurs de corde et les marionnettes." Alasseur (1967 : 23-24).

⁴⁶ *L'Ombre du cocher poète* (1722) de Lesage, Fuzelier et d'Orneval (Lesage, 1968 : vol. V, 540-546, sc. 1).

quent sans doute le paiement à l'Opéra de sommes considérables pour les privilèges acquis. Finalement la perte de parole signifierait la perte de voix, c'est-à-dire l'allusion à la défense de parler que les troupes foraines ont subie.

J'ai été attaquée plusieurs fois de maladies assez violentes.
 J'ai souffert cent mille tourmens :
 J'ai crû que j'en deviendrois fole ;
 Et, malgré les médicamens,
 J'ai souvent perdu la parole. (sc. 2)

Bien que la Foire et l'Opéra soient liés par des raisons d'intérêt, entre les deux s'établissent aussi des liens d'interdépendance. Ce n'est pas par hasard si le genre forain prend le nom d'opéra-comique en s'inspirant des spectacles donnés à l'Académie Royale de Musique : les opéras. Dans son testament, la Foire lègue quelques-unes de ses pièces et de ses actrices à son "cousin" l'Opéra, qui remplit les fonctions d'exécuteur testamentaire (sc. 4-5). La Comédie-Française et la Comédie-Italienne sont hypocrites quand elles montrent leur désarroi pour la mort imminente de la Foire (sc. 6). Chacune se croit supérieure aux autres institutions dramatiques. Pour cela, elles jurent de se venger des spectateurs, qui préféreraient les pièces des Forains à celles des Français et des Italiens (sc. 12).

Il faudra attendre *Le Rappel de la Foire à la vie*⁴⁷ pour obtenir la revanche: la Foire ressuscite, déchaînant la joie de ses acteurs et de son cousin l'Opéra, en même temps que la colère de ses rivales. La Comédie-Française et la Comédie-Italienne feignent encore de l'affection et embrassent la Foire mais, en réalité, elles prétendent l'étrangler (sc. 13). Pour apaiser les esprits exaltés rien de mieux que l'arrivée du Public, le maître incontesté de tous les genres qui se trouvent réunis (sc. 14). Le Public se réjouit du retour de la Foire et prie les théâtres de bien s'entendre, de collaborer et de cohabiter en harmonie puisque tous les trois ont de bonnes qualités.

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,
 Flate mon goût également. (sc. 15)

La Comédie-Française promet de relever la richesse du cothurne et du brodequin, la Comédie-Italienne dit qu'elle continuera à offrir de nouveaux *lazzi* d'Arlequin, et la

⁴⁷ Pièce écrite en 1721 par Lesage et d'Orneval (Lesage, 1968 : vol. I, 364-375) pour le rétablissement de l'opéra-comique mais qui ne fut pas représentée. " Les Auteurs de cette Pièce l'avoient composée pour le début de l'Opéra Comique, qui s'est rétabli à la Foire de S. Laurent de cette présente année 1721 : Mais comme la permission de r'ouvrir ce Théâtre n'a pas été accordée aux Acteurs qu'on auroit souhaité, on n'a pas voulu la faire représenter. Le Lecteur sera peut-être bien aise de voir par où ces Auteurs se proposoient de recommencer les représentations de ce Spectacle. " (Avertissement à la pièce, t. III, p. 364)

Foire s'engage à faire de même avec ses chansonnettes. Le Public doit dénouer encore une situation: affronter MM. de la Brigue et de la Cabale, des agitateurs, qui essaient sans cesse de faire tomber les pièces⁴⁸.

La Foire, la Comédie-Française et la Comédie-Italienne sont réunies une fois de plus dans une situation absolument différente⁴⁹. Ici c'est la Foire qui a le dessus. La Comédie-Italienne doit résoudre un dilemme: rentrer dans son pays ou bien renouveler son répertoire (sc. 3). De son côté, la Comédie-Française se sent défaillir. La Foire conseille alors aux deux théâtres de proposer au public des nouveautés pour ne pas mourir de faim. Leurs œuvres sont anciennes et ennuyeuses, par conséquent les gens préfèrent celles de l'Opéra-Comique. Même l'Opéra est, dans cette pièce, inférieur à sa cousine la Foire. Il a des problèmes financiers et a recours à sa pensionnaire pour qu'elle lui avance de l'argent.

Hoçà, Cousine. J'ai une prière à vous faire. Avancez-moi, de grace, un quartier de ma pension [...] Pardonnez-moi. Je dépense, & je dois beaucoup [...]. Adieu, petite Mère. (sc. 6).

Le théâtre de la Foire insiste souvent sur l'intention de gain derrière l'aide de l'Opéra⁵⁰.

Je protege en ces lieux une troupe fidele,
Au Faubourg Saint Germain mon crédit la rappelle ; [...]
Je calme sa frayeur, son or la favorise,
Mon auguste appuy l'autorise ;
Je vais combler ses vœux, il ma payé comptant,
Tout doit être sensible au doux son de l'argent. (sc. 7)

Pourtant, ces liens du contrat les prédisposent à faire face ensemble aux deux Comédies (sc. 9-10). A un moment donné, les parties en conflit demandent l'aide de certaines de leurs œuvres⁵¹. La Comédie-Française et la Comédie-Italienne barrent la route aux fournisseurs de la Foire qui se trouve retranchée dans un fort. *Le Malade par complaisance* et *Le Bal du Parnasse* viennent ravitailler la place mais les Comédies les capturent. Puis *Callisthène*⁵² affronte *La Reine du Barostan*⁵³ qui souffre aussi le harcèlement du *Jeu de l'Amour et du Hasard* (sc. 11-12)⁵⁴. À la fin, *Télémaque*⁵⁵ et *Samson*⁵⁶ luttent, mais c'est la pièce des Italiens qui l'emporte (sc. 15).

⁴⁸ *Prologue des Chimères* (1725) de Piron (1929 : t. V, 213-234, sc. 3).

⁴⁹ *La Querelle des Théâtres* (1718) de Lesage et de la Font (Lesage, 1968 : vol. III, 270-276).

⁵⁰ *Le Retour de l'Opéra-Comique au faubourg Saint-Germain* (1734) de Carolet (Lesage, 1968 : vol. X, 627-636).

⁵¹ *L'Opéra-comique assiégé* (1730) de Lesage et d'Orneval (Lesage, 1968 : vol. VII, 254-263).

⁵² Œuvre de la Comédie-Française.

⁵³ Opéra-comique de Lesage et d'Orneval donné à la Foire Saint-Germain en 1730. Cette pièce se trouve dans le recueil de Lesage (1968 : vol. VII, 241-254).

⁵⁴ Comédie de Marivaux représentée à Paris par les Comédiens Italiens en 1730.

⁵⁵ Parodie de *Télémaque* jouée au Théâtre Français en 1730. Cette même année on reprend aussi la tragédie lyrique *Télémaque et Calypso* (1714), livret de Pellegrin et musique de Destouches. Voir *Dictionnaire de la musique en France aux XVIIe et XVIIIe siècles*, sous la direction de Marcelle Benoit, Paris, Fayard, 1992.

⁵⁶ Pièce italienne traduite en vers français, représentée au Théâtre Italien avec un grand succès.

Cet affrontement permet d'illustrer les efforts de la Comédie-Française et de la Comédie-Italienne pour obtenir le suffrage absolu des spectateurs (sc. 17).

La Foire est tellement jalouée à cause de son succès qu'elle a des remplaçantes. En profitant de la circonstance de sa mort, une vendeuse de harengs, aux manières grossières, se fait passer pour elle⁵⁷. Les acteurs forains frappent et insultent l'intruse qui, malgré son inexpérience dramatique, compte avec un contrat de l'Opéra plein de restrictions pour le genre en question. Heureusement, l'arrivée de Thalie et du spectre de la Foire fait tout rentrer dans l'ordre.

Va, retire-toi, Malheureuse ;
 Ne viens point dans ces lieux, détestable Chanteuse.
 Débiter sous mon nom d'insipides Couplets ;
 Va, retire-toi, Malheureuse,
 Et laisse mes Enfants en paix.
 Je retombe ; le jour me blesse.
 Tu me suivras dans peu de temps :
 Pour te reprocher ta foiblesse,
 C'est dans un mois que je t'attends. (sc. 3)

Or, l'Opéra-Comique s'inquiète à cause de la basse qualité des spectacles qui prennent le nom du genre forain. Désireux de corriger cet abus, il demande l'aide de la muse de la comédie pour qu'elle le pourvoie d'auteurs et d'œuvres de génie⁵⁸. Malgré leurs différends, les scènes parisiennes montrent un *statut* semblable quand elles doivent envisager des problèmes communs comme la qualité des pièces ou la réussite auprès du public. L'Opéra est malade et tous ses efforts pour se remettre sont inutiles⁵⁹. Une guérisseuse appelée Dame Alizon diagnostique que son mal se doit à son orchestre et au fait d'employer les mêmes médicaments -c'est-à-dire, d'avoir toujours en affiche les mêmes œuvres-. D'autres voies de guérison sont proposées, dont le refus des pièces anciennes, voire des pièces renouvelées, mais le traitement est long à cause de la gravité de la maladie. D'ailleurs, l'état d'âme de l'Opéra empire pendant les périodes où se tiennent les foires Saint-Germain et Saint-Laurent, car les spectateurs pré-

⁵⁷ *La Fausse Foire* (1721) de Lesage, Fuzelier et d'Orneval (Lesage, 1968 : vol IV, 479-485, sc. 2). Ce prologue fut représenté par la troupe de Francisque. Un avertissement raconte les raisons du doublement des spectacles d'opéra-comique: "Le Privilège de l'Opéra-Comique, ayant été accordé à d'autres qu'au sieur Hamoche et à la Dlle de Lisle, [...] ces deux acteurs se joignirent à la troupe du Sr Francisque [...]. Comme les Comédiens Italiens s'établirent à la Foire, le secret dépit qu'en eurent les Comédiens Français fut favorable à la troupe de Francisque. Ils la laissèrent paisiblement représenter des pièces en prose; mais les privilégiés, ses voisins, lui firent interdire par l'Opéra, non seulement le chant et la danse, mais jusqu'aux machines et changement de décoration" (Lesage, 1968 : vol. IV, 479).

⁵⁸ *Les Audiences de Thalie* (1734) de Carolet (Lesage, 1968 : vol. X, 652-662). À ce propos, il faut se reporter à la justification de l'auteur de cette pièce où il énonce les motifs pour avoir fait cette "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 et 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 auteurs, charmer son attente et ses plus chers loisirs" (Lesage, 1968 : vol. X, 652).

⁵⁹ *Les Spectacles Malades* (1729) de Lesage et d'Orneval (Lesage, 1968 : vol. VII, 206-213).

fèrent les salles installées dans ces enceintes (sc. 3). D'autres maladies menacent la Comédie-Française et la Comédie-Italienne: elles souffrent respectivement de paralysie et de bile noire. Le mal des Français vient d'une restriction notable parmi leurs meilleurs acteurs. Si les bons acteurs ne jouent pas, le résultat est un spectacle dépourvu d'esprit. Les crises des Italiens exigent une solution plus drastique: Dame Alizon prescrit à la Comédie-Italienne un régime très sévère convenable à l'estomac délicat de la patiente. Toutefois une guérison complète impliquerait le départ en Italie (sc. 4). L'Opéra-Comique lui-même est malade car, malgré son air salubre, il souffre du foie. La raison se trouve dans la qualité variable des plats qu'il eut à digérer pendant la saison antérieure (sc. 5). Le malaise paraît égaliser les spectacles et effacer les différences entre eux. Néanmoins, ce rapprochement n'est qu'apparent. Au fond, les deux Comédies restent les ennemies acharnées du théâtre de la Foire. Lorsque dans les rapports humains se cachent des tensions, la bonne volonté cède le passage à la mauvaise foi. Au théâtre, c'est pareil.

LA COMÉDIE-FRANÇOISE, s'en allant. Je voudrais qu'il fût astmatique.

LA COMÉDIE-ITALIENNE, s'en allant aussi. Et moi qu'il eût le cou cassé. (sc. 4)

La Chicane, assistée par l'Envie et la Fraude, viennent en aide à la Comédie-Française quand celle-ci mène la Foire devant les tribunaux⁶⁰. Heureusement l'attaque contre le fort de l'Opéra-Comique échoue et la Chicane est faite prisonnière (sc. 4). Mis à part les problèmes qui naissent des rapports de l'Opéra-Comique avec les autres salles rivales, le théâtre de la Foire doit résoudre des problèmes internes. On assiste, certes, à des changements qui relèvent de l'évolution artistique du genre. Ainsi, les modifications de la forme montrent l'adéquation au temps. Les Vieux Couplets et les Couplets Nouveaux plaident afin de discerner lesquels ont été les plus importants dans l'évolution de l'opéra-comique⁶¹. *Flon Flon* et la *Commère Voire*, au nom de tous les airs anciens, font appel à Maître Grossel, avocat, pour qu'il obtienne la reconnaissance de leur contribution dans l'opéra-comique et qu'il les épargne d'être bannis, comme les Couplets Nouveaux le prétendent (sc. 1). Le *Mitron de Gonesse*, *Marotte Mignonne*, *Pierre Bagnolet*, la *Belle Digueon*, le *Traquenard* et *Griselidis* arrivent pour soutenir les musiques d'autrefois (sc. 2). La partie contraire est représentée par Maître Gouffin, avocat des Couplets Neufs. Le *Menuet*, la *Musette*, le *Cotillon*, la *Contredanse*, le *Tambourin* et la *Loure* se croient modernes, beaux, gais et légers. D'ailleurs, le tout Paris apprécie leur forme et harmonie (sc. 3). Maître Gouffin remarque que ce sont les Couplets Nouveaux qui ont aidé l'Opéra-Comique à se dégourdir, à éloigner la monotonie propre des Vieux Couplets. Pour sa part, Maître Grossel accuse les Couplets Nouveaux d'être irrespectueux et ingrats envers ceux qui les ont accueillis. Les deux parties entendues, les juges rendent la sentence de collaborer ensemble. Les Vieux Couplets sont reconnus les fondateurs du genre forain et ils

⁶⁰ *L'Opéra-Comique Assiégé* (1730) de Lesage et d'Orneval (Lesage, 1968 : vol. VII, 254-263, sc. 2).

⁶¹ *Les Couplets en Procès* (1730) de Lesage et d'Orneval (Lesage, 1968 : vol. VII, 234-241).

devront continuer d'être employés avec modération. Ils amusent en même temps qu'ils instruisent, certainement, mais il est déconseillé de reléguer les Couplets Nouveaux puisqu'ils assurent la sève de la dramaturgie de la Foire (sc. 6).

Somme toute, du point de vue thématique, on constate deux grands groupes dans l'ensemble des allégories foraines. En premier lieu, l'opéra-comique déploie un très grand nombre d'allégories morales ou sociales qui envisagent la critique de caractères ou de conditions. Il n'y a pas d'allusions personnelles, seulement des références générales aux vices, aux vertus et aux attitudes qui conforment la conscience de l'homme du XVIII^e siècle. L'emploi des personnifications insiste sur les jugements que la scène foraine porte sur la société contemporaine. En second lieu, il y a les personnifications des polémiques qui mettent en présence les salles de théâtre parisiennes. La Comédie-Française et la Comédie-Italienne soutiennent des rapports peu cordiaux avec l'Opéra-Comique, tandis que l'Opéra, étant impliqué dans la négociation, établit avec la Foire des liens amicaux, voire familiaux.

Du point de vue formel, on remarque aussi deux tendances : d'une part, l'adaptation des controverses traditionnelles, qui puise dans la littérature classique et médiévale, et, d'autre part, la création de nouvelles controverses, qui met en scène des conflits absolument contemporains. Lorsque l'auteur reprend la structure du débat, les concepts auxquels on fait allusion sont présentés sous la forme de couples antithétiques. Le plus souvent, c'est l'allégorie qui correspond à la vertu qui triomphe, comme l'exigeait déjà le didactisme des genres du Moyen Âge. Mais, d'autres fois, on recherche l'équilibre des forces et on conclut par une solution raisonnable: aucun des deux opposants ne l'emporte puisqu'ils doivent se soumettre aux règles de la cohabitation et collaborer ensemble sans se nuire.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

Corpus d'œuvres

FAVART (1971) : *Théâtre de M. et Mme Favart*, Genève, Slatkine Reprints, tome VIII (réimpression du *Théâtre de M. Favart, ou Recueil des Comédies, Parodies & Opéra-Comiques qu'il a donnés jusqu'à ce jour. Théâtre de la Foire*, Paris, 1763-1772).

LESAGE, FUZELIER ET D'ORNEVAL (1968) : *Le Théâtre de la Foire, ou l'Opéra-Comique, contenant les meilleures pièces qui ont été représentées aux Foires de Saint-Germain et de Saint-Laurent*, Genève, Slatkine Reprints, 2 tomes (t. 1 : vol. I à V ; t. 2 : vol. VI à X), (réimpression de l'édition de Paris, 1737, 10 vol.)

PIRON (1929) : *Œuvres complètes illustrées*, Paris, Francis Guillot, 3 vol.

Œuvres critiques

AA.VV. (1992) : *Dictionnaire de la musique en France aux XVII^e et XVIII^e siècles*, sous la direction de Marcelle Benoit, Paris, Fayard.

- ALASSEUR, C. (1967) : *La Comédie Française au 18e siècle. Etude économique*, Paris-La Haye, Mouton & CO.
- ALBERT, M. (1969) : *Les théâtres de la foire (1660-1789)*, Genève, Slatkine Reprints (réimpression de l'édition de Paris, 1900).
- AUBAILLY, J.-Cl. (1975) : *Le théâtre médiéval profane et comique*, Paris, Larousse.
- BARBERET, V. (1970) : *Lesage et le théâtre de la Foire*, Genève, Slatkine Reprints, 1970 (réimpression de l'édition de Nancy, 1887).
- CHOUILLET, J. (1974) : *L'esthétique des lumières*, Paris, PUF.
- GRIMAL, P. (1990) : *Dictionnaire de la Mythologie Grecque et Romaine*, Paris, PUF, (10e éd.).
- HEULHARD, A. (1971) : *La Foire Saint-Laurent. Son histoire et ses spectacles*, Genève, Slatkine Reprints (réimpression de l'édition de Paris, 1878).
- LEWIS, C.S. (1975): *The allegory of love. A study in medieval tradition*, London, Oxford University Press.
- PARFAICT Frères (1743): *Mémoires pour servir à l'histoire des spectacles de la Foire, par un acteur forain*, Paris, Briasson, 2 vol.
- PICOT, E. (1878) : "La sottie en France", *Romania*, n° 7, 236-326.
- RIZZONI, N. (2005): "La Parodie en personne: enjeux et jeux d'une figure allégorique au théâtre", *Séries parodiques au siècle des Lumières* (textes réunis par S. Menant et D. Quéro), Presses Universitaires Paris-Sorbonne, 70-86.
- RIZZONI, N. (2003) : "Quand l'Absence apparaît... L'allégorie au théâtre au XVIIIe siècle", *Studies on Voltaire and the Eighteenth-Century*, n° 7, 429-443.