

LA PROBLÉMATIQUE DU JEU ET SON ARCHITECTURE DANS LE THÉÂTRE  
DE LESAGE

by

CAROLE FABRE

A dissertation submitted to the Graduate Faculty in French in partial  
Fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy,  
The City University of New York

2007

UMI Number: 3284424

Copyright 2007 by  
Fabre, Carole

All rights reserved.

UMI<sup>®</sup>

---

UMI Microform 3284424

Copyright 2008 by ProQuest Information and Learning Company.  
All rights reserved. This microform edition is protected against  
unauthorized copying under Title 17, United States Code.

---

ProQuest Information and Learning Company  
300 North Zeeb Road  
P.O. Box 1346  
Ann Arbor, MI 48106-1346

© 2007

CAROLE FABRE

All Rights Reserved

This manuscript has been read and accepted by the Graduate Faculty in French in satisfaction of the requirement for the degree of Doctor of Philosophy.

May 23, 2007	Francesca Canadé Sautman
<hr/>	
Date	Co-Chair of Examining Committee
May 23, 2007	Pierre Frantz
<hr/>	
Date	Co-Chair of Examining Committee
May 23, 2007	Francesca Canadé Sautman
<hr/>	
Date	Executive Officer

André Aciman

Ève Sourian

Supervisory Committee

THE CITY UNIVERSITY OF NEW YORK

Abstract

GAMBLING AND PLAYING IN LESAGE'S THEATER

By

Carole Fabre

Advisers : Professors Francesca Canadé Sautman and Pierre Frantz.

Alain-René Lesage's life (1668-1747) encompasses the end of the reign of Louis XIV, the Regency, and the first two decades of the reign of Louis XV. His career as a dramatist began in 1700 at the prestigious Comédie-Française where he became successful with *Crispin Rival de son maître* (1707) and *Turcaret* (1709). The latter, portraying a financier, provoked such a cabal among members of this profession that it was quickly dropped. After this bitter experience, Lesage stopped writing for the Comédie-Française and eventually turned to the "Théâtre de la Foire" (the theater that performed at seasonal fairs) for which he wrote from 1712 to 1738.

Lesage's theater is about parody and satire with a pervasive sense of "game playing", in the fullest sense of the expression. The author's dramatic art is composed of various elements which are combined so as to constitute an "architecture du jeu". The French word "jeu" takes on various meanings in English such as, gambling, game, playing, acting, etc.

This dissertation explores the ways in which the playwright connected the themes of

gambling, speculation, social transaction or social game, bluffing, and his own experience as a theater writer for the Foire. This study also establishes a parallel between these prevalent themes in Lesage's corpus and a shift in the mentality and values of French society at that time. It is divided into five chapters.

Chapter one deals with the history of gambling in France and the evolution of its representation on stage since the late years of the reign of Louis XIV by authors such as Dancourt, Regnard and Dufresny. Chapter two concentrates on cheating, speculation and John Law's system. Both activities, gambling and speculating, involve risk taking and had an impact on the structures of society, a theme that is covered in the third chapter. The above chapters challenge the principles of authority and hierarchy, a theme which reaches a peak with the "war" between the théâtre de la Foire and the official ones, as analyzed in chapter four. Chapter five covers parody, a device that questions the supremacy of the official theaters and thereby challenges the established culture and aesthetics. Lesage's "architecture du jeu" gives the impression that existence itself was perceived as being theatrical.

## Table des Matières

Introduction	1-13
Chapitre 1: Les jeux de hasard	14-71
Chapitre 2: Tricherie et agiotage	72-102
Chapitre 3: Le jeu sur la fortune et la société d'ordres	103-148
Chapitre 4 La querelle des théâtres et le jeu de la concurrence	149-204
Chapitre 5 La parodie et le jeu de la mise à distance	205-249
Conclusion	250-255
Chronologie	256-271
Bibliographie	272-283

## La problématique du jeu et son architecture dans le théâtre de Lesage

Cette thèse a pour objet l'analyse du jeu dans le théâtre de Lesage. Ce thème n'a pas, jusqu'à présent, été traité et est à la base de la dramaturgie de cet auteur. Les recherches faites sur cet écrivain sont essentiellement consacrées à ses romans, tels *Lesage ou le métier de Romancier*<sup>1</sup> de Roger Laufer ou *La Poétique d'Alain-René Lesage*<sup>2</sup> de Christelle Bahier-Porte. Les études sur la dramaturgie de Lesage portent principalement sur *Crispin rival de son maître* (1707) et *Turcaret* (1709), pièces représentées à la Comédie-Française, sur le thème de l'argent ou bien, surtout lorsqu'il s'agit du *Théâtre de la Foire*<sup>3</sup>, elles présentent un caractère général et introductif comme *Le Théâtre de la Foire*<sup>4</sup> d'Isabelle Martin. Aussi, partageons-nous le sentiment de Pierre Brunel, offusqué de ce que cet auteur soit « scandaleusement négligé »<sup>5</sup>.

Nous savons peu de choses sur la vie de Lesage. Il est né à Sarzeau, en Bretagne, le 8 mai 1668, d'un père avocat et notaire royal et d'une fille de procureur. Il perd sa mère à l'âge de neuf ans et son père cinq après. Orphelin, il vit avec son oncle qui dilapide son héritage et il fait ses études chez les jésuites. Avocat sans fortune, il épouse Marie-Élisabeth Huyard, la fille d'un bourgeois de Paris. Il aurait travaillé pour des fermiers généraux mais cela n'est pas confirmé. Il entre dans la carrière littéraire en 1695 avec la

---

<sup>1</sup> Roger Laufer, Lesage ou le métier de romancier (Paris : Gallimard, 1970).

<sup>2</sup> Christelle Bahier-Porte, La Poétique d'Alain-René Lesage (Paris : Honoré Champion, 2006).

<sup>3</sup> Lesage et d'Orneval, Le Théâtre de la Foire ou l'Opéra-Comique, contenant les meilleures pièces qui ont été représentées aux foires de Saint-Germain et de Saint-Laurent (Genève : Slatkine, 1968).

<sup>4</sup> Isabelle Martin, Le Théâtre de la Foire Des Tréteaux aux boulevards (Oxford : Voltaire Foundation, 2002).

<sup>5</sup> Pierre Brunel, avant-propos de La Valise trouvée de Lesage (France : Imprimerie nationale, 2002) 9.

publication de la traduction des *Lettres de galantes d'Aristénète*. En 1698, il sympathise avec l'abbé de Lionne qui lui offre une pension annuelle de 600 livres jusqu'à sa mort, en 1721. En 1700, il publie la traduction de deux comédies espagnoles : *Le Traître puni* de Francisco de Rojas et *Don Felix de Mendoce* de Lope de Vega. En 1702, il adapte *Le Point d'honneur* de Rojas, pièce qui n'est représentée que deux fois à la Comédie-Française. En 1704, paraissent *Les Nouvelles aventures de l'admirable Don Quichotte de la Manche*, œuvre qui tient de la traduction et de l'imitation du roman de Cervantès. En 1707, la Comédie-Française refuse *La Tontine* (qui ne sera jouée qu'en 1732, sans succès) mais représente *Don César Ursin* d'après Calderòn et *Crispin rival de son maître*. La première n'est pas bien accueillie tandis que la seconde connaît un triomphe et restera au répertoire. Cette même année, *Le Diable boiteux*, un roman inspiré de Luiz Velez de Guevara, est publié et jouit d'un vif succès. Le 14 février 1709, *Turcaret* est représenté à la Comédie-Française. En dépit d'une réception favorable, la comédie n'est donnée que sept fois sans doute à cause d'une cabale menée par des financiers. Suite à cet événement, Lesage quitte ce théâtre officiel pour celui de la foire. Il est difficile de déterminer la date de sa collaboration foraine et les avis divergent. Il aurait pu donner des pièces anonymes ou sous un faux nom comme c'était l'usage. Sa présence à la foire est attestée de 1712 à 1738. Quatre-vingts pièces jouées sur les tréteaux forains entre 1713 et 1736, la plupart écrites par Lesage ou en collaboration, principalement avec d'Orneval et Fuzelier, sont publiées entre 1721 et 1737 dans *Le Théâtre de la Foire ou l'Opéra-Comique*. Lesage fait paraître, sous le nom de Pétis de la Croix, *Les Mille et un jours* entre 1710 et 1712. En 1715, il publie les livres 1 à 6 de *l'Histoire de Gil Blas de Santillane* qui connaît un immense succès et dont la suite paraît en 1724 (livres 7 à 9), puis en 1735 (livres 10 à

12). En 1717, il publie *Roland amoureux* avec des suites en 1720 et 1721, puis, en 1732, *Les Aventures de M. Robert Chevalier, dit de Beauchêne* et *Histoire de Guzman d'Alfarache*. En 1734, paraissent les deux premières parties de *L'Histoire d'Estevanille Gonzales surnommé le garçon de bonne humeur*. En 1736, les trois premiers livres du roman *Le Bachelier de Salamanque* sont édités et les livres 4 à 6, en 1738. Enfin, il publie sous couvert d'anonymat, en 1740, *La valise trouvée* et en 1743 *Mélange amusant de saillies d'esprit et de trait historiques des plus frappants*. La même année, il se retire à Boulogne-sur-Mer où il meurt en 1747 à l'âge de quatre-vingts ans.

Lorsque Lesage a quitté la Comédie-Française, suite aux démêlés qu'il avait eus pour faire jouer *Turcaret*, en 1709, il n'y avait à Paris qu'un autre spectacle officiel, l'Académie Royale de Musique. Les Comédiens Italiens avait été chassés de Paris, en 1697, où ils retourneront en 1716, rappelés par le Régent. L'Opéra détenait le monopole du chant, de la musique et de la danse ; la Comédie-Française était seule autorisée à représenter des comédies en français à Paris. Cependant, deux grandes foires donnaient de petits spectacles : la Foire Saint-Germain qui avait lieu du 3 février au dimanche de la Passion et durait environ deux mois, et la Foire Saint-Laurent qui se tenait du 25 juillet au 29 septembre, les dates pouvant varier d'une foire à l'autre. Dès 1708, l'Opéra vendit les privilèges de chanter, de danser et de décorer à une troupe foraine tandis que les autres troupes devaient jouer « à la muette » ou à écriteaux. En 1714, le terme « Opéra-Comique » fut adopté pour désigner la forme dramaturgique foraine dont Lesage serait l'auteur. Ce spectacle connut un immense succès qui fut à l'origine d'une guerre de

concurrence entre théâtres.<sup>6</sup> Celle-ci donna lieu à une irruption de prologues où les forains réglèrent leurs comptes avec les troupes adverses. Ces prologues sont généralement suivis de deux courtes pièces à défilé où les personnages se succèdent pour adresser une requête à une déité, une fée, ou une allégorie.

La plupart des travaux sur l'œuvre de Lesage se concentrent sur l'histoire du théâtre et les diverses querelles entre la foire et les spectacles officiels. Le thème du jeu en soi dans le théâtre de Lesage n'est que rarement abordé. Parmi les œuvres indispensables pour étudier le *Théâtre de la Foire*, il faut citer, des frères François et Claude Parfaict, les *Mémoires pour servir à l'histoire des spectacles de la foire par un acteur forain*<sup>7</sup> qui offrent un inventaire chronologique des pièces ainsi que des comptes-rendus et le *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 Opéras comiques, & des principaux spectacles des foires Saint Germain & Saint Laurent : des faits et anecdotes sur les auteurs qui ont travaillé pour ces théâtres, & sur les principaux acteurs, danseurs, danseuses, compositeurs de ballets, dessinateurs, peintres de ces spectacles, etc.*<sup>8</sup>

L'article de Jean Sgard, « Tricher » (1971), fait un lien entre la triche et l'illusion de puissance. On corrige le hasard, on détourne le jeu de ses fins pour aboutir au vol.

---

<sup>6</sup> On pourra consulter à ce sujet le chapitre "L'organisation administrative" de Henri Lagrave dans *Le Théâtre et le Public à Paris de 1715 à 1750* (Paris : Klincksiek, 1972) 21-71.

<sup>7</sup> François Parfaict, *Mémoires pour servir à l'histoire des spectacles de la Foire, par un acteur forain* (Paris : Briasson, 1749).

<sup>8</sup> François Parfaict, *Dictionnaire des théâtres de Paris* (Paris : 1767).  
 The CESAR Project, Oxford Brookes U, 2002  
 <[http://www.cesar.org.uk/cesar2/books/parfaict\\_1767/index.php](http://www.cesar.org.uk/cesar2/books/parfaict_1767/index.php)>.

Néanmoins, le tricheur se excuse en invoquant l'immoralité ou l'injustice du pacte et va jusqu'à incriminer la société dont le jeu est l'image. L'approche de l'auteur est anthropologique et il tend à démontrer que le jeu relève d'une volonté d'égalitarisme.

*Le théâtre et le public à Paris de 1715 à 1750* d'Henri Lagrave (1972) suit une approche sociologique qui met en relief l'influence du public sur la création. Ce livre présente une bonne analyse de la censure et de la concurrence entre les théâtres mais ne va pas au-delà. *Le monde du jeu à Paris 1715-1800* de Francis Freundlich (1995) est un ouvrage d'histoire qui couvre le jeu et la loi, les lieux où l'on jouait et les jeux qu'on y pratiquait, la population joueuse et la loterie.

*La Foire entre en scène* de Michèle Venard (1985) est un très bon ouvrage de base écrit par une spécialiste de l'histoire littéraire et théâtrale. L'histoire du théâtre forain est bien documentée et permet d'en comprendre les péripéties qui s'inscrivent dans le texte, tant sur le plan verbal que sur le plan scénique. Les références au système de Law sont utiles. Cependant, les textes sont présentés de façon générale, il y a de nombreuses citations et peu d'analyses.

L'introduction de John Dunkley au *Joueur* de Regnard (1986) présente des approches pluridisciplinaires : historique, éthique, politique, sociologique et dramaturgique. Il montre le lien entre l'essor du jeu à la cour et les structures politiques : la loi de la primogéniture, l'assiduité obligatoire à la cour et la possibilité de se distinguer. Il met en relief, en se basant sur des témoignages de l'époque, le bouleversement social qui en découle. Selon cet auteur, l'idéal visé, chez les dramaturges de cette époque, est celui de la mesure et de l'honnêteté incarné dans le personnage de Dorante. « Faire autrement aurait été désastreux pour un écrivain » (24). Suivant cette remarque, tout porte à croire

que la mentalité de cette société avait considérablement évolué à l'époque de Lesage. En effet, dès *Turcaret*, le but visé était tout autre. Un chapitre de l'introduction, *L'art comique dans le Joueur*, traite de l'influence du théâtre italien : parodie qui engage la complicité du spectateur, jeux de mots qui, souligne Dunkley, tendent à la rupture de l'illusion théâtrale, avec mouvement, comique visuel comme dans les costumes, théâtre dans le théâtre, quiproquo et emploi de jargons.

L'article de Tamara Alvarez-Detrell, « The Gaming Table as Social Equalizer » (1989), présente une étude sociologique du phénomène. *La Joueuse dupée* de La Forge et *La Désolation des Joueuses* de Dancourt font l'objet de cette étude. Le mensonge, la triche et l'usurpation d'identité affecteraient l'ordre social. De plus, l'action des « maltoutiers », qui détiennent le monopole de la vente des cartes et prêtent de l'argent à des taux exorbitants, encourage le joueur à tricher. L'article démontre que le jeu est facteur d'égalité soit autour d'une table de jeu, soit face à la prohibition.

L'article *Lesage parodiste* (1995) de Françoise Rubellin dégage les traits récurrents de l'écriture parodique et les techniques de dégradation. Néanmoins, ce travail ne concerne que cinq parodies publiées et deux manuscrites. Les allusions parodiques dans les autres pièces ne sont pas prises en compte. Par ailleurs, il évoque à peine la complicité du spectateur dans ce jeu et ne mentionne que brièvement le jeu autoréflexif et les nombreux renvois à la fabrication des pièces.

*Le Doute, La Norme, et la Valeur, dans les Romans et les Comédies de Lesage, Dufresny et Regnard (1680-1720)* d'Angèle Herry-Leclerc (1998), établit un parallèle entre le signe monétaire et le signe comme représentation. Ceux-ci sont sous-tendus par le doute qui émerge de leur instabilité et sont analysés à travers les thèmes de la mobilité

et du jeu. Ce travail porte sur : *Le Joueur*, *Le Légataire universel* (étudiés en détail), *Le Divorce*, *Arlequin homme à bonne fortune*, *Les Folies amoureuses*, *La descente de Mezzetin aux enfers*, *Les Filles errantes*, *L'Académie des dames* de Regnard ; *La coquette de village* de Dufresny ; *Crispin rival de son maître*, *Turcaret* (étudié en détail), *Arlequin roi de Serendib*, *Les eaux de Merlin*, *L'école des amants*, *Le Diable boiteux* et *Gil Blas* (étudié en détail) de Lesage. Le texte est envisagé comme valeur d'échange au même titre que la « monnaie papier ». La finance et les échanges constitueraient des modèles de jeux, la finance étant perçue elle-même comme jeu. D'après cette thèse, la comédie affiche sa volonté d'ordre et de contrôle, et il y aurait une rivalité d'écriture entre les financiers et les auteurs. Les financiers et les tricheurs sont associés à la fraude. A l'opposé, la comédie se veut transparente, échange honnête. Les textes trouveraient ainsi de quoi pallier la mise en doute des signes. Quant à *Turcaret*, le texte écarterait le doute en dénonçant le financier. Selon moi, cependant, Lesage ne porte pas de jugement de valeur. Il démasque et donne à voir les mécanismes du jeu social tout en laissant le soin au spectateur d'en tirer des conclusions. Par ailleurs, la pièce s'achève sur une ouverture. Il me semble que l'auteur est plutôt désabusé et qu'il aurait pu conclure cette comédie par un refrain fréquemment repris dans ses vaudevilles : « Et vogue la galère tant qu'elle pourra ».

*Droit et Littérature sous l'Ancien Régime. Le jeu de la valeur et de la loi* (2002) de Christian Biet insère la comédie « fin-de-règne » (de Louis XIV) dans son contexte social, économique et juridique. Il s'interroge sur « le mode de relation économique qui unit où sépare les personnages » (289), l'individu étant appréhendé comme valeur d'échange dans une société où la valeur absolue n'a plus de raison d'être. Il s'intéresse

particulièrement aux personnages qui sont « à même de pénétrer dans les failles du droit » (289), de manipuler ce système à leur profit. Ainsi, de nouveaux comportements émergent des textes littéraires. Il serait intéressant, en transposant cette approche au *Théâtre de la Foire*, d'établir un parallèle avec la lutte des forains contre les autorités. Le théâtre, lieu d'affrontement, se mue en « lieu du jeu » où chacun devient un négociant à sa manière. Il illustre son approche avec *Le Légataire Universel* de Regnard. Il y a un sous-chapitre, *Le jeu, les jeux* (355-356), où le jeu financier est comparé aux jeux de hasard.

*Le Jeu de l'Ordre et du Chaos. Comédie et pouvoirs à la Fin de règne, 1673-1715*, de Guy Spielmann avec une introduction de Biet (2002), remarque que la pensée de l'échange a intégré un nouveau champ conceptuel, celui de l'économie, et constate que tout est négociable. A l'instar de Biet qu'il cite fréquemment, il souligne que la comédie fin de règne relève d'une tension entre raison sociale et raison naturelle d'inspiration lockéenne, et qu'une troisième catégorie d'individus cherche à définir sa place dans une société qui se recompose, suite à une déstructuration des pouvoirs, remis en question dans leur fondement. Dans le sous-chapitre *La guerre des théâtres*, il cite *Les Comédiens corsaires* et *La Querelle des théâtres* de Lesage. Son chapitre sur la foire présente un « résumé très succinct » du sujet comme l'indique l'auteur qui remarque au passage que « Ni la police ni le Parlement ne purent jamais contenir « cette révolte », parfaite illustration des failles du système absolutiste » (383). *Le Théâtre de la Foire* de Lesage est à peine mentionné. En fait, c'est « la fonction « subversive » [...] en dehors du contenu éventuellement satirique » (409) qui intéresse l'auteur.

Pierre Frantz, dans sa *Préface de Turcaret* (2003), établit le lien entre la parodie et le public. Ce travail est résolument analytique et insère l'œuvre dans son contexte historique. De plus, l'auteur dégage la pensée de Lesage. Cette préface constitue un excellent point de départ pour l'étude de la dramaturgie de Lesage.

Nous proposons d'explorer la thématique du jeu qui a pour point de départ les jeux de hasard sur lesquels se greffent ce que nous pourrions appeler des dérivés du jeu comme la loterie, la tontine et la concurrence entre les divers spectacles parisiens envisagée comme jeu. La spéculation est également perçue comme un jeu dans le théâtre de Lesage. À la base de cette problématique, il y a une chasse effrénée à l'argent et aux honneurs qui aboutit à une « architecture du jeu ». Cette construction dramaturgique est propre à l'auteur. Ce thème est omniprésent dans ce corpus, que ce soit le jeu en lui-même, les jeux de l'échange, les jeux verbaux, les personnages qui jouent la comédie, les déguisements, les *lazzi*, le jeu du dupeur dupé ou l'auteur qui joue avec les textes et son public, comme l'a constaté François-Xavier Cuche à propos de *Turcaret*<sup>9</sup>. En outre, la querelle des théâtres a donné lieu à diverses formes de jeux, auxquels le spectateur participe, comme la parodie, le jeu contre les autorités afin de contourner les interdits. Un parallèle est à établir avec les interdictions, demeurées sans effets, de jeux de hasard et les auteurs du *Théâtre de la Foire* qui, en dépit de la loi, ont tout mis en œuvre pour faire jouer leurs pièces. Les ouvrages de Spielmann, de Biet et l'article de Cuche portent sur la période antérieure à la mort de Louis XIV. Celle qui va de 1715 à 1750 a été négligée. Il n'y a pas eu d'études exhaustives sur l'histoire du théâtre de cette époque, hormis celle de Lagrave. Les historiens passent rapidement sur le système de John Law et ses

---

<sup>9</sup> François-Xavier Cuche, « La Formule dramatique de *Turcaret*, ou le rythme et le jeu. » Travaux de linguistique et de littérature, 10, 2 (1972), 57-79.

conséquences. Celui-ci a entraîné la ruine des uns et l'enrichissement des autres, et a mis au jour les manœuvres malhonnêtes de gens au pouvoir. Le paysage social de cette époque a subi des transformations spectaculaires par rapport au règne précédent. Cela a accéléré l'évolution des mentalités, déjà en cours à la fin du règne de Louis XIV. La société a changé au même titre que la dramaturgie de Lesage qui s'inspire de la réalité pour édifier son architecture du jeu. De plus, la concurrence entre les théâtres se fait plus âpre depuis que la foire compte un écrivain de grand talent comme Lesage. Ce dramaturge incorpore ces nouvelles données dans sa dramaturgie, l'érigeant ainsi en architecture du jeu et la foire devient un véritable foyer de contestation. Ces aspects fondamentaux ont été, au mieux, survolés quand ils n'ont pas été occultés. Certains auteurs, telle Christine Annie Fortin qui dans la conclusion de sa thèse fait allusion aux « messages profondément moraux et conservateurs »<sup>10</sup> des pièces foraines, tentent de démontrer la dimension morale de Lesage. Notre étude infirme de telles déclarations et met en relief l'irrévérence de l'auteur envers les institutions officielles. Nous affirmons, avec Pierre Frantz, que « les théâtres forains parisiens avaient su créer entre spectacle comique et spectateur des formes de complicité frondeuses vis-à-vis des autorités institutionnelles, académiques ou théâtrales, voire policières. Ils avaient développé des formes souples et libres, authentiquement comiques et socialement acides.<sup>11</sup> » Cette étude révèle cet aspect trop méconnu de la dramaturgie de Lesage et tend à démontrer son évolution depuis son départ de la Comédie-Française en 1709.

---

<sup>10</sup> Christine Annie Fortin, «Théâtre Forain, Culture Française », thèse de PhD, University of Maryland, 1997, 309.

<sup>11</sup> Pierre Frantz, article «Comédie», Dictionnaire Européen des Lumières (Paris : PUF, 1997) 238.

Le thème des jeux de hasard est présent dans l'œuvre de quelques prédécesseurs, comme Dancourt, Regnard et Dufresny. Nous comparerons certaines de leurs pièces ayant trait à ce sujet avec celles de Lesage pour dégager l'apport de ce dernier et les implications qui en découlent. Il semble qu'il y ait une évolution dans la façon dont le sujet est abordé et que celle-ci serait l'effet d'un changement des mentalités, le reflet d'une société en mutation qui se cherche dans une aire de jeu où tout est envisageable. Ces possibilités sont données à voir par les dramaturges du *Théâtre de la Foire*. Le thème du jeu se présenterait ainsi comme un jeu de miroirs qui se répéterait à l'infini et où la réalité se refléterait dans la fiction qui, à son tour, aurait un impact sur celle-ci. De plus, l'auteur revendique la primauté du jeu théâtral sur l'argent comme l'indique la plainte d'Arlequin dans *Le Diable d'Argent*. Contrairement à ce qu'affirment Thomas Kavanagh<sup>12</sup> et John Dunkley<sup>13</sup>, le joueur n'a pas disparu de la scène pendant toute la période qui nous concerne pour ne reparaître qu'en 1768 avec le *Béverlei* de Saurin. En fait, avec Lesage, le joueur cesse d'être le protagoniste pour s'intégrer à une microsociété dont les participants sont engagés dans une autre forme de jeu.

Le jeu est directement mis en scène dans *Le Monde Renversé*. En effet, le public assiste à une partie où Arlequin et Pierrot se disputent à coups de dés les filles de Merlin convoitées par deux rivaux. Enfin, dans de nombreuses pièces, l'auteur fait des allusions fugaces au jeu comme dans *La Forêt de Dodone*.

---

<sup>12</sup> Thomas Kavanagh, "The Libertine's Bluff: Cards and culture in Eighteenth-Century France." *Eighteenth-Century Studies*, vol. 33, no. 4 (2000), p. 519.

<sup>13</sup> John Dunkley, *Gambling: a social and moral problem in France, 1685-1792* (Oxford: The Voltaire foundation, 1985) 167.

Par ailleurs, toute entreprise spéculative s'apparente aux jeux de hasard dans la mesure où elle comporte des risques. C'est bien ainsi que Lesage présente la Tontine dans sa pièce du même nom.

Enfin, si un personnage n'est pas engagé dans un jeu de hasard, une fausse banqueroute ou ne se livre pas à la spéculation, il s'adonne à une autre forme de jeu qui comporte également un risque, comme la tromperie. Ce phénomène est manifeste dans *Turcaret*.

Ce que je nommerai « le théâtre dans le théâtre » et le jeu de la mise à distance constituent des composantes ludiques qui s'inscrivent dans l'architecture du jeu. Sous cette rubrique, la querelle des théâtres et la parodie occupent une place importante à laquelle le spectateur est convié à prendre part. Le public est mis à contribution dans toute l'acception du terme, jusqu'à suppléer aux acteurs lorsque ceux-ci sont privés de l'usage de la parole ou de la chanson. Parfois, il est représenté sur scène, en tant que personnage comme dans *Le Rappel de la Foire*. Cette esthétique théâtrale autorise la mise à distance et l'irrévérence envers les théâtres privilégiés. Elle est l'instrument de vengeance de Lesage et de ses coauteurs et relève du jeu stratégique, de ce que l'on nomme en anglais *war game*. Par ailleurs, l'auteur et son théâtre encourent le risque d'être frappés d'interdits et de ne plus pouvoir jouer.

La passion du jeu qui faisait fureur en France, à la fin du règne de Louis XIV, annonce la frénésie spéculative déclenchée par le système de Law qui a entraîné un bouleversement de l'ordre social et des valeurs. Ce mouvement s'inscrit dans l'œuvre de Lesage à plusieurs niveaux. En fait, le thème du jeu y est omniprésent, néanmoins ce travail se concentrera sur les thèmes majeurs qui sont constitutifs de l'architecture de

Lesage. Notre travail se découpe en cinq parties. La première traite de l'histoire des jeux de hasard et de sa représentation dans les pièces, chez les prédécesseurs : Dancourt, Dufresny et Regnard, puis dans les textes de Lesage et de ses coauteurs. Nous aborderons ensuite le thème de la tricherie, de la spéculation et du système de John Law. Puis, nous analyserons l'impact sur le jeu social et la société d'ordres du jeu sur les fortunes. Après cela, nous nous concentrerons sur le jeu du « théâtre dans le théâtre » et de la mise à distance dans une partie consacrée à la guerre des théâtres. Et, enfin, nous analyserons le procédé parodique et la parodie dans les pièces de Lesage.

## Chapitre I. Les jeux de hasard.

La passion du jeu est un élément marquant de la période couvrant la fin du règne de Louis XIV et semble épouser le mouvement de la politique financière de la France. Ce thème serait le signe avant-coureur de la spéculation effrénée à laquelle les Français se sont livrés à la faveur du système de Law. Celle-ci a entraîné un bouleversement de l'ordre social et des valeurs. La loterie, qui s'apparente aux jeux de hasard, connut également un certain engouement à la fin du règne qui alla s'accroître au cours du dix-huitième siècle et au-delà. Les jeux de hasard, la spéculation et la loterie étaient perçus comme des moyens faciles et rapides de s'enrichir et il est permis d'y voir en filigrane le désir plus ou moins conscient de se venger des aléas de la naissance.

Ces formes de jeu font partie d'une chasse au plaisir qui correspond à une réaction contre l'austérité qui sévissait à la cour de Versailles et au mouvement déclinatoire du règne de Louis XIV, vers 1680, selon Jean Sgard. Cet auteur observe que La Bruyère en fait état, en 1688, dans son chapitre « Des biens de fortune » comme d'un phénomène nouveau<sup>1</sup>. Cependant, John Dunkley mentionne une ordonnance visant à interdire certains jeux de hasard, dès 1369, et constate la vaine répétition des décrets qui reprendront de plus belle au début du dix-septième siècle<sup>2</sup>. D'après d'Argenson, cet engouement s'est particulièrement répandu pendant la Régence<sup>3</sup> et, pour Thomas

---

<sup>1</sup> Jean Sgard, « Tricher », Le Jeu au XVIIIe siècle. Colloque d'Aix-en-Provence (Aix-en-Provence : EDISUD, 1976) 252.

<sup>2</sup> John Dunkley, « Les jeux de hasard et la loi au XVIIIe siècle », Le Jeu au XVIIIe siècle, 9. Stoyan Tsonev fait état d'une ordonnance de 1629 interdisant les maisons de jeu. Le Financier dans la comédie française (Paris : Nizet, 1977) 41.

<sup>3</sup> John Dunkley, Gambling : a Social and Moral Problem in France, 1685-1792 (Oxford :The Voltaire Foundation, 1985) 19.

Kavanagh, la fureur du jeu a battu son plein entre la mort de Louis XIV, en 1715, et l'avènement de la Révolution<sup>4</sup>.

Ce comportement peut être perçu comme le résultat d'une libération sous l'égide du hasard. Pourtant, c'est bien à la cour de Versailles que la mode du jeu s'est imposée et elle aurait été introduite par Mazarin<sup>5</sup>. Il s'agissait de pallier l'ennui qui pouvait s'emparer des courtisans désœuvrés. Par ailleurs, sous le règne de Louis XIV, les pertes au jeu étaient considérables à Versailles, où l'on jouait gros jeu et où l'on se devait d'afficher un mépris de bon ton pour le pouvoir qu'exerçait l'argent. Il s'agissait de se démarquer de la classe des nouveaux anoblis et même des nobles ne pouvant pas prouver une ascendance aristocratique antérieure à 1400. Ainsi, la noblesse était divisée et l'ancienne aristocratie méprisait l'autre qui n'avait de cesse de l'imiter dans l'espoir de faire oublier ses origines roturières et d'être assimilée au groupe privilégié. Les courtisans devaient solliciter la générosité du roi qui trouvait ainsi un moyen de les tenir en respect<sup>6</sup>. Encourager les courtisans dans une activité qui présentait des analogies avec le code aristocratique-- le goût du risque auquel leurs ancêtres avaient satisfait sur les champs de bataille, le besoin de démontrer sa prouesse, son honorabilité, manifester sa compétitivité--aurait été une manœuvre politique visant à endiguer toute velléité de nouvelle Fronde<sup>7</sup>. Pour Ralph Albanese, cette activité est l'affirmation ludique de la

---

<sup>4</sup> Thomas Kavanagh, "The Libertine's Bluff : Cards and Culture in Eighteenth-Century France", *Eighteenth-Century Studies*, vol. 33, n° 4 (2000): 505.

<sup>5</sup> John Dunkley, Introduction, *Le Joueur* de Regnard, (Genève : Librairie Droz, 1986) 9.

<sup>6</sup> Dunkley, Introduction, 10-11.

<sup>7</sup> Thomas Kavanagh, *Enlightenment and the Shadows of Chance* (Baltimore and London: The Johns Hopkins U P, 1993) 33.

supériorité nobiliaire<sup>8</sup>, approche que les autres classes tentent de reprendre à leur compte. Et, comme l'observe Dunkley « si les autorités de l'Ancien Régime tenaient à réprimer les jeux », [...] c'est qu' « on craignait que le jeu n'offrit aux roturiers ce que la naissance ne leur avait jamais accordé, avant-goût d'une politique bourgeoise, élan égalitaire.<sup>9</sup> »

Au dix-septième siècle, c'était l'adresse au jeu que l'on admirait chez les joueurs de talent comme Dangeau, par exemple<sup>10</sup>. Par contre, plus tard, ce sera l'habileté du tricheur qui sera valorisée. Freundlich cite un rapport de police, daté de 1726, faisant état de personnes ne vivant que du jeu à Paris et particulièrement de filous qui sévissent à la foire Saint-Germain. Cet acte attribue au tricheur les qualités de « travailleur », « habile » et « fin »<sup>11</sup>. Le phénomène du jeu se propagera dans Paris, importé par les courtisans de Versailles qui désertaient autant que possible la Cour et son ambiance morose. Il gagnera également la Province et les colonies.

À l'instar de la nouvelle aristocratie, il y aurait eu de la part des joueurs du tiers-état un désir de revanche sur les droits que la naissance confère, une tentative de nivellement des classes. Ce phénomène était déjà observable à la Cour où quiconque était prêt à jouer gros jeu était admis à la table des Grands sans considération de ses origines.

Toujours est-il que la chasse au plaisir qui était l'apanage d'une classe désœuvrée, par un phénomène d'imitation sans précédent, a donné lieu à un mouvement irrépressible et à

---

<sup>8</sup> Ralph, Albanese, Jr. « La Problématique du jeu chez Regnard et Dancourt », Papers on French Seventeenth Century Literature, vol. 8, (1981) : 307.

<sup>9</sup> Dunkley, « Les jeux de hasard et la loi », 4.

<sup>10</sup> André Lebois, « Adresse, hasard, providence ou sorcellerie? » Le Jeu au XVIIIe Siècle, 115.

<sup>11</sup> Francis Freundlich, Le Monde du jeu à Paris (1715-1800) (Paris : Albin Michel, 1995) 207-8. Il cite également Sauval, dans son Histoire et recherche des Antiquités de la Ville de Paris, publiée en 1724, qui selon lui, « décrit l'organisation des gueux, d'après un double modèle de référence, à la fois corporatif et monarchique ».

la progression d'une catégorie sociale : les chevaliers d'industrie. Ceux-ci sont désormais appelés « correcteurs de fortune »<sup>12</sup>, car la tricherie est passée dans les mœurs.

Comme le souligne Albanese, dès les comédies post-moliéresques, on observe une prise de conscience de la toute nouvelle puissance de l'argent et un engouement pour les nouveaux modes d'enrichissement<sup>13</sup>. Ce phénomène est observable chez Dancourt, Regnard, ou encore Dufresny, et ne fera que s'amplifier par la suite, touchant toutes les catégories sociales. Par ailleurs, les méthodes de prédilection pour faire fortune relèvent de la sphère ludique, que ce soit les jeux de hasard, le pari, la loterie, et même l'« agiotage »<sup>14</sup> ou la spéculation selon Lesage. Celles-ci sont perçues comme une voie d'accès facile, rapide et enivrante, à la réussite sociale par le biais de l'argent. Ainsi, observe-t-on un déplacement des valeurs fondées sur « l'être » vers « l'avoir » et « le paraître » qui aboutit à un brouillage des signes distinctifs. En effet, comme le remarque Albanese, la vie est « désormais théâtralisée »<sup>15</sup> et se présente comme un terrain favorable à toutes sortes de paris, de défis, de prises de risque dans un monde de faux-semblants où tout a une valeur marchande, jusqu'aux êtres. Le roi n'échapperait pas à cet état de fait, observe Kavanagh<sup>16</sup>.

En dépit de nombreuses mesures pour interdire les jeux de hasard<sup>17</sup>, les autorités n'ont pas pu endiguer ce mouvement irrépressible, d'autant que la police était souvent

---

<sup>12</sup> Luciana Alocco, « Jacques Casanova ou le jeu de la vie, de l'amour et du "hasard", Le Jeu au XVIIIe siècle, 240.

<sup>13</sup> Albanese 296.

<sup>14</sup> De l'italien « aggio ».

<sup>15</sup> Albanese 299.

<sup>16</sup> Kavanagh, Enlightment, 139.

<sup>17</sup> Pas moins de 32 interdits de 1643 à 1777, selon Kavanagh (139), 12 entre les années 1717 et 1781, selon Dunkley (11 et 15). Nous retiendrons les ordonnances suivantes : 8 avril 1717, 7 décembre 1717, 4 décembre 1720, 15 décembre 1722, 23 novembre 1723 et 12 novembre 1731.

corrompue et ce, jusque dans les foires<sup>18</sup>. De plus, celle-ci recrutait ses indicateurs parmi les joueurs professionnels qui savaient tirer profit de leur situation. Les « Grands » jouissaient d'une certaine immunité, et c'est sans doute pour cela qu'ils ne sont pas représentés au *Théâtre de la Foire*, tandis que les particuliers qui bénéficiaient de protections, parmi lesquels il faut compter les chevaliers d'industrie<sup>19</sup>, n'étaient pas inquiétés. Quant aux autres, ils savaient déployer une panoplie d'artifices pour déjouer la loi. Parmi ceux-ci, citons le changement fréquent de domicile, d'identité, du nom du jeu, de mises en scène pour ne pas être pris en flagrant délit<sup>20</sup>. En effet, les fortes amendes encourues ne dissuadèrent pas les joueurs, d'autant que celles-ci faisaient partie du jeu en tant que prise de risques.

Faute de pouvoir trouver un remède efficace, le pouvoir tira profit de cette fureur de jouer en imposant un droit sur les cartes, en organisant des loteries et en tolérant des maisons de jeu moyennant des redevances considérables. Freundlich révèle que « la monarchie, tout au long du siècle, toléra nombre de tripots animés par des ambassadeurs, des princes étrangers résidant à Paris, et quelques membres de la noblesse de cour »<sup>21</sup>. Il cite le tripot du prince de Transylvanie, tenu dans un hôtel acquis en 1716, qui fut l'un des plus célèbres du dix-huitième siècle, et où le Chevalier des Grieux fit ses premières armes dans le monde des filous de *Manon Lescaut* de l'Abbé Prévost<sup>22</sup>. De même, le prince de Carignan et le duc de Gesvres furent autorisés à donner à jouer à l'hôtel de

---

<sup>18</sup> Freundlich 57-58. On jouait à toutes sortes de jeux dans les foires : aux cartes, aux dés et la loterie clandestine se tirait dans le pavillon des marionnettes. Maurice Lever, *Théâtre des Lumières*. (Paris : Fayard, 2002) 219.

<sup>19</sup> Freundlich 205.

<sup>20</sup> Dunkley, *Gambling a Social and Moral Problem*, 31-32.

<sup>21</sup> Freundlich 39.

<sup>22</sup> André Lebois précise que cet hôtel a été transformé en tripot de 1716 à 1742, p. 127.

Soissons qui devint, sous la Régence, « un des hauts lieux de l'agiotage »<sup>23</sup>. Cette dernière information présente un grand intérêt car elle tend à démontrer qu'il n'y a qu'un pas à franchir entre les jeux de hasard et l'agiotage ou spéculation. Ce sera l'une des directions de notre étude.

Au dix-septième siècle, les arguments législatifs contre les jeux de hasard visent à défendre la morale, l'État et la religion. « Les jeux de hasard portent atteinte aux bonnes mœurs, car ils sont souvent associés à la débauche ; ils compromettent l'intégrité et la permanence des patrimoines, soutien naturel de l'État.<sup>24</sup> » Quant aux moralistes, selon Mauzi toujours, il semble qu'ils ne condamnent les jeux qu'au même titre que les autres plaisirs. Par contre, les théologiens s'interrogent sur le hasard et les rapports qu'il entretient avec la Providence, tandis qu'au dix-huitième siècle, ils séparent ces deux notions et tendent « à éliminer le hasard au profit d'une explication rationnelle des choses » (229). Cet auteur constate que la passion du jeu est perçue comme la manifestation d'une âpreté au gain. Enfin, le jeu détourne du salut, tandis qu'au dix-huitième siècle, il est décrié comme détournant l'homme du bonheur. L'accent est davantage mis sur la menace qui pèse sur les familles, le patrimoine et la cohésion sociale. Puis, le jeu est considéré sous l'angle de la méfiance envers les passions où l'homme est dépossédé de son humanité et voué au malheur (255). Selon Mauzi, la réprobation des jeux de hasard se généralise à partir des années 1750, cette activité étant perçue comme anti-sociale dans la mesure où le joueur a tendance à se déshumaniser et à nuire à son prochain (235). Cet auteur, au terme de son analyse, fait le constat d'une

---

<sup>23</sup> Freundlich 30.

<sup>24</sup> Robert Mauzi, « Écrivains et moralistes du XVIIIe siècle devant les jeux de hasard, » Revue des Sciences Humaines, vol. 90, (1958) : 219.

évolution remarquable entre le *Traité du jeu* (1705) de Barbeyrac et celui *De la passion du jeu* (1779) de Dussaulx. Pour le premier, seuls les abus du jeu, qu'il conçoit en tant que contrat, sont condamnables. Dussaulx réfute cette justification et son jugement est sans appel envers le joueur qu'il qualifie de « forcené » ou de « fléau de la société » (245-249).

Cette passion pour le jeu est certainement un des éléments marquants de l'époque, aussi a-t-elle sa place dans la littérature et, en l'occurrence, au théâtre. Dunkley, dans son introduction au *Joueur* de Regnard (1697), cite *La Joueuse dupée* de La Forge qui fut représentée en 1664. Selon lui, l'intérêt de cette pièce réside surtout dans le fait qu'elle fournit de nombreux renseignements sur les méthodes de tricherie employées<sup>25</sup>.

Raymond Poisson, Montfleury, Jean de Lachapelle et Hauteroche ont donné des comédies, anodines selon André Lebois<sup>26</sup>, sur le thème du jeu entre 1670 et 1690.

D'autres pièces, parmi celles qui ont précédé Lesage, se concentrent sur la passion du jeu et seront analysées dans cette étude : *La Désolation des joueuses* (1687), *Les Bourgeoises à la mode* (1692), *La Déroute du Pharaon* qui n'a pas été représentée, de Dancourt ; *Le Joueur* (1697) de Regnard et, enfin les œuvres suivantes de Dufresny : *Le Chevalier Joueur* (1697), *Les Amusemens sérieux et comiques* (1699) et *La Joueuse* (1706).

Contrairement à ce qu'affirment Thomas Kavanagh<sup>27</sup>, John Dunkley<sup>28</sup>, Robert Mauzi<sup>29</sup>, ou encore, Iona Galleron Marasescu<sup>30</sup>, le personnage du joueur n'a pas disparu

---

<sup>25</sup> Dunkley, Introduction, 21.

<sup>26</sup> Lebois 127.

<sup>27</sup> Kavanagh, "The Libertine's Bluff," 519.

<sup>28</sup> John Dunkley, Gambling: a social and moral problem in France, 167.

<sup>29</sup> Mauzi 241-2.

<sup>30</sup> Iona Galleron Marasescu, « Du joueur au dissipateur : une métamorphose sous la Régence », Games in the eighteenth century (Oxford: Voltaire Foundation, 2000) 151.

de la scène pendant toute la période qui nous concerne pour ne reparaître qu'en 1768 avec le *Béverlei* de Saurin, « tragédie bourgeoise » et pathétique. On retrouve ce personnage dans « l'autre répertoire »<sup>31</sup>, le *Théâtre de la Foire*. En fait, en dehors de quelques exceptions comme *Le Pharaon* (1717) de Fuzelier, l'un des coauteurs de Lesage, et *Le Mari Préféré* (1736) de Lesage, le joueur cesse d'être le protagoniste pour s'intégrer à une microsociété dont les participants sont engagés eux-mêmes dans une autre forme de jeu. Il aurait été étonnant, en effet, que le personnage, au théâtre, ait subi une éclipse aussi longue, ce qui infirme l'observation d'Iona Galleron Marasescu : « À la mode vers la fin du dix-septième siècle, celui-ci disparaît progressivement, décrivant une courbe inverse à celles que reconstituent les histoires du jeu » (151). C'est sans doute parce que ce phénomène de mode a perduré et a fini par passer dans les mœurs que le théâtre de Lesage et de ses coauteurs présente le joueur comme faisant partie intégrante de la société représentée. Par ailleurs, s'il n'y est pas fustigé en général, qu'il s'agisse des pièces destinées à la Comédie Française comme *Turcaret*, *Crispin rival de son maître* et *La Tontine* ou celles du *Théâtre de la Foire*, cela est probablement dû, en partie, à la tolérance relative dont faisaient preuve les autorités et les moralistes de l'époque considérée.

Il est significatif que la Comédie Française ait refusé de jouer *Turcaret*, suite à une cabale des financiers, et que *La Tontine* ait été retirée par l'auteur lui-même pour « des raisons d'État »<sup>32</sup>. Tant que la manie du jeu ne concernait que des particuliers comme

---

<sup>31</sup> Pour reprendre l'expression de David Trott, "French Theater from 1700 to 1750: The "Other" Repertory", *Eighteenth-Century French Theater* (Alberta: University of Alberta, 1986).

<sup>32</sup> Maurice Bardon, *Turcaret, Crispin rival de son maître, La Tontine* de Lesage (Paris : Garnier Frères, 1948) 281. Nous reviendrons sur le sujet.

c'est le cas dans les pièces de Dancourt, Regnard ou Dufresny, cette institution ne faisait pas vraiment de difficultés pour les jouer. Mais dans *Turcaret*, ce sont les membres de la profession, les traitants, qui sont mis en cause et il a fallu l'intervention du Dauphin pour que les comédiens jouent la pièce<sup>33</sup>. Il dut, tout de même, y avoir une certaine réticence de la part de ces derniers car la pièce ne fut jouée que le 14 février 1709 et elle ne fut représentée que sept fois, en dépit d'un succès incontestable,<sup>34</sup> pour n'être reprise qu'en 1730. Toujours est-il que Lesage, de guerre lasse et désireux de s'exprimer sur la scène, face aux difficultés rencontrées à la Comédie Française, s'est de son propre chef joint au théâtre de la Foire<sup>35</sup>, en 1712, où il débuta avec *Les Petits-mâîtres* suivant en cela la recommandation du diable boiteux dans l'épilogue de *Turcaret* : « Mais le monde achève de s'écouler ; sortons, allons à la Foire voir de nouveaux visages », en l'occurrence, des joueurs, des agioteurs ou spéculateurs et des fêrus de la loterie que nous retrouvons quelques années plus tard.

Le *Théâtre de la Foire* se devait de faire rire et de répondre à l'attente du public. Il n'était pas question de s'attarder sur les problèmes que soulevait la manie du jeu car cela serait aller à l'encontre du style forain et, par ailleurs, il ne faisait aucun doute que des adeptes du jeu faisaient partie du public. Il ne fallait pas que ceux-ci se sentent

---

<sup>33</sup> L'ordre du fils de Louis XIV est daté du 13 octobre 1708 : « Monseigneur, étant informé que les Comédiens du Roi font difficulté de jouer une petite pièce intitulée *Turcaret ou le financier*, ordonne auxdits Comédiens de l'apprendre et de la jouer incessamment. » Cité par Nathalie Rizzoni dans son introduction à *Turcaret*, p. 17.

<sup>34</sup> Nathalie Rizzoni observe dans une note que les « sept représentations attirent 4989 spectateurs, soit une moyenne de 712 spectateurs par représentation, un chiffre plus qu'honorable quand on sait qu'une comédie au Théâtre Français à cette époque attire en moyenne entre 300 et 320 spectateurs ». Introduction, *Turcaret précédé de Crispin rival de son maître* de Lesage, (Paris : Librairie Générale Française, 1999) 17.

<sup>35</sup> Maurice Bardou, dans une note sur *La Tontine*, indique que « *La Tontine* retirée, Lesage la rimera et en fera, pour son théâtre forain, un *Arlequin colonel* [...] ». (281).

directement visés. Aussi Lesage et ses coauteurs procédèrent-ils par touches légères de sorte que ceux qui étaient vraiment pris par la passion du jeu ne percevaient probablement pas le message quand il y en avait un. En même temps, les autres étaient peut-être plus réceptifs et à même d'en tirer une leçon, si telle était l'intention des auteurs. En fait, il semble plutôt que le personnage du joueur, qui n'apparaît, le plus souvent, qu'épisodiquement, s'inscrit dans la mouvance et le dynamisme social de l'époque considérée. Aussi est-il représenté comme un être de passage saisi dans sa quête du bonheur, au même titre que les autres personnages. En effet, chacun est mû par cette recherche du bonheur qui semble accessible à tous, que ce soit l'« agioteur », le parieur, et même le Forain, pour ne citer que ceux-là. Le fait est surprenant, car contrairement aux autres dramaturges, le théâtre de Lesage ne compte qu'une joueuse, à l'exception de « la Comtesse du lansquenet »<sup>36</sup> à laquelle il est fait allusion dans *Turcaret*. Cette joueuse, protagoniste d'une pièce tardive, est l'épouse du *Mari Préféré*<sup>37</sup>. L'auteur, tout en laissant entrevoir les conséquences fâcheuses que son goût pour le jeu pourrait entraîner, y fait preuve d'une certaine indulgence à son égard. Il se démarque ainsi des autres auteurs qui, soit ridiculisent les joueuses comme Dancourt, soit les stigmatisent comme Dufresny.

Certains auteurs voient une évolution notable entre *Le Joueur* de Regnard et *Béverlei* de Saurin, ou encore *Le Joueur* de Goldoni<sup>38</sup>. Ils ont certes raison, cependant il est regrettable que les pièces de Dufresny, *Le Chevalier joueur* et *La joueuse*, n'aient, pour ainsi dire, pas été prises en compte dans la mesure où elles se démarquent de celles de

---

<sup>36</sup> Lansquenet: « jeu de hasard qu'on joue avec des cartes ». Littré, Dictionnaire de la langue Française, (Chicago : Encyclopaedia Britannica Inc., 1978).

<sup>37</sup> Pièce représentée à la Foire St Laurent en 1736.

<sup>38</sup> Lebois 122.

Dancourt, Regnard et Lesage. Le ton est beaucoup plus sombre chez Dufresny, où les notions de démence et de suicide transparaissent, préfigurant ainsi les pièces moralisantes de la deuxième partie du dix-huitième siècle sur ce thème.

Le joueur étant une composante du temps, son personnage apparaît tantôt, au théâtre, en tant que protagoniste ou bien, comme personnage épisodique qui a sa place dans les défilés, ce dernier cas étant le plus courant dans *Le Théâtre de la Foire*. En effet, seuls *Le Pharaon* de Fuzelier et *Le Mari Préféré* de Lesage se concentrent sur des joueurs.

Néanmoins, la pièce de Fuzelier semble viser *La déroute du Pharaon* de Dancourt, ennemi des Forains, et quant à la joueuse du *Mari Préféré*, il y a lieu de croire qu'elle se livre à cette activité par désœuvrement plutôt que par passion.

Dans *Gil Blas* (1715-1735), le jeu occupe une place prépondérante dans l'apprentissage de l'enfant : « Il ne faut pas, disait mon père, que les enfants s'appliquent sérieusement que le temps n'ait un peu mûri leur esprit. En attendant cette maturité, je n'apprenais ni à lire, ni à écrire ; je ne perdais pas pour cela mon temps : mon père m'enseignait mille sortes de jeux. Je connaissais parfaitement les cartes, je savais jouer aux dés » (Vol. 1, 18). Cette remarque révèle, d'une part, la vogue du jeu à l'époque et suggère, d'autre part, que pour un enfant issu d'un milieu modeste, le jeu se présente comme la première corde à avoir à son arc. C'est bien ce qu'affirme le maître de trictrac du *Joueur* de Regnard : « [...] Je vous soutiens que dans tous les états / On ne peut de mon art assez faire de cas ; / Qu'un enfant de famille, et qu'on veut bien instruire, / Devroit sçavoir jouer avant que sçavoir lire » (I, 8). Le jeu est ainsi réputé permettre, dès l'enfance, de subvenir à ses propres besoins et de jouir d'une liberté relative, tant que l'on n'est pas pris. Dans la réalité, les enfants opéraient en groupe, illégalement, bien sûr, et

avaient souvent recours à la tricherie. La suite de *Gil Blas* prouve que l'art du jeu lui est utile pour conquérir sa place dans la société. L'enfant n'aura de maître que dans sa douzième année, et celui-ci « aimait les femmes, le jeu et le cabaret : je ne pouvais être en meilleures mains. [...] il me perfectionna de bonne heure dans la science du monde. [...] je devins un garçon universel »<sup>39</sup>. Ce passage fait écho à la description que donne La Branche de son maître dans *Crispin rival de son maître* : « c'est un aimable garçon, il aime le jeu, le vin, les femmes ; c'est un homme universel » (Sc. 3). *Les Routes du Monde* (1730) offrent à la jeunesse trois directions, le chemin de la vertu, celui de la fortune et celui de la volupté, comme l'indique la didascalie introductive :

« *Le Théâtre représente dans les Ailes les Jardins d'Hébé Déesse de la Jeunesse ; & dans l'enfoncement trois Portiques, qui commencent les trois chemins que prennent les Hommes, en sortant de la Jeunesse. Le Portique du milieu est étroit, composé de Rochers, & couvert de Ronces, avec cette inscription : Le Chemin de la Vertu. Le second à droite, plus large, (ainsi que le troisième, qui est à gauche) est orné de tous les Symboles des Honneurs & des Richesses, & a pour titre : Le Chemin de la Fortune. Le troisième, intitulé : Le Chemin de la Volupté, paroît chargé des Attributs des Plaisirs, du Jeu, de l'Amour & de Bacchus. »*

Les emblèmes du troisième chemin sont ceux de « l'homme universel » : « des Violons, des Verres, des Bouteilles, des Cartes & des Dez » comme dans *Crispin rival de son maître* et *Gil Blas*. Ce chemin étant, de loin, le plus fréquenté, cela laisse entendre que « l'homme universel » est celui qui jouit d'une grande popularité, l'homme à la mode, le joueur. La Débauche, qui se présente sous le nom de « Galanterie », n'a de cesse d'enjôler le chaland afin qu'il s'engage dans le chemin de la Volupté. Les attributs de son

---

<sup>39</sup> (Vol. 1, 19). Il semble que cette expression soit employée par dérision, et peut-être par affectation dans la mesure où le jeu était à la mode. Cela suppose, par ailleurs, que savoir jouer rend capable de tout et cela peut être pris dans diverses acceptions comme nous le verrons par la suite.

domaine se retrouvent dans diverses pièces qui mettent en scène un joueur et font de lui un être « universel <sup>40</sup> ».

Dans la première scène de *Crispin rival de son maître* (1707), Valère houspille son valet, le personnage éponyme, car il y a plus d'un mois qu'il ne l'a vu. Ce dernier lui rend compte de son absence : « Je viens de travailler à ma fortune. J'ai été en Touraine avec un chevalier de mes amis faire une petite expédition. [...] Lever un droit qu'il s'est acquis sur les gens de province par sa manière de jouer. » Son maître désargenté se réjouit trop tôt de cette nouvelle car « le poisson a vu l'hameçon, il n'a point voulu mordre à l'appât. » D'emblée, il est question de jeu et de tricherie. Ainsi, le ton est donné car c'est bien sur cette base et à des niveaux divers que la pièce est construite, comme la plupart des pièces de Lesage. Nathalie Rizzoni observe avec justesse que « Crispin établit plaisamment un parallèle entre le fait de tricher au jeu et la perception d'impôts par les fermiers généraux, également appelés « financiers »<sup>41</sup>. Comme nous le verrons au cours de cette étude, le jeu et la tricherie renvoient à diverses professions, ordres sociaux et activités. Valère n'est pas de reste et se livre aussi au jeu chez Madame Oronte (Sc. 5), bourgeoise Parisienne qui a une fille à marier. Or, ce chevalier d'industrie a des vues sur celle-ci ou, plus exactement, sur la fortune de la famille. Nous apprenons, à la scène 2, qu'il a « depuis huit jours [...] un libre accès chez son père ». Étant donné sa condition, il ne fait pas l'ombre d'un doute que c'est par le biais du jeu et du bluff (il passe pour un noble (Sc. 6)) qu'il a pu s'introduire chez ces riches bourgeois. De plus, à la scène 17, Valère se prévaut d'une lettre lui permettant d'avoir accès à la maison de Monsieur Oronte. Cependant, la jeune fille bien dotée est promise à un autre, Damis. Celui-ci aime

---

<sup>40</sup> Lesage, *Gil Blas*, vol. 1, 19, et *Crispin Rival de son maître*, (Sc. 3).

<sup>41</sup> Rizzoni 45.

le jeu et le pratique à Chartres, sa ville d'origine, d'après La Branche, son valet. En outre, les propos de ce dernier laissent sous-entendre qu'il participe au jeu avec son maître. On retrouve ce cas, quoiqu'il ne s'agisse pas de ses propres serviteurs, dans le *Joueur* de Goldoni. Appréhendé par d'autres joueurs, il doit subir leurs remarques désobligeantes : « Voyez ce vicieux, il joue avec les serviteurs. [...] Que diable faites-vous ? Vous n'avez pas honte [...] ? [...] Ce n'est pas digne de vous. [...] Risquer son argent contre une petite banque ! » (II, 19). Le joueur, pour s'excuser de cette dérogation, met en avant sa compulsion : « quand je vois jouer, je ne peux pas m'en empêcher. »

La structure de *Crispin rival de son maître* est circulaire tout comme celle de *Turcaret*. En effet, la pièce débute par un parallèle établi entre la tricherie au jeu et la perception des impôts et s'achève par la promesse de Monsieur Oronte d'entrées pour Crispin et La Branche dans le monde de la finance. La tricherie en finance apparaît comme un moyen plus sûr que la tricherie au jeu. De plus, cette structure circulaire évoque la roue de la fortune ou, encore, la roulette. *Turcaret* (1709) établit, tout comme *Crispin*, un lien entre la finance et le jeu dès le début. En effet, le personnage éponyme est un financier et la première réplique fait référence à une dette de jeu, comme nous l'apprenons à la scène suivante. Les propos de Marine, la suivante de la Baronne, sont énigmatiques et, toutefois, placent le spectateur *in media res*. Marine reproche à sa maîtresse, la Baronne : « Encore hier deux cents pistoles ? » Ce n'est qu'à la scène suivante que nous apprenons de quoi il retourne, une dette de jeu fictive contractée par le chevalier. De plus, et curieusement, dans cette scène dite d'exposition, il est davantage question du chevalier que de *Turcaret* évoqué uniquement pour l'économie de la pièce, au propre et au figuré. Ainsi, la première réplique annonce que la comédie est fondée sur la

problématique du jeu, ce terme étant à prendre dans son acception la plus étendue.

D'ailleurs, l'auteur ne joue-t-il pas avec le public en la débutant ainsi ? La première scène offre un portrait chargé du chevalier joueur que Marine fait, afin d'ouvrir les yeux de sa maîtresse qui a un faible pour lui. Il s'agit d'

un petit chevalier joueur, qui va mettre à la réjouissance<sup>42</sup> les dépouilles du traitant. [...] il n'est pas de ces chevaliers qui sont consacrés au célibat, et obligés de courir au secours de Malte. C'est un chevalier de Paris, il fait ses caravanes dans les lansquenets. [...] je le crois grand comédien ; [...] le maître et le valet (Frontin) sont deux fourbes qui s'entendent pour vous duper ; [...] il dispose de votre bourse comme de la sienne (I, 1).

Autrement dit, il s'agit d'un chevalier d'industrie, ou chevalier « sans ordre » que « le jeu fait vivre à l'aise »<sup>43</sup>. Ces arguments semblent avoir convaincu la Baronne qui finit par assurer : « je ne réparerai plus ses pertes ». À ce point, nous avons toujours des doutes quant à la signification de la première réplique de Marine et nous ne pouvons que nous livrer à des conjectures.

La deuxième scène est entièrement consacrée aux déboires (fictifs) que connaît le chevalier suite à une perte de jeu sur l'honneur. Son valet intervient et interrompt ainsi l'échange entre les deux femmes. Il est porteur d'un billet où son maître déclare à la Baronne qu'il a perdu tout son argent dans la nuit. Ce billet est signé : « LE CHEVALIER ». Quel est son nom ? Pourquoi ne signe-t-il pas, au moins, « votre chevalier » ? Autre énigme. Cette signature impersonnelle porte à croire qu'il n'est

---

<sup>42</sup> Diderot et d'Alembert, Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers (Paris : Chez Briasson, David, Le Breton, Durand, 1751-65), article « Lansquenets » : « On appelle la *réjouissance*, la carte qui vient immédiatement après la carte de celui qui a la main. Tout le monde y peut mettre, avant que la carte de celui qui a la main soit tirée ; mais il ne tient que ce qu'il veut, pourvu qu'il s'en explique avant que de tirer sa carte. S'il la tire sans rien dire, il est censé tenir tout ».

<sup>43</sup> Regnard, Le Joueur (Sc. 8).

qu'un emploi dans la pièce, celui de chevalier d'industrie, personnage typique de l'époque qui nous concerne et pour qui le jeu constitue l'un des expédients qui permettent de vivre. Il était nécessaire, faute de fortune bien établie, de se faire passer pour noble afin de pénétrer dans les cercles de jeu, sans quoi, on aurait été suspect et aurait risqué d'être repéré comme tricheur professionnel. Comme l'observe Freundlich, « doublement joueur, il possède d'abord l'art de se jouer des apparences, de se recréer sans cesse, en se déplaçant sur l'échelle des représentations.<sup>44</sup> »

Cependant, si le chevalier d'industrie « brouille le jeu social, il ne cherche aucunement à en détruire les mécanismes.<sup>45</sup> » Il y a même « un marquis de hasard, fait par le lansquenet ; [...] et qui, dit-on, jadis, / Estoit valet de chambre, avant d'être marquis »<sup>46</sup> dans *Le Joueur* de Regnard. Ou encore, dans *Le Chevalier Joueur*, de Dufresny, l'un des personnages :

n'est Marquis que par habitude ; il y a si longtems qu'il prend cette qualité, qu'on n'ose plus lui demander pourquoi : autrefois c'étoit un de ces aventuriers qui se font appeler Marquis dans les auberges, parce que leur nom propre y est décrié. Ce Marquis-là est fort estimé, quoiqu'il soit sans nom, & quand les Ducs le voyent l'argent à la main, ils le placent à côté d'eux préférablement aux femmes de qualité qui veulent jouer sur leur parole ; [...] (III, 3).

*Turcaret* compte une « comtesse de lansquenet » et « nous ne savons même pas son nom » (I, 2). Elle n'est autre que la femme du financier, comme nous l'apprenons par la suite, et a fait de sa résidence normande « un petit Paris » où elle donne à jouer (V, 6). Les spectateurs peuvent reprendre à leur compte la constatation de l'anonymat et

---

<sup>44</sup> Freundlich 205.

<sup>45</sup> Freundlich 204.

<sup>46</sup> I, 6. John Dunkley observe que « puisque la noblesse n'était généralement pas imposable, des roturiers à la recherche des mêmes privilèges fiscaux en grossissait les rangs de façon illégale. C'était le titre de marquis qui était le plus souvent usurpé », Introduction, 32.

l'appliquer au chevalier dont il est fait grand cas. Marine, décidément perspicace, remarque en observant le portrait de cette femme : « Je vais parier que cette comtesse-là est quelque dame normande. Toute sa famille bourgeoise se cotise pour lui faire tenir à Paris une petite pension, que les caprices du jeu augmentent ou diminuent » (I, 2).

Le billet du chevalier fait état d'un « accablement mortel » tel qu'il doit laisser le soin d'exposer sa situation à son valet. Ce dernier explique : « outre les deux cents pistoles que Madame eut la bonté de lui prêter hier, et le peu d'argent qu'il avait d'ailleurs, il a encore perdu mille écus sur sa parole ». Nous comprenons, enfin, la signification de la première réplique de la pièce. D'après le rapport du valet, le joueur se serait suicidé suite à cette perte s'il n'était pas intervenu. Il dépeint le comportement de certains joueurs dans cette situation. « En arrivant au logis, il se jette dans un fauteuil, il commence par se rappeler les plus malheureux coups du jeu, assaisonnant ses réflexions d'épithètes et d'apostrophes énergiques. [...] après avoir bien réfléchi, s'abandonne à la rage ; il demande ses pistolets. [...] Je les lui refuse, aussitôt il tire brusquement son épée », attribut de l'aristocratie faisant partie du déguisement d'un chevalier d'industrie. Ces révélations alarment la Baronne mais Marine soutient : « Il ne se tuera point, Madame, il ne se tuera point. » Cette réplique fait écho à celle de Nérine du *Joueur* de Regnard, lorsqu'elle affirme à sa maîtresse que Valère « ne se fera pas grand mal » en dépit de ses menaces de suicide (II, 1). Dans la pièce de Lesage, quelques mots proférés par son valet opèrent comme un enchantement : « Monsieur Turcaret a bon dos, il portera bien encore cette charge-là ». Le valet parvient sans mal à convaincre la baronne, ce qui donne lieu à un *lazzo*

qui consiste à ôter et à remettre son diamant, tandis que Marine ne cesse de s'interposer pour la dissuader d'intervenir dans cette dette de jeu. Finalement, le valet a gain de cause lorsqu'il évoque le départ forcé, et sans espoir de retour, de son maître, « un enfant de famille », suite à la honte rédhibitoire de ne pouvoir payer ses dettes sur l'honneur. Une fois de plus, nous nous posons des questions quant à la famille du chevalier et la pièce n'apporte aucun éclaircissement à ce sujet. Toujours est-il que la réaction du joueur, telle que la dépeint Frontin, correspond au rang qu'il s'est attribué car « le respect des engagements pris sont les enjeux d'un modèle nobiliaire enraciné »<sup>47</sup>. Aussi, la Baronne donne-t-elle le diamant de cinq cents pistoles offert par Monsieur Turcaret à Frontin, en le priant de le mettre en gage afin qu'il tire son maître de « l'affreuse situation où il se trouve. »

L'usurier fait office de sauveur providentiel pour le joueur endetté et, de ce fait, se rencontre fréquemment dans ces textes. Le diamant de la Baronne, à l'origine, appartenait à la tante du Marquis. Ce dernier l'avait mis en gage auprès de Monsieur Rafle, commis de Turcaret, qui a pu le lui « rafler » suite à la négligence du Marquis qui n'a pas retiré le bijou dans les délais prescrits. Le maître de trictrac du *Joueur* observe que de nombreux usuriers possèdent des diamants qui circulent de mains en mains<sup>48</sup>. Ce personnage peut même hanter les rêves, comme dans *Le Diable Boiteux* : « la comtesse [...] qui aime le jeu à la fureur [...] rêve qu'elle n'a point d'argent, et qu'elle met en gage des pierreries chez un joaillier qui lui prête trois cents

---

<sup>47</sup> Freundlich 194.

<sup>48</sup> Regnard, *Le Joueur*, I, 8.

pistoles moyennant un très honnête profit »<sup>49</sup>. Il est également question d'un seigneur accablé par une dette de jeu dans *Gil Blas* :

J'ai joué de malheur cette nuit ; avec cent pistoles que j'avais, j'en ai encore perdu deux cents sur ma parole. Vous savez de quelle conséquence il est, pour des personnes de condition, de s'acquitter de cette sorte de dette. C'est proprement la seule que le point d'honneur nous oblige à payer avec exactitude. Aussi ne payons-nous pas les autres religieusement (Vol. 1, 145-6).

L'adverbe « religieusement » n'est pas anodin. Il laisse entendre que le jeu est envisagé comme une religion, avec ses cérémonies et ses rites. C'est bien ainsi qu'il est perçu par le Siamois de Dufresny, dans les *Amusemens sérieux et comiques*. Alors qu'il est entré par hasard dans une maison de jeu, il croit être témoin d'une étrange cérémonie religieuse<sup>50</sup>. D'ailleurs, honorer ses dettes de jeu s'apparente à un rituel sacro-saint. Dunkley souligne qu'« il y allait de l'honneur d'un joueur d'acquitter les dettes de jeu dans les vingt-quatre heures<sup>51</sup> » bien qu'au regard de la loi, ses obligations fussent frappées de nullité. Valère observe cependant que « rien ne porte malheur comme payer ses dettes »<sup>52</sup> à propos de dettes courantes alors qu'il pourrait s'en acquitter puisqu'il a gagné au jeu. L'attitude du joueur de Dufresny fait écho au personnage de Regnard lorsqu'il déclare : « De l'argent pour payer mes créanciers, j'aimerois autant rien »<sup>53</sup> et objecte : « Ne voyez-vous pas que c'est de l'argent du jeu, si je lui dérobois seulement une pistole, je reperdrois tout, [...] j'ai d'autres fonds destinés pour mes créanciers »<sup>54</sup>. Les protagonistes des *Bourgeoises à la mode* de

<sup>49</sup> Lesage, *Le Diable Boiteux* (Paris : Gallimard, 1984) 256.

<sup>50</sup> *Amusements sérieux et comiques* (Exeter : U of Exeter, 1976) 31-32.

<sup>51</sup> John Dunkley, Introduction, 17.

<sup>52</sup> Regnard, *Le Joueur*, III, 7.

<sup>53</sup> Dufresny, *Le Joueur*, II, 3.

<sup>54</sup> Regnard, IV, 6.

Dancourt estiment que « c'est une chose sacrée que l'argent du jeu ; [...] ce sont des fonds pour le plaisir, où l'on ne touche point pour les nécessaires »<sup>55</sup>.

Étant donné l'importance accordée aux dettes de jeu et l'urgence de s'en acquitter, on est plus à même de comprendre pourquoi le joueur ne recule devant rien. Le seigneur de *Gil Blas* qui a une dette de jeu ne veut rien entendre lorsque son intendant lui expose les nombreuses difficultés auxquelles il doit faire face et met en avant le plaisir pour justifier ses actions. Il est à noter que le « plaisir » est un mot récurrent sous la plume des auteurs qui font l'objet de cette étude, et que c'est en son nom que les adeptes du jeu justifient leur passion, celui-ci étant revendiqué comme un droit. Peu importe au seigneur que son intendant « sue sang et eau pour fournir à (sa) dépense », la responsabilité n'est pas de mise dans ce milieu, hormis les dettes de jeu, précisément.

Le joueur, lorsqu'il se livre à sa passion, peut connaître un plaisir intense, il se sent vivre, au sens fort du terme, dans la mesure où il prend des risques. Il peut même aller jusqu'à désirer se jouer lui-même. C'est le cas du chevalier joueur de Dufresny qui, tandis qu'il se parle à lui-même, dans une crise de délire, déclare : « ô joue-toi, toi-même » (V, 10). Il se lance ainsi dans un pari sur la vie et la mort. De plus, le jeu peut procurer un plaisir, voire une jouissance qui s'apparente à la jouissance sexuelle. Ce n'est pas par hasard qu'un libertin comme Casanova consacrait une grande partie de son temps au jeu. D'après Chantal Thomas, il était adepte de tous les jeux et surtout du pharaon<sup>56</sup>. Cet auteur établit, d'ailleurs, un parallèle entre le jeu et l'amour

---

<sup>55</sup> Dancourt, *Les Bourgeoises à la mode*, I. 12.

<sup>56</sup> Chantal Thomas, *Casanova Un voyage libertin* (Paris : Denoël, 1985) 216.

libertin<sup>57</sup> auquel on pourrait ajouter le jeu entre la vie et la mort, lien qui semble s'imposer, par exemple, chez Dufresny et, plus tard, chez Goldoni.

Le seigneur de *Gil Blas*, comme les autres joueurs, doit recourir au prêt usuraire. Lorsque son intendant évoque cette ressource, il lui répond : « Ayez recours, si vous voulez, au diable »<sup>58</sup>. Le parallèle entre l'usurier et le diable est révélateur. Le « Diable d'argent » dans la pièce du même nom est désigné comme le responsable du chaos généré par la fièvre spéculative qui a saisi la population lors du système de Law. En outre, il est souvent évoqué comme ayant partie liée avec la perte au jeu. Lorsque le seigneur présente son usurier, Seigneur Descomulgado [Excommunié], à son ami, don Antonio de Centellés en déclarant : « c'est un honnête homme qui me prête de l'argent au denier cinq » [20%], celui-ci s'exclame : « Comment ! [...] J'emprunte d'ordinaire au denier trois » [33%] et l'usurier, qui s'indigne de la rapacité de certains de ses confrères et les accuse d'être à l'origine de leur mauvaise réputation, prétend ne prêter que pour faire plaisir et déplore de ne pas pouvoir baisser son taux du fait de la rareté de l'argent. Cette scène<sup>59</sup> d'une ironie caustique s'achève par un *lazzo* où les deux amis, « petits-maîtres » se renvoient l'usurier, après l'avoir embrassé, comme « deux joueurs de paume qui pelotent une balle. » Une fois de plus, tout est prétexte à jouer. En effet, il y a loin entre un vieil usurier avide qui vous dépouille et un jouet. En réalité, ce sont les seigneurs qui sont le jouet de l'usurier. La manière dont il est apostrophé ne manque pas de piquant : « Seigneur Descomulgado ». Le titre de « Seigneur » est incongru pour un

---

<sup>57</sup> Thomas 220.

<sup>58</sup> Lesage, *Histoire de Gil Blas de Santillane*, vol. 1 (Paris : Garnier Frères, 1962) 146.

<sup>59</sup> Lesage, *GB*, vol. 1, 147-9.

homme de cette profession et détonne avec le patronyme. Il semble qu'il s'agisse d'une concession de mise, dans la mesure où ce personnage est précisément celui qui permet à ce petit-maître de mener un train de vie qui correspond à son rang. Sans usurier il n'y a plus de petit-maître. D'ailleurs, ce même personnage, de connivence avec son ami, œuvre à la ruine d'un bourgeois car, déclare-t-il, « j'aime à voir renverser la fortune de ces petits seigneurs roturiers, qui s'imaginent qu'on les confond avec nous. Rien, par exemple, ne me divertit tant que la disgrâce de ce fils de publicain, à qui le jeu et la vanité de figurer avec les grands ont fait vendre jusqu'à sa maison. [...] Enfin, il leur servit de jouet »<sup>60</sup>.

Il ressort de l'attitude des seigneurs que le roturier est perçu comme un jouet, que ce soit l'intendant, l'usurier ou le jeune bourgeois. Le tout est de se divertir, quitte à être cruel, car la fin justifie les moyens. On retrouve cette même appréhension ludique de la réalité chez les personnages des romans libertins de Prévost, Crébillon fils ou Vivant Denon. En outre, ces seigneurs entendent bien préserver la distinction des classes sociales. S'ils admettent le roturier dans leur cercle, c'est uniquement parce qu'il a de l'argent à jouer. Ici, le jeu revêt une autre dimension car il est doublé du plaisir de « déplumer » un bourgeois qui ne sait pas garder son rang et qui a des prétentions nobiliaires.

Pour en revenir aux usuriers, le maître de trictrac et « Docteur dans tous les jeux » (ce qui implique l'art de tricher) du *Joueur*, de Regnard, observe que : « Le jeu fait vivre à l'aise / Nombre d'honnêtes gens, fiacres, porteurs de chaises / Mille usuriers fournis de ces obscurs brillans / Qui vont de doigts en doigts tous les jours circulans, /

---

<sup>60</sup> GB, vol. 1, 154-5.

Et dont tous les hyvers la cuisine se fonde / Sur l'impost éably d'une infaillible  
ronde » (I, 8). Ainsi, l'usurier s'inscrit dans la galerie des personnages utiles à la  
société, au même titre que le joueur, dans la mesure où il contribue à la circulation  
des biens. À l'opposé, celui qui détient des richesses sans les distribuer est condamné  
comme Géronte, dans *Le Légataire Universel* (1708) de Regnard. Or, parmi les  
méfaits imputés au jeu, son inutilité au regard de la société était mise en avant.<sup>61</sup>

Dans *Turcaret*, l'insistance sur le *lazzo* du diamant n'est pas un effet du hasard, et  
il est significatif qu'il soit lié d'emblée au jeu. Comme nous le verrons par la suite, la  
pierre est emblématique de la pièce elle-même car cet objet ne cesse de circuler de  
main en main, épousant la structure circulaire de la pièce. Le chevalier n'apparaît  
qu'à la septième scène du premier acte où il est immédiatement question de jeu, de  
dettes et d'honneur. Il n'est pas indifférent que ce soit précisément dans cette scène  
que Marine perd son emploi après avoir ouvertement démasqué le chevalier. La  
servante a percé le manège du chevalier et de son valet et devient un obstacle à  
l'économie de la pièce. Elle fait office de trouble-fête et il est nécessaire de l'écartier  
pour que le jeu continue. Il est remarquable que ce personnage qui ouvre la pièce soit  
si rapidement écarté. Sa fonction est d'apporter un éclairage sur le joueur et son valet.

D'entrée de jeu, Frontin se présente comme le complice du chevalier : « Je viens  
de la part de mon maître et de la mienne » (I, 2). L'usage du pronom « nous » est  
significatif, notamment dans cette scène, ce qui tend à suggérer leur indissociabilité.  
Lorsque la baronne confie au chevalier le billet au porteur, que lui a offert Turcaret,  
afin qu'il puisse le négocier et retirer le diamant mis en gage, Frontin

---

<sup>61</sup> Dunkley, Introduction au Joueur de Regnard, 14.

remarque : « vous n'avez rien à craindre de notre probité » (I, 8). Cette affirmation renvoie, à contrario, à celle de Marine qui clôt la seconde scène : « Ah ! que vous êtes tous deux bien ensemble, messieurs les fripons ! » En effet, nous découvrons à la scène neuf du premier acte que la dette de jeu relève du bluff et que le diamant n'a pas été mis en gage. Le bluff est, d'ailleurs, le moteur de l'action de la pièce. Il fait partie de l'arsenal de ce milieu et presque tous les personnages ont recours à cette arme. Lesage fait preuve d'originalité en utilisant une dette de jeu fictive pour extorquer de l'argent. Que ce soit dans *Le chevalier Joueur* de Dufresny (II, 5), ou dans *Le Joueur* de Regnard (III, 3) on cache précisément la dette de jeu et l'on met en avant d'autres dettes pour pouvoir honorer la première. La pièce de Lesage tend à démontrer que cette manœuvre serait imparable.

Lorsque le chevalier de *Turcaret* annonce à Frontin qu'il compte restituer ses biens à la Baronne, le valet est interloqué et désapprouve le manque de malhonnêteté de son maître. Ce dernier le rassure en lui apprenant qu'il ne s'agit que d'une manœuvre, afin de poursuivre le projet d'extorquer l'argent du traitant<sup>62</sup>, par le biais de la baronne, jusqu'à la ruine totale de celui-ci. « Fort bien », lui répond Frontin, « à ces sentiments généreux, je reconnais mon maître. » Tous deux sont bel et bien des acolytes qui participent au manège qui est le ressort de la pièce, comme l'exprime le valet dans un aparté qui clôt le premier acte : « J'admire le train de la vie humaine ; nous plumons une coquette, la coquette mange un homme d'affaires, l'homme d'affaires en pille d'autres : cela fait un ricochet de fourberies le plus plaisant du

---

<sup>62</sup> Nathalie Rizzoni donne la définition suivante du terme « traitant » : « Également appelé financier ou fermier général. Il a la charge du recouvrement des impôts ou taxes indirectes, à certaines conditions réglées par un « traité » avec le roi » (91).

monde » (I, 10). Le pronom « nous » de cette réplique finale fait encore ressortir le phénomène d'identification. Or, si nous ne connaissons pas le nom du maître, du moins, le prénom du valet ne nous est pas inconnu et peut, par effet de miroir, nous éclairer sur la personnalité du joueur. Le front fait référence à l'intelligence. Dans *Le Théâtre de la Foire*, Arlequin se frappe le front pour exprimer son intelligence, son « industrie ». Relever le front signifie se révolter, ce que fait le valet. Ce mot renvoie également au qualificatif « effronté » ou encore au verbe « affronter ». Frontin est bien celui qui sait le mieux affronter les situations qui se présentent et se dissocier de son maître, car il est à même de « mener de front » ses affaires, d'argent et de cœur, les deux étant liés.

Dans *Turcaret*, aucune scène de jeu n'est représentée. On ne fait qu'en parler incidemment. Toutefois, c'est la prétendue dette de jeu sur l'honneur qui est le moteur de l'action et cette activité n'est nullement condamnée. Chacun s'y livre, d'une manière ou d'une autre. Comme le remarque Frontin : « il faut tout mettre à profit » (I, 7). Par ce raccourci saisissant, le valet révèle le ressort de l'intrigue. En effet, dans ce monde, tous les coups sont permis et pour réussir il faut savoir se servir à bon escient et en temps utile de la panoplie du roué libertin.

*Les Arrests de l'Amour*<sup>63</sup> illustrent le rôle des femmes dans les maisons de jeu clandestines présentées comme une valeur sûre pour une courtisane âgée et une jeune fille déshonorée. La scène se passe dans le temple de l'Amour qui, assisté de Thémis, donne audience aux époux et aux amants malheureux. Une vieille coquette,

---

<sup>63</sup> *Théâtre de la Foire*, comédie en un acte de d'Orneval (1716) représentée à la Foire St Germain.

Dorimène, pleure ses succès passés et regrette son manque de prévoyance (Sc. III). Elle est suivie d'une jeune femme éplorée qui se lamente : « Je vivois chez moi bien nippée, / Quand je reçus, pour mon malheur, / Les soins d'un jeune-homme d'épée. » On se doute bien que cet homme n'est autre qu'un chevalier d'industrie et un homme à « bonnes fortunes ». Ainsi, cette jeune femme jouissait-elle d'une certaine aisance avant d'avoir rencontré cet homme qui a brisé ses espérances d'avenir. En effet, celui-ci a obtenu ses faveurs après lui avoir fait une fausse promesse de mariage<sup>64</sup> et s'est enfui « dès le lendemain ». L'Amour conçoit un moyen d'enrichir les deux femmes en leur recommandant de s'associer dans une entreprise fructueuse. S'adressant à la vieille coquette, il lui propose : « De votre maison vous ferez / Un tripot de Bassette<sup>65</sup> ; / Avec vous, de plus, vous prendrez / Cette jeune Poulette. / Faites valoir par vos talens / Cette double ressource ; / Des Joueurs, comme des Galans, / Vous vuidrez la bourse. » Thémis approuve cette décision et les plaignantes sont ravies de ce jugement. La morale de ce verdict, si toutefois morale il y a, c'est

---

<sup>64</sup> Dans Le Mariage par Interest de Dufresny, un personnage observe qu'« il est rare qu'un homme épouse volontiers celle qu'il auroit deshonorée ». Il est également question d'une rupture de promesse de mariage dans Les Fonds Perdus, de Dancourt, où cet outrage est employé comme stratagème pour soutirer de l'argent aux parents et mis en avant comme menant « tout droit au Châtelet ». Le seul recours envisagé pour ne pas remplir cette obligation de mariage sans purger une peine de prison est une compensation monétaire de deux mille écus (II, 5). De même, dans Crispin rival de son maître, La Branche explique que son maître, Damis, aurait pu se soustraire à une obligation de mariage, bien que la jeune femme soit enceinte de lui, moyennant « une grosse somme » (Sc. 17). Toutefois, il s'agit d'une fille de condition si bien qu'il est difficile d'échapper aux obligations (Sc. 3).

<sup>65</sup> L'Encyclopédie, de Diderot et d'Alembert, définit ainsi le jeu de la bassette : « sorte de jeu de carte qui a été autrefois fort à la mode en France ; mais il a été défendu depuis, & il n'est plus en usage aujourd'hui. En voici les principales regles : A ce jeu, comme à celui du pharaon [...], le banquier tient un jeu entier composé de 52 cartes. Il les mêle, & chacun des autres joüeurs qu'on nomme pontes, met une certaine somme sur une carte prise à volonté » (I : 122).

qu'il faut vivre avec son temps et faire feu de tout bois. Puisque le chevalier s'est joué de la jeune femme et l'a déshonorée, celle-ci n'a d'autre ressource que la coquetterie. De plus, elle pourra bénéficier de l'expérience de la vieille coquette qui, elle, tirera profit des joueurs.

La concurrence était grande entre les maisons clandestines, si bien que l'on y offrait d'autres agréments tels repas, concert, bal. Tout était mis en œuvre pour pouvoir « plumer » le chaland. Aussi, la double source de revenus préconisée par le jugement de l'Amour semble adaptée à la situation des deux plaignantes qui seront à même de maintenir une économie équilibrée et les fonds nécessaires à la banque.

« Les femmes occupent une place prépondérante dans le fonctionnement des académies clandestines. Elles représentent 90% des maîtres de tripot : célibataires pour près de la moitié d'entre elles, souvent veuves ou filles [...] »<sup>66</sup>. Cet emploi leur permet de subsister ou d'assurer les moyens nécessaires à un train de vie élevé. On devine que la vieille courtisane tiendra la banque<sup>67</sup> et se servira, à cet effet, des revenus provenant des charmes de son associée pour lancer la maison de jeu. En effet, l'organisation d'un tripot :

réclame un investissement financier non négligeable : le tenancier prend à sa charge le paiement des loyers, la rétribution des croupiers et des domestiques, l'achat du matériel ludique et la décoration de l'appartement. Il faut aussi prendre en compte les pots-de-vin versés

---

<sup>66</sup> Freundlich 81.

<sup>67</sup> Olivier Grussi remarque que « le rôle des banquiers était avant tout d'apporter les fonds de la banque » (58) et que « la nature des jeux de hasard rendait inéluctable, au moins à long terme, l'appauvrissement des pontes et l'enrichissement du banquier » La vie quotidienne des joueurs sous l'Ancien Régime à Paris et à la Cour (Paris : Hachette Littérature, 1985) 59.

aux inspecteurs des jeux ou à des indicateurs qui se font fort de prévenir à l'avance le tripot en cas de perquisition.<sup>68</sup>

Tout cela n'est pas moral mais il semble bien qu'il n'y ait pas d'alternative pour les deux femmes. Par ailleurs, l'expérience des étrangers dont jouit la vieille coquette présente un atout non négligeable dans la mesure où, comme le remarque Grussi « les étrangers de passage ou provisoirement installés à Paris fournissaient un bon bataillon de joueurs ». <sup>69</sup> Parmi les étrangers il cite, en l'occurrence, John Law dont il sera question plus tard dans cette étude. L'étranger riche, dans la littérature de l'époque, incarne la dupe idéale,<sup>70</sup> suivi du financier ou du provincial. Remarquons que le milieu du jeu, dans cette pièce, est toléré pour les femmes. Il est vrai que celles-ci n'étant ni mères de famille, ni mariées, ne menacent pas le fondement de la société. De plus, elles n'avaient pas d'autre recours. Il en va autrement pour la joueuse du *Pharaon* et, dans une certaine mesure, celle du *Mari préféré* où Lesage laisse entrevoir qu'il prône le resserrement des liens familiaux.

*Le Pharaon*<sup>71</sup> a pour titre le nom d'un jeu de cartes<sup>72</sup> très en vogue tout au long du dix-huitième siècle et serait une parodie de *La Déroute du Pharaon* de Dancourt. Le

---

<sup>68</sup> Freundlich 75.

<sup>69</sup> Grussi 110.

<sup>70</sup> « Un jeune Hollandais, un milord à guinées, un Américain embarrassé de sa fortune ». François-Antoine Chevrier, « Le Colporteur », Romans Libertins du XVIIIe siècle (Paris : Robert Laffont, 1993) 821.

<sup>71</sup> Pièce en un acte de Fuzelier (1717).

<sup>72</sup> En effet, le Pharaon, d'après l'Encyclopédie de Diderot et d'Alembert, se joue avec cinquante-deux cartes que le banquier taille, les autres joueurs sont les pontes. Il ressort de cet article que l'avantage est nettement du côté du banquier comme nous l'avons vu pour la bassette (I : 122). De plus, comme l'observe Freundlich, ce jeu s'adapte parfaitement à la clandestinité dans la mesure où les participants peuvent en quelques minutes acquérir des gains substantiels (76). Mauzi souligne qu'à ce jeu où on s'en remet entièrement au hasard tout en prenant beaucoup de risques, on adopte une attitude résolument aristocratique face à l'argent (510).

protagoniste, la Comtesse de Sept-et-le-va<sup>73</sup>, est une joueuse invétérée comme l'indique son nom et le bruit court que ce jeu sera interdit. Sa folie du jeu menace la vertu et les biens de sa nièce dont elle est la tutrice et, selon la tradition, elle contrarie les amours des jeunes gens. Pour favoriser le mariage souhaité par la jeune fille avec Léandre, les domestiques élaborent un stratagème pour duper la tante et se saisir de la banque. Pour ce faire, ils se déguisent et se font passer pour aristocrates afin de participer au jeu<sup>74</sup>. La joueuse tient sa nièce captive car « Elle ose se piquer d'honneur, / Quoiqu'elle soit joueuse ». Selon la servante, les deux attributs seraient inconciliables. En effet, vers la fin de la pièce, la comtesse ne fait plus cas de ce point d'honneur lorsque Grignotin, son valet, lui annonce que sa nièce « est dans la Salle du jeu en particulier avec un des Joueurs ». La tutrice de la jeune fille n'a aucune réaction tant elle est préoccupée par sa soirée de Pharaon. Il est possible aussi, et c'est l'attitude de la plupart des joueurs qui font l'objet de cette étude, que ce milieu soit appréhendé comme un monde à part, quasi sacré, qui doit échapper à tout interdit. Toujours est-il que la responsabilité de la jeune fille incombe à la comtesse qui, en mettant en jeu la vertu de sa nièce, menace son avenir d'épouse et de mère, donc l'institution familiale et, au-delà, l'assise de l'Ancien Régime, d'autant qu'il s'agit d'une famille noble. De plus, la tante risque de jouer le bien de sa nièce et constitue

---

<sup>73</sup> Littré le définit comme un « terme de jeu. Se dit au trente et quarante, et au pharaon, pour exprimer sept fois la première mise. » Dictionnaire de la langue française (Chicago : Encyclopedia Britannica) (4 : 5849).

<sup>74</sup> Freundlich estime, dans un recensement de 1792, que les domestiques représentent vingt pour cent de la population tricheuse, parvenant ainsi au second rang, juste derrière les militaires (212-13). Malheureusement, aucune estimation n'aurait été faite pour la période qui nous intéresse. Mais nous avons lieu de croire, en tous cas c'est ce qu'il ressort du corpus étudié, qu'ils ne faisaient pas exception à l'époque.

un danger pour l'institution familiale, l'un des principaux griefs avancés contre la passion du jeu.

Une réflexion de la comtesse met en relief l'une des causes majeures de la fureur du jeu : l'oisiveté. « Que veut-on que l'on fasse ? » s'exclame-t-elle lorsqu'on évoque l'interdit qui pèse sur le jeu. La comtesse, suivant les conseils d'Olivette suggérés par Crispin, décide d'organiser une partie de Pharaon pour laquelle elle va tout mettre en œuvre afin d'attirer les « plus gros joueurs » : une banque de « vingt mille écus en or », qui, selon Olivette, attirera de nombreux « parolis de campagne »<sup>75</sup> et constitue « un aimant capable d'attirer ici toute la Gascogne en masse » (Sc.7). Quoique cette réplique soit chargée d'ironie et de bon sens, la comtesse semble ne pas l'entendre ou, plutôt, elle la déforme afin qu'elle corresponde à ses désirs. À l'évidence, celle-ci est tellement obnubilée par le jeu que sa suivante peut se permettre cet écart si elle sait conserver un ton enjoué qui n'est pas en rapport avec ses propos. L'obsession de la joueuse fait d'elle une dupe rêvée et cette scène est comme un clin d'œil aux spectateurs. La servante insinue que la Comtesse ne manquera pas d'attirer une foule de fripons, dont tous les Gascons. La réputation de ces derniers n'était plus à faire et nous les rencontrons fréquemment dans *Le Théâtre de la Foire*. Ainsi, ces deux expressions, « paroli de campagne » et « Gascon » évoquent de véritables fléaux pour les joueurs honnêtes et auraient dû alerter la comtesse. Ce décalage est source de comique. Afin que la séance de jeu se déroule sans heurts et conformément aux vœux de la joueuse, toute une mise en scène est nécessaire. En effet, il faut un concert car « un Joueur est bien diverti » et « les doux accords de ces chants / Calment la fureur

---

<sup>75</sup> « On appelle *paroli* de campagne, celui que fait un joueur avant que sa carte soit venue, comme s'il avoit déjà gagné. » L'Encyclopédie.

des perdans. / [...] / Font de belles contre-parties. » Ce dernier terme donne lieu à un jeu de mots. En effet, il désigne à la fois une partie de composition musicale opposée à une autre et une revanche dans le contexte d'un jeu. Le concert sera accompagné d'un bal et il ne faut pas omettre d' « avertir les passans des écueils qui menacent leur bourse » grâce à un gros fanal à la porte. Ces divertissements autour du jeu étaient de mise.<sup>76</sup>

Olivette fait passer Léandre, désespéré, pour un « gros Joueur », « terrible au Pharaon » après que la comtesse s'est alarmée : « N'est-ce pas quelque lorgneur / Qui vient guetter ma Nièce ? » Puis, elle s'étonne : « J'ai cent fois vû les gros Joueurs. / [...] Je ne remets pas celui-ci. » Sa suivante, qui n'est jamais prise de court, lui répond qu' « il n'a jamais joué qu'en *domino* pour éviter le scandale ». Ce détail est important et semble indiquer que le port du masque était chose courante parmi les joueurs. Quiconque en avait les moyens pouvait participer à ces jeux et si l'identité du joueur constituait un empêchement, le recours au masque garantissait l'anonymat. Ainsi, dans *La Valise trouvée*<sup>77</sup> (1740), où nous retrouvons une Comtesse de Sept-et-le-va, il est question d'un laquais qui après avoir subtilisé cent pistoles que son maître avait gagné au Pharaon, « s'étant masqué, [...] entra dans une maison où l'on jouoit

---

<sup>76</sup> Dans La déroute du Pharaon de Dancourt, où il est question de jouer dans des carrières pour contourner l'interdiction de jouer, nombreux sont ceux qui se lamentent lorsqu'ils apprennent qu'il n'y aura ni bal, ni repas, et qu' « on n'y mettra point de lampions comme dans la ville » (Sc. XXIII). À cet égard, Olivier Grussi cite le marquis d'Argenson, d'après lequel le début de la Régence (1715-1720) était le théâtre d'un certain laxisme envers les jeux. C'était « une irruption de jeux universelle ; du moins ornait-elle Paris alors, car on voyait, dans les cours et sur le devant des portes, des pots à feux qui rendaient le soir Paris tout brillant. M. le duc d'Orléans fit à tort cesser cela partout » (39).

<sup>77</sup> Lesage, La Valise Trouvée (France: Imprimerie Nationale, 2002).

gros jeu, et dans laquelle il savoit que son maître étoit » (128-9). C'est ainsi que le laquais a joué contre son maître. Valère, dans *Le Joueur*, invoque le brassage des classes parmi les attraits qu'offre le jeu : « Le jeu r'assemble tout : il unit à la fois / Le turbulent marquis, le paisible bourgeois. / La femme du banquier, dorée et triomphante, / Coupe orgueilleusement la duchesse indigente. / Là, sans distinction, on voit aller de pair / Le laquais d'un commis avec un duc et pair. / Et quoyqu'un sort jaloux nous ait fait d'injustices, / De sa naissance ainsi l'on vange les caprices » (III, 5). Cette promiscuité favorisant le rassemblement de gens d'origine disparate autour d'une table de jeu est également évoquée dans *Les Bourgeoises à la mode*. Une foule se presse en attendant qu'Angélique, femme de notaire donne à jouer : « deux Marquises, une Comtesse, un Partisan, trois abbés, autant de fainéans, ce Commis de la Douane, & ce petit Epicier » (II, 2).

Pour en revenir à la mascarade alléguée par Olivette, celle-ci fait probablement allusion à *La Déroute du Pharaon* où la dernière scène met en présence des fripons portant, l'un un masque de chauve-souris, l'autre de perroquet. Ces deux animaux ayant la capacité de voler, cela laisse présager que les deux joueurs sauront flouer leurs adversaires dont les biens se « volatiliseront ».

Chaque maison avait ses règles, ses jours et heures de jeu comme l'indique la remarque de la joueuse à Léandre : « on voit que vous aimez passionément le Jeu, puisque vous vous rendez ici trois heures avant qu'il doive commencer ». Elle propose de « tailler » en attendant, c'est-à-dire de tenir le rôle de banquière, rôle privilégié, tandis que lui fera le pontre autrement dit la dupe, pour reprendre l'expression du chevalier de Gréjac dans *Le Diable d'Argent*. Il est à noter que les

craintes de la comtesse pour la vertu de sa nièce ont immédiatement disparu dès lors qu'elle croyait avoir affaire à un joueur.

Avant le grand jeu, la comtesse reçoit la visite de Monsieur Policarpe Maussadinet de Porte-oiseau, « conseiller du Roi en l'Élection de Limoge ». Elle a choisi cet homme au nom burlesque pour sa nièce, à l'insu de tous. Ce patronyme évoque un homme poli, ignorant comme une carpe, plutôt maussade et, qui ferait office de perchoir. Il semble que l'oiseau soit de proie et qu'il soit incarné par la comtesse qui compte bien profiter du Limousin<sup>78</sup>, voire le « plumer ». Ce nom rappelle les fripons oiseaux de la pièce de Dancourt et ce personnage vient de la même région que Monsieur de Pourceaugnac, gentilhomme et personnage éponyme de la comédie ballet de Molière. Lui aussi était monté à Paris pour se marier. Mais, suite aux pièges tendus par son rival, il devra, tout comme Monsieur Policarpe Maussadinet de Porte-oiseau, rentrer dans sa province sans sa promise. Cependant, le personnage de Molière sera moins heureux car il y laissera son bien tandis que le conseiller du roi le récupérera de justesse.

Pourquoi avoir choisi cet époux pour sa nièce ? Certainement pas pour plaire à cette dernière, mais plutôt, sans doute, pour afficher une certaine respectabilité et s'assurer une protection au cas où le pharaon serait effectivement interdit. De même, et afin de pouvoir jouer, dans *Les Bourgeoises à la mode* (1692) de Dancourt, les

---

<sup>78</sup> Traditionnellement, dans la comédie, les Limousins passent pour des dupes rêvées. Madame Jacob qui arrange des mariages dans *Turcaret* propose à Lisette « un gentilhomme limousin. La bonne pâte de mari ! il se laissera mener par une femme comme un Parisien » (IV, 10).

deux femmes protagonistes ourdissent un complot pour bénéficier de la protection d'un commissaire.

Un complice de Crispin, un « gentilhomme » au nom prédestiné, le Chevalier de Masse-en-avant, doit tailler à la grosse banque de vingt mille écus. Le valet vante les qualités de cet homme qui « chez un fameux Maquignon, [...] en jouant [...] s'est annobli ». Il fait donc partie des nombreux chevaliers d'industrie que l'on rencontre dans ce genre de pièces.<sup>79</sup> Comme il est préposé à la banque, on peut augurer du sort des autres joueurs<sup>80</sup>. Lorsque le valet de Valère se présente au gros jeu, il est richement vêtu et se fait passer pour Monsieur de Badaudancour, vicomte. Ce nom retient l'attention. Il peut faire allusion à un badaud en cour ou, plus vraisemblablement, à Dancourt, l'auteur de plusieurs pièces ayant trait au jeu et, en l'occurrence, *La Déroute du Pharaon*. En outre, ce patronyme renvoie aux de Sottenville, beaux-parents de Monsieur de Pouceaugnac, hobereaux désargentés et prétentieux. André Blanc affirme que l'auteur-cible de cette satire a adopté le patronyme « Dancourt de Courcelles », du nom de sa propriété.<sup>81</sup> Egalement auteur, acteur et sociétaire de la Comédie-Française, il a porté plainte contre les forains lorsque ceux-ci empiétaient sur les prérogatives de son institution. André Blanc observe que l'auteur est « un personnage important dans la troupe et parce qu'il est

---

<sup>79</sup> Dans *Les Bourgeoises à la Mode*, le fils d'une revendeuse à la toilette se fait passer pour un chevalier. Dans *La Déroute du Pharaon*, Frontin avoue : « nous changeons de personnage dans le monde. Tantôt on est Marquis, tantôt Chevalier, puis Marchand, Abbé quelquefois, Financier souvent ; [...] je passois pour un procureur » (Sc. XI).

<sup>80</sup> « lors des parties de Pharaon, [...] la rapidité des tailles, et surtout la possibilité de jouer des plis différents « empêche que le ponté s'aperçoive de ce qu'il joue. Dans ce cas, la perte d'une seule taille peut prendre des proportions dramatiques ». Freundlich, p. 188.

<sup>81</sup> André Blanc, *F. C. Dancourt (1661-1725) La Comédie française à l'heure du Soleil couchant* (Tubingen : Gunter Narr Verlag, 1984) 139.

bien *en cour* (souligné par nous), il va jouer le principal rôle dans l'interminable procès que la Compagnie mène contre ceux que les Feuilles d'assemblée appellent « les danseurs de corde », c'est-à-dire contre les comédiens des théâtres de la Foire »<sup>82</sup>. Il souligne également le fait que les Comédiens français n'étaient pas à l'abri de l'arbitraire royal et que, trois semaines après l'expulsion des Italiens, en mai 1697, suite à une révision de leur répertoire, on supprima des pièces dont cinq de Dancourt (104).

Ainsi, le jeu permet d'avoir une revanche sur ses ennemis, ne serait-ce que par le biais du jeu de mots. En outre, *La Déroute du Pharaon* est une double déroute car, comment l'indique Dancourt dans un avis, il s'agit d'une : « petite Comédie, que Messieurs les Comédiens du Roi ont négligé de représenter ». André Blanc souligne qu'

« on peut se perdre en conjectures sur le refus final des comédiens de donner la pièce. [...] Mais, [...] jamais jusqu'alors Dancourt ne s'est ouvertement plaint de ses camarades. Il a pu les critiquer, les railler dans un prologue, mais c'était avec gentillesse [...]. Or, maintenant, il passe véritablement du côté des auteurs et raille durement « Messieurs les Comédiens du Roy » et « leur sçavante Compagnie ». [...] 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 » (134).

L'année en question est 1718, date à laquelle cette pièce aurait été publiée, estime cet auteur. Elle serait donc postérieure à celle de Fuzelier. Toujours est-il que les allusions<sup>83</sup> à la pièce de Dancourt sont évidentes et donnent lieu de croire qu'elle daterait plutôt de l'année précédente. La pièce de Fuzelier constitue un joli pied de

---

<sup>82</sup> André Blanc 103.

<sup>83</sup> Par exemple, à la scène XIV de cette pièce de Dancourt, il est fait allusion à un Monsieur l'Abbé Quinze & le Vâ, nom qui n'est pas sans rappeler celui de la comtesse.

nez au rival des forains en mettant en œuvre le jeu sur la liberté, Dancourt ne jouissant que d'une liberté relative au sein de la Comédie Française. C'est la célébration de l'arroseur arrosé.

Crispin, déguisé et affublé d'un nom qui évoque le dramaturge de la Comédie Française, vante ses prouesses au jeu auprès de la comtesse. « On parle dans toute la terre / De Monsieur de Badaudancour. / Surtout, je brillai fort un jour / Dans le Coche d'Auxerre. / Tenez, Madame. J'y perdis six cens pistoles à Bruscanbille<sup>84</sup> contre un Languéyeur<sup>85</sup> de cochons »<sup>86</sup>. Le « gentilhomme » ne recule devant rien pour jouer et ne se soucie pas du rang social de son partenaire. Il était courant de jouer dans les coches tout comme l'était le brassage des classes sociales à cette occasion.

Crispin poursuit : « Il faut me voir jouer au Pharaon. Je ne fais pas comme les autres Joueurs. De leurs manières je m'écarte. / Je ponte comme un Attila : / Je pousse bravement ma carte / Jusques au *Six-vingt-&-le-va*. / Oh ! jamais je ne la retire ! / Si je m'en étois tenu aux *parolis* comme un sot, j'aurois plus de dix mille écus que j'ai laissez chez la Marquise de Tope-à-tout ». Encore un personnage au nom évocateur. Il est question d'un chevalier joueur nommé Toppe dans *La Déroute du Pharaon* (Sc. XIV). Il

---

<sup>84</sup> Bruscanbille est le nom d'un célèbre farceur du dix-septième siècle. On retrouve ce mot orthographié identiquement dans une scène de jeu des Trois Comères de Lesage et d'Orneval (1723) : « J'ai donné dans son Bruscanbille » (III, 1). Tandis que la brusquembille, mot homophone mais s'orthographiant différemment et féminin, désigne selon le Littre un « jeu de cartes qui peut se jouer à deux, trois, quatre ou cinq personnes. / A ce jeu, nom des as ou des dix. L'as est la brusquembille supérieure ». (I, 653).

<sup>85</sup> Le verbe langueyer, selon le Littre, consiste à « visiter la langue de porc pour voir s'il est atteint de ladrerie » (III : 3451). Bien sûr, dans le cas de l'homme de métier il s'agit de la lèpre mais ici le terme est à double entente et prête à rire.

<sup>86</sup> Sc. XIII. Ce passage est à rapprocher d'une réplique des Eaux de Bourbon de Dancourt à propos d'un chevalier d'industrie aux identités multiples : « J'ai aussi quelque idée de l'avoir vu faire le marchand de bœufs dans le coche d'Auxerre » (Sc. 10).

est à noter que l'expression « tope »<sup>87</sup> est étonnamment récurrente dans notre corpus théâtral. Crispin se fait passer pour Picard<sup>88</sup> et se présente comme la dupe rêvée. Le dénouement est amené brusquement sans que le jeu soit directement mis en scène. Tout à coup, Crispin, suivi d'un homme qui porte une hotte pleine d'argent, chante : « Elle est morte, la Vache à Panier, / Elle est morte il n'en faut plus parler. » Puis, s'adressant à la comtesse : « Je fais votre Oraison funèbre, Madame. [...] Je viens d'enlever votre banque. Elle est dans cette hotte. » Il a donc réalisé le rêve de Frontin dans *La Déroute du Pharaon* de Dancourt.<sup>89</sup>

Lorsque l'accordé s'indigne d'avoir été dupé et qu'on lui ait extorqué les quatre mille francs destinés à la noce, Crispin est prêt à restituer l'argent de la banque si la comtesse consent au mariage de sa nièce et de son maître qu'il fait passer pour son neveu. Léandre, ignorant le complot ourdi en sa faveur, ordonne que l'argent de Maussadinet lui soit restitué. Alors, la comtesse consciente et furieuse de la supercherie, se jette sur Crispin qui, parant les coups, lui oppose un chantage digne d'un joueur : « Oh ! *Distinguo*. Si vous consentez au mariage de votre Nièce avec mon maître, en ce cas je suis un fripon, & je vous rends vos vingt mille écus ; mais, si vous n'y consentez pas, morbleu, je suis honnête-homme, & je ne rends rien. [...] Franchement, on fait sauter d'autres banques à Paris, sans avoir d'aussi bonnes intentions ». En effet, les fripons ont leurs propres codes de l'honneur tout comme les joueurs de qualité et, peut-être, même davantage comme le

---

<sup>87</sup> Antoine Furetière, article « Tope » : « Terme de jeu de dés ». Dictionnaire universel (Genève : Slatkine Reprints, 1970).

<sup>88</sup> Traditionnellement, les Picards passaient pour des naïfs comme Petit-Jean dans Les Plaideurs de Racine.

<sup>89</sup> Celui-ci reconnaît en aparté : « Il y auroit ici un beau coup à faire. Mon maître a plus de deux cens louis dans sa bourse ; j'ai vingt pistoles, tâchons de trouver quelqu'associé pour enlever la banque » (Sc. XXV).

suggère La Branche, dans *Crispin rival de son maître*.<sup>90</sup> Enfin, la comtesse consent à ce mariage et clôt la pièce en déclarant : « Ne songeons à présent qu'à nous réjouir. Nous avons des violons : passons la nuit à danser, & qu'on laisse entrer tous les Masques qui se présenteront ». La conclusion de la joueuse rappelle celle de *Monsieur de Pourceaugnac* qui s'achève sur une chanson dont voici le refrain : « Ne songeons qu'à nous réjouir, / La grande affaire est le plaisir ». Les patrimoines du Limousin et de la nièce sont préservés et elle épousera l'homme de son choix, assurant ainsi la pérennité de l'institution familiale.

Celle-ci est fragilisée par une mère de famille, femme d'un banquier, dans *Le Mari Préféré*. Cette dernière est représentative de son époque car, s'étant endettée au jeu, elle risque de compromettre sa vertu et les rapports qu'elle entretient avec les membres de sa famille sont distendus. Il convient de remarquer qu'hormis dans *Le Pharaon*, c'est la seule joueuse du recueil du *Théâtre de la Foire* tandis que ce personnage apparaît dans de nombreuses pièces de Dancourt. Or, comme nous l'avons vu, *Le Pharaon* fait précisément allusion à cet auteur et à sa pièce, *La déroute du Pharaon*. Par ailleurs, c'est la seule joueuse de Lesage ayant le rôle principal.

L'action se concentre sur Madame Simon qui s'adonne au jeu et doit faire face à une dette contractée sur l'honneur qu'elle n'est pas en mesure de régler. Le titre de la pièce interpelle car il se présente comme un oxymore. En effet, comme l'observe Frontin dans *Turcaret*, « un mari et une femme qui s'aiment, (sont) des gens extraordinaires » (II, 3). En fait, l'amour entre époux était décrié comme étant profondément bourgeois, donc du

---

<sup>90</sup> Alors qu'il hésite à partager le butin convoité avec son comparse. En effet, après avoir tergiversé, il conclut : « ce serait aller contre nos lois. Nous autres gens d'intrigue, nous nous gardons les uns aux autres une fidélité plus exacte que les honnêtes gens » (Sc. 20).

plus mauvais goût. Il était de bon ton, à l'époque, d'adopter les valeurs libertines et aristocratiques, ce qui explique en partie les nombreuses usurpations d'identité qui parcourent notre répertoire. Le thème de l'amour bourgeois méprisé avait été développé, l'année précédente, en 1735, dans *Le Préjugé à la mode* de Nivelles de la Chaussée.

D'entrée de jeu, nous apprenons que Madame Simon est une « joueuse outrée » et mène la vie dissolue des joueurs car « il n'est pas jour encore dans son appartement », comme l'annonce sa servante, et elle n'est pas en mesure de recevoir des visites (Sc. I). Tout comme l'amour entre mari et femme semble extraordinaire, il est étonnant qu'un couple comprenant un joueur soit viable comme cela a été démontré, en l'occurrence, dans la pièce de Dufresny, *La Joueuse*, où la suivante de la fille du personnage éponyme observe que « les joueuses n'ont de tendresse ni pour mari, ni pour enfans » (I, 3). En outre, selon la mode en cours, et comme il est d'usage pour un joueur, Madame Simon dort en plein jour. Un couple de bon ton, non bourgeois, ne se rencontrait qu'occasionnellement et ne devait à aucun prix s'aimer au risque d'être ridiculisé. Le titre énigmatique de la pièce soulève de nombreuses questions. Le mari serait-il lui-même un joueur ou alors, serait-il généreux ou complaisant ? Ni l'un ni l'autre, et il faut attendre la scène X (la pièce en compte treize) pour qu'il soit fait mention du mari comme ultime recours, après que la femme a envisagé d'accepter de l'argent de deux admirateurs trop entreprenants puis, de vendre ses bijoux. De l'échange entre la joueuse et sa servante nous apprenons que « Monsieur Simon est vif & fort avare », enclin à la colère, mais qu'il a pour sa femme « un fond de tendresse qui répond de l'événement ». Toutefois, pour parvenir à lui extirper l'argent nécessaire à couvrir ses dettes sans qu'elle ait à vendre ses diamants, l'épouse doit avoir recours à un procédé qui l'oblige à être « assez hardie pour lui tenir

des discours indignes d'une Femme qui a de la vertu » (Sc. X). Ainsi, le spectateur est tenu en haleine, ayant à l'esprit le titre de la pièce, tout au long de celle-ci, dont l'intrigue est fondée sur le moyen de régler une dette sur l'honneur.

Au début de la pièce, Madame Simon reçoit un billet de Monsieur Persillet<sup>91</sup>, un financier inconnu au nom révélateur quant aux avantages de cette profession, lorsqu'on pense à l'expression « faire son persil ». Ce personnage n'apparaît pas dans la pièce. Pourtant, son billet ainsi que celui d'un autre inconnu, admirateur et « généreux », conduisent l'intrigue. Le porteur de cette missive est L'Espérance, valet du financier. Il fait écho à l'allégorie du même nom<sup>92</sup>, appât des joueurs qui cache les périls du jeu. Mais, dans le cas présent, ce qui tente la joueuse est le contenu du billet, une proposition douteuse propre à faire déchoir Madame Simon et à ravalier son époux au rang des maris trompés. Le valet bien informé nous apprend, dès la première scène, que Madame Simon : « à la Bassette, [...] perdit, outre l'argent qu'elle avoit, six cens pistoles sur sa parole. » Il est impératif qu'elle s'acquitte de cette dette qui met en jeu son honneur car elle a engagé sa parole. Ainsi Persillet dispose-t-il d'un excellent moyen de pression qu'il utilise par l'entremise de son valet. La « lettre de consolation » est un prêt sans intérêt, « par pure amitié », de mille pistoles<sup>93</sup>, incluant quatre cents pistoles supplémentaires afin qu'elle puisse prendre sa revanche.

À la scène suivante, Olivette demeurée seule se demande :

Seroit-il possible que Monsieur Persillet n'eût aucune vûë sur ma  
Maîtresse ? Quel conte ! Le Drôle cherche à lui plaire ; & prompt à réparer

<sup>91</sup> Nom du protagoniste du Banqueroutier (1700) de Fatouville.

<sup>92</sup> Dans l'Espérance (personnage allégorique) de Lesage, Fuzelier et d'Orneval (1730).

<sup>93</sup> Pour donner un ordre d'idée, Nathalie Rizzoni estime que 500 pistoles correspondent à la valeur attribuée par le marquis de Turcaret (1709) à son diamant (III, 2), ce qui correspondrait à 20 581 euros (1999), p. 219. Le Mari Préféré a été représenté en 1736.

les pertes qu'elle fera au jeu, il se promet d'étourdir par là sa vertu. / Par ses façons genereuses / A son but il parviendra ; / Car des ruses amoureuses / La plus sûre est celle-là : / On prend ainsi les Joïeuses, / [...] Je doute fort pourtant qu'elle accepte l'argent du Financier ; mais je n'en jurerois pas. Elle aime le jeu à la fureur ; & quand je mets dans la balance d'un côté la vertu d'une Joïeuse, & de l'autre mille pistoles. A la vertu n'en déplaie / Je vois l'or aller en bas ; Car la vertu pèse, pèse, / Pèse moins que les ducats.

Ce soliloque résume l'un des principaux griefs attribués au jeu, à l'époque. Le besoin d'argent occasionné par le jeu pouvait conduire à une sorte de prostitution. De plus, la joueuse étant mariée et mère, son vice menaçait les institutions du mariage et de la famille, fondements de la société<sup>94</sup>. Dès 1662, ce danger est évoqué dans la neuvième maxime du mariage de *L'École des Femmes* de Molière : « Toute femme qui veut à l'honneur se vouer / Doit se défendre de jouer, / Comme d'une chose funeste : / Car ce jeu fort décevant, / Pousse une femme souvent / À jouer de tout son reste » (III, 2). C'est également ce qu'affirme Géronte dans *Le Joueur* de Regnard : « [...] à présent le jeu n'est que fureur. / On jouë argent, bijoux, maison, contracts, honneur, / Et c'est ce qu'une femme, en cette humeur à craindre, / Risque plus volontiers, et perd sans se plaindre » (I, 7). En effet, *La Joueuse* de Dufresny, s'adressant à elle-même dans un monologue délirant, préconise : « oh ! joue toi toi-même... »<sup>95</sup>. Le divertissement qui clôt cette pièce va dans ce sens.<sup>96</sup> Pire encore, le mari joueur pourrait se servir de sa femme comme monnaie d'échange, ainsi que Nérine l'affirme dans *Le Joueur* : « S'il met vostre portrait ainsi chez l'usurier, / Estant encor amant, il vous vendra, Madame, / A beaux deniers

<sup>94</sup> On pourra consulter à ce sujet le chapitre « La crise du mariage ou l'ordre ébranlé » de Guy Spielmann, 417-503.

<sup>95</sup> Dufresny, V, 7.

<sup>96</sup> « Pauvre mari, quand ta moitié maudite / En jouant nuit & jour a perdu tout son bien, / Ne crois pas en être quite : / Pendant que sans jouer la femme se racquite, / Le mari sans jouer y perd encore du sien. »

comptans, quand vous serez sa femme. »<sup>97</sup>. Quant à l'amant joueur de Dufresny, selon son valet Frontin, il n'attendra pas d'être marié. Lorsqu'il apprend que son maître a perdu le portrait de sa maîtresse au jeu, il observe : « Vous joueriez l'Original s'il étoit garni de diamans »<sup>98</sup>.

Le jeu peut également servir d'alibi pour couvrir une infidélité, comme le déclare l'un des personnages de Dancourt dans *La Désolation des Joueuses* : « Une dame recevoit-elle un bijou considérable de quelque amant, le mari n'avoit rien à dire, sa femme l'avoit gagné au Lansquenet »<sup>99</sup>.

Madame Simon reçoit une deuxième lettre de consolation de la part d'un baron allemand « cousu d'or » et « prêt à lui offrir sa bourse »<sup>100</sup> et Olivette observe : « A Paris qu'on voit de Joïeuses, / Qui se trouveroient fort heureuses / Qu'on leur écrivît sur ce ton ! / Plus de trois de ma connaissance / Prendroient avec l'or du Baron / Celui de l'homme de Finance. »

Ces réflexions tendent à démontrer qu'il s'agissait d'un phénomène courant et que les joueuses avaient peu de scrupules à « plumer » les hommes nantis, d'autant qu'ils se portaient volontaires. Sous couvert de la galanterie se profile la Débauche qui hante le croisement des *Routes du Monde* pour entraîner le passant dans le chemin de la Volupté, dont les attributs, rappelons-le, sont, hormis le jeu et le vin, l'amour. Ce dernier serait, avant tout, physique dans la mesure où il est orchestré par la Débauche.

Lorsque Madame Simon fait part de ses déboires à Olivette, contrairement aux autres joueurs des pièces étudiées et à *La Joueuse* de Dufresny, elle demeure mesurée dans ses

---

<sup>97</sup> Regnard, V. 5.

<sup>98</sup> Dufresny, V. 1.

<sup>99</sup> Dancourt, Sc. X.

<sup>100</sup> Lesage, Le Mari Préféré, Sc. VI.

propos, ne blasphème, ni n'invoque le diable : « Ah ! ma chère Olivette, / Plains-moi donc, mon Enfant ! / Rien de plus affligeant ! / [...] Le sort m'a traitée avec une rigueur qui n'est pas concevable. [...] Oüi. J'ai voulu pousser la fortune à bout ; & je me suis abimée, ruinée de fond en comble » (Sc. VIII). Puis, elle entreprend la lecture des billets, véritable tentation en l'occurrence et premier pas vers l'infidélité. En effet, si sa vertu était à toute épreuve elle aurait vraisemblablement renvoyé les billets aux destinataires sans les ouvrir. D'ailleurs, la Baronne de *Turcaret* prétend qu'elle aurait « renvoyé sur-le-champ » le billet du financier si elle avait su qu'il contenait un billet au porteur (I, 5). La conduite de Persillet et du baron allemand est à rapprocher de celle de *Turcaret* qui aime « l'honneur des femmes » (III, 4). Tout tend à laisser penser que ces deux hommes sont à l'affût d'une telle aubaine, vraisemblablement récurrente dans ce milieu.

Les deux femmes indignées assèment l'Espérance de coups de battes lorsqu'il vient chercher la réponse. La maîtresse se montre inflexible et décide de se défaire de ses bijoux, probablement auprès d'un usurier. Elle risque par ce moyen de priver sa fille d'une part de son héritage comme c'est le cas dans *La Joueuse* de Dufresny mais cette possibilité n'est pas prise en compte dans la pièce de Lesage. Alors qu'elle s'apprête à déchirer les deux billets, Olivette la retient. Elle conçoit un stratagème pour soutirer la somme requise à Monsieur Simon : « C'est de l'or en barre [...] Du bon Vulcain il craindra / Que vous ne lui mettiez-là / (*Touchant son front*) / Les armes, les armes, les armes. » D'après elle, ce serait l'unique moyen de sauver les diamants. Aussi parvient-elle à convaincre Madame Simon qui, toutefois, réserve cette manœuvre douteuse comme dernière carte.

Après avoir obtenu de son mari la promesse qu'il ne se mettra pas en colère, elle passe aux aveux. Mais celui-ci se montre inflexible et lui rétorque : « L'espèce me manque. Cherchez-en où il vous plaira » (Sc. XI). Tous les arguments invoqués par Madame Simon sont réfutés par une série de répliques brèves et tranchantes. Le mari refuse la discussion, ne pouvant donner libre cours aux imprécations qui lui sont habituelles. À défaut de pouvoir s'exprimer librement, il se montre avare en paroles à la manière d'Harpagon. Il semble qu'il veuille en finir au plus vite pour pouvoir retourner à ses affaires lucratives. Elle a beau insister : « mais vous sçavez que je serois deshonorée pour jamais, si je ne payois pas les six cens pistoles que j'ai perduës sur ma parole », il ne veut rien entendre. À cours d'argument qui puisse convaincre son mari, elle finit par lui produire les deux billets. Cependant, cette démarche n'aboutit pas au résultat escompté car il n'a pas le moindre doute quant à la fidélité de sa femme. Aussi celle-ci doit-elle brandir à plusieurs reprises la menace d'accepter l'offre du baron, et les conséquences que cela impliquerait, pour qu'il consente.

On est, à ce stade, perplexe quant à la justification du titre de la pièce : *Le Mari Préféré*. Après que son époux a lu les lettres, elle se targue de lui donner la préférence ce qui minimise considérablement la portée du titre et laisse croire que l'auteur joue avec le spectateur. Enfin, le mari déclare : « Puisque vous me donnez la préférence sur vos Amans, je veux bien la payer ; mais une fois pour toute : car votre fidélité me ruinerait à la fin » (Sc. XI). On ne peut qu'être sceptique, au regard de cette remarque, quant à la préférence évoquée dans le titre et conjecturer sur l'avenir de ce couple, car cette réplique est l'une des dernières de la pièce. En effet, Lesage se dérobe, mettant ainsi en œuvre

l'une des techniques constitutives de son architecture du jeu qui consiste à laisser son spectateur en proie à la confusion.

Lorsqu'elle a obtenu gain de cause, Madame Simon confie : « pour répondre à ses bontés, je veux [...] sacrifier l'amour que j'ai pour le jeu. Adieu la Bassette<sup>101</sup>, / Pharaon, Hoqua<sup>102</sup>, / Lansquenot, Roulette, / Chance<sup>103</sup>, & cœtera [...] Je renonce même jusqu'au Quadrille<sup>104</sup>. [...] Oüi, j'y renonce, j'en fais serment » (Sc. XII). Le mari objecte : « Mais vous sçavez ce qu'on dit des sermens des Joüeurs. » Leur réputation n'est plus à faire. Nérine, dans *Le Joueur* de Regnard, observe : « quiconque a joué toujours jouë et jouëra » (IV, 1) et la suite de cette pièce lui donne raison. La maxime s'applique également au *Joueur* de Dufresny et est même formulée par un adepte dans *Le Joueur* de Goldoni : « celui qui a le vice du jeu apprend facilement à manquer à sa parole et à mentir ». Enfin, Pantalon renchérit : « celui qui a ce vice dans la peau l'abandonne difficilement » (III, 14).

Cependant, Madame Simon se montre ferme dans sa résolution si, toutefois, son mari consent à quitter son cabinet de temps à autre pour la « mener à la promenade & aux Spectacles ». En effet, remarque-t-elle : « Il est bon de se dissiper un peu » et son mari accepte sa requête.

---

<sup>101</sup> Francis Freundlich définit la Bassette ainsi : « Jeu de hasard inventé à Venise au XVe siècle. Cinq joueurs et un banquier qui dispose de 52 cartes » 247.

<sup>102</sup> Freundlich : « Jeu d'origine italienne, comme le biribi. Il se joue sur une table marquée de trois numéros. Les joueurs misaient sur les numéros et le banquier tirait d'un sac, contenant 30 boules numérotées, une boule pour chaque joueur. Le joueur qui tirait un numéro correspondant à la case sur laquelle il avait misé gagnait vingt-huit fois la mise » 248.

<sup>103</sup> Furetière, article « chance » : « Sorte de jeu de dés. »

<sup>104</sup> Diderot et d'Alembert, L'*Encyclopédie*, article « quadrille » : « ce jeu n'est à proprement parler que l'hombre à quatre » (III : 643).

Dans cette pièce, l'une des dernières de Lesage, la morale est relativement sauve. Non seulement les liens conjugaux ne se sont-ils pas détériorés, mais encore, ils se trouvent renforcés par cette épreuve. La victoire des bons sentiments, quoiqu'elle ne paraisse pas garantie de manière décisive, annonce l'avènement du drame bourgeois tout comme *Le préjugé à la mode*. La conclusion met également en relief la position de Lesage lorsqu'il prône le divertissement par l'intermédiaire d'Olivette. « Imitez ceux de vos Confrères, / Qui, se faisant de doux loisirs, / Sçavent accorder les affaires / Tous les jours avec les plaisirs. » Cette chute fait valoir un équilibre entre le travail et les loisirs. Or, la joueuse se plaint de ce que son mari soit toujours enfermé dans son cabinet. Traditionnellement, c'est le mari qui se plaint de ne pas voir sa femme lorsque celle-ci est joueuse, comme Orgon dans *La Joueuse* de Dufresny : « Quel moment prendrois-je pour lui rendre visite ? elle ne fait que jouer & dormir » (II, 2). De plus, lorsque madame Simon demande audience à son mari pour l'entretenir « d'une affaire assez importante » (la dette de jeu sur l'honneur), il la somme de le faire « en deux mots », est prompt à la colère et n'écoute « point jusqu'au bout » (Sc. XI).

La communication et le divertissement entre époux sont donc perçus comme une nécessité. Sous-jacente à cette réflexion, plane le spectre de l'ennui conçu comme un fléau. Le fuir constitue une des principales motivations pour la passion du jeu. De plus, la peur de l'ennui va de pair avec celle de la solitude. Madame Simon, épouse délaissée, est excusable. Madame Turcaret est une autre épouse négligée du répertoire de Lesage et son mari n'est pas généreux avec elle puisqu'il n'a pas payé sa pension depuis quinze mois (III, 7). Celle-ci le trompe et s'adonne au jeu. Cependant, il n'y a pas lieu de croire que l'auteur la condamne pour ces motifs. En outre, dans *Le Mari Préféré*, l'auteur n'attaque

pas vraiment la passion du jeu, mais laisse plutôt entrevoir les dangers encourus. Ainsi, la promenade et les spectacles s'offrent-ils comme une alternative préférable. Surtout les spectacles, car Monsieur Simon promet : « je vous mènerai ce soir au Bal de l'Opéra, où je n'ai jamais été, quoique je demeure dans le quartier du Palais Royal ». De fait, la scène suivante qui clôt la pièce se déroule au bal de l'Opéra où un masque chante sa louange : « Monsieur le Banquier donne en France / Un fort bel exemple aux Maris ». D'autres couplets mettent en garde les mauvais maris dans le but de sauvegarder le mariage et la famille. La fille des Simon ne communique qu'avec son maître à chanter. Elle lui confie son assiduité à répéter ses leçons : « Je ne fais autre chose toute la journée » (Sc. V). Il ressort de cette réflexion qu'elle n'a aucun contact avec ses parents, ceux-ci ne communiquent pas entre eux et l'attention d'Olivette est accaparée par la mère. Chacun a sa fonction : lui, de gagner de l'argent, elle de se contenter d'un rôle infantile, et la fille d'apprendre à chanter en attendant de se marier. Dans cette famille, chacun vaque à ses occupations sans se soucier des autres. Il n'est pas indifférent que le mari ait été réhabilité par un masque théâtral. Derrière ce personnage, on devine Lesage qui approuve le fait que le couple se rende ensemble au spectacle. Celui-ci se présente comme un dérivatif privilégié au jeu pour la femme, et au travail pour le mari, ce dernier étant également victime d'une passion, celle du travail et de son corollaire, l'argent.

Dans cette pièce qui se démarque des autres, Lesage semble abonder dans le sens d'une morale bourgeoise. Il est, d'ailleurs, remarquable que contrairement aux autres pièces, et surtout celles qui comptent des joueurs, ce couple bourgeois n'ait pas de prétentions aristocratiques. Lesage ne porte pas ouvertement de jugement critique sur le manque de vertu d'une femme, le jeu, ou le manque d'attention et de générosité du mari.

Encore une fois, l'auteur donne à voir plus qu'il ne conseille. Au spectateur d'en tirer la leçon. Contrairement aux pièces antérieures, celle-ci n'est pas particulièrement comique. Hormis les motifs conventionnels du cocuage et des bastonnades elle ne prête pas à rire, ce qui surprend pour une pièce foraine. Néanmoins, elle se situe dans la lignée des œuvres de Lesage dans la mesure où les dangers que présente la passion du jeu sont juste effleurés. C'est d'ailleurs un des éléments qui constituent l'originalité de cet auteur. De plus, une telle approche est indispensable pour s'inscrire dans une architecture du jeu ; elle se fait par touches légères qui sont agencées en jeu de miroirs. Quant à l'invitation à se rendre aux spectacles, elle fait écho aux lamentations d'Arlequin, dans *Le Diable d'Argent*, à propos de la désertion du théâtre de la foire dû à l'agiotage. À l'évidence, toute forme de jeu, pour Lesage, converge sur le jeu théâtral pour former une architecture du jeu avec au sommet, celui que préconise l'auteur, le théâtre lui-même.

Le jeu est directement mis en scène, ce qui est rare, dans *Le Monde Renversé*<sup>105</sup> où le public assiste à une partie où « Arlequin, chevalier de la Parade » et « Pierrot, sieur de la Foire et autres lieux » se disputent à coups de dés les filles de Merlin convoitées par « deux redoutables rivaux ». Rappelons que le mot « hasard » vient de l'arabe *az-zarhd*, « le dé ». Ainsi, le mariage est-il envisagé comme un événement dont la réussite relève du hasard. Cette approche suggère une remise en cause de l'institution, pilier de l'État. Épigramme, le poète Grec, avait déjà fait ce rapprochement : « dans le mariage comme dans le jeu de dés, on amène quelquefois trois six & quelquefois trois as.<sup>106</sup> » Dans *La Forêt de Dodone*, une jeune mariée est comparée à un dé. Le mariage se présente ainsi comme une loterie où chacun des prétendants joue gros jeu et espère avoir tiré le gros lot.

---

<sup>105</sup> Lesage et d'Orneval (1718).

<sup>106</sup> Diderot et d'Alembert, *Encyclopédie*, article « dé » (I : 647).

Cette approche apparaît déjà dans *Le Banqueroutier* de Fatouville (1697), dans la scène des ambassadeurs : « [...] apprenez qu'il en est des femmes ainsi que des billets de loterie : de mille, à peine en trouve-t-on un de bon ». Dans le cas où l'on est sûr d'avoir trouvé un bon parti mais où l'on hésite encore, comme dans *Le Chevalier Joueur* de Dufresny, entre le mariage et le jeu, il y a toujours la ressource préconisée par Frontin : « se marier, ne se point marier, à l'heure qu'il est nous déciderons cela à croix ou pile » (IV, 8).

Il n'est pas indifférent non plus que les deux personnages s'arrogent des titres de noblesse car la naissance est tout autant soumise au hasard. Toutefois, leur nom d'adoption les rattache au domaine forain qui leur revient de par leur mérite personnel, contrairement à la noblesse. Tous deux se réclament comme ayants droit sur les terres de la foire, à l'image des seigneurs sur leurs domaines. Peut-être, aussi, s'agit-il d'une pointe satirique dirigée contre les bourgeois anoblis grâce à l'acquisition de terres. De plus, comme Arlequin propose d'utiliser des dés pipés, il s'associe aux nombreux chevaliers d'industries qui sévissaient dans les foires. Le fait qu'un jeu de hasard par excellence soit non seulement admis, mais qu'il tranche un différent dans un cadre légal, laisse entendre que les auteurs de cette pièce en préconisent la pratique à condition, toutefois, de jouer honnêtement. On est d'autant plus enclin à le penser que dans le royaume de Merlin, *mundus inversus*, on s'adonne aussi au jeu.

En cas de rivalité parmi les candidats au mariage, la loi du royaume de Merlin prévoit qu'une partie de passe-dix<sup>107</sup> tranche cette sorte de différent en présence d'un notaire. Les jeux de dés sont des jeux de hasard par excellence, et s'ils sont interdits c'est « qu'ils

---

<sup>107</sup> Jeu à trois dés où il faut obtenir plus de dix points.

semblent liés à une conception magique du hasard »<sup>108</sup>. Pierrot s'étonne de cette coutume : « On joue donc ici les femmes comme une marchandise de la Foire ? ». Il était courant, en effet, que les marchands forains écoulent leurs marchandises par le biais du jeu ce qui ne manquait pas d'attirer le chaland<sup>109</sup>. À cette différence près, que la tricherie est exclue au royaume de Merlin et que c'est en vain qu'Arlequin propose d'aller « chercher des dés pipés » (Sc. XII).

Le jeu fut toléré aux foires de Saint-Germain et de Saint-Laurent jusqu'en 1722, puis, limité jusqu'en 1729 au paiement de marchandises<sup>110</sup>. Les foires étaient également le terrain de prédilection des joueurs professionnels et Freundlich relate l'aventure d'un tricheur, Jourdain, qui se faisait appeler chevalier de Breteuil et prétendait servir dans la gendarmerie pour plumer les fils de famille<sup>111</sup>. Il fait même état d'un inspecteur chargé de la police à la foire Saint-Germain qui moyennant 100 sols par semaine, admettait que l'on joue avec des dés pipés<sup>112</sup>. Aussi le personnage du joueur s'inscrit-il dans le contexte de la foire, et c'est peut-être la raison pour laquelle la séance de jeu est représentée sur la scène.

Quant aux rivaux d'Arlequin et de Pierrot, nous ne savons pas en quoi ils sont redoutables. Ils ne peuvent pas être riches puisque les filles de Merlin, Diamantine et Argentine, le sont et que les lois du royaume « pour répartir également les richesses, défendent aux riches de s'allier ensemble », mesure qui tend à favoriser la circulation des biens tant préconisée à l'époque. Par ailleurs, ils ne peuvent pas être aussi « misérables »

---

<sup>108</sup> Jean-Robert Armogathe, « Jeux licites et jeux interdits », Le jeu au XVIIIe siècle, 23.

<sup>109</sup> Freundlich 117.

<sup>110</sup> Grussi 97.

<sup>111</sup> Grussi 45-6.

<sup>112</sup> Grussi 57.

que Pierrot et Arlequin. En effet, ce dernier affirme aux jeunes filles : « vous trouvez en nous deux partis admirables » et « nous sommes enfin deux archi-gueux » (Sc. II). De plus, il y a une « loi qui défend à un amant sous peine de vie de mettre la main sur son rival ». Étant donné ces circonstances, il y a lieu de croire que ces rivaux sont redoutables dans la mesure où ce sont des joueurs chanceux. Il est remarquable que, même au royaume de Merlin, on craigne que le sort puisse conférer du pouvoir à un joueur. Si tel était le cas, ce ne serait plus le monde à l'envers censé représenter Paris à contrario.

La séance de jeu donne lieu à une mise en scène burlesque qui parodie la justice. Les didascalies indiquent que le notaire, M. Prud'homme, « a une robe blanche, un rabat de toile noire, et un chapeau blanc. Il apporte une petite table pliante, un cornet, des dés, une écritoire et du papier » (Sc. XIII). Celui-ci remplit son acte selon la procédure et avec le sérieux courant dans le monde civil. Comme nous l'avons vu, Barbeyrac envisageait le jeu de hasard comme un contrat et c'est ainsi qu'il justifiait sa légitimité. Il est bien possible que cette scène parodie le *Traité du jeu* de cet auteur. Par ailleurs, pour Ducange, l'étymologie de l'expression *jet de dé*, viendrait du vieux Gaulois *jus de dé*. *Jus* signifiait jugement et les anciens poètes disaient *Dé* pour Dieu<sup>113</sup>. Ainsi, croyait-on à l'intervention de Dieu pour faire régner la justice dans un domaine qui dépendait entièrement du hasard. Il y aurait, peut-être, dans cette scène, une allusion au droit divin dont se targuait Louis XIV.

Comme le prévoyaient les compagnons forains, les rivaux se révèlent chanceux au jeu. L'un d'eux obtient même le maximum, à savoir, dix-huit. Arlequin, lui, n'obtient que trois. Les deux joueurs illustrent l'adage d'Épigramme et le proverbe « trois six

---

<sup>113</sup> Diderot et d'Alembert, *L'Encyclopédie*. Article « dé ».

ou trois as, tout ou rien »<sup>114</sup>. Les forains pleurent de concert avec Argentine et Diamantine car ils s'aiment sincèrement. Sans l'intervention de Merlin, « deus ex machina », leur « mérite » dû à leur indigence et à leur fidélité aurait été vain. L'enchanteur a, en effet, corrigé le hasard car celui-ci le contrariait : « Ce sort à votre souverain / Aujourd'hui n'est point agréable » (Sc. XIV). Et, comme le fait remarquer l'un des « tondu » : « Seigneur, vous pouvez tout changer ». En cela, le royaume de Merlin se démarque du monde réel où le sort est considéré comme tout-puissant et à fortiori parmi la population joueuse. Toutefois, la conclusion laisse une part au hasard car le fait qu'Arlequin et Pierrot aient été tous deux au service de Merlin peut être considéré comme fortuit. Le souverain leur avait, en effet, promis la fortune dans un pays d'abondance en récompense de leurs bons services<sup>115</sup>. On ne peut pas abolir le hasard, toutefois, on peut le corriger. Aussi Lesage laisse-t-il entrevoir que le mérite doit être récompensé. Peut-on lire en filigrane qu'au nom d'une justice fondée sur le mérite, le souverain se doit de corriger les effets iniques du hasard? Pierrot et Arlequin n'ont ni naissance, ni richesse, ni chance au jeu. Cependant, ils deviendront neveux par alliance d'un souverain après avoir été exorcisés de l'« esprit affreux d'Iniquité, / Désirs gloutons, Vices infâmes » pour faire « place à la Probité » car « De dol, de malice pétris », il pourraient faire du royaume de Merlin « un Paris » (Sc. XV). La pièce a été jouée alors que la fièvre spéculative sévissait rue Quincampoix où se tenait la banque de Law. Le système financier, dont il sera

---

<sup>114</sup> Diderot et d'Alembert, L'Encyclopédie. Article « dé ».

<sup>115</sup> Référence à la pièce en un acte et par écritaux, Arlequin valet de Merlin, de Lesage, représentée au jeu de Saint-Edme, Saint-Germain, 1718. Pièce citée dans la bibliographie d'Isabelle Martin dans Le Théâtre de la Foire. Des tréteaux aux boulevards. (Oxford : Voltaire Foundation, 2002).

question plus tard, permettait d'acquérir des gains spectaculaires à une vitesse phénoménale et n'avait pas manqué d'exacerber la passion des individus pour toute forme de jeu et, principalement, ceux qui semblaient propices à un enrichissement facile et rapide. Un tel phénomène avait échauffé les esprits et, comme le constata Voltaire à propos du système de Law : « Il résulta de cette manie, un nombre prodigieux de banqueroutes, de fraudes, de vols publics et particuliers, et toute la dépravation de mœurs que produit une cupidité effrénée »<sup>116</sup>.

Nous retrouvons le motif du dé lié au mariage dans *La Forêt de Dodone* où Colinette, nouvelle mariée, a été enlevée. Pour rassurer le marié, son oncle affirme : « ste marchandise-là est comme les dés, ça ne se pard jamais ». D'après cette réflexion, la femme serait précieuse, voire indispensable, au même titre qu'un dé qui, à l'époque, ne devait pas être perdu. Bien sûr, on peut y voir de l'ironie, car, une fois marié, il n'y aurait pas moyen de se défaire de son épouse. Cette remarque met en relief l'engouement de l'époque pour les jeux de hasard qui, semble-t-il, se pratiquaient quotidiennement et jusque dans le monde rural. Dussaulx constate : « J'ai trouvé des cartes et des dés dans plusieurs endroits où l'on manquait de pain ». Celui-ci affirme que des « laboureurs » et des « fermiers » sont atteints de la fureur de jouer<sup>117</sup>.

Après une éclipse de deux ans, entre 1718 et 1720, les spectacles forains ayant été interdits, nous retrouvons le thème du jeu de hasard avec *Le Diable d'Argent*. Ce personnage a partie liée avec le *Diable Boiteux* qui a introduit les jeux de hasard et le

---

<sup>116</sup> Cité par Jean Meyer, *La vie quotidienne en France au temps de la Régence* (Paris : Hachette, 1979) 9.

<sup>117</sup> Cité par Mauzi dans *Écrivains et moralistes devant les jeux de hasard*, 251.

manteau de l'un fait pendant à celui de l'autre. Ce prologue met en scène un joueur qui se présente au temple du personnage éponyme qui y tient audience, assisté de la Folie sa favorite. Celle-ci se vante de ne donner l'argent du diable « qu'à de bons sujets, à des Avars, ou à des prodiges » (Sc. II). Son maître se félicite de ce qu'elle répand ses bienfaits avec « un merveilleux discernement » tandis qu'avant, il utilisait les services de la Raison qui était « une Ridicule » car elle distribuait les richesses à des personnes qui ne lui convenaient pas. Cette pièce ayant été représentée pendant la période d'euphorie du système de Law, on comprend que la raison ait été éclipsée par la folie.

Le joueur fait partie d'un défilé de suppliants et apparaît à la scène V. Celui-ci est gascon et se nomme le Chevalier de Gréjac. Il se lamente de ne pouvoir rien faire « présentement que l'Etat est en paix, & que les duels sont défendus [...] Ne pouvant tuer personne, je tuë le temps. Je passe le matin, à entendre des sotises dans un Caffé. De là, je vais dîner chez quelque Duc de mes amis, & le soir je me jette dans un Pharaon. » Comme dans *Le Pharaon*, l'oisiveté est mise en cause et justifie toutes sortes de passe-temps dont le jeu fait partie, au même titre que les duels. Cependant, et comme l'escomptait le diable, le chevalier désargenté avoue ne pas pouvoir jouer toute la nuit. Alors, La Folie intercède en sa faveur : « Il ne manque pas de bonne volonté, il faut l'aider. Donnons-lui de quoi ponter ». Sur ce, le chevalier fait remarquer : « Ce n'est pas là mon compte. Je ne veux pas jouer en duppe » mais « Croupier de banque. [...] C'est placer son argent à mille pour cent ». Le diable convaincu lui offre une bourse de trois cents pistoles et le Gascon promet de faire honneur à ses bienfaiteurs. Les ponteurs sont en effet dans une position défavorable

tandis que celle des croupiers est enviable<sup>118</sup>. Ces derniers « forment un rouage essentiel du jeu en exerçant d’abord un rôle technique : ils distribuent le matériel ludique, proclament les résultats, rythment le déroulement de la partie.<sup>119</sup> »

Parmi les autres personnages qui composent le défilé du *Diabole d’Argent*, nous ne retiendrons qu’un banquier en mal d’argent auquel la Folie donne rendez-vous rue de Quinquempoix et un poète que le diable refusera de secourir à moins qu’il ne change de métier. Cette prise de position ne manque pas d’intérêt car le diable a souvent partie liée avec le monde du jeu et de l’argent. Ainsi, délaisse-t-il le monde du théâtre. Par contre, la Folie s’oppose à sa décision. « Les Poètes sont mes plus chers amis », déclare-t-elle. Aussi l’invite-t-elle à composer « une Ode à la louange de quelque Commis de la Banque » (Sc. VIII). Ce dernier ne manquera pas de faire fortune, assure-t-elle. Dans ce prologue, l’accent est mis sur la circulation des biens, le dynamisme social auquel participent, en l’occurrence, le joueur, le banquier et le poète. Chaque personnage est un élément constitutif de la ronde sociale. De fait, dans la dernière scène, Arlequin se plaint de ce que le diable a « débauché tous les Auteurs », ceux-ci étant devenus actionnaires. Non seulement l’équilibre entre les métiers est-il rompu mais de plus, Arlequin et sa troupe foraine sont injustement exclus du cercle. Les spectacles forains ayant été interdits du fait de la concurrence entre les théâtres, ils sont mis hors-jeu, alors que la fièvre spéculative bat son plein et que l’ambiance générale est ludique.

D’autres textes illustrent la folie qui s’empare d’un perdant. Parmi eux, *Le théâtre de la Foire* met en scène des soldats. L’armée était un milieu où le jeu faisait

---

<sup>118</sup> Freundlich 93.

<sup>119</sup> Freundlich 92.

particulièrement fureur et les militaires constituaient une part importante de la clientèle des tripots pendant les mois d'hiver<sup>120</sup>. Freundlich cite à ce propos le chevalier de

Mautort :

Le jeu « anime toutes les villes de garnison un peu considérables. L'oisiveté de la vie militaire, le goût du hasard et de l'aléatoire qui fait partie intégrante de la vie de soldat conduisent les plus jeunes officiers vers les cafés, les billards et les tripots. Les témoignages sur les ravages du jeu d'argent sont innombrables, [...] nombre d'officiers, par ailleurs bien notés, se ruinent à Paris et finissent par faire l'objet d'une lettre de cachet »<sup>121</sup>.

Par ailleurs, l'historien fait cas de militaires qui deviennent souteneurs et, selon son recensement des tricheurs, les militaires tiennent le premier rang avec 27,6 %, devant les domestiques qui n'atteignent que 20%<sup>122</sup>.

L'acte III des *Trois Comères* s'ouvre ainsi sur une partie de cartes entre deux soldats :

« Sans-Quartier *jettant une Carte* : Carreau...Pique... Ah, morbleu ! J'ai donné dans son Bruscambille !  
Frappe-d'abord : Cœur : A tout, à tout, à tout. Soixante & un. J'ai gagné.  
Sans-Quartier *mordant les Cartes* : Mort ! Tête ! Ventre ! »

Le comportement de Sans-Quartier illustre la fureur du jeu qui conduit à la folie. En outre, un droit de timbre important était imposé sur les cartes à jouer<sup>123</sup>, ce qui rend cette action d'autant plus absurde. Cette scène pourrait illustrer le manteau d'Asmodée, le *Diable*

*Boiteux* de Lesage qui a introduit les jeux de hasard<sup>124</sup> :

Il y avait dessus une infinité de figures [...]. On y démêlait aussi des joueurs merveilleusement bien représentés ; les uns, animés d'une joie vive, remplissaient leurs chapeaux de pièces d'or et d'argent ; et les autres,

---

<sup>120</sup> Freundlich 91.

<sup>121</sup> Freundlich 185-6.

<sup>122</sup> Freundlich 213.

<sup>123</sup> Freundlich 38-9.

<sup>124</sup> Lesage, Le Diable Boiteux, 31.

ne jouant plus que sur leur parole, lançaient au ciel des regards sacrilèges, en mangeant leurs cartes de désespoir<sup>125</sup>.

Grussi rapporte une anecdote similaire tirée des Mémoires de Cheverny :

[...] j'entrai chez le marquis de Livry, où le gros jeu était établi [...]. Je me rappelle avoir vu M. le comte de Belsunce, [...] caché derrière la porte dans un coin de la chambre, et déchirant des cartes à belles dents, les yeux hors de la tête et avec un air farouche qui présageait quelque chose de sinistre. [...] tandis que le baron de Besaval faisait des jurements qui auraient effrayé une douzaine de corps de garde<sup>126</sup>.

*Le Chevalier Joueur* de Dufresny qui s'en prend au valet de pique, « tenant la cartes dans les dents & secouant la tête », déplore que le valet ne soit pas « en vie » afin qu'il puisse assouvir sa vengeance. Toutefois, il ne manque pas de lui lancer des imprécations dans son délire (V, 9). Ce personnage pourrait également servir de modèle pour le manteau du *Diable Boiteux*. En effet, lorsqu'il gagne, le joueur de Dufresny amasse ses gains dans un chapeau, ce qui donne lieu à un *lazzo* qui consiste à compter son argent et à le montrer ou le cacher selon le cas et ce, de manière répétitive<sup>127</sup>.

Les joueurs ont leur place dans presque toutes les galeries de personnages de ce théâtre que ce soit directement ou indirectement comme dans le *Régiment de la Calotte*.<sup>128</sup> Ils sont mis en parallèle avec les agioteurs<sup>129</sup> et jusqu'aux Forains qui

<sup>125</sup> Lesage, *Le Diable Boiteux*, 35.

<sup>126</sup> Grussi 75.

<sup>127</sup> (IV, 5) (IV, 6) (IV, 8) (IV, 9).

<sup>128</sup> Dans cette pièce, le personnage n'apparaît pas mais les méfaits de sa passion sont rapportés par son ancienne maîtresse.

<sup>129</sup> Diderot et d'Alembert, *L'Encyclopédie*, article « agioteur » : « C'est le nom qu'on donne à celui qui fait valoir son argent à gros intérêt, & qui prend du public des effets de commerce sur un pié très-bas, pour les faire rentrer ensuite dans le public sur un pié très-haut. Ce terme n'est pas ancien ; il fut, je crois, employé pour la première fois, ou lors du fameux système, ou peu de temps après. » (I : 174).

confessent au public : « Travailler encor davantage [...] C'est là notre rage. »<sup>130</sup> Ces « enragés » doivent coûte que coûte se livrer à leur passion, ce que démontreront Lesage et ses coauteurs lors de la guerre des théâtres où ils contourneront la loi pour pouvoir faire représenter leurs pièces<sup>131</sup>. Ce procédé de mise en parallèle entre ces diverses passions se retrouve, en l'occurrence, dans *Le Diable d'Argent* ou encore dans *L'Espérance*. Dans cette pièce tardive, de 1730, l'allégorie éponyme se réjouit de son emprise sur les humains, se gausse de faire courir le monde, entre autres de faire revenir le poète sur le théâtre où il vient d'être sifflé, le joueur à persévérer dans son vice (Sc. IV). Ces personnages, qui font partie intégrante de l'architecture du jeu, ont un autre trait en commun : pour satisfaire leur « rage » ils doivent donner dans l'illégalité, la tricherie...

---

<sup>130</sup> Les Enragés, vaudeville final, Sc. XXII.

<sup>131</sup> Sujet qui fait l'objet d'un chapitre dans cette étude.

## Chapitre II

### Tricherie et agiotage.

Le phénomène de la tricherie au jeu n'est pas nouveau comme l'illustre la peinture de Georges de la Tour<sup>1</sup>, *Le tricheur*, mais les mentalités ont changé face à cette sorte de tromperie. Alors qu'au dix-septième siècle on admirait l'adresse d'un bon joueur, après le système de Law on s'émerveillait de celle d'un tricheur. Cette nouvelle tendance est illustrée dans la scène V de *L'Espérance* (1730), de Lesage, Fuzelier et d'Orneval, où le personnage allégorique se targue, à tort, de leurrer les hommes. Son temps est révolu depuis l'expérience du système de Law qui a marqué les consciences et fait surgir des fantasmes d'enrichissement rapide. *L'Espérance* sera désabusée par un Gascon, joueur professionnel, qui l'ignore puis se fait passer pour gentilhomme picard lorsqu'elle l'interpelle.

En effet, il était courant que les joueurs qui n'avaient pas la conscience tranquille se déguisent et contrefassent un accent régional ou étranger. Cette pratique est illustrée dans *La Déroute du Pharaon* (1718), de Dancourt, où Garbatacase, un joueur fripon, se fait passer pour un baron italien puis, pour un gentilhomme allemand alors qu'il est originaire de Falaise en Normandie (Sc. V et Sc. dernière). Le Normand avait la réputation d'un rusé, voire d'un voleur, dont il fallait se méfier. Par contre, et à l'inverse du joueur de *L'Espérance*, dans *La Désolation des Joueuses* de Dancourt (1687), il s'agit d'un chevalier de Bellemonte qui se fait passer pour gascon alors qu'il est de Falaise. Les fripons changeaient souvent de nom et d'adresse<sup>2</sup>. Par ailleurs, l'immigration urbaine

---

<sup>1</sup> Georges Dumesnil de la Tour, peintre français (1593-1652).

<sup>2</sup> Olivier Grussi, La vie quotidienne des joueurs sous l'Ancien Régime à Paris et à la Cour (Paris : Hachette, 1985) 141.

constituait une population flottante qui ne pouvait pas s'insérer alors qu'elle s'adonnait au jeu d'argent, autant de circonstances qui posaient des problèmes à la police<sup>3</sup>.

Le joueur de *L'Espérance* doit être tellement absorbé par son rôle qu'il ne reconnaît pas son interlocutrice et quand celle-ci l'appelle « Monsieur *Paroli*<sup>4</sup> », il s'exclame familièrement : « Eh ! c'est bous, couquine d'*Espérance* ! C'est bous qui m'avez trahi tant dé fois, quand j'étois Vanquier dé Pharaon ! » Celle-ci remarque qu'il avait trop compté sur elle mais qu'il s'était bien vengé sur les pontes. Ce métier fort lucratif, comme nous l'avons vu, ne convient plus au joueur car il lui « est survenu des scrupules » d'accorder une place, aussi minime soit-elle, au hasard. À l'ère de la tricherie généralisée, celui qui ne corrige pas le sort est « un sot ». Quant à celui qui s'en remet à l'espérance, il n'est qu'une « dupe ». Aussi le joueur ne joue-t-il plus « qu'à coup sûr », délaissant le Pharaon pour le Quadrille<sup>5</sup>. Il ne veut plus s'en remettre au hasard et préfère tout devoir à son « adresse », l'art de la tricherie qu'il se targue de maîtriser. L'attitude impertinente du joueur reflète « l'illusion de la puissance ou du génie » du joueur qui « triche avant tout pour gagner » et « détourne le jeu de ses fins pour en faire un vol bien réel. »<sup>6</sup> De plus, non seulement il n'affiche aucune honte, mais encore il s'en vante et lance un défi à l'Espérance qui devine qu'il joue avec un complice. L'espoir ne fait plus vivre, les temps ont changé pour laisser place à la désillusion. À l'évidence, il aurait des scrupules à être dans le camp des dupes.

---

<sup>3</sup> Freundlich, *Le monde du jeu à Paris 1715-1800* (Paris : Albin Michel, 1995) 102.

<sup>4</sup> Littré: Terme de jeu. Le double de ce qu'on a joué la première fois, à la bassette, au pharaon, etc.

<sup>5</sup> *Dictionnaire de l'Académie Française*, le quadrille: « Espèce de jeu d'homme qui se joue à quatre ».

<sup>6</sup> Jean Sgard, «Tricher » *Le Jeu au XVIIIe siècle* (Aix-en-Provence : Edisud, 1976) 251.

Le règne des tricheurs professionnels est advenu après la faillite de John Law, à la fin de 1720, et il y aurait un lien entre les deux événements. Jean Sgard cite *l'Histoire des Grecs ou de ceux qui corrigent la fortune au jeu* (1757) d'Ange Goudar et dont le point de départ est cette faillite.

La tricherie est devenue officielle depuis que l'Etat a donné l'exemple : en retirant l'encaisse-or par le cours forcé, en faisant varier la valeur des billets, en faisant miroiter les profits du Mississippi, en laissant les Princes retirer leur mise, Law et le Régent ont organisé un Pharaon national dont ils tiennent la banque, avec la complicité des Princes. Or tenir la banque et fixer la règle du jeu, c'est déjà tricher (252).

D'après Goudar, il y aurait un lien entre l'apparition de la Ligue de l'Industrie et l'évolution de la société. « À la ligue des banquiers de profession s'opposera donc la Ligue de l'Industrie : tricherie contre tricherie » (253).

Contrairement aux chevaliers d'industrie, les membres de la Ligue constituaient une « ébauche de société », « une organisation de type aristocratique » qui tentait de « s'insérer habilement dans une classe dominante et corrompue » (253-254). Jean Sgard observe « qu'en 1720, on se contentait de supercherie grossières – piper les dés, agrandir les cases de la roulette, fabriquer des cartes larges pour falsifier la coupe -, après 1730, la tricherie se raffine » et a recours à la chimie ainsi qu'à l'arithmétique et à l'algèbre (256). Il est à noter qu'« en 1730, les Confédérés sont à l'apogée de leur pouvoir » (255) et que c'est précisément cette année-là que *L'Espérance* a été représentée. En effet, nous sommes loin des dés pipés dont il est question dans *Le Monde Renversé* représenté deux ans avant la faillite de Law en comparaison de la technique décrite par l'Espérance et dont Jean Sgard fait état parmi les méthodes sophistiquées qu'employaient les Confédérés (253).

Lorsque l'Espérance affirme qu'ils finiront par se réconcilier, le tricheur la détrompe aussitôt : « Pas que je pense. *Adiou sias*. Jé vais faire une Réprise<sup>7</sup> avec d'ux gros Marchands dé Paris ». Le choix de ses dupes n'est pas indifférent car, comme l'observe John Dunkley, les commerçants étaient importants pour l'État en tant que contribuables et leur ruine entraînerait celle de leurs employés<sup>8</sup>. Aussi le jeu constitue-t-il une menace pour la société en sabotant ses fondements économiques.

L'allégorie, demeurée seule, maugrée : « Ce Misérable ne croit pas m'avoir obligation ; cependant c'est l'*Espérance* qui lui cache les périls du métier. » Elle poursuit : « C'est moi, dont le pouvoir trompeur / Le garentit de la peur : / Enfin, c'est moi qui le rassûre / Contre la triste aventure, / Qui doit conclure, / Lure, lure, lure, lure, lure / Le Roman de cet Egrefin : / Guerelin, guin [...] ».

À n'en pas douter, le jeu comporte bien des risques pour tout joueur, qu'il soit honnête ou non. Selon une constante propre à Lesage et à ses collaborateurs, le spectateur est invité à tirer sa conclusion. Quel pourrait être le sort de ce tricheur ? Peut-être la mort à l'issue d'un duel, car Jean Sgard fait état de duels meurtriers entre tricheurs<sup>9</sup>, ou encore, la prison. Mais un joueur invétéré n'a pas ce genre de préoccupations et préfère braver le destin. De plus, son activité est à même de l'enrichir considérablement et rapidement et de réaliser le rêve des personnages de l'auteur.

---

<sup>7</sup> Littré, article « reprise » : « Terme de jeu. Partie dont le nombre de coups est limité. On jouera quelques reprises d'hombre et de lansquenet, qui seront suivies d'un grand souper, *Dancourt*, Bourg, à la mode, IV, 6. « Je voudrais bien madame, que, malgré la défense, nous jouassions encore quelques reprises de lansquenet, » *id.* la Désol. des joueuses, sc. 8. », tome 4, p. 5481.

<sup>8</sup> John Dunkley, *Gambling* 46.

<sup>9</sup> Jean Sgard, « Tricher » dans *Le Jeu au XVIIIe siècle* 256.

Lesage et ses coauteurs établissent des parallèles entre le jeu et la spéculation, en l'occurrence parce que les deux activités sont soumises aux aléas de la fortune : « L'agiot a ses révolutions comme le Jeu »<sup>10</sup>, mouvement qui renvoie au motif de la roue de Fortune. L'auteur présente la spéculation, ou l'« agiotage », comme un succédané du jeu. Par ailleurs, il est fort probable que l'engouement pour les jeux de hasard et la prise de risque qu'ils impliquent ont préparé le terrain pour celui de la spéculation. La rue Quincampoix où se tenait la banque de Law attirait, outre les Parisiens, les provinciaux et les étrangers pris de fièvre spéculative. L'agiotage n'était pas un phénomène nouveau mais il faudra attendre le système de John Law pour qu'il devienne pandémique. André Lebois relève que le terme apparaît déjà en 1675 dans le *Dictionnaire du Commerce* de Savary<sup>11</sup>. Christian Biet fait état du premier essai, renouvelé sans heurt jusqu'au système de Law, de monnaie-papier, nommée « billet de monnaie » en 1701. Ces billets devaient être acceptés comme des espèces sonnantes et trébuchantes<sup>12</sup>. Stoyan Tsonev remarque que cette activité remonte au début du XIV<sup>e</sup> siècle et cite, parmi les adeptes de cette spéculation, Philippe le Bel et plus tard Mazarin et Fouquet. Il mentionne également un décret royal de 1705 ayant trait à la création de « papier-monnaie qui donnait lieu à des gains rapides obtenus par des moyens plus ou moins licites et contraires à la morale.<sup>13</sup> »

Pendant la fin du règne de Louis XIV, suite aux guerres successives qui ont entraîné une inflation débridée et une pénurie d'or, une série d'expédients a été mise en place et, en l'occurrence, il a fallu avoir recours au fiduciaire : « toute une gamme de titres, pièces

---

<sup>10</sup> Lesage, Fuzelier et d'Orneval, *Le Régiment de la Calotte*, Sc. VII.

<sup>11</sup> Lebois 98.

<sup>12</sup> Christian Biet, *Droit et Littérature sous l'Ancien Régime* (Paris : Champion, 2002) 354.

<sup>13</sup> Stoyan Tsonev, *Le Financier dans la comédie française sous l'Ancien Régime* (Paris : Nizet, 1977) 117.

comptables, anticipations sur recette, billets d'emprunts, qui s'échangent entre les divers manieurs d'argent qui les ont mis en circulation [...] », observe Dessert<sup>14</sup>. Bien que cette sorte d'expédient ne soit pas nouvelle, elle a donné lieu à « cet agiotage furieux qui apparaît pendant les deux derniers conflits du règne », remarque cet auteur (186), à savoir la guerre de la ligue d'Augsbourg (1686-1697) et la guerre de succession d'Espagne (1701-1714). Cependant, à la différence de l'époque de Law, la monnaie fiduciaire ne circulait que parmi un groupe restreint d'individus, « des cercles homogènes et fermés (banquiers, munitionnaires, marchands, financiers et leurs bailleurs de fonds) » (187). Certains d'entre eux, selon Guy Spielmann, auraient su habilement tirer parti des « fluctuations artificielles imposées au cours de la monnaie de 1701 à 1709 », opérations qui n'ont, d'ailleurs, pas profité à l'État<sup>15</sup>.

Ceux qui ne pouvaient pas spéculer sur la monnaie fiduciaire avaient la ressource de se rabattre sur d'autres moyens, comme la Tontine dont il sera question plus tard, par exemple. Selon André Lebois, ce sont précisément les gouvernements qui contribuèrent à la fièvre spéculative, à l'attirait pour « ce jeu supérieur [...] par des institutions comme la tontine (de Lorenzo Tonti), qui désigna une affaire, puis un jeu. Lesage [...] fut, croit-on, obligé de retirer sa *Tontine* (1708). Il y raillait une opération officielle de l'Etat<sup>16</sup>».

Dancourt a donné une pièce, intitulée *Les Agioteurs* (1710), illustrant l'engouement pour la spéculation. Cette comédie, d'après Gabriel Conesa, fait allusion à la fluctuation du louis d'or et à la mise en circulation d'un nouveau louis en mai 1709 dont des

---

<sup>14</sup> Daniel Dessert, *Argent, pouvoir et société* (Paris : Fayard, 1984) 185.

<sup>15</sup> Guy Spielmann, *Le Jeu de l'Ordre et du Chaos Comédie et pouvoirs à la Fin de règne, 1673-1715* (Paris : Champion, 2002) 69.

<sup>16</sup> Lebois 116

agiateurs auraient tiré profit, certains d'entre eux, d'ailleurs, ayant fait l'objet d'une arrestation en novembre 1710<sup>17</sup>.

Kavanagh décrit la situation financière désastreuse que la France a connue pendant les deux dernières décennies du règne de Louis XIV, et que deux dévaluations, en 1713 et 1715, n'ont fait qu'aggraver, d'autant que, suite à une réaction de thésaurisation de la part de la population, l'argent avait quasiment disparu de la circulation<sup>18</sup>. La Chambre de justice de 1716 examina le cas de quelque 4000 financiers dans le but de les taxer, une mesure populaire qui servit à renflouer le Trésor mais qui fut insuffisante. C'est dans ce contexte que John Law, joueur invétéré, est intervenu et a proposé son système au Régent, Philippe d'Orléans. Celui-ci avait pour but de consolider les finances de l'État et de réduire sa dépendance envers les financiers jusqu'à supprimer « tous les offices de finance et le nombreux personnel des fermes « sangsues de l'État », observe Méthivier<sup>19</sup>. Law fonda, le 2 mai 1716, un établissement bancaire privé de dépôts de fonds, de change, d'escompte de commerce, La Banque Générale. Elle émit des billets à vue et au porteur remboursables au prix d'origine et gagna ainsi la confiance du public qui n'avait plus à craindre le risque de dépréciation monétaire. Ces billets étaient destinés à accroître la circulation monétaire, et à stimuler la consommation et la production. L'entreprise eut un tel succès qu'elle devint « Banque Royale » le 4 décembre 1718. « Law grisé, fabriqua des richesses factices, émit en trois mois 71 millions de billets» (28). En août 1717, il fonda la Compagnie d'Occident, surnommée le « Mississippi », entreprise destinée à

---

<sup>17</sup> Gabriel Conesa, La comédie de l'Age Classique 1630-1715 (Paris : Seuil, 1995) 235.

<sup>18</sup> Thomas M. Kavanagh, Enlightenment and the Shadows of Chance. The Novel and the Culture of Gambling in Eighteenth-Century France (Baltimore & Londres: The Johns Hopkin U. P., 1993) 73.

<sup>19</sup> Hubert Méthivier, Le siècle de Louis XV (Paris : PUF, 2000) 27.

valoriser la Louisiane en émettant des actions au porteur, celui-ci devenant actionnaire. Suite à une « publicité tapageuse » qui ne reposait que sur l'illusion (« On parlait de rochers d'or et de diamant » (27)), voire sur le bluff, on s'arracha les titres dont le cours ne cessait de monter. Law obtint le monopole du tabac, de la Compagnie des Indes orientales, du Sénégal, de la Guinée et de Saint Domingue qu'il fusionna en « Compagnie des Indes », en juillet 1719. Le 25 juillet de la même année, il acquit le monopole des monnaies, et « vrai coup d'Etat : il obtint du Régent l'*adjudication de la Ferme générale des impôts*. [...] Il surexcita la spéculation [...] et a émis plus d'un milliard de billets ! », affirme Méthivier (28). Il encouragea le public en achetant avec ostentation de nombreuses actions et en s'en procurant davantage lorsque celles-ci baissaient<sup>20</sup>. Toujours est-il qu'elles remportèrent un succès sans précédent et le système connut son apogée entre mai 1719 et mai 1720 :

[...] la foule s'écrasa à la Banque, rue Vivienne (hôtel Mazarin), s'arracha actions et billets, enleva les actions de 500 livres à 18000 livres en janvier 1720. Le centre de l'agiotage était l'étroite rue de Quincampoix où s'entassaient une cohue frénétique offrant, achetant, toutes classes sociales mêlées. Une fièvre de jeu, de jouissance saisit le public : des fortunes colossales se créèrent en un jour.<sup>21</sup>

Mais l'agiotage ne reposait que sur des biens artificiels et la bulle spéculative finit par éclater. Les actions de la compagnie s'effondrèrent en décembre 1720, ce qui ruina des milliers de familles, entraîna une crise de confiance aiguë<sup>22</sup> et le rejet durable du papier-

---

<sup>20</sup> Rebecca L. Spang, "The Ghost of Law : Speculating on Money, Memory and Mississippi in the French Constituent Assembly." Historical Reflections/Réflexions historiques, vol. 31, no. 1, 2005, p.7.

<sup>21</sup> Méthivier 28.

<sup>22</sup> On pourra consulter l'article « The Ghost of Law » de Rebecca L. Spang sur ce sujet, pp. 3-25.

monnaie. La faillite du système et ses répercussions psychologiques ont entravé le progrès du système bancaire français et porté préjudice à l'avenir économique du pays.

Selon Kavanagh, les fortunes comme les faillites pouvaient se faire en une seule journée. Il mentionne ainsi une déclaration de dividendes de 8% fin 1716, et de 12% en 1717. Un tel écart en quelques mois est déjà spectaculaire et prometteur. Enfin, en un an une action pouvait voir sa valeur multipliée par 20. Dans la deuxième moitié de 1719, l'euphorie battait son plein alors qu'une action pouvait doubler en un mois, voire en une semaine. De telles hausses étaient propres à nourrir des fantasmes et à estomper, effacer même, la notion d'une société d'ordres immuable. Les rêves inespérés d'ascension sociale prodigieuse seraient devenus réalisables grâce au pouvoir que confère l'argent. Ce phénomène est illustré dans notre corpus et est également constitutif de l'architecture du jeu de Lesage. Le système, unique en son genre, étant donné la rapidité de la hausse des actions et la spéculation massive et effrénée des Français et même des Européens, avait transformé la France en un énorme casino dans lequel la noblesse elle-même s'est corrompue<sup>23</sup>. Nous sommes loin, en effet, de Versailles où jouer permettait de déployer la noblesse de son âme en affichant un désintéret de bon aloi pour l'argent. Rappelons le jugement de Goudar, mentionné par Jean Sgard, accusant Law et le Régent d'avoir organisé un Pharaon national avec la complicité des Princes, et d'avoir donné l'exemple d'une énorme tricherie<sup>24</sup>. « L'affaire de la banque du Mississippi, montée par Law, est

---

<sup>23</sup> Kavanagh, Enlightenment 77-103.

<sup>24</sup> Sgard 252.

une pure fiction », constate Angèle Herry-Leclerc<sup>25</sup>, où on aurait eu recours à une véritable mise en scène pour appâter des dupes :

« Des mesures s'imposaient pour restaurer la confiance. L'une, non dépourvue d'ingéniosité, consista à enrôler un bon millier de mendiants dans les bas-fonds parisiens. On les équipa de bêches et autres pioches et on leur fit parcourir les rues par petits groupes, comme s'ils étaient en route pour les mines d'or de Louisiane. Tout le monde saurait ainsi que l'or n'allait pas tarder à se déverser dans les coffres de la banque pour couvrir les billets. Après avoir défilé et paradé comme il le fallait, les hommes furent dirigés vers les ports. Il s'en échappa malheureusement une majorité – qu'on avait peut-être encouragé à le faire – avant d'atteindre les vaisseaux. »

L'âge d'or du jeu, en France, correspondait à celui de l'aventure du Mississippi<sup>26</sup>. De fait, la fièvre du jeu battait son plein pendant l'euphorie monétaire de Law, de 1716 à 1720. L'afflux d'étrangers et de provinciaux riches venait grossir la troupe des joueurs parisiens et ils pouvaient constituer des dupes de choix. Par ailleurs, les gains rapides et spectaculaires que permettait la spéculation pouvaient être hasardés dans les jeux, du moins en partie, d'autant qu'il s'agissait de satisfaire ses ambitions sociales et que le jeu était l'un des moyens les plus sûrs de s'introduire dans les cercles convoités. Kavanagh rapporte la légende d'une gravure sur bois de Picart, qui commémore cette époque remarquable, intitulée « Monument consacré à la postérité en mémoire de la folie incroyable de la XXe année du XVIIIe siècle » :

Qui le croira ? qui l'eût jamais pensé ?  
 Qu'en un siècle si sage un Système insensé  
 Fit du Commerce un jeu de la Fortune  
 Et que ce jeu pernicieux  
 Ensorcelant jeunes et vieux

<sup>25</sup> Angèle Herry -Leclerc, « Le Doute, la norme, et la valeur, dans les romans et les comédies de Lesage, Dufresny et Regnard (1680-1720), » Thèse de DEA dirigée par Christian Biet, Paris X, 1998, 11.

<sup>26</sup> Goudar, cité par Kavanagh, Enlightenment 85.

Remplit tous les esprits d'une yvresse commune ?<sup>27</sup>

On ne s'étonne pas qu'après une telle euphorie collective, les autorités n'aient pas pu endiguer la passion du jeu et l'engouement pour la loterie.

Charles Kunstler donne une description détaillée de l'estampe qui, provenant de Hollande, circulait sous le manteau en mai 1720, quelques mois avant la faillite du système :

Picart [...] y montrait la Fortune sur un char. Mené par la Folie, ce char était tiré par les principales Compagnies qui avaient donné naissance à l'agiotage. On y voyait, entre autres, celle du Mississippi avec une jambe de bois et la Compagnie du Sud avec une jambe bandée et un emplâtre sur l'autre jambe. Pour marquer leur ruse, le graveur avait muni de queues de renard les agents de ce négoce. Tandis que ce char renversait le vrai Commerce avec ses livres et ses marchandises et l'écrasait sous ses roues, une foule de gens de toutes conditions couraient après la Fortune pour obtenir des actions. Un démon jetait, du haut des airs, à cette tourbe enfiévrée, des bonnets de fous, des billets et des serpents qui vomissaient l'insomnie, l'envie, le désespoir. Au-delà du char, devant lequel volait la Renommée, on apercevait la façade des Petites-Maisons, où l'on renfermait les insensés, celle de l'Hôtel-Dieu, où l'on recevait les malades, et celle de l'Hôpital Général, réservé aux indigents.

Avec ses deux visages, l'un jeune et riant, l'autre vieux et triste, la Folie figurait la réalité cachée sous des apparences flatteuses. Dans un coin de l'estampe, au-dessous du char, des rats et des souris rongeaient des actions et des billets de banque et les réduisaient à néant...<sup>28</sup>

Selon Kavanagh, la politique fiscale et financière mise en place par Law aurait pu produire l'effet souhaité et durer. Malheureusement, sa faillite provoquée par les détracteurs du système aurait entraîné un retour aux méthodes du passé, bien qu'elles se soient avérées désastreuses, et notamment, à la restauration de l'impopulaire Ferme Générale. Cette réaction aurait nui à l'expansion commerciale du pays pendant plus d'un demi-siècle et serait à l'origine de la perte de pouvoir de la France dans le Nouveau

<sup>27</sup> Kavanagh, Enlightenment 94.

<sup>28</sup> Charles Kunstler, La vie quotidienne sous la Régence (Paris : Hachette, 1960) 135-6.

Monde<sup>29</sup>. Après cette aventure, le pays a également connu un retour en force des anciennes valeurs et la réhabilitation de la stabilité au détriment de la soumission au hasard et de la mobilité sociale, tandis que le système, en mettant l'accent sur le développement du commerce et la circulation de l'argent, avait mis en œuvre un dynamisme universel qui reposait sur une combinaison de jeux et de crédit tournée vers l'avenir.

Les personnages du *Théâtre de la Foire* qui se livrent à la spéculation sont clairsemés et font partie intégrante du paysage social de l'époque, au même titre que les joueurs. Ils constituent l'une des composantes de l'architecture du jeu, chère à Lesage, et ce n'est pas un hasard s'ils suivent de près le joueur dans les pièces à tiroirs comme dans *Le Diable d'argent* représenté pendant les derniers mois de l'euphorie de la rue Quincampoix et *La Foire des Fées* (1722). Ou bien, ils sont évoqués et mis en parallèle comme dans *Le Régiment de la calotte* (1721) par une courtisane qui confesse avoir connu les faveurs d'un agioteur après celles d'un joueur et constate que « L'Agiot a ses révolutions comme le jeu » et que « La maison d'un Agioteur, / Qui paroît si bien étoffée, / Ressemble au palais enchanteur / Que d'un mot bâtit une Fée ; / Ce n'est qu'un objet décevant : / Autant en emporte le vent » (Sc. VII). Le jeu et l'agiotage sont mis en parallèle et soumis aux aléas de la fortune. Il en est de même dans *La déroute du Pharaon* de Dancourt où il est dit : « je quitte mon magasin pour donner à jouer, vous avez quitté votre Etude pour devenir Agioteur ; vous croyez faire votre fortune avec du papier ; moi, je compte de faire la mienne

---

<sup>29</sup> Kunstler 102-2.

avec des cartes » (Sc. III). Cette comparaison évoque l'écrivain qui, lui aussi manipulateur de signes, entend gagner sa vie grâce au papier sur lequel il écrit.

*Le Tombeau de Nostradamus* (1714) de Lesage illustre la métamorphose que peut opérer une spéculation bien menée. Une meunière dont le mari a disparu depuis six ans voudrait s'assurer de la mort de ce dernier, afin de se marier avec Pierrot, son garde-moulin. Elle consulte Nostradamus qui lui apprend que son mari est vivant : « Il s'est fait Agioteur. / A Paris il vit, ma Mie, / Déjà comme un grand Seigneur. / Un gros équipage, / De l'or à foison, / Seigneur d'un Village, / Il a sa maison / Tout le long de la rivière. [...] » À cette nouvelle, elle convie Pierrot à chercher une autre femme car elle a l'intention d'être « Dame » auprès de son mari. Mais l'amant repoussé ne se le tient pas pour dit : il sera le page ou le portier du couple réuni et espère devenir agioteur. Deux ans avant le système de Law, cette pièce représente un meunier devenu agioteur et menant un grand train de vie. Son ancien métier lui aura-t-il permis de spéculer sur le grain ? En effet, depuis le départ du meunier, la France a connu deux années de famine (1709-1710 et 1713-1714) et il se pourrait qu'il ait profité de la conjoncture pour s'enrichir très rapidement, comme le fera le Père Goriot au dix-neuvième siècle. Ce personnage est emblématique de la dramaturgie de Lesage. En effet, il se livre à diverses formes de jeu qui transgressent l'ordre social. Il serait coupable d'avoir frauduleusement spéculé, se livre à l'agiotage, joue au seigneur et a abandonné le domicile conjugal. Il s'est infiltré dans les failles du système pour vivre comme un membre du second ordre et a enfreint la loi en se faisant passer pour mort, menaçant ainsi l'institution du mariage et de la famille, fondement de l'Etat.

Une Chambre de Justice eut lieu, en 1716, afin de juger les financiers coupables de malversations, et s'étant livrés à la spéculation ou à l'usure. Cette mesure faisait partie des expédients mis en œuvre par le Régent pour éviter d'avoir à déclarer la banqueroute du pays. « Les financiers devaient une fois de plus rendre gorge<sup>30</sup> ». Toutefois, Tsonev observe que la Chambre de justice « après quelques arrestations sensationnelles dont celle de Bourvalais [...] ne tarde pas à piétiner. [...] Les magistrats firent preuve d'une coupable faiblesse, en se laissant influencer par de « nombreux cortèges » de protecteurs dont le Régent<sup>31</sup> ». *Arlequin Traitant* a été donné à cette occasion, la même année.

Le personnage éponyme qui s'était vendu au diable pour s'enrichir et qui n'hésitait pas à recourir à toutes sortes de moyens frauduleux, voire même sordides, parvient à s'échapper des Enfers. Pluton retient Belphegor qui allait le poursuivre et observe placidement :

Ne cours point après ce Coquin  
Puisque nous sommes dans un tems  
Contraire à la Finance,  
Et que délivré des Traitans,  
Chacun respire en France ;  
Nous pouvons compter qu'un Maraut,  
Dont l'ame est vénale,  
Mieux qu'ici va souffrir là-haut  
Le tourment de Tantale. (II, 5)

Au Tartare, ce supplice est réservé aux traitants qui n'en sont soustraits que lorsqu'un des leurs se présente pour prendre la relève. Tout comme sur terre, un pion chasse l'autre. C'est le lot de Turcaret comme ce sera celui de Frontin et celui des seigneurs qui se succèdent dans *La Foire des Fées*. Cependant, Arlequin se doutant bien qu'aucun traitant

---

<sup>30</sup> Tsonev 124.

<sup>31</sup> Tsonev 129.

ne se présentera de si tôt est saisi de panique. En effet, ses « pareils ne pouvant plus mordre, / Vont devenir honnêtes gens : / Là-haut on y met bon ordre » (II, 1), croit-il.

*Les Arrests de l'Amour* de d'Orneval, pièce représentée la même année, comptent un spéculateur et lui réservent une place de choix, comme on le voit dans le dernier couplet du branle final chanté par Arlequin :

Agioteur, qui fait grand chere,  
Et mange jusqu'au dernier sou  
Avec une belle Etrangere  
Dont presque tout Paris est foû,  
Ne va pas te plaindre à Cythère,  
L'Amour en riroit comme un fou.

Autrement dit : pas de pitié, il n'a que ce qu'il mérite. En effet, les comédies qui font l'objet de cette étude préconisent la circulation des biens, la pratique de l'échange, voire la générosité. Or, il est fort probable que cet agioteur se soit enrichi au détriment d'autrui. De plus, il semble que ce soit dans l'ordre des choses qu'il soit « plumé » à son tour afin que le spectateur puisse, comme le faisait Frontin dans *Turcaret*, admirer « le train de la vie humaine », où « nous plumons » et où on « mange » et « pille » l'autre pour que cela fasse « un ricochet de fourberies le plus plaisant du monde » (I, 10), ronde farcesque qui rappelle la roue de Fortune et épouse la structure dramaturgique de Lesage. *Le Diable d'argent* illustre cette tendance. Un banquier, Monsieur Haut-le-Pié<sup>32</sup>, se lamente : « je serai obligé de faire banqueroute pour la dernière fois, si vous ne me secourez » (Sc. III). La Folie, conseillère du Diable d'argent, reconnaît dans sa prodigalité ses mérites passés mais lui reproche d'avoir calculé dans un souci de prudence :

Vous avez donné dans le luxe, dans les bâtimens, dans la bonne chere, &  
cetera : vous vous êtes signalé par toutes sortes d'extravagances, c'est une

---

<sup>32</sup> Littré, *Lever le pied* : « se dit d'un dépositaire de fonds qui s'enfuit en emportant l'argent dont il avait la garde. », tome 3, p. 4696.

justice que je vous rends ; mais j'ai à me plaindre de vous [...]. Vous étiez entre les mains d'une Beauté fameuse, qui vous menoit bon train ; vous vous êtes avisé de la quitter ; ce trait de prudence m'a choquée.

Son discours laisse entendre que la circulation des biens est primordiale, thème qui est présent déjà, dans une bien moindre mesure, dans *Le Légataire Universel* de Regnard et qui sous-tend le théâtre de Lesage et de ses coauteurs. Il ne faut pas oublier que nous sommes à l'apogée du système de Law, contexte des plus favorables à la prodigalité et à l'ambiance festive mises à l'honneur dans le *Théâtre de la Foire*, lui-même.

Lorsque le banquier objecte que cette femme le ruinait, la Folie rejette cette excuse : « Mais, mais il falloit vous laisser ruiner, vous laisser achever. » Une fois repenti, le suppliant est invité à se rendre rue Quinquempoix où il fera vite fortune. Toutefois, la Folie le met en garde car il doit « en faire un usage sensé ». Il faut voir dans cette condition une invitation au plaisir et à la joie de vivre qui passent par une dépense inconsidérée, sans souci de l'avenir, l'accent étant mis sur les plaisirs partagés dans un élan de générosité qui se manifeste par la circulation des biens. Arlequin, le dernier des suppliants, pleure d'être exclu de la ronde ludique générale et laisse entendre qu'il aimerait contribuer à l'euphorie, à sa manière, en donnant des spectacles. On devine l'auteur qui se profile pour dénoncer l'injustice criante dont la troupe foraine est frappée à l'époque.

En effet, les forains étaient de reste. Le chant leur était interdit et ce n'est que par tolérance que ce prologue fut joué. Pire encore, selon les dires d'Arlequin, tout le monde avait déserté la foire, y compris les auteurs, pour hanter le sanctuaire de Law. Il se plaint auprès du Diable d'Argent : « vous qui enrichissez à présent tant de Faquins, devez vous mettre le pauvre Arlequin en oubli ? (*il pleure*) [...] vous avez débauché tous les Auteurs.

[...] Ils ont abandonné le Parnasse, & se sont retirez dans la fameuse *Province* de Quinquempoix. » La Folie constate : « Ils sont presque tous devenus Actionnaires. Tandis qu'ils seront riches, adieu les ouvrages d'esprit. » Cette réflexion suggère que les idées, au même titre que les richesses, doivent circuler. La production du *Théâtre de la Foire* est ainsi mise en parallèle avec la circulation de l'argent, mettant en relief l'absurdité, voire l'injustice, de contrecarrer sa performance ; d'autant que les auteurs offrent de se mettre au service du public.

Quelques mois après la faillite de Law,<sup>33</sup> un prologue, *La Forêt de Dodone*, illustre le climat de tromperie et de méfiance qui régnait à cette époque-là. Des chênes y rendent des oracles dont l'ambiguïté n'est pas sans rappeler celle des promoteurs du système de Law. L'un des arbres reproche à un jeune chêne d'avoir conseillé à une jeune fille d'épouser un agioteur. Moyennant quoi celle-ci n'a « pas de pain à présent » qu'elle a suivi son conseil. Alors, le jeune arbre remarque : « Eh, n'aviez-vous pas dit vous-même quelques jours auparavant à cet agioteur qui vint vous consulter sur son destin : Il sortira de toi de très grandes richesses ? » Celui-ci se défend, faisant valoir qu'il s'agissait d'une « équivoque prophétique » (Sc. II). Le chêne a été prudent lorsqu'il a donné une réponse à double entente au spéculateur : on ne peut pas lui reprocher de s'être trompé, néanmoins, étant donné les circonstances, cette réflexion est d'une ironie mordante et semble viser les promoteurs du système. Rappelons que, pour Ange Goudar, l'auteur de *l'Histoire des Grecs* (1757), cité par Jean Sgard<sup>34</sup>, « La tricherie est devenue officielle depuis que l'État a donné l'exemple », à savoir depuis la faillite de Law, car « tenir la

---

<sup>33</sup> La faillite de Law a eu lieu à la fin de 1720 et ce prologue a été représenté quelques mois plus tard, en février.

<sup>34</sup> Sgard 252.

banque et fixer les règles du jeu, c'est déjà tricher ». Quelques mois auront suffi pour que les auteurs du *Théâtre de la Foire* fassent la même constatation.

Par contre, à la scène suivante, quand Arlequin soupçonne Scaramouche de voler quelque marchand à son insu pour ne pas avoir à partager avec lui, il se ravise en constatant : « La bonne foi n'a jamais manqué parmi nous autres, et Scaramouche m'a toujours rendu bon compte tant que nous avons travaillé ensemble dans la rue Quincampoix. Après cela, nous avons vu autrefois bien d'honnêtes gens qui ne le sont plus à présent ». On est tenté d'établir un rapport entre les personnages forains et leurs auteurs qui entretiennent des rapports honnêtes avec leur public afin que celui-ci en ait pour son argent. Les auteurs forains mettent tout en œuvre pour être à la hauteur des attentes de leurs spectateurs et leur travail se présente comme une valeur sûre, donc supérieure aux jeux de hasard et à la spéculation. Ainsi, la dramaturgie serait un jeu supérieur où toutes les parties concernées sont satisfaites. Lesage sollicite cet échange honnête, la même année, lorsqu'il fait dire à Arlequin, s'adressant aux spectateurs dans le vaudeville final de *La Tête Noire* : « Messieurs donnez-nous la victoire / Que votre esprit soit indulgent ; / Faites nous pendant cette Foire / Loger à la Tête d'Argent ».

Toute forme de jeu converge sur le jeu supérieur de la dramaturgie. Aussi, un ancien fiacre devenu agioteur est-il sommé de reprendre son ancien métier, sans doute, pour conduire le public à la Foire. Il s'agit de Monsieur Million qui apparaît à la scène IX de *La Foire des Fées* (1722). Celui-ci se plaint auprès d'une fée de ce qu'il était riche alors qu'il ne l'est plus. Cette dernière le reconnaît aussitôt pour être « un Champignon de la rue Quinquempoix. » À l'évocation de ce lieu, l'agioteur nostalgique évoque cet âge d'or :

O l'heureux tems que vous me rappelez ! Alors, on desertoit tous les quartiers de Paris, pour se rendre dans cette Ruë celebre. Les Procureurs quittoient le Châtelet, & la Veuve & l'Orphelin étoient tranquilles : Les Medecins abandonnoient les Malades, & les Malades guérissent : Les Poëtes négligeoient l'Opéra, & l'Opéra ne s'en trouva que mieux. [...] Nous étions un tas de nouveaux Riches, qui composoient un Monde à part. Nous vûidions les Magasins : Nous nous emparions des Châteaux ; & nous enlevions au Public les Beutez vagabondes, pour partager avec elles notre prospérité.

Monsieur Million a perdu ses millions car « certaines gens [...] remontent à la source de tout ! [...] Nos richesses nous ressemblent, elles sont sans origine », observe-t-il. En effet, après la faillite de Law, les dirigeants ont cherché à différencier l'investisseur de bonne foi du spéculateur sans scrupules. L'ancien fiacre a trouvé dans sa voiture la bonne aubaine : « un porte-feuille enflé d'Effets » que deux actionnaires avaient oublié. Il s'est empressé d'acquérir « un habit magnifique » puis s'est promu « fameux Négociant ».

Après qu'il a déclaré à la fée qu'il était revenu de ses goûts de luxe et qu'il aspirait à vivre simplement de nouveau, celle-ci se réjouit de sa sage décision. Mais la modération du cocher est relative et lorsqu'il réclame une pistole volante, il est débouté, insulté, et la fée lui ordonne de reprendre son premier métier. Le lecteur/spectateur devine qu'il est temps que le suppliant reprenne son métier de fiacre afin, en l'occurrence, d'être utile à la foire en permettant aux spectateurs de s'y rendre.

Il est à noter qu'à l'époque de l'apogée du système de Law où l'euphorie collective se déploie sur toute une gamme ludique – que ce soit jeu d'argent, jeu d'identité et du paraître – les auteurs forains, eux, sont empêchés de se livrer à leur jeu théâtral (1718-1720) qui pourtant, en regard des autres jeux, est bien inoffensif et ne menace ni la société d'ordres, ni la cohésion sociale et économique. Il semble que se soit dans cette perspective qu'il faille comprendre la plainte d'Arlequin, empreinte de perplexité, dans

*Le Diable d'Argent*. Dans une société où une grande partie de la population participe au mouvement dynamique qui caractérise cette période, les auteurs, à leur manière, veulent épouser le mouvement collectif. Cependant, du fait des privilèges accordés aux théâtres officiels, on veut les réduire au silence, voire les anéantir. Leur argument est qu'ils sont d'utilité publique, comme le laisse entendre Arlequin à la fin de ce prologue : « [...] je me sens dans la tête une nouvelle provision de quolibets, de billevezées & babilles propres à délasser les génies supérieurs de la rue Quinquempoix de leurs sérieuses préoccupations ». Cette époque étant révolue, les dramaturges doivent estimer que leur rôle est d'atténuer l'impact psychologique de la faillite du système par sa mise à distance sur scène.

La loterie et la Tontine sont assimilables aux jeux de hasard dans la mesure où ces deux institutions font appel au hasard et où l'on risque son argent. D'ailleurs, toutes deux ont été instaurées par l'État qui, en manque de fonds, comptait récupérer à son profit l'engouement pour les jeux. La Tontine, selon l'*Encyclopédie*<sup>35</sup>, est une sorte de rente viagère nommée d'après l'Italien Tonti qui l'a conçue. La première Tontine, en France, a été établie en 1653. Le but était d'encourager les particuliers à investir leur argent dans l'espoir d'hériter des rentes de ceux qui, appartenant à la même classe d'âge, décéderaient les premiers. Mais il s'est avéré que parmi les moyens de renflouer les caisses du royaume, « les *tontines* sont peut-être les plus onéreuses à l'état, puisqu'il faut environ un siècle pour éteindre une *tontine*, dont en même tems les intérêts sont d'ordinaire à un très-fort denier. » En fait, cette institution s'apparente à un emprunt d'État.

---

<sup>35</sup> Article "Tontine" (V : 787).

André Lebois pense qu'elle a contribué à répandre le goût de la spéculation un demi-siècle plus tard. Il observe que si *La Tontine* (1708) de Lesage n'a pas été jouée, c'est que d'une part, elle « raillait une opération officielle de l'État », et que d'autre part, « la moralité publique peut recevoir de sérieuses atteintes, quand le peuple écoute pareils cours de friponnerie<sup>36</sup> ». En fait, la pièce ne sera jouée que vingt-quatre ans plus tard, en 1732. Dans cette œuvre de Lesage, un docteur, Monsieur Trousse-Galand, a placé dix mille francs sous le nom d'un homme de soixante ans qui jouit d'une santé exceptionnelle et auquel il prédit d'être centenaire, pour le moins. Il estime que « dans quinze ou vingt ans d'ici, il se trouvera doyen de sa classe » (Sc. III). Aussi cette opération promet-elle d'être juteuse. Et, comme le remarque Pierre Frantz, « cette pièce agite déjà des rêves fantastiques de fortune et de richesse »<sup>37</sup>. L'institution est présentée comme un jeu de hasard, un simple pari sur la longévité de l'un tandis qu'on escompte sur la mort des autres. Toutefois, dans la pièce, le médecin compte mettre à profit ses connaissances médicales pour aider le hasard. À l'instar de Turcaret (III, 7), le docteur Trousse-Galant se sert des ficelles de son métier pour gagner (Sc. 3) ; tous deux trichent comme des joueurs professionnels, et versent dans le sordide.

Ainsi, la Tontine est-elle présentée comme un jeu d'argent pour les particuliers. Cependant, comme nous l'avons vu, l'État n'y trouvait pas son compte. Aussi instaura-t-il, en 1714, la loterie-tontine par tirage au sort. « Il s'agissait désormais de faire doublement appel au hasard » ce qui devait avoir pour effet de « mieux appâter les

---

<sup>36</sup> Lebois 116.

<sup>37</sup> Pierre Frantz, Introduction, *Turcaret* de Lesage (Paris : Gallimard, 2003) 8.

joueurs »<sup>38</sup> et de permettre au royaume de renflouer ses coffres en surenchérissant sur le hasard pour qu'il fasse bien les choses.

Les Romains seraient à l'origine des loteries. Celles-ci auraient été conçues à l'occasion des Saturnales pendant lesquelles on distribuait des billets gratuits et gagnants aux invités. Mais c'est Néron qui « créa des loteries publiques en faveur du peuple de mille billets par jour, dont quelques-uns suffisoient pour faire la fortune des personnes entre les mains desquelles le hasard les distribuoit<sup>39</sup> ». D'après *Le Grand Livre des Loteries*, François Ier, ayant besoin de renflouer ses caisses institua une loterie en 1539, après s'être inspiré du *lotto* italien, alléguant que le motif était de : « porter remède aux jeux dissolus et empescher nostables bourgeois, marchans et aultres de blasphemer Dieu, de consommer leur temps, labueur, vertues et necessaire en jeux de hasard [...] éloigner l'usage pernicieux de charlatans de foires ». Cependant cette loterie n'eut pas beaucoup de succès, si bien que la loterie d'État disparut pour plus d'un siècle et demi. Ce n'est qu'au milieu du dix-septième siècle que les loteries privées furent à la mode dans les salons.<sup>40</sup>

*Le Grand Livre des Loteries* mentionne une autorisation de loterie accordée par Mazarin en 1644, une grande loterie en faveur des hôpitaux en 1661, une loterie de libéralité en 1685 et des loteries au profit de la gestion hospitalière en 1699. Face aux nombreuses fraudes constatées qui jetaient le discrédit sur cette institution, la Grande Loterie Royale fut instaurée en 1700. Puis, diverses loteries furent organisées pour la construction d'édifices religieux dont celles de 1706, 1713 et 1721. Enfin, la loterie des

---

<sup>38</sup> Freundlich 37.

<sup>39</sup> Diderot et d'Alembert, *Encyclopédie*, Article "Loteries" (II : 694).

<sup>40</sup> Gérard Descotils et Jean-Claude Guilbert, *Le Grand Livre des Loteries* (Paris : La Française des Jeux, 1993) 18-24 et chronologie à la fin de l'ouvrage.

Enfants trouvés en 1721 est considérée comme l'une des plus notoires pour la période qui nous intéresse (21-24). Ces loteries de bienfaisance étaient justifiées comme relevant de la « Providence » et non pas du hasard<sup>41</sup>. La loterie étant :

« fondée sur la tromperie systématique du public, cette forme particulière de jeu offre un intérêt nettement historique. L'institution des loteries nationales sous le règne de Louis XIV illustre en effet l'ambiguïté étatique en matière de jeu, les gains matériels provenant de ce jeu particulier l'emportant sur les impératifs moraux qui ont présidé à l'élaboration d'une législation « anti-ludique ». En adaptant l'économie nationale au mode ludique, l'Ordre louis-quatorzien tâche de se réserver le monopole du jeu désormais légitime – « le privilège de la tricherie » -- pour faire une sorte de prélèvement fiscal auprès d'un public crédule.<sup>42</sup> »

Une loterie tirée au profit des pauvres et des artistes en 1660, à l'occasion du mariage de Louis XIV avec Marie-Thérèse d'Autriche fut le point de départ des loteries de bienfaisance. En 1685, Louis XIV instaura une loterie « fort brillante » à l'occasion du mariage de sa fille, Mademoiselle de Nantes, avec le duc du Maine. Les invités en étaient les bénéficiaires.<sup>43</sup> Enfin, le dix-huitième siècle connut un engouement pour les loteries privées, jusqu'en 1776, date à laquelle la loterie devint monopole royal.

John Dunkley observe que les loteries publiques sont devenues beaucoup plus fréquentes après la faillite de Law. L'État a prétexté qu'elles correspondaient à un genre de spéculation dont les Français s'étaient montrés friands. De plus, les loteries permettraient aux pauvres de s'enrichir et de financer des établissements publics<sup>44</sup>. Tout

---

<sup>41</sup> Freundlich 38.

<sup>42</sup> Ralph Albanese, «La problématique du jeu chez Regnard et Dancourt», Papers on French Seventeenth Century Literature Vol. 8, 1981, p. 306.

<sup>43</sup> Diderot et d'Alembert, Encyclopédie article « Loterie ».

<sup>44</sup> Dunkley, Gambling 15 et note 19.

comme pour les jeux de hasard, la loterie a eu ses détracteurs à la fin du dix-huitième siècle, dont Louis Sébastien Mercier, Talleyrand et Mirabeau<sup>45</sup>.

Freundlich souligne la permanence des loteries clandestines tout au long du dix-huitième siècle<sup>46</sup>. En réalité celles-ci se sont développées en parallèle et du moins à partir du dix-septième siècle comme l'illustre la pièce de Dancourt, *La Loterie* donnée en 1697. Dans cette comédie, Monsieur Sbrigani, un particulier Napolitain, organise une loterie qui, en fait, est une véritable escroquerie. L'auteur se serait inspiré d'un aventurier nommé Fagnani qui aurait dupé les Parisiens par le biais d'une loterie frauduleuse, peu de temps auparavant<sup>47</sup>.

*L'Espérance* (1730) doit essayer, après celles du Gascon joueur qui a été mentionné dans cette étude, les reproches d'un paysan, Colas. Elle lui avait promis de gagner le gros lot à une loterie dont les billets étaient vendus à la criée dans les rues de Paris. Or, lorsqu'il s'est présenté chez le buraliste, il a constaté : « J'ons vû (3 fois) que je ne voyions rian » (Sc. X). Le paysan est d'autant plus frustré que, sûr de la parole de l'allégorie, il avait élaboré des projets précis et concrets :

Je comptions, premièrement,  
De nous vêtir proprement.  
Je voulois me faire faire  
Un habit tout batan neu,  
D'un fin droguet d'Angleterre,  
Doublé d'un biau drap d'Elbeu.  
[...]  
Je devions, à telles enseignes,  
(Car j'aimons biau coup les honneurs)  
Acheter trois quartiers de Veignes,  
Dont je voulions être Signeurs. (Sc. X)

---

<sup>45</sup> Le Grand Livre des Loteries 30-31.

<sup>46</sup> Freundlich 42.

<sup>47</sup> Albanese, « La problématique », 305.

Ainsi, Colas a rattrapé Monsieur Jourdain dans ses prétentions nobiliaires sans songer, toutefois, à en adopter les manières et la culture. À une époque où l'argent gouverne tout, ce n'est peut-être plus une nécessité. La priorité est accordée à la représentation de soi. Il s'agit d'être reconnu des autres, grâce à une tenue vestimentaire précise, destinée à transmettre des informations valorisantes et immédiates. Ainsi, l'accent est mis sur le paraître avec une orientation nettement sociale. Ce n'est qu'une fois richement vêtu qu'il songera à acquérir des terres pour asseoir sa nouvelle condition. Pour Colas, qui est marié, le bonheur ne se réalise pas sur le plan individuel ou dans la vie conjugale ; il s'inscrit dans une parade où il serait le récipiendaire des honneurs. Pour lui, le paraître est paradoxalement ce qui lui permettrait d'être ; la théâtralité précède l'existence.

En partant de ce principe, qui sous-tend le corpus de cette étude, les personnages s'engagent dans une folle chasse à l'argent et aux honneurs. En effet, et c'est toute l'originalité de la comédie de cette période, la valeur de l'individu émane, non plus de ses qualités personnelles, mais de ce qu'il possède, de son aptitude à gagner -et peu importe, au fond, les moyens tant qu'ils sont efficaces- à acquérir l'habit, le décorum et la scène qui lui permettent de jouer, comme au théâtre, le rôle qu'il s'est lui-même dévolu. Encore faut-il, pour ne pas être ridicule et dupé comme Turcaret et ses semblables, qu'il sache s'approprier les codes sociaux qui vont de pair avec sa nouvelle condition ou son nouveau rôle. On constate, avec Bliet et Spielmann, que ces personnages, s'ils brouillent le jeu social, ne cherchent aucunement à en détruire les mécanismes. Bien au contraire, ils vont en jouer pour tenter de s'infiltrer dans la condition de leur choix et gravir l'échelle des représentations.

Pour ce qui est de Colas, il semble qu'il soit venu trop tard pour réaliser son rêve ou, qu'en tout cas, la loterie soit un véritable miroir aux alouettes. L'allégorie parvient aisément à regagner sa confiance et à faire renaître ses ambitions en lui faisant croire à un malentendu. Il se serait trompé de mois et elle l'engage à récidiver en lui promettant le gros lot. La scène se termine par un aparté cynique de l'Espérance : « Comme il mord à la grappe ! ». Cette réflexion laisse entendre qu'il a peu de chances de gagner, surtout s'il ne compte que sur l'Espérance. Il vaudrait peut-être mieux qu'il songe à corriger le hasard en falsifiant les billets, par exemple ; encore que le taux de réussite de cette supercherie soit faible, selon Freundlich<sup>48</sup>. Plus tard dans le siècle, la loterie sera dénoncée comme jeu de dupes. D'après Dupont de Nemours, « seuls quelques calculateurs avisés sont capables de percevoir le piège sur lequel repose la loterie »<sup>49</sup>. Louis-Sébastien Mercier affirme avec ironie « qu'un joueur a une chance sur vingt-cinq millions de devenir roi et une seulement sur quarante-cinq millions de s'attribuer le gros lot<sup>50</sup> ». Casanova qui est à l'origine de la Loterie de l'École militaire, qui eut lieu en 1757, reconnaît que « toutes les loteries [...] sont avantageuses aux tenants »<sup>51</sup>. Le parallèle est vite établi avec la position avantageuse des banquiers de certains jeux de hasard comme le Pharaon. Notons que si le joueur de la pièce, devenu tricheur professionnel, ne subit plus l'influence de l'Espérance, le paysan, lui, demeure sa dupe.

Le motif de la roue de Fortune, qui, comme nous l'avons vu, sous-tend de nombreuses pièces, remet en cause la société d'ordres qui, à l'opposé, affiche sa stabilité,

---

<sup>48</sup> Freundlich 235.

<sup>49</sup> Freundlich 41.

<sup>50</sup> Cité par Freundlich, 19.

<sup>51</sup> Casanova, Mon apprentissage à Paris (Paris : Éditions Payot & Rivages, 1998) 196.

son monolithisme. Il est présent, en l'occurrence, dans *La Ceinture de Vénus* de Lesage (1715) où la Fortune ouvre la pièce en chantant, seule, sur l'air *Du haut en bas* :

Tous les mortels  
 Pour monter au haut de ma roue,  
 Tous les mortels  
 En vain me dressent des autels.  
 Incessamment d'eux je me joue.  
 J'élève ou je mets dans la boue  
 Tous les mortels.

C'est bien elle, en effet, qui tire les ficelles en séduisant les individus qui se démènent pour la saisir tel Lucas dans *La Coquette du Village* de Dufresny : « O fortunate, ô fortunate ! est-ce baintôt que j' t'aurai ! / Tu t'enfuis toujours d' moi, quand est-ce que j' t'attrap'rai ? » (I, 2). Et tel est pris qui croyait prendre car celle-ci finit toujours par avoir le dernier mot. D'ailleurs, les loteries étaient tirées au moyen d'une « roue de fortune » dans laquelle les billets numérotés étaient enfouis et Lucas devait avoir cette image en tête. Mais la Fortune, « déesse impitoyable », est la reine des trompeuses qui « par caprice » fait « le bien et le mal » et il ne faut pas s'y fier.

Il est significatif qu'au bout du compte, la plupart de ces personnages sont perdants. Quant aux autres, on suppose qu'ils vont subir un sort similaire. Même les joueurs chanceux du *Monde Renversé* ne remportent pas la mise. Les traitants sont soit arrêtés, tel Turcaret, soit aux Enfers, purgeant ainsi leur peine. Les agioteurs se retrouvent à la case départ. De tels dénouements suggèrent qu'une fortune mal acquise ou non méritée ne peut être qu'éphémère. Par contre, le succès dramaturgique, lui, est mérité et, pour ce qui concerne le théâtre forain, conquis de haute lutte. De plus, la dramaturgie présente des richesses qui, elles, ne sont pas nuisibles et ont l'avantage de perdurer. On peut, en effet, établir un parallèle entre le signe monétaire et les signes constituants d'un texte littéraire.

Il y aurait rivalité d'écriture entre ceux qui fraudent avec les signes et les auteurs. Le texte peut être envisagé comme valeur d'échange au même titre que la « monnaie papier »<sup>52</sup>. Les fraudeurs, qu'ils soient financiers, spéculateurs, joueurs ou fourbes, génèrent le désordre social. À l'opposé, les auteurs, en révélant la manipulation des signes à laquelle se livrent les personnages, offrent un échange fructueux qui satisfait les intérêts de la troupe théâtrale et du public. Ils mettent en œuvre la circulation des idées et du savoir. Lesage démasque ses personnages et donne à voir les mécanismes de leur jeu social sans, toutefois, porter de jugements de valeur sur eux, laissant ainsi la liberté au spectateur de participer au jeu en tirant lui-même ses propres conclusions. Certes, ainsi Lesage se dérobe et joue avec son public mais ce procédé est constitutif de son architecture du jeu. Nul n'y échappe. Cependant, les fraudeurs tendent à être exclus de la scène ce qui laisse entendre que l'œuvre littéraire est appréhendée comme un système de signes supérieur. « Le monde des échanges et le système financier sont des modèles de certains jeux de cette époque, [...] la littérature reprend à son tour le jeu comme modèle des échanges marchands et financiers »<sup>53</sup> et revendique son rôle à jouer dans cet univers de transactions. De plus, l'auteur offre une mise en forme de ce monde chaotique qu'il tente de circonscrire, conviant ainsi son public à en faire autant. Lesage transpose cet univers dans son œuvre et participe au jeu au sein du théâtre, ce qui n'a pas été chose aisée du fait de la guerre des théâtres. Il apparaît que ce qui compte pour l'auteur c'est de participer, sur le plan dramaturgique et dans une optique d'échange, à l'engouement pour le jeu qui caractérise son époque et qu'il cristallise dans son architecture du jeu.

---

<sup>52</sup> Voir à ce sujet la thèse de Angèle Herry-Leclerc.

<sup>53</sup> Angèle Herry-Leclerc 26.

Ce qui est remarquable, et en cela Lesage se démarque de Dancourt et de Regnard et dans une moindre mesure de Dufresny et Goldoni, c'est que les personnages qui sont impliqués dans une forme de jeu, que ce soit jeu de hasard, spéculation ou loterie, sont presque toujours isolés, en quelque sorte individualisés même s'ils ne sont qu'esquissés. En effet, la référence faite à la famille est presque inexistante, ou alors les liens familiaux sont ténus, voire distendus, comme dans *Le Mari Préféré*. Si l'on considère avec Christian Biet que le mariage est « synecdoque de l'État<sup>54</sup> », les célibataires tendent à échapper au contrôle de celui-ci et semblent attester « d'une faillite de l'institution du mariage, qui offre par analogie une image de la remise en cause - bien réelle celle-là – du « modèle monarchique » de la famille et de l'absolutisme royal.<sup>55</sup> »

Le seul mariage envisagé parmi les joueurs ou les agioteurs du *Théâtre de la Foire* prend place précisément dans un *mundus inversus* : *Le Monde Renversé*. En fait, la majorité des personnages échappe à toute forme de structure. Ils sont célibataires et se présentent comme des êtres en liberté qui tentent, à leur manière, de participer au mouvement économique et social de leur temps. Or, cette époque correspond à une phase de mutation qui se caractérise par sa mouvance, son instabilité et où la norme, souvent remise en cause, présente des contours flous, des failles qui sont perçues comme autant d'invitations à la spéculation ou à l'exercice d'un jeu de hasard.

En effet, la plupart des personnages ne sont pas mis au ban de la société mais se situent, tout de même, en marge de la norme établie ou « en défaut de loi commune » pour reprendre l'expression de Christian Biet. Toutefois, la norme, en se transformant, présente des failles dont on se saisit pour son propre profit. Chacun cherche sa place au

---

<sup>54</sup> Préface, *Jeu de l'ordre et du chaos* de Spielmann, 15.

<sup>55</sup> Guy Spielmann 102.

soleil, et pour ce faire, on n'hésite pas à outrepasser les cloisons qui divisent les ordres de la société. Si bien que comme l'a observé Christian Biet, à propos de la comédie « fin-de-règne » - mais ce phénomène est observable au théâtre de la Foire et au-delà de la Régence -, on assiste sur scène à la représentation d'une porosité des classes où les personnages « établissent un jeu sur la norme » qu'ils transforment « en s'appropriant ses mécanismes, en négociant avec elle, en partant du principe que la norme a des lacunes qu'ils doivent combler par leur industrie<sup>56</sup> ». Le but est d'acquérir un statut privilégié par le biais de l'argent qui est le ressort principal de l'action. En effet, celui-ci se présente comme un « sésame » aux pouvoirs magiques qui permet d'accéder à tous les biens que l'on peut souhaiter : richesses, honneurs et même bonheur. Comme au théâtre, on joue à être quelqu'un d'autre et, bien sûr, on choisit un rôle valorisant quelle que soit la condition d'origine. Ainsi, *Crispin rival de son maître* se lamente-t-il sur son sort : « Que je suis las d'être valet ! Ah, Crispin, c'est ta faute, tu as toujours donné dans la bagatelle, tu devrais présentement briller dans la finance. Avec l'esprit que j'ai, morbleu, j'aurais déjà fait plus d'une banqueroute (Sc. 2) ». Il met tout en œuvre pour supplanter son maître en se faisant passer pour lui auprès de la famille de sa fiancée, afin de s'approprier la dot. Une fois démasqué, il est promu mari de la filleule d'un sous-fermier, ce qui laisse augurer la réalisation de ses ambitions. L'ancien fiacre de *La Foire des Fées* déplore la faillite de Law car il ne peut plus jouer le « fameux Négociant ».

L'argent convoité doit être relativement facile, gagné rapidement et selon un mode ludique qui obéit à des manœuvres stratégiques, à moins que la chance ne vienne prêter

---

<sup>56</sup> Christian Biet, Droit et Littérature sous l'Ancien Régime. Le jeu de la valeur et de la loi (Paris : Champion, 2002) 294-5.

main forte. Or, l'argent se fait rare, suite aux guerres et aux famines répétitives, et est concentré dans les mains d'une minorité si l'on met à part la période du système de Law. Aussi, pour gagner au jeu social, faut-il faire preuve d'industrie et se défaire de toute velléité de scrupules. Comme le souligne Christian Biet, « le sujet ne peut plus être un simple sujet royal, obéissant aux valeurs sacrées : le Père, le Roi, Dieu [...]. L'individu capable de raison et de distance, s'autonomise et devient le centre du jugement<sup>57</sup> ». De fait, chaque personnage vit sa propre intrigue et manœuvre selon la façon dont il appréhende celle des autres. Il agit comme s'il était maître de son destin et en dépit des autorités ou de la morale. Lorsque ses ambitions ne sont pas satisfaites alors, il met en cause la Fortune qui a supplanté la Providence, la société ayant échappé aux égides de Dieu, du roi et du père. Ce que l'on peut constater dans ce théâtre, c'est que la tricherie est quasi-omniprésente et que celui qui ne s'y adonne pas a de fortes chances d'être exclu du jeu social.

---

<sup>57</sup> Christian Biet, Droit et Littérature 298.

### Chapitre III

#### Le jeu sur les fortunes et la société d'ordres.

Tout jeu d'argent, qu'il soit de hasard ou financier, permet donc des ascensions et des chutes sociales spectaculaires et entraîne nécessairement un jeu sur les positions sociales. Tout jeu comporte des risques comme l'illustre la débâcle de Turcaret dans le domaine de la finance. Cela sous-entend une mise en question des prérogatives des ordres supérieurs, voire de l'autorité en elle-même, qui donne lieu à un jeu chaotique, tant sur l'échelle des représentations sociales que sur le plan de la dramaturgie de Lesage<sup>1</sup>, au nom de la liberté, l'une des composantes de l'architecture du jeu qui caractérise sa dramaturgie. Ce corpus présente le jeu, la spéculation ou encore la loterie comme des moyens de contrecarrer les aléas de la Fortune, voire de la naissance. Comme nous l'avons vu, la passion pour les jeux de hasard a favorisé le brassage social. Les effets de la spéculation ont nourri des fantasmes d'enrichissement spectaculaire. Ceux-ci ont entraîné une chasse à l'argent et aux richesses qui a pour corollaire celle des honneurs et du plaisir. Être riche n'est pas une fin en soi, encore faut-il être reconnu comme membre de la noblesse et donc l'imiter ou, même, la surpasser par la magnificence de ses biens. Il faut avant tout paraître, quitte à se priver du nécessaire. Ainsi, « Un robin du plus bas étage, / Plein d'une sottise vanité, / Laisse régner dans son ménage / Un peu trop de frugalité / Pour soutenir un Equipage.<sup>2</sup> »

---

<sup>1</sup> Ce thème sera développé dans les chapitres IV et V.

<sup>2</sup> Lesage, Fuzelier et d'Orneval, Les Enragés, (1725), sc. XXII, 1<sup>er</sup> couplet du vaudeville final.

Ceux qui en ont les moyens, acquièrent les signes de prestige tandis que les Grands sont :

contraints de trouver sans cesse des signes discriminants. Ainsi la cour est-elle le laboratoire des normes du bon goût et le lieu d'une aliénation nouvelle : celle de la mode. Le luxe n'est plus de l'ordre du superflu, mais du nécessaire. [...] L'essor commercial qui s'amorce dès la fin du règne de Louis XIV, le formidable coup de fouet de l'expérience de Law, incomparable occasion d'enrichissement et de désendettement, ruinent définitivement toute prétention à confiner le luxe dans la sphère curiale. La Régence, qui réinstalle la cour à la ville, inaugure, en France, dans un tourbillon inflationniste, un nouvel essor du luxe.<sup>3</sup>

C'est que le siècle jouit d'une sphère publique où le brassage des classes favorise l'émulation et le mimétisme. En effet, la Cour ayant réintégré Paris avec le Régent est devenue visible offrant ainsi un spectacle qui suscite la concurrence. Les manières et l'art de vivre de la Cour se répandent sinon dans les faits, du moins dans l'imaginaire. Aussi, les aristocrates doivent-ils, pour se démarquer de la nouvelle aristocratie d'argent, maintenir un train de vie tel que nombre d'entre eux sont criblés de dettes et ne peuvent plus faire face à leurs besoins.

Selon François Bluche, la société d'ancien régime apparaissait stable et vigoureusement hiérarchisée et, pour la grande majorité, les mariages étaient endogames. Mais, dans les faits, il ne s'agissait que d'une stabilité relative. « Les troubles politiques et sociaux, au temps des guerres de religion, avec la Fronde ou au moment du système de Law [...], ont pu ruiner les uns, favoriser les autres, et le laquais devenu traitant par la grâce de la rue Quincampoix ne se rencontra pas que dans les chansons. »<sup>4</sup>

Les personnages qui incarnent cette société émergente sont soucieux de l'image qu'ils renvoient, de leur représentation. Eminemment théâtraux, ils doivent maîtriser le rôle

---

<sup>3</sup> Dominique Margairaz, « Luxe », Dictionnaire Européen des Lumières 663.

<sup>4</sup> François Bluche, L'Ancien Régime. Institutions et société (Paris : Fallois, 1993) 78.

qu'ils cherchent à imposer au « théâtre du monde »<sup>5</sup>. Ce phénomène entraîne un jeu sur les trois ordres de la société, mettant en relief leur porosité. Ceci infirme l'idée d'une société tripartite et sous-tend une mise en question de l'infrangible réalité des barrières érigées, voire de la hiérarchie et de ses valeurs.

Nous sommes loin de l'époque de Molière où les personnages ayant les vellétés de transgresser l'ordre social sont condamnés, d'une manière ou d'une autre, tels Mascarille et Jodelet dans *Les Précieuses Ridicules*, Monsieur Jourdain et George Dandin. En effet, dans l'œuvre de Molière, les barrières sociales perdurent et ne sont pas mises en question. L'ordre social est maintenu, chacun doit rester à sa place et accepter son rang. Ni l'argent, ni le mariage n'ouvrent les portes du second ordre. Chez Lesage, ce bouleversement caractéristique est emblématique de la mutation sociale et idéologique de l'époque. Les nombreuses allusions parodiques faisant référence à Molière et, en particulier, à George Dandin et à Monsieur Jourdain ne sont pas fortuites. L'un des personnages de Lesage observe : « Vous savez que naître roturier et mourir noble, ce n'est pas une chose fort extraordinaire. Moi-même, par exemple, quoique fils d'un père qui, comme celui de monsieur Jourdain, donnoit du drap à ses amis pour de l'argent, je compte bien sur l'honneur d'être un jour agrégé à la noblesse.<sup>6</sup> »

L'instabilité de l'ordre social se manifeste dès *Crispin* (1707), pour aller s'accroissant lors de l'expérience financière de Law qui a porté un coup sévère au mythe de la société d'ordres. Celle-ci, loin d'être aussi monolithique qu'il n'y paraît, offre des marges de manœuvre dont il faut savoir tirer parti. Lesage lui-même n'en a-t-il pas donné l'exemple en tournant le dos à la Comédie-Française, théâtre privilégié, pour rejoindre les troupes

---

<sup>5</sup> Lesage, *Histoire de Gil Blas de Santillane* (Paris : Garnier frères, 1962) vol. II, p. 319.

<sup>6</sup> Lesage, *La Valise Trouvée* (France : Imprimerie nationale, 2002) 130.

foraines ? Son choix s'est avéré judicieux, car, grâce à son talent et à son ingéniosité, il est parvenu à s'infiltrer dans les failles du système, tant juridique que dramaturgique, ce qui lui a permis de vivre de sa plume et en toute indépendance. L'incidence des jeux de hasard, de la spéculation, de la tricherie, sur l'échelle des représentations sociales, et sur le respect de l'ordre établi, s'est étendue à sa dramaturgie où il défie les spectacles officiels en contournant la loi. Ces formes de jeux où l'on tire parti des failles du système, sont autant de techniques qui permettent à Lesage de composer une architecture du jeu.

Son œuvre, à la Comédie-Française comme à la foire, donne à voir des personnages qui cherchent à s'élever dans la hiérarchie sociale. Les auteurs du *Théâtre de la Foire* attiraient un public disparate<sup>7</sup>, composé de gens du peuple, de bourgeois et d'aristocrates, de haut rang même. Selon Lever, « Il devint bientôt du meilleur ton de se déplacer pour les applaudir. Le snobisme aidant, la Cour, après la ville, traversa les faubourgs, le Régent se rendit en personne chez les artistes forains, Louis XV les fit venir à Versailles<sup>8</sup> ». « S'encanailler » à la foire faisait partie des divertissements de la haute société qui se partageait entre les divers spectacles, la Comédie-Française, le Théâtre Italien, l'Opéra et le théâtre de la foire. Aussi, par effet de symétrie, le brassage social représenté sur la scène prenait-il place également dans la salle de la loge foraine et dans l'enceinte de la foire. Le mimétisme s'observa, à l'inverse, lorsque les salons récupérèrent le style forain avec les parades<sup>9</sup> et le théâtre de société<sup>10</sup>. La parade devint

---

<sup>7</sup> Voir Maurice Lever, *Théâtre et Lumières* (Paris : Fayard, 2001) 232.

<sup>8</sup> Maurice Lever 229.

<sup>9</sup> « La parade est un court spectacle burlesque exécuté sur un balcon extérieur en bois placé au-dessus de l'entrée des « loges » des théâtres de la Foire à Paris, avant le début de la représentation d'une pièce ou d'un ensemble de numéros à l'intérieur de la salle. [...] Vers 1730, ce genre de pièces connaît une vogue étonnante dans les théâtres privés de l'aristocratie et on joue des parades dans les salons jusqu'à la Révolution. Elle est à

un divertissement privilégié de l'élite et cette appropriation serait l'expression d'une nostalgie de la culture populaire, mise à l'écart par le théâtre classique.

La représentation de mouvements de fortune entraînant un jeu sur les ordres sociaux est à même de nourrir des fantasmes dans l'inconscient collectif. Bien que Lesage s'inspire de la réalité, il ne s'agit que de cas particuliers. Cependant, les exemples d'ascensions spectaculaires ne manquaient pas. Marc Monnier cite Antoine Crozat, marquis de Châtel, et constate que : « Le valet devenu et devenant financier, voilà l'idée fixe, le sujet dramatique de *Le Sage*, sujet immense donné par la société de son temps »<sup>11</sup>. En ce qui concerne Turcaret : « Les contemporains ne se trompaient pas lorsqu'ils reconnaissaient [...] Samuel Bernard, Poisson de Bourvalais ou La Noue, dont les noms figuraient, pour certains, dans un pamphlet de 1708, intitulé *Nouvelle école publique des finances ou l'Art de voler sans ailes*. »<sup>12</sup> Le personnage éponyme incarne « la double inquiétude du siècle finissant. Celle du transfert vertical, le mythe du laquais devenu financier, un thème ancien mais qui enfle au long du siècle tandis que l'argent

---

l'origine de la comédie-parade, jouée sur les Boulevards après 1770. [...] La « reprise » de la parade par l'aristocratie ou l'élite bourgeoise correspond à un phénomène intéressant et complexe. Vers 1730, Sallé emmène Maurepas, Caylus, d'Argenson et le chevalier d'Orléans à la foire. D'autres, aristocrates ou bourgeois, la fréquentent de même. Un goût de l'encanaillement se mêle à un attrait sincère pour ce comique authentique des parades et à un intérêt quasi ethnologique pour le divertissement populaire. On peut noter alors une sorte d'attirance ambivalente faite de fascination et de mépris dans ces milieux dont la culture n'a cessé de devenir plus raffinée. Le salon, lieu même de l'élégance donne alors asile à la parade. On en représente chez le duc d'Orléans (qui ne dédaigne pas d'y jouer lui-même) [...]. Tout se passe comme si l'épuration, le polissage de la civilité aristocratique, qui a creusé le fossé qui sépare désormais culture populaire et culture des élites avait eu un effet de retour. L'intérêt de la parade est l'indice d'une nostalgie d'une culture qui faisait place au corps et au rire. [...] » Pierre Frantz, « Parade », *Dictionnaire Européen* 818.

<sup>10</sup> On pourra consulter M. Lever sur les théâtres de société, p. 251-253.

<sup>11</sup> Cité par Gérard Gouvernet, *Le type du valet chez Molière et ses successeurs Regnard, Dufresny, Dancourt et Lesage* (New York : Peter Lang, 1985) 170.

<sup>12</sup> Pierre Frantz, préface, *Turcaret* 21.

concurrence de plus en plus la naissance comme critère de rang. Celle aussi des transferts horizontaux supposés vider les champs au profit des villes.<sup>13</sup> » Car il s'agit bien d'un mythe, comme l'a démontré Daniel Dessert<sup>14</sup>. Ainsi que l'observe Pierre Frantz, « le sentiment angoissant de voir la société envahie par ceux qu'elle méprisait le plus, les domestiques en livrée (qui n'avaient pas le droit d'assister à une représentation théâtrale), doit être considéré comme symptomatique d'une mutation sociale et idéologique en cours. Ainsi se trouve révélée la perméabilité d'une société d'ordres lorsqu'elle perd son sens et les valeurs qui la fondent [...] »<sup>15</sup>. Le monde de la finance détenait des pouvoirs considérables dès la fin du règne de Louis XIV. Les financiers étaient sollicités par les aristocrates endettés du fait du train de vie fastueux qu'ils devaient maintenir. Le roi lui-même avait recours à eux, Samuel Bernard en l'occurrence, pour renflouer les caisses de l'État. François Bluche, à partir d'une étude sur le tarif de la capitation de 1695, affirme que « la notion de pouvoir, ou de puissance politique et publique, [...] place sans hésiter les fermiers généraux avant les ducs et pairs (or, en 1695, il y a des fermiers généraux encore roturiers).»<sup>16</sup>

Fortune ou Destin, ces allégories sont souvent sollicitées et trahissent l'obsession des mentalités. « O Destin ! quelle puissance / Ne se soumet pas à toi ? [...] C'est toi qui fait aller cent Faquins en carosse, / Et mille honnêtes gens à pié. [...] Lorsqu'on voit un Manant sortir de son Village, / Et peu de temps après se changer en Commis, / Ce

---

<sup>13</sup> Claude-Yves Petitfrère, « Domestiques », Dictionnaire Européen 343.

<sup>14</sup> Daniel Dessert, « Le Laquais Financier » au Grand Siècle : Mythe ou réalité ?, Société d'étude au XVIIe siècle 122 (1979) : 21-36.

<sup>15</sup> Pierre Frantz, préface, p. 24.

<sup>16</sup> François Bluche, L'Ancien Régime. Institutions et société 80.

changement est ton ouvrage [...] »<sup>17</sup> La spéculation et l'apogée du système de Law a nourri des fantasmes dans l'inconscient collectif de richesses immédiates et faciles. On exige la « pistole volante » comme une juste compensation de la perte de gains frauduleux, comme M. Million, l'agioteur<sup>18</sup>. La Fortune finit par offrir une bourse qui ne se désemplit pas à l'Arlequin de *La Ceinture de Vénus* (1715) après que celui-ci l'a maudite : « Ô chienne de Fortune ! [...] Déesse impitoyable [...] Va, je te donne au Diable ». On comprend qu'il était dans la finance et qu'il a subi des revers : « Je suis fort mal dans mes affaires. / Faut-il que je verse des pleurs / Tandis que je vois mes confrères / Faire à Paris les grands seigneurs » (I, 3). Ses récriminations mettent en relief le sentiment d'injustice qu'il éprouve lorsqu'il compare sa situation à celle de ses collègues. Il revendique la jouissance des mêmes droits. Son état d'esprit, comme nous le verrons, n'est pas sans rappeler celui des Forains à l'égard des spectacles officiels. Le temps où l'on acceptait son sort comme une fatalité n'est plus. Les laissés-pour-compte se révoltent et entendent participer au jeu collectif, qu'il s'agisse de jeux de hasard, de loterie, de spéculation, de jeu social ou dramaturgique, ces formes ludiques se renvoyant les unes les autres dans la dramaturgie de Lesage pour constituer une architecture du jeu. En effet, le comportement d'Arlequin fait pendant à celui du joueur. Il met à l'épreuve l'effet magique de l'objet et cette scène donne lieu à un *lazzo* qui n'est pas sans évoquer celui des joueurs chanceux : « Il fait l'essai de la bourse de cette manière. Il la vide dans son chapeau, où il y en a une autre semblable toute pleine » (I, 4). La notion de Fortune renvoie à la roue de la fortune et à ses mouvements d'ascension et de descente qui symbolisent l'arbitraire et, par-delà, à l'image de hiérarchie sociale qui subit les

<sup>17</sup> Lesage, *Le Temple du Destin* (1715), scène X.

<sup>18</sup> Lesage, Fuzelier et d'Orneval, *La Foire des Fées* (1722), scène IX.

alternances du sort. Celle-ci est instable par essence et s'oppose à la notion d'une société érigée en ordres immuables et résolument fermés. La déesse évoque également les aléas de la naissance et de ses privilèges qu'elle répand aveuglement. Toutefois, elle peut changer le destin de l'individu. La récurrence du thème de la Fortune est significative dans notre corpus où toute forme de jeu est entrevue comme un moyen d'échapper à sa condition sociale.

Déjà le notaire du *Banqueroutier* « fait des civilités » à l'un des laquais de son client parce qu' « on ne sait pas ce que ces Messieurs-là peuvent devenir un jour. »<sup>19</sup> Sa réflexion met en relief l'instabilité des hiérarchies sociales, et son comportement tranche sur celui des gens de livrée parvenus de Lesage qui, eux, maltraitent leur personnel.

La finance est représentée comme le milieu par excellence où l'on peut accéder à la richesse, ce qui ne manque pas d'alimenter les rêves d'ascension sociale des serviteurs et de nourrir les craintes de la classe dominante. Le monde de la finance occupe le devant de la scène où il corrode la société d'ordres qui glisse vers un système social reposant sur les richesses et non plus sur la naissance. De ce point de vue, il n'est pas indifférent que le seul personnage qui soit incontestablement aristocrate dans *Turcaret*, le marquis, soit le seul à n'avoir personne à son service. Il représente l'éclipse de l'aristocratie en mal d'argent, dépassée par une classe émergente, détentrice du pouvoir que confère l'argent. Comme l'observe Pierre Frantz, « Les nobles s'y soumettent et l'humour persifleur ne leur permet de sauver qu'un minimum de distance avec le parvenu et de se dissimuler à eux-mêmes leur impuissance.<sup>20</sup> » Cette attitude n'est pas sans rappeler le détachement de

---

<sup>19</sup> Fatouville, *Le Banqueroutier* (1887), scène du notaire.

<sup>20</sup> Pierre Frantz, préface, p. 23.

bon aloi qu'ils arborent face à l'argent joué, lié au souci de se démarquer de la nouvelle aristocratie.

Ainsi que l'affirme Guy Spielmann, « Nul indice de la déstabilisation sociale n'est [...] plus fort que la montée en puissance des domestiques »<sup>21</sup>. L'autonomie dont jouissent les valets par rapport à leur maître est remarquable et ce d'autant qu'il n'est pas toujours à même de payer leurs gages. Il peut même dépendre de son serviteur. « Je n'ai point d'argent ; et tu dois être en état de m'en prêter » déclare Valère. À défaut, il a « besoin de son industrie » car il est « dans un grand embarras »<sup>22</sup>. Comme le remarque Pierre Frantz, le début de *Crispin* est significatif quant aux rapports entre maîtres et valets. « La relation de service féodale est bien morte. S'y est substitué l'échange marchand du service et de l'argent [...] rien d'autre n'existe que la brutalité d'une relation d'argent. »<sup>23</sup> Il est vrai que la proximité de Dom Juan et de Sganarelle dissimule des rapports d'ordre pécuniaire manifestés par l'exclamation du valet qui débute et clôt la dernière tirade de *Dom Juan* : « Ah ! mes gages ! mes gages ! » (V, 5) mais elle a, de manière significative, dû être supprimée dès les premières représentations. Appréhendée comme une subversion des valeurs à l'époque de Molière, elle devient un *leitmotiv* chez Lesage où seuls les rapports d'argent exercent une influence déterminante sur la conduite du valet qui, pour améliorer sa condition, s'adonne parfois aux jeux de hasard, à la spéculation ou à la fraude. Les valets de Lesage ont de l'ambition et mettent tout en œuvre pour briser le joug qui les lie à leur maître, parfois à ses dépens comme Crispin et Frontin. Leur ruse, leur manque de scrupules, leur cupidité, leur prétention à l'ascension

---

<sup>21</sup> Le jeu de l'ordre et du chaos 227.

<sup>22</sup> Crispin rival de son maître, sc. I.

<sup>23</sup> Pierre Frantz, préface, p. 25.

sociale conjugée aux nouveaux enjeux économiques et sociaux en font des personnages inquiétants qui se démarquent de ceux de Molière. Tout comme le financier, le valet chez Lesage est érigé en bouc émissaire. La mauvaise réputation de ce dernier n'était pas usurpée non plus, comme l'a démontré Gouvernet.<sup>24</sup> La relation fraternelle qui liait le valet et son maître qui pouvaient être frères de lait, n'a plus cours. Ses liens intimes<sup>25</sup> s'appuyaient, en outre, sur des devoirs réciproques : celui de servir loyalement et avec une disponibilité totale son maître qui, en retour, avait l'obligation de protéger son valet et de subvenir à ses besoins. Il était même courant qu'il le couche sur son testament comme dans *Le Légataire Universel*<sup>26</sup>. Ces relations empreintes d'humanité ont laissé place, dans la dramaturgie de Lesage, à des rapports marchands sans merci. Il est significatif, à cet égard, que Frontin change de maître avec facilité dans *Turcaret*. Seuls les rapports d'argent sont pris en compte. Dans la comédie classique, le valet tend à prévenir les désirs et les besoins de son maître, à favoriser ses amours. Il est assujéti et c'est bien ainsi que Turcaret appréhende sa relation avec Frontin lorsqu'il lui déclare : « mon ami, tu es à moi » (II, 4). Frontin n'aura de cesse d'entretenir cette illusion en affirmant être un « serviteur fidèle et sincère » pour mieux manœuvrer après avoir observé ses différents maîtres et assimilé des leçons de duplicité (III, 10). De plus, le phénomène d'imitation du maître se manifeste dans la maîtrise du langage, ce qui lui confère un certain pouvoir. Déjà, Crispin était parvenu par son discours à se faire passer pour son maître, dupant ainsi la famille Oronte. Frontin sera plus adroit, maîtrisera même

---

<sup>24</sup> Gérard Gouvernet 157-170.

<sup>25</sup> Voir à ce sujet l'article « Domestiques » de Claude-Yves Petitfrère dans Le Dictionnaire Européen 342-344.

<sup>26</sup> Regnard, Le Légataire Universel (1708) (Montpellier: Espaces 34, 1996) Scène dernière.

le jeu verbal avec brio, en employant des mots à double entente (II, 4). Là encore, l'exemple vient d'en haut à l'instar des Grands qui s'adonnent aux jeux de hasard, à la spéculation et à la tricherie. Le jeu de l'imitation, les pouvoirs et la liberté qu'ils permettent, tout en étant des facteurs de perturbation de l'ordre social, constituent le pilier de la dramaturgie de Lesage derrière lequel il se cache, jouant ainsi avec son public qu'il malmène en lui offrant un spectacle inquiétant. Or, précisément, et comme l'observe Christelle Bahier-Porte, « on ne peut prendre [...] parti pour aucun personnage, c'est toute l'originalité de la pièce qui déplace l'intérêt dramatique des personnages vers le dramaturge. »<sup>27</sup> Mais celui-ci, comble de l'ironie, se dérobe et ce dernier acte parachève son architecture du jeu.

L'argent est une fin en soi et rares sont ceux qui échappent à la course folle dont il fait l'objet. Ce constat est valable pour l'ensemble du corpus et touche toutes les conditions sociales. Le valet rejette l'assujettissement que lui impose son maître, est conscient de la valeur de sa prestation de service et entend être rétribué à juste titre et quels que soient les moyens. Ainsi, Crispin n'hésite pas à rétorquer lorsque Valère se plaint d'avoir été sans nouvelles de lui pendant un mois : « Parbleu, Monsieur, je vous sers comme vous me payez. Il me semble que l'un n'a pas plus de sujet de se plaindre que l'autre. »<sup>28</sup> Le maître ne remplissant pas ses obligations, le valet s'accorde une liberté qui lui permet de se distancier, au propre comme au figuré, de faire le point sur sa situation, tel Crispin qui se lamente : « Que je suis las d'être valet ! » (Sc. II). Le valet des pièces de Lesage est souvent livré à lui-même mais il jouit, contrairement aux autres

---

<sup>27</sup> Christelle Bahier-Porte, La Poétique d'Alain-René Lesage (Paris : Honoré Champion, 2006) 365.

<sup>28</sup> Crispin rival de son maître, sc. I.

personnages, de la solidarité de ses compagnons. L'union fait la force et c'est surtout la complicité entre ces personnages de même condition qui fait mener à bien l'entreprise d'ascension sociale du valet. Le cas est flagrant dans *Turcaret*, et dans une moindre mesure dans *Crispin*. Le respect du valet pour le maître, voire son dévouement, n'a plus cours dans un monde qui a perdu ses valeurs et où l'individu prime. Dans *La Princesse de Carizme* (1718), Arlequin sert un prince qu'il traite d'égal à égal et, parfois, de George Dandin (II, 12). Pierrot fait preuve d'irrévérence à l'égard de son maître auquel il rétorque : « Ne finirez-vous pas bientôt » (Sc. I), avant de le pousser par les épaules, dans *Le Temple du Destin* (1715). De tels exemples de familiarité et d'irrévérence sont nombreux. Toutefois, il convient de distinguer la familiarité de la proximité dans ces derniers exemples, de celle qui s'accompagne d'une duperie malhonnête comme dans *Turcaret* et *Crispin*. À Paris, comme sur la scène, on ignore l'origine familiale et le passé des domestiques qui, souvent, viennent de la campagne. Ceux de Lesage sont des filous et même des repris de justice. La Branche a échappé de peu aux galères et son complice, Frontin, se vante d'être « un fripon honoraire »<sup>29</sup>.

Quant aux maîtres, ils ne s'inscrivent plus dans un contexte familial ou, au mieux, ils appartiennent à une famille éclatée. *Turcaret* est représentatif de l'ébranlement des structures sociales et familiales. Le personnage éponyme se fait passer pour veuf, ne s'acquitte pas de la pension qu'il doit verser à sa femme, dont il est séparé, et laisse sa sœur dans le dénuement ; le marquis espère hériter prochainement de sa tante ; quant aux autres, ils n'ont pas d'attaches. Le changement qui s'opère dans les rapports entre maîtres et valets depuis Molière s'explique aussi par l'évolution des premiers qui donnent

---

<sup>29</sup> Crispin rival de son maître, sc. 3.

l'exemple en matière de duperie et de duplicité, quand ils ne vivent pas d'expédients, ne s'adonnent pas au jeu, à la fraude ou à la débauche.

Si, comme l'affirme Claude-Yves Petitfrère, dans la réalité, « le serviteur est porté à admirer son maître, à adopter sa façon de s'habiller, de parler, de se comporter jusqu'à s'identifier à lui »<sup>30</sup>, il en va autrement dans ce corpus. Aucune admiration ne transperce dans ce monde calculateur. Au mieux, comme Frontin, on s'inspire des manœuvres du maître pour parvenir à ses fins mais au détriment de celui-ci. Ce dernier donne l'exemple tout comme les Grands le donneront en trichant lors du système de Law ou encore les théâtres officiels, lorsqu'ils plagient les forains. Dans un monde où tout un chacun aspire à la richesse, voire à la « qualité », la concurrence est âpre et imiter ceux qui réussissent se présente comme un moyen. Crispin, lui, méprise son maître et est convaincu de valoir mieux que lui : « un plaisant gueux pour une fille comme Angélique » à qui il « destine un meilleur parti », lui-même (Sc. III). Il s'identifie à son maître mais pousse le vice jusqu'à endosser ses vêtements et se substituer à lui auprès de sa promise pour emporter la dot. Il est près de réussir et s'il échoue dans son entreprise, contrairement à Frontin, c'est sans doute parce qu'il a opéré sur un terrain plus stable, celui de deux familles.

Crispin estime qu'il devrait déjà « briller dans la finance » où il aurait déjà fait plusieurs fausses banqueroutes, à l'instar du banquier, Monsieur Haut-le-pié du *Diable d'Argent*<sup>31</sup>. La multirécidive est envisagée dans ces deux pièces. Le notaire du *Banqueroutier* de Fatouville, chargé des affaires de Persillet qui est au bord de la faillite, élabore un gros coup qui peut en amener d'autres avant la banqueroute :

---

<sup>30</sup> Claude-Yves Petitfrère, « Domestiques », Dictionnaire Européen 343.

<sup>31</sup> Lesage, Fuzelier et d'Orneval (1720), sc. III.

Il faudrait mettre du côté de l'épée le million que vous cherchez pour marier votre fille, acheter un duché et établir votre fils. Dans le crédit où vous êtes, voilà trois hameçons capables de prendre toujours des dupes de Paris. Car, [...] quand on veut faire son coup, il faut être dans cette odeur de fortune et d'opulence. [...] Jouez seulement bien votre rôle !

Le succès de l'entreprise dépend d'une mise en scène réglée et des qualités d'acteur de tous les personnages impliqués et après concertation. Celui qui opère en solitaire est voué à l'échec tandis que le personnage qui sait se créer des alliances sûres a des chances de parvenir à ses fins.

A la différence des personnages de Lesage, Persillet est soucieux d'établir sa famille tandis que Crispin et Haut-le-pié sont des célibataires qui agissent uniquement pour leur compte. La famille est quasi-inexistante dans notre corpus. Or, « parmi les « crises » [...], celle de la famille et du mariage semble offrir l'image la plus significative de la dislocation des structures sociales »<sup>32</sup>. La possibilité d'un mariage peut être envisagée dans certains cas mais c'est au lecteur ou au spectateur qu'il incombe de le faire. Ce procédé fait partie de l'architecture du jeu dont l'une des composantes est la participation du public. Lesage se dérobe pour le laisser livré aux conjectures. Il joue avec lui comme il se joue de lui. Ainsi, Frontin et Lisette semblent vouloir s'établir et il est permis de penser qu'ils fonderont une famille.

*Turcaret* est emblématique du brassage social qui se manifeste dans ce corpus. Le salon de la Comtesse est un lieu de passage où défilent des personnages de tous bords. Dans ce milieu interlope, l'argent, étant la seule valeur reconnue, est le moteur qui corrode la société d'ordres et permet de s'infiltrer dans les failles du système mises au grand jour. Chaque personnage, quelle que soit sa condition, joue un jeu dans ses rapports

---

<sup>32</sup> Spielmann 417.

avec autrui afin de combler ses désirs : argent, richesses, honneurs et possession de l'autre, ce dernier étant perçu comme valeur marchande - jusqu'au portrait de Madame Turcaret, qui se faisant passer pour comtesse, a fait l'objet, sans fondement, d'une valeur spéculative.

« Turcaret se déguise en homme du monde comme la bourgeoisie d'affaires en pleine ascension cherche à se déguiser en noblesse. [...] La noblesse, désormais privée de pouvoir et d'argent, en est réduite à jouer [...] l'insouciance et les grands sentiments pour conserver une apparence de supériorité.<sup>33</sup> » Quelle que soit sa condition, chaque personnage est en représentation, joue un rôle social, usurpé pour les roturiers ; tandis que le Marquis, seul aristocrate authentifié de la pièce, n'est pas à même, faute d'argent, de maintenir un rôle qui soit à la hauteur de sa naissance. Il « refuse de maîtriser la vie et de rien prendre au sérieux, pas même son propre jeu [...]. (II) vit une fête perpétuelle et puérile. [...] Peut-être représente-t-il une partie de la noblesse qui en perdant ses responsabilités a perdu la foi en ses propres valeurs et sombre dans le néant en s'étourdissant de plaisir. [...] Il tourne tous les événements en jeu.<sup>34</sup> » Ce qui est troublant, c'est qu'aucun des personnages de *Turcaret* n'est à sa place hormis Marine qui disparaît avant la fin du premier acte. Ce phénomène est symptomatique d'un ébranlement de la société d'ordres et est représenté dans une atmosphère ludique au sein d'un univers en trompe-l'œil. De plus, le dénouement de la pièce ne rétablit pas l'ordre comme dans les comédies traditionnelles. Frontin, celui qui a su le plus habilement masquer sa manœuvre, remporte la mise et se réjouit de voir son « règne » commencer.

---

<sup>33</sup> François-Xavier Cuche, « La formule dramatique de Turcaret ou le rythme et le jeu », travaux de linguistique et de littérature (Strasbourg : Kincksieck, 1972), vol 10, no 2, p.

61.

<sup>34</sup> Cuche 66.

Cette conclusion est pour le moins déconcertante. « Au fond, [...] ce théâtre de l'argent trahit le scepticisme ou l'effarement de l'auteur devant le fonctionnement de ce monde<sup>35</sup> » que le narrateur donne à voir à son public sans porter de véritable jugement sur lui. Il montre, à sa manière, « le monde comme il va »<sup>36</sup> et aurait pu conclure sa pièce par un refrain récurrent dans ses vaudevilles : « Et vogue la galère tant qu'elle pourra ».

*Turcaret* met en lumière les risques inhérents au milieu de la finance et démontre que « comme au jeu, le succès de l'un ne peut se bâtir que sur la ruine des autres »<sup>37</sup>. Par ailleurs, « ces alternances d'ascensions foudroyantes et de chutes brutales nous rappellent à l'évidence les jeux de hasard et d'argent », comme le souligne Cuche (65). Elles s'accompagnent d'un jeu sur les rangs sociaux qui donne lieu à un jeu de représentation sociale qui se modifie au cours du siècle comme l'illustre le personnage du financier.

Dans *La Ceinture de Vénus*, Arlequin, ancien financier en possession d'une bourse magique, gonflé d'arrogance, dans son bel appartement, en robe de chambre, donne des ordres à son valet et à ses deux laquais avant de recevoir les premiers solliciteurs : un poète et un maître à chanter. Puis, « il ôte sa robe de chambre et se fait habiller. Il copie les meilleurs airs des petits-mâîtres » comme un acteur qui répète son rôle avant d'entrer en scène (II, 4). Cette séquence renvoie au *Bourgeois Gentilhomme* mais le personnage du nouveau riche a évolué. Il fait montre de mépris et de violence, privilèges que, selon lui, l'argent confère. De plus, il est au fait de la mode, sait distinguer la musique française de l'italienne, tient la première pour bourgeoise et donne sa préférence à la dernière qui « aux gens titrés sait mieux plaire » (I, 3). *Turcaret*, lui, est abonné à l'Opéra, « la passion

---

<sup>35</sup> Pierre Frantz, préface, p. 27.

<sup>36</sup> Titre d'un conte satirique de Voltaire (Paris : Flammarion, 2005).

<sup>37</sup> Cuche 65.

dominante des gens du monde » mais son instrument de prédilection est la trompette, ce qui trahit ses origines (IV, 6). La distance parcourue entre le parvenu de Molière et celui de Lesage est remarquable. Ce constat s'impose d'autant plus que l'auteur fait des allusions précises au personnage de Molière. Son jeu sur la variation d'un type éternel, le parvenu, est significatif. Il met en relief l'évolution de la société. Pourtant, la pièce n'a été représentée qu'en 1715, quelques mois avant la mort de Louis XIV, et le système de Law n'était pas encore en vigueur. Si Monsieur Jourdain est un personnage naïf et inoffensif qui a bâti sa fortune honnêtement, il en va autrement de Turcaret qui a érigé la sienne par des voies frauduleuses. Ce personnage incarne la puissance destructrice et la violence exercée sur la société. La robe de chambre d'Arlequin ne fait que planter le personnage dans sa condition tandis que Monsieur Jourdain l'exhibe avec fierté en déclarant : « Mon tailleur m'a dit que les gens de qualité étaient comme cela le matin » (I, 2). Ce vêtement colle naturellement au personnage de d'Orneval, *Arlequin traitant* (1716) qui « est vêtu d'une robe de chambre de damas à fleurs d'or. Il a un bonnet à la financière de castor brodé, & à la main une tabatière garnie de pierreries » (I, 3). Ce vêtement est emblématique de la réussite sociale mais Arlequin ne l'arbore pas avec l'ostentation naïve de Monsieur Jourdain. Il maîtrise le rôle qu'il entend jouer et sait porter cet habit avec naturel pour s'y être habitué.

Ce motif sera repris dans *Le Paysan Parvenu* de Marivaux :

Je restai le lendemain toute la matinée chez moi; je ne m'y ennuyai pas ; je m'y délectai dans le plaisir de me trouver tout à coup un maître de maison ; [...] je me regardai dans mon appartement, [...] enfin j'y contemplai ma robe de chambre et mes pantoufles ; et je vous assure que ce ne furent pas là les deux articles qui me touchèrent le moins ; de combien de petits bonheurs l'homme du monde est-il entouré et qu'il ne sent point, parce qu'il est né avec eux ?

Comment donc, des pantoufles et une robe de chambre à Jacob !

[...]  
 Quand ma compagne fut partie, je quittai ma robe de chambre  
 (laissez-moi en parler pendant qu'elle me réjouit, cela ne durera pas ; j'y  
 serai bientôt accoutumé) [...].<sup>38</sup>

Vingt ans séparent l'œuvre de Marivaux et *Arlequin Traitant*. Entre-temps, il y a eu la Régence et le système de Law qui a permis des ascensions spectaculaires. Jacob est un parvenu sympathique, généreux et qui ne donne pas dans l'ostentation. En fait, il est à l'aise dans sa nouvelle condition. A l'inverse des personnages du théâtre de Lesage, Jacob est devenu noble par alliance. Sa robe de chambre symbolise sa réussite sociale et lui procure de la jouissance. Il sait, contrairement aux Grands et aux parvenus du théâtre de Lesage et de ses collaborateurs, profiter pleinement des petits plaisirs de la vie, être heureux. Le héros nouveau riche a évolué, il ne joue pas de rôle et ne cherche pas à éblouir son entourage. Au contraire, il désire partager avec lui ce que ses richesses et son rang peuvent offrir. En 1740, Lesage présente un financier bien différent de Turcaret et de ses successeurs dans la *Valise Trouvée*<sup>39</sup>, quoique de basse extraction également. Celui-ci « avoit l'âme noble et généreuse, [...] ne faisoit point plaisir par ostentation ». De plus, les « personnes de condition<sup>40</sup> » appréciaient sa compagnie et dînaient tous les jours à sa table. Ce personnage, dont nul n'ignore les origines, est un exemple encore marginal d'un brassage social parfaitement assumé.

On pense à Pierre Crozat qui, quoique d'extraction supérieure aux financiers de Lesage, s'est montré généreux en pratiquant le mécénat. Sa société était composée de

---

<sup>38</sup> Marivaux, *Le paysan parvenu* (Paris : Garnier-Flammarion, 1965), 225-227.

<sup>39</sup> Lettre XXIII, p. 208-212.

<sup>40</sup> Note de Frédéric Mancier et Pierre Brunel : « Employé absolument, *de condition* signifie « de naissance », noble. Dans ses *Synonymes français*, l'abbé Girard établit cependant une distinction entre « gens de qualité » et « gens de condition ». Les premiers sont nécessairement nobles, les seconds ne le sont pas forcément mais ils sont riches. (Paris, veuve d'Honry, 1736 [1<sup>ère</sup> éd. 1718], p. 104). » *La valise trouvée* 307.

milieux variés où la haute noblesse, à commencer par le Régent, côtoyait le milieu de la finance, les artistes, comme Watteau, les critiques, les historiens d'art.<sup>41</sup> C'était un collectionneur d'art avisé dont l'art de vivre et l'érudition favorisaient le mélange des milieux sociaux.

L'acquisition de titres de noblesse<sup>42</sup> pouvait se faire grâce à la vénalité des offices<sup>43</sup>, expédient qui permettait de renflouer les caisses de l'État, par l'achat d'une seigneurie, ou par lettres patentes. Ces octrois brouillaient les signes de distinctions sociales. Ainsi, dans *Le Tombeau de Nostradamus* (1714) de Lesage, chacun des « deux jeunes gens qui se donnent des airs de Petit-mâtres » tente de prouver à l'autre qu'il est d'une noblesse d'extraction<sup>44</sup> supérieure. Le premier prétend avoir « quatre cent ans de Noblesse »<sup>45</sup>, le

---

<sup>41</sup> Voir Thomas Crow, *La Peinture & son public à Paris au XVIIIe siècle*, trad. André Jacqueson (Paris : Macula, 2000) 50-56.

<sup>42</sup> Au XVIe siècle les troubles occasionnés par les guerres de religion ont favorisé les usurpations de noblesse et les ascensions sociales. D'ailleurs, « on entre plus aisément dans la noblesse par usurpation (Agrippa d'Aubigné est un faux noble, servant le futur Henri IV, vivant noblement et soutenu par l'amitié du prince) que par voie légale. Sous Louis XIV, on assiste à de nombreux passages de la bourgeoisie riche à la noblesse, favorisés presque toujours par des emplois lucratif de finance, une opportune « montée à Paris, enfin l'achat d'une savonnette à vilain ou autre office anoblissant. Au XVIIIe siècle, on demande au parvenu d'être « honnête homme » ou « homme de bonne compagnie », d'être bien vêtu, de porter l'épée, d'éviter d'être pédant. On lui demande d'avoir de l'esprit en société, et de cultiver les belles manières ; on ne lui demande pas de faire preuve de noblesse. » Bluche, 78-79.

<sup>43</sup> « Elle fut rudement dénoncée dans les Cahiers de 1789, comme « une source de ruine pour le peuple, une occasion ouverte à mille gens sans lumières, sans science, sans talent, sans probité, de parvenir à des offices dont dépendent les biens, l'honneur et la vie des citoyens » (Clergé de Bouzanville, évêché de Toul). Cette vénalité symbolisait une sorte de mur d'argent, considéré par le tiers état comme intolérable. Les offices régnaient sur 90 pour 100 du service public. [...] Les offices étaient une marque d'honneur, une dignité permanente (on disait jadis « ordinaire », un objet de commerce) qu'on pouvait acheter, vendre, louer ou prêter) [...]. » Bluche 40.

<sup>44</sup> « Les grandes recherches de noblesse, comme celle de 1666, ont confirmé nobles nombre de représentants de familles de simple « extraction », prouvant en général quatre générations de noblesse : c'est la preuve centenaire qui vous fait reconnaître noble et nommer gentilhomme. En bien des cas, si l'on avait remonté d'un degré ou deux, on

second, qui se fait appeler marquis<sup>46</sup> surenchérit : « Je datte du tems de Noë ». Ils s'adressent à Nostradamus afin qu'il révèle leur ascendance et, sûrs de leur fait, ils persistent malgré les recommandations de prudence de l'astrologue. Celui-ci fait paraître les trois derniers aïeux mâles. « Un vieux Gentilhomme de Campagne, après lui un Bailly de Village, qui est suivi d'un meûnier », retracent le lignage du premier qui est au désespoir. Le second a pour ancêtres : « un gros homme richement vêtu, un petit Commis aux Aydes<sup>47</sup> la rouane<sup>48</sup> à la main, & enfin un Cocher » (Sc. V). Nostradamus constate : « On voit bien de ces caractères, / Principalement à Paris. / Ah ! que de gens seroient surpris, / S'ils voyoient leurs Grands-Pères ! » (Sc. VI).

D'autres, à l'instar d'Arnolphe<sup>49</sup>, s'arrogent le droit d'anoblir leur nom comme Coridon, le laboureur de *La Boîte de Pandore*, qui exige par la force qu'on le nomme M. de la Coridonière. Il entend faire régner la terreur dans son hameau, s'est constitué une

aurait alors trouvé un ancêtre parfaitement bourgeois. Le XVI<sup>e</sup> siècle a permis mille usurpations. » Bluche 84.

<sup>45</sup> Il serait donc de noblesse chevaleresque : « Lignées remontant leurs preuves de noblesse avant 1400, sans principe visible d'anoblissement. » Bluche 203.

<sup>46</sup> « Il n'y avait pas [...] de marquis sans marquisat, [...]. Pour avoir droit au titre de marquis, il fallait que le Roi eût bien voulu ériger pour vous vos terres en marquisat ou que vous soyez l'héritier mâle et légitime (avec primogéniture) d'un marquis en règle. » Bluche 219.

<sup>47</sup> « Impositions frappant l'or, l'argent, les fers, les huiles et savons, le papier, les cartes, les boissons. Elles variaient d'une province l'autre, d'une ville à l'autre [...] fort impopulaires [...]. » Bluche 174.

<sup>48</sup> Dictionnaire de L'Académie Française : « Instrument dont les Commis des Aides & les Marchands de vin se servent pour marquer les tonneaux » 657.

<sup>49</sup> Molière, L'École des Femmes. Arnolphe exige qu'on le nomme Monsieur de la Souche. « Et d'un vieux tronc pourri de votre métairie / Vous faire dans le monde un nom de seigneurie ? [...] Quel abus de quitter le nom de ses vrais pères [...] De la plupart des gens c'est la démangeaison ; [...] Je sais un paysan qu'on appelait Gros-Pierre, / Qui n'ayant pour tout bien qu'un seul quartier de terre, / y fit tout à l'entour un fossé bourbeux, / Et de Monsieur de l'Isle en prit le nom pompeux. » (I, 1).

suite de paysans armés et déclare avoir déjà tué trois insoumis.<sup>50</sup> Arnolphe se contente d'exercer sa violence dans sa propre maison. De plus, il s'exprime avec distinction tandis que son pendant forain est affublé d'un parler paysan qui contraste comiquement avec ses prétentions nobiliaires. Mercure se propose de le seconder dans ses projets après lui avoir prodigué des conseils :

Mercure

Vous ferez bâtir ensuite un superbe château sur une éminence, avec un gros village au bas. [...] Pour vous former une belle terre seigneuriale, il faudrait vous emparer d'une vaste étendue du pays.

Coridon

Bon ! Rien n'est si aisé. Qui peut m'en empêcher ? J'ai la force en main.

Mercure

Point de violence, quand on peut prendre un moyen plus honnête. Vous n'avez qu'à établir de certains officiers qui vous mettent juridiquement en possession de toutes les terres que vous voudrez souffler à vos voisins. [...] Je vous les ferai venir du Maine et de la Normandie, où la chicane est allée s'établir [...]. » (Sc. XXI)

Pourquoi employer la force lorsque le système présente des failles dont on peut tirer profit en toute sécurité, si ce n'est en toute légalité ? On se doute que ces officiers sont à l'occasion faussaires ou recourent à un professionnel à l'instar de la « cheville ouvrière » de M. Plaidanville qui a pu ainsi « gagner la terre de Chidranville ». Celui-ci, était « Tiltrier »<sup>51</sup>, c'est-à-dire « un homme qui sait imiter toutes sortes d'écritures, & qui moyennant finanche, vous fabrique des tiltres suivant vos bêtises. [...] Il n'y avoit pârafe, seing, ni grille de Nôtaire qu'il ne contrefit. »<sup>52</sup> Un « habile procureur » est à même de vous procurer des terres à bon compte. Le notaire de Fatouville aurait fait l'affaire : « Le

<sup>50</sup> Lesage, Fuzelier et d'Orneval, (1721), sc. XIII.

<sup>51</sup> Comprendre titrier : « Terme odieux. Nom qu'on donne à ceux qu'on taxe de faire de faux titres ».

Dictionnaire de l'Académie Française 841.

<sup>52</sup> La Foire des Fées, sc. IV.

fin de notre métier [...] c'est de savoir à point nommer vieillir une hypothèque, corriger un testament, amaigrir une obligation, mettre sur pied une contre-lettre »<sup>53</sup>.

D'autres ne se satisfont pas de la jouissance de biens terrestres et désirent entrer dans la postérité. Tel est le cas d'un meunier enrichi qui a la prétention d'épouser la gloire.<sup>54</sup> Celle-ci n'est autre que la Folie déguisée pour leurrer les fous. Ne faut-il pas l'être, en effet, pour « vouloir épouser la Gloire, qui n'a point d'autre dot à [...] apporter que de la fumée ? » Qu'a-t-on à faire d'elle dans une société gouvernée par l'argent ou tout autre bien qui permet l'échange ? Ce meunier richement vêtu arrive en chaise à porteur et son apparence impressionne d'emblée la Folie. Mais elle ne peut s'empêcher de rire à l'entendre car il parle grossièrement et à la façon d'un paysan. Tandis qu'elle rit à l'idée d'une telle mésalliance, il ne perd pas sa contenance : « Oh ! si j'avons été Païsan, je ne le sommes pus. Ne le voyez-vous pas bian à mon habit ? Je regorge de bian, il ne faut pas à st'heure que de l'honneur ». Il est riche, et même seigneur, réalisant ainsi, dix ans plus tard, le rêve de Lucas, le fermier de *La Coquette du Village* de Dufresny, mais les temps ont changé et ce n'est pas assez pour satisfaire ses prétentions. Comment expliquer une telle ascension ?

Le seigneur du château dont il gardait le moulin a vendu son domaine à Bariolet, un « Agioteux », moyennant six cent mille livres<sup>55</sup> en billets. Le nouveau propriétaire a mené grande vie en compagnie de profiteurs qui ont disparu, une fois ses biens engloutis dans les festivités. Il a alors emprunté de l'argent, à plusieurs reprises, à son meunier qui,

---

<sup>53</sup> Fatouville, *Le Banqueroutier*, scène du notaire.

<sup>54</sup> *Le Temple de Mémoire*, (Sc. VIII)

<sup>55</sup> Soit 2,469.660 Euros d'après les estimations de Nathalie Rizzoni dans son édition de Turcaret, cependant les années de références sont 1709 et 1999, p. 219.

lui, avait su épargner la somme considérable de soixante mille francs<sup>56</sup>, cinq ans auparavant. Ce détail n'est pas anodin car la pièce étant de 1725, le meunier avait constitué son pécule l'année même de la faillite de Law, fin 1720. Étant donné qu'il qualifie le spéculateur d' « Agioteux » nous sommes portés à croire qu'il n'a pas participé au système de Law.

Le nouveau châtelain, au bout du compte - celui-ci étant donné avec une précision étonnante mais qui n'est pas anodine comme nous le verrons plus tard - devait quatre-vingt mille francs<sup>57</sup> au meunier qui s'est trouvé dans l'obligation de recourir à la justice pour obtenir son dû. L'agioteur se fit saisir son château au profit du meunier, fier d'en être devenu le seigneur, tandis que son ancien maître, l'agioteur, a pris sa place auprès du moulin.

Tel était le rêve de Lucas qui eut l'audace d'entretenir son maître, le baron, en ces termes: « Vou... tandis qu'à Paris j'f'rai grossir mon argent, / Vous f'rais valoir la terr', toujours en attendant »<sup>58</sup>. Le fermier compte en effet se lancer « dans la grande aventure » de la spéculation (III, V). Ses ambitions se sont amplifiées depuis qu'on lui a fait croire qu'il avait gagné le gros lot à la loterie. En effet, avant cela, il se lamentait en invoquant la fortune :

Je sis si las, si las, de labourer ma vie !  
 Labourer pour c'ti-ci, labourer pour c'ti-là !  
 J'ai labouré trente ans : après trente ans me v'là.  
 Labourer pour autrui c'est un p'tit labourage.  
 Faut labourer pour soi, c'est ça qui donn' courage.  
 Pour égaliser tout, faudrait-il pas, morgoi !  
 Que les autr's à leur tour labourissent pour moi ? (I, 2)

---

<sup>56</sup> Soit, d'après le tableau des équivalences de Nathalie Rizzoni, environ 247 000 Euros, p. 219.

<sup>57</sup> Soit, d'après les estimations de Nathalie Rizzoni, 329, 288 Euros, p. 219.

<sup>58</sup> La Coquette du village, III, 3.

Il estime qu'il est temps, après trente ans d'immobilité, que la roue de la fortune tourne en sa faveur. Cependant, il ne rêve pas, à ce stade, de faire travailler son maître bien qu'il soit question d'« égaliser tout », ni de s'enrichir en spéculant. Il faudra attendre pour cela qu'il soit « devenu subitement enflé / D'un mal contagieux qu'on appelle finance » (III, 2).

Le meunier du *Temple de Mémoire*, lui, ne se lamente pas le moins du monde. Il a su mener rondement ses affaires car il est devenu acquéreur du domaine à un prix qui serait de sept à huit fois moindre que celui payé par le spéculateur<sup>59</sup>. Il est à noter que le montant des économies du meunier a de quoi surprendre. On devine que tout cet argent n'a pas été gagné honnêtement. Il aura sans doute volé son maître et spéculé sur le cours du grain<sup>60</sup>. Son second maître, l'agioteur, ne s'y trompera pas puisqu'il le nomme « Maître Pille-grain ». D'ailleurs, l'année 1719 a justement accusé une forte poussée du prix des grains<sup>61</sup>. Sa situation serait l'aboutissement des conjectures du fermier de *La Coquette du Village* qui se réjouit en anticipant : « Tout l' mond' sra pu gueux qu'moi, ça m'va bain divertir ; / Pendant que j'serai dans l' grain, j'verrai crier famine. / Queu plaisir ! » (III, 3).

Enfin, lorsque la Folie lui demande si le métier de meunier est lucratif, il lui répond : « Il vaut, ne vous déplaie, / Celui de Maltoutier. » À savoir maltôtier, ou

---

<sup>59</sup> De Lesage, Fuzelier et d'Orneval, (1725). D'après les estimations de N. Rizzoni.

<sup>60</sup> Jean Meyer fait état d'une forte poussée des prix des grains en 1719 et du recul de la production céréalière en 1709, 1712, 1713, 1721, 1725, etc., La vie quotidienne en France au temps de la Régence (Biarritz : Hachette, 1979) p. 12 et 46.

<sup>61</sup> Meyer 20.

collecteur d'impôts, terme qui, à l'époque, était devenu péjoratif<sup>62</sup>. Le parallèle entre le spéculateur sur le grain et le collecteur d'impôts n'est pas indifférent et renvoie à la fortune que tous deux bâtissaient sur la ruine du peuple.

La Folie prévoit avec réalisme la suite de l'aventure du meunier : « Vous ferez comme Bariolet, & Bariolet fera comme vous avez fait. Vous allez dépenser, il va amasser, & il rentrera dans sa terre. » Sa conclusion rappelle le motif de la roue de la fortune ainsi que la fin de *Turcaret* lorsque Frontin clôt la pièce avec la remarque suivante : « Voilà le règne de Monsieur Turcaret fini ; le mien va commencer. » Dans les deux pièces, un filou prend la place d'un autre et le spectateur se doute bien que le règne de Frontin s'achèvera lorsqu'un autre prendra la sienne.

Nous ignorons les motifs qui ont conduit le premier propriétaire à se défaire de ses terres et de son château. Aurait-il été victime du système de Law ou simplement des malversations, de la malhonnêteté des gens à son service? Celui-ci, à peine mentionné par son ancien meunier, est totalement exclu de la comédie, réduit au néant. Son identité était liée au domaine ancestral et dès qu'il en est dépossédé, il cesse en quelque sorte d'exister. Il y a lieu de croire qu'il était noble, aussi la conclusion de Spielmann à propos du fermier de Dufresny s'impose. L'intention d'acheter le château de son maître « correspond à une sorte de paroxysme dans la subversion de la hiérarchie sociale : se payer le château du baron, c'est très symboliquement, s'accaparer ce qui donne son sens à la noblesse, [...] c'est vouloir se substituer à la noblesse en effaçant jusqu'aux traces de sa présence.<sup>63</sup> » Ceci expliquerait donc l'éclipse du seigneur d'origine dans *Le Temple de*

---

<sup>62</sup> Yves Durand, Les Fermiers Généraux au XVIIIe siècle (Paris : Maisonneuve et Larose, 1996) 421.

<sup>63</sup> Guy Spielmann, Le Jeu de l'Ordre et du Chaos (Paris : Champion, 2002) 235.

*Mémoire*. Toutefois, le meunier n'a pas directement transigé avec lui mais a acheté la propriété à l'agioteur. C'est encore ce dernier qu'il a traduit en justice, alors que si le fermier de Dufresny avait effectivement gagné le gros lot à la loterie, il aurait eu recours à elle pour acquérir le domaine du baron. Guy Spielmann souligne que c'est par le biais d'une loterie truquée que Dufresny a pu faire passer une telle hypothèse car, autrement, « on aurait crié au scandale ». Cette loterie a permis « la fantaisie, garante d'innocuité, mais néanmoins riche de potentiel didactique.<sup>64</sup> » Le meunier du *Temple de Mémoire* en aura tiré la leçon.

L'évolution en dix ans, entre les deux pièces, est surprenante. Entre-temps, la France avait connu le système de Law. Des nobles, à cette époque-là, vendaient leurs terres et leurs châteaux pour acquérir des billets de banque afin de profiter du système monétaire de Law. Ils furent ruinés lorsque, suite à la faillite du système, on revint à la monnaie métallique.<sup>65</sup> D'autres, spéculateurs prudents, initiés, parmi lesquels il faut compter de grands seigneurs, tel le duc de Bourbon<sup>66</sup> ou le prince de Conti<sup>67</sup>, s'empressèrent de réaliser leurs actions en monnaie de papier pour les convertir en biens avant la chute du système. Toutefois l'achat de seigneuries n'était pas une nouveauté. Nombre d'aristocrates endettés avaient dû vendre leur terre, ne pouvant plus soutenir un train de vie en accord avec leur rang. Déjà, Persillet, le financier de Fatouville, convoitait rien moins qu'un duché<sup>68</sup>, signe que le bouleversement de l'ordre social était manifeste. L'expérience de Law n'a fait qu'accélérer un mouvement qui était amorcé et Lesage, en

---

<sup>64</sup> Spielmann 235.

<sup>65</sup> Meyer 232.

<sup>66</sup> Cité par Charles Kunstler, p. 117.

<sup>67</sup> Kunstler 130.

<sup>68</sup> Le Banqueroutier, scène du notaire, (version de 1700).

donnant à voir ce phénomène rend « à la scène la fonction spectaculaire que la dramaturgie classique avait bannie »<sup>69</sup> tout en prenant ses distances. Comme l'observe Roger Laufer, « Lesage s'abstient de débattre les grands thèmes moraux ou politiques, à plus forte raison d'offrir des solutions »<sup>70</sup>. L'auteur ne prend pas position et c'est là le point fort de sa dramaturgie. Sa distance, son ironie, livrent le spectateur à lui-même devant un spectacle effarant. Ces procédés sont constitutifs de son architecture du jeu et c'est ce qui fait l'originalité de sa dramaturgie.

Le retour des courtisans à Paris a occasionné la construction de nombreux hôtels particuliers rue de Grenelle, rue de Varenne, rue du Faubourg Saint-Honoré, entre la rue du Bac et l'hôtel des Invalides, théâtres d'un nouveau mode de vie qui illustre le passage du domaine public au domaine privé. « Par suite de l'éclatement de la Cour comme de l'imitation voyante du décorum par la classe montante des financiers, le repli sur la scène privée, sur les occupations cultivées devint la règle dans l'aristocratie – et non plus l'apanage d'une minorité qui pouvait se permettre de vivre loin du roi et de ses libéralités.<sup>71</sup> » La classe des affaires, ne voulant pas être de reste, a suivi le mouvement.

*Le Banqueroutier* de Fatouville désire acquérir « deux grandes maisons », Place Royale, l'actuelle Place des Vosges<sup>72</sup>. Monsieur Oronte propose en dot à son futur gendre, Crispin qui se fait passer pour Damis, une maison du faubourg Saint-Germain qui lui a coûté plus de quatre-vingt mille francs à bâtir.<sup>73</sup> Turcaret projette de faire bâtir un hôtel

---

<sup>69</sup> Roger Laufer, *Lesage ou le métier de romancier* (Paris : Gallimard, 1970) 52.

<sup>70</sup> Laufer 60.

<sup>71</sup> Thomas Crow 88.

<sup>72</sup> Scène du notaire.

<sup>73</sup> *Crispin*, Scène 15.

sur un terrain de « quatre arpents, six perches, neuf toises, trois pieds et onze pouces<sup>74</sup>. [...] Le logis sera magnifique ; je ne veux pas qu'il y manque un zéro, je le ferais plutôt abattre deux ou trois fois. [...] Malepeste, je n'ai garde de faire quelque chose de commun, je me ferai siffler de tous les gens d'affaires.<sup>75</sup> »

Il y a eu effectivement des parvenus propriétaires de demeures somptueuses à Paris. À titre d'exemple, l'actuel Musée Rodin, rue de Varenne, a été construit par Jacques-Ange Gabriel et Aubert, vers 1727, et décoré par les plus grands artistes pour un Monsieur Perrin, fils de perruquier. Ce financier enrichi par le système de Law, a transformé son nom en Peyrenc et l'a anobli en ajoutant de Moras suite à l'acquisition d'une terre seigneuriale. Il a également acheté une charge de maître des requêtes.<sup>76</sup>

À défaut de pouvoir se procurer une seigneurie par l'achat de terres, on a la ressource de recourir à « la savonnette à vilain »<sup>77</sup>, en achetant une charge anoblissante<sup>78</sup>. La vénalité de ces charges constitue l'un des expédients de l'Ancien Régime pour renflouer la Trésorerie et est mis en œuvre essentiellement en temps de guerre. Celle entreprise contre la Hollande et ses alliés, en 1672, avait contraint Colbert à en vendre et Pontchartrain adoptera la même politique. Les créations et ventes d'offices, nombreuses,

<sup>74</sup> Soit plus de deux hectares selon l'estimation de Nathalie Rizzoni.

<sup>75</sup> Turcaret, III, 3.

<sup>76</sup> Olivier Blanc et Joachim Bonnemaïson, Hôtels particuliers de Paris (Paris : Terrail, 2002) 169-176.

<sup>77</sup> « Expression méprisante ou amusée, désignant une charge anoblissante tournant à la sinécure, comme celle de secrétaire du roi. » Bluche 215.

<sup>78</sup> « Charges anoblissantes : Office de chancellerie (les secrétaires\* du Roi), fonctions municipales (cf. Noblesse\* de cloche) et surtout charges de robe\* (magistrats des cours\* souveraines, maîtres\* des requêtes, trésoriers\* de France, etc. procurant – par la volonté du Roi – la noblesse\* au premier degré ou la noblesse\* graduelle. » Bluche 179. « Secrétaires du Roi : Officiers des chancelleries royales, en général titulaires de véritables sinécures. Depuis 1485, ils jouissaient de la noblesse au premier degré, ce que les magistrats du parlement de Paris n'obtinrent qu'en 1644. » Bluche 216.

permettaient à de riches roturiers d'accéder à la noblesse. « Quatre-vingt-dix-huit pour cent des charges de justice, quatre-vingts pour cent de celles des finances étaient des offices vénaux. L'office était titre d'honneur, dignité, fonction. C'était aussi un objet de commerce, que l'on pouvait acheter, vendre, louer. La paulette<sup>79</sup> (1604) avait achevé de généraliser l'hérédité des offices.<sup>80</sup> » Cependant, les charges supérieures étaient, pour la plupart, réservées aux nobles. « En fait, seuls les très riches roturiers parvenaient à y faire pénétrer leurs enfants après avoir pris la peine de se dégrader de leur roture en se frottant à la « savonnette à vilain », c'est-à-dire en achetant une charge de secrétaire du roi, très onéreuse, mais qui donnait à ses détenteurs la noblesse entière et transmissible à leurs héritiers. »<sup>81</sup>

*Le Banqueroutier* aurait acheté un office de finance car il se targue de ce que son « corps est la pépinière de la noblesse ; que les enfants de (son) fils Persillet seront gentilshommes »<sup>82</sup>. Les candidats à la charge anoblissante ne manquent pas dans notre corpus et sont de mise dans la chasse aux cent mille livres de dot de *La Tête Noire*<sup>83</sup>, une Américaine hideuse mais riche. La pièce ayant été représentée quelques mois après la faillite de Law, elle illustre une aubaine pour les laissés-pour-compte du système financier. Le défilé de personnages comprend un clerc de procureur qui admet : « je n'ai pas de quoi acheter une charge : je suis capable de tout pour en avoir une » (Sc.

---

<sup>79</sup> « Ordonnance d'Henri IV rendant héréditaires et vénaux les offices, moyennant une taxe. Une tentative pour suspendre ce système fut à l'origine de la Fronde parlementaire (1648) ». La vénalité des charges qui datait de François 1<sup>er</sup> avait été aggravée par l'édit de la Paulette. Paul Robert, Dictionnaire Universel des noms propres (Paris : Dictionnaires Le Robert, 1987) 1380.

<sup>80</sup> Bluche 204

<sup>81</sup> Guy Chaussinand-Nogaret, « Noblesse » Le Dictionnaire Européen 779.

<sup>82</sup> Scène de Persillet et de Colombine.

<sup>83</sup> Une note des auteurs, Lesage, Fuzelier et d'Orneval, précise que la pièce est inspirée d'un fait divers.

XVIII). Puis se présente un mitron qui persiste tant, qu'on lui fait valoir l'écart insurmontable de leur condition respective et qui rétorque, imperturbable : « Hé parbleu ! Avec votre argent j'aurais bientôt acheté une savonnette à Vilain » (Sc. XXII).

L'ambition des gens attachés à la cour enrichit Arlequin esclave, au service d'un seigneur capturé puis fait esclave et devenu favori de la reine. Ici, un garde demande à Arlequin d'intercéder auprès de la reine pour obtenir « la première lieutenance vacante dans les Gardes de la Reine »<sup>84</sup> et lui offre aussitôt un diamant ; là, un financier qui convoite « le bail d'une Ferme » lui propose en contrepartie une somme rondelette (III, 8). Le trafic d'influence conjugué aux pots-de-vin est la voie la plus sûre et la plus rapide. Quant à Arlequin, il profite de l'occasion tout en gardant la tête froide : « Cela ne va pas mal. O Fortune ! Que tu es bizarre ! Si l'homme n'est pas sage de compter sur toi, quand tu lui fais bonne mine, il est encore plus fou de se désespérer, quand tu lui tournes le dos » (III, 9). Cette réflexion est l'objet d'une scène en aparté, jouée dans une pièce représentée après la faillite du système de Law, et semble résumer l'opinion de Lesage et de ses coauteurs sur les mouvements capricieux de la fortune. Elle s'inscrit dans le jeu social, on ne peut l'ignorer, mais il est conseillé de savoir maintenir ses distances pour ne pas être pris dans ses filets. Il faut savoir en profiter au moment opportun tout en observant un détachement ludique et salutaire.

Des lettres patentes<sup>85</sup> du roi pouvaient anoblir pour services rendus à l'état. *Gil Blas* reçoit des lettres de noblesse malgré lui :

[...] je suis fils d'une duègne et d'un écuyer : ce serait, ce me semble, profaner la noblesse que de m'y agréger ; et c'est de toutes les grâces que

<sup>84</sup> Lesage, Fuzelier et d'Orneval (1722) *Le Jeune Vieillard*, III, 6.

<sup>85</sup> « Actes royaux contresignés par un secrétaire d'État. Elles concernaient souvent des privilèges. Elles étaient enregistrées en cour souveraine. » Bluche 198.

Sa Majesté me peut faire, celle que je mérite et que je désire le moins. Ta naissance, reprit le ministre, est un obstacle facile à lever. Tu as été occupé des affaires de l'État sous le ministère du duc de Lerme et sous le mien ; [...] de plus, et cette raison est sans réplique, le rang que tu tiens auprès de mon fils demande que tu sois noble. [...] Vous avez des lettres de noblesse, cela suffit pour votre postérité : lorsque le temps aura mis sur ces lettres le voile épais dont il couvre l'origine de toutes les maisons, après quatre ou cinq générations, la race des Santillane sera des plus illustres.<sup>86</sup>

Conscient de ses origines, il s'estime indigne d'appartenir au second ordre et, de plus, il éprouve des scrupules à l'idée de le déshonorer. Aussi, le « nouveau riche »<sup>87</sup> anobli cachera-t-il « humblement »<sup>88</sup> ses lettres patentes jusqu'à la fin du roman et ne les ressortira que pour assurer son futur beau-frère qu'il n'a pas accordé la main de sa sœur à « un roturier ». Plus tard, l'un des protagonistes des *Deux amis* de Beaumarchais, un riche négociant qui vient de recevoir ses lettres de noblesse, aura une attitude toute différente de celle de Gil Blas. Il parvient à convaincre un ancien cadet de province ruiné d'accepter l'emploi de receveur des Fermes en lui objectant : « Si vous craignez que l'état n'honore pas assez l'homme, ce sera l'homme qui honorera l'état »<sup>89</sup>. Parmi les arguments évoqués, le négociant souligne les possibilités de manœuvres frauduleuses qu'offre un tel métier et « le bien qu'un homme vertueux peut faire » dans l'exercice de cette fonction ne serait-ce que par « tout le mal qu'il peut empêcher ». On pense à Turcaret. La réflexion du négociant met en relief le primat de l'utilité sociale, de la contribution au bien-être général, découlant du mérite personnel. Il détrompe un « nouveau noble [...] bouffi d'orgueil » et convaincu que le marchand nouvellement anobli abandonnera « le commerce avec la roture ». Celui-ci lui réplique : « Au contraire, [...] je ne puis

---

<sup>86</sup> Vol. 2, 332-333 ; 351.

<sup>87</sup> Vol. 2, p. 135.

<sup>88</sup> Vol. 2, p. 352.

<sup>89</sup> Beaumarchais, *Les Deux Amis*, II, 5. Pièce représentée pour la première fois à la Comédie Française en 1770.

reconnaître le nouveau bien que je lui dois qu'en continuant à l'exercer avec honneur »<sup>90</sup>. À l'inverse, dans *Le Philosophe sans le savoir* de Sedaine, c'est un ancien aristocrate obligé de cacher sa naissance, suite à un duel, et d'emprunter l'identité d'un négociant qui prouve le mal fondé du préjugé qui frappe les nobles exerçant une activité mercantile. En effet, selon lui, si l'on peut acheter des charges anoblissantes on ne peut, logiquement, déroger en gagnant l'argent qui permet de le faire : « Ce que peut procurer la noblesse n'est pas capable de l'ôter »<sup>91</sup>. Il fait l'apologie du commerce, récusant la dérogação d'un noble qui s'y livrerait, au nom de son utilité pour la société et annonce son essor et les transformations sociales qui en découleront au siècle suivant. Ce qui est glorifié dans les pièces de Sedaine et de Beaumarchais, c'est l'enrichissement sacrant l'effort, le travail, le talent et l'utilité sociale. Cette prise de position, signe des temps, va à l'encontre des modes d'enrichissements et d'anoblissements représentés sur le théâtre de Lesage, qu'il s'agisse de joueurs, de spéculateurs, de chevaliers d'industrie, de faux nobles, d'usurpateurs d'identité ou d'escrocs. Ces personnages sont autant de perturbateurs de l'économie traditionnelle et sèment le doute sur la valeur des signes.

*Arlequin traitant*, à l'inverse de *Gil Blas*, désire se prévaloir de titres usurpés. Ancien valet ayant pactisé avec le diable et grisé par la fortune, il voit les choses en grand car l'argent ouvre toutes les portes. Il « donne de la beauté, / Fournit de la naissance » (I, 7). Il entend posséder la panoplie complète de l'aristocrate. Aussi convoque-t-il un généalogiste, M. Blazonnet, afin qu'il lui confectionne des armoiries (I, 11). Celui-ci lui propose tout d'abord un « Champignon d'or en champ de sable ». Arlequin aime l'idée du champignon mais désapprouve le fond noir. Le champignon est probablement une

---

<sup>90</sup> Les Deux Amis I, 11.

<sup>91</sup> Michel Sedaine, Le Philosophe sans le savoir (1765), II, 4.

allusion à la fortune rapidement acquise par le traitant et renvoie à M. Millions, « un champignon de la rue Quinquempoix »<sup>92</sup>; quant au terme « champ de sable », il est à double entente. Il s'agit de la couleur noire d'un blason qui peut refléter la noirceur de l'âme du traitant ou faire référence à la précarité de la fortune du personnage éponyme. Puis, il lui suggère un « Pourceau d'or en champ de gueule<sup>93</sup> avec trois glands dans le groin ». Les emblèmes les plus anciens figuraient des animaux tels le lion, l'aigle ou le dragon. Le choix d'un pourceau est, bien entendu, grotesque, mais il reflète la profession du personnage. Il est en effet question d'« un cochon de la Finance » dans *La Foire des Fées* (Sc. X) et d'un financier métamorphosé en porc dans *Les Animaux raisonnables*<sup>94</sup>. La couleur rouge renvoie au sang et aux ponctions faites sur le peuple. Quant aux trois glands dans le groin, ils illustrent la voracité du traitant.

La devise latine du blason : « *Virtuti debita merces* » qui confère une qualité on ne peut plus usurpée à l'intéressé est burlesquement rejetée sans appel : « On diroit que j'ai été Mercier. Oui, *debita merces*, il a débité de la mercerie. » Le comique de la situation met en relief le grotesque de la démarche du traitant qui pense être à même de tout acheter et prétend se faire passer, uniquement grâce à son argent, pour le personnage de son choix. Et encore, n'est-il pas prêt à y mettre le prix. Nous sommes loin du *Bourgeois Gentilhomme* qui représentait la dupe rêvée d'une série de profiteurs, signe que le parvenu s'était taillé une bonne place dans la société. En effet, lorsque le généalogiste demande un millier d'écus pour l'anoblir frauduleusement, il proteste. M. Blazonnet a beau justifier la somme : « Diable ! Il y a bien du travail à cela ! [...] Hé, morbleu ! Vous

---

<sup>92</sup> *La Foire aux Fées*, Sc. 10.

<sup>93</sup> Gueules au pluriel est un terme de blason, la couleur rouge de l'écu.

<sup>94</sup> De Fuzelier et Legrand, Sc. IV.

ne savez pas la peine qu'il coûte à embrouiller certaines rotures, qui... [...] pour vous parler net, c'est que plus le linge est sale, plus il y faut de savon<sup>95</sup> », il n'en sera pas moins chassé à coups de batte.

M. Blazonnet succède à M. Doucet<sup>96</sup>, expert en généalogie :

J'anoblis, en payant, d'opulents roturiers,  
Comme de bons marchands et de gros financiers.  
[...]  
L'un sur son écusson porte un casque<sup>97</sup> sans grille,  
Dont le père autrefois à porté la mandrille<sup>98</sup>. (III, 4)

Le mariage constitue un autre moyen d'accéder à la noblesse. Ce thème n'est pas nouveau, il est déjà évoqué sur scène, en 1635 :

Ce jeune financier, en faveur de la somme,  
S'est fait en supputant baptiser gentilhomme,  
Il morgue en cavalier et fait du révolté  
La plume sur la tête et l'épée au côté. [...]  
Il se pique d'esprit, d'amour, de gentillesse,  
Et pense par la dame élever sa noblesse.<sup>99</sup> »

Les pères bourgeois désirent avoir pour gendre un aristocrate, tel le personnage éponyme du *Bourgeois Gentilhomme* qui rejette la proposition de Cléonte et s'entête à vouloir donner sa fille en mariage à un marquis, voire à un duc (III, 12). Le jeune homme obtiendra gain de cause grâce à la supercherie de la cérémonie des Turcs. Persillet aimerait marier sa fille à un homme de robe pour promouvoir l'ascension sociale de sa famille mais devra se contenter du fils du docteur pour gendre, qui à l'instar de Cléonte, a

<sup>95</sup> Référence à la savonnette à vilain.

<sup>96</sup> Les Fables d'Esopé de Boursault (1638-1701), cité par Gérard Gouvernet dans Le type du valet chez Molière et ses successeurs Regnard, Dufresny, Dancourt et Lesage (New York : Peter Lang, 1985) note 178, p. 232.

<sup>97</sup> Les armoiries des familles non nobles n'étaient pas timbrées : elles n'étaient pas surmontées d'une couronne ou d'un casque.

<sup>98</sup> Mandrille: Sorte de casaque que les laquais portaient autrefois. Litttré, tome 3, p.3691.

<sup>99</sup> Mareschal, Le Railleur ou la satyre du temps, III, 2, cité par Gabriel Conesa, La Comédie de l'Age Classique 1630-1715 (Paris : Seuil, 1995) 62.

dupé le père en se faisant passer pour le prince de Chimère<sup>100</sup>. Dans ces deux pièces, la mésalliance n'a pas lieu et tout rentre dans l'ordre. Selon la tradition, le mariage des amants conclut les comédies. En réalité, « la possibilité d'osmose sociale est allée s'amenuisant dès le milieu du XVIIe siècle : la bourgeoisie, devenue noblesse par l'achat de fiefs et d'offices, verrouille solidement la porte qu'elle a franchie »<sup>101</sup>. C'est ce que laisse entendre, à contrario, la législation du *Monde Renversé*<sup>102</sup> qui interdit les mariages endogames afin de mieux répartir les richesses.

Le mariage n'est plus vraiment de mise dans notre corpus quand il n'est pas mis à mal. Et, comme cette institution est le fondement de la société, de l'autorité du père et du roi, le traitement de ce thème soulève nécessairement un certain nombre de questions quant à leur nature, voire leur légitimité. Le mariage est souvent perçu comme une entrave à la liberté, voire une source de maux : « J'aime mieux sur mon âme / Rester toujours Garçon, / Que d'avoir une Femme / Marquée à son poinçon<sup>103</sup>, / Si jamais je faisais un pareil Mariage, / J'aurois peu d'agrément, / Vraiment ; / On n'en a même pas, / Hélas ! / Dans le meilleur ménage<sup>104</sup> », observe Clitandre. Cette institution, fondement de l'Etat, est remise en question comme le démontre la scène burlesque de la procédure notariale du *Monde Renversé* et le dénouement qui l'annule grâce à l'intervention du roi Merlin, *deus machina*. Sa décision remet en cause l'encadrement législatif qui accompagne le mariage d'autant qu'il va à l'encontre des intéressés désignés par le sort.

---

<sup>100</sup> Scène des Ambassadeurs.

<sup>101</sup> Yves Moraud, *La Conquête de la liberté de Scapin à Figaro : valets, servantes et soubrettes de Molière à Beaumarchais* (Paris : PUF, 1981) 94.

<sup>102</sup> De Lesage, La Font et d'Orneval (1718).

<sup>103</sup> Celui de la marieuse, Madame Bourdon (au nom évocateur), dans *Les Mariages de Canada* de Lesage (1734).

<sup>104</sup> *Les Mariages de Canada*, sc. 9.

Quant aux autorités parentale et maritale, elles sont bafouées au bénéfice de l'individu qui construit sa vie comme il l'entend dans une société en recomposition.

Les parents, riches roturiers rêvent de marier leur fille à un noble :

Un Bourgeois que l'Echevinage  
Et de gros biens ont enivré,  
Veut, pour illustrer son lignage,  
Se donner un Gendre titré ;  
Il veut que sa fille ait un Page.<sup>105</sup>

Si ce vœu n'est pas exaucé dans notre corpus, il le sera parfois dans la réalité. À titre d'exemple, citons la fille du financier Samuel Bernard qui épousa Mathieu-François Molé, président à mortier au Parlement de Paris.

Dans les pièces de Lesage, la volonté des parents, qui tient de la transaction commerciale dont ils sont les principaux bénéficiaires, est ignorée au profit des désirs individuels. Tel rapporte :

Dans une honorable famille,  
J'ai vû marier une Fille  
A certain riche Barbon.  
L'épouse eût péri de tristesse,  
Sans le secours d'un Gascon :  
Contentement passe richesse.<sup>106</sup>

Ce couplet fait sans doute référence à un enlèvement, lieu commun, mais qui, dans ce théâtre, n'aboutit pas à l'approbation parentale des comédies traditionnelles, suite à une scène de reconnaissance qui permet un mariage endogame. Cet expédient promeut la liberté individuelle et se présente comme un moyen efficace de contourner une autorité parentale abusive. Mais cet acte courant, dans la réalité, était suffisamment grave pour être passible de la peine de mort. Selon Guy Spielmann cette ressource était

---

<sup>105</sup> Lesage, Fuzelier et d'Orneval (1725) Les Enragés, sc. XXII et dernière (vaudeville final).

<sup>106</sup> Les mariages de Canada, sc. XIX.

effectivement employée et, à l'appui, il cite l'exemple de Dancourt qui avait enlevé la fille du comédien La Thorillière, Thérèse Le Noir, afin de l'épouser.<sup>107</sup>

Le personnage du père qui, traditionnellement, règne en souverain absolu sur sa famille, à l'image du roi sur son peuple, est rarement présent dans ce corpus, hormis quelques rois d'utopies et quelques barbons de comédie. Cette absence, qui est originale dans le monde dramaturgique, n'est pas l'effet du hasard. Elle fait écho au bouleversement qui caractérise cette période où les valeurs sont mises en question et où l'on assiste à l'individualisation des personnages. Aux principaux acteurs du chaos représenté sur scène, joueurs, spéculateurs, hommes de finance, valets, faussaires et filous en tous genre, viennent s'adjoindre des familles bourgeoises « disfonctionnelles ».

À cet égard, *Les Mariages de Canada* sont révélateurs de la déstructuration de la cellule familiale. Les parents ont recours à la lettre de cachet<sup>108</sup> pour éloigner les enfants gênants ou récalcitrants. Dans cette pièce de Lesage, ceux-ci sont déportés au Canada, au même titre que le rebut de la société<sup>109</sup> (on songe à *Manon Lescaut*), afin de repeupler la colonie. Une belle-mère se débarrasse, sans motif évoqué, d'une jeune fille innocente (Sc. II). Il se pourrait que ce soit dans le but d'échapper à la constitution d'une dot onéreuse. Un père libraire se défait d'un fils qui se fait passer pour chevalier, car il s'oppose à son mariage avec « une coquette » « sans bien et sans appui » (Sc. IV et V). Le jeune homme, pour se venger, se livre à un véritable rituel de parricide par effigie la veille de son

---

<sup>107</sup> Le jeu 469.

<sup>108</sup> « Les lettres de cachet, qui paraissaient en 1789 symbole d'arbitraire et de despotisme, étaient souvent expédiées à la demande des familles – nobles ou notables – à l'encontre d'un mauvais sujet [...] » Bluche 198.

<sup>109</sup> Arlequin, roi des ogres de Lesage, Fuzelier et d'Orneval (1720) fait allusion à cette procédure de déportation : « Je viens de Paris. J'en étais parti avec deux cents jeunes gens d'élite tant mâles que femelles que la police avait choisi avec prédilection pour aller fonder d'honnêtes familles au Mississippi. » (Scène IV).

départ, en saccageant la bibliothèque de son père et en mutilant les ouvrages ; ce geste symbolique traduit, outre la révolte, le reniement de ses origines et l'affirmation de son individualité. Cet acte de parricide symbolique préfigure le régicide<sup>110</sup> de la fin du siècle « dans la mesure où l'on sait que le père est bien autre chose qu'un père de famille : il est alors l'élément constitutif, essentiel de la souveraineté »<sup>111</sup>. Cette thématique du parricide symbolique est l'indice d'une évolution de la pensée dans le collectif qui prépare la révolution régicide française. Dans *Gil Blas*, un fils de famille victime de sa passion du jeu et d'une coquette projette d'empoisonner son père, « un homme qui faisait tout le malheur de sa vie » car il n'était pas prodigue. Si son dessein n'est pas mis à exécution, c'est uniquement parce que son confident a déjoué ses plans<sup>112</sup>. Ne serait-ce que souhaiter la mort de son père pour jouir d'un héritage, serait un thème original. En effet, traditionnellement, il s'agit d'un neveu qui convoite la succession de son oncle comme dans *Le Légataire Universel* de Regnard, ou d'une tante comme dans *Turcaret*. Dans la plupart des cas, le parent est perçu en tant qu'obstacle, dans la mesure où il garde ses biens, et sa mort et l'héritage qu'elle entraîne sont envisagés comme le moyen de se livrer au jeu et à la débauche, ou encore d'épouser la personne de son choix. Car l'enjeu est bien l'argent et le pouvoir libérateur qui y est attaché. Si les parents du *Mariage de Canada* s'opposent aux mariages désirés par leurs enfants, c'est parce qu'ils ne satisfont pas à leur désir d'accroître leur patrimoine. Un enfant a valeur d'échange, qu'il s'agisse de biens ou de titres, et la transaction doit être sanctionnée par l'autorité parentale.

---

<sup>110</sup> Ce thème est présent dans *Le Théâtre de la Foire*, notamment dans *Arlequin roi des Ogres*, roi de hasard destiné à être mangé.

<sup>111</sup> Christian Biet, *Edipe*, p. 333, cité par Spielmann 110.

<sup>112</sup> Vol II, pp. 249-253.

La démarche des parents n'est que peine perdue car les jeunes gens retrouvent la personne aimée dans le Nouveau Monde et se marient selon leur souhait. En effet, un jeune homme, après avoir vendu tous ses biens est parti à la recherche de la femme qu'il aimait afin de faire sa vie avec elle au Canada. On comprend qu'il s'agit d'un fils de famille riche : il est accompagné d'un serviteur et est en mesure d'acheter « une agréable habitation » (Sc. IX). Cependant, nulle mention n'est faite de sa famille, comme si elle n'importait pas, ce qui laisse entendre qu'elle n'a plus de pouvoir du fait de l'indépendance économique du jeune homme. Ce phénomène, nouveau dans la comédie, pourrait être lié à des gains perçus grâce à la spéculation. Quant au faux chevalier, il a retrouvé, par hasard, sa coquette, elle aussi victime du libraire qui l'a fait exporter. Ainsi, les parents sont-ils finalement exclus de la pièce, gommés par la perspective d'une nouvelle vie dans les colonies. La conclusion de cette pièce suggère que l'autorité parentale n'est plus de mise dans une société qui a évolué et où l'individu revendique sa liberté. Cette pièce illustre l'opposition entre la raison sociale et la raison naturelle, cette dernière s'appuyant « sur une argumentation lockienne selon laquelle la domination du père et du mari, comme celle du roi, n'était fondée ni en nature ni en droit.<sup>113</sup> » Les protagonistes de cette pièce illustrent la catégorie des individus qui entendent trouver leur place au sein d'une société en recomposition, suite à la déstructuration des pouvoirs mis en question dans leur fondement. Ils font partie des nombreux personnages qui, à l'instar de l'auteur et de ses collaborateurs, sont « à même de pénétrer les failles du droit »<sup>114</sup>. Ils ont su tromper la marieuse et tourner à leur profit la sanction légale de la déportation.

---

<sup>113</sup> Spielmann 39.

<sup>114</sup> L'expression est de Christian Biet. Droit et Littérature sous l'Ancien Régime. Le jeu de la valeur et de la loi (Paris : Champion, 2002) 289.

Celle-ci leur a permis de s'éloigner de leurs parents, donc d'échapper à leur autorité, et de construire une nouvelle vie dans le Nouveau Monde. Le Canada représente un univers libre où l'individu peut se réaliser, où tout est possible.

Par ailleurs, la conclusion de la pièce reflète la philosophie de Lesage qui prône l'adaptation à son temps et aux circonstances de la vie en optant pour un juste milieu:

Eloignons-nous gaîment du Port ;  
 S'affliger est une foiblesse :  
 Mes Amis, allons sans tristesse  
 Où nous appelle notre sort.  
 Par toute la terre habitable,  
 Lorsqu'on a l'esprit joyeux,  
 On est toujours moins misérable,  
 Si l'on ne sçauroit être heureux.  
 N'appréhendons pas des Hurons  
 Les farouches visages :  
 Ou nous les apprivoiserons,  
 Par nos plus doux usages ;  
 Ou, plus heureux, nous deviendrons  
 Peut-être aussi Sauvages.

[...]

Nous aurons dans notre Chaumière  
 Une liberté toute entière ;

[...]

Contentement passe richesse. (Sc. XIX et dernière)

Ce refrain fait pendant à la réflexion de Gil Blas : « j'ai appris à l'école de l'adversité à jouir des richesses sans m'en laisser posséder.<sup>115</sup> » On retrouve, avec l'invitation au plaisir, la distance salutaire, toutes deux prônées par l'auteur et constitutives de son architecture du jeu. D'ailleurs, Lesage reprend cette maxime à son compte, en tant que dramaturge, lorsqu'il s'adresse à son public :

L'auteur, Messieurs, voudroit vous plaire ;  
 Sensible à la gloire, il préfère  
 Votre estime à votre argent.  
 Pour lui quel sujet d'allégresse,

---

<sup>115</sup> Vol. II, p. 288.

Si le Public sort content !  
Contentement passe richesse.

Le parallèle entre la jouissance d'une vie maritale heureuse et celle qu'éprouve un auteur apprécié de son public n'est pas anodin. Le mariage est un contrat et l'acte d'écriture est envisagé en tant que tel<sup>116</sup>. Dans les deux cas, l'importance des biens matériels est prise en compte mais elle est dépassée par celle de la satisfaction éprouvée par les individus, que ce soit les conjoints, les spectateurs ou l'auteur. Toute notion d'autorité est écartée, l'autorité parentale, bien sûr, mais en filigrane aussi, celle qui gouverne la dramaturgie classique dans la mesure où le public est investi du rôle de juge, comme nous le démontrerons dans le chapitre sur la guerre des théâtres.

La position du narrateur face à l'institution du mariage, soumise à l'autorité parentale au détriment des intéressés, est manifeste dans *Gil Blas* où le laboureur accorde la main de sa fille au héros sans la consulter. De plus, il entend user de son autorité pour qu'elle se soumette à sa décision. Gil Blas s'y oppose :

Antonia, lui repartis-je, soumise à l'autorité paternelle, est prête sans doute à vous obéir aveuglément ; mais je ne sais si dans cette occasion elle le fera sans répugnance ; et, pour peu qu'elle en eût, je ne me consolerais jamais d'avoir fait son malheur ; enfin ce n'est pas assez que j'obtienne de vous sa main, il faut qu'elle souscrive au don que vous m'en faites. (II, 216)

Avant d'avoir obtenu le consentement du père de la jeune fille, Gil Blas avait rejeté le conseil de son secrétaire qui consistait à jouir de son « droit du seigneur »<sup>117</sup>. De plus, il charge se dernier de s'assurer que « son cœur ne soit pas prévenu pour un autre »<sup>118</sup>. L'évocation et la déclinatation de ces droits abusifs sous-tendent leur mise en question. De

---

<sup>116</sup> On pourra consulter à ce sujet la thèse de DEA d'Angèle Herry-Leclerc, Le Doute, La Norme, et la Valeur.

<sup>117</sup> On pense, à contrario, au comte Almaviva du Mariage de Figaro.

<sup>118</sup> Vol. II, p. 215.

plus, la réaction du protagoniste souligne, à contrario, le droit de l'individu à disposer de lui-même. Ce sont bien les prérogatives de la liberté qui sont mises en avant, au détriment de l'autorité. Que ce soit dans le domaine du mariage, des jeux de hasard ou de la dramaturgie, les thèmes de Lesage convergent vers la notion de liberté qui prime sur celle de l'autorité. Son écriture met au jour une réfutation et une appropriation de droits réservés aux parents sur leurs enfants, aux maîtres sur leur personnel, aux théâtres officiels avalisés par l'autorité royale sur les théâtres de la Foire, et du droit d'accès aux jeux de hasard réservé au second ordre.

L'œuvre de Lesage expose un moyen rapide pour accéder à la grande noblesse sans subir les inconvénients que présentent une charge ou le mariage. Il s'agit pour un homme riche de trouver un aristocrate désargenté, portant le même nom, prêt à monnayer ses titres et à se faire passer pour parent. Ensuite, il suffit de trouver un « habile généalogiste ». C'est ce que font un « gros fermier » dans *Le Diable Boiteux*<sup>119</sup> et un riche financier dans *La Valise Trouvée* :

Monsieur Dorimon, quoi que millionnaire, n'étoit pas content. Le souvenir de son origine [...] offroit sans cesse à son esprit des images humiliantes. Il auroit voulu être noble ; et ne l'étant pas, il ne pouvoit vivre heureux malgré ses richesses. Il n'ignoroit pas qu'il pouvoit facilement le devenir à la faveur d'une charge ; mais il ne vouloit pas se servir de ce moyen-là pour se contenter. Il a mieux aimé profiter de l'occasion qu'il a trouvée d'entrer dans une maison qui a trois cents ans de noblesse. [...] Ayant découvert qu'il y avoit un lieutenant d'infanterie [...] qui s'appeloit comme lui Dorimon, [...] c'étoit un gentilhomme noble comme le roi ; mais [...] son bien ne répondoit pas à sa naissance.<sup>120</sup>

Le financier devient parent du noble qui obtient en contrepartie cent mille francs, somme qui lui permettra d'acheter une terre et de s'y établir, autrement dit, de reconquérir les

---

<sup>119</sup> Lesage, p. 279.

<sup>120</sup> Lesage, *La Valise Trouvée*, Lettre XVII, p. 130.

signes distinctifs de son ordre. Ce qui surprend, c'est qu'une marquise approuve « ce troc » - mais le texte est paru en 1740, soit vingt ans après la faillite de Law.

Comme l'observe Guy Chaussinand-Nogaret :

Le XVIIIe s. est marqué par une série de phénomènes convergents qui ont tous pour effet de remettre en cause des acquis qui reposaient avant tout sur la pression de la tradition. L'essor économique, qui s'accompagne de l'enrichissement des marchands, les flambées de la spéculation qui font et défont les fortunes, les besoins fiscaux croissants de la monarchie qui, pour trouver des ressources, monnaie les dignités, vend les charges, multiplie les anoblissements, provoquent de profonds bouleversements dans la hiérarchie sociale et atténuent la rigueur des anciennes distinctions. Les progrès de la civilité, l'accès à la culture diminuent les frictions et favorisent sinon la fusion entre groupes d'origine différente, du moins la cohabitation.<sup>121</sup>

Cet auteur constate que la mise en cause de la supériorité du second ordre remonte au règne de Louis XIV. Pour justifier sa prééminence, la noblesse mettait en avant trois raisons : la thèse dite germanique<sup>122</sup>, la transmission héréditaire des vertus et une éducation privilégiée. Ces arguments furent réfutés à l'époque qui nous concerne. De plus, au dix-huitième siècle, nobles et bourgeois fréquentaient les mêmes collèges. Ils y recevaient donc la même instruction et pouvaient se lier d'amitié, comme le firent Voltaire et les d'Argenson, cités par le même auteur (780). En effet, depuis l'arrivée des Jésuites sous Henri IV, l'instruction pouvait être facteur d'ascension sociale. Marmontel, élevé au sein de cette congrégation en est un autre exemple<sup>123</sup>.

Les privilèges que confère la naissance, soumise au hasard, sont ressentis comme des injustices et ce sentiment ira s'accroissant dans le courant du siècle. La fille du

---

<sup>121</sup> Dictionnaire Européen 780.

<sup>122</sup> « Les Germains en envahissant les Gaules, auraient réduit les Gallo-Romains en esclavage, d'où seraient issues deux populations distinctes, les nobles et les roturiers. » Chaussinand-Nogaret, p. 780.

<sup>123</sup> Cité par François Bluche, p. 78.

*Banqueroutier* de Fatouville se contente de déplorer ses origines et de nourrir des fantasmes : « C'est un très grand malheur que notre naissance ne dépende pas de nous. [...] combien le nom de mon père me mortifie ! [...] j'ai l'âme d'une princesse [...]. Il n'y a que ce maudit nom de Persillet qui défigure tout mon mérite.<sup>124</sup> » La réflexion de Lelio dans *La Force de l'Amour* : « Pourquoi sa naissance ne répond-elle pas à son mérite ? Ou pourquoi, aveugle Erreur humaine, avez-vous fait la Noblesse fille du Hazard ? »<sup>125</sup>, annonce *Le Mariage de Figaro* :

Par le sort de la naissance,  
L'un est roi, l'autre est berger ;  
Le hasard fit leur distance ;  
L'esprit seul peut tout changer  
[...].<sup>126</sup>

Crispin est convaincu que seule son intelligence peut lui permettre d'échapper à sa condition ancillaire et d'accéder à la fortune. Il se lamente de ne pas avoir eu l'occasion d'exercer la profession à laquelle son mérite lui donne droit et son monologue laisse apparaître en filigrane, et à contrario, ceux qui se sont contentés de bien naître (Sc. II).

La récurrence de personnages marginaux et au ban de la société trahit le constat d'une société déstructurée, ayant perdu ses valeurs et ses points de repère. Celle-ci semble livrée au hasard, que ce soit celui de la naissance, du jeu, de la finance, que les personnages tentent de contrecarrer par la tricherie, le bluff ou l'ingéniosité frauduleuse. La société frelatée que l'auteur présente est principalement composée de personnages qui connaissent des alternances de chute et d'ascension, de nobles décaqués qui altèrent considérablement les hiérarchies sociales. Les mieux avisés et les plus habiles mettent à

---

<sup>124</sup> Scène de la toilette.

<sup>125</sup> Lesage, Fuzelier et d'Orneval, *La Force de l'Amour*, Sc, II.

<sup>126</sup> Beaumarchais, *Le Mariage de Figaro*, Acte V, Sc XIX, VIIe couplet.

profit les brèches que présentent le système légal pour jouer le jeu de leur choix sur le théâtre social. Le dramaturge lui-même n'échappe pas à cette ronde sociale comme nous le verrons dans le chapitre sur la guerre des théâtres. Tous s'opposent aux garants de l'ordre, aux détenteurs de l'autorité pour conquérir le statut et la liberté qu'ils convoitent. Ils tirent profit des lacunes que présente le système légal si bien que leurs actions suscitent la réflexion et sèment le doute sur le bien-fondé des valeurs traditionnelles et des institutions. La dramaturgie de Lesage se présente ainsi comme une invitation à la réflexion sous forme de jeu. L'auteur y déploie des situations fictives qui relèvent du possible. Il donne à voir des éventualités sans émettre de jugement, de sorte qu'il se dérobe, joue avec son public auquel il offre des énigmes à résoudre et qu'il érige en juge suprême. En effet, les personnages sont pris sur le vif, leur origine est, le plus souvent, soit inconnue, soit ambiguë tout comme leur avenir si bien que le spectateur doit recomposer l'ensemble, participer à l'expérience dramaturgique et, au-delà, porter un regard critique sur la société. Cette esthétique basée sur diverses formes de jeu pour aboutir à un jeu collectif est caractéristique de l'auteur. Aussi sa dramaturgie est-elle fondée sur le principe de l'échange, même si celui-ci est ambigu. Ce théâtre, lieu d'affrontements par excellence, soulève maintes questions. Il s'inscrit dans un monde où ce qui prime est la réalisation de l'individu et de ses désirs qui se manifestent par la chasse aux biens matériels ou symboliques comme l'honneur, la reconnaissance, pour aboutir, dans les pièces plus tardives comme *Les Mariages de Canada*, à la conquête de la liberté pour elle-même, en dehors de toute considération matérielle car « contentement passe richesse ». La chasse à l'argent cède la place à celle du bonheur. Pour y accéder, selon le vaudeville final du *Mariage de Canada*, il faut poursuivre le but qu'on s'est fixé

et s'adapter à son environnement. Le détournement du droit n'est plus motivé par l'intérêt ou la négociation mais se fait au profit du droit naturel, celui de lier sa vie avec l'être de son choix et de lui donner la direction pour laquelle on a librement opté. Toutefois, pour ce faire, il faut triompher des obstacles légaux.

« Jouer avec la loi <sup>127</sup> » pour l'utiliser à son avantage, comme l'a démontré Christian Biet, est un thème récurrent et prégnant de la comédie fin de règne. Il n'est plus qu'une des composantes de l'architecture du jeu de Lesage qui débouche sur un jeu collectif auquel le public participe. L'espace de la représentation est le siège d'une multiplicité de jeux qui se superposent ou s'entrecroisent. Cette esthétique, déjà présente dans les pièces jouées à la Comédie Française, se magnifiera lors de la guerre des théâtres comme une revendication légitime du droit de jouer au sein d'une société joueuse par essence. L'auteur et ses collaborateurs, à leur tour, joueront avec la loi pour défier les spectacles officiels et les autorités afin de pouvoir faire représenter leurs pièces.

---

<sup>127</sup> Christian Biet 294.

## Chapitre IV

### La querelle des théâtres et le jeu de la concurrence.

À l'instar des joueurs qui devaient circonvenir les obstacles que la loi leur opposait, les forains ont dû faire preuve d'ingéniosité pour pouvoir s'adonner à leur forme de jeu de prédilection : la dramaturgie. Dans les deux cas, on observe une résistance face à l'institution judiciaire qui fait obstacle à la liberté de jouer et une revendication à la jouissance de privilèges réservés aux Grands, d'une part, aux spectacles officiels, d'autre part. Ces manœuvres laissent entrevoir une contestation du bien-fondé et de la légitimité des prérogatives conférées par une société d'ordres rigide. Elles peuvent être perçues comme une aspiration à dépasser ces limites en tirant parti des failles que présente le système. De plus, la prise de risques inhérente au procédé implique une volonté déterminée. Par ailleurs, la foire s'empare du sujet de la guerre des théâtres pour le représenter comme un jeu faisant partie intégrante de l'architecture du jeu, avec à la clef un enjeu économique. La représentation du désordre engendré par la concurrence entre les diverses troupes parisiennes et l'appropriation collective de privilèges dévolus aux rivaux n'est pas sans rappeler les perturbations sociales causées par les personnages qui ont fait l'objet de cette étude.

Pour l'intelligence de ce chapitre, il est nécessaire de dresser un bref historique des deux principales foires parisiennes. Les religieux de la Mission Saint-Lazare louèrent, dès 1183, des terrains pour la foire Saint-Laurent et, en 1482, les prêtres de Saint-Germain-des-Près firent de même pour la foire Saint-Germain. On y tenait commerce dans des loges et on y donnait de petites farces, des spectacles de danseurs de corde, de marionnettes, d'acrobates, etc. Ces deux foires accueillirent les premiers théâtres forains

et donnèrent les pièces du *Théâtre de la Foire*. La Foire Saint-Germain avait lieu sur l'emplacement de l'abbaye de Saint-Germain-des-Près, du 3 février au dimanche de la Passion, durait environ deux mois et était la plus prisée. Elle était réputée pour son commerce de luxe tandis que la Foire Saint-Laurent se spécialisait dans le commerce de poteries et de faïences<sup>1</sup>. Elle occupait le quartier actuel de la gare de l'Est et se tenait du 25 juillet au 29 septembre, les dates pouvant varier d'une foire à l'autre. La première pièce foraine, *Les Forces de l'Amour et de la Magie*, aurait été jouée en 1678 par une troupe de sauteurs. Après que les Comédiens Italiens ont été chassés de Paris, en 1697, il n'y subsistait que l'Opéra et la Comédie-Française comme théâtres réguliers et officiels. Ainsi que l'observe Henri Lagrave, ces spectacles utilisaient un répertoire classique et traditionnel et, de ce fait, innovaient peu<sup>2</sup>. Les spectacles forains, eux, se développèrent et jouèrent les pièces du répertoire italien. Leur succès portait ombrage à la Comédie-Française si bien qu'ils n'ont cessé d'être poursuivis en justice par cette institution. En 1699, la représentation de comédies ou de farces fut interdite à la foire. En 1703, les forains ne purent représenter que des scènes détachées et sans dialogues. En 1707, ils n'eurent droit ni aux dialogues ni aux scènes détachées et durent avoir recours au monologue. En 1708, l'Académie Royale de Musique vendit son privilège du chant, de la danse et de l'utilisation de décors à une troupe foraine tandis que les autres troupes durent jouer « à la muette ». En 1709, l'usage du chant et de tout langage fut interdit. Seules les marionnettes et les acrobaties furent autorisées. La même année, les Comédiens Français firent démolir un théâtre forain. Les victimes portèrent plainte et eurent gain de cause

---

<sup>1</sup> Isabelle Martin, Le Théâtre de la Foire Des tréteaux aux boulevards (oxford : Voltaire Foundation, 2002) 10-11.

<sup>2</sup> Henri Lagrave, Le Théâtre et le Public à Paris de 1715 à 1750 (Paris : Klincksieck, 1972). Voir l'introduction et la conclusion.

mais, par prudence, elles jouèrent « à la muette ». L'année suivante, l'Opéra n'eut plus le droit de vendre son privilège et les forains ne furent pas autorisés à parler. Ils jouèrent alors des « pièces à la muette » et à écriteaux qu'ils firent descendre des cintres. La collaboration de Lesage avec les forains est confirmée dès 1712 et correspond à l'essor de ce genre de spectacle. Il y donna des pièces qu'il écrivit seul ou en collaboration avec d'Orneval, Fuzelier<sup>3</sup>, Dominique, Lafont, Fromaget, Piron et Autreau. En 1714, les acteurs forains furent autorisés à chanter et à danser et le terme « Opéra-Comique », qui désignait les pièces dialoguées et mêlées de chants, fut adopté pour nommer le théâtre principal de la Foire.<sup>4</sup> Les auteurs du *Théâtre de la Foire* furent persécutés des années durant par leurs concurrents, comme nous le constaterons en discutant les pièces étudiées dans ce chapitre. L'Opéra-Comique fut supprimé de 1745 à 1752. Monnet le dirigea à sa réouverture et Favart lui succéda en 1757. En 1762, l'Opéra-Comique fusionna avec le Théâtre Italien.

---

<sup>3</sup> Louis Fuzelier. Mort le 19 septembre 1752, à l'âge de 78 ans. Il est le seul auteur à avoir travaillé pour les quatre spectacles parisiens. Nous nous bornerons à ne citer que quelques œuvres représentées dans les divers théâtres. L'Opéra : Les Amours déguisés (1713), la Reine des Péris (1725), les Indes Galantes (1735), l'Ecole des Amans (1744). A la Comédie-Française : Momus fabuliste, ou les Noces de Vulcain (1719), les Amusemens de l'Automne (1725), le Procès des sens (1732). Théâtre Italien : Arlequin Persée (1722), le Serdeau des Théâtres (1723), la Parodie (1723), Amadis le cadet (1724), Momus exilé (1725), la Bague Magique (1726). L'Opéra-Comique : Arlequin défenseur d'Homère (1715), Pierrot Roland (1717), le Pharaon (1717), les Vacances du Théâtre (1724), les Animaux raisonnables (1718) en collaboration avec Legrand ; le Déménagement du Théâtre (1724), les Nœuds (1724), le Quadrille des Théâtres (1724), les Dieux à la Foire (1724), les Bains de Charenton (1724), les Vendanges de Champagne (1724), les Quatre Mariamnes (1725), Atys (1726) ; en collaboration avec Lesage et d'Orneval : Le Jeune Vieillard (1722), la Force de l'Amour (1722), la Foire des Fées (1722), le Dieu du Hazard (1722). Aux Marionnettes : Thésée, ou la Défaite des Amazones (1701), les Amours de Tremblotin et de Marinette (1701), le Ravissement d'Hélène (1705) ; en collaboration avec Lesage et d'Orneval : l'Ombre du Cocher Poète (1722), Pierrot Romulus ou le Ravisseur Poli (1722), le rémouleur d'Amour ; avec d'Orneval : la Grand-Mère Amoureuse, parodie d'Atys (1726), les Stratagèmes de l'amour, parodie (1726).

<sup>4</sup> Pierre Frantz, article "Théâtre de foire", Dictionnaire Européen 464.

Le retour des Italiens, en 1716, et l'expansion des théâtres forains, notamment de celui de l'Opéra-Comique qui connut un grand succès, ébranlèrent les Comédiens Français qui, ayant le sentiment d'être concurrencés, se lancèrent dans une lutte acharnée contre leurs rivaux, leur cible de prédilection étant le théâtre forain qui, ne jouissant d'aucun privilège, était le plus vulnérable. En effet, le principal ennemi de ce théâtre était la Comédie-Française, dont les acteurs sont désignés sous le vocable « Romains » et *Le théâtre de la Foire* fait de nombreuses allusions à deux sociétaires de cette institution, Dancourt et Legrand.

Le Théâtre forain et le Théâtre Italien renouvelaient constamment leur répertoire. Henri Lagrave souligne avec justesse que cette concurrence eut un « retentissement [...] considérable sur l'évolution des genres et sur l'attitude du public »<sup>5</sup>. En l'occurrence, elle donna lieu à l'irruption de pièces polémiques brocardant les rivaux et leur théâtre. Comme l'indique Pierre Larthomas, depuis 1711, les forains appliquaient les mêmes prix que la Comédie-Française<sup>6</sup>, écartant ainsi les classes populaires et attirant les élites, nobles et bourgeois. Les forains bénéficiaient d'une franchise qui, en principe, leur octroyait une grande liberté car leurs activités avaient lieu dans l'enceinte d'un domaine abbatial. Toutefois, les théâtres privilégiés n'ont eu de cesse de faire valoir leurs prérogatives, entravant la liberté des troupes foraines, jusqu'à les « mutiler » en les privant de tout moyen d'expression.

L'Opéra détenait le monopole du chant, de la musique et de la danse ; la Comédie-Française était seule autorisée à représenter des comédies en français à Paris. En réalité, et comme le souligne Henri Lagrave, chaque spectacle empiétait sur les droits des

---

<sup>5</sup> Lagrave 7.

<sup>6</sup> Pierre Larthomas, Le Théâtre en France au XVIIIe siècle (Paris : PUF, 1980) 16.

concurrents ou s'emparait de leur spécificité (7). Cet auteur constate que les trois troupes officielles étaient en déficit constant (36-37). Il attribue en grande partie la baisse de fréquentation à la Comédie-Française à la concurrence des Italiens, du moins à leur début, et à celle des Forains (656). Le nombre de spectateurs de la Comédie-Française déclina en effet sensiblement de 1726 à 1736 puis, brutalement, de 1736 à 1742, période de « dépression maxima » qui s'expliquerait, dans une certaine mesure, par « la pénurie de pièces à succès ». Quant au Théâtre Italien, d'après cet auteur, il est difficile d'évaluer sa fréquentation, pour la période qui nous concerne, faute de documents. Cependant, nous savons qu'après l'engouement dont les Italiens furent l'objet à leur retour à Paris, en 1716, leur salle se déserta et la troupe ne put équilibrer son budget qu'à partir de 1740 environ (42). L'Opéra-Comique ne tenait pas de registres, toutefois, sa popularité est confirmée dans de nombreux documents. De plus, en dépit de toutes les entraves dont il a été l'objet, ce théâtre est le seul à être parvenu à maintenir l'équilibre de son budget et à réaliser des bénéfices (43).

Henri Lagrave observe que, face à la concurrence, chaque troupe cherche à attirer le public des troupes rivales, voire à le monopoliser, dans la mesure où « la plupart des spectateurs passent sans difficulté de la Comédie-Française à la Foire et de l'Opéra au Théâtre Italien » (205). De plus, le public est restreint à l'époque qui nous concerne. Aussi la Comédie-Française donne-t-elle des comédies dans le goût forain, les Italiens empruntent à ces deux spectacles et délaissent rapidement leur langue maternelle de moins en moins comprise des Français. Enfin, ils « dérobent le vaudeville aux Forains. [...] Partout l'on danse, l'on chante ; l'Opéra ne parvient plus à faire respecter son privilège » (667). Henri Lagrave a inventorié les combinaisons éventuelles d'adversité :

l'Opéra qui tentait de faire valoir ses droits contre l'Opéra-Comique, la Comédie-Française et la Comédie Italienne ; la lutte entre l'Opéra-Comique, la Comédie-Française et la Comédie Italienne et enfin, celle qui opposait les deux Comédies officielles (364). Il y eut également des renversements d'alliance, comme ce fut le cas pendant l'été 1721, lorsque la Comédie-Française s'était montrée clémente à l'égard des forains pour se venger des Italiens venus concurrencer ceux-ci, sur leur propre terrain, en s'établissant à la Foire Saint-Laurent. Quant à l'Académie Royale de Musique, ayant à faire face à des dépenses considérables pour la mise en œuvre de ses spectacles, et ne pouvant faire valoir ses prérogatives sur les autres théâtres, elle prit le parti raisonnable d'épauler les Forains, moyennant finance, limitant ainsi la concurrence des théâtres officiels (369). En fait, Henri Lagrave minimise le dommage que le succès des Forains aurait causé aux deux Comédies. Toutefois, il confirme que l'été 1718 avait été « catastrophique » pour ces dernières tandis que l'Opéra-Comique connut un succès exceptionnel. La concurrence se serait également fait sentir au cours de l'été, en 1721, 1725, 1727 et 1730 (375).

Toujours est-il, qu'assailli de toutes parts, *Le Théâtre de la Foire* sut, grâce à son ingéniosité, résister et se défendre avec ses propres armes. Il trouva des moyens judicieux pour tourner la loi et prit le public à témoin, assignant à ce dernier le rôle d'arbitre dans cette guerre sans merci. Faisant de fréquentes allusions aux attaques qu'il subissait et aux interdits dont il était frappé du fait des théâtres réguliers, voire des troupes foraines concurrentes, il s'attira la sympathie des spectateurs qui accouraient en foule à la foire, pris dans le feu de l'action, et ravis d'être érigés en juges. Faute de privilège, le Théâtre forain constitua son arsenal grâce à des ressources relevant du domaine théâtral. Il sut

également profiter des lenteurs de la justice. En somme, les auteurs du *Théâtre de la Foire*, ainsi que leurs troupes, se présentent comme des irréductibles.

Cette guerre des théâtres a donc donné lieu à un véritable jeu d'adresse de la part des auteurs du *Théâtre de la Foire*, parmi lesquels il faut compter, au moins, Fuzelier, l'un des principaux coauteurs de ce théâtre, qui « joua un rôle central, voire moteur »<sup>7</sup> dans l'élaboration du théâtre forain auquel il donna des pièces dès 1701.

La querelle des théâtres a eu un impact certain sur le jeu théâtral des auteurs considérés et l'a en quelque sorte façonné dans un mouvement dynamique et novateur. Aussi, comme le souligne Pierre Frantz, « dans les premières décennies du XVIIIe siècle, c'est à la Foire que se trouve le principal foyer de la création théâtrale parisien.<sup>8</sup> »

D'emblée, dans leur préface du *Théâtre de la Foire*, les auteurs, pour justifier la publication des pièces sélectionnées par leurs soins, affirment qu'ils n'ont pas l'intention de rivaliser « avec les chefs-d'œuvre immortels, qui mettent le Théâtre-Français au-dessus de tous les théâtres du monde » ou « avec les deux autres spectacles réglés, où l'on n'observe pas exactement les préceptes d'Aristote. » Pour ces derniers, il s'agit de l'Opéra et de la Comédie-Italienne. Si les auteurs sont sincères quant à leur démarche - « laisser à l'avenir un monument qui fasse connaître les diverses formes sous lesquelles on a vu le théâtre de la Foire »<sup>9</sup> - il n'en demeure pas moins qu'ils en profitent pour

---

<sup>7</sup> David Trott, *Jeux, Écritures, Regards* (Montpellier : Espaces 34, 200) 144.

<sup>8</sup> Pierre Frantz, « Théâtre de Foire », *Dictionnaire Européen des Lumières* (Paris : PUF, 1997) 464.

<sup>9</sup> Lesage et d'Orneval, préface des auteurs, *Le Théâtre de la Foire ou l'Opéra-Comique*, tome 1 (Paris : Pierre Gandouin, 1737) 7.

égratigner leurs adversaires au passage et signaler, plus loin, que « l'Opéra-Comique a enfin succombé sous l'effort de ses ennemis, après en avoir toujours été persécuté »<sup>10</sup>.

Les auteurs se démarquent également des spectacles officiels, tout en les critiquant quant à leur style :

Il n'y faut point chercher d'intrigues composées. Chaque pièce contient une action simple, et même si serrée, qu'on n'y voit point de ces scènes de liaison languissantes qu'il faut toujours essayer dans les meilleures comédies. Quand cette précision, dont les autres théâtres semblent s'éloigner, serait en effet un défaut, elle serait absolument nécessaire au nôtre, et devenait la première de nos règles. Nous nous sommes aperçus que les scènes chargées de couplets, quelque riche que fût leur fond, devenaient ennuyeuses, à cause du chant qui fait ordinairement languir ; c'est pourquoi nous avons mieux aimé divertir en ne faisant qu'effleurer les matières, que d'ennuyer en les épuisant.<sup>11</sup>

Lesage et ses coauteurs ne manquent pas de faire allusion dans leurs pièces à leur originalité, tout en s'opposant aux autres spectacles dont ils critiquent les défauts.

Quant les forains furent privés de l'usage de la parole, en 1710, ils eurent recours à des écriteaux sur lesquels était inscrit le texte que l'acteur aurait dû jouer, et qu'il présentait au public afin qu'il le lise. Plus tard, on mit les inscriptions en chanson et les spectateurs chantaient tandis que l'orchestre les accompagnait. Comme l'indique une note du *Diable d'Argent* :

c'est depuis la Foire Saint-Germain 1710 que les Forains, à qui l'on avait interdit de parler, de chanter et de danser, se mirent à jouer « en écriteaux » [...]. À partir de 1712, les écriteaux descendaient des cintres au moment voulu ; ils portaient des couplets composés sur des airs connus (vaudevilles), l'orchestre attaquait, et le public, entraîné par des « gagistes » bien placés, chantait en chœur les différents airs de la pièce.

---

<sup>10</sup> Lesage et d'Orneval (I : 9). L'Opéra Comique sera supprimé de 1745 à 1752. Voir la chronologie à la fin de ce chapitre.

<sup>11</sup> Préface du Théâtre de la Foire (I : 8).

Enfin, on eut l'idée de faire descendre les écriteaux tenus par deux jeunes enfants déguisés en Amours. Une fois l'écriteau déroulé par leurs soins, l'orchestre donnait la mesure et les spectateurs entonnaient la chanson, tandis que les acteurs mimaient l'action<sup>12</sup>. Comme l'observe Dominique Lurcel, ce perfectionnement d'ordre esthétique se double d'une fonction dynamique de l'action, « il scelle l'alliance entre la salle et la scène »<sup>13</sup>.

*Arlequin Roi de Serendib*, pièce en trois actes de Lesage représentée en 1713, illustre cette technique de fortune, mise au point l'année précédente, et qui connut un grand succès. Cette pièce « à la muette » ou à écriteaux, est également mêlée de jargon, autre invention des forains pour esquiver les difficultés légales. C'est aussi à partir de cette année-là que les auteurs font allusion aux conflits entre théâtres et vont même jusqu'à les représenter sur scène. Cette œuvre est composée de nombreux *lazzi* ainsi que de passages en jargon, dont un couplet entier. À titre d'exemple, nous ne citerons que le premier *lazzo* qui est accompagné de vocables en jargon. Tout d'abord, les spectateurs prennent connaissance, en chantant, de l'exposition de la pièce. Après avoir fait naufrage, et récupéré la bourse d'un procureur manceau qui n'a pas échappé à la noyade, Arlequin a échoué sur l'île de Serendib. La situation étant exposée, il compte son argent lorsque surviennent successivement trois voleurs, qui après des *lazzi* entrecoupés de jargon :

---

<sup>12</sup> Une note de l'auteur explique ce nouveau procédé dans Arlequin Roi de Sérendib : « Les écriteaux étaient une espèce de cartouche de toile roulée sur un bâton, et dans lequel était écrit en gros caractère le couplet, avec le nom du personnage, qui aurait dû le chanter. L'écriteau descendait du cintre, et était porté par deux enfants habillés en amour qui le tenaient en support. Les enfants, suspendus en l'air par le moyen de contrepoids, déroulaient l'écriteau ; l'orchestre jouait aussitôt l'air de couplet et donnait le ton aux spectateurs, qui chantaient eux-mêmes ce qu'ils voyaient écrit, pendant que les acteurs y accommodaient leurs gestes. » 18.

<sup>13</sup> Dominique Lurcel, Théâtre de foire au XVIIIe siècle (Paris : UGE, 1983) 14.

« gnaff, gnaff », pour le premier, « gniff, gniff » pour le second et enfin, « gnoff, gnoff » pour le dernier, s’emparent de son butin. Ces onomatopées sont proférées tandis qu’Arlequin est sous la menace d’une arme. Ils viennent donc renforcer toute une gestuelle porteuse de sens. Toujours est-il qu’avec des moyens très limités, l’auteur a réussi un véritable tour de force. Nous convenons avec Jacques Truchet que cette pièce constitue « le chef-d’œuvre de la pièce à écriteaux <sup>14</sup> ». Un chef-d’œuvre en soi car, en dépit des entraves, l’auteur est parvenu à un résultat exceptionnel : un texte vivant, au rythme rapide, et ponctué de péripéties.

La même année, mais à la foire Saint-Laurent, les auteurs du *Théâtre de la Foire* feront représenter d’autres pièces à écriteaux : *Arlequin Thétis*, parodie de l’opéra de *Thétis et Pélée*, de Fontenelle et Colasse et *Arlequin invisible*. Les dramaturges durent avoir recours de nouveau aux écriteaux, en 1718, à la foire Saint-Germain, avec *Le Château des Lutins*, *Arlequin Orphée le cadet*, *Les Filles Ennuyées*, et *Arlequin valet de Merlin*, au théâtre des Saint-Edme qui ne jouissaient pas de la permission de l’Opéra. Dans le *Château des Lutins*, les forains n’étant, certes pas, à court d’imagination, concurent de faire voler un âne. Cette attraction inédite ne manqua pas d’attirer les foules, d’après le compte-rendu des frères Parfaict<sup>15</sup> ». Le procédé des écriteaux fut repris en 1724, au théâtre de Dolet et la Place, avec *Les Captifs d’Alger*, *L’Oracle muet*, *La Conquête de la Toison d’or*. Ces pièces, d’abord représentées en prose, furent jouées à la muette lorsque les Forains ne purent plus jouir de l’usage de la parole, suite à l’intervention d’Honoré, entrepreneur forain et détenteur du privilège de l’Opéra-

<sup>14</sup> Jacques Truchet, « Lesage Théâtre de la Foire à partir de 1713 », *Théâtre du XVIIIe*, T.1, éd. Pléiade (Paris : Gallimard, 1972) 1357.

<sup>15</sup> François Parfaict, *Dictionnaire des théâtres de Paris* (2 : 78).

Comique. Les auteurs terminèrent cette même foire avec *La Pudeur à la Foire*, *La Matrone de Charenton* et *Les Vendanges de la Foire*, toutes pièces à écriteaux.

Lorsqu'en 1714, les Forains obtinrent, moyennant finance, la permission de chanter et composèrent des vaudevilles, le spectacle prit le nom d'Opéra-Comique. « On mêla peu à peu de la prose avec les vers, pour mieux lier les couplets, [...] de sorte qu'insensiblement les pièces devinrent mixtes.<sup>16</sup> »

Plus tard, et pour contrecarrer de nouveaux interdits, les auteurs eurent recours aux pièces en monologues mêlés de jargon. En 1720, alors que les spectacles étaient suspendus par ordre du Parlement, les auteurs firent représenter par les sauteurs de corde de Francisque, *L'Ombre de la foire*, en monologues et jargon. En 1723, ils donnèrent *Arlequin Barbet, pagode et médecin*, pièce en deux actes, en monologues et à jargon, précédée d'un prologue. Dans cette œuvre, le français est à peine déguisé, si bien que le jargon employé est parfaitement compréhensible. À titre d'exemple : à la question d'Arlequin « Il va donc dîner ? », le Colao (ministre) répond : « Va dinao. » Enfin, si la réponse du ministre n'est pas claire, Arlequin l'interprète. Ou bien, le ministre, au lieu de répondre, parle à l'oreille d'Arlequin qui répète ses propos en les accompagnant de *lazzi*. Cette méthode a l'avantage de varier les moyens d'expression et d'éviter de lasser le spectateur. De plus, comme dans de nombreuses pièces de ces auteurs, *Arlequin roi de Serendib*, par exemple, l'exotisme, alors à la mode, offre un excellent moyen d'employer le jargon avec naturel tout en produisant un effet comique.

La préface<sup>17</sup> du *Théâtre de la Foire* retrace brièvement les péripéties de son histoire dues aux nombreux démêlés auxquels il a dû faire face. Les spectacles officiels, chacun à

---

<sup>16</sup> Préface du *Théâtre de la Foire* (I : 9).

<sup>17</sup> Lesage et d'Orneval (I : 7-9).

leur tour ou de concert, faisaient valoir leurs privilèges et mettaient tout en œuvre pour faire supprimer ce théâtre. La Comédie-Française s'est particulièrement acharnée sur les forains et leur a opposé, à maintes reprises, son privilège exclusif de représenter des comédies dans Paris. L'Opéra, lui, détenait le privilège du chant, de la musique et de la danse, qu'à l'occasion il partageait, moyennant de fortes redevances, avec certaines troupes foraines. Ainsi, dès la foire Saint-Laurent de 1714, *La Foire de Guibray*, *Arlequin Mahomet* et *Le Tombeau de Nostradamus* ont pu être chantés par les acteurs. Ce privilège n'étant pas accordé à toutes les troupes foraines, il s'en suivait parfois des querelles intestines. Tel fut le cas, en 1716 et jusqu'à la foire Saint-Laurent de 1718, entre la dame de Baune et les Saint-Edme qui finirent par se réconcilier pour faire corps contre la menace qui pesait sur l'Opéra Comique. Mais celui-ci ayant été supprimé à la fin de cette même foire, ils cessèrent leur entreprise. Entre-temps, les autres spectacles en étaient réduits à la muette, ce qui ne manqua pas de faire naître des ressentiments à l'égard des troupes privilégiées, comme l'illustre *Les Châteaux des Lutins*, pièce à écriteaux de Lesage. D'autres entrepreneurs, de guerre lasse, abandonnèrent la partie, tel Octave en 1716.

Le théâtre forain fut interdit en novembre 1718. Les spectacles furent suspendus l'année suivante. En 1720, les auteurs purent faire représenter par les danseurs de corde de Francisque, qui n'étaient pas inquiétés par les Comédiens Français, des pièces en prose comme *L'Ile des Amazones* et *La Statue merveilleuse*, ou des pièces en monologues mêlées de jargon comme *L'Ombre de la foire* et *L'Isle du Gougou*. L'année suivante, à la foire Saint-Germain de 1721, la même troupe, bénéficiant de la protection de personnes haut placées, put jouer en prose mêlée de vaudevilles, un *Prologue* accompagnant

*Arlequin Endymion* et *La Forêt de Dodone*. Peu après, l'Opéra concéda son privilège à la troupe de Lalauze et Restier, à qui Lesage refusa sa pièce, *Le Rappel de la Foire à la vie*. « Le théâtre de la Foire était alors en pleine guerre civile »<sup>18</sup> En effet, les Comédiens Italiens<sup>19</sup>, rappelés par le Régent en 1716, entrèrent également en compétition avec les forains, lorsqu'ils s'installèrent à la foire Saint-Laurent en 1721 où ils donnèrent des spectacles jusqu'en 1723. Comme l'indique d'Argenson, la Comédie-Française s'allia aux forains contre les Italiens (2 : 598). Lorsque le 22 août 1721, le privilège fut donné à Francisque, ami de Lesage et de ses collaborateurs, *La Fausse Foire* fut enfin jouée avec *Les Funérailles de la Foire* et *Le Régiment de la Calotte*, le 1<sup>er</sup> septembre suivant. Mais, le 25 septembre, le théâtre de Francisque fut fermé par les forces de l'ordre, suite à l'intervention des Comédiens Français et Italiens. Aussi, en 1722, à la foire Saint-Germain, pour lutter contre l'interdiction de chanter et de parler, les auteurs utilisèrent des marionnettes<sup>20</sup>, au théâtre de la Place, pour interpréter *L'Ombre du Cocher Poète*,

---

<sup>18</sup> Henri Lagrave, *Notice sur les œuvres de théâtre* de d'Argenson, éd. Henri Lagrave, SVEC (Genève : Institut et musée Voltaire, 1966) (2 : 598).

<sup>19</sup> Les Comédiens italiens avaient été expulsés de Paris le 4 mai 1697.

<sup>20</sup> « Le répertoire des « comédiens de bois », plus que tout autre, a été longtemps ignoré par l'histoire du théâtre, et à plus forte raison par celle de la littérature ; à la fin de règne, il joua pourtant un rôle essentiel dans la lutte pour l'établissement des théâtres de la foire, car les marionnettes offraient un excellent moyen de circonvenir les restrictions imposées aux acteurs. Non que les pantins fussent exempts de tout contrôle : plusieurs opérateurs se virent inquiétés par la police, et leurs théâtres détruits. Le premier à avoir fait jouer des pièces dont nous conservons le texte, Normin de la Grille, fut forcé de cesser ses activités sur plainte de Lully (dont il était pourtant parent par alliance), ce qui prouve que les marionnettes, étaient considérées comme un spectacle capable de faire concurrence à la riche et puissante Académie Royale de Musique, et non comme divertissement enfantin. [...] Campardon cite un procès-verbal de 1719 qui fait état de la ruse employée par Bertrand : (...) le jeu des marionnettes fini, il a été annoncé sur le même théâtre (...) que la comédie allait être jouée par des personnages naturels. Et en effet, un instant après, la toile ayant été levée, ce qui avait formé un plus grand théâtre éclairé de plusieurs lumières et orné de décorations, il avait été représenté sur ledit théâtre une petite comédie

prologue du *Rémouleur d'amour* et de *Pierrot Romulus ou le ravisseur poli*, parodie de *Romulus*, tragédie de La Motte, représentée à la Comédie-Française le 8 janvier 1722.

D'après les Mémoires de Fuzelier, l'idée de cette manœuvre lui revient :

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'imaginai [...] le projet des Marionnettes étrangères [...] et avec des acteurs en bois on fit tomber Francisque qui jouait à la muette [...] et les Comédiens Italiens qui donnèrent en concurrence de Pierrot Romulus une autre parodie sur la même tragédie<sup>21</sup>.

L'avertissement des auteurs au prologue, *L'Ombre du Cocher poète*, indique quels étaient leurs motifs :

Les Auteurs de l'Opéra Comique, voyant encore une fois leur Spectacle fermé, plus animés par la vengeance que par un esprit d'intérêt, s'avisèrent d'acheter une douzaine de Marionnettes, & de louer une Loge, où, comme des Assiégés dans leurs derniers retranchemens, ils rendirent encore leurs armes redoutables. Leurs Ennemis poussés d'une nouvelle fureur, firent de nouveaux efforts contre Polichinelle chantant ; mais ils n'en sortirent pas à leur honneur.

Cette dernière observation, comme nous le verrons ci-après, est récurrente dans le *Théâtre de la Foire*. L'ennemi, quel qu'il soit, se montre mesquin. Il ne laisse rien passer et c'est en ce sens que les Forains peuvent légitimement affirmer être victimes d'un acharnement sans merci. De plus, et comme le laisse entendre l'avertissement des auteurs, ils durent subir les railleries de leurs adversaires qui ne manquèrent pas de leur porter le dernier coup. Citons Legrand<sup>22</sup>, acteur et auteur de la Comédie-Française, qui a

---

(...). » Guy Spielmann, *Le Jeu de l'Ordre et du Chaos* (Paris : Honoré Champion, 2002) 394.

<sup>21</sup> Cité par Françoise Rubellin. « Lesage Parodiste », *Lesage Ecrivain (1695-1735)*, dir. Wagner (Amsterdam : Rodopi, 1997) 98.

<sup>22</sup> Marc-Antoine Legrand (1673-1728), acteur et auteur de la Comédie-Française. Il écrivit quelques pièces d'inspiration foraine et italienne. *Cartouche ou les Voleurs*, fut représenté, le 21 octobre 1721, une semaine après l'arrestation du bandit. Il est également

également écrit pour les Italiens et même à la foire pour ces derniers. Il avait été choisi parmi les sociétaires de la Comédie-Française comme l'homme providentiel pour concurrencer les forains suite au grand succès qu'ils connurent pendant la saison estivale de 1718. Initié à la dramaturgie foraine pour avoir collaboré avec Fuzelier à la rédaction des *Animaux Raisonables*<sup>23</sup>, il était mieux à même de battre sur leur propre terrain les auteurs à succès de la foire. Il composa, entre autres, le *Roi de Cocagne*<sup>24</sup> dans la veine foraine. Il lutta, aux côtés des Italiens installés à la foire Saint-Laurent de 1721 à 1723, contre les rivaux forains puis, repris le combat contre les auteurs du *Théâtre de la Foire* sur la scène de la Comédie-Française. Henri Lagrave relève des pièces de Legrand qui sont résolument d'inspiration foraine comme : le *Triomphe du temps* (18 octobre 1724), l'*Impromptu de la Folie*<sup>25</sup> (5 novembre 1725), *Les Amazones modernes* (29 octobre 1727).

Les marionnettes de *Pierrot Romulus*<sup>26</sup> connurent un tel succès que la loge de la foire ne désemplissait pas, bien qu'elle fut représentée sans interruption de dix heures du matin au lendemain matin, à deux heures. Le Régent fit même recommencer la dernière

---

l'auteur de parodies de pièces de la Comédie-Française représentées par les Italiens, comme Agnès de Chaillot, parodie de la pièce de La Motte, Inès de Castro (1723), écrite en collaboration avec Dominique.

<sup>23</sup> Pièce jouée le 27 février 1818 à la Foire Saint-Germain. Henri Lagrave, indique que : « ses camarades l'avaient autorisé à travailler pour l'Opéra-Comique, où la pièce fut représentée, afin de concurrencer le jeu des Saint-Edme, considéré comme le plus dangereux, parce que Lesage en était, à ce moment-là, le fournisseur. » Note de Lagrave, Le Théâtre et le Public 404.

<sup>24</sup> Représenté le 31 décembre 1718 à la Comédie-Française et repris en 1721 et 1727.

<sup>25</sup> Sorte d'ambigu-comique qui provoqua le mécontentement des trois théâtres rivaux. L'Opéra fit dresser un procès-verbal pour usurpation des droits à la musique et à la danse. Fuzelier en fit une parodie, l'Ambigu-Comique, à la Foire, le 19 février ; et les Italiens, de même, avec l'Italienne Française, le 15 décembre 1725. Voir Henri Lagrave, Le Théâtre 405.

<sup>26</sup> De Lesage, Fuzelier et d'Orneval, représenté pour la première fois le 3 février 1722, au Théâtre des Marionnettes de la Foire Saint-Germain.

séance<sup>27</sup>. Les marionnettes furent réemployées avec *La Grand-mère Amoureuse*, à la foire Saint-Germain de 1726.

En 1722, parvenus à une impasse, et si désireux de faire jouer leurs œuvres, les auteurs du *Théâtre de la Foire* durent faire amende honorable auprès des Comédiens Italiens qui représentèrent leurs pièces à la foire Saint-Laurent. Ils y jouèrent *Le Jeune vieillard* et un *Prologue* accompagnant *La Force de l'Amour* et *La Foire des Fées*.

Lesage et d'Orneval durent avoir recours de nouveau, mais pour peu de temps, aux monologues mêlés de jargon, comme ils le soulignent dans le *Prologue d'Arlequin Barbet, Pagode & Médecin*<sup>28</sup>, pièces représentées en février 1723. Toutefois, le même mois, *les trois Comères* et leur *Prologue* furent joués en prose et en vaudeville. À la foire estivale de Saint-Laurent, cette même année, seuls les Italiens et les Marionnettes représentèrent des spectacles.

En 1724, il semble que Lesage et d'Orneval n'aient pas participé à la foire de Saint-Germain et, à la foire Saint-Laurent, Maurice Honoré obtint le privilège de l'Opéra-Comique et travailla avec Fuzelier et Piron. Lesage et d'Orneval se tournèrent, alors, vers la troupe de Dolet et la Place qui jouissait d'une certaine liberté avant qu'Honoré, jaloux du succès de ce théâtre, n'intervienne pour faire valoir ses prérogatives, obligeant ses rivaux à recourir aux écrivains. L'été suivant, en 1725, Lesage et d'Orneval reprirent leur collaboration avec Fuzelier et donnèrent des pièces en prose et en vaudevilles. Puis, à la prochaine foire, ils réemployèrent des marionnettes.

---

<sup>27</sup> Pierron, Agnès. *Dictionnaire de la Langue du Théâtre* (Paris : Le Robert, 2002) 311.

<sup>28</sup> Ces pièces n'ont pas été imprimées. Elles font l'objet d'un compte-rendu de Parfaict, *Dictionnaire* (I : 200).

À la foire Saint-Laurent de 1726, les auteurs s'insurgèrent contre la Comédie-Française et le Théâtre Italien qui donnaient des pièces d'un goût forain. *Les Comédiens Corsaires*, prologue de *L'obstacle Favorable* et des *Amours déguisés*, précédé d'un avertissement en fait état : « Ce prologue fut fait peu de temps après les *Comédiens Esclaves*<sup>29</sup>, Comédie du Théâtre Italien, & à l'occasion du goût qui règne depuis quelques années dans les Pièces tant Françaises qu'Italiennes, dans la plûpart desquelles on voit le fond & la forme des divertissements forains. » Les auteurs dénoncent le pillage théâtral auquel se livrent les troupes privilégiées. Paradoxalement, ces dernières avaient contribué, à force de persécutions et d'interdits imposés, à la dramaturgie des forains qu'elles plagiaient. Selon Lagrave, dès leur début à la Foire Saint-Laurent, en 1721, les Italiens s'emparèrent de la technique foraine des spectacles tripartites et en firent un usage de plus en plus fréquent par la suite, surtout à partir de 1730<sup>30</sup>. La Comédie-Française en fit autant, dès le 26 septembre 1725<sup>31</sup>.

La Foire n'en finit pas de régler ses comptes, de revendiquer son originalité, d'affirmer sa propre identité et de définir son esthétique face à la mise à mort à laquelle l'exposent, sans relâche, alternativement ou de concert, les spectacles rivaux. Cette « saga » est illustrée dans les pièces foraines. Elle se poursuit, au rythme des procès intentés contre la foire, en 1729, avec *Les Spectacles Malades* ; en 1730, avec *Les Couplets en procès* et *L'Opéra-Comique assiégé*. La dernière œuvre est précédée de

---

<sup>29</sup> Prologue en prose de Dominique, Riccoboni fils et Romagnesi, représenté au Théâtre Italien le 10 août 1726. Ce prologue n'a pas été imprimé. Parfaict en donne un compte-rendu. *Dictionnaire* (7 : 438).

<sup>30</sup> « Ils appliquèrent cette méthode pour la première fois le 23 septembre, donnant ensemble le *Fleuve de l'oubli*, les *Amours aquatiques*, et les *Terres Australes*. » Lagrave, *Théâtre* 355.

<sup>31</sup> *Les Précieuses ridicules*, *la Métamorphose amoureuse*, de Legrand et *le Mari Retrouvé* de Dancourt. Voir Lagrave, *Théâtre* 355.

l'avertissement suivant : « Cette pièce fut faite à l'occasion d'un nouveau Procès que les Comédiens François s'avisèrent d'intenter à l'Opéra Comique, & dans lequel ils eurent le démenti. »

Enfin, l'*Histoire de l'Opéra-Comique ou les Métamorphoses de la Foire*<sup>32</sup>, pièce composée d'un prologue et de quatre actes, de Lesage, exception faite du dernier qui est de Panard, et interprétée le 27 juin 1736, à l'ouverture de la Foire Saint-Laurent, se présente comme un monument commémoratif, retraçant les diverses formes d'expression théâtrale que la Foire a dû adopter au cours de ses tribulations. Le *Prologue* expose l'objet de cet ouvrage, le premier acte est composé d'une parade intitulée *Arlequin Chirurgien de Barbarie*<sup>33</sup> et d'une farce, *Le Mensonge véritable*<sup>34</sup> ; le second comprend une pièce en monologues, *Pierrot valet de Magicien*<sup>35</sup> et une pièce à la muette, *Arlequin Orphée*<sup>36</sup> ; le troisième, *Ariane et Thésée*<sup>37</sup>, est une pièce à écriteaux. Enfin, le dernier, *Les Ennemis réconciliés*, est en vaudevilles mêlés de prose.

La farce fait directement référence au harcèlement dont la Foire a été l'objet : tandis que le Seigneur Polichinelle célèbre ses noces avec Isabelle, un huissier vient troubler la fête pour rappeler aux forains que seul le monologue leur est permis. Il en va de même dans la pièce à monologues où l'homme de loi paraît sur scène pour signifier aux acteurs que seules les scènes à la muette sont autorisées. Obtempérant, ils achèvent leur jeu par *Arlequin Orphée*.

---

<sup>32</sup> Cette pièce n'a pas fait l'objet d'une impression. Le Dictionnaire de Parfait en donne un compte rendu, (III : 94-95).

<sup>33</sup> Parfait, Dict., (I : 208-209).

<sup>34</sup> Parfait, Dict., (III : 393-394).

<sup>35</sup> Parfait, Dict., (IV : 144).

<sup>36</sup> Parfait, Dict., (I : 263-264).

<sup>37</sup> Parfait, Dict., (I : 171-172).

La pièce à écriteaux et la pièce à la muette reprennent des mythes connus, celui du Minotaure et celui d'Orphée aux Enfers, excellents supports d'une dramaturgie où les moyens d'expression sont considérablement réduits, dans la mesure où ils aident le spectateur dans la compréhension de l'intrigue, comme lorsque Thésée reçoit la pelote de fil qu'Ariane lui destine.

Tant que la foire était menacée, elle a su être inventive et dynamique. Son répertoire et son esthétique se nourrissaient de la résistance qu'elle opposait aux autorités et aux spectacles privilégiés. Le Régent aurait dit, après avoir vu *Les Funérailles de la Foire*, le 6 octobre 1718, au Théâtre du Palais Royal, « l'Opéra Comique ressemble au Cygne, qui ne chante jamais plus mélodieusement que quand il va mourir.<sup>38</sup> »

Comme le souligne Michèle Venard, le théâtre forain s'essouffle dès lors qu'il s'institutionnalise en fusionnant avec la Comédie Italienne en 1762:

« [...] tout rentre dans l'ordre qui découle d'un répertoire défini et contrôlable, d'un lieu stable et structuré, de programmes prévisibles. Plus habiles que les provocations des démolisseurs de baraques, l'octroi de privilèges dans un monde de privilégiés a donné à la Foire sa pérennité, mais l'a figée dans son immobilisme en lui ôtant son nom et sa vie.<sup>39</sup> »

Peut-on voir dans l'esprit frondeur des auteurs forains le reflet d'une société qui met en cause ses institutions ou, encore, le déclin de la monarchie? À l'image des joueurs, des « agioteurs », ou des usurpateurs d'identité, les forains ont cherché à profiter des failles du système.

Les allusions à la querelle des théâtres alimentent le *Théâtre de la Foire*. Sujet d'actualité, flattant l'engouement contemporain pour les spectacles, ces références ne

---

<sup>38</sup> François Parfaict, Mémoires pour servir à l'histoire des spectacles de la Foire par un Acteur Forain (Paris :Briasson, 1743) 1 : 215.

<sup>39</sup> Michèle Venard, Il faut de la variété dans les mets pour contenter la diversité des goûts, ou les Théâtres de la Foire. Thèse de IIIe cycle, Lyon II, 1978, citée par Lurcel, p.18.

manquèrent pas d'attirer les Parisiens désireux d'être au fait des derniers événements. Les théâtres officiels, qui ne voulaient pas être de reste, s'emparèrent du procédé après en avoir constaté le succès. Les Italiens portèrent sur leur scène une comédie en un acte et en prose, mêlée de vaudevilles et suivie d'un divertissement, *Le Procès des Théâtres*<sup>40</sup>, le 20 novembre 1718. La Comédie-Française, elle-même, ne manqua pas de faire allusion à la concurrence de la foire et afficha ouvertement sa décision de la copier. Tel fut le cas dans *le Roy de Cocagne*<sup>41</sup> de Legrand, œuvre souvent mentionnée par les auteurs du *Théâtre de la Foire*. En effet, dans cette pièce, Thalie constate que la Muse Triviale qui inspire les forains, « [...] au parnasse a causé mille allarmes. / Il faut, si nous voulons la réduire aux abois, / La battre de ses propres armes, / Il me faut pour cela quelque pièce bouffonne / Qui soit dans le goût à peu près / De celles qu'elle donne » (Prologue, Sc. 4). Comme l'observe Pierre Larthomas, de 1718 à 1728, « les comédiens-français tentèrent d'imiter les Forains, pastichant non seulement le style des œuvres, mais encore le jeu de leurs acteurs. »<sup>42</sup> Les forains se firent fort de dénoncer cette « tricherie » auprès de leur public tout en ridiculisant leurs adversaires.

Dès 1712, alors que Lesage entame sa collaboration avec les forains, *Le Retour d'Arlequin à la Foire*<sup>43</sup>, représenté le 12 février 1712, manifeste la contestation de l'autorité de la Comédie-Française dans un prologue sous forme de divertissement à la

---

<sup>40</sup> Comédie en un acte, en prose et en français, mêlée de vaudevilles, suivie d'un divertissement de Dominique, Pierre-François Biancolelli, représentée au Théâtre Italien le 20 Novembre 1718. Pièce non imprimée. Voir compte-rendu, Parfait, *Dict.* (4 : 248-252).

<sup>41</sup> Pièce représentée à la Comédie-Française le 31 décembre 1718.

<sup>42</sup> Larthomas 9-10.

<sup>43</sup> Ce prologue n'a pas été imprimé. Le *Dictionnaire* de Parfait en présente un compte rendu, *Dict.* (4 : 441-442). Les auteurs hésitent entre Lesage, Fuzelier et d'Orneval quant à son attribution. Isabelle Martin l'attribue à Lesage dans *Le Théâtre de la Foire des tréteaux aux boulevards* (Oxford : Voltaire Foundation, 2002) 370.

muette ayant trait à l'interdiction de parler, mesure dont ont été frappés les forains, suite à l'intervention des Comédiens Français. Les prologues permettent d'instruire le public des coups portés par les concurrents tout en réglant leurs comptes avec eux. Dans celui-ci, Arlequin<sup>44</sup>, provoqué par un acteur de la Comédie-Française, nargue la troupe officielle : « Avance, avance, avance, / Avec ton sceptre de fayance. »

Le défi d'Arlequin laisse entendre que la suprématie du Comédien Français, à l'image de son sceptre, est des plus fragiles. Le sceptre étant un symbole d'autorité légale, à laquelle les Comédiens Français n'ont de cesse d'avoir recours contre les forains, le fait qu'il soit en faïence suggère que leurs démarches sont vaines et illusoire. De plus, en récusant l'autorité de la Comédie-Française, l'un des bastions de l'idéologie absolutiste, Lesage nie celle du pouvoir en place. Par ailleurs, Thalie affirme que le jeu italien des forains leur assurera le succès ; et la conclusion, qui met en relief la supériorité du jeu des forains, semble indiquer que les Comédiens Français, au lieu de les empêcher de jouer, devraient se surpasser eux-mêmes. En réalité, l'ensemble de notre corpus tend dans cette direction. Contrairement à la démarche des adversaires, la polémique ne vise pas à la destruction. Au contraire, la tendance des auteurs du *Théâtre de la Foire* est à l'émulation.

Lesage a également été confronté à des adversaires forains détenteurs du privilège de l'Opéra-Comique comme l'illustre le prologue du *Château des Lutins*, pièce en un acte, à la muette et à écriteaux, représenté à la Foire Saint-Germain le 3 février 1718. Sa troupe n'ayant pas obtenu le privilège de l'Opéra, l'auteur met en cause ce dernier. Toutefois,

---

<sup>44</sup> Il s'agit de Pierre-François Biancolelli, dit Dominique, fils du célèbre Guiseppe Biancolelli (1636-1688), interprète du personnage d'Arlequin et également connu sous le nom de Dominique. François Parfaict affirme, dans ses *Mémoires*, qu'aucun acteur forain n'a joui d'une plus grande réputation (1 : 81).

Lesage, selon les frères Parfaict, grâce à la prouesse des acteurs acrobates et à son ingéniosité, a connu un succès méritoire.<sup>45</sup> Il a fait feu de tout bois en attendant d'avoir les mains libres pour donner à jouer sa dramaturgie, comme ce fut le cas à la foire estivale de cette même année. Mais ce répit ne dura pas car son succès et celui de ses collaborateurs a tant attisé la jalousie et les convoitises des concurrents qu'ils obtinrent, à force de manœuvres et de recours en justice, la suppression de l'Opéra-Comique à la fin de cet été-là et jusqu'en 1721.

*La Querelle des Théâtres* est emblématique du jeu de la concurrence entre les divers spectacles. Ce prologue de Lesage et d'Orneval, représenté en juillet 1718, a lieu dans la salle de l'Opéra comique et met en scène les spectacles personnifiés : la Foire représentée par Pierrot, la Comédie-Française, la Comédie Italienne (revenue à Paris deux ans auparavant et après un exil de dix-neuf ans) et, enfin, l'Opéra joué par Arlequin. La Comédie-Française et la Comédie Italienne se sont rendues à la foire le jour de l'ouverture pour en constater l'affluence. Une telle popularité ne peut que les accabler. En effet, la première constate en déclamant « les vers suivants dans le goût des Héroïnes de Théâtre : Mes yeux sont étonnés du monde que je vois<sup>46</sup> / Pourquoi faut-il, hélas ! qu'il ne soit pas chez moi ! » (Sc. 3). La Foire leur fait un bon accueil et lorsqu'elle s'apprête à les embrasser, toutes deux la repoussent, puis sont prises d'un malaise. Aussitôt la troupe foraine prend soin d'elles et les installe dans un fauteuil, tandis qu'observant les règles de préséance, la Foire s'assied sur un tabouret. Constatant leur dépit, et malgré leur attitude franchement offensive, elle se montre conciliante. Elle va

---

<sup>45</sup> Parfaict, *Dictionnaire* (2 : 78).

<sup>46</sup> Ce vers parodie *Phèdre* : « Mes yeux sont éblouis du jour que je revois », (I, III, 155).

jusqu'à leur conseiller de donner des nouveautés au public afin qu'il revienne dans leurs théâtres.

Lorsque survient l'Opéra qui, en mal d'argent, vient lui réclamer une avance sur les droits qu'il lui a vendus, les deux Comédies, pour se venger du succès de la foire, l'agressent. Il les invite à vivre dans la concorde. Peine perdue, car les deux Comédies s'exclament ensemble, sur l'air des *Gorgones de Persée* : « Non, ce n'est que pour la colère / Que nos cœurs malheureux sont faits ; / La concorde ne peut nous plaire, / Nous y renonçons pour jamais » (Sc. 5). Notons que l'air sur lequel les deux Comédies déclarent leur nature campe les personnages en un raccourci aussi saisissant que grotesque. Toutes deux jurent de perdre leur « Ennemie », quant à celle-ci, elle se moque de leurs menaces. Il n'est pas indifférent que la Foire fasse preuve, dès le début de déférence tandis que les Comédies privilégiées font montre d'arrogance, même à l'égard du public que la Comédie-Française interpelle « (en déclamant) Public, qui connaissez le prix de mes ouvrages, / Pouvez-vous accorder à ceux-ci vos suffrages ? » On remarque l'importance grandissante dont l'auditoire est investi dans les pièces ayant trait à la guerre des théâtres (il apparaît personnifié sur la scène, quatre ans plus tard, dans *L'Ombre du Cocher Poète*), alors qu'il est plutôt malmené par Lesage qui se dérobe à l'occasion de pièces déroutantes comme *Crispin* ou *Turcaret*, toutes deux représentées à la Comédie-Française. Tout d'abord, le public se substitue aux acteurs en chantant des vaudevilles, se rendant ainsi complice des forains dans leurs manœuvres pour détourner la loi et, ici, il est pris à partie (en tant que personnage muet) par la Comédie-Française qui apostrophe la salle (Sc. III) pour devenir l'objet du débat entre les divers théâtres. La Comédie-Française a beau contester le goût des spectateurs et faire valoir les « chefs-

d'œuvre » de son répertoire : « Tartuffe & Les Femmes sçavantes, / Amphitruon & Le Grondeur<sup>47</sup>, / Et presque tous les jours l'Avare » (Sc. III), le véritable enjeu est d'ordre économique. Il s'agit d'attirer le public dans sa salle. Or, comme l'observe Mezzetin : « l'on sçait ces Pièces par cœur ». Quant aux nouvelles œuvres de la Comédie-Française, elles « passent comme des ombres ». C'est que le public a soif de nouveauté et que le répertoire classique représente un monde révolu dans une société en proie à l'éclatement des cadres sociaux qui s'accompagne de la perte des valeurs traditionnelles et où tout se mesure à l'aune de l'argent. Les théâtres sont, au même titre que les individus, soumis à la loi du marché où tout est devenu négociable. La peinture du désordre social esquissée dans les pièces étudiées dans les chapitres précédents est transposée dans le monde du théâtre où elle prend corps avec netteté. Nous sommes à l'apogée du système de Law, dans une dynamique de négociation, ce que l'Opéra adopte en vendant ses privilèges tandis que la Comédie-Française se retranche derrière ses prérogatives et ses œuvres classiques. Cette attitude et ce corpus, qui ne sont plus de mise comme le met en relief l'importance croissante accordée au public, donnent lieu à des allusions parodiques, voire des parodies, qui permettent aux dramaturges forains de se livrer à un véritable travail de sape de l'esthétique classique et, en filigrane, de l'idéologie dominante. Ce procédé n'est qu'un juste retour des choses étant donné le harcèlement dont les forains ont fait l'objet de la part de leurs rivaux et s'inscrit dans l'architecture du jeu, facture propre à Lesage, comme nous le verrons dans le chapitre suivant.

Dans *La Querelle des Théâtres*, la Comédie-Française et la Comédie Italienne viennent provoquer la Foire sur son territoire. Cette démarche trahit l'acharnement avec

---

<sup>47</sup> De Brueys et Palaprat (1693).

lequel elles poursuivent leur rivale (Sc. VIII). La scène suivante présente la débâcle des Forains puis les deux Comédies rivales, qui se réjouissent de concert sur l'air « Poursuivons jusqu'au trépas », à la perspective de détruire le théâtre forain. Lorsque les décorations sont saccagées, elles confessent sur un air parodié des *Gorgones de Persée* : « Heureuse la fureur / Qui remplit ces Jeux-ci d'horreur ». Mais, à la scène 10, les Forains reviennent à la charge et la Foire apostrophe ses rivales sur l'air « Je reviendrai demain au soir ». Il s'agit probablement d'une référence aux événements de 1709, si marquants pour l'histoire de ce théâtre, et pierre de touche de son essor, qu'ils devaient être présents à l'esprit des spectateurs. En effet, le 20 février de cette année-là, les Comédiens Français firent démolir une partie du théâtre forain de Holtz et Godard. Les victimes entreprirent aussitôt sa reconstruction si bien qu'ils purent y jouer dès le lendemain. Les Comédiens Français revinrent à la charge le jour suivant et rasèrent le théâtre reconstruit. Enfin, un arrêt fut rendu, le 14 mars 1709, donnant gain de cause aux forains.

Dans la pièce, les Forains assistés de l'Opéra mettent en déroute les deux ennemies et la scène finale célèbre la victoire. Mais ce triomphe fut de courte durée. Lesage et d'Orneval ne purent faire jouer *Les Funérailles de la Foire* à cette foire, l'Opéra Comique ayant été supprimé entre-temps. Cependant, et sur ordre de la Princesse Palatine, cette pièce a été représentée au Palais-Royal, le 6 octobre 1718, et a fait l'objet de reprises en 1721, et en 1725.

Selon l'avertissement des auteurs, cette pièce fut faite sur le bruit qui courait sur la suppression de l'Opéra Comique, nouvelle qui s'est avérée. L'action se passe dans la Salle de l'Opéra Comique où la Foire, atteinte d'un mal qui ne fait que s'aggraver,

consulte un troisième docteur. La scène donne lieu à un entretien métaphorique à propos de son régime alimentaire et des maux qui en découlent, ceux-ci ayant trait à la qualité des spectacles qu'elle donne. Lorsque le docteur lui demande :

A mesure que votre nourriture a été moins grossière, vous n'avez pas joui d'une parfaite santé, n'est-ce pas ?

La Foire

Oh ! vraiment, non. J'ai été attaquée  
Plusieurs fois de maladies assez violentes.

J'ai souffert cent mille tourmens :  
J'ai crû que j'en deviendrais folle ;  
Et, malgré les médicamens,  
J'ai souvent perdu la parole.

Mezzetin

Nous l'avons bien des fois tenuë pour morte.

Scaramouche

Les fréquentes saignées l'ont sauvée.

La Foire

Oui ; mais elles m'ont diablement affoiblie.

Mr. Craquet

M'y voilà. Ce sont les viandes délicates qui vous ont perduë. Elles ont causé de mauvaises humeurs, qui ont peu à peu ruiné votre tempérament. En un mot, il ne falloit point changer vos premiers alimens, vous ne seriez pas, comme vous l'êtes, un corps confisqué. (Sc. 2)

Cette conversation offre un raccourci saisissant de ce qui accable la Foire. Depuis qu'elle donne de bonnes pièces, des « mets délicats », elle est, non seulement, l'objet de haine et de jalousie des deux Comédies et doit souffrir leurs « mauvaises humeurs », ainsi que les interdictions qui en découlent, telle la perte de la parole; mais encore doit-elle être affaiblie par les fréquentes saignées opérées par l'Opéra qui vend très cher ses privilèges. Les rivalités engendrées par la qualité de ses spectacles ont abouti à la confiscation de son corps, à savoir sa mise à mort et la suppression de son théâtre.

La rancune n'étant pas son fort, la Foire songe avant tout à jouer et à plaire, elle n'oublie pas ses tortionnaires lorsqu'elle dicte son testament : la Comédie Italienne et les « Acteurs du Roi de Cocagne », pièce de Legrand dans le goût forain représentée le 31

décembre 1718 alors que le théâtre de la foire était interdit. La Comédie-Française se réjouit du tort que la mort de la Foire va causer à l'Opéra (Sc. VII). Rappelons que, l'Opéra, ne pouvant faire respecter ses droits auprès des deux comédies privilégiées, opta pour un arrangement, moyennant finance, avec les forains. Cette transaction permettait de se venger des empiètements de celles-ci sur son terrain en promouvant la concurrence entre théâtres.

À la scène suivante, la Foire les supplie d'oublier leurs différends. Elle propose de les embrasser. Les deux Comédies s'exécutent, cette fois-ci. On se souvient que ce ne fut pas le cas dans *La Querelle des Théâtres*<sup>48</sup> où la Foire avait été repoussée par ses deux rivales tandis qu'elle s'apprêtait à les embrasser (Sc. III). Plus tard, en 1721, ce sera l'inverse qui se produira, tout du moins, pour la Comédie Italienne, lorsque la Foire la repoussera dans *Le Rappel de la Foire à la vie* (Sc. XIII), pièce de Lesage et d'Orneval donnée alors que les Italiens s'étaient installés à la Foire Saint-Laurent où ils joueront jusqu'en 1723.

L'Opéra déplore le manque à gagner que représenterait la mort de la Foire et a même l'indécence de le lui déclarer ouvertement : « Quel malheur ! (bis) ma Caisse en frémit / Sans la Foire, sans ses ducats, / Croyez-vous que je puisse vivre ? » (Sc. IX). Enfin, la pièce s'achève par des couplets où les deux Comédies qui impute la désertion de leurs théâtres à la Foire.

La comédie Italienne devient l'allégorie éponyme de *La Fausse Foire*, prologue représenté le 31 juillet 1721, jour d'ouverture de la Foire Saint-Laurent par la troupe de sauteurs de Francisque. Pour l'intelligence de cette œuvre, il est nécessaire de rappeler les événements conflictuels qui ont particulièrement perturbé cette saison théâtrale, riche en

---

<sup>48</sup> Prologue représenté en juillet 1718.

rebondissements. Les comédiens italiens, déçus de leurs recettes de l'Hôtel de Bourgogne, ont décidé de s'installer à la foire. Persuadés de ne souffrir aucune concurrence du fait de la suspension légale des spectacles forains, ils escomptaient des profits substantiels. Or, il n'en fut rien. La troupe de sauteurs de Francisque ne fut pas inquiétée par les Comédiens Français, car ceux-ci étaient fâchés de voir une troupe régulière jouer à la foire et se vengèrent des Italiens par le biais de la troupe de sauteurs.

Cette saison fut brillante pour cette troupe qui donnait des pièces de Lesage et d'Orneval tandis que les Italiens n'eurent pas de succès, en dépit d'un investissement considérable. Aussi, les Italiens passèrent un accord avec l'Opéra afin qu'il interdise le chant, la danse, les machines et les changements de décoration à la troupe de sauteurs. De plus, une troupe foraine, celle de Lalauze et de ses associés, détentrice du privilège de l'Opéra-Comique jusqu'au 21 août, obtint des autorités la fermeture du théâtre de Francisque le 18 août. Peine perdue, car ce dernier reçut le privilège et rouvrit son théâtre le 22 août.

Alors détentrice du privilège, la troupe de Francisque présenta ses pièces en vaudeville, dès le 1<sup>er</sup> septembre. Elle se surpassa et connut un grand succès, d'autant qu'elle comptait, parmi ses membres, Hamoche et la Demoiselle de Lisle qui jouissaient d'une grande popularité. Mais la troupe ne connut qu'un bref répit, car la Comédie-Française et les Italiens ayant porté plainte, la Cour supprima pour la deuxième fois cette saison ce spectacle. Seuls les danseurs de corde, les marionnettes et les curiosités furent alors permis.

Comme l'indique la didascalie, le prologue de *La Fausse Foire* prend place sur le petit préau de la foire Saint-Laurent au milieu duquel se trouve un mausolée qui, on s'en

doute, abrite l'Ombre de la Foire. Ce personnage allégorique, qui a donné le titre d'une pièce représentée le 3 février 1720, n'apparaît qu'à la scène trois pour invectiver la Fausse Foire et prendre la défense de ses « enfants ». Seule intervenante de la scène en question, elle « s'abîme » après avoir prédit à la Fausse Foire : « Tu me suivras dans peu de temps : / Pour te reprocher ta foiblesse, / C'est dans un mois que je t'attends ».

Le prologue s'ouvre sur une marche triste et les derniers hommages rendus par les Forains à la défunte foire. Mezzetin, entre autres, prononce un discours et l'apostrophe de la sorte : « Toi, [...] des Spectacles réglés, toi, qui fus la terreur. » Ceux-ci, semble-t-il, ont eu raison de leur ennemie en lui ôtant, pour ainsi dire, tout moyen d'expression. La Foire était crainte car elle était perçue comme une concurrente redoutable et, aussi, parce qu'elle ne manquait pas de railler les deux Comédies et l'Opéra. Mais les personnages forains ne se laissent pas abattre complètement et décident de donner des pièces. Parmi celles qu'ils détiennent, il y en a une dont l'auteur est inconnu et Arlequin observe que « Cet *incognito* devient furieusement à la mode ». Colombine souligne que « cette mode-là n'est pas mauvaise pour bien des raisons ». Il s'agit d'*Arlequin & Pierrot cocus sans femmes*. Mais Arlequin objecte qu'elle « sent trop le Théâtre Italien ». Le 4 août, les Italiens avaient joué cette pièce d'un auteur anonyme et ce fut un échec. François Parfaict va même jusqu'à dire que « le titre de cette pièce étoit ce qu'il y avoit de meilleur.<sup>49</sup> »

Tandis qu'ils débattent des pièces à sélectionner, ils sont interrompus par la Fausse Foire, vêtue en harengère, qui déclare, « en se grattant les fesses », qu'étant la Foire, elle entend empêcher de jouer ces « bâteleurs ». Celle-ci s'exprime comme une paysanne : « Je voulons vous faire mourir de faim. Vous ne chanterais pas, dà. Vla le

---

<sup>49</sup> Parfaict, *Mémoires* (1 : 239).

Contract » passé avec l'Opéra et qu' « elle tire de son sein ». Elle a fait en sorte que les forains ne puissent ni chanter, ni danser, ni parler, ni avoir de violon ou même, le moindre élément décoratif. Comme bien souvent, les forains cherchent la conciliation, supplient la Fausse Foire à genoux, mais elle leur oppose une fin de non-recevoir. Cependant, c'était sans compter sur Thalie, muse de la Comédie, qui, coup de théâtre, intercède en faveur des forains et déclame : « Les seuls Romains mes favoris / Peuvent vous ôter la parole : / Je vais leur inspirer de la bonté pour vous. / Vous parlerez pendant la Foire » (Sc. 5).

On constate que ce prologue donne un raccourci saisissant du réseau des intrigues qui se nouent entre théâtres. Au demeurant, celui-ci est fort complexe. Une telle présentation permet au spectateur de suivre l'évolution des événements et offre une dimension dans laquelle il a sa place en tant que destinataire principal. La pièce qui suit ce prologue, *La Boîte de Pandore*, fait également allusion à la trahison de l'Opéra qui s'est rallié à la cause des Italiens installés à la foire. Dans la dernière scène, Mercure doit intervenir pour empêcher les personnages de danser : « Vous n'y pensez pas mes amis. Qu'allez-vous faire ? Vous oubliez qu'il nous est défendu de danser. » Puis, il s'adresse aux spectateurs :

Messieurs, nous vous avons préparé un divertissement complet, mais l'Envie, qui est sortie de la boîte de Pandore pour aller à l'Opéra, nous oblige à vous donner des comédies toutes nues.

N'épargnez donc pas l'indulgence

À des acteurs infortunés,

Qui sont aujourd'hui condamnés

À supprimer le chant, la danse,

Et qui pis est, les décorations.

Cette suppression, ma foi, n'est pas petite :

Les danses et les chants sont, dit-on, le mérite

De nos voisins les histrions.

Plaire à l'esprit est donc notre unique ressource.

Ce passage fait allusion aux Italiens, « les histrions », qui, rappelons-le, étaient intervenus auprès de l'Opéra afin qu'il impose à la troupe de Francisque les interdits mentionnés dans l'adresse au public. Nous retrouvons ces deux spectacles dans la pièce suivante où ils font l'objet d'une dégradation.

Ils parviennent à être enrôlés dans *le Régiment de la Calotte*<sup>50</sup> où il faut se distinguer « par quelque folie marquée, ou quelque trait ridicule », comme l'annonce l'avertissement de la pièce représentée le 1<sup>er</sup> septembre 1721<sup>51</sup>. Étant donné les événements de cette saison, Momus<sup>52</sup>, dieu de la raillerie et la Folie, son assistante, ne manquent pas de réserver une place à l'Opéra et aux Italiens au sein de leur organisation. Quant à ces derniers, les auteurs du *Théâtre de la Foire* ont pris soin d'indiquer qu'ils « firent une dépense prodigieuse en décorations & en habits pour une pièce qui n'eut pas un grand succès » et qu'« ils donnèrent à la Foire pendant la Canicule un Bal qui leur couta beaucoup, & où personne n'alloit ».

L'Opéra, représenté par l'un de ses auteurs, apparaît à la scène IV. D'emblée, celui-ci affiche sa cupidité en mimant l'action de compter de l'argent, *lazzo* qui fait pendant à celui du joueur chanceux. Les intervenants, Momus et l'auteur de l'Opéra se réfèrent directement aux droits perçus par l'Opéra en échange du privilège et, comme à l'ordinaire, le montant en est précisé : « [...] tous les ans / Une belle Ordonnance / De

---

<sup>50</sup> De Lesage, Fuzelier et d'Orneval.

<sup>51</sup> On pourra consulter à ce sujet, Antoine de Baecque, chapitre « Le Régiment de la Calotte, ou les stratégies aristocratiques du rire bel esprit (1702-1752) » dans Les Éclats du rire. La culture des rieurs au XVIIIe siècle (Paris : Calman-Lévy, 2000) 23-55.

<sup>52</sup> Voir Dominique Quéro, Momus Philosophe (Paris : Honoré Champion, 1995), 177-78.

quatre mille francs ». Cette scène nous présente ce spectacle officiel comme un « glorieux », au sens classique du terme, âpre au gain et ambitieux.

Les deux dernières scènes sont réservées aux Italiens qui y sont brocardés à volonté. On se souvient qu'ils étaient intervenus, pour écarter tout concurrent à cette foire, auprès de l'Opéra afin qu'il fasse interdire à la troupe de Francisque le recours au chant, à la danse, aux machines et à la moindre décoration. Le « Seigneur Pantalon » représente les Italiens qui souhaitent être admis dans l'institution. Momus, dieu de la raillerie, observe qu'« ils veulent être partout » mais, sur l'instance de la Folie, il consent à prendre leur demande en considération sous réserve qu'ils fournissent des preuves tangibles, « des titres qui soient authentiques », de leur qualification, à savoir une folie ou un ridicule manifeste. Pantalon se vante : « Nous en avons de magnifiques. / *Primò*. Nous avons quitté notre Hôtel, / Et transporté noblement / Notre Laboratoire / Au Fauxbourg de Saint Laurent, / Appelé vulgairement / La Foire, la Foire, la Foire » (Sc. 8). Ces arguments ne sont pas probants. Aussi Pantalon poursuit-il : « Nous avons, pour plaire aux yeux, / Fait grande dépense, / [...] / Mais le trait original, / C'est d'imaginer un Bal / Dans la Ca, ca, ca, / Dans la ni, ni, ni, / Dans la cu, cu, cu, / Dans la Canicule / Chose ridicule ! ». Momus est aussitôt convaincu du bien fondé de sa requête et enrôle la troupe italienne en promettant d'en faire sa favorite.

À la dernière scène, l'assemblée des Calotins se forme pour la cérémonie d'introduction où Momus tient un discours en latin macaronique, « à l'imitation de la Cérémonie du *Malade Imaginaire* ». Pantalon est soumis à une série de questions qui soulèvent des cas de figure ayant trait aux difficultés qu'une troupe peut rencontrer et, à chacune, Pantalon répond inlassablement : « *Theatrum decorare, / Posteà cantare, /*

Ensuite dansare ». Momus accorde toutes les permissions comblant les vœux des Italiens : décoration, chant et bal. Rappelons que les Italiens ont empêché les forains de jouir de ces droits, ce qui n'a pas privé ces derniers d'un succès méritoire. Ce passage est un véritable pied de nez aux Transalpins qui ne sauraient, d'après les auteurs forains, réussir en dépit de leurs nombreux avantages. Le dieu de la raillerie laisse entendre clairement que les auteurs italiens sont d'une telle nullité, qu'en dépit de ces avantages octroyés, ils ne risquent pas de faire de l'ombre à la troupe des auteurs du *Théâtre de la Foire*. Il faut reconnaître que les Italiens n'ont guère été épargnés et, étant donné les circonstances de leur saison à Saint-Laurent, auxquelles viennent se greffer les coups bas qu'ils ont portés à la troupe de Francisque et aux auteurs du *Théâtre de la Foire*, on imagine l'hilarité qu'a dû provoquer ce spectacle. On se doute également que cela a dû généraliser la risée dont les Italiens ont pu faire l'objet, sinon la faire naître.

*Le Rappel de la Foire à la vie*<sup>53</sup> est emblématique des tribulations foraines. Cette pièce, comprenant des vaudevilles, ne put être représenté que le 1<sup>er</sup> septembre 1721, après que Francisque eut obtenu le privilège de l'Opéra, le 22 août. Le décor est, à peu de choses près, identique à celui de *La Fausse Foire*, jouée un mois auparavant. « Le Théâtre représente le petit Preau de la Foire de S. Laurent. On voit dans l'enfoncement un Mausolée, autour duquel sont plusieurs Personnages Comiques dans une attitude triste, mais différente. L'Orchestre ouvre la Scene par une symphonie lugubre », qui accompagne un chanteur, sur un air parodié de *Persée*<sup>54</sup>. Les vers relèvent de la tragédie et nous informent du décès de la Foire et de sa cause : « Tes funestes apas / Ont causé ton

---

<sup>53</sup> De Lesage et d'Orneval.

<sup>54</sup> *Persée et Andromède*. Opéra, musique de Lully, paroles de Quinault. Représenté le 18 avril 1686. Il y eut de nombreuses reprises : 1687, 1703, 1710, 1722, 1723...

trépas. » Ces deux vers font allusion à son succès auprès du public et au préjudice qui en découlait pour les autres théâtres.

Par ailleurs, nous retrouvons les protagonistes de *La Querelle des Théâtres* qui, rappelons le, fut représentée en juillet 1718, ainsi que ceux des *Funérailles de la Foire*, pièce jouée la même année, et reprise le 1<sup>er</sup> septembre 1721 avec *Le Rappel de la Foire à la vie*. L'histoire se répétant, de nombreux thèmes se recourent entre ces trois pièces. L'Opéra y est également personnifié par Arlequin et se montre toujours aussi intéressé. Il offre son aide aux forains éplorés et se propose d'aller chercher la Foire, sa cousine, chez les morts. Entre-temps, il les convie à préparer au « Bourgeois des Flon-flon pleins de charmes ». Cependant, il pose une condition : « Mais je veux, vous prêtant mes armes, / Partager son or avec vous » (Sc. 2). En dépit de ce projet inouï, rendu dans un long discours parodique mêlant le glorieux et le burlesque, les forains se laissent convaincre du succès de l'entreprise car, comme l'observe Scaramouche : « Pourquoi non ? Le Drôle est porté / Pour le bien de la Foire » (Sc. 3).

Le terme « bien » étant à double entente, le spectateur au fait des transactions onéreuses qui s'opèrent au profit de l'Opéra et au détriment de la foire, se doute de quelle sorte de bien il s'agit. D'ailleurs, la pièce est jalonnée d'allusions à la cupidité de l'Académie Royale de Musique et à l'envie des Comédies Françaises et Italiennes. Car se sont bien des rapports économiques qui sont à la base des dissensions entre théâtres et qui s'apparentent à ceux des personnages qui achètent des titres nobiliaires avec les droits qu'ils confèrent, à l'instar d'une troupe qui obtient des privilèges moyennant finance.

À la scène 7, Mercure, agent de l'Opéra et « des Egrefins l'incomparable Maître », rapporte qu'il a lui-même conduit l'Opéra aux Enfers. Une fois sa mission accomplie, il

entre en pourparlers d'affaires avec la rescapée. La scène 9 s'ouvre sur l'Opéra « faisant l'action d'un homme qui compte de l'argent » et rappelle la Foire à la réalité : « Ho-ça, ma Cousine, il faut de l'exactitude pour ce que vous savez ». Or, en l'instance, c'est la première fois que l'Opéra prend la parole depuis la scène 2.

Celui-ci n'est pas seulement brocardé pour être intéressé, mais aussi critiqué pour sa dramaturgie. Face au refus de Pluton, à la demande de libération de la Foire, « l'Opéra, comme un autre Orphée, s'est mis à chanter les beaux endroits d'un Opéra nouveau. La Cour Infernale s'est profondément endormie ; & lui, profitant de l'occasion, a gagné la porte avec sa Cousine ». Quant à Cerbère, « Un morceau de récitatif / A fermé sa paupière. » Pour célébrer l'événement, un chœur chante sur un air parodié d'*Alceste*<sup>55</sup> : « Honneur aux Opéra nouveaux ! / Honneur à leurs puissans pavots ! » (Sc. 8). La critique des spectacles de l'Opéra est manifeste, les auteurs leur reproche un pouvoir soporifique dont les contemporains se plaignent, à en croire le marquis d'Argenson qui observe, à propos de cet opéra, que « la pompe lugubre d'*Alceste* endort aujourd'hui notre jeunesse<sup>56</sup> ».

La Foire prie ses acteurs d'avertir les amis de son retour, sans omettre les rivaux : « Portez aussi cette nouvelle / Chez nos Jaloux. / Quand ils l'apprendront, puisse-t'elle / Les rendre foux. / Je vois bien qu'avec eux je vais / Recommencer sur nouveaux frais ». (Sc. 8). L'expression qui clôt ce passage laisse entendre que la foire n'est pas au bout de ses peines. En effet, suite à une plainte déposée conjointement par les Comédiens Français et Italiens, les spectacles forains seront interdits. On remarque un changement

---

<sup>55</sup> *Alceste ou le Triomphe d'Alcide*. Opéra, paroles de Quinault et musique de Lully, représenté pour la 1<sup>ère</sup> fois le 19 janvier 1674 ; reprises en 1678, 1682, 1706, 1716 et 1728.

<sup>56</sup> *Notices sur les Œuvres de théâtre* (II : 458).

d'attitude de la part de la Foire vis-à-vis de ses rivaux. La conciliation n'est plus de mise, l'heure est à la vengeance pure et non plus aux escarmouches plutôt bon enfant.

Ce revirement ira s'accroissant et sera déclaré ouvertement dans l'avertissement de *L'Ombre du Cocher Poëte*, à la prochaine foire, celle de Saint-Germain, en 1722, aux Marionnettes Etrangères. Il faut reconnaître que la patience des auteurs avait été rudement mise à l'épreuve, non seulement depuis quelques années déjà ; mais de plus, la saison estivale de 1721 avait été particulièrement entravée par des attaques qui fusaient de toutes parts. Il leur avait en effet été interdit de dialoguer, chanter, danser et décorer.

L'Opéra est prêt à faire corps avec la Foire et exhorte l'un de ses auteurs, Mr. Vaudeville : « Allons, flamberge au vent. Il faut frapper ici d'estoc & de taille » (Sc. 10). Il s'agit bien de partir en guerre et de tailler sa plume d'écrivain comme on apprête son épée. La scène s'achève sur un plan de vengeance élaboré entre les trois intervenants :

L'Opéra : C'est la Foire qui menace, / Que d'Auteurs sont en danger !  
 Mr. Vaudeville : Quelque Procès qu'on lui fasse, / On ne peut s'en dégager.  
 La Foire : Je reviens quand on me chasse ; / Je me plais à me venger. [...]  
 L'Opéra : Par des Parodies / Elle pincera / Les deux comédies.  
 Mr. Vaudeville : Même l'Opéra.  
 L'Opéra, *s'en allant* : N'y a pas d'mal à ça. (Sc. 10)

La scène 13 met en présence la Foire et les deux Comédies affligées du retour de leur rivale. Bien sûr, toutes deux affichent la joie des retrouvailles mais la Foire ne se laisse pas abuser, et lorsque la Comédie Italienne s'apprête à l'embrasser, elle recule. L'inverse s'était produit dans *La Querelle des théâtres*, où la Foire avait vainement tenté d'embrasser les deux Comédies. Il aura fallu qu'elle soit à l'article de la mort pour que celles-ci lui concèdent un baiser dans *Les Funérailles de la Foire*<sup>57</sup>. Cette fois, la Foire

---

<sup>57</sup> Ces deux pièces ont été représentées pour la première fois en 1718.

sait ce dont elles sont capables. Démasquée, et reconnue comme telle par le changement d'attitude de la Foire, et non pas par ses propos, la Comédie Italienne avoue sans le moindre scrupule : « Mon but, en t'embrassant, étoit de t'étrangler » mais la Foire lui tient tête. Les deux Comédies ont beau jurer sa perte et vanter leurs pouvoirs, la Foire, sûre de sa valeur, se sent invincible, ne se leurre pas quant à la supériorité des deux autres et les nargue sans retenue (Sc. 13). Puis, la Comédie Italienne dédaigne les menaces de l'Opéra qui protège les Forains et incite la Comédie-Française à se jeter sur la Foire. Il faudra, pour ramener un semblant de paix, l'intervention du public qui, dans cette pièce, est élevé au statut de personnage acteur. Celui-ci se présente comme « un gros & grand Monsieur [...] revêtu d'un habit parsemé de têtes différentes » (Sc. 14 & 15). La Foire l'apercevant déclare à ses ennemies : « C'est notre Maître que le Public » et lui fait l'hommage d'une profonde révérence. Quant aux Comédies, l'Italienne estime qu'il est trop indulgent pour la Foire. La Française, lui confesse : « C'est vous qui nous la faites craindre », après que le public a remarqué : « Votre fureur contre la Foire / Mesdames, vous fait peu d'honneur : / Vous donneriez sujet de croire / Qu'elle a de quoi vous faire peur » (Sc. 15).

La réflexion du public est d'autant plus pertinente que, comme nous l'avons vu précédemment, la Foire, sûre d'elle-même, ne se souciait pas des menaces proférées par ses rivales. En effet, forte de son succès auprès des spectateurs, de son savoir-faire, et en dépit de toutes les entraves, elle avait peu de choses à craindre des deux Comédies. Par contre, le *Théâtre de la Foire*, laisse entendre qu'elles ne faisaient pas d'efforts pour attirer les spectateurs. Elles se contentaient de critiquer leur manque de goût pour excuser leur désertion. Ici, la Comédie Italienne accuse le public : « vous n'êtes pas toujours

difficile sur les Pièces de Théâtre. » Quant à la Comédie-Française, sûre de son autorité en matière de goût, elle lui dénie la faculté de juger : « Non, non, vous ne connaissez guère / Ce qui seul a droit de vous plaire ». Dans les faits, comme l'observe Henri Lagrave, l'opinion du public était respectée. Celui-ci était érigé en juge suprême et faisait l'objet d'hommages ; en l'occurrence, il était le récipient, deux fois par an, de compliments que lui adressaient, hormis l'Opéra, les spectacles parisiens<sup>58</sup>. Dans la pièce, le Public ne se laisse pas abuser et déclare :

Point de prévention, Mesdames, point de vanité mal-entenduë. La Foire a son mérite. Je vous regarde toutes trois  
De même que dans un repas  
Je considère trois bons plats,  
Dont chacun me plaît et me pique :  
Et des trois l'assaisonnement,  
Lorsque j'y sens le sel Attique,  
Flate mon goût également. (Sc. XV)

Aussitôt, les deux Comédies se proposent de copier la Foire, l'Italienne, en offrant des vaudevilles, la Française, « des *Rois de Cocagne* »<sup>59</sup>. Alors, le public se récrie :

Mais, mais, je veux que vous viviez toutes trois en bonne intelligence.  
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 talens.

Comme l'atteste Henri Lagrave, le public exigeait de chaque troupe qu'elle observe sa spécificité.<sup>60</sup> La concurrence et la loi du marché qui dominant les rapports entre les individus représentés sur scène, et qui menacent la cohésion sociale, régissent ceux des

---

<sup>58</sup> Lagrave, Le Théâtre 543.

<sup>59</sup> Allusion au Roy de Cocagne de Legrand, représentée pour la 1<sup>ère</sup> fois le 31 décembre 1718.

<sup>60</sup> Lagrave, Le Théâtre 378.

spectacles qui engendrent un désordre que les auteurs forains exploitent. Les spectacles avalisés par le pouvoir sont personnifiés et ravalés au rang des tricheurs, des joueurs, des spectateurs et de tout personnage menaçant la société d'ordres. Les auteurs du *Théâtre de la Foire* ne se contentent plus de donner à voir un désordre propre à instiller le doute sur les valeurs idéologiques du temps et l'étanchéité des structures de la société pour se dérober et livrer son public aux conjectures. Désormais, ils exposent une réalité incontestable, s'érigent en juges et parties et investissent leur auditoire d'une autorité souveraine. Ils sapent ainsi celle des spectacles officiels et, par-delà, celle du pouvoir. Par ailleurs, le discours du public personnifié suggère que l'énergie et le temps déployés à se quereller entre troupes devraient être consacrés à une saine concurrence où on se surpasserait dans son genre propre, pour l'agrément du spectateur.

Le Public parvient à convaincre les deux Comédies qui, encouragées, ont l'intention de donner de meilleurs spectacles en se cantonnant dans leur genre respectif (Sc. XV). La scène 16, s'ouvre sur la jouissance de la paix retrouvée qu'éprouvent la Foire, la Comédie-Française et la Comédie Italienne. Mais il ne s'agit que d'une trêve, car la Comédie Italienne annonce sa décision de s'établir à la Foire. Contrairement à toute attente, la Foire ne s'oppose pas à ce projet et va jusqu'à convier la Comédie-Française à se joindre à elles. Cette dernière s'y refuse catégoriquement, car il en irait de sa gloire, et elle méprise la Comédie Italienne de s'avilir ainsi. Elle a beau la prévenir de ce que « Sur un projet si nouveau / Tout Paris plaisante », l'Italienne persiste dans ses ambitions qui, estime-t-elle, redresseront ses finances. La pièce s'achève sur la bonne entente de la Comédie Italienne et de la Foire qui se moquent de la Comédie-Française et de ses principes d'honneur et de gloire, car « l'argent vaut beaucoup mieux que bonne

renommée. » Cette affirmation met en relief l'attitude dépassée de la Comédie-Française qui défend tant bien que mal des préceptes qu'elle n'observe pas avec rigueur- elle compte des auteurs qui s'inspirent du style forain comme Dancourt et Legrand – et prétend s'opposer aux nouvelles données du jeu de la concurrence où l'autorité monarchique aurait été transférée au public.

À la Foire Saint-Germain, en 1722, de dépit et dans un sursaut de vengeance, les auteurs eurent recours aux marionnettes pour faire face aux diverses interdictions dont ils étaient frappés comme l'usage du dialogue et de la danse. Fuzelier, à cette occasion, a repris sa collaboration avec Lesage et d'Orneval. Nous reviendrons prochainement aux œuvres représentées car, relevant de la parodie, elles font l'objet d'une autre partie de cette étude. Toutefois, il ne faut pas passer sous silence les allusions à Legrand, auteur de la Comédie Française, qui s'est ingénié à copier le style forain. Lesage et Fuzelier établissent des parallèles entre Romulus et ce dramaturge « Romain », dans *Pierrot Romulus ou Le Ravisseur Poli*<sup>61</sup>.

Dans cette pièce, les auteurs font allusion à *Cartouche ou les voleurs*<sup>62</sup> de Legrand qu'ils accusent de plagiat, lorsque Tatius apostrophe Romulus : « maudit Cartouche Romain » (Sc. VIII). Cette œuvre « A beaucoup honoré la Scene / De nos Comédiens François » observe l'un de ses « poètes » dans *Le Temple de Mémoire*<sup>63</sup>. En fait, certains, tels d'Argenson, Barbier ou Gueulette<sup>64</sup>, ont trouvé choquant de traiter un tel

---

<sup>61</sup> Parodie de la tragédie de La Motte, représentée à la Foire Saint-Germain de 1722, au théâtre des Marionnettes.

<sup>62</sup> Legrand, pièce en 3 actes représentée à la Comédie-Française le 21 octobre 1721.

<sup>63</sup> De Lesage, Fuzelier et d'Orneval (1725), sc. XIII.

<sup>64</sup> Notices sur les oeuvres de théâtre (1 : 211).

sujet d'actualité : « Cartouche, célèbre voleur de *Paris*, venoit d'être attrapé<sup>65</sup>, et on instruisoit son procez. On blâma l'inhumanité qu'il y avoit à faire rire ainsy le public à ses dépens. *Legrand* et ses confrères l'allèrent voire en prison pour le mieux contrefaire.<sup>66</sup> » De plus, comme l'observe d'Argenson, ce genre de pièce n'est pas digne de la Comédie-Française et appartient plutôt au répertoire des Italiens qui, d'ailleurs, jouèrent *Arlequin Cartouche*, de Riccoboni père, la veille, le 20 octobre 1721.<sup>67</sup>

Les auteurs forains établissent un parallèle ingénieux entre le dramaturge de la Comédie-Française et le fondateur de Rome. Ce dernier, selon la légende, est le premier roi des Romains. Or, c'est sous le vocable de « Romains » que les forains désignaient les Comédiens Français. De plus, Cartouche est un célèbre voleur contemporain, allusion qui pointe du doigt le plagiat commis par Legrand. Lorsque Proculus somme Romulus : « Montrez-vous un parfait Romain / Défaites-vous de l'humanité » (Sc. III), il ne fait aucun doute qu'il s'agit d'une pique lancée aux ennemis des forains. Plus loin, toute la scène XI fait allusion au tort que les Romains et, en l'occurrence, Legrand leur font subir.

Muréna, le Grand Prêtre joué par Polichinelle, sert de porte-parole aux auteurs et fait état du préjudice dont ils sont victimes :

Hé bien, mes amis, quand me déferez-vous de ce glouton de Romulus qui m'excroque mes revenant-bons<sup>68</sup> ?

(Air : *Vaudeville du Roy de Cocagne*<sup>69</sup>)

Romulus, très âpre aux Sacrifices,  
Prend pour lui moutons et veaux ;  
A son croc des bœufs et des genisses  
On voit les meilleurs morceaux ;

<sup>65</sup> Le 14 octobre. Il fut roué vif le 26 novembre 1721.

<sup>66</sup> D'Argenson (1 : 211).

<sup>67</sup> Comme l'indique Henri Lagrave, il s'agissait, dans un esprit de rivalité, de prendre de court les Comédiens Français. Voir *Théâtre* 383-84.

<sup>68</sup> Profits attaché à une profession.

<sup>69</sup> *Le Roy de Cocagne* est une comédie de Legrand.

Il n'est rien que ce Gourmand n'accroche.  
[...]

Lorsque, dans *Le Roy de Cocagne* de Legrand, Thalie, muse de la Comédie, exhorte les Comédiens Français à imiter le style forain (I, 4), Géniot, personnage incarnant un auteur de la Comédie-Française, propose à Thalie d'écrire une pièce sur le « Roy de Cocagne ». « Je vais donc m'égalier dans le goût de la foire, / Je pourray l'attraper, du moins j'ose le croire, » (I, 5). L'auteur, au passage règle ses comptes avec les auteurs de la foire, faisant avouer la Muse « bâtarde » : « Ne parlons point d'honneurs, j'en ai fort peu, / 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 » (I, 1).

Toutefois, Legrand avait écrit des œuvres dans le goût forain auparavant, comme *La Métamorphose Amoureuse*, représentée sur la scène de la Comédie-Française le 6 août 1712. Mais il poussa le vice jusqu'à prêter main forte aux Italiens venus concurrencer les auteurs du *Théâtre de la Foire*, dès leur installation à la foire Saint-Laurent en 1721. Comme nous l'avons mentionné, la troupe des Comédiens Italiens s'était ingéniée à emprunter la technique foraine des spectacles composés de trois pièces, dès la Foire Saint-Laurent, pendant l'été 1721. Cette méthode fut appliquée pour la première fois le 23 septembre avec le *Fleuve de l'oubli*, les *Amours aquatiques* et les *Terres australes*, toutes trois de Legrand<sup>70</sup>. « [...] les Italiens adoptèrent le genre inventé par les forains, c'est-à-dire l'opéra-comique, la comédie en vaudeville, qu'ils appliquent surtout à la

---

<sup>70</sup> Lagrave, *Théâtre* 355.

parodie.<sup>71</sup> » Cependant, contrairement aux Forains, ils ne s’acquittaient d’aucune redevance auprès de l’Opéra. Relevons que si Legrand dénigre les auteurs du *Théâtre de la Foire*, son plagiat n’en consacre pas moins leur esthétique et met en cause l’hégémonie culturelle de la doctrine classique qui ne résiste pas au temps.

Les attaques entre les auteurs du *Théâtre de la Foire* et Legrand furent portées sur la scène des années durant. Cet auteur, suite à la représentation, le 3 février 1722, aux Marionnettes Étrangères, de *L’ombre du Cocher Poète*, *Pierrot Romulus ou le Ravisser poli* et *Le Rémouleur d’Amour* fit le couplet suivant<sup>72</sup> : « Sur l’air, la Beauté, la Rareté, la Curiosité. / Le Sage & Fuselier 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 ».

Rappelons que les auteurs du *Théâtre de la Foire* s’étaient rabattus sur les Marionnettes parce que le chant, le dialogue, la danse et la décoration leur étaient défendus, suite à l’intervention des Comédiens Français et Italiens. Cette raillerie déplacée dans un tel contexte équivaut à porter le dernier coup à un mourant et ne fait pas honneur à cet auteur de la Comédie-Française. La même année, à la foire Saint-Laurent de 1722, les auteurs du *Théâtre de la Foire* durent se réconcilier avec les Italiens, faute du rétablissement du privilège. Ils firent amende honorable dans le prologue du *Jeune Vieillard* mais ils n’étaient pas au bout de leurs peines.

---

<sup>71</sup> Lagrave, *Théâtre* 367.

<sup>72</sup> Voir François Parfait, *Mémoires* (2 : 5-6).

*Les captifs d'Alger*, prologue en prose de *La Conquête de la Toison d'or* et de *l'Oracle muet*, pièces<sup>73</sup> également en prose, ont été joués à l'ouverture de la Foire Saint-Laurent de 1724. Ces pièces durent être représentées par écriteaux, peu de temps après, et suite à l'intervention d'Honoré, alors détenteur du privilège de l'Opéra Comique. Celui-ci, jaloux du succès de la troupe de Dolet et de La Place, pour laquelle écrivaient Lesage et d'Orneval, obtint que la parole lui soit interdite. Par ailleurs, Honoré avait donné la préférence à d'autres auteurs : Fuzelier et Piron.

Le prologue met à mal cet entrepreneur et sa troupe, sans omettre l'Opéra qui les a favorisé à mauvais escient. Ce dernier est incarné par un corsaire, nommé Operario, qui a ravi la Foire. Les personnages de la Foire sont prêts à payer la rançon de huit mille francs, mais deux bourgeois parisiens s'interposent et se montrent plus offrants, ils proposent dix mille livres et mille écus en pots-de-vin, et emportent la Foire. «Vous vla bien Honoré » observe Gille, faisant une référence directe au patronyme du nouvel acquéreur. On observe que, tout comme dans *La Querelle des Théâtres*, des sommes précises sont avancées lorsqu'il s'agit de transactions passées avec l'Opéra.

Les auteurs font allusion à des pièces de leurs adversaires qui eurent peu de succès, dont deux pièces de Fuzelier, l'ancien collaborateur de Lesage et d'Orneval, *Les Nœuds* et *Le Quadrille des Théâtres* qui avaient été jouées à l'ouverture du théâtre<sup>74</sup>. D'après ce prologue, Honoré a gâché la foire en donnant de mauvais spectacles, d'une part, et d'autre part, en monopolisant le privilège, créant ainsi des dissensions entre les forains.

---

<sup>73</sup> Seul *l'Oracle muet* a fait l'objet d'une publication. Voir Rubellin, *Théâtre de la Foire* (252-253). Ces pièces ont fait l'objet d'un compte-rendu dans le *Dictionnaire* des frères Parfaict. *Les Captifs d'Alger* (2 : 36-39); *L'Oracle muet* (4 : 31-34).

<sup>74</sup> Le 25 juillet 1724, d'après les frères Parfaict, *Dict.* (2 : 39).

Le prologue des *Vendanges de la Foire* et de *La Matrone de Charenton*, *La Pudeur à la Foire*<sup>75</sup>, œuvres également représentées à la Foire Saint-Laurent de 1724, offre une satire des spectacles de la troupe d'Honoré. La Pudeur personnifiée est outrée des spectacles qu'elle a vus dernièrement : l'opéra de *Thétis et Pélée*<sup>76</sup> et, une pièce de la Comédie-Française, *Les Trois Cousines*<sup>77</sup>. Lorsqu'elle fait part de son intention d'aller chez Dolet, troupe pour laquelle travaillaient Lesage et d'Orneval, on l'en dissuade pour qu'elle aille à l'Opéra Comique d'Honoré :

Vous y verrez des couplets,  
Qui dégradent du rang des Sages,  
Messieurs les petits collets,  
Pour les remplacer par des Pages.  
Par un enfant vous verrez-là  
Pincer finement l'Opéra,  
Et qui plus est un Batelier,  
Raisonner comme un Bachelier.

Ce compte-rendu vise *Les Bains de Charenton*<sup>78</sup>, de Fuzelier, opéra comique représenté le 22 septembre 1724 et qui, d'ailleurs, critique l'Opéra *Thétis et Pélée*. Il s'agit, ici, d'un portrait charge, non seulement contre la troupe d'Honoré, mais encore, contre Fuzelier, l'ancien collaborateur et ami des auteurs du *Théâtre de la Foire* qui ne lui pardonnent pas d'être, une fois de plus, passé dans le camp ennemi. Tous deux sont vivement critiqués dans *Les Vendanges de la Foire*<sup>79</sup>, pièce d'un acte par écritaux. Les auteurs raillent la déconfiture de la troupe d'Honoré et, en visant *Les Vendanges de*

---

<sup>75</sup> Pièce non imprimée. Le Dictionnaire des frères Parfaict en donne un compte-rendu (4 : 276-278).

<sup>76</sup> Opéra de Fontenelle et Colasse, représenté pour la première fois le 11 janvier 1689. Reprises en 1697, 1699, 1708, 1712, 1723 et 1736.

<sup>77</sup> Pièce de Dancourt, reprise le 22 septembre 1724.

<sup>78</sup> Non imprimé. Compte-rendu de la pièce dans Dictionnaire des frères Parfaict (1 : 355-58).

<sup>79</sup> Non imprimé. Compte-rendu de la pièce dans Dictionnaire des Frères Parfaict (6 : 66-69).

*Champagne*, ils satisfont une vengeance personnelle à l'égard de leur ancien ami, Fuzelier, auteur de cet Opéra Comique représenté le 22 septembre 1724.

*La Matrone de Charenton* est également dirigée contre la troupe d'Honoré et contre Fuzelier. D'après le dictionnaire des frères Parfaict, il s'agirait d'une parodie de la *Matrone d'Ephèse*, une comédie de La Motte représentée le 23 septembre 1702.

Cependant, Fuzelier est l'auteur d'une pièce également intitulée la *Matrone d'Ephèse*, représentée en 1714 et vraisemblablement reprise en 1718<sup>80</sup> des *Bains de Charenton*.

Étant donné la similitude des titres, il est permis de croire que les auteurs font également allusion à cette pièce ; d'autant que celle de Fuzelier comprend une critique de *Thétis et Pélée*, comme nous l'avons vu dans le prologue *La Pudeur à la Foire*. Il semble qu'il y ait un enchevêtrement d'allusions parodiques visant, à la fois, Fuzelier et la Comédie-Française.

La pièce de Lesage s'achève sur une adresse d'Arlequin au parterre, dans un couplet qui, selon les frères Parfaict, a pour cible *L'Assemblée des Comédiens*, prologue des *Trois Cousines* de Dancourt<sup>81</sup>, auteur de la Comédie-Française qui, rappelons-le, tourmenta les forains alors qu'il était en activité. Par ailleurs, Fuzelier a composé un prologue intitulé *L'Assemblée des Comédiens*<sup>82</sup> qui fut représenté le 5 octobre 1724, soit dix jours avant la fin de la foire.

Le calme est revenu à la saison estivale de 1725. Lesage et d'Orneval, réconciliés avec Fuzelier ont repris leur collaboration avec lui. Le prologue du *Temple de Mémoire*,

---

<sup>80</sup> Selon Laure Thomsen et Françoise Rubellin dans *Théâtres de la Foire Anthologie de pièces inédites 1712-1736* sous la dir. de Françoise Rubellin (Montpellier : Espaces 34, 2005) 87.

<sup>81</sup> Dancourt. Auteur et acteur (1661-1725) et sociétaire de la Comédie-Française (1685-1718).

<sup>82</sup> *Dictionnaire* des frères Parfaict (1 : 316-317).

*L'Enchanteur Mirilton*, nous apprend que la troupe foraine n'était inquiétée par aucune troupe rivale et bénéficiait du privilège concédé par l'Opéra. Cependant, elle était désemparée, et c'est peut-être là que le bât la blessait, car elle était à court d'inspiration et avait un besoin pressant de pièces en vaudevilles. Cette situation met en relief l'énergie et la faculté créatrice, générées par les divers conflits auxquels la Foire a dû faire face. En effet, l'adversité a été son élément moteur.

Par ailleurs, les vaudevilles ayant été interdits pendant si longtemps, on comprend qu'il leur soit mal aisé d'en composer de nouveaux, d'une part, et qui, d'autre part, plaisent au public dont le goût a sans doute changé. Cinq ans plus tard, *Les Couplets en Procès* (1730) mettent en scène le conflit entre les anciens et les nouveaux couplets, celui-ci ayant atteint son paroxysme en évoluant avec le goût du public.

En dépit de la trêve dont les Forains jouissaient alors, et peut-être par habitude, *Le Temple de Mémoire* et son prologue ne manquent pas d'ironie à l'égard des autres spectacles. On ne peut donner une pièce aux forains, *Les Mariages des Œdipes avec les Mariannes*, car elle a été promise aux Italiens, par pitié pour ces agonisants. Le titre de cette pièce fait allusion à celles de Voltaire qui ont fait l'objet de parodies au Théâtre Italien. À titre d'exemple, citons une parodie de la tragédie de *Marianne*<sup>83</sup>, par Legrand, *Le Mauvais Ménage*, jouée peu avant, le 19 mai 1725. Voltaire est également raillé. La Folie, qui projette de se marier, se fait passer pour la gloire et promet la postérité à

---

<sup>83</sup> Cette pièce, dans sa première version, représentée le 6 mars 1724, fait partie de celles qui sont « mort-nées », Lagrave, *Théâtre* 587. Cet auteur précise : « L'échec de la première *Marianne* de Voltaire est dû, pour une grande part, à un dénouement trop cruel et à la dureté des personnages. » Il cite la préface de Voltaire : « [...] La mort de Marianne qui, à la première représentation, était empoisonnée et expirait sur le théâtre, acheva de révolter les spectateurs... » *Théâtre* 636-637. « L'unique représentation de *Marianne* [...] fut houleuse » *Théâtre* 463.

l'heureux élu. Un ami et porte-parole de Voltaire se présente, Monsieur Prosne-vers<sup>84</sup>.

Celui-ci a beau vanter les mérites de « l'Alexandre des Poètes », « Ce Phoenix des Poètes », auteur du « *Poème de la Ligue* »<sup>85</sup>, l'allégorie ne se laisse pas impressionner et se permet de critiquer l'œuvre de Voltaire sur l'air « sans-dessus-dessous » :

Dans ce Poème si vanté, *bis*.  
L'art se trouve un peu maltraité ; *bis*.  
Vous arrangez votre matière  
Sans-dessus-dessous,  
Sans-devant-derrière ;  
Et les bons morceaux y sont sous  
Sans-devant-derrière,  
Sans-dessus-dessous.

[...]

Il vous faut donner une louange : Vous n'avez pas pillé cet endroit-là (les Amours du Héros) de l'Eneïde. Vous avez retranché des amours de votre Héros tout le cérémonial des passions délicates. Vous ne le faites point languir. On pourroit dire de lui & de sa Dame :

Blaise revenant des champs,  
Tout dandinant,  
Rencontra la femme à Jean,  
Dans une mazure. (Sc. XI)

Un tel affront sera essuyé dans la pièce, grâce au pouvoir qu'exerce l'attrait de la gloire et de la postérité. Il en sera tout autre dans la réalité<sup>86</sup>. La dernière scène lancera également une pointe à l'auteur de la Comédie-Française : « Un sujet traité par Corneille, / N'avoit qu'un prix très incertain ; / Mais il devient une merveille, / En nous passant de main en main » (Sc. XV).

<sup>84</sup> Identifié par Marcello Spaziani comme étant Thierrot. Il teatro minore di Lesage (Rome : Angelo Signorelli, 1957) 38.

<sup>85</sup> Il s'agit de La Henriade (1728) dont la première version, sous le titre de La Ligue, date de 1723.

<sup>86</sup> « Voltaire en fut très mécontent, et de là vint son mépris et sa haine contre ce théâtre, dont il a sollicité la suppression, comme un séminaire de mauvais goût » d'Argenson, Notices (1 : 609).

Le sujet en question est celui d'Œdipe traité par Corneille en 1659, puis par Voltaire en 1718. Une note des auteurs indique qu'on parlait de donner un troisième Œdipe à la Comédie-Française. On donna, en effet, un *Œdipe* de La Motte à la Comédie-Française le 18 mars 1726. Cette allusion met en relief le manque d'originalité de cette institution et son incapacité à innover. De plus, les auteurs eurent l'audace de railler ses dramaturges les plus en vue.

Lorsque les auteurs de la Comédie-Française ne donnaient pas de nouvelles versions de leur répertoire, ils pillaient celui des forains, à l'instar des Italiens, selon *Les Comédiens Corsaires*<sup>87</sup>, prologue représenté à la Foire Saint-Laurent le 20 septembre 1726. Il fut composé, peu de temps après les *Comédiens Esclaves*<sup>88</sup>, pour protester contre le plagiat auquel les deux comédies se livraient depuis quelques années. Il vise particulièrement un Comédien Français, Legrand, représenté par Desbrouilles, « vrai Cartouche marin » (Sc. VIII et dernière). Les deux comédies abordent le vaisseau forain et se jettent sur le butin (Sc. VII). Une Comédienne Française s'empare d'un habit d'Arlequin<sup>89</sup>, une actrice italienne convoite un habit de Crispin<sup>90</sup> et Desbrouilles trouve le trésor : un ballot étiqueté « Opéra Comique ». Celui-ci contient des pièces de Legrand :

---

<sup>87</sup> En prose et en vaudevilles, de Lesage, Fuzelier et d'Orneval, représenté le 20 septembre 1726.

<sup>88</sup> Prologue de Biancolelli représenté au Théâtre Italien le 10 août 1726.

<sup>89</sup> Une note des auteurs indique qu'« une Comédienne Française venoit en ce tems-là de jouer un Rôle d'Arlequin. Elle y fut fort applaudie. » Il s'agit de Mademoiselle Legrand qui joua le rôle d'Arlequin sur la scène de la Comédie-Française, le 5 novembre 1725, dans *La Française Italienne* dans *L'Impromptu de la Folie*, de Legrand. Voir d'Argenson (2 : 555).

<sup>90</sup> Une note des auteurs nous informe qu'« une Actrice Italienne avoit joué depuis peu un Rôle de Crispin, qui ne lui réussit pas. » Il s'agit de l'*Italienne Française*, de Dominique et Romagnesi représentée le 15 décembre 1725. Crispin a été « introduit sur la scène française par Scarron dans *L'Écolier de Salamanque* (1654), il tient davantage du *picaro* espagnol que du zanni italien ». Pierron 156. Rappelons que Lesage avait donné *Crispin rival de son maître* en 1707 à la Comédie-Française.

il s'agit des *Paniers*, du *Roi de Cocagne*, du *Triomphe du temps* et de l'*Impromptu de la Folie*. Le prologue s'achève par un vaudeville composé de six couplets. Deux d'entre eux établissent un parallèle entre le monde de la finance et celui des dramaturges où « Il est bien plus court de se faire / Un franc corsaire », comme l'affirme le refrain qui clôt chaque couplet. Ce rapprochement entre les deux milieux n'est pas anodin. Les spectacles officiels ont beau afficher leur dignité, ils n'en sont pas moins réduits aux contingences matérielles et entraînés dans la chasse à l'argent comme les individus. Ils se livrent à une véritable foire d'empoigne, pour ce faire, et ont recours à des moyens douteux.

Lesage et d'Orneval illustrent un affrontement entre les troupes rivales dans *L'Opéra Comique Assiégé*, pièce d'un acte représentée le 26 mars 1730. Selon d'Argenson, elle « fut faite à l'occasion d'un nouveau procez que les *comédiens* firent à ce spectacle et qu'ils perdirent. »<sup>91</sup> Une didascalie introductive rend compte de la scène :

Le Théâtre représente dans l'enfoncement un Fort. Il y a au dessus en gros caractères : Fort de l'Opéra Comique. Dans les Ailes, sont deux Tentes. Celle du côté droit est une Tente à la Romaine avec les Aigles, sur laquelle se lisent ces mots : Camp de la Comédie Française. Et du côté gauche une autre Tente de toile barriolée, sur laquelle il y a écrit : Camp de la Comédie Italienne.

Les deux Comédies, vêtues en amazones et armées, doivent subir l'affront de voir l'ennemi retranché dans un fort à son nom. En effet, la Comédie-Française, rappelons-le, venait de perdre une bataille sur le champ procédurier ; cet échec conférait une sorte de légitimité aux forains qui estimaient être en droit de riposter ouvertement. La Comédie-Française désespère de pouvoir donner le change à l'aide d'œuvres nouvelles :

---

<sup>91</sup> D'argenson (2 : 584-85). « L'Opéra-Comique est la seule création profondément originale dans l'histoire des genres pendant la première moitié du XVIIIe siècle. » Lagrave, *Notices* (2 : 585).

Oh ! vraiment, je ne serois point en peine si *Brutus & Catilina* me venoient secourir, comme ils me l'ont promis : Mais je ne puis compter sur ces grands Guerriers.

*Catilina*<sup>92</sup>, par sa lenteur,  
Me laisseroit réduire en poudre.  
*Brutus*<sup>93</sup> devient un déserteur,  
Quand il voit qu'il faut en découdre. (Sc. 1)

La première pièce, *Catilina*, s'est fait attendre si longtemps qu'elle sera, de nouveau, l'objet de raillerie dans *Les Désespérés*, pièce représentée le 7 juillet 1732. Une note des auteurs précise qu'il s'agit d'une : « Tragédie depuis si longtemps promise, & que le public désespère de voir. » Il faudra attendre le 20 décembre 1748 pour la voir représentée. Déjà, en 1729, dans *Les Spectacles Malades*, les auteurs en plaisantaient<sup>94</sup>. Quant à la seconde pièce, à laquelle les auteurs se réfèrent, *Brutus*, une note indique qu'il s'agit d'une « Tragédie nouvelle, que son Auteur retira après en avoir distribué les rôles. »

L'allusion à ces deux œuvres, dont les auteurs sont parmi les plus en vue, laisse entendre qu'il existait des problèmes au sein de la Comédie-Française. On comprend difficilement pourquoi il aura fallu tant d'années à Crébillon pour composer sa tragédie. Quant à Voltaire, on peut supposer que les Comédiens lui aient donné du fil à retordre, comme ils avaient coutume de le faire avec les auteurs.<sup>95</sup>

La Comédie-Française, toutefois, n'est pas sans ressource et songe à recourir, faute de mérite personnel, à la « Chicane » (Sc. I). Celle-ci est suivie de l'Envie et de la Fraude,

---

<sup>92</sup> Tragédie de Crébillon, représentée pour la 1<sup>ère</sup> fois le 20 décembre 1748.

<sup>93</sup> Tragédie de Voltaire représentée à la Comédie-Française le 11 décembre 1730 et suivie des Trois Frères rivaux de Lafont.

<sup>94</sup> Scène 4, une note des auteurs précise : « C'est une Tragédie qu'on ne donne point quoiqu'on la promette depuis longtemps, & que, par plaisanterie, on dit en sept Actes. »

<sup>95</sup> Voir Lagrave, Théâtre 387. La pièce fut représentée le 11 décembre de la même année. Spaziani, Il teatro minore di Lesage 152.

toutes trois personnifiées. La première allégorie apparaît déjà dans *La Boîte de Pandore*. Toutefois, il n'est pas indifférent de le relever, la seconde n'avait pas encore été évoquée à propos de la rivalité entre les théâtres. Malheureusement, nous ne disposons pas de document détaillant le procès auquel la pièce se réfère. Nous savons seulement que les Comédiens Français avaient été déboutés, qu'« ils eurent le démenti », comme l'indique l'avertissement en tête de *L'Opéra Comique Assiégé*.

À l'annonce de l'arrivée de deux opéra-comiques<sup>96</sup> nouveaux, *Le Malade par complaisance*<sup>97</sup> et le *Bal du Parnasse*<sup>98</sup> (Sc. VI), les deux Comédies se demandent avec quelles œuvres elles pourraient contre-attaquer. Celles-ci sont personnifiées et se livrent à une bataille rangée. La Comédie-Française invite sa complice à se servir du *Roi de Grenade*<sup>99</sup> et du *Prince Malade*<sup>100</sup>. Celle-ci s'afflige : « Hélas ! [...] / L'un ne vit plus, & l'autre est mort », puis suggère à la Comédie-Française d'employer *Les Philosophes amoureux*<sup>101</sup> mais ceux-ci ont déserté (Sc. VII). Aussi décident-elles d'attaquer par la force les œuvres foraines (Sc. VIII). *Calisthène*<sup>102</sup> se présente à la scène suivante et

---

<sup>96</sup> Une note des auteurs précise: "Opéra-Comiques malheureux" (Sc. 6).

<sup>97</sup> De Fuzelier, Pontau et Panard, représenté le 3 février 1730 à l'ouverture de la Foire Saint-Germain.

<sup>98</sup> Opéra-comique de Fuzelier et Panard, représenté à la Foire Saint-Laurent, le 15 août 1731. Il s'agit d'une critique de *Brutus* et *Catilina* de Crébillon.

<sup>99</sup> *Abdili, Roi de Grenade*. Comédie en prose et en trois actes. Le plan et le canevas sont de Madame Riccoboni (Flaminia) et le dialogue de M. de Lisle. Cette pièce n'a été présentée qu'une fois, le 20 décembre 1729.

<sup>100</sup> De Chancel de la Grange, pièce représentée au Théâtre Italien le 12 novembre 1727.

<sup>101</sup> Comédie en cinq actes et en vers de Destouches, représentée le 26 novembre 1729 à la Comédie-Française.

<sup>102</sup> Tragédie de Piron représentée le 18 février 1730 à la Comédie-Française. Lagrave indique que la pièce « finit fort mal, par la faute d'un accessoire défailant ». Lagrave, *Théâtre* 462. Le même auteur cite le récit de Piron : « 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

propose de prêter main forte. On l'invite à attaquer *La Reine du Barostan*<sup>103</sup> mais celle-ci lui tient tête. *Le Jeu de l'Amour et du Hasard*<sup>104</sup> tente de lui bloquer le passage du fort où les forains étaient retranchés. *Samson*<sup>105</sup> intervient aux côtés de la Comédie Italienne et met les forains en déroute. Les couplets qui closent la pièce, rappellent aux auteurs qu'ils ont de fortes chances de tomber dans l'oubli un jour, voire d'être l'objet du mépris de leurs contemporains et, ce, de leur vivant. Aussi la querelle à laquelle ils se livrent depuis tant d'années est-elle absurde.

Enfin, et ainsi que l'observe Henri Lagrave, les pièces polémiques issues de la guerre des théâtres tendent à disparaître après 1734, le public ayant fini par se lasser du genre après y avoir pris un vif intérêt.<sup>106</sup> Cette chronique des diverses querelles a donné lieu à une auto-référentialité qui a fini, du fait de la concurrence acharnée à laquelle se livraient les divers spectacles parisiens, par déborder du cadre forain. Toutefois, comme l'observe cet auteur, « la mort de Legrand, survenue en 1728, marqua le terme, à la Comédie-Française, de cette pratique qui visait à battre les forains « par leurs propres armes ». »<sup>107</sup>

---

obligé de tenir le tout du mieux qu'il put à pleine main, tandis qu'il déclamait pompeusement nombre de vers qui précédaient la catastrophe » Théâtre 441.

<sup>103</sup> De Lesage et d'Orneval, pièce représentée le 18 février 1730.

<sup>104</sup> De Marivaux. Comédie en trois actes représentée pour la 1<sup>ère</sup> fois le 23 janvier 1730. Une note des auteurs précise qu'il s'agit d'une pièce nouvelle que l'on jouait au Théâtre Italien.

<sup>105</sup> Tragi-comédie italienne représentée pour la première fois le 28 février 1717. Cette œuvre a été en partie traduite et remaniée par Romagnesi pour être représentée dès le 28 février 1730 à la Comédie Italienne. Une note des auteurs précise : « Pièce Italienne traduite en vers François qui faisoit alors grand bruit aux Italiens. »

<sup>106</sup> Lagrave, Théâtre 403.

<sup>107</sup> Lagrave, Théâtre 407-409. « Du vivant de Legrand, d'autres auteurs avaient participé à la lutte, donnant des ouvrages qui furent très vite désignés sous le nom de « pièces d'automne ». A ce genre appartiennent *Momus fabuliste* (ou les *Noces de Vulcain*), de Fuzelier (26 septembre 1719), le *Nouveau Monde* (11 septembre 1722) et le *Divorce de l'Amour et de la Raison* (1<sup>er</sup> septembre 1723), de Pellegrin, l'*Assemblée des comédiens*, de Procope (22 septembre 1724), les *Amusements de l'automne*, de Fuzelier (17 octobre

Avant lui, Dancourt donnait des pièces dans la veine foraine. Lagrave souligne que « la multiplication des théâtres avait réveillé le public somnolent, créé des besoins nouveaux, aiguillé le public vers des formes dramatiques inconnues jusqu'alors. » C'est du fait de la concurrence des Italiens et des Forains et, par truchement, de la pression d'un public de plus en plus important en nombre, que la Comédie-Française connaîtra un nouvel essor, à partir de 1743 (668). Quant à la comédie Italienne, d'après le même auteur :

troupe-Protée, qui empiète sur toutes les autres [...]. Jouant en Français la plupart du temps, elle devient vite une seconde troupe française. Elle emprunte – certains disent : elle vole – aux Forains la parodie et l'opéra-comique. Elle chante et danse, et finit par offrir au public, comme l'Opéra-Comique d'ailleurs, des ballets plus prisés que ceux de l'Académie royale de Musique. Elle n'a guère en propre que les scénarii et les feux d'artifice [...] (412).

De même peut-on, sans doute, attribuer à la concurrence l'évolution vers un style plus soutenu chez les auteurs forains. Toujours est-il que la guerre des théâtres aura donné l'essor à certains genres dramatiques comme les pièces polémiques, la parodie, le prologue de circonstance. La rivalité entre troupes a favorisé une émulation créatrice et aura eu un impact certain sur le rôle du spectateur. Cette guerre sans merci a débouché sur une impulsion nouvelle, un souffle de liberté, une ouverture dont tous les spectacles ont profité.

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 représenter des ballets ; en 1757, Favart

---

1725), les *Trois spectacles*, de Du Mas d'Aigueberre (6 juillet 1729). 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'opéra-comique. » Théâtre 409-410.

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.<sup>108</sup>

En pratiquant un « anti-théâtre » sous les diverses pressions de leurs opposants, les auteurs du *Théâtre de la Foire*, ainsi que le souligne Guy Spielmann, ont joué un « rôle d'opposition esthétique au théâtre réglé, et par là, inévitablement, d'opposition idéologique au pouvoir en place » (383). Ceci expliquerait pourquoi la postérité a tenu à l'écart ce corpus qui ternissait considérablement le rayonnement de la monarchie française et de ses institutions et infirmait le concept d'une société d'ordre. En outre, l'élaboration d'expédients permettant de contourner les interdits a mis au jour de nouvelles formes dramatiques qui, selon l'auteur, sont « suffisamment assimilables au modèle réglé pour lui porter ombrage ; chercher à réprimer le théâtre forain, c'était, paradoxalement, reconnaître *ipso facto* sa légitimité esthétique, même si le véritable enjeu restait économique » (408). Pour cet auteur, l'innovation dans le domaine de l'esthétique théâtrale révèle une dimension subversive, mettant en cause « l'axiome d'une hiérarchie « naturelle » qui vaudrait à la fois pour la société, l'État, la famille, aussi bien que pour les arts »<sup>109</sup>. Aussi, la foire peut-elle, dans une certaine mesure, être assimilée à un foyer de contestation, miroir d'une société en mutation, où l'on revendique le droit à la parole et au jeu théâtral. On peut établir un parallèle entre ce milieu et celui des joueurs, en tant que milieu interlope où différentes classes sociales se côtoyaient et, surtout, pour leur opposition aux interdits ; ces derniers étant systématiquement contournés, les intéressés mettant à profit les failles du système au nom d'une liberté dont le besoin transparait dans les textes.

---

<sup>108</sup> Lagrave, *Théâtre* 413.

<sup>109</sup> Spielmann 410.

Cette guerre des théâtres présentée sous la forme d'un jeu fait partie intégrante de l'architecture du jeu de Lesage. Cette dramaturgie prône une honnête concurrence et dénonce les « tricheurs » qui d'une part, empêchent la troupe foraine de se produire mais encore, pillent ses ressources. Elle ne connaît pas la tolérance déployée à l'égard des joueurs qui trichent mettant ainsi en relief la concurrence déloyale à laquelle se livrent les théâtres privilégiés. Elle oppose à ce procédé un rapport honnête qu'elle établit avec son public. Tout en jouant avec lui, elle en fait son complice et l'investit d'un pouvoir de jugement. La parodie parachève le travail de sape entrepris dans ses pièces illustrant la guerre des théâtres. Ce jeu de massacre, paradoxalement, est constitutif de l'architecture du jeu puisqu'elle permet, à partir du désordre, de reconstituer un ensemble ordonné où les thèmes relevant du jeu convergent.

## Chapitre V

### La parodie et le jeu de la mise à distance.

Le jeu, plus ou moins subversif, de la mise à distance, de la complicité avec le public, de la dérision et de l'irrévérence face aux spectacles officiels, qu'offre la dramaturgie ayant trait à la guerre des théâtres, trouve son accomplissement dans le procédé parodique. Celui-ci est, dans une certaine mesure, consubstantiel à la guerre des théâtres. Mais il est également constitutif de l'architecture du jeu qui sous-tend l'œuvre de Lesage. La parodie permet à l'auteur de jouer avec les textes et de s'adonner à un travail de réécriture. Cette technique est propre à Lesage, comme l'ont démontré Roger Laufer dans *Lesage ou le métier de romancier* et Christelle Bahier-Porte dans *La Poétique d'Alain-René Lesage*.

Plus de huit cents parodies auraient été représentées par les forains et les Italiens au cours du dix-huitième siècle<sup>1</sup>. Cet engouement s'explique par une plus grande liberté d'expression au théâtre par rapport au siècle précédent, et aussi parce que la parodie était un moyen de se venger des concurrents. On peut distinguer deux périodes dans *Le Théâtre de la Foire*. Lucette Desvignes désigne la période allant de 1713 à 1725 en tant que « créativité militante ». Pour Andrea Grewe, ce corpus est représentatif de l'anti-théâtre. Il observe, à partir de 1725, un changement d'orientation chez Lesage, une intégration de valeurs bourgeoises et un retour à la dramaturgie classique. Ceci, d'après Françoise Rubellin, expliquerait l'éclipse des parodies<sup>2</sup>. Toutefois, elle n'est que

---

<sup>1</sup> Lucette Desvignes, « La Parodie à la Foire et au Théâtre Italien d'après les recueils de Lesage et de Fuselier », *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte* 3 (1979) 297.

<sup>2</sup> Françoise Rubellin, « Lesage parodiste », *Lesage, écrivain (1697-1735)* (Amsterdam – Atlanta, Ga.: Rodopi) 123.

progressive<sup>3</sup>. De plus, à partir de cette période, les auteurs n'auraient été inquiétés qu'en 1730 sans, cette fois, subir de préjudice<sup>4</sup>. Les parodies sont interdites de 1745 à 1752, après avoir connu nombre de détracteurs parmi lesquels il faut compter Houdar de La Motte<sup>5</sup> et Voltaire<sup>6</sup>. Cette période correspond précisément à la fermeture du théâtre de la foire (1745-1752) et ce n'est pas l'effet du hasard si la décennie qui suit sa réouverture est la plus prolifique en parodies<sup>7</sup>. Puis le genre disparaît et en 1762, l'Opéra-Comique, qui ne verse plus dans la parodie depuis le 10 mars 1761, fusionne avec le Théâtre Italien.<sup>8</sup> Elle connaît un regain à partir de 1775 avec Piis, Barré et Pariseau.<sup>9</sup>

La parodie est d'origine grecque. Elle serait « la fille de la rhapsodie » et son origine remonterait à celles d'Homère<sup>10</sup>. La première occurrence du terme se trouverait dans la

---

<sup>3</sup> La Reine des Péris, parodie de 1726, qui n'a toutefois pas été représentée. Les Noces de Proserpine (1727), Les Amours de Protée (1728). On pourra consulter l'article de Françoise Rubellin dans « Parodie et revue : trois états inédits des *Noces de Proserpine* de Fuzelier, d'Orneval et Lesage », Séries parodiques au siècle des Lumières (Paris : Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2005) 55-69.

<sup>4</sup> La Comédie-Française avait perdu le procès intenté contre les forains.

<sup>5</sup> Voir son Discours à l'Occasion de la Tragédie d'Inès. On pourra consulter l'ouvrage de Valleria Belt Grannis, Dramatic Parody in Eighteenth Century France (New York : Institute of French Studies, 1931) 228-244. L'auteur constate que les nombreuses critiques et parodies qu'a suscitées la tragédie a donné lieu à une guerre des parodies : « the tragedy served as a sort of storm-center about which the war of parodies was waged » 239.

<sup>6</sup> Cité par Nathalie Rizzoni dans son article « La Parodie en personne », Séries Parodiques 75. Il a prié la reine d'intercéder en sa faveur afin de faire interdire la parodie de Sémiramis.

<sup>7</sup> Corinne Pré en dénombre 61 pour cette période. Voir son article : « Une décennie de parodies : 1752-1762 », Séries parodiques au siècle des Lumières 87-106.

<sup>8</sup> Voir l'article de Corinne Pré dans Séries parodiques au Siècle des Lumières : « 1762 voit s'éteindre le genre avec deux pauvres parodies, une *Armide*, dernière parodie représentée (le 11 janvier), et l'autre, imprimée, de *Zulime*, par Cailleau » 89.

<sup>9</sup> Corinne Pré, Séries 97.

<sup>10</sup> Litttré, article « Parodie » (4480 : 3).

*Poétique* d'Aristote<sup>11</sup>. Le Dictionnaire universel de Trévoux<sup>12</sup> définit le procédé selon cinq modalités : « 1. Le changement d'un seul mot dans un vers ; 2. Le changement d'une seule lettre dans un mot ; 3. L'application sans changement, mais maligne, de quelques vers connus ; 4. Des vers dans le goût et le style de l'auteur qu'on veut parodier ; 5. Morceau, en prose ou en vers, d'un auteur, qu'on détourne à un autre sujet et à un autre sens au moyen de quelques changements ».

Les Italiens se spécialisèrent dans cette forme dramatique et *La Folle Querelle*<sup>13</sup> (1668) en aurait lancé la mode. Toutefois, « les Comédiens Italiens jouent davantage *autour du texte* que le texte lui-même »<sup>14</sup>, celui-ci étant limité au canevas<sup>15</sup>. D'après d'Argenson, la parodie est née au théâtre de la foire<sup>16</sup> où ses auteurs jouent avec les textes, et se livrent à un travail de sape des œuvres ciblées tout en mettant en relief leurs défauts.

*La Parodie de l'Opéra de Télémaque* de Lesage, représentée à la foire Saint-Germain en 1715, serait d'après cet auteur, la première parodie du théâtre forain, affirmation qui

---

<sup>11</sup> Au chapitre 2, cité par Daniel Sangsue : « Homère a représenté des personnages meilleurs, Cléophon semblables, Hégémon de Thasos, le premier auteur de parodies, et Nicocharès, l'auteur de la Deiliade, pires ». *La Parodie* (Paris : Hachette, 1994) 13.

<sup>12</sup> 1771. Cité par Marie-France Hilgard, « La parodie et le théâtre italien au XVIII<sup>e</sup> siècle », *Maske und Kothurn* 27 (1981) : 331.

<sup>13</sup> Parodie de l'*Andromaque* de Racine par Subligny (1668). Agnès Pierron, *Dictionnaire de la Langue du Théâtre* (Paris : Dictionnaires Le Robert – Vuf, 2002) 186-187. Voir également Grannis, pp. 206-7.

<sup>14</sup> François Moureau, *De Gherardi à Watteau. Présence d'Arlequin sous Louis XIV* (Paris : Klincksieck, 1992) 64.

<sup>15</sup> Canevas : « C'est l'équivalent du scénario ou du synopsis : une proposition squelettique, sans la chair des mots. Les Comédiens Italiens jouaient à la cane, ils inventaient le texte à partir d'une donnée – un canevas – affichée dans les coulisses. » Article « canevas », *Dictionnaire* Agnès Pierron 91.

<sup>16</sup> A propos de la parodie de *Thésée*<sup>16</sup> de Favart, Laujon et Parvi. Note de Lagrave : « qui l'a « volé » au théâtre de la Foire ». *Notices sur les œuvres de théâtre* 610.

n'est pas démentie par Henri Lagrave<sup>17</sup>. Cependant, François Parfaict fait état de parodies antérieures. Toutefois, du fait des interdits dont étaient frappés les forains à cette époque-là, ces pièces ne devaient pas constituer des parodies à proprement parler. Lesage avait dû avoir recours aux écrivains pour *Arlequin Thétis*<sup>18</sup> en 1713. Cependant, Marcello Spaziani reconnaît l'apport du dramaturge qui a contribué à perfectionner le genre dès cette oeuvre<sup>19</sup>. Puis, en 1715, grâce aux accords passés avec l'Opéra, Lesage a pu perfectionner sa technique avec la *Parodie de Télémaque*. D'après Barberet<sup>20</sup>, le dramaturge aurait établi les règles de la parodie musicale et en serait le créateur, ses prédécesseurs, à la foire comme au Théâtre Italien, n'ayant pas su donner une forme régulière à ce genre de spectacle. De plus, les parodies italiennes, avant l'expulsion de la troupe en 1697, étaient représentées longtemps après le spectacle ciblé et ne revêtaient pas cet aspect d'actualité caractéristique de *Théâtre de la Foire*. Selon Valleria Grannis, *L'Amphitryon* de Ragueneau, représenté à Lille en 1713, serait la plus ancienne parodie d'une comédie<sup>21</sup>. Cet auteur souligne les difficultés inhérentes à ce genre de parodie qui requiert davantage d'esprit et d'habileté, l'Opéra et la tragédie se prêtant mieux au procédé de dégradation.

La parodie fait partie de l'arsenal employé par Lesage et ses collaborateurs pour répliquer aux attaques des concurrents. Cette forme dramatique est constitutive de « la

---

<sup>17</sup> *Notices*, p. 608.

<sup>18</sup> Parodie de l'opéra *Thétis et Pélée* de Fontenelle et Colasse, représenté le 11 janvier 1698, repris le 13 mai 1712.

<sup>19</sup> « [...] bisogna [...] riconoscere al nostro autore anche il merito di aver perfezionato e reso più regolare (con *Arlequin Thétis*, 1713) un genere già coltivato piuttosto rozzaamente dagli *Italiens* verso la fine del Seicento », Marcello Spaziani, *Il Teatro Minore di Lesage* (Rome : Angelo Signorelli, 1957) 83.

<sup>20</sup> Barberet, *Lesage et le Théâtre de la Foire* (Nancy, 1887) 113-115.

<sup>21</sup> Grannis 146.

guerre des théâtres » et cette arme permet aux auteurs, non seulement de se défendre, voire de se venger, mais de survivre. Aucun spectacle n'est épargné par la foire : « Par des Parodies / Elle pincera / Les deux Comédies / Même l'Opéra », observe-t-on sur l'air *N'y a pas d'mal à ça* dans *Le Rappel de la Foire à la vie* (Sc. IX).

Pour les dramaturges, la guerre justifie les moyens. De plus, le procédé de la parodie permet de contrecarrer les obstacles légaux. Tel est le cas d'*Arlequin Thétis*, pièce à écriteaux, et de *Pierrot Romulus*, parodie jouée à l'aide de marionnettes. Pour ces deux pièces, les moyens d'expression étant réduits à l'extrême, le recours à la parodie offre un moyen de survie si ce n'est de vengeance. S'appuyant sur un texte connu du public, le procédé confère une épaisseur qui est loin d'être négligeable dans un contexte aussi restrictif.

La parodie permettant de rendre des comptes, tous les spectacles sont pris pour cible par Lesage car cette forme dramaturgique est, le plus souvent, étroitement liée à l'histoire de la querelle des théâtres.

Les opéras, ou tragédies lyriques, sont sa cible préférée : la majesté du sujet antique, ainsi que la forme musicale d'origine, se prêtent particulièrement bien à la dérision et à la déformation en vaudeville. [...]. La tragédie, autre genre élevé, faisait également, pour cette raison même, les délices des parodistes [...]. D'autres formes d'art dramatique, considérées comme moins nobles, ne sont pas pour autant délaissées [...]. [...] La comédie simple figure aussi dans les textes retenus par Lesage [...].<sup>22</sup>

Jouant sur les mécanismes du rire, les auteurs du *Théâtre de la Foire* s'engagent sur un terrain propice à l'adhésion du public qui, en retour, se rallie à leur cause face à leurs détracteurs. Le spectateur, mis en condition de réceptivité, est disposé, peu ou prou, à accepter le message satirique, voire subversif, se rendant ainsi complice des forains. Au

---

<sup>22</sup> Françoise Rubellin, « Lesage Parodiste » 97.

demeurant, il serait lui-même l'instigateur de ce jeu, à en croire Fuzelier :

« Ordinairement le Parodiste n'est que l'écho du Parterre, 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 »<sup>23</sup>. Aussi, la parodie implique-t-elle la participation du public.

De plus, les parodies du *Théâtre de la Foire*, suivaient de près la représentation des œuvres originales ou leur reprise. De sorte que le spectateur avisé, comme c'était souvent le cas, était enclin à participer à ce jeu de destruction et de reconstruction qu'on lui proposait. En effet, les auteurs devaient pouvoir compter sur l'intelligence de leur public car, la parodie « se présente vraiment comme un message crypté »<sup>24</sup>. Ce jeu était donc collectif, d'autant qu'il était souvent le fruit de la collaboration des auteurs qui s'inspiraient de la réception de l'œuvre originale. Comme le souligne Sylvain Menant, cette finalité profonde de nombreuses parodies n'est pas à négliger : « elles soulignent l'existence d'un monde cohérent et homogène d'auteurs et de lecteurs, et invitent à un jeu d'esprit qui est avant tout un *jeu de société*, un jeu qui contribue à fonder la sociabilité, l'action sociale, autant que l'émotion collective ou le rire dans la salle de spectacles. »<sup>25</sup>

Le procédé sert à établir une connivence entre la scène et la salle qui devient le dépositaire de confidences. Non seulement on lui dévoile les intrigues de la concurrence entre théâtres, mais encore les artifices et les faiblesses de la dramaturgie, de sorte que le *Théâtre de la Foire* devient une sorte d'école du spectateur. « Avec une intention

---

<sup>23</sup> Fuzelier, « Discours à l'occasion d'un discours de M. D. L. M. sur les Parodies », Les Parodies du nouveau Théâtre Italien (Paris : Briasson, 1738) Tome 1, p. xxviiij.

<sup>24</sup> Nicole Masson, Dictionnaire Européen des Lumières 600.

<sup>25</sup> Sylvain Menant, « Approche sérielle et parodie », Séries parodiques au siècle des Lumières 9.

manifeste de dénigrement, l'auteur parodique montre une maîtrise qui rabaisse le prestige de l'autre, car elle dissipe l'illusion du sublime de la création. L'hypertexte qu'est la parodie réduit le texte à ce qu'il est, une fabrication humaine »<sup>26</sup>.

Bien souvent, les pièces à succès sont les cibles privilégiées. Dans ce cas, comme le souligne Sylvie Dervaux, « la parodie « consacre » autant qu'elle « sape » les œuvres qu'elle détourne. [...] La parodie se fait critique ; mais la raillerie [...] s'accompagne toujours, dans le jeu d'emprunt, d'une admiration à peine feutrée. De l'une à l'autre [...] s'ouvre un espace de jeu où la critique délivre l'invention.<sup>27</sup> » De plus, elle joue un rôle publicitaire comme l'affirme, en 1759, l'un des personnages de Favard<sup>28</sup>.

Lesage, observe Lucette Desvignes, plutôt que de paraphraser le texte d'origine, en le travestissant, et de suivre le plan de l'œuvre, s'applique à en reprendre les caractéristiques en les réduisant à des « proportions humaines »<sup>29</sup>. Aussi une transposition sur la réalité quotidienne s'opère-t-elle. Pour Sylvie Dervaux,

« [...] il est clair que les parodies jouent un rôle capital dans la naissance du réalisme. Non seulement, en effet s'y renouvellent, au théâtre, les costumes et la diction des comédiens, mais plus généralement aussi y apparaissent de nouveaux types de personnages dont l'emploi permet le développement d'un niveau intermédiaire de langage, ni élevé ni bas, mais ordinaire. La portée contestataire de la parodie n'est plus alors seulement d'ordre politique, mais bien aussi esthétique. Parce qu'elle fait fi de toute forme d'autorité en matière de goût, parce qu'elle mise sur le plaisir

<sup>26</sup> Menant 10.

<sup>27</sup> Sylvie Dervaux, « Parodie », Dictionnaire Européen des Lumières. Publié sous la direction de Michel Delon, (Paris : PUF, 1997) 824.

<sup>28</sup> « Bien souvent la Critique et même la Satire / Fait connaître un ouvrage et sert au lieu de nuire ; / Pour nous rendre le jour, je viens vous supplier / De nous faire l'honneur de nous parodier. [...] / Personne ne m'estime assez pour dire du mal moi ». La Parodie au Parnasse. Cité par Nathalie Rizzoni, « La parodie en personne : enjeux et jeux d'une figure allégorique au théâtre » dans Séries parodiques au siècle des Lumières 81.

<sup>29</sup> Desvignes 297.

simple et immédiat du public, elle est d'abord et fondamentalement, une forme libre et incontestablement, cette liberté est sa plus grande force.<sup>30</sup> »

On peut voir dans les parodies du *Théâtre de la Foire* une célébration de la liberté ludique que ce soit la liberté de jouer sur scène mais, également, la liberté de jouer avec les textes, les mots et le public. Nous touchons là à un leitmotiv de notre corpus, la célébration du jeu collectif et la revendication du droit à l'exercer en toute liberté.

C'est également dans un esprit de contestation que les normes théâtrales sont mises à mal. Le procédé de transposition sur le plan du réel est mis en œuvre pour les textes dits de genre noble et est employé, surtout, pour parodier ceux de la Comédie-Française ou de l'Opéra. Lesage, dans une manœuvre de dégradation, joue avec dextérité sur les contrastes. Il oppose un registre bas, voire grossier et même obscène, au style pompeux de ces spectacles. Les héros, qu'ils appartiennent à la royauté, à l'aristocratie ou, encore, à l'Olympe, sont ravalés au rang de personnages bourgeois, populaires et même forains. Par ailleurs, le parodiste propose un dénouement de sa fantaisie, pour mettre en relief les défauts de l'œuvre cible : clichés, invraisemblances, emphase, longueurs. Comme le souligne, avec justesse, Lucette Desvignes :

Il s'agit de déformer l'impression produite par l'œuvre de départ, à telle enseigne qu'on ne soit plus tenté d'admirer mais qu'on voie les faiblesses, qu'on ne se laisse plus captiver par le déroulement événementiel mais qu'on guette les occasions de se gausser, qu'on ne suive plus avec intérêt l'évolution des caractères ou des sentiments mais qu'on rie de ce qui, sur le plan psychologique, est devenu tic ou invraisemblance.<sup>31</sup>

Ce procédé s'apparente à un jeu de massacre, un défouloir, qui permet aux auteurs de devenir les détracteurs de leurs ennemis et d'assouvir ainsi leur vengeance sur le plan dramaturgique, seul recours dont ils disposent. Cette satisfaction est également

---

<sup>30</sup> Dervaux 824.

<sup>31</sup> Desvignes 301.

accompagnée du plaisir éprouvé à jouer avec les hypotextes en y mêlant parodies de scènes, travestissements burlesques et satiriques, créant ainsi des « parodies mixtes »<sup>32</sup>.

Toutefois, ce jeu s'accompagne d'une critique qui se veut constructive. D'après l'Abbé Sallier, « la parodie devient entre les mains de la Critique, le flambeau dont on éclaire les défauts d'un Auteur qui avoit surpris l'admiration.<sup>33</sup> »

Fuzelier affirme que :

Les Auteurs Parodistes n'ont jamais eu intention de blesser *personnellement* les Auteurs Parodiés. Ils ont cru se livrer à un badinage innocent, permis par les loix, créé par le goût, avoué par la raison, & plus instructif que bien des Tragédies, Loin d'être le *corrupteur* des pièces de Théâtre, il en est la pierre de touche ; en dissequant les Heros de la Scene, il distingue le bon or du clinquant. Enfin, voici toute la seule question réduite dans une seule & courte phrase : *bien des Tragédies déguisent les vices en vertus, les Parodies leur en arrachent le Masque.*<sup>34</sup>

La première affirmation de ce plaidoyer soulève quelques objections. Ce qui était peut-être exact à l'époque où Fuzelier a écrit son discours, ne s'applique pas systématiquement au *Théâtre de la Foire*, et cela, en raison de la guerre des théâtres. En effet, il arrive que les auteurs s'en prennent directement à un confrère lorsque celui-ci est également à l'origine des procès intentés contre les forains, par exemple. Tel était le cas de Dancourt, personnellement attaqué par Fuzelier lui-même, comme nous l'avons vu dans *Le Pharaon* ou encore de Legrand. Il est vrai, toutefois, que c'est surtout l'institution, quelle qu'elle soit, dans son ensemble qui est visée dans ce corpus.

---

<sup>32</sup> L'expression est de Gérard Genette. *Palimpsestes. La Littérature au second degré* (Paris : Seuil, 1982).

<sup>33</sup> Cité par Fuzelier dans *Discours à l'occasion d'un discours de M. D. L. M. sur les Parodies. Les Parodies du nouveau Théâtre Italien* (Paris : Briasson, 1738) Tome 1, p. xxij.ss

<sup>34</sup> Fuzelier, *Discours*, p. xxxj.

Parallèlement au travail de sape, la parodie, « sous couvert de la critique et du jeu » donne naissance à « de nouvelles formes et de nouvelles thématiques<sup>35</sup> ». Il s'agit donc d'un procédé marqué par l'ambivalence : d'une part, on détruit ; de l'autre on construit.

L'un des éléments caractéristiques de la parodie est le phénomène d'échos, sous diverses formes, qui renvoie aux œuvres parodiées dans un jeu de miroirs déformants à l'infini. Cet effet ludique est renforcé chez Lesage, car, comme le remarque Françoise Rubellin, cet auteur peut s'écarter de sa cible parodique pour en adjoindre d'autres<sup>36</sup>. Ce procédé est constitutif de l'architecture du jeu, assemblage composite d'éléments ludiques, qui caractérise la facture de l'auteur.

L'écriture parodique met en œuvre des techniques récurrentes. Le titre et le sous-titre de la pièce peuvent avoir une portée parodique comme lorsque le nom d'un personnage de la foire y est juxtaposé à celui du héros de l'œuvre ciblée. C'est le cas d'*Arlequin Thétis*<sup>37</sup>, parodie de *Thétis et Pélée*<sup>38</sup> ; d'*Arlequin Endymion*<sup>39</sup>, parodie de *Diane et Endymion*<sup>40</sup> et de *Pierrot Romulus ou le ravisseur poli*<sup>41</sup>, parodie de *Romulus*<sup>42</sup>. Ces titres oxymoriques indiquent, d'emblée, l'orientation de ces œuvres et dénotent l'irrévérence des auteurs. Parfois, le titre donne l'orientation de l'œuvre, en l'occurrence, la *Parodie de l'Opéra de Télémaque*. Le sous-titre peut également révéler le genre de la

---

<sup>35</sup> Dervaux 824.

<sup>36</sup> Rubellin, « Lesage parodiste » 120.

<sup>37</sup> Lesage (1713).

<sup>38</sup> Opéra de Fontenelle et Colasse, représenté le 11 janvier 1698 et repris le 13 mai 1712.

<sup>39</sup> Lesage, Fuzelier et d'Orneval (1721).

<sup>40</sup> Pièce Italienne de Riccoboni et Biancolelli, représentée le 6 février 1721.

<sup>41</sup> Cette parodie de Lesage, Fuzelier et d'Orneval précède de deux semaines celle des Italiens, *Arlequin Romulus* de Dominique, représentée le 18 février 1722.

<sup>42</sup> De La Motte, représenté à la Comédie-Française le 8 janvier 1722.

pièce, comme *Les Amours de Protée, parodie de l'opéra*<sup>43</sup>. Par ailleurs, il peut évoquer une œuvre autre que celle qui fait l'objet de la parodie elle-même. Tel est le cas de *Pierrot Romulus ou le ravisseur poli* qui évoque la pièce de Marivaux, *Arlequin poli par l'amour*.

Le décor est considérablement réduit, lorsqu'il n'est pas modifié, dans les hypertextes. Il fait l'objet de changements dévalorisants, de sorte que le spectateur est confronté d'emblée à un univers parodique. *Les Noces de Proserpine*<sup>44</sup>, par exemple, ne reprennent que le cadre de l'Opéra du même nom, de Quinault et Lully. Le lieu, les Enfers, sert de prétexte à un défilé composé de personnages empruntés à des œuvres variées et récemment jouées. Aussi, « le procédé permet à Lesage de jeter un regard satirique sur la saison théâtrale de 1726-1727. »<sup>45</sup> Cette pièce est une bonne illustration du jeu kaléidoscopique cher à Lesage.

*Pierrot Romulus ou le Ravisseur Poli*, qui vise à la fois les Comédiens Français et Italiens, ne reprend pas le décor de l'œuvre de La Motte, le palais de Romulus. La scène se déroule « à Rome dans la Foire établie par Romulus. Le théâtre représente une foire de Campagne, où l'on voit beaucoup de poteries », indique la didascalie. Les auteurs opèrent une transposition autoréférentielle et irrévérencieuse car le lieu est impropre à la tragédie. La référence au lieu de représentation, la foire Saint-Laurent est évidente, car elle est

---

<sup>43</sup> De Lesage et d'Orneval (1728).

<sup>44</sup> Pièce non imprimée, manuscrit ms fr 9314, f° 211-224, il existe une autre version dans ms fr 9336, f° 280 à 300, pratiquement identique : Les Champs Elysées ou Les Noces de Pluton et de Proserpine, par Fuzelier, Lesage et d'Orneval, Foire Saint-Germain, 31 mars 1727. (Cité par Françoise Rubellin, « Lesage parodiste » 96). Le Dictionnaire des Frères Parfaict donne un compte-rendu de la pièce, Vol.3, pp. 508-512.

<sup>45</sup> Rubellin, « Lesage parodiste » 96. Voir également, du même auteur, « Parodie et revue : trois états inédits des Noces de Proserpine de Fuzelier, d'Orneval et Lesage », Séries parodiques au siècle des Lumières, p. 63 sqq.

organisée par les Romains. Or, les forains nomment ainsi, par dérision, les Comédiens Français. Mais à la lumière de l'histoire de la querelle des théâtres, on comprend que le lieu de représentation sert de décor pour attaquer également les Italiens. En effet, ces derniers étaient installés à la Foire estivale et la Comédie-Française leur avait prêté main forte en envoyant Legrand afin qu'il collabore avec eux<sup>46</sup>. De plus, les auteurs tenaient sans doute à dresser leur réquisitoire car ils évoquent des œuvres de style forain que Legrand avait fait représenter à la Comédie-Française. En l'occurrence, cette pièce fait allusion à Cartouche, célèbre voleur et personnage éponyme d'une pièce de Legrand. En effet, Tattius traite Romulus de « maudit Cartouche Romain » (Sc. VIII). Dans la parodie, quelques éléments du décor sont rapportés avec dérision par les personnages marionnettes : « [...] les portes de la Ville ? [...] Elles sont encore chez le Menuisier. Rome n'est qu'un Village, et le Palais de Romulus<sup>47</sup> est couvert de chaume » (Sc. VII). On comprend que Rome représente la foire Saint-Laurent, et que le palais était la loge où les Italiens étaient installés<sup>48</sup>. Ici, le procédé de dégradation du décor est manifeste et d'autant plus efficace que les Italiens avaient tous les privilèges tandis que les auteurs du Théâtre de la Foire n'en avaient aucun, pas même celui de la décoration.

---

<sup>46</sup> Pièces de Legrand représentées à cette foire : Belphégor, comédie en trois actes, avec trois divertissements, représentée le 24 août 1721 ; Le Fleuve d'oubli, pièce en un acte représentée le 12 septembre et deux comédies d'un acte représentées le 23 septembre 1721 : Les Amours aquatiques, Les terres Australes.

<sup>47</sup> Il s'agit peut-être d'une allusion à la pièce qui ouvrit la première foire des Italiens, le 31 juillet 1721, Danaé de Sentyon (composée en 1697 pour les Italiens) et remaniée par Dominique (Biancolelli fils). « Cette Pièce était ornée d'un grand Spectacle; on vanta beaucoup une décoration, qui représentait le Palais de la Fortune. » Parfaict, Mémoires, vol. 2, p. 238.

<sup>48</sup> Parfaict, Mémoires, vol. 2, p. 237: « la grande loge de M. Pellegrin qu'ils avaient fait réparer, avec beaucoup de dépenses, tant pour les ornements que pour la commodité du public. »

*Arlequin Thétis* réduit à l'extrême le décor de l'œuvre parodiée, ne reprenant que le palais de Thétis en y adjoignant la mer dans le renforcement. La pièce de Fontenelle et Colasse présente divers décors : le palais de Thétis au premier acte, un rivage de la mer puis des jardins au second, le temple du destin au troisième, un lieu désert au bord de la mer au quatrième et cinquième actes et enfin, « l'appareil du festin » des noces de Thétis et Pélée. Dans *Les Amours de Protée*, le décor se limite aux jardins de Pomone situés au bord de la mer. Dans l'œuvre cible, le prologue prend place dans le séjour de Paphos : le premier acte se déroule dans les jardins de Pomone puis à l'extrémité de l'empire de Pomone, au bord de la mer, le deuxième acte représente un bois consacré à celle-ci et dans lequel on a élevé un trône en son honneur ; enfin, le troisième et dernier acte a pour décor les jardins de Pomone. *Arlequin Endymion* se déroule à Paris, au bas de Montmartre parmi les cabarets des Porcherons<sup>49</sup>, tandis que la pièce italienne, *Endymion ou l'Amour vengé*, a lieu dans un bois puis au palais de Diane. La *Parodie de l'Opéra de Télémaque* prend place dans l'île d'Ogygie et un autel surgit de dessous la scène tandis que l'œuvre de Pellegrin, qui se déroule dans le même lieu, consacre un temple à Neptune au milieu duquel est situé l'autel. Le décor change au troisième acte pour laisser place à un désert, puis à un palais enchanté ; au quatrième acte, il représente le temple de l'Amour et au cinquième, le port d'Ogygie. Ainsi, les hypotextes subissent une réduction dégradante de par la transposition ou la transformation des décors, premier élément visuel qui s'offre au spectateur.

---

<sup>49</sup> « hameau situé hors des murs de Paris (dans l'actuel IX<sup>e</sup> arr., quartier de Notre-Dame de Lorette) et réputé pour ses guinguettes, comme *Le Petit Suisse*, qui attiraient les militaires (le cabaretier Ramponneau y fera fortune). » Note de Jean-Louis et Isabelle Vissière dans Alain-René Lesage. Théâtre de la Foire (Paris : Desjonquères, 2000) 285.

Parmi les techniques dépréciatives, il faut compter les surnoms grotesques dont les personnages sont affublés. Neptune, dans *Arlequin Thétis*, est apostrophé avec les termes suivants ; « aimable Dieu des Merlans », « la fleur des vieux galands » ; tandis qu'il est appelé « Dieu des écailles » dans *La Parodie de Télémaque*. On nomme Jupiter par son sobriquet familier : « Jupin » qui se double d'un jeu de rapprochement burlesque par la rime avec Madame Tartelin, pâtissière, dans *Arlequin Endymion*. Ou encore, Sabine dans la pièce de La Motte devient Sabinette dans *Pierrot Romulus*, le diminutif faisant écho à la déchéance du personnage de la parodie. De nombreux personnages secondaires portent des patronymes éloquents ou burlesques comme Mademoiselle Catin, aventurière, ou Monsieur Ribaudin, bourgeois parisien, dans *Arlequin Endymion*. Les épithètes dévalorisants participent de la dégradation des personnages. Par exemple, Télémaque n'est qu'un « Jocrisse », Protée un « grand Nicodème ». Les héroïnes n'échappent pas à la règle : Antiope, fille du roi de Thèbes, « est peut-être une salope » Enfin, si le nom des personnages est souvent conservé, ceux-ci sont dégradés par le port du double costume des acteurs forains qui les représentent. En effet, ils laissent entrevoir leur costume traditionnel sous celui de leur homologue, de sorte que le spectateur, d'emblée, est visuellement propulsé sur deux scènes superposées. Ainsi, dans *Arlequin Thétis*, Mezzetin et Jupiter, le Docteur et Neptune, Pierrot et Mercure, Doris et Colombine, Thétis et Arlequin sont confondus. Cette technique permet d'allier les registres noble et burlesque. Le travestissement d'Arlequin en déesse renforce la dimension farcesque du genre. Le jeu de travesti est repris lorsque Scaramouche et deux Gilles forment un groupe de sirènes. D'après le frontispice qui précède la pièce, Arlequin aurait conservé son masque sur scène. Il en est de même pour la *Parodie de l'Opéra de Télémaque*, et les

manches de son habit traditionnel dépassent de celles de la robe d'Eucharis. Minerve est représentée par Pierrot tandis que le rôle du capitaine grec est joué par Scaramouche, et deux Gilles tiennent lieu de zéphyrs.

Les accessoires participent aussi de la visée parodique : dans *Arlequin Thétis*, lorsque le personnage éponyme « le mouchoir à la main fait le tour du Théâtre, à l'imitation de l'Actrice de l'Opéra » (Sc. VII) ; et quand Arlequin représentant Eucharis, dans la parodie de Télémaque, apparaît « un mouchoir à la main ». L'utilisation du mouchoir comme accessoire parodique deviendra un classique du genre tant et si bien qu'« à partir d'*Agnès de Chaillot*<sup>50</sup> (il), de par sa *vis parodica*, devint un mot tabou dans tout autre genre de spectacle dramatique : il dut se contenter d'une existence littéralement marginale, dans les didascalies d'un certain nombre de pièces – jamais de tragédies ! – du XVIIIe et du début du XIXe siècle. »<sup>51</sup>

Le travail de sape se poursuit dans la dégradation des rôles et des fonctions. Les personnages sont réduits à des marionnettes dans *Pierrot Romulus ou le Ravisseur Poli*. Pierrot détient le rôle de Romulus, roi des Romains ; le Docteur, celui de Tatius, roi des Sabins ; Pantalon joue celui du sénateur Romain, Proculus ; Polichinelle, celui de Grand Prêtre ; tandis qu'Arlequin représente un officier romain, nommé Tullus. D'Argenson observe, à propos de la comédie de La Motte, que « c'est une faute [...], (de représenter) des Romains féroces aimant comme nos amoureux de théâtre, comme Léandre ou Valère. »<sup>52</sup> Les héros tragiques, selon cet auteur, tiennent des personnages d'amoureux de

---

<sup>50</sup> Parodie de la tragédie *Inès de Castro* de Houdar de La Motte, écrite en collaboration par Legrand et Dominique Biancolelli, 1723.

<sup>51</sup> Hans Mattauch, « Inès, Agnès, Inesilla : Parodies françaises et espagnoles d'*Inès de Castro* ». *Séries parodiques au siècle des Lumières* 37.

<sup>52</sup> *Notices*, vol. 2, 588-589.

comédie. En les transposant en marionnettes, la dégradation des personnages met en relief celle que La Motte a fait subir aux siens, probablement malgré lui. Elle a donc une fonction critique. De plus, elle souligne l'in vraisemblance des sentiments contradictoires qui caractérisent les personnages de l'œuvre cible.

Le héros de la *Parodie de l'Opéra Télémaque* est outrageusement ridiculisé car, comme le souligne Lesage dans une note, l'empressement du héros à mourir pour son père, dans l'œuvre cible, le fait passer pour un niais<sup>53</sup>. Il se comporte comme un enfant dans la parodie, sautant de joie, riant, prenant un air mortifié, pleurant et ayant peur des diables.

Les noms et les rôles sociaux des protagonistes de l'œuvre parodiée sont conservés dans *Arlequin Endymion*. Cependant, Diane et Endymion sont avilis. Le berger, insensible aux charmes féminins jusqu'au dénouement dans l'œuvre originale, tient du « petit-maître » lorsqu'il se vante auprès de la rivale de Diane, une pâtissière : « La fière Junon m'a donné les premiers principes de la galanterie, & Diane m'a achevé » (Sc. X). La déesse, chaste et ennemie farouche de l'Amour dans l'hypotexte, poursuit le berger dans des lieux mal famés et propose de l'épouser en ces termes : « Moi je ferai la Pleine Lune, / Et toi tu feras le Croissant. » L'amant donne la réplique finale sans ambages : « Voilà un véritable emploi de Mari » (Sc. XIII). Dans l'œuvre italienne, Diane est jalouse d'une nymphe, tandis que dans l'hypertexte sa rivale n'est qu'une pâtissière, de

---

<sup>53</sup> « L'Opéra de Télémaque représenté nouvellement ce même hiver par l'Académie Royale, fournit à Mr. Le Sage l'idée de la plus jolie Parodie qui eut parû jusqu'alors, sans vouloir rien diminuer du mérite de cet illustre Auteur d'Opéra Comiques, on peut dire que le Jeu des Acteurs contribua beaucoup au succès prodigieux de cette pièce, & que Dolet, qui heureusement venoit d'entrer dans cette Troupe, sembloit être né exprès pour le rôle naïf de Télémaque, qu'il remplissoit au mieux, & que tout Paris ne se lassoit point d'admirer. Ce n'est pas la seule fois qu'on a vu l'Auteur d'une Parodie, faire envier son succès à celui du Poëme Epique Parodié ». Parfait, *Mémoires* 167.

surcroît maîtresse de son « garçon pâtissier ». Dans l'ensemble, les déités sont bafouées. La Nuit constate à propos d'Endymion : « Il s'est mis au goût des Dieux, / Il lui faut des Grisettes » (Sc. II). Le berger de Carie se démarque des bergers de France, place les siens à pied d'égalité, voire davantage, avec les rois : « Ceux-ci morbleu, sont des Grivois / Qui vont de pair avec les Rois. / [...] Ils faufilent même avec les Dieux » (Sc. IX). Diane est persuadée de convaincre son père, Jupiter, d'approuver leur mariage, alléguant des antécédents de mésalliance : « De pareils mariages ne sont pas nouveaux : Thétis n'a-t-elle pas épousé Pélée? » Cette comparaison discrédite Diane. D'une part, elle s'assimile à une nymphe et d'autre part, cette dernière épousait un roi. Pélée, roi dans l'œuvre de Colasse devient Léandre, « le grand valet de Neptune ». Le même procédé est employé dans *Arlequin Thétis* lorsque Lesage compare Thétis aux « filles » entretenues par un « grand seigneur ou [...] un traitant », rabaisant ainsi Jupiter au rang de ces derniers. Derrière cet amalgame de rangs sociaux perce l'intention satirique où l'image de la société représentée est pervertie et renvoie à celle de la Régence.

Le procédé parodique joue également sur le décalage entre le style de l'hypotexte et celui de l'hypertexte dans le but de rabaisser l'œuvre originale. Ainsi, la déclaration d'amour de Neptune à Thétis dans l'œuvre originale est-elle empreinte de noblesse et de dignité : « Jupiter m'enleva le plus noble partage ; / Mais l'Empire des Mers où je donne la loy, / Sur l'Empire des Cieux doit avoir l'avantage, / Quand vous regnerez avec moy » (I, 5). Il en va tout autrement dans la pièce foraine où le dieu vante ses biens, tel un poissonnier sa marchandise : « Belle Thétis, je vous promets / Mes maquereaux, mes harengs frais » (Sc. III). Mercure, messenger de Jupiter, déclare ne pas venir « pour des prunes » lorsqu'il confie à Thétis : « Le Maître du Tonnerre / Grille pour vos yeux doux. /

Il vient dans son grand verre / De boire à Thétis vingt coups. / [...] / Vous lui brouillez la cervelle. » Mais la divinité marine affirme « Que Jupin dans cette affaire / Ne fera que de l'eau claire » bien que le maître des dieux soit « rempli de champagne » (Sc. VIII). Ici, la fonction corporelle, l'état d'ébriété de la principale divinité du panthéon romain parachève le procédé de dégradation. Cette manifestation d'irrévérence, de bouleversement des rôles sociaux et des valeurs, qui va de pair avec la dégradation du style, évoque la débauche et le libertinage du temps.

Quand, dans *Les Amours de Protée*, Triton s'exclame : « Je vois en vous Vertumne tout craché » (Sc. VII) tandis que le personnage éponyme de Lafont confesse de lui-même : « De vos troubles enfin, reconnoissez l'Auteur ; / De Vertumne, Protée avoit pris l'apparence » (II, 6). La comparaison entre les deux textes met en évidence non seulement le décalage entre les styles mais encore, le procédé de réduction qui souligne les longueurs de l'œuvre cible, redondantes quand elles ne sont pas ennuyeuses, voire ridicules. Protée prétend s'être métamorphosé pour éprouver l'amour de Thérone et la fidélité de Pomone envers Vertumne. Dans la parodie, le héros allègue une autre raison « en déclamant » : « Sortez, sortez de votre erreur. / De vos troubles je fus l'auteur. / Protée avoit pris l'encolure / De Vertumne, pour vous donner / A tous de la tablature. / [...] / Pour vous sonder. » Pomone qui ne doute pas de la sincérité du héros est détrompée par Vertumne : « Il vouloit plutôt, ma Déesse, Abuser de votre tendresse » (Sc. XVI), la parodie souligne l'in vraisemblance de la déclaration des bons sentiments de Protée dans l'œuvre cible.

Lorsqu'il est question de marier sa fille, le roi des Sabins prie Romulus de l'épouser sans ambages sur l'air *Ramomez-ci ramenez-là* :

Profitez de la présence  
Du Grand-prêtre qui s'avance ;  
Epousez, ne tardez pas :  
Ramenez-ci, ramenez-là,  
    La, la, la,  
La cheminée du haut en bas. (Sc. XVI)

Cette allusion paillardes, surtout venant d'un monarque qui va marier sa fille, ne manque pas de dégrader brutalement le personnage. Ce raccourci saisissant renvoie, à contrario, aux longues scènes qui précèdent les noces dans la dramaturgie classique. Le procédé qui relève du jeu de massacre est également un ressort comique efficace, jouant sur les contrastes et provoquant la surprise. Ce jeu de destruction se répercute à des niveaux variés à partir desquels les auteurs s'adonnent à un jeu de reconstruction.

Le procédé de dégradation et le brouillage des normes sociales fait, en quelque sorte, écho au brassage des classes favorisé par l'engouement pour les jeux de hasard et la frénésie spéculative qui régnait lors du système de Law. Dans tous les cas, on s'infiltré dans les failles du système quitte à tricher. Protée ne donne-t-il pas le ton lorsqu'il déclare : « Un peu de tricherie, / Dans la vie, / Est toujours de saison »<sup>54</sup> ? Lesage, qui a dû quitter la Comédie Française, sans doute de guerre lasse, pour le théâtre forain, a également tiré profit des lacunes et imperfections des théâtres officiels et du système légal pour y faire jouer une dramaturgie qui lui est propre.

Les hypertextes du *Théâtre de la Foire* reprennent aussi des passages de l'œuvre originale elle-même. Ceux-ci sont parfois imprimés en italiques. À titre d'exemple, citons Romulus :

---

<sup>54</sup> Les Amours de Protée. Parodie de l'opéra, sc. XVI.

*En déclamant :*  
*Qu'ils ouvrent un asile à des femmes perdues ;*  
*A des pareils époux ces Epouses sont dues.*  
*Qu'ils aillent se marier dans la rue Fromenteau<sup>55</sup>.*  
*Oh, Dame ! Cela se peut-il souffrir, par des gens surtout...*  
*Qui sont sûrs de trouver toujours dans leurs projets*  
*Les Dieux pour Alliés et les Rois pour sujets ? (Sc. II)*

Il est probable que le public repérait de tels fragments. Le spectateur avisé qui fréquentait les divers spectacles de Paris ne pouvait manquer de les reconnaître. De plus, le changement de ton indiqué par des didascalies, comme : « en déclamant », devait l'alerter. Par ailleurs, le plus souvent, ces passages en vers alexandrins étaient mêlés de prose foraine. Ce procédé offre un contraste comique entre le parler populaire des forains, le style pompeux et la manière affectée et chantante avec laquelle on récitait les vers tragiques à la Comédie-Française, défauts qui étaient décriés à l'époque. Les auteurs trouvent ainsi leur source d'inspiration auprès de leur auditoire, grâce à ses critiques. En parodiant les travers du mode de représentation de leurs adversaires, ils leur suggèrent d'y remédier, par effet de miroir, tout en les attaquant à l'occasion.

Pour en revenir au passage de Romulus cité supra, la rue Fromenteau est l'un des endroits où la bande de Cartouche sévit dans la pièce que Legrand a consacrée à cet homme et ce n'est certes pas une coïncidence (I, 3). On sait que Legrand a exploité la veine foraine. Cependant, il semble qu'il se soit également « inspiré » de *Crispin rival de son maître*, de Lesage. La comparaison de cette pièce représentée à la Comédie-

---

<sup>55</sup> Christian Biet indique dans son édition de *Cartouche ou les voleurs : comédie (1721)* de Marc-Antoine Legrand : « La rue Fomenteau reliait la rue Saint-Honoré à la Seine et était réputée pour sa circulation intense. C'est le lieu de l'Opéra, des prostituées et de leurs clients. » (France : Lampsaque, 2005), note 35, p. 112.

Française, en 1707, avec *Cartouche et les voleurs*<sup>56</sup> révèle des analogies évidentes. Le début de la scène des retrouvailles entre Crispin et La Branche (Sc. 3) ressemble étrangement à son correspondant dans la pièce de Legrand (I, 2) où l'un des personnages se nomme également La Branche. Dans les deux pièces, l'un des compagnons est surpris de rencontrer l'autre à Paris, le croyant aux galères. De plus, l'intrigue amoureuse présente des similarités remarquables : deux bourgeois de Paris ont une fille à marier avec le fils d'un ami qui, inconnu de la famille, arrive de province. Les héros respectifs, nommés Valère, contrecarrent les projets de mariage en utilisant leurs employés (tous deux voleurs) qui s'acoquinent respectivement avec un dénommé La Branche. Crispin porte les vêtements du prétendant et se fait passer pour lui (Sc. 9). Cartouche en fait autant, se fait passer pour un joueur afin que la famille renonce au mariage et en profite pour extorquer de l'argent auprès du père de la jeune fille (III, 3). Crispin prétend que Valère (qui est joueur) est la proie des financiers (Sc. 15) et laisse entendre à ce dernier qu'il cherche à dégoûter la famille de son rival en se faisant passer pour lui.

Ce passage est une bonne illustration de l'architecture du jeu où l'on fait feu de tout bois, même avec des marionnettes. La trame principale est la parodie de la pièce de La Motte, adversaire farouche du procédé qu'il a condamné dans un discours auquel Fuzelier a répondu<sup>57</sup>. Les auteurs y insèrent des allusions qui permettent de rendre des comptes aux adversaires : les Comédiens Français, et particulièrement Legrand qui avait écrit des pièces pour les Italiens installés à la Foire estivale, ces derniers et enfin l'Opéra<sup>58</sup>. Ils en

---

<sup>56</sup> Pièce en 3 actes représentée à la Comédie Française le 21 octobre 1721, avant l'exécution du voleur.

<sup>57</sup> Voir passage cité supra.

<sup>58</sup> Quelques airs d'opéras sont utilisés dans les couplets : Hésione et Phaëton, dont l'air sera parodié par le chœur qui finit la pièce.

profitent pour les égratigner au passage en prenant à témoin le spectateur, établissant ainsi une connivence entre la salle et la scène contre les ennemis de la foire.

Les passages parodiés subissent une dégradation du style qui favorise le jeu sur le décalage entre les registres. Dans la tragédie de La Motte, Romulus fait cette déclaration : « Tous les Romains pour chef doivent le reconnaître / Mon sang, s'il le répand, le déclare leur maître » (IV, 2) qui a pour pendant, dans la bouche de Pierrot Romulus : « Voici mon testament : si Tatus m'assomme, / Aimez-le comme un père, et qu'il règne dans Rome », puis il poursuit son discours en citant directement les vers suivants de l'hypotexte (Sc. XV).

*La Parodie de l'Opéra de Télémaque* est jalonnée de citations de l'œuvre originale insérées entre deux épisodes burlesques. À titre d'exemple, Télémaque déclame : « Mes vaisseaux dispersés par les vents furieux / Sans doute sont près de ces lieux », après avoir sauté de joie et s'être extasié à la perspective de fuir avec Eucharis sur l'air de « La bonne aventure, ô Gay ». Ce décalage, ou plutôt, ce revirement subit, qui tient de l'in vraisemblance n'est pas étranger à la facture de l'Opéra<sup>59</sup>. D'ailleurs, Cléone, la confidente d'Eucharis n'en croit rien et le nargue en chantant : « Va-t-en voir s'ils viennent, / Jean, / Va-t'en voir s'ils viennent » (Sc. VII).

Les commentaires des personnages peuvent mettre en relief la portée parodique des citations directes, comme l'indique Françoise Rubellin<sup>60</sup>. Dans *Arlequin Endymion*, le

---

<sup>59</sup> « Disons un mot des habitants naturels du pays de l'Opéra ; ce sont des peuples un peu bizarres : Ils ne parlent qu'en chantant, ne marchent qu'en dansant, et font souvent l'un l'autre lorsqu'ils en ont le moins envie ». Dufresny, *Amusements sérieux et comiques*, « Amusement cinquième, L'Opéra », dans *Les Moralistes du XVIIe siècle*, Robert Laffont, coll. Bouquins, 1991, p. 1011. Cité par Nathalie Rizzoni, *Séries parodiques au siècle des Lumières*, p. 81, note 57.

<sup>60</sup> Rubellin 109

personnage personnifiant la nuit s'exclame à la suite de la citation : « Je rougis de ma tendresse, / Et non pas de son objet », « Peste ! Voilà du raffiné ! Un sentiment d'Opéra ! » (Sc. II). Quand Télémaque avoue avoir peur des diables, on lui promet qu'ils auront l'apparence de nymphes, mais Cléone proteste : « En Nymphes des Diables ! / Ces Balets sont trop usez, trop vieux. » Aussi opte-t-on pour des diables ayant l'apparence de Flamands et de Flamandes. Ce qu'approuve Cléone car : « La fête en sera plus nouvelle ». L'œuvre cible, elle, fait usage de démons transformés en nymphes, jeux et plaisirs, pour consoler le héros. Ici, les auteurs stigmatisent les poncifs et l'in vraisemblance des effets de scène de l'Opéra. Ils raillent leurs adversaires de la Comédie-Française lorsque Proculus déclare à son rival : « Vous attendez apparemment / Que je me perce en ce moment, / Pour dire d'une voix capone : / Ami, *je t'aurois pardonné* / On sait bien que Romulus donne / De la moutarde après dîné », les Comédiens Français ont dû, sous la pression des critiques, supprimer la scène visée<sup>61</sup>.

Les anachronismes qui jalonnent les parodies suscitent une surprise propre à briser l'illusion théâtrale et à introduire une pointe satirique. Il est fréquent de trouver des allusions à des êtres ou des événements contemporains dans un contexte antique, comme nous venons de le voir à propos des Flamands dans la parodie de *Télémaque*. Romulus est traité de « maudit Cartouche Romain » : les épithètes visent Legrand, auteur de *Cartouche ou les voleurs*, accusé à juste titre de plagiat par les auteurs du *Théâtre de la Foire*. Ce dramaturge est indirectement comparé à Romulus à l'aide d'un *Vaudeville du Roy de Cocagne*, l'une de ses œuvres, au goût forain fort prononcé. Cette construction composite relève de l'architecture du jeu où le *theatrum mundi* est représenté sur le mode

---

<sup>61</sup> Une note des auteurs précise : « Dans les premières représentations Romulus voyant Proculus prêt à mourir, lui disoit qu'il auroit pardonné. »

ludique. La même pièce, *Pierrot Romulus*, présente un anachronisme sous forme de prophétie, doublé d'une mise en abyme théâtrale, lorsque la confidente d'Hersilie déclare à cette dernière, déchirée entre l'amour qu'elle doit à son père et celui qu'elle éprouve pour son rival:

Dans les siècles futurs même chose on verra  
 Un auteur sur la scène,  
 Faridondaine,  
 Et Lonlanla,  
 Doit mettre une Chimène,  
 Faridondaine,  
 En ce cas-là.  
 Je suis une Sibille, moi. (Sc. VI)

Cette scène produit un effet sublime du procédé parodique, en jouant sur le télescopage de différentes époques. En effet, la prophétie propulse le public dans un avenir lointain, puis le transporte au siècle dernier, lors de la création du *Cid* de Corneille pour le ramener aussitôt à son époque, suggérant ainsi que La Motte n'a pas fait preuve d'originalité. De plus, l'action se situe au début de la fondation de Rome, ce qui est rappelé plus loin lorsque les auteurs replacent l'événement dans son contexte historique. En effet, Proculus déclare à Romulus :

Je me tâerais ici sans peine ;  
 Mais je ne veux pas, sur ma foi,  
 Démentir l'histoire Romaine,  
 Qui me fait vivre plus que toi. (Sc. XVI)<sup>62</sup>

Une note des auteurs précise que « des Chronologistes n'ont pas trouvé bon que Proculus se soit tué. » Ces « voyages » dans le temps, ces propos comiques, alimentent un effet de distanciation qui entraîne la dérision de l'œuvre cible.

---

<sup>62</sup> Une note de l'auteur précise: « Des chronologistes n'ont pas trouvé bon que Proculus se soit tué. » D'après Françoise Rubellin, « il n'est pas impossible que la parodie se retourne alors contre les chronologistes trop zélés. », « Lesage parodiste » 114.

La musique peut être employée à des fins parodiques<sup>63</sup>, notamment, en jouant sur le décalage entre le texte et l'air. Ce procédé est spécifique au genre dramatique. Il permet d'obtenir un effet burlesque et révélateur, en jouant sur les contrastes. Dans la *Parodie de Télémaque*, lorsque Eucharis chante sur l'air de « Ma mère mariez-moi » les vers suivants : « Hé bien cours donc au trépas [...] / Mais avant que de périr / Viens voir Eucharis mourir », le tragique de l'énoncé et de la situation disparaissent, sapés par l'effet du timbre<sup>64</sup>. De même, *Pierrot Romulus* offre un contraste entre le texte et le refrain du vaudeville. Cette technique peut être perçue comme un commentaire de l'action : « Oui, ces Rois incessamment, / [...] / Vont ici dans un moment / Faire un Sacrifice. » Cette annonce solennelle est immédiatement suivie du refrain entonné par un autre personnage et qui, de plus, clôt la scène, rendant ainsi le décalage plus saisissant et propre à provoquer la surprise et l'hilarité : « Allons voir s'ils viennent, / Jean, / Allons voir s'ils viennent » (Sc. XIII). Le procédé est repris lorsque Romulus évoque les formalités de mise, en cas de duel entre rois, en chantant le couplet suivant sur l'air d'*O réguingué, ô lonlala* :

Pour mieux régler notre cartel (bis),  
 Jurons tous deux sur cet Autel :  
 O réguingué, ô lonlala.  
 Les Rois n'exposent point leur vie,  
 Sans bien de la cérémonie. (Sc. XV)

---

<sup>63</sup> Voir l'article de Corinne Pré, *Op., cit.* ; Margherita Orsino « Les airs d'Opéra dans les parodies lyriques au début du XVIIIe Siècle : évolution d'une série » et Philip Robinson « L'Opéra-Comique en vaudevilles : Parodie et usure des séries » dans Séries parodiques au siècle des Lumières, p. 151-166 et p. 167-177.

<sup>64</sup> Voir Françoise Rubellin, « Lesage parodiste » 110.

L'air et le refrain s'opposent au tragique et à la solennité de l'événement, suggérant qu'il ne s'agit là que d'une pure formalité, d'une situation dont on ne doit pas faire grand cas et qui prête à rire lorsqu'elle est vue sous l'angle de la mise à distance.

De même, lorsqu'un démon évoque avec désinvolture le sacrifice d'Ulysse sur l'air de « Quand je tiens ce jus d'octobre »<sup>65</sup>, l'association du vin et du sang donne de l'épaisseur au procédé de la dérision. Dans le contexte d'une parodie foraine, l'analogie entre le sang et le vin renvoie au culte dionysiaque. Celui-ci se superpose au genre épique de l'opéra qui, dans la hiérarchie classique, tient le plus haut rang. Cette association est réitérée par le sacrificateur qui s'exprime sur le même air (Sc. IX). Cette métaphore est reprise à la scène suivante, lorsque Télémaque chante l'air *Lampons, Lampons* rappelant son empressement absurde à mourir qui relève de l'in vraisemblance<sup>66</sup> ou encore, quand il pleure la mort éventuelle de son père sur l'air *Je veux boire à ma Lisette* (Sc. VII).

Le procédé parodique fait subir de profondes transformations à l'intrigue. Elle est considérablement réduite, sans doute pour la rendre adaptable à la forme des pièces foraines, mais aussi pour mettre en relief les défauts de l'hypotexte. Parmi ces derniers, citons la complexité de l'intrigue, la profusion superfétatoire de personnages, les longueurs fastidieuses ou l'in vraisemblance. Cette technique permet de rire aux dépens de l'ennemi ciblé, la plupart du temps de l'institution, et de remettre en cause les procédés dramaturgiques traditionnels, offrant ainsi des suggestions propres à pallier les défauts inhérents à la dramaturgie des concurrents.

---

<sup>65</sup> Parodie de Télémaque. Scène IV.

<sup>66</sup> Note de Lesage: « Comme dans l'Opéra Télémaque paraît trop légèrement vouloir mourir pour son Père, l'Auteur de la Parodie a donné à ce jeune Prince le caractère d'un innocent. » (Sc. VI).

*Arlequin Thétis*<sup>67</sup> fournit un bon exemple du procédé de réduction<sup>68</sup>. Dans la pièce à écrire du *Théâtre de la Foire*, l'action est concentrée sur la concurrence entre Jupiter et Neptune qui se disputent la nymphe. Celle-ci est rebutée par les agissements des dieux, et l'amour qu'elle éprouve pour Pélée la détourne de leurs manigances. Le bonheur de ce dernier est passé sous silence. Dans l'opéra de Fontenelle et Colasse, les trois prétendants, Jupiter, Neptune et Pélée, se disputant la préférence auprès de la nymphe, conviennent de consulter l'oracle qui prédit que : « l'Époux de la belle Thétis doit être un jour moins grand, moins puissant, que son fils » (III, 8). Cette déclaration contraint les dieux à se rétracter et à accepter l'union des deux amants. Cet épisode est occulté dans la parodie comme pour mettre en relief l'emploi fréquent de lieux communs dans le répertoire de l'Opéra. L'intrigue de l'hypotexte comprend également une rivalité féminine entre Doris et Thétis, toutes deux amoureuses de Pélée. Seule une allusion y fait écho, la réflexion triviale que Doris porte sur Pélée : « Peste qu'il a de bonne façon ! / Que sa taille est bien découplée ! [...] Et ce qu'il faudra à Doris » (Sc. 4). Ce raccourci masque vraisemblablement une critique de la complexité de l'intrigue et des longueurs qu'elle entraîne. L'opéra en cinq actes est réduit à dix scènes dans la pièce de Lesage et la concentration porte sur les deux premiers actes, faisant abstraction des trois actes suivants.

De même, la *Parodie de l'Opéra de Télémaque* ne comporte qu'un acte composé de quatorze scènes alors que l'opéra comprend un prologue et cinq actes comptant trente-sept scènes. De plus, le nombre impressionnant de personnages est considérablement réduit et Lesage a supprimé le roi amoureux d'Eucharis ainsi que de nombreuses scènes

---

<sup>67</sup> De Lesage, foire Saint Laurent, 1713.

<sup>68</sup> Rubellin « Lesage parodiste » 110.

en aparté. Il n'est plus question d'un autre poncif du genre, le songe funeste et prémonitoire de Calypso où Ulysse jeune lui perce le cœur (I, 3). Le spectateur sait d'entrée de jeu qu'il s'agit du fils d'Ulysse. En outre, l'oracle n'est pas consulté dans l'hypertexte. Télémaque et Eucharis sont prêts à mourir pour se préserver l'un l'autre, dans l'œuvre cible, ce qui donne lieu à une scène longue et ennuyeuse (I, 3). Lesage la transpose en la réduisant à la menace de suicide de l'héroïne, dans un échange de huit vers dont le dernier est exprimé par le gouverneur de Télémaque qui déclare à ce dernier : « Elle ne se tuera pas ». Cet épisode est suivi d'un *lazzo* burlesque<sup>69</sup> qui annonce ceux d'*Endymion ou l'Amour vengé*<sup>70</sup> de Riccoboni et Dominique et d'*Arlequin Endymion*<sup>71</sup>. L'affirmation du gouverneur fait pendant au « Il ne se tuera point » de Marine dans *Turcaret* (I, 2) qui renvoyait au *Joueur* de Regnard (II, 1). Dans les deux cas, les menaces de suicide ne sont pas prises au sérieux. Lesage dédramatise ainsi le *topos* du suicide. De plus, il met au même niveau un suicide passionnel et tragique et une intrigue de comédie, une dette de jeu fictive. Par ces mécanismes, Lesage met en relief les poncifs du genre et

---

<sup>69</sup> « Télémaque lutte avec Idas (son gouverneur) qui veut le retenir. Il le culbute, & court après la Princesse. Idas tout éclopé suit les traces de Télémaque. » (Sc. VII). Dans l'œuvre originale, Télémaque enjoint Idas à la rattraper, respectant ainsi les bienséances (Acte II, Sc. 2).

<sup>70</sup> « Satyre [...] outré de la résistance d'Aurille (nymphé) ; qu'il aime sans espoir [...] s'approche, il veut la saisir par la tresse de ses cheveux, & veut la forcer à le suivre [...], tire de toute sa force les cheveux de la Nimphe, qui trouve le moyen de se dérober à sa poursuite, & de fuir. Satyre tombe, & la coiffure d'Aurille lui reste entre les mains. Satyre, que cette chute a presque estropié [...] » Acte II, compte-rendu des frères Parfaict, *Dictionnaire*, vol. 2, p 392-393. *Endymion ou l'Amour vengé*, canevas italien en trois actes, mêlés de scènes françaises, suivi d'un divertissement de chants et de danses, représenté devant le roi aux Tuileries ( 25 et 27 janvier 1721) et à l'Hôtel de Bourgogne le 6 février 1721.

<sup>71</sup> « Mademoiselle Catin, *faisant un effort pour s'échapper*. [...] Elle lui donne un coup de poing, & s'enfuit. Le Suisse, à l'imitation du Satyre du *Pastor fido*, l'attrape par la coiffure qui lui reste entre les mains. Il veut courir après elle et tombe. » (Sc. VII).

la nécessité de renouveler les techniques dramatiques tout en insérant d'autres composantes, comme l'autoréférentialité et le jeu intertextuel.

Le dénouement est également l'objet de dégradations. *Arlequin Endymion* observe celui de la pièce parodiée, à savoir la noce des protagonistes. Toutefois l'œuvre foraine ne fait que l'évoquer en termes scabreux. *Pierrot Romulus* s'achève sur le ton de la dérision avec un chœur qui exalte la destinée de son peuple : « Est-il pour nous une gloire plus grande ? / Dans un village on va compter deux Rois. » La parodie des *Amours de Protée* se termine par la promesse de constance du héros éponyme, sur laquelle on émet des doutes, et la célébration du mariage de Pomone et Vertumne tandis que l'œuvre de Lafont prend fin avec la glorification de Thérone qui a su corriger le travers de son amoureux et à laquelle les zéphyrus sont conviés ; la lutte entre la constance et l'inconstance constituant l'intrigue principale. On n'est pas convaincu de cette reconversion subite du héros, du moins à la lecture et, en ce sens, la conclusion semble insatisfaisante. Au contraire, dans l'hypertexte l'inconstance de Protée est traitée avec légèreté. Le débat entre la constance et l'inconstance est occulté. De plus, Protée et Thérone sont réduits à la fonction de spectateurs aux noces de Vertumne et Pomone qui terminent la pièce, ce qui laisse entendre que la victoire de Thérone n'est qu'illusoire. *Thétis et Pélée* s'achève sur les noces des personnages éponymes tandis que la conclusion d'*Arlequin Thétis* retranche cet événement et lui substitue un acte surnaturel qui permet d'escamoter un véritable dénouement par un effet théâtral burlesque : Jupiter rabroue son « petit frère » et « le touche de son foudre. Neptune r'entre dans la Mer, & la pièce finit » (Sc. X). Dans l'opéra, Minerve ordonne aux zéphyrus d'enlever Télémaque et Eucharis, afin de les soustraire à la vengeance de Calypso. L'hypertexte garde la conclusion de

l'œuvre originale. Néanmoins, Calypso émet cette critique éloquente : « Quoi, c'est donc-là le dénoûment ? »

Le procédé du théâtre dans le théâtre fait partie de l'arsenal parodique et a pour fonction de critiquer l'œuvre cible. Ainsi, dans *Pierrot Romulus*, lorsque Sabinette demande à Albin de faire un récit circonstancié d'une bataille, celui-ci lui oppose un refus car, dit-il :

Je n'aime point les grands récits ;  
Et tout simplement je vous dis  
(Sans que de *cruelles épées*  
Jusqu'aux gardes *de sang trempées*,  
Je décrive les beaux exploits,  
Que vous allez voir les deux Rois.  
Ils vont venir ici tous deux, pour jurer je ne sais quoi sur un Autel. (Sc. XIII)

L'allusion aux scènes rapportées, de mise dans la tragédie classique, est évidente. Les auteurs citent directement des passages de l'œuvre parodiée vantant, selon les poncifs du genre, la prouesse sanglante des guerriers. De plus, le confident du sénateur romain fait peu de cas de l'issue de la bataille et de l'objet du serment royal. De même, lorsque Tattius apprend que sa fille aime Romulus, il s'exclame : « Vous vous aimez ! Hé ! que diable, ne l'avez-vous dit plutôt ? Vous nous auriez épargné bien du verbiage héroïque » (Sc. XVI). Cette réflexion sous-tend une critique des clichés dramaturgiques et laisse entendre qu'il est grand temps que la Comédie-Française se mette au goût du jour, plutôt que d'imiter inlassablement les Classiques.

Dans le ballet *Les Amours de Protée*, le héros fait appel à Triton pour déclarer l'amour qu'il éprouve pour Pomone (I, 5 et I, 6). Dans la parodie l'héroïne observe : « Eh ! pourquoi donc, grand Nicodème, / A vos Tritons avoir recours ? / Ne pouvez-vous sans leur secours / Vous expliquer vous-même ? ». Protée y consent et concède : « Hé

bien laissons-là les détours » (Sc. VI). Ces réflexions sont à interpréter comme une critique des personnages intermédiaires qui ralentissent l'action.

La parodie sert la critique littéraire. Elle met au jour les invraisemblances et les défauts de technique dramatique. Louis Riccoboni prône ce genre dans la mesure où il est constructif : « [...] la parodie qui critique judicieusement et sans fiel, est un genre utile et même nécessaire au public. C'est peut-être le seul moyen, ou du moins c'est le plus efficace, pour arrêter le progrès du mauvais goût, et corriger les abus qui pourraient s'introduire dans la construction des ouvrages que l'on donne au théâtre. »<sup>72</sup> Les auteurs du *Théâtre de la Foire* s'acquittent de cette mission en instruisant par le rire, composante essentielle de l'architecture du jeu. Par ailleurs, ce procédé permet aux auteurs de contre-attaquer l'entreprise de sabotage exercée par les privilégiés.

Sylvie Dervaux met en lumière la portée subversive de la parodie comme réécriture d'un texte littéraire<sup>73</sup>. Pour cet auteur, « la pratique massive de la parodie au XVIIIe s. met [...] en évidence le poids de la littérature dans le jeu des idéologies contestataires. [...] La concurrence des différents théâtres parisiens favorise, comme l'a montré Lanson, le développement de cette forme (théâtrale) de parodie. » Il est également « signe du malaise qu'éprouvent les Lumières à se situer par rapport à la culture classique. » C'est pourquoi ces parodies sont tombées dans l'oubli, ou plutôt, ont été sciemment écartées car « elles incarnaient un envers de la norme »<sup>74</sup> ; tant sur le plan idéologique que sur le

---

<sup>72</sup> Louis Riccoboni, Observations sur la comédie et le génie de Molière, Paris : Veuve Pissot, 1736, pp. 300-301.

<sup>73</sup> Article « Parodie », Dictionnaire Européen des Lumières. Publié sous la direction de Michel Delon, Paris : PUF, 1997, pp. 823-825.

<sup>74</sup> Rubellin, Séries parodiques, 122.

plan dramatique. L'irrespect qui se manifeste dans cette forme présente un caractère subversif et une mise en cause de l'ordre établi qui est donnée à voir.

La dramaturgie de Lesage est jalonnée d'allusions parodiques, éléments constitutifs de son architecture du jeu, comme nous avons pu le constater dans le chapitre sur la querelle des théâtres. Si l'on observe une recrudescence de cette technique aux moments clés de cette querelle, il est à noter qu'elle déjà employée dans *Crispin rival de son maître* et, surtout, dans *Turcaret*, pièces représentées à la Comédie Française. Ces allusions relèvent « d'un jeu littéraire complexe et raffiné, d'une dramaturgie méta-théâtrale qui ne recourt pas à la mise en abyme traditionnelle mais instaure une distance critique avec le théâtre.<sup>75</sup> » L'écriture allusive de l'auteur renvoie aux Classiques tels Molière, Racine et Corneille, ou bien, aux dramaturges contemporains<sup>76</sup> tels Regnard, Dufresny, Dancourt et Legrand, pour n'en citer que quelques-uns. Nous limiterons cette étude à quelques exemples, le chapitre de la querelle des théâtres et l'étude sur les parodies offrant un éventail varié d'allusions parodiques.

Le procédé parodique participe de l'ambiance ludique qui caractérise *Turcaret*. Ce jeu intertextuel est inhérent à l'architecture du jeu de Lesage. Certaines répliques font surgir d'autres œuvres à l'esprit. Ainsi, lorsque Turcaret proteste : « Trop bon, trop bon ! hé pourquoi diable, s'est-il mis dans les affaires ? » (III, 7), la célèbre question de Géronte

---

<sup>75</sup> Pierre Frantz, préface, *Turcaret* de Lesage (Paris : Gallimard, 2003) 17.

<sup>76</sup> Pour une étude plus détaillée des emprunts parodiques nous renvoyons à l'article de Cuche, « La formule dramatique de Turcaret ou le rythme et le jeu » *Travaux de linguistique et de littérature* 10. 2 (1972) 57-79; à la préface de *Turcaret* de Pierre Frantz; à *Il teatro minore di Lesage* et à l'article « Les parodies de quelques vers raciniens dans le théâtre forain de Lesage d'Orneval et Fuzelier (1714-1732) » de Marcello Spaziani dans *Bulletin de liaison racinienne* 1 (1951) : 91-98.

vient à l'esprit : « Que diable allait-il faire dans cette galère ? »<sup>77</sup>. Le poème que le personnage éponyme dédie à sa maîtresse parodie les poètes précieux, Voiture et Pavillon, tous deux nommés dans la pièce et jugés, ironiquement, inférieurs à celui de Turcaret par la Baronne (I, 5). Ce dernier y nomme sa maîtresse « Philis », nom communément attribué à la femme vénérée des Précieux. *La Belle Matineuse* de Voiture en offre un bon exemple. Dans le cas présent, l'allusion parodique permet un effet de distanciation à plusieurs niveaux. Dans le temps, dans la mesure où les manières de l'Hôtel de Rambouillet sont résolument à l'opposé de celles dépeintes dans *Turcaret*. Le contraste entre les deux milieux montre à quel point la société a changé depuis. Dès lors, on peut en déduire que la dramaturgie doit évoluer concurremment et prendre ses distances par rapport aux normes classiques. Le procédé permet au spectateur de participer au jeu théâtral par la réflexion et se présente comme un clin d'œil que l'auteur adresse à son public pour instaurer une connivence. Comme l'observe Pierre Frantz, « cette écriture allusive implique un système dramaturgique fondé sur la complicité avec un public qui a une profonde culture du théâtre. »<sup>78</sup> De plus, cette technique brise l'illusion théâtrale. Par association, le poème du financier renvoie aux œuvres de Molière où le même motif est employé, comme dans *Les Précieuses Ridicules*, *Le Bourgeois Gentilhomme*, *La Comtesse d'Escarbagnas* ou *Le Misanthrope*. Lesage fait de nombreuses allusions à son illustre prédécesseur, considéré comme insurpassable par ses successeurs. Cependant, lorsqu'il le fait, ce n'est pas avec irrévérence comme cela est le cas pour les poètes précieux, mais il lui rend hommage tout en se démarquant de lui. Tous deux cherchent à plaire à leur public et mettent en scènes des événements contemporains.

<sup>77</sup> *Les Fourberies de Scapin*, II, 8.

<sup>78</sup> Préface de *Turcaret*, p. 17.

Lesage adapte sa dramaturgie à son temps et à ses spécificités. Comme l'observe Pierre Frantz, *Turcaret* s'inscrit dans le contexte historique « des années particulièrement sombres dans ce crépuscule du règne de Louis XIV. [...] Cette toile de fond dramatique »<sup>79</sup> n'est esquissée que de manière allusive mais elle est bien présente. Le fait que son personnage soit devenu une référence, à l'instar de *Tartuffe*, de *Monsieur Jourdain* ou d'*Harpagon*, atteste de sa réussite. « Cette comédie est devenue un classique : c'est la seule pièce du répertoire comique entre Molière et Marivaux que l'on continue à monter assez régulièrement. »<sup>80</sup>

Madame Turcaret succède à la *Comtesse d'Escarbagnas*. Toutes deux sont provinciales et cherchent à introduire la mode et les manières en vogue dans leur milieu. La Comtesse se vante lorsqu'elle déclare : « moi, qui ai été deux mois à Paris et vu toute la cour » (I, 2), alors que dans la pièce de Lesage, Versailles n'est pas mentionné. Le règne de Louis XIV était sur son déclin et l'ambiance qui régnait à la Cour était austère. Les Courtisans la délaissaient, autant que possible, afin de jouir des plaisirs et des spectacles qu'offrait la capitale. En effet, on n'en donnait plus à Versailles où Molière avait connu son apogée. Madame Turcaret évoque également *Les Précieuses Ridicules*, Provinciales entichées de Paris.

Monsieur Turcaret rappelle à bien des égards Monsieur Jourdain du *Bourgeois Gentilhomme*. Tous deux sont mariés et courtisent une femme à laquelle ils offrent un diamant dont les origines sont cachées. Les rapports entre Turcaret, la baronne et le chevalier présentent des analogies avec ceux qui existent entre M. Jourdain, Dorimène et Dorante. Pierre Frantz établit un autre lien entre les deux pièces : « Frontin persuade

---

<sup>79</sup> *Ibid.* p. 10.

<sup>80</sup> Pierre Frantz, « préface » 7.

Turcaret d'offrir un équipage à la baronne sans se prévaloir de ce cadeau, pour que le chevalier puisse en retirer la gloire, tactique qui rappelle celle de Dorante dans *Le Bourgeois Gentilhomme*.<sup>81</sup> » Monsieur Jourdain est subjugué par la marquise Dorimène ; or, Jasmin annonce l'arrivée de Madame Dorimène dans *Turcaret* (IV, 9). Lorsque Madame Jacob s'exclame : « C'est un gentilhomme limousin. La bonne pâte de mari ! il se laissera mener par une femme comme un Parisien » (IV, 10), on pense à *Monsieur de Pourceaugnac* mais le jeu des valeurs est inversé. Du temps de Molière, le Limousin incarnait le Provincial par excellence, la dupe de prédilection d'un Parisien. Turcaret se querelle avec la Baronne, tout comme Alceste et Célimène dans *Le Misanthrope* et ce sont les personnages féminins qui ont le dernier mot. La Baronne doit en découdre avec la jalousie du financier, situation qui rappelle les rapports entre la Comtesse d'Escarbagnas et monsieur Harpin, receveur de tailles.

Mais les temps ont changé. Monsieur Jourdain, personnage moliéresque qui se rapproche le plus de Turcaret, était inoffensif et honnête. Il était marchand, profession méprisée par la noblesse, tandis que, d'après la pièce de Lesage, le financier était haï de tous. Comme le remarque avec justesse Pierre Frantz, il était unanimement désigné comme bouc émissaire ce qui aurait pu motiver l'intervention du Dauphin pour que l'on joue la pièce<sup>82</sup>. Monsieur de Pourceaugnac est aristocrate et propriétaire terrien, état louable, tandis que la profession de marchand était perçue comme honteuse et, à fortiori, celle de traitant et d'usurier, selon les critères aristocratiques. Quant à la Comtesse d'Escarbagnas, elle a été remplacée par la fille d'un confiseur mariée à un ancien laquais devenu financier. De même, ainsi que l'observe Cuche, les rapports de la baronne avec le

---

<sup>81</sup> Préface, 17.

<sup>82</sup> Voir « préface » 9-11.

financier et avec le Chevalier différent, à bien des égards, de ceux de Dorimène avec Dorante et M. Jourdain. « Dorante pillait Jourdain pour conquérir Dorimène ; le chevalier conquiert la baronne pour piller Turcaret. Le progrès dans la corruption et le cynisme est évident d'une pièce à l'autre.<sup>83</sup> »

La parodie est une composante dominante de *Turcaret*. Elle sous-tend l'architecture ludique propre à l'auteur. Elle entretient une connivence avec les spectateurs dans la mesure où elle requiert des connaissances de sa part et une certaine vivacité d'esprit. L'auteur investit son public de ces qualités et le flatte. Celui-ci participe activement au spectacle puisqu'il doit décoder, comme dans un jeu d'énigmes, les multiples allusions et apprécier la manière dont l'auteur a transposé les situations. Ce procédé brise l'illusion théâtrale car il met en présence deux époques et oblige ainsi à réfléchir sur l'évolution de la société et à en tirer des conclusions. En effet, l'auteur donne à voir mais ne porte pas de jugement sur ses personnages. Aussi joue-t-il avec son public, le laissant livré à ses propres conjectures. Il se dérobe et le laisse en présence de personnages qui n'inspirent pas de sympathie de sorte qu'il est difficile pour le spectateur de s'identifier à l'un d'entre eux. Comme le remarque Cuhe, lui seul « peut retourner l'image comique pour découvrir alors son amer correspondant dans la réalité. [...] *Turcaret* est une comédie qui fait rire, mais cette comédie n'est que l'envers joyeux d'une tragédie.<sup>84</sup> »

Les deux critiques de la comédie par le Diable Boiteux, qui se présentent comme un prologue et un épilogue de *Turcaret*, achèvent de briser l'illusion théâtrale. En effet, « ces deux dialogues mettent la pièce elle-même en abyme et introduisent sur elle un regard

---

<sup>83</sup> François-Xavier Cuhe, « La formule de Turcaret, ou le rythme et le jeu », Travaux de linguistique et de littérature vol. 10, no 2, (1972) : 71-72.

<sup>84</sup> Cuhe 79.

extérieur et supérieur, critique mais curieux, distant mais impliqué<sup>85</sup> ». La scène se passe dans la salle de la Comédie-Française où les personnages du *Diable Boiteux*, Asmodée, le diable, et Don Cléofas, assistent parmi les spectateurs à la première de *Turcaret*.

« Asmodée, qui dans le roman soulève les toits des maisons pour en découvrir les mœurs à Cléofas, est bel et bien un magicien, tout à la fois metteur en scène et double de l'auteur, qui assiste à la représentations dans une loge où il s'est réfugié, terrifié et protégé de sa surdité des commentaires par trop critiques.<sup>86</sup> » Le procédé permet donc la levée des masques.

Le public même participe de la représentation dans ces critiques du *Diable Boiteux*. Asmodée le compare à celui des spectacles de la foire et avoue favoriser ces derniers lorsqu'ils sont attaqués par les Comédiens Français. Il explique l'affluence des spectateurs du fait « que c'est aujourd'hui la première représentation d'une comédie où l'on joue un homme d'affaires. Le public aime à rire au dépend de ceux qui le font pleurer. » Celui-ci est dans la confidence et de ce fait, est en position de supériorité par rapport aux personnages de la pièce, ce qui instaure un lien de complicité avec l'auteur. « Dans l'ensemble de la comédie, il est un registre de plaisanteries et de doubles sens qui sont destinés au seul spectateur. »<sup>87</sup> Le premier dialogue s'achève sur une référence au parterre, et ce n'est pas un hasard, car c'est lui qui juge en dernier ressort. Toutefois, ironie de l'auteur qui se joue de lui, il est question d'infirmier ou de confirmer son jugement selon le cas.

---

<sup>85</sup> Pierre Frantz, « préface », p. 18.

<sup>86</sup> Pierre Frantz, « Préface », p. 19.

<sup>87</sup> *Ibid.*, p. 20.

Lesage admet que les financiers comptent parmi eux des gens probes et établit un parallèle entre la façon dont la pièce devrait être reçue par les traitants et Tartuffe « qui n’offense pas les vrais dévots ». Les personnages conjecturent les chances de réussite de la pièce. Asmodée déclare que l’auteur apeuré est présent mais caché. Sa claque est prête à intervenir ainsi que « quelques grenadiers de service pour tenir les commis en respect », tandis que des cabales de commis et d’auteurs sont disséminées dans la salle. Ainsi, tous les éléments constitutifs du spectacle sont présents et représentés. L’auteur donne à voir l’envers du décor et dévoile les ressorts de la réussite d’une pièce ainsi que les rapports de force qui sont en jeu. Le deuxième dialogue commente la réception de la pièce et l’affrontement entre les cabalistes et les claqueurs. Asmodée repère parmi les spectateurs ceux qui incarnent Turcaret et sa baronne. La pièce est critiquée facétieusement entre les deux interlocuteurs. Un cavalier espagnol, porte-parole de l’auteur, « crie contre la sécheresse de l’intrigue » ; ce qui permet aux personnages d’exposer leur point de vue à ce sujet et de critiquer l’un des poncifs de la dramaturgie française. Lesage avait traité le même sujet dans sa préface au *Théâtre Espagnol*<sup>88</sup>. Il y remarque à propos du théâtre français : « on y voit une sécheresse d’intrigue étonnante ; et je ne comprends pas pourquoi [...] nos Auteurs [...] ont négligé ce qui sans contestation doit être réputé l’âme et le fondement de toute action dramatique. » Il préconise que les Français s’inspirent du modèle théâtral espagnol qui greffe sur l’action « des incidents si agréables, si surprenants et [...] avec tant de variété [...] de contretemps ingénieux, de contrariétés dans les desseins des acteurs, et de mille jeux de théâtre qui réveille à tout moment l’attention du spectateur. » Néanmoins, il prône « la diversité des caractères ridicules » du

---

<sup>88</sup> Lesage, Le Théâtre Espagnol ou les meilleures comédies des plus fameux auteurs espagnols, traduites en français, « Préface », (Paris : Jacques Christophe Rémy, 1700).

théâtre français. Enfin, il convie son étudiant à aller à la foire « voir de nouveaux visages ». Il propose ainsi de quitter un théâtre pour se rendre à un autre. Ces observations esquissent l'architecture du jeu, facture de l'auteur. Comme le remarque Pierre Frantz, *Turcaret* tend à adapter ces concepts : « il s'agit de mettre en œuvre une action de type romanesque et c'est précisément ce qui, à certains égards, caractérise la pièce. La succession assez lâche des scènes fait penser à celle des épisodes du *Diable Boiteux*.<sup>89</sup> » Cet auteur souligne que « le prologue, tout comme l'épilogue, sollicitent une lecture satirique de la pièce et du monde théâtral, renvoyant au spectateur l'image globale du théâtre et de son public, conçue comme *theatrum mundi*. La scène est un miroir de la salle. La pièce, comme *Le Diable boiteux*, obéit ainsi à une théâtralisation de la révélation.<sup>90</sup> »

Les références à Molière sont moins nombreuses dans les autres pièces et ne consistent qu'en légères touches allusives. Ainsi, dans *Crispin Rival de son maître*, lorsque le personnage éponyme se vante d'être « fripon honoraire » (Sc. III) il évoque le « fourbum imperator » de *L'Etourdi*. On retrouve des personnages de *Tartuffe*, Orgon et Valère. Dans ces deux pièces, les héroïnes sont éprises d'un Valère qui doit éprouver la concurrence d'un rival. Il y a un effet de symétrie inversée lorsqu'il s'agit, pour le père de la jeune fille d'honorer la promesse de mariage. Celui de *Crispin* ne saurait se démettre de ses engagements (Sc. VIII) tandis que celui de *Tartuffe* se dédit accusant, entre autres, le prétendant d'être joueur (II, 2, v. 523). Or, dans la pièce de Lesage, Valère a ses entrées chez les Oronte parce qu'il joue. « Le pauvre bonhomme » de Monsieur Oronte rappelle la répétition mécanique d'Orgon, « Le pauvre homme ! ». Le valet

---

<sup>89</sup> Frantz, préface, p. 12.

<sup>90</sup> *Ibid.* p. 19.

empruntant les habits de son maître et se faisant passer pour lui présente en mémoire Mascarille et Jodelet dans les *Précieuses Ridicules*. Toutefois, les valets de Molière doivent essuyer une volée de coups de bâton pour avoir transgressé l'ordre social. Les valets de Lesage, eux, sont gratifiés d'un avancement, illustration de la « porosité des classes »<sup>91</sup>, phénomène qui, au théâtre, naît avec la comédie « Fin-de-Règne ».

Il est permis d'établir un parallèle entre la critique de la dramaturgie classique, des institutions et de l'ordre établi. De plus, la peinture dépréciative de personnages hauts placés incite à une mise en cause du système d'ordres. Ce jeu sur « la porosité des classes » s'applique de manière inversée grâce à l'enrichissement de personnages venus d'un milieu modeste.

L'auto-référentialité qui parcourt l'œuvre de Lesage est emblématique du jeu de la mise à distance. L'autodérision entraîne l'irrévérence envers la dramaturgie classique, dans la mesure où elle renverse le quatrième mur et montre l'envers du décor. Cette composante de l'architecture du jeu, comme les autres, initie le spectateur créant ainsi une connivence. Le *Prologue d'Arlequin Endymion* et de *La Forêt de Dodone*<sup>92</sup>, est représentatif de ce procédé dramaturgique. La scène est située sur le théâtre de la foire Saint-Germain, avant la représentation, tandis qu'au fur et à mesure, des spectateurs, un marquis, une comtesse (Mezzetin) et un chevalier (Arlequin), se retrouvent à l'occasion de l'ouverture de la foire. Leur conversation permet un échange critique sur les divers

---

<sup>91</sup> Nous empruntons l'expression à Christian Biet.

<sup>92</sup> Représenté par la troupe de Francisque à la Foire Saint-Germain de 1721. Le privilège de l'Opéra Comique était, alors, détenu par une troupe foraine rivale. Cependant, comme l'indiquent les auteurs dans l'avertissement du *Prologue* : « Quelques personnes de la première distinction s'étant intéressées pour cette troupe, on la laissa jouer ce prologue et les deux pièces qui le suivent en prose, mêlée de vaudevilles. »

spectacles parisiens et la dramaturgie foraine. L'Opéra et la diction des Comédiens Français ennuiant la comtesse et elle s'alarme d'une rumeur au sujet de la disparition des pièces foraines en vaudevilles. Le marquis abonde dans son sens, toutefois, il vante les mérites de la prose (Sc. II). Pour les départager, ils choisissent le Chevalier de la Polissonnière, qui n'est autre qu'Arlequin<sup>93</sup>, et dont le patronyme rappelle ses origines foraines. Tour de force du théâtre dans le théâtre, un personnage devient spectateur et juge son propre jeu théâtral (Sc. III). Les trois spectateurs débattent, alors, des mérites du théâtre de la foire et, particulièrement, de leur préférence respective pour les vaudevilles, la prose ou les pièces à écriteaux ; ces dernières faisant l'objet de la prédilection d'Arlequin, à la stupéfaction de ses interlocuteurs. Celui-ci défend sa cause et déclare : « je vais vous prouver comme deux & deux font six que j'ai raison de regretter les Ecriteaux ». Cette déclaration évoque au spectateur averti le billet doux de *Turcaret*, accompagnant un billet au porteur et rédigé en vers : « *Recevez ce billet, charmante Philis, / Et soyez assurée que mon âme / Conservera toujours une éternelle flamme, / Comme il est certain que trois et trois font six* » (I, 5). C'est sans doute pour attirer l'attention des spectateurs que les auteurs font commettre cette grossière erreur de calcul au chevalier. Celle-ci n'est d'ailleurs pas relevée par ses interlocuteurs, ce qui renforce l'effet comique du procédé.

Arlequin observe que les deux petits garçons déguisés en amours constituaient un spectacle et « comme ces Enfants changeoient à tout moment d'Ecriteaux, c'étoit une espèce de tableau changeant qu'ils offroient à vûë » (Sc. III). De plus, il fait remarquer

---

<sup>93</sup> Celui-ci, d'après les estampes illustrant les pièces du Théâtre de la Foire, lorsqu'il incarnait un autre personnage, portait toujours, et de façon apparente sous le costume d'emprunt, celui du personnage de la Commedia dell'Arte.

que « le Spectateur y devenoit acteur lui-même », accompagnant l'orchestre pour produire, avec ses semblables, « un choris discordant le plus réjouissant du monde », étonnant jeu d'inversion des rôles, où un acteur spectateur fait état de spectateurs acteurs tout en raillant leurs talents de chanteurs.

Arlequin interpelle « l'actrice qui fait ici la Colombine » et lorsque la Comtesse lui demande qu'elle pièce sa troupe va jouer, elle annonce *Arlequin Endymion* et *La Forêt de Dodone* et le marquis déclare être : « curieux de voir Arlequin faire Endymion » (Sc. IV). Arlequin, dans son rôle de chevalier spectateur « parie que c'est un Divertissement renouvelé des Grecs, quelque ravauderie Italienne ». Il fait allusion aux origines grecques de la parodie et à *Diane et Endymion*, comédie pastorale de Riccoboni, œuvre cible d'*Arlequin Endymion* qui contient des scènes parodiées de la pièce italienne et opte pour le spectacle de marionnettes. Sa sortie est d'autant plus cocasse que le chevalier, étant Arlequin, ne peut pas tenir sa résolution puisqu'il doit jouer le rôle du personnage éponyme de la pièce qui est sur le point d'être jouée, *Arlequin Endymion*. Ce jeu sur l'auto-référentialité établit une référence constante entre la scène, la salle, la foire et les autres spectacles.

Tout est mis en œuvre, dans ce *Prologue*, pour détruire l'illusion théâtrale. Le spectateur, qui se voit représenté sur scène, passe des tréteaux à la salle. Son imaginaire est même simultanément transporté dans deux espaces grâce, en l'occurrence, au costume et au patronyme du chevalier, ou encore, à l'intervention de Colombine. De plus, il est fait allusion à d'autres spectacles comme la Comédie-Française, l'Opéra, le Théâtre Italien et le spectacle de marionnettes. Les auteurs vont jusqu'à révéler l'origine de la parodie, rappelant ainsi qu'il ne s'agit que d'une convention. Aussi, le spectateur est-il

constamment ramené à sa propre réalité. Ce procédé instaure une sorte de connivence entre la salle et la scène, initiant le spectateur aux procédés dramaturgiques. Ce dernier fait partie intégrante de l'architecture du jeu en tant que participant actif. Lorsqu'il n'est pas représenté sur scène ou évoqué par un personnage<sup>94</sup>, on s'adresse directement à lui, le plus souvent dans le dernier vaudeville, pour l'inciter à l'indulgence. Parfois, il fait l'objet d'une adresse solennelle. Ainsi, lorsque l'Opéra-Comique de Baxter et de Saurin fit l'ouverture de la foire Saint-Laurent le 25 juillet 1715 avec *Le Temple du Destin*, Saurin, acteur de la troupe, prononça un discours adressé au public.

La troupe foraine veut faire de son public l'arbitre de ses vicissitudes, un allié, voire un complice. Par ailleurs, du fait des nombreuses limitations auxquelles elle était exposée, ses pièces se présentent souvent sous forme de plaidoyer, justifiant la qualité des œuvres qui ne peut être à la hauteur de ses capacités. Si bien que les forains représentent sur scène l'écart des possibilités et du mérite qui existe entre eux et les théâtres concurrents, mettant en relief l'injustice criante des manœuvres rivales, tout en valorisant leur propre théâtre.

« Lesage ne se soucie pas d'inventer [...]. Il recrée »<sup>95</sup> affirme Pierre Frantz au sujet de *Turcaret*. Cuche constate, à propos de la même pièce que « son principe fondamental (est) d'épuiser toutes les formes possibles du jeu »<sup>96</sup>. Ces assertions se vérifient également dans le corpus forain. Car, face aux nombreuses restrictions imposées à celui-ci, l'auteur a dû faire preuve de prouesse tant créative que re-créative, magnifiant ainsi son architecture du jeu, déjà présent dans ses pièces jouées à la Comédie Française. Le

---

<sup>94</sup> Voir le chapitre sur la querelle des théâtres.

<sup>95</sup> Pierre Frantz, « Préface » 17.

<sup>96</sup> Cuche 75.

procédé parodique, l'écriture allusive, les références à la création dramaturgique révèlent les conventions théâtrales, brisent l'illusion tout en instaurant une distance ludique et, somme toute irrévérencieuse.

Ce théâtre se caractérise par le jeu de la mise à distance, s'opposant ainsi à l'esprit de chicane qui prévaut dans les autres spectacles tout en se démarquant d'eux sur le plan dramaturgique. Lesage et ses coauteurs étant engagés dans un dynamique ludique, en accord avec les mœurs de l'époque, ont opté pour une philosophie de la dérision. Partant de ce principe, la querelle des théâtres peut et doit prêter à rire. Aussi, en mettant au jour l'absurdité de la prise de position de leurs détracteurs, ils révèlent l'aspect farcesque de la réalité. En effet, celle-ci ne doit pas être prise au sérieux mais appréhendée comme un jeu, voire une aire théâtrale, avec les péripéties qui en font partie intégrante. La parodie procède du même principe. Le procédé de dégradation replace le spectateur dans un monde qui est le sien et où les personnages s'expriment dans un langage qui lui est familier.

Le fil conducteur de cette dramaturgie mène inéluctablement, et comme découlant d'un système, à une célébration du jeu, but suprême qu'il faut atteindre en dépit des obstacles. Pour y parvenir, ceux-ci deviennent prétextes à la dérision car on doit tendre à se jouer de tout, du moins dans la comédie. Dans cette perspective, le jeu de destruction des auteurs est paradoxalement constructif. Il est également l'une des composantes de la critique littéraire. De plus, le jeu de la mise à distance a contribué à former le spectateur en lui révélant les « ficelles » et l'envers du décor de l'art dramatique. Nous pensons, avec David Trott, qu'en mettant en relief les défauts inhérents à la dramaturgie néo-classique, les poncifs du genre, grâce au procédé de distanciation, les auteurs du Théâtre

de la Foire ont vraisemblablement joué un rôle important dans les réformes théâtrales qui eurent lieu dans les années 1750<sup>97</sup>.

Cependant, le rire provoqué et préconisé par la dramaturgie de Lesage est loin d'être aussi innocent qu'il n'y paraît. Il prend sa source dans un jeu avec une culture plus ou moins imposée par les instances académiques officialisées par Richelieu et qui représentent le fondement du système absolutiste. Lesage introduit des formes de mise à distance de cette culture à laquelle il convie son public pour en faire son complice. Le rire engendré par le jeu et au nom de la liberté qui sous-tend la dramaturgie de Lesage est la manifestation d'une résistance à la culture post-Richelieu dans le cadre de l'absolutisme. Dans ce contexte, les notions de jeu et de liberté mettent en évidence une dimension subversive qui fait du *Théâtre de la Foire* un foyer de contestation unique en son genre.

---

<sup>97</sup> Trott, David. "French Theater from 1700 to 1750: The "Other" Repertory", *Eighteenth Century French Theater : aspects and contexts*. University of Alberta: 1986, p. 32.

## Conclusion

« Le XVIII<sup>e</sup> siècle ne fut pas seulement le siècle des Lumières. Il mériterait, à bon droit, d'être nommé le « siècle du jeu », observe Colas Duflo<sup>1</sup>. Lesage était bien un écrivain de son temps qui s'adaptait au goût de son public. Il a saisi l'essence de sa société, où la tendance était d'appréhender la réalité comme un jeu, et l'a érigée en architecture du jeu dans sa dramaturgie. Les personnages, tout comme le dramaturge, s'adonnaient à leur jeu de prédilection et les obstacles, la loi et les autorités, étaient incapables d'endiguer leur engouement. La passion pour les jeux de hasard avait probablement préparé le terrain pour celui de la spéculation, de la fraude et de la tricherie. Ces modes d'enrichissement, faciles et rapides, ont favorisé l'essor des nouveaux riches et ont nourri, surtout avec l'expérience de Law, des fantasmes de gains spectaculaires. De plus, la France était passée à une nouvelle logique économique où tout, jusqu'aux titres nobiliaires, était devenu négociable.

Alors que le joueur est perçu par les autres dramaturges qui ont fait l'objet de cette étude comme une menace pour l'institution familiale et, par suite, pour l'État, chez Lesage, il illustre la montée de l'individualisme. Il devient un personnage qui s'incorpore dans un milieu où tout participant se livre à une sorte de jeu, l'ensemble donnant lieu à la représentation d'un désordre complet. « Le jeu de l'ordre et du chaos » relevé par Guy Spielmann dans les comédies de 1673 à 1715 a été dépassé, voire déjoué dans la dramaturgie de Lesage. Ce n'est qu'en 1736, avec *Le Mari Préféré*, qu'un personnage qui joue à des jeux d'argent devient le protagoniste d'une pièce de cet auteur et qu'il s'inscrit

---

<sup>1</sup> Colas Duflo, Le Jeu de Pascal à Schiller (Paris : PUF, 1997) 57.

dans un contexte familial. L'originalité de l'auteur est d'avoir intégré le joueur dans une microsociété tandis qu'il est le personnage principal chez ses prédécesseurs et ses successeurs. Cependant, dans cette œuvre tardive, Lesage ne laisse toujours pas entrevoir de jugement sur son personnage. Ce n'est qu'après une analyse méticuleuse, en filigrane, le lecteur devine que la passion du jeu peut constituer une menace pour l'institution familiale. En effet, et c'est l'une des caractéristiques majeures de l'auteur, il laisse au spectateur le soin de tirer ses propres conclusions de la situation fictive qu'il lui donne à voir. Ses pièces se présentent comme des énigmes à résoudre, autre forme de jeu, et requièrent un décryptage minutieux de la part du public qui devient alors un participant actif au jeu collectif qu'offre sa dramaturgie. Cela pourrait être la raison pour laquelle celle-ci a été l'objet d'interprétations contestables, comme dans l'étude de Christine Annie Fortin, qui qualifie la dramaturgie foraine de morale et de conservatrice (309) ou d'Isabelle Martin qui conclut à « l'esquisse, par touches successives, d'une morale sociale de la Foire qui se veut respectueuse des traditions, [...] conservatrice » mais qui reconnaît, toutefois, « certains accents égalitaristes [...] et critiques des institutions » qui « illustrent bien les contradictions » (311).

De plus, ce corpus altère considérablement l'image qui nous a été transmise de cette époque, ce qui pourrait expliquer sa mise à l'écart jusqu'à ces dernières années. Si l'on y regarde de près, ce théâtre dérange car il suscite de multiples questionnements et remises en cause. De prime abord, on est tenté de l'interpréter comme une dramaturgie comique dont le seul but serait de divertir le public, d'autant qu'une lecture attentive et intertextuelle, à la lumière de l'histoire de la société française et de ses spectacles dans un contexte d'économie de marché, s'impose pour saisir l'essence de l'œuvre de Lesage.

Cette approche est la condition *sine qua non* de la découverte d'un véritable foyer de contestation dans *Le Théâtre de la Foire*. Et celui-ci n'était pas des moindres car il attirait un public fort nombreux où se côtoyaient des spectateurs d'origines sociales diverses.

Tout comme le jeu, ainsi que l'a démontré Tamara Alvarez-Detrell<sup>2</sup>, et l'agiotage, les foires parisiennes ont permis un brassage social qui a eu pour effet d'assouplir les barrières entre les trois ordres. Si une partie de la population n'avait pas les moyens d'assister aux spectacles des théâtres forains, elle pouvait, comme les autres, jouir des parades gratuites que les acteurs donnaient avant la représentation pour attirer le chaland.

Dans *Le Théâtre de la Foire*, la montée de l'individualisme s'accompagne de l'importance accordée au public par les spectacles, dans une économie de marché où règne la concurrence. Cependant, la Comédie-Française a, semble-t-il, ignoré ces nouvelles données en n'adaptant pas sa dramaturgie à son public. Lagrave observe que depuis la concurrence des forains, à partir de 1715, et des Italiens dès leur retour en 1716, la Comédie-Française a enregistré une baisse sensible de ses entrées (655) et il fait état d'une « cassure dans les générations d'auteurs » entre 1715 et 1720 (657). Contrairement au théâtre forain, elle était en mal de nouveautés et puisait dans son ancien répertoire. Dans la perception du public, ses comédies, en l'occurrence celles de Molière, dataient et étaient trop fréquemment jouées<sup>3</sup>. Lagrave observe que la saison 1720-1721 fut l'une des plus rentables pour la Comédie-Française entre 1715 et 1750. Or, à cette époque-là, les théâtres forains étaient interdits et Legrand fit représenter *Cartouche ou les Voleurs*, au

---

<sup>2</sup> Tamara Alvarez-Detrell, "The Gaming Table as Social Equalizer." *Cahiers du dix-septième*, vol. 3, 1 (1989), 23-32.

<sup>3</sup> D'après l'étude de Henri Lagrave, Molière est l'auteur le plus joué entre 1715 et 1750 avec 1, 805 représentations, suivi de Racine avec 891 représentations. *Le Théâtre* 329.

grand dam et à la colère des forains, dont la première représentation, le 1<sup>er</sup> octobre 1721, « fit accourir [...] 1. 146 spectateurs »<sup>4</sup>.

C'est que le public avait, depuis des années, soif d'innovation sur la scène car la société dans laquelle il évoluait ne correspondait plus à celle des contemporains de Molière. De plus, comme nous l'avons démontré, les valeurs prônées dans le théâtre de cet auteur étaient tombées en désuétude dans une société précisément en perte de valeurs hormis celle accordée à l'argent et aux biens qu'il permettait de se procurer.

Il n'est pas indifférent que le personnage du barbon ait quasiment disparu du théâtre de Lesage. Il n'est plus que l'objet d'allusions fugaces pour être définitivement évincé des pièces. Avec Lesage, la scène devient une aire de jeux multiples qui se juxtaposent, s'enchevêtrent et se télescopent, et où tout trouble-fête est présenté comme un élément incongru qui doit être tenu à l'écart, mis hors d'état de nuire. C'est déjà le cas dans *Turcaret* où l'auteur fait disparaître Marine dès la fin du premier acte et cela est systématique dans *Le Théâtre de la Foire* pour les représentants de l'autorité, les théâtres officiels et les spectacles forains rivaux et détenteurs du privilège de l'Opéra.

Tout dans la dramaturgie de Lesage est prétexte au jeu, tous les éléments convergent sur le jeu. L'auteur joue avec les textes, même les siens, et avec son public. Il tire profit des failles du système, au même titre que les individus qu'il représente sur scène, et de celles de la dramaturgie des concurrents par le biais de la parodie. Les autorités ont essayé, en vain, d'interdire les jeux de hasard, d'endiguer les divers phénomènes qui menaçaient les prérogatives du second ordre et des spectacles officiels, bastions du fondement absolutiste. *Le Théâtre de la Foire* bafoue toute forme d'autorité : que ce soit

---

<sup>4</sup> Lagrave 336.

les interdits ayant trait aux jeux de hasard ou à leur propre théâtre. Ce corpus donne à voir des moyens de contourner la loi. Les personnages et les institutions qui incarnent les assises de l'État ne sont pas épargnés : les financiers, les exempts de justice, les notaires, les pères, la marieuse investie par les autorités légales, le mariage, etc.

Si nous nous sommes permis, parfois, de développer l'aspect narratif de cette étude en citant de nombreux exemples, c'était pour éviter de donner sur l'écueil des généralités comme l'ont fait, jusqu'à présent, la plupart des auteurs qui se sont intéressés à ce corpus et qui, à l'instar d'Isabelle Martin, conclut son livre sur une invitation à explorer des thématiques particulières<sup>5</sup>. Les citations permettent non seulement d'introduire des textes injustement méconnus mais également de mettre au jour la dimension subversive du *Théâtre de la Foire*.

Le rythme accéléré des séquences dramatiques, déjà présent dans *Turcaret*, est multiplié dans *Le Théâtre de la Foire* si bien que les nombreuses allusions à l'actualité, tant sociale que dramaturgique, que les contemporains de l'auteur devaient saisir, nous échappent et exigent des relectures attentives pour repérer les diverses composantes du jeu et de ses dérivés, constitutifs de la dramaturgie de Lesage. Cette technique, caractéristique de l'auteur, donne l'impression que la vie elle-même était appréhendée comme un jeu ayant pour corollaire la liberté de se livrer à son jeu de prédilection, que ce soit les jeux de hasard, de théâtre, la loterie, certains rôles sociaux et jusqu'à la spéculation, celle-ci étant mise en parallèle avec les jeux d'argent. Cette architecture du jeu est sous-tendue par un esprit qui conteste l'autorité établie, les institutions et, par-

---

<sup>5</sup> Isabelle Martin, *Le Théâtre de la Foire* : « [...] il fallait une description générale [...]. C'est ce qui a été partiellement [...] tenté ici. [...] Puisse cette étude servir à des esprits plus vastes, qui y trouveraient partie des matériaux nécessaires pour peindre cette fresque des influences réciproques, entre théâtre et société [...]. (309-310).

delà, le système absolutiste. Les droits naturels des individus y priment sur les droits abusifs des institutions, dans leur quête de liberté, de bonheur, et en dépit des risques encourus.

## Chronologie

Cet historique n'est pas exhaustif et a pour vocation essentielle de retracer les événements marquants qui jalonnent le théâtre de Lesage. Les sources principales sont : *Le Théâtre de la Foire* de Lesage ; Campardon, *Les Spectacles de la foire* ; Michèle Venard, *La Foire entre en scène* ; Le Marquis d'Argenson, *Notices sur les œuvres de théâtre*, publié et annoté par Henri Lagrave ; François Parfaict, *Mémoires pour servir à l'Histoire des spectacles de la Foire par un acteur forain* ; Isabelle Martin, *Le Théâtre de la Foire, des tréteaux aux boulevards* ; Christine Annie Fortin, et *Théâtre forain, culture française*<sup>1</sup>. Les pièces qui n'ont pas été imprimées sont précédées d'un astérisque.

- 1183 La foire Saint-Laurent est installée à la foire aux Champeaux, sur un terrain appartenant à la Mission de Saint-Lazare.
- 1482 Création par Louis XI de la foire Saint-Germain.
- 1486 340 loges ou boutiques à la foire Saint-Germain.
- 1548 Construction de l'Hôtel de Bourgogne.
- 1560 Intervention du clergé pour faire interdire les spectacles de bateleurs, de danseurs de corde et de sauteurs sur les places et dans les marchés de Paris. Ses activités ne seront permises que dans les foires de Saint-Germain et Saint-Laurent.
- 1565 Une ordonnance royale fait état de spectacles de farceurs, de joueurs de marionnettes et de bateleurs.
- 1570 Première mention de l'arrivée à Paris de Comédiens Italiens.
- 1595 Premiers démêlés avec les Confrères de la Passion de l'Hôtel de Bourgogne : Jehan Courtin et Nicolas Poteau dirigent à la foire Saint-Germain la première troupe de comédiens forains dont on retrouve la trace.
- 1604 Les Espagnols donnent des pièces à la foire Saint-Germain et comptent des

---

<sup>1</sup> Thèse de doctorat, Université du Maryland, 1997.

- femmes dans leurs troupes<sup>2</sup>.
- 1618 Le 20 janvier, André Soliel et Isabel Legendre obtiennent l'autorisation de jouer à la foire Saint-Germain.
- 1662 La foire Saint-Laurent s'installe dans un enclos du faubourg Saint-Martin. Molière qui occupe depuis 1660 la salle du Palais-Royal, la partage avec les Italiens.
- 1668 Les joueurs de marionnettes sont autorisés dans les foires. Naissance de Lesage le 8 mai.
- 1669 Le 28 juin, Pierre Perrin obtient le privilège royal « d'une académie d'opéra ou représentations en musique, en langue française, sur le pied de celles de l'Italie ». Fondation de l'Académie Royale de Musique.
- 1671 Ouverture à la mi-mars de l'Académie Royale de Musique, avec Pomone, de Perrin et Cambert.
- 1673 Mort de Molière le 13 février. Sa troupe est réunie à celle du Marais qui occupera, en alternance avec les Italiens, la salle de la rue Guénégaud.
- 1675 Lully obtient par ordonnance royale que le nombre de comédiens ayant le droit de chanter et de danser dans les autres théâtres de Paris soit limité deux. La Troupe Royale des Pygmées est créée par Dominique de Normandin, sieur de la Grille<sup>3</sup>. Utilisation de marionnettes « d'une grandeur extraordinaire, [...] représentant des comédiens avec des décorations et des machines imitant parfaitement la danse et faisant la voix humaine »<sup>4</sup>.
- 1676 La Troupe des Pygmées se produit au théâtre du Marais. Les marionnettistes parodient des chansons de l'Opéra de Perrin, utilisent des machines volantes et des décors malgré l'interdiction de 1675.
- 1678 Représentation des Forces de l'Amour et de la Magie par la troupe des sauteurs des Alard. Ce divertissement comique en trois intermèdes est considéré par les

---

<sup>2</sup> Agnès Pierron, Article « Travesti ».

<sup>3</sup> « Le premier à avoir fait jouer des pièces dont nous conservons le texte, Normandin de la Grille, fut forcé de cesser ses activités sur plainte de Lully (dont il était pourtant parent par alliance), ce qui prouve que les marionnettes, étaient considérées comme un spectacle capable de faire concurrence à la riche et puissante Académie Royale de Musique, et non comme un divertissement enfantin. Une telle sévérité s'explique aussi par l'emploi du théâtre de fantoches comme écran de fumée destiné à tromper les autorités sur la nature exacte des spectacles donnés dans les loges ; il est vraisemblable qu'aux « bamboches » de la Grille se mêlaient des acteurs en chair et en os [...]. » Spielmann, p. 394.

<sup>4</sup> Christine Annie Fortin. p. 320.

frères Parfaict comme la première pièce foraine. Alard obtient la permission de représenter à la foire Saint-Germain, des sauts accompagnés de discours à condition qu'on ne danse ni ne chante.

La Troupe Royale des Pygmées, chassée du théâtre du Marais joue la même pièce à la foire Saint-Laurent où elle collabore avec Les Grandes Marionnettes du Dauphin.

- 1680 Le 22 août, la troupe de l'Hôtel de Bourgogne est réunie à celle de l'Hôtel Guénégaud.  
21 octobre : privilège exclusif, accordé aux comédiens de la Comédie-Française, de représenter des comédies à Paris. Les Comédiens s'établissent à l'Hôtel de Bourgogne.
- 1681 Malgré le privilège de la Comédie-Française, les Comédiens Italiens continuent sans doute à intercaler des passages en français dans leur canevas.
- 1684 Lully obtient que l'utilisation de la musique et de la danse soit limitée. Alexandre et Jean Bertrand tiennent un petit spectacle de marionnettes aux deux foires.
- 1687 Mort de Lully.
- 1690 Démolition le 10 février du théâtre de Bertrand nouvellement construit sur la foire Saint-Germain, par ordre de La Reynie, lieutenant général de police, suite à une plainte de la Comédie-Française.
- 1694 Alexandre Bertrand tient un jeu de marionnettes à la foire Saint-Laurent.
- 1695 L'Enlèvement de Proserpine est le premier ballet-pantomime forain, ayant été mis en musique et accompagné de danses, dont on retrouve la trace.
- 1697 Année où commence les Mémoires de François Parfaict<sup>5</sup>.  
La foire compte trois troupes principales : celles d'Alard, d'Alexandre Bertrand et de Maurice qui jouent dans des loges<sup>6</sup>.  
4 mai : les Comédiens Italiens sont chassés de Paris<sup>7</sup> pour avoir joué

---

<sup>5</sup> Parfaict, François. Mémoires pour servir à l'histoire des spectacles de la foire par un acteur forain. Paris : Briasson, 1743, 2 vol.

<sup>6</sup> *Ibid.* « Les Loges, en ce tems, n'étoient point faites en forme de salles de Spectacles, comme elles l'ont été depuis. Une Loge étoit un lieu fermé avec des planches, où l'ont dressoit des échaffaudages pour les Spectateurs, une corde tenduë pour les Danseurs, & une estrade élevée d'un pied & demi, tout au plus, pour les Sauteurs, mais sans ornemens & sans décorations. A la fin de chaque Foire, on enlevoit tout ce qui étoit dans la Loge, pour s'en servir à la prochaine Foire. » p. 3.

<sup>7</sup> *Ibid.* « La suppression de la Troupe des Comédiens Italiens, offrit un vaste champ aux Entrepreneurs des Jeux de la Foire, qui se regardant comme héritiers de leurs pièces de

La Fausse prude, pièce qui aurait contenu des allusions à Mme de Maintenon. Les forains jouent les pièces françaises des Italiens et construisent des théâtres en lieu et place de leurs anciennes loges. Les Comédiens Français portent plainte, demandent à ce que les théâtres soient démolis et réclament des dommages et intérêts.

- 1699 Interdictions visant la foire, à l'instigation du Théâtre-Français : sentences rendues le 20 et le 27 février interdisant à tout particulier de représenter des comédies ou farces sous peine de se voir imposer 1500 livres de dommages et intérêts. Les entrepreneurs font appel et continuent leurs spectacles. Mort de Maurice Von der Beck auquel succédera sa femme, la Veuve Maurice. Le 24 décembre, la Veuve Maurice signe un contrat d'association avec Alard.
- 1700 Publication du Théâtre espagnol de Lesage  
Publication du Théâtre italien de Gherardi.
- 1702 La Comédie-Française obtient deux nouvelles sentences de police contre les théâtres forains. Elle fait représenter Le Point d'honneur de Lesage, pièce en 3 actes, adaptée de l'espagnol, qui sera sifflée.
- 1703 L'appel des entrepreneurs de spectacles est rejeté par le Parlement. Un arrêt du 26 juin confirme les 4 sentences de police. Interdiction est faite aux forains de représenter des spectacles dialogués : ils n'ont le droit de représenter que des scènes détachées<sup>8</sup>.
- 1707 Deux sentences de police, le 19 février et le 5 mars : interdiction de dialoguer et de jouer des scènes détachées. En cas de récidive, les Comédiens Français peuvent faire détruire les théâtres forains. Les forains ont recours aux monologues<sup>9</sup>.

---

Théâtre, en donnant plusieurs fragmens à cette Foire, ajoutant à leur Troupe des Acteurs propres à les représenter. Le Public qui regrettoit les Italiens, courut en foule en voir les copies, & s'y divertit beaucoup. Alors on construisit des salles de Spectacles en forme, Théâtre, Loges, Parquet, &c. » p. 11

<sup>8</sup> *Ibid.* « Comme dans ce tems-là la Foire de S. Laurent n'étoit ouverte que le 11 d'Août, les Forains eurent celui de prendre des précautions pour éluder les ordres du Parlement. Les moyens en furent ouverts, en ne jouant que des scènes détachées, qui cependant dans chacune d'entr'elles formoient une espèce de sujet, & en augmentant beaucoup leurs Jeux de Théâtre. Ces fragmens, que des personnes d'esprit prirent soin d'arranger, firent tout l'effet qu'on s'en étoit promis. Les Comédiens piqués de la réussite des Forains, formèrent une plainte contr'eux, qui ne les empêchèrent point de continuer leurs Jeux. » p. 32

Les entrepreneurs de spectacles forains se mettent sous la protection de l'abbé de Saint-Germain qui fait valoir le droit de franchise de la foire.

Lesage aurait commencé à écrire pour le théâtre de la foire<sup>10</sup>.

La Comédie-Française fait représenter Don César Ursin et Crispin rival de son maître de Lesage.

Procès verbal dressé le 30 août<sup>11</sup>.

Sentence du 9 septembre, suite à la requête du 30 août des Comédiens Français, reprenant les dispositions de celles de février et mars et condamnant solidairement la troupe de Bertrand, Dolet & la Place, du fait de la récidive, à une amende de 500 livres et aux dépens.

Les forains font appel et constituent un mémoire destiné à obtenir le soutien du public<sup>12</sup>.

Pour répliquer, les Comédiens Français composent leur propre mémoire pour se justifier auprès du public<sup>13</sup>.

Les autres forains (Alard, la Veuve Maurice, Rochefort, Tiquet et Selles) ne sont pas inquiétés bien qu'ils contreviennent davantage aux règlements.

1708 La Comédie-Française refuse La Tontine de Lesage qui ne sera jouée qu'en 1732.

L'Académie Royale de Musique vend à la Veuve Maurice et à Alard le privilège de chanter, de danser et d'utiliser des décors tandis que les autres compagnies jouent « à la muette ».

21 mars : arrêt du Parlement suite à l'appel interjeté par les forains et les déboutant<sup>14</sup>.

Pierre-François Biancolelli<sup>15</sup>, dit Dominique, commence à jouer à la foire Saint-Laurent.<sup>16</sup>

Procès verbal du 3 août dressé à la demande des Comédiens Français mettant en cause la troupe de Dolet et de la Place. Plusieurs requêtes sont déposées le

<sup>9</sup> « c'est-à-dire qu'un seul acteur parloit, & que les autres faisoient des signes & des démonstrations pour exprimer ce qu'ils vouloient dire. Ce nouveau genre de pièce, inventé par des personnes d'esprit, fut goûté du public. » François Parfait, p. 59

<sup>10</sup> Selon Christine Annie Fortin qui ne précise pas la source de cette information, p. 323.

<sup>11</sup> «Que presque à toutes les Scènes, l'Acteur qui avoit parlé se retiroit dans la coulisse, & revenoit dans l'instant sur le Théâtre, où l'Acteur qui étoit resté parloit à son tour, & formoit ainsi une espèce de Dialogue. Que les mêmes Acteurs se parloient & répondoient dans les coulisses : & que d'autres fois l'Acteur répétoit tout haut ce que son Camarade lui avoit dit tout bas ; que la pièce a fini par trois danses différentes, & une chanson chantée par un acteur [...] ». Cité par François Parfait, p. 65. Compte-rendu du procès verbal de Scaramouche Pédant Scrupuleux, comédie en 3 actes.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 66

<sup>13</sup> Voir François Parfait, pp. 69-73.

<sup>14</sup> Toutefois, la Foire Saint-Germain tirant à sa fin, les Comédiens Français ne jouissaient pas du temps requis pour mettre à exécution cet arrêt. Parfait, p. 77

<sup>15</sup> Il s'agit du fils de Dominique, acteur de l'ancienne troupe italienne.

<sup>16</sup> Arlequin Gentilhomme par hazard, pièce en 3 actes dont il était l'auteur.

même mois mais la foire s'achève avant que le parlement n'ait statué.

- 1709 Arrêt du 2 janvier, condamnant Dolet, la Place et Bertrand.  
L'usage de tout langage est interdit. Les forains sont limités aux marionnettes et aux acrobaties.  
Pour lutter contre les interdits, Alexandre Bertrand fait à deux Suisses, Holtz et Godard, une vente simulée de son théâtre.  
Interdiction est faite aux forains de chanter.  
14 février, représentation de Turcaret à la Comédie-Française. Malgré son succès, la comédie n'est représentée que sept fois. La cabale montée par les Financiers en aura eu raison.  
Lesage se détourne de la scène officielle pour rejoindre celles des foires.  
Le 20 février, les Comédiens Français<sup>17</sup> font démolir une partie du théâtre de Holtz et Godard, sitôt reconstruit par les forains qui y jouent le lendemain<sup>18</sup>.  
Les Comédiens Français font entièrement détruire ce théâtre le 22 février.  
Holtz et Godard portent plainte et un arrêt est rendu le 14 mars, en leur faveur, condamnant les Comédiens Français, Dancourt et Dufay<sup>19</sup>. Aussi, les forains font-ils reconstruire leur théâtre et peuvent reprendre leur activité.  
Le public ayant déserté la Comédie-Française, Dancourt doit fermer temporairement le théâtre.  
Par prudence, à la foire suivante, celle de Saint-Laurent, la troupe de Holtz ainsi que celle de Godard jouent à la muette.  
La troupe de Dolet et la Place joue Les Poussins de Lédà de le Noble, parodie des Tyndarides de Danchet. La troupe de Selles représente la Parodie d'Atrée & de Thyeste<sup>20</sup>, pièces à jargon.  
Alard & la Veuve Maurice bénéficient de l'achat du privilège de l'Opéra.
- 1710 L'arrêt rendu le 14 mars 1709 est cassé au détriment de Holtz et de Godard qui cessent leur activité foraine et sont suivis de peu par Selles.  
La Comédie-Française obtient que défense soit faite à l'Opéra de vendre son

<sup>17</sup> Citons, parmi les intervenants de la Comédie Française, Dancourt et Dufay.

<sup>18</sup> «Le lendemain à dix heures du matin, on jeta de nouvelles affiches dans Paris, & le Public qui avoit appris le désastre de cette Troupe, courut en foule s'assurer par lui-même de la réalité de son rétablissement.» François Parfaict, p. 94

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 97-98

<sup>20</sup> *Ibid.*, « ces deux morceaux furent représentés pendant tout le cours de cette Foire avec un grand succès, ce qui y contribua le plus fut la façon comique dont les Forains contrefaisoient les meilleurs acteurs de la Comédie Française. Ils les faisoient reconnoître non seulement par les caractères qu'ils représentoient au Théâtre, mais encore en copiant leurs gestes & les sons de leurs voix. Cette dernière manière de les peindre se faisoit en prononçant d'un ton tragique des mots sans aucun sens, mais qui se mesuroient comme des Vers Alexandrins. Ce bouffonage fit un tel effet, que pendant plusieurs Foires, il n'y paroissoit point de Pièces qu'on n'y introduisît ce genre de jargon, & toujours employé par les Romains ; c'est ainsi que les Forains désignoient les Acteurs Français. » p. 100-101

privilège. Par ailleurs, interdiction est faite aux forains de parler sur la scène. Les entrepreneurs de la foire recourent aux pièces en monologues et, enfin, à écriteaux<sup>21</sup> pour contourner les interdits.

- 1711 Le texte des écriteaux est écrit en vers sur des airs connus et chanté par le public.
- 1712 Lesage entame sa collaboration avec les foires : il écrira seul ou avec d'Orneval, Fuzelier, Dominique, Lafont, fromaget, Piron et Autreau. Représentation à la foire Saint-Germain, le 13 février, d'Arlequin Baron Allemand, pièce à écriteaux qui serait la première pièce foraine de Lesage. Toutefois, selon les frères Parfaict, il est difficile de déterminer l'auteur de cette œuvre entre Lesage, Fuzelier et Dominique. Foire Saint-Laurent, troupe de la Dame Baron :  
\*Les Petits Maîtres, divertissement muet à cinq Entrées,  
Arlequin et Mezzetin morts par amour, pièce par écriteaux, de Lesage, représentée le 19 septembre.  
Octave, comédien de l'ancienne troupe italienne, reprend le théâtre d'Alard. Homme de métier, il utilise des changements de décor à vue qui impressionnent le public qui accourt à ses spectacles. Nouvelle technique pour les écriteaux : ceux-ci sont présentés par deux jeunes garçons déguisés en Amours et que l'on fait descendre des cintres<sup>22</sup>. La Dame Baron<sup>23</sup>, qui vient d'ouvrir son propre spectacle, jalouse du succès de la troupe des Saint Edme détourne deux des meilleurs comédiens de cette troupe : Dominique et Paghetti. Après plusieurs recours en justice, les parties s'associent le 21 août 1713.
- 1713 Suite à une plainte déposée par la Comédie-Française, il est décidé, le 8 janvier, que toute contestation au sujet du privilège de l'Opéra relèvera exclusivement de la compétence du secrétaire d'État, le comte de Maurepas, sous peine de nullité, cassation de procédure, 3000 livres d'amende avec condamnation aux dépens et dommages et intérêts.  
Lesage signe ses pièces foraines et travaille pour la Dame Baron<sup>24</sup>.

<sup>21</sup> Alard ne pouvant plus utiliser le chant et la danse, et le public étant lassé des pièces à la muette, conçu un système où l'on inscrivait sur des cartons ce qui ne pouvait pas être rendu par le seul jeu des acteurs. Voir François Parfaict, pp. 109-110

<sup>22</sup> « Chaque Couplet étoit imprimé sur une Toile gommée, & cette Toile avoit au côté qui tomboit vers le Théâtre une gorge ou bâton, qui l'assujettissoit de façon qu'elle étoit toujours étendue. Cet expédient mettoit les Spectateurs en état de lire plus à leur aise, & rendoit aux Acteurs la faculté de faire des Jeux de Théâtre, pour exprimer le sens du couplet. » François Parfaict, p. 137

<sup>23</sup> Fille aînée de la Veuve Maurice et épouse d'Etienne Baron, comédien au Théâtre Français et fils du célèbre Baron, acteur et auteur. Suite à un remariage, elle s'appellera la Dame de Baune.

<sup>24</sup> Troupe qui jouait alors sous le nom de Baxter et Saurin.

Pièces à écrire :

Arlequin roi de Serendib, pièce mêlée de jargon, en 3 actes, de Lesage, représentée par écrireaux, à la foire Saint-Germain le 3 février.

Arlequin Thétis, parodie de l'opéra Thétis et Pelée de Fontenelle et Colasse<sup>25</sup>, en 1 acte, de Lesage, représentée par écrireaux sur le théâtre de la dame Baron le 25 juillet à la foire Saint-Laurent ;

Arlequin Invisible, pièce en 1 acte, de Lesage, représentée par écrireaux le 30 juillet à la foire Saint-Laurent.

- 1714 Le 26 décembre, un nouvel arrêt abroge celui de 1709. Les acteurs forains sont autorisés à chanter et à danser. Apparition du terme Opéra-Comique adopté par la Veuve Baron et ses associés, les Saint-Edme. Lesage serait en fait le créateur de cette forme de dramaturgie présentée comme nouvelle. L'Opéra accorde le privilège de l'opéra comique à Catherine Von der Beck<sup>26</sup> et à ses associés, moyennant 24000 livres et 8000 livres en pots-de-vin.

Foire Saint-Laurent, troupe de Baxter et Saurin, où les acteurs chantent eux-mêmes :

La Foire de Guibray, pièce en 1 acte et prologue d'Arlequin Mahomet et du Tombeau de Nostradamus de Lesage, représentés accompagnés de vaudevilles et de divertissements le 25 septembre.

Arlequin Colonel, il s'agit sous un autre titre de La Tontine de Lesage, refusée par la Comédie-Française en 1708, puis jouée qu'une seule fois par le théâtre officiel en 1732.

- 1715 Mort de Louis XIV.  
De 1715 à 1735 la foire connaît une période brillante. Les Saint-Edme et la Dame de Baune obtiennent de l'Opéra des pouvoirs plus étendus, les Saint Edme appellent le leur « Dominique » tandis que la Dame de Baune garde le nom de Baxter et Saurin. Ils apposent le titre d'opéra comique sur leurs affiches. Foire Saint-Germain, troupe de Saint Edme :  
La Ceinture de Vénus de Lesage, pièce en 2 actes, reprise en 1727.  
Télémaque, de Lesage, parodie en 1 acte de l'opéra du même titre de Pellegrin et Destouches. Reprise en 1725, 1727 et 1730.  
Foire Saint-Laurent :  
Le temple du destin, de Lesage, en 1 acte, représenté le 27 juillet.  
Colombine Arlequin ou Arlequin Colombine, pièce en 1 acte de Lesage représentée le 25 juillet.  
Les Eaux de Merlin, prologue en un acte de Lesage, représenté le 25 juillet.  
Ces pièces ont été représentées sur le théâtre de la Dame de Baune.

<sup>25</sup> Représenté le 11 janvier 1698, repris le 13 mai 1712.

<sup>26</sup> Fille aînée de la Veuve Maurice. Appelée également la Veuve Baron avant son remariage.

- 1716 Retour des Comédiens italiens à Paris rappelés par le Régent. Lelio et Flaminia Riccoboni s'installent à Paris. Le 26 novembre l'Opéra obtient le droit de vendre son privilège de chanter.  
Première querelle entre les entrepreneurs de spectacles forains pour l'obtention du privilège exclusif de chanter qui revient à la dame de Baune et qu'elle refusa de partager avec les Saint Edme, le 26 janvier.
- Foire Saint-Germain :  
Arlequin Traitant de d'Orneval, en 3 actes, représenté le 27 mars.  
Le Temple de l'Ennuy de Lesage et Fuzelier, prologue de deux pièces en 1 acte,
- Le Tableau du mariage de Lesage, Fuzelier et D'Orneval et L'Ecole des amants de Lesage et Fuzelier, représentés sur le théâtre de la dame de Baune le 3 février.
- Foire Saint-Laurent :  
Les Arrests de l'Amour de Lesage et d'Orneval, en 1 acte, représenté le 17 juillet.  
Arlequin Hulla de Lesage et d'Orneval, représenté le 24 juillet.  
Octave, en dépit du succès que sa troupe connaît à cette foire, notamment avec les pièces de Lesage et de d'Orneval, las des entraves imposées par les spectacles privilégiés, cesse son activité à la foire et va rejoindre les Italiens.
- 1717 La Dame de Baune a recours à un stratagème pour échapper à ses obligations vis-à-vis des Saint-Edme, et obtient la permission exclusive de l'Opéra de représenter des spectacles mêlés de chants, de danses et de symphonies, sous le nom d'Opéra Comique pour 15 ans et à raison de 35 000 livres par an.  
Plusieurs procès suivent.  
Le Pharaon de Fuzelier, en 1 acte, représenté à la foire Saint-Germain le 20 février.  
Les Italiens embauchent des auteurs français pour donner des pièces de style forain.  
Suite aux démêlés entre la Dame de Baune et les Saint-Edme, seule la troupe de Dominique joue à la foire Saint-Laurent.
- 1718 La Dame de Baune ne pouvant remplir ses obligations, les syndics de l'Opéra (Legrand et Fuzelier) doivent régir son spectacle dès la foire Saint-Germain.  
Les Animaux Raisonables, pièce en un acte, avec un divertissement de Legrand et Fuzelier, 25 février 1718.  
Foire Saint-Germain au jeu du sieur et de la dame de Saint-Edme<sup>27</sup> :  
\* Le Château des Lutins, pièce en 1 acte de Lesage avec prologue et par écriteaux, représentée le 3 février (Critique de l'Opéra et de l'Opéra-Comique).  
\* Arlequin Orphée le cadet, pièce à écriteaux en 3 actes de Lesage.  
\* Les Filles ennuyées, prologue de Lesage représenté le 3 mars.

---

<sup>27</sup> Privés de la permission de l'Opéra.

\* Arlequin valet de Merlin, pièce à écriteaux en 1 acte, de Lesage.

Foire Saint-Laurent, la plus brillante d'après François Parfaict :  
Pièces représentées sur le théâtre de l'Opéra-Comique régit par la Dame de Baune et les Saint-Edme, réconciliés face à la menace de la suppression de l'Opéra-Comique et unissant leurs efforts et leur contribution financière, engageant des acteurs célèbres tel Francisque, sauteur incarnant le personnage d'Arlequin :

Le Monde Renversé, en 1 acte prose et vaudevilles, de Lesage, La Font et d'Orneval, représenté le 2 avril.

La Querelle des théâtres, prologue de Lesage et La Font, en prose et vaudevilles, représenté en juillet et introduisant Le Jugement de Pâris en 1 acte de d'Orneval et La Princesse de Carizme. Cette dernière pièce, de Lesage, en 3 actes, en prose et vaudevilles est également représentée avec son prologue, à la demande de la Princesse Palatine au Palais-Royal.

Les Amours de Nanterre, en 1 acte, de Lesage et d'Orneval. Pièce également représentée sur le théâtre de l'Opéra par ordre de Madame.

Les Funérailles de la Foire, en 1 acte, prose et vaudevilles, de Lesage et d'Orneval, pièce représentée au Palais-Royal, à la demande de la Princesse Palatine, le 6 octobre et reprise le 1<sup>er</sup> septembre 1721 et en 1725.

L'Opéra-Comique est interdit à la fin de la foire Saint-Laurent 1718, d'ailleurs, comme l'indique les auteurs du Théâtre de la Foire, L'Isle des Amazones de Lesage et d'Orneval destinée à cette foire ne fut pas représentée du fait de la suppression des spectacles forains, jusqu'en 1721 ; pendant trois ans, les forains ne jouent que par « tolérance ».

La Dame de Baune et les Saint-Edme, las de lutter, quittent la foire.

Le procès des Théâtres de Dominique, au Théâtre Italien, 20 novembre.

La Comédie-Française joue Le Roi de Cocagne, pièce dans le goût forain, de Legrand, le 31 décembre.

1719 Les spectacles sont suspendus par ordre du Parlement.

1720 Foire Saint-Germain, théâtre de Francisque :  
Le Diable d'argent, prologue d'Arlequin roi des Ogres ou les Bottes de sept lieues, pièce en 1 acte, et de la Queue de la vérité, pièce en 1 acte en prose mêlée de jargon, de Lesage, Fuzelier et d'Orneval, représentées le 3 février<sup>28</sup>.  
L'Ombre de la foire, prologue de Lesage et d'Orneval, en monologues et jargon, accompagnant L'Isle du Gougou, pièces représentées le 3 février.

Foire Saint-Laurent, où seule la troupe de danseurs de corde de Francisque donne des spectacles :

La Statue merveilleuse, pièce de Lesage et d'Orneval en 3 actes qui devait accompagner Le Rappel de la Foire à la vie à la foire

<sup>28</sup> Une note des auteurs signale que le chant ayant été défendu, ces pièces furent jouées « par tolérance ».

Saint-Germain en 1719. L'Isle des Amazones qui devait être jouée à la foire Saint-Laurent de 1718.

1721 Publication du tome I du Théâtre de la Foire de Lesage.

Foire Saint-Germain, où les forains jouissent d'une certaine liberté<sup>29</sup>, au théâtre de Francisque :

La Queue de Vérité, prologue accompagnant Arlequin Endymion<sup>30</sup> de Lesage, Fuzelier et d'Orneval, et La Forêt de Dodone, en prose et en vaudevilles, de Lesage et d'Orneval ; représentés en février.

\* L'ombre d'Alard, prologue représenté en février.

\* Magotin, pièce en 1 acte de Lesage et d'Orneval, représentée en février.

\* Robinson, pièce en 1 acte de Lesage et d'Orneval, représentée en février.

La Comédie Italienne s'installe pour l'été et jusqu'en 1723 à la foire Saint-Laurent et fait concurrence à l'Opéra-Comique<sup>31</sup>.

Foire Saint-Laurent. Lalauze et ses associés détiennent le privilège de l'Opéra Comique jusqu'au 22 août.<sup>32</sup>

Au théâtre de Francisque qui, lui bénéficie du privilège du 22 août au 25 septembre :

La Fausse-Foire, prologue<sup>33</sup> en prose de La Boîte de Pandore et de La Tête

<sup>29</sup> En effet, les Comédiens Français en voulaient aux Comédiens Italiens à cette époque.

<sup>30</sup> Les Comédiens Italiens avaient représenté devant le roi Diane & Endymion. Les auteurs ont parodié certaines scènes.

<sup>31</sup> Les Comédiens Italiens, n'ayant pas obtenu les bénéfices escomptés à l'Hôtel de Bourgogne, ont décidé de s'installer à la Foire Saint-Laurent cette année-là. Persuadés que la suppression de l'Opéra Comique ne serait pas levée, ils pensaient être les seuls à jouer à cette foire. Le 31 juillet, ils ouvrirent la grande loge de M. Pellegrin après l'avoir rénovée à grands frais. Pour augmenter leur recette, ils inaugurèrent un bal qu'ils donnèrent deux fois par semaine mais, en raisons des fortes chaleurs qui sévissaient, ils durent mettre fin à cette entreprise.

<sup>32</sup> La troupe de Lalauze et de ses associés, la Demoiselle Maillard, son mari, Baxter, Saurin, Alard et la Demoiselle d'Aigremont, n'eut pas beaucoup de succès à cette foire. Jaloux de celui que remportait la troupe de Francisque, les associés obtinrent que les autorités fassent fermer le théâtre de Francisque le 18 août. Peine perdue car Francisque reçut le privilège de l'Opéra comique et rouvrit son théâtre le 22, soit quatre jours plus tard.

<sup>33</sup> L'avertissement de La Fausse Foire nous apprend que « le Privilège de l'Opéra Comique ayant été accordé à d'autres qu'au Sieur Hamoche & à la Dlle de Lisle, les deux Arcs-boutans de ce spectacle, sous les noms de Pierrot & d'Olivette) les deux Acteurs se joignirent à la Troupe du Sr Francisque, & jouèrent ce prologue avec les deux Pièces qui suivent. Comme les Comédiens Italiens s'établirent à la Foire, le secret dépit qu'en eurent les Comédiens François, fut favorable à la troupe de Francisque. Ils la laissèrent paisiblement représenter des Pièces en Prose ; mais les Privilégiés ses voisins lui firent

- Noire, en 1 acte et en prose de Lesage, Fuzelier et d'Orneval ; représentées le 31 juillet.
- Le Régiment de la Calotte, pièce en 1 acte en prose et en vaudevilles, de Lesage, Fuzelier et d'Orneval ; représentée le 1<sup>er</sup> septembre.
- Les Funérailles de la Foire, pièce reprise le 1<sup>er</sup> septembre.
- Le Rappel de la Foire à la vie, en 1 acte de Lesage et d'Orneval, en prose et en vaudevilles, n'est représenté à cette foire<sup>34</sup> que le 1<sup>er</sup> septembre. Puis, au théâtre du Palais-Royal, sur ordre de Madame, le 2 octobre.
- La troupe de Francisque doit cesser ses activités après cette foire. En effet, suite à une plainte déposée conjointement par les Comédiens Français et les Comédiens Italiens, la Cour interdit les spectacles forains.
- 1722 Utilisation de marionnettes pour lutter contre les interdictions de danser et de dialoguer. Lesage, Fuzelier et d'Orneval refusent de travailler pour Francisque. Foire Saint-Germain, aux Marionnettes Etrangères (de La Place):  
L'Ombre du Cocher Poète, prologue du Rémouleur d'amour en 1 acte et de Pierrot Romulus ou le ravisseur poli, parodie<sup>35</sup> en 1 acte. Pièces de Lesage, Fuzelier et d'Orneval, représentées le 3 février.  
 Foire Saint-Laurent, pièces représentées par les Comédiens Italiens :  
Le Jeune Vieillard, comédie en 3 actes en prose et vaudevilles de Lesage, Fuzelier et d'Orneval ; représentée le 25 juillet.  
Prologue de deux pièces en 1 acte : La Force de l'Amour et La Foire des fées, de Lesage, Fuzelier et d'Orneval, représentés le 8 août.
- 1723 Mort du Régent.  
 Foire Saint-Germain, au théâtre de Restier :  
Arlequin barbet, pagode et médecin, pièce en 2 actes et en monologues, mêlée de jargon de Lesage et d'Orneval, représentée en février.  
Les trois Comères, pièce en 3 actes en prose et en vaudevilles, précédée d'un Prologue, de Lesage, d'Orneval et Piron, représentée en février.
- Foire Saint-Laurent :  
 Seuls les Italiens, en dehors des marionnettes, donnent des spectacles pendant cet été-là, leur troisième et dernier à la foire.
- 1724 Publication des tomes II, III, IV et V du Théâtre de la Foire.

---

interdire par l'Opéra, non-seulement le chant et la danse, mais jusqu'aux machines & changement de Décoration. »

<sup>34</sup> Note des auteurs du *Théâtre de la Foire* : « 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 [...]. » p. 364.

<sup>35</sup> De la tragédie de La Motte: Romulus, représentée à la Comédie-Française le 8 janvier 1722.

Foire Saint-Germain :

Seule la troupe de Restier, Dolet et La Place, associés jouissant d'une permission tacite de l'Opéra, comme de la Comédie-Française, donnent des spectacles. Ils ne représentent pas de pièces de Lesage et de d'Orneval.

Foire Saint-Laurent : Maurice Honoré obtient le privilège de l'Opéra-Comique.

Pièces de Lesage et d'Orneval, représentées au théâtre de Dolet :

\*Les Captifs d'Alger, prologue en prose, puis par écriteaux.

\*La Conquête de la Toison d'or, pièce en 1 acte et en prose, puis par écriteaux.

L'Oracle muet, pièce en 1 acte et en prose, puis par écriteaux.

Honoré, détenteur du privilège de l'Opéra-Comique et jaloux du succès de cette troupe, fait valoir ses droits et obtient que la parole leur soit interdite. Mais on continue à jouer les trois pièces mentionnées ci-dessus avec des écriteaux, ainsi que les suivantes, de la même façon.

\*La Pudeur à la Foire, prologue en écriteaux.

\*La Matrone de Charenton<sup>36</sup>, pièce en 1 acte et en écriteaux représentée en septembre.

\*Les Vendanges de la Foire, pièce en 1 acte et en écriteaux, septembre.

- 1725 Foire Saint-Germain :  
Télémaque, de Lesage et Fuzelier, parodie de 1715, reprise en 1725, 1727 et 1730.

Foire Saint-Laurent :

L'Enchanteur Mirliton, prologue du Temple de Mémoire<sup>37</sup> et des Enragez, pièces en 1 acte, en prose et vaudevilles, de Lesage, Fuzelier et d'Orneval, représentés le 21 juillet.

Reprise le 25 septembre des Funérailles de la Foire, du Rappel de la Foire à la vie et du Monde Renversé<sup>38</sup>.

- 1726 Foire Saint-Germain :  
La Grand-mère Amoureuse, de Fuzelier et d'Orneval, pièce en 3 actes, parodie d'Atys, représentée par les Marionnettes de Bienfait, en mars.

Foire Saint-Laurent :

Les Pèlerins de la Mecque, pièce en 3 actes en prose et vaudevilles de Lesage et d'Orneval, représentée le 29 juillet.

<sup>36</sup> Parodie de la Matrone d'Ephèse de Fuzelier (d'après le répertoire d'Isabelle Martin) qui travaillait alors pour la troupe d'Honoré.

<sup>37</sup> Satire contre Voltaire.

<sup>38</sup> « Son Altesse Royale, Madame la Duchesse d'Orléans, & les Princesses ses belles-sœurs, honorèrent cette représentation de leurs présences. » François Parfait, vol. 2, p.

Les Comédiens corsaires, prologue de deux pièces en 1 acte, en prose et en vaudevilles : L'obstacle favorable et Les Amours déguisés de Lesage, Fuzelier et d'Orneval, représentés le 20 septembre.

\*La Reine des Péris, parodie en prose et vaudeville de Lesage et d'Orneval n'a pas été représentée.

1727 Foire Saint-Germain :

\*Les Débris de la foire Saint-Germain, de Lesage et d'Orneval.

\*Les Noces de Proserpine, des mêmes auteurs, parodie en 1 acte de l'Opéra du même nom de Quinault, représentée le 30 mars au Palais-Royal.

Foire Saint Laurent :

Reprise de La Ceinture de Vénus au théâtre d'Honoré.

1728 Publication du tome VI du Théâtre de la Foire.

Pontau obtient le privilège de l'Opéra-Comique pour la Foire Saint-Laurent où il fait représenter :

Achmet et Almanzine<sup>39</sup>, pièce en 3 actes, en prose et en vaudevilles, de Lesage, Fuzelier et d'Orneval, représentée 68 fois du 30 juin au 6 septembre au théâtre de Pontau et reprise l'année suivante.

La Pénélope moderne, pièce en 2 actes, en prose et en vaudevilles, de Lesage Fuzelier et d'Orneval, représentée le 6 septembre.

Les Amours de Protée, parodie<sup>40</sup> en 1 acte, en prose et en vaudevilles, de Lesage et d'Orneval, représentée le 24 septembre.

Reprise du Temple de Mémoire.

1729 Foire Saint Laurent, théâtre de Pontau :

La Princesse de la Chine, pièce en 3 actes, de Lesage et d'Orneval, représentée le 15 juin et jouée 36 fois de suite.

Les Spectacles malades, prologue, en prose et vaudevilles, de Lesage et d'Orneval, représentée le 20 août.

Le Corsaire de Salé, pièce en 1 acte de Lesage et d'Orneval, en prose et vaudevilles, représentée le 20 août.

1730 Reprise de Turcaret à la Comédie-Française, pièce dans laquelle le fils de Lesage, Montmesnil, est acteur.

Foire Saint-Germain, théâtre de Pontau :

Nouveau procès intenté par la Comédie-Française et qu'elle perd.

La Reine du Barostan, opéra « comi-héroïque » en 1 acte, prose et vaudevilles, de Lesage et d'Orneval, représenté le 18 février.

<sup>39</sup> « Le 23 août Mr le Duc, Mademoiselle de Clermont sa sœur, accompagnés d'un grand nombre de Seigneurs et de Dames, honorèrent de leur présence la représentation de cette pièce. Le 26 du même mois, Madame la Duchesse Douairière, & Madame la Duchesse de Bourbon sa bru, lui firent le même honneur. » François Parfait, p. 44

<sup>40</sup> Du ballet de Lafont.

Les Couplets en procès, prologue en 1 acte de Lesage et d'Orneval, en prose et vaudevilles, représenté le 18 février et repris en 1738 sous le titre de La Basoche du Parnasse.

L'Opéra-Comique assiégé, en 1 acte, prose et vaudevilles, de Lesage et d'Orneval, représenté le 26 mars.

Foire Saint-Laurent, théâtre de Pontau :

L'industrie, prologue de Zémine et Almanzor et des Routes du monde de Lesage, Fuzelier<sup>41</sup> et d'Orneval, pièces en prose et vaudevilles, représentés le 27 juin.

L'Indifférence, prologue de L'Amour marin et de L'Espérance de Lesage, Fuzelier et d'Orneval, pièces en prose et vaudevilles, représentées le 5 septembre.

1731 Publication des tomes VII et VIII du Théâtre de la Foire.

Foire Saint-Laurent, théâtre de Pontau :

Reprise du Monde Renversé le 7 juillet.

Reprise de L'Isle des Amazones le 12 juillet.

Roger de Sicile, surnommé le Roi sans chagrin, pièce en 3 actes, prose et vaudevilles de Lesage et d'Orneval, représentée le 28 juillet et jouée jusqu'au 27 août.

1732 Foire Saint-Germain :  
Reprise de L'École des Amans le 3 mars.

Foire Saint Laurent, Le sieur de Vienne obtient le privilège de l'Opéra-Comique. Pièces représentées à ce théâtre :

Les Désespérés, prologue de Sophie et Sigismond et de La Sauvagesse, pièces en 1 acte de Lesage et d'Orneval, en prose et vaudevilles, représentées le 7 juillet à la foire Saint-Laurent.

1733 Foire Saint-Laurent, théâtre de de Vienne dirigé par Pontau :  
Reprise du Tombeau de Nostradamus et de l'Espérance en juillet

1734 Foire Saint-Laurent, Pontau a de nouveau le privilège<sup>42</sup> de l'Opéra-Comique :  
La Première Représentation, prologue de Lesage.  
Les Mariages du Canada, en 1 acte, prose et vaudevilles, de Lesage, représenté en juillet et précédé d'un prologue, La Première Représentation.  
\* Le Rival dangereux, en 1 acte, de Lesage, représenté le 28 août.  
\* Les deux frères, pièce en 1 acte de Lesage représentée du 21 septembre au 4 octobre.  
Reprise de La Reine du Barostan et de l'Obstacle favorable.

<sup>41</sup> Fuzelier a repris sa collaboration avec Lesage et d'Orneval.

<sup>42</sup> Il le conservera jusqu'en 1742.

- 1735 Foire Saint-Germain, théâtre de Pontau :  
Reprise du Corsaire de Salé.
- Foire Saint-Laurent :  
Reprise des Eaux de Merlin.
- 1736 Foire Saint-Laurent :  
\* Histoire de l'Opéra-Comique ou les Métamorphoses de la Foire, comprenant un prologue, une parade, une farce, une pièce en monologue, une pièce à la muette et une pièce à écriteaux, de Lesage, sauf le 4<sup>e</sup> acte qui est de Panard. Le Mari préféré, en 1 acte, prose et vaudevilles, de Lesage ; pièce représentée le 11 août.
- 1737 Publication des tomes IX et X du Théâtre de la Foire. Le tome X contient les pièces revues et corrigées par Carolet.
- 1738 Foire Saint-Laurent :  
\* Les Vieillards rajeunis, en 1 acte, de Lesage et Fromaget.  
\* Le Neveu supposé de Lesage, en 1 acte, joué avec la Basoche du Parnasse (en réalité cette dernière pièce n'est rien d'autre que Les Couplets en procès), de Lesage. Représentés le 6 septembre.
- 1742 Fin des Mémoires des frères Parfaict.
- 1745 Suppression de l'Opéra-Comique jusqu'en 1752.
- 1747 Mort de Lesage.
- 1752 Réouverture des théâtres forains. Monnet dirige l'Opéra-Comique.  
« Querelle des Bouffons » qui éclate suite à la représentation par les Italiens de La Serva Padrona de Pergolèse, le 1<sup>er</sup> août.
- 1757 Monnet quitte l'Opéra Comique ; Favart lui succède et obtient l'autorisation de mêler des ariettes à ses pièces.
- 1759 Naissance des théâtres de boulevard. Ouverture du théâtre de Nicolet, boulevard du Temple.
1762. Fusion de l'Opéra-Comique et du Théâtre Italien.

## BIBLIOGRAPHIE

### Sources premières

- Albert, Maurice. *Les théâtres de la foire (1660-1789)*, Paris, 1900.  
Genève : Slatkine, 1969.
- Auriac, Eugène d'. *Théâtre de la foire; recueil de pièces représentées aux foires Saint Germain et Saint-Laurent, précédé d'un essai historique sur les spectacles forains*, Paris : Garnier, 1878.
- Beaumarchais, Pierre-Augustin Caron de. *Théâtre Complet. Lettres relatives à son théâtre*. Paris : Gallimard, 1957. *Eugénie, Les Deux Amis, Le Barbier de Séville, Le Mariage de Figaro, Tarare, La Mère Coupable, Parades, Lettres*.
- Campardon, Émile. *Les spectacles de la Foire*. Paris, 1877.
- Chevrier, François-Antoine. *Le Colporteur in Romans Libertins du XVIIIe siècle*. Paris : Laffont, 1993.
- Corneille. *Théâtre Choisi*. Paris : Garnier, 1961.
- Dancourt, Florent Carton. *Les œuvres de théâtre de M. D'Ancourt*. 12 vol.  
Paris : Libraires Associés, 1742. 3 vol., Genève : Slatkine, 1968. Vol 1 : *Les Fonds perdus, Le chevalier à la mode, Les Bourgeoises à la mode, L'Été des coquettes, La Folle Enchère*. Vol. 2 : *La Maison de Campagne, L'impromptu de garnison, La Parisienne, La Femme d'intrigues, La Désolation des joueuses, La Gazette, L'Opéra de village*. Vol. 3 : *Les Vendanges, Le Tuteur, La Foire de Bezons, Les Vendanges de Suresnes, La Foire Saint Germain, Le Moulin de Javelle, Les Eaux de Bourbon, Prologue & divertissements nouveaux pour Circé*. Vol. 4 : *Les Vacances, Renaud et Armide, La Loterie, Le charivari, Le Retour de officiers, Les curieux de Compiègne, Le Mari Retrouvé, Nouveau prologue & nouveaux divertissements pour la Comédie de l'inconnu*. Vol. 5 : *Les Fées, Les Enfants de Paris, La Fête du village, Les Trois Cousines, Colin-Maillard*. Vol. 6 : *L'Opérateur Barry, Nouveau prologue & nouveaux divertissemens pour la Comédie des Amants magnifiques, Le Galant Jardinier, Le Diable boiteux, La Trahison punie, Madame Artus*. Vol. 7 : *Les Agioteurs, La Comédie des comédiens, ou l'Amour charlatan, Céphale & Procris, Sancho Pança*. Vol. 8 : *L'impromptu de Suresne, L'impromptu de Livry, Divertissement de Sceaux, Les Fêtes nocturnes du cours, Le Vert Galant, Le Prix de l'arquebuse, La Métempsicose des amours, La Déroute du Pharaon*.

Dufresny, Charles de la Rivière. *Théâtre de Dufresny*. Paris : Librairie Générale, 1882. *La Noce Interrompue, Le négligent, Le Chevalier joueur, La Malade sans maladie, Le Faux Instinct, Le Faux Honnête Homme, La Joueuse, Le Jaloux honteux.*

----- *Amusements sérieux et comiques*. University of Exeter : 1976.

----- *La Coquette du Village*. Paris, 1878.

Fuzelier, « Discours à l'occasion d'un discours de M. D. L. M. sur les Parodies.» *Les Parodies du nouveau Théâtre Italien*. Vol. 1, Paris : Briasson, 1738.

Gherardi, É. *Le théâtre italien*. 2 vol. Paris : Société des Textes Français Modernes, 1994, 1996.

Vol. I - Fatouville, *Le Banqueroutier*. Palaprat, *La Fille de bon sens*. Boisfranc, *Les Bains de la Porte Saint-Bernard*. Vol. II – Les comédies italiennes de J. F. Regnard. *Le Divorce, La Descente de Mezzetin aux Enfers, Arlequin homme à bonne fortune, La critique de l'homme à bonne fortune, Les filles errantes, La coquette ou l'Académie des dames, La Naissance d'Amadis.*

Goldoni, Carlo. *Le Joueur*. France : Actes Sud, 1992.

----- *Mémoires de M. Goldoni pour servir à l'histoire de sa vie et à celle de son théâtre*. France : Mercure de France, 1965 et 1988.

Heulhard, A. *La Foire Saint-Laurent, son histoire et ses spectacles*. Paris, 1878; Genève : Slatkine Reprints, 1971.

Lanson, Gustave. *La parodie dramatique au XVIIIe siècle*. Paris : Hommes et livres, 1985.

Legrand, Marc-Antoine. *La Foire Saint-Laurent*. Paris : Pierre Ribou, 1709.

----- *Cartouche ou les Voleurs*. Vigon : Lampsaque, 2003.

Lenient, C. *La Comédie en France au XVIIIe siècle*. 2 vol. Paris, 1888.

Lesage, Alain-René. Éd. Nathalie Rizzoni. *Turcaret précédé de crispin rival de son maître*. Paris : Librairie Générale Française, 1999.

----- Éd. Pierre Frantz. *Turcaret*. Paris : Gallimard, 2003.

----- *Le Diable boiteux*. Paris : Gallimard, 1984.

----- *Histoire de Gil Blas de Santillane*. 2 vol. Paris : Garnier Frères, 1962.

- Éd. Maurice Bardon. Paris : Garnier, 1948. *Turcaret, Crispin rival de son maître, LaTontine.*
- Éd. Pierre Brunel et Frédéric Mancier. *La Valise trouvée.* Paris : Imprimerie nationale, 2002.
- *Le Théâtre Espagnol ou les meilleures comédies des plus fameux auteurs espagnols, traduites en français.* Paris : Jacques Christophe Rémy, 1700.
- et d'Orneval, *Le Théâtre de la foire ou l'Opéra-comique.* 10 vol., Paris, 1721-1737. Réimpression. 2 vol. Genève : Slatkine, 1968.  
 Tome I - *Arlequin roi de Sérendib, Arlequin Thétis, Arlequin invisible, La Foire de Guibray, Arlequin Mahomet, Le Tombeau de Nostradamus, Arlequin Sultane Favorite, La Ceinture de Vénus, Parodie de l'Opéra de Télémaque, Le Temple du Destin.* Tome II - *Arlequin défenseur d'Homère, Arlequin Colombine, Prologue Des Eaux de Merlin, Les Eaux de Merlin, Arlequin traitant, Les Arrests de l'Amour, Le Temple de l'Ennuy, Le Tableau du mariage, L'école des amants, Arlequin hulla, Le Pharaon.* Tome III - *Les Animaux raisonnables, La Querelle des théâtres, Le jugement de Pâris, La Princesse de Carizme, Le Monde renversé, Les Amours de Nanterre, L'Île des amazones, Les Funérailles de la Foire, Le rappel de la Foire à la vie.* Tome IV - *La Statue merveilleuse, Le Diable d'argent, Arlequin roi des Ogres ou les Bottes de sept lieues, La Queue de vérité, Prologue d'Arlequin Endymion et de la forêt de Dodone, Arlequin Endymion, La Forêt de Dodone, La Fausse Foire, La Boîte de Pandore, La Tête noire.* Tome V - *Le Régiment de la calotte, L'Ombre du cocher poète, Le Rémouleur d'amour, Pierrot Romulus ou le Ravisser poli, Le Jeune Vieillard, Prologue de la Force de l'Amour et de la Foire des fées.* Tome VI - *L'Enchanteur Mirliton, Le Temple de la Mémoire, Les Enragés, Les Pèlerins de la Mecque, Les Comédiens corsaires, L'Obstacle favorable, Les Amours déguisés, Achmet et Almanzine.* Tome VII - *La Pénélope moderne, Les Amours de Protée, La Princesse de Chine, Les Spectacles malades, Le Corsaire de Salé, L'impromptu du Pont-Neuf, Les couplets en procès, La Reine du Barostan, L'Opéra-Comique assiégé.* Tome VIII - *La Grand-Mère amoureuse, parodie d'Atys, L'Industrie, Zémine et Almanzor, Les routes du Monde, Le Mariage du Caprice et de la Folie, L'Indifférence, L'Amour marin, L'Espérance.* Tome IX - *Roger roi de Sicile, Les Désespérés, Sophie et Sigismond, La Sauvagesse, La Première Représentation, Les Mariages de Canada, Le Mari préféré, Les Trois Commères.* Tome X - recueil de pièces composées, revues, corrigées par M. Carolet.
- *Théâtre de la Foire.* Éd. Françoise Rubellin. *Anthologie de pièces inédites 1712-1736.* Montpellier : Espace 34, 2005. *Arlequin et Mezzetin morts par amour, L'ombre de la foire, L'oracle muet.*
- Lintilhac, Eugène François. *Lesage.* Paris : Hachette, 1893.

- Lurcel, D. *Le Théâtre de la Foire au XVIIIe siècle*. Paris : Union Générale d'Édition, 1983.
- Marivaux. *Journaux et Œuvres diverses*. Paris : Garnier Frères, 1969.
- Molière. *Théâtre complet de Molière*. 2 vol., Paris : Garnier, 1960.
- Nogaret, F. F. *Les Spectacles de la foire*. 2 vol., Paris, 1877-1878.
- Parfaict, frères. *Histoire du théâtre français depuis son origine jusqu'à présent*. 15 vol., Paris-Amsterdam, 1734-1749.
- *Dictionnaire des théâtres de Paris*. 7 vol., Paris, 1756.
- *Mémoires pour servir à l'histoire des spectacles de la Foire, par un acteur forain*. 2 vol., Paris : Briasson, 1749.
- Racine. *Théâtre complet*. Paris : Garnier, 1980.
- Regnard, J. F. *Comédies du Théâtre Italien*. Genève : Droz, 1981. *Le Divorce, La Descente de Mezzetin aux Enfers, Arlequin, homme à bonne fortune, Critique de l'homme à bonne fortune, Les Filles errantes, La Coquette, Les Chinois, La Baguette de Vulcain, La Naissance d'Amadis, La Foire St-Germain, Les Momies d'Égypte*.
- *Le Légataire Universel*, suivi de *La Critique du Légataire*. Éd. Charles Mazouer. Genève : Droz, 1994.
- *Le Joueur*. Éd. John Dunkley. Genève : Droz, 1986.
- Riccoboni, Louis. *Observations sur la comédie et le génie de Molière*. Paris : Veuve Pissot, 1736.
- Rubellin, Françoise. *Théâtre de la Foire. Anthologie de pièces inédites*. Montpellier : Espaces 34, 2005. *Arlequin et Mezzetin Morts par Amour* de Lesage, *Arlequin fille malgré lui* de Biancolelli, *La matrone d'Éphèse ; Pierrot furieux ou Pierrot Roland* de Fuzelier, *Le fourbe sincère* de Desgranges, *L'ombre de la Foire* et *L'Oracle Muet* de Lesage et d'Orneval, *Olivette juge des enfers* de Piron, *Alzirette* de Pannard, Pontaud et Parmentier, *La fille obéissante* (Anonyme), *Atys travesti* de Carolet.
- Sedaine, Michel. *Le Philosophe sans le savoir*. Paris : S. T. F. M., 1990.
- Truchet, Jacques. *Théâtre du XVIII ème siècle, textes choisis, établis, présentés et*

*Annotés*. T. 1. Paris : Gallimard, 1972.

Vissière, I. et J-L. *Alain-René LESAGE, Théâtre de la Foire (1715-1726)*. Paris : Desjonquères, 2000.

### **Études d'ensemble**

Argenson, Marquis d'. *Notices sur les œuvres de Théâtre*. Publ. Par Henri Lagrave. Genève : Institut et musée Voltaire les Délices, 1966.

Conesa, G. *La Comédie à l'Âge Classique (1630-1715)*. Paris : Seuil, 1995.

Corvin, Michel. *Lire la Comédie*. Paris : Dunod, 1994.

Desnoireterres, G. *La Comédie satirique au XVIIIe siècle*. Paris, 1895.

Gaiffe, F. *Le Rire et la scène Française*. Paris, 1966.

Gilot, M., et Serroy, J. *La Comédie à l'âge classique*. Paris : Belin, 1997.

Gouvernet, G. *Le Type du valet chez Molière et ses successeurs : Regnard, Dufresny, Dancourt et Lesage. Caractères et évolutions*. New York : Lang, 1985.

Guichemerre, Roger. *La Comédie Classique en France*. Paris : PUF, 1978.

Howlett, Sylvie. *Maîtres et valets dans la comédie française du XVIIIe siècle*. Paris : Ellipses, 1999.

Isherwood, R. *Farce and Fantasy: Popular Entertainment in Eighteenth-Century Paris*. New York & Oxford : Oxford University Press, 1986, p. 60-97.

Lagrange, Henri. *Le Théâtre et le public à Paris de 1715 à 1750*. Paris : Klincksieck, 1972.

Lanson, G. *La Comédie au XVIIIe siècle, La Parodie dramatique au XVIIIe siècle, Hommes et livres*. Paris, 1895.

Larthomas, Pierre. *Le Théâtre en France au XVIII e siècle en France*. Paris : PUF, 1980.

Lever, Maurice. *Théâtre et lumières*. Paris : Fayard, 2002.

Lintilhac, E. *Histoire générale du théâtre en France*. T. IV, La Comédie, XVIIIe

siècle, Paris, 1908.

Mazouer, Charles. *Le personnage du naïf dans le théâtre comique du Moyen Âge à Marivaux*. Paris : Klincksieck, 1979.

Moraud, Y. *La Conquête de la liberté de Scapin à Figaro, valets, servantes et soubrettes De Molière à Beaumarchais*. Paris : PUF, 1981.

Rougemont, M. de. *La vie théâtrale en France au XVIII<sup>ème</sup> siècle*. Paris/Genève : Champion-Slatkine, 1988.

Taylor, S.S.B. « Le Développement du genre comique en France de Molière à Beaumarchais. » *Studies on Voltaire and the 18th century*. Vol. XC, 1972, p. 1545-1566.

### **Études sur Dancourt, Regnard et Dufresny**

Alvarez-Detrell, Tamara. "The Gaming Table as Social Equalizer." *Cahiers du dix-septième*, Vol. 3, n° 1, 1989, pp. 23-32.

----- & Paulson, Michael G. "The Gambling Mania on and off the Stage in Pre-Revolutionary France." *University Press of America*, 1982.

Blanc, André. *F.C. Dancourt (1661-1725). La Comédie française à l'heure du Soleil couchant*. Gunter Narr Verlag. Tubingen : 1984.

Elmarsafy, Liad. « Regnard and Post-Classical Theater. » *Cahiers du dix-septième*. Vol. 7, 2000, pp. 169-184.

Gethner, Perry J. « Le Jeu, les jeux, l'amour et le hasard. » *Papers on Seventeenth Century Literature*. Vol, 8 : 15 (2), 1981, pp. 343-349.

Moureau, F. *Dufresny auteur dramatique (1657-1724)*. Paris : Klincksieck, 1979.

----- . *De Gherardi à Watteau. Présence d'Arlequin sous Louis XIV*. Paris : Klincksieck, 1992.

Ralph, Albanese Jr. « La problématique du jeu chez Regnard et Dancourt. » *Papers on French Seventeenth Century Literature*. Vol. 8, 1981, pp. 295-311.

----- . "The Dynamics of Money in Post-Molieresque Comedy." *Stanford French Review*. Vol. 7, 1983, p. 73-89.

### Études sur le théâtre de la foire

Fortin, Christine Annie. *Théâtre forain, culture française*. Diss. U of Maryland, 1997.

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

Pré, Corinne. « La Parodie Dramatique en Vaudevilles de 1715 A 1789. » *Papers on French Seventeenth Century Literature*. Seattle-Tubingen : 1987. pp. 265-281.

Rubellin, Françoise. *Actes du colloque international, « Les Théâtres de la Foire (1678-1762) »*. Nantes, 1999, à paraître.

Russel, Barry. "The Form That Fell to Earth : Parisian Fairground Theater." *L'Esprit Créateur*. Vol. 39, 1999, p. 56-63.

----- . *Le Théâtre de la foire à Paris*. (Hypertexte). <http://www.foires.net>

Spaziani, Marcello. « Les parodies de quelques vers raciniens dans le théâtre forain de Lesage et Fuzelier (1714-1732) » *Bulletin de liaison racinienne*. N° 1, 1951, p. 91-98.

Venard, M. *La Foire entre en scène*. Paris: Librairie Théâtrale, 1985.

Vendrix, Philippe. *L'Opéra-Comique en France au XVIIIe siècle*. Liège: Mardaga, 1992.

Vinti, Claudio. *Alla foire e dintorni. Saggi di drammaturgia foraine*. Rome , 1989.

### Études sur la comédie italienne

Attinger, G. *L'Esprit de la commedia dell'arte dans le théâtre français*. Neuchâtel-Paris, 1950 ; Genève : Slatkine Reprints, 1993.

Bourqui, Claude. *La Commedia dell'arte*. Paris : SEDES/HER, 1999.

Jolibert, Bernard. *La Commedia dell'Arte et son influence en France du XVIe au XVIIIe siècle*. Paris : L'Harmattan, 1999.

Spaziani. *Gli Italiani alla foire*. Rome : Edizioni di stria e letteratura, 1982.

### Études sur Lesage

Bahier-Porte, Christelle. *La Poétique d'Alain-René Lesage*. Paris : Honoré Champion, 2006.

Barberet, V. *Lesage et le Théâtre de la Foire*. Nancy, 1887; Genève : Slatkine Reprints, 1970.

Grewe, A. *Monde renversé. Théâtre renversé, Lesage und das Théâtre de la Foire*. Bonn : Romanistischer Verlag, Abhandlungen zur Sprache und Literatur, 1989.

Laufer, Roger. *Lesage ou le métier de romancier*. Paris : Gallimard, 1970.

Martin, Isabelle. « Une pièce manuscrite de Lesage, L'Histoire de l'Opéra-Comique ou Les Métamorphoses de la Foire : un théâtre caméléon. » *The French Review*, Vol. 70, December 1996, p. 192-205.

Spaziani, M. *Lesage e il teatro comico al principio del 1700*. Rome, 1959.

----- *Il teatro minore di Lesage*, Rome, 1957.

Wagner, J. *Lesage, écrivain (1695-1735)*. (Actes du colloque international de Sarzeau, mai 1995). Amsterdam : Rodipi, Faux titre, 1997. (Trott, David. *Deux visions du théâtre : La collaboration de Lesage et Fuzelier au répertoire forain*; Evans, M. G. *Lesage, l'amour et la foire*; Rubellin, Françoise. *Lesage parodiste*; Moraud, Yves. *Lesage ou l'homme qui rit jaune* (sur *Crispin rival de son maître et Turcaret*).

### Études sur Arlequin

Attinger, Gustave. « L'évolution d'un type en France : Arlequin. » *Rivista di Studi Teatral*. N° 9-10, gennaio-guigno 1954, p.78-96.

Gasparo Rosalba, *La foule et les tréteaux : l'enjeu d'Arlequin au Théâtre de la Foire*. Paris : Nizet, 1986.

Nicoll, Allardyce. *The World of Arlequin*. Cambridge : Cambridge UP, 1967.

Rallo, Isabelle. *Le valet passé maître, Arlequin et Figaro*. Paris : Ellipses, 1998.

### Ouvrages d'histoire sur la période

Blanc, olivier et Joachim Bonnemaïson. *Hôtels particuliers de Paris*. Paris : Terrail, 2002.

- Bluche, François. *L'Ancien Régime, institutions et société*. Paris : Fallois, 1993.
- Chagniot, Jean. *Nouvelle Histoire de Paris. Paris au XVIIIe siècle*. Paris : Hachette, 1988.
- Descotils, Gérard et Jean-Claude Guilbert. *Le Grand Livre des Loteries. Histoire des jeux de hasard en France*. La Française des jeux, 1993.
- Dessert, D. *Argent, pouvoir et société du Grand Siècle*. Paris : Fayard, 1984.
- Durand, Y. *Les Fermiers généraux au XVIII ème siècle*. Paris : Maisonneuve et Larose, 1996.
- Freundlich, Francis. *Le Monde du jeu à Paris, 1715-1800*. Paris : Albin Michel, 1995.
- Grussi, Olivier. *La vie quotidienne des joueurs sous l'Ancien Régime à Paris et à la Cour*. Paris : Hachette Littérature, 1985.
- Kunstler, Charles. *La vie quotidienne sous la Régence*. Paris : Hachette, 1960.
- Méthivier, Hubert. *Le siècle de Louis XV*. Paris : PUF, 2000.
- Meyer, Jean. *La vie quotidienne en France au temps de la Régence*. Paris : Hachette, 1979.
- Spang, Rebecca L. « The Ghost of Law : Speculating on Money, Memory and Mississippi in the French Constituent Assembly. » *Historical Reflections / Réflexions historiques*, vol. 31, n° 1, 2005, p. 3-25.
- Tsonev, Stoyan. *Le Financier dans la comédie française sous l'Ancien régime*. Paris : Nizet, 1977.

### **Critique**

- Baecque, Antoine de. *Les Éclats du rire. La culture des rieurs au XVIIIe siècle*. Paris : Calman-Lévy, 2000.
- Biet, Christian. *Droit et littérature sous l'Ancien Régime. Le jeu de la valeur et de la loi*. Paris : Champion, 2002.
- Bryson, Scott. *The Chastised Stage: Bourgeois Drama and the Exercise of Power*. Stanford : Stanford French and Italian Studies, 1991.
- Colloque d'Aix-en-Provence, 1971. *Le Jeu au XVIIIe Siècle*. Aix-en Provence : Edisud, 1976. (Dunkley, John. *Les jeux de hasard et la loi au XVIIIe siècle*, p. 9-16 ;

Armogathe, Jean-Robert. *Jeux licites et jeux interdits*, p. 23-31 ; Lebois, André. *Adresse, hasard, providence ou sorcellerie*, p. 113-128 ; Alocco, Luciana. *Jacques Casanova ou le jeu de la vie, de l'amour et du « hasard »*, p. 239-244 ; Sgard, Jean. *Tricher*, p.251-258 ; Freches, Claude-Henri. *Le joueur de Regnard*, p.259-265.

Crow, Thomas. *La Peinture & son public à Paris au XVIIIe siècle*. Trad. André Jacqueson. Paris : Macula, 2000.

Cuche, François-Xavier. « La Formule dramatique de Turcaret, ou le rythme et le jeu. » *Travaux de linguistique et de littérature*, N° 10, 2 (1972), p. 57-79.

Delon, Michel. *Dictionnaire Européen des Lumières*. Paris : PUF, 1997.  
 Petitfrère, Claude-Yves. « Domestiques » 342-344 ; Masson, Nicole. « Ironie » 598-600 ; Margairaz, Dominique. « Luxe » 663 ; Frantz, Pierre. « Acteurs et Comédiens » 25-26, « Comédie » 238-339, « Drame » 347-349, « Foire (Théâtre de) » 464-465, « Parade » 818, « Théâtre et scénographie » 1036-1043 (avec Sajous d'Oria, Michèle), « Tragédie » 1058-1061 ; Chaussinand-Nogaret. « Noblesse » 778-781; Dervaux, Sylvie. « Parodie » 823-825.

----- et Schlobach, Jochen. *La recherche du dix-huitièmiste : Objets, Méthodes et Institutions (1945-1995)*. Paris : Champion, 1998.

Dessert, Daniel. « Le « Laquais-financier » au Grand Siècle : mythe ou réalité ? » *Société d'études du XVIIe siècle*, N° 122 (1979), p. 21-36.

Desvignes, Lucette. « La Parodie à la Foire et au Théâtre Italien d'après les recueils de Lesage et de Fuzelier » *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte* n° 3 (1979), 297-318.

Duflo, Colas. *Le Jeu de Pascal à Schiller*. Paris : PUF, 1997.

Dunkley, John. *Gambling : a Social and Moral Problem in France, 1685-1792*. Oxford: The Voltaire Foundation, 1985.

Frantz, Pierre. *Préface de Turcaret*. Paris : Gallimard, 2003.

Galleron Marasescu, Iona. « Du joueur au dissipateur : une métamorphose sous la Régence. » *Games in the Eighteenth Century*. Oxford : Voltaire Foundation, 2000.

Genette, Gérard. *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris : Seuil, 1982.

Grannis, Valleria Belt. *Dramatic Parody in Eighteenth Century France*. Institute of French Studies. New York : 1931.

Herry-Leclerc, Angèle. *Le doute, la norme, et la valeur, dans les romans et les comédies*

- de Lesage, Dufresny et Regnard (1680-1720)*. Thèse de DEA, Paris X, 1998.
- Hilgard, Marie-France. « La parodie et le Théâtre italien au XVIIIe siècle. » *Maske und Kothurn* Vol. 27, 1981, 312-321.
- Kavanagh, Thomas. "The Libertine's Bluff: Cards and Culture in Eighteenth-Century France." *Eighteenth-Century Studies*, vol.33, no. 4, 2000.
- . *Enlightenment and the Shadows of Chance. The Novel and the Culture of Gambling in Eighteenth-Century France*. Baltimore and London : The Johns Hopkins U.P. 1993.
- Knapp, Bettina. *Gambling, Game and Psyche*. Albany : SUNY, 2000.
- Larthomas, Pierre. *Technique du Théâtre*. Paris : PUF, 1985.
- . *Le langage dramatique*. Paris : PUF, 1980.
- Mauron, Charles. *Psychocritique du genre comique*. Paris : J. Corti, 1964.
- Mauzi, Robert. « Ecrivains et moralistes du XVIIIe siècle devant les jeux de hasard. » *Revue des Sciences Humaines*. Vol. 90, 1958, pp. 219-256.
- Moureau, François. *De Gherardi à Watteau. Présence d'Arlequin sous Louis XIV*. Paris : Klincksieck, 1992.
- Quéro, Dominique. *Momus Philosophe*. Paris : Honoré Champion, 1995.
- et Sylvain Menant. *Séries parodiques au siècle des Lumières*. Paris : P.U. Paris-Sorbonne, 2005. Menant, Sylvain. « Approche sérielle et parodie » 9-19; Mattauch, Hans. « Inès, Agnès, Inella : Parodies françaises et espagnoles d'*Inès de Castro* » 29-40 ; Rubellin, Françoise. « Parodie et Revue : Trois états inédits des *Noces de Proserpine* de Fuzelier, d'Orneval et Lesage 55-69 ; Rizzoni, Nathalie. « La Parodie en personne » 70-86 ; Pré, Corinne. « Une décennie de parodies : 1752-1762 » 87-106 ; Orsino, Margherita. « Les airs d'Opéra dans les parodies lyriques au début du XVIIIe Siècle : évolution d'une série » 151-166 ; Robinson, Philippe « L'Opéra-Comique en vaudevilles : Parodie et usure des séries » 167-177.
- Sangsue, Daniel. *La Parodie*. Paris : Hachette, 1994.
- Spielmann, Guy. *Le Jeu de l'Ordre et du Chaos, Comédie et pouvoirs à la Fin de règne, 1673-1715*. Paris : Honoré Champion, 2002.
- Sternberg, Véronique. *La poétique de la comédie*. Paris : SEDES, 1999.

Thomas, Chantal. *Casanova. Un voyage libertin*. Paris : Denoël, 1985.

Trott, David Alfred. *Théâtre du XVIII e siècle : jeux, écritures, regard: essai sur les spectacles en France de 1700 à 1790*. Les Matelles : Espaces 34, 2000.

----- . "French Theater from 1700 to 1750 : The « Other » Repertory". *Eighteenth Century French Theater: aspects and contexts*. Alberta : U of Alberta, 1986, p. 32-43.

Ubersfeld, Anne. *Lire le théâtre*. Paris : Éditions sociales, 1978.

----- . *Le dialogue de théâtre*. Paris : Belin, 1996.

### **Ouvrages de référence**

*Dictionnaire de l'Académie Française*. Paris : Brunet, 1762.

Diderot et d'Alembert. *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonnée des sciences, des arts et métiers*. Paris : Briasson, David, Le Breton, Durand, 1751-1765.

Furetière, Antoine. *Dictionnaire universel*. La Haye et Rotterdam : A & R Leer, 1690.  
Genève : Slatkine, 1970.

Littré, Paul-Émile. *Dictionnaire de la langue française*. 4 vol. Chicago : Encyclopedia Britannica, 1978.

Pierron, Agnès. *Dictionnaire de la Langue du Théâtre*. Paris : Le Robert, 2002.

Rey, Alain. *Dictionnaire universel des noms propres*. Paris : Le Robert, 1987.