

## Lesage et le spectacle forain

Pierre Berthiaume

Volume 15, numéro 1-2, avril 1979

Théâtre des commencements ...

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/036684ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/036684ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

0014-2085 (imprimé)

1492-1405 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Berthiaume, P. (1979). Lesage et le spectacle forain. *Études françaises*, 15(1-2), 125-141. <https://doi.org/10.7202/036684ar>

# Lesage et le spectacle forain

PIERRE BERTHIAUME

Lorsque Lesage fait jouer sa première pièce au théâtre de la Foire de Saint-Germain en 1713, le spectacle de la foire possède déjà une longue tradition. Depuis le Moyen Âge, deux foires attiraient à Paris une population composite ; l'été, la Foire de Saint-Laurent, installée près de l'église de Saint-Laurent, l'hiver, la Foire de Saint-Germain. Vers le milieu du XVII<sup>e</sup> siècle, le spectacle présenté aux foires se limite à l'exhibition de nains, de géants ou d'animaux savants et aux cabrioles de sauteurs et de danseurs à la corde. Puis, en 1678, une pièce, *les Farces de l'amour et de la magie*, marque l'entrée du théâtre proprement dit à la foire, même si la pièce se réduit à un canevas élémentaire, à un mélange de pirouettes, de danse et de récits parfois vulgaires. En 1887, on notait au sujet de la foire : « après avoir été, de tout temps, le théâtre de scènes tumultueuses et de rixes sanglantes, les foires n'avaient point cessé, au commencement du siècle dernier, d'offrir, sous le prétexte de transactions commerciales, le spectacle de toutes les folies et de tous les désordres »<sup>1</sup>. Du reste, dans sa préface

1. Barberet, *Lesage et le théâtre de la Foire*, Nancy, 1887, p. 22.

au *Théâtre de la Foire*, Lesage reconnaît que « le seul titre de *Théâtre de la Foire* emporte une idée de bas et de grossier ». Il est vrai, ajoute-t-il, qu'on y a vû tant de mauvaises productions, tant d'obscenitez »<sup>2</sup> qu'il est naturel que la réputation du théâtre de la Foire soit peu enviable.

À cette tradition populaire qui crée un genre, s'ajoutent les difficultés des troupes de la Foire avec les comédiens français et italiens, puis avec ceux de l'Opéra. Par exemple, en 1707, la Cour interdit le dialogue aux comédiens de la Foire, ce qui les réduit au monologue : un comédien déclame son texte, rentre dans les coulisses, un autre le remplace sur scène, récite son texte, se retire : la scène se passe ainsi en un va-et-vient continuel des acteurs qui ne se répondent jamais directement sur scène. En 1708, une entente passée entre l'Académie de musique, ou l'Opéra, donne le droit aux comédiens de la Foire de chanter, d'utiliser une troupe de danseurs et de modifier les décors pendant les pièces. De là des textes exclusivement chantés. Puis, lorsqu'on interdit aux acteurs de chanter, ceux-ci ont recours aux « pièces par écrivains » : sur un écriteau, est écrit le texte en gros caractères ; pendant que les acteurs miment leur rôle, c'est le public qui chante les couplets sur des airs connus. Au début, les acteurs portent les écriteaux à bout de bras, puis des enfants, suspendus dans les airs et déguisés en chérubins, déroulent une large bande de papier sur laquelle est imprimé le texte des chansons. En 1714, la parole est rendue aux comédiens et les chérubins disparaissent de la scène. Par contre, en 1719, le privilège du théâtre de la Foire est retiré temporairement, puis en 1722, Lesage doit remplacer les comédiens par des marionnettes. Ces luttes, les modifications de privilège, les interdictions obli-

2. Lesage et D'Orneval, *le Théâtre de la Foire ou l'Opéra-Comique*, Paris, Pierre Gandouin, 1737, t. I, préf. À l'avenir, nous ferons suivre la citation d'une parenthèse indiquant le numéro du tome en chiffres romains et la page en chiffres arabes. Précisons que l'édition utilisée est la réimpression des Slatkine Reprints, Genève, 1968, 2 volumes contenant les 10 tomes de l'édition de 1737. Notons enfin que Lesage a écrit très souvent ses pièces en collaboration avec Fuzelier et D'Orneval.

gent le théâtre de la Foire à s'adapter aux conditions singulièrement fluctuantes qu'on lui impose, à se détacher de ses origines par trop populaires, à évoluer.

L'évolution, sensible chez Lesage, suit deux voies : accroissement de l'importance du discours, affinement des personnages. À mesure que Lesage acquiert de l'expérience à l'Opéra-Comique, il atténue la pantomime au profit du texte. En 1714, les pièces par écriteaux, qui exigeaient un jeu spectaculaire des comédiens, disparaissent ; aussitôt, Lesage fait passer le comique du geste au texte. Certes l'improvisation gestuelle demeure, mais elle s'atténue. Mieux, le geste se codifie sous formes de signes, et des jeux sobres à la signification claire, comme compter de l'argent s'accroissent au détriment du comique traditionnel, fait de coups, de poursuites ou de grands mouvements. Du reste le geste est bel et bien domestiqué dans la danse qui marque sa prise en charge par un cérémonial raffiné et symbolique<sup>3</sup>.

Non seulement le discours atténue-t-il l'importance du jeu des acteurs, mais aussi celle du chant. Entièrement chantée en 1713, les pièces de Lesage laissent de plus en plus de place aux dialogues dans l'économie du texte, si bien qu'en 1722, au moment où l'Opéra retire son privilège au théâtre de la Foire, Lesage n'éprouve aucune difficulté à écrire *le Jeune Vieillard* ou *la Force de l'amour*, pièces entièrement faites de dialogues, pour le compte des comédiens italiens qui se produisent à la Foire de Saint-Laurent. Mais il s'agit là d'un cas extrême ; Lesage sait surtout équilibrer les dialogues et les chants dans ses pièces et composer des textes brillants sur des airs à la mode.

L'incidence et le développement du discours atténuent aussi l'importance des « machines » sur la scène. Apparitions

3. Dans *le Temple de Mémoire*, des danseurs représentent les différentes conditions des hommes aux scènes 14 et 15.

de personnages, vols dans les airs, explosions, jeux de trappes constituaient des moyens d'attirer un public friand de nouveautés et d'effets sensationnels. Avec Lesage, le recours aux machines et aux coups de tonnerre diminue. L'auteur ne compte plus que sur son texte pour provoquer l'intérêt des spectateurs. Le théâtre s'intellectualise au détriment de sa dimension spectaculaire, ce que signale aussi l'exclusion du spectateur de la scène. Avec les spectacles de foire, avec les pièces par écriteaux, les spectateurs intervenaient directement dans le cours du spectacle soit en échangeant avec les bateleurs sur la scène, soit en chantant. Avec Lesage, le spectateur cesse d'être acteur. Il n'intervient plus dans la pièce et voit son rôle limité au « prologue » alors qu'on lui présente les pièces à venir et les acteurs<sup>4</sup>. Finalement, Lesage réduit le rôle du spectateur à une dimension cérébrale : ce dernier a à interpréter les signes et les symboles qu'on lui présente. Par exemple, il doit reconnaître qu'un coup de baguette rend Pierrot invisible même s'il voit très bien le comédien qui tient le rôle dans *l'École des amans*. Avec Lesage, le spectacle s'adresse un peu moins au regard et un peu plus à l'imagination.

Le personnage aussi s'affine. Dans ses premières pièces, Lesage fait appel aux masques traditionnels de la *Commedia dell'arte*. Il lui suffit de mettre en scène un Arlequin toujours poltron, fripon et gourmand avec un Pierrot un peu rustre ou un Scaramouche fanfaron et au fort accent italien pour que la pièce fonctionne à partir du simple jeu des comédiens. Mais dès le moment où il veut dépeindre les mœurs de la société de son temps<sup>5</sup>, Lesage doit ajouter aux masques conventionnels toute une série de personnages épisodiques qui témoi-

4. Dans *Arlequin traitant*, Lesage a recours à un acteur, assis parmi les spectateurs, pour tenir le rôle d'un auditeur (acte II, scène 1).

5. Une lettre de Favart au comte de Durazzo, datée du 14 janvier 1760, nous montre bien le rapport entre le théâtre de la Foire et la société du temps : « L'Opéra-Comique parlait alors le langage des sociétés, c'était le ton du jour ; et sa licence devait être imputée bien moins aux acteurs qu'au public lui-même, dont il fallait caresser la dépravation pour obtenir ses suffrages. » (Citée par V. Barberet, *Lesage et le théâtre de la Foire*, Nancy, 1887, p. 8.)

gnent, de façon parfois très réaliste, de la société du XVIII<sup>e</sup> siècle. Par exemple, sous prétexte de trouver une jeune femme pudique, Arlequin, dans *la Statue merveilleuse*, en 1719, puis dans *le Jeune Vieillard*, en 1722, fait défiler sur la scène une série de jeunes femmes ; la fausse prude, la jeune fille sensuelle, la perverse hypocrite, etc. D'ailleurs, dans sa préface, Lesage insiste sur la présence dans son théâtre de « caractères, du plaisant, du naturel, de la variété » (I, préface). Les personnages sociaux s'accroissent bel et bien en cours de route au point de pratiquement faire disparaître Arlequin, réduit souvent au simple rôle de témoin ironique des faiblesses humaines. Le personnage devient ainsi plus étudié, plus nuancé : dans *Roger de Sicile*, créé en 1731, au lieu de ridiculiser, comme l'exige le genre comique, un vieux mari trompé, Lesage met en scène un gentilhomme « raisonnable » qui comprend les pulsions de sa jeune femme et qui lui pardonne son attirance pour « quelques jeunes gens » (IX, 87-88). L'évolution est infinie depuis les premières productions ; de simpliste, le personnage est devenu complexe.

Mais cette évolution n'empêche pas le théâtre de Lesage de présenter un certain nombre de caractéristiques précises. Ce sont ces constantes que nous allons maintenant étudier sur le plan de la structure, des thèmes et de l'écriture.

Lorsque Lesage présente son recueil de pièces tirées du Théâtre de la Foire, il précise qu'il veut « laisser à l'avenir un monument qui fasse connoître les diverses formes sous lesquelles on a vû le Théâtre de la Foire » (I, préface). Il suggère bien que ce théâtre possède une « forme », idée sur laquelle il revient à la fin de sa préface lorsqu'il insiste pour dire que tout théâtre comporte « ses convenances particulières » (I, préface). La simplicité des intrigues<sup>6</sup> et la nécessité de rompre

6. Les subtilités n'ont pas leur place à la Foire. Ainsi Farzana, qui veut déclarer son amour à Adis dans *le Jeune Vieillard*, se nomme expressément (acte I, scène 7).

les enchaînements pour éviter de heurter les privilèges des autres théâtres ont conduit les auteurs de la Foire à pratiquer des pièces courtes, à intrigue si simple qu'elle puisse être intelligible, malgré l'absence parfois de liens entre les scènes<sup>7</sup>. Lesage ne fait pas exception à la règle. Son théâtre se divise en deux catégories. La première est constituée d'une trilogie : un prologue sert de présentation à deux courtes pièces d'un acte chacune. La seconde catégorie comprend des pièces de trois actes, le plus souvent à sujet oriental<sup>8</sup>.

La trilogie, catégorie de loin la plus fréquente chez Lesage, comporte, en plus du prologue, une pièce à tiroirs et une pièce à intrigue amoureuse. Le premier type de pièce tourne autour d'une intrigue qui permet de faire défiler sur scène une suite de personnages à caractère différent. Pour ne citer que l'exemple le plus connu<sup>9</sup>, *le Régiment de la Calotte*, présenté en 1721, Lesage se sert d'un désaccord entre Momus et la Folie au sujet des gens à enrégimenter pour passer en revue quelques spécimens de la folie humaine : un avocat, une courtisane dissipatrice, un parieur, un poète, une jeune coquette, enfin Pantalon défilent sur la scène pour illustrer diverses formes de l'imbécillité humaine. Ainsi Lesage dénonce-t-il les vices, les malheurs sociaux ou plus simplement différentes caractéristiques de l'amour par le biais de tiroirs que forme chaque scène ajoutée. Le second type de pièce à un acte a pour thème une intrigue amoureuse. Le plus souvent, il s'agit pour un jeune couple de réaliser son union malgré l'opposition d'une autorité : père, sultan, etc. Les déguisements permettent alors à Arlequin d'éviter le pire aux amants et la pièce se termine par une heureuse issue qui, du reste apparaît souvent imprévue et n'a rien à voir avec les démarches entre-

7. Du reste, un livret informait le public du jeu des acteurs, du sens de l'intrigue et du texte des couplets,

8. À cela s'ajoutent deux pièces de deux actes : *la Ceinture de Vénus*, 1715, et *la Pénélope moderne*, 1728.

9. Quelques autres exemples : *Arlequin invisible*, 1713, *le Tombeau de Nostradamus*, 1714, *les Eaux de Merlin*, 1715, *le Temple du Destin*, 1715, *les Arrest de l'Amour*, 1716, *le Tableau du mariage*, 1716, *l'Isle des Amazones*, 1718, etc.

prises<sup>10</sup>. Ces deux pièces sont présentées au public par le biais d'un prologue dans lequel Lesage en profite aussi pour faire le point au sujet des querelles du Théâtre de la Foire avec les comédiens français et italiens ou avec l'Opéra.

Les pièces à trois actes développent plus abondamment une intrigue, mais souvent tout simplement en associant les deux types de pièces à un acte. Par exemple, dans *la Princesse de Carizme*, montée en 1718, un prince perse s'éprend de la princesse de Carizme qui a le fâcheux don de rendre fou tout homme qui la voit. L'intrigue permet d'une part de faire défiler des amoureux devenus fous, de l'autre, de développer une suite d'aventures qui aboutissent enfin au mariage du prince et de Zelica, la princesse. La pièce de trois actes semble bien constituée à partir d'une suture de pièces à un acte<sup>11</sup>.

À l'intérieur de chaque pièce, d'autres constantes apparaissent dans le chant, les « divertissements », enfin dans la présence de machines et dans le décor. L'une des caractéristiques de l'Opéra-Comique est, bien sûr, le chant. Accouplés à des airs connus, les paroles des chants constituent sans aucun doute l'un des centres d'intérêt les plus importants des pièces. Du reste, très souvent, le texte dialogué n'est développé que pour faciliter l'intelligence de l'intrigue et annoncer les chants. Toutefois ces chants se sont codifiés en cours de route et ont pris une signification en eux-mêmes. Ainsi la gaieté est-elle associée à un air intitulé « Allons gay, d'un air gay, toujours gay », la joie à « Et zon, zon, zon, Lisette, la Lisette, Et zon, zon, zon, Lisette, la Lison », l'ironie à « La Faridondaine »<sup>12</sup>.

10. Par exemple, *Zemine et Almanzor* se clôt sur un double coup de théâtre : Zemine apprend qu'elle n'est pas la fille de l'Émir Abénazar, mais celle de Kalem et Almanzor découvre qu'il n'est pas le fils de Kalem, mais de l'Émir, ce qui permet aux amants de s'épouser (VIII, 128-129).

11. Précisons que Lesage, après 1725, produira des pièces à un acte construites sur le plan des pièces à trois actes en associant une intrigue amoureuse à un jeu de « tiroirs » : *les Enragez*, 1725, *les Mariages de Canada*, 1734, pour ne citer que deux exemples.

12. L'air se termine toujours par « Biribiri, À la façon de barbari, Mon ami ». Dans *les Couplets en procès*, 1730, Lesage justifie l'usage des vieux airs par leur signification intrinsèque (VII, 343).



Le retour d'airs à la mode a pu attirer à la Foire un public désireux de retrouver périodiquement des airs connus. Du reste une structure rigoureusement respectée tout au long des pièces de Lesage<sup>13</sup> permet aux spectateurs de connaître à l'avance le déroulement du spectacle et par conséquent d'attendre avec impatience le bouquet final, soit le « divertissement ». Le divertissement consiste en une danse, souvent un branle<sup>14</sup>, exécuté par une troupe de danseurs et que suit un « vaudeville », soit une chanson populaire à thème satirique, ce que Lesage définit comme une « espèce de poème particulière aux François [...] le plus propre de toutes à faire valoir les saillies de l'esprit, à relever le ridicule, à corriger les mœurs » (I, préface). Ici, le spectacle redevient spectacle avec ses chansons et ses danses populaires qui touchent la sensibilité des roturiers comme celle des nobles, qui rejoignent la culture des manants comme celle des bourgeois, finalement qui intéresse « tout Paris » comme le signale Lesage dans sa préface<sup>15</sup>.

Deux autres éléments caractérisent ces « pièces en vaudeville », comme les appelle Lesage : la présence de machines et le décor rappelant la ville. À cause de son public, le Théâtre de la Foire a recours à des machines pour provoquer l'ébahissement des spectateurs. Des affiches, distribuées dans Paris, insistaient du reste sur la présence de ces machines importées de l'Opéra. Non seulement Lesage aime bien faire arriver un personnage sur scène par les airs, comme dans *la Statue merveilleuse*, mais il recherche aussi des effets beaucoup plus impressionnants. Si dans *le Temple de Mémoire*, créé en 1725, le spectateur voit s'élever à la scène 3 un temple, « petit Dôme bleu et or » (VI, 29), ailleurs, des effets dignes du roman noir sont créés, par exemple lorsque le magicien du *Tombeau*

13. Une nuance s'impose. Quand l'Opéra retire à la troupe de Lesage son privilège de chant en 1722, bien sûr le chant disparaît temporairement.

14. Il s'agit d'une danse populaire traditionnelle à figures.

15. *Les Couplets en procès*, prologue présenté en 1730, suggère que les airs ont subi des modifications entre 1713 et 1730. Il serait intéressant d'étudier si les airs se compliquent au fil du temps.

*de Nostradamus* fait ouvrir le mausolée où est enfermé le cercueil, ce qui permet à un « monstre affreux » d'en sortir à travers « des tourbillons de feu » (I, 174), ou lorsqu'un géant coupe une tête dans *Roger de Sicile*. Des trappes permettent aussi de faire apparaître gracieusement un personnage comme l'enchanteur Merlin dans *le Prologue des Eaux de Merlin* en 1715, ou plus dramatiquement Belphégor dans *Arlequin traitant* (II, 175). L'« épaisse vapeur » (III, 76) du *Jugement de Pâris*, l'obscurité de l'air accompagnée de bruits de tonnerre et de tremblement de terre du *Jeune Vieillard* (V, 164) constituent autant de moyens pour impressionner les spectateurs et pour les faire jouir d'un spectacle terrifiant et inusité.

Si la présence de machines vise à produire des effets, le décor, au contraire, apparaît à première vue dénué d'intérêt. Il existe certes un décor exotique<sup>16</sup>, mais à regarder les vignettes de l'édition de 1737, on constate vite l'absence d'exploitation de l'exotisme : rien ne ressemble plus à l'architecture classique française que les constructions orientales chez Lesage. Il y a là un parti pris manifeste de situer l'action dans un univers qui, même féérique, reste très près de la réalité quotidienne des spectateurs. Ici le rêve d'exotisme se limite à l'imagination qui doit compléter la toile de fond de la scène. Sinon le décor reste bien français et des plus réalistes. C'est d'ailleurs paradoxalement sur ce plan que ce situe l'originalité du décor chez Lesage : presque toujours la scène reproduit fidèlement la géographie connue des Français. Dans *le Tombeau de Nostradamus*, « le théâtre représente la ville de Salon en Provence » (I, 169), dans *la Ceinture de Vénus*, « le Bois de Boulogne » (I, 289). Dans *Arlequin défenseur d'Homère*, « la scène est dans un Village près de Paris » (II, 2) ou sur la butte Montmartre dans *Arlequin Endymion*. Mais c'est Paris qui fournit le plus d'idées au dramaturge : ainsi la pièce *les Eaux de Merlin* se passe à Paris, comme le premier acte d'*Arlequin traitant* a lieu dans « un riche appartement » (II, 135) de la

16. Surtout dans les pièces à trois actes qui ont pour décor le monde perse ou arabe, voire asiatique : la Perse, le Cachemire, la Chine, etc.

ville. De même, le *Tableau du mariage* a lieu à Paris et le « théâtre représente une façade de maison » (II, 279). Jusqu'au fameux Pont-Neuf qui devient le décor de *l'Ombre du cocher poète*, en 1722, et de *l'Impromptu du Pont-Neuf*, en 1729. Le décor renvoie les spectateurs à ce qu'ils connaissent, aux lieux qu'ils fréquentent ; il apparaît comme un miroir fidèle de la réalité quotidienne, au point de représenter très souvent l'espace même de la Foire. Avec ses machines, avec ses divertissements, avec ses intrigues simples et son décor, le théâtre de la Foire rejoint le public populaire, comme du reste, sur le plan thématique, il le met en présence de ses problèmes quotidiens.

Trois thèmes alimentent le théâtre de Lesage : l'amour, les questions d'argent, enfin les démêlés du Théâtre de la Foire avec les autres théâtres. Le thème de l'amour, sans doute à cause de sa rentabilité auprès du public, apparaît de loin le thème le plus exploité par Lesage. L'intrigue la plus fréquente consiste à mettre en présence deux jeunes amants dont les projets amoureux sont traversés par quelqu'un. Le plus souvent, Arlequin, par ses déguisements (*Arlequin Mahomet*) ou par ses interventions parfois magiques (*Arlequin invisible*), voire malgré ses maladresses et sa lâcheté (*Arlequin Hulla*) permet un heureux dénouement à l'intrigue. Si on fait abstraction des prologues, le thème de l'amour apparaît pratiquement dans chaque pièce. Toutefois, tout romanesque et romantique qu'il semble à première vue, il se double toujours d'une certaine gaillardise qui autorisait V. Barberet à regretter la présence de « grivoiseries » et d'« équivoques grossières »<sup>17</sup> dans le théâtre de Lesage. En effet, chez celui-ci, le discours tendre de l'amour masque à peine le désir, de même que les contingences sexuelles sont explicites dans les textes : au bailli d'*Arlequin défenseur d'Homère* qui dit enfermer sa fille pour la préserver des avances des hommes, Pierrot répond : « Monsieur, vous aurez beau veiller, Plus on enferme le fromage, Et plus le chat y veut aller » (II, 24).

17. Barberet, V., *op. cit.*, p. 7.

Cette morale abstraite, exprimée ironiquement<sup>18</sup> et métaphoriquement, d'autres pièces l'explicitent en accentuant par exemple l'importance du corps ou des manifestations du désir dans le jeu des comédiens. Ainsi dans *Arlequin roy de Serendib*, des esclaves « agacent » (I, 43) Arlequin qui joue le petit-maître. Gestes explicites, discours explicites aussi. Au théâtre de la Foire de Saint-Laurent ou de Saint-Germain, les paroles vont droit au but : dans *la Foire de Guibray*, le personnage du musicien insiste sur la chance d'Actée qui surprend Diane au bain et qui y « voit la déesse et sa suite » (I, 117). Dans *la Ceinture de Vénus*, Mezzetin regarde venir à lui une comtesse et s'exclame : « Quelles hanches ! Quelle allure ! » (I, 330). Dans *les Mariages de Canada*, Boniface dépeint Lucile en signalant sa « gorge naissante » et ses « deux yeux des plus fripons » (IX, 324). Même la parodie permet de rappeler les charmes du corps féminin : Dans *Colombine Arlequin ou Arlequin Colombine*, Colombine, déguisée en homme, regarde Arlequin, travesti en femme, pour lui dire : Vénus « avoit votre corsage, vos yeux, vos traits, votre chignon » (II, 74), et dans *les Amours de Protée*, Thérôme rappelle au dieu : « Tout-à-l'heure, au bout du jardin, Vous vouliez, petit libertin, me remettre ma jarretière » (VII, 115). Enfin, les termes « trognon » et « tendron », pour désigner la femme, ponctuent sans cesse les discours. Certes toutes ces allusions sont liées aux personnages populaires, le plus souvent aux masques, mais elles impliquent une certaine conception de l'amour que résume le peintre du *Temple de Mémoire* qui se définit comme « un bon Gaillard qui ne fera point lit à part » (VI, 47). En mettant l'accent sur les attraits plastiques des femmes, en poursuivant un discours plus explicite sur les relations sexuelles, Lesage touche plus facilement un public moins pudique que celui de la Comédie-française, mais en même temps révèle une vision plus libertaire de l'amour, comme en témoigne Zerbine, dans *Roger de Sicile*, qui avoue avoir été amoureuse d'un jeune gentilhomme dès le lendemain de ses noces (acte I, scène 2).

18. Au lieu du chat, on s'attend plutôt à un rat.

Autre concession au goût populaire : la question de l'argent. De la même façon que le thème de l'amour procède d'une vision moins édulcorée de la réalité, le thème de l'argent renvoie sans doute aux problèmes quotidiens rencontrés par les gens qui négociaient aux foires et qui assistaient aux productions de Lesage. Il ne s'agit pas à proprement parler d'un thème : aucune pièce, par exemple, ne fonde son intrigue sur la nécessité de trouver de l'argent. Cependant, dans presque toutes les pièces, on trouve un personnage qui a besoin d'argent ou qui en cherche. Ainsi le jeune amant est-il souvent mis de côté par le père précisément parce qu'il est sans le sou. Ou encore, voit-on souvent Arlequin n'agir que dans l'espoir d'obtenir des pièces d'or. De plus la question du brigandage est abordée dans *Arlequin roy de Serendib* ou dans *la Foire de Guibray*. De même la ruine financière est-elle à l'origine de multiples aventures d'Arlequin<sup>19</sup>. Enfin, bon nombre de pièces s'en prennent aux financiers et aux procureurs : dans *les Animaux raisonnables*, le financier a pris la forme du cochon et le procureur, celle du loup. Les amours ridicules d'un procureur fiscal deviennent même le point de départ d'une pièce en 1730 : *l'Espérance*. L'hostilité manifestée à l'égard des possédants et de leurs tares témoigne vraisemblablement des sentiments du public à leur sujet. À la limite, le théâtre de Lesage catalyse les angoisses d'une population souvent en butte aux vexations financières et légales et exorcise sa haine contre le pouvoir de l'argent.

Par ses thèmes, le théâtre de Lesage renvoie bien au public ; il lui sert de miroir, comme il sert de miroir aussi au théâtre de la Foire lui-même. Presque tous les prologues et un bon nombre de pièces ont pour thème les luttes entre le Théâtre de la Foire et ses adversaires. Avec Lesage, les spectateurs suivent d'année en année les difficultés d'un théâtre en proie à l'hostilité des comédiens français et italiens. Lesage met même en scène les *Funérailles de la Foire*, puis son *Rappel à la vie*. En 1726, dans *les Comédiens corsaires*, il s'amuse à dénoncer les « emprunts » pratiqués par les comédiens fran-

19. *Arlequin Mahomet*, le prologue des *Eaux de Merlin*.

çais et italiens aux dépens du Théâtre de la Foire. La thématique des pièces de Lesage apparaît assez simple en plus de renvoyer à un parti pris populaire : l'amour, sujet rentable, est débarrassé de son caractère édulcoré, l'argent apparaît essentiel à la survie, enfin, le théâtre de Lesage met en scène et le public auquel il s'adresse et lui-même.

Reste à voir comment sont traités les thèmes. Essentiellement parodiques, les pièces de Lesage fonctionnent selon un principe de ravalement, de réduction, qui met en pièces le pédantisme de la culture classique et les valeurs héritées de celle-ci. Le recours aux masques traditionnels permet le comique de gestes <sup>20</sup> et de situation <sup>21</sup> auquel les comédiens italiens avaient habitué le public français. Mais rapidement, chez Lesage, le comique dépasse le jeu des acteurs pour se réfugier dans le texte sous la forme de parodie. La comédie <sup>22</sup>, la tragédie <sup>23</sup>, la poésie <sup>24</sup>, le ballet <sup>25</sup> et surtout l'Opéra <sup>26</sup> donnent lieu à des mots d'esprit ou à des pièces parodiques qui constituent des attaques en règle contre eux. De même des événements précis, contemporains de Lesage, sont raillés dans ses

20. Les « lazzi » sont multiples au Théâtre de la Foire, de même que les coups de poings ou de batte.

21. Très souvent ce comique tient à ce que Arlequin, déguisé en femme, est pressé par un homme.

22. Dans *le Régiment de la Calotte*, Momus s'adresse aux « Calotins » « à l'imitation de la cérémonie du *Malade imaginaire* » (V, 39).

23. Par exemple, *Pierrot Romulus* parodie la tragédie *Romulus*.

24. Mais mon enfant, il faut renoncer à la bagatelle », explique Arlequin à M. Transparent, « Tu t'amuses, dit-on, à faire des vers, à lire les Poètes. Veux-tu aller à l'Hôpital ? » (*Arlequin traitant*, t. II, p. 146).

25. Dans *le Jugement de Pâris*, M. Gargot croit Jupiter un peu bête (III, 68), ce qui renvoie au ballet du *Jugement de Pâris* où « Jupiter y apparaît un peu de ce caractère », précise une note de Lesage.

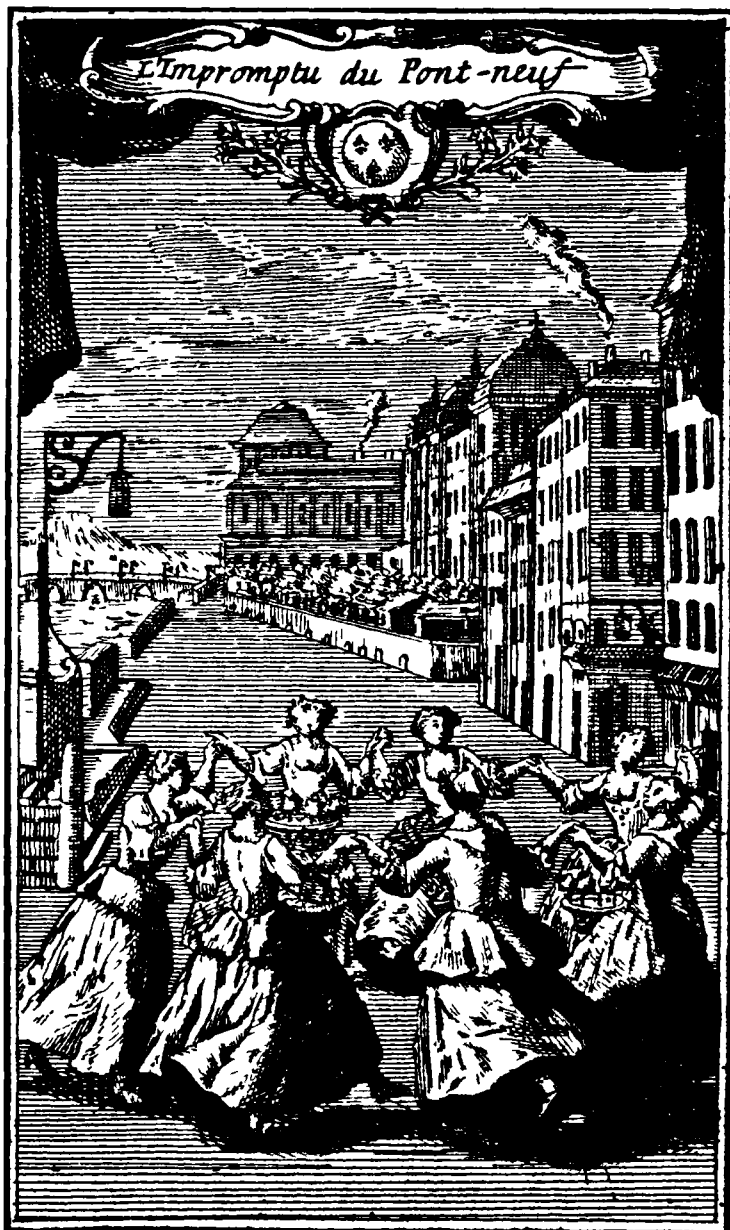
26. Obligé de descendre aux enfers, Arlequin « démêle en cette assemblée nombre de voix de l'Opéra » (*Arlequin traitant*, II, 177). « Si vous voulez vous faire entendre », dit Olivette dans *le Pharaon*, « Braillez comme un chœur d'Opéra » (II, 423). « Mettre en pièces l'Opéra ! Oh, laissez ce soin-là à ses Poètes & à ses Musiciens » (*la Querelle des Théâtres*, III, 48).

pièces<sup>27</sup>. L'une d'elles roule d'ailleurs entièrement sur une parodie de la colonisation en Nouvelle-France : *les Mariages de Canada*.

Si la cible est la culture classique, les valeurs reconnues, sujets malgré tout traditionnels dans la comédie, la méthode pour attaquer cette culture et ses valeurs apparaît assez particulière à Lesage. Elle consiste en un ravalement. Ainsi tous les rôles nobles joués par Arlequin subissent-ils l'empreinte avilissante du personnage. Par exemple, que penser du prophète Mahomet qui s'écrie à la vue d'une belle femme : « Le prophète sent, Friponne, Qu'il s'échauffe en son harnois » (I, 153) ? Le procédé est constant : chaque fois qu'un personnage est joué par Arlequin, le travestissement permet à Lesage de ridiculiser l'original dont il est question : Arlequin déteint sur le prophète et Mahomet est réduit à la dimension d'un Arlequin. De là souvent des discours nobles hors de circonstances, qui accentuent le ridicule : par exemple, dans *Arlequin, sultane favorite*, celui-ci narre les péripéties d'une chute « dans un chaudron » (I, 206) et le repas qui s'ensuit avec un vocabulaire emprunté à Corneille. Le cas le plus comique reste la description des armoiries, « Pourceau d'or en champ de gueule » (II, 161), d'*Arlequin traitant*. Le contraste entre la terminologie héraldique et le sujet du blason constitue une véritable dénonciation des prétentions des nobles et des bourgeois qui tranchent du gentilhomme.

Toujours en provoquant le rire par le biais de la réduction, Lesage se plaît à prêter aux véritables personnages nobles

27. Par exemple, le foin sur la tête d'Arlequin dans *Arlequin traitant*, rappelle qu'un « homme d'affaires que les Archers cherchoient chez lui, fut trouvé caché dans des bottes de foin » (II, 223). *Le Diable d'argent*, en 1720, rappelle l'agiotage de la fameuse rue Quincampoix. *La Tête-noire* se moque d'un fait divers arrivé dans une communauté religieuse et le *Régiment de la Calotte* d'un « régiment métaphysique, inventé par quelques esprits badins » (V, 2). *L'Enchanteur Mirliton* comporte un vers qui rappelle qu'il pleuvait continuellement alors (VI, 7). Enfin, *la Sauvagesse* est « faite à l'occasion d'une Fille Sauvage qui fut trouvée en ce tems-là dans un Bois des environs de La Rochelle » (IX, 221).



Tiré de : Lesage et d'Orneval, *le Théâtre de la Foire ou l'Opéra-Comique*, Paris, Pierre Gandouin, 1737, Genève, Slatkine Reprints, 1968.



de singuliers discours. Ainsi en est-il de Mercure qui explique à Arlequin-Thétis : « Oh ! Je n'y viens pas pour des prunes » (I, 74), ou de Calypso, furieuse, qui met ainsi en garde Télémaque : « Nous allons voir un beau tapage ! » (I, 380). Ailleurs Lesage fait rimer Antiope avec « salope » (I, 363) ou atténue le tragique de la défaite des Sabins, dans *Pierrot Romulus*, par l'étrange testament de leur roi Tatius qui s'écrie : « Si je meurs par la main du Galand de ma fille, Qu'il soit d'abord mon Gendre, & couronnez ce drille » (V, 135). Enfin, que penser de Pomone qui insulte sa rivale Thérôme en l'appelant « Trigaude ! Trigaude ! Trigaude ! » (VII, 104).

Le même procédé est repris légèrement modifié : cette fois, c'est le discours d'un personnage qui abaisse un grand. Lorsque Cléone parle du « bon papa » (I, 369) de Télémaque, Ulysse perd une partie de son halo prestigieux. De la même façon, dans *le Jugement de Pâris*, chaque déesse de l'empyrée grec n'est qu'une « Dondon olympienne » (III, 64), comme la fille du roi de Castille qu'une « royale dondon » (IX, 61). Dans *la Statue merveilleuse*, l'expression « la bonne pâte de Génie » (IV, 29), reprise sous la forme de « la bonne pâte de Sultan » (VI, 222) dans *les Pèlerins de la Mecque*, amoindrit sensiblement le prestige des deux personnages. Enfin même le diable n'échappe pas à cette réduction lorsque Arlequin appelle Belphégor un « Brave diable » (II, 152).

Les procédés décrits obéissent tous au même principe : il s'agit de faire déteindre le langage populaire, sinon vulgaire, sur des représentants de la noblesse ou sur des héros, humains ou divins. Ainsi, dans *la Ceinture de Vénus*, le rapprochement entre une comtesse aux mœurs douteuses qui se dit d'Orléans et la Pucelle permet à Lesage de mettre en doute l'image véhiculée par la tradition au sujet de Jeanne d'Arc. La réduction touche donc non seulement les héros de la mythologie ou du théâtre, mais aussi ceux de l'histoire et finalement les valeurs qu'ils représentent. Par exemple, dans *Arlequin traitant*, Léandre tente-t-il de se suicider à cause d'une peine d'amour ; Pierrot, son valet, insiste pour « qu'on lui baille un verre de vin » et explique : « ça l'accommodera mieux à cette heure

qu'une femme » (II, 214). La solution triviale à la peine d'amour ravale le tragique de la situation.

Si l'art de Lesage se réalise essentiellement dans le ravalement, il n'exclut pas la présence de jeux de mots<sup>28</sup>, d'ironie<sup>29</sup> ou d'humour, par exemple lorsque le diable Belphégor chante sur l'air « Je ne suis pas si diable » dans *Arlequin traitant*, ou M. Pluvio sur l'air « L'eau qui tombe goutte à goutte » dans *le Régiment de la Calotte*.

Par sa production théâtrale, Lesage donne une forme au genre du théâtre de la Foire. Mais ce faisant, il l'a retiré de la Foire proprement dite : dès 1718, *la Querelle des Théâtres*, *la Princesse de Carizme*, *les Amours de Nanterre* sont jouées à l'Opéra et *les Funérailles de la foire*, *le Rappel de la Foire à la vie* et *le Régiment de la Calotte* au théâtre du Palais-Royal en 1721. En donnant une forme au théâtre de la Foire, Lesage l'a anobli, certes, mais il lui a enlevé son caractère véritablement populaire qui consistait dans l'improvisation. Après Lesage, on jouera des pièces en vaudeville dans des salles spécialement aménagées pour elles. Étudier le théâtre de la Foire chez Lesage, c'est étudier une forme théâtrale au moment précis où elle mute et se donne une nouvelle organisation et un langage différent qui l'obligent à quitter son lieu d'origine.

28. « Je suis un homme pendu », calqué sur « je suis un homme perdu » (II, 86), ou le personnage de la Foire prononçant « et coetera » « et se taira » (III, 393) dans *les Funérailles de la Foire*.

29. « Je m'appelle Arlequin Chevalier d'industrie », dit le personnage dans *Arlequin roi des Ogres*. « Je viens de Paris. J'en étois parti avec deux cens Jeunes gens d'élite tant mâles que femelles, que la Police avoit choisis par prédilection pour aller fonder d'honnêtes familles au Mississipi » (IV, 132).