

Sport, acteurs et représentations n° 16

Spectacles
et artistes forains
XVII^e-XIX^e siècles

Identités, espaces et circulations

sous la direction de **Pauline Beaucé,**
Bertrand Porot et **Cyril Triolaire**

Ouvrage publié avec le concours de l'Institut universitaire de France, d'ARTES (Université Bordeaux Montaigne), du CERHIC (Université de Reims Champagne-Ardenne) et du CHEC (Université Clermont Auvergne).

Couverture : Tabatière représentant une danseuse de corde. Boîte de Joseph Etienne Blerzy, miniature attribuée à Louis Nicolas et Henri Joseph van Blarenberghe, 1778-1779, New York, The Metropolitan Museum of Art (<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/193817>). Conception graphique : Éditions et presses universitaires de Reims. Mise en page : Audrey Caous

Sauf mention contraire en note, tous les liens cités ont été consultés le 7/05/2024.

ISBN : 978-2-37496-219-1 (PDF)



Ce document est mis à disposition selon les termes de la licence [Creative Commons attribution, pas d'utilisation commerciale 4.0 international](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/).



ÉPURE - Éditions et presses universitaires de Reims, 2024
Bibliothèque Robert de Sorbon, avenue François-Mauriac, CS40019, 51726 Reims
www.univ-reims.fr/epure

Diffusion FMSH-CID, 18-20 rue Robert-Schuman, 94220 Charenton-le-Pont
www.lcdpu.fr/editeurs/reims

Sport, acteurs et représentations

VOLUME 16

Collection dirigée par Tony Froissart

**Collection « Sport, acteurs, représentations »
dirigée par Tony Froissart**

Comité scientifique

Michael Attali, université Rennes 2 ; Thomas Bauer, université de Limoges ; Natalia Bazoge, université Joseph-Fourier Grenoble 1 ; Hélène Bezille, université Paris-Est Créteil ; Daphné Bolz, université de Rouen ; Karen Bretin, université de Bourgogne ; Jean-Paul Callède, Maison des sciences de l'homme d'Aquitaine ; Benoît Caritey, université de Bourgogne ; Florence Carpentier, université de Rouen ; Olivier Chovaux, université d'Artois ; Patrick Clastres, Sciences-Po Paris ; Évelyne Combeau-Mari, université de La Réunion ; Pascal Delheye, KU Leuven ; Paul Dietschy, université de Franche-Comté ; Philip Dine, National University of Ireland (Galway) ; Carine Erard, université de Bourgogne ; Tony Froissart, université de Reims Champagne-Ardenne ; Térésa González Aja, Universidad Politécnica de Madrid ; André Gounot, université de Strasbourg ; Richard Holt, De Montfort University (Leicester) ; Denis Jallat, université de Strasbourg ; Florence Legendre, université de Reims Champagne-Ardenne ; Jérémy Lemarié, université de Reims Champagne-Ardenne ; Jean-Marc Lemonnier, université de Caen ; Philippe Liotard, université de Lyon ; Jean-François Loudcher, université de Franche-Comté ; Yves Morales, université Toulouse 3 ; Cécile Ottogali-Mazzocavallo, université Lyon 1 ; Timothy Morris, University of Texas at Arlington ; Isabelle Queval, université Paris-Descartes ; Jean-Nicolas Renaud, ENS Rennes ; Anne Roger, université Lyon 1 ; Jean Saint-Martin, université de Strasbourg ; Pierre-Olaf Schut, université Gustave-Eiffel Paris-Est Marne-la-vallée ; Magali Sizorn, université de Rouen ; Thierry Terret, université de Lyon ; Philippe Tétart, université du Mans ; Joris Vincent, université Lille 2 ; Yves Verneuil, université de Lyon ; Christian Vivier, université de Franche-Comté.

Spectacles et artistes forains (XVII^e-XIX^e siècles)

Identités, espaces et circulations

sous la direction de

**Pauline Beucé, Bertrand Porot
et Cyril Triolaire**

l'epure
ÉDITIONS ET PRESSES UNIVERSITAIRES DE NÎMES

Table des matières

Table des abréviations.....	II
Introduction.....	13
par Pauline Beaucé et Bertrand Porot	
Quels chantiers pour construire une histoire des théâtres de la Foire ? L'expérience d'un centre de recherches	19
par Isabelle Ligier-Degauque et Françoise Rubellin	

Première partie : Espaces, lieux et architectures

Un théâtre de marionnettes à la Foire Saint-Germain : interprétation virtuelle d'une miniature attribuée à Louis-Nicolas van Blarenberghe.....	37
par Paul François	
Le grand castelet édifié en 1758 pour les représentations de Nicolas Bienfait II à Versailles	53
par Dominique Lauvernier	
La Foire Saint-Ovide de Paris : exploration d'un espace de spectacles à la fin du XVIII ^e siècle	77
par Pauline Beaucé	
Les spectacles forains dans les fêtes de cour et les fêtes privées au XVIII ^e siècle.....	95
par Dominique Quéro	

Deuxième partie : Circulations artistiques et professionnelles

Les foires, sources de création dramatique à la Comédie-Française
et au Théâtre-Italien, 1695-1696 117
par Éric Négrel

Il Gimnasta : carrières et tournées européennes d'artistes
de la Foire (1749-1756)135
par Gerrit Berenike Heiter

Les curiosités à La Rochelle de la fin du xvii^e siècle à la Révolution ... 161
par Philippe Bourdin

Circulation des spectacles forains depuis Reims
entre Consulat et Empire..... 187
par Cyril Triolaire

Un pan méconnu de l'histoire des spectacles en province :
les spectacles de foire 209
par Christine Carrère-Saucède

Troisième partie : Spectacles en geste et en musique

Les ménétriers violonistes au cœur du spectacle forain..... 229
par Luc Charles-Dominique

Une brève coopération : des sauteurs sur les scènes parisiennes
durant les années 1670 et 1680243
par Jan Clarke

Vaudevilles as a dramatic medium in the Forain Opéra Comique257
par David Charlton

Musiques et musiciens des spectacles équestres à Paris :
l'exemple du Cirque-Olympique (1780-1830).....275
par Patrick Péronnet

Quatrième partie : Des artistes-entrepreneurs

La réussite d'un couple de forains : Maurice Von der Beck et Jeanne Godéfroy (1672-1694) 297 par Bertrand Porot	297
Les débuts d'Alexandre Bertrand, entrepreneur et marionnettiste forain 317 par Anastasia Sakhnovskaia-Pankeeva	317
L'Opéra-Comique assiégé : Florimond Boizard de Pontau et l'Académie royale de musique (1734-1743) 333 par Raphaëlle Legrand	333
Stratégies et réseaux d'une famille d'entrepreneurs de spectacles de marionnettes, les Maffey (1793-1845) : approches économique, terminologique et prosopographique 357 par Émeline Rotolo	357
Conclusion	
Spectacles forains et de curiosités : une histoire du mouvement 381 par Cyril Triolaire	381

Table des abréviations

AD : archives départementales
AM : archives municipales
AN : archives nationales
BnF : Bibliothèque nationale de France
f^o r : folio recto
f^o v : folio verso
t. : tome
vol. : volume

Introduction

Pauline Beaucé

Université Bordeaux Montaigne, Artes UR 24141,
Institut universitaire de France

Bertrand Porot

Université de Reims Champagne-Ardenne, CERHIC UR 2616

Identités et circulation

« L'histoire des spectacles de la Foire [...] est demeurée jusqu'ici peu ou mal connue¹ » : ainsi débute l'ouvrage de l'archiviste Émile Campardon publié en 1877, résultat des dépouillements et transcriptions de nombreuses archives sur les spectacles forains de 1595 à 1791. Un tel avis est-il toujours d'actualité ? Force est de constater que les recherches sur les divertissements proposés dans les foires connaissent un véritable essor depuis la fin du xx^e siècle aussi bien au sein des études en littérature, en arts du spectacle (théâtre, danse, cirque), en histoire culturelle qu'en musicologie². Elles ont contribué à lever le voile sur l'« inconnnaissance de la Foire³ » et à réévaluer des spectacles déconsidérés par la sphère académique, comme ils pouvaient l'être parfois en leur temps. Sans s'attarder sur les raisons de cette désaffection, qui ont donné lieu à plusieurs discussions parmi les spécialistes⁴, il importe de

-
1. CAMPARDON, Émile, *Les Spectacles de la Foire - théâtres, acteurs, sauteurs et danseurs de corde [...] des Foires Saint-Germain et Saint-Laurent, des Boulevards et du Palais-Royal depuis 1595 jusqu'à 1791*, Paris, Berger-Levrault et Cie, 1877, t. I, p. v.
 2. Voir le chapitre « Quels chantiers pour construire une histoire des théâtres de la Foire ? » dans cette publication.
 3. Selon les termes de RIZZONI, Nathalie : « L'inconnnaissance de la Foire », in TERRIER, Agnès et DRATWICKI, Alexandre (dir.), *L'Invention des genres lyriques français et leur redécouverte au XIX^e siècle*, Lyon, Symétrie, 2010, p. 119-151.
 4. Ce point est discuté par Pauline BEAUCÉ, Philippe BOURDIN, Johanna DANIEL,

poursuivre le travail entrepris sur les foires dans ces dernières décennies et de contribuer au développement des recherches, sans encore épuiser l'extraordinaire diversité des spectacles forains. Ces derniers recouvrent, en effet, tout un ensemble de pratiques, allant des tours de passe-passe aux opéras-comiques, comédies, pantomimes, divertissements, ballets et nombreuses formes dramatiques, des montreurs d'animaux et chanteurs et chanteuses de rue aux pièces pour marionnettes, des curiosités et lanternes magiques aux acrobaties et danses de cordes, sans oublier les démonstrations de charlatans ou d'opérateurs – vendeurs de pharmacopées et arracheurs de dents. Si certains spectacles sont donnés à l'intérieur de théâtres situés dans les préaux, dans les enceintes ou aux abords des foires, d'autres sont aussi ambulants ou proposés en extérieur.

Plusieurs points communs les rassemblent : le premier concerne l'importance du corps et de ses multiples utilisations, notamment de la part des acrobates – artistes les plus appréciés des foires, qui développent leur virtuosité corporelle dans l'espace. La pratique de la danse scénique est aussi fondamentale, qu'elle soit danse de corde (funambules) ou danse de théâtre, elle accompagne les spectacles dramatiques interprétés par des comédiens polyvalents. La musique, comme geste sonore, rythme les espaces et les temporalités des foires. Elle est omniprésente : les acrobaties et les danses (jeu orchestral) mais aussi les exécutions des chanteurs et chanteuses (opérateurs, opéras-comiques, marionnettes).

Le second point commun des spectacles forains est constitué par un espace-temps particulier. La vie des foires, que ce soit celles plus connues de la capitale (Foire Saint-Germain et Foire Saint-Laurent) ou celles non moins importantes du Sud-Ouest ou de la Champagne, est saisonnière, ce qui entraîne le mouvement des artistes et des troupes dans le pays mais aussi à travers l'Europe. Cette circulation, loin d'être anecdotique, est un élément central pour comprendre le succès de ces spectacles, la porosité artistique et professionnelle entre artistes forains et artistes rattachés aux institutions privilégiées (Comédie-Française,

Natalie PETITEAU, Françoise RUBELLIN et Cyril TRIOLAIRE dans la rubrique « Regards croisés » des *Annales historiques de la Révolution française* (2/2023) sur « Les spectacles forains et de curiosités des Lumières au Premier Empire » mais aussi par Françoise RUBELLIN dans son article « Historiographie des théâtres de la Foire : pour en finir avec le populaire ? », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises* (CAIEF), 2018, 70, p. 209-229 et Pauline BEAUCÉ, « Pour une réévaluation des formes mineures dans l'historiographie des Lumières : le cas forain », *Horizon/Théâtre*, n° 5, PUB, 2015, p. 56-71.

Opéra, Comédie-Italienne pour Paris et les Grands Théâtres ou troupes sédentaires de province).

En raison de leur hétérogénéité, l'étude des spectacles forains suppose la mise en relation de compétences disciplinaires variées et cela explique l'importance des projets collectifs des vingt dernières années dans l'avancée des travaux scientifiques (ANR POESIS⁵, ANR CIRESFI⁶, ANR THEREPSICORE⁷, etc.). Le présent ouvrage rassemble, quant à lui, des contributions issues du colloque international organisé à Reims et à Charleville-Mézières (Institut international de la marionnette) en mars 2019 par Bertrand Porot⁸ avec le soutien de l'ANR CIRESFI (Contrainte et Intégration : pour une réévaluation des spectacles forains et italiens sous l'Ancien Régime), du CERHIC de Reims et de la Chaire ICIMA⁹. Son objectif est d'explorer une double problématique, celle de l'identité et de la circulation des spectacles forains, en mêlant des approches diachroniques et synchroniques, en dépliant les perspectives littéraires, historiques, sociologiques, architecturales ou encore musicologiques, couvrant de plus un vaste empan chronologique, du xvii^e au xix^e siècles.

En effet, s'interroger sur l'identité, ce n'est pas chercher à tout prix à proposer une typologie qui cloisonnerait les divertissements montrés dans les foires : les articles réunis prouvent que la diversité des spectacles forains et la « culture circulaire¹⁰ » dans laquelle ils s'insèrent, en sont une marque de fabrique qui n'empêche pas la mise en évidence de spécificités artistiques. Ces recherches proposent de déplacer la focale, trop souvent orientée sur le contexte parisien ou sur des formes maintenant mieux connues, comme celle de l'opéra-comique.

L'ouvrage s'organise autour de quatre perspectives qui concernent les espaces, les mouvements des personnes et des imaginaires, l'importance des corps et de la musique, enfin les profils polyvalents des artistes. Une attention particulière est portée à de nouvelles sources (plans d'architectes, minutes de notaires, archives, iconographies) ainsi qu'à des méthodologies exploratoires (réalité virtuelle, analyse musicale de corpus

5. [http://www.cethefi.org/poiesis_cerpoar.htm].

6. [<http://www.cethefi.org/ciresfi/doku.php>].

7. [<https://therepsicore.msh.uca.fr>].

8. [<https://cerhic.hypotheses.org/4106>].

9. Chaire d'Innovation Cirque et Marionnette [<https://icima.hypotheses.org/tag/histoire>].

10. Expression empruntée à LE BLANC, Judith dans son ouvrage *Avatars d'opéras : parodies et circulation des airs chantés sur les scènes parisiennes 1672-1745*, Paris, Classiques Garnier, 2014.

méconnus). En guise d'ouverture, nous avons choisi d'offrir un espace particulier à une contribution en duo de Françoise Rubellin et Isabelle Ligier-Degauque, qui ancre l'ouvrage dans la continuité des travaux menés par le CETHEFI à Nantes¹¹. Les chercheuses exposent un premier état des connaissances sur ce vaste champ d'études qui sera complété par chaque contributeur en fonction de son angle d'approche. La première partie de l'ouvrage rassemble des articles portant sur les « Espaces, lieux, architectures », mettant en avant des études sur les conditions matérielles et spatiales, notamment celles des spectacles pour marionnettes au XVIII^e siècle (Paul François, Dominique Lauvernier) ou celles des foires plus rarement étudiées (Pauline Beaucé) ; elles concernent aussi les représentations et la circulation des spectacles hors des foires publiques, dans le cadre des fêtes de cour (Dominique Quéro). Les deux premières études citées donnent aussi l'occasion de mettre l'accent sur les outils numériques, des auxiliaires désormais précieux pour une meilleure connaissance et visualisation des espaces performatifs.

La deuxième partie concerne plus spécifiquement les circulations esthétiques (Éric Négrel), artistiques et professionnelles rendant compte du vaste écosystème du spectacle vivant dans lequel les spectacles et les artistes forains évoluent (Berenike Heiter). Il s'agit aussi d'aborder des questions d'histoire sociale et d'analyser la vie des spectacles forains hors de la capitale, à la Rochelle, Reims ou encore dans les petites villes du Sud-Ouest de la France (Philippe Bourdin, Cyril Triolaire, Christine Carrère-Saucède). Cette question de la circulation est également développée dans le troisième temps de l'ouvrage qui aborde plus spécifiquement la place si importante de la musique et du corps dans les spectacles. Cette partie montre de plus l'impact des représentations d'acrobates sur les théâtres officiels, comme la Comédie-Française (Jan Clarke), mais aussi leur développement au tournant du XIX^e siècle avec les spectacles équestres qui se donnent déjà sur des scènes de cirque (Patrick Péronnet). La musique, quant à elle, est omniprésente au cœur des jeux¹² forains, notamment grâce aux ménestriers violonistes, artistes

11. [<http://www.cethefi.org>].

12. Le terme jeu, au singulier, est employé pour désigner un lieu de spectacle (souvent un jeu de paume utilisé pour accueillir des spectacles, par exemple le « Jeu des Victoires ») ou parfois une troupe (« Jeu de la Veuve Maurice ») notamment au XVII^e et au début du XVIII^e siècles. Au pluriel, il désigne l'ensemble des performances données dans les foires, y compris l'opéra-comique. Le terme est moins utilisé dans la seconde moitié du XVIII^e siècle.

de corporation organisés en orchestres professionnels et de haut niveau (Luc Charles-Dominique). Elle s'impose également avec les chanteurs et chanteuses de l'Opéra-Comique, qui se tenait dans les foires parisiennes, dont la pratique du vaudeville réévalue une tradition populaire dans des comédies en musique (David Charlton).

Enfin, la dernière partie s'inscrit dans une démarche prosopographique qui permet de cerner les conditions matérielles et sociales dans lesquelles les artistes forains évoluent aux XVII^e, XVIII^e et XIX^e siècles. Un élément des plus neufs de cette étude spécifique montre que les spectacles forains sont sources de profit lorsque les entrepreneurs et les entrepreneuses, acrobates ou marionnettistes, les gèrent avec talent et autorité (Bertrand Porot et Anastasia Sakhnovskaia-Pankeeva). De même, l'exploitation de l'Opéra-Comique attire des bourgeois comme Boizard de Pontau (Raphaëlle Legrand). Enfin cette partie s'attache à montrer que certaines dynasties – une autre spécificité foraine – épousent avec succès les évolutions sociales, voire morales, comme les Maffey, marionnettistes au tournant du XIX^e siècle (Émeline Rotolo).

La collection dans laquelle s'inscrit ce volume, « Sports, acteurs et représentations », permet de souligner les particularités de l'activité des spectacles forains du XVII^e au XIX^e siècles : à cette époque, ils sont souvent englobés, tant dans les textes juridiques et administratifs que sous la plume des chroniqueurs, sous l'expression « danses de corde ». Si beaucoup de jeux donnés dans les foires n'intègrent pas cette pratique – pensons par exemple aux spectacles pour marionnettes qui, contrairement aux spectacles d'opéras-comiques, ne sont pas couplés à des représentations de sauteurs –, il n'en reste pas moins que la dimension corporelle virtuose, le rapport ludique aux spectateurs et spectatrices, la proximité entre divertissement et commerce donnent une couleur caractéristique à ces spectacles. De même, les artistes et professionnels aux parcours remarquables et complexes, brouillent les hiérarchies trop souvent associées aux pratiques culturelles : ils se placent à la frontière de l'art, du divertissement et du loisir. Enfin, ce sont bien des représentations et des imaginaires forts que ces spectacles produisent et qui s'inscrivent dans une longue généalogie et un héritage complexe. Des fêtes foraines, aux comédies musicales, de la science spectacle aux expériences circassiennes, les spectacles forains irriguent la culture occidentale et demeurent encore étonnamment actuels.

Remerciements

Nous souhaitons remercier les auteurs et les autrices qui ont participé à ce volume de leur patience et de l'exigence de leur recherche. Merci aux institutions scientifiques qui ont financé cet ouvrage numérique : le Centre d'études et de recherches en histoire culturelle (CERHIC) de l'université de Reims Champagne-Ardenne, l'Institut universitaire de France (IUF) et le Centre d'Histoire « Espaces et Cultures » (CHEC) de l'université Clermont Auvergne. Merci enfin à Tony Froissart, directeur de la collection « Sports, acteurs et représentations » ainsi qu'Agnès Faller des Éditions et presses universitaires de Reims.

Quels chantiers pour construire une histoire des théâtres de la Foire ? L'expérience d'un centre de recherches

Isabelle Ligier-Degauque et Françoise Rubellin
Nantes Université, LAMO UR 4276

« Qu'entendons-nous par "Foire" ou "théâtre forain" ? Un espace-temps clos et cyclique (celui des foires annuelles) ? Un genre théâtral ? L'apogée ponctuelle de ce genre au début du XVIII^e siècle ? Un répertoire de fables récurrentes ? », se demandait David Trott à l'ouverture du premier colloque consacré exclusivement aux théâtres de la Foire en avril 1999 à l'université de Nantes. Des acteurs et des musiciens y intervenaient : Chantal David (compagnie Bel Viaggio), pour interpréter les lazzi d'Arlequin, Jean-Luc Impe (compagnie Les Menus Plaisirs du Roy), pour représenter en musique avec vaudevilles *L'Ombre du cocher poète* de Fuzelier, Le Sage et d'Orneval ; une expérience théâtrale y était menée, la reconstitution de scènes par écrivains avec participation vocale du public, démontrant, s'il en était besoin, que les théâtres de la Foire devaient être appréhendés comme des spectacles à part entière, sans être réduits à des textes imprimés. À la suite de ce colloque qui rassemblait des chercheurs de multiples pays (Canada, Israël, Espagne, Angleterre, Pays de Galles, Italie), fut créé le Centre d'études des théâtres de la Foire et de la Comédie-Italienne (CETHEFI²). Dès sa fondation, il s'est agi de

-
1. TROTT, David, « "Je suis le parrain de l'Opéra-Comique" : l'apport de Louis Fuzelier au Théâtre de la Foire », communication d'avril 1999 en ligne sur [<http://cethefi.org>].
 2. La création du centre, dirigé depuis l'origine par Françoise Rubellin, a été encouragée par l'anglais Barry Russell (créateur du site foires.net, 1943-2003) et le canadien David Trott (1940-2005), cofondateurs par la suite du site CESAR. Tous deux venaient chaque année au CETHEFI jusqu'à leur décès.

développer des liens durables entre des chercheurs appartenant à divers champs disciplinaires et d'encourager une approche croisant théâtre, musique et danse pour rendre compte des spectacles composites proposés dans les théâtres des Foires Saint-Germain et Saint-Laurent³.

Pour dessiner la voie d'une prise en considération des théâtres de la Foire, non pas en opposition à une histoire des théâtres officiels, mais dans une logique de synergie, conforme à la circulation des spectateurs, le CETHEFI a cherché, dès ses débuts, à associer les étudiants à la redécouverte des théâtres de la Foire, encore méconnus à l'orée du XXI^e siècle, par le biais d'un séminaire mensuel intitulé « Le théâtre et ses marges », organisé à l'université de Nantes de 2000 à 2012. Une cinquantaine de rencontres entre chercheurs (confirmés ou en devenir) et praticiens du spectacle vivant ont favorisé une dynamique de groupe propice au travail collectif de mise en valeur du patrimoine théâtral⁴.

L'évolution du nom du centre (d'abord intitulé « Centre des théâtres de la Foire ») a témoigné du souhait d'inclure dans les travaux de recherche, et d'éditions critiques tout particulièrement, le répertoire de la Comédie-Italienne, tant l'influence de l'ancien théâtre italien se fait sentir dans les spectacles joués aux théâtres de la Foire⁵. Ces derniers ont en commun avec la Comédie-Italienne de n'avoir pas été dotés d'un privilège contrairement à la Comédie-Française et à l'Académie royale de musique⁶. Par ailleurs de nombreux auteurs écrivent pour les deux (Fuzelier, Le Sage, Favart, etc.), des acteurs passent d'un théâtre à l'autre, et l'on trouve fréquemment sur la scène foraine, surtout dans la première partie du siècle, le « jeu à l'italienne » marqué par les *lazzis* de types fixes, comme Arlequin, Scaramouche ou Mezzetin.

Vingt-cinq ans après la création du centre, il nous paraît intéressant d'exposer comment les différents axes de travail ont pu contribuer à une meilleure connaissance des théâtres de la Foire, au-delà des clichés, des préjugés hiérarchiques et des cloisonnements disciplinaires. Ces quatre

3. Des travaux ont été menés sur de plus petites foires parisiennes (notamment la Foire Saint-Ovide) et sur les foires en province.

4. Pour consulter la liste des intervenants et leurs sujets : [\[http://cethefi.org/seminaires.htm\]](http://cethefi.org/seminaires.htm).

5. Sur cette influence de la comédie italienne sur le répertoire forain : voir SAKHNOVSKHAIA-PANKEEVA, Anastasia, *La naissance des théâtres de la Foire : influence des Italiens et constitution d'un répertoire*, thèse de doctorat, université de Nantes, 2013.

6. Si l'on exclut ce qu'on appellera le privilège de l'Opéra-Comique, qui résulte en réalité d'une négociation avec l'Opéra.

chantiers qui font l'histoire propre du CETHEFI se voudraient des propositions pour contribuer à une histoire des spectacles de la première modernité : multiplier les éditions critiques de pièces encore manuscrites, étendre la collaboration entre chercheurs pluridisciplinaires et artistes, prendre en compte les matériaux non littéraires (registres, procès-verbaux, plans) pour étudier les conditions matérielles (techniques, économiques et architecturales) de la fabrique du théâtre, créer et développer des outils numériques mettant à la portée de tous les données du travail de l'équipe. Cet ensemble présume que l'on considère les pièces des théâtres de la Foire non comme un objet de littérature mais comme un fait théâtral.

Premier chantier : éditions et augmentation du répertoire

L'anthologie publiée par Le Sage et d'Orneval, *Le Théâtre de la Foire ou l'Opéra-Comique*⁷, a contribué à occulter de très nombreuses pièces qu'ils ont écartées, mais elle a aussi, par sa célébrité, fait oublier que ce théâtre existe bien au-delà de 1737 ; elle est souvent l'unique source de livres et articles qui méconnaissent ce que David Trott nomme « un autre répertoire »⁸. Des raisons matérielles s'ajoutent à la méconnaissance du vaste corpus : les innombrables manuscrits de pièces qui ont survécu sont dispersés dans plusieurs bibliothèques, ils ne sont pas aisément lisibles par tous. Faciliter l'accès à ces textes en les transcrivant et en les publiant est l'un des buts que le CETHEFI s'est donné dès sa création. Ce chantier d'édition est apparu comme un axe de recherche riche en enjeux méthodologiques et idéologiques. Comment bâtir l'histoire des théâtres de la Foire si elle repose sur des bases fragmentaires ?

Au fil des ans, de nombreux étudiants ont fait le choix pour leur sujet de mémoire de Master d'éditer des pièces manuscrites, découvrant à la fois un domaine culturel et une méthode utile, en particulier à ceux qui se dirigeaient vers les métiers du livre. L'encadrement de mémoires de recherche se heurtait au problème d'accès aux sources ; au début des années 2000, il a fallu faire acheter par la bibliothèque universitaire de Nantes des microfilms de pièces manuscrites (appartenant pour la plu-

7. LE SAGE, Alain-René et d'ORNEVAL, Jacques-Philippe, *Le Théâtre de la Foire ou l'Opéra-Comique*, Paris, Ganeau, 1724, Pissot, 1728, Gandouin, 1731-1737.

8. TROTT, David, « *French Theatre from 1700 to 1750; the "Other" Repertory* », in *Eighteenth-Century Theatre: Aspects and Contexts*, University of Alberta, 1986, p. 32-43.

part au fonds Soleinne de la Bibliothèque nationale), qu'on ne pouvait au départ qu'imprimer sur des photocopieuses spéciales des archives municipales ou de la faculté de pharmacie de l'université de Nantes ; puis il a fallu investir dans une machine permettant de numériser les microfilms, support devenu obsolète, pour créer peu à peu une base de ressources. Les étudiants d'aujourd'hui peinent à imaginer ce qui a précédé l'accès en ligne aux ressources de Gallica.

À cet aspect très concret s'est ajouté un défi lié à l'hétérogénéité des pièces. Qu'y a-t-il de commun entre des pièces par écriteaux (où le public est invité à chanter à la place des acteurs), des pièces en monologue (développant des stratégies comiques pour contourner l'interdiction d'être seul à parler sur scène), des pièces en jargon, en pantomime, en opéra-comique, pour marionnettes ? Comment présenter les vaudevilles, ces couplets souvent polymétriques ? Il a été nécessaire de développer des outils d'apprentissage, transmis aux étudiants, pour transcrire et éditer les pièces. Une véritable expertise éditoriale, assortie d'une meilleure prise en compte de la diversité générique, s'est forgée à mesure que furent édités toutes sortes de genres dramatiques : des pièces à tiroirs, des parodies dramatiques, des comédies d'intrigue, des pastorales, des prologues, des comédies critiques, etc.

Ainsi, donner comme sujet de mémoire l'établissement d'éditions critiques de pièces qui ont été jouées dans les théâtres de la Foire ou à la Comédie-Italienne a permis d'impliquer des étudiants dans la redécouverte d'un pan entier de l'histoire du théâtre, à rebours des discours attendus sur le siècle des Lumières, et d'aller au-delà de ce que donne à connaître la célèbre anthologie de Le Sage et d'Orneval, qui valorise Le Sage aux dépens de tant d'autres auteurs : Fuzelier, Piron, Pannard, Carolet, Valois d'Orville, Desgranges, etc. Il a fallu souvent dépasser l'approche monographique, qui méconnaît un principe d'écriture essentiel chez certains auteurs du XVIII^e siècle, à savoir la co-auctorialité et la réexploitation du fonds de leurs propres pièces (extraits de scènes, airs, auto-parodies etc.⁹).

Les doctorants jouent un rôle majeur dans la progression de la connaissance du répertoire forain. Anastasia Sakhnovskaia-Pankeeva (*La Naissance des théâtres de la Foire : influence des Italiens et constitution d'un répertoire*) et Fanny Prou (*Pour une nouvelle historiographie*

9. Sur ces deux caractéristiques d'écriture : voir TROTT, David, *Théâtre du XVIII^e siècle. Jeux, écritures, regards*, Montpellier, Espaces 34, 2000.

*foraine : Constitution, analyse et édition d'un répertoire, 1717-1727*¹⁰) ont non seulement édité des pièces manuscrites, mais aussi dressé un calendrier des spectacles forains, débusquant pas à pas les erreurs des sources anciennes. Loïc Chahine, dans sa thèse intitulée *Louis Fuzelier, le théâtre et la pratique du vaudeville : établissement et jalons d'analyse d'un corpus*¹¹ a proposé l'édition des cinquante-deux pièces de Fuzelier seul comportant des vaudevilles.

En l'espace d'une vingtaine d'années, les mémoires de master, les thèses, et le travail d'édition critique réalisé par les membres de l'équipe ont été l'occasion de transcrire, et donc de faire connaître, plus de 360 pièces des théâtres de la Foire et de la Comédie-Italienne, dont près de 200 pour les pièces foraines¹². Une méthodologie rigoureuse a permis de former les étudiants à des principes d'édition structurée permettant aujourd'hui une mise en ligne des résultats¹³. Grâce aux progrès faits dans l'édition, des mémoires et des thèses abordent des sujets thématiques ou génériques, tels que le personnage de Colombine, le travestissement des femmes en homme, la parodie dramatique d'opéra, la musique de Favart, en s'appuyant sur un corpus beaucoup plus large que les quelques pièces habituellement exploitées¹⁴.

Faire connaître les théâtres de la Foire au plus grand nombre passe aussi par la publication d'éditions critiques. En 2005 fut publié un volume, *Théâtre de la Foire. Anthologie de pièces inédites, 1712-1736*¹⁵. Le pari consistait à associer au projet des étudiants (huit sur les dix co-au-

-
10. Thèses, sous la direction de Françoise Rubellin, 2013 et 2019, université de Nantes.
 11. Thèse, sous la direction de Françoise Rubellin, 2014, université de Nantes.
 12. Sans compter celles dont le lieu de destination n'est pas connu et qui peuvent être foraines.
 13. Isabelle Duval, ingénieure d'études, a conçu des guides pour les étudiants de master, regroupant des consignes précises pour la transcription des pièces. Elle a par ailleurs été en charge du passage en TEI de nombre de pièces précédemment transcrites.
 14. MAROT, Guillemette, *Paradoxes d'un « type fixe » : Colombine à Paris de 1716 à 1729 à la Comédie-Italienne et sur les théâtres de la Foire*, thèse, dir. Françoise Rubellin, 2008, université de Nantes ; NAKAYAMA Tomoko, *Jouer un autre sexe : le travestissement des femmes en homme dans le théâtre en France de 1680 à 1762*, thèse, dir. Françoise Rubellin, 2011, université de Nantes ; BEUCÉ, Pauline, *Poétique de la parodie dramatique d'opéra en France au XVIII^e siècle (1709-1789)*, thèse, dir. Françoise Rubellin, 2011, université de Nantes ; LAURENCE, Marinette, *La musique au sein du théâtre des Favart*, thèse, dir. Françoise Rubellin, 2015, université de Nantes.
 15. RUBELLIN, Françoise (dir.), *Théâtre de la Foire. Anthologie de pièces inédites 1712-1736*, Montpellier, Éditions Espaces 34, 2005. Ont contribué : Isabelle Degauque, Marie Berjon, Servane Daniel, Jeanne-Marie Hostiou, Cécile Jeusel, Soazig Le Floch, Guillemette Marot, Danièle Rialland-Caillous, Laure Thomsen et Mirtil Varró.

teurs¹⁶). Outre deux pièces de Le Sage et d'Orneval, on en trouve de Piron, Fuzelier, Biancolelli, Carolet, Pannard, Pontau, Parmentier, Desgranges. D'autres éditions de manuscrits inédits ont suivi, montrant la diversité des théâtres de la Foire et soulignant leurs rapports de compétition (financière) et de connivence (culturelle) avec les autres salles de spectacle existant alors à Paris. Ainsi furent publiés, par Guillemette Marot et Tomoko Nakayama, les trois volets d'une querelle de 1725-1726, *La Française italienne* de Legrand, *L'Italienne française* de Dominique, Romagnesi et Fuzelier et *Le Retour de la tragédie française* de Romagnesi¹⁷.

Les parodies dramatiques, objet d'importantes recherches du CETHEFI¹⁸, ont occasionné plusieurs livres avec la publication conjointe en 2002 de l'*Œdipe* de Voltaire et d'*Œdipe travesti* de Dominique¹⁹, puis celle de séries parodiques, avec en 2007 *Pyrame et Thisbé. Un opéra au miroir de ses parodies (1726-1779)*²⁰ suivi en 2009 par *Médée, un monstre sur scène. Réécritures parodiques du mythe (1727-1749)*²¹, puis en 2011 *Atys burlesque. Parodies de l'opéra de Quinault et Lully à la Foire et à la Comédie-Italienne, 1726-1738*²² ; enfin, en 2012, le *Pygmalion* de Rousseau suivi d'*Arlequin marchand de poupées*²³. L'engagement des Éditions Espaces 34 et de sa directrice Sabine Chevallier pour mettre en valeur ce répertoire est à saluer, dans un paysage éditorial où la plupart des maisons préfèrent souvent investir dans une énième édition d'une

16. Certains, devenus par la suite enseignants dans le secondaire ou à l'université, peuvent exploiter les spectacles forains dans leur cours, ce qui élargit les possibilités pour l'étude du théâtre des XVII^e et XVIII^e siècles.

17. *La Française italienne* de LEGRAND, *L'Italienne française* de DOMINIQUE, ROMAGNESI et FUZELIER et *Le Retour de la tragédie française* de ROMAGNESI, éd. MAROT, Guillemette et NAKAYAMA, Tomoko, Montpellier, Éditions Espaces 34, 2007.

18. Par ex. la thèse de SEGREST, Colt B., *Métamorphoses burlesques : la fabrique de la parodie dans l'Ancien Théâtre-Italien de Paris (1668-1697)*, dir. 2012, la thèse de BEAUCÉ, Pauline, *Poétique de la parodie dramatique d'opéra, op. cit.*, et remaniée pour publication sous le titre *Parodies d'opéra au siècle des Lumières. Évolution d'un genre comique*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2013.

19. *Œdipe* de VOLTAIRE et *Œdipe travesti* de DOMINIQUE, éd. LIGIER-DEGAUQUE, Isabelle, Montpellier, Éditions Espaces 34.

20. RUBELLIN Françoise (dir.), avec la collaboration de P. Beaucé, A. Rabillon, N. Lebdaï et L. Chahine, Montpellier, Éditions Espaces 34.

21. LIGIER-DEGAUQUE Isabelle (dir.), avec la collaboration de P. Beaucé, A. Rabillon et L. Chahine, Montpellier, Éditions Espaces 34.

22. RUBELLIN Françoise, Montpellier, Éditions Espaces 34.

23. BEAUCÉ, Pauline, Montpellier, Éditions Espaces 34.

pièce de Marivaux ou de Beaumarchais au détriment des trésors méconnus de leurs contemporains²⁴.

Un programme de recherche financé par l'Agence nationale de la recherche, portant sur les parodies d'opéra²⁵, a abouti à un colloque pluridisciplinaire, publié en 2015 : *Parodier l'opéra. Pratiques, formes et enjeux*²⁶, visant à mettre en valeur l'inventivité des expérimentations théâtrales qu'aura permise « l'indispensable parodie », selon la formule de Paul Aron qui ouvre ce volume.

Deuxième chantier : musique, danse et spectacle vivant

Étant donné l'hétérogénéité du répertoire forain et l'intégration quasi systématique de musique et de danse, la pluridisciplinarité s'est imposée du point de vue méthodologique. Le centre a collaboré dès le début avec des musicologues, des spécialistes de la danse, des interprètes (musiciens et danseurs) du répertoire des XVII^e et XVIII^e siècles, afin de comprendre comment les spectacles donnés dans les Foires Saint-Germain et Saint-Laurent ont pu à la fois être imprégnés des transformations formelles à l'œuvre dans les champs dramatique et lyrique (multipliant les allusions dans les pièces critiques), et développer une exploitation singulière des ressources spectaculaires de ces arts. Et avant même de savoir commenter cette interpénétration des répertoires, il a fallu, au cœur du chantier de transcription, s'intéresser aux vaudevilles, aux ariettes, aux parodies musicales présentes dans les pièces, afin de les identifier, d'apporter les commentaires nécessaires dans l'apparat critique, et de les formater correctement, en tenant compte du moule métrique (la coupe) dans l'édition des pièces²⁷. La coupe permet ainsi d'identifier à vue d'œil des régularités, d'observer les moules métriques privilégiés par certains au-

24. *L'Arlequin sauvage* de Delisle de la Drevetière fut la comédie la plus jouée de tout le XVIII^e siècle à la Comédie-Italienne. Les Éditions Espaces 34 en ont publié une édition de David Trott (1996) ; ce que les collections scolaires ou grand public n'ont pas fait. Elles ont aussi publié *Perrault en scène*, POIRSON, Martial (dir.), qui contient entre autres deux opéras-comiques édités par Judith Le Blanc, Jeanne-Marie Hostiou, Jean-Yves Vialleton, Jean-Charles Léon.

25. POIESIS (Parodies d'Opéra : Intertextualité, Établissement des Sources Interdisciplinaires des Spectacles sous l'Ancien Régime), 2008-2012.

26. BEAUCÉ, Pauline et RUBELLIN, Françoise (dir.), Montpellier, Éditions Espaces 34, avec les contributions notamment de membres associés et actifs du CETHÉFI comme Jeanne-Marie Hostiou, Judith le Blanc, Bertrand Porot, Dominique Quéro.

27. Au lieu d'adopter une mise en page qui cale le texte à gauche systématiquement.

teurs, et même d'identifier un titre de vaudeville, quand il est absent, à partir de sa structure métrique²⁸.

La connaissance du contexte et des contraintes propres à l'écriture musicale a progressé grâce à des rencontres avec des musicologues et des musiciens, notamment Bertrand Porot, Patrick Taïeb, Raphaëlle Legrand pour l'opéra-comique ; Jean-Luc Impe pour les vaudevilles, Hugo Reyne (« La Symphonie du Marais ») pour l'influence de Lully, etc. Enrichie de ces échanges, l'équipe du CETHEFI a ainsi pu pleinement intégrer les airs dans les mémoires des étudiants, dans les thèses et dans les volumes collectifs publiés, avec l'établissement d'index de vaudevilles (dans la perspective de la création d'une base musicale de données), et l'inclusion de partitions le cas échéant. Peu à peu a été conçue l'idée de la base de données contenant tous les vaudevilles²⁹.

En ce qui concerne la danse, un atelier rencontre et recherche organisé par Jean-Noël Laurenti a été accueilli en 2004, *Arlequin danseur au tournant du XVIII^e siècle*, illustrant les réflexions théoriques par des démonstrations de danseurs professionnels³⁰, par exemple la célèbre chaconne d'Arlequin souvent reprise sur les scènes foraines³¹. Des danseuses, chorégraphes, chercheuses, ont été invitées aux séminaires mensuels du CETHEFI : Virginie Garandau, Marie-Geneviève Massé, Christine Bayle, Françoise Dartois, ainsi que des historiens et des littéraires (Sylvie Granger, Jean-Noël Laurenti, Manuel Couvreur, Laura Naudeix, Edward Nye) et le musicologue Bertrand Porot. De la danse de caractère à la belle danse, du ballet-pantomime à l'opéra-ballet, de nombreux sujets ont été abordés permettant de comprendre l'importance de la danse dans les spectacles de la Foire. Arianna Fabbricatore a pu être recrutée en post-doctorat pour travailler spécifiquement à la danse dans les théâtres de la Foire et à la Comédie-Italienne, au sein d'un second programme ANR (CIRESFI : Contrainte et Innovation : pour une Réévaluation des Spectacles de la Foire et de la Comédie-Italienne) ; dans le cadre du pro-

28. Le formatage métrique a été, et demeure, une caractéristique du travail éditorial mené au sein du CETHEFI.

29. Voir *infra*.

30. *Arlequin danseur au tournant du XVIII^e siècle*, Actes de l'atelier-rencontre et recherche, Nantes, 14-15 mai 2004, *Annales de l'Association pour un Centre de Recherche sur les Arts du Spectacle aux XVII^e et XVIII^e siècles*, n° 1, juin 2005.

31. On peut la voir dansée par Yvan Leymarie : [<http://cethefi.org/video.htm>].

jet « Discours sur la danse », qu'elle codirigeait à l'Obvil, elle a fait une large place à la danse des théâtres de la Foire³².

Comment remettre en scène des pièces de théâtres de la Foire ? Quel producteur s'y risquerait ? À moindres frais, le CETHEFI a pu organiser³³, en collaboration avec le théâtre Le Grand T à Nantes, chaque saison de 2003 à 2012, des lectures-spectacles dans le cadre de deux soirées baptisées « Perles rares », permettant au grand public de découvrir des textes comme *La Matrone d'Éphèse* de Fuzelier, *Tirésias* de Piron, et de nombreuses pièces de la Comédie-Italienne contemporaines des théâtres de la Foire³⁴. La collaboration étroite avec les interprètes, les comédiens Aurélie Rusterholtz et François Chaix, et les rencontres conviviales qui suivaient chaque lecture³⁵ ont permis de mesurer ce qui pouvait encore fonctionner aisément, en termes d'effets comiques, avec le public d'aujourd'hui, et ce qui relevait d'un système de références propres au public de l'Ancien Régime, et demandait par conséquent un accompagnement et des explications³⁶.

Cependant un spectacle de théâtre de la Foire perd beaucoup à se passer de musique. Deux mises en scène et une lecture-spectacle, *La Jalousie avec sujet*, *La Parodie de Psyché*, *Pyrame et Thisbé, parodie*, dues à Loïc Chahine (Compagnie Le Carnaval du Parnasse) avec Maëlle Levacher, ont convaincu de l'intérêt de restituer des scènes foraines avec les vaudevilles chantés et l'accompagnement musical³⁷.

Les pièces pour marionnettes sont une des spécialités des théâtres de la Foire aux XVII^e et XVIII^e siècles ; on sait qu'en 1722 le Régent vint voir à

32. Dans *La Danse théâtrale en Europe : identités, altérités, frontières*, FABBRICATORE, Arianna (dir.), Paris, Hermann, 2019, voir l'article de Bertrand Porot sur « Acrobatic, danse et pantomime à l'Opéra-Comique », *ibid.*, p. 153-171.

33. À l'initiative de Françoise Rubellin, qui assurait une présentation orale de chaque pièce avant le spectacle.

34. *Les Chinois* de REGNARD Jean-François, *L'Impatient* de COYPEL Charles-Antoine, *Les Bains de la porte Saint-Bernard* de BOISFRANC (derrière ce nom d'auteur : BOFFRAND Germain, identifié par Charles Mazouer dans *Le Théâtre d'Arlequin. Comédies et comédiens italiens en France au XVII^e siècle*, Fasano / Paris, Schena editore et Presses de l'université Paris-Sorbonne, 2002, p. 222-223).

35. Avec le soutien de Philippe Coutant, directeur du théâtre.

36. Sur ces lectures-spectacles, et pour entendre l'enregistrement de certaines, voir la rubrique « Spectacles » : [<http://cethefi.org/lectures-spectacles.htm>].

37. En 2007 et 2008. Voir <http://cethefi.org>, rubrique « Spectacles ». Signalons que Judith le Blanc et Benjamin Pintiaux, avec la Compagnie Pêcheurs de perles, ont proposé en 2014 un spectacle intitulé *Les Funérailles de la Foire*, composé d'emprunts à trois opéras-comiques, *La Querelle des théâtres*, *Les Funérailles de la Foire*, *Le Rappel de la Foire à la vie*, illustrant l'intérêt de la rencontre des chercheurs et des artistes pour ce répertoire rare.

deux heures du matin, avec certains membres de la cour, *Pierrot Romulus* qui faisait grand bruit à la Foire Saint-Germain. En 2012, le CETHEFI a pu entamer une fructueuse collaboration avec le marionnettiste et metteur en scène Jean-Philippe Desrousseaux, qui a monté et interprété *Polichinelle censeur des théâtres* de Carolet (1737) lors du colloque sur les parodies d'opéra : c'était le prologue d'une parodie de *Persée*. Cette réussite a suscité la commande, par le Centre de musique baroque de Versailles, d'une parodie pour marionnettes d'un opéra de Rameau, *Hippolyte et Aricie*, sous le titre *La Belle-mère amoureuse*, en 2014 ; le spectacle, d'inspiration foraine, a été créé à Malte, joué en Allemagne et en Chine, et dans de nombreux théâtres français. Puis a suivi *Atys en Folie*, en 2017, parodie reposant sur la fusion de deux pièces foraines pour marionnettes. Pour les trois cents ans de l'Opéra-Comique, sur demande également du Centre de musique baroque de Versailles, a été conçu un spectacle à partir de *La Matrone d'Éphèse*, de Fuzelier, et avec l'insertion de diverses scènes d'autres pièces représentant les conflits entre la Foire, la Comédie-Française et l'Opéra personnifiés. Ce spectacle, intitulé *La Guerre des théâtres*, a été joué dans divers opéras en 2015 et 2016 (Paris, Nantes, Angers, Versailles, Chambéry, Dunkerque), contribuant ainsi à attirer l'attention sur les théâtres de la Foire³⁸.

Troisième chantier : archives et témoignages

Fortement axée à l'origine sur les pièces de théâtre de la Foire et de la Comédie-Italienne, l'activité du CETHEFI s'est étendue aux archives et témoignages en abordant les conditions matérielles de représentation, l'économie des spectacles (salaires, prix des places, organisation des programmes), ou bien les pratiques de spectateurs³⁹. Les informations sont extrêmement rares, en comparaison de la Comédie-Française et de

38. Mise en scène par Jean-Philippe Desrousseaux ; ensemble musical *Les Lunaisiens* (dir. Arnaud Marzoratti). Voir des extraits vidéos de ces différents spectacles sur YouTube.

39. Parmi les ouvrages pionniers sur cet aspect de l'histoire du théâtre, qui intègre la pratique des spectateurs, on mentionnera ceux de LAGRAVE, Henri, *Le Théâtre et le public à Paris de 1715 à 1750*, Paris, Klincksieck, 1972, ROUGEMONT, Martine de, *La Vie théâtrale en France au XVIII^e siècle*, Paris, Champion, 1988, rééd. Genève, Slatkine, 1996, et RAVEL, Jeffrey S., *The Contested Parterre. Public Theater and French Political Culture (1680-1791)*, Ithaca-Londres, Cornell U.P., 1999 et son article « Le théâtre et ses publics : pratiques et représentations du parterre à Paris au XVIII^e siècle », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, 2002/3, n° 49-3, p. 89-118.

la Comédie-Italienne. À la suite d'Agnès Paul-Marcetteau qui a soutenu en 1983 à l'École nationale des chartes sa thèse d'archiviste-paléographe sur *Les théâtres des Foires Saint-Germain et Saint-Laurent dans la première moitié du XVIII^e siècle (1697-1762)*, fondée sur un travail considérable de dépouillement du minutier central des notaires parisiens, Anastasia Sakhnovskaia-Pankeeva et Fanny Prou ont puisé dans ces précieux documents que constituent les minutes de notaire⁴⁰. En effet, alors qu'il n'y a pas de registres conservés des différents théâtres de la Foire, beaucoup d'entrepreneurs déclarent leurs biens au notaire et passent des contrats d'embauche. L'exploitation des minutes notariales représente un travail archivistique colossal et absolument nécessaire pour exhumer des informations sur la vie des acteurs et des entrepreneurs forains. La numérisation progressive des documents des Archives nationales facilite aujourd'hui le repérage en ligne (dans la salle des inventaires virtuelle), mais tout n'est pas en ligne, et tout n'a pas été identifié loin de là. C'est un chantier ouvert à poursuivre, qui requiert des compétences en paléographie et en structuration des données.

Tout aussi indispensable, la consultation des procès-verbaux de police permet d'entrer dans la réalité du fonctionnement des théâtres de la Foire, et de trouver des données sur les représentations des pièces. Émile Campardon se lança au XIX^e siècle dans une telle entreprise, en s'appuyant sur des documents conservés aux Archives nationales, à savoir les procès-verbaux établis par les commissaires sur « les scandales au théâtre, dans les coulisses ou dans la salle ; querelles dans les cabarets, tapage nocturne, rixes plus ou moins sanglantes, plaintes de maris trompés, de femmes délaissées par leurs époux, de filles abusées [...] »⁴¹, et les requêtes des Comédiens-Français contre des entrepreneurs de spectacles forains, mais aussi les registres du Parlement de Paris, des minutes du Conseil privé et du Grand-Conseil, des registres du Conseil d'État du roi, et des registres du ministère de la Maison du roi⁴². Or, si elle fut impressionnante par son ampleur, l'investigation de Campardon aboutit à des informations dont la fiabilité est parfois douteuse : ses retranscriptions de procès-verbaux ne doivent pas donner l'illusion d'un accès direct aux sources, car elles peuvent comporter des erreurs. Le retour aux

40. Thèses citées.

41. CAMPARDON, Émile, *Les Spectacles de la Foire*, Paris, Berger-Levrault et C^{ie}, 1877, Introduction, p. XLI.

42. Pour une présentation synthétique de ces matériaux utilisés par Campardon : voir la thèse de PROU, Fanny, *Pour une nouvelle historiographie foraine*, op. cit., p. 43-44.

sources primaires est donc indispensable, et la poursuite de ce travail est à encourager. À ces sources primaires, il faudrait ajouter l'exploitation du périodique le *Mercur de France*, qui rend compte, chaque mois, des théâtres officiels, mais s'intéresse aussi à l'Opéra-Comique, et apporte souvent des informations sur les théâtres de la Foire. L'étude de la production et de la réception des spectacles non-privilegiés à Paris est donc également à approfondir⁴³.

Les enquêtes sur les plans de Paris s'avèrent elles aussi fructueuses pour comprendre l'essor des théâtres, l'emplacement des salles des entrepreneurs de spectacles forains, la densification du maillage urbain, etc.⁴⁴.

Autres matériaux d'archives, les affiches des spectacles forains : elles sont rares, mais certaines ont pu être rassemblées par le CETHEFI et certaines retrouvées (qui n'étaient pas cotées) à la Bibliothèque-musée de l'Opéra. Des documents inédits de Fuzelier sur la vie théâtrale, conservés au département des arts du spectacle de la Bibliothèque nationale, sont en cours d'exploitation⁴⁵ ; d'autres papiers de Fuzelier, conservés à Washington à la Library of Congress, sont peu à peu mis en ligne sur le site du CETHEFI. Autres chantiers ouverts, le dépouillement de la correspondance de Mme de Graffigny, spectatrice assidue des spectacles de son temps et épistolière infatigable (des stages de recherche portant sur ses lettres ont consisté à collecter des informations par noms d'auteurs : Favart, Piron, Fuzelier, etc.), celui des *Notices sur les œuvres de théâtre* du marquis d'Argenson, et celui des recueils d'anecdotes dramatiques. Ces sources permettent d'étudier la réception des pièces ; les récits d'anecdotes, par exemple, souvent théâtralisés, doivent être rapprochés d'autres informations historiques sur la vie des spectacles. Une étude systématique a été réalisée en 2017 par Julien Le Goff à partir du recueil des *Anecdotes dramatiques* de Clément et La Porte⁴⁶ pour tout ce qui touche aux anecdotes sur les théâtres des Foires Saint-Germain et Saint-Laurent. Une base de données est en projet, qui les rassemblerait, et encouragerait l'étude globale de leur composition et de leurs sources.

43. Outre Fanny Prou, qui s'est appuyée en partie sur le *Mercur de France* pour sa thèse, des étudiants du CETHEFI ont pu étudier le périodique pour leur mémoire (Juliette Eynard, master 1) ou leurs stages de recherche.

44. Voir *infra* à propos du projet VESPACE.

45. BnF, ms 301 bis. Une partie de ce fonds a été l'objet du mémoire de master 2 de Wilfried Ménager (2017).

46. *Anecdotes dramatiques* LA PORTE, Joseph de et CLÉMENT, Jean-Marie Bernard, Paris, Duchesne, 1775, rééd. Genève, Slatkine, 1971.

Articuler littérature et histoire permet dès lors de se souvenir que les pièces des théâtres de la Foire n'étaient pas destinées à être lues, mais jouées devant un public dont le comportement est en lui-même un objet anthropologique de recherche. Se dessine ainsi une voie qui articule l'étude des pièces (imprimées ou manuscrites) à celle de supports variés (archives de police, minutes notariales, dictionnaires dramatiques, journaux, plans etc.), et qui croise différents types d'analyse (dramaturgiques, historiques, sociologiques, linguistiques). Des compétences transversales (histoire du théâtre, architecture, sociologie du public, humanités et numériques) peuvent être mobilisées grâce au travail en équipe, avec l'aide de nouveaux médias.

Quatrième chantier : outils numériques

Le développement des outils numériques est une aubaine pour un théâtre aussi hypertextuel en soi que celui de la Foire. Le regretté Barry Russell avait anticipé l'essor de ce qui ne s'appelait pas encore les « humanités numériques » en créant le site foires.net⁴⁷ qui permettait de regrouper en ligne presque toutes les données alors connues. De même, il avait créé ensuite avec David Trott et Jeffrey Ravel le site CESAR⁴⁸ qui demeure aujourd'hui une mine pour la recherche sur les théâtres de la Foire.

Le rêve de pouvoir faire entendre les airs des vaudevilles au fur et à mesure de la lecture d'une pièce foraine, imaginé à la toute fin du xx^e siècle par Barry Russell, David Trott et Françoise Rubellin, trouva sa réalisation dans la création de la base THEAVILLE (dont le nom signifie théâtre et vaudeville) en 2012.

À l'origine la base THEAVILLE (theaville.org)⁴⁹ a été conçue pour regrouper toutes les parodies dramatiques d'opéra du xviii^e siècle, c'est-

47. Site aujourd'hui maintenu au Canada : [<http://www.theatrales.uqam.ca/foires/>].

48. Fondé à Oxford Brookes University avec le soutien du British Arts and Humanities Research Council (AHRC), le site CESAR s'est appuyé sur une base de données nourrie par la documentation apportée par David Trott (alors professeur à l'université de Toronto) et Jeffrey Ravel (professeur au Massachusetts Institute of Technology), et à laquelle s'est ajoutée une banque d'images. Depuis 2016, grâce à l'accord passé entre Oxford Brookes University et l'université Grenoble Alpes, CESAR est accueilli par le laboratoire Litt&Arts (UMR CNRS 5316). La base est hébergée par la TGIR Huma-Num (<https://cesar.huma-num.fr>), et placée sous la responsabilité de Marc Douguet et Jean-Yves Vialleton.

49. La base THEAVILLE a été conçue au départ par Françoise Rubellin en collaboration avec Loïc Chahine. Elle a ensuite été continuellement développée par Florent

à-dire les pièces de théâtre dont l'intrigue suit celle d'un opéra (tragédie lyrique, opéra-ballet, pastorale, etc.) en la réécrivant de manière comique. Entre 1709 (première parodie dramatique à la Foire) et 1791 (abolition des privilèges) plus de 260 ont été recensées par Pauline Beaucé pour sa thèse. Il s'agissait d'offrir l'accès aux textes tout en proposant l'écoute des airs des vaudevilles. Ce que permet la base, c'est donc en premier lieu d'aborder comme un théâtre musical ce répertoire si célèbre au XVIII^e siècle. Il est possible de lire un vaudeville, d'en entendre l'air, puis d'apprendre soi-même à le chanter, comme le demandaient d'ailleurs Le Sage et d'Orneval : « nous vous avertissons qu'il faut chanter, et ne pas lire simplement nos couplets⁵⁰ ».

En redonnant sa dimension musicale à ces textes, la base de données invite à une lecture interactive. Elle offre l'accès de ces données à tous, qu'il s'agisse d'enseignants de tous niveaux, de chercheurs, d'artistes, d'amateurs. Elle permet aux éditeurs des pièces de faire des liens hypertextuels renvoyant aux vaudevilles. Cette forme de démocratisation des ressources offre certainement une vie nouvelle à ce corpus et notre équipe travaille à intégrer désormais d'autres pièces que les seules parodies d'opéra. Une soixantaine de pièces inédites non parodiques ont été publiées sur le site du CETHEFI⁵¹, avec tous les liens vers chaque vaudeville en ligne sur THEAVILLE. En juin 2024, la base THEAVILLE permet la consultation de 250 pièces (éditées sur le site) et de 1110 vaudevilles, avec la possibilité pour l'internaute d'accéder aux partitions, en format modernisé et en fac-similé, et d'entendre les airs.

Bien qu'il ne s'agisse pas des théâtres de la Foire, nous mentionnons un grand projet de notre centre en cours depuis 2015, la plateforme participative RECITAL qui permet à tout un chacun de marquer et de transcrire les registres de la Comédie-Italienne⁵². En effet, lorsque nous avons acquis la numérisation de plus de 25 000 pages manuscrites de registres de ce théâtre parisien (de 1717 à 1791), il est vite apparu que la transcription individuelle traditionnelle était impossible. Le CETHEFI s'est alors rapproché des chercheurs en informatique de Polytech'Nantes

Coubard, et bénéficie toujours de ses services à titre gracieux. La base THEAVILLE a été rendue possible grâce au financement par l'ANR du projet POIESIS et par la région des Pays de la Loire du projet CERPOAR.

50. LE SAGE, Alain-René et D'ORNEVAL, Jacques-Philippe, *Le Théâtre de la Foire ou l'Opéra-Comique*, éd. cit., t. 1, 1721, préface, n. p.

51. Voir sur le site l'onglet BIBLIOFI.

52. RECITAL pour Régistres de la Comédie ITALienne, <http://recital.univ-nantes.fr/>.

et de l'IUT de Nantes (Guillaume Raschia, Christian Viard-Gaudin, Harold Mouchère) pour envisager les possibilités technologiques ; l'apprentissage profond (*Deep Learning*) pour parvenir à la reconnaissance optique (océrisation) a été longuement expérimenté⁵³ ; mais devant la difficulté et le peu de résultats, c'est la construction et l'ouverture d'une plateforme qui a été retenue⁵⁴. Cette démarche de *crowdsourcing* est l'une des solutions les plus innovantes par rapport aux pratiques du siècle dernier pour faire face à des corpus hétérogènes et de grande taille ; elle sera peut-être employée pour nos recherches ultérieures sur la Foire. Les registres comptables de la Comédie-Italienne permettent en tout cas à notre équipe de découvrir la vie économique du théâtre le plus proche des spectacles forains⁵⁵.

Un troisième projet numérique, débuté en 2016, concerne les espaces des théâtres de la Foire Saint-Germain. Nommé VESPACE (*Virtual Early-modern Spectacles and Publics, Active and Collaborative Environment*), il a pour objectif d'immerger aussi bien les chercheurs que le grand public dans l'atmosphère des théâtres de la Foire. Il ne s'agit pas seulement de proposer une visite passive d'un environnement bâti, mais de revivre les interactions sociales et culturelles qui s'y déroulaient en créant un nouveau type d'expérience numérique entre jeu vidéo, outil de recherche et restitution historique. Ce projet résulte de la collaboration entre le CETHEFI, le Laboratoire des sciences du numérique de Nantes (LS2N) et le département de *French Studies* de la *Louisiana State University* (LSU)⁵⁶. La thèse de Paul François, *Outils de réalité virtuelle pour l'histoire et l'archéologie. Recherche, diffusion, médiation : le cas des théâtres de la Foire Saint-Germain*⁵⁷, débouchant sur des expériences en réalité virtuelle de l'espace, avec la reconstruction d'un théâtre de ma-

53. Adeline Granet en a fait l'objet de sa thèse de doctorat en informatique (*Extraction d'information dans des documents manuscrits anciens*, dir. E. Morin, encadrants H. Mouchère et S. Quiniou, soutenue en 2018).

54. Voir RUBELLIN, Françoise, « Intelligence artificielle et histoire du théâtre : un futur pour notre passé », colloque *LIA pour toutes et tous, au service de la Santé et de l'Industrie : enjeux et défis*, Journées scientifiques de l'université de Nantes, 30 novembre 2020.

55. Voir RUBELLIN Françoise et RASCHIA Guillaume, « Redécouvrir les Théâtres de la Foire et la Comédie-Italienne avec les bases THEAVILLE et RECITAL », *Revue d'historiographie du Théâtre*, n° 5, septembre 2020.

56. VESPACE est né au cours du projet ANR CIRESEFI ; il est soutenu par le RFI Ouest Industries Créatives et par la MSH Ange-Guépin ; par le *National Endowment for Humanities* pour la partie américaine (prof. Jeffrey Leichman).

57. Thèse, codirection Florent Laroche et Françoise Rubellin, École centrale de Nantes et université de Nantes, 2021.

tionnettes de 1762 et celle d'un théâtre de la Foire jamais construit, dont les plans datent de 1772, a permis d'augmenter nos connaissances sur l'architecture et sur l'iconographie de la Foire⁵⁸. Le développement du projet devrait permettre bientôt de peupler d'avatars la salle et la scène.

S'il ne semble plus guère possible de parler d'une « inconnaitance de la Foire⁵⁹ », l'étude des théâtres de la Foire est à renforcer et à défendre, sans rejouer la guerre des théâtres qui a pu caractériser leur histoire, mais en soulignant à la fois leur identité propre et leurs emprunts à des formes qui constituaient alors le langage dramatique commun. Dans certains prologues métathéâtraux, l'Opéra-Comique ne considère-t-il pas l'Opéra comme son « cousin » ? La considération amusée d'un lien de parenté avec l'Académie royale de musique renvoie, certes, à l'argent versé pour avoir le droit de chanter et de danser, mais elle traduit également le partage d'une culture du spectacle.

Quand on songe aux efforts des frères Parfaict au XVIII^e siècle ou d'Émile Campardon au XIX^e pour rassembler et transmettre des matériaux consacrés aux théâtres de la Foire, nous pouvons nous réjouir d'avoir aujourd'hui des sources, des outils et des compétences qui permettent de poursuivre leur tâche dans une vaste entreprise collaborative. Le CETHEFI est aussi l'histoire d'une aventure humaine, forte de liens créés et à venir entre des étudiants, des chercheurs et des artistes⁶⁰.

58. Voir RUBELLIN, Françoise et FRANÇOIS, Paul, « Le théâtre du XVIII^e siècle, plus vivant que jamais », *The Conversation*, 10 octobre 2018. En ligne : [<https://theconversation.com/le-theatre-du-xviii-siecle-plus-vivant-que-jamais-104029>].

59. Titre de l'article de RIZZONI, Nathalie in TERRIER, Agnès et DRATWICKI, Alexandre (dir.), *L'Invention des genres lyriques français et leur redécouverte au XIX^e siècle*, Lyon, Symétrie, 2010, p. 119-151.

60. Les 14 et 15 mars 2024, des rencontres internationales organisées par Pauline Beaucé, Isabelle Ligier-Degauque et Françoise Rubellin se sont tenues à Nantes, intitulées "Nouvelles perspectives sur les théâtres de la Foire : l'historiographie en question (1678-2024)". La multiplicité et la richesse des interventions ont confirmé les continus progrès de la recherche, dont témoignera entre autres le *Dictionnaire des théâtres de la Foire* en préparation pour Classiques Garnier.

PARTIE 1

Espaces, lieux et architectures

- Un théâtre de marionnettes à la Foire Saint-Germain :
interprétation virtuelle d'une miniature attribuée
à Louis-Nicolas van Blarenberghe 37
par Paul François
- Le grand castelet édifié en 1758 pour les représentations
de Nicolas Bienfait II à Versailles 53
par Dominique Lauvernier
- La Foire Saint-Ovide de Paris : exploration d'un espace
de spectacles à la fin du XVIII^e siècle 77
par Pauline Beaucé
- Les spectacles forains dans les fêtes de cour et les fêtes privées
au XVIII^e siècle..... 95
par Dominique Quéro

Un théâtre de marionnettes à la Foire Saint-Germain : interprétation virtuelle d'une miniature attribuée à Louis-Nicolas van Blarenberghe

Paul François

Aix-Marseille Université, LA3M UMR CNRS 7298

À quoi ressemblaient les lieux de spectacle de la Foire Saint-Germain ? Si populaires au cours du XVIII^e siècle à Paris, il n'en reste aujourd'hui plus aucun vestige physique. Victimes pour certains de leur construction volontairement éphémère, de l'incendie des halles de la Foire en 1762 ou plus simplement de l'urbanisation et des transformations du faubourg puis quartier Saint-Germain au cours du siècle, ils n'ont rien laissé de tangible pour appuyer notre imaginaire. C'était sans compter sur la famille des Blarenberghe, peintres et miniaturistes qui se sont attachés à représenter avec force de détails des scènes civiles et militaires de la France des XVIII^e et XIX^e siècles. Une seule de leurs miniatures représente de manière certaine l'intérieur de la Foire Saint-Germain, datée de 1763, on y voit la foule venant se presser à la porte des spectacles de Bienfait et de Nicolet¹.

Dans cet article, nous nous intéresserons à une autre de ces miniatures, conservée sur une boîte à priser au *Metropolitan Museum of Art*

-
1. *La Foire Saint-Germain*, conservée à la Wallace Collection de Londres. Il s'agit d'une miniature ovale de huit centimètres de largeur pour six centimètres de hauteur, signée de Louis-Nicolas van Blarenberghe en 1763. Les représentations globales de la Foire Saint-Germain ont par ailleurs fait l'objet d'une analyse dans ARAGONES RIU, Núria, « La Foire Saint-Germain représentée. Images, pièges et fausses-pistes » in DECLERCQ, Gilles et DE GUARDIA, Jean (dir.), *Iconographie théâtrale et genres dramatiques, Mélanges offerts à Martine de Rougemont*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2018, p. 39-54.

de New York, qui montre l'intérieur d'un théâtre de marionnettes. Après avoir analysé cette miniature, nous montrerons pourquoi celle-ci aurait pu représenter un théâtre de la Foire Saint-Germain, fournissant ainsi un document précieux montrant la représentation d'une pièce pour marionnettes à cette Foire, et surtout l'espace dans lequel elle s'inscrivait.

Nous produirons par la suite une interprétation spatiale inédite de cette source, sous la forme d'un modèle virtuel tridimensionnel expérimenté en immersion. La production d'une telle maquette numérique impose de s'intéresser à la morphologie des salles de spectacles qu'autorisait la Foire Saint-Germain avant son incendie. De même, à une échelle plus réduite, nous serons amenés à nous intéresser à l'ensemble des objets mobiliers décoratifs ou utilitaires peints dans cette miniature, et donc à restituer l'usage de la salle de spectacle telle que représentée.

Cet article sera également l'occasion de revenir sur l'intérêt du travail en trois dimensions et de l'immersion dans un espace virtuel pour la restitution d'espaces historiques, et notamment dans le cas d'espaces qui, comme ici, ne sont attestés par aucun vestige physique. Pour la première fois depuis trois siècles, la technologie nous permet de revivre une représentation de marionnettes dans un théâtre de la seconde moitié du XVIII^e siècle, permettant une contextualisation essentielle des œuvres littéraires qui sont parvenues jusqu'à nous.

Une miniature de Louis-Nicolas van Blarenberghe

La miniature dont il est question dans cet article figure sur une boîte à priser aujourd'hui conservée au *Metropolitan Museum* de New York² (Fig. 1). Sur une de ses deux faces principales, la boîte présente une salle de spectacle au centre de laquelle prend place une danseuse de corde, sur l'autre, elle présente le spectacle de marionnettes qui nous intéresse ici. La boîte dorée et argentée rehaussée de gemmes, de forme rectangulaire allongée avec ses angles biseautés (largeur de 7,1 cm, hauteur de 4,1 cm, profondeur de 2,7 cm), a été réalisée par Joseph Étienne Blerzy et les poinçons qu'elle comporte permettent de dater cette création de 1778 ou de 1779. Les miniatures elle-même, de largeur 6 cm et hauteur 3 cm, ont été peintes à la gouache sur du vélin. On ne sait pas, en revanche, si miniatures et boîte ont été réalisées à la même date ou s'il s'agit d'un travail antérieur incorporé à cette boîte à la fin des années 1770.

2. MET Museum, 17.190.1130.

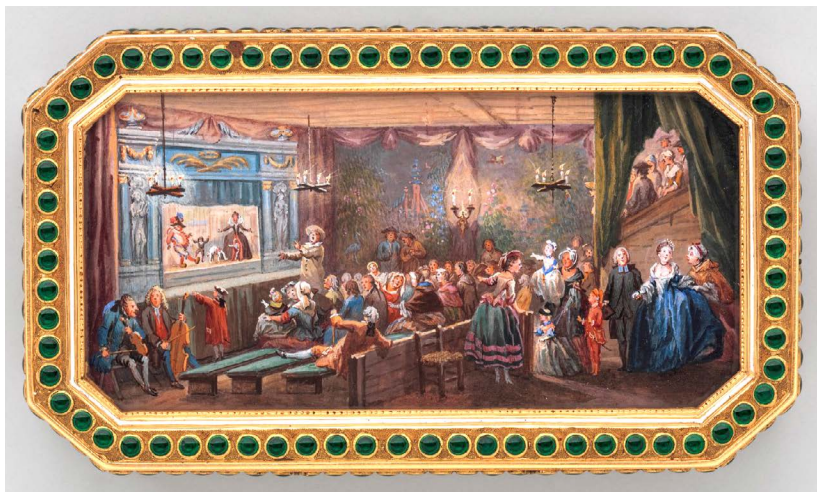


Figure 1 : Miniature de Louis Nicolas von Blarenberghe, montée sur une boîte de Joseph Étienne Blerzy. Metropolitan Museum of Arts, New York, inv. 17.190.1130.

La composition de la scène adopte un point de vue impossible en réalité, montrant une salle de spectacle dont on aurait enlevé le mur latéral pour en observer l'intérieur. Cela donne une profondeur particulière à cette miniature, puisque les limites de la boîte semblent se confondre avec celles de la salle. Pour réaliser une telle composition, l'artiste a dû jouer avec la perspective, et une analyse des lignes fuyantes du tableau montre qu'il ne s'agit pas d'une construction juste, mais de la superposition de plusieurs plans ayant chacun un point de fuite différent dans le but de montrer au mieux les différentes caractéristiques de cette composition.

L'entrée de la salle est représentée sur la droite, sous la forme d'un rideau vert permettant de laisser passer les spectateurs. Derrière ce rideau, et donc à droite en entrant, des gradins supportent des spectateurs probablement debout. Ceux qui bordent le garde-corps sont suffisamment précis pour que l'on puisse distinguer une femme et deux hommes, tandis que le reste n'est qu'esquissé. Au centre de la miniature, une barrière avec une porte tenue ouverte par l'ouvreuse portant une robe verte et rose permet de séparer le parterre de l'amphithéâtre. Un groupe de personnages pénètre dans le parterre, guidé par un geste de l'ouvreuse qui semble se lever de la chaise figurée derrière elle. Ce groupe, peut-être

une famille, est composé d'une femme portant dans son bras droit une enfant en robe blanche qui pointe son doigt vers la scène, comme pour manifester son impatience. Elle guide de son autre bras une petite fille en robe blanche, tandis qu'un garçon les suit, en redingote rouge, avec son épée à la ceinture. Le contraste entre la coiffe apparemment modeste de celle qui accompagne les enfants et les vêtements d'apparence luxueuse des enfants laisse penser que leur mère est la femme qui les suit, figurée portant une robe à la française bleue, entrant de manière théâtrale dans la salle, accompagnée à son bras droit d'un homme vêtu d'un ensemble noir à rayures blanches, probablement un homme d'Église, et à son bras gauche d'une femme vêtue d'un manteau jaune.

Dans le parterre, et donc sur la partie gauche de la composition, on distingue trois bancs de bois recouverts de velours vert sur lesquels est assise une foule qui se densifie à mesure que l'on se rapproche du mur du fond de la salle. Blarenberghe a en effet laissé tout le premier plan très dégagé, afin de permettre d'observer certains personnages clés. Parmi ceux-ci, un homme se tenant sur la barrière de séparation et posant le pied sur un banc paraît avoir une attitude bien désinvolte. Encore à gauche, deux musiciens dont un bossu, faisant face à l'audience juste à côté de la scène, semblent se regarder tandis qu'ils tiennent l'un un violon, l'autre une basse de violon ou un violoncelle³. À leur gauche, un enfant vêtu de rouge s'approche au plus près de l'action sur le castelet, introduite à haute voix par un Gilles tout de blanc vêtu. Ce dernier figure un personnage de « niais », le Gilles ou Paillasse, issu du théâtre comique français⁴. Il est traditionnel dans les spectacles forains, en particulier pour les acrobaties et danses de corde. Il commente le spectacle et les numéros d'une manière naïve, élogieuse ou ironique. Il est aussi nommé Paillasse, un nom assez généraliste qui désigne le bateleur forain. En Angleterre, c'est le terme de « *Clown* » (niais, bouffon) qui prévaut dans les comédies et s'impose ensuite dans le cirque de la fin du siècle⁵.

Dans le public au premier rang, une femme porte dans ses bras une enfant qui, elle aussi, montre la scène de son petit bras, alors qu'une

3. La basse de violon est l'instrument traditionnel des ménétriers et des forains. Elle est un peu plus grande que le violoncelle et assez puissante. Ce dernier apparaît dans le deuxième tiers du XVIII^e siècle et cohabite quelque temps avec l'ancienne basse de violon.

4. Voir POROT Bertrand, « À l'origine du cirque : acrobates, danseuses et danseurs de corde au XVIII^e siècle », in B. ANDRIEU, K. SAROH, C. THOMAS (dir.), *Du Fil à la Slackline*, Chaire ICiMa, CNAC, CARP, 2020, p. 50.

5. Cf. *Un Soir chez Astley*, (anonyme), Londres, J. Adamson, 1887, n. 2, p. 7.

autre spectatrice semble tenter de la distraire ou de la faire taire. Dans la masse du public, on distingue quelques visages se tournant vers l'arrière ou le côté, suggérant des conversations pendant le spectacle. Deux personnages masculins, adossés au mur latéral, semblent critiquer la foule.

Le castelet, enchâssé dans un rideau rouge, est représenté comme une structure bleu-pâle où deux piliers décorés de muses soutiennent un entablement rehaussé de dorures. Au centre, sur une petite scène surélevée, se joue la pièce de marionnettes. On y voit Polichinelle, à la posture typique dans son costume rouge et bleu, levant la jambe droite, et Dame Gigogne en robe noire et rouge accouchant de trois enfants. L'artiste a représenté les liens reliant les marionnettes aux tringles cachées derrière un rideau bleu. On distingue à peine, derrière ces comédiens de bois, le décor qui pourrait figurer une vue urbaine avec un bâtiment important sur la droite, et un second de hauteur plus réduite au centre.

Dans cette miniature, on retrouve certains thèmes chers à l'œuvre de la dynastie des Blarenberghe, parmi lesquels le dialogue entre les différentes classes sociales⁶. Les coiffes et costumes trahissent en effet une certaine mixité à l'intérieur de ce petit espace, suggérant que les plus nobles venaient accompagnés de leurs laquais (ou de leur nourrice, comme on peut le déduire de la scène de l'entrée). La précision saisissante du miniaturiste est ici encore à l'œuvre puisque, dans ce petit espace, pas moins de cinquante personnages sont distinguables, chacun présentant une attitude ou un costume qui lui est propre. Cette miniature peut se rattacher à plusieurs autres travaux des Blarenberghe, et notamment une miniature tout à fait semblable, montrant un théâtre de marionnettes, appelée « Spectacle des Fantoccini » et conservée à Pasadena dans la *Huntington Art Gallery*⁷. Dans ce spectacle des Fantoccini, qui furent actifs sur les foires et boulevards parisiens depuis les années 1760 jusqu'à la fin des années 1780⁸, on y voit une salle plus richement décorée dans le goût néo-classique de la fin du XVIII^e siècle, mais présentant les mêmes caractéristiques générales et l'on y retrouve même le violoniste bossu

6. MAILLET, Monique, *Catalogue raisonné des œuvres des Van Blarenberghe : 1680-1826*, Lille, Soproart, 2004, p. 20.

7. *Ibid.*, p. 305-306.

8. Émile Campardon renvoie à différents entrepreneurs ou joueurs de marionnettes pour les Fantoccini, qui semble-t-il se concurrençaient sous deux appellations : les Fantoccini Français et les Fantoccini Italiens (CAMPARDON, Émile, *Les spectacles de la Foire – théâtres, acteurs, sauteurs et danseurs de corde [...] des Foires Saint-Germain et Saint-Laurent, des Boulevards et du Palais-Royal depuis 1595 jusqu'à 1791*, Paris, Berger-Levrault et Cie, 1877, t. I, p. 317.

au premier plan. Les contours des objets et des personnages y sont plus marqués et l'ambiance rendue y est fort différente, les couleurs plus pâles et la foule plus dense et plus riche. Cette seconde miniature est datée, d'après les marques laissées sur la boîte, de 1775. L'intérêt de celle-ci est qu'elle met en lumière certains aspects que la composition de l'œuvre conservée à New York ne permet pas d'appréhender : la séquence d'entrée notamment, et ce qui se passe en arrière de la séparation entre parterre et amphithéâtre.

La célèbre miniature de Louis-Nicolas van Blarenberghe montrant l'intérieur de la Foire Saint-Germain peu avant son incendie de 1762 et conservée dans la *Wallace Collection* de Londres n'évoque pas directement un jeu de marionnettes. La miniature représente en revanche la façade donnant dans la Foire de deux spectacles, celui de Nicolet, qui donnait à l'époque des spectacles de théâtre, et celui de Bienfait, qui donnait lui des spectacles de marionnettes⁹. Cette troisième miniature, datée de 1763, présente donc la façade sur les rues intérieures de la Foire Saint-Germain d'un théâtre de marionnettes avant sa disparition dans les flammes. Si l'on s'intéresse plus en détail à cette miniature, nous pouvons remarquer qu'un étendard à droite juste à côté de l'escalier, fait l'annonce pour les « Marionnettes sans pareilles du sieur Bienfait ». Juste à droite et dans l'ombre, une affiche représente Dame Gigogne et trois de ses enfants sortant de sa robe, elle porte l'inscription « Le Grand Escamoteur Chinois » qui serait le titre d'un spectacle joué par Bienfait¹⁰.

Le personnage de Dame Gigogne, qui apparaît sur la scène du théâtre de marionnettes de la miniature de New York et sur l'affiche de la miniature de Londres, était-il si commun à la Foire pour être représenté deux fois par le miniaturiste ? Suivant les suggestions de Françoise Rubellin, nous serions plutôt tentés de voir un lien entre ces deux miniatures, l'une annonçant le contenu de l'autre, et notre spectacle de marionnettes serait donc une représentation de la loge de Bienfait à la Foire Saint-Germain. Reste que la date de réalisation des miniatures, qu'une quinzaine d'années sépare, ne plaide pas en la faveur d'un tel rapprochement.

9. Nous renvoyons à l'article de LEMOINE BOUCHARD, Nathalie, « La Foire Saint-Germain de Louis-Nicolas von Blarenberghe à la Wallace Collection », *La Lettre de la Miniature*, n° 5, p. 2-7, qui a fait une analyse complète de cette miniature et en révèle de nombreux détails : [<https://www.lemoinebouchard.com/lettre-de-la-miniature/lettre-de-la-miniature-c4.html>], p. 2-7.

10. ARAGONES RIU, Núria, *Iconographie des petits Théâtres en France au XVIII^e siècle*, thèse de doctorat soutenue à l'université Sorbonne Nouvelle, Paris, 2008, p. 156-157.

Nous avons déjà pu avancer que la miniature concernant un spectacle de danse de corde, au revers de la boîte à priser montrant le théâtre de marionnettes, présentait une architecture archaisante et dépassée pour les années 1770¹¹. Il serait donc possible de replacer le contenu peint de la boîte qui nous intéresse à une période antérieure, vers 1760, montrant ainsi les spectacles de la Foire Saint-Germain avant son incendie. Ce contenu aurait été tardivement monté sur la boîte de Blerzy à la fin des années 1770, mais cette interprétation, qui nous paraît cohérente, est néanmoins sans preuve tangible.

Positionnement et architecture générale

En raison de l'abondance de détails dans la représentation faite de ce théâtre de marionnettes, nous sommes tentés d'interpréter cette miniature et d'en faire l'exégèse tridimensionnelle. La précision des Blarenberghe a en effet déjà permis d'identifier ainsi sur leurs représentations navales¹² de nombreux navires militaires ayant existé et nous pensons que cette représentation de marionnettes ne fait pas exception à la minutie familiale.

Pour restituer en trois dimensions l'espace représenté sur cette miniature, nous devons nous intéresser dans un premier temps à ses caractéristiques générales. Pour déterminer la longueur, la largeur et la hauteur de la salle, nous avons utilisé les personnages qui donnent une échelle à ce volume. Puisque, comme on l'a vu, les lois de la perspective ne sont pas respectées dans cette composition, nous devons faire le choix d'un plan de référence pour le calcul des dimensions : remarquons en effet que le parterre semble beaucoup moins profond au premier plan qu'à l'arrière-plan. Nous avons donc choisi le premier plan comme référence pour les dimensions du parterre, et le second plan comme référence pour celles de l'amphithéâtre, entendu que Blarenberghe voulait représenter les espaces dans leur dimension la plus réaliste sur le plan le plus proche. Ces calculs nous donnent une profondeur d'environ 7 mètres depuis le nu du castelet jusqu'au mur du fond du petit théâtre de marionnettes, la salle ayant une largeur d'environ 5 mètres sous un plafond à la française

11. FRANÇOIS, Paul, « La Foire Saint-Germain vers 1770 : images et mutations des lieux de spectacle », in BEAUCÉ, Pauline, DUBOUILH, Sandrine et TRIOLAIRE, Cyril (dir.), *Les espaces du spectacle vivant dans la ville : permanences, mutations, hybridité (XVIII^e-XX^e siècles)*, Clermont-Ferrand, PUBP, 2021, p. 161-180.

12. MAILLET, Monique, *Catalogue raisonné, op. cit.*, p. 17.

sans retombée de poutre¹³ dont on distingue clairement la poutre maîtresse à une hauteur de 3,5 mètres environ. Il faut rajouter à cet espace la profondeur du castelet et l'espace permettant aux marionnettistes de jouer, que nous pouvons évaluer à environ 1,5 mètre. Nous restituons donc une surface totale de 42,5 mètres carrés. La matérialité du sol ne peut être déduite de la peinture, puisqu'est représentée une surface uniformément brune, tout au plus certains indices au pied de la scène nous permettent d'imaginer quelques planches d'un plancher disposé dans le sens de la largeur de la pièce.

À peu près à mi-longueur de la salle, une barrière de bois d'environ 80 centimètres de hauteur semble séparer les spectateurs du parterre des spectateurs de l'amphithéâtre. C'est à cet emplacement qu'une petite porte, tenue par l'ouvreuse, permet le contrôle du positionnement des spectateurs. Tel que représenté, l'amphithéâtre laisse imaginer quatre rangs de places debout, couvrant une largeur au moins égale à la moitié de la salle, voire plus si l'on admet que l'artiste a reculé virtuellement le flanc de l'amphithéâtre afin de mettre en exergue la scène de l'entrée de la femme noble.

L'entrée dans ce théâtre de marionnette pose question puisque la manière dont la perspective est conçue rend l'accès au théâtre confus. En effet, le rideau vert qui semble fermer la salle s'appuie en biais, tant sur ce qui apparaît comme l'angle de la pièce à l'extrême droite de la miniature, que sur l'extrémité la plus avancée des gradins au fond de la salle. Il semble que cette disposition vise plus à organiser la composition de la miniature qu'à faire état de la manière dont on pénètre dans la salle, les personnages ayant l'air de venir d'une porte dans le mur du fond, non représentée. La miniature du spectacle des Fantoccini, elle, évoque plus clairement la manière dont on entrait dans le théâtre, où une ouverture percée dans le mur latéral au fond de la salle est simplement fermée par des rideaux que les spectateurs écartent lorsqu'ils veulent entrer, et le même dispositif aurait pu être à l'œuvre dans le théâtre qui nous préoccupe. De l'autre côté de cette porte, il est difficile de trancher entre la présence de l'extérieur (la rue ou la Foire selon l'emplacement réel de ce théâtre) ou d'une antichambre qui permettrait de filtrer le public et de vendre des billets. La miniature de Londres permet d'appuyer les

13. Le plafond à la française sans retombée de poutre est une technique constructive permettant d'avoir l'intrados de toutes les poutres à la même hauteur, et c'est précisément la situation qui est représentée sur cette miniature.

deux hypothèses : l'entrée du théâtre de Nicolet sur la gauche présente le même dispositif de rideau séparant l'intérieur de l'extérieur avec un guichet clairement figuré en dehors de l'espace du théâtre, tandis que l'entrée du théâtre de Bienfait, adjacent, se fait par une grande verrière qui laisse supposer qu'une autre séparation, non visible, évitait que les curieux puissent profiter des spectacles sans déboursier.

Le castelet, le mobilier et la décoration

L'enveloppe de ce théâtre étant définie, intéressons-nous maintenant à ce qu'elle contient. Parmi les éléments majeurs du mobilier de cet espace figure le castelet, qui fait à la fois office de cadre de scène et de structure permettant aux marionnettistes de prendre le contrôle de ses comédiens de bois tout en étant caché du public. Cette structure bleu pâle présente une architecture classique et symétrique, elle est posée sur une scène, elle-même à une hauteur d'environ un mètre du sol. La scène du castelet est rehaussée d'une vingtaine de centimètres et présente une ouverture d'environ 180 cm de large pour 90 cm de haut. Encadrant la scène à droite comme à gauche, un cadre est composé de deux pilastres présentant un chapiteau doré corinthisant et une base attique. Entre ces deux pilastres se loge une sculpture bleue, ou le trompe-l'œil d'une sculpture, représentant probablement une muse, qui s'inscrit dans une niche. La sculpture de gauche, en faisant face à la scène, présente un personnage tenant dans ses mains une lyre, et celle de droite un personnage féminin revêtu d'une longue robe dont on distingue le plissé. L'entablement soutenu par l'ensemble et fermant le cadre de scène est formé d'une architrave et d'une corniche, séparés d'une frise décorée à droite et à gauche de guirlandes florales et au centre de deux gerbes florales encadrant une couronne. Au-dessus de cette composition, deux vases bleus rehaussés d'or terminent l'ensemble tandis que le rideau rouge qui encadre toute la scène vient former un nœud central au-dessus du castelet.

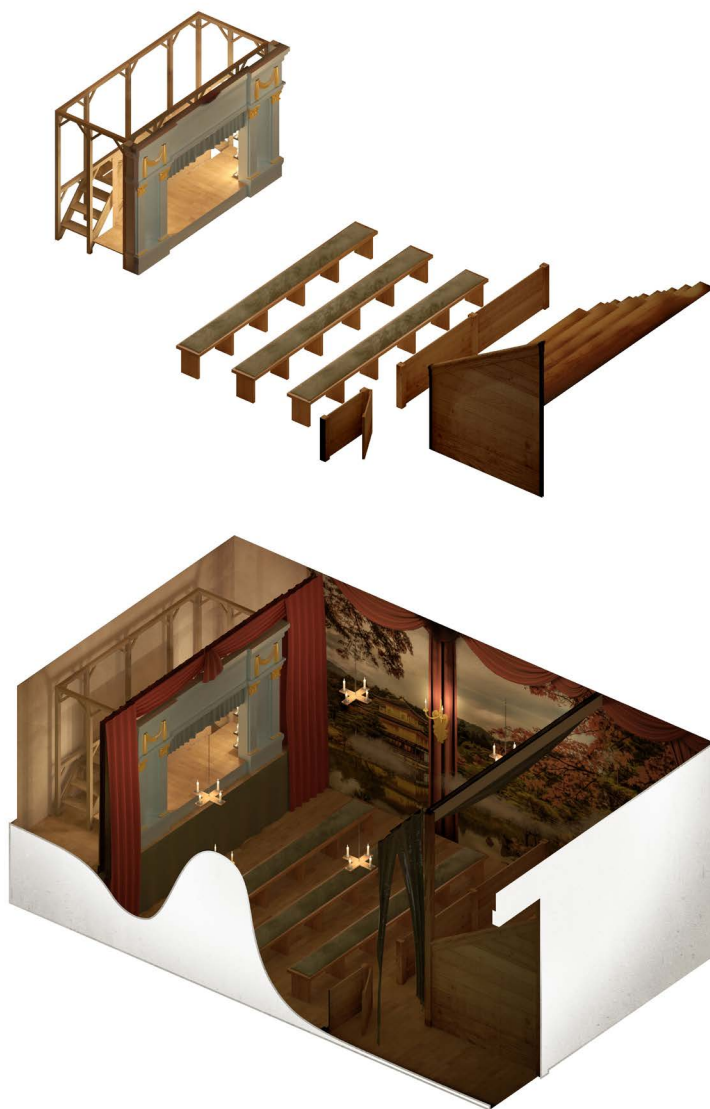


Figure 2 : Écorché montrant l'intérieur du théâtre de marionnette tel que restitué à partir de l'analyse de la miniature. (Crédit : Paul François, VESPACE).

Le reste du mobilier visible se compose principalement des sièges pour le public, les musiciens ou l'ouvreuse. Cette dernière est assise sur une chaise couverte de paille, mobilier traditionnel dans les salles des Foires, tandis que le public est lui installé sur de longs bancs qui couvrent toute la largeur du théâtre, sans passage central. Ces bancs de bois, recouverts d'un tissu vert rembourré, sont soutenus par d'importants pieds dont on ne peut distinguer la répartition. Notons que l'écartement des bancs entre eux paraît fantaisiste tant il est impensable que les costumes de l'époque aient permis de se déplacer entre des bancs distants d'une quinzaine de centimètres tout au plus. Les deux musiciens sont disposés sur un banc sommaire soutenu par quatre pieds ronds.

Pour l'éclairage de la salle, plusieurs dispositifs sont visibles. Trois lustres sommaires sont représentés, et un quatrième est probablement caché derrière le rideau vert à droite : ils prennent la forme de deux planches de bois croisées à chaque extrémité desquelles est posée une chandelle dans un emplacement métallique à peine visible sur la miniature. L'ensemble est suspendu par une chaîne ou une corde et contraste avec le luxe des lustres présentés sur la miniature de Pasadena du théâtre des Fantoccini. Un chandelier mural doré est représenté également sur le mur latéral et devait avoir son pendant sur le mur lui faisant face, il comporte deux chandelles et présente un style plus élaboré que les lustres, puisque deux bras sortent d'une applique formée de courbes et de contre-courbes. Il n'y a en revanche aucun détail concernant l'éclairage de la scène elle-même, pour la bonne raison que celui-ci était invisible au spectateur. Globalement, étant donné le peu de sources lumineuses et l'intensité réelle des chandelles, il est clair que l'artiste a artificiellement augmenté la luminosité de la scène qu'il a représentée. Les spectateurs étaient plongés dans une pénombre qui devait permettre de distinguer par contraste la scène peu éclairée.

L'éclairage à flammes nues interroge sur l'omniprésence de tentures et rideaux représentés sur la miniature, et notamment sur le mur latéral où l'applique est entourée de drapés cramoisés. Ces drapés encadrent deux scènes peintes qui viennent décorer le mur latéral du théâtre et devaient trouver un pendant similaire sur le mur qui leur faisait face. Il est également possible que ces drapés aient fait partie d'un décor en trompe-l'œil mettant en scène ces peintures murales, ce qui aurait donc limité sensiblement le risque d'incendie. C'est cette hypothèse que nous avons retenue pour la modélisation. Le décor peint, probablement à même les planches des cloisons dont la matérialité est évoquée dans la

miniature des Fantoccini, représente un paysage fleuri où l'on peut distinguer une grue au premier plan et ce qui semble être une architecture extrême-orientale, rapprochant ce décor des chinoiseries à la mode au XVIII^e siècle.

Usages techniques, usages sociaux : l'apport de la réalité virtuelle

L'analyse architecturale de cette miniature s'est vue doublée d'une restitution en trois dimensions du théâtre de marionnettes qu'elle représente en utilisant le logiciel de modélisation 3DS Max et le moteur de rendu V-Ray (Fig. 2). À partir de ce modèle, nous avons pu mettre en place une immersion en réalité virtuelle grâce au moteur de jeux vidéo Unity et à un casque de réalité virtuelle HTC Vive. L'enjeu de cette immersion était de permettre à l'ensemble des experts du projet VESPACE¹⁴ de vivre l'expérience de ce théâtre en rendant possible d'une part une libre circulation et observation dans la maquette virtuelle en temps réel, et d'autre part la prise en compte de leurs retours et commentaires. Cette immersion a fait l'objet de plusieurs séances qui ont toutes été enregistrées de deux manières différentes : l'image affichée aux experts était enregistrée par l'ordinateur tandis qu'une caméra filmait l'expert muni du casque de réalité virtuelle et enregistrait le son. Il était donc possible *a posteriori* de visualiser simultanément la scène telle que vue par l'expert et les réponses de celui-ci, tant dans sa gestuelle que dans ses commentaires.

À l'enjeu historique et littéraire de la restitution d'un lieu de performance artistique du XVIII^e siècle, s'ajoutent deux aspects relevant de l'ingénierie et des sciences du numérique : la création d'outils numériques nouveaux capables d'accompagner le chercheur dans la réalité virtuelle et la mise en place d'un processus de rétroconception adapté aux espaces du passé que nous nommons rétro-architecture. D'une part, il s'agit de permettre la consultation des sources d'une restitution en

14. VESPACE, pour *Virtual Early-Modern Spectacles and Publics, Active and Collaborative Environment*, est un projet international unissant l'université de Nantes et la Louisiana State University. Il s'agit de faire revivre en réalité virtuelle une soirée théâtrale à la Foire Saint-Germain à Paris au cours du XVIII^e siècle. Le projet est géré par Françoise Rubellin (Université de Nantes, LAMO), Jeffrey Leichman (Louisiana State University, French Studies Dpt.) et Florent Laroche (Université de Nantes, LS2N).



Figure 3 : Visualisation de l'intérieur du castelet depuis le dispositif de réalité virtuelle, avec superposition des sources utilisées pour la restitution numérique. (Crédit : Paul François, VESPACE)

réalité virtuelle (Fig. 3), d'ajouter des annotations sur les éléments de cette maquette numérique et d'être en mesure d'enregistrer une partie du savoir-faire des experts eux-mêmes lors de ces séances en immersion¹⁵. D'autre part, il s'agit de permettre de replacer l'usage, dans le sens de l'emploi de l'espace, au centre des étapes permettant de recréer un espace disparu à partir de sources lacunaires historiques¹⁶.

15. Nous avons détaillé le fonctionnement de ce nouvel outil de travail en réalité virtuelle dans FRANÇOIS, Paul, LEICHMAN, Jeffrey, LAROCHE, Florent, RUBELLIN, Françoise, « Virtual reality as a versatile tool for research, dissemination and mediation in the humanities », *Virtual Archaeology Review*, 12(25), 2021, p. 1-15.

16. Nous avons détaillé l'utilisation de la réalité virtuelle pour permettre l'analyse des usages dans FRANÇOIS, Paul, LAROCHE, Florent, RUBELLIN, Françoise, LEICHMAN, Jeffrey, « De L'usage à l'espace : prospective pour une rétro-architecture », *Conférence S-MART 2019*, avril 2019, *Colloque National S-MART/AIP-Primeca 2019*, avril 2019, Les Karellyis.

Ces expérimentations ont principalement porté sur l'environnement architectural et théâtral (c'est-à-dire la représentation de marionnettes elle-même), alors même que les environnements sonore et social font l'objet de travaux pour être intégrés à cette maquette numérique. Dans un premier temps, l'immersion dans la maquette a permis de rendre compte des dimensions réelles de ce théâtre, objectif pour lequel nous avons placé un avatar de femme portant une robe à la française du XVIII^e siècle. Cet avatar a fait l'objet de recherches anthropomorphiques et historiques afin de produire un modèle historiquement plausible avec le même degré d'exigences que l'espace dans lequel il est plongé¹⁷. Il apparaît rapidement que la relative exigüité de l'espace devait rendre tout déplacement difficile avec les costumes de l'époque, tant pour entrer dans la salle que pour se mouvoir entre les bancs. Les interrogations des experts ont également concerné la séparation entre le parterre et l'amphithéâtre, représentée extrêmement bas dans la miniature de Blarenberghe et qui fait donc plus office de limite virtuelle que de limite physique. La faible hauteur de cette séparation permet de conserver une bonne visibilité depuis l'arrière de la salle, ce qui a pu être testé lors de ces séances d'immersion.

Une question récurrente a concerné la hauteur sous plafond de cette salle, qui est grande au regard de ses autres dimensions. La simulation de différentes positions du marionnettiste dans la salle a néanmoins permis de montrer l'importance de cette hauteur sous plafond lorsque l'opérateur se tient debout au niveau de la scène, et plus encore lorsqu'il se tient debout sur une planche, comme c'est le cas dans certains castelets. C'est ce dernier usage qui a été restitué dans la maquette virtuelle, de sorte que la structure des coulisses, qui n'est pas visible sur la miniature, a pu être modélisée à partir d'installations scéniques existantes, conçues par Jean-Philippe Desrousseaux, marionnettiste professionnel.

On voit ici l'intérêt de l'usage de l'immersion en réalité virtuelle, qui permet de tester certains usages techniques précis, et donc de valider ou d'invalider certaines hypothèses en fonction du savoir ou du savoir-faire des experts convoqués. Elle offre également de compléter les connaissances associées à ce modèle en conservant l'ensemble des données issues des visites des experts. Le travail amorcé avec Jean-Philippe

17. La modélisation et les recherches historiques de cet avatar ont été menées par Charlotte Dubosc, stagiaire dans notre équipe durant l'été 2018, et étudiante au Laval Virtual Center.

Desrousseaux a aussi donné lieu à la numérisation de quelques scènes de *Polichinelle Censeur des Théâtres*, pièce pour marionnettes écrite par Carolet en 1737 et éditée par Françoise Rubellin¹⁸. Nous avons enregistré les différentes marionnettes contrôlées individuellement par Jean-Philippe Desrousseaux sur fond vert et avons ensuite assemblé l'ensemble pour recréer le spectacle. L'image du spectacle, en deux dimensions, peut être insérée à l'intérieur de l'expérience virtuelle. Bien qu'il ne soit pas possible de distinguer le volume des marionnettes, cela donne en revanche une bonne idée de l'usage du lieu et vient illustrer, pour les chercheurs comme pour le grand public, les contraintes liées aux spectacles de marionnettes.

L'usage de la modélisation 3D a également permis, de manière plus générale, de modéliser plusieurs hypothèses partout où nous ne pouvions trancher grâce à l'analyse de la miniature. C'est notamment le cas pour la morphologie de l'amphithéâtre et sa largeur par rapport à la salle, où la position des bancs et des accès. Notre première interprétation de la miniature plaçait en effet un accès au centre de la salle, avec deux amphithéâtres répartis symétriquement selon cet axe, de même qu'une allée centrale desservant deux séries de bancs. L'analyse a ensuite montré que cette disposition sacrifiait les meilleures places au profit de la circulation centrale, et permettait même aux badauds à l'extérieur du théâtre d'observer la pièce par l'ouverture de la porte. De même, une simulation avec des gradins reprenant la morphologie et la largeur suggérés par la miniature montre que cela crée un espace très important pour l'entrée, au détriment de nombreuses places dans l'amphithéâtre. Le modèle que nous montrons ici est donc le résultat de nombreux commentaires d'experts et ne saurait être interprété comme un aboutissement figé. Il s'agit au contraire d'une étape intermédiaire dans le processus de restitution en attendant que d'autres problématiques viennent enrichir nos connaissances sur cet espace.

Conclusions

Alors même qu'il n'existe que peu de représentations des théâtres de la Foire Saint-Germain, et *a priori* des spectacles de marionnettes dans cette même Foire, nous avons pu montrer qu'il existe un faisceau

18. RUBELLIN, Françoise, *Marionnettes du XVIII^e siècle. Anthologie de textes rares*, Les Matelles, Éditions Espaces 34, 2022, p. 245-261.

de preuves menant à l'interprétation de la miniature de Louis-Nicolas von Blarenberghe conservée à New York comme étant une représentation d'un spectacle de cette Foire. Malgré l'exiguïté des loges de la Foire Saint-Germain, il était en effet possible de les regrouper en surfaces plus grandes permettant l'installation de salles de spectacles de taille plus importante comme celle que nous restituons ici.

Grâce à l'analyse systématique de cette miniature, nous avons pu restituer non seulement la morphologie générale de l'espace, mais également l'ensemble des éléments mobiliers essentiels à une représentation de marionnettes. Mieux encore, nous avons pu corriger l'ambiance lumineuse représentée par la miniature en la confrontant aux intensités réelles des dispositifs de l'époque. Enfin, nous avons entrepris de représenter des éléments absents de la miniature, mais essentiels au bon fonctionnement de la représentation théâtrale : parmi eux figurent en bonne place les détails de la structure du castelet. Nous sommes donc en mesure de présenter de manière inédite la restitution fonctionnelle d'une salle de théâtre de marionnettes de la deuxième moitié du XVIII^e siècle.

Le grand castelet édifié en 1758 pour les représentations de Nicolas Bienfait II à Versailles

Dominique Lauvernier

EPHE

Les archives des Menus Plaisirs, conservées principalement dans les fonds des Archives nationales, mentionnent occasionnellement la présence de forains à la Cour pour des divertissements ponctuels¹. Le faible nombre de pièces conservées pour le règne de Louis XIV, un ensemble encore lacunaire sous la Régence, rendent ces rares signalements encore plus précieux. Les fonds sont plutôt bien conservés à partir du milieu du XVIII^e siècle, avec d'abondants mémoires de frais des entrepreneurs au service de la Cour, et les défraiements des sujets employés aux spectacles. Cette présence irrégulière est corroborée par quelques autres sources comme la presse, les *Mémoires*, l'introuvable *Journal* de La Ferté. Nous nous attachons dans cet article aux seuls spectacles de marionnettes.

Il y eut en effet une longue tradition de spectacles de marionnettes à la Cour de France sur la période documentée par ces Archives, les années 1660 à 1792 ; ils sont ainsi signalés dès le règne de Louis XIV, par exemple en 1682, fut présenté à Saint-Germain pendant le Carnaval un spectacle de marionnettes². Plus tôt encore, en 1669, le registre O/1/2817, n° 34, note un paiement « À Brioché, joueur de marionnettes pour le séjour qu'il a fait à Saint-Germain-en-Laye pendant les mois de septembre,

-
1. Sur ces fonds des Menus Plaisirs, constituant un ensemble écrit d'environ 100 000 pages, voir notre thèse sur les espaces scéniques de la Cour de France soutenue en 2018 à l'EPHE, équipe Histara, sous la direction de M^{me} Sabine Frommel, *Les espaces scéniques de la Cour de France, 1659-1792 : inventaire des sources, méthodes de traitement et nouveaux apports*. Thèse non publiée.
 2. AN O/1/2984.

octobre, novembre 1669, pour divertir les enfants de France, 1365 livres ». Au folio 47, on lit une seconde mention de même nature « *À François Datelin, joueur de marionnettes, pour le paiement de cinquante-six journées qu'il est demeuré à Saint-Germain-en-Laye pour divertir Monseigneur le Dauphin, à raison de 20 livres par jour, depuis le 17 Juillet jusqu'au 15 Août 1669 et de 15 livres par jour, pendant les derniers jours dudit mois, 820 livres* ».

Les archives sont plus précises pour les règnes suivants, bien que ces représentations de marionnettes demeurent discrètes dans les comptes. Elles ont lieu en général dans les appartements, le plus souvent dans un dispositif plus ou moins important fourni par les Menus. Il est exceptionnel que nous ayons la description précise d'un tel théâtre dans un mémoire. C'est le cas en 1758 pour le duc de Bourgogne, dauphin, alors âgé de sept ans. La cote O/1/3002 comporte plusieurs documents au sujet du théâtre de marionnettes construit au premier semestre 1758 ; elle est sans doute incomplète, et les pièces sont dans le désordre, non numérotées, le théâtre y est mentionné à plusieurs reprises pour l'éclairage, le transport des tapis en mai, les peintures. La première pièce, à ma connaissance la plus complète pour un théâtre de marionnettes sous l'Ancien Régime, est le long *Mémoire* de Louis-Alexandre Girault. En raison de son caractère documentaire exceptionnel, tant pour la structure d'un Grand Théâtre de marionnettes que pour ses indices sur les procédés d'assemblage relevant de l'art du compagnon menuisier, ce mémoire est cité intégralement en annexe à cet article pièce n° 1. Les *Inventaires* à partir de 1760 confirment les informations données dans les comptes de 1758³. De cet état des travaux effectués, je déduis les caractéristiques suivantes.

Le *Mémoire* donne des dates mais dans le désordre, le classement retenu étant celui des types de dépenses, d'abord selon le dispositif construit, puis selon les frais complémentaires, l'entrepreneur justifiant ses frais par les fournitures nécessaires, le type de montage réalisé et le temps de travail fourni par ses ouvriers. Ce type de document ne peut en aucun cas être une description de la construction réalisée, description qu'il faut restituer d'après les indications. Il en ressort qu'il a fallu dans un premier temps en mai 1758 « faire promptement un petit théâtre dans

3. AN O/1/3134. Recensement des magasins, 1760 : à Versailles, p. 11 : 11 petits châssis d'un petit théâtre de marionnettes, Théâtre du château de Versailles, p. 15 : un rideau pour le jeu des marionnettes représentant des arbres, 7 châssis de ville en carton.

l'appartement de M. le Duc de Bourgogne pour les marionnettes qui lui ont été données on a pris le bois au magasin ». Ensuite le grand castelet a été construit dans les ateliers des Menus Plaisirs à Paris et la représentation de *La prise de Mahon* a eu lieu en juin, le théâtre ayant été monté le 6 de ce mois. Le théâtre est destiné au jeu des marionnettes de Nicolas Bienfait II, fils du célèbre marionnettiste forain Nicolas Bienfait, qui prit le titre de seul joueur de marionnettes du Dauphin en 1746 et eut une loge à la foire Saint-Germain jusqu'en 1762⁴.

Je ne suis pas parvenu à déterminer avec certitude quelles pièces du Palais constituaient l'appartement du Dauphin lors de l'installation du castelet. Le passage « chez les hommes » du Dauphin à cette date, qui sera étudié plus loin, rendant possible au moins deux localisations, les travaux sur l'histoire du Palais que j'ai pu consulter restent évasifs, et l'absence de collaboration du centre de recherche de Versailles à ma thèse a fait tourner court, pour l'instant, cette identification⁵. Or, connaître avec précision le bâti qui accueille le castelet et les spectateurs est primordial pour une compréhension des sources. Le théâtre semble occuper une grande partie de la pièce choisie dans l'appartement, avec, comme c'était usuel dans les Palais de la Cour de France, l'utilisation des embrasures des deux fenêtres pour y monter des gradins.

Une fois les mesures prises sur place, l'on utilise le bois en stock dans les magasins des Menus. Le principe retenu est celui d'une structure à base de châssis assemblés avec battants et traverses, entailles à mi-bois, et tenons et mortaises, dans les usages des Menus. Comme le spécifie Girault, le théâtre est conçu pour être monté en une heure, notamment à l'aide de clés, et aussi de pièces vissées sur le plancher de scène.

Le cadre de scène mesure 15 pieds de long sur 10 pieds de haut, plus un soubassement de 3 pieds et demi. Ce cadre se raccorde aux murs de la pièce par deux châssis de 13 pieds de haut sur 5 pieds de large. Nous avons donc un dispositif frontal de mur à mur de 25 pieds, soit à peine 8,50 m, sur une hauteur de 13 pieds et demi, soit environ 4,50 m, com-

4. <https://wepa.unima.org/fr/nicolas-bienfait/>. Sur la miniature de la Wallace Collection par Louis-Nicolas van Blarenberghe, on lit l'inscription suivante en lettres d'or sur une bannière marron : « LES MARIONNETTES SANS PAREIL DU SIEUR BIENFAIT AVEC PRIVILÈGE DU ROI ».

5. Les pièces du Corps central du château, au Midi, au rez de chaussée, mesurent 24 à 26 pieds sur maximum 29-30 pieds, 15 pieds sous plafond. Cheminée, mobilier, rendaient peut-être difficilement utilisables les pièces comme les cabinets du Dauphin pour l'édification d'un castelet aussi grand ; restaient l'antichambre et la Salle des gardes.

patible donc avec les pièces que j'ai mentionnées. Des gradins sont placés dans les embrasements, qui semblent mesurer dans les deux mètres de longueur – la description est minutieuse, mais peu compréhensible, insistant d'abord sur les cotes pour évaluer le montant des dépenses⁶. Le bloc de bois assemblé qui constitue le « théâtre », de fait la structure scénique, est enfermé dans des parois de bois, avec un plafond. Des tréteaux et chevalets supportent la structure du plancher de scène, dispositif que l'on voit figurer sur l'élévation intérieure du projet pour le théâtre du Manège en 1745⁷, et qui est attesté pour un petit théâtre de société dans les archives du château de Bercy⁸. Chevrons, entretoises, barres, limons, etc. assurent la rigidité de l'assemblage, et plus particulièrement les pièces en chêne. Des escaliers pliants et mobiles permettent aux marionnettistes d'accéder à la scène. Il est malaisé d'en estimer la profondeur exacte, mais d'après le cloisonnement en châssis, on peut avancer une profondeur d'au moins 10 pieds, sans l'arrière-scène, soit un peu plus de 3 m. Les feuilles de sapin du plancher, au nombre de 8, mesurent 7 pieds et demi sur 3 de large, soit une aire de 14 pieds (un peu plus de 4,50 m) sur 12 pieds (4 m). La largeur utile de la scène serait de 11 à 12 pieds, soit 3,55 m – 3,90 m, d'après les dimensions des tréteaux, des coulisses, des tringles de frêne et des pièces de support pour les fermes. Le théâtre est équipé de cinq plans de décorations à châssis, plafonds et fermes. Si je comprends correctement la mention du *Mémoire* de Girault, le rideau est de type « à la Polichinelle⁹ », ce qui s'explique par le manque de hauteur dans les cintres. Cependant le terme pour désigner ce type de rideau n'est attesté dans les traités et dictionnaires qu'à partir de la seconde moitié du XIX^e siècle. Le théâtre est éclairé par une rampe de 15 pieds de long (4,85 m), et des portants hauts de 12 pieds (3,90 m) derrière les

-
6. Un mémoire de Seguin signale le port de tapis pour les gradins de ce théâtre, disposés en face de la scène, dans l'appartement du Duc. *L'Inventaire des Magasins* confirme ces informations.
 7. Élévation de présentation de projet pour la construction d'un Grand Théâtre dans le Manège de la Grande Écurie en 1745, en vue des Fêtes du Mariage du Dauphin. Château de Versailles MV 5037, INV. DESS 729.
 8. AD Val-de-Marne, 46J 173, 1756-1775, par exemple p. 749 *sq.*, 753 *sq.*. Ce rare document d'archives sur un théâtre de société d'un grand seigneur proche de Paris, monté dans une salle de billard de forme allongée, nous informe sur les difficultés de parfait ajustement d'un plancher monté sur tréteaux, le menuisier de Charenton, qui n'avait sans doute pas l'expérience scénique d'un Girault, devant revenir pour effectuer des calages.
 9. Un rideau à la Polichinelle est un rideau de théâtre qui s'enroule sur lui-même à partir du bas.

châssis ; il n'y a pas de chariot, les décorations glissent dans les coulisses ou se lèvent dans le cintre, ou encore plongent dans le dessous pour les petites structures, vaisseaux, terrains sans doute. Le théâtre est en effet également équipé de mouffes, rouleaux, cassettes et âmes, ces dernières de 3 pieds de haut, dimension conforme à celle du soubassement. Des crochets de fer assurent la rigidité de l'assemblage du « devers » des cassettes. Deux treuils de 1,30 m de long, auxquels fut ajouté un troisième de 2,60 m, font mouvoir les machines. Ce serait donc la version à échelle réduite d'un petit théâtre à machines¹⁰, s'il n'y avait la différence des marionnettes à manipuler.

Il faut déduire des rubriques successives quelques indices. Les Bamboches, comme les appelle Girault, ont « une ferme d'appui de 10 pieds de large » (lire « long », 3,25 m), comme il est de tradition pour les grands théâtres de marionnettes. Nous manquons de sources pour les tailles des castelets de la Foire. En 1722, d'après les déductions de Bertrand Porot, la scène de Fuzelier accueillait des toiles de décorations pouvant aller jusqu'à 3,50 m¹¹. De la salle de Bienfait dans les années 1750-1760, avant l'incendie de la Foire saint-Germain, nous n'avons que l'extérieur de connu, miniature de Louis-Nicolas van Blarenbergh de la collection Wallace à Londres¹². Une seconde miniature du même peintre figure un intérieur, le castelet ne devait pas dépasser les 2 m d'ouverture, si l'on se fie à cette représentation, ce qui est peu¹³. Les loges d'Alexandre Bertrand dont les Bienfait étaient devenus propriétaires étaient situées sous la salle de Nicolet, et les dimensions intérieures de la salle semblent bien, à mon avis, correspondre à celles de la miniature, salle de taille nettement inférieure donc au salon utilisé à Versailles (plus de 70 m²).

10. À titre de comparaison, en 1741 le peintre Perault est payé pour la décoration, peinture et dorure d'un « théâtre ambulant », petit théâtre « placé dans l'appartement de Mgr le Dauphin où ont dansé les deux petits Hollandais », il mesure 12 pieds de face (3,90 m), 10 de profondeur (3,25 m), 11 de hauteur (3,55 m), O/1/12985, scène de taille comparable sinon inférieure à celle du grand castelet de 1758, où pouvaient danser trois enfants.

11. « L'organisation d'un spectacle de marionnettes en 1722 : à propos d'un fonds méconnu de Fuzelier », in BEAUCÉ, Pauline et RUBELLIN, Françoise (dir.), *Parodier l'opéra : pratiques, formes et enjeux*, Éditions Espaces 34, 2015, p. 127-153. Sources Carton Favart I, C7, Paris, BnF, Bibliothèque-musée de l'Opéra, dont un plan de théâtre.

12. Sur cette miniature, article de Nathalie Lemoine-Bouchard dans la revue *La Lettre de la miniature*, n° 5, janvier 2010, p. 2-7.

13. Voir dans ce volume l'article de Paul François.

Le *Mémoire* de Girault fournit quelques indications sur les décorations, qui complètent et confirment celui de Dominique Slodtz que je commenterai ensuite. Les châssis et fermes sont chantournés en voliges. Les châssis au nombre de huit pour la décoration principale mesurent 7 pieds et demi de haut (2,50 m) sur 2 pieds de large (moins de 70 cm). Soit *grosso modo* une échelle de 1/2 par rapport à une petite scène destinée à des acteurs. Les fermes, dont une de paysage, une du carnaval de Venise, sont composées de plusieurs châssis, tout comme les fermes des grandes scènes de spectacle. Bandes de mer, terrains et vaisseaux demandent une armature en bois ou des montants, comptés par Girault, qui spécifie aussi des décorations en carton. Divers effets sonores rendaient plus réalistes les décorations de mer orageuse cités par Slodtz, une « cage » à grêle et une machine à tonnerre, vraisemblablement utilisées pour la mer orageuse et peut-être aussi la bataille de Mahon.

Le spectacle était agrémenté de musique, comme dans quasiment toute représentation de l'Ancien Régime ; Girault signale trois châssis formant deux sièges avec marchepied « pour la musique ». Ce duo était à l'échelle du théâtre des Bamboches. Sur la miniature de Louis-Nicolas van Blarenbergh on voit, coïncidence intéressante, ainsi figuraient deux musiciens, un violoniste et un joueur de viole, assis devant le cadre de scène sur la gauche.

Ce théâtre de marionnettes démontable et transportable en voitures atteste la maîtrise et le savoir-faire des compagnons sous la direction d'un principal compagnon, lui-même aux ordres de Girault, assisté de Bouillet – Girault qui dans la décennie suivante va concevoir les grandes machines de l'Opéra de Paris reconstruit, et sans doute celles de la salle prévisionnelle des Tuileries, assisté d'Arnoult et de Pierre Bouillet. La famille Girault, avec la famille Bouillet et Arnoult, sont des experts en constructions démontables et en machines de théâtre, les grands maîtres français qui conduiront à l'édification du Grand Théâtre de 1770 à Versailles, et à l'art français de la construction théâtrale de la première moitié du siècle suivant. C'est également Louis-Alexandre Girault qui signe les planches explicatives de *L'Encyclopédie* consacrées aux machines de l'Opéra de Paris.

Comme souvent dans les travaux des Menus, exécutés dans l'urgence, les repentirs et améliorations surviennent, occasionnant des frais. Ici, Girault avait sous-estimé l'espace nécessaire à Bienfait pour manipuler, puisque les châssis qui cloisonnaient la scène sont remplacés après

la première représentation (*La Prise de Mahon* ?) par une structure de charpente : « pour donner plus de facilité et d'aisance ».

La seconde pièce la plus intéressante, particulièrement détaillée elle aussi, mais plus courte, est le *Mémoire* de Dominique Slodtz : *Mémoire et Etat des dépenses et déboursés faits pour le service du Roi, à l'occasion du théâtre de Monseigneur le Duc de Bourgogne, pour être mis au château de Versailles et ledit ouvrage a été fait dans le magasin de Paris*. Le théâtre était constitué d'une « avance » en architecture (l'avant-scène de Girault) ornée de faux marbre et dorée, de bas-relief d'enfants, et comprenait deux portes latérales. Le rideau représentait un paysage orné de figures et vases, il y avait quatre châssis de chaque côté, une ferme et quatre plafonds, en architecture de brèche violette et marbre blanc, ornements dorés. Le rideau de fond était en architecture de pierre, figures en marbre blanc. Slodtz mentionne un ensemble de décorations avec un rideau d'horizon, un rideau de mer avec terrain en bas, un petit fond de paysage « avec son rideau devant qui sert pour faire jouer les bamboches », un rideau d'orage, une ferme de camp, avec quatre terrains et trois châssis latéraux, « le fond représentant la ville et le port de Mahon » ; « cinq bandes de mer entre lesquelles il y a des châssis représentant la ville de Rhodes et le Colosse où passent les vaisseaux » etc. À ce lot s'ajoutent huit chariots, leur charretier et les chevaux, des figures détachées. Une autre décoration représentait la Place Saint-Marc, une ferme de maisons et boutiques, divers châssis d'architecture et « *le pont de la Real* » (comprendre sans doute : du Rialto), deux fermes représentant la place Saint-Marc vue depuis la mer et depuis la ville, avec le Carnaval, les deux colonnes, des barques et chaloupes ornées, donc deux décors différents pour l'action. Des bandes de mer orageuse, probablement pour *La Prise de Mahon*, complétaient le fonds de décors¹⁴. Les châssis de vaisseaux pouvaient sans doute être utilisés aussi bien pour Mahon que pour Rhodes.

Ces décors devaient être réalisés sur toile, pour les plus grandes pièces, et sur carton pour les petites figures, comme les vaisseaux. Les pigments utilisés, et la répartition des spécialités des peintres, sont tout à fait analogues aux productions annuelles de la Cour pour les spectacles de Versailles et Fontainebleau, telles que spécifiées dans les très nombreux *Mémoires* de Dépenses des Slodtz. Le décor du *Temple de Minerve*,

14. Le *Mémoire* donne ensuite la liste des peintres spécialisés, et la liste complète des pigments utilisés.

que j'avais découvert à Trianon, réalisé en 1754 pour Fontainebleau, et récemment restauré, donne une idée des sujets d'architecture noble contemporains du castelet de 1758. Girault fournit également des accessoires pour la manipulation des marionnettes, des montants de 65 cm.

Faute d'avoir des informations sur les montreurs invités et le répertoire, il est difficile d'avancer des hypothèses fiables, mais des recoupements avec d'autres sources permettraient peut-être de mieux documenter l'usage de ces scénographies. Il ressort des états de frais de Girault et de Slodtz que ce théâtre de marionnettes reproduisait en plus petit un théâtre à transformations conçu pour des adultes. Sans doute était-ce un théâtre assez proche des théâtres à grandes marionnettes italiennes, comme ceux que l'on voit encore aujourd'hui « mimer » des opéras, et bien entendu des théâtres de la Foire et de leurs parodies. Le terme de bamboche, de l'italien *bamboccio*, désigne précisément des grandes marionnettes, « bamboche, marionnette plus grande qu'à l'ordinaire¹⁵ », et il est utilisé par Girault dans son *Mémoire*. Si l'architecture d'ensemble et ses éléments n'offrent pas d'originalité particulière, dans le style des productions Slodtz du règne de Louis XV, les décors de mer calme ou agitée, de Mahon, de Rhodes et de Saint-Marc pendant le carnaval, au détriment des décors passe-partout, Place publique, Chambres, Palais, Forêt, etc., me conduisent à supposer un répertoire assez spécifique, à la fois « italien » et surtout d'actualité, sur lequel je reviendrai plus loin.

Les *Mémoires* des entrepreneurs contenus dans la cote O/1/3002, par leur précision minutieuse, permettraient à des menuisiers de tenter une reconstitution de ce type de théâtre, selon les méthodes de l'archéologie expérimentale, et aux marionnettistes d'aujourd'hui d'effectuer des recherches sur la manipulation de ces grandes figures dans un castelet machiné. Des recherches sur le lieu précis où était monté le théâtre du duc de Bourgogne permettraient également une tentative de restitution virtuelle 3D. Lors de la seconde journée du colloque de Reims en 2019, j'ai présenté mes premiers essais de restitution virtuelle des éléments de cet ensemble, visibles en immersion par casque Oculus, utilisant l'écran d'un smartphone Samsung Galaxy S. Les figures 1 à 5 montrent mes hypothèses de restitution virtuelle 3D des éléments du castelet tels que décrits dans les archives. Les parallélépipèdes noirs figurent l'espace occupé par un adulte debout.

15. *Dictionnaire de l'Académie Française*, édition 1777.

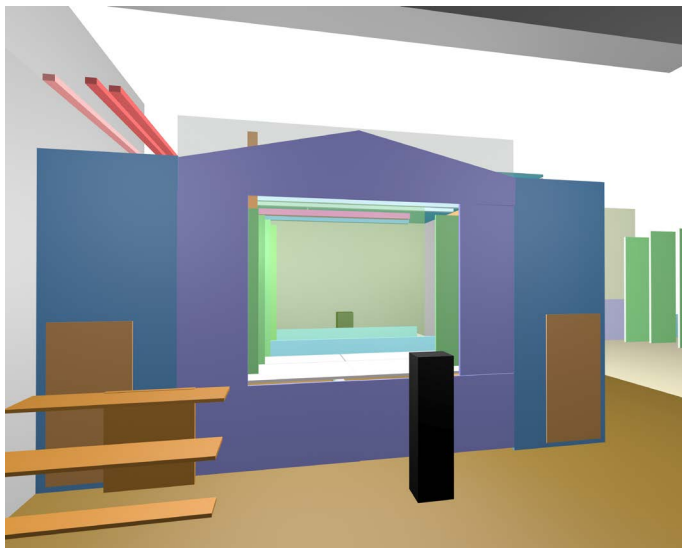


Figure 1 : Rendu 3D perspective « caméras » sous 3DS max, face.

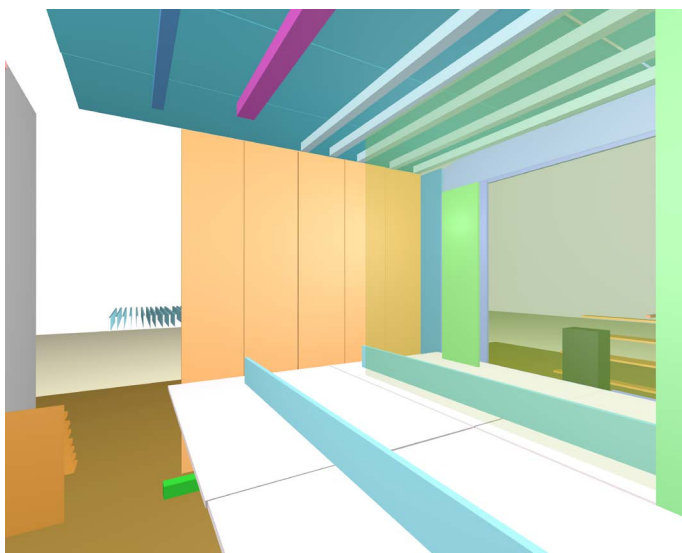


Figure 2 : Rendu 3D perspective « caméras » sous 3DS max, intérieur.

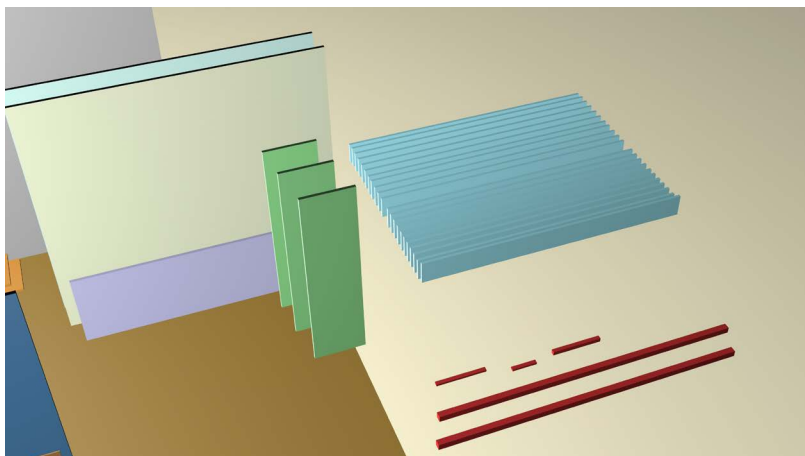


Figure 3 : Rendu 3D perspective « caméras » sous 3DS max stock d'éléments de décoration et accessoires scéniques.

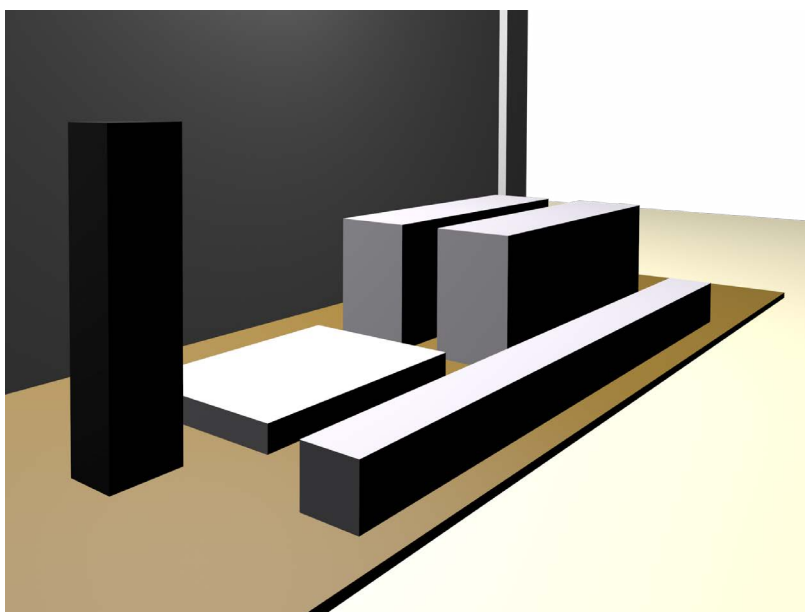


Figure 4 : Rendu 3D perspective « caméras » sous 3DS max, caisses de transport.

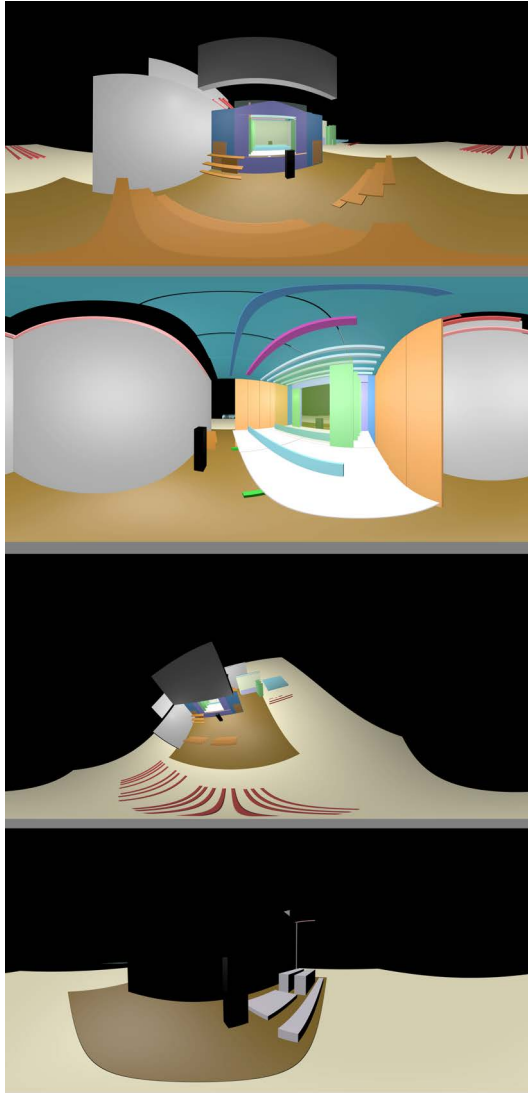


Figure 5 : Rendus en projection à 360° pour visualisation immersive avec Oculus ; de haut en bas : vue de face depuis un gradin, vue depuis le fond de la scène au niveau du plancher, vue d'ensemble des éléments, vue des caisses de transport.

L'intendant La Ferté fournit quelques détails pour les années suivantes. En 1762, c'est à Fontainebleau que « les marionnettes de Fantoccini » sont montrées par Carlo Perico¹⁶ ; prévues pour l'appartement du Dauphin (dont le fils le duc de Bourgogne est décédé à cette date), c'est chez le duc de Berry, né en 1754, que les Menus trouvent un espace assez grand pour les accueillir. Pour le théâtre ou en raison de l'assistance ? La Ferté ne précise pas¹⁷. Mais lorsqu'il en livre le compte-rendu, c'est en ces termes : « Ce soir, la Reine et toute la famille royale se sont trouvées aux marionnettes, chez Mgr le duc de Berry. Il y avait grand nombre d'évêques et d'abbés. M. le duc de La Vauguyon a fait les honneurs du spectacle. Après une petite discussion avec Mrs. les Premiers Gentilshommes de la Chambre, MM. les capitaines des gardes ne s'y sont point trouvés. Tout le monde a été très content, et M. le duc de La Vauguyon m'a remercié en me priant à dîner pour demain chez lui¹⁸ ». Le duc de la Vauguyon était gouverneur des enfants de France.

A priori, on pourrait penser que les théâtres de marionnettes à la Cour de France relèvent donc de « l'ordinaire des spectacles » et n'ont d'autre fonction que le divertissement, les troupes de Paris venant jouer à la Cour leur répertoire habituel. Le riche théâtre de marionnettes du duc de Bourgogne construit au premier semestre 1758 constitue cependant un cas exceptionnel. Le *Mémoire* de Dominique Slodtz mentionnait parmi les décorations peintes celle d'un camp avec comme fond « la ville et le port de Mahon ». Cette « micro-information », comme je désigne ces détails, noyée dans un flux descriptif dont elle ne ressort pas à la simple lecture, est en fait révélatrice. C'est en effet le seul décor de Port-Mahon dans les collections royales de décorations, bien connues par les milliers de pages des *Mémoires* de peintres et les *Inventaires*, et dont j'ai fait un long dépouillement pour ma thèse.

16. Il pourrait bien s'agir d'une confusion de La Ferté ou d'une erreur de lecture de Boyse (nous ne lisons pas l'original manuscrit du Journal, mais sa transcription, avec coupes, par Boyse). Fantoccini en italien désigne les marionnettes à fil elles-mêmes, il faudrait donc lire « les marionnettes des Fantoccini ». CAMPARDON, Émile, *Les spectacles de la Foire*, Paris, Berger-Levrault et C^{ie}, 1877, t. I, p. 190-191 mentionne deux troupes concurrentielles à partir des années 1760, les Fantoccini Français et les Fantoccini Italiens. Une édition critique du *Journal* de La Ferté, qui n'existe pas, indépendamment du problème de l'original actuellement introuvable, nécessiterait un travail important et minutieux de collation des sources contemporaines à chacune de ses entrées.

17. *Journal de Papillon de la Ferté*, publié par Ernest Boyse, Paris, Ollendorff, lundi 25 octobre 1762, p. 87.

18. *Idem*.

Au début de la Guerre de Sept ans, sur fond d'enjeux coloniaux dans ce qui est la première guerre mondiale de l'histoire se déroulant de l'Inde à l'Amérique du Nord, la bataille du Port de Mahon, ou de Minorque, fait s'affronter en 1756 dans un combat naval et terrestre les Anglais et les Français. L'enjeu est de faire représailles aux raffles des navires civils français par la Royal Navy et de conquérir l'île de Minorque, sa base pour surveiller les côtes d'Espagne et de France. Les rapports des officiers permettent de suivre le détail des opérations et manœuvres, et ont sans doute servi de source, indirectement, au spectacle présenté en 1758. Au départ de Toulon le maréchal de Richelieu, vainqueur de Fontenoy, Premier gentilhomme de la Chambre, grand amateur de spectacles, et très présent aux Menus dont il est régulièrement le gentilhomme en charge, dirige les troupes embarquées au nombre de 12 000 hommes, et le comte de la Galissonnière commande la flotte constituée de 193 voiles, essentiellement de transport. Une armée de diversion faisait mine de préparer le débarquement en Angleterre sur les côtes de la Manche, et l'amirauté anglaise tombe dans le piège, l'île n'est pas gardée par la flotte et la population accueille les Français comme libérateurs le 18 avril.

S'ensuit le siège sanglant du fort Saint-Philippe où s'est réfugié le 22 avril le gouverneur anglais. Des vaisseaux anglais s'échappent à Gibraltar et une escadre de secours sous le commandement de Byng appareille de Gibraltar. Les intempéries, mer forte, brume, gênent les opérations. Malgré des forces navales supérieures en armement les Anglais ont le dessous, et la prudence et le respect strict des manœuvres ritualisées de part et d'autre fera que la bataille navale du 20 mai 1756 est plutôt une escarmouche qu'un affrontement déterminant. Mais le retrait de la flotte anglaise laisse le fort à son sort, qui ne se rendra qu'après une résistance acharnée le 29 juin. Les pertes sont considérables, 400 morts ou blessés chez les Anglais, 1 600 morts chez les Français et 2 000 à 3 000 blessés. Cette victoire française entraîne une crise politique anglaise, Byng est condamné à mort (« *He had failed to do his utmost* »), et l'arrivée de Pitt, partisan d'une guerre totale contre la France. La prise de Minorque est en effet la seule victoire véritable de la France dans la guerre, à partir de 1758 les forces anglaises minent son empire colonial¹⁹. Bien plus grave, en 1758, à partir du 5 juin, alors que l'on montre les marionnettes au Dauphin, la flotte anglaise tente plusieurs débarque-

19. La victoire française donna lieu à des célébrations, feux d'artifice, gravures commémoratives, voir Fig. 6, à la gloire du Roi et du Maréchal de Richelieu.

ments sur les côtes bretonnes et normandes, sans réussir à s'implanter durablement. Sur mer, le 29 avril 1758, la flotte française venait de remporter une petite victoire sur les Anglais au large de Gondelour, au sud de Pondichéry, dans le Tamil Nadu actuel.

Le *Mémoire* du ferblantier contient des micro-informations, entre le 3 et le 10 juin, pour les plaques d'éclairage du théâtre du duc de Bourgogne, et Girault a donné comme première représentation, la prise de Mahon, en juin, « Plus au mois de juin lorsqu'on a représenté la prise de Mahon devant M. le Duc de Bourgogne sur le théâtre neuf ».

Il est possible de deviner quel était le commanditaire qui, sous l'inspiration peut-être du Roi lui-même, ordonna ces spectacles. Le *Mercur de France* de juin 1758 donne l'information suivante : « Le Roi jugeant à propos de faire passer incessamment entre les mains des hommes Monseigneur le Duc de Bourgogne, a nommé Gouverneur de ce Prince M. le Comte de la Vauguyon, Lieutenant général de ses Armées, Chevalier de ses Ordres et Menin²⁰ de Monseigneur le Dauphin ; [...] Sous-Gouverneurs, MM. les Chevaliers de la Ferrière et de Beaujeu ; le premier Brigadier d'Infanterie, et Capitaine au Régiment des Gardes Françaises²¹ ». Quatre autres militaires figuraient dans cette nouvelle équipe en charge de l'éducation du Dauphin. Le *Mercur* relate plus loin que le Duc de Bourgogne fut présenté au Roi le 1^{er} mai vers midi pour être remis entre les mains de Vauguyon²². Je n'ai pas trouvé de mention des spectacles de marionnettes qui ont suivi. Des recherches dans le répertoire du montreur pourront peut-être compléter notre compréhension de ces représentations²³. Il est fort possible aussi que le maréchal de Richelieu, personnage très actif aux Menus et très influent, ait joué un rôle dans la programmation et peut être la commande de *La Prise de Mahon*.

En l'absence de sources pour le répertoire de Bienfait à la ville, il est difficile de trancher sur ce dernier point. Ma première impression à la découverte de l'archive il y a quelques années, était celle d'une création pour la Cour ; depuis, au vu du retentissement dans les arts et la propagande royale sur cette prise de Mahon, je n'exclus absolument pas la

20. L'un des six gentilshommes qui étaient affectés particulièrement à la personne du Dauphin.

21. *Mercur de France*, juin 1758, « Nouvelles de la Cour », p. 199.

22. *Ibid.*, p. 201.

23. Toutefois, je n'ai à ce jour pas réussi à identifier l'œuvre et le thème (probablement antiques ?) ayant pour décor le port de Rhodes et son Colosse.

création d'une pièce pour marionnettes sur ce thème par Bienfait dans son théâtre de la Foire. Un tel sujet avec sa bataille navale se prêtait fort bien à un théâtre d'objets. Nicolas Bienfait II avait renouvelé le répertoire de son père à son décès et créé des pièces à grande machinerie, avec incendies et pillages, *Le Bombardement de la ville d'Anvers et la Prise de Charleroi* (1746), *L'Assaut de Berg-op-Zoom* (1748)²⁴. La diffusion d'une abondante iconographie qui a suivi la prise de Minorque²⁵ donne une idée de ce que pouvait être la scénographie réalisée par les Menus Plaisirs pour Bienfait, avec ses vues, ses terrains, ses vaisseaux. Le châssis ou ferme de port fortifié avec vaisseaux peint par Michel Ange Slodtz quelques années auparavant pour Fontainebleau²⁶ donne un bon exemple du style élégant des Slodtz (fig. 6).

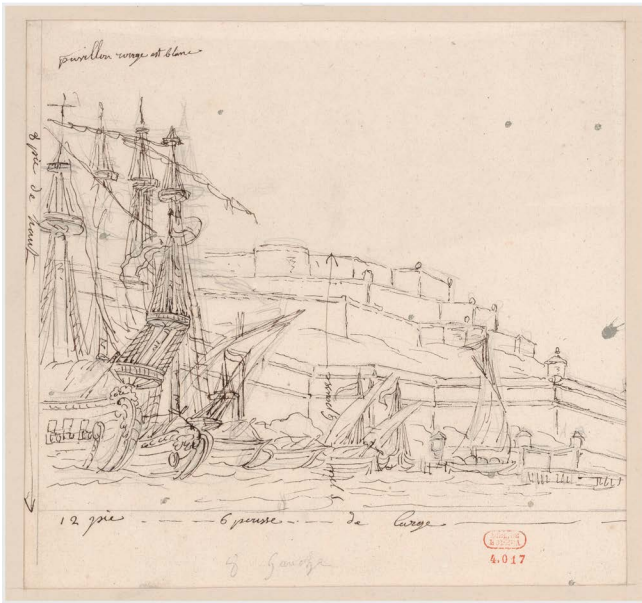


Figure 6 : Étude de navire : esquisse de décor / Michel Ange Slodtz, BnF, département Bibliothèque-musée de l'Opéra, ESQ 18-11 (30), [<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb43652848n>].

24. CAMPARDON, Émile, *op. cit.*, p. 149.

25. Figures 7 et 8.

26. Figure 9.

Le théâtre de marionnettes du Duc né en 1751 n'était pas un théâtre de loisir pour enfant, ni un jeu. Il faisait partie de l'éducation politique précoce du futur Prince que l'on ambitionnait de voir régner, et dont la santé déficiente allait compromettre très vite ces espoirs. La représentation de *La Prise de Mahon* était un chapitre ludique de formation militaire du Prince, l'image animée, le tableau mouvant, exposant la stratégie et bien entendu la gloire militaire de la France en des jours où plus que jamais, le Royaume devait faire face à la puissance anglaise. Un montreur de marionnettes avec privilège ne pouvait que participer à cette glorification du roi Louis XV, père du Dauphin.

Les informations dispersées au sein des innombrables *Mémoires* des Menus Plaisirs révèlent ainsi des heureuses surprises, et demandent pour leur interprétation, de longues recherches et des recoupements. Mais avoir en pièces détachées le kit d'un grand castelet pour le Dauphin est plutôt stimulant, en l'absence de sources analogues pour les forains à la ville.

Sources d'archives des Menus Plaisirs

Castelet de 1758 - Décomposition en éléments d'après l'analyse de la pièce O/1/3002

Les rubriques ont été ajoutées en caractères gras ainsi que la définition de certains termes, et la conversion en mesures métriques. L'ordre original de la pièce d'archive n'est pas conservé.

O/1/3002 - Dépenses imprévues - 1758

Mémoire des ouvrages faits et fournis par Girault Entrepreneur dans les Menus plaisirs du Roy pour le Théâtre de marionnettes qui a été fait à neuf pour M. le Duc de Bourgogne, sous les ordres de M. de Fontpertuis Intendant et contrôleur général de l'Argenterie et des Menus plaisirs et affaires de la Chambre du Roi, dans le courant des mois de mai et de juin de l'année 1758

Le total du présent mémoire se monte à la somme de 1519 livres 6 sols Plus pour mes peines et soins ce qu'il plaira à Monsieur de Fontpertuis Tout ce théâtre a été fait avec beaucoup de sujétion pour se monter en une heure de temps dans l'appartement de M. le Duc de Bourgogne, et pour se démonter aussi facilement, ce qui a exigé beaucoup de précision et de façon.

Ouvriers

Pour la monte et démonte du théâtre au magasin de Paris, l'ajustement de tout ce qui le concerne pour le Sr Bienfait 36 journées de compagnons

Plus 18 journées du principal compagnon

Au mois de mai 6 journées de compagnons à Versailles pour faire promptement un petit théâtre dans l'appartement de M. le Duc de Bourgogne pour les marionnettes qui lui ont été données on a pris le bois au magasin

2 journées de Boulet

Au mois de juin lorsqu'on a représenté la prise de Mahon devant M. le Duc de Bourgogne sur le théâtre neuf 12 journées de six compagnons employés au magasin de Versailles à monter ledit théâtre pour en couper les bâtis suivant la largeur et la hauteur de la pièce où il était posé et à le monter dans l'appartement et à le démonter après le jeu fini deux journées de Boulet idem

12 L. de clous employés au magasin de Paris pour ledit ouvrage, pour boire à différents charretiers et portefaix venus du magasin au chantier pour le service du théâtre,

Pour 2 voitures de Paris à Versailles, la 1ère pour aller prendre les mesures dans l'appartement de M. le Duc de Bourgogne et la 2ème pour y faire monter le théâtre le 6 juin

Structure du théâtre

Tréteaux support du plancher de scène (chêne) 6 pieds x 3 pieds 1/2 haut (Longueur 1,95 m x hauteur 1,13 m)

tête long 6 pieds, 6 pouces large x 10 pouces 1/2 épaisseur (1,95 m x 16,20 cm x 28,35 cm)

4 pieds hauteur 3 pieds 1/2, 2 pouces large (hauteur 113,40 cm x 5,40 cm)

4 traverses longueur 1 pied x 3 pouces large (longueur 32,40 cm x 8,10 cm)

Plancher du « théâtre » (scene)

composé de 8 feuillets de sapin, blanchis d'un côté, rainés [comprendre : rainurés] et collés, et emboîtés de chêne, chaque feuille de 7 pieds 1/2 de long sur 3 pieds de large, font ensemble 15 pieds de large sur 12 pieds de profondeur <EPAISSEUR ?> (2,43 m x 97,20 cm, en tout largeur 4,86 m x prof 3,90 m)

L'encloisonnement du théâtre

10 grands châssis de sapin bois d'Auvergne de chacun 13 pieds de haut sur 2 pieds 4 pouces de large, assemblés à entaille à demi-bois l'un dans l'autre et collés, chaque châssis composé de 2 battants et 5 traverses sur la hauteur de pouces de large : dans deux de ces châssis sont pratiquées 2 portes pour arriver dessus et dessous le théâtre <EPAISSEUR ?> (hauteur 421,12 cm x largeur 75,60 cm)

Au magasin de Versailles après la première représentation, vingt-cinq journées de compagnons pour faire une nouvelle charpente autour du théâtre au lieu des châssis qui y étaient et qui ont été supprimés pour donner plus d'aisance et de facilité derrière le théâtre, le bois a été trié du magasin

Plafond

composé de 5 grands châssis de sapin d'Auvergne de chacun 15 pieds de profondeur, chaque châssis composé de 2 battants et 7 traverses assemblés à entaille à demi-bois et collés <EPAISSEUR ?> (4,86 m de profondeur)

Pour porter le plafond,

la fourniture de 4 chevrons de sapin de chacun 16 pieds de long sur 4 pouces carrés, (longueur 5,19 m, section carrée 10,80 cm)

dont un sert de chemin au rideau d'avant-scène et est garni de 8 mouffles avec 8 chapas pendantes en bois de hêtre assemblées à queue d'aronde dans les chevrons et embreuvées [montage de deux pièces par embrèvement, ou tenon et mortaise] pour recevoir les poulies.

Un autre chevron sert de chemin au rideau de Polichinelle [*un rideau dit de Polichinelle descend ou monte en se roulant ou se déroulant sur lui-même, mais il peut s'agir ici d'un autre dispositif, avec un rideau ayant un motif de Polichinelle*], et est garni de 6 mouffles et 12 chapas idem aux précédentes.

Le 3ème sert de chemin à la petite ferme d'appui, et est garni de 3 poulies et 6 chapas idem.

Le 4ème sert de chemin à la herse du fond et est garni de trois poulies et 6 chapas .

Un autre chemin de 12 pieds de long garni de 4 poulies et 8 chapas idem (3,90 m)

Pour la petite charpente latérale

deux grandes traverses de demi plat-bord de 25 pieds de long chacune sur 5 pouces de large et 3 pouces d'épais; longueur 8,10 m, largeur 13,50 cm x épaisseur 8,10 cm

10 chevrons de sapin de 12 pieds, 3,90 m

et 11 chevrons de 15 pieds, 4,86 m

le tout blanchi des quatre côtés, assemblé proprement à tenon et mortaise, et disposé pour être démonté promptement

Emballage

Pour transporter au château et serrer les tréteaux 2 grandes caisses en bois de Lorraine, blanchies d'un côté rainées, collées, barrées et assemblées à queue d'aronde de chacune 7 pieds 1/2 de long, 20 pouces de large et 2 pieds 10 pouces de haut, garnies de leurs couvercles barrés de chêne, ainsi que les fonds, en barres de 3 pouces de large et 2 pouces d'épais (2,60 m x 56 cm x 92 cm)

Pour serrer les rideaux et plafonds, la fourniture d'une grande caisse en bois d'Auvergne blanchie d'un côté, rainée, collée et assemblée à queue d'aronde de 15 pieds de long sur 1 pied de large et 1 pied de profondeur, garnie de son couvercle barré en chêne ainsi que le fond (4,86 m x 32,40 cm x 32,40 cm)

Fourni au Sr Bienfait pour emballer son tonnerre et autres effets une caisse de voliges de 5 pieds 4 pouces de long, 3 pieds 4 pouces de large et 6 pouces d'épais (1,73 m x largeur 1,08 m x hauteur 16,20 cm)

Équipement scénique

Deux coulisses de chevron de sapin chacune de 3 pieds de haut (97,20 cm), posées perpendiculairement sur le théâtre pour conduire la ferme d'appui de Polichinelle, emmanchée dans un patin de hêtre à 3 branches de 2 pouces d'épais sur 4 pouces de large et 1 pied de chaque branche (5,40 cm x 10,80 cm x 32,40 cm), ces patins se montent à visser sur le théâtre

Pour la rampe 2 tablettes de sapin chacune 7 pieds 1/2 de long et 3 pouces de large, blanchies des deux côtés (2,43 m x 8,10 cm)

Pour tenir le roulement de derrière le théâtre fourni deux décharges de sapin d'Auvergne de 12 pieds de long chacune sur 4 pouces de large, blanchies des deux côtés (3,90 m x 10,80 cm) et une traverse de 15 pieds de long (4,86 m), blanchie aussi des deux côtés

Dans l'arrière théâtre la fourniture de deux chevalets de chêne de chacun 6 pieds de long sur 3 pieds 1/2 de haut (longueur 1,95 m x hauteur

1,13 m) composé d'un patin de membrure de 6 montants assemblés à tenon et mortaise, et pour lier les deux chevalets ensemble, deux entretoises en bois de 2 pouces de chêne de 9 pieds de long sur 3 pouces de large assemblés à queue d'aronde dans les chevalets (2,92 m x 8,10 cm)

Pour retenir le mouvement, quatre écharpes de chêne de chacune 2 pieds 1/2 de long 2 pouces de large et 15 lignes d'épais (81 cm x 5,40 cm x 3,37 cm), assemblées à queue d'aronde dans les montants et les entretoises

pour lier les montants par le haut 2 traverses de chêne de chacune 4 pieds de long et 2 pouces de large, blanchies des deux côtés, deux desquelles sont à entailler dans les montants, et les deux autres d'assemblage (1,30 m x 5,40 cm)

Cinq coulisses de sapin de 12 pieds de long, garnies chacune de 10 goussets de hêtre, entaillées (*sic*) suivant les coulisses et posés (*sic*) sur chacun des montants (3,90 m)

Un deuxième chevalet composé pour le patin comme le précédent en deux parties et réuni en une seule par les 2 longues traverses du bas qui sont en bois de chêne de 2 pouces sur 3 pouces de large (5,40 cm x 8,10 cm), et 9 pieds de long avec quatre écharpes idem aux autres (2,92 m), les 6 montants de chaque chevalet sont en bois de 2 pouces carrés (5,40 cm x 5,40 cm) et portent chacun deux cassettes ouvertes garnies de leurs âmes de 2 pieds de long (94,80 cm), à la tête de chaque montant 4 mouffes avec leurs poulies

A chaque montant pour tenir et monter lesdits mouffes, 2 chapes de chêne en bois de [manque ?] pouce 1/2 sur 3 pouces 1/2 de large et 8 pouces de long (? x 9,45 cm x long 21,60 cm) tenues ensemble par un bouton à visse qui passe au travers

au même chevalet 10 autres cassettes fermées de chacune 3 pieds de long sur 2 pouces 1/2 en carré (97,20 cm x 6,75 cm x 6,75 cm), garnies de leurs âmes, dans la tête desquelles est assemblée une traverse de 5 pouces de long et 3 pouces de large (13,50 cm x 8.10 cm) pour recevoir et faire monter les chemins des Bamboches

Pour le mouvement de toutes ces machines à chaque bout 2 treuils de chêne de 4 pieds de long sur 4 pouces carrés abattus à 8 pouces, et garnis d'un rang de 4 palettes de chêne portés (*sic*) sur la console de hêtre rassemblées dans les quatre montants (129,60 cm x 10,80 cm – 21,60 cm)

Après coup fait et fourni

Un treuil de sapin de 8 pieds de long sur 5 pouces de gros abattu à 8 pouces (Long 259,20 cm x 13,50 cm – 21,60 cm),

Et un chemin de rideau de 14 pieds de long (4,54 m) garni de 5 mouffes avec leurs chapes de hêtre embreuvées (p.14-15)

Pour retenir le devers des cassettes par des crochets de fer, avoir assemblé par chaque bout des chevalets une traverse de 4 pieds de long sur 3 pouces de large et 2 pouces d'épais assemblée à queue d'aronde dans les entretoises (129,60 cm x largeur 8,10 cm x 5,40 cm)

Structure du théâtre – face

L'avant-scène de 15 pieds de face sur 10 pieds de haut (long 4,86 m x hauteur 3,24 m), composée de

3 châssis de sapin d'Auvergne dont celui qui forme la traverse à 15 pieds de long sur 3 pieds de large (4,86 m x 97,20 cm).

Les deux autres châssis de 8 pieds de haut chacun sur 2 pieds 9 pouces de large (H 259,20 cm x 89,10 cm), composés chacun de deux battants et 4 traverses assemblés à entaille, garnis de volilles [comprendre : voliges; cf. *Encyclopédie* : « VOLILLE : petite planche de bois de sapin ou de peuplier, très-légère et peu épaisse. Le bois de sapin ou de peuplier se débite pour l'ordinaire en volilles, ou petites planches depuis trois jusqu'à cinq lignes d'épaisseur, sur dix pouces de large, et six pieds de long, pour foncer des cabinets, et faire des bières »] et chantournés

Pour le soubassement du théâtre deux châssis de sapin d'Auvergne de chacun 7 pieds 1/2 de long sur 3 pieds 1/2 de haut composés de deux battants et 4 montants de 3 pouces de large (Long 2,43 m x H 113,40 cm)

Deux autres grands châssis pour fermer les deux vides qui restent depuis le théâtre jusqu'au mur de l'appartement de 13 pieds de haut chacun sur 5 pieds de large, composés chacun de 4 battants, 3 (4,21 m x 1,62 m)

Décorations du théâtre

Pour la décoration complète 8 châssis de sapin d'Auvergne de chacun 7 pieds 1/2 de haut sur 2 pieds de large, composé de 2 battants, 4 traverses assemblées à entaille et collées, garnis de voliges au pourtour et chantournés (hauteur 2,43 m x largeur 65 cm)

La ferme de 11 pieds de face sur la largeur sur 10 pieds de haut en deux parties ; chaque partie brisée en deux châssis, chaque châssis composé de deux battants et 4 traverses assemblées idem aux précé-

dentés le dedans de la porte garni de voliges et chantourné, la porte de 6 pieds de haut sur 3 pieds de large brisée en deux vantaux (ferme 3,56 m x 3,24 m, porte hauteur 1,95 m x largeur 97,20 cm)

Pour la ferme d'appui des Bamboches, un châssis de 10 pieds de large sur 3 pieds de haut composé de 2 battants et de 5 montants assemblés idem aux autres (L. 3,24 m x 97,20 cm)

Une ferme de paysage en deux parties de 11 pieds de long sur 10 pieds de haut assemblée idem aux autres avec une ouverture pratiquée dans le milieu, la baie garnie de voliges au pourtour et chantournée (L. 3,56 m x H. 3,24 m)

Pour une autre ferme représentant le Carnaval de Venise, 2 autres châssis de même longueur et largeur que celui ci-dessus (L. 3,56 m x H. 3,24 m)

Pour les bandes des mers et terrains 24 feuilletts de sapin mince de 12 pieds de long chacun sur 1 pied de large, blanchi d'un côté, rainés, collés, barrés et chantournés (3,90 m x 32,40 cm)

Vingt-quatre tringles de sapin de 12 pieds blanchis des 2 côtés, et de 3 pouces de large (L. 3,90 m x 8,10 cm), lesquelles servent à porter les décorations de carton et pour tenir les tringles 18 mentonnets de hêtre d'un pied de long sur 2 pouces en carré (3,40 cm x section carrée 8,40 cm), attachés derrière les feuilletts ci-dessus

Pour le rideau et les quatre plafonds, 9 tringles de 12 pieds de long sur 3 pouces de large en bois de sapin blanchies des deux côtés (3,90 m x 8,10 cm)

Pour éclairer le théâtre

12 portants de sapin mince de 12 pieds de haut et 6 pouces de large ; (hauteur 3,90 cm x largeur 16,20 cm)

Une rampe d'assemblage de 11 pieds de long sur 1 pied de haut composée de deux battants et 5 traverses, blanchies des deux côtés (longueur 3,56 m x 32,40 cm)

Pour monter au théâtre un escalier ambulante et pliant montant à 3 pieds 1/2 de haut composé de deux limons et de 7 marches en bois de hêtre d'un pouce d'épais assemblées à tenon et mortaise, collées et embreuvées dans les limons, un pied brisé composé de deux montants et d'une traverse en bois de pouce (*sic*) de hêtre sur 2 pouces de large (hauteur 113,40 cm)

Accessoires pour les marionnettes

Fourni au Sr Bienfait pour monter ses Bamboches et ses vaisseaux 24 montants de hêtre de chacun 2 pieds de long, 2 pouces de large et 1 pouce d'épais (64,80 cm x 5,40 cm x 2,70 cm)

Plus dix-huit morceaux de hêtre d'un pied de long idem (32,40 cm x 5,40 cm x 2,70 cm)

Pour les coulisses de l'arrière théâtre 10 rouleaux de frêne de chacun 3 pouces de long sur 1 pouce 1/2 de diamètre (8,10 cm x 4,05 cm)

Pour la cage qui forme le bruit de la grêle un patin double en membrure de chêne de 2 pieds de long ; dans chaque patin est assemblée une jumelle de 3 pieds de haut, 4 pouces de large et 3 pouces d'épais, à chaque côté une contrefiche de 2 pieds de long 3 pouces de large et pouce (*sic*) 1/2 d'épais, assemblée à tenon et mortaise dans les patins et les jumelles qui sont liés ensemble par 2 entretoises de chêne de bois de 2 pouces sur 3 pouces de large, assemblés avec les clefs par derrière pour se démonter aisément (Long 64,80 cm, jumelle hauteur 97,20 cm x largeur 10,80 cm x épaisseur 8,10 cm, contrefiche 64,80 cm x 8,10 cm x ?, entretoises de 5,40 cm x 8,10 cm)

fourniture d'un manche de manivelle pour la cage de la grêle (p.15)

Gradins

Dans l'appartement où se pose le théâtre dans les 2 embrassements des croisées fait et fourni 6 châssis de gradins en bois de hêtre de 2 pouces carrés de 5 pieds de haut sur 4 pieds de large brisés en deux parties sur la largeur, assemblés à tenons et mortaises, chaque châssis formant 3 sièges sur la hauteur et un marchepied par bas, composé de deux montants de 5 pieds, deux de 3 pieds 1/2, un de 21 pouces. 5 traverses de 18 pouces, 3 écharpes de 18 pouces et 5 petites entretoises de 8 pouces de long (hauteur 162 cm x largeur 129,60 cm) pour les planchers desdits gradins ; 4 feuilletts de sapin de chacun 7 pieds 1/2 de long sur 18 pouces de large, blanchis d'un côté, rainés et barrés (2,43 m x 48,60 cm)

Pour le marchepied d'en bas et le siège du haut quatre autres feuilletts de sapin de 7 pieds 1/2 de long sur 9 pouces de large blanchis d'un côté (2,43 m x 24,30 cm)

Pour la musique 3 châssis de chêne de 2 pouces carrés de 3 pieds 9 pouces de haut sur 3 pieds 3 pouces de large formant sur la hauteur 2 sièges et un marchepied par bas. Chaque châssis composé de 2 mon-

tants de 3 pieds 9 pouces de haut, un de 2 pieds 3 pouces, 2 traverses de 18 pouces, une écharpe de 18 pouces et 4 petites entretoises de 9 pouces (hauteur 121,15 cm x largeur 105,30 cm)

pour les sièges et marchepied un feuillet de 7 pieds de long 18 pouces de large en bois de sapin blanchi d'un côté, rainé, collé et barré, et 2 planches de 7 pieds sur 10 pouces en bois de sapin blanchi d'un côté *idem* (226,80 cm x 48,60 cm, 226,80 cm x 27 cm).

La Foire Saint-Ovide de Paris : exploration d'un espace de spectacles à la fin du XVIII^e siècle

Pauline Beaucé

Université Bordeaux Montaigne, Artes UR 24141,
Institut universitaire de France

Si la Foire Saint-Ovide est souvent citée aux côtés des deux grandes foires parisiennes de l'Ancien Régime, elle n'a pas donné lieu à des recherches aussi poussées que ses consœurs (foires Saint-Laurent et Saint-Germain¹), plus anciennes, plus stables géographiquement et dont l'existence est plus étendue dans le temps. La Foire Saint-Ovide est présentée comme une foire brève et transitoire. Son histoire est associée à celle de la Foire Saint-Laurent qui se déroule à peu près à la même période courant août-septembre. Ainsi lit-on en 1763 dans *L'Avant-coureur* : « La Foire Saint-Laurent ayant été fort négligée cette année, soit à cause de la suppression de l'Opéra-Comique, ou pour quel qu'autre raison, la Foire Saint-Ovide semble aujourd'hui s'agrandir de ses pertes² ». Lorsqu'en septembre 1777, un incendie ravage la Foire Saint-Ovide, elle est supprimée. L'année suivante, la Foire Saint-Laurent est réinvestie pour y « suppléer³ » indiquent les *Mémoires secrets*. Les mentions de cette foire sont de plus assorties de deux images la représentant place Louis-le-Grand dite place Vendôme au début des années 1760 : celle d'une vue d'optique et un dessin de Jean Duplessi-Bertaux.

-
1. Voir les références bibliographiques données en introduction et dans le premier article du présent volume.
 2. *L'Avant-coureur*, 5 septembre 1763, Paris, Panckoucke, p. 564.
 3. *Mémoires secrets*, Londres, Adamson, 1779, t. XI, p. 66.



Figure 1 : 8^e Vue d'optique nouvelle, représentant la foire St Ovide qui se tient dans la place Vendôme à Paris, Paris, Huquier fils, ca. 1760. Source : Gallica |Bibliothèque nationale de France.



Figure 2 : La foire Saint-Ovide, place Vendôme, dessin de Jean Duplessi-Bertaux, 1762, musée Carnavalet (domaine public).

Ces images ne renvoient pourtant qu'à une brève partie de son existence puisqu'à l'été 1771 la Foire Saint-Ovide est transportée sur une autre place, elle aussi avec une statue équestre, la place Louis XV (actuelle place de la Concorde).

Le temps d'ouverture de cette foire a varié au fil du temps : avant son déménagement, elle commençait le 30 août ou le 31 août ; en 1759, elle a duré neuf jours⁴. L'ordonnance de police d'août 1763 stipule qu'il s'agit d'une foire de « quinze jours franc[s]⁵ ». À partir de 1771, lorsqu'elle est place Louis XV, elle débute le 14 ou le 16 août et dure habituellement jusque mi ou fin septembre, sauf cas exceptionnel comme en 1775 où elle est restée ouverte jusqu'au 9 octobre, soit quasiment deux mois⁶. Ces écarts de fermeture étaient parfois dus aux aléas climatiques. L'allongement de la durée de cette foire lorsqu'elle se situe place Louis XV s'explique aussi par le fait qu'elle ne se tient plus sur une place habitée.

Dans son étude fondatrice sur les divertissements en France au XVIII^e siècle, l'historien américain Robert Isherwood consacre un chapitre à la Foire Saint-Ovide⁷. Sa perspective est économique et sociale, il y analyse les conflits entre les propriétaires des boutiques et les marchands, il s'intéresse aussi à la mixité sociale des lieux de divertissements dans Paris (le Colysée aux Champs-Élysées, le boulevard du Temple, le Palais-Royal). L'analyse présentée dans cet article porte sur des sources différentes de celles exploitées par Robert Isherwood⁸ puisqu'il s'agira, en s'appuyant notamment sur des documents iconographiques, de s'intéresser à l'organisation spatiale de cette foire et à la matérialité des lieux de spectacles qui y sont construits. L'activité des spectacles dans la Foire Saint-Ovide pourrait paraître anecdotique au regard du développement des espaces de spectacles à Paris dans les années 1760-1780 ; pourtant sa situation géographique variable (place Vendôme puis place Louis XV)

4. *Tableau de Paris pour l'année 1759*, Paris, Herissant, p. 282.

5. *Ordonnance de police concernant ce qui doit être observé par les marchands et autres personnes qui fréquentent la foire Saint-Ovide*, Paris, Guerin et Delatour, 1763. En 1769, cette foire est toujours de quinze jours, voir ROZE DE CHANTOISEAU, Mathurin, *Essai sur l'almanach général d'indication d'adresse personnelle et domicile fixe, des six corps, arts et métiers*, Paris, Duchesne, 1769, n. p.

6. « 8 Octobre 1775. La foire de St. Ovide commencée depuis le 14 août dure encore et ne doit finir que demain », *Mémoires secrets*, éd. cit., t. XXXII, 1788, p. 349.

7. ISHERWOOD, Robert M., *Farce and Fantasy. Popular Entertainment in Eighteenth-Century Paris*, Oxford U.P., 1986. Voir le chapitre 6 « Entrepreneurial Dilemmas: The Case of the Faire Saint-Ovide and the Champs-Élysées », p. 131-160.

8. Isherwood exploite principalement des sources policières (AN Y//12227).

incite à interroger la construction des espaces de loisirs dans la ville et la place qu'y tiennent les spectacles forains.

Organisation spatiale

Les reliques de saint Ovide ont été déposées en 1665 au couvent des Capucines qui à cette époque se dressait en partie sur les terrains de la future place Vendôme⁹. Une suite d'aménagements est faite, d'abord sous la houlette de Louvois en 1685, pour créer la place Louis-le-Grand au centre de laquelle est sise la statue en bronze de Louis XIV. Le couvent est donc déplacé à l'extrémité de la place, puis, en 1699, la place se retrouve entourée d'hôtels particuliers aux façades uniformes et traversée par une rue¹⁰.

Les religieuses organisaient tous les ans au 31 août la fête de saint Ovide, ce qui attirait marchands et surtout merciers et bijoutiers dans les jardins du couvent et bientôt sur la place Louis-le-Grand. Cette place servait, comme de nombreuses autres à Paris, pour les réjouissances publiques, notamment des bals, défilés de chars (pour les feux d'artifices, la place de Grève ou la future place Louis XV, situées aux abords de la Seine, étaient préférées pour des raisons de sécurité). Ainsi en 1745, à l'occasion du mariage du dauphin Louis de France (fils aîné de Louis XV et père des futurs Louis XVI, Louis XVIII et Charles X), la place accueille-t-elle des festivités¹¹. La structure de la place oblige à construire des baraques ou salles éphémères en position centrale autour de la statue de Louis XV. (Fig. 3)

9. BERGER, Vivien, « Translations en contexte(s). Le cas parisien de saint Ovide », in BRAYARD, Florent (dir.), *Des contextes en histoire*, Paris, Centre de recherches historiques, 2013, p. 229-234.

10. Voir sur Gallica *Plan de l'emplacement de l'ancien Couvent des Capucines transféré rue Neuve des Capucines en 1689*.

11. *La Place Vendôme : art, pouvoir et fortune*, SARMANTN, Thierry et GAUME, Luce (dir.), [Paris ?], Action artistique de la ville de Paris, 2002 ; notamment l'article de GIBIAT Samuel, « Foire Saint-Ovide et fêtes princières », p. 126-130.



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Figure 3 : *Vue perspective de la place de Louis le Grand. Avec la représentation des salles construites à l'occasion du mariage de Monsieur le Dauphin.* Source : Gallica |Bibliothèque nationale de France.

Cette même disposition prévaut toujours dans les années 1760 pour les théâtres en bois construits pendant le temps de la foire, ce que la vue d'optique et le dessin de Duplessi illustrent bien (Fig. 2). Les boutiques sont placées sur le pourtour et les baraques / lieux de spectacles / cafés en position centrale. L'aménagement des boutiques est davantage organisé sur le dessin de 1762 (Fig. 2) que sur la vue d'optique (Fig. 4), qui semble rendre compte d'une foire antérieure.



Figure 4 : *Détail de la 8^e Vue d'optique nouvelle, représentant la foire St Ovide qui se tient dans la place Vendôme à Paris, Paris, Huquier fils, ca. 1760.* Source : Gallica |Bibliothèque nationale de France.

Cette dernière est à apprécier avec prudence : en effet une vue d'optique doit répondre à certains impératifs afin d'optimiser l'effet en trois dimensions lorsqu'elle est présentée. Guyot dans son essai de 1786 l'expose très bien : « toutes sortes d'estampes ne sont pas convenables, il faut choisir celles où il y a le plus de lointains. Dans quelque sujet que ce soit, il est essentiel aussi qu'elles ne soient pas trop chargées¹² ». Ceci explique le peu d'affluence sur la vue d'optique, à l'inverse des multiples figures du dessin de Duplessi.

Cette différence de détail vaut aussi pour le nombre de théâtres présentés. La vue d'optique identifie clairement le jeu de Gaudon et celui de Nicolet. On voit bien l'entrée du théâtre de Gaudon (le guichet et la parade au-dessus). L'entrée du spectacle de Nicolet semble se faire sur le côté droit de l'image et la sortie en front à côté d'une boutique de marionnettes, ce qui n'exclut pas une entrée vers un autre lieu de spectacle (d'optique ou une ménagerie d'animaux en rez-de-chaussée) à côté de la sortie du jeu de Nicolet. Peut-être y-a-t-il d'autres entrées qui donnent du côté du couvent que l'image ne montre pas.

Le dessin de Duplessi illustre plus clairement ce que les témoignages indiquent à cette époque : « on y voit un grand nombre de jeux, soit de danseurs de cordes, soit de farceurs et autres¹³ ». Au moins trois parades sont identifiables signalant au moins trois lieux de spectacles différents dans une seule baraque, et d'autres constructions autour. Voici ce qui est inscrit sur chacune des pancartes affichées (de gauche à droite du dessin) : « Aujourd'hui Arlequin / Rocolleur [*sic*] suivi d'un / grand ballet pantomime / pas de 2 pas de sol¹⁴ pas de 3 » ; « Le Sieur Nicolet / fera l'ouverture / de son théâtre lundi » ; « La grande / troupe de / Sauteurs et / Voltigeurs / de corde la / petite hollandaise / commencera¹⁵ ». Cependant ces deux images n'illustrent pas un développement ultérieur en matière de décoration.

12. GUYOT, Edme-Gilles, *Nouvelles récréations physiques et mathématiques*, Paris, Guffier, 1786, t. I, p. 154.

13. *Curiosités de Paris, de Versailles ; Marly, Vincennes, Saint-Cloud, et des environs*, Paris, Libraires associés, t. 1, 1771, p. 191. Même si l'édition date de l'année du déplacement la foire, les commentaires concernent bien la Foire Saint-Ovide lorsqu'elle est place Louis-le-Grand.

14. Nous posons l'hypothèse qu'il s'agit d'un solo.

15. Pour le détail des autres inscriptions, voir la description iconographique du dessin sur le site des collections en ligne des musées de Paris [<https://www.parismuseescollections.paris.fr>].

À partir de 1763, les témoignages sont unanimes : cette foire est la plus belle de Paris, elle vaut le coup d'œil par son agencement mais aussi car elle permet une circulation des piétons et des véhicules. *L'Avant-coureur* de 1763 donne cette description précise :

Le tour de la place est formé de 136 boutiques uniformes dont le devant est une galerie de pilastres qui porte un entablement qui règne autour de la place. Un balustre sert de couronnement et forme un très bel effet. On pourra se promener à couvert, et les marchands seront plus en sûreté dans leurs boutiques, qui sont fermées en plancher. Les jeux sont dans le milieu et ne masquent point la figure équestre. Cette foire est franche pendant quinzaine, fort bien fournie en marchandises et a ordinairement une prolongation jusqu'à la fin septembre¹⁶.

Une estampe de 1763 montre clairement l'aménagement des boutiques avec un passage couvert et la position centrale des espaces de théâtre autour desquels on peut circuler¹⁷. Le poème *Incendie de la foire Saint-Germain et sa nouvelle reconstruction* publié en 1764 permet d'apprendre que l'architecte qui propose une nouvelle décoration pour la Foire Saint-Germain est Duchêne, celui « qui décora la Foire Saint-Ovide l'année dernière¹⁸ ». Cette mention atteste de la filiation entre deux espaces forains en termes d'esthétique et selon Mathurin Roze de Chantoiseau : « La Foire Saint-Ovide ne cède en rien à certains égards à la Foire Saint-Germain : elle a même par son emplacement l'avantage de pouvoir s'y promener en voiture et le coup d'œil en est plus frappant¹⁹ ».

En août 1771, la Foire Saint-Ovide est transportée de la place Vendôme vers la place Louis XV. Deux raisons président à son déplacement : la gêne qu'elle occasionne aux habitants de la place Vendôme depuis qu'elle a pris de l'ampleur et la promotion d'un nouvel espace de divertissement dans la ville. Deux témoignages explicitent clairement ces causes. Dans une lettre à l'attention du prévôt des marchands Armand

16. *L'Avant-coureur*, 5 septembre 1763, *op. cit.*, p. 554.

17. POISSON, Michel, *La foire Saint Ovide telle qu'elle a été décorée dans la place Vendôme en 1763*, estampe gravée, musée Carnavalet et visible sur le site des collections en ligne des musées de Paris.

18. *L'incendie de la foire Saint-Germain et sa nouvelle reconstruction*, Paris, Langlois, 1764, p. 27.

19. ROZE DE CHANTOISEAU, Mathurin, *op. cit.*, n. p.

Bignon, voici ce qu'explique le duc de la Vrillière, secrétaire d'état à la maison du Roi :

Le Roi étant informé, Monsieur, des inconvénients qui résultent pour les habitants de la place Vendôme, et pour la sûreté du public en général, de l'établissement de la foire Saint-Ovide dans cette place, ce qui embarrasse toutes les issues, occasionne des accidents et incommode beaucoup les propriétaires des maisons pendant toute la durée de la foire. Le lieu n'étant point assez vaste pour contenir un pareil établissement, sa Majesté m'ordonne de vous marquer que son intention est que cette foire se tienne à l'avenir dans la place Louis XV, l'étendue de l'emplacement et sa *situation* la rendent en effet très convenable à cet usage²⁰.

Qu'entend le duc de Lavrillière par la « situation » ? Il s'agit pour les autorités de proposer un nouvel espace dédié aux divertissements, au commerce et à la promenade. Le témoignage du libraire Siméon Prosper Hardy est à ce titre éclairant :

On est informé que le mercredi précédent quatorze du même mois [août] Monsieur de Sartine, Lieutenant de Police, avait fait l'ouverture de la foire, très anciennement connue sous le nom de foire Saint-Ovide, qui s'était toujours tenue à la Place de Vendôme et à laquelle on venait de donner celui de foire Saint-Louis, parce qu'on avait jugé à propos de la transférer à la Place de Louis XV, sur laquelle on avait fait construire quatre différents corps de boutiques circulaires et parallèles avec une espèce de galerie couverte pour le passage des gens de pied, quatre cafés symétriques et environ une douzaine de loges pour différents jeux ou spectacles ; le tout pour tâcher d'attirer les parisiens au fameux Colysée élevé depuis peu dans le cours, où l'on avait commencé dès le mois de juin, des concerts, des feux d'artifice et des joutes sur un bassin qu'on avait creusé au milieu, nouveau genre d'amusement qu'on avait assez de peine à faire goûter au public, ce qui faisait baisser considérablement les actions de ceux qui avaient contri-

20. AN, H//1950. Lettre du duc de Lavrillière à Bignon, 12 juillet 1771, cité par DESCAT, Sophie, « La boutique magnifiée. Commerce de détail et embellissement à Paris et à Londres dans la seconde moitié du XVIII^e siècle », *Histoire urbaine*, vol. 6, n^o 2, 2002, p. 69-86. Nous soulignons.

bué de leurs fonds aux dépenses immenses de cet établissement, aussi fou qu'il pouvait être préjudiciable aux bonnes mœurs²¹.

L'idée est certes de soulager la place Vendôme et ses riverains du bruit et de l'animation mais c'est aussi, et peut-être surtout, de profiter de l'aura et des animations de la Foire Saint-Ovide pour lancer l'activité du Colysée qui se situe au bout de ce qui deviendra la promenade des Champs-Élysées.

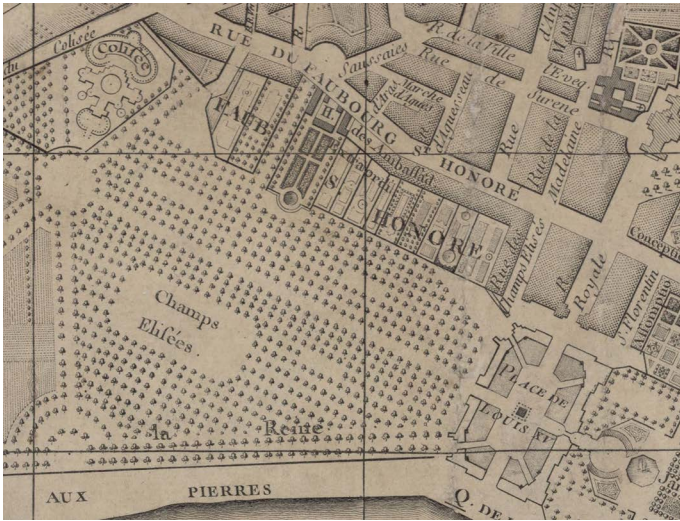


Figure 5 : Détail du *Nouveau plan routier de la ville et Faubourgs de Paris*, Esnault et Rapilly, 1780. Source : Gallica |Bibliothèque nationale de France.

L'architecte Pierre-Louis Moreau, maître général des bâtiments de la ville, est chargé de dresser les plans de cette foire sur la place. Les Archives nationales conservent un mémoire complet de cet aménagement concernant les boutiques, que Sophie Descat a exploité dans un article sur l'embellissement des boutiques à Paris et Londres. Le plan

21. HARDY, Prosper Simon, *Mes loisirs, ou Journal d'évènements tels qu'ils parviennent à ma connaissance*, éd. Pascal Bastien, Sabine Juratic, Daniel Roche, Paris, Herman, 2017, t. II, p. 334-335.

dessiné par Moreau pour la Foire Saint-Ovide correspond à la description qu'en fait Hardy : les boutiques de belle facture construites sur les pourtours, les quatre cafés positionnés au centre et les théâtres, sur les côtés, ce qui permet de fluidifier la circulation des piétons et des voitures²². Il est sûr que Moreau garde en tête la catastrophe de l'année précédente où une centaine de personnes sont mortes piétinées en fuyant la place sur laquelle un feu d'artifice avait été lancé pour le mariage du Dauphin avec Marie-Antoinette.

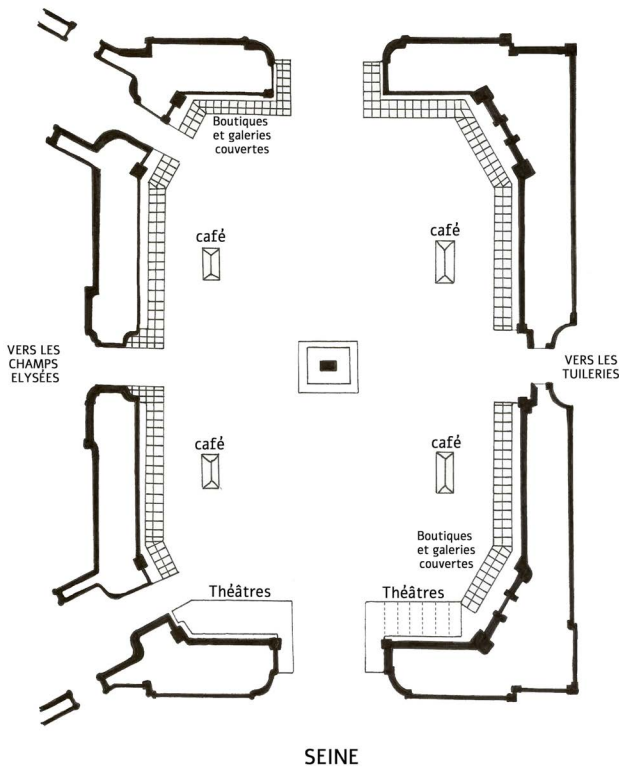


Figure 6 : Schéma explicatif du plan de Moreau de 1771.

Crédits dessin : Louise le Chartier de Sédouy, 2021.

22. DESCAT, Sophie, art. cit. Plan conservé aux AN, sous la cote H//1950.

Pierre-Henri Biger, docteur en histoire de l'art et collectionneur, possède un objet rarissime, un éventail, représentant sur l'une de ses faces la Foire Saint-Ovide peu après son déménagement. On y reconnaît sans peine les boutiques dessinées par Moreau et en arrière-plan un théâtre avec un Arlequin en équilibre sur une échelle. Nous souscrivons à l'hypothèse de M. Biger, il s'agit sûrement du théâtre de Nicolet²³.

Cette organisation spatiale va encore évoluer :

24 août 1776. On critique beaucoup le nouvel arrangement de la foire St Ovide. Au moyen des gazons que M. le Comte de la Billarderie d'Angiviller²⁴ a fait mettre aux coins de la place Louis XV, il en a tellement rétréci l'enceinte, que les boutiques ne laissent plus qu'un espace trop étroit pour la circulation des voitures. On est ainsi tombé d'une extrémité dans l'autre, car autrement cet emplacement était trop vaste, et les plaisants, au lieu de dire la place, disaient la plaine de Louis XV, pour exprimer le nu et l'immensité disproportionnée à la statue et aux bâtiments²⁵.

Un peu plus loin : « 17 septembre 1776. Malgré les premières critiques, la foire St. Ovide est très fréquentée cette année ; le rapprochement des boutiques dans un cercle moins vaste, donne plus de gaieté au lieu et l'anime davantage par une circulation plus rapide. D'ailleurs la promenade des Champs-Élysées devenus très beaux, qui commence à attirer le public, y jette beaucoup de monde au retour²⁶ ».

Où sont les théâtres après l'ajout des gazons ? Difficile de le savoir avec précision. Le plan confectionné par Moreau en 1776 et conservé dans les archives des Commissaires au Châtelet montre la nouvelle disposition plus resserrée des boutiques, le long des différents gazons et la disparition des quatre cafés symétriques autour de la statue équestre.

23. Nous remercions chaleureusement Pierre-Henri Biger de nous avoir fait découvrir ce précieux éventail (début 2023) qui, à notre connaissance, est la seule représentation de la Foire Saint-Ovide à cette période.

24. Ami personnel de Louis XVI, il fut nommé directeur général des Bâtiments, Arts, Jardins et Manufactures de France à l'avènement de celui-ci en 1774.

25. *Mémoires secrets*, éd. cit., 1778, t. IX, p. 219.

26. *Ibid.*, p. 242.

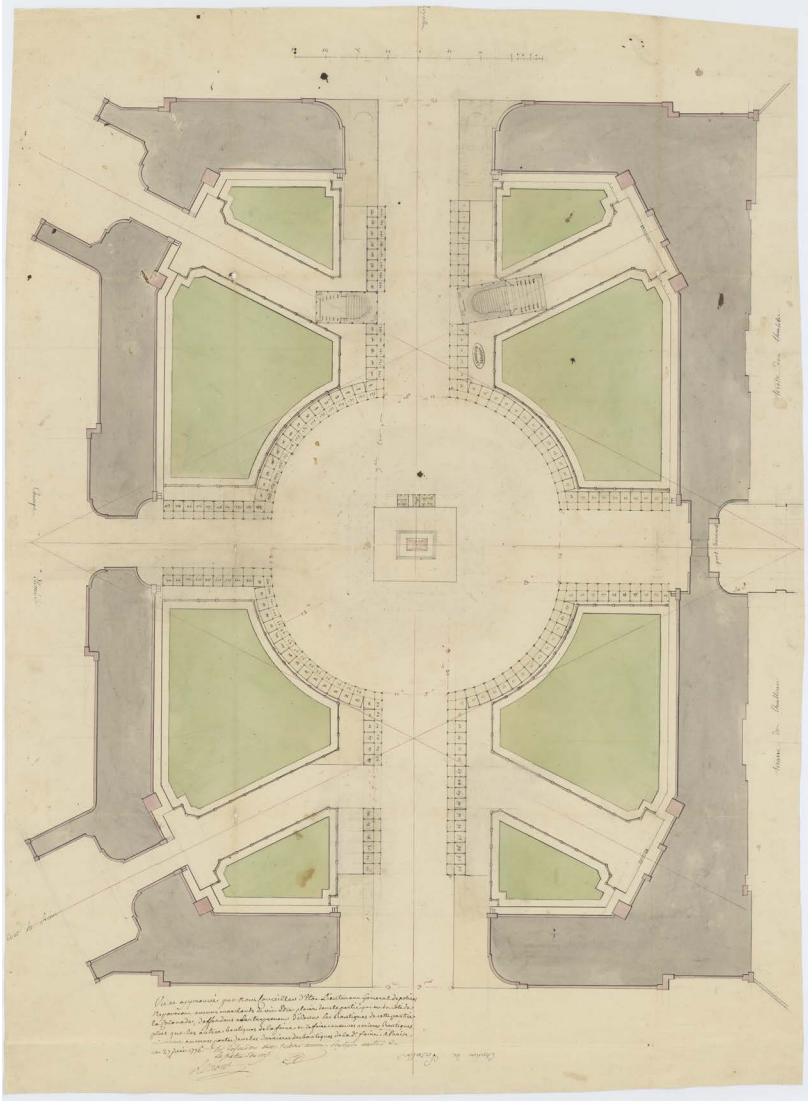


Figure 7 : Plan de la Foire Saint-Ovide 1776, Archives nationales Y//12227.

L'espace pour les théâtres fixes, originellement côté des quais de Seine, existe toujours sur le plan mais ne semble pas être prévu pour l'installation des salles. Moreau dessine en revanche l'enveloppe de deux théâtres de tailles distinctes à d'autres emplacements : il est possible de deviner ces tracés effacés, en haut du plan, à l'extrémité de la place, côté rue Royale et non côté Seine. Finalement, il semble que l'option retenue ait été celle clairement dessinée par l'architecte : un théâtre de chaque côté de l'allée principale, côté ville et non côté fleuve avec probablement une entrée des artistes directement depuis les contre-allées. Le fait que le théâtre à droite du plan n'entre pas parfaitement dans l'alignement de l'allée indique probablement qu'il s'agit d'une construction préexistante à l'apparition des gazons, ici réutilisée et déplacée à un nouvel emplacement²⁷.

Les théâtres

Que savons-nous des espaces de spectacles en eux-mêmes et des types de spectacles représentés dans cette foire ? Les illustrations datant d'avant 1771 permettent d'imaginer qu'il s'agit vraisemblablement de baraques éphémères en bois avec un balcon qui accueillait des parades. Les archives des commissaires du Châtelet dont une partie a été transcrite par Émile Campardon indiquent des constructions souvent de fortune comme c'est le cas en 1774 :

nous nous sommes transporté à la foire St Ovide, dans le spectacle du sieur Pâris, étant dans l'avenue de la foire du côté du quai, où étant avons remarqué que l'amphithéâtre dudit spectacle était écroulé par le défaut de construction de la part du nommé Bernard, maître menuisier, qui a fait la bâtisse [...] nous avons trouvé l'amphithéâtre tombé et plusieurs personnes blessées²⁸.

Les Archives nationales conservent le plan d'un théâtre pour la Foire Saint-Ovide de 1773²⁹.

27. Nous remercions Paul François de nous avoir soumis cette hypothèse.

28. CAMPARDON, Émile, *Les spectacles de la Foire – théâtres, acteurs, sauteurs et danseurs de corde [...] des foires Saint-Germain et Saint-Laurent, des Boulevards et du Palais-Royal depuis 1595 jusqu'à 1791*, Paris, Berger-Levrault et C^{ie}, 1877, t. II, p. 209.

29. Il est indiqué place Vendôme or à cette époque la Foire Saint-Ovide se situe place Louis XV.

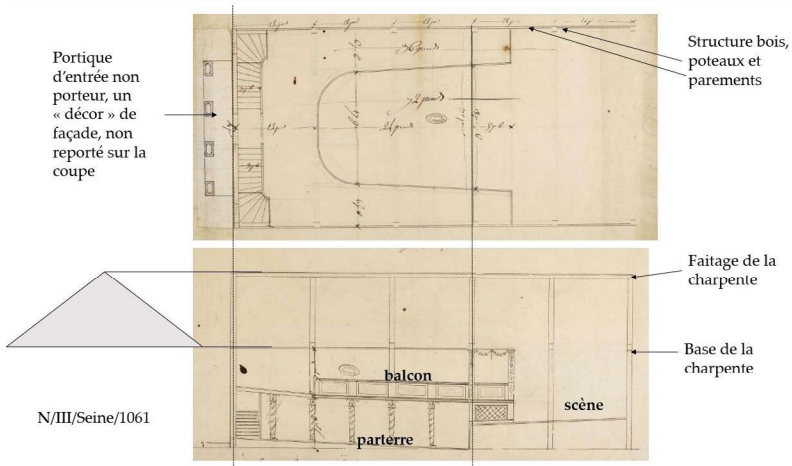


Figure 8 : Description du plan conservé aux archives nationales « Plan pour la foire Saint-Auvide 1773 ». Crédits annotations, Sandrine Dubouilh³⁰, 2019.

Il s'agit d'une construction en bois, avec une façade décorative qui pouvait peut-être supporter un balcon pour une parade, le plan ne le dit pas. Il suppose un théâtre de taille modeste, 19,6 m de long pour 9,8 m de large et une profondeur de 13,6 m. Paul François attribue ce plan à l'architecte Jacques Cellerier, auteur d'autres plans pour la Foire Saint-Germain et le boulevard du Temple pour le compte d'Audinot³¹. À l'instar de Nicolet, il possédait une salle sur le boulevard et en ouvrait régulièrement une dans chacune des foires. Sur le plan de la foire de 1776, il est possible de distinguer clairement un parterre assis, ce qui inviterait à y voir des salles de spectacle pour les marionnettes ou pour la troupe d'enfants de l'Ambigu-Comique. Un document transcrit par Émile Campardon confirme l'implantation d'Audinot à la Foire Saint-

30. Sandrine Dubouilh, que je remercie, est architecte et professeure en études théâtrales à l'université Bordeaux Montaigne.

31. FRANÇOIS, Paul, *Outils de réalité virtuelle pour l'histoire et l'archéologie. Recherche, diffusion, médiation : le cas des théâtres de la Foire Saint-Germain*, thèse de doctorat, dir. Florent Laroche et Françoise Rubellin, École centrale de Nantes, 2021, p. 291 sq. Il base cette attribution sur la comparaison de la coupe longitudinale du projet de théâtre pour marionnettes de 1769.

Ovide de la place Louis XV dans une salle de facture proche à celle qu'il possède sur le boulevard :

sur les sollicitations les plus pressantes de la part des marchands qui crurent son théâtre propre à y attirer le plus grand concours, Audinot fut obligé d'y camper comme les autres. Les frais immenses d'édifications, location, transport et déplacement firent plus que jamais sentir à Audinot les désagréments de son état. Il se plaignit, fut écouté. Le magistrat eut la bonté de lui faire espérer une réduction considérable sur le quart des pauvres au boulevard ou du moins un abonnement favorable avec l'assurance de ne jamais le payer à la foire Saint-Ovide. Dans cette confiance, Audinot a continué de s'y rendre. Il a cru pouvoir cette année construire une salle assez commode pour dédommager les spectateurs de celle qu'ils quittaient au boulevard et assez vaste pour le dédommager lui-même d'une partie de ses frais³².

L'un des deux théâtres du plan de Moreau en 1776 pourrait alors être celui construit à la demande d'Audinot en 1775, démonté et reconstruit pour la Foire Saint-Ovide de 1776 : cela corroborerait l'hypothèse de Paul François et expliquerait la position non alignée de ce théâtre sur les gazons posés à l'été 1776³³.

Les spectacles

Quels types de spectacles sont proposés ? À l'exception des inscriptions lisibles sur les deux illustrations (vue d'optique et dessin de Duplessi), peu de sources permettent de connaître le détail des spectacles joués à cette foire dans les années 1760. De 1770 à 1777, le *Calendrier historique et chronologique des théâtres* indique en avertissement de chacun de ses volumes : « Pendant le temps des foires de S. Germain, de S. Laurent et de S. Ovide [...] On voit des pantomimes, des danseurs de corde, des voltigeurs, des sauteurs, des marionnettes : et le reste de

32. CAMPARDON, Émile, *op. cit.*, t. 1, p. 33. Document de 1775. Archives des comm. N° 1508.

33. La salle de Nicolet pour la Foire Saint-Ovide est elle aussi démontable ; elle a servi pour une fête à Versailles en 1775. Voir l'article de Dominique Quéro dans le présent volume.

l'année ces mêmes spectacles se donnent aux Boulevards³⁴ ». Une telle assertion pourrait faire croire que l'ensemble des entrepreneurs des autres foires et du boulevard s'installe à la Foire Saint-Ovide le moment venu. Or il n'en est rien comme le cas d'Audinot présenté ci-dessus le confirme. *L'Almanach forain* de 1773 est plus précis :

On y voit plusieurs sortes de spectacle : Les Grands danseurs de cordes : on y donne à peu près le même spectacle qu'aux boulevards. Le sieur Nicolet cadet y a un théâtre de marionnettes. On en voit encore plusieurs autres à peu près dans le même genre, tels que ceux du sieur Renaud, des Fantoccini Italiens et des Fantoccini Français, ainsi que quelques ménageries d'animaux rares et curieux³⁵.

Outre les parades, les spectacles pour marionnettes, les pantomimes et les acrobaties, ce sont les cafés où se tiennent des concerts et les exhibitions d'animaux qui attirent à la Foire Saint-Ovide. Elle ne diffère pas dans son offre spectaculaire des boulevards et des autres foires même si les spectacles pour marionnettes semblent majoritaires.

Alors que dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, les foires Saint-Germain et Saint-Laurent se renouvellent en accueillant un Wauxhall ou une Redoute chinoise, la Foire Saint-Ovide ne possède pas de salles à la mode. Plus jeune, elle apparaît pourtant plus ancienne en matière de lieux de spectacles. Dans ses *Mémoires*, Jean Monnet explique ainsi que les théâtres de la Foire Saint-Germain de 1743 étaient comme les actuelles « loges des baladins de la Foire Saint-Ovide³⁶ ». L'histoire des spectacles dans les foires ne saurait alors se réduire à l'intégration du prestigieux Opéra-Comique à la Comédie-Italienne ou à l'innovation de quelques entrepreneurs en matière de divertissements : l'image de la petite foire et de ses spectacles bigarrés est encore d'actualité à Paris à la fin du XVIII^e siècle, comme elle l'est et le restera dans de nombreuses villes de province³⁷. Elle se distingue de ses consœurs par l'espace dans lequel

34. En 1765, ne sont mentionnées que les foires Saint-Germain et Saint-Laurent et est indiqué « une partie de tous les mêmes jeux au boulevard », ce n'est qu'à partir de 1770 que la Foire Saint-Ovide est mentionnée, *Les spectacles de Paris ou suite du calendrier historique et chronologique des théâtres*, Paris, Duchesne, n. p.

35. *L'Almanach forain ou les différents Spectacles des foires et des boulevards de Paris*, Paris, Valleyre, 1773, n. p.

36. *Mémoires de Jean Monnet*, éd. Henri d'Alméras, Paris, Michaud, 1884, p. 79.

37. Voir par exemple les analyses récentes d'Émeline Rotolo pour le cas bordelais « Des spectacles forains aux spectacles de curiosités », in BEAUCÉ, Pauline, DUBOUILH,

elle s'inscrit, la place publique, puis avec la place Louis XV, une place publique positionnée au bout d'une promenade, offrant un modèle s'approchant de celui des spectacles sur le boulevard.

Hardy rapporte un bon mot qu'il a entendu à propos du déplacement de la Foire Saint-Ovide d'une place (où trônait la statue équestre de Louis XIV) à l'autre (avec la statue équestre de Louis XV) : « La translation de la foire [Saint-Ovide] de la place Vendôme en celle du Pont Tournant donna lieu à un rien de dire plaisamment mais peu décemment que Louis XIV avait donné la foire³⁸ à Louis XV³⁹ ». En dépassant le trait scatologique, on peut ajouter que la foire est aussi donnée à Louis XVI et à la Reine. À partir de 1773, la Foire Saint-Ovide « devient à la mode, surtout depuis que la Reine et les princesses de la famille royale l'honorent quelquefois de leur présence⁴⁰ ». Elle est ainsi le modèle que Marie Antoinette cherche à reproduire en 1777 lorsqu'elle organise une foire dans les jardins de Trianon : les jardins sont transformés en place publique avec des baraques, des parades et des commerçants venant de Paris⁴¹. La Foire Saint-Ovide est transitoire mais elle n'en est pas moins symptomatique à sa manière de l'évolution des espaces de divertissements à Paris et de la représentation d'une identité spatiale des spectacles forains.

Sandrine et TRIOLAIRE, Cyril (dir.), *Les espaces du spectacle vivant dans la ville : permanences, mutations, hybridité (XVIII^e-XXI^e siècles)*, Clermont-Ferrand, PUPB, 2021, p. 115-135.

38. Foire signifie aussi colique au XVIII^e siècle : « excrément liquide qui sort dans les cours de ventre », FURETIÈRE, Antoine, *Dictionnaire universel*, La Haye, 1690.

39. HARDY, Prosper Simon, *Mes loisirs*, éd. cit., p. 335.

40. *Mémoires secrets*, éd. cit., p. 349, t. 32, 1788 ; voir aussi *Gazette de France*, Paris, imprimerie royale, n^o 73, 10 septembre 1773, p. 327.

41. Voir l'article de Dominique Quérou dans le présent volume.

Les spectacles forains dans les fêtes de cour et les fêtes privées au XVIII^e siècle

Dominique Quéro

Université de Reims Champagne-Ardenne, CRIMEL UR 3311

Si, au XVIII^e siècle, les « Grands » ne dédaignent pas d'assister aux « petits spectacles de la Foire », il arrive souvent que des artistes forains soient mis à contribution dans des fêtes de cour ou des fêtes privées, lesquelles peuvent même, à l'occasion, proposer la reconstitution d'une foire avec ses boutiques et divertissements de toutes sortes. Tel est le double constat qui a motivé le sujet de cette intervention, en partant de Reims ou, plus exactement, des festivités organisées début novembre 1722 pour Louis XV à son retour de la ville du sacre. Car non seulement le jeune roi avait été fort « divertie par la variété des spectacles et des amusements » de la « Foire que M. le duc d'Orléans avait fait préparer avec magnificence [...] dans la cour intérieure du château » de Villers-Cotterets¹, mais « on se servit des sauteurs, des danseurs de corde et des voltigeurs de la Foire à la fête que M. le Duc [de Bourbon lui] donna [ensuite] à Chantilly² ». Nous commencerons donc par relever la présence des forains à la Cour ou chez les Grands – à Chantilly, Saint-Ouen, Choisy, Versailles ou Fontainebleau – avant de nous intéresser de plus près aux foires reconstituées à Villers-Cotterêts ou encore Versailles, ainsi qu'à celle organisée en 1750 à Étiolles, sous le titre de *La Foire du Parnasse*.

Après avoir évoqué la Foire Saint-Laurent 1722, les *Mémoires pour servir à l'histoire des spectacles de la Foire* prennent soin de rappeler que « tout le monde sait les magnifiques Fêtes que Monseigneur le duc

1. *Le Mercure de novembre 1722*, vol. 2, p. 64 et p. 52.

2. *Anecdotes dramatiques* de LA PORTE ET CLÉMENT, Paris, Veuve Duchesne, 1771, t. 1, p. 383.

d'Orléans et M. le Duc [de Bourbon] donnèrent au Roi à son retour de Reims », puis reproduisent une longue citation du *Mercur de France* qui, « en parlant de la Fête de Chantilly, fait mention d'un divertissement, où les sauteurs et les danseurs de corde parurent³ » :

Lorsque le Roi fut entré dans la dernière pièce de la Ménagerie, le Sieur Aubert, musicien, représentant Orphée, placé sur une espèce de théâtre ingénieusement décoré, attira par les sons enchantés de son violon, des animaux pareils à ceux que Sa Majesté venait de voir dans la Ménagerie, qui sortaient de deux bosquets de lauriers. C'étaient des sauteurs et voltigeurs parfaitement déguisés en lions, tigres, léopards, ours, etc., lesquels imitaient, d'une manière surprenante, non seulement la figure de ces animaux, mais encore leur allure, leurs sauts, leurs cris. Tout d'un coup un bruit éclatant de cors de chasse troubla tous ces animaux, et les épouvanta d'une manière tout-à-fait divertissante. Des chiens poursuivaient l'ours, qui cherchant un asile, grimpa sur plusieurs arbres ; et voltigeant de l'un à l'autre, se réfugia sur une corde, qui donna lieu à faire paraître la souplesse et l'agilité du faux ours, tandis que ses camarades faisaient divers tours et divers sauts, avec une adresse et une légèreté admirables, en conservant toujours le caractère des animaux qu'ils représentaient⁴.

La chronique insérée dans le *Mercur* retrace, comme le récit qu'en publie un certain Faure⁵, ces festivités se déroulant à Chantilly du 4 au 8 novembre 1722, et tout particulièrement le 5 où, après les divertissements forains à la Ménagerie, le Roi assiste à l'Orangerie au *Ballet des vingt-quatre heures*, « ambigue comique » de l'acteur-auteur Legrand (avec

3. *Mémoires pour servir à l'histoire des spectacles de la Foire, par un acteur forain*, Paris, Briasson, 1743, t. II, p. 9-10. Il est déjà fait allusion à ces festivités, à propos des débuts en 1700 d'Antony (dit de Sceaux), « le plus parfait danseur de corde qu'on ait vu en France », « nommé pour la Fête de Chantilly, que M. le Duc donna au Roi à son retour de Reims » (*Ibid.*, t. I, p. 21).

4. *Ibid.*, t. II, p. 10-11. Les *Mémoires* citent ici le *Mercur* de novembre 1722, vol. 2, p. 91-92.

5. *La Fête royale donnée à Sa Majesté par S. A. S. Mgr le Duc de Bourbon à Chantilly le 4, le 5, le 6, le 7 et le 8 novembre 1722. Où l'on verra un détail de tout ce qui s'est passé de curieux et qu'on n'a point imprimé dans les relations. Par M. Faure*, Paris, Bouillerot et Barrois, 1722.

musique d'Aubert et danses de Blondy), « représenté par l'Académie Royale de Musique, [et par] les Comédiens Français et Italiens⁶ ».

Trente ans après se produisent encore devant le Roi des danseurs de corde et des voltigeurs, par exemple à Saint-Ouen chez le prince de Soubise, où ils sont associés à des acteurs de l'Opéra-Comique :

Le 4 [septembre 1752], des danseurs de corde et des voltigeurs commencèrent leurs exercices sur différentes cordes attachées aux arbres, ce qui offrit un coup d'œil aussi singulier qu'agréable. Pendant que le Roi était occupé de ce spectacle, une danse en rond de plusieurs paysans de Saint-Ouen, auxquels s'étaient joints quelques acteurs de l'Opéra-Comique, attira de l'autre côté du jardin l'attention de Sa Majesté. La danse, en s'éloignant insensiblement, conduisit le Roi à un théâtre pratiqué dans un enfoncement. À l'approche de Sa Majesté, un nombreux orchestre se fit entendre, et annonça un divertissement d'un autre genre. Les acteurs de l'Opéra-Comique jouèrent quelques scènes composées sur la convalescence de Monseigneur le Dauphin. Elles furent suivies d'un Ballet, exécuté par les Danseurs Italiens, et d'une représentation de la pièce intitulée *Le Poirier*⁷.

Deux semaines plus tard, « il y eut aussi des voltigeurs [et] danseurs de corde » à l'occasion de la « fort jolie fête⁸ » donnée au château de Choisy, où se retrouvent encore, vingt ans après, des entrepreneurs forains :

Le mercredi 8 avril [1772].

Les enfants du sieur Audinot représentèrent, en présence de Sa Majesté, *Il n'y a plus d'enfants*, comédie de M. Nougaret ; *La Guinguette*, ambigu-comique, de M. Pleinchesne, et *Le Chat-Botté*, pantomime par M. Arnould. Ce spectacle fut terminé par un ballet

6. Mention figurant en page de titre du ballet publié en 1723. Le 7 novembre, « la Troupe Italienne représenta devant [le Roi] une petite comédie [*Arlequin et Lelio valets du même maître*] où il parut prendre tout le plaisir possible » (Faure, *La Fête royale*, op. cit., p. 15).

7. *Suite de la Clef, ou Journal historique sur les matières du temps*, octobre 1752, t. LXXII, Paris, Rouen, Herault, 1752, p. 307-308. *Le Poirier*, opéra-comique de Vadé, venait d'être créé à la Foire Saint-Laurent le 7 août 1752.

8. *Mémoires du duc de Luynes sur la cour de Louis XV*, éd. Dussieux et Soulié, t. XII, Paris, Firmin Didot, 1863, p. 159.

général dans lequel un singe et un ours exécutèrent un pas de deux, intitulé *la fricassée*.

Le jeudi 23 avril.

Le sieur Nicolet fit exécuter, en présence de Sa Majesté, par ses sujets différents exercices de danses de corde, voltige et tours de force⁹.

Il est des cas où, même dans un contexte de fête de cour, les divertissements forains ne s'adressent pas tant au monarque et à son entourage qu'ils ne visent à amuser la foule conviée aux festivités. Ainsi, à la fin de celles organisées en novembre 1768, lors de la visite du roi de Danemark : arrivé à Chantilly le 28 vers les 6 heures du soir, celui-ci est conduit à « la salle des spectacles où les Comédiens Ordinaires du Roi représentèrent *Le Philosophe sans le savoir*, qui fut suivi de l'acte de *Zélinde*, exécuté par l'Académie Royale de Musique » ; et le lendemain, au terme d'une journée consacrée à la chasse,

les Comédiens Ordinaires du Roi représentèrent *Le Bourgeois Gentilhomme* avec tous ses agréments exécutés par les acteurs de l'Opéra et de la Comédie Italienne [...]. Le 30, l'Académie Royale de Musique représenta l'acte d'*Eglé* et celui de *Pigmalion*, avec des divertissements nouveaux. [...] On avait construit, hors du château, un théâtre sur lequel la troupe de Gaudon¹⁰ représenta des farces et des parades, et plusieurs orchestres avaient été distribués en différents endroits, pour l'amusement du peuple, à qui l'on prodigua des rafraîchissements de toute espèce¹¹.

De même est-ce plutôt « pour l'amusement du peuple » que l'on fait appel aux forains, lors des fêtes organisées à Versailles pour le mariage du Dauphin, en particulier le 19 mai 1770 :

Tous les bosquets étaient illuminés ainsi que toutes les avenues qui y aboutissent. Plusieurs théâtres de bateleurs, de danseurs et de volti-

9. *Recueil des fêtes et spectacles donnés devant Sa Majesté, à Versailles, à Choisy et à Fontainebleau, durant l'année 1772*, Paris, Ballard, 1772, p. 12.

10. Claude-Pierre Gourliez, dit Gaudon, était un entrepreneur de spectacles forains qui se produisait « à la Foire Saint-Germain », « sur le boulevard du Temple », « devant la colonnade du Louvre » [rue Saint-Nicaise] et « à la Foire Saint-Ovide » – où Campardon note que Gaudon avait encore un spectacle en 1770 (*Les Spectacles de la Foire*, Paris, Berger-Levrault, 1877, t. 1, p. 365).

11. *Gazette de France* du lundi 5 décembre 1768 (n° 98), p. 399-400.

geurs étaient dispersés dans le parc, et le peuple dansait dans les différents bosquets¹².

L'association de divertissements forains à des illuminations s'observe encore parfois dans un cadre non curial, comme en 1772 à Fontainebleau pour des fêtes à l'occasion de la promotion du marquis de Montmorin, gouverneur de la ville :

Enfin, ce jour fortuné se termina par une brillante illumination qu'avait fait préparer madame la marquise en face de l'hôtel, par des spectacles semblables à ceux des Boulevards et de la Foire Saint-Germain, et par des danses que l'on poussa bien avant dans la nuit¹³.

Ces « spectacles semblables à ceux des Boulevards et de la Foire Saint-Germain » amènent à évoquer des exemples de reconstitution – plus ou moins poussée – de véritables foires, à l'intention d'un public aristocratique qui peut, certes, se rendre à l'occasion dans de tels lieux pour s'y divertir, voire s'y encailler, mais qui aime aussi à goûter le plaisir de « faire comme si » sans quitter le cadre habituel de ses divertissements princiers.

Avant de nous intéresser à la « foire que M. le duc d'Orléans avait fait préparer avec magnificence [...] dans la cour intérieure du château » de Villers-Cotterêts en novembre 1722, évoquons rapidement quelques précédents d'une telle reconstitution, lors de fêtes privées qui n'en trouvent pas moins un écho dans le *Mercure galant*. Ainsi est-il fait mention en mars 1685 d'un « divertissement qui, pour n'avoir pas été du nombre des mascarades qui se sont faites chez le roi, n'a pas laissé d'être un des plus agréables dont on ait jamais entendu parler » :

Le roi, étant entré un soir chez madame de Montespan, fut surpris de voir que tout son appartement représentait la foire de Saint-Germain. Ce n'était partout que boutiques remplies de marchands, et l'on voyait

12. *Mercure de France*, juin 1770, p. 177.

13. *Description des Fêtes qui se sont données à l'occasion de la promotion de M. le marquis de Montmorin au cordon bleu*, manuscrit de l'avocat Bénard retrouvé dans les papiers de Matton de la Varenne et publié en 1888 par Georges MONVAL, *Fêtes et spectacles donnés à Fontainebleau et au Monceau en 1772* (Fontainebleau, E. Bourges). Voir LHUILLIER, Th., « Un chapitre de l'histoire du théâtre dans la Brie (le XVIII^e siècle) », in *Réunion des Sociétés des Beaux-Arts*, Paris, Plon, 1896, p. 110-136.

même des compagnies entières de personnes qui se promenaient dans cette foire, et qui faisaient conversation ou entre elles ou avec les marchands et marchandes. Enfin tout ce que l'on a coutume de voir à la foire y paraissait dépeint au naturel¹⁴.

Le *Journal* de Dangeau apporte, sur cette fête « fort jolie et fort galante », quelques précisions relatives à la date – le mercredi 21 février 1685 – et à la participation des enfants royaux :

Après souper, Monseigneur suivit le roi chez madame de Montespan, où il y avait des marionnettes et une foire fort jolie ; toutes les boutiques étaient tenues par des masques. Mesdemoiselles de Nantes et de Blois, M. le duc du Maine étaient marchands fort joliment habillés¹⁵.

De même Dangeau qualifie-t-il de « fort galante » la fête « magnifique » évoquée à la date du 8 février 1700 :

Mme la chancelière donna un grand bal à Mme la duchesse de Bourgogne, à la chancellerie ; il y eut une petite comédie, de jolies boutiques où l'on trouvait de toutes sortes de confitures et de liqueurs¹⁶.

Le chroniqueur évite ici le terme de « foire », qui figure en revanche dans le récit fort détaillé que propose le *Mercurie galant* de ces festivités données à Versailles chez Pontchartrain¹⁷ :

La chancelière résolut de donner [...], dans une même soirée, tous les divertissements que l'on prend ordinairement pendant tout le cours du carnaval ; savoir, ceux de la comédie, de la foire et du bal.

Outre une grande salle de bal, avait été aménagé un « lieu pour donner le divertissement de la petite comédie » – salle où « il n'entra qu'environ cent cinquante personnes » et dans laquelle Bérain (qui avait « donné tous ses soins à l'embellissement de cette fête »), avait représen-

14. *Mercurie galant*, mars 1685, p. 225.

15. *Journal du marquis de Dangeau*, t. I (1684-1686), Paris, Firmin Didot, 1854, p. 124-125.

16. *Ibid.*, t. II (1687-1689), Paris, Firmin Didot, 1854, p. 124-125.

17. *Mercurie galant*, février 1700, p. 169-194 (p. 169-170 pour la citation).

té « le laboratoire d'un fameux opérateur » (la « petite comédie » jouée étant *L'Opérateur Barry* de Dancourt, assortie de quelques scènes italiennes) ; à quoi s'ajoutait une « autre salle où il y avait une superbe collation disposée d'une manière ingénieuse. [...] On avait construit, dans l'un des bouts de cette salle, cinq boutiques qui formaient demi-cercle », avec des miroirs au fond de chacune d'entre elles, où se tenaient cinq marchands chantants : pâtissier, marchand d'oranges et de citrons, limonadier, confiturier, vendeur de café, thé et chocolat ; « on ne saurait rien s'imaginer de plus brillant que [...] cette petite foire¹⁸ ».

Les marchandises évoquées se retrouvent, à l'instar de la figure de l'opérateur et des scènes italiennes, dans le descriptif de la foire reconstituée à plus grande échelle dans la cour du château de Villers-Cotterêts en novembre 1722. Faisant l'objet d'un récit circonstancié dans le *Mercur*¹⁹, la fête qu'y donne alors le Régent au retour du sacre de Louis XV à Reims est encore mentionnée, des années plus tard, dans l'*Encyclopédie*, à l'article « Fêtes des Princes de France²⁰ ». Parti de Soissons le 2 novembre au matin, le roi arrive dans l'après-midi à Villers-Cotterêts où, depuis le balcon donnant sur l'avant-cour du château, il se divertit au spectacle de « tourniquets à courir la bague », puis de « danseurs de corde » faisant « leurs exercices au son des violons et des hautbois²¹ [...] ». La joie régnait souverainement dans toute l'assemblée, et les sauteurs l'entretenaient par leur souplesse et par les mouvements variés de la plus surprenante agilité. » Les Comédiens Italiens ayant donné « un impromptu comique, composé des plus plaisantes scènes de leur théâtre, que Lelio avait rassemblées », s'ensuit une magnifique illumination du parterre et des allées du parc, avant un « petit ballet » proposé par des danseurs et danseuses de l'Opéra représentant une « noce de village ». Ce n'est qu'à la fin de la seconde journée – mardi 3 novembre – consacrée à la chasse, que le Roi se rend dans la « Salle de la foire », qui donne lieu à un récit fort détaillé.

18. *Ibid.* p. 286-287.

19. *Le Mercure de novembre 1722*, vol. 2, « Fêtes de Villers-Cotterêts », p. 32-73. S'ensuit le récit non moins détaillé des « Fêtes de Chantilly », p. 73-120.

20. [<http://enccre.academie-sciences.fr/encyclopedie/article/v6-770-20/>]. Sauf mention contraire, c'est cet article de l'*Encyclopédie* (t. VI, Paris, Briasson, David, Le Breton et Durand, 1756, p. 593-596), largement démarqué du compte rendu publié dans le *Mercur* de novembre 1722, que nous citons.

21. L'article du *Mercur* de novembre 1722 précise que ces danseurs de corde « s'efforcèrent de mériter l'honneur qu'ils avaient de paraître dans une si superbe fête » (*op. cit.*, p. 43).

La foire que M. le duc d'Orléans avait fait préparer avec magnificence, était établie dans la cour intérieure du château [...].

On avait laissé de grands espaces qui avaient la forme de rues tout autour de la cour, entre les boutiques et le milieu du terrain, qu'on avait parqueté et élevé d'une marche : ce milieu était destiné à une salle de bal [...] aussi magnifique que commode.

On entrait dans cette foire par quatre passages qui répondaient aux escaliers du château ; ce lieu n'étant point carré et se trouvant plus long que large, les deux faces plus étroites étaient remplies par deux édifices élégants, et les deux autres faces étaient subdivisées en boutiques, séparées au milieu par deux petits théâtres.

En entrant de l'avant-cour [...], on rencontrait à droite le théâtre de la comédie italienne, qui remplissait seul une des faces moins larges de la cour. [...]

Chaque boutique était éclairée par quantité de bras à plusieurs branches et par deux lustres à huit bougies, qui se répétaient dans les glaces. [...] Toutes les boutiques avaient pour couronnement un cartouche qui contenait en lettres d'or le nom du marchand le plus connu de la cour, par rapport à la marchandise de la boutique. [...]

Les musiciens et musiciennes, danseurs et danseuses de l'Opéra, vêtus d'habits galants faits d'étoffes brillantes et cependant convenables aux marchands qu'ils représentaient, y distribuaient généreusement et à tous venants leur marchandise.

Si, lors de la fête donnée à Versailles par le chancelier Pontchartrain en 1700, avaient été aménagés trois espaces distincts – une « salle de bal », une « salle de comédie » (avec théâtre d'opérateur), une « autre salle » pour la collation (avec cinq boutiques formant demi-cercle et des miroirs au fond de chacune) –, c'est dans un seul et même espace, délimité par la cour intérieure du château et désigné comme la « Salle de la foire », que se trouvent regroupés à Villers-Cotterêts tous les divertissements de cette fin d'après-midi du 3 novembre 1722. La foire reconstituée pour l'amusement du jeune roi ne comporte pas seulement des boutiques, mais aussi, en son centre, un parquet de bal, et sur l'un des côtés, le « théâtre de la Comédie-Italienne ». La présence de cette scène dans l'enceinte même de la foire correspond d'ailleurs à la situation effective des théâtres parisiens en 1722, puisqu'à la Foire Saint-Laurent de cette année-là s'étaient produits les Comédiens Italiens, concurrençant les forains sur leur propre terrain, comme ils l'avaient déjà fait en 1721 et

le feront encore en 1723. Observons en outre que deux des « boutiques » de Villers-Cotterêts, qui s'apparentent plutôt, en l'occurrence, à des « loges », consistent en de « petits théâtres » donnant à voir, comme dans une véritable foire, le laboratoire d'un opérateur (avec plusieurs comédiens lui donnant la réplique) et un « jeu de marionnettes ». Quant aux autres boutiques, elles ne sont pas seulement destinées à fournir de quoi boire et manger, comme le montre le détail qui en est donné, en entrant dans la cour intérieure par la gauche du théâtre et en suivant le sens des aiguilles d'une montre.

La première boutique était celle du pâtissier, sous le nom de *Godart* ; le fond laissait voir le lieu destiné au travail du métier, avec tous les ustensiles nécessaires ; *la Thierry*, danseuse, représentait la pâtissière ; elle avait pour garçons *Malterre* et *Javilliers*. Cette boutique était garnie de toute sorte de pâtisserie fine.

La boutique suivante avait pour inscription *Perdrigeon* ; [...] le maître et la maîtresse de la boutique étaient représentés par *Dumoulin* danseur, et par *la Rey*, danseuse. [...]

La quatrième boutique était élevée en théâtre d'opérateur, [où] était inscrit *le docteur Barry*. [...] *Scapin* en opérateur, *Trivelin* son garçon, *Paqueti* en aveugle, et *Flaminia* femme de l'opérateur, contrefaisaient parfaitement le manège et l'éloquence des arracheurs de dents.

[...] Dans la septième, où étaient *Saint-Martin* et *la Souris* la cadette, habillés à l'allemande, on montrait un tableau changeant, d'une invention et d'une variété très-ingénieuse ; et un veau vivant ayant huit jambes.

[...] en face [du] théâtre de la comédie italienne [était] une superbe boutique de faïencier. [...]

La première boutique après le magasin de porcelaine, en tournant toujours à droite, était la loge des joueurs de gobelets. Dans le cartouche étaient les noms de *Baptiste* et de *Dimanche*, fameux alors par leurs tours d'adresse.

[...] La quatrième, faisant face au théâtre de l'opérateur, était un jeu de marionnettes qui avait pour titre, *Brioché*.

[...] La dernière, dans l'encoignure près du théâtre italien, était intitulée *M. Blanche* et occupée par *la Souris* l'aînée et *la du Coudray*, marchandes de dragées et de confitures fines.

Un grand amphithéâtre paré de tapis et bien illuminé, régnait tout le long et au-dessus du théâtre de la comédie italienne : il était rempli par une quantité prodigieuse d'excellents symphonistes. Le dessus de la loge intitulée *Messenger*, située en face, était aussi couronné par un semblable amphithéâtre, où étaient placés les musiciens et musiciennes, danseurs et danseuses qui n'avaient point d'emploi dans les boutiques de la foire, déguisés en différents caractères sérieux, galants et comiques.

L'ordre dans lequel sont présentées les quinze boutiques de la foire ainsi reconstituée permet donc d'en dresser le plan.

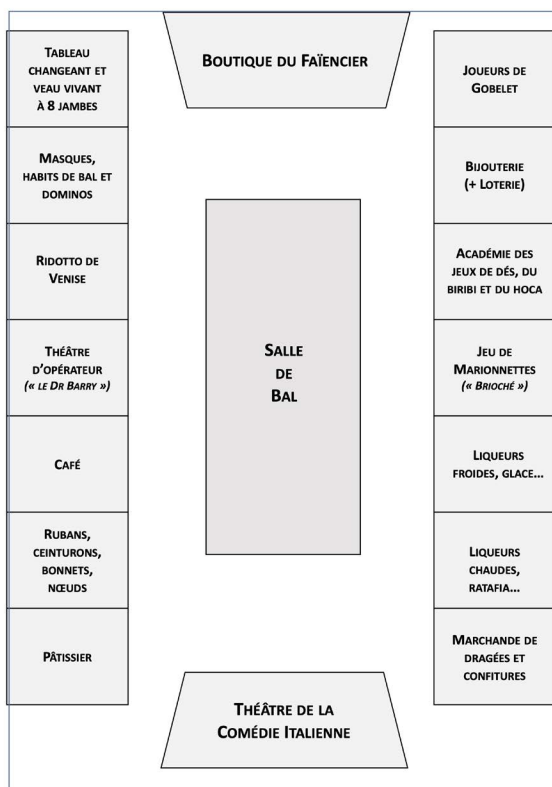


Figure 1 : Plan de la « Salle de la Foire » dans la cour intérieure du château de Villers-Cotterêts le 3 novembre 1722 (schéma de l'auteur).

Lui succède l'évocation du parcours suivi par le jeune roi qui, s'il fait plusieurs fois le tour de la « salle de la foire », semble avoir privilégié les lieux proposant des spectacles à part entière (comédie italienne, marionnettes, théâtre d'opérateur) – quand bien même peuvent en tenir lieu les tours et propos des marchands et marchandes, a fortiori incarnés par des artistes professionnels (imitation « en beau » de « ce qui arrive à toutes les foires²² ») –, ce qui ne l'empêche pas de s'arrêter également à la boutique des jeux, tout comme à celle des bijoux où il procède au tirage d'une loterie.

Le Roi suivi de sa cour, entrant dans ce lieu enchanté, s'arrêta d'abord au théâtre de la Comédie Italienne, où *Arlequin, Pantalon* et *Silvia* ne firent pas des efforts inutiles pour divertir Sa Majesté : elle se rendit de là aux marionnettes et ensuite aux jeux ; y joua au hoca et au biribi. Après, le Roi alla au théâtre du docteur *Barry* : *Scapin* commença sa harangue, que *Trivelin* expliquait en français pendant que *Flaminia* présentait au Roi dans un mouchoir de soie les raretés que lui offrait l'opérateur. [...]

Sa Majesté continua sa promenade et fit plusieurs tours dans la foire, pour jouir des divers tours et propos dont les marchands et les marchandes se servent à Paris pour attirer les chalands dans leurs boutiques. Leurs cris, en effet, et leurs empressements à étaler et à faire accepter leurs marchandises, imitaient parfaitement, quoiqu'en beau, le tumulte, le bruit et l'espèce de confusion qu'on trouve dans les foires Saint-Germain et Saint-Laurent [...]. Alors le Roi passa sur le parquet de la salle du bal, située au milieu de la foire, et se plaça dans un fauteuil vers le théâtre de la Comédie Italienne.

Sur la scène est donné un divertissement composé d'airs de danse et d'un « petit ballet, sans chant, très diversifié par les pas et les caractères, qui fut exécuté par les meilleur danseurs de l'Opéra » ; ballet auquel succède un « magnifique chœur en acclamations, mêlé de fanfares, et chanté par tous les acteurs et actrices masqués, placés sur les deux amphithéâtres et les deux galeries qui les accompagnaient ». Après quoi le Roi alla souper, laissant la salle de bal aux masques. Ainsi s'acheva cette « brillante foire » qui, par « le plus somptueux, et le plus brillant assemblage d'objets magnifiques et amusants que l'imagination puisse

22. *Le Mercure*, novembre 1722, *op. cit.*, p. 64.

former²³ », constituait véritablement le clou des festivités, comme le souligne l'article du *Mercur* :

Le tableau le plus superbe, et le plus neuf qu'on ait exposé aux yeux de sa Majesté dans ces fêtes, a été l'image embellie des foires de Saint-Germain et de Saint-Laurent ; image gaie et amusante par le fonds, dont la forme a été embellie par tout ce que le brillant des lustres, et des illuminations, et la richesse de la décoration et des meubles ont pu fournir de magnifique et de noble²⁴.

Sans pouvoir prétendre à la même magnificence, deux autres fêtes royales méritent ici d'être évoquées en ce que, plus de cinquante après, elles témoignent encore du désir de faire partager aux Grands « la variété des spectacles et des amusements de la foire », comme à Villers-Cotterêts. Tel est le cas lors des festivités organisées à Versailles par Monsieur et le comte d'Artois pour le prince Maximilien :

On a élevé à cet effet dans le manège de la grande écurie de Versailles une magnifique salle ; tous les jeux de la foire, en outre, y ont rendez-vous et elle sera terminée, suivant l'usage, par un grand bal²⁵.

De cette fête donnée le 27 février 1775, on trouve un compte rendu détaillé dans une lettre du prince Xavier de Saxe :

Cela commença vers les 11 heures que le Roi et la Reine y vinrent. On entra d'abord par une grande salle représentant une cour garnie de droite et de gauche de boutiques de marchands, au bout de laquelle il y avait un café comme aux boulevards et un orchestre d'instruments où la fille de Gluck a chanté un air très joli. De là on passa dans la grotte d'une magicienne laquelle, dans une très jolie chambre obscure ou ombres chinoises, y montrait un tournois à l'ancienne et finit par un compliment au Roi et à la Reine analogue à la fête. On enfila ensuite une galerie remplie des deux côtés de boutiques de marchands, arracheurs de dents et danseurs de corde, et terminée par une autre parade, au sortir de laquelle on passa dans une grande chambre avec

23. *Ibid.*, p. 53 et 52.

24. *Ibid.*, p. 32-33.

25. *Mémoires secrets*, t. XXIX, Londres, Adamson, 1786, « Additions – Année 1775 », p. 292-293.

la lanterne magique. Ensuite se présenta une très vaste et belle salle de théâtre construite exprès avec trois rangs de loges, où on donna une petite pièce intitulée *La Nouvelle Troupe*, et l'opéra-comique *Le Poirier*, dont la musique, qui est fort jolie, a été composée exprès pour cette fête par le sieur Gluck²⁶.

Le terme même de « foire » ne figure pas sous la plume de l'oncle de Louis XVI, qui évoque seulement les « boulevards ». N'est-il pas d'usage de traiter conjointement des *Spéctacles des foires et des boulevards de Paris*, comme le fait le *Calendrier historique et chronologique des théâtres forains*, qui mentionne en ces termes la fête donnée en février 1775 à Versailles dans le Manège de la Grande Écurie ?

On lui avait donné toute l'apparence d'une foire ; et l'on y remarquait sept rues couvertes, bordées de boutiques, de cafés, de différents spectacles, etc. La salle que le sieur Nicolet fait construire à la foire de Saint-Ovide y fut bâtie, et servit aux Comédiens Français et Italiens réunis ensemble, qui donnèrent *La Nouvelle Troupe* et *Le Poirier*, opéra-comique, ce dernier remis en musique par M. le chevalier Gluck²⁷.

Si l'on fait appel aux Comédiens Français et aux Comédiens Italiens (la troupe de ces derniers incluant depuis 1762 les acteurs de l'Opéra-Comique), ils se produisent dans une salle de théâtre qui n'est autre que celle du célèbre entrepreneur forain Nicolet à la Foire Saint-Ovide. Foire qui sert encore de modèle, deux ans plus tard, pour des festivités données à Trianon. Le 3 septembre 1777 s'y déroule une soirée dont le détail se trouve mentionné dans le registre de la Comédie-Française, où il est précisé que « Les scènes exécutées dans le jardin sont de la composition de Mrs Monvel et Desfontaines » :

Le spectacle de ce jour a commencé à huit heures et demie par une cérémonie de fête chinoise exécutée autour du jeu de bague chinois ;

26. Minutes de la correspondance générale du prince XAVIER, lettres à M. l'abbé BARRUEL, bibliothécaire de S. A. R., précepteur des enfants de Saxe... (Troyes, AD de l'Aube, Fonds Xavier de Saxe, EE 1435/2). Lettre datée du 28 février 1775.

27. Cité par Gustave DESNOIRETERRES, *La musique française au XVIII^e siècle – Gluck et Piccini (1774-1800)*, Paris, Didier, 1872, p. 121, n. 1 (l'auteur renvoie aux *Spéctacles des foires et des boulevards de Paris, ou Calendrier historique et chronologique des théâtres forains pour l'année 1777*, p. 185-190).

de là on a passé dans les jardins superbement illuminés par Torrè, où il y avait une foire qui a commencé par des scènes dans une place publique ; la danse de corde ; Comus²⁸ ; le souper du Roi dans le salon de l'orangerie ; glaces prises dans un bosquet ; une scène d'oiseaux parlants chez un marchand d'oiseaux ; une sortie de spectacle par un temps d'orage ; une foire telle que celle de St Ovide ; un marchand d'orviétan ou charlatan à cheval ; un lendemain de noces dans une guinguette ; *Les Sabots*, opéra-comique, sur le théâtre²⁹.

Cette « foire telle que celle de Saint-Ovide » est à rapprocher de celle reconstituée par Collé à Étiolles dès 1750 pour la famille de Meulan, et dont les « boutiques étaient semblables à celles que l'on voit aux petites foires de Paris, comme à la foire de Saint-Ovide, la foire de Saint-Roch et autres³⁰ ». Si le domaine des Coudrais est doté d'une « salle de comédie » où Charles Collé, secrétaire et ami de la famille, fait jouer certaines de ses pièces, il y organise aussi des festivités en plein air, à l'instar de cette *Foire du Parnasse* qu'il évoque longuement dans son *Journal* à la date de septembre 1750³¹, et dont il existe aussi un compte rendu, plus complet sur certains points, dans un recueil manuscrit de la Bibliothèque de Versailles³².

[Le 7] je fis exécuter à Etiolles une petite fête [...] pour le bouquet de Mme de Meulan.

Pannard m'en a fourni l'idée [...]. J'avais établi dans le jardin d'Etiolles une véritable foire.

Dans les ailes de cette foire étaient deux préaux formés dans deux bosquets ; dans l'un était figurée une loge de danseurs de corde, avec une galerie en dehors de la loge, où l'on [...] joua [...] une parade ; dans

28. Nicolas Philippe LEDRU (1731-1807), dit COMUS, proposait dans son « cabinet » des expériences de physique et des tours d'illusionnisme.

29. [<https://www.cfregisters.org/en/registers/casting-registers>], Registre des Feux, R130-9 1776-1777.

30. *Journal et Mémoires de Charles Collé sur les hommes de lettres, les ouvrages dramatiques et les événements les plus mémorables du règne de Louis XV (1748-1772)*, éd. Honoré BONHOMME, Paris, Didot, 1868, t. 1, p. 225.

31. COLLÉ, Charles, *Journal*, *op. cit.*, t. 1, p. 220-232.

32. Bibliothèque municipale de Versailles, coll. Lebaudy, ms. L60, « Œuvres de Monsieur Collé non imprimées ».

l'autre préau on avait dressé une tente, dans laquelle on promettait de faire voir le grand Turc dans son sérail³³. [...]

Dans le fond de la foire et en face de la grande rue était un Mont Parnasse, au sommet un Pégase, au bas une boutique avec un écriteau illuminé au-dessus, sur lequel on lisait : *Magasin de chansons*. [...]

Plus bas, à l'entrée d'un des préaux, était placé un opérateur qui distribuait ses drogues et donnait à chacun des paquets qui contenaient des plaisanteries innocentes [...].

Vis-à-vis de cet opérateur, et à l'entrée du préau du grand Turc, était un docteur dans une chaire sur laquelle étaient des balances, au-dessus desquelles était un écriteau où l'on lisait : *Les balances merveilleuses du mérite*. On pesait dans ces balances, qui étaient suspendues, les différents ouvrages des auteurs, tant anciens que modernes [...].

Dans la foire, on trouvait huit boutiques pareilles à celle qui était au pied du Parnasse ; il y en avait quatre d'un côté et quatre d'un autre. Ces boutiques étaient semblables à celles que l'on voit aux petites foires de Paris, comme à la foire de Saint-Ovide, la foire de Saint-Roch et autres ; [...] chacune de ces boutiques était illuminée. [...]

Cette fête fut terminée par une parade intitulée *Gilles chirurgien anglais*, affichée au bas de la loge des danseurs de corde³⁴.

Outre le spectacle que proposait, « dans le grand préau de la foire du bas Parnasse », la loge des danseurs de cordes avec sa galerie pour donner la parade, et les animations offertes par le grand Turc dans sa tente, l'opérateur distribuant ses drogues ou le docteur pesant les mérites, les neuf boutiques disposées le long et au fond de l'allée centrale étaient donc dévolues à des « nourritures spirituelles ».

33. COLLÉ, Charles, *Journal, op. cit.*, t. 1, p. 221.

34. *Ibid.*, t. 1, p. 230.

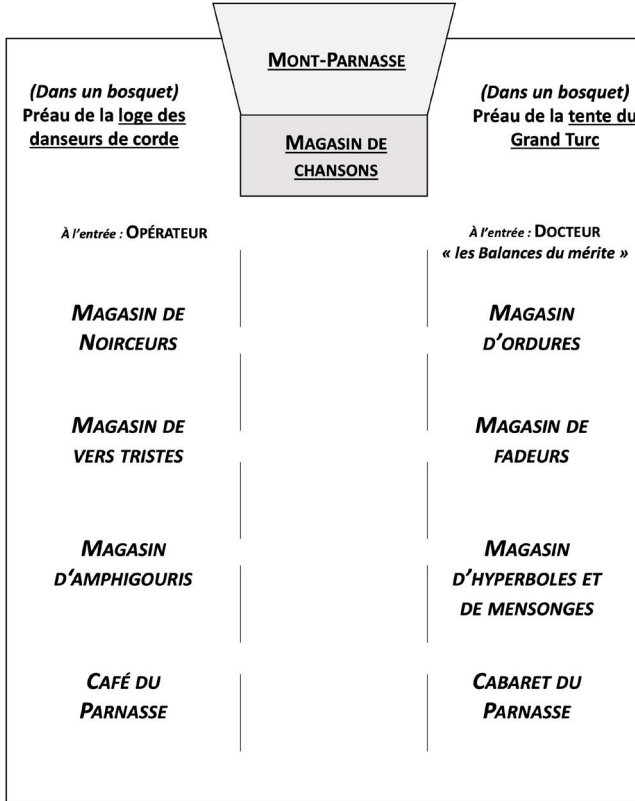


Figure 2 : Plan de « La Foire du Parnasse », petite fête donnée à Etiolles le 7 septembre 1750 par Charles Collé, sur une idée de Pannard (schéma de l'auteur).

Même si Collé les avait fait garnir, « par des marchands de Corbeil, [de] marchandises que l'on vend aux foires, de la faïence, de petits tambours, des poupées, du pain d'épices, des mouchoirs, des mousselines, de petits moulins, des jouets d'enfants, etc.³⁵ », c'étaient bien des productions de l'esprit qui étaient débitées dans chaque magasin, où n'auraient dû figurer, en toute logique, que des feuilles de papier. L'ordonnateur de la fête, grand pourvoyeur de textes en tous genres, tant en vers qu'en prose, prend soin de souligner que « l'idée de la foire du Parnasse était

35. Bibliothèque de Versailles, ms. cité L60, f^o 207.

assez heureuse, et présente plus de matière que l'on n'en peut traiter », à tel point que l'« on redonnerait cette fête, si l'on voulait, sans y répéter presque aucune des plaisanteries dont on s'est servi dans celle-ci ». Encore faudrait-il savoir s'il y a bien eu des transformations, et lesquelles, lors des reprises effectives de cette *Foire du Parnasse* dont témoigne une note ajoutée en 1780 à son *Journal* par Collé :

Je regarde encore aujourd'hui cette fête comme une des plus jolies bagatelles que j'aie faites ; l'idée ne m'en appartient pas, je la dois à Pannard, comme je l'ai dit. Elle a été donnée depuis, par moi, à Saint-Cloud, chez M. le duc d'Orléans ; elle y eut un grand succès [...]. Elle a été donnée quelques années après chez M. le comte de Clermont, et imitée encore dans plusieurs autres endroits³⁶.

Sans nous arrêter sur ces avatars – pas ou peu documentés – de *La Foire du Parnasse*, qui témoignent de la vogue durable des reconstitutions de foires dans un cadre mondain, nous évoquerons ici pour terminer une autre production conçue par Collé et représentée chez le duc d'Orléans, mais à Bagnolet et non à Saint-Cloud : *La Promenade des Boulevards*³⁷.

Le 18 [août 1761] l'on exécuta à Bagnolet une petite facétie que M. le duc d'Orléans m'avait demandée pour les relevailles de sa maîtresse. [...] Il fallait inventer quelque chose qui pût être exécuté entre trois ou quatre personnes, au plus ; c'est, pour ainsi dire, *une fête assise* que j'ai imaginée.

M. le duc d'Orléans a un officier que l'on regarde comme le premier homme du monde pour les desserts.

Je lui ai fait exécuter *Les Boulevards*, en relief, dans leur partie la plus brillante.

Cette infâme promenade, qui est, comme l'on sait, la seule à la mode depuis plusieurs années, est une espèce de foire, où sont rassemblés des guinguettes, des cafés, des pâtisseries, des petits marchands, des joueurs de gobelets, des danseurs de corde, des marionnettes de toutes espèces,

36. *Journal*, *op. cit.*, t. 1, p. 232.

37. COLLÉ, Charles, *Journal historique inédit pour les années 1761 et 1762*, éd. A. Van Bever, Paris, Mercure de France, 1911, p. 131-157. Voir aussi Bibliothèque de Versailles, ms. cité L60, et BnF, Département des arts du spectacle, Rondel BC 428 (manuscrit autographe).

des joueurs de parades, des curiosités différentes ; bref, à peu près, tout ce qui se trouve aux foires Saint-Laurent et Saint-Germain.

[...] la représentation en relief des *Boulevards*, exécutée dans toutes les proportions, avec plus de deux cent cinquante figures, tant hommes que chevaux, était, sans nulle exagération, un spectacle singulier et admirable³⁸.

La découverte de cette « espèce de foire » réalisée en sucre et en miniature par un confiseur de génie³⁹ s'accompagne donc de l'évocation de ses principales attractions, à travers la lecture d'un texte facétieux annonçant l'« Explication véritable et remarquable de la Promenade des Boulevards, mise en dessert par l'illustre Monsieur Sucre-de-tout, confiturier de l'Isle de Candie et du royaume de Cocagne ; avec la prose et les misères, les vers et les bêtises, les chansons, les pauvretés, et toutes les impertinences agréables d'un jeune auteur des Remparts⁴⁰ ». Mention est faite des « Gilles gueulars » qui « vantent leurs marchandises tous en même temps » – marionnettes, vues d'optique, « grande troupe du sieur Nicolet », « Opéra-comique des jeunes enfants » (où l'on joue une parodie de *Tancrède*⁴¹) – ainsi que de « cette Isabelle, ce beau Léandre et ce Gilles qui jouent la parade en dehors sur cette galerie⁴² ». À quoi il faut encore ajouter la « boutique du Pâtissier », « le grand Café » et « la Guinguette », refuge de « la gaîté française », où l'on rit, où l'on boit, où l'on danse, où l'on chante – qui un vaudeville, qui une « ronde salée », qui un chant de « relevailles ». Tant il est vrai que dans *La Promenade des Boulevards*, comme dans *La Foire du Parnasse* du même Collé, les plaisirs de Bacchus et de Comus vont de pair avec les productions de l'esprit. Ce divertissement non moins littéraire que culinaire n'est-il pas, de l'aveu même de l'auteur, une manière de rendre supportable – en miniature, et « en beau » (pour reprendre les termes du *Mercur* sur la foire du château de Villers-Cotterêts en 1722) – « ce grand spectacle indigne et magnifique » qui « n'est charmant que vu dans un dessert » ? Aussi bien s'agit-il

38. COLLÉ, Charles, *Journal historique inédit*, éd. cit., p. 131.

39. À rapprocher des « groupes en sucre royal » (représentant le Parnasse ou la Renommée, et dont « les figures paraissaient animées et travaillées en cire ») que l'on trouvait en novembre 1722 sur les tables du Régent et du duc de Bourbon à Chantilly, « prodiges nouveaux de l'art du confiseur » (voir FAURE, *La Fête royale*, *op. cit.*, p. 25-28).

40. COLLÉ, Charles, *Journal historique inédit*, éd. cit., p. 134.

41. *Ibid.*, p. 136-138.

42. *Ibid.*, p. 144.

de faire un « éloge ironique » de cette « Promenade des Remparts » qui, pour être « à la mode », n'en reste pas moins « infâme » à ses yeux, les Boulevards n'étant « bons à voir que de cette façon-là⁴³ ».

À travers le « tableau » plaisant qui leur est donné à voir dans un cadre mondain ou curial, les « Grands » peuvent donc surmonter leur prévention, voire leur mépris, envers des plaisirs forains qui nourrissent leur curiosité et suscitent leur fascination, à l'instar de celle de Louis XV à Villers-Cotterets, « diverti par la variété des spectacles et des amusements de la Foire ». Cette « image embellie des Foires de Saint-Germain et de Saint-Laurent », dont on vient de relever, sans prétendre à l'exhaustivité, d'autres exemples – plus modestes mais non moins significatifs – avant et après 1722, témoigne du prestige des petits spectacles forains au xviii^e siècle. Prestige durable, qui ne se réduit pas à un simple phénomène de mode. La mise en scène de ces divertissements, lors de fêtes de cour et de fêtes privées, comporte une part de mise à distance, mais n'en témoigne pas moins, d'abord, d'une mise à l'honneur. Si danseurs de corde et autres sauteurs, voltigeurs ou acteurs forains s'étaient efforcés, à Villers-Cotterêts, « de mériter l'honneur qu'ils avaient de paraître dans une si superbe fête », leur présence très récurrente dans de telles festivités avec des artistes des scènes privilégiés – Opéra, Comédies Française et Italienne –, prouve la place irréductible qui est la leur dans la culture du temps, et pas seulement « pour l'amusement du peuple ». La reconstitution d'une foire en « petit » et « en beau » n'en faisait alors un objet « charmant » qu'au moyen d'une représentation stylisée des plaisirs que l'on pouvait en attendre.

43. Bibliothèque de Versailles, ms. cité L60, f^o 239-240.

PARTIE 2

Circulations artistiques et professionnelles

Les foires, sources de création dramatique à la Comédie-Française
et au Théâtre-Italien, 1695-1696 117
par Éric Négrel

Il Gimnasta : carrières et tournées européennes d'artistes
de la Foire (1749-1756) 135
par Gerrit Berenike Heiter

Les curiosités à La Rochelle de la fin du xvii^e siècle à la Révolution ... 161
par Philippe Bourdin

Circulation des spectacles forains depuis Reims
entre Consulat et Empire..... 187
par Cyril Triolaire

Un pan méconnu de l'histoire des spectacles en province :
les spectacles de foire 209
par Christine Carrère-Saucède

Les foires, sources de création dramatique à la Comédie-Française et au Théâtre-Italien, 1695-1696

Éric Négrel

Université Sorbonne Nouvelle, FIRL EA 174

Au-delà de la porte de Barle et sur le champ de foire, la masse multicolore des cars enchevêtrés donnait une impression d'embouteillage monstre. Et puis c'était la foire proprement dite, la « Madeleine » des forains, ou du moins ce qu'il en restait, bas-lieu de boustifaille, avec des manèges, des baraques de jambons, des dentelières et des marchands de frites, des souvenirs en plastique, des bonnes bouteilles et des photographes.
Jean Amila, *Noces de soufre*, Paris, Gallimard, 1964, p. 68

En 1695, la Comédie-Française donne une pièce de Dancourt qui prend pour cadre une foire célèbre de la région parisienne : la foire de Bezons. Éloigné de « deux lieues [huit kilomètres] ou un peu plus de Paris », le village de Bezons accueille « un grand concours de Parisiens » lors de sa foire, qui se « tient tous les ans le premier dimanche après la Saint-Fiacre [30 août]. En 1695, elle [la foire] s'est trouvée le 4 septembre¹ ». Créée le 13 août et jouée jusqu'à fin septembre, *La foire de Bezons* de Dancourt est à l'affiche pendant le temps même de la foire. La comédie connaît un formidable succès : vingt-neuf représentations jusqu'au vendredi 23 septembre, date à laquelle une partie de la troupe des Comédiens-Français suit la Cour à Fontainebleau. Remise à l'affiche

1. Respectivement : LEBEUF, Jean, *Histoire du diocèse de Paris*, t. IV, Paris, Prault père, 1755, p. 31, et TRALAGE, Jean Nicolas de, cité dans PARFAICT, Claude et François, *Histoire du théâtre français*, t. XIII, Paris, Le Mercier et Saillant, 1748, p. 419.

dès le surlendemain du retour des comédiens, le jeudi 27 octobre, la pièce est encore jouée dix fois jusqu'à la fin de l'année². Les Comédiens-Italiens entendent tirer parti de ce succès et proposent, le 1^{er} octobre 1695, *Le retour de la foire de Bezons*, comédie écrite par Gherardi avec la collaboration de Brugière de Barante³. Néanmoins, venant après la réussite durable de la pièce de Dancourt et un mois après la foire elle-même, la comédie italienne ne rencontre pas le succès escompté.

Les Italiens tirent la leçon de cet échec : le 26 décembre suivant, ils donnent *La foire Saint-Germain*, de Regnard et Dufresny, qui fut l'un de leurs plus éclatants succès. Cette fois-ci, les Italiens ont su inscrire leur pièce dans l'actualité immédiate, puisque la foire Saint-Germain, en 1696, s'ouvre « à Paris le 3 [février] et finit aux Rameaux⁴ ». Dancourt, à son tour, imite les Italiens et propose à la Comédie-Française sa propre *foire Saint-Germain*, créée le 19 janvier 1696 ; mais sa pièce n'est jouée que quatorze fois et jamais reprise. Les Comédiens-Italiens se moquent de la déconfiture de leurs rivaux dans des « couplets ajoutés » à leur *foire Saint-Germain* au cours même des représentations, « sur ce que Messieurs les Comédiens-Français voyant le succès extraordinaire de cette pièce, en donnèrent une sous le même titre qui n'eut point de réussite⁵ ». La fortune de la comédie italienne engage Regnard et Dufresny à lui donner une suite : ce sont *Les momies d'Égypte*, créées le 29 mars 1696, dont l'action se déroule dans une des boutiques de la foire Saint-Germain.

Cette suite de comédies s'inscrit dans une certaine tradition théâtrale. Aux XVII^e et XVIII^e siècles, de façon récurrente, bien des spectacles, d'inspiration légère ou comique, prennent pour objet l'univers des foires : le *Ballet de la foire Saint-Germain* est dansé à la cour d'Henri IV en 1607, quand la *Mascarade de la foire Saint-Germain*, de Lully et Du Moustier, est dansée aux Tuileries en 1652 ; la comédie *La foire Saint-Germain* de

-
2. Voir le *Registre des Comédiens ordinaires du Roy, commencé après Pâques le 11^e d'avril 1695 et finissant le 7^e avril 1696*, Paris, Antoine de Saint Aubin, 1695, ms. n. p., Paris, Bibliothèque-Musée de la Comédie-Française, R.36, [<https://flipbooks.cfregisters.org/R36/index.html#page/519/mode/1up>].
 3. Concernant l'attribution du *Retour de la foire de Bezons* à Gherardi et Brugière de Barante, voir l'édition critique que nous proposons de la pièce dans GHERARDI, Évariste, *Le Théâtre Italien*, t. 6, Paris, Classiques Garnier, à paraître.
 4. *Almanac ou Calendrier pour l'année bissextile mil six cens quatre-vingt-seize*, Paris, Laurent d'Houry, 1696, n. p. (février).
 5. DUFRESNY, Charles et REGNARD, Jean-François, *La foire Saint-Germain*, III, 4, in *Le Théâtre Italien de Gherardi*, Paris, Jean-Baptiste Cusson et Pierre Witte, 1700, t. VI, p. 320.

La Pinelière est jouée sur les tréteaux de l'Hôtel de Bourgogne en 1634 ; *La Foire Saint-Laurent* de Legrand est créée à la Comédie-Française en 1709 ; l'opéra-comique de Lesage et Gillier, *La foire de Guibray*, est donné lors de la foire Saint-Laurent de 1714 et le ballet pantomime *La foire de Bezons*, de Favart, Pannard et Gillier, lors de la foire Saint-Laurent de 1735 ; *La foire de Beaucaire*, divertissement en vaudevilles de Verlac de La Bastide, est joué en 1764 ; *La foire Saint-Ovide*, drame satirique en musique de Coustard de Massy, est créé au Théâtre de l'Ambigu-Comique en 1765...

Toutefois, au sein de cette production riche et bigarrée, la série des cinq comédies françaises et italiennes de 1695-1696 occupe une place à part : ces comédies, qui se répondent, témoignent d'une dynamique de création théâtrale marquée par des rapports de rivalité et d'émulation entre les deux troupes royales concurrentes que sont, depuis 1680, la Comédie-Italienne et la Comédie-Française. Plus particulièrement, les cinq comédies illustrent deux manières distinctes de mettre en scène la réalité foraine. Les deux premières pièces qui renvoient à la foire de Bezons ne décrivent pas les loges foraines ni le personnel qui les faisait vivre ; elles se contentent de tirer parti du dépaysement qui consiste à transposer différents types sociaux parisiens « dans la prairie de Bezons », pour la comédie de Dancourt, dans le village du « Roule, sur le chemin de Bezons », pour celle de Gherardi et Brugièr⁶. L'objet de ces deux pièces n'est pas la foire de Bezons en elle-même, mais les représentations que les contemporains en avaient et les préjugés des Parisiens au sujet du monde forain. En revanche, les trois comédies suivantes, consacrées à la foire Saint-Germain, accordent une place essentielle à la vie de la foire, aux professions qui y étaient exercées, aux spectacles et aux attractions qu'on y trouvait. Dans les deux cas, de façon plus ou moins marquée, les dramaturges puisent dans l'actualité foraine un cadre pour leurs intrigues, une galerie de personnages, des ressorts comiques, un matériau dramatique. S'emparant d'un objet en lui-même spectaculaire, les trois dernières comédies offrent une dramatisation des spectacles forains suivant des modalités formelles diverses et avec des visées esthétiques propres. La première partie de mon travail examine dans quelle

6. DANCOURT, Florent, *La foire de Bezons*, didascalie liminaire, dans *Les œuvres de théâtre de Monsieur d'Ancour*, Paris, Les Libraires associés, 1760, t. IV, p. 122 ; GHERARDI, Évariste et BRUGIÈRE DE BARANTE, Claude-Ignace, *Le retour de la foire de Bezons*, didascalie liminaire, in *Le Théâtre Italien de Gherardi*, éd. cit., t. VI, p. 162.

mesure la réalité sociale ou anecdotique du monde forain oriente la création dramatique. La deuxième partie est consacrée à la façon dont la culture commerciale foraine et les échanges marchands permettent aux dramaturges d'offrir une figuration critique des foires comme lieux de débauche. Enfin, la troisième partie étudie le rôle que les spectacles forains jouent dans l'action dramatique des pièces et s'attache à dégager la raison esthétique de cette métathéâtralité.

Les aléas de la foire : se chercher, se perdre, faire naufrage

En 1695, le *Mercure galant* note que la foire de Bezons draine, depuis quelques années déjà, des « assemblées » de plus en plus importantes, lesquelles charrient la « confusion » et un « désordre » qui ne laisse pas d'être « divertissant⁷ ». La comédie de Dancourt fait allusion à cette affluence désordonnée dès les premières scènes : « Ah, quelle cohue, ma pauvre Frosine ! quelle cohue que cette foire de Bezons ! », s'exclame Madame Argante (sc. 4⁸). Le tumulte permet opportunément à Eraste de fausser compagnie à la « vieille coquette » qui l'a suivi « malgré [lui] » jusqu'à Bezons : « Nous l'avons perdu dans la foule », constate Frosine à propos du jeune homme (sc. 4 et 27). Au long de ses sept premières scènes, *Le retour de la foire de Bezons* de Gherardi et Brugière développe un comique de situation qui procède de cette « cohue » foraine et fait écho à la comédie de Dancourt. Enchaînées entre elles par des liaisons de présence ou de bruit qui assurent une rigoureuse continuité de l'action dramatique, ces premières scènes offrent un chassé-croisé virtuose entre Léandre et Léonore, qui se cherchent sans se trouver : quand Léandre sort de scène pour retrouver Léonore (sc. 2), celle-ci survient cherchant Léandre... qui est « pass[é] par là tout à l'heure » (sc. 3) ; elle s'en va, puis revient sans avoir trouvé son amant, perd patience et s'en va à nouveau (sc. 5)... au moment où Léandre repasse par ici cherchant Léonore (sc. 6), laquelle revient enfin sur scène (sc. 7). Le théâtre offre, avec son langage dramatique propre, une figuration symbolique de l'affluence du public à la foire et de la confusion qui s'ensuit.

Si l'on se perd à la foire, au sens propre, c'est très souvent qu'on s'y perd au sens figuré : la foire est un lieu de perte. *La foire Saint-Germain* de Regnard et Dufresny joue de ce double sens du champ

7. *Mercure galant*, septembre 1695, p. 310.

8. Les numéros d'acte et de scène renvoient désormais aux éditions citées auparavant.

lexical de la perte. Angélique s'est enfuie de chez son tuteur, le Docteur, car celui-ci veut l'épouser ; à la foire, elle « cherche un asile contre [ses] mauvais traitements » et escompte y retrouver Octave, avec qui elle veut s'unir⁹. Mais la jeune femme n'est pas loin de s'égarer physiquement parmi les innombrables boutiques : « Tu vois, Colombine, une fille bien embarrassée, et qui a déjà pensé se perdre à la foire » (I, 2). La limonadière Colombine répond en prenant plaisamment le verbe en son sens figuré : « Cela est fort honnête, de se perdre toute seule dans un lieu public ! » Angélique lui représente que son intégrité ne saurait en être menacée, en recourant à un syllogisme dont la conclusion est implicite : « Une fille vertueuse se retrouve toujours » ; « Tu connais ma sagesse ». Mais Colombine conteste la véracité de la prémisse majeure, en jouant une nouvelle fois sur les deux sens, littéral et métaphorique, de la perte : « La fille vertueuse se retrouve, mais quelquefois la vertu ne se retrouve plus avec elle ».

Dans *La foire de Bezons*, Dancourt donne pareillement au littéral une valeur symbolique, en transposant au théâtre un événement marquant qui survint lors de la foire de 1695. Pour atteindre la prairie de Bezons où se tenait la foire, à l'entrée du village, il fallait traverser la Seine en bac. Cette année-là, le bac fit naufrage. Un contemporain de la création de *La foire de Bezons* à la Comédie-Française, Jean-Nicolas de Tralage, indique qu'on « a ajouté dans les dernières représentations de nouvelles scènes qui ont entièrement plu, parce que ce sont des aventures véritables de la foire de Besons¹⁰ ». Ces scènes ajoutées *a posteriori* – les scènes 7 à 11 – rendent compte du chavirement du bac et en tirent des développements comiques scabreux : des dames sont trempées et doivent se changer ; sollicité par un chevalier « ivre », un abbé doit donner son « manteau » pour « envelopper les baigneuses du bac, en attendant que leurs habits sèchent » ; de son côté, Madame Argante est invitée à ôter sa « jupe » (c'est-à-dire le bas de sa robe de dessous) au profit d'« une petite bourgeoise des plus jolies » – la femme d'un notaire – qui avait rendez-vous avec le chevalier, celui-ci ne pouvant pas « avec bienséance la ramener chez elle toute nue¹¹ ». Des couplets faisant allusion au naufrage et jouant sur le sens moral du mot *naufrage* sont également ajoutés

9. DUFRESNY, Charles et REGNARD, Jean-François, *La foire Saint-Germain*, I, 2, éd. cit., p. 221.

10. TRALAGE, Jean-Nicolas de, cité dans PARFAICT, Claude et François, *Histoire du théâtre français*, t. XIII, op. cit., p. 418-419.

11. DANCOURT, Florent, *La foire de Bezons*, sc. 8, éd. cit., p. 140, 141 et 142.

au divertissement final de la comédie, sur un air de Jean-Claude Gillier, « Filles qui cherchez des maris » :

Filles qui venez à Besons,
Gardez-vous du naufrage.
Troussez bien haut vos cotillons.
Filles qui venez à Besons,
Il faut quand le bac coule à fond
Se sauver à la nage.
Filles qui venez à Besons,
Gardez-vous du naufrage¹².

Si les Parisiennes et les Parisiens, cette année-là, ont pu être les victimes d'un naufrage, contraignant les « filles qui v[ont] à Bezons » à « se sauver à la nage » « quand le bac coule à fond », la foire est habituellement le théâtre d'un « naufrage » d'une toute autre nature, que les « belles » envisagent « sans crainte », et à « l'occasion » duquel elles sont également amenées à « trousse[r] bien haut [leurs] cotillons »...

Les dramaturges qui font des foires des lieux de perdition où la vertu des filles fait naufrage s'autorisent de la notoire mauvaise réputation des fêtes foraines, multiples attestées depuis plus d'un siècle. La représentation que leurs comédies donnent du monde forain amplifie comiquement la corruption qui y est attachée, dans une visée satirique.

Faire emplette de maris, de grisettes...

Les foires et les dédicaces étaient à l'origine des fêtes religieuses, mais ces événements festifs, qui pouvaient durer plusieurs jours, ont pris, aux xv^e et xvi^e siècles, une « tournure libératrice, sur le modèle de toutes les réjouissances de l'époque. Car, avant la Contre-Réforme, les hommes d'Occident ne séparaient pas clairement le sacré du profane¹³ ».

12. L'édition de 1760 des *Ceuvres de théâtre de Monsieur d'Ancourt* indique par erreur que les couplets ajoutés se chantent sur l'air *Filles qui cherchez à plaire* (p. 204). Je suis ici la leçon de l'édition antérieure des *Ceuvres de théâtre de Monsieur d'Ancourt*, également à la Compagnie des Libraires associés, 1742, t. III, « Augmentation des airs de la comédie de *La foire de Besons* », p. 195. L'air *Filles qui cherchez des maris* renvoie à une chanson du divertissement original. La partition gravée de l'air se trouve dans le t. IV de l'édition de 1760, p. 20-21 (pagination séparée).

13. MUCHEMBLED, Robert, *Culture populaire et culture des élites dans la France moderne (XV^e-XVIII^e siècle)*, Paris, Flammarion, 1978, p. 171.

À la fin du Moyen Âge et à l'époque moderne, les foires étaient, en particulier, un haut lieu de la prostitution rurale itinérante, drainant des filles vagabondes qui suivaient les marchands d'une fête à l'autre, au gré du calendrier¹⁴. Aussi les foires étaient-elles très mal vues des autorités religieuses au XVII^e siècle¹⁵. Les foires parisiennes de Saint-Germain et de Saint-Laurent étaient également des lieux de racolage notoires¹⁶. Les comédies qui prennent pour cadre les foires Saint-Germain ou de Bezons s'attachent à rendre compte de cette « "licence" qui régnait lors des dédicaces et des foires¹⁷ ».

Dans le divertissement final de la comédie française de 1695, un couplet chanté par « un marinier » célèbre crûment cette joyeuse licence amoureuse qui régnait à la foire de Bezons :

Que l'amour qu'on fait au village
Est un amour doux et plaisant !
Les soupirs n'y sont point en usage ;
Et quand on veut tâter du mariage,
Le contrat s'y fait brusquement.
Non, non rien n'est si charmant
Que l'amour qu'on fait au village¹⁸.

Cet « amour » que l'« on fait au village » de Bezons n'est pas celui qui pousse les « amants [à faire] de tendres soupirs en présence de leurs maîtresses » (« Soupirs », Furetière, 1690) ; ce n'est pas l'amour que « fait » « un jeune homme » « à une fille quand il la recherche en mariage ». À la foire, les jeunes gens font l'amour « odieusement » : les hommes « tâchent » de « suborner » les filles, et les femmes « se laissent aller à quelque galanterie illicite (« Amour », Furetière, 1690). Ce que les unes et les autres entendent « tâter du mariage », c'est son aspect le plus concret : loin de s'essayer aux longues « assiduités » et aux douces

14. Voir ROSSIAUD, Jacques, « Prostitution, jeunesse et société dans les villes du Sud-est au XV^e siècle », *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, XXXI/2, 1976, p. 289-325, ici p. 289-290.

15. Voir FERTÉ, Jeanne, *La vie religieuse dans les campagnes parisiennes (1622-1695)*, Paris, Vrin, 1962, p. 291-293.

16. Voir BENABOU, Erica-Marie, *La prostitution et la police des mœurs au XVIII^e siècle*, Paris, Perrin, 1987, p. 196.

17. MUCHEMBLE, Robert, *op. cit.*, p. 171.

18. DANCOURT, Florent, *La foire de Bezons*, « Chansons du Divertissement », éd. cit., p. 199-200 (partition p. 15-17).

« complaisances des amants », lesquelles conduisent graduellement au mariage, les jeunes gens s'essayent directement – « brusquement » – à sa consommation, que seul le « contrat » matrimonial devrait autoriser (« Faire l'amour », *Académie*, 1694). La syllepse sur le verbe « tâter » met en évidence cette dimension charnelle des échanges : les jeunes gens tâtent du mariage en se tâtant physiquement, comme l'on fait d'« une chose pour connaître si elle est dure ou molle, sèche ou humide, froide ou chaude (« Taster », *Académie*, 1694) ».

De fait, dans sa comédie, Dancourt présente la foire de Bezons comme un lieu de dévergondage où se retrouvent tous les libertins de la capitale. Pour éloigner d'Eraste l'importune Madame Argante, on lui fait croire que le jeune homme est assailli, dans la saulaie, par « cinq ou six curieuses à qui il a donné dans la vue » : « Ce garçon-là est d'une belle encolure, et il ne trotte pas mal comme vous savez », lui fait remarquer L'Olive, valet d'Eraste (sc. 12). Le valet explicite quelles motivations animent les Parisiennes se rendant à Bezons :

Il y a des foires pour les chevaux, et pour les bêtes à cornes : Madame, il est bien juste qu'il y en ait une pour les soupirants. Les dames, qui veulent faire emplettes, viennent ici dans la prairie voir danser, sauter, gambader, trotter, galoper ce qu'il y a de jeunes gens, et quand il s'en trouve quelqu'un beau, bien fait et de bonne mine...

Autant « connaisseur confirmées » (sc. 12) qu'habiles maquignonnes, les femmes viennent à la foire de Bezons faire l'« achat de marchandises » humaines¹⁹. Comme le dit encore L'Olive à Madame Argante : « Est-ce que vous ne savez pas que c'est à la foire de Bezons que les curieuses de Paris se fournissent pour l'automne, en attendant le retour de la campagne ? ».

En cette période de campagne militaire où les officiers de guerre sont au front et les mâles se font rares, le monde rural périurbain offre aux dévergondées de la capitale son riche catalogue de rudes gaillards, comme le chante L'Olive sur un air de Jean-Claude Gillier, dans le divertissement final de la comédie de Dancourt, parodiant le cri des marchands forains qui font l'article :

19. *Emplette* : « Achat de marchandises », FURETIÈRE, Antoine, *op. cit.*, 1690.

Filles qui cherchez des maris,
Ici l'on en achète.
Ils sont aussi bons qu'à Paris. [...]
Il en est des grands, des petits,
Filles qui cherchez des maris,
Et que l'on donne à juste prix,
Venez en faire emplette.
Filles qui cherchez des maris,
Ici l'on en achète²⁰.

Si les « cris de Paris » sont ceux « des gazetiers, des gagne-petit, des ramoneurs, des revendeuses », les *cris de Bezons* sont ceux des vendeurs de « maris²¹ ». Dans le divertissement final de la comédie italienne, dont la musique est également due à Gillier, le compositeur fait directement écho à cette chanson qu'il a composée pour la comédie de Dancourt :

MEZZETIN *en masque chante.*
Est-il de plus belle foire
Que la foire de Bezons ?
Les gens y vont à foison
Chanter, danser, rire et boire.
Là, personne n'est surpris ;
Et dès qu'on veut faire emplette,
On y trouve à juste prix
Le pain, le vin, la grisette²².

Tout se vend à Bezons, nourriture, boisson, « maris », « grisettes », et toute cette marchandise s'« achète » « à juste prix » : les contemporains savaient déjà que, « [d]ans les gargotes, on prend des repas à juste prix » (Furetière, 1690, « Prix ») ; en outre, étant donné que, selon Montesquieu, « [c]'est la concurrence qui met un prix juste aux mar-

20. DANCOURT, Florent, *La foire de Bezons*, « Chansons du Divertissement », éd. cit., p. 201-202 (partition p. 20-21).

21. « *Cri* se dit aussi en parlant de ces petits marchands qui vont vendre ou acheter par la ville de menues denrées ou marchandises, qui annoncent à haute voix plusieurs choses qu'ils savent faire, dont on a besoin. Ainsi on appelle les *cris de Paris*, ceux des gazetiers, des gagne-petit, des ramoneurs, des revendeuses, etc. » (FURETIÈRE, Antoine, *op. cit.*, 1690).

22. GHERARDI, Évariste et BRUGIÈRE DE BARANTE, Claude-Ignace, *Le retour de la foire de Bezons*, divertissement, éd. cit., p. 211 (partition f^o 213 r^o).

chandises », le chaland de cette grande foire aux femmes et aux hommes qui se tenait à Bezons était assuré, comme le souligne la rime, de ne pas être « surpris » par le « prix » d'une marchandise qui, comme la boisson, s'y débitait « à foison²³ ». Toutefois, puisque « [l]e *prix* des denrées dépend de leur abondance », comme dit Furetière, l'abondance d'un produit peut entraîner sa dépréciation et une saturation du marché ; c'est ce que déplore, avec un mélange de galanterie et de muflerie, le valet Arlequin, à l'intention de sa maîtresse masquée qu'il prend pour une courtisane dans *Le retour de la foire de Bezons* :

Je ne croyais pas, charmante Bezontine [Bezonnaise], être venu de la foire pour un si mauvais marché. À peine ai-je jeté l'optique de mes regards sur votre charmante personne, que j'ai imprudemment troqué ma liberté contre de l'amour ; et vous savez qu'en ce temps-ci l'amour est diantrement dur au débit, et qu'on en trouve partout à revendre²⁴.

Si « l'amour » est une denrée profuse sur les marchés de Bezons, s'il y en a « partout à revendre » et s'il ne coûte guère, si on l'obtient à *bon marché*... son commerce risque de s'en trouver d'autant plus difficile et le flux des échanges de se tarir. De fait, selon l'adage, « on n'a jamais *bon marché* de mauvaise marchandise ». Or, en même temps qu'Arlequin souligne ce « mauvais marché » qu'il a contracté au retour de Bezons, il reconnaît également qu'il « n'aur[a] pas lieu de s[e] repentir de cette acquisition (toute mauvaise qu'elle est) » si l'inconnue qui en est à l'origine accepte de lui offrir les plaisirs charnels qui vont avec. Cette évocation d'un marché amoureux saturé par l'abondance est facétieuse : la métaphore commerciale d'un amour « dur au débit » contribue à souligner l'ampleur de la dépravation dans laquelle est tombée la foire annuelle. Parce qu'il est luxurieux et se vend à « Bezons » où les consommateurs « vont à *foison* », « l'amour » ne peut manquer de trouver acheteur. Dans le domaine du négoce amoureux, la foire incarne un point d'équilibre entre l'offre et la demande : l'offre est pléthorique, mais la demande est

23. MONTESQUIEU, *De l'esprit des lois* (1748), livre XX, chap. 9 : « De l'exclusion en fait de commerce », éd. Robert Derathé, Paris, Classiques Garnier, 1973, t. 2, p. 8-9. Dans la chanson citée, l'adverbe « à foison » (c'est-à-dire « en abondance ») modifie concurremment, et le verbe conjugué « vont », et l'énumération d'infinitifs « Chanter, danser, rire et boire ».

24. GHERARDI, ÉVARISTE et BRUGIÈRE DE BARANTE, Claude-Ignace, *Le retour de la foire de Bezons*, sc. 3, éd. cit., p. 171.

massive ; cette correspondance entre la quantité demandée et la quantité fournie permet la maximisation du nombre des échanges. L'équilibre économique entre prix et quantité négociée est atteint : les corps amoureux se vendent « à juste prix ».

Jouant de la mauvaise réputation de la foire de Bezons, l'amplifiant comiquement, Dancourt comme Gherardi font de Bezons un village de corruption et de vice. Ils trouvent dans l'activité commerciale qui est au cœur de la foire une métaphore provocante pour décrire le commerce amoureux et la marchandisation des corps. Le paradigme de la prostitution, dans sa double composante lascive et mercantile, offre aux dramaturges un modèle de compréhension critique de cet aspect hédoniste du monde forain : se *prostituier*, c'est-à-dire « abandonner lâchement son corps, son honneur, pour quelque plaisir ou quelque intérêt mercenaire » (Furetière, 1690), constitue l'un des commerces essentiels de la foire de Bezons, celui qui fonde son puissant attrait et sa large renommée. Les deux comédies repeignent la foire aux couleurs bouffonnes d'une utopie épicurienne.

Une dramatisation des spectacles forains

Dancourt achève sa *Foire de Bezons* par « une fourberie » (sc. 19) qui consiste à faire croire au financier Griffard qu'il signe, en tant que témoin, le contrat de mariage entre deux villageois, alors qu'il signe, en réalité, un contrat unissant sa fille Mariane à Eraste. Déguisé « en paysan », le jeune homme se présente comme un témoin des mariés. Cette fiction d'une noce champêtre est rendue possible grâce à la fête foraine, non seulement parce que les conspirateurs y ont facilement recruté musiciens et danseurs censés accompagner la noce, mais parce que « l'occasion de la foire autorise la mascarade » (sc. 3). Développant ce parallèle entre les déguisements de la foire et les masques de la machination, les dramaturges confèrent volontiers aux attractions et curiosités foraines un rôle décisif dans l'action dramatique de leurs comédies.

Dans *La foire Saint-Germain*, Regnard et Dufresny tirent parti tout à la fois de la réputation sulfureuse de la foire et de la grande variété de ses spectacles. Colombine propose à Angélique un « stratagème » qui devrait lui permettre d'échapper à son tuteur, le Docteur, pour épouser Octave :

À l'égard du Docteur, quelque appétit qu'il ait pour vous, je sais un moyen sûr pour l'en dégoûter. Le vieux pénard ne vous épouse que

parce qu'il croit qu'il n'y a que vous de fille sage au monde. Laissez-moi faire ; avant qu'il soit une heure, je veux que vous passiez dans son esprit pour la fille de la foire la plus équivoque (I, 2).

À l'invitation de Colombine, le Docteur se rend tout d'abord auprès de « la Bouche de la Vérité », afin de connaître « quel sera [s]on sort dans le mariage » (I, 7) : la Bouche de la Vérité lui révèle qu'il sera cocu. Puis le Docteur rencontre un forain joué par Arlequin, qui fait la réclame des diverses attractions de sa loge. Parmi les « sauts périlleux » facétieux qui sont proposés, l'un d'entre eux annonce en creux le triste destin du Docteur : « Une jeune fille qui saute en avant de l'état de fille à celui de veuve, sans avoir passé par le mariage » (III, 2). De façon plus décisive, afin d'abîmer la réputation de la jeune femme, la limonadière entend « conduire Angélique dans tous les lieux de la foire les plus suspects » (I, 5). Le Docteur ayant décidé d'acheter « des billets de loterie » (III, 2), le forain lui fait voir « le gros lot » : « On ouvre la ferme [“partie de la décoration qui ferme le fond du théâtre”, *Trévoux*, 7^e éd., 1752], et on voit un cadran en émail, où tous les signes du Zodiaque sont figurés par des personnes naturelles ». Arlequin attire l'attention du Docteur sur les jumeaux, incarnés par Angélique et Octave : « Mais que dites-vous de ces deux Jumeaux-là ? » Le Docteur se récrie : « Comment ? C'est Octave et Angélique qui s'embrassent ? » Le cadran du Zodiaque rend vivante la prédiction astrologique faite peu auparavant par Arlequin au Docteur : « Par les Jumeaux, [je connais] que si vous avez deux enfants, aucun ne sera de vous », et « par le Taureau, que votre front est fait pour porter ses armes ».

Le « stratagème » conçu par Colombine fonctionne ; à Pierrot, le Docteur assure : « Je ne veux plus entendre parler d'Angélique [...] ; et je la méprise si fort que si je trouvais à me marier avec une autre, je l'épouserais dès aujourd'hui » (III, 4). Son valet lui propose donc d'« alle[r] voir le Sérail de l'Empereur du Cap-Vert » qui, dit-on, « fait l'inventaire de ses femmes ». « Quoi, on vend des femmes à la foire ? [...] Allons voir ce que c'est que ce commerce-là », décide le Docteur. Dans la loge de l'Empereur du Cap-Vert, un dernier subterfuge va écartier définitivement le tuteur aux importunes prétentions. Au début du troisième acte, Arlequin avait recommandé à Octave de se trouver « au sérail » dudit Empereur, après avoir « tout prépar[é] pour [son] déguisement en sauvage » (III, 1). Travesti en l'un des « monstres naturels » dont le forain avait fait précédemment la publicité, Octave incarne « un

anthropophage qui mange les hommes tout crus, et qui n'a plus faim dès qu'il voit des femmes » (III, 2). À la scène 8, le Docteur reparait « *tout épouvanté* », pourchassé par le « sauvage » : « Au secours ! à l'aide ! prenez garde à moi ! [...] Ce sauvage qu'on montre à la foire, cet anthropophage qui mange les hommes s'est échappé de sa loge et me poursuit pour me dévorer. Il ne s'arrête que quand il voit des femmes. N'avez-vous point ici ? » (III, 8) C'est bien entendu Angélique que l'Empereur présente au « sauvage » Octave. Dans un dernier sursaut de passion coercitive, le Docteur « *se saisit d'Angélique* » avec l'intention de « mettre en cage » ce « petit oiseau farouche » : « Que je donne Angélique à un mangeur de chair humaine ? ». L'attraction foraine que constitue l'anthropophage permet de démasquer la monstruosité du Docteur ; vieillard qui « cour[t] [s]a soixante-dixième » année et veut épouser sa pupille âgée de « vingt ans ou environ », c'est lui le « mangeur de chair humaine », comme l'a déjà laissé entendre Arlequin en une suggestive métaphore cannibale : « quand on n'a plus de dents, on se saurait prendre la viande trop tendre » (I, 7). Un nouvel accès de fureur de l'anthropophage, joint à un argument financier avancé par Angélique – « Si vous me donnez à ce sauvage-là, il ne vous demandera jamais compte de mon bien » (III, 8) –, vient à bout de la résistance du Docteur, lequel se satisfait de perdre sa pupille du moment qu'il peut en manger le bien.

Dans sa *Foire Saint-Germain*, Dancourt associe lui aussi la compositante libertine de la foire et sa dimension spectaculaire. Le personnage principal est Monsieur Farfadel, vieillard libidineux, riche financier et « fameux honnisseur de fille », qui fait de la foire le lieu de ses rendez-vous galants. Il doit y retrouver non seulement Angélique, jeune femme que sa mère a promise au financier, mais aussi « une petite Bretonne », Mademoiselle de Kermonin, et Marotte, une « grisette » parisienne (sc. 16). Il est par ailleurs recherché par un chevalier gascon et sa sœur, Urbine, à laquelle il a fait « une promesse de mariage par manière de conversation », quelques mois plus tôt (sc. 3), et qui entend porter plainte contre lui. En fin de compte, le « petit libertin sexagénaire » (sc. 17) sera puni par où il a péché, conformément à la prédiction faite par le chevalier : « Ce Monsieur Farfadel est dangereux, Madame, je vous le garantis ; couru des belles, et elles l'attraperont à la fin » (sc. 28). De fait, les femmes trompées et délaissées s'unissent contre le financier : pour confondre ce dernier et « le berner en pleine foire » (sc. 23), le valet de Clitandre (dont le maître est rival de Farfadel) compte tirer parti de

« quelques-uns des divertissements de la foire, le Cercle²⁵, le petit Opéra, les Danseuses de corde », que le financier « va donner apparemment à son épouse prétendue » (sc. 18). Le valet explicite la fonction dramatique qu'il entend conférer au spectacle forain dans la collusion : « je vais toujours en me divertissant préparer un petit régal de foire, qui finira peut-être agréablement notre intrigue. Songez au dénouement, vous autres ».

Le « dénouement » de la machination finit l'« intrigue » de la comédie. Accompagné d'Angélique et de sa mère, Farfadel découvre « le Cercle nouveau, des figures parlantes aussi hautes que le naturel » (sc. 29) : « On ouvre la boutique du fond du théâtre, et l'on voit en perspective le portrait de Monsieur Farfadel, environné d'URBINE, de Mademoiselle DE KERMONIN, de MAROTTE, et d'autres figures » (sc. 30). Ce « portrait de Monsieur Farfadel » est le buste « en cire » que le financier a offert à Mademoiselle de Kermonin en échange du « portrait en miniature » de la jeune Bretonne (sc. 20). Ridiculisé par le chevalier qui représente ironiquement à la mère d'Angélique qu'elle a « un gendre de distinction [...] : il brille à la foire », Farfadel est violemment pris à parti par les trois femmes du Cercle (sc. 30). Houspillé de toutes parts, son libertinage publiquement dénoncé, menacé d'être « men[é] au Châtelet par cette escouade de femmes », Farfadel est contraint d'épouser la sœur du Chevalier : « La foire Saint-Germain est aujourd'hui pour nous la foire aux mariages » !

Dans *Les momies d'Égypte*, de Regnard et Dufresny, c'est un spectacle théâtral joué à l'occasion de la foire Saint-Germain qui sert de viatique à une mystification ; les dramaturges recourent ainsi au procédé du théâtre dans le théâtre²⁶. Colombine et Arlequin ne peuvent se marier à cause de leur indigence. Chacun de leur côté, ils ont changé d'identité pour séduire deux vieux bourgeois, un procureur et sa femme, Monsieur et Madame Jacquemard, en vue de les « plum[er] », selon le mot de Colombine²⁷. Celle-ci se fait passer auprès du procureur pour une fille

25. Un « Cercle » est une sorte de cabinet « de figures en cire représentant les grands personnages et les gens célèbres [du temps] ». Au tournant du siècle, le cercle du peintre et sculpteur Benoist « était fréquenté par le meilleur monde », CAMPARDON, Émile, *Les spectacles de la Foire*, Paris, Berger-Levrault et C^{ie}, 1877, t. 1, p. 122.

26. Sur ce procédé, voir FORESTIER, Georges, *Le théâtre dans le théâtre sur la scène française du XVII^e siècle* (1981), Genève, Droz, 1996 ; HOSTIOU, Jeanne-Marie, *Les miroirs de Thalie. Le théâtre sur le théâtre et la Comédie-Française (1680-1762)*, Paris, Classiques Garnier, 2019.

27. DUFRESNY, Charles et REGNARD, Jean-François, *Les momies d'Égypte*, sc. 1, dans *Le Théâtre Italien de Gherardi*, éd. cit., t. VI, p. 332.

de qualité venue de province, prétendument appelée Léonore, tandis qu'Arlequin s'est introduit chez Madame Jacquemard sous le nom de « baron de Groupignac, gentilhomme auvergnac ». Les deux Jacquemard donnent dans le panneau : ils espèrent pouvoir épouser ces soi-disant aristocrates, et chacun d'eux spéculé sur la mort prochaine de l'autre, laquelle autoriserait de « secondes noces ». Arlequin et Colombine recourent à un spectacle d'attractions égyptiennes pour spolier définitivement les deux riches bourgeois. Les Jacquemard sont invités à assister à une pièce de théâtre qui met en scène de prétendues momies : la momie de Cléopâtre et celle de Marc-Antoine. Ce sont Colombine et Arlequin qui jouent les momies ressuscitées, dans un décor représentant « *une ruine, parmi laquelle on voit des pyramides d'Égypte, avec plusieurs tombeaux et, entre autres, celui de Marc-Antoine et Cléopâtre* » (sc. 5). Revenus d'entre les morts, la reine d'Égypte et le général romain décident de s'unir à nouveau :

CLÉOPÂTRE.

Venons au fait, veux-tu me reprendre pour femme ? [...]

MARC-ANTOINE.

Venez-ça, petit boutefeu.

Qu'on m'aille chercher un notaire. [...]

Nouons à double nœud le lien conjugal,

Donne-moi la main, scélérate.

CLÉOPÂTRE.

Mon cher Toinon, mets-là ta patte (sc. 8).

Le stratagème imaginé par Colombine et Arlequin est autant retors qu'aléatoire : les époux Jacquemard doivent se rendre compte que les deux momies sont interprétées par leurs soi-disant amants aristocrates, Léonore – la fille noble de province –, et le baron de Groupignac. Arlequin et Colombine espèrent que les Jacquemard vont prendre la fiction de la pièce intérieure pour la réalité. C'est bien ce qui arrive : les Jacquemard interrompent le spectacle, car ils ont le sentiment que derrière Marc-Antoine et Cléopâtre qui appellent un notaire pour se marier, ce sont le baron de Groupignac et la jeune noble provinciale qui vont s'unir par « le lien conjugal ». Le stratagème d'Arlequin et Colombine consiste donc à créer un effet de métalepse aux yeux des spectateurs de la pièce intérieure : les Jacquemard ressentent une correspondance entre les rôles fictifs interprétés par les acteurs et la situation réelle dans la-

quelle se trouvent les mêmes acteurs. Les Jacquemard se rendent compte que les personnes réelles de la pièce-cadre, les soi-disant Léonore et Groupignac, surgissent, avec leurs émotions et leurs désirs, dans l'action fictive du spectacle enchâssé. L'intervention des époux Jacquemard rend spectaculairement sensible cette métalepse dramatique, car les spectateurs s'adressent non aux acteurs, mais aux personnages qu'ils interprètent, Marc-Antoine et Cléopâtre : « Tout beau, s'il vous plaît, je mets empêchement à ce mariage-là, et j'ai hypothèque sur Marc-Antoine », s'exclame Madame Jacquemard (sc. 8). En prenant à partie, non l'acteur – le prétendu baron de Groupignac –, mais le personnage qu'il joue sur scène – le général Marc-Antoine –, Madame Jacquemard fait à son tour irruption avec fracas dans la fiction de la pièce intérieure : le personnage de la pièce-cadre s'introduit dans la métadiégèse du spectacle enchâssé, produisant une transgression du seuil d'enchâssement²⁸. La métalepse dramatique imaginée par Arlequin et Colombine a conduit les Jacquemard à révéler crûment l'un à l'autre les projets de remariage qu'ils nourrissaient chacun de leur côté, anticipant le jour où leur moitié « serait crevée ». De rage, les deux époux renoncent chacun à leur projet pour empêcher que le projet du conjoint réussisse. Et par dépit, ils décident de « donn[er] tout [leur] bien », l'une au soi-disant baron de Groupignac, l'autre à la soi-disant Léonore. Colombine et Arlequin peuvent alors dévoiler leur identité... et se marier !

En ces années 1695-1696, les foires, en tant qu'objet de représentation théâtrale, sont au cœur de la rivalité qui existait entre les deux troupes royales parisiennes. Que les Italiens s'emparent du succès de *La foire de Bezons* de Dancourt ou que Dancourt démarque *La foire Saint-Germain* de Regnard et Dufresny, les uns et les autres tirent parti de l'engouement du public pour une réalité contemporaine : l'actualité culturelle et commerciale des foires. Avec ce choix partagé d'un sujet trivial et populaire, les Italiens n'ont plus le monopole du comique scabreux, et les contemporains ne se sont pas fait faute de reprocher à Dancourt de recourir aux mêmes modalités comiques que ses rivaux de l'Hôtel de Bourgogne. À propos de *La foire Saint-Germain*, le marquis d'Argenson écrit : « Sa qualité de Comédien-Français empêcha seule Dancourt de donner pareilles pièces aux Italiens. Il y est forcé, bouffon, hors du

28. Voir GENETTE, Gérard, *Métalepse. De la figure à la fiction*, Paris, Seuil, 2004, p. 46. Voir aussi GENETTE, Gérard, *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, 1983, p. 58.

caractère de notre théâtre et de ses mœurs²⁹ ». Le marquis précise ses griefs dans sa notice consacrée à *La foire de Bezons* de Dancourt : « Farce et rien de plus ; de ces pièces qui peuvent passer à la faveur de la mode où était peut-être alors la foire de Besons. On voit un auteur qui voit mauvaise compagnie, des mœurs honteuses, des aventures communes à Paris parmi la plus basse bourgeoisie³⁰ ».

Ce choix d'un comique bas, volontiers ordurier, est déterminé par l'objet même du spectacle : les pièces sont contaminées par la bassesse de leur objet et marquées au coin de cette licence qui régnait à l'occasion des foires. C'est ce qu'affirme un autre contemporain, lui-même contributeur occasionnel de la Comédie-Italienne au tout début des années 1690 : dans le dix-septième « Entretien » de son *École du monde*, paru en 1696, quelques mois après la comédie de Dancourt et celle de Gherardi, auxquelles il fait implicitement référence, Eustache Le Noble dénonce ces auteurs qui ne cherchent qu'« à désopiler la rate par ces fades mots à double entente, qu'on peut tolérer au village de Bezons, mais non pas à sa foire exposée en plein théâtre³¹ ». Ainsi Dancourt et les Comédiens-Italiens ont fait le choix d'« expos[er] » telle quelle « en plein théâtre » la vie des foires, dans sa réalité la plus grossière : ces comédies développent un langage comique qui procède du corps et de ses pulsions, en particulier de ce bas « organe du ris » qu'est « la rate » (Furetière, 1690), chargée de la régulation des humeurs noires, selon la théorie médicale des humeurs héritée de l'Antiquité ; un comique « fade » (*Académie*, 1694), qui cultive les équivoques obscènes mais « n'a rien de piquant, de vif, d'agréable ». D'ailleurs les « impertinentes équivoques, qui ne font rire que les âmes basses », selon Le Noble³², n'ont pas été tolérées à la cour. Tralage écrit à ce propos : « En 1695, la petite comédie de *La foire de Bezons*, qui a valu vingt mille francs aux Comédiens-Français, a été rebutée à Fontainebleau devant la cour, et l'on a dit hautement qu'on s'étonnait comme elle n'avait point été sifflée dès le commencement³³ ».

29. ARGENSON, René-Louis d', *Notices sur les œuvres de théâtre* (ms., 1725-1756), éd. Henri Lagrave, Genève, Institut et Musée Voltaire, 1966, t. I, p. 177.

30. *Ibid.*

31. LE NOBLE, Eustache, *L'école du monde, dix-septième entretien. De l'amour* (1696), Paris, Martin Jouvenel, 1700, p. 33.

32. LE NOBLE, Eustache, *L'école du monde, op. cit.*, p. 32-33.

33. TRALAGE, Jean Nicolas de, *Notes et documents sur l'histoire des théâtres de Paris au XVII^e siècle*, éd. Paul Lacroix, Paris, Librairie des bibliophiles, 1880, p. 30.

Plus d'un an après le succès parisien de ces comédies, le Théâtre-Italien est fermé par ordre du roi, le 14 mai 1697³⁴. Dans la foulée, le 24 mai, les Comédiens-Français jugent bon de procéder à une révision de leur répertoire : ils suppriment plusieurs pièces au ton trop libre. Parmi les vingt-quatre pièces retirées du répertoire figurent cinq comédies de Dancourt, dont *La foire de Bezons* et *La foire Saint-Germain*³⁵. Il n'est pas interdit de penser que ce choix de représenter le monde licencieux des foires n'a pas peu contribué à précipiter la disgrâce des Comédiens-Italiens.

34. Voir MÉLÈSE, Pierre, « À propos de l'expulsion des Comédiens Italiens en 1697 », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 44/4, 1937, p. 533-537 ; CLARKE, Jan, « The Expulsion of the Italians from the Hôtel de Bourgogne in 1697 », *Seventeenth-Century French Studies*, 14/1, 1992, p. 97-117.

35. Voir BLANC, André, *F. C. Dancourt (1661-1725). La Comédie-Française à l'heure du Soleil couchant*, Tübingen, Gunter Narr, et Paris, Jean-Michel Place, 1984, p. 103-104. La suppression ne fut que temporaire, et les pièces se jouèrent après quelques années.

***Il Gimnasta* : carrières et tournées européennes d'artistes de la Foire (1749-1756)**

Gerrit Berenike Heiter
Université de Vienne (Autriche)

Dès le Moyen Âge, l'Europe a vu danseurs et acrobates voyager de ville en ville, de foire en foire afin de montrer leurs prouesses aussi bien dans les cours, sur les places des grandes villes que dans les théâtres publics ou privés. Il s'agissait souvent de troupes internationales, comme celle que l'historienne de la danse américaine Marian Hannah Winter mentionne à Dresde déjà en 1611 et qu'elle qualifie de préfiguration de la *Grande Troupe étrangère des danseurs de corde, sauteurs et voltigeurs*¹. Composée de membres de plusieurs nationalités, elle fut dirigée de 1740 à 1762 par Jean Restier et sa tante la veuve Lavigne². Dans un souci croissant de quête de prestige et de reconnaissance professionnelle, une liste d'artistes itinérants, appartenant à une prétendue académie internationale de gymnastes, sous l'autorité de trois puis quatre directeurs – dont Jean Restier – est publiée en 1753 dans un livre italien intitulé *Il Gimnasta in Pratica ed in Teorica (Le Gymnaste en théorie et en pratique)*³. Cet ouvrage, réédité en 1755 et 1756, permet d'appréhender tout un réseau européen d'artistes spécialisés dans l'art acrobatique (principalement l'art du saut), la danse de corde et la danse grotesque.

-
1. WINTER, Marian Hannah, *The Pre-Romantic Ballet*, London, Pitman, 1974, p. 14.
 2. CAMPARDON, Émile, *Les Spectacles de la Foire*, vol. II, Paris, Berger-Levrault, 1877, p. 36-37 et p. 306-308, ainsi que POROT, Bertrand, « Les "jeux" des foires au XVIII^e siècle. Les spectacles d'acrobates », in ILLIANO, Robert (dir.), *Performing Arts and Technical Issues*, Turnhout, Brépols, 2022, p. 15-57.
 3. Toutes les traductions sont de l'auteur.

Nous proposons dans cet article, tout en identifiant les artistes, de retracer leurs carrières et notamment une tournée effectuée en Italie par quatre à six de ces acrobates associés entre 1751 à 1756. Les recherches sur leur identité permettront de faire apparaître la grande variété des emplois au sein d'un impressionnant réseau international. L'intérêt du livre est d'autant plus grand qu'il s'agit d'un traité en forme de dialogue sur l'art du saut, témoignage de la volonté d'une profession de légitimer son art dans l'usage qui en est fait sur les scènes théâtrales et à la Foire : il se réfère, en effet, aux discours de l'Antiquité gréco-romaine sur l'utilité de l'art gymnique. À première vue, il fait penser au fameux traité d'Arcangelo Tuccaro *Trois dialogues de l'exercice de sauter et voltiger en l'air*⁴, sans qu'il soit possible d'affirmer que l'auteur l'ait vraiment lu.

Un curieux ouvrage en trois éditions : *Il Gimnašta*.

L'auteur italien Giovanni Battista Rossi, alias Giustiniano Borassatti, frère de l'acrobate vedette de la troupe Diego Secondo Rossi, publie son traité en forme de dialogue académique intitulé *Il Gimnašta* à trois reprises : à l'occasion de représentations acrobatiques à Venise en 1753, à Florence en 1755 et à Milan en 1756⁵. Son petit livre, imprimé *in octavo* comporte un frontispice gravé montrant le portrait en pied de Diego Secondo Rossi (Fig. 1).

-
4. TUCCARO, Arcangelo, *Trois dialogues de l'exercice de sauter et voltiger en l'air*, Paris, Claude de Monstr'oeil, 1599, F-Pn 8-RO-16899 (RES).
 5. BORASSATTI, Giustiniano [ROSSI, Giovanni Battista], *Il Gimnašta in Pratica ed in Teorica*, Venezia, s.n., 1753 – par la suite indiqué sous « *Il Gimnašta*, Venezia 1753 » ; BORASSATTI, Giustiniano [ROSSI, Giovanni Battista], *Il Gimnašta in Pratica ed in Teorica*, Firenze, Giovanni Paolo Giovanelli, 1755 – par la suite indiqué sous « *Il Gimnašta*, Firenze 1755 » et BORASSATTI, Giustiniano [ROSSI, Giovanni Battista], *Il Gimnašta in Pratica ed in Teorica*, Milano, Carlo Ghislandi, 1756 – par la suite indiqué sous « *Il Gimnašta*, Milano 1756 ». L'édition de Venise a été rééditée en 1988, cf. BORASSATTI, Giustiniano, *Il Gimnašta in pratica e in teorica*, introduit et annoté de ROMAGNOLI, Raffaella Ferrara, Foggia, Bastogi, 1988. La version de Milan, très rare, ne se trouvait jusqu'alors pas cité dans la littérature.



Figure 1 : Anonyme, *Frontispice de l'édition de Venise 1753*, taille-douce, hauteur 122 mm x largeur 77 mm, Paris, BnF, Département Arts du Spectacle, 8-RO-168g₁ (RES).

La publication se trouve souvent citée dans les ouvrages sur l'histoire du cirque⁶, mais rarement dans un contexte d'histoire culturelle⁷. Le traité consiste en une apologie de l'art gymnique, avec une description de l'exécution des différentes formes de sauts : au sol, sur une chaise, sur une table ou à l'aide de tremplins. Les trois éditions nous renseignent aussi sur des contextes de représentation différents dans les trois villes où elles ont été imprimées. Ce sont les paratextes, essentiellement des sonnets, qui fournissent des indications sur les lieux où les acrobates se sont produits, mais aussi sur leur réseau de mécénat allant de l'ambassadeur de France auprès du Saint-Siège à une ancienne famille florentine noble, en passant par une célèbre salonnière de Turin. On y trouve également diverses listes de noms des artistes, classées dans un ordre hiérarchique : d'abord celle des directeurs, celle des acrobates de première classe, celle des acrobates de deuxième classe enfin celle des élèves. Le traité, en forme de dialogue entre plusieurs membres de cette académie de gymnastes de Paris et de Londres, représente la partie principale du livre.

Sur les traces d'une troupe d'acrobates en tournée

Grâce aux mentions des lieux sur les pages de titre aussi bien que dans les sonnets apologétiques ou dans le traité, il est possible de reconstruire – au moins en partie – les étapes probables de la tournée italienne de quelques artistes associés de cette « académie » internationale d'acrobates. D'abord, Rossi affirme que son frère Diego Secondo Rossi s'est produit à Rouen en 1749⁸, puis en 1750 au théâtre de Goodman's Field à Londres⁹ et en 1751 à Lyon au « Teatro Reale della Musica »¹⁰ – c'est-à-dire l'Académie royale de musique de Lyon. La ville de Lyon constitue une étape logique sur la route vers l'Italie, mais le moment ne

6. Méritent d'être mentionnés : BASCETTA, Carlo (dir.), *Sport e giuochi, op. cit.*, [106]-118 ; LEYDI, Roberto, BRAGAGLIA, Anton Giulio, *La Piazza. Spettacoli popolari italiani*, Milano, Avanti, coll. « Gallo Grande », 1959, p. 150-151 ; CERVELLATI, Alessandro, *Questa sera grande spettacolo, storia del circo italiano*, Milano, Edizioni Avanti, coll. « Mondo Popolare », 1961, p. 161-162.

7. Voir en particulier SCHMIDT, Sandra, « Zur Historischen Anthropologie des Sprungs. Die 'inventio' der Kubistik durch Arcangelo Tuccaro (ca. 1530-vor 1616) », in MALLINCKRODT, Rebekka von (dir.), *Bewegtes Leben. Körpertechniken in der frühen Neuzeit*, Wolfenbüttel, Harrassowitz, coll. « Ausstellungskataloge der Herzog August Bibliothek 89 », 2008, p. 105-124.

8. *Il Gimnasta*, Venezia 1753, p. 24.

9. *Ibid.*, p. 25.

10. *Ibid.*, p. 29.

semble pas le mieux choisi, parce qu'en 1751, la salle de concerts de l'Académie royale de musique de Lyon est toujours en travaux. Cependant, c'est aussi l'année où Jean-Georges Noverre y crée son *Ballet chinois*. Peut-être les travaux étaient-ils suffisamment avancés pour permettre une démonstration d'acrobatie ou un ballet ? À en croire le récit de Rossi, son frère y accomplit un saut périlleux par-dessus quatre chevaux montés par des cavaliers¹¹.

Si nous nous fions aux sonnets et autres pièces poétiques écrites en l'honneur des artistes et surtout de Diego Secondo Rossi, les acrobates ont continué leur voyage vers l'Italie où ils se seraient produits à l'automne 1751 au Teatro Coletto à Florence et au Teatro Capranica à Rome¹². Au moment de l'Avent en 1751, ils se trouvent encore plus au sud : au Teatro Nuovo à Naples¹³. Les informations données avec le dernier sonnet sont particulièrement significatives. Il semble qu'ils aient prévu de retourner à Naples après les représentations à Venise, vu que le sonnet annonce de nouveaux spectacles d'acrobaties au Teatro Nuovo à Naples au printemps 1753, alors que la dédicace de Rossi pour l'édition de Venise est datée de janvier 1753 pour les représentations durant le carnaval. Ceci semble indiquer que l'auteur a déjà écrit son traité quand la troupe arrive à Venise où ils cherchent à obtenir la protection de la duchesse de Bracciano à laquelle les éditions de Venise de 1753 et de Milan de 1756 sont dédiées. Cette collection des pièces liminaires laisse penser que l'entreprise éditoriale avait été préméditée. Dans l'édition florentine de 1755, un autre sonnet atteste de leur passage au Teatro Scrofa à Ferrare durant l'été 1754¹⁴. La même année, ils sont aussi apparemment allés à Turin au théâtre du prince de Carignan¹⁵. À ceci nous pouvons ajouter que la troupe est déjà passée en avril 1754 donner une série de douze soirées au théâtre Marsigli-Rossi à Bologne¹⁶ : l'historien du cirque

11. *Il Gimnasta*, Venezia 1753, p. 29.

12. *Ibid.*, f. 11v^o-12r^o.

13. *Ibid.* 1753, f. 13r^o.

14. *Il Gimnasta*, Firenze 1755, p. 26.

15. *Ibid.*, p. 27-28.

16. Deux sources manuscrites, le *Diario Galeati* et le *Diario Zanetti*, conservées à la Biblioteca comunale dell'Archiginnasio et à la bibliothèque universitaire de Bologne, décrivent encore d'autres passages d'acrobates qui pourraient bien être des membres de la troupe citée dans *Il Gimnasta*. Dans le journal de Domenico Maria d'Andrea Galeati (Ms. B. 80-91) sont évoqués les jeux d'équilibre d'un Turc, la force d'une femme hollandaise et les sauts d'un Flamand et celui d'Ubaldo Zanetti (Ms. n° 3822) raconte la venue d'un Turc et d'un Flamand pour montrer leur force et d'un Hollandais qui fait des sauts périlleux en février 1751. L'année suivante d'autres

Cervellati identifie la troupe de *Il Gimnaŝta* comme celle pour laquelle Sebastiano Gandolfo demande l'autorisation de jouer « pour douze soirées diverses représentations de sauts, de farces et de comédies en pantomime d'une Compagnie de Sauteurs de l'Académie de Londres¹⁷ ». En 1755, il existe également un sonnet pour le passage de la vedette Diego Secondo Rossi dans sa ville natale, Asti, durant l'automne¹⁸. Finalement ils se produisirent au Printemps 1756 à Milan au Regio Teatro Ducal.

Le tableau chronologique ci-dessous a pour but de montrer de manière synthétique les différentes étapes de la tournée évoquées plus haut – sauf pour Bologne, toutes les informations sont extraites des trois éditions de *Il Gimnaŝta* :

Année	Lieu	Théâtre
Février 1751	Bologna (Bologne)	?
Automne 1751	Firenze (Florence)	Teatro Coletti
Automne 1751	Roma (Rome)	Teatro Capranica
Avent 1751	Napoli (Naples)	Teatro Nuovo
Carnaval 1753	Venezia (Venise)	Teatro Giustiniano di San Moisè
Printemps 1753	Napoli (Naples)	Teatro Nuovo
(Avril 1754)	(Bologna)	(Teatro Marsigli-Rossi)
Été 1754	Ferrara (Ferrare)	Teatro Scroffa
? 1754	Torino (Turin)	Teatro Carignan
Printemps 1755	Firenze (Florence)	Teatro di Cocomero
Automne 1755	Asti	Teatro della città
Printemps 1756	Milano (Milan)	Regio Ducal Teatro

spectacles similaires sont relatés, mais sans plus de détails pour une identification valable, ainsi nous avons préféré ne pas les insérer dans le récit de la tournée.

17. « per dodici sere varie rappresentazioni di salti e farse e comedie alla pantomima da una Compagnia di Saltatori dell'Accademia di Londra », CERVELLATI, Alessandro, *Questa sera grande spettacolo*, op. cit., p. 161.

18. *Il Gimnaŝta*, Milano 1756, f. 15v^o.

Les différentes stations de la tournée des acrobates sont figurées sur le plan d'Italie suivant (Fig. 2). Cette tournée s'opère dans trois contextes différents à Venise, Florence et Milan.

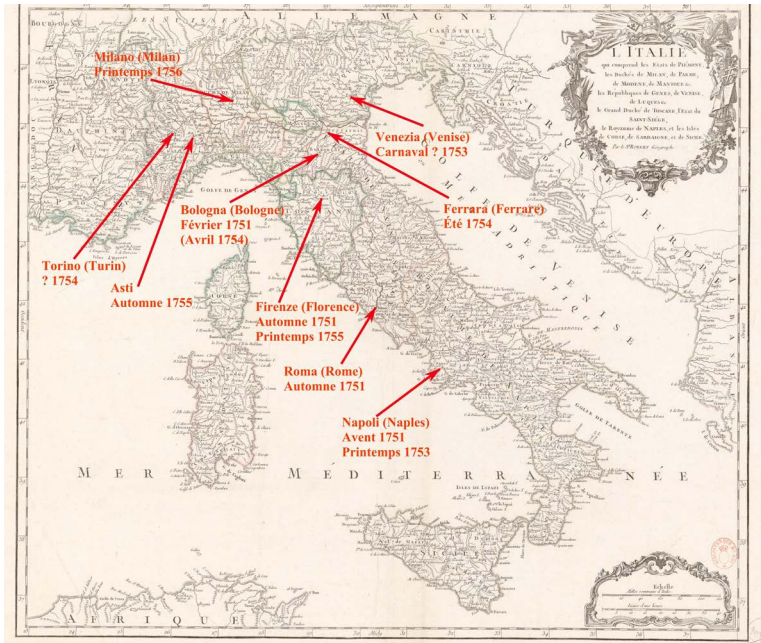


Figure 2 : Gilles Robert de Vaugondy, *L'Italie qui comprend les États du Piémont*, c. 175?-177?, eau-forte, hauteur 500 mm x largeur 620 mm, Paris, BnF, département Cartes et plans, GE C-11123.

Les représentations à Venise, Florence et Milan

La dédicace de l'édition de Venise est signée par l'auteur sous son propre nom et datée du 26 janvier 1753¹⁹. La troupe des acrobates assure les deux intermèdes au Teatro Giustiniani di San Moisè de Venise pour

19. *Il Gimnasta*, Venezia 1753, f. 7r°.

les représentations de l'opéra *Il Re Pastore*²⁰, d'après le livret de Pietro Metastasio et la musique de Giuseppe Sarti, durant le carnaval 1753.

D'après un sonnet de Francesco Saverio Cavalcanti, baron de Sartano, les acrobates avaient déjà fait un passage en automne 1751 à Florence où ils se sont produits au Teatro Coletti, un petit théâtre construit par un particulier, le capitaine Coletti, en 1740, et géré à cette époque par une compagnie de gentilshommes, *I Risoluti*²¹. À partir de 1750 la vie théâtrale florentine fut interrompue par une interdiction ducale, levée seulement dix ans plus tard, en 1760, par un décret de Vienne²². Cependant, l'apparition des acrobates sur scène pourrait avoir été justifiée par le fait qu'il s'agissait d'une démonstration savante d'art acrobatique et non pas d'une représentation de théâtre. Leur deuxième passage, toujours d'après l'édition de 1755, eut lieu au Teatro del Cocomero (aujourd'hui Teatro Niccolini)²³. Mais l'on peut douter que cette représentation ait vraiment eu lieu puisque ce théâtre était en travaux depuis 1754, grâce au financement du comte Ughi²⁴. Cette fois-ci, les artistes avaient cherché un autre protecteur florentin : Ferdinando Giuseppe Strozzi, prince de Forano et duc de Bagnolo, qui n'était autre que l'oncle de Maria Vittoria Corsini Odescalchi, la dédicataire des éditions de Venise et de Milan. Le fait que ces deux protecteurs de la troupe aient eu des liens familiaux ne semble pas anodin, révélant également un réseau de patronage. La date de la dédicace de Rossi est du 31 mars 1755. Selon un autre sonnet, dédié à la comtesse Barbara Valenti Estense Mosti, les acrobates présentaient aussi leurs tours de force au Teatro Scrofa à Ferrare durant l'été 1754²⁵.

En 1756, au *Regio Teatro Ducal* de Milan, des démonstrations acrobatiques servaient d'intermèdes lors des premières représentations mi-

20. Le livret de l'opéra ne mentionne pas ces intermèdes : *Il Re pastore, dramma per musica, del Sig. Abate Pietro Metašasio Romano Poeta Cesareo da rappresentarsi nel Teatro Giuŕtuniani di San Moise' Il Carnovale dell'anno 1753*, Venezia, s.n., 1753US-Wc ML48 [S9466].

21. *Il Gimnaŕla*, Venezia, 1753, f° 11v°. Pour le Teatro Coletti voir ROSELLI, Piero, MICALI FANTOZZI, Osanna, ROMBY, Giuseppina Carla, *I Teatri di Firenze*, Firenze, Bonechi, 1978, ainsi que LUCCHESINI, Paolo, *I Teatri di Firenze. Origini, storia, spettacoli*, Roma, Newton Compton, 1991, p. 162-163.

22. LUCCHESINI, Paolo, *I Teatri di Firenze. Origini, storia, spettacoli*, p. 163.

23. ARTUSI, Luciano, *Luoghi di spettacolo a Firenze dal Rinascimento all'Ottocento. Itinerario di divertimento e festa fra teatri e spazi urbani*, Firenze, Sempër, 2005, *op. cit.*, p. 31-36.

24. *Ibid.*, p. 34. Il serait possible de trouver plus d'informations dans les archives de l'Accademia degli Infuocati qui dirigèrent ce théâtre, cf. LUCCHESINI, Paolo, *I Teatri di Firenze. Origini, storia, spettacoli, op. cit.*, p. 83-86.

25. *Il Gimnaŕla*, Firenze, 1755, p. 26.

lanaises de *La Cascina*²⁶. La création de ce *dramma giocoso per musica* avait eu lieu à Venise au Teatro San Samuele seulement quelques mois auparavant, le 26 décembre 1755. L'opéra y fut joué durant toute la saison du carnaval. Il s'agit de la première collaboration du compositeur napolitain Giuseppe Scolari et Carlo Goldoni, qui signa le livret sous un pseudonyme²⁷. La date de l'*Imprimatur* au dos de la page de titre de l'édition milanaise de *La Cascina* est le 5 mai 1756. Trois autres sonnets sont ajoutés dans cette édition. Particulièrement intéressant, le second est composé en hommage à Diego Secondo Rossi lors des représentations à Asti, en automne 1755. Les intermèdes exécutés par les acrobates n'avaient aucun lien avec l'action dramatique, une sorte de parodie des sujets arcadiques et bucoliques²⁸.

En quoi consistaient ces démonstrations spectaculaires de sauts ? L'eau-forte intitulée *Théâtre d'exercices, Des plus surprenants Tours de Force et de Souplesse* exécutés par les acrobates de la troupe de Nicolini Grimaldi²⁹ permet d'essayer de s'en faire une idée: elle montre une scène peuplée d'acrobates, sauteurs, contorsionnistes et voltigeurs dans des poses ou des moments instantanés spectaculaires³⁰ (Fig. 3).

-
26. *La Cascina, dramma giocoso per musica di Polisseno Fegejo P. A. da rappresentarsi nel. Reg. Duc. Teatro di Milano nella primavera dell'anno 1756*, Milano, Giovanni Montano, s.d. [1756]. L'exemplaire de la Bibliothèque de l'opéra de Paris est relié avec *Il Gimnasta* dans un recueil réunissant les pièces données au Regio Teatro Ducal de Milan durant la saison 1755/56, F-Po Liv. It. 3524 (8) et Liv. It. 3524 (9).
 27. Università degli Studi di Padova Casa di Carlo Goldoni, « La Cascina, Venezia, Geremia, 1756 », in [<http://www.carlogoldoni.it/testi/CASCINA>][1-V56].
 28. RISTA, Pervinca, *At the Origins of Classical Opera. Carlo Goldoni and the dramma giocoso per musica*, Bern, Peter Lang, coll. « Varia Musicologica », 2018, p. 97.
 29. Nicolini Grimaldi, d'origine italienne, était également membre de la *Grande Troupe étrangère des danseurs de corde, sauteurs et voltigeurs* dirigée par Restier et Lavigne. Il fait ses débuts à Paris à la Foire Saint-Germain en 1740. En 1742, il intègre la troupe de l'Opéra-Comique tout en continuant à se produire aux Foires.
 30. FAVANNES, Jacques de, *Théâtre d'exercices des plus surprenants Tours de Force et de Souplesse, dédiée à Monseigneur le duc de Villeroy. Par son très humble et très obéissant Serviteur, Nicolini Grimaldi*, eau-forte, H. 438 mm x L. 534 mm, s.l.n.d. [c. 1743].



Figure 3 : Jacques de Favannes, *Théâtre d'exercices des plus surprenants Tours de Force et de Souplesse, dédiée à Monseigneur le duc de Villeroy. Par son très humble et très obéissant Serviteur, Nicolini Grimaldi*, c. 1743, eau-forte, hauteur 438 mm x largeur 534 mm, Paris, BnF, Bibliothèque-musée de l'Opéra, Cirque 1 (2).

Devant la scène, on voit les rebords d'une fosse d'orchestre avec un groupe de musiciens. En bas, sur les côtés de la scène des spectateurs regardent, visiblement intrigués, étonnés voire effrayés, les postures et prouesses des acrobates sur scène. Quelques spectatrices, pas moins interloquées, sont représentées sur les deux côtés en haut de l'image, dans une espèce de loge³¹.

Acrobates, danseurs et spécialistes de rôles

En préambule du traité, Rossi propose une liste hiérarchisée des trente-trois acrobates indiquant leurs noms de familles, prénoms et lieux d'origines. Ils sont présentés comme membres d'une académie de gymnastes à Paris et à Londres se composant de Français, Anglais, Italiens et Hollandais avec comme vedette Diego Secondo Rossi, dit « *Il Turchetto* ». Leurs noms propres sont italianisés, mais nous les écrivons selon l'état de nos identifications, sauf pour Gherman³².

Certains noms, comme Restier ou les familles Dubrocq ou Gherman, sont suffisamment connus jusqu'à nos jours et semblent avoir joui d'une renommée internationale à l'époque, au moins auprès d'une élite ayant voyagé en Europe ou ayant eu des contacts internationaux. Les recherches menées entre autres par Émile Campardon et Bertrand Porot mettent en lumière les emplois multiples et la polyvalence de ces artistes³³. Ainsi, dans le texte, aucune allusion n'est faite à leur emploi en tant qu'acteurs, danseurs ou pantomimes, bien que certains d'entre eux étaient aussi des interprètes spécialisés dans des rôles de Pierrot ou de paysan.

Dans ces listes, l'auteur explique pourquoi certains noms portent un ajout : ainsi, l'astérisque (*) signale les huit interlocuteurs du dialogue savant sur l'art de sauter qui suivra : deux directeurs de l'académie, Jean Restier et Pierre Dubrocq, ainsi que plusieurs des artistes de première classe, notamment Diego Secondo Rossi, Alessandro Terzi, Dominique

31. Les spectacles d'acrobates furent généralement donnés dans des salles fermées, cf. POROT, Bertrand, « Les "jeux" des foires au XVIII^e siècle. Les spectacles d'acrobates », art. cit., p. 20.

32. Aussi écrit German ou Ghermann.

33. CAMPARDON, Émile, *Les Spectacles de la Foire*, 2 vol., *op. cit.* ainsi que POROT, Bertrand, « À l'origine du cirque. Acrobates et danseurs de corde au XVIII^e siècle », in ANDRIEU, Bernard, SAROH, Karine, THOMAS, Cyril (dir.), *Du fil à la slackline. Actes du colloque*, Châlons-en-Champagne, CNAC et CICM, 2020, p. 55-69.

La Coture, Antoine et Joseph Dubrocq, et parmi ceux de seconde classe Enrico (Heinrich) Gherman. Aucun des élèves ne participe au dialogue.

Alors que ce dialogue reste fictif, – une forme littéraire discursive ayant pour fonction de théoriser l'art du saut – une seconde distinction – notée « (a) », – indique les participants qui se sont associés pour la tournée italienne afin de faire la présentation des sauts. En comparant les trois éditions, il est évident qu'un changement au sein du groupe a eu lieu. Dans l'édition vénitienne nous voyons, groupés autour de la vedette Diego Secondo Rossi, trois membres de la famille de Pierre Dubrocq, Joseph, Antoine et Jean Dubrocq, ainsi que Louis Brulò³⁴ et Stéphane Logier. Deux ans plus tard à Florence, la constitution de la troupe s'est réduite de six à quatre acrobates : Diego Secondo Rossi est toujours la vedette ; Louis Brulò et Stéphane Logier font encore partie de la troupe qui a été rejointe par Domenico Metli, mais les trois Dubrocq sont partis. Cette composition reste la même pour les représentations à Milan.

Quelques artistes sont aussi caractérisés par l'ajout « *saltatore grottesco* » – comme sauteurs grotesques. Ce terme précis évoque évidemment un art du jeu de l'acteur ou un registre du danseur qui va au-delà de la maîtrise de sauts périlleux : les Dubrocq et Denis Martin³⁵ se produisirent aux théâtres de la Foire. Le jeune Nicolas Bienfait, également issu d'une dynastie d'acteurs forains et nommé ici parmi les élèves, devint un spécialiste du rôle d'Arlequin et rejoignit plus tard la troupe de Jean-Baptiste Nicolet³⁶.

En outre, la confrontation des listes de noms des trois éditions montre qu'elles ne sont pas tout à fait identiques. Nous pouvons observer des mutations au sein de la hiérarchie qui se divise entre les directeurs, les acrobates de première et deuxième classe ainsi que les élèves aussi bien que l'arrivée de nouveaux artistes. Ces changements de statut peuvent aller dans les deux sens – promotion ou déclassement. Les tableaux suivants mettent en évidence tous les changements – les noms en gras sont ceux qui viennent s'ajouter ou qui changent de classement.

34. Ce Louis Brulò (Brulot?) n'a pas encore pu être identifié bien qu'il existe une famille de danseurs de ce nom au XVIII^e siècle.

35. CAMPARDON, Émile, *Les Spectacles de la Foire*, vol. II, *op. cit.*, p. 110. Il travaillait pour le Jeu de l'Artificier hollandais à la foire Saint-Laurent, cf. *Ibid.*, p. 21-26.

36. *Ibid.*, vol. I, *op. cit.*, p. 147-150.

1- Tableau comparatif des trois éditions de *Il Gimnasta*
des directeurs de la troupe

Édition de Venise 1753 F-Pnas 8-Ro-16891	Édition de Florence 1755 D-Mbs Gymn. 9	Édition de Milan 1756 F-Po Liv. It. 3524(9)
*Giovanni Restier di quella di Parigi [Jean Restier]	*Giovanni Restier di quella di Parigi	*Giovanni Restier, di quella di Parigi
M. Halem di quella di Goodmans Fields di Londra [William Hallam]	M. Halem di quella di Goodmans Fields di Londra	M. Halem, di quella di Goodmans Fields di Londra
*Pietro Dubroqc, Padre, e Maestro di cinque figliuoli Professori	*Pietro Dubroqc, Francese	*Pietro Dubroqc, Francese
	Giovanni Bodina, Olandese	Giovanni Bodina, Olandese

2- Tableau comparatif des trois éditions de // *Gimnasta*
des acrobates 1^{re} classe

Édition de Venise 1753 F-Pnas 8-Ro-16891	Édition de Florence 1755 D-Mbs Gymn. 9	Édition de Milan 1756 F-Po Liv. It. 3524(9)
*Diego Secondo Rossi, d'Asti, detto Il Turchetto, Principe dell'Accademia, e primo Professore dell'Arte (a)	*Diego Secondo Rossi, d'Asti, detto Il Turchetto, Principe dell'Accademia, e primo Professore dell'Arte (a)	*Diego Secondo Rossi, d'Asti, detto Il Turchetto, Principe dell'Accademia, e primo Professore dell'Arte (a)
*Giuseppe Dubroqc, Olandese (a)	*Giuseppe Dubroqc, Olandese	*Giuseppe Dubroqc, Olandese
*Alessandro Terzi, Romano	*Alessandro Terzi, Romano	*Alessandro Terzi, Romano
*Domenico la Coture, Francese	*Domenico la Coture, Francese	*Domenico la Coture, Francese
Pietro Gherman, Inglese	Pietro Gherman, Inglese	Pietro Gherman, Inglese
Pietro Dubroqc, Francese	Pietro Dubroqc, Francese	Pietro Dubroqc, Francese
*Antonio Dubroqc, Francese (a)	*Antonio Dubroqc, Francese	*Antonio Dubroqc, Francese
Cornelio Dubroqc, Francese	Claudio Cabanel, Francese	Claudio Cabanel, Francese
Dionigi Martin, Francese, Saltatore Grottesco	Dionigi Martin, Francese, Saltatore Grottesco	Dionigi Martin, Francese, Saltatore Grottesco

3- Tableau comparatif des trois éditions de *Il Gimnasta*
des acrobates 2^e classe

Édition de Venise 1753 F-Pnas 8-Ro-16891	Édition de Florence 1755 D-Mbs Gymn. 9	Édition de Milan 1756 F-Po Liv. It. 3524(9)
*Enrico Gherman, Olandese	*Enrico Gherman, Olandese	*Enrico Gherman, Olandese
Claudio Vieuxiò, Francese	Cornelio Dubroqc, Francese	Cornelio Dubroqc, Francese
Guglielmo N. Inglese	Claudio Vieuxiò, Francese	Guglielmo N. Inglese
Luigi Brulò, Fiamengo (a)	Guglielmo N. Inglese	Luigi Brulò, Fiamingo (a)
Giovanni Bodin, Olandese	Luigi Brulò, Fiamingo (a)	Giovanni Bodin, Olandese
Stefano Logier, Francese, Saltatore Grottesco (a)	Stefano Logier, Francese, Saltatore Grottesco (a)	Stefano Logier, Francese, Saltatore Grottesco (a)
Giovanni Dubroqc, Francese, Saltatore Grottesco (a)	Giovanni Dubroqc, Francese, Saltatore Grottesco	Giovanni Dubroqc, Francese, Saltatore Grottesco
	Domenico Metli, Napolitano (a)	Domenico Metli, Napolitano (a)
	N. Mails, Inglese, Saltatore Grottesco	N. Mails, Inglese, Saltatore Grottesco

4- Tableau comparatif des trois éditions de *Il Gimnasta*
des élèves

Édition de Venise 1753 F-Pnas 8-Ro-16891	Édition de Florence 1755 D-Mbs Gymn. 9	Édition de Milan 1756 F-Po Liv. It. 3524(9)
Claudio Cabanel, Françese	N. Richer Francese	N. Richer Francese
N. Bienfaits, Francese	N. Bienfaits, Francese	N. Bienfaits, Francese
Pietro Gherman, il Cadetto, Inglese	Pietro Gherman, il Cadetto, Inglese	Pietro Gherman, il Cadetto, Inglese
Nicola Vangheven, Olandese	Nicola Vangheven, Olandese	Nicola Vangheven, Olandese
Federico Gherman, Inglese, Fratello di	Federico Gherman, Inglese, Fratello di	Federico Gherman, Inglese, Fratello di
Paolo Gherman, Olandese	Paolo Gherman, Olandese	Paolo Gherman, Olandese
	Gio. Franceschini, Sassone	Gio. Franceschini, Sassone

Rossi présente en premier les trois puis les quatre directeurs, en les qualifiant d'« anciens » (« anziani »). Il souhaite insister sur le fait que l'institution a déjà une certaine ancienneté, mais aussi pour distinguer les différentes générations d'artistes. Ces derniers se produisent devant un public de la génération des maîtres qui gèrent des troupes et enseignent. Cependant, comme nous le verrons plus loin, plusieurs indications concernant les liens de parenté montrent qu'il s'agit bien d'au moins deux générations – de père en fils –, comme le prouvent plusieurs mentions dans le texte du traité. Le fait que Rossi souligne par ailleurs à de nombreuses reprises, leur statut et leur place au sein d'une institution prouve suffisamment l'intention de l'auteur d'augmenter le prestige des artistes par une savante stratégie apologétique. Cette liste des directeurs de l'académie semble vouloir garantir une certaine qualité des démonstrations et des artistes choisis. Trois d'entre eux font partie des troupes établies de la Foire à Paris, tandis qu'un quatrième pourrait être identifié à un directeur du théâtre londonien, le Goodman's Fields.

Le premier directeur nommé est Jean Restier, le directeur de la Grande Troupe étrangère des danseurs de corde, sauteurs et voltigeurs. Son père homonyme était déjà saltimbanque et entrepreneur de spectacle jusqu'à sa mort en 1740³⁷. Ce dernier « remplit l'emploi de Gilles dans la Troupe Anglaise³⁸ ». La troupe de Jean Restier II et de sa tante la veuve Lavigne se produisit de 1740 à 1747 à Paris à la foire Saint-Germain, tandis qu'il dirigeait aussi un théâtre à la foire Saint-Laurent. La troupe assura ainsi des représentations dans les deux foires de 1747 à 1751. Sa célébrité venait de l'association de vedettes internationales³⁹.

Le deuxième directeur est un Anglais « M. Halem » du Goodman's Field de Londres. Il semble plausible que le nom désigne le comédien, danseur et directeur de théâtre William Hallam. Issu d'une dynastie d'acteurs anglais, il se produisait à Londres avec ses frères Lewis, Adam et George⁴⁰. Son épouse était la comédienne Anne Hallam, qui était célèbre pour son interprétation dans le rôle de Lady Macbeth⁴¹. Après avoir fait faillite avec le New Wells Theatre au Goodman's Fields, Hallam est surtout connu pour avoir organisé la première tournée dans les colonies américaines d'une troupe de théâtre britannique sous l'égide de son frère Lewis Hallam, qui joua pour la première fois en septembre 1752 à Williamsburg⁴². Il semble qu'il n'y ait pas de source attestant les activités théâtrales de William Hallam entre 1752 et 1756, mais l'historien William Dunlap affirme que Hallam est lui-même parti rejoindre sa troupe en Amérique en 1754⁴³. Il est certain que son nom ne se trouve pas par hasard parmi les autres directeurs : le but est que le prestige du directeur de théâtre puisse rejaillir sur l'entreprise des acrobates en Italie.

Le troisième artiste nommé parmi les directeurs, Pierre Dubrocq était aussi un Français. Il était de la même génération que le père de Jean

37. *Ibid.*, vol. II, *op. cit.*, p. 306.

38. PARFAICT, Claude et François, *Mémoires pour servir l'histoire des spectacles de la Foire*, vol. I, Paris, Briasson, 1743, p. 5.

39. CAMPARDON, Émile, *Les Spectacles de la Foire*, vol. II, *op. cit.*, p. 306-308.

40. HIGHFILL, PHILIP H., BURNIM, KALMAN A., LANGHANS, EDWARD A., « HALLAM, WILLIAM », in *Idem*, *A Biographical Dictionary of Actors, Actresses, Musicians, Dancers, Managers & Other Stage Personnel in London, 1660-1800*, vol. VII : *Habgood to Houbert*, Carbondale, Southern Illinois U.P., 1982, p. 45-49.

41. *Ibid.*, p. 49-51.

42. WILLIAMS, Simon, « The Actors. European Actors and the Star System, 1752-1870 », in Don B. WILMETH, Christopher BIGSBY (dir.), *The Cambridge History of American Theatre*, vol. I : *Beginnings to 1870*, Cambridge, Cambridge U.P., 1998, p. 304.

43. HIGHFILL, PHILIP H., BURNIM, KALMAN A., LANGHANS, EDWARD A., « HALLAM, WILLIAM », art. cit., p. 45. Cf. aussi DUNLAP, William, *History of the American Theatre*, vol. I, Londres, Richard Bentley, 1833, p. 33.

Restier et était aussi membre de la troupe des Alard/ Allard. Il semble qu'il ait été le premier à exécuter un saut de tremplin en tenant deux flambeaux⁴⁴. Lui aussi était directeur d'une *Grande troupe de sauteurs et de danseurs de corde* qu'il dirigeait avec Antoine-François Teste⁴⁵. De plus, la version vénitienne précise qu'il est le père et le maître de cinq fils⁴⁶. En tous cas, cinq artistes de la même famille sont nommés dans la liste des acrobates : Joseph, Pierre, Antoine, Corneille et Jean Dubrocq. Pierre Dubrocq, le père, tenait le rôle de Pierrot et deux de ses fils interprétaient le rôle d'un paysan et de Polichinelle dans la pièce pantomime *La Fête Angloise ou le Triomphe de l'Hymen* (1740)⁴⁷.

L'édition de Florence (1755) est la seule à ajouter un quatrième nom dans la liste des directeurs : Giovanni Bodina⁴⁸, qui serait apparemment Hollandais. Un autre Hollandais du nom de Nicola Vangheven se trouve parmi les élèves⁴⁹.

La confrontation des trois éditions révèle que certains artistes, parmi ceux qui ne se sont pas réellement produits avec Diego Secondo Rossi en Italie, ont changé de grade : par exemple Claude Cabanel⁵⁰, compté parmi les élèves en 1753, semble avoir fait de grands progrès, car en 1755 il est nommé parmi les acrobates de première classe, tandis que Corneille Dubrocq paraît avoir régressé, puisqu'en 1755 il se trouve déclassé en deuxième classe, alors qu'il avait 42 ans⁵¹. Il apparaît aussi comme danseur de corde en Suisse à Solothurn en début de l'année 1747⁵² et à la foire de Leipzig en automne 1749⁵³.

44. CAMPARDON, Émile, *Les Spectacles de la Foire*, vol. I, *op. cit.*, p. 277.

45. *Ibid.*

46. *Il Gimnašta*, Venezia 1753, f. 9r^o.

47. PARFAICT, François et Claude, *Dictionnaire des théâtres de Paris*, vol. II, *op. cit.*, p. 542-543.

48. Dans les listes des acrobates de 2^e classe de l'édition de Venise et de Milan se trouve également la mention d'un « Giovanni Bodin », sans que celui ait pu être identifié.

49. Pour le moment, il n'a pas pu être identifié.

50. Il est possible que ce Cabanel fût un parent de Jeanne Élisabeth Cabanel, mariée à Jean Restier, cf. GÉRARD, Bernadette, « Inventaire alphabétique des Documents répertoriés relatifs aux musiciens parisiens conservés aux Archives de Paris », in *Recherches sur la musique française classique*, vol. VIII, Paris, Picard, coll. « La Vie musicale en France sous les rois Bourbons », 1973, p. 186.

51. CAMPARDON, Émile, *Les Spectacles de la Foire*, vol. I, *op. cit.*, p. 278-279.

52. HULFELD, Stefan, *Zähmung der Masken, Wahrung der Gesichter. Theater und Theatralität in Solothurn 1700-1798*, Zürich, Chronos, coll. « Theatrum Helveticum 7 », 2000, p. 198 et 402.

53. AM Leipzig, D-LEse *Messrechnungen, Rechnungen über Standgeld von frembden Böttgern, Töpffern, Hutmachern und andern Personen...*, für die Messen 1665-1800, Leipzig, Michaelismesse 1749, f^o 319v^o. Pour Corneille Dubrocq voir aussi PARFAICT,

Au fil des éditions, d'autres artistes viennent s'ajouter, comme l'Anglais N. Mails, les Français Jean Bodin et N. Richer⁵⁴, ainsi que Giovanni Franceschini et le Napolitain Domenico Metli : ou au contraire disparaissent, comme dans la dernière édition de 1756, Claudio Vieuxio (Vieuxjot).

À part la mention du directeur de l'académie « Halem », les deux seuls acrobates sont selon toute probabilité des artistes anglais, « N. Mails » et « Guglielmo N. », « Mails » pourrait être « Miles⁵⁵ » italianisé et « Guglielmo » est probablement la traduction de « William⁵⁶ ». Il est remarquable que pour ces deux acrobates, l'auteur ne montre pas le même soin dans la présentation de la liste. Néanmoins, les deux noms désignent certainement deux artistes ayant réellement existé et exercé leur métier. Comme déjà évoqué plus haut, la page-titre annonçant les acrobates de Paris et de Londres, il n'est pas étonnant que Rossi ait cité deux artistes anglais dans le but de convaincre le lecteur de l'envergure internationale de l'art des acrobates⁵⁷. Toutefois, ces indices de nationalités sont à prendre avec précaution. Il semble y avoir une tradition de supposer ou d'assigner aux acrobates une provenance étrangère. L'homonymie d'un certain nombre de noms permet de penser qu'il puisse s'agir des membres d'une même famille voire de dynasties de sauteurs, acrobates et voltigeurs.

François et Claude, *Dictionnaire des théâtres de Paris*, vol. II, *op. cit.*, p. 346, 352 et 542.

54. Campardon relève plusieurs membres de la famille Richer, mais il n'est pas clair : il peut s'agir de Charles-Toussaint Richer, qui était membre de la *Grande Troupe Étrangère* de Restier de 1753 à 1762, cf. CAMPARDON, Émile, *Les Spectacles de la Foire*, vol. II, *op. cit.*, p. 323-326, en particulier p. 323.
55. Sans plus d'éléments il est impossible d'identifier cet acteur. Il pourrait s'agir du danseur comique Francis Miles (1716-1771) dont il manque toute trace entre le printemps 1747 et l'automne 1750.
56. Dans ce cas, l'identification n'est pas possible sans plus d'éléments. Un danseur nommé « Williams », spécialiste de « hornpipe », engagé par William Hallam, dansa de 1740 à 1747 à Londres et il se peut qu'une connexion ne soit pas impensable puisque sa trace se perd après 1747, cf. HIGHFILL, PHILIP H., BURNIM, KALMAN A., LANGHANS, EDWARD A., « WILLIAMS, MR », in *IDEM*, vol. XVI, *op. cit.*, p. 132.
57. Cf. Anonyme [MONNET, Jean], *An Impartial State of the Case of the French Comedians, Actors, Players or Strollers, who lately opened a theatre at the Hay-Market in which some notice is taken of another set, now occupying that Theatre. In a Letter from a Gentleman in Town to his Friend in the Country*, Londres, Shepey, 1750, F-Pn 8-FM-3255, p. 14. Il s'agit peut-être de l'acteur forain Dominique, également membre de la *Grande troupe étrangère* en 1742, cf. CAMPARDON, Émile, *Les Spectacles de la Foire*, vol. I, *op. cit.*, p. 264-265.

Le cas de la famille Gherman

Cinq acrobates au nom de Gherman apparaissent dans les trois versions de la liste et à croire les informations dispersées sur certains membres, cette famille avait sillonné l'Europe centrale jusqu'à Saint-Pétersbourg. Rossi liste Pietro Gherman en tant qu'acrobate de la première classe et parmi les élèves se trouve son homonyme avec la précision qu'il s'agit du cadet. Si ces deux derniers sont présentés comme anglais, Enrico (Heinrich) Gherman, acrobate de deuxième classe ainsi que les deux frères Federico (Friedrich) et Paolo (Paul), nommés parmi les élèves, le sont comme hollandais. Malgré les indications divergentes de nationalité, le nom commun laisse penser qu'il s'agit d'une même famille, d'autant plus que des acrobates du nom de German⁵⁸ [*sic*] se produisent avec une troupe « hollandaise » vue en Allemagne en 1728 et en 1737 puis entre 1757 et 1759⁵⁹.

L'historienne du théâtre Bärbel Rudin suppose avoir trouvé la trace du comédien et danseur de corde Friedrich Jacob German dans le passage d'un « Mr. Germe »⁶⁰ qui joue au théâtre à Hambourg en novembre 1728 et y revient en juillet 1737 pour six semaines en tant que danseur de corde⁶¹. Un Friedrich Jacob Gehrman est déjà présent en juin 1723 à Stralsund où il est venu avec une troupe d'acrobates et danseurs de corde « hollandais »⁶². L'année suivante, en 1724, un Friedrich German et un « Monsieur German » payent la mairie de la ville de Kiel pour la location du théâtre⁶³. Il est probable que ce soit lui qui ait travaillé en 1728 à

58. Le nom italianisé était certainement prononcé « Guérman », sinon les Italiens n'auraient pas ajouté le h.

59. Il faut mentionner au préalable qu'il n'a pas été possible d'établir les liens de parentés exacts entre ces cinq membres de famille.

60. RUDIN, Bärbel, FLECHSIG, Horst, REBEHN, Lars (dir.), *Lebenselixier. Theater, Budenzauber, Freilichtspektakel im Alten Reich*, Reichenbach im Vogtland, Neuberin-Museum, 20245, p. 38 et 99.

61. *Ibid.*, 46 et p. 106. La proximité de l'orthographe et de la prononciation entre G(h)erman et Herman(n) permet de penser que le sauteur et danseur de corde Friedrich Hermann « aus Paris » (de Paris) qui présente ses tours à la foire Saint-Michel à Leipzig en 1726 est peut-être le même ou un membre de cette famille. Cf. *Ibid.*, p. 265. Pour la suite, nous nous basons sur la littérature que Rudin a su réunir afin de reconstruire le récit des tournées de la famille Gherman.

62. POOTH, Peter, « Aus der Geschichte des Stralsunder Theaters », in Statistisches Amt und Informationsdienst der Stadt Stralsund (dir.), *175 Jahre Stralsunder Theater*, Stralsund, Statistisches Amt, 1941, p. 23.

63. GERSDORFF, Wolfgang von, *Geschichte des Theaters in Kiel unter den Herzogen zu Holstein-Gottorp bis 1773*, Kiel, Lipsius & Tilscher, 1911, p. 189.

Hambourg. En tous cas, en mars 1731, on le retrouve de nouveau avec sa famille et sa troupe de danseurs de corde et d'acrobates à Riga en voyage à Königsberg (aujourd'hui Kaliningrad)⁶⁴. En 1733, un danseur de corde nommé Germann se produit à Breslau (aujourd'hui Wrocław)⁶⁵. Par la suite, il semble qu'il soit redescendu vers le sud, car un Jacob Germani, directeur d'une compagnie de sauteurs, voltigeurs et danseurs de corde et d'échelle donne des spectacles en 1734 à Vienne⁶⁶. Deux ans plus tard, il est de retour à Hambourg où il travaille pendant six semaines. D'après Rudin la troupe de Friedrich Jacob German n'a pas seulement montré des tours de force, elle était assez polyvalente : German avait été payé en tant que comédien pour des pièces qu'il avait jouées avec sa troupe par la Tsarine Anna Ivanovna⁶⁷. Lors d'un nouveau séjour à Riga de mai à juillet 1738, il avait tâché d'obtenir la citoyenneté de Riga, mais sans succès⁶⁸.

Rudin avance que Friedrich Jacob German est le père de Heinrich German qui se produit en novembre 1757 à Hambourg⁶⁹ avant de continuer sa tournée à Kiel en 1758⁷⁰. L'année suivante, ce dernier va avec ses trois enfants au Danemark, d'abord à Odense⁷¹, où ils sont ensuite recrutés par Christian Faedder, le directeur du Théâtre royal danois à Copenhague. Heinrich German n'était pas seulement danseur de corde, mais aussi machiniste pour des pantomimes et artificier⁷². Il était accompagné de sa fille Antonina et de ses fils Paul, l'aîné, et Friedrich, le

64. GAILÏTE, Zane, *Par Rīgas mūziku un kumēdiņu spēli*, Riga, Pētergailis, 2003, p. 322.

65. REDEN-ESBECK, Friedrich Johann von, *Caroline Neuber und ihre Zeitgenossen. Ein Beitrag zur deutschen Kultur- und Theatergeschichte*, Leipzig, Barth, 1881, p. 250.

66. « Beilage XXIV. Verzeichnis der Seiltänzer-, Komödien-, Marionetten-, Pollicinell- und anderer Wiener Spektakelhütten vom Jahre 1667 an », in SCHLAGER, Johann Evangelist, *Wiener Skizzen aus dem Mittelalter*, Wien, Gerold, 1839, p. 363.

67. RUDIN, Bärbel, FLECHSIG, Horst, REBEHN, Lars (dir.), *Lebenselixier. [...], op. cit.*, p. 38 et 99, voir aussi STARIKOVA, Ludmilla M., RUDIN, Bärbel, « Ausländerfahrungen. Die Neuberin und das 'vorliterarische' Theater in St. Petersburg », in RUDIN, Bärbel, SCHULZ, Marion (dir.), *Vernunft und Sinnlichkeit. Beiträge zur Theaterpoche der Neuberin*, Reichenbach i. V., Neuberin-Museum, coll. « Schriften des Neuberin-Museums 2 », 1999, p. 204.

68. GAILÏTE, Zane, *Par Rīgas mūziku un kumēdiņu spēli, op. cit.*, p. 323.

69. RUDIN, Bärbel, FLECHSIG, Horst, REBEHN, Lars (dir.), *Lebenselixier. [...], op. cit.*, p. 65 et 124.

70. GERSDORFF, Wolfgang von, *Geschichte des Theaters in Kiel [...], op. cit.*, p. 279.

71. ENEVIG, Anders, *Cirkus og gøgl i Odense. 1640-1825*, Odense, Odense Universitetsforlag/Stadsarkivet i Odense, 1995, p. 26 et 28.

72. OVERSKOU, Thomas, *Den danske Skueplads, i dens historie fra de første Spor af danske Skuespil indtil vor Tid*, vol. II, København, Thieles Bogtrykker, 1856, p. 231-235, p. 242 et p. 253.

cadet, spécialisé dans le rôle d'Arlequin – ces deux derniers sont nommés comme élèves de « l'académie ». D'ailleurs, la fille Antonina (ou Antonette) avait également appris l'art du saut et fera ses débuts le 8 avril 1762 dans le *Balletten eller Trommeslag*⁷³. Après la saison 1761-1762, leur contrat ne fut pas renouvelé et on retrouve la famille Gherman, en 1763 à Göteborg en Suède⁷⁴. Des recherches doivent être entreprises pour établir la suite de leur carrière, mais la fille, Antonette German, travaille de nouveau pour le Théâtre royal danois durant la saison 1770-1771⁷⁵.

L'exemple de la famille Gherman, et dans une moindre mesure celui de la famille Dubroq, témoignent aussi bien des périples de ces troupes itinérantes que de leur pluridisciplinarité. Dans le cas des acrobates de *Il Gimnaſta*, ce sont les Italiens qui sont les plus difficiles à identifier. Il est possible que Alessandro Terzi, un acrobate romain de première classe, soit le danseur de corde et voltigeur Alexandre Tercis, dont il existe une gravure à la bibliothèque de l'Opéra⁷⁶ (Fig. 4).

73. *Ibid.*, p. 287.

74. *Ibid.* p. 276. Voir aussi BERG, Wilhelm, *Anteckningar om Göteborgs äldre teatrar*, vol. I : 1690-1794, Göteborg, Zachrissons Boktryckeri, 1896, p. 159-160.

75. OVERSKOU, Thomas, *Den danske Skueplads [...]*, *op. cit.*, p. 452.

76. « Alexandre Tercis », eau-forte du XVIII^e siècle, s.l.n.d., H. 593 mm x L. 434 mm [mesures erronées : H. 0,580 m x L. 0,555 m], F-Po [Cirque 4 (22) et WILD, Nicole, RÉMY, Tristan, *Le Cirque*, Iconographie, Paris, Bibliothèque nationale, coll. « Catalogues de la Bibliothèque de l'Opéra 1 », 1969, p. 93, n° 328.



Figure 4 : Anonyme, *Alexandre Tercis*, s.d. (milieu du XVIII^e siècle), eau-forte, hauteur 590 mm x largeur 460 mm, Paris, Bibliothèque nationale de France, Bibliothèque-musée de l'Opéra, Cirque 4 (22).

L'eau-forte représentant Alessandro Tercis est remarquable à plusieurs titres, puisqu'elle prouve le rapport entre danseur de corde, voltigeur, sauteur et acrobate dans un contexte qui n'est pas uniquement spectaculaire, mais aussi avec une (possible) dimension d'incarnation d'un personnage. Curieusement, il existe très peu de renseignements sur la vedette de la troupe Diego Secondo Rossi, si ce n'est qu'il était originaire d'Asti, comme le confirment l'indication sur le frontispice et le sonnet en honneur de la représentation dans sa ville natale⁷⁷. La biographie de son frère Giovanni Battista Rossi, l'auteur de *Il Gimnasta* reste également mystérieuse. Est-il possible qu'il s'agisse de Johann Baptista Rossi qui dirige une troupe de danseurs de corde, sauteurs et pantomimes – qui se produisit en octobre 1763 durant deux semaines à Hambourg, après avoir présenté leurs tours de force à la cour de Dresde et à la cour de Munich⁷⁸ ? Pour le premier, l'appellation « *Il Turchetto* » ne fournit pas vraiment d'indice pour l'identification, puisqu'il ne s'agit pas d'un nom de famille⁷⁹, mais plutôt d'un surnom. Il semble que l'utilisation d'un nom de scène, évoquant une origine turque, voire d'un costume « à la turque », était assez répandu parmi les acrobates de l'époque et même jusqu'au XIX^e siècle⁸⁰. De même que l'appellation « L'Hollandois » ou « L'Anglois », l'indication de l'origine turque est censée suggérer virtuosité et professionnalisme⁸¹. Les sources iconographiques semblent confirmer l'hypothèse qu'au fil des siècles le costume « à la turque » est deve-

77. L'origine de Diego Secondo Rossi ne fait pas de doute pour la recherche italienne, cf. GRAMMATICA, Ennio, « Acrobatica », in D'AMICO, Silvio (dir.), *Enciclopedia dello Spettacolo*, vol. I : *A-Bar*, Roma, Le Maschere, 1954, col. 65.

78. « Neue Gesellschaft der Seiltänzer und Seiltänzerinnen, Luftspringer, Englischer Posituren und Pantomimen. so dem Königl. Pohln. und Churf. Sächs. wie auch dem Chur-Bayrischen Hofe aufgewartet » Cf. RUDIN, Bärbel, FLECHSIG, Horst, REBEHN, Lars (dir.), *Lebenselixier. [...]*, op. cit., p. 67 et 127.

79. Un lien de parenté avec une autre famille de danseurs, tels les Turchi de Venise n'est pas vraisemblable, cf. ZIOSI Roberta, « Indice dei nomi citati nel catalogo », in RUFFIN, Elena, TRENTIN, Giovanna, *Balli Teatrali a Venezia (1746-1859). Catalogo generale cronologico dei balli teatrali a Venezia*, vol. I, Milano, Ricordi, coll. « Dramaturgia Musicale Veneta 30 », 1994, p. CCCXLII. Les autres noms des acrobates ne s'y trouvent pas non plus, *Ibid.*, p. CCCXX-CCCXLIV.

80. DEPPING, Guillaume, *Merveilles de la force et de l'adresse : agilité, souplesse, dextérité : les exercices chez les anciens et chez les modernes*, Paris, Hachette, 1869, p. 184-189.

81. BONNET, Jacques, *La Danse sacrée et profane. Ses progrès & ses révolutions, depuis son origine jusqu'à présent*, Paris, d'Houry fils, 1723, F-PnRES-V-2568 p. 168-170 en particulier p. 168 : Bonnet affirme que les « Danseurs de corde les plus hardis » sont des Anglais, des Chinois et des Turcs et relate plusieurs exemples. Voir aussi POROT, Bertrand, « Les "jeux" des foires au XVIII^e siècle. Les spectacles d'acrobates », art. cit., p. 24.

nu une sorte de convention pour les danseurs de corde et acrobates⁸². L'exotisme était certainement un élément d'attraction pour le public de ces acteurs forains et faisait partie de la stratégie de publicité, qu'importe l'origine réelle des artistes. D'ailleurs Rossi insiste sur l'aspect international, mais n'affirme jamais un lien véritable entre son frère et les Turcs – « *Il Turchetto* », le petit Turc – reste ici un surnom, puisque Rossi met en avant la ville natale de son frère, Asti. D'ailleurs au cœur de son traité se trouve la revendication du statut autonome de l'art du saut.

Conclusion

L'analyse des trois éditions de *Il Gimnasta in pratica, ed in teorica* de Giovanni Battista Rossi permet ainsi de retracer les différentes étapes d'une tournée de sauteurs en Italie. Il est tout à fait significatif que Rossi les présente comme membres d'une « académie » de sauteurs de Paris et Londres.

La liste des acrobates donne un aperçu de quelques artistes et quelques dynasties parmi les plus en vogue à l'époque. L'évocation de leurs noms, de leurs connaissances et de leur renommée s'inscrit dans une stratégie de quête de prestige, de légitimation et, plus largement, de commercialisation. Cette liste révèle la circulation des artistes au sein d'un réseau international, mais ce que l'on connaît de leur biographie montre aussi la mobilité remarquable ainsi que la polyvalence et la grande diversité d'emplois qui ont été les leurs, ce qui explique en partie leur importance artistique. Cependant « anglais », « hollandais » ou « turc » ne sont qu'exceptionnellement des indications réelles de nationalité : il s'agit plutôt d'une épithète en lien avec leur profession de danseur de corde et d'acrobate. De futures enquêtes dans les archives permettront certainement de compléter les informations sur les passages de ces artistes dans diverses villes s'ils ne fournissent pas d'autres indices pour compléter leurs biographies.

82. Le pamphlet de 1750, écrit en défense des Comédiens Français que nous avons cité plus haut, mentionne « *Italian singers, Italian comedians, Dutch jugglers, Turkish rope-dancers, or Savoyard raree-showmen* ». Cette citation atteste non seulement de la mobilité internationale des artistes, mais aussi de ce lien entre la danse de corde et un stéréotype « turc ». Cf. [MONNET, Jean], *An Impartial State of the French Comedians*, *op. cit.*, p. 21.

Les curiosités à La Rochelle de la fin du xvii^e siècle à la Révolution

Philippe Bourdin

Université Clermont Auvergne, CHEC UR 1001,
Institut universitaire de France

Ville de 22 000 habitants en 1793, La Rochelle porte encore à la fin du xvii^e siècle les stigmates des guerres de religion : place-forte calviniste d'importance reconnue à l'heure de l'édit de Nantes, elle a perdu ce privilège religieux et son autonomie municipale lors de la paix d'Alès (1629) après que, révoltée et aidée par les Anglais, elle a subi un long siège mené et gagné par Richelieu en 1628. Compromise dans la Fronde aux côtés de Condé, témoin de la diaspora huguenote à partir de 1685, elle ne récupère ses privilèges municipaux que durant la Régence de Philippe d'Orléans, mais doit accueillir désormais en permanence des troupes royales. Devenue en 1719 siège d'une chambre de commerce et d'industrie, elle s'enrichit depuis le xvi^e siècle dans le commerce avec le Canada et la Louisiane et dans la traite négrière, notamment en direction de Saint-Domingue après des haltes en Guinée, au Sénégal, au Cap-Vert et au Maroc – la société locale, qui compte en son sein une infime minorité de Noirs et de métis porte témoignage de ce trafic d'êtres humains, et les maîtres les font volontiers représenter au second plan des portraits de famille¹. La guerre de Sept Ans, qui se conclut pour la France par la perte de ses colonies nord-américaines, renforce au contraire les échanges avec les Antilles : 785 départs de 1670 à 1692, principalement vers La Martinique, la Guadeloupe, Saint-Domingue, les îles de Saint-Christophe, Sainte-Croix, Marie-Galante, ou de la Tortue, ou

1. CAUDRON, Olivier, « Noirs à La Rochelle au xviii^e siècle », in NOTTER, Annick, *Être noir en France au xviii^e siècle : 1685-1805*, Ville de La Rochelle – Musée du Nouveau Monde, 2010, p. 26-41.

Cayenne. La Rochelle est alors le deuxième port négrier de France, à égalité avec Bordeaux, mais loin derrière Nantes. Les gens de mer rochelais pratiquent secondairement la pêche à Terre-Neuve.

De la richesse accumulée, la ville et la côte saintongeaise, qui fournit marins et capitaines, tirent un profit évident, nonobstant les dangers humains d'une course sur huit à neuf mois : l'équipage d'un navire reçoit un tiers des bénéfices de celui-ci, en plus de salaires mensuels qui décroissent de 40 à 60 livres pour le maître d'équipage à 10 livres pour le garçon de bord. Les raffineries de sucre et leurs réexportations d'un produit fini vers le reste de la France et de l'Europe, mais aussi le tabac, le gingembre, l'indigo entretiennent les fortunes des négociants et entrepreneurs rochelais, et de leurs familles, qui prospèrent, achètent des terres et aspirent pour certains à rejoindre le second ordre, sans attirer pourtant massivement vers l'investissement noblesse et bourgeoisie d'offices – cette autre élite se repaissant, il est vrai, des contentieux et des créances nés des affaires, dont certaines se concluent par des faillites retentissantes, touchant les trop petits affairistes comme les trop gourmands². Elles ne dissuadent pas les immigrants de Saintonge, de Guyenne, de Gascogne, ou les protestants de l'Europe du Nord-Ouest de venir tenter leur chance sur ces rivages de la côte atlantique. Repoussés des institutions traditionnelles de la cité portuaire – municipalité, présidial, amirauté et bureau des finances, postes consulaires à l'étranger –, les grands négociants parviennent de surcroît à acquérir des positions de pouvoir malgré leur confession, cas unique dans l'histoire des ports du royaume. Ils ont ainsi investi l'Hôtel de la Monnaie et surtout la Chambre de commerce dans laquelle ils sont majoritaires dès sa création, au grand dam des catholiques³.

Si le port est un haut lieu de prostitution, avec pour corollaire le « grand renfermement » décidé par la monarchie et traduit ici par un emprisonnement chez les Dames Blanches⁴, l'oligarchie traditionnelle locale se pique de culture et a obtenu du roi en avril 1732 des lettres patentes pour installer une académie des Belles Lettres, Sciences et Arts,

-
2. DELAFOSSE, Marcel, « La Rochelle et les îles au xvii^e siècle », *Revue d'histoire des colonies*, t. 36, n°127-128, 3^e et 4^e trimestres 1949, p. 238-281.
 3. MARTINETTI, Brice, *Les négociants de La Rochelle au xviii^e siècle*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2013.
 4. MURPHY, Gwénaél, « Prostituées et pénitentes (Poitiers et La Rochelle au xviii^e siècle) », *Clio. Histoire femmes et sociétés*, n° 17, 2003, p. 87-99 ; « Les Dames Blanches de La Rochelle au xviii^e siècle, gardiennes de la morale ? », *Revue de la Saintonge et de l'Aunis*, t. xxvi, p. 53-69.

protégée par le prince de Conti et forte d'une trentaine de membres dont les centres d'intérêt sont plus littéraires que scientifiques si l'on en juge par leurs lectures et communications, et si l'on excepte les hautes figures de Réaumur et Guettard : Choderlos de Laclos, Mirabeau, Fontanes, Raynal, Voltaire comptent parmi les élus⁵. Mais, de ce cercle de sociabilité élitare sont exclus les négociants protestants ; eux qui privilégient les hôtels particuliers du sud-ouest de La Rochelle se retrouvent en conséquence dans les salons, les loges maçonniques, en des sociétés organisant un culte domestique et un consistoire clandestins.

C'est donc dans ce creuset fort de ses activités multiples, de sa sociologie diverse et mouvante, de ses possibilités de promotion sociale, de ses élites pour partie irréconciliables, de son activité portuaire et commerciale rémunératrice, de son aspiration à une reconnaissance culturelle, de sa diversité religieuse, que se développent théâtre et curiosités. Mais ces dernières nous ouvrent bien plus les portes d'une culture populaire que de celle du paraître des nantis, celles aussi de carrières aléatoires parfois poussées par la misère et le handicap, loin des préventions calvinistes exprimées au-delà des frontières nationales par un patriciat genevois que Voltaire provoque. Qui mieux que Philippe Delisle, qui dirige en 1753 une troupe de comédiens français et italiens, définit les spectateurs rochelais attendus, prétendant donner des « représentations pour l'amusement de la noblesse, des officiers de la garnison et du public » en général⁶ ? Nos sources sur les petits spectacles, ou sur l'institutionnalisation des pratiques théâtrales et musicales, dépendent étroitement et essentiellement des autorisations demandées par les artistes à la lieutenance de police entre 1690 et 1790, des annonces, des passeports. Jusqu'en décembre 1790, ce sont 94 spectacles différents qui ont été ainsi repérés, bien peu pour tout un siècle. Les sources principales sont muettes sur vingt-sept années de celui-ci⁷, de manière discontinue, sauf pendant la guerre d'Indépendance américaine, qui affecte durement l'économie rochelaise. Pour la plupart des années renseignées, elles ne nous offrent guère plus de deux occurrences (4 en 1737 ou en 1741).

5. TORLAIS Jean, « L'Académie de La Rochelle et la diffusion des Sciences au XVIII^e siècle », *Revue d'histoire des sciences et de leurs applications*, t. XII, n° 2, 1959, p. III-125.

6. AM La Rochelle, FF ARCHAN C 158. Police des théâtres et des jeux. Déclaration du 13 octobre 1753.

7. 1711, 1715, 1718-1719, 1721-1722, 1724 à 1726, 1733, 1738, 1746, 1761, 1764, 1768, 1775 à 1781, 1783 à 1785, 1789.

Feu d'artifice	1	1%
Monstruosités	1	1%
Dresseurs	2	1%
Gobelets, dés et cartes	3	2%
Spectacles d'optique	6	4%
Automates	2	1%
Marionnettes	6	4%
Musique et danse	19	13%
Sauteurs et voltigeurs	18	12%
Comédies	69	47%
Opéras	11	8%
Tragédies	8	6%

Tableau 1 : L'offre des petits spectacles à La Rochelle (1690-1813).

Catholicité, moralité, hérédité

L'histoire mouvementée de la place forte marque *de facto* le monde du spectacle de rue. En témoignent les preuves de catholicité réclamées aux bateleurs à la fin du XVII^e siècle. En janvier 1690, Nicolas Girard est ainsi autorisé à faire montre durant un mois des talents nés de ses infirmités : « chose extraordinaire et impossible de croire », il fume par l'œil gauche, situé au milieu de sa joue – mais qui voit aussi bien que le droit resté dans son orbite naturelle – une pipe « à la turque » dont la fumée ressort par sa bouche. Encore a-t-il fallu que cet homme venu de La Porte prouve qu'il était rentré depuis l'âge de sept ans dans la religion catholique⁸. Même obligation pour les maîtres de danse qui se succèdent : ainsi pour Noël Boutard, un Rouennais installé depuis seize mois à la Rochelle, marié en 1702 à une fille de la ville, mais qui doit encore exciper l'année suivante d'un certificat de l'évêque de Rouen pour que le lieutenant de police le considère « de la religion catholique

8. *Ibid.* Déclaration du 4 janvier 1690.

apostolique et romaine », « de bonne vie et mœurs », quand un simple certificat de mariage suffira à son collègue Étienne Beaujan⁹.

La moralité, le respect des temps liturgiques catholiques sont tout autant exigés en 1737 pour de plus établis, Ducornier père et Lombart, qui se disent « comédiens ordinaires du Roy », désireux de jouer pendant trois mois des comédies dans la salle du jeu de paume des Grolles et d'en faire la publicité par voie d'affiches : l'ordre leur est intimé de ne donner aucune représentation pendant les dimanches et les fêtes annuelles, ni pendant les heures du service divin, de ne pas utiliser d'habits indécents sur le théâtre¹⁰. Ces interdits sont répétés trente-cinq fois pendant tout le siècle, notamment ceux qui touchent à Notre-Dame, cette Vierge Marie dans laquelle seuls les catholiques voient l'immaculée conception. Ils sont complétés par de plus prosaïques : « ne point jouer à des heures indues, ne point créer de scandale, respecter les règlements de police », proscrire de la scène les tenues indécentes, sauf à risquer 100 livres d'amende¹¹.

Des certificats exigés par la lieutenance de police ressortent des filiations, une appétence au métier de saltimbanque qui se transmet de génération en génération, non sans parfois une certaine assise sociale. Marié en 1698 à une fille de marchand parisien, Marguerite Sorin, qui l'accompagne dans ses tournées en France et à l'étranger, notamment dans le Palatinat, Étienne Beaujan est le fils d'Augustin, lui-même danseur¹². Qu'il vienne de Nantes ou de Bordeaux, Étienne Sallé poursuit régulièrement sa tournée sur la scène rochelaise où il propose voltige et pièces comiques (trois mois en 1709, trois autres l'année suivante, trois encore en 1713¹³). Sa trace nous mène notamment à Dijon en 1708, à Paris où il est engagé chez Bertrand en janvier 1709, à Lyon en 1715, à Paris à nouveau en 1716¹⁴. Directeur d'une troupe familiale à la foire Saint-Laurent, et marié à Marie-Alberte Moylin, elle-même issue d'une

9. AM La Rochelle, II ARCHAN C 8. Déclarations du 15 janvier 1703 et du 13 décembre 1704.

10. *Ibid.* Déclaration du 17 décembre 1737.

11. AM La Rochelle, FFARCHAN C 158. Déclarations d'Henry Biet, 23 janvier 1712, et de Dubuisson et Lagrange, 12 juillet 1720.

12. *Ibid.* Déclarations du 13 décembre 1704.

13. AM La Rochelle, FFARCHAN C 158. Déclarations des 9 avril 1709, 29 décembre 1710 et 6 février 1713.

14. SAKHNOVSKAIA-PANKEEVA, Anastasia, *La naissance des théâtres de la Foire : influence des Italiens et constitution d'un répertoire*, thèse, Université de Nantes, 2013, t. 1, p. 124, 347, 374.

famille de danseurs et de comédiens flamands, il a pour fille Marie Sallé, célèbre danseuse de l'Opéra de Paris, née en 1709. Dès l'âge de neuf ans, elle teste les planches aux côtés de sa famille, avant de devenir l'élève de Françoise Prévost, qu'elle remplace à l'improviste à l'Académie royale de Musique en 1721, avant de tenter l'aventure londonienne avec son frère François en 1725. Elle débutera à l'Opéra en 1727, mais, jusqu'à sa retraite en 1740, obtiendra plusieurs congés pour retourner à Londres. Surnommée « La Vestale », aimant innover tant dans le mouvement que dans l'habit, amie de Garrick et d'Haendel, elle créera plusieurs ballets-pantomimes et comptera Voltaire parmi ses admirateurs¹⁵.

La part de la foire parisienne

Avec cette grande famille, les foires parisiennes sont au demeurant bien représentées, et propagent en province les danses de corde et *lazzi* italiens¹⁶. Francisque, pseudonyme de François Moylin, conduit ainsi en octobre 1717¹⁷ à La Rochelle une troupe de sauteurs proposant voltige sur corde et scènes italiennes. Lui aussi a de l'expérience : engagé dans la troupe de Charles Dolet à la foire Saint-Germain en 1708, puis dans celle des frères Alard en 1711, engagé chez Jacques Pellegrin à la foire Saint-Laurent en 1712, il circule cette même année en province avec sa famille, Dolet et Deleplace (il est repéré à Lille). Il a maille à partir, et procès qui s'ensuit, avec l'Opéra-Comique en 1720 : lui est reproché de jouer la comédie en plein, accompagnée d'une symphonie, de décorations et de machines¹⁸. Il s'illustre en 1721 à la foire Saint-Germain en interprétant des pièces de Le Sage, Fuzelier et d'Orneval (*Arlequin roi des Ogres ou les Bottes de sept lieues, La Forêt de Dodone, La Tête-Noire*¹⁹). Il revient à La Rochelle en mars 1732, après être passé par Bordeaux²⁰.

15. DACIER, Émile, *Une danseuse de l'Opéra sous Louis XV, M^{lle} Sallé (1707-1756)*, Paris, Plon-Nourrit, 1909 et *Marie Sallé danseuse du XVIII^e siècle, Annales de l'ACRAS*, juin 2008, n° 3.

16. PAUL-MARCTEAU, Agnès, « Les auteurs du théâtre de la foire à Paris au XVIII^e siècle », *Bibliothèque de l'École des Chartes*, 1983, t. 141, p. 307-335.

17. AM La Rochelle, FF ARCHAN C 158. Déclaration du 16 octobre 1717.

18. SAKHNOVSKAIA-PANKEEVA, Anastasia, *op. cit.*, p. 71, 123, 216, 255, 277-278.

19. *Le Théâtre de la Foire, ou l'Opéra-comique – Lesage, Fuzelier et d'Orneval*, choix de pièces des années 1720 et 1721 par Dominique LURCEL, Paris, Gallimard, Folio Théâtre, 2014.

20. AM La Rochelle, FFARCHAN C 158. Déclaration du 11 mars 1732.

La comédie italienne s'implante en réalité longuement dans la ville. Si le théâtre, dans son ensemble, représente près de 61 % des petits spectacles rochelais, combiné ou non à des numéros de voltige (onze cas, le dernier en 1774), la *commedia dell'arte* compte pour un minimum déclaré d'un tiers du répertoire comique. Cependant, la revendication d'un style français, de « comédiens français », n'émerge qu'en 1740 : jusque-là, les artistes interprètent des « comédies », et seuls les voltigeurs précisent « scènes italiennes ». Parmi eux, Antoine Delajoute²¹, Sallé, Christophe Selles (ou Celles)²², Jacques Bailly²³, Joseph Viret, originaire du Piémont²⁴. Bailly avait pour emploi Gilles ou les pères chez la veuve Maurice et les frères Alard, foire Saint-Laurent en 1700, puis avait été engagé (avec sa femme, ses deux belles-sœurs et trois apprentis) en 1708 foire Saint-Germain par Bertrand, Dolet et Delaplace, où il avait côtoyé Francisque ; l'engagement avait été réitéré en 1709, et son adresse partagée sur scène avec celle de Sallé²⁵. Quant à la troupe de Selles, elle employa, entre autres, l'Arlequin Antoine Fracanzani entre 1701 et 1707, le Pierrot Belloni ou le danseur Louis Nivelon en 1704, l'Arlequin Pierre Cadet et le danseur de corde Christian Briot en 1707, Toussaint Prévost et Ursule-Étiennette Babron, sa femme, en 1708, Billard comme Gilles, les époux Lenoble, M^{lle} Meynard pour la parade en 1709. En 1699-1700 après avoir brièvement fusionné avec la troupe d'Alard, de 1702 à 1704 en association avec Alexandre Bertrand, en 1705 en commun avec Dolet, en 1706-1707, en 1708 associée à Pierre Prunier, en 1709, elle joue à la foire Saint-Germain, et fixe à 30 sous le prix des places. Selles a cherché, du reste, en 1702, à déborder le calendrier forain, alors qu'il donnait Arlequin Grapignan, des farces et des danses de corde. Il a joué en 1707 Pasquin et Marforio, médecins des mœurs et donnera en 1709 une Parodie d'Astrée et Thyeste d'après l'œuvre de Crébillon interprétée deux ans plus tôt par le Français²⁶. Une inspection de police menée dans sa loge le 1^{er} mars 1708 nous en dit un peu plus sur son art alors que sa troupe s'est glissée dans les personnages d'Arlequin Protée :

21. *Ibid.* Déclaration du 29 août 1708.

22. *Ibid.* Déclaration du 21 avril 1708.

23. *Ibid.* Déclaration du 5 avril 1720.

24. *Ibid.* Déclaration du 21 mai 1751.

25. SAKHNOVSKAIA-PANKEEVA, Anastasia, *op. cit.*, p. 137, 216, 221-222.

26. *Ibid.*, p. 70, 78, 94, 128, 165, 172-173, 182, 185, 190, 196-198, 203, 211, 217, 222, 227, 231.

Après des danses de corde et les sauts sur le théâtre, la toile étant levée et coulisse tirée, ont paru trois acteurs, l'un sous le nom de Neptune, les autres sous les noms d'Arlequin et Mezzetin, qui ont joué et représenté la scène de Protée et de Glaucus ; ensuite de laquelle serait paru ledit Arlequin sous la figure d'un marchand forain ayant une valise et une cassette, et un aubergiste et une aubergiste, lesquels ont joué et représenté la scène d'un marchand joaillier ; celle du comédien représentée par Arlequin et Mezzetin sous d'autres noms ; celle de l'incendie jouée et représentée par Colombine et Arlequin. La première scène de parodie a été jouée par Isabelle seule ; la seconde représentée par Isabelle et Colombine, la troisième par Arlequin en Titus et Scaramouche en Paulin ; la quatrième par Colombine en Bérénice et Arlequin en Titus : et ensuite aurait été joué et représenté le Plaidoyer de Protée par un juge et plusieurs officiers, Pillardin et Laruine, procureurs, et les autres une épée au côté sous le nom de Griffons et le Docteur ; ce qui nous a fait connaître que ladite pièce était celle d'Arlequin Protée, jouée autrefois sur le théâtre de l'Hôtel de Bourgogne. Dans toutes les scènes de laquelle pièce nous avons remarqué que lesdits acteurs et actrices se parlaient et répondaient tout haut, ensemble, par dialogues sur le théâtre, de la même manière qu'il se fait sur le théâtre de la Comédie-Française²⁷.

Selles a été en butte aux plaintes des Comédiens-Français de 1706 à 1708, qui lui rappelaient l'interdiction des dialogues sur scène et la nécessaire bienséance, le poussant dès 1709 à préférer s'exprimer en monologues et en jargon. Il échoue à s'installer à la foire Saint-Laurent en 1708, la veuve Maurice lui opposant un privilège consenti par l'Académie royale de musique et l'obligeant à louer une maison et un jardin à proximité, un coût difficile à rentabiliser²⁸ : là est peut-être la cause de sa tournée provinciale jusque vers La Rochelle. Un arrêt du Conseil du Roi du 17 mars 1710, hostile aux saltimbanques forains, le poussera à quitter définitivement la capitale ; il est repéré dans les mois qui suivent à Toulon, Marseille, Arles et Beaucaire, puis Toulouse en 1711, où sa troupe se divise, perdant par exemple Endric, qui y jouait du tympanon²⁹. Parmi les premiers plus discrets sur leur art, Louis Restier, présent en 1709 et en

27. CAMPARDON, Émile, *Les Comédiens du roi de la troupe italienne pendant les deux derniers siècles*, Paris, Berger-Levrault et C^{ie}, 1880, t. II, p. 392.

28. SAKHNOVSKAIA-PANKEEVA, Anastasia, *op. cit.*, p. 220, 229.

29. *Ibid.*, p. 242, 346.

1723³⁰, a des liens étroits avec les pratiques transalpines : ancien danseur de corde de la troupe des frères Alard à la foire Saint-Germain en 1697-1698, puis de la compagnie de la veuve Maurice en 1703-1704, à la foire Saint-Laurent et à la foire Saint-Germain où il mélange genres italien et français selon une enquête de police réclamée par la Comédie-Française, il quitte Paris après ladite foire en 1708, et pour un an à l'issue duquel il fondera sa propre troupe, s'associant avec son gendre ; il repart battre la campagne en 1710, avec la fratrie Boon ; il défend difficilement sa place à la foire Saint-Germain en 1714, en butte aux visées hégémoniques de son concurrent Octave, qui réussit à lui imposer de ne pas dépasser le nombre de quatre acteurs sur son théâtre ; en 1721, c'est à la foire Saint-Laurent qu'il représente *Les Disgrâces d'Arlequin*, opéra-comique en trois actes qui enflamme la critique pour sa médiocrité ; il dirigera en 1742 à la foire Saint-Germain la Grande Troupe étrangère³¹.

Combiner les répertoires

Après 1740, les troupes en tournée à La Rochelle précisent leur capacité ou non à interpréter les différents répertoires, et il en est plusieurs qui se veulent à la fois françaises et italiennes. C'est le cas de Jean-Baptiste Leneveu en 1745, de Gabriel Soulé et Dumery en 1747, de Nicolas Deshayes en 1752, de Philippe Delisle en 1753³² ; *on en passe : au total, douze troupes s'affichent ainsi jusqu'en 1770*³³. Hormis peut-être Louis Derosang, directeur de la troupe des comédiens français de Monseigneur le comte de Toulouse³⁴, nombre des artistes ont blanchi sous le harnais parisien : Pierre Aubert, comédien de la troupe des Petits comédiens de Monseigneur le duc de Bourgogne, Henry Biet, Polony, Rogier et Dauberprée, Decharville et Ducormier, entre autres, se disent comédiens

30. AM La Rochelle, FFARCHAN C 158. Déclarations du 3 juillet 1709 et du 23 juin 1723.

31. SAKHNOVSKAIA-PANKEEVA, Anastasia, *op. cit.*, p. 128, 154, 161, 177-178, 193, 217, 229, 246, 309, 353.

32. AM La Rochelle, FFARCHAN C 158. Déclarations du 4 février 1745, du 27 mars 1747, du 8 juillet 1752, du 13 octobre 1753.

33. *Ibid.* On pourrait encore citer Auguste Dambrun (1757), Charles Étigny (1759), Jean-Baptiste Provost de Rosimond (1759), Henry Duteil (1760), Nicolas Baugrand (1762), Armand François Prévost de Marville (1763), Savaigny (1769), Justin Farges (1770).

34. *Ibid.* Déclaration du 26 mai 1714.

ordinaires du Roy³⁵. Rares sont en fait les grandes vedettes à se déplacer désormais à La Rochelle. Faute d'avoir réussi leurs débuts au Français, d'aucuns ont cependant grandi dans des carrières à l'étranger : Lamotte, qui goûte aux charmes rochelais en 1740, était à Maëstricht en 1728, et sera à Bruxelles en 1743, puis à la Cour de Prusse en 1751-1752³⁶ ; présent en 1750 sur les rives de l'Atlantique, Deshayes avait tenté la scène parisienne en 1731, la Cour électoral palatine en 1742-1743³⁷ ; Jean-Pierre Romainville, qui joue en 1760, tente des débuts à la Comédie-Française en 1756 et 1761 avant de devenir le premier comédien du Théâtre français du roi de Saxe³⁸. Mais l'orthographe phonétique des policiers, les homonymies ne facilitent pas toujours l'identification des directeurs de troupes : Ducormier, en tournée en 1737, est-il le même que celui qui fréquentait la troupe Frompré à Bruxelles en 1706 ? Le Quinault de 1742 est-il Abraham Quinault le jeune, dit Dufresne (1693-1767), engagé au Français de 1712 à 1741, artiste aimé de Voltaire et de Destouches³⁹ ?

Arrêtons-nous sur le cas de la famille Hus, bientôt Hus-Desforges. François Hus, ancien intendant de la princesse de Rohan-Guéméné, s'est fait comédien à la mort de celle-ci, suivant son épouse, Françoise-Nicole du Kaufay, comédienne de campagne qui a débuté en 1760 à la Comédie-Française, tenant le rôle de M^{me} Croupillac dans *L'Enfant prodigue* de Voltaire, sans succès. Le couple aura notamment une fille, Adélaïde-Louise-Pauline, baptisée le jour de sa naissance, le 31 mars 1734, en la paroisse Saint-Étienne de Rennes. Les témoins en disent long sur l'entregent du couple Hus : Christophe-Paul de Robien, seigneur du lieu, président à mortier au parlement de Bretagne, et sa sœur, Louise-Jeanne de Robien, épouse de Jacques-René Le Prestre, autre président à mortier en ce même parlement. Adélaïde, elle, entrera au Français en 1758⁴⁰. La famille Hus apparaît pour la première fois à La Rochelle en décembre 1734 : en association avec deux autres comédiens du roi, les

35. *Ibid.* Déclarations du 24 juillet 1704 (Aubert), du 13 avril 1703, du 8 octobre 1705 et du 23 janvier 1712 (Biet), du 4 octobre 1732 (Polony, Rogier et Dauberprée), du 13 décembre 1734 (Decharville et Ducormier).

36. LYONNET, Henry, *Dictionnaire des comédiens français, ceux d'hier : biographie, bibliographie, iconographie*, 2 tomes, Genève, 1912, t. II, p. 281.

37. *Ibid.*, t. I, p. 250.

38. *Ibid.*, t. II, p. 605.

39. *Ibid.*, t. II, p. 560.

40. *Ibid.*, t. II, p. 206 ; CAMPARDON, Émile, *Les comédiens du roi de la troupe française pendant les deux derniers siècles : documents inédits recueillis aux Archives nationales*, Paris, Honoré Champion, 1879, p. 149.

frères Hus dirigent alors une troupe spécialisée dans la comédie, qui s'installe pour un trimestre, sans que l'on en sache davantage ; c'est encore vrai lorsqu'ils reviennent s'installer, seuls désormais à diriger, pour quatre mois en 1739, pour trois mois en 1743 ; mais, dès l'année suivante, François Hus et Barthélemy Hus-Desforges affichent une troupe de comédiens français et italiens qui nous laisse donc un doute sur la composition de leur répertoire précédent ; en 1765, Hus fils et ses nouveaux associés porteront des comédies « tant françaises qu'italiennes, opéras et ballets⁴¹ ». Par parenthèse, ces haltes familiales réitérées à La Rochelle semblent prouver l'intérêt rémunérateur de la place et de son public dans l'organisation d'une tournée provinciale, même si plusieurs artistes justifient leur présence par les bruits qui courent d'un vide culturel à y combler : par quatre fois dans les années 1760 revient l'argument d'une ville désertée de tout spectacle depuis huit mois, voire depuis plusieurs années, ce que contredisent pourtant les installations rapprochées des préopinants⁴². Jean-Baptiste Provost de Rosimond, dont la troupe suit ordinairement la Cour dans ses déplacements, n'hésite pas à revenir à La Rochelle où il est déjà connu, en 1759, Louis XV cette année-là n'allant pas à Compiègne⁴³.

Quoique très variables, les droits prélevés pour l'Église ou pour les pauvres sont là pour nous rappeler les profits possibles, apparemment exponentiels aux yeux de l'administration municipale : 3 livres par jour pris sur le spectacle pour la sacristie des religieuses de sainte Claire en 1708, 15 livres quotidiennes imputées aux comédiens pour le même établissement en 1727, 18 de 1732 à 1737, 24 en décembre de cette dernière année, 50 à partir de 1740 – ou deux représentations (deux tragédies, stipule même l'accord donné à la troupe Chapuy et Moylin en octobre 1741) –, jusqu'à 120 livres en 1743, 100 livres de 1744 à 1748. Ces sommes énormes sont réduites ensuite : 60 livres en 1750, 50 à partir de 1752, avec la seule exception de Pierre-Antoine Gourgauld, dit Dugazon père (1706-1774), soumis à 200 livres en 1756⁴⁴. La gloire est à ce prix pour ce patriarche d'une nombreuse famille de comédiens célèbres, ancien

41. AM La Rochelle, FFARCHAN C 158. Déclaration du 12 juin 1765.

42. *Ibid.* Déclarations d'Henri Duteil (27 mai 1760), de Jean-Pierre Romainville (11 octobre 1760), de Nicolas Baugrand (16 juin 1762) et à nouveau de Romainville (12 juin 1765).

43. *Ibid.* Déclaration du 14 juillet 1759.

44. *Ibid.* Déclarations d'Antoine Delajoute, 29 août 1708, de Drouin le 4 février 1727, de Francisque le 11 mars 1732, de Dubuisson le 25 janvier 1737, de Ducornier le 17 décembre 1737, d'Aubert le 21 avril 1740, de Chapuy et Moylin le 31 octobre 1741,

directeur du Théâtre de la Monnaie de Bruxelles (1736-1738), qui a joué à Marseille dans les années 1740 tout en dirigeant les hôpitaux de l'Armée d'Italie ; après 1749, il a repris la route, passant par Bordeaux, Bayonne, et donc La Rochelle. Mais pour ses confrères, 50 livres peut représenter une ponction de revenus trop lourde : qu'en pensait François Hébrard, prétendument directeur d'une Académie royale de Musique privilégiée, qui doit fixer en 1754 le prix des places à 3 livres aux premières loges, 36 sols aux secondes, 20 sols pour le parterre⁴⁵ ? Les curiosités ont un régime plus favorable : 10 sols dus par le marionnettiste Vallois, habitué de La Rochelle, à l'hôpital général en 1744, 30 livres par un voltigeur, qui dispense cependant aussi des scènes italiennes, en 1751⁴⁶. Il est vrai que le prix d'accès à ces curiosités, parfois imposé par la municipalité, ne permet guère d'espérer mieux : interdiction est faite en 1703 à la marionnettiste Madeleine Duplessy, par ailleurs joueuse de gobelets et de cartes, de faire payer plus de 8 sols ; pas plus de 4 pour ses collègues Jean Chemin et Jean Meunier en 1706 ; Étienne Sallé, en 1709, doit fixer au maximum de 5 sols les places au parterre, 12 celles des loges, 20 sur le théâtre ; l'artificier Hoffman, en 1767, propose les premières places à 24 sols et les secondes à 12⁴⁷. La durée des séjours est cependant un autre indice de l'intérêt de la place rochelaise. Nous avons le renseignement pour 49 spectacles (52,7%), toutes déclinaisons confondues : environ 57 % des artistes restent trois mois, 20 % deux mois, 6 % un mois, 4 % quatre mois, 8% six mois, et l'un s'installe définitivement (le danseur Noël Boutard, en 1703).

de Hus le 24 juillet 1743, de Hus le 15 janvier 1744, de Beaubourg le 10 juillet 1750, de Goffiau le 13 avril 1752, de Pierre Dugazon le 29 avril 1756.

45. *Ibid.* Déclaration du 20 avril 1754. Notons cependant l'augmentation sensible du prix des places au cours du siècle : en 1709, la troupe de Louis Restier pouvait seulement compter sur 8 sols pour le parterre, 12 pour les loges et 20 pour le théâtre (*Ibid.* Déclaration du 3 juillet 1709) ; mais la redevance pour les pauvres était seulement de 3 livres par jour...

46. *Ibid.* Déclarations de Jean-Pierre Vallois le 3 avril 1716, de Viret le 21 mai 1751.

47. *Ibid.* Déclarations de Madeleine Duplessy, 17 février 1703, de Jean Chemin et Jean Meunier le 30 décembre 1706, d'Étienne Sallé le 9 avril 1709, d'Hoffman le 8 novembre 1767.

1 mois	3
2 mois	10
3 mois	28
4 mois	2
6 mois	4
1 an	1
Définitivement	1

Tableau 2 : Durée de séjour des troupes à La Rochelle.

L'institutionnalisation des lieux de divertissement

Rares sont les remords professionnels qui transparaissent des documents officiels : il faut tout le fiel de Derosang pour déclarer sa lassitude de jouer la comédie, comme il l'a fait avec le défunt Biet⁴⁸... Il faut l'acrimonie du Rémois Pierre Mangea l'aîné, qui se présente comme le « véritable auteur et premier inventeur des ombres comiques, feux chinois à cylindre et des tableaux transparents », pour se plaindre de la concurrence que lui fait à La Rochelle « un prétendu machiniste » s'employant à l'imiter, trop médiocre pour ne pas remuer la colère du public, qui risque de se retourner contre son art⁴⁹. L'inscription dans une généalogie du métier est plus souvent revendiquée comme un viatique lorsqu'elle rattache le praticien à des formes, embryonnaires ou non, de célébrité, de vedettariat. Maître à danser et joueur d'instruments de musique (notamment du violon) et de symphonie, désireux de s'établir à La Rochelle où il réside depuis trois mois, François Masson se recommande en 1705 comme le successeur de Guillaume Dumanoir (1615-1697), prétendument « maître de tous les joueurs d'instruments et de symphonie, et de tous les maîtres à danser du royaume⁵⁰ ». Il s'agit en fait de l'un des vingt-quatre violons de la Chambre du Roi, auquel

48. *Ibid.* Déclaration du 24 mai 1714.

49. *Ibid.* Déclaration du 20 novembre 1782.

50. AM La Rochelle, II ARCHAN C 8. Déclarations du 13 décembre 1734, du 4 avril 1739, du 24 juillet 1743, du 15 janvier 1744, du 12 juin 1765.

Louis XIV avait accordé en 1657 le titre de « Roi des violons, maîtres à danser et joueurs d'instrumens tant haust que bas », c'est-à-dire directeur de la Ménestrandise, charge occupée avant lui par son oncle. Il est notamment connu pour avoir bataillé en 1664 contre la jeune Académie royale de Danse, fondée deux ans plus tôt, pour que soit reconnue la part de la musique et des compositeurs. *Le Mariage de la musique avec la danse*, qu'il produit en cette occasion au nom de la confrérie des musiciens de Saint-Julien, n'est qu'un épisode d'une longue lutte visant à maintenir les prérogatives de la corporation sur toutes les institutions redevables à Euterpe⁵¹. Née au xiv^e siècle avec la volonté d'écarter les musiciens vagabonds, d'offrir aux praticiens statut social et respectabilité liés à la formation qu'elle dispense et à l'organisation qu'elle impose, reconnue par Louis XIV en 1659, son règlement est en réalité des plus exclusifs :

Aucune personne du royaume de France ou étrangère ne peut enseigner la musique, danser, se réunir de jour ou de nuit pour donner des sérénades ou jouer d'un instrument dans les mariages, les assemblées publiques ou ailleurs, ni, de manière générale, rien faire qui concerne l'exercice de la musique, s'il n'est reconnu maître et approuvé par le roi et ses lieutenants, sous peine, la première fois, d'une amende avec saisie et vente des instruments, et punitions corporelles la seconde fois⁵².

Il n'empêche : sans doute informé de ces inconvénients, François Masson (ou Lemasson, comme il signe) ment sur son rang. Il n'a nullement racheté sa charge à Guillaume Dumanoir, qui l'a léguée en 1668 à son neveu Guillaume le jeune ; après la démission de ce dernier en 1695, le roi a laissé le titre vacant, et il le restera jusqu'en 1741. Mais les diplômes parisiens, les protections royales sont évidemment des sésames en une province qui s'enorgueillit de partager les divertissements de la Cour. « Sauteurs ordinaires des ballets » royaux, « comédiens ordinaires » du roi se succèdent donc à La Rochelle dans les premières décennies du xviii^e siècle, fût-ce pour seulement proposer, comme Jacques Renaud et sa troupe en 1702, ou Louis Restier et la sienne en 1707 puis 1709, « un

51. LUC, Charles-Dominique, *Les Ménestriers français sous l'Ancien Régime*, Paris, Klincksieck, 1994.

52. *Statuts et Reglemens des Maîtres de Danses et Joueurs d'instrumens, tant hauts que bas, pour toutes les villes du royaume, registrés en Parlement le vingt-deuxième Août 1659*, Paris, Imprimerie D'Houry et Fils, 1753, article vi.

spectacle de danse et de voltige sur corde⁵³ ». Le goût pour la musique, mais aussi une volonté d'en contrôler localement les déclinaisons et les interprètes, conduit au demeurant à la création par dix instrumentistes et leur chef⁵⁴ d'une académie et d'un concert spirituel pour Noël 1736. Le règlement en vingt points, accepté par les autorités municipales, précise qu'il faudra être un musicien capable et de bonnes mœurs pour y appartenir. Le concert se réunira vendredi et dimanche, les répétitions ayant lieu ce même jour à 10h et toute absence étant punie de 10 sols – 3 livres si elle affecte une représentation. Un registre tient le calendrier et le produit des concerts, durant lesquels le silence règnera dans la salle sous peine de 10 livres d'amende. La moindre cabale des associés vaudra exclusion – ce qui en dit long sur les dissensions du milieu. Chacun d'entre eux devra copier sa partie, distribuée par le directeur. Les rôles ne pourront être refusés sous peine de 10 livres d'amende. Les étrangers de marque pourront entrer pour trois représentations, mais chaque associé ne peut faire entrer qu'une femme, et aucune femme – il en est une dans la troupe initiale – ne pourra donner de billet à un homme. Les abonnements trimestriels seront de 5 livres 10 sols pour les hommes, de 6 livres pour les femmes. Sans doute l'institution a-t-elle un temps réussi à établir un monopole corporatiste sur les spectacles musicaux, car il faut attendre 1749 pour que Nicolas Binet de Boisfontaine, maître de danse et joueur d'instruments de musique selon les diplômes parisiens de 1725 qu'il présente, ose demander d'« exercer librement son art, comme les autres maîtres déjà dans la place⁵⁵ ». La corporation a-t-elle pris ultérieurement le nom d'académie de musique, donnant des concerts à l'hôtel-de-ville ? C'est ainsi qu'Hébrard, en 1754, se dit directeur d'une académie royale de musique et « privilégié de sa majesté », donnant des opéras en un moment où la salle de la comédie est en vente⁵⁶. En 1757, les maîtres de danse et musiciens rochelais qui organisent les bals de Carnaval dans une maison désaffectée de la rue du Palais se disent « symphonistes de

53. AM La Rochelle, FF ARCHAN C 158. Police des théâtres et des jeux. Déclarations du 24 octobre 1702, du 21 mai 1707 et du 3 juillet 1709.

54. *Ibid.*, 24 décembre 1736. Les artistes sont Louis Lenoir, Pierre Lagarde, Jacques Lenormand, Jean Vallat, Pierre Perignon, Étienne Dessonnard, Pierre Dubreuil, Mathieu Carion, Robert Boulmer, Angélique Cornuel et René Poulleau, chef de musique.

55. AM La Rochelle, II ARCHAN C 8. Demande du 10 mars 1749.

56. AM La Rochelle, FF ARCHAN C 158. Déclaration du 20 avril 1754.

l'hôtel-de-ville⁵⁷ ». Des jetons d'argent de 1766, montrant côté face un théâtre entouré de bâtiments somptueux devant lequel dialogue un couple de privilégiés, sont marqués « Académie de musique et de danse de La Rochelle », tandis que côté pile est figurée Euterpe, poignard à la main, instruments de musique à ses pieds, avec pour légende : « École du monde⁵⁸ ».



Figure 1 : Les salles de spectacle rochelaises au XVIII^e siècle, AM La Rochelle, Plan Masse, XVIII^e siècle, feuille 7.

Une salle pour la comédie : du privé au public

Ce corsetage va plus tardivement toucher le théâtre : une salle est spécifiquement aménagée à partir de 1742 rue de la Moqueterie, dans le canton des Flamands, à la place d'une ancienne salle dite « du Grand

57. AM La Rochelle, FF ARCHAN C 158. Déclaration de Baptiste, Michel, Duplessis, La Rocque et La Guerre, du 13 décembre 1757.

58. H.B., « Le théâtre rochelais 1742-1862 », in SIMOUNEAU, Édouard, *La société philharmonique de La Rochelle*, notice historique, La Rochelle, 1872, in-8°, p. 69-88.

Galion⁵⁹ » – si le nom du quartier rappelle les migrations confessionnelles et professionnelles, les échanges commerciaux privilégiés, il est surtout celui où se réunissent armateurs, marchands et capitaines de navire. Jusqu'à cette date, saltimbanques et comédiens s'étaient partagé différents jeux de paume : treize fois celui des Frénières (ou Fraignées⁶⁰ ?) (1703-1716), deux fois celui de la Moulinette (1704-1706), vingt fois celui des Grolles (de 1720 à 1745, une dernière fois en 1767). Des lieux plus modestes avaient parfois suffi : une chambre pour les marionnettistes Jean Chemin, dit « sieur de Lespine », et Jean Meunier, ou pour les montreurs d'optique Jean-Baptiste Santerre et Bernard Laprunne à l'auberge du Cheval-blanc ; une maison bourgeoise ou une baraque place du château pour des montreurs d'automates ou pour le marionnettiste italien Jean-Baptiste Rollin⁶¹. La nouvelle salle de spectacle du canton des Flamands accueille vingt-trois fois les troupes de comédiens, et plus rarement des sauteurs et voltigeurs : ceux de Joseph Viret en 1751, ceux de Laurent Ipinacosta en 1755, ceux de Chiarini en 1774⁶², la troupe des Grands-Danseurs du Roi en 1790. Ceux-ci exécutent des équilibres mystérieusement résumés sur leur affiche au français approximatif :

La troupe des Grands danseurs du Roi, aura l'honneur de donner aujourd'hui Samedi 18 décembre 1790, Grand spectacle nouveau, dans la salle de comédie, une répétition générale de tous les exercices. Les sauteurs feront le grand saut de la Mosaïque et le grand saut du Tonneau sans préparation de tremplin. Le petit Bordelais franchira quatre personnes en saut de Lion. Le Paillasse portera une table de dix pieds de long et une Pyramide de 7 personnes sur la table, le tout par la force de ses Jarrets : il fera aussi le tour du Cercle dans un nouveau genre. Le Spectacle sera terminé par plusieurs scènes nouvelles dans les ombres impalpables.

C'est à la Salle de Spectacle. On commencera à 5 heures et demie précises.

59. AM La Rochelle, DD ARCHAN C 41. Dossier consacré à la salle de spectacle : différentes reconnaissances de dettes et de propriété (1661-1745).

60. RIVIÈRE Charles, *Historique du théâtre de La Rochelle*, La Rochelle, Imprimerie « La Charente-Inférieure », 1934

61. AM La Rochelle, FF ARCHAN C 158. Déclarations du 30 décembre 1706, du 6 septembre 1740, du 19 juin 1737, du 17 juillet 1742.

62. AM La Rochelle, FF ARCHAN C 158. Déclarations du 21 mai 1751, du 7 juillet 1755, et du 24 décembre 1774.

On prendra aux Premières loges 24 sols, aux Secondes 12 sols, au Parterre 12 sols, et au paradis 6 sols⁶³.

PAR PERMISSION
DE MESSIEURS LES MAGISTRATS DE CETTE VILLE.
MESSIEURS ET DAMES,

Vous êtes avertis que le Sr. ANTONIO DESANGES, Romain, nouvellement arrivé en cette Ville, lequel a passé dans plusieurs Cours de l'Europe, & vient dernièrement de celle de France, où il a eu l'honneur de divertir Sa Majesté & toute la Famille Royale avec beaucoup d'applaudissement, a une Troupe composée d'Enfans si renommés dans les Royaumes les plus considérables de l'Europe, qu'on leur a donné le nom d'*Enfans seuls sans pareils*. Leurs différens Tours & Exercices consistent en plusieurs Sauts de toutes façons. Ils font l'équilibre sur la pointe d'une épée, tout le corps étant en l'air; un autre équilibre sur un bout de fisselle, & le corps en l'air: ils mettent la tête sur le bout d'une échelle, sans que personne la tienne; comme aussi sur une bouteille de verre, en tenant une bouteille de chaque main, & tout le corps en l'air; avec un grand nombre d'Equilibres & Sauts périlleux, tous différens les uns des autres. Ils font ensuite cent quatre-vingt Postures, tant Italiennes, qu'Angloises, Chinoises & Turques, qui surprendront les Spectateurs, voyant des Enfans faire des Tours de force que l'homme le plus robuste & le plus dispos ne sauroit faire, & jamais personne ne les a surpassés dans ces Exercices. L'on voit un Garçon de douze ans danser en équilibre sans corde, & tout comme sur la corde, faire l'exercice du Drapeau, & tenir un enfant en équilibre sur ses épaules, & de plus tenir une Pyramide sur le bout de son nez, chargée de douze verres de vin, battre la Caisse; le tout en l'air, comme sur la terre, sans aucune machine, les jambes seules lui servant de corde & de centre poids. Cette Troupe espère mériter par ces Exercices nouveaux les applaudissemens de tous ceux qui voudront bien les honorer de leur présence. A la fin dudit Exercice il y aura chaque fois une petite Danse différente.

C'est à la Place Royale, chez Madame GAUSSENS.

Il représentera tous les jours; sçavoir, les jours qu'il n'y aura pas Opéra, à 3 heures après midi, & à 6 heures: & les jours où il y aura Opéra, à 3 heures l'après-midi.

On prendra 24 sols aux premières Places, & 12 sols aux secondes.

*on donnera aujour d'uy 19 pour
nouveau la tour nuse*

Figure 2 : Les Grands Danseurs du Roi à La Rochelle, 1790, AM La Rochelle, DD ARCHAN C 41.

63. Médiathèque Michel Crépeau, BR 3218c (1-2). Affiche du 18 décembre 1790.



Figure 3 : Les Grands Danseurs du Roi à La Rochelle, 1790, Médiathèque de La Rochelle, BR 3218c

La spécialisation de la salle attire l'intérêt du Conseil du roi dès 1757. Il pousse la municipalité à en faire l'acquisition, comme le lui a soufflé le maréchal de Saint-Nectaire, « commandant dans les provinces de Poitou, Saintonge et Aunis », ayant avancé « qu'il seroit du bien du service de procurer aux officiers de la garnison et de la ville de La Rochelle un spectacle réglé⁶⁴ ». Les édiles s'en offusquent : leurs finances, quoique dégageant un solde positif, sont obérées par les conséquences de la guerre de Sept ans, et il n'est pas question de souscrire un nouvel emprunt alors

64. AM La Rochelle, DD ARCHAN C 41. Lettre du conseil d'État au corps de ville de La Rochelle, s. d. [1756].

que la dette est déjà de 87 000 livres, pour un tiers investies dans l'alignement des rues, un autre pour la création de nouveaux offices, le reste dans l'embellissement urbain (création de fontaines, par exemple). Or, il faudrait dégager 120 000 livres pour la salle de spectacle, sans compter les embellissements et décorations à envisager, investissements incertains tant sont grands les risques d'incendie et inconstants les artistes : « l'on n'ignore pas que l'insolvabilité et l'infidélité est assez ordinaire dans ces sortes de personnes. Quel désagrément d'ailleurs pour des officiers en place chargés par état de maintenir, autant par la pureté de leurs mœurs que par leurs emplois, le bon ordre et la police dans leur ville, de se trouver obligés de protéger et de soutenir des comédiens et des comédiennes qui en font souvent le déshonneur et le scandale⁶⁵ ». Les officiers municipaux pensent qu'ils ne trouveront pas facilement de candidats pour leur succéder si cette charge jamais leur échoit, et reconnaissent par ailleurs que le propriétaire de la salle a jusqu'alors bien fait son travail : les troupes théâtrales sont nombreuses à passer par La Rochelle. Aussi, « le corps de ville de La Rochelle se veut « plus attentif au bonheur de ses habitans qu'à leur procurer des amusemens frivoles⁶⁶ ». Cependant, le 22 mars 1758, le contrôleur général des Finances Jean de Boullongne, fort de la volonté royale, fait à nouveau pression sur les échevins pour que l'achat soit conclu, en vain malgré le ralliement du maire à sa cause : cette fois, ce sont les travaux de mise en sécurité et les charges annuelles d'entretien et d'emplois, de logement des artistes qui semblent rédhibitoires. Oubliés les succès de la salle du canton des Flamands initialement vantés :

La Rochelle n'est pas une ville assez peuplée d'habitans aisés et oisifs pour entretenir habituellement une salle de spectacle. L'expérience de ce qui s'est passé depuis l'établissement de cette salle en est une preuve sans réplique. Toutes les troupes de comédiens qui sont venues ici s'y sont ruinées, quelque soin qu'elles prissent de varier les représentations et de donner les meilleures pièces. C'est que des caractères naturellement sérieux et réfléchis n'ont pas un goût fort vif pour ces sortes d'amusement », dont la fréquentation la plus faible est en été⁶⁷.

65. *Ibid.*

66. *Ibid.*

67. *Ibid.* Mémoire de la municipalité, 1^{er} mai 1758.

Quoique la salle reste entre les mains de particuliers (une association de propriétaires protestants d'abord, le couple Legrand en 1764, Jacques Brisson, écuyer de la comtesse d'Artois, à partir de 1775 – il a racheté la comédie pour 30 273 livres⁶⁸), la royauté favorise néanmoins la création d'un privilège octroyé par le gouverneur de la province. Le baron de Montmorency porte donc en 1771, en une période où la théâtromanie gagne les Français, François Lanogarède à la direction de la Comédie de La Rochelle ; il a pour régisseur de la troupe Laurent Perrachon⁶⁹. Le roi accorde au gouverneur de la province « la première loge, dite le côté du Roy », et en son absence à l'officier général qui le représente, à l'intendant la loge « dite le côté de la Reine ». Seules les pièces jouées sur les théâtres de Paris pourront l'être en province⁷⁰. Une fois franchi le porche d'accueil de la salle de la comédie, dont le mur d'enceinte opposé donne sur le canal de la Verdrière, il faut traverser un café, sa cour et sa cuisine, mitoyens de boutiques, pour accéder à la scène quand on est artiste ; les spectateurs, eux, sont accueillis dans une cour latérale où sont installés de petits magasins, la billetterie, et, en face, une salle carrée dévolue aux rafraîchissements. Ils entrent ensuite directement au parterre, côté cour, parterre séparé de la scène par une fosse d'orchestre et surplombé par deux amphithéâtres en-dessous desquels ont été installés les magasins principaux ; des lieux d'aisance ont été aménagés entre deux murs porteurs donnant sur le canal. Un règlement municipal du 31 décembre 1790 ordonnera que, pour pallier tout risque d'incendie, soient placées dans la cour, pour chaque spectacle, une pompe et des futailles pleines d'eau, gardées par seize sentinelles, tandis qu'un officier municipal, assisté d'un militaire, assurera la police de la salle. Elle est nécessaire si l'on en croit le même texte, qui veut éviter les retards des comédiens et des musiciens, les huées, les sifflets et les cris (« Place aux dames ! Bas le chapeau ! »), notamment en interdisant le port d'un couvre-chef aux spectateurs⁷¹.

68. H.B., « Le théâtre rochelais 1742-1862 », art. cit. ; AD Charente-Maritime, 4 T 23. Lettre de Charles Brisson, descendant de Jacques Jean-Baptiste, et toujours propriétaire de la salle de spectacle de La Rochelle, présentement secrétaire de la préfecture de la Vendée, au préfet du département de Charente-Inférieure, 14 janvier 1816.

69. AM La Rochelle, FF ARCHAN C 158. Déclarations du 24 mai 1771, du 27 juin 1772 et du 18 mai 1773.

70. AM La Rochelle, DD ARCHAN C 41. Lettre du ministre et secrétaire d'État de la province, le duc de La Vrillière, à l'Intendant Sénac de Meilhan, 19 septembre 1772.

71. H.B., « Le théâtre rochelais 1742-1862 », art. cit.

Les mystères de la programmation

Pour finir, on ne peut que regretter le grand mutisme des archives sur le contenu des spectacles, de quelque nature qu'ils soient. Il faut une entrée princière pour avoir un bref aperçu du répertoire théâtral : en 1777, Dorfeuille, directeur de la troupe rochelaise, fait jouer *La Coquette fixée* et *Le Bon Rochelais* pour le comte d'Artois. Il faut en 1780, après vingt ans d'absence, le retour d'un célèbre enfant du pays, le comédien du Français Larive, né Jean Mauduit en la paroisse Saint-Sauveur de La Rochelle, pour que l'on apprenne qu'il y a joué *Tancrede* prononçant cette tirade lourde de sens : « À tous les cœurs bien nés que la patrie est chère ! / Qu'avec ravissement je revois ce séjour⁷² ! »

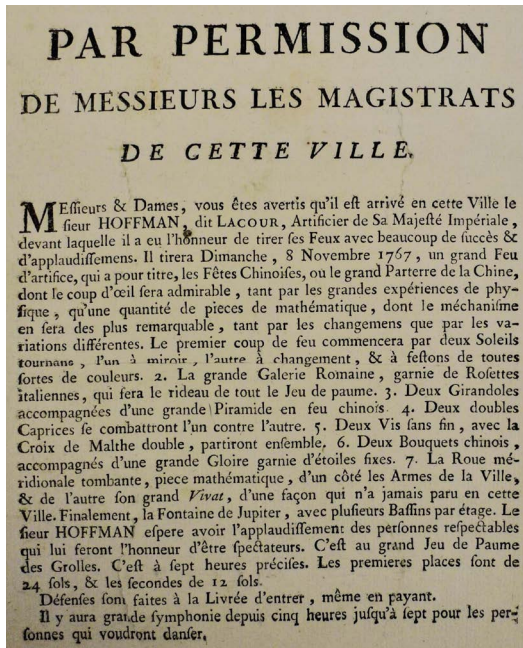


Figure 5 : Spectacle d'artifices à La Rochelle, 1767, AM La Rochelle, FF ARCHAN C158.

72. *Ibid.* Larive joue aussi à La Rochelle, cette même année, les rôles de Vendôme dans *Adélaïde Duguesclin* de Voltaire, de Lyncée dans *Hypermnestre* de Lemierre, d'Orosmane dans *Zaire* de Voltaire, de Pygmalion dans un arrangement éponyme tiré de Rousseau.

Les danses d'ourses, animaux interdits de parade, proposées en 1704 par un Polonais au nom phonétiquement retranscrit et francisé, ne méritent sans doute guère plus de détails⁷³. *Les fêtes chinoises, ou le grand parterre de la Chine*, feu d'artifice produit par Hoffman, dit « Lacour », en 1767, promettent d'incessantes variations fondées sur des calculs physiques et mathématiques, et autant de projections géographiques :

Le premier coup de feu commencera par deux soleils tournans, l'un à miroir, l'autre à changement, & à festons de toutes sortes de couleurs. 2. La grande galerie romaine, garnie de rosettes italiennes, qui sera le rideau de tout le Jeu de Paume. 3. Deux girandoles accompagnées d'une grande pyramide en feu chinois. 4. Deux doubles caprices se combattront l'un contre l'autre. 5. Deux vis sans fin, avec la croix de Malthe double, partiront ensemble. 6. Deux bouquets chinois, accompagnés d'une grande gloire garnie d'étoiles fixes. 7. La roue méridionale tombante, pièce mathématique, d'un côté les armes de la ville, & de l'autre son grand *Vivat*, d'une façon qui n'a jamais paru en cette ville. Finalement, la fontaine de Jupiter, avec plusieurs bassins par étage⁷⁴.

Mais l'on aimerait en savoir davantage sur le théâtre de vues perspectives de Vincent Ageront, sur les « différens points de vue et perspectives, sièges, batailles et prises de ville » proposés par André Patrat, de Vienne en Dauphiné, sur les automates de Jeanne de la Noüe, « trois figures de mathématiques qui font leurs mouvements comme si elles étoient animées⁷⁵ ». Les mystères de Jean-Baptiste Santerre et Bernard Laprunce peuvent-ils rivaliser avec les artifices et automates de Louis Ardax, « auteur d'un spectacle très curieux et très décent représentant le jugement universel⁷⁶ » ? L'universel devient particulier car, si ses représentations lui valent des certificats de contentement de plusieurs villes du royaume et lui permettent deux séjours à La Rochelle, elles lui attirent aussi une protestation du directeur de la comédie du cru, jaloux de succès dont il ne touche qu'une part infime, et jugée en tout cas insuffisante des bénéficiaires. Le 4 août 1786, il parvient à faire arrêter Ardax par des grenadiers

73. AM La Rochelle, FF ARCHAN C 158. Déclaration de « Gabriel Larscourquesy » du 27 février 1704.

74. *Ibid.* Déclaration du 8 novembre 1767.

75. *Ibid.* Déclarations du 30 août 1732, du 6 juillet 1737, du 6 juillet 1737.

76. *Ibid.* Déclarations du 6 septembre 1740 et du 4 août 1786.

du régiment de la Sarre alors en garnison, retardant de deux heures le début de son spectacle, au grand dam d'un public nombreux en cette ville de religion – un associé du directeur s'apprêtait à prendre la relève, mais avec des connaissances mécaniques bien inférieures⁷⁷. Seule nous est parvenue l'affiche du spectacle d'Antonio Desanges, un Romain à la tête d'une troupe d'équilibristes, les « Enfants seuls sans pareils », qui investit La Rochelle en mars 1754, et pour deux mois, faisant ses démonstrations place Royale, chez M^{me} Gaussens chaque jour à 15h et 18h, sauf ceux où il y a opéra⁷⁸ – seule la première séance est alors maintenue –, le tout pour 24 sols aux premières et 12 sols aux secondes. Prétendant avoir rencontré le succès dans plusieurs cours européennes, en France y compris, Desanges propose un éventail d'exercices faisant fi de la gravité universelle :

Ils font l'équilibre sur la pointe d'une épée, tout le corps étant en l'air ; un autre équilibre sur un bout de fisselle, et le corps en l'air ; ils mettent la tête sur le bout d'une échelle sans que personne la tienne, comme aussi sur une bouteille de verre, en tenant une bouteille de chaque main, & tout le corps en l'air, avec un grand nombre d'équilibres & sauts périlleux, tous différents les uns des autres. Ils font ensuite cent quatre-vingt postures, tant italiennes qu'angloises, chinoises & turques, qui surprendront les spectateurs, voyant des enfans faire des tours de force que l'homme le plus robuste & le plus dispos ne sauroit faire, & jamais personne ne les a surpassés dans ces exercices. L'on voit un garçon de douze ans danser en équilibre sans corde, & tout comme sur la corde faire l'exercice du drapeau, & tenir un enfant en équilibre sur ses épaules, & de plus tenir une pyramide sur le bout de son nez, chargée de douze verres de vin, battre la caisse ; le tout en l'air, comme sur la terre, sans aucune machine, les jambes seules lui servant de corde & de contrepoids. [...] À la fin dudit exercice, il y aura chaque fois une petite danse différente⁷⁹.

La Rochelle danse quantité de pas, mais la lutte des répertoires y est-elle vraiment aussi rude que dans la capitale ? Les équipements scé-

77. *Ibid.* Déclaration du 4 août 1786.

78. En 1754, François Hébrard, qui se dit directeur d'une académie royale de musique « privilégiée de sa majesté », règne sur les spectacles rochelais. AM La Rochelle, FF ARCHAN C 158. Déclaration du 20 avril 1754.

79. *Ibid.* Déclaration du 14 mars 1754.

riques ne fractionnent pas entre plusieurs lieux les grands genres (opéra, opéra-comique, comédie) et les curiosités, et ne permettent pas une différenciation géographique et sociale des publics, comme à Marseille et à Bordeaux, pour rester à l'échelle des ports. C'est au cœur de l'enceinte fortifiée que sont donnés les spectacles, et l'habitude de partager les jeux de paume se poursuit en grande partie quand est construite la salle du quartier des Flamands. Jusqu'aux années 1740 au moins, autant que leurs revenus le leur permettent, avec un avantage évident pour des curiosités bon marché, les Rochelais dans leur ensemble partagent les mêmes rires puisque scènes italiennes, opéras comiques et comédies françaises règnent en maîtres. Mais, si dans la première moitié du siècle La Rochelle attire les plus grands animateurs des foires parisiennes, elle est moins attractive ensuite pour les gloires du Théâtre-Français, préférant des artistes dont l'expérience a été forgée sur les routes du royaume ou dans les cours étrangères. Larive, enfant prodige, fait exception à tout point de vue, imposant à ses compatriotes le plus exigeant théâtre des Lumières, que ne peuvent cependant ignorer les directeurs qui l'ont précédé, comme Dugazon père ou Dorfeuille. Mais les désirs des spectateurs conduisent sans nul doute les choix saisonniers et les emplois : l'insistance de quelques témoignages et des gouverneurs de la province sur la présence des garnisons permet d'envisager le ton particulier qu'impose le divertissement des troupes, gage d'ordre lorsque la ville s'endort. « Maintenir la décence, les mœurs », c'est aussi vrai sur la scène, nous l'avons dit, et les attendus républicains, une fois venue la Révolution, prendront sans coup férir la suite des préventions religieuses, ce qui motivera la municipalité, en l'an IV, à réprimander le comédien Fraignot, trop prompt à des obscénités dans *Jeannot et Colin*⁸⁰.

80. AM La Rochelle, D 1. Délibérations municipales, 14 floréal an IV (3 mai 1796).

Circulation des spectacles forains depuis Reims entre Consulat et Empire

Cyril Triolaire

Université Clermont Auvergne, CHEC UR 1001

Pôle marchand et intellectuel de quelques 32 000 âmes, Reims engage une mue économique et développe une identité manufacturière neuve à l'extrême fin du xviii^e siècle. Jusqu'à la Révolution, Reims accueille marchands, bonimenteurs et artistes à l'occasion de chacune de ses foires.

Dans sa *Métrologie terrestre* en l'an VI, le citoyen Pouchet compte la foire de Reims parmi les vingt-six plus grandes du pays, au même titre que celles de Dijon, Chalon-sur-Saône, Compiègne et Troyes dans le quart nord-est. Si quelques voix iront jusqu'à regretter, au début des années 1830, que le rassemblement rémois ne soit devenu qu'une réunion de sauteurs et d'amuseurs, annonçant une dérive supposément ludique contraire au marché, le paysage commercial et divertissant de l'événement, entre Consulat et Empire, témoigne de pratiques économiques et culturelles héritées et renouvelées. Les foires rémoises, et particulièrement celles de Pâques et de Saint-Rémy autour de la vaste esplanade de la Couture (voir plan) voient affluer colporteurs et autres entrepreneurs de spectacles forains et de curiosités par dizaines. Perçus comme des concurrents par les marchands tout comme les directeurs de théâtre sédentaires, ces individus nourrissent un imaginaire qui ne laisse personne insensible. Parce que ces itinérants sont étrangers à la ville, la suspicion à leur égard nourrit une nomenclature policière savante au sommet de laquelle se trouvent marchands forains, colporteurs ou bien revendeurs¹. Colporteurs, artistes forains et entrepreneurs de curiosités relèvent d'une même culture du spectacle itinérant, la rue, la place, le champ de

1. FONTAINE, Laurence, *Histoire du colportage en Europe. xv^e-xix^e siècles*, Paris, Albin Michel, 1993, p. 209.

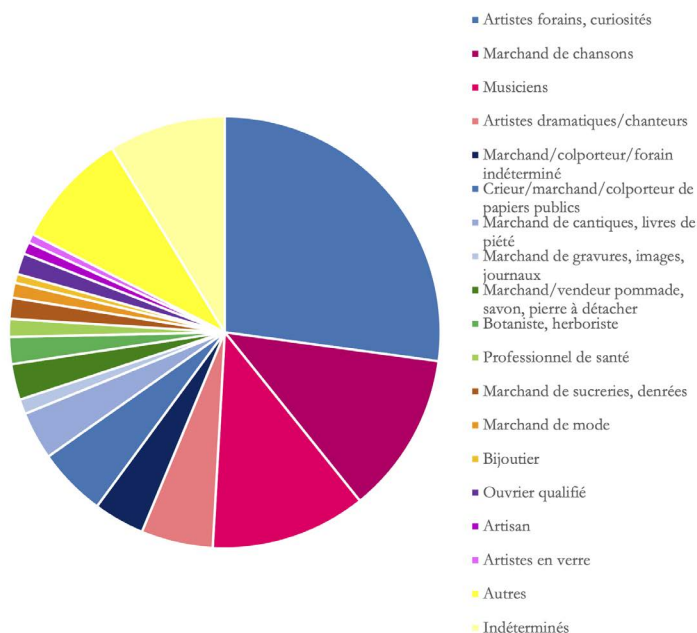
foire incarnant l'espace public partagé où « leurs formes para-théâtrales peuvent se déployer² ».

À Reims sous l'Ancien Régime, la présence de chacun de ces forains est consignée par un procureur peu avant l'ouverture de la foire. Noms, prénoms, lieux d'origine et descriptions des activités n'échappent pas à sa vigilance³. Si rien n'indique que la pratique ait perduré dans une forme voisine par-delà la Révolution, un registre des passeports des « ambulants » précisément tenu du 11 germinal an X (1^{er} avril 1802) au 17 décembre 1807⁴, offre à découvrir ces « populations foraines ». Le cahier enregistre quelques 446 entrées : il égrène les noms de 548 individus – dont 102 accompagnent un colporteur, entrepreneur ou artiste principal – et dessine les contours d'un véritable écosystème social forain. Les activités principales des déclarants sont communiquées 407 fois. Parmi ces gens de passage – dont rien n'atteste que leur inscription ait été exhaustive –, cent au moins sont des « marchands » ou des « marchands-colporteurs », parmi lesquels les marchands de chansons, cinquante-quatre au moins, représentent 13 % des individus recensés. La liste générale compte 195 personnes relevant à proprement parler de la sphère du spectacle, soit 48 %. Parmi eux, vingt artistes dramatiques, cinquante-quatre musiciens et quelque cent vingt-et-un artistes forains ou entrepreneurs de curiosités, soit respectivement 5 %, 13 % et 30 % de l'ensemble de ce groupe de passants aux contours évolutifs constants entre l'an X et 1807⁵.

Les noms, activités, lieux d'hébergement et durées de séjours compilés autorisent une immersion dans cet « écosystème forain rémois » et plusieurs passeports individuels donnent à lire une « culture de la mobilité⁶ » originale. Dans quelle mesure la ville de Reims polarise-t-elle encore une activité foraine de spectacles au lendemain de la Révolution ? En quoi son écosystème particulier témoigne-t-il de ruptures et de continuités ? Les mobilités enregistrées dessinent-elles des espaces singu-

-
2. CUREL, Agnès, « Vers une histoire théâtrale du charlatanisme ? », in DHRAÏEF, Beya, NÉGREL, Éric et RUIMI, Jennifer (dir.), *Théâtre et charlatans dans l'Europe moderne*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2018, p. 87.
 3. GANDILHON, René, « Saltimbanques et comédiens aux foires de Reims (XVII^e-XVIII^e siècles) », *Mémoires de la Société d'agriculture, commerce, sciences et arts de la Marne*, 1980, p. 122.
 4. AM Reims, 2141. *Registre des passeports des ambulants*, an X-1807.
 5. Voir Graphique n^o1. Les forains de passage à Reims (1802-1807).
 6. ROCHE, Daniel, *Humeurs vagabondes. De la circulation des hommes et de l'utilité des voyages*, Paris, Fayard, 2003.

liers de circulation foraine au regard des pratiques théâtrales héritées et actives ?



Graphique 1 : Les Forains de passage à Reims (1802-1807).

Artistes forains et entrepreneurs de curiosités : portrait de groupe des gens de passage

Les 184 suppliques d'artistes de passage enregistrées entre 1604 et 1775⁷ témoignent d'une culture du spectacle forain constante et diversifiée. Parmi la *population foraine* attirée par les opportunités économiques offertes par ces rassemblements marchands, celles des artistes, de théâtre et d'orchestre, forains et des entrepreneurs de curiosités occupe une place de choix puisque les uns et les autres représentent près de la moitié de celle-ci. À côté des artistes dramatiques engagés pour une

7. GANDILHON, René, « Saltimbanques et comédiens », art. cit.

nouvelle saison théâtrale, arrivés après Pâques, comme Boucler, Verseuil, Chevalier et Brissault, en l'an X, ou la troupe de Bleville, Mouturier, Saint-Hilaire, des époux Chazel et de Fornier dit « Duplan », de nombreux musiciens viennent se produire. Si la concision policière du registre des passeports interdit de connaître les instruments pratiqués par chacun des musiciens recensés, et donc, de recomposer au plus juste cet univers sonore forain, plusieurs mentions autorisent toutefois à l'imaginer. Guéry joue de la flûte, Le Cocq de l'harmonica, Lanoix du violon, Auguste, Bodeste et Cassinelli de la mandoline ; sept au moins jouent de leurs vieilles et sept touchent des petits orgues portatifs ou des orgues de barbarie. Lachaise, en mai 1807, fait même danser des chiens parfaitement dressés. Entraînantes, les musiques accompagnent également au mieux certains numéros, à l'instar de Thomas Roncey et sa femme qui font sauter en rythme sur la corde raide leurs sept enfants en août 1806. Car le grand art du divertissement trouve ici à s'épanouir à travers les propositions d'au moins cent vingt-et-un artistes forains et entrepreneurs de curiosités⁸.

Hérités d'esthétiques foraines sans cesse réinventées et influencés par les nouvelles formes développées en Révolution, ces numéros, visuels et souvent spectaculaires, offrent un panel varié de spectacles vivants et mécaniques⁹. Au moins trente-huit d'entre eux, soit 31 %, misent sur leurs instruments scientifiques pour émerveiller et vulgariser par là même les avancées des sciences techniques et expérimentales des Lumières¹⁰. Seize se déclarent mécaniciens ou physiciens. Dans la lignée d'un Jean-Baptiste Gastelier exécutant sous les yeux des Rémois ses expériences électriques en 1749 ou de Milhomme présentant son Cabinet de physique à la foire de Pâques 1774, messieurs Viart, Blondeau, Bachet, Roux, Prié, Colombery, Gindre ou Malaise comptent entre Consulat et Empire parmi ces démonstrateurs éclairés. Parmi ces récréateurs, le célèbre François Maffey vient se produire en germinal an XIII à la Couture ; il se déclare ici « mécanicien », témoignant d'une nouvelle

8. Voir Graphique n° 2. Artistes forains et entrepreneurs de curiosités à Reims (1802-1807).

9. TRIOLAIRE, Cyril, « Sidération, spectaculaire et divertissement : les spectacles de curiosités en province entre Consulat et Empire », *Revue d'histoire du théâtre*, n° 4, 2011, p. 363-398.

10. CHAPPEY, Jean-Luc, « Enjeux sociaux et politiques de la "vulgarisation scientifique" en Révolution (1780-1810) », *Annales historiques de la Révolution française*, n° 338, 2004, p. 11-51.

sensibilité technique¹¹. Huit montreurs d'optique permettent de glisser le regard à travers l'ocillon de boîtes magiques et quatorze lanternistes de découvrir panoramas naturels, scènes militaires et images diaboliques, érotiques voire scatologiques. Rien ne dit combien de ces artistes d'optique profitent des révélations alors faites au procès de Clisorius intenté par le fameux fantasmagore Robertson en l'an VIII, mais leur nombre témoigne d'une vogue non démentie et d'un intérêt croissant observé très tôt à Reims – les premiers porteurs de lanternes magiques, Antoine de Vanne et les frères Doré sont attestés dès les foires de 1677 et 1678¹². L'émerveillement par la mécanique joue aussi à plein grâce aux figures automates d'Antoine Berch, durant un mois, en vendémiaire an XIII. Huit au moins ne se contentent pas de tourner de simples clefs et préfèrent manipuler leurs marionnettes tels Clergé et Boini et les couples Borgnaitet, Bécourt et Lenoir. À côté de ces représentations si caractéristiques de pratiques foraines, les céroplasticiens offrent une rencontre physique hyperréaliste aux curieux. Les célèbres figures de Curtius¹³ ont fait des émules et leurs avatars écument la province grâce aux salons itinérants de néo-spécialistes tels que Marie Catherine Paslard – aux prénoms probablement empruntés à la célèbre anatomiste et céroplastienne des Lumières Biheron, dont le musée fut même acquis par Catherine II –, Charles Rémy Borgnait ou bien Denis Gledu – venu à deux reprises aux foires pascales de 1805 et 1807.

Tandis que ces montreurs de figures ou manipulateurs de marionnettes comptent pour 11 % de ces artistes forains, les acrobates, *performers* de disciplines physiques variées, représentent eux 20 % de l'ensemble. Ils sont au moins vingt-quatre à se présenter comme sauteurs (8), danseurs de corde (8), artistes d'agilité ou voltigeurs (7) ou exécuteur de tours de force (1). Empruntant aux pratiques et esthétiques de l'acrobatie désormais partagées et réinventées entre foires, boulevards et cirques, ils redoublent de virtuosité, seuls ou en troupe, en équilibre à cheval¹⁴ ou sur la corde raide. Les Rémois s'enthousiasment à coup sûr des propositions de Cossard, Cossan, Potet, Flutiaux, Bonner, D'Allos, Eprozo ou Pinot ; seul Jean-Baptiste Robba, applaudi à la foire pascalle de 1807, fait figure

11. Sur cet artiste, voir l'article d'Emeline Rotolo dans cet ouvrage.

12. GANDILHON, René, « Saltimbanques et comédiens », art. cit., p. 143.

13. RUIMI, Jennifer, « Spectacles de cire. Le cabinet de Curtius », *Dix-huitième siècle*, n° 49, 2017/1, p. 319-334.

14. HODAK, Caroline, *Du théâtre équestre au cirque. Le cheval au cœur des savoirs et des loisirs (1760-1860)*, Paris, Belin, 2018.

de vedette, à un moment où la nouvelle législation impériale impose aux artistes chassés des petits théâtres parisiens de trouver fortune ailleurs¹⁵. C'est aussi l'exceptionnalité physique, mais celle de la difformité et de l'étrangeté, qui justifie l'exhibition, certificats médicaux à l'appui, des phénomènes. À la frontière du voyeurisme et loin des néo-standards de l'anthropologie placée sous l'égide de la science naturelle, treize entrepreneurs font découvrir leurs sujets « anormaux » tels le géant de Trabert, le monstre de Coromsat, les phénomènes de Leclerc, Voirin et Varoquier, et la femme sans langue de Pierron et Barbe. À la foire de germinal an XII, le trio composé de Marie Roussette et du couple Rivaldy se délecte en public de cailloux, prouesse gastrique sans commune mesure toutefois avec celle de la dévoreuse d'animaux vivants faisant bientôt frémir les villes du Centre en 1807. Pour certains, l'argent tiré de l'exploitation de ces phénomènes témoigne de processus de reconversion nécessaire au maintien même d'une activité foraine, lorsque le talent ou parfois l'âge ne permettent plus de soutenir la concurrence ; ainsi Flutiaux, artiste voltigeur applaudi en l'an X, revient trois ans plus tard à la foire pascalle comme montreur de géants. Pierre Joseph Gondalier, peintre en bâtiment, trouve, lui, dans l'exhibition d'un nain et d'un enfant déformé à la foire de la Saint-Rémy en l'an X une indispensable ressource complémentaire aux maigres revenus obtenus de ses chantiers itinérants, signe aussi de la précarité sociale partagée par un nombre certain de ces artistes-artisans de passage.

Sans doute les numéros animaliers et les ménageries sont-ils une valeur sûre. Les vingt-quatre entrepreneurs recensés, soit 20 % des spectacles scrutés, perpétuent cette rencontre régulière avec ces animaux « étrangers », « sauvages » ou « savants » constamment proposée aux Rémois depuis des décennies. Après s'être ébahis devant le rhinocéros de Louis Olivier en 1748 ou l'éléphant d'Asie de Nicolas Dolmer aux foires de 1773 et 1775¹⁶, les Marnais peuvent découvrir le chameau d'Antoine Zanebouy en frimaire an X – venu faire toucher sur les bords de la Vesle les rêves d'Orient suscités par la récente campagne d'Égypte –, le méhari, le lion et le singe de Célestin ou les tortues de Gantaldo et Pescara en nivôse et prairial an XIII ; voire les ménageries complètes de Leonardi, Chincholle et Garnier. Le voyage est sans doute moins original mais le moment tout aussi divertissant avec les numéros de chiens et de petits

15. TRIOLAIRE, Cyril, « Sidération, spectaculaire et divertissement », art. cit., p. 364.

16. GANDILHON, René, « Saltimbanques et comédiens », art. cit., p. 126-136.

chevaux savants (6). Au cœur d'un espace urbain quotidiennement partagé avec l'animal¹⁷, l'exotisme et la singularité du jeu du plus familier suscitent la curiosité. Pour les Rémois, les foires se tenant à la Couture s'imposent comme un temps privilégié d'accès à ces divertissements.

Des temps et des lieux privilégiés

Au cours de ces premières années du XIX^e siècle, ces marchands et artistes de passage voient leur activité encore largement conditionnée par le calendrier des foires. La distribution annuelle des autorisations de séjours à Reims entre l'an X et 1807 témoigne d'une polarisation des activités et d'une attractivité renforcée lors de la grande foire de Pâques¹⁸, en vertu de pratiques héritées mais pas toujours partagées ailleurs. À Reims, l'adéquation entre foire et affluences est claire. Si le nombre de professionnels de passage est plus faible que ceux observés parfois auparavant – 92 marchands en 1757, 78 en 1784, ils ne sont, au plus fort de la séquence 1802-1807 qu'un peu plus de la moitié la première année –, un pic réel est observé à chaque grande foire pascale de la Couture. Aussi 40 % des forains recensés le sont en cette occasion ; soit 47 en germinal an X, 29 en l'an XI, 38 en l'an XII, 25 en l'an XIII avant que les effectifs consignés ne chutent à 12 puis 13 en 1806 et 1807. En l'espace de cinq ans, seuls cinq mois enregistrent au moins le passage et le séjour de plus de dix professionnels forains, relevant de l'économie marchande stricte ou de celle du divertissement. L'« effet foire » fonctionne à plein et d'une saison à l'autre, la fréquentation régulière de la ville par des artistes et entrepreneurs de curiosités est stable – là où le nombre des marchands varie lui du simple au triple. Le rassemblement de la Couture conforte ici la foire comme temporalité et espace local privilégié d'expression d'un nombre certain d'artistes.

Espace marqué par l'histoire immédiate – la guillotine s'y dresse en Révolution –, cette place est donc le lieu familier des forains de passage. Ceux-ci y accèdent par la rue Large où sont ordinairement remisés chevaux, voitures et équipages¹⁹. Le temps des foires, Reims jouit d'une nouvelle centralité urbaine, renforcée dans la sphère du spectacle par la

17. SERNA, Pierre, *Comme des bêtes. Histoire politique de l'animal en Révolution (1750-1840)*, Paris, Fayard, 2017.

18. Voir Graphique n°3. Présence mensuelle des marchands, artistes forains et entrepreneurs de curiosités à Reims (1802-1807).

19. GANDILHON, René, « Saltimbanques et comédiens », art. cit., p. 121.

présence immédiatement voisine de la nouvelle Comédie, active depuis 1777 à l'angle de la rue Large et de l'ancienne rue de la Couture-aux-Meules. Au cœur d'un triangle formé par les rues de Vesle et l'esplanade de la Couture, entre les portes de Vesle et Neuve, les forains prennent possession d'un quartier dans son ensemble, débordant sur le jardin des Arquebusiers et s'installant au besoin au jeu de Paume situé à l'arrière, juste à côté de la Comédie. Là, ils investissent quelques jours durant les loges construites en bois comme les logis de certains habitants des rues adjacentes, en vertu d'une implantation éprouvée tout au long du siècle précédent²⁰ et amenée à durer. Certains artisans et marchands misent sur cette activité de spectacle pour développer leurs propres activités. En floréal an V, le charron rémois Valentin Draverny flaire le bon coup et fait construire sur un terrain lui appartenant, rue Large une petite salle s'apparentant à une loge de bois cossue²¹ – pouvant aussi servir de café –, où il espère attirer les sauteurs habitués aux loges du champ de foire immédiatement voisin. Dès l'an VII, face à « la perte considérable [éprouvée] en acteurs de foire par le produit presque nul de [sa] salle de comédie²² », l'investisseur au bord de la faillite supplie les édiles locaux de l'autoriser à reconstruire sa loge améliorée le long des promenades, pour mieux s'implanter à la Couture, centre névralgique du spectacle à Pâques.

Cette géographie des activités artistiques foraines est indéniablement renforcée par les emplacements des lieux d'hébergement des entrepreneurs. Le registre des passeports rémois consigne quelque 429 adresses de résidence temporaire sur les 446 entrées de gens de passage. Au moins 123 établissements ou logis particuliers sont enregistrés et pas moins de cinquante-cinq accueillent des artistes et montreurs de curiosités²³ ; vingt-huit d'entre eux se font même une spécialité de ne recevoir *a priori* qu'eux. Ces forains faisant commerce de spectacles et de curiosités séjournent à 63 % au cœur de ce quartier précisément délimité, les rues Vesle (26), de la Couture (25), Large (19) et dans une moindre mesure celles du Gueux, de la Tirelire ou des Carmélites concentrant la majorité

20. *Ibid.*, p.125.

21. AM Reims, 4M6. Lettre de M. Draverny à l'administration municipale de Reims, le 7 floréal an V (26 avril 1797).

22. AM Reims, 4M6. Lettre à l'administration municipale de Reims, le 7 floréal an VII (26 avril 1799).

23. Voir Figure n° 1. Lieux d'hébergement des artistes forains et entrepreneurs de curiosités à Reims (1802-1807).

d'entre eux. À quelques pas de la Couture, entre la place de Mars et la cathédrale, résident plusieurs entrepreneurs rue de la Vignette (6), de Mars, du Marché aux blés ou de l'Écrevisse, portant à 70 % le nombre de ceux déposant leurs bagages à immédiate proximité de la Couture. Rues Neuve (33) et Dieu-Lumière (6) se dessine en miroir une seconde implantation foraine, plus à l'est de la ville autour du quartier Saint-Rémy, lors de la deuxième grande foire annuelle d'octobre. Plusieurs établissements captent cette clientèle. Au moins trente-et-un entrepreneurs de curiosités et dix-sept comédiens ou musiciens descendent chez la Grande Femme, rue Neuve, entre 1802 et 1807 – au moins vingt autres marchands forains y séjournent aussi. Parmi les adresses prisées, celles des veuves Vesly (14) et Debeine (7) rues de Vesle et de la Vignette.

Petits hôtels et lits loués chez l'habitant pour l'occasion sont choisis dès lors qu'ils se situent proches des lieux de représentation ; des entrepreneurs de curiosités séjournent à aux moins onze, dix et huit adresses différentes rues de la Couture, Large et Vesle. La fréquentation de ces établissements-là témoignent d'habitudes de mobilité et de solidarités foraines réelles, chacun n'hésitant pas à communiquer à ses confrères les bonnes adresses où se rendre. Les marchands de chansons et les musiciens s'arrêtent ainsi prioritairement chez Blanchet, rue de l'Écrevisse, ou chez la Veuve Vesly. À l'image de Garanché qui s'y arrête quatre fois, celle-ci a également la préférence des spécialistes d'optique. Douze montreurs de lanterne magique sur quatorze s'arrêtent au fil des ans chez la Grande Femme, deux lui préférant – ou ayant été obligés de s'y rabattre, faute de places disponibles – chez Berbet, juste à côté, rue Neuve.

Ces réseaux d'information et liens de solidarité se traduisent encore au moment de l'inscription au bureau des passeports. L'enregistrement successif, et en réalité probablement *quasi* simultané d'artistes forains de mêmes spécialités, laisse suggérer des arrivées en ville au même moment et des temps de voyage sans doute partagés. En va-t-il peut-être ainsi pour les lanternistes Thomas et Gossin puis Boursu et Tiron les 26 germinal et 4 floréal an X ; ou pour les opticiens Hiacinthe et les époux Garanché inscrits entre temps le 27 germinal²⁴. Le 26 germinal an XIII, ce sont deux artistes d'agilité et d'adresse, Dayme et Dufour qui déclarent simultanément leur arrivée sans que rien des autres informations fournies ne laisse alors présager d'un quelconque numéro commun. Ces

24. AM Reims, 2I41. *Registre des passeports*.

observations répétées témoignent de solidarités probables et de pratiques de mobilité originales certaines.

Des pratiques de mobilité diverses

Les suppliques enregistrées par le procureur rémois au cours du XVIII^e siècle laisse à apprécier les origines géographiques des artistes forains passés par la Marne. Les Français y sont trois fois plus nombreux que les étrangers, majoritairement italiens – les Allemands restent très minoritaires –, et la présence décroissante des Parisiens, des Champenois, des Lorrains et des Picards témoigne d'une circulation privilégiée dans le quart nord-est du royaume²⁵. Malgré l'absence des mentions des villes de naissance ou d'origine des entrepreneurs forains et de curiosités observée sur le registre des passeports de la ville entre 1802 et 1807, les consonnances onomastiques plaident en faveur d'une population foraine largement française, et ce même si quelques patronymes trahissent une origine italienne probable ; ainsi Lunardi montrant des animaux sauvages à la foire pascale de l'an XI, Agusi et Capellini en l'an XIII comme Zanadoni, Sigutare et Tonato exploitant le même filon au printemps 1806, les Javelli, artistes d'agilité, en mai 1807²⁶. Plusieurs passeports individuels isolés confirment pour d'autres, ces origines italiennes. François Potoge, saltimbanque, arrivant de Versailles au printemps 1806, est natif de Tortone dans la province d'Alexandrie²⁷. Applaudi en avril 1807, Joseph Antoine Robba, fameux artiste d'agilité ordinairement domicilié à Paris – au n° 52 du boulevard du Temple –, est lui originaire d'Asti, département du Tanaro²⁸ ; en provenance de Caen, Jean Araminy, montreur d'animaux, déclare être né et vivre à Campeanne dans le duché de Parme²⁹.

Piémont et Ligurie sont des foyers italiens pourvoyeurs d'artistes forains circulant de manière privilégiée en France, et particulièrement dans le Midi frontalier³⁰. D'autres grandes régions habituellement émettrices sont représentées par divers artistes. Les Basses Alpes³¹ et la vallée

25. GANDILHON, René, « Saltimbanques et comédiens », art. cit., p. 126.

26. AM Reims, 2I4I. *Registre des passeports*.

27. AM Reims, 2I3I. Passeport de François Potoge, le 29 avril 1806.

28. AM Reims, 2I3I. Passeport de Joseph Antoine Robba, le 28 avril 1807.

29. AM Reims, 2I3I. Passeport de Jean Araminy, le 29 avril 1807.

30. BOURDIN, Philippe, « Les curiosités à la Criée », art. cit.

31. FONTAINE, Laurence, *Histoire du colportage, op. cit.*, p. 58.

de Barcelonnette, fournissent ainsi Pierre Reynaud, porteur de lanterne magique, en l'an VIII³², ou Louis Ebrard, musicien, en 1810³³. Si la région de naissance et de départ peut constituer un objectif de retour pour certains, ce sont bien les opportunités économiques et pratiques offertes par les villes étapes, en vertu de circuits plus ou moins préétablis, qui justifient le séjour, plus ou moins long, des artistes forains itinérants.

À Reims, durant cinq années – et sur la base des 446 séjours enregistrés –, les forains, dans leur ensemble, font étape en moyenne 9,2 jours ; tandis que les musiciens restent 8,1 jours, les entrepreneurs de curiosités et artistes forains restent eux en ville 9,7 jours. Cette durée de séjour correspond au temps de la foire pascale de la Couture visée par un nombre important d'entre eux ; ils sont cinquante-deux artistes à calquer exactement leur temps de passage sur celui de la foire, avant de poursuivre leur activité ailleurs. Aucune spécialité n'échappe aux séjours prolongés jusqu'à quinze jours mais rares sont ceux qui atteignent les trois semaines consécutives. Les séjours les plus longs sont ceux des sauteurs et danseurs de corde capables de renouveler leurs acrobaties et leurs danses, de s'inspirer des grands événements du temps ou du répertoire théâtral pour mieux diversifier leur offre ; vingt-trois des vingt-quatre artistes d'agilité ou acrobates s'installent *a minima* durant huit jours en ville. L'effet foire se confirme et l'attractivité rémoise également ; une dynamique dont toutes les régions ne peuvent alors se prévaloir comme en témoigne la majorité des séjours inférieurs à six jours et leur réduction à de simples étapes journalières dans un cas sur deux des artistes forains recensés dans les villes du Massif central entre Consulat et Empire³⁴.

Depuis la fin du XVIII^e siècle, l'accès à la foire passe par des réseaux stables³⁵. La notoriété des uns et des autres et le succès rencontré *in situ* sont autant d'arguments favorables à l'allongement de la durée d'un séjour. Sa reproduction d'une année à l'autre demeure un phénomène limité pourtant. Seules 13 % des inscriptions sur le registre rémois relèvent d'individus déjà enregistrés au cours de la même période de cinq ans ; parmi ces vingt-cinq forains, seulement neuf curiosités : quatre lanter-

32. AM Reims, 2I30. Passeport de Pierre Reynaud, an VIII.

33. AM Reims, 2I31. Passeport de Louis Ebrard, le 21 avril 1810.

34. TRIOLAIRE, Cyril, « Sidération, spectaculaire et divertissement », art. cit., p. 385.

35. HOOCK, Jochen, « La circulation des hommes et des biens en Normandie à la fin du XVII^e siècle : une étude de cas », in WORONOFF, Denis (dir.), *La Circulation des marchandises dans la France d'Ancien régime*, Paris, Comité pour l'Histoire économique et financière de la France, 1997, p. 14.

nistes-opticiens, deux montreurs de phénomènes et trois entrepreneurs proposant figures de cire, marionnettes ou exercices d'agilité – le retour des premiers témoignant de l'évolution de leur offre par l'acquisition de nouvelles plaques de verre. La pratique dominante n'en reste pas moins celle d'une itinérance extrême. Tous cherchent à rentabiliser des propositions uniques, gourmandes en temps de travail – à l'instar des heures de répétition nécessaires aux voltigeurs et danseurs de corde – et parfois très coûteuses – ainsi Jean Leonardi, propriétaire d'animaux, vu en l'an XII, embauche trois garçons, en sus de sa femme, pour gérer les bêtes de sa ménagerie³⁶.

Les réseaux marchands et les circuits préférentiels relèvent de pratiques, d'*habitus*, particuliers aux activités embrassées par ces forains mais également des conditions mêmes de leurs voyages³⁷ : matérielles – densité et qualité du réseau routier, offre d'hébergement –, climatiques – prolongement de séjours pour mauvais temps – et physiologiques – fatigue engendrée par la durée des étapes et le temps de roulage. Car 74 % de ces artistes forains se produisent seuls. Trente-deux sont, eux, accompagnés, pour les spectacles nécessitant des manipulations : Garanché, Buffard ou Antier présentent marionnettes et optiques avec leurs épouses ; les lanternistes Tiron et Gossin sont aidés de jeunes domestiques. Une large majorité de ceux qui voyagent « à plusieurs » évoluent en couple ou en famille, avec leurs enfants, tandis que quelques autres se déplacent en troupe, comme pour les sociétés théâtrales ambulantes. Cette mobilité de troupe singularise particulièrement les acrobates, à l'image des danseurs de corde venus en germinal an XII ou du trio de sauteurs Latour, Gaudelète et Cabèche, vus l'année suivante. Libres de choisir leurs destinations et leurs itinéraires, entrepreneurs et artistes de curiosités sont contraints par les règles de circulation communes sur le territoire mais pas, en revanche, par le cadre des arrondissements dramatiques impériaux auxquels sont assujetties les troupes théâtrales privilégiées après 1806. Si les trajets de celles-ci suivent largement les routes comiques préexistantes et les réseaux de salles déjà constitués, la mobilité des artistes forains répond-elle des mêmes logiques de spatialisations ? Car la structuration des circulations et les choix des lieux de

36. AM Reims, 2141. *Registre des passeports*.

37. TRIOLAIRE, Cyril, « Structures théâtrales et itinérances en province au XVIII^e siècle », in MAROT-MERCIER, Guillemette et DION, Nicholas (dir.), *Diversité et modernité du théâtre du XVIII^e siècle*, Paris, Hermann, 2014, p. 371.

représentation sont fonction de critères différents³⁸, par-delà l'ambition commune de vivre de leur art et d'acquérir une renommée suffisante à la valorisation de leurs activités. Si seule une étude sérielle des circulations particulières permettrait de dégager des logiques partagées de mobilité, la mise en perspective de plusieurs itinérances individuelles autorise une première réflexion.

Des circulations à échelles territoriales multiples

Passés par Reims, Joseph Fenouillet, Thomasse Rosalie Bonnet, François Potoge et Anne Roblin laissent derrière eux leurs passeports, visés une année complète durant, ou plus, par chacune des administrations compétentes des villes où ils se sont déplacés, et sans doute produits. En floréal an XI, Thomasse Rosalie Bonnet, artiste d'agilité parisienne de 38 ans accompagnée de deux de ses enfants, est à Reims ; elle débute un circuit de plus d'un an en onze étapes dans le Nord du pays³⁹. Aux trois premières étapes de Valenciennes, Beauvais et Vitry-le-François succèdent bientôt une circulation résolument ancrée au cœur des marges septentrionales, depuis Amiens à Abbeville, Douai, Bruxelles, Malines, Dunkerque, Calais, Saint-Omer et puis Péronne⁴⁰. Si son parcours tient à l'évidence compte du calendrier des foires locales – elle quitte ainsi Amiens le 28 messidor an XII (17 juillet 1804) pour se rendre à la foire de la Madeleine à Abbeville au début du mois suivant –, sa mobilité ne manque pas de s'inscrire dans d'anciens réseaux de circulation théâtrale bien établis. Avant que le décret Le Chapelier ne vienne libérer l'activité théâtrale de son cadre d'Ancien Régime, la cité rémoise est rattachée à partir de 1781 au privilège dramatique de Picardie. Là, depuis Amiens, les réseaux de circulation théâtraux s'orientent clairement tout à la fois vers Reims et Anvers, des mouvements privilégiés s'observant avec Cambrai, Douai, Valenciennes, Lille ou Bruxelles⁴¹ ; ce dont le parcours de Pierre Antoine Redon, nouveau directeur de la Comédie de Reims au printemps 1792 témoigne parfaitement encore quelques années aupa-

38. GAUTHIER, Laure et TRAVERSIER, Mélanie (dir.), *Mémoires urbaines. La musique dans les villes d'Europe (XVI^e-XVII^e siècles)*, Paris, PUPS, p. 12-13.

39. AM Reims, 2130. Passeport de Thomasse Rosalie Bonnet, le 8 floréal an XII (28 avril 1804).

40. Voir Carte n° 1. « Circulation de Thomasse Rosalie Bonnet, artiste d'agilité (floréal an XI-germinal an XIII) ».

41. TRIOLAIRE, Cyril, « Structures théâtrales et itinérances en province », art. cit., p. 371-373.

vant⁴². Aussi la mobilité de Thomasse Rosalie Bonnet s'inscrit-elle dans un espace régional de circulation déjà éprouvé.

Celui-ci s'élargit sensiblement à la faveur des déplacements de l'Italien Potoge entre 1806 et 1807⁴³. En effet, au départ de Versailles puis d'une étape liminaire à Chartres, l'artiste opte pour une première itinérance normande – Vitré, Caen, Lisieux et Rouen, au moment de la grande foire Saint-Romain – avant d'enchaîner neuf étapes dans le Pas-de-Calais et le Nord, et de rejoindre Paris puis Reims, en passant par l'Oise, Paris et la Seine-et-Marne. Comme pour Potoge, Reims est l'étape finale de la circulation renseignée – et non vécue, puisque certainement suivie de nouveaux mouvements – de Joseph Fenouillet ; entre thermidor an VII et germinal an VIII, sa mobilité est elle aussi à forte dimension régionale. Au départ de la Franche-Comté, et particulièrement de Besançon, le montreur d'optique concentre en huit mois son activité dans les villes de cinq départements voisins marqués par une forte croissance de leur activité foraine en Révolution⁴⁴ – Côte-d'Or, Saône-et-Loire, Allier, Nièvre et Yonne – ; il opère ensuite une longue migration vers les confins lorrains et ardennais – non sans être passé à proximité de sa petite patrie vosgienne, Bains-les-Bains – avant de rejoindre Reims⁴⁵. Ces circulations témoignent chacune d'une mobilité régionale évidente de ces artistes forains ; caractéristiques d'un groupe social modeste économiquement, ces trois-là ne peuvent sans doute prétendre à une itinérance plus importante.

Ce qui n'est *a priori* pas le cas d'Anne Roblin, Marseillaise de 25 ans, jeune mère d'un enfant de seize mois, spécialiste réputée de tours de force⁴⁶. En avril 1806, elle déclare souhaiter rejoindre son mari Jean Fromont, artiste dans la cité phocéenne. Jamais pourtant son itinéraire ne l'emmène jusque sur la Canebière ; depuis Châlons-sur-Saône, elle suit bien le couloir rhodanien, en marquant des étapes à Mâcon, Lyon,

42. TRIOLAIRE, Cyril, « Pierre Antoine Redon et Françoise Bonnet : une direction théâtrale face aux mutations de la vie dramatique, de la fin de l'Ancien régime à l'Empire », in JULIAN, Thibaut et DE SANTIS, Vincenzo (dir.), *Fièvre et vie du théâtre sous la Révolution française*, Paris, Classiques Garnier, 2019, p. 275-292.

43. Voir Carte n°2. « Circulation de François Potoge, saltimbanque (juin 1806-mars 1807) ».

44. MARGAIRAZ, Dominique, *Foires et marchés dans la France préindustrielle*, Paris, Éditions de l'EHESS, 1988, p. 82.

45. Voir Carte n°3. « Circulation de Joseph Fenouillet, montreur d'optique (thermidor an VII-germinal an VIII) ».

46. AM Reims, 2132. Passeport d'Anne Roblin, le 8 avril 1806 ; voir Carte n°4. « Circulation d'Anne Roblin, tour de force (avril 1806-mars 1807) ».

Vienne puis Nîmes, mais sans finalement bifurquer vers Marseille et que le motif n'en soit connu. En tout juste un an entre le 2 avril 1806 et le 27 mars 1807, Anne Roblin traverse et séjourne dans au moins trente-neuf villes différentes, avec une halte moyenne de 9,2 jours, parfaitement conforme au temps médian de séjour observé à Reims. Son parcours témoigne d'une itinérance répétée sans doute extrême, que sa jeunesse et sa soif de notoriété permettent à la fois d'engager et de supporter. Son tour de France la transporte dans de nombreuses cités du Sud-Ouest – entrecoupé d'un long déplacement entre Moissac, Valence et Bordeaux – puis, à travers les terres poitevines et charentaises, lui permet de gagner et d'écumer le Val-de-Loire, à la faveur d'étapes raccourcies et de voyages moins fatigants – et ce, non sans s'être autorisé une virée en Normandie. Plusieurs journées passées à proximité de Paris lui autorisent un ralentissement salvateur, prélude à un déplacement à Reims, pour la foire printanière de la Couture. La cadence observée témoigne tout à la fois d'une résistance remarquable à la fatigue, probablement due à la condition physique impeccable exigée par son art, mais aussi de la nécessité de renouveler le public devant lequel se produire, au risque de le lasser – les tours de force n'appelant pas nécessairement la venue répétée des spectateurs, une fois la prouesse constatée.

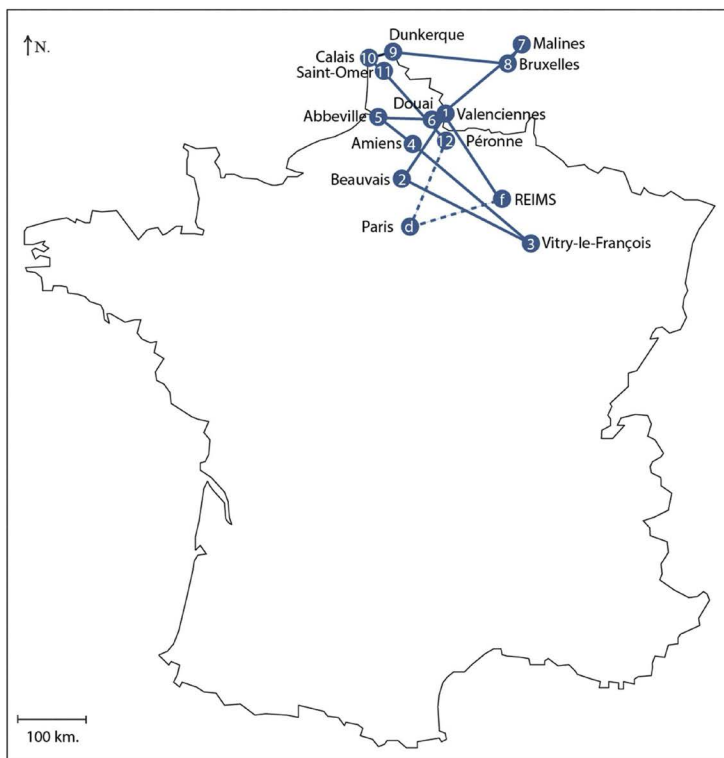
La circulation engagée une saison durant témoigne de la grande itinérance pratiquée par certains, déclinable même à échelle européenne pour les plus talentueux tels le ventriloque Thiémet et le physicien-escamoteur Comus vus l'un et l'autre à Reims. Passé depuis le printemps 1806 par Bordeaux, Toulouse, Marseille, Toulon, Gênes, Vérone, Venise, Vicence, Vienne et Rotterdam⁴⁷, le fameux physicien François Bienvenu éprouve en avril 1809 dans la cité rémoise la plus grande difficulté à présenter son spectacle, essayant la farouche opposition de M. Defoye, directeur privilégié⁴⁸. Car aux yeux de très nombreux professionnels de la scène, ces artistes forains représentent une concurrence directe, et donc un potentiel manque à gagner ; l'activité théâtrale étant avant tout une affaire commerciale soumise aux réalités du marché.

47. TRIOLAIRE, Cyril, « Sidération, spectaculaire et divertissement », art. cit., p. 384.

48. AM Reims, 2R15. Lettre de M. Defoye au maire de Reims, le 19 avril 1809.

Conclusion

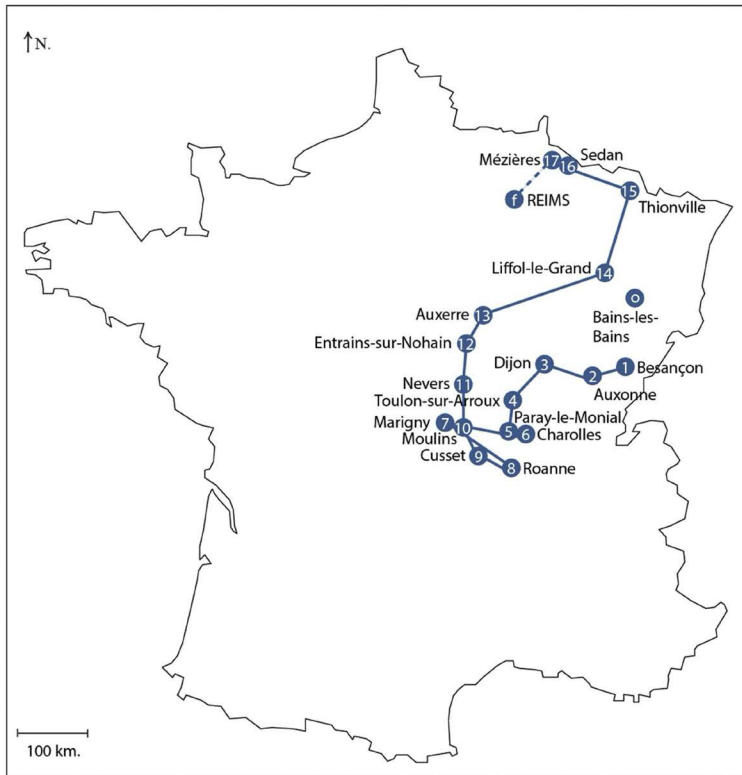
À l'aube du Consulat, et dans un contexte de vitalité commerciale renouvelée, la foire reste un temps et un espace privilégié pour les artistes et les entrepreneurs de curiosités à Reims. De passage, ils forment avec les marchands un écosystème social forain original. Les spectacles proposés, en point d'orgue au printemps, témoignent de pratiques foraines durables et de stratégies de voyage et d'hébergement représentatives de véritables solidarités. Si la nécessité de faire bouillir la marmite, sans doute prioritaire sur le désir de renouveler les numéros, empêche les entrepreneurs de revenir régulièrement, Reims s'impose comme une place attractive, et la foire un temps polarisateur des migrations foraines. Les pratiques de circulations théâtrales héritées, combinées au phénomène de régionalisation des foires observé à la veille de la Révolution, positionnent Reims au cœur d'un espace forain dynamique regardant vers le Nord. Visitée par des artistes forains à mobilité régionale, la ville est aussi l'étape d'acrobates ou de montreurs de curiosités rompus à une itinérance extrême, y compris internationale. Si l'adoption d'une nouvelle réglementation théâtrale en 1806-1807 ne vient pas immédiatement contraindre la mobilité des artistes forains, les privilèges octroyés aux néo-directeurs d'arrondissements se traduisent par une lutte féroce à leur rencontre. Les anciens artistes forains relégués au rang de simples curiosités par la législation impériale sont désormais leurs concurrents supposément déloyaux désignés.



Légende

- d Ville domiciliaire
- f Ville de foire
- s Ville étape de l'artiste

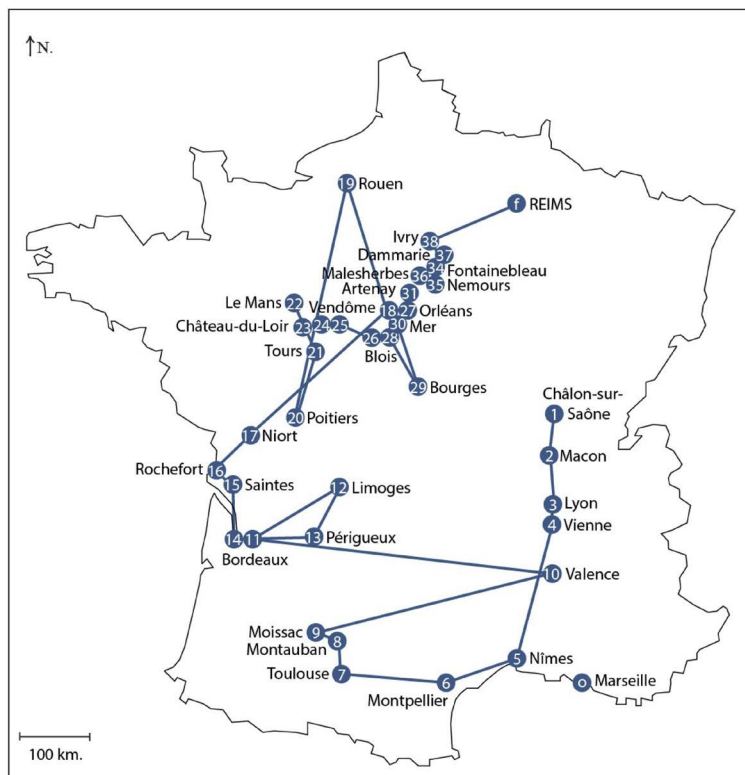
Carte 1 : Circulation de Thomasse Rosalie Bonnet, artiste d'agilité (floréal an XI-germinal an XIII).



Légende

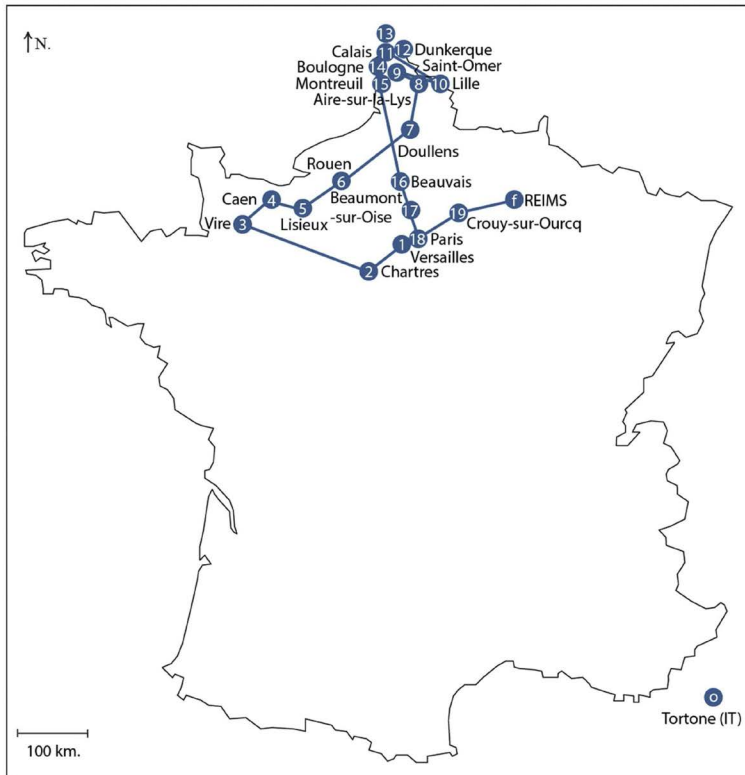
- Ville d'origine
- Ⓡ Ville de foire
- ③ Ville étape de l'artiste

Carte 2 : Circulation de Joseph Fenouillet, montreur d'optique (thermidor an VII-germinal an VIII).



- Légende
- Ville d'origine
 - f Ville de foire
 - Ville étape de l'artiste

Carte 3 : Circulation d'Anne Roblin, tour de force (avril 1806-mars 1807).



Légende

- f Ville de foire
- 3 Ville étape de l'artiste

Carte 4 : Circulation de François Potoge, saltimbanque (juin 1806-mars 1807).

Un pan méconnu de l'histoire des spectacles en province : les spectacles de foire

Christine Carrère-Saucède

Université de Toulouse 3, LERASS UR 827

Les foires en tant que lieu d'échange économique¹ et de sociabilité en province ont été fortement étudiées pour la longue période qui court du Moyen Âge à la Première Guerre mondiale. Si certaines de ces études mentionnent, toujours rapidement, la riche et tumultueuse vie des auberges voire des lieux « de débauche », le silence qui entourait jusqu'à ces dernières années les spectacles lors de ces foires était assourdissant. En effet, si les spectacles théâtraux provinciaux traditionnels ont fait, eux, l'objet d'études systématiques depuis environ deux décennies², les spectacles de foires, en particulier dans les petites villes et dans les bourgs, n'ont jusqu'à récemment pas paru dignes d'intérêt³, parce que modestes,

1. Sur leur importance numérique, voir dans cet ouvrage le travail de Luc CHARLES-DOMINIQUE.
2. CARRÈRE-SAUCÈDE, Christine, « Recensement des salles de spectacle et bibliographie de la vie théâtrale en province au XIX^e siècle », 2020, [<http://publis-shs.univ-rouen.fr/ceredi/index.php?id=689>].
3. De récents travaux de viennent combler en partie cette lacune : TRIOLAIRE, Cyril, « Sidération, spectaculaire et divertissement : les spectacles de curiosités en province entre Consulat et Empire », *Revue d'histoire du théâtre*, n° 4, 2011, p. 363-398 ou « Espaces, matérialité et représentations des spectacles de curiosités à Caen (1780-1815) », in PONZETTO, Valentina, MURGIA, Camille et RUIMI, Jennifer (dir.), *Représentation(s). Culture visuelle des spectacles marginaux (XVIII^e-XIX^e siècles)*, à paraître, de DHRAÏEF, Beya, NÉGREL, Éric et RUIMI, Jennifer (dir.), *Théâtre et charlatans dans l'Europe moderne*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2018, de CUREL, Agnès, « Le théâtre des monstres. Les exhibitions de phénomènes dans les foires du XIX^e siècle : un exemple de spectacle marginalisé ? », *Horizons/Théâtre*, n°5 « Formes mineures et minoritaires dans les arts du spectacle », DUBOUILH, Sandrine et KATUSZEWSKI, Pierre (dir.), Bordeaux, PUB, 2015 ou de Patrick DÉSILE.

éphémères, sans reconnaissance institutionnelle ni journalistique. Le présent ouvrage vient ainsi combler une lacune dommageable dans la mesure où, les études récentes, en réhabilitant ces représentations, ont montré à quel point elles étaient partie intégrante de ce que l'on désigne sous le vocable de spectacle et combien ils étaient inventifs, modernes et innovants. La difficulté d'accès aux sources et leur éparpillement dans les divers et nombreux dossiers d'archives⁴ a certainement concouru à la mise au ban tant par les universitaires que par les érudits locaux de ce sujet d'étude⁵. Ainsi Jean-François Soulet, dans sa thèse fondatrice⁶, en 1986, sur l'organisation sociale et les mentalités dans les Pyrénées qui comprend plus de mille pages, consacre-t-il un unique paragraphe à ces spectacles⁷, alors que les foires sont nombreuses dans cette région transfrontalière.

La lecture de la presse ancienne en ligne a constitué la base de la recherche d'informations puisque les nombreux fonds d'archives consultés⁸ ne contenaient que peu de renseignements sur les divertissements offerts durant les foires. Toutefois les journaux n'annonçaient ou ne rendaient vraisemblablement pas compte de l'ensemble de ces spectacles épars, diffus et perçus comme de peu d'importance. Il est finalement paru peu opportun de distinguer les spectacles donnés dans les grandes villes de ceux donnés dans de plus petites. En effet, les jours de foire, en attirant en ville ou au bourg, de très nombreux visiteurs semblent en partie gommer la différence de taille des cités et par ailleurs, il est de très grandes foires qui prennent place dans des bourgs. Ainsi Beaucaire pouvait passer de 8 000 habitants à 300 000 en juillet lors de la foire

-
4. Les renseignements peuvent se trouver, par exemple, pour les archives communales antérieures à 1790, dans toutes les séries ; pour les archives modernes, principalement dans les séries D, F, I, L, M, O, Q et T.
 5. À l'exception de l'article très bien documenté : THOEN, Philippe, « Histoire de la foire de mai de Metz, première partie : 1770-1833 », Société d'histoire de Woippy, *Chroniques de Graoully*, n° 14, 2004, p. 22-45.
 6. SOULET, Jean-François, *Une société en dissidence : les Pyrénées au XIX^e siècle. Essai sur les comportements d'une société rurale en crise*, Thèse de doctorat en histoire, Université de Toulouse-Le Mirail, 1986.
 7. « Outre les cafés et tripots divers, il y a tous les spectacles organisés par les entrepreneurs ambulants (baladins, sauteurs de cordes, nains et géants...) et de nombreux jeux de hasard : À chaque pas, [...] des charlatans vendant leur orviétan, des animaux forts des anciens savoirs, des marionnettes, des sauteurs de cordes, grands écuyers, etc... [Ailleurs] on danse au son d'un grossier tambourin », p. 248.
 8. Aux archives départementales du Gers, de Dordogne, de la Haute-Garonne, du Lot-et-Garonne, des Pyrénées Atlantiques, du Tarn-et-Garonne...

de la Madeleine⁹. Si l'examen des spectacles de foires modestes a été ici privilégié, celui de foires plus importantes permettra d'établir des comparaisons, de déterminer des itinéraires ou d'avoir accès à des descriptions plus détaillées. Les foires au XIX^e siècle semblent aussi, voire plus, nombreuses qu'au siècle précédent. Leur durée, dans les bourgs, dépasse rarement trois jours et induit la présence d'installations moins spectaculaires que celles qui sont visibles dans des foires plus longues.

Après l'observation de la rhétorique utilisée dans la presse lors des annonces de spectacles dans les villes moyennes, les caractéristiques majeures de ces petites troupes seront détaillées et une rapide typologie de ces spectacles proposée.

Rassurer et flatter le public pour l'attirer

Les annonces passées dans la presse locale répondent le plus souvent à une rhétorique commerciale qui avait pour objectif de rassurer et de flatter le public local en insistant sur le fait que le spectacle proposé l'avait précédemment été ailleurs, dans des villes plus importantes, plus renommées, plus riches et brillantes, et parfois même à l'étranger. Face à la multiplicité des divertissements proposés, il était impérieux de se démarquer afin de remplir les caisses. Le public, qu'il fût bordelais, agenais ou valenciennois, devait avoir la sensation d'être traité de la même manière que les publics supposément éclairés et de bon goût qu'étaient le public parisien, et, peut-être plus encore, celui de la cour ; il ne devait pas avoir l'impression d'être considéré comme un public « de seconde zone ». Afin de le flatter, et donc de le séduire et de lui faire payer une entrée, on le compare parfois à des publics citadins idéaux et avertis. Ainsi en février 1815 M. Aguette, premier ventriloque « donnera [dans l'Ain] les mêmes expériences et tours d'adresse qu'il a donnés devant la Cour, à Fontainebleau¹⁰ ». En 1820 le sieur Ortolan, présenté comme « venant des métropoles de l'Europe », a « mérité les suffrages des amateurs et des connaisseurs de Lyon et de la plus grande partie des villes de France¹¹ ». Un autre est « avantageusement connu dans les princi-

9. LÉON, Pierre, « Vie et mort d'un grand marché international. La foire de Beaucaire (XVIII^e-XIX^e siècles) », *Revue de géographie de Lyon*, vol. 28, n° 4, 1953. p. 309-328.

10. *Journal de l'Ain*, 19 février 1815 ; le 15 février 1822 à Limoges, M. Ducreux est présenté comme « écuyer privilégié de plusieurs cours de l'Europe », in *Annales de la Haute-Vienne*.

11. *Journal de l'Ain*, 29 juillet 1820.

pales villes de l'Empire¹² », un dernier a eu les honneurs des journaux de « Milan, Gênes et de Venise¹³ ». Le goût du public local fait l'objet de formules louangeuses telles que « il ne doute nullement qu'il ne soit accueilli dans une ville où le goût des arts s'est constamment manifesté¹⁴ ». Certains font savoir par voie de presse qu'ils ont corrigé certaines imperfections du spectacle ou du lieu théâtral éphémères et ont adapté au mieux la salle aux attentes du public. Le spectacle de foire est en perpétuelle mutation, sa qualité première est de s'adapter, aux lieux, aux spectateurs, à la concurrence.

Gage de qualité et de maîtrise de l'art est aussi l'inscription de l'artiste ou du chef de troupe dans une filiation – rassurante – qu'elle soit familiale ou artistique : « M. Adrien [...] est bien le digne successeur du fameux Val, par l'adresse et la dextérité de ses tours¹⁵ » et M. Auguste donne un spectacle « conforme à celui de M. Pierre, à Paris¹⁶ » ; ailleurs on précise que Mlle Héloïse fut élève de Furioso. D'autres annonces indiquent qu'il s'agit de Jouanny, fils¹⁷, de Charles Olivier fils¹⁸, voire fils aîné, permettant ainsi de suivre des dynasties d'artistes réelles ou supposées. Le public provincial est, en outre, désireux d'applaudir des spectacles reconnus et réputés qui l'étonneront et se démarqueront des spectacles habituellement proposés. L'argument commercial du « jamais vu » est fréquent¹⁹ et le caractère exceptionnel des artistes ou des tours mis en avant, comme c'est le cas dans le *Journal de l'Ain* lorsqu'il annonce que les scènes de ventriloquie seront exécutées par une « jeune Hollandaise, seule femme ventriloque qui existe en France²⁰ ». Les annonces insistent sur « les agréments de la nouveauté²¹ » des tours proposés : « Ce spectacle, nouveau pour cette ville, doit exciter la curiosité publique²² » ou « la variété et la nouveauté de ses expériences ne peuvent manquer de plaire dans un pays qui voit assez rarement ces sortes de spectacle²³ ». La

12. *Ibid.*, 28 avril 1813.

13. *Journal du département de la Drôme*, 26 octobre 1811.

14. *Journal de l'Ain*, 22 juillet 1810.

15. *Ibid.*

16. *Ibid.*

17. *Ibid.*, 2 mai 1813.

18. *Ibid.*, 3 juillet 1817.

19. « Les amateurs de spectacle n'ont encore rien vu qui approchât les tours qu'il exécute », *Journal de la Drôme*, 13 janvier 1810.

20. 15 décembre 1816.

21. *Journal de l'Ain*, 23 octobre 1816.

22. *Journal du département de la Drôme*, 26 octobre 1811.

23. *Journal de l'Ain*, 29 juin 1830.

plupart des représentations se terminent par une partie nouvelle, ainsi le *Nouveau ballet des échasses* et les danses nouvelles annoncées à la fin d'un spectacle d'exercices de force en 1813 à Bourg²⁴. En 1811 « une ménagerie telle qu'il n'en est point encore paru à Metz²⁵ » présente des animaux rares. « Nouveau », « curieux » et « surprenant » sont donc les adjectifs qui reviennent le plus souvent pour attirer la foule. Rassurer, flatter, surprendre, étonner, éblouir et parfois intriguer semblent donc avoir été les objectifs de cette rhétorique commerciale visant à séduire un public parfois privé de spectacles depuis de longs mois et qui ne demande qu'à rêver.

Les annonces, enfin, s'attachent à rassurer les spectateurs quant à la moralité des spectacles en les plaçant sous l'égide d'institutions garantes de respectabilité. Ainsi, « [i]l nous suffira de dire que déjà le Sieur Ortolan a reçu l'accueil le plus favorable dans les établissements d'instruction publique les plus renommés, tels que celui de Montfleuri, le petit Séminaire et autres pensions de Grenoble, où il a été demandé de nouveau²⁶ ». Ailleurs, les représentations sont données « à la demande de plusieurs familles et de quelques instituteurs²⁷ » ou « les pensionnats des deux sexes l'ont invité à donner son spectacle²⁸ ». Pour rassurer sur leur sens moral et assurer une recette conséquente, les annonces précisent régulièrement que les attractions sont adaptées à tout type de public, et détaillent parfois : « MM. les ecclésiastiques peuvent y venir sans scrupule²⁹ » ou encore « [i]l invite aussi les pères et mères à y assister avec leurs enfants³⁰ ».

Troupes et itinéraires

La lecture de la presse provinciale permet aussi de cerner un peu mieux les troupes de saltimbanques forains qui se produisaient sur le territoire. Les journaux mentionnent très rarement la présence de troupes locales lors des foires, la nouveauté faisait partie de l'attrait et plus la troupe affirmait venir de loin, plus elle avait de chances d'attirer

24. *Ibid.*, 26 décembre 1813.

25. Cité dans THOEN, Philippe, art. cit., p. 34.

26. *Journal de l'Ain*, 29 juillet 1820.

27. *Journal de la Drôme*, 15 décembre 1810.

28. *Journal de l'Ain*, 29 juillet 1820.

29. *Ibid.*, 15 février 1815.

30. *Ibid.*

le public qui semble avide de dépaysement. Un certain nombre de ces artistes mettent donc en avant leur origine étrangère, le plus souvent européenne : l'artificier Stella est autrichien³¹, son collègue Chiapani italien³², la chanteuse de la troupe de Jean Lustre est vénitienne³³, le propriétaire d'une grande ménagerie, Polito, est anglais et Héloïse, danseuse de corde, est présentée comme américaine³⁴. Le goût du public pour un certain exotisme trouve là un début de satisfaction. Le caractère essentiellement européen de certaines de ces troupes – garant à la fois de la différence et du même –, n'est pas fondamentalement étonnant dans la mesure où les foires étaient des lieux de brassage de populations internationales, d'abord transfrontalières. Ces troupes empruntaient certainement les voies routières commerciales suivies par les marchands et les marchandises. Il n'est pas rare que les annonces précisent que tel ou tel entrepreneur fait une halte entre deux foires³⁵. Le Cirque-Olympique de M. Gallien va de Bordeaux à la foire de Marseille en passant par celles de Libourne et d'Agen³⁶. Le sieur Dupont, directeur de spectacle, souhaite, après Chalons et Mâcon, faire une étape à Bourg lors de son périple en direction de Montpellier³⁷ et Polito et sa ménagerie s'arrêtent à Perpignan en rentrant de la foire de Barcelone en Espagne et en se rendant à la foire de Toulouse en passant par celle de Narbonne³⁸. On distingue deux grands types d'itinéraires, ceux qui relient d'une part les grandes villes françaises voire européennes³⁹, et souvent les grandes foires et ceux, plus limités géographiquement, qui se cantonnent à une grande région : Picardie-Nord-Pas-de-Calais, par exemple. Les *Petites Affiches de Valenciennes* précisent ainsi que les troupes passent des foires de Lille, à celles de Valenciennes, de Douai et de Saint-Amand.

En dépit de la rareté des renseignements archivistiques, il est possible d'essayer de reconstituer la composition de ces troupes à partir des annonces ou des comptes rendus des spectacles. Leur première

31. *Ibid.*, 13 mai 1810.

32. *Ibid.*, 2 mai 1813.

33. *Ibid.*, 26 décembre 1813.

34. *Journal du département de la Drôme*, 13 janvier 1810.

35. Voir, dans le présent ouvrage, les cartes proposées par Cyril TRIOLAIRE pour le nord du pays.

36. Le *Journal de la Haute-Garonne* du 31 octobre 1805 commence ainsi un article sur la foire de Bordeaux « On fait voir maintenant à la foire de Bordeaux des curiosités très-piquantes et qui nous viendront probablement bientôt. »

37. *Journal de l'Ain*, 19 juillet 1811.

38. *Journal des Pyrénées-Orientales*, 12 mai 1827.

39. Essentiellement espagnoles, italiennes ou belges.

caractéristique est d'être familiales, composées au minimum d'un couple et de ses enfants, quels qu'en soient le nombre et les âges. Ainsi François Gaudelette, sauteur, se déplace avec sa femme, ses deux enfants et deux élèves, Dorval avec sa famille, M^{lle} Mangeant exécute des romances à la fin du spectacle de son père ou MM. Olivier père et fils donnent ensemble un grand spectacle de fantasmagorie. La troupe du célèbre danseur de corde Ravel « est composée en grande partie de sa nombreuse famille⁴⁰ » et le spectacle du physicien et prestidigitateur Castelli se termine par un vaudeville joué par sa famille. Lorsque le « chef de la tribu américaine des Oneida, Cornélius Sakajouta [parcourt les foires de France, c'est en compagnie de] sa femme, son petit-fils et son gendre⁴¹ ». La seule troupe presque exclusivement féminine est celle de Richier en 1809⁴². Les aéronautes, quant à eux, se produisent souvent en couple et la performance féminine est régulièrement et fortement mise en avant, perçue comme plus spectaculaire. À Montpellier en l'an XIII, M. et M^{me} Blanchard prennent place à tour de rôle dans la nacelle. Vingt ans plus tard, en 1826, à Bordeaux, c'est la femme de l'aéronaute Jean Margat qui effectue les ascensions en ballon. Ces troupes ne paraissent pas excéder la dizaine de membres, sauf lorsqu'elles appartiennent à un grand cirque⁴³.

Diversité et profusion des spectacles et des lieux

Dans ce monde bigarré de la foire, les spectacles oscillent entre le spectaculaire qui donne à voir en surprenant d'une part et le merveilleux mâtiné de scientifique qui opère un lien entre science, technologie et esprit de progrès, complétés par une touche d'exotisme⁴⁴. Ces spectacles variés sont finalement un mélange riche qui a souvent pour ambition

40. En 1808, « Il est parfaitement secondé par son épouse, son fils et son frère », *Journal de la Drôme*, 7 décembre 1808.

41. *La Renommée*, 28 juillet 1819.

42. *Journal de la Drôme*, 27 février 1809 : « c'est une troupe muette [...] quoiqu'elle se compose de femmes en majeure partie. »

43. « Parents, enfants, oncles, tantes et cousin-e-s, ainsi qu'époux et épouses composent le spectacle. [...] Lorsque le cercle familial ne suffit plus à assurer le spectacle, les cirques classiques engagent des artistes extérieurs. », GUYEZ, Marion, « La distribution sur les scènes circassiennes », *Agôn*, n° 7, 2015, doi : [10.4000/agon.3260](https://doi.org/10.4000/agon.3260)

44. *Journal de l'Ain*, 30 août 1809 : « le spectacle sera augmenté et terminé par les Magies Africaines. »

de divertir tout en instruisant⁴⁵, alliant volonté d'éducation et ambition artistique, innovation et invention, balançant entre science et magie⁴⁶. De très nombreux artificiers officient un peu partout, proposant, par exemple, « un grand feu d'artifice composé de 20 pièces différentes, et terminé par l'*Embrassement de Moscou*⁴⁷ », ce dernier motif n'étant pas sans rappeler celui de certains panoramas. En 1806, on peut lire dans le *Journal du département de la Haute-Vienne* : « Le plaisir des feux d'artifice est devenu tellement à la mode, qu'actuellement il n'y a pas de fête, si l'on n'y lance au moins des fusées⁴⁸. » Assez fréquemment ces spectacles s'accompagnent d'ascension de ballons⁴⁹ ainsi en mai 1807, à Agen, « M. Lebeau, artificier-aéronaute, [...] fera l'ascension à ballon perdu d'un agneau vivant, avec sa descente en parachute [...] dans une superbe machine à côtes bleues et blanches⁵⁰ ». On rencontre aussi quelques empiriques qui se font de plus en plus rares au fur et à mesure que le temps passe. Il s'agit d'artistes de tous ordres, vétérinaire, pédicure, dentiste⁵¹, par exemple, dont l'exercice de l'art est précédé par une parade parfois grivoise qui attire la foule⁵². Les montreurs d'animaux sont très fréquents lors des foires, ils exhibent les animaux rares ou mal connus de la ménagerie, ou, par exemple, une « superbe collection de serpents vivants [...] plus deux crocodiles du Nil⁵³ ». Déjà en 1806, Agen accueillait un éléphant lors de la foire du Gravier. Fréquents sont les montreurs d'animaux savants, tel « le sieur Belli, directeur des Singes africains, américains et chiens savants⁵⁴ ». Ces derniers exécutent « de grands tours de force, d'adresse et de souplesse que les meilleurs danseurs de corde pourraient exécuter⁵⁵ ». Outre l'agilité, la rareté et parfois l'exotisme, c'est l'étrangeté qui attire ici, la porosité entre l'humain et

45. L'annonce du spectacle des Grands Fantoccini Français est explicite à ce sujet « Il sera fait une description instructive relatant les mœurs, les habitudes, les climats que chaque animal habite. », *Journal de la Drôme*, 14 décembre 1810.

46. *Journal de l'Ain*, 26 juin 1830, « il ajoutera des expériences à ses fantasmagories ; il montrera les effets du nouveau fluide galvanique ».

47. *Journal de l'Ain*, 2 mai 1813.

48. 21 août 1806.

49. *Ibid.*

50. *Journal du Lot-et-Garonne*.

51. *Journal de l'Ain*, 11 avril 1822.

52. Voir à ce sujet, ROBERT, Jean, « Comédiens et bateleurs à Pau et Bayonne (1610-1715) », *Bulletin de la Société des lettres et arts de Pau*, 4^e série, t. VI, 1971, p. 130-140.

53. *Petites Affiches de Valenciennes*, 08 mai 1827.

54. *Journal de l'Ain*, 28 février 1809.

55. *Ibid.*

l'animal⁵⁶, ce dernier étant présenté comme autant si ce n'est plus habile ou intelligent que l'homme. Ce gommage des clivages habituels, le flou entre les catégories – animal / humain ; normal / anormal⁵⁷ ; vivant / mécanique ; réel / irréel – est un des ressorts principaux de ces spectacles qui cherchent inlassablement à éveiller la curiosité d'un public souvent populaire, peut-être facilement manipulable, et en quête de dépaysement⁵⁸, d'ouverture sur l'ailleurs et de sensations fortes.

La représentation de l'altérité physique, réelle ou supposée, passe par l'exposition scénarisée des corps différents qui deviennent les éléments centraux d'une mise en scène qui les transforme en personnages, le plus souvent costumés et valorisés par un bonimenteur. On met ainsi en avant de nombreux phénomènes de foire humains⁵⁹, parfois qualifiés de monstres de foires, qui se caractérisent par leur anormalité, leur difformité anatomique et leur étrangeté. L'écart réel ou fabriqué à la norme est ici de mise, il s'agit d'attirer le public en mettant en avant une étrangeté inquiétante et, malgré tout, proche parce qu'humaine. Citons, par exemple, le polyphage Jacques de Falaise⁶⁰, un Chacrelas⁶¹, des squelettes humains⁶², des obèses⁶³, des géants⁶⁴ et des nains⁶⁵. On va également proposer, lors de ces foires, les prémices des zoos humains, puisque dès 1819, on peut rencontrer en Haute-Vienne, puis à Paris, Cornelius Sakajoura⁶⁶ chef d'une tribu indienne canadienne et sa famille, ou encore « deux Lapons remarquables » [par leur taille] avec lesquels le pu-

56. *L'Écho de la Frontière*, 7 octobre 1829, évoque, par exemple, un chien savant qui « portait des lunettes pour cause de myopie, [et qui] pourrait presque subir un examen pour l'école polytechnique ».

57. Les *Petites Affiches de Valenciennes*, 26 septembre 1827, évoquent, par l'oxymore, « la profondeur [des] connaissances surnaturelles » de M. Appel.

58. Voir BARATAY, Éric, « Le frisson sauvage : les zoos comme mise en scène de la curiosité », in BANCEL, Nicolas *et al.*, *Zoos humains*, Paris, La Découverte, 2002, p. 31-37.

59. Voir GARLAND-THOMSON, Rosemarie, « Du prodige à l'erreur : les monstres de l'Antiquité à nos jours », in BANCEL *et al.*, *op. cit.*, p. 38-48

60. *Journal de la Drôme*, 28 septembre 1816.

61. *Journal du Lot-et-Garonne*, 22 juillet 1807.

62. *L'Écho de la frontière*, 05 septembre 1829.

63. *Petites Affiches de Valenciennes*, 25 mars 1825, à la foire de Commercy, « a été exposée à la curiosité publique une fille de 17 ans, de grandeur ordinaire, mais d'une telle obésité qu'elle pèse 179 kilogrammes ».

64. *Petites Affiches de Valenciennes*, le 11 septembre 1824, rendent compte de la présence à Marseille lors de la foire, du géant Martin Ruboga.

65. Le très catholique *Petites affiches de Valenciennes* écrit à ce sujet « les spectacles de foire offrent souvent des monstruosité qui effraient les jeunes imaginations », 5 mai 1827.

66. *Annales de la Haute-Vienne*, 6 août 1819.

blic peut s'entretenir en français⁶⁷ à Cambrai en mai 1825⁶⁸. Le goût pour l'étrange va souvent de pair avec le goût pour l'étranger et « l'altérité géographique⁶⁹ ». Nous sommes ici au croisement du spectacle exotique et de la curiosité scientifique, typiques de cette période qui cherche à connaître l'altérité en l'observant⁷⁰.

Les tours de force et d'adresse représentent une autre forme de spectacle dont la presse va parfois mentionner le détail : « tours d'agilité, nouvelle pyramide, force d'Hercule, nouvelle pantomime...⁷¹ » ou souligner l'originalité. Le chroniqueur loue « la danse de corde raide » qui allie « vigueur extraordinaire [et] souplesse étonnante⁷² ». Nombreux sont les sauteurs et voltigeurs évoqués dans les journaux. La prouesse physique, la prise de risque, génératrices d'émotions fortes, sont mises en avant : « Les amateurs de spectacle n'ont encore rien vu qui s'approchât des tours qu'il exécute, sans avoir recours ni aux crampons, ni aux cordes⁷³ ». Autre type de spectacle qui donne à voir, celui des écuyers et des cirques⁷⁴ qui proposent « des exercices d'équitation, danses et voltiges à cheval ». Le plus renommé est celui des Franconi d'où est issu l'écuyer Ducrew⁷⁵ qui sillonne le territoire avec une troupe nombreuse. Ses spectacles sont extrêmement variés : « Un jour on l'admire sous la forme gracieuse de Zéphire poursuivant dans les airs une amante qui fuit ; un autre jour il charme sous l'habit d'un berger avec autant de grâce que de légèreté ; bientôt c'est un terrible gladiateur exprimant par la pantomime la plus animée les diverses scènes ou attitudes des jeux sanglants qui faisaient les délices du peuple romain⁷⁶ ». L'acrobatie, l'agi-

67. Cette pratique de la langue française, nécessaire au commerce, semble indiquer une supercherie, voir les travaux d'Agnès CUREL, art. cit.

68. *Petites Affiches de Valenciennes*, 11 mai 1825.

69. COURTINE, Jean-Jacques, « Curiosités humaines, curiosité populaire. Le spectacle de la monstruosité au XVIII^e siècle », in JACQUES-CHAQUIN, Nicole et HOUDARD, Sophie (dir.), *Curiosité et libido sciendi de la renaissance aux Lumières*, vol. II, Fontenay-aux Roses, ENS éditions, 1998, p. 501.

70. « Entre rigueur scientifique et débauche spectaculaire se joue la mise en scène de l'Autre, sous le sceau de la décontextualisation », PITON, Nadège, « Entre science et spectacle : des Aborigènes sur la scène des Folies Bergère », in BANCEL *et al.*, *op. cit.*, p. 294.

71. *Journal de l'Ain*, 26 décembre 1813.

72. *Journal de la Drôme*, 27 février 1809.

73. *Ibid.*, 13 janvier 1813.

74. Voir, dans ce volume, l'article de Patrick PERONNÉ.

75. GUYEZ, Marion dans « La distribution sur les scènes circassiennes », *Agôn*, site cité, note que « le caractère physique et non verbal du cirque [...] favorise les collaborations internationales ».

76. *Annales de la Haute-Vienne*, 15 février 1822.

lité, la maîtrise de l'art complétées par une grande variété de costumes, doivent susciter l'émerveillement, en particulier lors des scènes finales qui se doivent d'être époustouflantes. Ces attractions tablent sur une occupation surprenante de l'espace, voire sur un espace surprenant.

Très spectaculaires, prenant appui sur les avancées technologiques et artistiques, sont les nombreux panoramas⁷⁷, qui projettent le spectateur dans un monde à 360 degrés, et leurs déclinaisons⁷⁸. La presse signale en 1826 à Perpignan la présence du Cosmorama Français⁷⁹, qui se démarque de la concurrence en représentant des tableaux « qui sont propres à cette contrée et dont le mérite peut ainsi être jugé par la comparaison entre l'image et la réalité. Telle est la vue du Castillet prise du faubourg de Perpignan. [...] Les tableaux de la rade de Bordeaux, du pont Saint-Esprit de Bayonne, [...] sont toujours vus avec un nouveau plaisir⁸⁰ » ; en 1827 on signale à Valenciennes le Cosmorama de M. Brahy⁸¹ et en 1829 celui de M. Rey à Toulouse. De par l'espace requis et la relative complexité de leurs installations circulaires, ces attractions ne se rencontrent que dans des grandes villes où elles peuvent s'établir pour plusieurs semaines en espérant attirer un public régulier. On trouve sous l'étiquette de spectacle pittoresque et mécanique des spectacles « qui consistent en des tableaux animés qui peuvent être regardés comme des chefs d'œuvre de la mécanique⁸² » et semble-t-il de la peinture réaliste. Ainsi, au Mans en 1813, « le sieur Guérard [présentera un] buffet mécanique représentant la Tour de Babel : on verra les ouvriers travailler avec la même facilité que des artistes⁸³ ». En 1809, à Bourg, le spectacle de Mailliey fils se caractérise par « la fraîcheur des décorations, la vitesse dans les changements à vue, les transformations les plus recherchées, les ballets des différents genres et les danses de caractère⁸⁴ ». Les célèbres frères Maillardet et leurs automates devins sont signalés à Valenciennes en 1807⁸⁵. Qualifiés d'amusants et instructifs, ces spectacles constituent

77. On lira, pour les aspects techniques, LESCOP, Laurent, « Panoramas oubliés : restitution et simulation visuelle », *Cahier Louis-Lumière*, Noisy-le-Grand, ENS Louis-Lumière, 2016, Archéologie de l'audiovisuel, 10, p. 49-64.

78. Le spectateur se retrouvait plongé dans des villes patrimoniales à la mode, sur des théâtres de guerre, dans des paysages naturels spectaculaires ou exotiques....

79. *Journal des Pyrénées-Orientales*, 25 et 26 mars 1826.

80. *Ibid.*

81. *Petites affiches de Valenciennes*, 5 mai 1827.

82. *Journal de Paris*, 1^{er} juin 1811, à propos du spectacle de M. Pierre à Paris.

83. *Annonces ville du Mans*, 19 décembre 1813.

84. *Journal de l'Ain*, 14 mai 1809.

85. *Petites affiches de Valenciennes*, 28 novembre 1807.

d'abord un exemple concret des avancées de la technologie, mais aussi de la science médicale et de sa connaissance du corps humain. Les marionnettes⁸⁶ quant à elles, ces « acteurs en bois⁸⁷, » ne sont pas rares, les plus connues et fréquentes en province ayant été celles du théâtre des Pantagoniens⁸⁸, célèbres pour leurs transformations, ainsi que les Grands Fantoccini Français qui présentent en 1810 à Valence *Joseph en Égypte*, drame religieux en 3 actes, mêlé de chants, par Duval, musique de Méhul⁸⁹. Le rôle des horlogers a souvent été souligné dans les avancées techniques liées à la mécanisation et aux automates⁹⁰. Autre type d'artistes très présents dans les foires, les physiciens et prestidigitateurs tel Olivier fils aîné⁹¹ que l'on rencontre en 1812 à la foire de Rouen. Il donne des représentations de ses expériences de physique, tours d'adresse et scènes de ventriloquie. Le programme détaillé comprend une dizaine de tours⁹² : la volte des pièces, la montre clouée, le courrier amoureux ou l'ami des dames, la baguette de Médée, le miroir de vérité, l'écriture sympathique, le mouchoir invisible, l'oiseau mort et vivant, les fruits enchantés et des scènes de ventriloquie des plus comiques. Le spectacle était complété par une ou deux comédies. Certains artistes qualifient ce type de spectacle de fantasmagorie, « apparition de spectres et fantômes » qu'ils parachèvent avec des tours d'adresse et des petites comédies⁹³. Il s'agit de créer le doute ou de berner, de faire passer pour vraie une illusion, de perturber la raison du public en jouant aussi avec ses peurs et ses représentations mentales.

86. Des descriptions précises des mécanismes sont à lire dans CLOUZOT, Henri, *L'ancien théâtre en Poitou*, Niort, L. Clouzot éd., 1901, [<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k981o6oo3.texteImage>].

87. *L'Écho de la frontière*, 07 octobre 1829.

88. Émile CAMPARDON, à la suite de Mangin, les définit comme de « grandes marionnettes très habiles à se transformer », *Les Spectacles de la foire*, Paris, Berger-Levrault, 1877, vol. 2, p. 338.

89. *Journal de la Drôme*, 1^{er} décembre 1810.

90. Voir, par exemple, le programme du colloque « L'outre-humain, Automates, performances mécaniques et cultures spectaculaires au seuil du xx^e siècle », tenu à Lausanne du 2 au 4 novembre 2017 [<https://wp.unil.ch/cinematheque-unil/evenements/colloque-loutre-humain>].

91. Artiste officiant habituellement à Paris, rue de Grenelle et à Tivoli.

92. Le programme est donné dans l'ouvrage de BOUTEILLER Jules Édouard, *Histoire complète et méthodique des théâtres de Rouen*, 4 vol., Rouen, C. Métérie, 1880, p. 368-369, [https://archive.org/stream/histoirecompltobout/histoirecompltobout_djvu.txt].

93. Voir par exemple, *Journal du département de la Sarthe*, 6 mars 1817.

Ce qui caractérise le temps de la foire c'est la profusion⁹⁴ et les spectacles ne font pas exception à la règle. C'est d'abord une profusion au sein d'une même représentation hétéroclite, un peu « fourre-tout », qui caractérise ces formes mixtes et/ou expérimentales, sans cesse renouvelées. Ainsi, par exemple, « un grand feu d'artifice composé de pièces nouvelles [...] sera précédé, à l'extérieur, d'une parade très amusante⁹⁵ », ainsi encore le spectacle de MM. Olivier père et fils est-il « composé de tours d'adresse, d'expériences de physique hydrolique [sic], ventriloquie et fantasmagorie⁹⁶ ». Autre exemple de spectacle offrant un mélange varié, celui de Saubert en 1817 au Mans offrant à voir « la fantasmagorie nouvelle, ou apparition de spectres et fantômes, à la suite desquels il fera paraître la Famille royale, et les illustres victimes de la révolution. Ce spectacle sera précédé du *Départ de Nicaise*, suivi des Questions saugrenues, de l'homme asphixié [sic] des Caricatures anglaises et de grands Tours d'adresse⁹⁷ ». À propos du spectacle du physicien genevois Comte, un chroniqueur écrit : « Nous n'entreprendrons point de détailler les jolis tours exécutés par cet ingénieux physicien, les bornes de notre feuille ne nous le permettraient pas⁹⁸ ». La ventriloquie était systématiquement associée aux exercices de physique, dans des spectacles mêlant science et illusion. Toutes les annonces quant à elles énumèrent de nombreux numéros, insistant sur la variété et la multiplicité des attractions. Ces spectacles se caractérisent par une effervescence, une agitation, un mouvement perpétuel qui entraîne le public dans un monde mouvant dans lequel la vitesse d'exécution et la profusion génèrent une perte de repères. L'espace devient spectacle. Outre le spectaculaire visuel et effréné, le point commun de ces spectacles est l'hybridité, le mélange ou la porosité des genres, qui participent de la nouveauté et du renouvellement. Spectacles non officiels, peu reconnus, ils se définissent en outre par la recherche perpétuelle de la nouveauté et de l'innovation. L'art semble se réfugier aussi dans la composition inventive du spectacle, dans le panachage et parfois la perméabilité des tours et des catégories. C'est un spectacle nouveau et enchanteur qui tend vers le spectacle total servi par les compétences multiples et protéiformes des artistes, y compris

94. Profusion de foires également : en Tarn-et-Garonne où on comptabilise 426 foires en 1819 et 443 en 1827.

95. *Annonces de la ville du Mans*, 18 juin 1818.

96. *Ibid.*, 2 juillet 1819.

97. *Ibid.*, 6 mars 1817.

98. *Journal de la Drôme*, 21 novembre 1821.

peintres. La foire est aussi le lieu d'une profusion d'offres concomitantes, ainsi peut-on lire :

Depuis le commencement de la foire les amusements se sont singulièrement multipliés à Valenciennes. *La Passion de Notre Seigneur*, spectacle chrétien et religieux comme l'affirmait l'affiche était adossé aux *chats savants* ; *La tentation de St Antoine* se partage la foule avec les *Lapons* ; M.J.C, *chirurgien américain, dentiste de la cour de Perse*, exploite à lui seul et en plein vent, toutes les mâchoires de l'arrondissement et Dieu sait s'il a de l'ouvrage ! Mais voici venir un bien plus rude joueur, c'est *M. Appel*, qui tous les jours à six heures du soir décapite une jeune personne de 16 ans et la ressuscite immédiatement avec une prestesse admirable⁹⁹.

La profusion est telle que la concurrence est rude et que tous les coups semblent permis à commencer par le plagiat¹⁰⁰ ou l'utilisation malhonnête d'un nom de spectacle ou de troupe, ce qui induit régulièrement dans la presse des mises au point : « le sieur Mailliey fils [...] prie le public de ne pas confondre son spectacle avec beaucoup d'autres qui n'ont pas la fraîcheur des décorations, la vitesse dans les changements à vue, les transformations les plus recherchées, les ballets des différents genres et les danses de caractère¹⁰¹. » La virtuosité et la qualité artistique des décors seraient donc les points de démarcation entre les troupes.

Le temps de la foire permet également d'offrir plusieurs fois par jour le même spectacle, ce qui est rare dans les bourgs. À Agen on précise que le sieur Maffey « donnera [...] pendant la foire deux représentations par jour, l'une à six heures, l'autre à neuf heures du soir¹⁰² », au Mans, « on peut voir ce spectacle à toute heure sans attendre¹⁰³ » ; en outre, le public peut aller deux jours consécutifs assister au même spectacle puisque les annonces précisent, « ce spectacle sera varié à chaque représentation. L'affiche du jour annoncera les exercices¹⁰⁴. » L'abondance des spectacles semble répondre à l'abondance des denrées à échanger.

99. *Petites Affiches de Valenciennes*, 26 septembre 1827.

100. *Journal de l'Ain*, 26 août 1812, « M. Aguette prie MM. les amateurs de ne pas le confondre avec les imitateurs de son art [...] ».

101. *Ibid.*, 23 juillet 1809.

102. *Journal du Lot et Garonne*, 30 mai 1807.

103. *Annonces de la ville du Mans*, 19 décembre 1813.

104. *Journal de l'Ain*, 28 février 1809.

La nécessaire profusion dans le spectacle, la richesse et la variété des tours attendus par un public, parfois en manque de spectacles le reste de l'année, amène les artistes à s'associer très fréquemment afin d'enrichir des représentations qui pourraient décevoir et de permettre à des troupes, de piètre qualité peut-être, de survivre. À Toulouse en 1804 le spectacle de M. Duhamel se compose de diverses expériences et se termine par « la danse anglaise » et par « deux pièces d'artifice de feux de différentes couleurs, composées par M. Couteiller, artificier à Toulouse » ; au Mans en juin 1817 « les sieurs Linski et Pauli, associés, [sont] réuni[s] [...] au sieur Conus. » En 1821, « M. Comte célèbre ventriloque joue avec Eugène Roy, flageolet solo des fêtes de la cour de France¹⁰⁵ ». On voit ainsi se développer des réseaux d'artistes qui semblent s'associer au gré des rencontres, renforçant la sensation d'hybridité des spectacles et leur richesse multiforme.

Enfin, la présence de plusieurs spectacles concomitants implique une multiplication des lieux, la troupe de théâtre traditionnel dans les petites villes se réservant habituellement le théâtre de la ville. Le titre 3 de l'ordonnance royale de 1824 imposait en effet aux directeurs, même d'arrondissement, de jouer spécialement en temps de foire et les itinéraires déposés auprès des préfets durant la période du privilège indiquaient fréquemment le déplacement des troupes dans certaines cités à l'occasion des foires. En 1788 déjà, le directeur de la troupe d'Agen écrit aux édiles « je me rendrai dans votre ville avec ma troupe pour y débiter à la foire du trois juin prochain¹⁰⁶ » ; plus tard « [l]a fin de l'année, surtout les mois de novembre et de décembre, attire les directeurs de troupes théâtrales à Pau, peut-être parce que cela coïncide avec la grande foire paloise, celle de la Saint-Martin¹⁰⁷. » Les répertoires joués à ces moments-là mériteraient une étude singulière afin de caractériser les pièces mises en scène qui devaient faire face à une concurrence variée et hétéroclite. Lorsque les troupes ambulantes n'occupent pas le théâtre, les troupes foraines l'investissent, comme à Bourg entre 1809 et 1813¹⁰⁸ où les

105. *Journal de la Drôme*, 21 novembre 1821.

106. Lettre reproduite dans *La Revue de l'Agenais*, 1893, t. xx, p. 165, (AM FF 119).

107. VISSIÈRE, Serge, *Aspects de la vie culturelle à Pau au XIX^e siècle*, TER d'histoire, Université de Pau, 1981, dactylographié, 92 f., p. 44.

108. Voir le *Journal de l'Ain* pour la période. On y donne par exemple, les spectacles de chiens savants du Sieur Belli ou du sieur Agazzi, les illusions et prestiges de la fantasmagorie de M. N. Duhamel, le célèbre ventriloque Comte, des spectacles de physique amusante...

principaux spectacles se donnent salle de la comédie, aussi appelée « salle des spectacles ».

Les troupes de foire devaient donc trouver, voire inventer, d'autres lieux de représentation lorsque le théâtre de la ville était loué¹⁰⁹. Certains jouent dans des cafés¹¹⁰, dans des salles municipales aménagées¹¹¹, chez des particuliers qui accommodent les lieux¹¹², mais le plus souvent ils louent des loges appelées baraques¹¹³ qui prennent place sur le champ de foire ou dans la ville¹¹⁴, définissant un espace de jeu singulier et éphémère. Les entrepreneurs insistent sur le confort de ces lieux. À propos d'une « une loge située place des Halles au Mans », on peut lire : « La construction de l'intérieur de la salle est composée de manière à recevoir et placer commodément toute la société. Elle est bien décorée et sera bien éclairée¹¹⁵. » On insiste régulièrement sur les ajustements effectués suite vraisemblablement aux récriminations du public : « Nota : On a pris des mesures pour que le Spectacle n'éprouve pas de lenteur, et on a paré aux inconvénients du rideau [...]»¹¹⁶. Les cirques, quant à eux, exigent un lieu singulier de grande ampleur, comme cette « baraque construite en forme de cirque sur le parapet de la place royale¹¹⁷ » à Bordeaux en 1813. La taille des installations les amène parfois à s'installer à l'extérieur du champ de foire, à proximité des espaces réservés aux aéronautes. En outre, certains artistes proposent d'aller jouer chez des particuliers et dans des structures dévolues à l'éducation¹¹⁸. La concurrence étant forte, il s'agissait de s'assurer une recette supplémentaire, d'augmenter sa notoriété et de rassurer quant à la moralité.

109. Voir dans le présent ouvrage l'article d'Émeline ROTOLO.

110. *Journal de l'Ain*, 25 avril 1819, « C'est au *Grand Café*, chez le sieur Lardet [...] Les personnes payent d'après leur générosité ».

111. À Bourg, en 1816, on occupe la salle des Collèges électoraux.

112. À Bourg toujours, en 1812 on rencontre, à côté du théâtre, la salle du sieur Bonnange, aux Ursules, qui est une véritable salle de spectacle, la salle du sieur Perrier « bien éclairée » et, en 1830, la salle des Pénitents.

113. *Annales de la Haute-Vienne*, 30 janvier 1818 : « On construit [...] sur la place des foires, une grande baraque en planches couverte de tuiles, destinée à un spectacle d'automates parlants » ; *L'Écho de la Frontière*, en 1829, offre régulièrement des annonces de vente de baraques de foires, avec descriptions relativement précises.

114. *L'Écho de la Frontière*, 05 septembre 1829, indique qu'à Lille certaines baraques sont installées place de la mairie.

115. *Journal du Mans*, 19 juin 1817.

116. *Journal de l'Ain*, 30 août 1809.

117. 1813, Extrait des tablettes de BERNARDEAU, Pierre [<https://bernadau.wordpress.com/2015/12/09/annee-1813/>].

118. *Journal de l'Ain*, 29 juillet 1820.

Pour conclure, il faut insister sur le goût pour l'extraordinaire qui se manifeste lors des foires, temps lui aussi singulier, dans une vie réglée et parfois privée de divertissements. Les spectacles de foires présents en province sont finalement assez proches des spectacles donnés dans les petits théâtres parisiens et sur les Boulevards¹¹⁹. De nombreux artistes parisiens « en congé » entreprennent des tournées et choisissent les foires pour augmenter leur recette annuelle. C'est le cas, par exemple, des familles Saqui, Debureau, Olivier, Comte, Comus, Maillardet, Franconi, Joanny que nous rencontrons dans de grandes foires ou dans de grandes villes, dont nous savons qu'elles officiaient régulièrement à Paris. Pour combler les lacunes de ce panorama, il resterait à effectuer une étude datée plus fine, à étudier le ou les publics, la fréquentation, les modes de paiements, la composition des troupes, les itinéraires et même les répertoires et d'évoquer les wauxhalls étudiés, entre autres, par Pauline Beaucé et Cyril Triolaire¹²⁰. Il faudrait déterminer si les entrepreneurs parisiens offraient en province le même spectacle qu'à Paris, ou s'ils l'adaptaient. Un examen du rôle des femmes en tant qu'artistes ou gestionnaires permettrait peut-être d'en connaître davantage sur les enjeux de pouvoir au sein des familles. Enfin, souvenons-nous que la foire elle-même devient un spectacle dans lequel le public se met en scène et souhaite être remarqué : « Nos élégantes et nos fashionables ont pu embellir de leur présence cette promenade à la mode ; l'assemblée était nombreuse et brillante, on admirait à l'envi cet essaim de beautés dont les grâces, les attraits, joints à des toilettes de bon goût, excitaient l'admiration¹²¹ ».

119. Voir dans le présent ouvrage l'article de Dominique Quéro.

120. BEUCÉ, Pauline et TRIOLAIRE, Cyril, « Les wauxhalls de province en France. Nouveaux espaces hybrides de divertissement et de spectacle dans une ville en mutation. », *Dix-huitième siècle*, n° 49, 2017/1, p. 27-42, doi : [10.3917/dhs.049.0027](https://doi.org/10.3917/dhs.049.0027).

121. *Journal du département de la Moselle*, 18 mai 1830.

PARTIE 3

Spectacles en geste et en musique

Les ménétriers violonistes au cœur du spectacle forain..... 229
par Luc Charles-Dominique

Une brève coopération : des sauteurs sur les scènes parisiennes
durant les années 1670 et 1680243
par Jan Clarke

Vaudevilles as a dramatic medium in the Forain Opéra Comique.....257
par David Charlton

Musiques et musiciens des spectacles équestres à Paris :
l'exemple du Cirque-Olympique (1780-1830).....275
par Patrick Péronnet

Les ménétriers violonistes au cœur du spectacle forain

Luc Charles-Dominique

Université Côte-d'Azur, LIRCES UR 3159

Parallèlement à leur fonction commerciale, les foires ont toujours constitué des espaces de découvertes, non seulement de mondes exotiques, mais aussi de formes culturelles et artistiques variées. Parmi ces dernières, nombreuses sont celles à avoir eu recours à la musique instrumentale pour leur accompagnement : théâtre de foire, arts performatifs divers (danseurs de cordes, marionnettistes, montreurs d'animaux, de tours de force et d'adresse, opérateurs, etc.). Ces instrumentistes ont fait des foires un cadre important de leur activité. Déjà, en 1296, des jongleurs fréquentaient les foires de Champagne¹. Au XVI^e siècle, les grandes foires parisiennes constituaient un terrain de jeu tellement lucratif que les maîtres de la confrérie parisienne de Saint-Julien-des-ménétriers voulurent s'en assurer la jouissance exclusive.

Ces jongleurs, ménestrels, ménétriers ou joueurs d'instruments selon les époques, jouaient beaucoup dans les foires, surtout du violon à partir du XVII^e siècle. Pour mieux comprendre les arts performatifs forains, le statut et la fonction des violonistes qui y participèrent, il est indispensable de planter le décor économique, social et culturel de la foire. À ces époques anciennes, les foires figuraient au premier rang des lieux de brassage où se côtoyaient publics locaux, régionaux, extrarégionaux et internationaux. Elles représentaient, en effet, ce type de lieux

1. BERNHARD, Bernard, « Notice sur la confrérie des Joueurs d'instruments d'Alsace relevant de la juridiction des anciens seigneurs de Ribeaupierre et plus tard de celle des Palatins de Birkenfeld, aujourd'hui maison royale de Saxe », in HAUTERIVE, André-François-Joseph Borel d' (dir.), *Revue historique de la noblesse*, Paris, Bureau de la Publication, t. III, 1845, p. 174.

et d'espaces que Michel Espagne nomme « portails sur la globalité² », particulièrement propices aux transferts culturels.

Dans un tel contexte, les ménétriers violonistes ont pu être les récepteurs et les transmetteurs de formes culturelles particulières (instruments, formations musicales, répertoires, savoir-faire). Ils n'ont donc pas créé que du lien social mais se sont aussi inscrits dans des chaînes interculturelles.

Les foires : attractivité, découvertes, mixité sociale, nœuds de socialité

Lieux de rassemblements plus ou moins importants en fonction de leur attractivité, espaces de découvertes de mondes étranges et exotiques, traits d'union entre villes et campagnes, sédentarité, itinérance et grand nomadisme, lieux d'offres de services divers, d'échanges de biens de consommation courants mais aussi de produits culturels, depuis les instruments de musique jusqu'aux spectacles de toutes sortes, lieux performatifs, de mixité sociale et culturelle, les foires et marchés constituent le principal contexte de rencontre entre un monde hétéroclite de forains, des artistes de toutes sortes (montreurs de tours, d'animaux et de marionnettes, acrobates, danseurs de cordes, hercules forains, comédiens, opérateurs, mendiants musiciens, etc.) et les populations, locales comme de provenances plus lointaines.

En 1792, on dénombre 4 264 lieux de foires, 2 400 lieux de marchés³, 2 104 sites mixtes (foires-marchés). À cette époque, on compte 16 535 jours de foires annuelles et 160 732 jours de marchés hebdomadaires⁴. En Poitou, sous Louis XIV, la seule élection de Luçon possède 87 foires annuelles, plus de 18 marchés hebdomadaires, soit 936 marchés annuels. Et Braudel de conclure en disant : « Ne croyez pas qu'il s'agisse là d'une région suractivée⁵. »

-
2. ESPAGNE, Michel, « La notion de transfert culturel », *Revue Sciences/Lettres*, n° 1, 2013, doi : [10.4000/rsl.219](https://doi.org/10.4000/rsl.219).
 3. Chiffre fourni par MARGAIRAZ, Dominique, cité par BÉROUJON, Anne, *Peuple et pauvres des villes dans la France moderne. De la Renaissance à la Révolution*, Paris, Armand Colin, 2014, p. 134.
 4. ROCHE, Daniel, *Humeurs vagabondes. De la circulation des hommes et de l'utilité des voyages*, Paris, Fayard, 2003, p. 209-210.
 5. BRAUDEL, Fernand, *L'Identité de la France. Les hommes et les choses. II. Une « économie paysanne » jusqu'au XX^e siècle*, Paris, Flammarion, 1990 [Paris, Arthaud, 1986], p. 226-227.

Les foires, de longue durée et souvent biennuelles, possèdent une forte attractivité qui dépasse en général le cadre du royaume. Dès le Moyen Âge, les plus importantes d'entre elles ont acquis une stature européenne et attirent des marchands de toute l'Europe et de plus loin. Elles permettent au visiteur de se confronter à l'altérité et l'exotisme sous toutes ses formes, qu'il s'agisse d'exhibitions animales et humaines ou de la découverte d'artistes de toutes provenances, aux compétences performatives les plus variées et les plus extraordinaires. On assiste alors à la fabrication d'une formidable diversité culturelle foraine. Cela explique que les plus grandes des foires, au-delà des publics populaires et des visiteurs en mal de découvertes et d'exotisme, attirent des aristocrates et, à Paris, la famille royale et le roi. Mixité sociale, lieu de découverte et de curiosité, espace de convergence de populations de toutes provenances, tout concorde pour faire de la foire un lieu de rencontres, un espace d'échanges culturels et musicaux, que ce soit par la circulation et la vente d'instruments de musique ou les très nombreuses prestations, sonores et musicales, d'artistes forains, de comédiens et de joueurs d'instruments.

La foire et le commerce des instruments de musique « de plein vent »

Les foires, ainsi qu'un réseau dense et actif de colportage, couplé au secteur florissant de la mercerie (vente ambulante de toutes sortes de produits, dont certains instruments de musique comme le violon), assurent une large diffusion des produits les plus divers et parfois les plus locaux, démontrant ainsi l'efficacité du commerce dans la dissémination des biens de consommation et dans la fabrication précoce d'une certaine standardisation des modes de vie et des pratiques culturelles.

Parmi les biens de consommation de large diffusion, se trouvent les matériaux et accessoires entrant dans la composition d'instruments de musique : bois de lutherie, cordes, etc., et ceci dès le début du xvii^e siècle au moins (1606) où se vend du bois en quantité pour fabriquer des tables de violons et des tambourins d'enfants⁶. La vente de ce type de produits

6. JURGENS, Madeleine, *Documents du minutier central concernant l'histoire de la musique (1600-1650)*, Paris, Sevpen, 1967, t. 1, p. 718. Sur les violons d'enfants et, plus largement, le rôle des enfants dans la vie musicale des siècles passés : CHARLES-DOMINIQUE, Luc, « Enfants violonistes des siècles passés en France. Un violon d'enfant dans un musée de Grasse (Alpes-Maritimes) », *Cahiers d'ethnomusicologie*, n° 31, 2018, p. 23-38.

dans les foires est tellement fréquente qu'elle constitue l'objet de l'article 10 des statuts des « faiseurs d'instruments de musique » (1599)⁷.

Au-delà des matériaux et accessoires, les foires constituent la plaque tournante du commerce de certains instruments de musique. En 1443, à Genève, un certain Lorenzo, agent sur place pour les Médicis, envoie à Piero di Cosimo des instruments de musique (une « *piffete* » [*peut-être un hautbois*]) et une trompette), qu'il semble avoir achetés dans une foire à des Allemands⁸. Aux foires de Lyon, au xv^e siècle, « les instruments de musique » figurent parmi les principales catégories d'objets fabriqués et vendus. Ces instruments, Nicolas de Nicolay en livre un inventaire précis en 1573 : « Plus s'y font violes, Violons, Cistres, Guiternes, Leutz, Fleustes d'allemand, Fleustes à neuf trous, Hautbois & cornemuses & autres sortes d'instrumentz », ainsi que des « Estuiz à bonnetz & à instrumens de musique, de façon de Lyon⁹ ».

Le commerce forain d'instruments de musique se prolonge aux xviii^e et xix^e siècles au moins. À Paris, le 14 août 1742, Jean Mathieu, marchand forain, se voit saisir trente-six violons de différents auteurs, cinquante-six archets de bois garnis de leur crin, et dix-huit paquets de chanterelles par les jurés luthiers de Paris¹⁰. En 1811, la foire de Valenciennes, qui dure huit jours, vend des instruments de musique¹¹, tout comme celle de Strasbourg en 1841¹², ou de Beaucaire en 1813, où se trouve une rangée

-
7. LOUBET de SCEAURY, Paul, *Musiciens et faiseurs d'instruments de musique sous l'Ancien Régime. Statuts corporatifs*, préface de Paul Brunod, Paris, Pedone, 1949, p. 170.
 8. BERGIER, Jean-François, *Genève et l'économie européenne de la Renaissance*, Paris, SEVPEN, 1963, p. 303.
 9. NICOLAY, Nicolas de, *Description générale de la ville de Lyon et des anciennes provinces du Lyonnais & du Beaujolais* [1573], publiée et annotée par la Société de Topographie historique de Lyon et précédée d'une notice sur N. de Nicolay par M. Victor Advielle, Lyon, Imprimerie Mougin-Rusand, 1881, p. 161, 173-174.
 10. Avis du procureur du roi, Y 9380, cité dans JELTSCH, Jean, WATEL, Denis, « Maîtrises et jurandes dans la communauté des maîtres faiseurs d'instruments de musique à Paris », *Musique-Images-Instruments, Revue française d'organologie et d'iconographie musicale*, n° 4, 1999, p. 31.
 11. *Tableau des foires du département du Nord, dressé par le préfet en exécution d'une circulaire du ministre de l'Intérieur du 1^{er} août 1811*. Document envoyé le 9 janvier 1812. Archives du Nord, F12/1261B (document aimablement communiqué par Dominique Margairaz).
 12. *Encyclopédie du commerçant. Dictionnaire du commerce et des marchandises contenant tout ce qui touche le commerce de terre et de mer*, publié sous la direction de M. Guillaumin, Paris, Guillaumin et C^{ie}, vol. 1, 1841, p. 976.

de loges pour les « Mds [marchands] Cordonniers, Sayetiers, Tambours, &c.¹³ ».

Les ménétriers et les foires

Les ménétriers ont parfois profité de ces rassemblements extraordinaires, au cours de leur histoire, pour tenir leurs assemblées et autres rencontres annuelles. Un premier exemple de cette proximité professionnelle et foraine chez les ménétriers, concerne les « écoles », rassemblements internationaux annuels de ménétriers qui se tenaient au moment du Carême, au Moyen Âge (essentiellement aux XIV^e et XV^e siècles), dans quelques villes et régions françaises (Savoie, Bourg-en-Bresse, Pont-Beauvoisin, Beauvais, Cambrai, Soissons, Saint-Omer) mais aussi dans certaines villes des Flandres et d'Allemagne. Là, des ménétriers de toute l'Europe se retrouvaient pour jouer ensemble, échanger leurs instruments et répertoires, s'initier à de nouvelles pratiques, perfectionner leur jeu, et éventuellement acquérir des instruments et les ramener dans leur cour, ville, région d'attache. La littérature sur ces « écoles » est abondante et ces rassemblements sont bien documentés. Or, on constate qu'elles se tenaient parfois au même moment et à proximité de grandes foires, notamment dans les Flandres (Bruges ; Ypres en 1313, 1429, 1432 ; Courtrai, en 1548, etc.)¹⁴.

En Alsace, vers la fin du XVII^e et au début du XVIII^e siècle, les ménétriers tenaient leur assemblée annuelle dans les foires de Thann ou de Ribeauvillé, pour débattre, administrer leur métier et célébrer leur saint patron. En juin 1687, une foire fut créée à Bischwiller, sur le même modèle, à la demande du Roi des Violons de la haute et basse Alsace, le prince palatin de Birkenfeld, Christian II (1637-1717)¹⁵. Les ménétriers alsaciens qui, comme à peu près tous les ménétriers de ces époques, re-

13. *Plan de la ville et de la foire de Beaucaire, Dédié à Messieurs Privat, maire, Domergue et Anthoine, adjoints de la Ville de Beaucaire, par leurs t. h. et t. d. Serviteurs Sarrazin de Montferrier [...] et Poize*, 1813, BnF, Département Cartes et plans, GE D-16587.

14. VANDER STRAETEN, Edmond, *Les ménestrels aux Pays-Bas du XIII^e au XVIII^e siècle. Leurs gildes, leurs statuts, leurs écoles, leurs fonctions, leurs instruments, leur répertoire, leurs mœurs, etc. d'après des documents inédits, avec planches, vignettes et appendice*, Genève, Minkoff Reprint, 1972 [1^e édition Bruxelles, 1878], p. 12, 33, 64-65, 67, 72.

15. *Recueil des édits, déclarations, lettres patentes, arrêts du Conseil d'Etat et du Conseil souverain d'Alsace, Ordonnances & Règlements concernant cette Province, avec des observations par M. De Boug, Premier Président du Conseil Souverain d'Alsace*, tome Premier (1657-1725), Colmar, Jean-Henri Decker, 1775, p. 166.

chignaient à assister aux assemblées annuelles, furent alors obligés de s'y rendre à partir de 1700 et de présenter leur certificat d'inscription à leur confrérie aux agents de la maréchaussée qui les contrôlaient¹⁶.

Dans les foires, le rôle des ménétriers pouvait être fonctionnel, officiel et signalétique, comme à Saint-Omer où, les comptes de 1417-1418 de la « franche feste », foire se tenant à la Saint-Michel (29 septembre), montrent quatre « ménestreaux et trompettes » qui « trompèrent et cornèrent à le dicte [*sic*] feste, comme il est accoutumé¹⁷ ». Mais ces rassemblements voient converger toutes sortes d'artistes itinérants, dont des joueurs d'instruments, qui s'y produisent, le plus souvent sans autorisation. À partir du xvi^e siècle, ces derniers sont violonistes.

La richesse du vocabulaire argotique musical de la foire est là pour nous rappeler à quel point ces événements retentissent des chants et des musiques instrumentales de toutes sortes et à quel point cette production sonore rencontre les marginalités sociales de ces époques. À la « boule » (foire), des joueurs d'instruments qui sont parfois des « berlus » (aveugles) « dandillent » (sonnent) leurs « frémions » (violons), « rondaches » (musettes), « rossignols » (hautbois) et « rossignantes » (flûtes) pour animer des « frétillantes » (dances), accompagner des « galouses » (chants) et peut-être jouer pour des « coquillards » (pèlerins) dans des « cosnes » (auberges) ou encore pour des « banquistes » (opérateurs)¹⁸. Or, les historiens savent que plus l'on se dirige vers la périphérie sociale, vers l'itinérance, la mendicité et la gueuserie et plus les sources se raréfient. De temps à autre, des mendiants musiciens sont signalés dans les foires : ainsi, en 1768, un aveugle est mentionné, qui a mendié pendant plus de vingt ans dans les foires du Lyonnais et du Forez en jouant du violon¹⁹. À Valence, dans les années 1650-1660, est arrêté Dominique Vernon, « joueur de violon de son mestier », parti rejoindre son beau-frère galérien à Marseille. Accompagné de sa femme, il fait

16. BERNHARD, Bernard, « Notice sur la confrérie des Joueurs d'instruments d'Alsace... », art. cit., p. 188-189.

17. PAGART d'HERMANSART, Émile, *Les Officiers de Ville attachés à l'ancienne administration municipale de Saint-Omer et les argentiers, 1302 à 1790*, Saint-Omer, H. D'Omont, 1902, p. 142.

18. *Le Jargon ou langage de l'argot réformé à l'usage des merciers, porte-balles et autres, tiré et recueilli des plus fameux Argotiers de ce temps*, par M. B. H. D. S Archi-supplôt de l'Argot, nouvelle édition, Montbéliard, Deckherr frères, s. d.

19. AD Rhône, B Maréchaussée, dossier E. Dorie. Cité dans GUTTON, Jean-Pierre, *La Société et les pauvres. L'exemple de la généralité de Lyon (1534-1789)*, Thèse de doctorat d'État, Bibliothèque de la faculté des Lettres et Sciences humaines de Lyon, xxvi, Paris, Les Belles Lettres, 1971, p. 185.

halte à Beaucaire sur le chemin du retour, où il achète un violon neuf à la foire pour le prix de 3 livres (1656), avant d'être arrêté à Valence pour un vol commis dans une église. Il est accusé avec sa femme d'être de ces « vagabonds, voleur[s] de grands chemins » et est condamné à dix ans de galère²⁰.

Les joueurs de violon au cœur des arts performatifs forains

Les artistes forains font de la musique instrumentale un support obligé de leurs spectacles, à l'instar des marionnettistes, encore appelés « montreurs de figures de cire » ou « joueurs de figures artificielles », bien que cette seconde catégorie englobe aussi les spectacles d'automates et d'ombres chinoises.

Les marionnettistes s'associent directement avec des ménétriers. En 1654, Fery Moisy, marionnettiste, choisit trois joueurs d'instruments et un autre « joueur de figures artificielles » pour l'accompagner en « toutes les visittes et jeux qu'il fera »²¹ pendant la foire Saint-Germain. Le « joueur de figures artificielles » Guy Labille, qui habite au bout du Pont-Neuf, engage en 1644 et en 1646 pour un an, un joueur d'instruments qui se rendra tous les jours à midi en sa maison, afin de participer au spectacle et « jouer de l'instrumens en son jeu »²². La situation peut s'inverser lorsqu'un joueur d'instruments prend avec lui un marionnettiste qu'il paye, loge et nourrit au cours d'une « tournée » à travers le royaume²³.

Dans de nombreux cas, en particulier au XVII^e siècle, les marionnettistes sont eux-mêmes joueurs d'instruments. Ainsi, en 1637, Pierre Datelin, est à la fois montreur de figures artificielles et joueur d'instruments. Avec son fils François, également violoniste et montreur de marionnettes, ils prennent en 1651 un local à la foire Saint-Laurent où, tous les jours, ils prêtent leur concours à deux danseurs de cordes²⁴. En 1640, deux joueurs d'instruments s'associent pour deux ans « afin de présenter

20. AD Drôme, B 165 (procédures criminelles dépendant de la Sénéchaussée et du présidial de Valence, 1651-1660, liasse n° 10).

21. MASSIP, Catherine, *La Vie des musiciens de Paris au temps de Mazarin (1643-1661). Essai d'étude sociale*, Paris, Picard, coll. « La vie musicale en France sous les rois bourbons », n° 24, 1976, p. 78-80.

22. *Ibid.*

23. *Ibid.*, p. 78-80.

24. BARDET, Bernard, *Les Violons de la musique de la Chambre du Roi sous Louis XIV*, Paris, Société française de musicologie, 2016, p. 91.

des marionnettes et des tours de gibecière »²⁵. En 1641, Antoine Simonin, lui aussi, est joueur d'instruments et montreur de figures artificielles²⁶.

Les danseurs de corde sont également au cœur du spectacle forain et leurs représentations, extrêmement virtuoses, sont très populaires. Leurs numéros époustouffants, inédits, parfois effrayants, comme, en 1723, ceux de Gertrude Boon « qu'on appelloit dans le monde la *belle Tourneuse* », ont fait l'objet de nombreuses relations au XVIII^e siècle. Il est fréquent que les danseurs de corde évoluent au son du violon. En 1610 déjà, un sauteur et un danseur de corde s'associent pour un an. Dans leurs futures dépenses, ils prévoient les joueurs d'instruments²⁷. Mais l'on connaît aussi un certain nombre de danseurs de corde, également joueurs d'instruments, qui assurent eux-mêmes l'animation de leurs spectacles. Dans les années 1710, à la foire Saint-Germain :

l'Escarmouche d'une troupe de danseurs de corde, non seulement dansa et se tourna sur la ligne sans contrepoids, mais il joua aussi fort habilement *La folie d'Espagne* d'un violon qu'il tint, tantôt derrière le dos, tantôt sous les bras, tantôt au-dessus de sa tête²⁸.

Les charlatans, ou opérateurs, sont des personnages polymorphes, marchands ambulants, colporteurs, soigneurs et guérisseurs, comédiens, parfois musiciens ou en tout cas accordant une place importante à la musique dans leurs représentations. Très proches du monde de la foire, ils peuvent aussi, pour les plus fameux d'entre eux, être présents dans les plus grandes familles aristocratiques, voire à la cour. Les opérateurs exercent habituellement sur les places²⁹, en particulier sur les marchés et

25. « Gibecière : Vieux mot qui signifioit autrefois une bourse large qu'on mettoit au devant du ventre : maintenant elle n'est plus en usage que parmy les charlatans, qui font plusieurs tours de passe passe, qu'on appelle tours de gibeciere » (FURETIÈRE, Antoine, *Dictionnaire universel...*, *op. cit.*, « Gibecière »).

26. JURGENS, Madeleine, *Documents du minutier central...*, *op. cit.*, t. I, p. 406-407, 650.

27. *Ibid.*, t. II, p. 371-372.

28. NEMEITZ, Joachim Christoph, *Séjour de Paris, c'est à dire, Instructions fidèles pour les Voyageurs de Condition...*, à Leide, chez Jean Van Abcoude, 1727, p. 176.

29. Le voyageur John Locke, le 8 janvier 1675, relate dans son journal de voyage : « Montpellier. [...] Quoique nous soyons au cœur de l'hiver, il fait chaud ici. Les places publiques sont remplies de peuple ; les charlatans et les escamoteurs [prestidigitateurs] attirent la foule ; on ne voit que des joueurs de mail, danseurs et faiseurs de tours... ». GOULEMOT, Jean Marie, LIDSKY, Paul, MASSEAU, Didier, *Le Voyage en France. Anthologie des voyageurs européens en France, du Moyen Âge à la fin de l'Empire*, Paris, Robert Laffont, 1995, coll. « Bouquins », p. 691.

les foires. Gilles Bary, opérateur, s'installe avec son théâtre à la foire de Guibray en 1644³⁰. Par ailleurs, certains opérateurs se sont historiquement associés aux danseurs de corde. À Toulouse, le 6 juin 1746

arriva dans cette ville une troupe de comédiens-bateleurs, ayant pour chef un nommé Mafoli, soi-disant [se disant] comte paladin et premier chirurgien de la reine d'Espagne. Il fit dresser un théâtre sur la place du Salin, où parut pendant plusieurs jours, qu'ils sont restés en ville, un danseur et un voltigeur de corde lâche et tendue, tel qu'on n'en avait jamais vu dans Toulouse, au point qu'il courait sur la corde lâche, se tournant, se couchant, se balançant à une hauteur prodigieuse, avec et sans balancier, ayant des sabots aux pieds, souvent des bottes, y jouant du violon, tirant des coups de fusil et de pistolet, y marchant avec une planche dessus, y faisant des équilibres surprenants, enfin y poussant en l'air quatre boules de bois qu'il ne manquait jamais de reprendre, en se branlant sur cette corde, et d'une hauteur qui arrivait au toit de la Trésorerie, au point que tout le monde frémissait et n'osait pas regarder³¹.

Les opérateurs, partout où ils vont, dressent des théâtres sur lesquels ils pratiquent leur art. En 1777, dans l'inventaire après-décès de Charles Dionis, opérateur et marchand d'orviétan, on trouve du matériel de scène, « un petit banc de bois, un tableau sans bordure, deux tréteaux de bois de chesne, un dessus de table de bois de chesne³² ». Sur ces théâtres, les opérateurs jouent des petites pièces de théâtre le plus souvent en forme de farces.

Dans ces spectacles théâtraux, les opérateurs s'entourent souvent de musiciens, presque toujours des violinistes jouant en bandes. Deux estampes montrent Tabarin en représentation scénique, avec dans l'une³³, en fond de scène, un violoniste accompagné par une basse de violon,

30. LE PAULMIER, Claude-Stephen, *L'Orviétan, histoire d'une famille de charlatans du Pont-Neuf aux XVII^e et XVIII^e siècles*, Paris, Librairie Illustrée, 1893, p. 41.

31. LAMOZÈLE, Edmond, *Toulouse au XVIII^e siècle d'après les « Heures perdues » de Pierre Barthès*, Toulouse, J. Marqueste, 1914, p. 97.

32. LE PAULMIER, Claude-Stephen, *L'Orviétan, histoire d'une famille de charlatans du Pont-Neuf*, *op. cit.*, p. 220-221.

33. « Frontispice du recueil des œuvres et fantaisies de Tabarin » (artiste inconnu), BnF, département Musique, VM PHOT MIRI-14 (156).

quand dans l'autre image³⁴, ce sont deux violons qui jouent avec la basse de violon. Dans une autre estampe (1739), intitulée *La foire du Monde*³⁵, on peut voir, au fond d'une grande place abritant une foire, une grande estrade sur laquelle trois comédiens jouent devant un public debout, nombreux, accompagnés par une basse de violon et un violon en fond de scène. Déjà, en 1584, Bruno Giordano écrit que les charlatans utilisent la *lira* (sorte de vièle, ou de *viola da braccio*) pour attirer le chaland. En 1626, quatre frères joueurs d'instruments (les Gondrecourt) s'engagent au service d'un oculiste afin de jouer sur les théâtres où celui-ci opérera. Ce contrat prévoit même que les frères Gondrecourt pourront se livrer à un exercice limité du métier d'opérateurs³⁶ ! En 1626, dans un contrat d'association entre six joueurs d'instruments pour huit ans, il est dit que « ne pourront pareillement lesdictz associez ne aucun d'eulx jouer sur le theatre de Montdor [Mondor était le maître de Tabarin, charlatan du Pont-Neuf] et Tabarin ou autre theatre semblable sous peine aussy de cinquante livres tournoiz³⁷ ». En 1643, dans l'inventaire après-décès de Nicolas Delarue, opérateur, on trouve « un viollon et une vielle, avecq son archet³⁸ ». Le 18 janvier 1652, Antoine Bary est à la fois ménétrier et charlatan³⁹. Des bandes de violons sont attestées dans les spectacles des opérateurs, comme dans ceux de Ferranti, vendeur d'orviétan à Paris, au début du XVII^e siècle⁴⁰.

Les « tours d'adresse » pratiqués par les « joueurs d'artifices » (moniteurs de tours) constituent une vieille attraction foraine, déjà attestée au début du XVII^e siècle. Plusieurs contrats d'association ou d'apprentissage

34. « Une représentation de Tabarin » (Abraham Bosse), BnF, département Musique, VM PHOT MIRI-2 (90).

35. « *La Foire du Monde*, extrait de la *Gazette historique de Hollande* de 18.me de janvier 1739 », estampe, gravure à l'eau forte, 67,8 x 51 cm., BnF, département des Estampes et de la Photographie, Réserve QB-201 (170)-FT 4 [Hennin 8291].

36. JURGENS, Madeleine, *Documents du minutier central...*, *op. cit.*, t. I, p. 430-431.

37. *Ibid.*, t. I, p. 393.

38. *Ibid.*, t. II, p. 906.

39. BARDET, Bernard, *Les Violons de la musique de la Chambre du Roi sous Louis XIV*, *op. cit.*, p. 159.

40. SONNET Thomas (Sieur de Courval), *Satyre contre les charlatans et pseudomedecins Empyriques en laquelle sont amplement descouvertes les ruses & tromperies de tous Theriacleurs, Alchimistes, Chimistes, Paracelsistes, Distillateurs, Extracteurs de Quintescences, Fondeurs d'Or Potable, Maistres de l'Elixir, & toute pernicieuse engeance d'imposeurs*, Paris, Jean Milot, 1610. Cité dans ROBERT, Jean, « Comédiens et bateleurs à Pau et à Bayonne (1610-1715) », *Bulletin de la Société des Sciences, Lettres et Arts de Pau*, 4^e série, t. VI, 1971, p. 135-136. Voir dans cet article, le long et intéressant développement sur les spectacles des opérateurs (p. 135 sq.).

en font état. En 1606, Jehan Autin, « joueur d'instrumentz de musique et representeur d'artifices » s'associe avec Jehan Guillemin, « aussy joueur d'artifices ». En 1640, « François Dathelin, aussy joueur d'instruments et artifices » s'associe avec « Rozier Turlot, joueur d'instruments et figures artificielles » pour montrer des animaux et divers tours pour un an : « artifice, jeuz d'instruments et montres d'animaux sauvages et generallement de tous traficqs⁴¹ ».

Les montreurs d'animaux sont déjà mentionnés au Moyen Âge, comme à Beauvais, en 1464, où il est fait état de compagnies itinérantes « jouans de personnages, ou monstrans oiseaulx ou bestes sauvages⁴² ». Les animaux montrés sont d'une grande variété, l'aspect insolite d'un tel spectacle constituant l'une des clés de son succès. Animaux exotiques, sauvages, insolites sont remarquablement dressés à réaliser les tours les plus surprenants. Cependant, les singes ou chiens savants sont fréquents, habillés ou déguisés et possédant un nom. Ainsi, plusieurs chroniques ont dépeint, au milieu du XVII^e siècle, le singe dénommé le Divertissant :

Mais ce que tout Paris a vû faire cette année à la Foire Saint Laurent, par ce Singe admirable, que l'on appelle le *Divertissant*, est encore plus surprenant, puisqu'il faisoit vingt choses surprenantes, avec autant d'adresse & de jugement, qu'une personne l'auroit pû faire : entr'autres, étant vêtu en femme, il dansoit avec son maître, un menuet en cadence. Enfin, l'on peut dire, qu'il representoit une Comédie avec un chien qui étoit sellé, bridé, & instruit à le seconder pour l'exécution de ses exercices. Il jouoit du Bilboquet, & apprenoit alors à jouer du Violon⁴³.

L'art du montreur d'animaux se double alors d'un savoir-faire de dresseur, les animaux se livrant à d'étonnantes démonstrations, souvent accompagnées de musique et de danse. Ainsi, ce « cheval escamoteur et équilibriste » qui « danse au son du violon et fait plusieurs tours d'adresse ; entre autres il joue des gobelets à la dernière perfection ; il casse une corde grosse comme une chandelle et porte une échelle sur les

41. *Ibid.*, p. 395.

42. BROWN, Howard Mayer, *Music in the French Secular Theater (1400-1550)*, Cambridge (Massachusetts), Harvard U.P., 1963, p. 37.

43. PARFAICT, Claude et PARFAICT, François, *Mémoires pour servir à l'histoire des spectacles de la foire par un acteur forain*, Paris, Chez Briasson, 1743, t. 1, p. xliij.

dents et une personne dessus⁴⁴ ». À Angers, en 1599, Thomas II Platter assiste à un spectacle de singes savants au son du violon⁴⁵. En 1606, le ménétrier violoniste François Voiles s'engage envers deux marchands forains « pour jouer du violon et trompette pendant qu'ils exhiberont au peuple une petite fille et un cheval pendant six mois »⁴⁶. Par ailleurs, les frères Parfaict relatent :

On a vû autrefois à la Foire S. Germain des Rats danser en cadence sur la corde au son des instrumens, étant debout sur leurs pattes de derriere, & tenant de petits contrepoids, de même qu'un Danseur de corde. Il y avoit une autre Troupe de huit Rats, qui dansoient un Ballet figuré sur une grande table, au son des violons, & avec autant de justesse que des Danseurs de profession : mais ce qui surprit davantage, ce fut un Rat blanc de Laponie, qui dansa une sarabande, avec autant de justesse & de gravité, qu'auroit pû faire un Espagnol⁴⁷.

Dans les foires, se trouve aussi ceux que Laurence Fontaine nomme « colporteurs faméliques »⁴⁸, mi-mendiants-mi-vagabonds qui se donnent constamment en spectacle et vendent des chansons. Ces « marchands de plaintes » s'accompagnent fréquemment par de la musique instrumentale, en particulier par le violon⁴⁹.

Il existe, enfin, une catégorie assez marginale d'artistes de foire, mais dont la présence est récurrente, celle des infirmes, manchots, unijambistes, hommes-troncs, amputés. Leur rôle spectaculaire est réel, surtout lorsque l'on a affaire à des individus sans mains ou sans bras et néanmoins instrumentistes. Dubois de Saint-Gelais dans son *Histoire journalière de Paris*, évoque « un Allemand sans jambes et sans mains, n'ayant

44. CAMPARDON, Émile, *Les Spectacles de la foire*, Paris, Berger-Levrault, 1877, t. 1, p. 201-202.

45. *L'Europe de Thomas Platter. France, Angleterre, Pays-Bas (1599-1600). Le Siècle des Platter III*, texte traduit par Emmanuel Le Roy Ladurie et Francine-Dominique Liechtenhan, introduction et commentaire historique et notes par Emmanuel Le Roy Ladurie, Paris, Fayard, 2006, p. 47.

46. BARDET, Bernard, *Les Violons de la musique de la Chambre du Roi sous Louis XIV*, *op. cit.*, p. 130.

47. PARFAICT, Claude et PARFAICT, François, *Mémoires pour servir [...]*, t. 1, *op. cit.*, p. xl.

48. FONTAINE, Laurence, *Histoire du colportage en Europe (XV^e-XIX^e siècle)*, Paris, Albin Michel, 1993.

49. Voir l'ouvrage de HEINTZEN, Jean-François, *Chanter le crime. Canards sanglants et plaintes tragiques*, Saint-Pourçain-sur-Sioule, éd. Bleu Autour, 2022.

que deux moignons [...] [mais qui] touchoit du timpanon⁵⁰... ». À Lille, en juillet 1615, est décrit un manchot poly-instrumentiste (« il jouoit du magnicordon, violon, hauboïs et batoit fort bien le tambour et jouoit de la flute, du flaiollet⁵¹ »).

Le violon n'est pas le seul instrument présent à la foire, tant s'en faut, mais il est universel et, dans bien des cas, le seul utilisé. C'est aussi quasiment l'unique instrument joué par les aveugles à partir du XVII^e siècle, eux qui sont essentiellement des errants et fréquentent les foires pour s'y produire et y mendier. Il est probable que son apparition relativement récente et l'engouement qu'elle suscita alors, de même que son encombrement réduit, en même temps que son efficacité sonore ont joué dans ce processus un rôle déterminant. Par ailleurs, quoique de conception complexe, il possède une facture populaire répandue et souvent de qualité acceptable. De tels instruments sont bon marché et quand on ne les achète pas directement au facteur occasionnel, on les acquiert en fin d'apprentissage, on les trouve sur les foires, etc. Il existe donc toute une logistique de proximité, itinérante et occasionnelle dont le violon bénéficie peut-être plus que tout autre instrument. Enfin, le violon est universel et ne se décline pas, sauf de très rares cas, à travers des types régionaux spécifiques. De la sorte, n'importe quel joueur d'instrument violoniste peut se fournir partout, se faire dépanner partout et acquérir un nouvel instrument partout. Ces paramètres sont essentiels dans une pratique itinérante, voire nomade. Notamment à une époque où les instruments comme le violon nécessitent d'être fréquemment renouvelés en raison de fréquentes confiscations (sanctions contre tout manquement aux règlements professionnels, aux codes civils et religieux de bonne moralité et de bon comportement) et de bris d'instruments, volontaires (sanctions diverses) ou accidentels (rixes, par exemple).

Un autre facteur expliquant la grande diffusion du violon en milieu forain est la forte présence d'étrangers (ou présentés comme tels) parmi les artistes forains⁵². Chez les danseurs de cordes, on connaît la *Grande Troupe Étrangère des Danseurs de Corde, Sauteurs & Pantomimes*, mais

50. Cité dans HEULHARD, Arthur, *La Foire Saint-Laurent, son histoire & ses spectacles, avec deux plans de la foire, deux estampes et un fac-simile d'affiche*, Paris, Alphonse Lemerre, 1878, p. 132.

51. LEFEBVRE, Léon, *Le Théâtre à Lille au XVII^e siècle. Comédiens de campagne et théâtre régulier*, Lille, Lefebvre-Ducrocq, 1906, p. 29, 10.

52. Voir dans ce livre, sur les artistes étrangers, l'étude de Gerrit Berenike HEITER, « *Il Gimnašta* : carrières et tournée européennes d'artistes ».

aussi la *Troupe des Enfants hollandais*, la *Troupe des Enfants anglais et italiens*, la *Troupe des Enfants espagnols*. De nombreux montreurs d'animaux sont d'origine italienne et pourraient avoir été originaires de l'Apennin de Parme d'où sont partis une infinité de montreurs d'ours et de singes, à destination de toute l'Europe. Émile Campardon, dans les deux tomes des *Spéctacles de la Foire*, livre une multitude d'indications sur des artistes forains allemands, hollandais, anglais, turcs, grecs, hongrois. Si l'on rajoute la fréquentation universelle et permanente des foires par les Bohémiens, depuis leur arrivée en Europe occidentale et en France au début du xv^e siècle, on s'aperçoit à quel point la foire a permis les échanges, les interinfluences, les transferts culturels. Pas seulement les grandes foires parisiennes, mais toutes les foires, des plus fameuses aux plus locales et anonymes.

La foire est véritablement *le* contexte à étudier dans une recherche d'histoire sociale de la musique. Elle est l'une des clés majeures de la compréhension du fonctionnement social de ces époques anciennes et de la place qu'y tenaient les pratiques musicales les plus variées. Et dans ce processus, le violon, dont la pratique est européenne dès les premières décennies du xvi^e siècle, a joué un rôle central et fédérateur⁵³.

53. CHARLES-DOMINIQUE, LUC, *Les « bandes » de violons en Europe : cinq siècles de transferts culturels. Des anciens ménestriers aux Tsiganes d'Europe centrale*, Brepols, Turnhout (Belgique), 2018.

Une brève coopération : des sauteurs sur les scènes parisiennes durant les années 1670 et 1680

Jan Clarke
Durham University

L'hostilité montrée par la Comédie-Française à l'égard des comédiens forains, surtout à partir de la fin des années 1680, est bien connue. Les Français leur refusaient le statut même de comédien et les appelaient systématiquement des « sauteurs », des « danseurs de corde » ou même des « gens sans profession¹ ». Néanmoins, pendant une assez courte période au cours des années 1670, les relations entre ces deux groupes avaient été beaucoup plus amicales et des sauteurs avaient figuré dans certaines des œuvres tardives de Molière – *Psyché* (1671) par exemple – aussi bien que dans plusieurs des pièces jouées par la troupe de comédiens français établie à partir de 1673 dans l'Hôtel Guénégaud à Paris². La présente étude examine donc la coopération des troupes de Molière et de Guénégaud avec des sauteurs célèbres et moins célèbres.

Mais tout d'abord il faut établir ce qui caractérisait les sauteurs parmi les différentes catégories d'interprètes. Par exemple, les danseurs pouvaient (ou même devaient) exécuter des sauts, comme le constate le *Dictionnaire* de l'Académie française de 1694 : « il y a des danses où il

-
1. CLARKE, Jan, « When is an actor not an actor? When s/he is an acrobat », *Seventeenth-Century French Studies*, n° 17, 1995, p. 199-209.
 2. La troupe des Comédiens du roi de l'Hôtel Guénégaud avait été fondée après la mort de Molière en 1673 et elle a continué à exister en concurrence avec l'Hôtel de Bourgogne jusqu'en 1680, quand celui-ci fut fermé et ses comédiens joints à ceux de l'Hôtel Guénégaud pour former la Comédie-Française. Nous prenons le transfert en 1689 de la Comédie-Française de l'Hôtel Guénégaud à sa nouvelle salle dans ce qui est maintenant la rue de l'Ancienne Comédie comme terme de cette étude.

faut faire des sauts³ ». Mais ils n'étaient pas pour autant des sauteurs, même s'il est souvent difficile de distinguer les deux groupes dans les documents de l'époque (nous y reviendrons). De la même façon, les sauteurs étaient souvent associés (ou même confondus) avec des « danseurs de corde », qui eux aussi faisaient des sauts, comme l'indique Furetière : « Les *Danseurs* de corde qui sont en Orient font des sauts & des tours plus extraordinaires⁴ ». Et le *Dictionnaire* de l'Académie française cite ces mêmes danseurs de corde quand il définit « saut périlleux » comme « un certain saut difficile que font les danseurs de corde⁵ ». Puis il y avait des voltigeurs qui, eux aussi, faisaient des sauts et qui figuraient dans certains ballets et divertissements⁶. Selon Furetière, un *voltigeur* est un « Maître qui enseigne à voltiger sur le cheval de bois », en ajoutant que « Le Roy a des Officiers *Voltigeurs* en la grande & en la petite Escurie pour enseigner aux Pages à voltiger⁷ ». Mais là encore, le *Dictionnaire* de l'Académie complique les choses en parlant de la participation des voltigeurs aux ballets et en ajoutant que le terme peut aussi être employé pour décrire une catégorie de danseurs de corde : « Il y avait dans ce balet une entree de voltigeurs. On appelle aussi, *Voltigeur*, Celuy qui danse sur une corde qui n'est pas tenduë, & qui est attachée des deux bouts. *Ce voltigeur fit des tours admirables. Ce voltigeur faisoit les sauts perilleux d'une maniere suprenante*⁸ ».

Toute réflexion faite, dans le présent article nous suivrons Furetière, qui insiste sur le statut professionnel d'un sauteur : « Qui s'exerce à sauter, qui en fait profession », et qui les distingue des danseurs de corde, tout en soulignant leur association : « Les Danseurs de corde font toujourns une entrée de *Sauteurs*⁹ ». Nous avons aussi éliminé les voltigeurs qui figurent dans quelques pièces (par exemple *Les Amants magnifiques* et *Psyché*), car il nous semble d'après les livrets que, quand ces œuvres furent jouées à la cour, ces rôles ont été remplis par des courtisans

3. *Dictionnaire de l'Académie Française*, Paris, J.-B. Coignard, 1694, « saut ».

4. FURETIÈRE, Antoine, *Dictionnaire universel*, La Haye, A. et R. Leers, 1690, « danseur ».

5. *Dictionnaire de l'Académie française*, *op. cit.*, « saut ».

6. Pour une définition des différentes catégories d'acrobates, voir POROT, Bertrand, « Les "jeux" des foires au XVIII^e siècle : les spectacles d'acrobates », in ILLIANO, Roberto (dir.), *Performing Arts and Technical Issues*, Turnhout, Brepols, 2021, p. 17-57.

7. FURETIÈRE, Antoine, *Dictionnaire universel*, *op. cit.*, « voltigeur ».

8. *Dictionnaire de l'Académie française*, *op. cit.*, « voltigeur ».

9. FURETIÈRE, Antoine, *Dictionnaire universel*, *op. cit.*, « sauteur ».

et non pas par des acrobates. Par contre, quand de telles pièces étaient données à la ville, il nous semble probable que des sauteurs professionnels remplaçaient les voltigeurs amateurs, d'autant que parfois certains d'entre eux figuraient ailleurs dans les représentations en question.

Quant à la distinction entre danseurs et sauteurs, elle s'opère assez difficilement puisqu'on les voit souvent ensemble. Nous avons donc regardé attentivement le vocabulaire employé dans les livrets, notant par exemple l'utilisation de l'adjectif « périlleux » pour indiquer un sauteur, ou l'expression d'une émotion par un danseur pantomime (par exemple dans la scène 5 de l'acte IV de *Circé* de Thomas Corneille)¹⁰. Pour donner une illustration de la confusion qui peut exister, dans la quatrième entrée de la troisième journée des *Plaisirs de l'île enchantée* (1664), deux « esprits », décrits comme des « démons agiles » et interprétés par les sieurs Saint-André et Magny, « font des sauts avec une force et une agilité merveilles », tandis que, dans l'entrée suivante, des « démons sauteurs », interprétés par les sieurs Tutin, La Brodière, Pesan, et Bureau, « semblent assurer la Magicienne qu'ils n'oublieront rien pour son repos¹¹ ». Mais, malgré l'utilisation des termes « sauts » et « sauteurs », les individus dont il est question étaient tous des danseurs¹².

La scène de *Psyché* qui nous concerne ressemble fort à celle des *Plaisirs de l'île enchantée*, sauf que la présence d'un sauteur est clairement indiquée. Ainsi, selon le texte de la pièce, « Huit Furies » (danseurs) sortent d'une gueule d'enfer : « et forment une entrée de ballet, où elles se réjouissent de la rage qu'elles ont allumée dans l'âme de la plus douce des Divinités. Un Lutin mêle quantité de sauts périlleux à leurs danses¹³. »

Le livret produit pour sa création à la cour, dans la Salle des Spectacles aux Tuileries en janvier 1671, fournit quelques détails supplémentaires, mais sans mentionner les « sauts périlleux » : « Des Lutins se mêlent avec les Furies ; ils essaient par des Figures étonnantes d'épouvanter Psyché

-
10. Sur la danse pantomime, voir Jan Clarke, « Du ballet de cour à la foire : les origines de la pantomime au XVII^e siècle », in RYKNER, Arnaud (dir.), *Pantomime et théâtre du corps : transparence et opacité du hors-texte*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2009, p. 21-31.
 11. MOLIERE, Œuvres complètes, éd. Georges Forestier et Claude Bourqui, 2 vol., Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de La Pléiade », 2010, vol. 1, p. 594.
 12. LECOMTE, Nathalie, « La Distribution des danseurs du "livre de ballet" aux représentations », in NAUDEIX, Laura (dir.), *Molière à la cour : Les Amants magnifiques en 1670*, Rennes, PUR, 2020, p. 207-223.
 13. MOLIERE, Œuvres complètes, op. cit., vol. 2, p. 486.

qui est descendue aux Enfers, mais les charmes de sa Beauté obligent les Furies et les Lutins de se retirer¹⁴. » Il semble donc y avoir eu quatre lutins à cette occasion, qui furent plus tard réduits à un seul. Et le livret nous renseigne également quant à leur identité : Corbus, Maurice, Poulet et Petit-Jean.

Dans l'« État des dépenses pour la représentation de *Psyché* à la cour », publié par Madeleine Jurgens et Elizabeth Maxfield-Miller, nous trouvons un paiement à Jean-Baptiste Archambault, décrit comme « sauteur », qui était sans doute le chef d'une bande, puisqu'il reçoit 1 156 livres « tant pour luy que pour les autres sauteurs [...] tant pour leurs nourritures que pour leur voyage pour se rendre à Paris¹⁵ ». Ceci suggère non seulement qu'ils étaient en tournée au moment où ils reçurent l'appel, mais aussi qu'ils avaient été préférés à d'autres troupes parisiennes, puisqu'on les a fait venir. Quelques mois auparavant, en 1670 (c'est-à-dire juste avant la création de *Psyché*) Archambault fut décrit par sa femme comme « danseur et joueur de corde¹⁶ ». Selon Barry Russell, il était d'abord opérateur, puis ouvrit un théâtre, avant de devenir membre de la troupe Allard-Vondrebeck, dont nous parlerons plus loin¹⁷. Est-ce lui le « Corbus » dont il est question dans le livret de *Psyché*? Le fait qu'il vient en tête de la liste des interprètes pourrait bien le suggérer. Quant à ses trois compagnons, nous n'avons rien pu trouver à propos de Poulet, et nous pouvons seulement suggérer que Petit-Jean était peut-être membre de la famille de comédiens de ce nom¹⁸. Par contre, Maurice Vondrebeck ou von der Beek allait devenir une des personnalités marquantes de l'histoire du théâtre de la foire en 1678, quand il fonda avec Charles Allard la Troupe des Forces de l'Amour et de la Magie qui, selon le livret du spectacle dont elle prit son nom, comprenait vingt-quatre sauteurs « de tous les Païs, et les plus illustres qui ayent jamais paru en France¹⁹».

14. *Ibid.*, vol. 2, p. 522.

15. JURGENS, Madeleine et MAXFIELD-MILLER, Elizabeth, *Cent ans de recherches sur Molière, sur sa famille et sur les comédiens de sa troupe*, Paris, SEVPEN, 1963, p. 502.

16. CAMPARDON, Émile, *Les Spectacles de la foire*, 2 vol., Paris, 1877, Genève, Slatkine, 1970, vol. I, p. 17.

17. <https://www.theatrales.uqam.ca/foires/o8a.html#archambault>.

18. Voir, par exemple, Pierre Regnault Petitjean, dit La Roque, qui fut chef de la troupe du Marais avant de passer à l'Hôtel Guénégaud en 1673 (MONGRÉDIEN, Georges et ROBERT, Jean, *Les Comédiens français du XVII^e siècle : dictionnaire biographique*, Paris, Centre National de la Recherche Scientifique, 1981, p. 127-128).

19. *Récit du divertissement comique des forces de l'amour et de la magie*, Paris, s. éd., 1678), p. 3-4. En 1688, Vondrebeck et sa femme semble avoir eu l'idée de deve-

Pour revenir à la question des lutins dans *Psyché* et surtout de leur nombre, nous venons de voir qu'il y en avait quatre à la cour, tandis que le texte n'en comprend qu'un seul. Mais, selon le *Registre* de La Grange, à la création parisienne de la pièce en juillet 1671, le nombre de sauteurs avait été réduit non pas à un mais à deux²⁰. La scène de « Furies et de Lutins » fut reprise dans le *Ballet des ballets* à Saint-Germain-en-Laye en décembre 1671, et le livret révèle alors la présence de « Deux Lutins faisant des sauts périlleux », interprétés par Maurice et Petit-Jean²¹. Il y a donc tout lieu de croire que ceux-ci auraient également figuré dans la pièce au Palais-Royal. Mais, le gazetier Robinet, qui assista à plusieurs représentations de *Psyché* à la ville, en parle comme s'il n'y avait qu'un seul sauteur qu'il admirait d'ailleurs beaucoup. Voici, par exemple, ce qu'il écrit en octobre 1671 :

... cet étonnant Sauteur,
 Qui, d'une si belle hauteur,
 Se culebute, et pirouette,
 Sans toucher de pied, main, ou tête,
 La Terre, en aucune façon,
 Et qui marche, encor, tout de bon,
 Sur les mains, de la même sorte,
 Qu'un autre, sur ses pieds, se porte :
 Dequoi chacun tout étonné,
 Croid qu'il s'est, au Diable donné²².

Et un an plus tard, il s'extasie de nouveau devant :

[...] le Sauteur admirable,
 Qu'on croit favorisé du Diable,

nir des entrepreneurs de spectacles dans un sens plus large, puisqu'ils essayèrent d'acheter en Angleterre « un jeune cheval [...] qui faisoit des tours extraordinaires » (CAMPARDON, *Les Spectacles de la foire*, vol. 2, p. 115). Plus tard, ils acquièrent une ferme pour élever deux taureaux qui doivent servir à des spectacles de combats : POROT, Bertrand, « Les "jeux" des foires au XVIII^e siècle : les spectacles d'acrobates », art. cit., p. 29 sq.

20. LA GRANGE, *Registre*, éd. Bert Edward Young et Grace Philputt Young, 2 vol. Paris, Droz, 1947, vol. 1, p. 126.

21. MOLIÈRE, *Œuvres complètes, op. cit.*, vol. 2, p. 1048.

22. BROOKS, William (dir.), *Le Théâtre et l'opéra vus par les gazetiers Robinet et Laurent (1670-1678)*, 3 octobre 1671, Paris-Seattle-Tübingen, Biblio 17, 1993, p. 94-95.

Pour faire les Sauts surprenants,
Dont il étonne tous les Gens²³.

Puisqu'il est question ici d'un interprète exceptionnel, nous suggérons qu'il s'agit de Maurice Vondrebeck, « le plus habile des Eleves d'*Alard* » selon les frères Parfaict²⁴. Et si les remarques de Robinet font croire qu'il figurait seul la plupart du temps, il fut rejoint par Petit-Jean pour les représentations à Saint-Germain-en-Laye.

Il reste à savoir ce qui aurait pu inspirer cette inclusion de sauteurs par Molière ? Existe-t-il des influences ? Depuis 1658, la troupe de Molière avait partagé des théâtres avec les comédiens italiens dont les représentations comprenaient une grande part d'acrobatie, ce qui aurait pu contribuer à le pousser dans cette nouvelle voie. Mais il y a aussi de fortes ressemblances entre la scène de *Psyché* dont nous venons de parler et les scènes 4 et 5 de l'acte II de l'opéra *Pomone* de Pierre Perrin et Robert Cambert, où « douze folets [...], transformés en fantômes, armés de foudres et de griffes de fer, tombent du ciel dans un nuage enflammé ». Ils « s'épandent à l'entour de Béroé, et pour l'épouvanter dansent à ses yeux une danse terrible. [...] » Puis, « Trois fantômes disparaissent, quatre saisissants Béroé l'emportent en l'air, [et] cinq restent sur le théâtre²⁵ ». *Pomone* fut joué par l'Académie de musique de Perrin en mars 1671, c'est-à-dire après la création de *Psyché* à la cour, mais elle se préparait depuis longtemps et son contenu aurait été connu et ainsi aurait pu agir sur Molière²⁶. Il serait donc tentant de croire que son chorégraphe, Antoine Desbrosses aurait pu influencer Molière, d'autant qu'il allait plus tard collaborer avec lui, avant de travailler sur les pièces à machines de Donneau de Visé au Théâtre du Marais et de devenir l'un des chorégraphes associés à l'Hôtel Guénégaud. Mais bien qu'il y eût visiblement des « voleurs » dans *Pomone*, la description des mouvements des « folets » ne contient aucune mention de « sauts », ce qui nous fait croire qu'ils étaient plutôt des danseurs que des sauteurs.

23. *Ibid.*, 26 novembre 1672, p. 124.

24. PARFAICT, Claude et PARFAICT, François, *Mémoires pour servir à l'histoire des spectacles de la foire*, Paris, Briasson, 1743, vol. 1, p. 7.

25. PERRIN, Pierre, *Pomone*, Paris, R. Ballard, 1671, p. 20-21.

26. Selon Arthur Pougin, les répétitions de *Pomone* eurent lieu dès 1670 à l'hôtel de Nevers (POUGIN, Arthur, *Les Vrais Créateurs de l'Opéra français*, Paris, Charavay frères, 1881, p. 121-122).

Il semble donc que l'idée d'introduire des sauteurs dans des pièces à grand spectacle revient surtout à Molière lui-même. Les sauteurs n'étaient pas cependant entièrement exclus de la salle d'opéra de Perrin, puisque selon Robinet, quand Monsieur et Mademoiselle sont venus voir *Pomone* : « ... deux des plus lestes Sauteurs, / Avec pareil nombre d'Acteurs, / Collation leur présentèrent²⁷ ». Mais malheureusement il ne donne aucune indication quant à leur identité.

Deux ans après *Psyché*, Molière créa sa première pièce à grand spectacle écrite spécifiquement pour la ville : *Le Malade imaginaire*. La Grange ne fait pas mention de sauteurs au moment de sa création en février 1673, parlant uniquement de « danseurs », « symphonistes », « musiciens ou musiciennes »²⁸. Nous savons pourtant qu'il y en avait, puisque l'« Estat de la recette et de la despence » publié par Édouard Thierry dans ses *Documents sur le Malade imaginaire* comprend un paiement de 63 livres pour des escarpins pour « seize danceurs, trois musiciens et deux sauteurs, à trois livres la paire²⁹ ». Est-ce de nouveau Maurice et Petit-Jean ? Nous sommes tentée de le croire. Ces sauteurs auraient figuré dans le deuxième intermède, où un groupe de danseurs maures « font sauter des singes qu'ils ont amené avec eux », et la partition de Charpentier comprend une « ritornelle [...] pour reconduire les moresses [...] apres la ritornelle on jouïra [sic] l'air des mores ou les maries pour faire sauter les singes³⁰ ». Dans les foires on montrait des singes véritables, dont le Fagotin de Brioché était sans doute le plus connu puisqu'il donna son nom à plusieurs de ses successeurs³¹. On comprend pourtant facilement pourquoi les comédiens auraient préféré engager des sauteurs pour remplir ces rôles – par exemple pour des raisons d'entraînement et de fiabilité – bien qu'ils aient employé de vrais

27. BROOKS, William, *Le Théâtre et l'opéra...*, op. cit., II avril 1671, p. 68. L'Hôtel Guénégaud fut construit par le marquis de Sourdeac pour héberger l'Académie de musique de son associé Perrin. Sur ces événements, voir CLARKE, Jan, « The Struggle for Spectacle on the Paris Stage, 1669-1680 », *The Seventeenth Century*, n° 27, 2012, p. 212-224.

28. LA GRANGE, *Registre*, vol. 1, p. 68, 144.

29. THIERRY, Édouard, *Documents sur le Malade imaginaire: état de la recette et despence*, Paris, Berger-Levrault, 1880, p. 55.

30. CHARPENTIER, Marc-Antoine, *Mélanges autographes*, 23 vol. Paris, Minkoff, 1990-2002, vol. 16, p. 56, ark:/12148/bt1v1b540000621.

31. CAMPARDON, Émile, *Les Spectacles de la foire*, op. cit., vol. 1, p. 311.

animaux dans d'autres spectacles – un cheval pour l'*Andromède* de Pierre Corneille, par exemple, ou des chiens pour *Les Plaideurs* de Racine.³²

Comme tout le monde le sait, Molière décéda après la quatrième représentation du *Malade imaginaire*. Suite à quelques mois de bouleversement³³, la nouvelle troupe de l'Hôtel Guénégaud, formée de la plupart des comédiens de la troupe de Molière, évincés du Palais-Royal, et d'autres du théâtre du Marais, dorénavant fermé, ouvrit ses portes le 9 juillet 1673. Bien qu'elle ait hérité les œuvres de Molière, elle ne donna pas *Le Malade imaginaire* au cours de sa première saison³⁴. Les sauteurs n'avaient pourtant pas disparu de la scène française car, le 10 novembre 1673, la troupe de l'Hôtel Guénégaud donna une pièce nouvelle, *Le Comédien poète* de Thomas Corneille et Montfleury où, dans la scène 7 du premier acte, le héros Damon :

[...] voit dans le fonds du Theatre un Enfer, & quelques Demons.
[...] Quatre Démons l'aprochent. [...] Il sort des flâmes de dessous le Theatre, & deux Démons en mesme temps. [...] Ces deux Démons font des sauts périlleux autour de luy. [...] Ils tombent sous le Theatre.
[...] Quatre Démons l'entourent. [...] Les quatre Démons le saisissent, & sont enlevez avec luy sur le cintre³⁵.

Il y avait donc encore une fois deux sauteurs dans *Le Comédien poète* qui, avec les autres assistants, recevaient entre 10 livres 5 sols et 13 livres 5 sols par représentation³⁶. Et la troupe leur fournit des bas et des chaussures, comme c'était la coutume pour les danseurs dans des pièces à grand spectacle³⁷.

32. Voir par exemple, Bibliothèque-Musée de la Comédie-Française, R13, Registre 1681-82, f. 154, et Bibliothèque-Musée de la Comédie-Française, R_52_1682, Feuilles d'assemblée, 23 novembre 1682,

33. CLARKE, Jan, *The Guénégaud Theatre in Paris (1673-1680). Volume One: Founding, Design and Production*, Lewiston-Queenston-Lampeter, Edwin Mellen, 1998, p. 1-56.

34. Nous avons suggéré ailleurs que la troupe utilisait les pièces dans son répertoire d'une façon stratégique, afin d'augmenter l'intérêt du public en cessant de jouer certaines œuvres pendant quelque temps avant de les reprendre (CLARKE, Jan, « Molière at the Guénégaud Theatre, 1673-1680 », *Seventeenth-Century French Studies*, n° 8, 1986, 177-84).

35. MONTFLEURY, A. I, *Le Comédien poète*, Paris, Pierre Promé, 1674, p. 24-26.

36. Bibliothèque-Musée de la Comédie-Française, R5, Registre 1673-74, f. 59, 61, 62.

37. *Ibid.*, f. 57.

Le Comédien poète fut repris brièvement (trois représentations) au cours de la saison suivante et c'est à ce moment-là qu'apparaît dans les registres un nom d'une grande importance dans l'histoire du théâtre de la foire : celui de Charles Allard. Ainsi, le 9 octobre 1674, 26 livres 15 sols de « frais extraordinaires » furent payés aux « assistants, Baraillon [le costumier] et Allard³⁸ ». Et il semble qu'Allard à lui seul pouvait remplacer deux autres sauteurs (tout comme celui que Robinet aima tant dans *Psyché*), car un autre résumé des frais extraordinaires comprend 22 livres pour « sauteur [au singulier] et musicien³⁹ ». Ainsi, nous retrouvons Allard sur une scène française pour la première fois à l'Hôtel Guénégaud, trois mois avant sa participation à *Thésée* à l'Académie royale de musique et trois ans avant la création de la Troupe des Forces de l'Amour et de la Magie avec Vondrebeck⁴⁰.

Le Malade imaginaire fut enfin repris à l'Hôtel Guénégaud peu après le commencement de la saison 1674-75. Il y a dans le registre pour cette saison deux listes des frais extraordinaires et nous avons suggéré que la première liste a été modifiée au cours des répétitions. Dans la première liste, les sauteurs allaient recevoir 11 livres, tandis qu'au moment de la reprise ils ne recevaient que 7 livres⁴¹. La Grange, quant à lui, donne le premier chiffre de 11 livres⁴². Mais, au mois de décembre 1674, les frais montèrent de nouveau quand Allard rejoignit la compagnie. Son salaire journalier n'est pas indiqué, mais le 9 décembre il reçut 5 livres 10 sols

-
38. Bibliothèque-Musée de la Comédie-Française, R6, Registre 1674-1675, f. 78. Les *frais extraordinaires* furent nécessités par les représentations du jour et sont à distinguer des *frais ordinaires* qui furent payés chaque jour de représentation pour la plupart aux employés du théâtre (concierge, décorateurs, receveuse, ouvriers et ouvrières, etc.).
39. *Ibid.*, f. 78v. Au cours de la même saison, les deux chanteurs qui figuraient dans *Circé* de Thomas Corneille et Donneau de Visé reçurent à tous les deux 12 livres 10 sols par représentation, transport compris (CLARKE, Jan, *The Guénégaud Theatre in Paris (1673-1680). Volume Three: the Demise of the Machine Play*, Lewiston-Queenston-Lampeter, Edwin Mellen, 2007, p. 139).
40. Les « sieurs Allard », sans doute Charles et son frère, Pierre, figuraient comme « suivants d'Ægée » dans *Thésée*, et « le sieur Allard » avait interprété « un Fantôme » à la scène 7 de l'acte III. Il est à remarquer que ce fantôme est distingué des « douze lutins dançants » qui figurent eux aussi dans cette scène (QUINAULT, Philippe, *Thésée tragédie en musique ornée d'entrées de ballet, de machines, et de changements de théâtre*, Paris, Christophe Ballard, 1675, s.p. et p. 42).
41. CLARKE Jan, « «Cinquante pauvres ouvriers»: enquête historique sur les employés chez Molière et à l'Hôtel Guénégaud de 1660 à 1689 », *Revue d'histoire du théâtre*, n° 285, 2020, p. 29-52, p. 46.
42. LA GRANGE, *Registre, op. cit.*, vol 1, p. 158.

pour lui tout seul⁴³. Il est intéressant aussi de voir qu'à cette occasion on l'appelle « M. Allard », ce qui semble démontrer un certain niveau de respect. Allard dut quitter la production peu après car, quand *Le Malade imaginaire* fut repris en 1675 et 1676, il y avait de nouveau des « sauteurs » [au pluriel] qui, comme pour souligner sa singularité, recevaient moins que lui : 4 livres 10 sols par représentation⁴⁴.

La dernière pièce que nous examinerons est *Circé* de Thomas Corneille et Donneau de Visé avec des musiques de Marc-Antoine Charpentier, jouée à l'Hôtel Guénégaud en 1675, ce qui représente une sorte d'apothéose dans le domaine du spectacle. Selon La Grange, un nombre inconnu de sauteurs reçurent 40 livres par représentation de « prix fait », ce qui est confirmé par le registre⁴⁵. Ce chiffre peut être comparé aux 31 livres 10 sols reçus par les dix danseurs. Bien que, ni Allard ni Vondrebeck ne soient mentionnés pour *Circé*, il nous semble fort probable que ce fut une troupe sous leur direction qui participa à cette production, annonçant celle des Forces de l'Amour et de la Magie.

Ce qui nous conforte dans cette hypothèse est le fait que nous retrouvons dans *Circé* le numéro des singes, emprunté du *Malade imaginaire*, sauf que maintenant il y en a trois. La magicienne a transformé en singe l'admirateur d'une de ses nymphes ainsi que ses deux pages et ils viennent faire des sauts pour lui faire plaisir (III, 2), et dans sa partition, Charpentier indique à cet endroit : « menuet [...] les singes⁴⁶ ». Nous avons pensé qu'il aurait pu s'agir de Charles Allard et ses deux fils, qui allaient devenir aussi célèbres que lui ou même plus, mais selon Barry Russell, ceux-ci ne débutaient qu'en 1699 (nous y reviendrons)⁴⁷.

43. Registre 1674-75, f. 104-05.

44. Bibliothèque-Musée de la Comédie-Française, R7, Registre 1675-76, f. 86 ; R9, Registre 1677-78, f. 22.

45. LA GRANGE, *Registre, op. cit.*, vol. 1, p. 170 ; Registre 1674-75, f. 139v. Sur la préparation et la création de *Circé*, voir également, CORNEILLE, Thomas, *Circé*, éd. CLARKE, Jan, Exeter, University of Exeter, 1989, « Introduction ».

46. CHARPENTIER, Marc-Antoine, *Mélanges autographes, op. cit.*, vol. 17, p. 18.

47. Les deux fils d'Allard avaient eux-mêmes un numéro des singes dans leur répertoire en 1700 : « [La mascarade] étoit précédé[e] par deux sultanes, qui étoient la princesse de Conti et la marquise d'Antin, lesquelles menoient à la chaîne deux gros singes, qui étoient les deux Allard ; après cela venoient deux perroquets, qui étoient deux musiciens, suivis de deux grands ours, qui étoient le comte de Toulouse et le grand prier de France [...] Les deux gros singes firent beaucoup de tours de leur métier et de sauts périlleux. » (BOUCHET DE SOURCHES, Louis-François du, *Mémoires du marquis de Sourches sur le règne de Louis XIV*, éd. Gabriel-Jules de Cosnac et Arthur Bertrand, Paris, Hachette, 1882-93, vol. 6, p. 231).

C'est dans le finale, pourtant, que les sauteurs donnent une véritable démonstration de tout ce dont ils sont capables. Car, si le texte indique seulement que « les Faunes et les Sylvains témoignent leur joye par des sauts surprenants », tandis que les Divinités de la Mer et les Fleuves font des « Figures extraordinaires (référence) » (V, 11), Charpentier, dans sa partition, indique avec une précision extraordinaire les mouvements des sauteurs par rapport à la musique. Ainsi, il prévoit l'entrée des sauteurs (« ici les sauteurs entrent et se placent ») pendant que les danseurs font des figures (« ici les danseurs figurent sur la fin de ce chœur »). Il indique le nombre de figures à faire par air : « pendant l'air suivant les sauteurs ont quatre figures à faire savoir deux dans la première partie et deux dans la 2^{de} [sic] aux mêmes endroits ou elles sont marquées », puis « après ce second couplet on rejoue le rondeau ou les sauteurs font trois autres figures ». Il note également la façon dont elles doivent se marier avec la musique, en notant à chaque fois : « les sauteurs courent », « figure placée », « elle se défait ». Enfin, il décrit la conclusion de la réjouissance : « l'on finit la pièce par le chœur mêlé de danses et de sauts périlleux⁴⁸ », ce qui suggère que, malgré ce qu'on aurait pu penser, les danseurs et les sauteurs pouvaient s'exercer sur le plateau en même temps. Notons également l'utilisation du terme « figure⁴⁹ » pour décrire à la fois les mouvements des danseurs et les exercices des sauteurs – sûrement des formes de pyramides humaines.

En 1680, l'Hôtel Guénégaud devint la première salle de la Comédie-Française et une autre histoire commença. Il est pourtant intéressant de noter l'emploi de sauteurs dans au moins une des pièces représentées par la nouvelle troupe au moment même où elle commençait à se plaindre de l'activité des forains⁵⁰. Ainsi, le 23 septembre 1682, lorsqu'elle reprit *L'Ombre de Molière* de Brécourt, qui avait été créée à l'Hôtel de Bourgogne en 1674, elle paya 2 livres 10 sols pour « deux paires de bas

48. CHARPENTIER, Marc-Antoine, *Mélanges autographes, op. cit.*, vol. 17, p. 29-33.

49. « FIGURE, en termes de Danses et de Ballets, se dit des pas différents que font les danseurs en ordre et cadence, qui marquent diverses figures sur le plancher. » (FURETIÈRE, Antoine, *Dictionnaire universel, op. cit.*).

50. Au cours de cette première saison, 1680-81, les Comédiens-Français préparèrent une action juridique contre l'entrepreneur de spectacles Languichard (BONNASSIES, Jules, *Les Spectacles forains et la Comédie-Française*, Paris, Dentu, 1875, p. 9). Nous en retrouvons la trace dans les registres avec le paiement de 1 livre 10 sols le 20 mars 1681 « pour une signification à Languiché » (Bibliothèque-Musée de la Comédie-Française, R12, Registre 1680-81, p. 279).

pour les sauteurs⁵¹ ». La présence de sauteurs n'est pas indiquée dans la pièce, mais ils incarnèrent sans doute les deux « ombres » qui, dans la première scène, apportent chacune « en dansant un morceau de tout ce qui peut former un Tribunal ; & après l'avoir dressé, elles se disputent un Balay pour nettoyer ce lieu, où Pluton se doit venir rendre bien-tost ». Et puisque *L'Ombre de Molière* avait été créée en 1674 à l'Hôtel de Bourgogne, la présence de sauteurs dans cette pièce suggère qu'ils auraient figuré sur cette scène également, même si cette troupe était célèbre surtout pour sa représentation de la tragédie. Il est difficile pourtant de suivre cette piste à cause du manque de preuves à propos de cette salle⁵².

Nous retrouvons ici et là dans les registres d'autres références à l'emploi de sauteurs par la troupe de la Comédie-Française à l'Hôtel Guénégaud. Ainsi, 71 livres 18 sols furent payés le 16 novembre 1684 pour les « frais des danseurs, sauteurs, louages d'habits, chandelle, et garçons tailleurs et violons⁵³ ». La pièce jouée ce jour-là fut *l'Amphitryon* de Molière, qui ne nécessitait pas d'habitude la participation de sauteurs. Cette représentation n'était pas cependant tout à fait habituelle, puisque le registre nous informe qu'on joua ce jour-là « pour M^{rs} les Mandarins », c'est-à-dire, les ambassadeurs chinois. Puis, dans le registre pour la saison 1687-88, nous retrouvons un paiement du même genre : le 4 septembre 1687, après la représentation de *George Dandin* et *L'Amour médecin* de Molière, où les « ambassadeurs de Tripoly » furent présents, les paiements suivants furent détaillés sous la rubrique « frais extraordinaires » :

[...] aux viollons, 9 livres ; a m de barbier, 3 livres ; dix livres de chandelles et autres frais, 4 livres 12 sols ; a un petit garçon, 1 livre 10 sols ; pour 8 danceurs, 24 livres ; a mr de la montagne pour deux fois 50 sols de plus, 5 livres ; pour mr hallard et ses fils, 12 livres ; pour beuvete de la repetition, 1 livre ; a mr dauvilliers pour aller chez les ambassadeurs,

51. Bibliothèque-Musée de la Comédie-Française, R14, Registre 1682-83, p. 159. Sur cette pièce, voir CLARKE, Jan, « Du Molière sans Molière », in POIRSON, Martial (dir.), *Ombres de Molière : naissance d'un mythe littéraire à travers ses avatars du XVII^e siècle à nos jours*, Paris, Armand Colin, 2012, p. 55-73.

52. Seuls quelques registres de la troupe de Molière et ceux de l'Hôtel Guénégaud et de la Comédie-Française ont survécu.

53. Bibliothèque-Musée de la Comédie-Française, R16, Registre 1684-85, p. 208. Il est à noter aussi que les frais extraordinaires de la pièce, de 12 livres, furent réglés séparément.

2 livres 5 sols ; a mr Baraillon pour 30 habits ou environ, 15 livres ; aux Garçons de baraillon, 2 livres⁵⁴.

Nous citons d'après le petit registre ou registre « brouillon » de la troupe, où le paiement aux trois « hallard » est marqué par deux croix au début et la fin de la ligne, comme pour signaler le fait qu'il s'agissait de quelque chose d'exceptionnel. Et quand ces paiements furent recopiés sur le registre « officiel » de la troupe, « hallard » devient bel et bien « allard »⁵⁵. Il semble donc que dans ces deux cas des sauteurs furent embauchés pour montrer leurs exercices pendant l'entracte afin d'offrir un régal de plus aux spectateurs de marque⁵⁶, et que les ambassadeurs de Tripoli au moins purent apprécier l'art du sauteur le plus célèbre de son temps, Charles Allard. Mais ce qui pourrait surprendre est la mention des fils de M. Allard car, comme nous avons vu, selon Barry Russell, « les enfants d'Allard » ne firent leurs débuts à la cour qu'au mois d'octobre 1699⁵⁷.

Russell se base sur Dangeau qui, dans son Journal, parle à plusieurs reprises des « enfants d'Allard » et leurs « sauts merveilleux »⁵⁸. Il nous semble pourtant d'après les preuves que nous venons de découvrir que l'emploi du terme « enfant » par Dangeau (qui l'utilise qu'une seule fois) l'a peut-être induit en erreur, et que les fils d'Allard étaient plus âgés à ce moment-là que ce qu'on avait pensé auparavant. Nous sommes donc tentés de suggérer que c'étaient bien Allard et ses deux fils (alors de tous petits enfants) qui jouèrent les trois singes dans Circé en 1675, et divertirent l'ambassadeur de Tripoli (adolescents) en 1687, avant de paraître (adultes) à la cour en 1699⁵⁹. Et cette hypothèse a récemment été confortée par les découvertes de Bertrand Porot à propos de l'apprentissage de jeunes acrobates (à partir de douze ans).⁶⁰

Un dernier détail à propos d'Allard et les Comédiens-Français : le 17 mai 1687, après une représentation d'*Attila* de Corneille avec *L'Ombre de Molière* de Brécourt, une employée de la troupe, M^{me} Caverot,

54. Bibliothèque-Musée de la Comédie-Française, R20, Petit Registre 1687-88, n.p. (nous avons modernisé la présentation).

55. *Ibid.*, R19, Registre 1687-88, p. 146.

56. Je tiens à remercier Agnès Lamy d'avoir partagé cette conclusion avec moi.

57. <https://www.theatrales.uqam.ca/foires/o8a.html#allard>.

58. DANGEAU, Philippe de Courcillon, marquis de, Journal, 19 vol., Paris, Firmin Didot, 1854, vol. 7, p. 397-398.

59. Nous ne pouvons pas cependant exclure la possibilité qu'il eût plusieurs fils.

60. POROT, Bertrand, « Les "jeux" des foires... », art. cit.

rapporta 12 livres « qu'on lui avoit mis entre mains pour mr allard⁶¹ ». Malheureusement, nous ne savons ni la raison de ce paiement (sauf qu'il semble avoir eu un rapport avec la pièce de Brécourt) ni pourquoi il ne fut pas effectué, et Allard disparaît des registres ensuite, au moins pendant la période qui nous concerne.

Il reste la question de « pourquoi ». Pourquoi les troupes de Molière et de Guénégaud choisirent-elles d'introduire des sauteurs dans leurs pièces à grand spectacle au cours des années 1670 ? Selon nous, c'était à cause de l'engouement du public pour le spectacle à ce moment-là, qui donna lieu au développement de genres comme la pièce à machines, la comédie-ballet et l'opéra. Il fallait remplir la scène, de chant, de décor, de mouvement. Mettant de côté les numéros comiques (sans doute imités des Italiens) dans les pièces à grand spectacle ou à divertissements que nous venons de décrire, les sauteurs auraient servi à fournir une autre forme de spectacle pour accompagner ou même compléter les figures des danseurs et les mouvements des « voleurs » au-dessus de la scène. Ainsi, ils auraient fait leur propre contribution au « *total theatre* » ou « théâtre total » qui était si apprécié alors⁶². Et si par hasard Maurice et Allard s'étaient rencontrés à l'Hôtel Guénégaud, ceci aurait fait de cette salle non seulement le berceau de l'Opéra et de la Comédie-Française, mais aussi un des lieux les plus importants de spectacle forain de l'époque⁶³.

61. Bibliothèque-Musée de la Comédie-Française, R22, Registre 1688-89, f. 22.

62. Terme dérivé du concept de *Gesamtkunstwerk* de Richard Wagner : une œuvre d'art totale ou unifiée, dans laquelle musique, voix, mouvement et spectacle fonctionnent ensemble. *Oxford Reference* <https://www.oxfordreference.com/display/10.1093/oi/authority.20110803105038165>.

63. Il faut noter aussi que Jal dans son dictionnaire indique que Maurice arriva en 1670 en France (JAL, Auguste, *Dictionnaire critique de biographie et d'histoire*, 2^e éd., Paris, Plon, 1872, vol. 1, p. 164), ce qui correspond à sa présence dans la tragédie *Psyché* et à une éventuelle rencontre avec Allard. Je remercie Bertrand Porot de m'avoir transmis cette information.

Vaudevilles as a dramatic medium in the Forain Opéra Comique

David Charlton

University of London, Royal Holloway

The following text is devoted to a preliminary account of a hitherto unreported manuscript that, for the first time, permits us to study performance practices in a pre-1750 vaudeville opera in a direct and unmediated manner. It offers a unique connection to performances heard almost three centuries ago. Thanks to this manuscript we see signs of performance that were completely unsuspected, but serve to throw logical light on vaudeville performance in general during the phase of its development after Alain-René Le Sage's stage career ended in 1736.

We shall see that vaudevilles were sometimes changed in order to express character and situation directly and as though spontaneously. Parodic implications and extra-theatrical references were not abandoned, but played a limited part. We may be justified in considering the Favart period of the earlier 1740s as a transition to the events of 1753, when Italianate styles and singing practices were embraced by the *opéra-comique* public.

Charles-Simon Favart's *La Chercheuse d'esprit* was first performed in February 1741 and immediately took its place as a masterpiece of his mature style.¹ This 'Opéra Comique de Monsieur Favart', as the first edition title-page reads, uses vaudevilles all the way through, interspersed with concise prose dialogue.² The best review of *La Chercheuse d'esprit* – pos-

-
1. The premiere's date of 20 February is given in Claude et François PARFAICT, *Mémoires pour servir à l'histoire des spectacles de la foire par un acteur forain*, 2 vols (Paris, Briasson, 1743), vol. 2, p. 149.
 2. First known edition: *La Chercheuse d'esprit, opera comique de monsieur Favart* (Paris: Veuve Allouel, 1741). It will be noted that no theatre is named on this title page, or even the relevant Fair, the Foire Saint-Germain. My source for this 1741 imprint

sibly the best review of any *opéra-comique* of this period – was issued in April or May 1741, written by Pierre-François Guyot Desfontaines in *Observations sur les écrits modernes*.³

Un jour m'entretenant avec un des plus célèbres faiseurs d'Opéra comiques, je me souviens qu'il me dit que ce genre, quoique regardé comme une bagatelle, avoit ses principes, ses règles, ses épines, ses écueils, ses délicatesses, ses beautés, &c ; qu'il falloit un esprit supérieur, & un génie peu commun pour y réussir ; & qu'une belle Scène de la Foire coûtoit quelquefois plus d'efforts, & renfermoit plus de vraies beautés, que la meilleure scène du théâtre françois. Je l'exhortai à donner au public un traité sur ce bel Art, dans le goût d'Aristote, & il ne m'en parut pas éloigné. C'est peut être ce défaut de principes & de préceptes, qui fait que la plupart des Opéra Comiques sont mauvais. En attendant le Traité promis, *la Chercheuse d'esprit* servira de modèle ; & comme les regles ont certainement été faites d'après les Pièces qui ont réussi, celle de M. Favart entr'autres pourra fonder les préceptes de ce bel Art.⁴

La Chercheuse d'esprit was the second work in a series of three popular operas from La Fontaine's *contes*, which all broke new ground. The first of these was *La Servante justifiée* in 1740. *La Chercheuse d'esprit* was derived from 'Comment l'esprit vient aux filles'.⁵ The third opera was *Les Nymphes de Diane*, derived from 'Les Lunettes', but it was unexpectedly prohibited by the police in 1741 and given its premiere later in Brussels, 1 June 1747.⁶ In all three, clever artistry completely transforms the bawdy

is a reprint edition issued by Book Renaissance www.ren-books.com, (consulted 4 March 2022), but the provenance of the edition thus reproduced is not given. An edition issued by Veuve Allouel and dated 1743 is available on *Gallica*, extending to 69 pages.

3. GUYOT DESFONTAINES, Pierre-François, *Observations sur les écrits modernes*, XXIV, Lettre 351, Paris, Chaubert, 1741, p. 141-143.
4. *Ibid.*, p. 143-144.
5. From LA FONTAINE, Jean DE, *Nouveaux contes*, Paris, G. Migeon, 1674, p. 3-10 (available on *Gallica*), and translated as 'How Girls Acquire Intelligence' in SISSON, C. H., *Some Tales of La Fontaine*, Manchester, Carcanet, 1979), 128ff.
6. *Les Nymphes de Diane* substitutes pure pastoral for rustic realism, but the reason for this is that Favart was experimenting with allegory: La Fontaine's *Les Lunettes* is set in a convent. The literary purposes of La Fontaine's 'cycle' of convent Tales have been explored in BIRBERICK, Anne L., 'From World to Text: The Figure of the Nun in La Fontaine's *Contes*', in ID. (Ed.), *Reconfiguring La Fontaine. Tercentenary Essays*, Charlottesville, Rookwood Press, 1996, p. 181-201.

originals, albeit audiences did not forget these. Favart's literary engagement continued with *Acajou*, which he took from the recent story by Charles Duclos, *Acajou et Zirphile*.

The Versailles manuscript which is discussed below contains single-line music notation for all its music, plus all its spoken dialogue. (See Figure 1) Other of Favart's manuscripts merely reproduce the spoken dialogue and the words of vaudevilles, plus their *timbre*.⁷ Yet to construe and explain performative subtleties in music is never easy, and Desfontaines' review, quoted above, warns us against drawing false conclusions: so many subtleties, if 'dépouillés du chant et de la voix qui les font valoir', may be too difficult to know. But this manuscript surely makes it possible to know more clearly what Desfontaines actually heard.

Manuscript Mus. 198 came to my notice three years ago by chance, when a colleague told me it was available online on the website of the Bibliothèque municipale de Versailles. Unfortunately, that online facsimile no longer exists. But a catalogue entry for the manuscript still exists, and now carries an additional (or alternative) shelf-mark: Ms. No. 371. When the manuscript still remained online, I made a complete edition of it (begun on 17 March 2018) which forms my source for the music examples that are reproduced below.

In Ms. Mus. 198 there are 150 pages, of which the opera itself occupies pages 5 to 141. The title page of the manuscript reads as follows: *La Chercheuse d'Esprit Opera Comique de Monsieur favart. Représenté sur le Theatre de la foire Saint Germain le 20 fevrier 1741*. The names of the characters (but not the actors) appear on page four, identical to those in the Allouel imprint (1741). The fact that all seventy vaudevilles are supplied with musical notation is a significant help to future study, and their *timbres* correspond precisely to the Veuve Allouel edition. The manuscript concludes with the 'Compliment de Clôture de la Foire Saint-Germain 1741', whose verbal text is also reproduced in Allouel's edition.

For purposes of dating, we cannot assume that the mere presence of the 'Compliment de Clôture' in Ms. Mus. 198 proves anything. However, the interesting presence of '20' February on the title-page of

7. In MELE, Flora, *Le Théâtre de Charles-Simon Favart. Histoire et Inventaire des manuscrits*, Paris, Honoré Champion, 2010, there is no mention of the present manuscript.

the manuscript forms a contrast with the absence of any precise date from both early editions by Allouel. Was this a copy made some time later? Is the handwriting within Ms. Mus. 198 necessarily that of Favart himself?⁸ Notwithstanding such questions, we find small differences in Scene 5 which almost certainly prove that the Versailles manuscript dates from *before* the issue of the first Allouel edition, whose *Approbation* is dated 22 March 1741, and whose registration is dated 1 April 1741.⁹

In the Versailles manuscript the last two lines of the *Air*, 'Donnez, amans, mais donnez bien' were sung by Nicette:

L'ÉVEILLÉ

Jamais l'esprit ne se refuse...

NICETTE

Donnés-m'en donc, donnés-m'en bien,

Donner mal, c'est ne donner rien.¹⁰

Then L'Éveillé said, 'Laissez-faire, je vous donneray tout stila que j'ay', and Nicette then began her *Air* 'Non je ne veux pas rire'. But from the Allouel editions and from all later editions I have seen, the two lines quoted above, sung by Nicette, were entirely removed, and so after the word 'refuse...' L'Éveillé continued in spoken dialogue with the words, 'Laissez faire, je vous donnerai tout ce que j'en ai'. Favart obviously judged Nicette's two-line riposte to be too much out of character, too sophisticated, and rejected it before he went into print.¹¹

8. I am grateful to Dominique Quéro for this question, raised at the original Reims conference. His on-the-spot opinion was that its handwriting might not be definitely that of Favart.
9. FAVART, Charles-Simon, *La Chercheuse d'esprit*, Paris, Veuve Allouel, 1741, with *Privilege* on p. [62-3]. The *Privilege*, granted on 30 March 1741, was in fact allotted to Pierre Prault *pere*, Libraire à Paris, for a period of three years. Presumably he bought the rights from Veuve Allouel after the first edition had been set up in print—we recall that Allouel's title-page pre-dated 20 February, the day of the premiere, which is missing from it. *Opéra-comique* librettos were sometimes set up in print before a first night: a detailed survey of bibliographical practices regarding such librettos is in CHARLTON David, "Sedaine's Prefaces: Pretexts for a New Musical Drama" in CHARLTON, David & LEDBURY Mark, *Michel-Jean Sedaine (1719-1797): Theatre, Opera and Art*, Aldershot, Ashgate, 2000, p. 196-272.
10. AM Versailles, Ms. Mus. 198, p. 55-56.
11. Ms. Mus. 198, p. 55-56; FAVART, Charles-Simon, *La Chercheuse d'esprit*, *op. cit.*, p. 24. Favart continued to refine this particular transition within Sc. 5. In the 1750s he changed L'Éveillé's last sung note ('refuse') from the tonic (B flat) to the dominant, F, in order to make the vaudeville sound yet more unfinished, as though the singer interrupts himself.

All these refinements are typical of the careful attention paid to the music of vaudevilles throughout this manuscript. They show a great number of subtle differences when compared with published normal versions of vaudevilles seen in eighteenth-century sources. Therefore in view (i) of the presumably limited time available for preparing the 1741 performances, and (ii) the special nature of the differences we shall be exploring here, logic would seem to dictate that Favart himself determined the content of the manuscript; it is a working copy, not a final copy. For present purposes, I will make this assumption here. Nevertheless, the hypothetical possibility remains that someone else could have been responsible for it.

Manuscript Mus. 198 has a unique method of setting out words and music on the page (see Figure 1). Its practical purpose appears to have been to serve as a source for other manuscript copies, now perhaps lost, from which individual singers could have learnt their parts. This would be the reason why every speech starts on a new line and (within all seventy vaudevilles) each line of verse – with its music – also starts on a new line. Maximum clarity is the visual result, resembling the nearest approximation to the score of a vaudeville opera that we know.¹²

Let us turn to the choice of vaudevilles themselves. Only thirteen vaudevilles were chosen to be engraved and placed in the Table at the end of Allouel's first edition. Allouel's engraver(s) obviously worked from a different source than Ms. Mus. 198: the printed musical texts offer quite different forms of the same vaudevilles in Ms. Mus. 198. None of the thirteen Allouel melodies is in the *Theaville* database; out of the total of seventy in *La Chercheuse d'esprit*, only thirty-four are found in *Theaville*. Allouel's thirteen *airs* provide plain, standard versions, as Example 7 shows.

I initially hoped that the music in Ms. Mus. 198 might provide some information about Favart's use of vocal clefs, or about techniques of transposition of musical material. This hope is disappointed: we still have more research to carry out. Nevertheless, let us compare basic facts concerning the notation of the Allouel vaudeville: see Table 1. This Table compares clefs and written tonalities as found in the 1741 sources with

12. Evidence in the form of later printed scores that relate closely to Favart's *vaudeville* practice has been discussed by Bertrand POROT, "Un petit récitatif sans accompagnement": les vaudevilles à l'opéra-comique, nouvelles perspectives', in CORTIZO, M.E & NICCOLAI, M. (Ed.), *Singing Speech and Speaking Melodies: Minor Forms of Musical Theatre in the 18th and 19th Century*, Turnhout, Brepols, 2021, p. 21-45.

those found in the later complete edition of Favart's works : *Théâtre de M. Favart*.¹³ We find that the notated choice of keys is completely inconsistent, which supports the notion that, in Judith le Blanc's words, 'La tonalité n'entre pas en compte dans le caractère de tel ou tel vaudeville puisque les musiciens sont habitués à transposer pour s'adapter à la tessiture de tel ou tel acteur-chanteur'.¹⁴

Allouel's numbering of vaudevilles	Ms. Mus.198, Tonalité/clef	Allouel 1741 Tonalité/clef	Vve Simon 1769 ¹⁵ Tonalité/clef
1 Si la jeune Iris	g- C1 clef	a- G2 clef	g- G2 clef
2 C'est fort bien fait à vous	C+ G2 clef	C+ G1 clef	C+ idem
3 Si cela est hé bien tampis	F+ C1 clef	C+ G1 clef	G+ idem
4 L'éclat de mon bonheur	F+ idem	C+ idem	G+ idem
5 Ma femme est femme d'honneur	g- idem	e- idem	g- idem
6 Ce qui n'est qu'enfure	g- idem	a- [G2 clef]	g- idem
7 L'agaçante	F+ idem	G+ G1 clef	G+ idem
8 L'autre jour Colin d'un air badin	C+ idem	C+ idem	C+ idem
9 Une vieille d'argent	F+ idem	C+ idem	G+ idem
10 Diversité flatte le goût	d- idem	a- idem	e-idem
11 Je sommeille	F+ idem	C+idem	G+idem
12 De l'amour je subis des loix	g- G2 clef	g- idem	g- idem
13 Quel plaisir d'être avec vous	C+ C1 clef	G+ idem	D+idem

Table 1 : Variant tonalities and clefs compared for selected vaudevilles in *La Chercheuse d'esprit*.

13. *Théâtre de M. Favart*, 10 vols, Paris, 1763–69, 1776, VI.

14. LE BLANC, Judith, *Avatars d'opéras. Parodies et circulation des airs chantés sur les scènes parisiennes*, Paris, Classiques Garnier, 2014, p. 614.

15. *Airs de La Chercheuse d'esprit, Théâtre de M. Favart*, t. VI.

Unfortunately, Ms. Mus. 198 provides us with no fresh evidence about the existence or style of instrumental accompaniments for vaudevilles. There are no indications to be seen; if accompaniment was in fact used, the delicate changes wrought in many of these melodies (see Examples 1 to 8 below) would have made them impossible to perform without rehearsal. The evidence of writers like Jacques Lacombe and Melchior von Grimm is that sung dialogue in vaudeville opera was not usually accompanied; but both writers imply that other musical material, perhaps as used in monologue scenes, sometimes had accompaniment.¹⁶ A new source of evidence, coming this time from a professional musician, confirms that Parisian performances indeed lacked accompaniment. The source is a manuscript letter dated 24 June 1762 from Rameau's brother-in-law, Jacques-Simon Mangot, sent from the court of Parma where he was employed as musical director.

J'ai l'honneur de vous envoyer les airs et vaudevilles que j'ai copiés ; je n'ai point mis les accompagnements au Menuet d[']Exaudet ni à l'air de Castor, parce qu'il est d'usage dans ces sortes de pièces que les chants qu'on met sur les airs connus ainsi que sur les vaudevilles se chantent par l'acteur sans accompagnement[.] J'en ai conféré avec Marianno qui m'a dit qu'en cas qu'on voulut qu'ils fussent accompagnés, ils avaient à Vienne les accompagnements et que alors c'étoit l'affaire d'un clin d'œil [...].¹⁷

Favart's manuscript, in fact, suggests no exact relation between notated pitches and sung pitches: a survey of music for each character in the opera (seven different singers are needed) shows that in six cases, when we take every notated vaudeville into account, the written (literal) voice range demanded of that character was excessive: almost two octaves. This makes no musical sense: transpositions must have operated. Other evidence from Favart suggests that the actual tessitura of his singers at this time was between an octave and a twelfth. For example, in *Les Nymphes de Diane*, whose complete music was engraved in Brussels,

16. LACOMBE, Jacques, *Le Spectacle des beaux-arts*, Paris, Vincent, 1761, p. 187-88; GRIMM, Melchior von (Ed.), *Correspondance littéraire, philosophique et critique*, Paris, Furne, 1829, IV [15 Sept. 1764], p. 63-64.

17. Parma, Archivio di Stato, Teatri e spettacolo barbonici, b.1: 1739-178?, discovered by Paolo Russo and generously communicated. See also POROT, Bertrand, art. cit., p. 21-45.

the composer Michel Corrette wrote a final duet for soprano and bass, 'Cruelle Séverine'.¹⁸ Here, Mlle Durancy sang between e' and f" sharp. In the same work, *Air 59*, 'À la chasse, à la chasse!' Mlle Durancy sang between g' and g" : and these pitches can (exceptionally) be objectively verified because Favart included a *cor de chasse* part in C for *Air 59*, in which the horn actually takes over part of Séverine's melody.¹⁹ M. Rebours, in the final duet, sang between low A and top e'.

La Chercheuse d'esprit is a fable about youth defeating age, but is also a quest story. Mme Madré is a rich widow who runs a farm, and her old friend M. Subtil is a widower and a notary. They form a pact in Scene 1 whereby M. Subtil asks for the hand in marriage of Mme Madré's adolescent daughter Nicette, after which Mme Madré suggests her own remarriage to Subtil's young son, Alain. These parents have a low opinion of the intelligence of their offspring, who have indeed not been obviously educated, and the mother angrily dismisses the daughter in Scene 2: 'Allez chercher de l'esprit, Nigaude, pécore'. Until she meets Alain, Nicette fruitlessly asks for *esprit* from two people: M. Narquois, a savant, and the youthful L'Éveillé, who is who shortly going to marry Nicette's cousin, Finette.

In music Examples 4, 6 and 8, reproduced below I have chosen the most radical cases of alteration that are found in this Versailles 'score'. In each case the 'control' samples (Examples 3, 5, 7) are taken either from a vaudeville source found on *Theaville*²⁰ – which always quotes its sources – or the first Allouel imprint of *La Chercheuse d'esprit*. Not until we possess a complete, scholarly edition of this work shall we know how many *vaudevilles* bear witness to changes; many, certainly, were altered in subtle but effective ways which amounted to an expressive recomposition of the material. In the latter cases we find the following phenomena:

-Metrical transformation, for example 6/8 to 2/2;

18. CORRETTE, Michel, *Les Nymphes de Diane, Table des airs* (Brussels, n. p., 1748) p. 36–40. Corrette's name is absent from this source. M^{lle} Durancy (Séverine) was the soprano and M. Rebours (Un Satyre) was the bass. The proof of Corrette's involvement was shown by Elisabeth COOK, *Duet and Ensemble in the early opéra-comique*, New York, Garland, 1995, p. 45. Corrette issued the same duet in his own *Vaudevilles et ariettes de l'Opéra Comique*, Paris, Boivin, Le Clerc, M^{lle} Castagnery, ca 1750), IV.

19. *Ibid.*, *Table des airs*, p. 24–25.

20. [<http://www.theaville.org/kitesite/index.php>], (consulted 3 March 2022).

-Rhythmical transformation: small-scale but notable changes that enhance semantic meaning in a phrase, or change the overall expressive value of a vaudeville;

-Pitch changes: small alterations that sometimes imply a different harmony and can generate emphasis on a chosen word;

-Harmonic transformations: see above. Favart sometimes changes the key into which a four-bar phrase resolves, e.g. V instead of I, or – if in minor mode – III instead of V;

-Omission of repeated musical phrases heard at the start of a vaudeville.

In the case of *Air* 6, 'J'offre ici mon sçavoir faire', Favart transformed a normally minor-mode melody into a wholly major-mode one.²¹

Taken as a whole, evidence in the Versailles manuscript supports the hypothesis that improvisation was normal in vaudeville performance: in other words, that the type of changes we shall observe were not exceptional in Fair Theatre. Actors probably made adjustments constantly during performances. Indeed, the Versailles manuscript confirms what close examination of *Le Théâtre de la Foire* suggests, namely that ellipses found within the text underlay of a vaudeville are meant to indicate a pause or hesitation for dramatic effect. Manuscript Mus. 198 sometimes translates such ellipses into specific performance notation, as quotation below shows. This is from Scene 1: M. Subtil approaches Nicette's mother with his request for her daughter's hand. Here, in the very first vaudeville (*Air* 'Des Feuillantines'), Ms. Mus. 198 specifies that Subtil should repeat the phrase 'J'en ferois...', which causes him embarrassment. This *extra* repetition of the phrase contradicts all other known sources for the opera; it also means that the vaudeville is extended by one extra bar of music.²² In 1741 the actor in Subtil's part would take time here to maximise the dramatic effect of his question, so the extra 'J'en ferois' was obviously thought to be useful to enhance the building of the character, and might well constitute evidence for normative improvisation.

21. Ms. Mus. 198, p. 13.

22. 'Les feuillantines' in normative form can be consulted on: *Theaville* [<http://www.theaville.org/kitesite/index.php?r=vaudevilles/afficher&ref=feuillantines>], (consulted 3 March 2022), and in two modern editions: Marguerite FALK, *Les Parodies du nouveau Théâtre Italien (1731): Répertoire systématique des timbres* (Bilthoven: A. B. Creighton, ca 1973), p. 172, no. 2004; and CONNON, Derek & EVANS, George, *Anthologie de pièces du Théâtre de la Foire*, Egham, Runnymede Books, 1996, p. 297, no. 38, with explanation of *timbre* on p. 364.

Air Des Feuillantines

Mr. SUBTIL

Je veux être son époux.

M^{re}. MADRÉ

Entre nous,

Compere, qu'en feriez vous ?

Mr. SUBTIL

Belle demande, Madame,

J'en ferois parbleu, j'en ferois ma femme.²³

It is for the same reason that Rameau's *Musette en rondeau* from *Pièces de clavessin* (1724), used as the *Air* 'Quel désespoir', occupies 49 bars instead of 48 in Scene 4, so that we will read, after the colon: 'in Scene 4, when Nicette sang her first utterance [etc.], when Nicette sang her first utterance of 'C'est...', an extra bar of music (shown in Ms. Mus. 198) was needed to accommodate this hesitation. Rameau's true melody fits Favart's printed words only if Nicette's first 'C'est...', is not sung. Therefore, singers of this role without having knowledge of the Versailles manuscript must have considered making an impromptu adjustment of their own when encountering this phrase.

When he specifies rhythmical or metrical differences from a traditional *vaudeville*'s form, Favart's seeming motive is always to give the words additional expressive meaning, relative to the dramatic situation. We can illustrate this easily in Examples 1 and 2 from Scene 5, which constitutes L'Éveillé's first appearance; Nicette is already on stage after failing to obtain any *esprit* from M. Narquois.

Exemple 1. Air "Vous en venez, vous en venez", site theaville

Vous en ve - nez, vous en ve - nez...

Exemple 2. Air [25] "Vous en venez, vous en venez", F-V MS 198, p. 48 [clé originale: ut 1]

Les - prit se - roit mieux mon af - fair - re, J'en de-man - de mon né - ces-sair - re.

Examples 1 and 2

23. Source: AM Versailles, Ms. Mus. 198, p. 7. Original text (reference with Allouel ed. 1741), p. 4. ('I wish to be her husband. / Between ourselves, / Old friend, what is she to you? / Good question, Madame, I would..... I would – zounds, I would make her my wife').

L'Éveillé flirtatiously wishes to ingratiate himself with Nicette (« Tatigué qu'alle est joliette! »). However, she deflects these attentions in order to continue her search for esprit, since she has just heard him sing 'Morgué, vivent les gens d'esprit'.²⁴ Ignoring his compliments, she sings 'L'esprit seroit mieux mon affaire; / J'en demande mon nécessaire', to the *Air* 'Vous en venez, vous en venez'. To make it musically more assertive, Favart gives this vaudeville a new rhythmic pattern and some new pitches; the original vaudeville is perfectly recognisable, but has been changed into a musically-driven, forceful reply.

It is clear that a singer not in possession of Ms. Mus 198, but who had only a printed copy of *La Chercheuse d'esprit* for the words, and whose memory (perhaps helped by vol. 3 of *Les Parodies du Nouveau Théâtre Italien*) could supply the music for 'Vous en venez', could nonetheless have sung Favart's text while using the familiar traditional notes and rhythms. Two questions arise therefore: does the rhythmic notation in Ms. Mus. 198 show us a different set of rhythms here because singers in general were accustomed to change the notes and rhythms of vaudeville melodies according to the dramatic circumstance, so that Favart is simply suggesting a typical array of changes? Or does Ms. Mus. 198 show us a divergent set of notes and rhythms here because Favart was requesting his unique troupe to sing in an exceptional way? Taken in isolation, this example allows for either possibility.

Later in Scene 5, the manuscript suggests that Mlle Vérité *la cadette* omitted the traditional repeat of a four-bar phrase at the start of the vaudeville 'Non je ne veux pas rire' (which can be seen on *Theaville*) and that Favart rewrote its melody-line to emphasise the word 'esprit'. In the spoken cue, L'Éveillé has just said – in reference to *esprit* – 'Laissez faire, je vous donnerai tout ce que j'en ai'. Very surprised to hear these words, Nicette begins 'Non je ne veux pas rire' as an aside: 'à part: Me donner tout l'esprit qu'il a! / Vaux-je la peine de cela?' As rewritten, this melody rises to f⁷ for 'l'esprit', whereas other sources have e⁷. Without the usual repeat of the opening bars, Nicette's 'Vaux-je la peine' comes immediately afterwards, sung directly to L'Éveillé. Speed of response was evidently the intention, and so Favart must be understood as acting like


24. FAVART, Charles-Simon, *La Chercheuse d'esprit*, *op. cit.*, sc. 5, p. 22. The word *esprit* had numerous definitions, too many to quote here, and Favart took over La Fontaine's basic motto at the end of 'Comment l'esprit vient aux filles': 'Vivent les sots pour donner de l'esprit'.

a conventional opera composer, that is, by determining the precise musico-dramatic effect he wanted.

Any actress not aware of these modifications made by Favart could still have sung the traditional music, and could still have repeated the four initial bars. Again, the Versailles evidence is not categorical: perhaps Favart's manuscript gives evidence of normative practices, suggesting that Favart was merely 'guiding' the kind of interpretation that any professional actress might think of; or it could be evidence of exceptional practices.

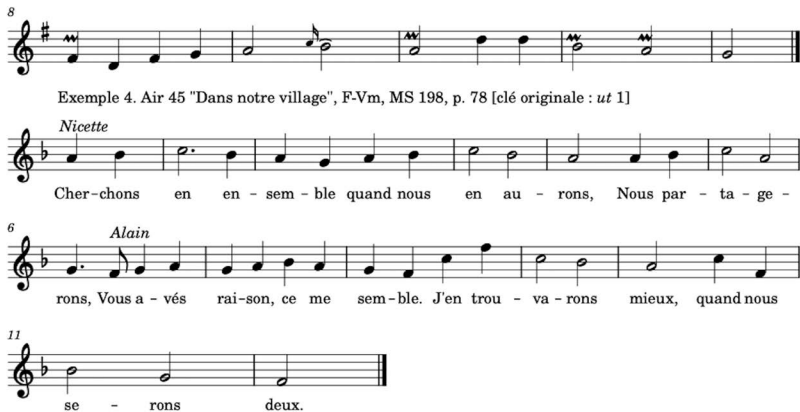
Finette makes a timely interruption when arriving for Scene 6. It is here that L'Éveillé defines the apprehension of *esprit* as 'Lorsqu'auprès d'un jeune homme / Le petit cœur fera / Ti ta, ti ta' (of whose meaning Nicette remains hardly the wiser). Following a monologue scene for the dejected Nicette, Alain makes his first appearance in Scene 8. He admits to her that he is equally ignorant of the meaning of *esprit*, but his innate candour and liking for Nicette quickly lead to a shared vaudeville, 'Dans notre village chacun vit content': see Examples 3 and 4.

Exemple 3. Air "Dans notre village chacun vit content", site theaville



Dans no - tre vil - la - ge cha - cun vit con - tent...

8



Exemple 4. Air 45 "Dans notre village", F-Vm, MS 198, p. 78 [clé originale : ut 1]

Nicette

Cher - chons en en - sem - ble quand nous en au - rons, Nous par - ta - ge -

6

Alain

rons, Vous a - vés rai - son, ce me sem - ble. J'en trou - va - rons mieux, quand nous

11

se - rons deux.

Examples 3 and 4

This important example shows reinterpretation of the melodic and harmonic levels of a vaudeville source, in which a rustic gavotte was subtly transformed into a pastoral musette. Through many subtle melodic changes, Favart removed the dominant harmonies which (in the original vaudeville) are implied in bars five, six, seven and eight, in order that the music could cadence on the tonic chord (I) instead of the dominant (V) in the eighth bar. Thereby staying closer to the tonic major key, the music enables a drone pedal to be heard underneath.²⁵ Then Favart continued to emphasise tonic harmony in the remaining bars and to modify the linear contours of the melody, first with a more artistic high f'' apt to show off the vocal quality of a solo singer, and an equally refined leap of a fifth to down to lower f', in the third bar from the end. By these expressive means he imposed a more cultured quality on the vaudeville, and seems to have encouraged singers and listeners to enjoy the musical qualities of the musette as though it were an operatic air.

We shall conclude with two examples of Favart's additions of material to established vaudevilles: see Examples 5 to 8. In Scene 10 Mme Madré is seen alone with Alain, whose mind is obviously occupied with Nicette. Mme Madré is giving him advice concerning how to behave as a romantic suitor, since Alain is also in search of *esprit*; he says to her that his father never provided any clues about it. The main joke is, however, that Mme Madré becomes convinced during the scene that Alain loves her:

Air On n'aime point dans nos Forêts
 M^e MADRÉ
 Une Belle qu'on aime bien
 Supposons que ce soit moi-même,
 ALAIN, *d'un air riant*
 Oh, tenez, ne supposons rien,
 C'est déjà fait.
 M^e MADRÉ, à part
 C'est moi qu'il aime.

25. Even if vaudevilles remained unaccompanied, general evidence from *Le Théâtre de la Foire* and elsewhere suggests that the orchestra played a short ritornello at the beginning to secure the singer's melody and tonality, and sometimes a ritornello at the end. See 'Accompaniment' and 'Continuity', in CHARLTON, David, *Popular Opera in Eighteenth-Century France. Music and Entertainment before the Revolution*, Cambridge, Cambridge U.P., 2022, p. 117-23.

Now inspired by the action of showing Alain the way to present a bouquet of flowers to a woman, and how to affix them to her bodice, Mme Madré becomes excited during the next vaudeville. This is shown by the way she elaborates a list of flowers suitable for a bouquet, repeating a simple motif for this purpose at the very point when some physical proximity to Alain becomes possible on stage. Example 5 shows the traditional version of the *Air* 'Que je regrette mon amant', followed by Example 6, the recomposed version which adds four bars of music to this vaudeville: 'Un bouquet de muguet, / Ou d'œillet, / Qu'on lui met'. Thus the actress, receiving more musico-dramatic space than the original vaudeville allows, is encouraged to improvise stage actions in her own way to exaggerate the moment humorously.

Exemple 5. Air "Que je regrette mon amant", Site theaville

Que je re - gret-te mon a - mant

Exemple 6. Air [52], "Que je regrette mon amant", F-V, MS 198, p. 90 [clé originale : ut 1]

1 Mme Madré [etc.] 13 Alain Mme Madré

Il faut l'a - bor - der jo - li - ment. Fort bien. A - près on luy

pré-sen - te. D'un air co - quet, un bou - quet De mu - guet, ou d'œil -

Alain

- let, Qu'on luy met, A son cor - cet. Al-lés, al - lés, ce - là vaut fait.

Examples 5 and 6

But there are now more words in Favart's published libretto here than can be sung to the familiar version of 'Que je regrette mon amant'.²⁶ No actress without knowledge of the music in Example 6 would have been

26. FAVART, *La Chercheuse d'esprit*, *op. cit.*, p. 39.

able to know exactly how to sing the published libretto text : because there are too many words, one is required to make choices to shorten the published text to fit the commonly known music, while still making grammatical sense.²⁷ Thus it is more likely that the evidence of Example 6 favours a *generalised* interpretation of Ms. Mus. 198 as a performance practice source, rather than an exceptional one. Actresses outside his circle must have been thought by Favart to be accustomed to making changes, perhaps similar to those in Example 6.

A yet more striking addition of new material comes in the crucial Scene 15. Alain now applies Mme Madré's lesson to Nicette, who is pretending to be asleep.²⁸ Nicette pretends to sleep because she is applying the lesson learned in Scene 12, when she overheard L'Éveillé singing 'Me promenant à l'écart';²⁹ in this vaudeville sequence he reminded Finette that he had discovered her asleep – or rather, pretending to be asleep – lying under the shelter of greenery in a concealed grove. This, we gather, was the start of their courtship ritual.

In Examples 7 and 8 we see how Alain presents Nicette with the bouquet. The vaudeville 'Je sommeille' is sung three times, with different words: at first he tries not to wake her, but in the second stanza she also sings briefly, interposing with the words 'Alain, Alain, / Je sommeille', so that he can know her deception. This music appears in the Table of the Allouel imprint as a twelve-bar strophe, ending with a short downward melisma. But Favart prolonged this melisma into a flowery vocal cadenza (on 'ré' of 'réveille'). The word 'réveille' had been a five-note phrase but now became a sixteen-note phrase, presumably heard in all three statements.³⁰

27. To fit the published words to the traditional vaudeville, an actress might have omitted the names of the flowers and sung 'Après on lui présente / D'un air coquet / À son corcet', but the grammar is incomplete. So she might have improvised a slight change of melody in order to sing 'Après on lui présente / Un bouquet / À son corcet', with a minim on 'Un' replacing the two original crotchets.

28. This is the scene that was engraved and is often reproduced today. See [<https://www.artlyriquefr.fr/personnages/Favart%20Charles%20Simon.html>], (consulted 29 May 2021).

29. *Air*, 'Et la Belle le trouva bon', Favart *La Chercheuse d'esprit*, p. 43.

30. FAVART, *op. cit.*, p. 45-46. In the Versailles manuscript, the music of Example 8 appears only once.

Exemple 7. Air "Je sommeille", *La chercheuse d'esprit*, Paris, Veuve Allouel, 1741, Table, p. 3

7

Exemple 8. Air [58] "Je sommeille", F-V, ms 198, p. 107 [clé originale : ut 1]

6

Ho - là, bel-le Ni - cette, ho-là. Où donc êtes - vous? La voi-là

10

qui som-meil - le. A - vec ces ru - bans or - nons-la; Mais

15

pre-nons gar - de que ce-la ne la ré-veil - -

le.

Examples 7 and 8

The stage situation is humorous and yet central to the opera, the very moment when the *ingénue* puts her knowledge into practice, and the game of love begins. Alain's *cadenza* allows both actors space to develop the stage situation, to portray character. Favart took a common vaudeville and made it into a structured song; yet it is also diegetic, heard and understood as singing within the conventions of the opera. The extra three bars of music, developing this musical tableau in a modest degree, prove that Favart was emulating an operatic style within *opéra-comique*, without abandoning traditional aesthetic links with the *opéra-comique* genre.

Actors of Alain's role outside Favart's circle would have been able to sing the plain version seen in Example 7 without recourse to musical improvisation. But does Example 8 signify that *opéra-comique* actors were regularly improvising vocal cadenzas at interesting moments such as this, when music formed the centre of attention?

The most important conclusion we can draw from the manuscript evidence is that Favart's singers definitely modified their music in ways that we cannot previously have imagined from the printed sources alone. Perhaps Favart encouraged exceptional licence from his actors; or perhaps he was simply endorsing and guiding common styles of improvisation that actor-singers already practised. Thanks to Ms. Mus. 198 (see Figure 1) we know that the regular use of ellipses in *Le Théâtre de la Foire* (for example) instructed actors to insert pauses, or add phrases, for dramatic effect.

The resulting impression is that at this period, actor-singers were understood to have licence in the creation of dramatic meaning, and even the creation of musical detail, whilst on stage. Vaudevilles, in conjunction with improvisation, could function as though they were the basis for operatic expression, conveyed through melody. *Opéra-comique* may have involved a degree of exaggeration required by comedy, but Favart employed no *commedia* types in this period: all expressed themselves in musical dialogue from moment to moment, as in any opera.

Obviously, this new source should serve as a guide to thinking about and eventually interpreting vaudeville performance in general. On balance, I believe that the details revealed in Ms. Mus. 198 support a general argument, which would imply a new method of understanding for us when considering sung comedy in Fair Theatre. Every singer on the *opéra-comique* stage might have performed in as relatively free a manner as did those in Favart's troupe in 1741. And for such a normative method of interpreting *vaudevilles*, Ms. Mus. 198 would provide (at present) a unique guide.³¹

31. Manuscript evidence from *ca.* 1774, of the type discussed by Bertrand POROT ("Un petit récitatif..."), awaits examination in Rouen, Bibliothèque municipale, Fonds 08, Th. 402 : score and parts of J. B. Moulinghen's edition of C.-S. FAVART, *Les Nymphes de Diane*.

Musiques et musiciens des spectacles équestres à Paris : l'exemple du Cirque-Olympique (1780-1830)

Patrick Péronnet

Membre associé de l'IREMUS, UMR CNRS 8223

Les musiciens qui animèrent les spectacles équestres sont en grande partie inconnus tout comme le sont les musiques interprétées. Si le spectacle est évoqué par les journaux du temps, rares sont les références et témoignages directs des accompagnements musicaux interprétés à l'occasion des spectacles. En suivant l'évolution du spectacle équestre puis de son héritier, le cirque, il est permis de retracer son univers sonore dans la période 1780-1830¹.

Des débuts de Philip Astley (1742-1814), à Paris en 1774, au développement de son établissement par Antonio Franconi (1737-1836), les spectacles forains se sont temporairement sédentarisés. Selon la nature même de ceux-ci, entre mimodrames et spectacles équestres, tableaux militaires à grand spectacle, pantomimes ou arlequinades, le spectacle visuel offert par les saltimbanques, écuyers, équilibristes et autres paillasses nécessite un accompagnement musical. Mais la législation, selon les temps et les régimes politiques, interdit ou autorise l'usage de la parole et d'un orchestre nombreux sur les « petits » théâtres au nom du privilège.

1. En dehors d'ouvrages centrés sur le cirque à la charnière des XVIII^e et XIX^e siècles, il n'existe pas de bibliographie de recherche spécifique pour ce sujet.

Du Cirque d'Astley au Cirque Franconi (1782-1807)

Philippe Astley (1742-1814), militaire et cavalier, crée à Londres vers 1775 un spectacle forain et s'installe dans un cirque en bois à la foire de Lambeth (au pied du pont de Westminster). Devant le succès, il ouvre, en 1779, un deuxième amphithéâtre à Piccadilly pour les représentations du soir, dans lequel il donne des « spectacles variés, où les exercices équestres étaient remplacés par les ombres chinoises, des tours d'adresse, un cheval magicien, des danses comiques, des imitations de chants d'oiseaux, des chiens savants, des feux d'artifice, etc.² ». Mais Philipp Astley est rapidement concurrencé par d'autres entrepreneurs de spectacle. Par souci de *leadership* sur la place de Londres, il ouvre un cirque avec scène théâtrale et piste, sous le nom de *Royal Grove*, comme le rapporte Charles Dickens :

Dans l'intervalle des saisons au *Royal Grove*, Astley se transportait avec sa troupe d'écuyers et de voltigeurs à Dublin et à Paris, et il fonda des amphithéâtres dans ces deux villes. [...] À Paris, toutefois, Astley eut des démêlés avec la police. Ayant tenté d'ajouter une scène au cirque, il en fut empêché à la requête d'un sieur Nicolai, directeur d'un établissement rival³.

Le sieur Nicolai évoqué par Charles Dickens (1812-1870) n'est autre que Jean-Baptiste Nicolet (1728-1796), acrobate qui devient directeur de spectacles forains à Paris en 1759. Le Théâtre Nicolet, dit Spectacle des Grands Danseurs, installé sur le boulevard du Temple, est construit en 1763 ; incendié en 1770, il est reconstruit au même emplacement. Composé des meilleurs acteurs, danseurs de corde, acrobates et artistes en tous genres spécialisés dans la farce et la pantomime, la troupe obtient sa dénomination « royale » le 23 avril 1772, à l'issue d'une représentation à laquelle assistent Louis XV et Madame du Barry. Il devient le Théâtre des Grands Danseurs du Roi, puis Grands Danseurs et Sauteurs du Roi, bénéficiant d'un privilège envié. Les programmes se renouvellent quotidiennement chez Nicolet, tirant avantage de sa grande expérience et d'un répertoire engrangé depuis plus de vingt ans.

2. DICKENS, Charles, « Les célébrités équestres, I. Philippe Astley », *Le XIX^e siècle : journal quotidien politique et littéraire*, 25 septembre 1872, p. 3 (article traduit de la *Revue Britannique*).

3. *Ibid.*

« Il y a musique » chez Nicolet comme nous l'apprend le *Journal de Paris* du 10 février 1782⁴. En 1787, l'orchestre compte huit violons, deux quintes, deux basses, une contrebasse, deux clarinettes, deux cors et un basson, soit dix-huit musiciens⁵.

L'évolution du spectacle d'Astley à Paris (1782-1790)

Inauguré à Paris le 7 juillet 1782, au faubourg du Temple, l'Amphithéâtre anglais des sieurs Astley propose un répertoire essentiellement fondé sur les exercices équestres⁶. Dès sa deuxième saison (entre le 25 novembre 1783 et le 16 février 1784), les exercices « extraordinaires » à cheval sont complétés, dans les intermèdes, par des numéros plus proches des spectacles du boulevard⁷.

La question qui nous intéresse étant celle de la musique, il est bien difficile de trouver évocation de celle-ci dans les premiers spectacles parisiens d'Astley. Un tambour additionné d'un fifre ou encore un duo de cornemuse et grosse caisse⁸ semblent utilisés au début de sa carrière d'entrepreneur de spectacle, puis un orchestre :

Astley était d'une extrême ignorance. On raconte qu'il gourmanda sévèrement un musicien, lors d'une répétition, parce qu'il ne jouait pas. L'homme expliqua qu'il y avait une pause « Une pause ! tonna Astley. Je ne vous paie pas pour faire la pause mais pour jouer ! » [...] Il considérait que la qualité primordiale d'un orchestre était d'être bruyant⁹.

Il est à peu près certain que les instruments utilisés dans ce cirque primitif étaient des vents dont sans doute les cuivres issus de fanfares équestres. De ses origines militaires, le cirque ne reniera ni la musique ni l'uniforme (ne dit-on pas que les ors et les couleurs conjurent la peur de la chute et de la mort ?). Né, en grande partie, avec le spectacle équestre,

4. *Le Journal de Paris*, no 41, 10 février 1782, p. 164.


5. *Les Petits Spectacles de Paris ou Calendrier historique et chronologique de ce qu'ils offrent d'intéressant*, Paris, Guillot, 1787, p. 109.

6. *Le Journal de Paris*, no 299, 2 octobre 1783, p. 1234 et, no 303, 30 octobre 1783, p. 1250.

7. *Le Journal de Paris*, no 329, 25 novembre 1783, p. 1354.

8. *Le Cirque*, Sevensépt, 2004, p. 32.

9. COROFT-COOKE, Rupert et COTES, Peter, *Circus, Histoire internationale du Cirque*, Paris, Albin Michel, 1977, p. 48.



Par Permission de Monsieur le Lieutenant - Général de Police.

LES TROIS DERNIERS JOURS DE REPRESENTATION A PARIS.

AMPHITHEATRE ANGLAIS, RUE ET FAUXBOURG DU TEMPLE,
AU Bénéfice du SIEUR ASTLEY FILS ;
AUJOURD'HUI SAMEDI 14, DIMANCHE 15, ET LUNDI 16 FÉVRIER
1784, POUR LA CLOTURE.

Dans l'espace desquels le Sieur ASTLEY Fils dansera différens Caractères, tant sérieux que comiques; & se surpassera pour témoigner au Public sa vive reconnaissance des suffrages dont il a bien voulu l'honorer.

On y ajoutera tous les EXERCICES anciens & nouveaux, des MANŒUVRES Equestres de différens genres; 200 TOURS de Force, Souplesse & Equilibres; des TOURS exécutés par plusieurs Chevaux, dont la docilité, l'adresse & la perfection n'ont été portées à leur comble que par le Sieur ASTLEY Pere. Le tout sera accompagné de plusieurs morceaux de Musique analogues.

Le Spectacle sera partagé en quatre Divisions :

La première commencera par une belle & grande CAVALCADE, le SALUT à l'ANGLAISE; & finira par le Sieur ASTLEY Fils, qui dansera le SERIEUX, & fera l'Exercice du Drapeau; le tout au grand galop.

La seconde Division commencera par un Morceau de MUSIQUE, accompagné du ROSSIGNOL, & terminera par le Sieur ASTLEY Pere, qui fera, pour la quatrième fois, les Exercices du Sabre à la Houfarde, & à la façon des Dragons-Légers.

La troisième Division commencera par une ENTRÉE de Payfan grossier, métamorphosé en Payfan coquet, dansant l'Anglaise; terminée par le grand MENUET dansé par deux Chevaux, sur un Air Ecoffois.

La quatrième & dernière Division commencera par le COMBAT du TAILLEUR ANGLAIS & son Cheval, exécuté (pour la première fois) par le Sieur ASTLEY Pere; & terminera par la grande VOLTIGE du Sieur ASTLEY Fils, sur deux Chevaux; pendant laquelle il fera plusieurs ATTITUDES & TOURS surprenans, accompagnés des Bouffonneries du Paillasse.

Le Spectacle sera terminé par une nombreuse ENTRÉE de Chevaux parfaitement instruits, lesquels au son de la trompette formeront à la fois différens ATTITUDES qui surprendront les Spectateurs, & mériteront les suffrages des Connoisseurs.

On ouvrira à cinq heures, & on commencera à six heures précises.

On prendra aux premières Places 3 l. aux secondes, 36 s. aux troisièmes, 24 s. & au Paradis 12 s.

Le Sieur ASTLEY a l'honneur de remercier le Public des applaudissemens qu'il a bien voulu donner à son Spectacle, & se promet d'en témoigner sa reconnaissance dans ces derniers trois jours, qui sont au Bénéfice de son Fils.

Permis d'Imprimer le 14 Février 1784. L'ÉTOILE. De l'Imprimerie de P. DELORMEL, rue du Fais.

38

Figure 1 : Programme de l'Amphithéâtre des sieurs Astley pour les trois derniers jours de représentation à Paris (du 14 au 16 février 1784), ark:/12148/cb41872417r.

les écuyers étaient, pour la plupart, d'anciens militaires familiers des seuls airs de fanfare.

Lors de la troisième saison à Paris, du 31 octobre 1784 au 4 avril 1785, Astley se produit dans des conditions analogues, mais entre avril 1785 et avril 1786, l'Amphithéâtre est entièrement recomposé :

Le sieur Astley a fait construire, rue du faubourg du Temple, un Manège spacieux, dont la circonférence est garni [sic] de plusieurs rangs de loges ; il est couvert de manière qu'on y peut représenter en tout temps. [...] Au milieu, est un théâtre¹⁰ destiné, dans les intervalles des Exercices de chevaux, à faire des tours de force très-variés. Aux deux côtés, sont les écuries ; & dans le haut, est placé un nombreux orchestre¹¹.

En dehors du fait que l'orchestre soit qualifié de « nombreux », nous n'en connaissons ni la composition, ni le répertoire. Le 25 avril 1786, consécration suprême, la troupe d'Astley est invitée à produire ses exercices équestres à Versailles devant le roi et la famille royale

L'association avec Antonio Franconi

Un nouveau personnage fait son apparition dans l'Amphithéâtre d'Astley. Antonio Franconi (1737-1836) appartient au monde des bateleurs, saltimbanques et autres banquistes¹². Italien d'origine, sa présence en France est attestée dès 1772. Danseur de corde sur les places publiques, il se fit embaucher, selon la légende familiale, en tant que palefrenier chez le duc de Duras¹³ où il eut l'opportunité d'étudier l'art équestre auprès des écuyers de l'écurie ducale. Il reprend son métier de saltimbanque à Lyon (1779), à Nantes (1780), puis à Bordeaux (février 1782),

-
10. L'idée de relier la scène (désignée ici sous le nom ancien de « théâtre ») à l'arène, en construisant une salle à cet effet, revient à Charles Dibdin (1745-1814), homme de spectacle anglais qui l'expérimente au Royal Circus lors de son ouverture en novembre 1782.
 11. *Les Petits spectacles de Paris ou Calendrier historique et chronologique de ce qu'ils offrent d'intéressant*, Paris, Guillot, 1786, p. 206-207.
 12. Concernant la biographie d'Antonio Franconi, lire DENIS, Dominique, *Le Cirque en France au XVIII^e siècle*, en ligne : www.circus-parade.com/2016/05/16/cirque-france-xviiieme-siecle/.
 13. Emmanuel-Félicité de Durfort (1715-1789), quatrième duc de Duras.

où il présente un combat du taureau¹⁴. Il entraîne sa propre famille dans ses divers spectacles et forme ainsi la troupe Franconi. Initié franc-maçon le 30 mai 1784 à la loge l'Étoile Flamboyante aux Trois Lys, la troupe est engagée le 30 octobre 1788, par John Astley (1767-1821), le fils de Philipp. Son apport principal réside dans l'interprétation de pantomimes équestres. Indépendamment de son engagement parisien, il poursuit ses représentations estivales en province. C'est à Amiens, en juin 1791, qu'est attesté pour la première fois un orchestre de sept musiciens. Il pourrait bien s'agir de musiciens gagistes, autrement dit de musiciens militaires sous contrat avec un régiment caserné sur place, les musiciens civils demeurant rares en province à cette date¹⁵. Cela expliquerait l'usage d'une harmonie militaire comme le prouve l'estampe *La grand Voltig [sic] sur les Cheveaux*¹⁶.



Figure 2 : *La grand Voltig sur les Cheveaux*, Estampe, fin du XVIII^e siècle, Jean éditeur, Paris, musée des Civilisations de l'Europe et de la Méditerranée, no inv. 56.82.1.C. L'orchestre représenté en haut à droite compte un cor, une clarinette, un basson et un timbalier.

14. Sans doute une pratique taurine venue d'Espagne associée à l'élevage de taureau de combat.
15. Lire à ce sujet Péronnet, Patrick, *Les Enfants d'Apollon. Les ensembles d'instruments à vent en France de 1700 à 1914, Pratiques sociales, insertions politiques et création musicale*, Paris, L'Harmattan, t. II (1789-1815).
16. *La grand Voltig sur les Cheveaux*, estampe, quatrième quart du XVIII^e siècle, [Directoire ?] Jean éditeur, Paris, Musée des Civilisations de l'Europe et de la Méditerranée, no inv. 56.82.1.C. L'orchestre représenté en haut à droite compte deux cors, une clarinette, un basson et un timbalier.

De l'Amphithéâtre national au Cirque-Olympique, 1793-1806

La Révolution française et la guerre contre la coalition, en 1792, apportent à la troupe Franconi une opportunité toute particulière. Considérés comme ennemis de la Nation, Astley et sa troupe anglaise sont obligés de délaisser l'Amphithéâtre parisien. Antonio Franconi et ses fils, Laurent et Henri, louent le lieu le 21 mars 1793, d'autant que leur amphithéâtre en bois, de la plaine des Brotteaux, à Lyon, a été incendié lors du siège de la ville. Depuis la loi des 13 et 19 janvier 1791, les théâtres sont délivrés des contraintes du système du privilège. Tout individu peut désormais créer un théâtre avec musique et parole. À Paris, cette liberté des théâtres fait passer le nombre de salles, de quatorze en 1791 à trente-cinq en 1793¹⁷.

Le Cirque-Olympique, entre théâtre équestre et cirque (1806-1826)

Avec le temps, le cirque s'éloigne du calendrier des Foires¹⁸. Il n'est sédentaire à Paris que pour la saison d'hiver, ouvrant entre la fin du mois de septembre et le début du mois d'octobre selon les années et fermant à la fin du mois d'avril. La saison nomade suit alors en province.

En 1808-1809, les Franconi père et fils apportent de profonds changements dans leur installation de la rue du Faubourg-du-Temple. Si leur spécialité est l'art de dresser les chevaux, la pantomime prend une place importante pour l'attractivité de leur spectacle grâce à la collaboration avec Jean-Guillaume Cuvelier (1766-1824).

C'est rue du Mont-Thabor (à proximité de la rue Saint-Honoré) que naît le premier Cirque-Olympique (renommé Théâtre du Cirque-Olympique en 1812). Antonio Franconi prend du recul et le spectacle nouveau est composé essentiellement par ses fils, Henri et Laurent. Une nette répartition des rôles fera les beaux jours du Cirque Franconi. La direction reste familiale et collégiale. Antonio crée en fait le rôle de régisseur général, Laurent celui de maître de manège ou chef de piste. Henri

17. Lire à ce sujet YON, Jean-Claude, *Histoire culturelle de la France au XIX^e siècle*, Paris, Armand Colin, 2010, et particulièrement le chapitre 1 « Les structures de la vie culturelle » p. 11-37.

18. Partie en référence et en hommage au travail pionnier de HODAK, Caroline, *Du théâtre équestre au cirque. Le cheval au cœur des savoirs et des loisirs*, Paris, Belin, 2018.

est à la fois l'auteur et le metteur en scène de la pantomime¹⁹. La réception par le public est assez immédiate lorsqu'ils présentent leur première pantomime équestre : *La Mort de Turenne*²⁰.

De la pantomime équestre et de ses musiques

Dès cette période, la pantomime équestre devient la grande spécialité du Cirque-Olympique. Le genre est un savant mélange entre la classique pantomime et le théâtre équestre. En 1811, la Salle des Jeux Gymniques met à l'affiche des pantomimes/vaudevilles auxquels sont associés les Franconi. En janvier, on y produit *Le Chien merveilleux* ou *Arlequin Cendrillon* dont « La musique est parodiée, avec beaucoup d'intelligence, de plusieurs opéras connus. L'ouverture, qui offre des motifs agréables et bien suivis, est de M. de Momigny²¹, directeur de la musique de ce Théâtre²² ». En février, la même salle donne *Le Jugement suprême* : « On peut ajouter le plaisir d'entendre un choix de musique extrêmement riche. Béthoven [sic], Haydn, nos meilleurs opéras, et Montano [de Berton] surtout, ont été mis à contribution pour orner cette pièce et peindre, avec une expressive vérité, toutes les scènes de la pantomime²³ ».

La pantomime reste un spectacle dont la musique est empruntée, voire parodiée, au répertoire de l'Opéra. *Martial et Angélique* ou *le Cheval accusateur* (pantomime équestre) fait partie de ces spectacles créés avec succès au Cirque-Olympique et transposés dans la Salle des Jeux Gymniques avec chevaux, cerf et chiens. *L'Adroit valet*, petit vaudeville qui sert de prologue explicatif de M. Brazier, l'un des chansonniers du Caveau, vient compléter le spectacle²⁴. L'association vaudeville/pantomime est sans doute un essai, pour les Franconi, aux fins de faire évoluer

19. FRICHET, Henri, *Le Cirque et les forains*, Tours, Mama et Fils, 1899 (2^e édition), 157 p.

20. *La Mort de Turenne*, pièce historique et militaire à grand spectacle, en trois actes ; mêlée de pantomimes, combats et évolution, livret de Jean-Nicolas Bouilly et Jean-Guillaume Cuvelier, musique arrangée par Navoigille et Baneux, Paris, Barba, an XI (1802). Le spectacle présenté au *Cirque-Olympique* est une adaptation par Cuvelier seul. *Journal des arts, de littérature et de commerce*, Paris, 17 novembre 1809, p. 125-126.

21. MOMIGNY, Jérôme-Joseph de (1762-1842), compositeur et théoricien de la musique, ouvre une maison d'édition à Paris (1800-1828) avant de sombrer dans la folie est d'être interné à Charenton.

22. *Les Tablettes de Polymnie*, 20 janvier 1811 (2^e année, no 16), p. 243-244.

23. *Ibid.*, 20 février 1811 (2^e année, no18), p. 277.

24. *Ibid.*, 20 mars 1811 (2^e année, no20), p. 315.

leur spectacle en usant de la parole, mais l'expérience s'arrête assez vite pour revenir aux fondamentaux du spectacle circassien.

Les exercices de manège, les spectacles de pantomime, les ballets (qu'ils soient classiques ou équestres) et les démonstrations d'animaux savants restent le lot commun du Cirque jusqu'à la fin de l'Empire. De fait, vaudevilles et pantomimes dialoguées, autorisés dans la Salle des Jeux Gymniques sont officiellement interdits au Cirque-Olympique, bien qu'il semble que les Franconi passent outre, profitant de « protections » heureuses pour leurs activités.

Si la musique des spectacles est perdue et laisse très peu de traces, les noms des compositeurs et arrangeurs associés aux livrets représentent une source intéressante pour notre sujet. On ne sait si ce sont les auteurs (Cuvelier ou Hapdé) ou les responsables de la scène (les frères Franconi) qui sollicitent les musiciens. À côté de compositeurs/arrangeurs ponctuels (Navoigille²⁵, Verbes, Foignet père²⁶, Bianco, Roll²⁷ ou Louis), trois noms reviennent à plusieurs reprises. Le premier, dès 1808, est un certain d'Haussy (ou Daussy). Nous possédons peu de renseignements sur ce musicien, sinon qu'il est désigné en 1810 comme : « chef d'orchestre du Cirque-Olympique ». Nous le retrouvons chef d'orchestre au Théâtre de la Gaîté en 1811²⁸, deuxième chef de l'orchestre du Théâtre de Rennes en 1831-1832²⁹ puis deuxième sous-chef d'orchestre et répétiteur des chœurs au Théâtre royal de Bruxelles en 1842³⁰. Il est associé à une dizaine de livrets en tant que compositeur, sur la période 1809-1815. En revanche Hippolyte Lintra ou Lientra (né en 1787), possède une biographie bien

-
25. Guillaume Joseph Chevalier dit Guillaume Navoigille ou encore Navoigille aîné (1749-1811 ?), chef d'orchestre au *Concert de la Loge Olympique*, violoniste au *Théâtre Feydeau* (1789), chef d'orchestre du *Théâtre de la Pantomime nationale* devenu *Théâtre de la cité* de 1794 à 1798, fait partie de la Musique du roi de Hollande de 1805 à 1811.
 26. Charles-Gabriel Foignet (1750-1823), compositeur, professeur de clavecin, de harpe, de solfège et d'interprétation vocale, fut directeur du *Théâtre Montansier* et auteur de vingt-cinq opéras comiques.
 27. Pierre-Gaspar Roll (1787-1851), élève du Conservatoire en contrebasse et dans les classes d'écriture de Berton et Reicha, Grand Prix de Rome 1814 (avec sa cantate *Atala*) est connu pour sa musique religieuse. Son seul opéra connu, *Ogier le Danois* (1820) ne fut pas représenté.
 28. *Foyers et coulisses, histoire anecdotique des théâtres de Paris*, Paris, Tresse, 1875, t. I : « Gaîté », p. 15.
 29. LE MOIGNE-MUSSAT, Marie Claire, *Musique et société à Rennes aux XVIII^e et XIX^e siècles*, Genève, Minkoff, 1988, coll. « Vie musicale dans les provinces françaises », t. VII, p. 172.
 30. DELHADE, Félix, *Annuaire dramatique de la Belgique contenant des éphémérides dramatiques et artistiques*, Bruxelles, de Masure, 1842, vol. 2, p. 54.

repérable. Élève du Conservatoire de Paris de 1804 à 1810, il fréquente la classe de violon de Grasset (de 1804 à 1806 puis de 1808 à 1810) et celle d'harmonie de Berton. Jeune musicien, il contribue au répertoire du Cirque pour trois pièces dans l'hiver 1812-1813³¹. Enfin, Alexandre Piccini (1779-1850) produit douze compositions pour le Cirque-Olympique entre 1812 et 1817. Petit-fils illégitime de Nicola Piccini (1728-1800), il est accompagnateur au Théâtre Feydeau dès 1802, à l'Opéra-Comique, puis chef d'orchestre au Théâtre de la Porte Saint-Martin de 1803 à 1816. Il signe indifféremment ses partitions de son nom ou de son seul prénom (« M. Alexandre »).

Les spectacles du Cirque se scindent entre la pantomime bouffonne et un spectacle plus porteur de sens, dès les premières années de son existence. La scénographie se double de la parole libérée des acteurs, clamant la prose des livrets. Selon la tolérance du régime politique les spectacles à vocation historique deviennent le fonds de commerce du Cirque et particulièrement les fresques de bataille. Les prouesses techniques des décorateurs et costumiers sont décuplées par la geste scénographique.

Les années passent et le Cirque-Olympique continue sa vie entre la fin de l'Empire et les débuts de la Restauration. Hélas, entre mauvaise gestion, frais permanents considérables, crise économique et désintérêt sensible du public, l'entreprise fait faillite et ferme le 27 mai 1816. Les Franconi quittent la salle de la rue Mont-Thabor qui sera rapidement démolie et entament une tournée en province pour remplir les caisses. Ils reviennent à Paris le 8 février 1817 dans le vieil Amphithéâtre d'Astley, autrement dit dans l'ancienne salle du faubourg du Temple, qu'ils rénovent et agrandissent. C'est sous la nouvelle appellation de Théâtre du Cirque-Olympique que se poursuit l'aventure.

31. Sociétaire de l'Association des artistes musiciens, Hippolyte ou Hippolite Lintra est 1^{er} violon à Poitiers en 1836. Il semble être professeur de violon à Châtellerault en 1838, et offre deux tableaux au musée de Poitiers en 1844 après avoir dirigé l'orchestre de Poitiers dès 1839.

Musiques et musiciens des spectacles équestres à Paris

Pupitre	1818	1822	1823	1824	1826
Chef d'orchestre	Henri Gautrot	Pierre-François Sergent	Pierre-François Sergent	Pierre-François Sergent	Pierre-François Sergent
Sous-chef	Pierre-François Sergent	Devenois			
Répétiteur		Philippe			Julien
Premiers violons	Rocheport Blanchard Netz	Bertin ou Pertin Charles Thomas (1797- ?) Filliette ou Fillette Claude Alexandre Lelacq	Audebert Bauman Fibich James	Audebert Baudoin Julien	Bauman Carpentier Julien Vialon
Seconds violons	Brun Dubois Druier	Cerclier Issa Julien	Brussy Dubuisson Dubreuil Rémy	Brussy Dubuisson Dubreuil Rémy	Buisson Lotz Rocher
Altos	Gautry (ou Gautri) Adnet (ou Adenet)	Adnet Gautri	Adenet Gauthry	Adenet Gauthry Kretely (ou Kretly)	Gauthry
Violoncelles	Regnault Gelé Dénos	Milliaux (ou Millaux) Ricadet Rocher	Millaux Testé Thomas	Millaux Récado Testé	Duchaine Savoie
Contrebasse	Poussard Briquelet	Jongmans (ou Jonschmans, ou Jongremans) Romain	Jonschmans Romichs	Jonschmans Romischs	Jongremans Romiset
Flûte	Roger	Leplauquet	Durocher	Durocher	Durocher
Hautbois	Rhein	Leplauquet	Lavocat	Evrard	Evrard
Clarinette	Clermont	Regnault	Clausé	Clausé	Trou
Basson	Berthy	Maillart	Maillart	Maillart	Maillart
Trompette		Schautz	Miller (ou Muller)	Muller	Muller
Cors	Meifred Schiroli	Debrucq Risam	Heysser Maillart	Heysser Maillart	Laurenco Maillart
Trombone	Desaix	Audebert	Fillette	Firmin	Firmin
Timbales	Duchaume	Firmin	Firmin		Bousquet
Total	23	25	24	24	23

Tableau 1 : L'orchestre du Cirque-Olympique de 1822 à 1826 d'après l'*Annuaire dramatique* de 1818 et l'*Almanach des spectacles* de 1822 à 1826. En gras : musiciens dont l'itinéraire est précisé.

Le Théâtre du Cirque-Olympique : 1817-1826

La période qui s'ouvre sera faste. La famille Franconi déploie de formidables efforts pour faire de ses spectacles des attractions uniques, réputées en Europe, et drainant un public de tout ordre social, auquel la succession mensuelle de nouveautés, sur une même saison, donne l'envie de revenir pour une somme abordable, et assure des recettes conséquentes.

Le roturier, l'artisan, le magistrat, l'homme d'État, la grisette et la comtesse, le fat au lorgnon, le philosophe au maintien simple, vont au Cirque-Olympique et lui payent le digne tribut d'admiration que méritent vraiment ses petites merveilles³².

La complexité du spectacle des Franconi, entre tableaux sans parole et scènes parlées pose régulièrement des problèmes à l'entreprise, à Paris comme en province. Plus d'une fois ils se trouvent confrontés à de sérieuses menaces ou réformes en gestation. C'est le cas en 1820 lorsqu'on veut forcer le Cirque-Olympique à renoncer aux pièces avec dialogues. Les mêmes difficultés apparaissent en province où les directeurs de théâtre « avec privilège » n'apprécient pas la présence du Cirque dans ses déplacements saisonniers. Les conflits portent essentiellement sur les droits à acquitter que ce soit à Metz en 1819, à Rouen en 1822 ou à Lyon en 1827-1828³³.

La pantomime, équestre ou militaire, devient chevaleresque³⁴ à l'inauguration du nouveau Théâtre, sous l'influence d'Hapdé. Mais dès 1819, le mot « mimodrame » s'impose, relayé par celui de « mélodrame » à partir de 1822. Le fait que « la parole soit rendue » au Cirque le fait évoluer inexorablement.

32. CUISIN, J. P. R., « Le Peintre des Coulisses », in *La Vie parisienne à travers le XIX^e siècle : Paris de 1800 à 1900 d'après les estampes et les mémoires du temps, publié sous la direction de Charles Simon*, Paris, Plon, Nourrit et C^e, 1900, t. 1, p. 482.

33. Lire à ce sujet YON, Jean-Claude, « Le Cirque-Olympique sous la Restauration : un théâtre à grand spectacle », *Orages*, n° 4, mars 2005, p. 83-98, consultable sur le site : <https://orages.eu/lassociation-apocope/n-4-boulevard-du-crime-le-temps-des-spectacles-oculaires/lire-boulevard-du-crime-le-temps-des-spectacles-oculaires-en-ligne> et AUGER, Hippolyte, *Physiologie du théâtre*, op. cit., p. 121-122.

34. Dans le sens où le XIX^e siècle s'emparant du goût pour le Moyen Âge, les représentations deviennent des manifestations historicistes traduisant une image idéalisée de la chevalerie et de ses spectaculaires tournois.

Le dernier théâtre auquel on permit de faire parler ses acteurs, d'abord un, puis deux, puis enfin tous, fut le Cirque-Olympique, transporté du faubourg au boulevard du Temple. La troupe équestre des frères Franconi donnait aux pantomimes une sorte de vérité d'action qui s'alliait surtout aux sujets militaires. La permission de parler donna lieu à une littérature *demi-crottin*, pour nous servir d'une expression du *Journal des Débats* [...] et intronisa le mimodrame, nom nouveau, si le genre qu'il désignait ne l'était pas : beaucoup de mouvements et peu d'actions, beaucoup de bruit et peu d'effet, beaucoup de paroles et peu d'idées, des chevaux et des sauteurs, voilà ce que ce dernier venu offrit aux habitués du boulevard du Temple. Mais l'amour du spectacle, le besoin de satisfaire les yeux, firent courir à *la Mort de Kléber*, à *la Prise de la Bastille*, à *l'Empereur et les Cents Jours*, aux *Polonais*, à *l'Homme du siècle*³⁵.

Le Théâtre du Cirque-Olympique devient alors une très grosse « machine » avec un personnel important : plus de soixante artistes et employés. À ce personnel permanent, il faut ajouter l'orchestre positionné d'après un ingénieux système.

Aussitôt les exercices équestres sont terminés, on voit se détacher la partie de la circonférence du cirque qui touche presque le théâtre, et s'avancer vers le milieu de la salle comme un tiroir de commode. Ce tiroir porte les pupitres, les tabourets et les chaises destinés aux musiciens. L'orchestre arrive au lieu convenable comme par enchantement, par un mécanisme très simple³⁶.

Les effectifs de l'orchestre du Théâtre du Cirque-Olympique à Paris (nombre de musiciens et répartition par pupitre) restent stables pendant cette période. Ainsi *L'Annuaire dramatique* de 1818³⁷, puis *L'indicateur général des spectacles de Paris*³⁸, donnent, autour de 1820, une composition d'orchestre qui devient immuable : un chef d'orchestre, trois

35. AUGER, Hippolyte, *Physiologie du théâtre*, op. cit., p. 123-124.

36. DIONNET, Alexis et KAUFMANN, Jacques-Auguste, *Architectonographie des théâtres de Paris*, Paris, 1821, p. 189-198, cité par YON, Jean-Claude, « Le Cirque-Olympique sous la Restauration... », site cité, p. 87.

37. *Annuaire dramatique, seul autorisé par M. l'Intendant des Menus-Plaisirs du Roi [...]*, Paris, Delaunay-Lelong-Vente, 1818 (14^e année), p. 189.

38. *L'indicateur général des spectacles de Paris*, Paris, 1820, p. 203-204.

premiers violons, deux seconds violons, deux altos, deux violoncelles, deux contrebasses, une flûte, un hautbois, une clarinette, un basson, une trompette, deux cors, un trombone et un timbalier, soit vingt-et-un musiciens. L'orchestre est semblable à ceux des autres « petits » théâtres de Paris : vingt-quatre musiciens sont employés au Théâtre des Variétés, vingt-trois à celui de l'Ambigu-Comique, vingt à la Porte Saint-Martin, dix-neuf à La Gaîté³⁹. L'équilibre instrumental se fait entre une douzaine de cordes (quatuor complet) et huit instruments à vent. Encore faudrait-il s'interroger sur la possibilité d'une transformation de cet orchestre en pure musique d'harmonie au su des répertoires interprétés, lorsque l'on sait que nombre de musiciens sont poly-instrumentistes et pratiquent souvent un instrument à cordes et un instrument à vent.

Si nous ne pouvons tracer l'itinéraire de chacun des musiciens, quelques-uns sont bien connus à commencer par Antonio Julien, violoniste, flûtiste, chef de musique militaire et père de Louis-Antoine Jullien (1812-1860) lui-même compositeur et célèbre chef d'orchestre du milieu du XIX^e siècle. Julien est présent de 1822 à 1826 avec une seule année d'interruption : 1823, année de l'expédition militaire d'Espagne à laquelle participent de nombreuses troupes royales avec les musiques qui leur sont attachées. Il est second violon (1822), puis premier violon (1824) et enfin répétiteur et second violon (1826). En ce qui concerne l'alto Kretely, nous pensons qu'il s'agit d'Elie Krettly (1755-1840), trompettiste fort connu dont les états de service militaires sont assez élogieux pour faire d'un trompette-major un lieutenant et recevoir une trompette d'honneur pour fait de gloire à Marengo, avant d'être fait chevalier de la Légion d'honneur (vingt-et-un ans de service et neuf campagnes). Également flûtiste sa reconversion est compliquée. Après un exil à Bruxelles en 1814, il revient à Paris comme violoniste et tiendra un poste au Théâtre de la Gaîté jusqu'à son décès en 1840.

Le corniste Pierre-Joseph Meifred (1791-1867), élève de Duvernoy et Dauprat au Conservatoire obtient le 1^{er} prix de cor en 1818, année où il figure dans les effectifs de l'orchestre du Cirque. S'il n'y reste pas, cela montre cependant que certains élèves du Conservatoire, avec, sans doute, la recommandation de leurs professeurs, intègrent un temps ce genre d'orchestre pour « se faire la main » en espérant un avenir meilleur. Il en est ainsi des violonistes Charles-Thomas Bertin (ou Pertin) et Claude Alexandre Fillette et du flûtiste Adolphe Nicolas Poirier

39. *Ibid.*, p. 151, 176, 191 et 164.

Durocher⁴⁰. Le trompettiste Schautz, inscrit pour l'année 1822, domicilié à l'Hôtel des Gardes-du-Corps, quai d'Orsay, appartient à la Musique des Gardes du Corps du Roi, importante formation de l'apparat royal reconstituée en 1815. Enfin, si le parcours de Firmin nous est inconnu, nous le trouvons successivement aux postes de timbalier (1822-1823) puis de trombone (1824-1825). Ce musicien appartient pleinement à l'orchestre du Cirque puisqu'il est copiste et bibliothécaire de la formation sur toute la période.

De façon générale, il est assez significatif que les contrats signés avec les musiciens ne durent que pendant la période de présence du Cirque à Paris (entre octobre et avril). Il est donc indispensable pour ceux-ci de pouvoir « avoir une chaise » dans d'autres formations. Ces dernières n'étant pas si nombreuses dans la capitale, il y a, sans doute, double emploi pour ces musiciens, le temps de la saison. Les musiciens de régiments n'ont de « militaire » que le titre. Ils sont contractuels (gagistes) et souvent bons musiciens, bons lecteurs et poly-instrumentistes. Le contrat liant le gagiste avec le conseil d'administration du Régiment est assez léger, en dehors des prestations officielles (revue, repas de corps, messe en musique...). Il leur est parfaitement possible de pouvoir tenir leur place dans un orchestre de théâtre, particulièrement lorsqu'il s'agit de la saison hivernale. Les représentations sont en nombre limité dans la semaine (trois représentations en moyenne) et débutent en fin d'après-midi (entre 17h et 18h30). Nous ne serions donc pas surpris qu'un nombre assez important de ces musiciens non répertoriés soient, en parallèle, des musiciens militaires. Il est d'ailleurs d'usage, lorsque le Cirque « parcourt les départements » qu'il recrute sur place les musiciens dont il a besoin. Là où les musiciens amateurs sont peu nombreux en province⁴¹, les administrateurs se tournent vers les musiques militaires et les gagistes dans les villes de garnison.

40. LA GRANDVILLE, Frédéric de, *Le Conservatoire de musique de Paris (1795-1815) : Dictionnaire*, 2017, Études et documents en ligne de l'IreMus / Archives nationales de France, consultable sur : [<https://www.iremus.cnrs.fr/fr/publications/eleves-et-classes-du-conservatoire-de-musique-de-paris-1795-1815>].

41. Nous désignons par « musiciens amateurs », les instrumentistes qui ne font pas carrière dans la musique. Pour les instruments à vent, on les retrouve souvent associés aux musiques des Gardes nationales en province. À Paris, les musiques des douze légions de la Garde nationale sont composées avec une forte contribution de professionnels.

Le nouveau Cirque-Olympique et l'héroïsme militaire (1827-1830)

Un nouveau Cirque-Olympique est construit, 66, boulevard du Temple, selon les plans de l'architecte Alexandre Bourla (1795-1855), sur un terrain appartenant à Louis Dejean. Inauguré le 31 mars 1827, il est dirigé par Adolphe Franconi, le fils d'Henri, en association avec Amable Villain de Saint-Hilaire et Ferdinand Laloue. Ce nouveau cirque de forme semi-circulaire s'inspire d'un théâtre à l'italienne pouvant accueillir 2 250 spectateurs.

La salle était disposée de façon que les spectateurs des galeries, même les plus élevées, pussent voir les exercices qui se faisaient dans le cirque. Après le spectacle équestre, deux rampes, l'une à droite & l'autre à gauche, étaient ajustées aux parois du cirque au moyen de planchers mobiles, & établissaient une communication avec la scène, par une grande ouverture assez élevée pour donner passage à des cavaliers. [...] L'orchestre s'établissait entre les deux rampes, sur un plancher mobile posé sur le sol du cirque, & garanti du côté du public par une forte clôture⁴².

La position géographique de l'orchestre dans cette architecture si particulière du Cirque-Olympique a posé de nombreux problèmes. Entre la scène animée et le placement géographique de l'orchestre, il y a sans doute quelques cocasseries que les observateurs du temps pouvaient relever.

Nous ferons aussi une autre observation sur la disposition de l'orchestre. On sait que des deux côtés du Cirque des ponts font communiquer le théâtre avec le parterre, qui est sans spectateur, et que souvent les troupes et les figurants étendent le lieu de l'action en venant défiler, se battre, se poursuivre, etc. jusque dans ce parterre. Mais l'orchestre placé au centre entre ces deux ponts, nuit alors à l'effet de l'ensemble. On voit par exemple, au milieu du terrain d'une bataille, les symphonistes tranquillement assis et jouant du violon, de la basse,

42. *Le cirque Franconi : détails historiques sur cet établissement hippique et sur ses principaux écuyers, recueillis par une chambrrière en retraite ; avec quelques portraits gravés à l'eau-forte par Frédéric Hillemacher, Lyon, Perrin et Marinet, 1875, p. 21.*

etc. Ne devrait-on pas supprimer cet orchestre placé si ridiculement, ou le reléguer sur un des côtés de la salle ? Le Cirque, qui pousse si loin la perfection des décorations et la vérité de la mise en scène devrait tenter cette amélioration⁴³.

La spécificité du Cirque reste sa vulgarisation d'un récit « historique » national. Entre personnages historiques et épopées guerrière, l'identité de la nation se forge sur la scène et dans l'arène. En cela le Cirque est un vecteur populaire glorifiant la Nation, que ce soit par le rappel de temps glorieux ou le lyrisme épique d'une Histoire en construction. Hippolyte Auger (1796-1881), homme de théâtre et bon observateur de son temps témoigne de cela : « C'est au Cirque-Olympique que le peuple va faire son cours d'histoire⁴⁴ ». Bien plus important que la musique, qui semble ne prendre qu'un rôle accessoire, couverte par les rumeurs des batailles et les effets de la poudre à canon, c'est la vue (décors et costumes) qui importe au Cirque.

C'est aussi en « accessoire » de théâtre⁴⁵ que sont utilisées les bandes de tambours ou la musique militaire qui défilent aux sons des marches populaires pour introduire le spectacle et attirer toute l'attention des scènes guerrières à venir. Cette musique militaire n'appartient pas au Cirque. Elle est « louée » par contrat auprès d'un Conseil d'administration de régiment. Si nous ne savons rien de ces arrangements financiers, nous connaissons une musique militaire, celle du 11^e régiment d'infanterie, qui intervient à l'occasion du *Siège de Saragosse* en 1828⁴⁶.

C'est encore avec l'artifice du spectacle que se déchaîne une mer houleuse et que le calme suit la tempête. Le rôle du chef d'orchestre est alors primordial.

Voulez-vous une mer au Cirque-Olympique, à l'Opéra ou ailleurs ? Prenez une vaste toile, jetez une douzaine de figurants. Cela fait, vous avez un océan au grand complet. Désirez-vous une mer orageuse ? Le chef d'orchestre se démène comme un diable et agite son archet en

43. G. D. F. [GUYOT DE FÈRE], *Journal des artistes : annonce et compte rendu des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure, lithographie, poésie, musique et art dramatique*, Paris, Société libre des beaux-arts, 21 octobre 1832, p. 303.

44. AUGER, Hippolyte, *Physiologie du théâtre, op. cit.*, p. 124-125.

45. Musiques militaire et bandes de tambours ne sont pas utilisées pour leur répertoire et leur intérêt musical mais essentiellement pour leurs aspects visuels, les transformant en véritables objets symboliques.

46. *Le Figaro*, 17 octobre 1828, (no 291), p. 2.

guise de trident ; la musique aussitôt imite le mugissement des flots. À ce signal, les figurants se mettent à l'œuvre ; l'un se lève, l'autre se baisse. La toile suit le mouvement onduleux et figure ainsi, par cette oscillation de haut en bas, un roulis parfait et une tempête à haute dose.

Êtes-vous las des orages ? Le chef d'orchestre s'incline, baisse la tête comme un Neptune vaincu ; les violons jouent un decrescendo, et les flots obéissants se jettent à plat ventre.

Le métier de flot est rude ; aussi traite-t-on les flots en conséquence : chacun reçoit, dans les jours d'orage, une haute paye de soixante-quinze centimes. C'est avec ce supplément que les flots, altérés par ce fatigant exercice, vont s'abreuver de bière au plus voisin cabaret⁴⁷.



Figure 3 : Cirque-Olympique. – Le calme de la mer, TEXIER, Edmond, *Tableau de Paris*, ouvrage illustré de quinze cents gravures d'après les dessins de Blanchard, Champ, Champin, etc..., Paris, 1852-1853, p. 119.

47. TEXIER, Edmond, *Tableau de Paris*, ouvrage illustré de quinze cents gravures d'après les dessins de Blanchard, Champ, Champin, etc..., Paris, 1852-1853, p. 118-119.



Figure 4 : Cirque-Olympique. – La mer agitée, TEXIER, Edmond, *Tableau de Paris*, ouvrage illustré de quinze cents gravures d'après les dessins de Blanchard, Champ, Champin, etc..., Paris, 1852-1853, p. 119.

Dans ce que Théophile Gautier nomme les « hippodrames », on retrouve un goût fort commun des spectacles parisiens, héroïsation de la Grande Armée et nostalgie confondues qui contribuent à la « légende dorée » de Napoléon. Les pièces à grand spectacle dont le Cirque se fait une spécialité incluent l'accompagnement musical du compositeur-chef d'orchestre. Sans nul doute plus musique d'ambiance que partition recherchée, l'orchestre sous-tend une dramaturgie héroïsante. Quoiqu'il en soit les recettes du Cirque-Olympique pour le seul mois d'octobre 1829 disent le succès populaire et l'importance de ce genre de spectacle⁴⁸. Bien des années plus tard, le souvenir des spectacles du Cirque-Olympique reste celui de fresques hautes en couleur et en bruit ce dont témoigne Henri Lyonnais (1853-1933) :

48. Il est le troisième spectacle de Paris avec 58.708,90 francs de recette, après l'Opéra-Comique (81.686,20 fr.) et l'Académie royale de musique, autrement dit l'Opéra (59.174,50 fr.) et devant les théâtres du Vaudeville, des Variétés, de Madame, du Théâtre-Français, de l'Odéon, des Nouveautés, du Théâtre-Italien, de l'Ambigu-Comique, de la Porte Saint-Martin et de la Gaîté. *Journal des Débats politiques et littéraires*, 2 décembre 1829, p. 3.

Battez tambours ! Sonnez clairons ! Défilez “soldats du Cirque” si souvent plaisantés pour avoir voulu – toujours les mêmes – un peu trop passer et repasser devant nous afin de nous donner l’illusion du nombre. Revivez, généraux de l’Empire, panachés et galonnés d’or ! Apparaissent grenadiers épiques, chasseurs héroïques, grognards et “Marie Louise”. Nous voulons évoquer en votre honneur les beaux jours du Cirque-Olympique, devenue par la suite Théâtre national puis impérial du Cirque. Que l’odeur de la poudre nous accompagne ! Pif ! Paf ! Boum ! Et vive l’Empereur⁴⁹ !

Si les spectacles du Cirque-Olympique ont été novateurs et attractifs, rares furent ceux qui, sortant de la salle, pouvaient témoigner de la musique entendue. Peu originale dans sa forme, la composition des musiques de cirque se confond, dans ces temps, avec celles des autres théâtres du Boulevard et ne semble pas constituer une spécificité repérable. Ce répertoire musical a disparu. Nous n’en connaissons pour l’heure aucune archive musicale. Puisse cette communication attirer l’attention de chercheurs futurs et nous faire espérer que des « trouvailles » puissent combler cette absence.

49. LYONNET, Henri, « Origines du Cirque-Olympique, 1807-1816 », *Bulletin de la Société d’Histoire du Théâtre*, 1922, vol. 3-4, p. 105.

PARTIE 4

Des artistes-entrepreneurs

- La réussite d'un couple de forains : Maurice Von der Beck
et Jeanne Godefroy (1672-1694) 297
par Bertrand Porot
- Les débuts d'Alexandre Bertrand, entrepreneur
et marionnettiste forain 317
par Anastasia Sakhnovskaia-Pankeeva
- L'Opéra-Comique assiégé : Florimond Boizard de Pontau
et l'Académie royale de musique (1734-1743) 333
par Raphaëlle Legrand
- Stratégies et réseaux d'une famille d'entrepreneurs de spectacles
de marionnettes, les Maffey (1793-1845) : approches économique,
terminologique et prosopographique 357
par Émeline Rotolo

La réussite d'un couple de forains : Maurice Von der Beck et Jeanne Godefroy (1672-1694)

Bertrand Porot

Université de Reims Champagne-Ardenne, CERHIC UR 2616

Dans sa thèse de 1983, Agnès Paul remarquait la difficulté à préciser le niveau de vie des chefs et cheffes de troupe d'acrobates à la différence des artistes pour qui de nombreux contrats subsistent et indiquent leurs salaires¹. De récentes découvertes faites au Minutier central des Archives nationales apportent des éléments de réponse à ce manque : il s'agit de minutes concernant un célèbre acrobate et chef de troupe de la fin du XVII^e siècle, Maurice Von der Beck, ainsi que son épouse, la danseuse de corde Jeanne Godefroy. L'inventaire après décès de l'acrobate en constitue le document le plus important.

Maurice Von der Beck et Jeanne Godefroy

Maurice Von der Beck (ca 1647-1694), dit Maurice dans le milieu forain, est d'origine allemande, si l'on en croit son contrat de mariage avec Jeanne Godefroy, où il apparaît comme « fils de défunt Maurice-Jean Vonderbeck, [...] sauteur de l'empereur² ». Il est né sans doute vers 1647, car lors de son installation en France, vers 1670, il avait 23 ans³. Il

-
1. PAUL, Agnès, *Les Théâtres des foires Saint-Germain et Saint-Laurent dans la première moitié du XVIII^e siècle (1697-1762)*, thèse École des Chartes, dir. Daniel Roche, 1983, p. 128.
 2. AN, MC/ET/XLIV/42. Mariage 10 avril 1672. Les citations des actes et ouvrages des XVII^e et XVIII^e siècles ont été modernisées.
 3. JAL, Auguste, *Dictionnaire critique de biographie et d'histoire*, 2^e éd., Paris, Plon, 1872, t. I, p. 164.

y fait une carrière remarquée : il est l'élève des frères Alard, acrobates, comédiens et directeurs de spectacles, appréciés du roi⁴. Selon les frères Parfaict, il est un artiste complet : il joint « au talent de sauteur celui de danser sur la corde avec beaucoup de grâce et de légèreté⁵ ».

Son épouse Jeanne Godefroy est née vers 1650⁶ et elle est elle-même danseuse de corde⁷. Elle appartient, quant à elle, à un milieu d'artisans : son père Jean Godefroy est maréchal-ferrant comme l'indique son acte de mariage⁸. Elle épouse Maurice en 1672, ce qui marque le début d'une certaine aisance matérielle par rapport à son milieu d'origine : les acrobates, en effet, jouissent généralement de revenus supérieurs aux métiers de la rue, du bâtiment mais aussi à ceux de la boutique et de l'artisanat⁹. Le contrat de mariage du couple reste toutefois encore assez modeste : la dot allouée à Jeanne Godefroy ne se monte qu'à 800 livres¹⁰.

Maurice s'associe rapidement avec son maître Charles Alard pour créer, en 1678, la troupe des « Forces de l'Amour et de la magie » ainsi qu'un divertissement du même nom qui ne comprenait pas moins de 24 sauteurs¹¹. Maurice et Jeanne montent ensuite leur propre entreprise de spectacle qu'il et elle gèrent ensemble, selon un compagnonnage courant dans les milieux forains. Un rapport de police de 1688 indique ainsi que le couple s'était porté acquéreur d'un cheval savant dont le prix est élevé, signe déjà d'une certaine réussite : 1 400 livres¹². L'acte précise également leur adresse, « faubourg Saint-Lazare, paroisse Saint-Laurent », à côté de la Foire Saint-Laurent, que nous retrouvons tout au long des documents, y compris après la mort de Maurice.

Quelques années plus tard, le couple de forains est à la tête d'une entreprise florissante car il acquiert, le 16 décembre 1690, une propriété à Saint-Sauveur-sur-École près de Melun, pour la somme assez impor-

4. CAMPARDON, Émile, *Les Spectacles de la Foire depuis 1595 jusqu'à 1791*, Paris, Berger-Levrault, 1877, vol. 1, p. 3.

5. PARFAICT, Claude et François, *Mémoires pour servir à l'histoire des spectacles de la foire*, Paris, Briasson, 1743, vol. 1, p. 7.

6. AN, MC/ET/XLIV/42. Mariage 10 avril 1672. Sa date de naissance est déduite de la date de son mariage à moins de 25 ans.

7. Voir JAL, Auguste, *Dictionnaire critique*, op. cit., t. I, p. 165.

8. AN, MC/ET/XLIV/42. Mariage 10 avril 1672.

9. Voir PAUL, Agnès, *Les Théâtres des foires Saint-Germain et Saint-Laurent*, op. cit., p. 129-131.

10. AN MC/ET/ XLIV/42. Mariage, 10 avril 1672.

11. PARFAICT Claude et François, *Mémoires*, op. cit., vol. 1, p. liv.

12. CAMPARDON, Émile, *Les Spectacles de la Foire*, op. cit., vol. 2, p. 115.

tante de 4 000 livres¹³. Elle comportait « un corps d'hôtel manable » (habitable), des greniers, fournil, grange, étable, écurie, bergerie, le tout accompagné de forêts, « terres labourables¹⁴ », prés et vignes. Le total des surfaces représente plus de douze hectares, dont près d'un hectare de vignes¹⁵. Ce n'est donc pas un grand domaine, tel qu'on peut en trouver, à l'époque, en Île-de-France¹⁶. Mais l'achat permettait au couple forain de jouir d'une exploitation diversifiée, notamment par la présence de bois et taillis. Ces derniers étaient de toute utilité sous l'Ancien Régime à la fois pour la construction et le chauffage : Maurice et Jeanne les utilisaient-ils pour leurs salles ?

Mais ce qui est sûrement le plus précieux, c'est la présence de prés car ils servent à l'élevage d'animaux et, sans doute pour le couple forain, d'animaux de spectacle : comme nous le précisons plus loin, l'inventaire après décès mentionne que le couple possédait trois vaches, un cheval et deux taureaux¹⁷. Or les frères Parfaict rapportent qu'après son mariage, Maurice a loué des emplacements aux Missionnaires de Saint-Lazare qui administrent la Foire Saint-Laurent¹⁸. Il y fit construire deux loges : « la première fut destinée pour les exercices de danses de corde et de sauts, et la seconde pour y donner des combats de taureaux¹⁹ ». Il est donc tout à fait possible que ce soit à partir de cette date de 1690 – et non celle de 1697 avancée par les Parfaict²⁰ – que Maurice et Jeanne aient proposé des combats de taureaux en parallèle de leurs spectacles d'acrobates.

Le couple est également présent à la Foire Saint-Germain, cette fois-ci dans une salle toute proche de la Foire, mais en dehors de son enceinte : le jeu de paume d'Orléans, situé au coin des rues des Quatre-Vents et du Cœur-Volant (fig. 1).

13. AN, MC/ET/ LXIX/141. Vente 16 décembre 1690.

14. *Ibid.*

15. Nous avons transcrit toutes les mesures anciennes grâce au site [<http://www.vieilles-mesures.fr/dashboard.jsf>].

16. Voir GOUBERT, Pierre, *Les Paysans français au XVII^e siècle*, Paris, Hachette Littératures, 1998, p. 140 et 144.

17. AN, MC/ET/LXIX/162. Inventaire, 6 février 1696.

18. Voir POTTET, Eugène, *Histoire de Saint-Lazare (1122-1912)*, Paris, Société française d'imprimerie et de librairie, 1912, p. 4-5.

19. PARFAICT, Claude et François, *Mémoires, op. cit.*, vol. 1, p. 8.

20. *Loc. cit.*

École, dans la grande rue²¹. La maison comporte un grand corps de logis de cinq pièces sur deux étages, deux « fouleries²² », une étable, un pressoir avec les cuves et leurs « ustensiles », une cour et un jardin, le tout s'ouvrant sur la rue par une « grande porte cochère²³ ». Le bien comprend des terres, en majorité des vignes, pour la surface de deux hectares environ. Un second acte nous indique un autre achat, celui du « clos de la Bretonnerie » de 2,11 ha²⁴, ce qui porte l'ensemble des terres et vignes à quatre hectares environ.

Cet achat est clairement un investissement pour une exploitation vinicole, sûrement entretenue par des vigneron gagés. Elle est légèrement supérieure aux exploitations courantes des simples vigneron propriétaires de la région parisienne à l'époque, qui sont d'un demi-hectare ou d'un hectare²⁵. Il s'agit d'un placement de fonds intéressant car le commerce du vin devient de plus en plus rentable au tournant du XVIII^e siècle.

Le désir de réussite sociale de Maurice transparait d'ailleurs à travers les titres dont il se pare ou qu'il acquiert : lors de son mariage il est « sauveur ordinaire du roi²⁶ », en 1690 il est « bourgeois de Paris²⁷ », enfin dans son inventaire après décès, il est dénommé officier dans la capitainerie de Fontainebleau, une charge qu'il a dû acquérir²⁸.

Toutefois c'est sans doute un accident lors d'un spectacle qui met fin à sa carrière. Comme l'indique l'acte de décès du 10 février 1694, Maurice est mort dans sa salle des Quatre-Vents : « Maurice Vuonderbeck, officier du roi et bourgeois de Paris, décédé d'hier, rue des Quatre-Vents, au jeu de paume d'Orléans, âgé de 45 ans ou environ²⁹ ». La Foire venait d'ouvrir une semaine plus tôt et la carrière de Maurice s'interrompt brutalement dans l'enceinte même de son théâtre. Ce type

21. AN, MC/LXIX/153. Vente 19 octobre 1693.

22. Pièce pour fouler le raisin.

23. AN, MC/LXIX/153. Vente 19 octobre 1693.

24. *Ibid.* Déclaration 21 octobre 1694.

25. Voir LARCHIVER, Marcel, « La vigne et les vigneron à l'Ouest de Paris (XVII^e-XIX^e siècles), *Annales historiques de la Révolution française*, n° 245, 1981, p. 463, doi: [10.3406/ahrf.1981.4396](https://doi.org/10.3406/ahrf.1981.4396).

26. AN, MC/ET/ XLIV/42. Mariage 10 avril 1672.

27. AN, MC/LXIX/141. Vente 16 décembre 1690.

28. AN, MC/ET/LXIX/162. Inventaire 6 février 1696.

29. Acte d'inhumation de Maurice, cité dans JAL, Auguste, *Dictionnaire critique, op. cit.*, t. I, p. 165. Les frères Parfaict ont fait une erreur sur sa date de mort, 1699 au lieu de 1694, attribuant ainsi cinq années de gestion non à sa veuve Jeanne Godefroy, mais à Maurice lui-même, contribuant à réduire le rôle de sa femme dans la direction des spectacles.

d'accident mortel n'est malheureusement pas rare et les frères Parfaict rapportent celui de Charles Alard en 1711 :

En faisant un saut périlleux, il tomba, et sa tête ayant porté contre une coulisse, il ne prit point de précautions contre les suites de ce coup : il s'y forma un abcès qui lui causa la mort quelque temps après [...] ³⁰.

Cette fin tragique a dû être le lot de maints acrobates au XVIII^e siècle.

L'inventaire après décès

Environ deux ans après la mort de Maurice, le 6 février 1696, sa veuve Jeanne Godefroy convoque notaires et spécialistes pour l'inventaire après décès des biens des époux ³¹ : il révèle leur cadre et leur niveau de vie. Toutefois, comme il arrive parfois dans ce type d'actes, il n'est sûrement pas complet : tous les biens ne sont pas répertoriés ou certains ont déjà été vendus pour parer aux dépenses les plus urgentes après le décès. L'inventaire donne donc une idée de la fortune des époux acrobates, sans doute sous-estimée, mais sûrement représentative de leur réussite.

Le délai de deux ans entre la mort de Maurice et l'inventaire est assez important ³² : il est possible qu'il soit dû à un projet de mariage entre Catherine Von der Beck, l'aînée des filles du couple, et Étienne Baron, comédien de la Comédie-Française, fils du célèbre Michel Baron. Le mariage a eu lieu le 2 mars de la même année 1696, soit moins d'un mois après l'inventaire ³³. Jeanne Godefroy a peut-être voulu faire le point sur sa fortune pour la dot de sa fille, ce qui expliquerait la tenue tardive de cet inventaire ³⁴.

L'inventaire est constitué de deux actes : le premier prise ensemble la maison du faubourg Saint-Lazare et le jeu de paume de la rue des Quatre-Vents. Le second, qui y est joint, concerne les maisons de Saint-Sauveur. Ils sont présentés de façon traditionnelle : le mobilier tout d'abord, pièce par pièce, puis les habits et le linge, les costumes et ins-

30. PARFAICT, Claude et François, *Mémoires, op. cit.*, vol. 1, p. 130.

31. AN, MC/ET/LXIX/162. Inventaire 6 février 1696. Pour alléger les notes, les références à cet inventaire ne sont plus indiquées.

32. À cette époque, la moyenne est plutôt entre un mois et un mois et demi, mais peut atteindre un an parfois plus. Voir : PARDAILHÉ-GALABRUN, Annick, *La Naissance de l'intime. 3000 foyers parisiens, XVII^e-XVIII^e siècles*, Paris, PUF, 1988, p. 32.

33. Voir le contrat de mariage AN, MC/ET/LXIX/162. mariage 20 février 1696.

34. *Loc. cit.*

tallations pour les spectacles, l'argenterie, les deniers comptants, enfin les papiers. Il n'y a pas de mentions de bijoux, que Jeanne Godefroy devait sûrement posséder, d'autant qu'elle offre pour la dot de sa fille 2000 livres de trousseau comportant « habits, linge, colliers et bijoux³⁵ ».

La maison est présentée par Jeanne Godefroy elle-même mais aussi par ses deux « domestiques », Pierre Larousse et Catherine Cholain sa femme : leur présence atteste déjà un certain niveau de vie.

La maison du faubourg Saint-Lazare

Ces inventaires montrent une famille aisée au confort bourgeois : le couple habite une maison de six pièces avec cuisine, ayant vue sur un jardin. Elle est sise au faubourg Saint-Lazare et elle est indiquée comme « appartenant aux messieurs de Saint-Lazare », c'est-à-dire louée aux missionnaires de cet ordre religieux. Ces derniers avaient donc non seulement la main sur la Foire Saint-Laurent, mais logeaient également certains de ses entrepreneurs.

L'inventaire de la maison du faubourg Saint-Lazare dévoile un peu de la vie quotidienne du couple qui use des éléments d'un confort moderne, comme la cuisine (au premier étage) avec sa vaisselle en « cuivre rouge », plus luxueuse que celle en fer³⁶. Le rez-de-chaussée est occupé par une salle à manger et un salon. La première peut accueillir au moins six convives sur des chaises de bois blanc « garnies de paille » ; on y trouve un grand buffet comportant trois portes et treize tiroirs. La salle est décorée d'un grand miroir avec un cadre doré, d'une tapisserie des Flandres et de plusieurs tableaux « à bordure de bois doré ».

Dans le salon, la prisée atteint la somme non négligeable de 450 livres. Parmi les objets de valeur, notons « un grand miroir avec sa bordure en chapiteaux de glace » de quatre pieds et demi de haut (environ 1 m 46), prisé 150 livres. Cet accessoire de décoration devient de plus en plus à la mode à la fin du XVII^e siècle et se démocratise grâce à l'essor de la manufacture des Gobelins³⁷. Celui de Jeanne Godefroy reste toutefois un objet de luxe en raison de sa dimension et de son encadrement de miroirs. On note également six chaises et deux tabourets en noyer couverts « de tapisserie à fleurs faite à l'aiguille », tous recouverts d'une

35. *Loc. cit.*

36. PARDAILHÉ-GALABRUN, Annick, *La Naissance de l'intime, op. cit.*, p. 288.

37. Voir *ibid.*, p. 390-391.

housse de toile verte, et d'une certaine valeur car prisés 120 livres. Un meuble dénote un confort déjà moderne : il s'agit d'un « sofa » de noyer habillé de « brocard vert avec des carreaux de satin » et recouvert d'une housse de toile verte, une couleur à la mode en cette fin de siècle. Enfin, le salon se pare de cinq tableaux, aux sujets traditionnels mais peu détaillés par le notaire. Une assemblée de dix personnes pouvait prendre place sur des chaises ou des tabourets, dont deux sont garnis « de broderies et galons d'or et d'argent fin³⁸ ».

Au premier étage, se situent trois chambres : elles sont d'inégale importance mais toutes pourvues de lit, y compris l'une d'entre elles « servant de passage ». En revanche une grande chambre « ayant vue sur le jardin » est celle de Jeanne Godefroy et, sans doute, des époux du vivant de Maurice. Il ensuit un cabinet qui semble être une salle de jeux ou de repos, avec des papiers et quelques livres, enfin deux chambres à l'ameublement modeste.

Ce n'est pas le cas pour celle de la veuve Maurice car l'ensemble du mobilier et des objets est estimé à 260 livres. Elle comporte le meuble le plus important et de valeur : le lit. Il est du type de celui des plus riches intérieurs parisiens, avec ses colonnes, ses rideaux et ses tringles pour les fermer. Il est en bois de hêtre et comporte tout le nécessaire à l'époque pour dormir (sommier, plusieurs matelas et traversin). Il se pare également d'un ensemble de rideaux « de taffetas aurore ». Prisé 75 livres, il représente le meuble le plus précieux de la chambre. Une table avec des ornements peints et sculptés et une bordure de bois doré, huit chaises, un fauteuil, enfin une armoire en noyer complètent le mobilier. Sont mentionnés aussi pour 36 livres, des rideaux, chemises, tabliers, jupes, bas – le linge destiné sans doute à l'usage de Jeanne. La maison ne possède ni bibliothèque ni ensemble importants de livres : le notaire note tout juste « trois livres reliés en veau » dont deux traitent d'histoire et de musique : le couple d'acrobates visiblement n'est pas féru d'érudition.

Si nous passons maintenant aux habits et au linge, ceux de Jeanne Godefroy ne sont pas bien nombreux et semblent assez ternes, comme l'exigeait peut-être son statut de veuve : manteaux, jupes et jupons de popeline ou de velours noir ou gris prisés 50 livres. Des habits d'homme, ceux de Maurice sans doute, semblent en revanche plus colorés et de

38. L'or et argent fin pour les tissus désigne des fils fabriqués dans ces matières pures. LA GORCE, Jérôme de, BOUFFARD, Mickaël, FERNANDEZ, MASAGUER Victoria, *En scène ! dessins de costumes de la collection Edmond de Rothschild*, Paris, Lienart Louvre éditions, 2021, p. 221.

valeur : « une culotte de peau de chamois », une veste « de brocard d'or et d'argent fin à fleurs », « un manteau de camelot de Hollande doublé de serge rouge ». On remarque également des « chemises de toile de Hollande et de soie d'hommes » ainsi que six paires de bas. L'ensemble des habits et du linge atteint tout de même la somme de 297 livres.

Mais c'est la vaisselle d'argent qui offre la plus haute prisée : 1 289 livres, comprenant couverts, tasses, gobelets, aiguière, sucrier sans oublier la mouchette et son porte mouchette – accessoire destiné à moucher les chandelles. C'est donc tout un confort bourgeois et d'un niveau élevé que révèle l'inventaire de la maison du faubourg Saint-Lazare.

À cela s'ajoutent, comme dans les inventaires des plus fortunés, les « deniers comptants » : Jeanne Godefroy possède une jolie fortune de 8 000 livres, en « huit paquets de mille livres ». Ils représentent sûrement les revenus des spectacles installés aux deux Foires, preuve de la bonne gestion et de l'enrichissement du couple.

Les salles de spectacle

L'inventaire apporte également des éléments intéressants sur l'installation des salles de spectacle. Celle du jeu de paume d'Orléans comprend la salle du spectacle et un appartement. Seul ce dernier est inventorié en détail car les installations de la salle sont louées à un maître charpentier, François Billiard, présent pour l'inventaire.

L'appartement de deux pièces, loué par le couple d'acrobates, est bien décrit. Sa présence n'est pas étonnante, car un terrier de 1679 précise : « un jeu de paume et maison [...] consistant en porte cochère et petite porte, [...] plusieurs édifices, bâtiments, cour et lieux en dépendant³⁹ ». L'appartement du couple comprend une chambre servant de cuisine, une autre grande chambre et une petite à côté servant de passage. Ces pièces donnent sur le coin de la rue du Cœur-Volant et des Quatre-Vents et correspondent donc à l'angle du bâtiment tel qu'il figure dans la figure 1 (flèche). On y voit d'ailleurs des fenêtres à ce coin, ce qui n'est pas le cas du jeu de paume qui est presque aveugle.

Dans la chambre servant de cuisine se trouve tout le matériel nécessaire à la préparation de repas ainsi que divers récipients de cuivre jaune et d'une grande fontaine d'une contenance d'environ 75 litres. La présence de cette fontaine indique un usage collectif de cette pièce où

39. RUSSELL, Barry, [<https://www.theatrales.uqam.ca/foires/orid.html#orleans>].

l'on devait prendre des repas et les préparer. Deux tables « de bois de sapin en ovale » sont posées sur des pieds pliants, permettant de gagner de la place, et six chaises pailonnées communes permettent d'attabler les convives. On note également deux fers à repasser, objets encore rares à l'époque mais sûrement utiles pour la bonne tenue des costumes de scène.

Toutefois cette pièce a aussi un autre usage car elle sert de chambre à coucher. On relève ainsi la présence de trois lits : les deux premiers sont petits et à « hauts piliers » avec leur sommier, matelas et traversin. Le troisième est une « manne d'osier » qui désigne un berceau ou un lit d'enfant. Sont encore présents deux autres matelas de toile et futaine rayée et un petit oreiller de plumes. Selon la prisée, ce ne sont pas des meubles luxueux : s'ils servaient sans doute à la famille de Maurice et Jeanne, y compris à leurs jeunes enfants, ils ont dû également abriter des domestiques ou des acrobates.

Dans l'autre pièce, qualifiée de « grande chambre » figurent surtout des chaises, neuf en tout, et un fauteuil confortable dont on peut baisser le dossier pour dormir, grâce à une crémaillère. Le notaire a aussi reporté la présence d'un matelas de laine, d'un autre de coutil rempli de plumes et son traversin, mais n'a pas mentionné de lit comme meuble. S'agit-il d'un appoint pour dormir ? Cette pièce jouit d'un décor raffiné composé de « quatre pièces de tapisserie d'Auvergne à verdure » assez bien prisées (45 livres). Elle servait sûrement pour les assemblées et réceptions tout en pouvant offrir quelques couchages. Servait-elle ainsi de lieu de repos avant et après les spectacles ?

À côté de cette pièce, se trouve entreposée une grande quantité de vin claret de Melun, environ 335 litres : ou peut penser qu'il servait à la troupe, ou bien était-il proposé aussi au public ? On y trouve également environ sept kilos et demi de chandelles, cette fois-ci sûrement destinées au spectacle.

Costumes et matériel des spectacles

Autres descriptions précieuses, car elles sont assez rares, celles des costumes et matériel des acrobates : le notaire les présente dans une rubrique spécifique. Ils sont destinés aux femmes et aux hommes : pour les femmes, six « jupes » et huit habits « composés de corps garnis de jupes à la romaine ». Ce dernier terme est à prendre au sens générique et n'évoque pas forcément les costumes des héros nobles et guerriers

de l'opéra⁴⁰, mais plutôt un habit de théâtre adapté à l'acrobatie (voir figure 2).



Figure 2 : Léonard Defrance, *The rope dancer*, The Metropolitan Museum of Art, fin XVIII^e siècle.

Il est constitué pour les hommes, comme pour les femmes, d'un corps ajusté et d'un « tonnelet » qui permet une plus grande liberté du corps et laisse les jambes libres. Le tonnelet est « une sorte de caleçon rigide et bouffant, armaturé à l'aide de morceaux de crin⁴¹ » (figure 2).

Les jupes de femmes, que le notaire distingue des « jupes à la romaine », sont celles qui descendent jusqu'aux pieds : elles sont plus adaptées à la danse, soit de théâtre soit encore sur la corde, limitant dès lors les voltiges et acrobaties. Pour les hommes, on note le nombre im-

40. Voir LA GORCE, Jérôme de, BOUFFARD, Mickaël, FERNANDEZ MASAGUER, Victoria, *En scène !*, op. cit., p. 224.

41. JACOB, Pascal, « Sur un fil », *Encyclopédie des arts du cirque*, BnF – CNAC [http://expositions.bnf.fr/cnac/grand/cir_2122.htm]. On trouve aussi ailleurs d'autres termes comme « trousses » que Furetière définit comme une « espèce de haut de chausses relevé qui ne pend point en bas, qui serre les fesses et les cuisses. », FURETIÈRE, Antoine, « Trousses », *Dictionnaire*, op. cit.

portant de vingt habits « tant à la romaine qu'autres sortes », du même type que ceux décrits ci-dessus. Leur prisée est importante : 150 livres.

Sont précisées également la richesse et les couleurs des bonnets et costumes, les premiers semblant bien être un accessoire indispensable (figure 2). Pour les femmes, une douzaine de bonnets de taffetas rayé « garnis de plumages et de pierreries et de dentelle d'or et d'argent fin ». Notons, comme sur les scènes de théâtres, que les pierreries (pierres précieuses et perles) sont en général fausses⁴². Les femmes ont également à leur disposition des « mantes » en soie « de moire d'or et argent faux⁴³ », ou encore « d'or fin brodé ». Pour les hommes, figurent huit bonnets en soie « tant de plumages qu'autrement ».

Les costumes de femme sont en soie « brodés d'or et d'argent faux sur fond de velours » et en satin de différentes couleurs. Les six jupes sont de taffetas de velours ou garnies de différentes couleurs et « enrichies de broderie d'or et d'argent fin » : d'une haute valeur, 300 livres, elles devaient être somptueuses. Les hommes sont vêtus de brocard : habits « d'argent et de brocard à fond d'or fin et les autres de brocard de différentes sortes, garnis d'or et argent faux ». Ces types de tissus, notamment le brocard, ont pour objectif de renvoyer la lumière des chandelles et de créer une atmosphère féerique et colorée. Notons que les matières et la facture des costumes rappellent celles de bien des spectacles de cour ou de théâtre, même s'ils sont adaptés aux acrobates : soie, velours noir, satin, taffetas, broderie d'or et d'argent, pierreries et perles⁴⁴.

On mesure donc devant ces costumes, l'investissement réalisé par Maurice et Jeanne Godefroy pour leur spectacle : la figure 2 montre bien la différence entre une modeste troupe de campagne ou de foire, aux costumes simples, et les somptueuses réalisations du couple. Chez eux, le montant global des costumes atteint d'ailleurs la forte somme de 545 livres. Leur nombre indique également qu'ils étaient prêtés aux artistes, ceux-ci ne devant fournir que leur linge de corps, contrairement aux usages en vigueur sur les scènes de théâtre où comédiens et comédiennes possèdent souvent leur propre costume.

Malheureusement, le reste du matériel de spectacle est peu détaillé. Le notaire indique tout d'abord un « gros paquet » de différents élé-

42. Voir LA GORCE, Jérôme, BOUFFARD, Mickaël, FERNANDEZ MASAGUER, Victoria, *En scène !, op. cit.*, p. 226.

43. Le terme de « faux » s'emploie pour des fils d'or et d'argent mêlés de cuivre rouge.

44. LA GORCE, Jérôme, BOUFFARD, Mickaël, FERNANDEZ MASAGUER, Victoria, *En scène !, op.*, p. 142 et 144.

ments : « habits, ustensiles », mais aussi « décorations, ornements et équipages ». Pour ces derniers s'agissait-il des décors ? C'est possible car l'iconographie nous en montre des exemples.

Puis sont prisés les installations pour les loges de la Foire Saint-Laurent, planches, clôtures, chaises, etc. En revanche, celles du jeu de paume d'Orléans, comme nous l'avons indiqué, ne sont pas prisées car elles appartiennent au maître charpentier présent à l'inventaire. Si nous faisons le total de la valeur du matériel des spectacles, il représente 2 099 livres. Il se décompose en 695 livres pour les costumes et le paquet de décorations et 1 150 livres pour les installations de bois. Ces dernières sont destinées à au moins trois loges et à la clôture d'un jardin : la valeur par loge se monte donc à environ 350 livres. Elle reste supérieure à d'autres de la même époque qui sont comprises entre 180 et 270 livres⁴⁵.

Les maisons de Saint-Sauveur

Dix jours après les inventaires parisiens, est établi un autre inventaire, celui des propriétés de Saint-Sauveur-sur-École. Ce dernier pose un problème car il ne mentionne pas clairement les deux propriétés acquises par le couple en 1690 et 1693. Y figure la description d'une maison principale de cinq pièces avec une cuisine et une « dépense » (un office) et celle d'une « vieille maison proche celle ci ». Cette dernière semble plutôt servir de grange puisqu'on y trouve de l'avoine, du froment et 500 bottes de foin. Il faut y ajouter la présence d'un matelas, une couverture, un drap et un traversin de plumes (couche d'un domestique ou d'un employé). En comparant les actes de vente avec l'inventaire, ce dernier semble plutôt décrire la maison achetée en 1693, notamment par son nombre de pièces. Est-ce que la première maison a été vendue ? Est-elle retirée de l'inventaire ? Les recherches n'ont pas permis de répondre à ces questions.

Quoi qu'il en soit, la maison principale offre encore un ensemble bourgeois avec de la vaisselle, du linge et des meubles de valeur. La cuisine, en particulier, est particulièrement bien équipée mais avec seulement une table et quatre chaises. Sa prisée totale est supérieure à celle de Paris : 142 livres.

45. PAUL, Agnès, *Les Théâtres des foires Saint-Germain et Saint-Laurent*, op. cit., p. 206 et 209.

Dans une salle à côté on note un mobilier raffiné : une table et deux guéridons de marqueterie avec un pied tourné. Le décor comprend un miroir de Venise, avec une « bordure de glace » (45 livres), enfin un petit lit de repos garni de matelas, draps et couvertures (24 livres). La maison comporte d'ailleurs une quantité impressionnante de lits : avec celui du salon, on ne compte pas moins de huit lits pour cinq pièces. Le mieux prisé (50 livres), et qui occupe à lui seul une chambre au premier, est à « haut piliers de bois de noyer » et garni de tout le nécessaire habituel : était-ce celui du couple d'acrobates lorsqu'il se rendait à la campagne ? La pièce est d'ailleurs décorée avec soin par des tableaux, des pots à fleurs avec une bordure dorée, enfin des tapisseries. Cette chambre, comme souvent au XVII^e siècle, sert aussi à la réception : vingt-cinq chaises et trois « fauteuils de bois de noyer ».

Au second étage, dans une chambre au mobilier vieilli, est rangé une grande quantité de linge : draps, nappes, serviettes. On y trouve aussi du linge de corps comme des chemises fines pour femme, des peignoirs, des chemises de futaine pour homme : l'ensemble est prisé à 173 livres. Dans une autre chambre du même étage, on note une robe de chambre pour homme « de brocard, doublée de taffetas vert » : sans doute utilisée par Maurice, elle est un vêtement assez luxueux et est estimée à 20 livres.

On peut se demander quelle était la fonction de cette maison si bien installée et fournie, surtout en lits : servait-elle uniquement à la famille et aux domestiques, ou bien était-elle destinée à recevoir des hôtes ? Elle accueille sûrement le couple d'acrobates qui y avait d'ailleurs ses habits. Elle pouvait également coucher des personnalités venant de Paris pour quelques jours. Servait-elle aussi aux entraînements d'acrobaties ? Il est difficile de trancher car il ne semble pas y avoir de pièces dédiées : on peut toutefois faire l'hypothèse qu'ils pouvaient se tenir à l'extérieur. Dans l'acte de vente de 1693, la maison comprend en effet une cour avec une grande porte cochère pour l'entrée, et un jardin d'un hectare⁴⁶.

Comme nous l'avons noté plus haut, cette maison est aussi une exploitation agricole, surtout consacrée à la vigne. C'est pourquoi, on y trouve deux « fouleries », l'espace dédié à fouler le raisin, dont l'une comprend sept cuves. Dans celle attenante à la maison, ce n'est pas moins de 5 304 litres de vin qui y sont conservés, prisés pour la belle somme de 312 livres. Mais ils ne représentent pas toute la production car le notaire indique que sept autres grandes cuves, contenant du vin

46. AN, MC/ET/LXIX/153. Vente 19 octobre 1693.

et du marc, n'ont pas été estimées car elles sont considérées comme des « immeubles ».

À ces maisons et terres, s'ajoute l'inventaire des étables et de l'écurie. Une des étables abrite trois vaches « sous poil rouge, blanc et noir » et prêtes à vêler. L'autre abrite des animaux en lien direct avec les spectacles du couple forain car on y trouve « deux grands taureaux sous poil, l'un brun et l'autre rouge » âgés d'environ six à sept ans, donc encore jeunes. Ils sont estimés tous les deux à 70 livres. Ce sont sûrement les taureaux figurant dans les combats de la Foire Saint-Laurent. Dans l'écurie enfin, on trouve un cheval « rouge brun » de huit à neuf ans, estimé à 100 livres, un prix moyen. Il est sans doute destiné aux déplacements, car on trouve dans la cour de la vieille maison une petite voiture assez simple destinée aux transports divers.

La richesse du couple

Même si l'inventaire des biens de Saint-Sauveur présente des lacunes, il montre l'aisance du couple d'acrobates : les bénéfices issus de la gestion des spectacles leur permettent d'investir dans des propriétés agricoles et viticoles. De plus, si l'on fait le total des biens inventoriés, c'est de richesse qu'on peut parler : le chiffre global, incluant les biens de Paris, le matériel des loges et les maisons de Saint-Sauveur s'élève à 14 867 livres. Il faut y ajouter les dettes actives, c'est-à-dire l'argent placé ou prêté. Si le couple a emprunté au début pour ses entreprises ou ses maisons⁴⁷, il a lui-même prêté de l'argent et une fois veuve, Jeanne Godefroy en a placé en constitution de rentes. L'ensemble des dettes actives, dans l'inventaire, s'élève ainsi à 2 320 livres, augmentant encore la fortune du couple et aussi de la veuve qui a géré les affaires depuis deux ans. Ces prêts et placements nous dévoilent aussi quelque peu le milieu que connaissent Maurice et Jeanne : outre leurs collègues acrobates, il et elle fréquentent la bourgeoisie marchande, administrative ou celle des auxiliaires de justice, comme Charles Soyer, huissier du roi, un proche qui devient tuteur des enfants.

Le couple d'acrobates fait ainsi partie de l'une des deux couches supérieures de la société. Sa richesse, de l'ordre de 17 188 livres, peut se comparer à celles des nobles, des magistrats ou des financiers. Pour

47. Voir par exemple AN, MC/ET/LXIX/141. Obligation, 13 décembre 1690. C'est un emprunt de 1 000 livres à Pierre Cailleux, marchand de vin.

ces derniers, en effet, la fourchette des biens est estimée entre 10 000 à moins de 50 000 livres. La classe supérieure, la plus riche, est celle qui dépasse les 50 000 livres et ne concerne que l'aristocratie et les hauts magistrats.

L'inventaire après décès de Maurice montre aussi des aspects de l'organisation professionnelle du couple : installation de salles ou de loges, élevage de taureaux, investissement dans des costumes somptueux. Il révèle également le niveau économique de certains investissements : au vu du montant des biens du couple, les spectacles forains sont sources de bénéfices et permettent à leurs entrepreneurs et entrepreneuses de mener un train de vie comparable aux plus hautes classes de la société. Ces Forains constituent dès lors une sorte d'« aristocratie », remarquable autant par leur génie du spectacle que par leurs talents de gestionnaire.

Annexe 1

Tableau du montant des biens dans l'inventaire après décès de Maurice Von der Beck⁴⁸

Inventaire de la maison de Paris, Faubourg Saint Lazare

	Livres	Sols
Cave	6	
Salle (à manger)	100	
Salon	450	
Salle au premier (cuisine)	56	2
Petite chambre au premier servant de passage	63	
Chambre au premier		
Cabinet		
Chambre au premier de Jeanne Godefroy	260	
Linge	377	
Habits et linge	297	10
Vaisselle d'argent	1 289	
Deniers comptants	8 000	
Total général	10 898	12

Loge jeu de paume Orléans

Chambre – cuisine	139
Grande chambre et bouge	115
Habits et décors	695
Installations en bois	1 150
Total général loge	2 099

48. AN, MC/ET/LXIX/162. Les éléments du mobilier ne sont pas détaillés, nous ne donnons que leur valeur d'ensemble par pièce d'habitation.

Dettes actives

Constitution de rentes	1 500	
Prêts	700	
À payer	120	
Total	2 320	

Maison de Saint-Sauveur

Cuisine	142	
Salle et dépense	87	10
Foulerie (vin)	312	
Deux chambres au premier	286	
Deux chambres au second	480	
Total	1 307	10

Deuxième vieille maison attenante

Maison (grange)	203	
Cour	90	
Étable : 3 vaches, 2 taureaux, 1 cheval	270	
Total	563	
Total 2 maisons	1 870	10

Total général

Maison de Paris et loge Jeu de paume d'Orléans	12 997	12
Maisons de Saint-Sauveur	1 870	10
Prêts et rente	2 320	
Total général des biens meubles	17 188	2

Annexe 2

Inventaire des costumes et du matériel des spectacles

Inventaire 6 février 1696, ET/LXIX/162, p. 11-13 (l'orthographe a été modernisée et la ponctuation rétablie)

[p. 11] Ensuite les habits, décorations, ustensiles et autres choses nécessaires servant aux ballets et autres et à l'exercice dont la dite veuve Maurice se mêle et en donne encore présentement.

Item Six jupes tant de taffetas velours que garnies de différentes couleurs enrichies de broderie d'or et argent fin, prisé etc. 300 livres

Item Huit habits en soie de femme composés de corps garnis de jupes à la romaine, garnis et brodés d'or et argent faux sur fonds de velours et satin de différentes couleurs, prisé etc. 30 livres

Item quatre mantes en soie à usage de femme de moire, dont trois de moire d'or et argent faux et la garniture d'argent et la troisième de moire d'or fin brodé, prisé etc. 25 livres

[p. 12] Item une douzaine de bonnets et garnitures de taffetas rayé de femme, garnies de plumages et de pierreries et de dentelle d'or et argent fin, prisé etc. 25 livres

Item vingt habits en soie d'homme tant à la romaine qu'autres sortes, d'argent et de brocard à fond d'or fin et les autres de brocard de différentes sortes, garnis d'or et argent faux, prisé etc. 150 livres

Item huit bonnets, aussi en soie, d'homme de différentes manières et garnitures tant de plumages qu'autrement, prisé etc. 15 livres

Item un gros paquet tant d'habits que ustensiles, décorations, ornements et équipages servant aux dits exercices et ballets de différentes sortes et étoffes et garnitures, prisé etc. 150 livres

Ensuivent les bois faisant et composant les édifices des jeux et danse de corde, théâtre, et clôture des [p. 13] combats de taureaux, et jardin, le tout situé dans la place où la dite Damoiselle Maurice tient les dits jeux pendant le cours de la foire Saint Laurent, prisés et estimés à leur juste valeur et sans crue⁴⁹ par les dits Duval huissier de la dîme [...] et Paul Richard maître charpentier à Paris pour les bois et charpentes,

49. « Creüe, en termes de Palais est un [...] cinquième denier qu'on ajoute à l'estimation des meubles prisés par un sergent et qui sert de supplément pour les remettre à leur juste valeur », FURETIÈRE, Antoine, « creue », *Dictionnaire, op. cit.*

demeurant rue du Vertbois, paroisse Saint-Nicolas-des-Champs, et François Billiard maître menuisier à Paris pour les bois de menuiserie, demeurant rue Cassette quartier de Saint-Germain-des-Prés paroisse Saint-Sulpice, à ce présents qui ont promis de donner leur avis sur la dite prisée en leur âme et conscience, etc., signé Paul Richard, Billiard, Duval.

Item Les bois, ais, planches composant l'endroit où se fait le combat de taureaux et animaux, en l'état qu'ils sont, contenant quarante-huit toises de pourtour ou environ, prisés à raison de dix livres la toise revenant au dit prix à la somme de quatre cents quatre-vingts livres ci 480 livres

Item les bois, ais, planches et fers composant l'endroit où se fait la danse de corde et ballet attenant le dit combat, en l'état qu'ils sont, contenant trente toises ou environ de pourtour, prisé a raison de dix-neuf livres la toise, revenant au dit prix à la somme de 570 livres

Item les bois, ais, planches et fers composant une cabane ou loge à côté du dit jeu de corde en l'état qu'ils sont, contenant douze toises de pourtour ou environ, prisé à raison de cent sols la toise revenant à la somme de 60 livres

Item les bois et planches, fers composant la clôture du jardin de la dite damoiselle veuve, depuis la maison où elle loge, jusqu'au dit jeu de corde, ensemble l'appentis attenant l'endroit où sont les chaises, qui est à main droite en entrant par la porte de la maison d'icelle damoiselle, en état que le tout est, contenant en tout cinquante toises ou environ de long prisé a raison de dix sols la toise, revenant au dit prix à la somme de vingt-cinq livres 25 livres

Item six douzaines de chaises de bois blanc garnies de paille partie desquelles sont rompues, prisés etc. 15 livres

Et ont, les dits Richard et Billiard et Duval huissiers, signé : Paul Richard, Billiard, Duval

À l'égard d'un alentour, cloisonnage et bois qui sont dans le jeu de paume d'Orléans où la dite veuve fait faire ses danses de corde et ballets, sus dite rue des Quatre Vents, la dite veuve a déclaré qu'ils appartiennent au dit François Billiard, qui les lui loue, signé : Jeanne Godefroy.

Les débuts d'Alexandre Bertrand, entrepreneur et marionnettiste forain

Anaŝtasia Sakhnovskaia-Pankeeva
Nantes Université, LAMO UR 4276

Le nom d'Alexandre Bertrand, entrepreneur et marionnettiste, est indissociable de l'histoire des théâtres forains. Sa carrière d'une longueur exceptionnelle s'étend des années 1680 à 1725¹. Durant toute cette période, Alexandre Bertrand poursuit son activité « avec une ténacité dont rien ne peut donner une idée² » et participe aux événements les plus marquants de la guerre des théâtres forains contre les théâtres privilégiés. C'est Alexandre Bertrand qui offre au public la première reprise foraine connue d'une pièce de l'Ancien Théâtre-Italien, ouvrant ainsi la voie à une large exploitation de ce répertoire sur les scènes foraines³. Alexandre Bertrand incarne une ambition que nourrissent, dès la fin du xvii^e siècle, les entreprises théâtrales foraines : celle de sortir du cadre spatio-temporel des foires et de se libérer des contraintes que les théâtres officiels leur imposent. Il est un exemple fort de ces entrepreneurs qui débordent d'énergie et d'idées mais se heurtent constamment aux limites fixées par le système des privilèges. Les tentatives sans cesse renouvelées d'Alexandre Bertrand de passer d'une troupe d'acteurs de bois aux acteurs véritables sont représentatives des recherches d'identité du théâtre

-
1. Le *Dictionnaire des théâtres* affirme que Bertrand décède vers 1740 (PARFAICT, Claude et François, GODIN D'ABGUERBE, Quentin, *Dictionnaire des théâtres de Paris*, Paris, Lambert, 1756, 7 vol. Rééd. Paris, Rozet, 1767, 7 vol., t. 1, p. 435). En réalité, son décès se produit sans doute vers 1725, comme l'écrit Émile Campardon (CAMPARDON, Émile, *Les Spectacles de la foire*, Paris, Berger-Levrault, 1877, 2 vol., t. 1, p. 128 et 141).
 2. CAMPARDON, Émile, *Les Spectacles de la foire*, *op. cit.*, t. 1, p. 127.
 3. Sur la question du répertoire italien à la Foire, voir notre thèse : *La Naissance des théâtres de la Foire : influence des Italiens et constitution d'un répertoire*, thèse de doctorat, dir. Françoise Rubellin, Université de Nantes, 2013.

forain, entre différents médiums et formes d'expression. La carrière et la vie de cet homme méritent ainsi d'être mieux éclairées. Durant les quarante ans de son activité foraine, Alexandre Bertrand fait partie, en tant que directeur ou associé, d'un grand nombre d'entreprises. Nous avons choisi de nous concentrer sur les débuts de sa carrière qui donnent déjà une idée très nette de ses ambitions et de la direction qu'il souhaite faire pendre à son activité.

Les archives fournissent plusieurs informations sur la vie familiale, le milieu socio-professionnel et les fréquentations d'Alexandre Bertrand. Le document le plus important, sans conteste, est son contrat de mariage⁴, qui, sauf erreur, est resté inédit. Cet acte notarié, daté du 1^{er} décembre 1676, trace un tableau assez complet de la famille d'Alexandre Bertrand et fournit quelques renseignements sur celle de sa future femme. On y apprend l'identité du père d'Alexandre, Nicolas Bertrand, « maître passementier boutonniier à Paris », décédé à la date du mariage, et de sa mère, Anne Coudun, présente au moment de la signature. On y découvre aussi une fratrie nombreuse : Alexandre Bertrand a au moins cinq frères et une sœur. Grâce aux documents publiés par Émile Campardon, on connaissait Jean Bertrand, son frère aîné, qui se lancera, avant Alexandre, dans la carrière de marionnettiste⁵. Jean est absent lors de la signature du contrat de mariage qui ne cite pas son nom. Mais la famille compte aussi Louis, Claude, François et Jacques, tous passementiers boutonniers, ainsi que Jeanne Bertrand, mariée à Jean Robert qui se déclare graveur de profession. On retrouvera plus tard cette Jeanne Bertrand dans un jeu de marionnettes appartenant à son frère Alexandre : elle surveillera l'entrée et distribuera les billets⁶. À la date de son mariage, Alexandre Bertrand exerce le même métier que son défunt père et ses frères, celui de « passementier boutonniier à Paris ». Sulpice Gasteau, la future femme d'Alexandre Bertrand, est orpheline : son père Denis Gasteau, laboureur bourguignon, et sa mère Fiacre Leveau sont décédés. Mais la seconde femme de Denis Gasteau, la belle-mère de Sulpice, Nicole François, est présente à la signature du contrat. Nicole François semble jouir de la protection de la maison du Plessis-Praslin : cette originaire de Bourgogne est logée, à Paris, « au Palais-Royal chez Madame la maréchale du Plessis-Praslin ». Les domestiques de la maré-

4. AN, MC/ET/XXIII/337. Consultable en ligne : [<https://www.geneanet.org/archives/registres/view/863710/9>].

5. CAMPARDON, Émile, *Les Spectacles de la foire*, op. cit., t. I, p. 136-141.

6. *Ibid.*, p. 128.

chale, son maître d'hôtel et sa femme de charge⁷, « amie de ladite Sulpice Gasteau », sont présents, et le premier signe le contrat. Claude Lemau, officier de la duchesse d'Orléans, y appose aussi sa signature. Sulpice Gasteau est également assistée de son frère, Denis Gasteau, sculpteur de son état, qui signe l'acte. Alexandre Bertrand est domicilié rue et paroisse Saint-Sauveur, tandis que sa future épouse demeure « sur le pont au Change⁸, paroisse Saint-Barthélemy ». Après le mariage, le couple s'installera visiblement à cette dernière adresse, puisque c'est là que nous les retrouverons six ans plus tard. Alexandre Bertrand ne signe pas le contrat, Sulpice Gasteau non plus : les futurs époux déclarent ne pas savoir « écrire, ni signer ». De toute la fratrie Bertrand, Claude Bertrand est le seul à signer. Des années plus tard, Alexandre Bertrand apposera sa signature sur les actes notariés en sa qualité d'entrepreneur forain, mais sa signature, en lettres détachées, semblera toujours tracée d'une main peu accoutumée à l'écriture (fig. 1) :

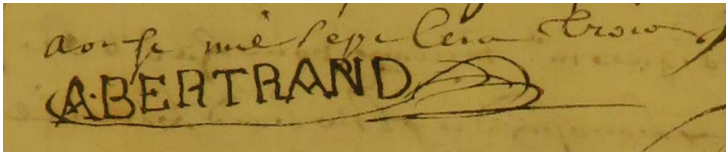


Figure 1 : signature d'Alexandre Bertrand dans le document intitulé *État des affaires d'Alexandre Bertrand, joueur des Menus-Plaisirs du roi* (17 août 1703)⁹.

Les cinq entrées du Fichier Laborde apportent quelques renseignements complémentaires. Premièrement, nous y trouvons la date à laquelle fut célébré le mariage entre Alexandre Bertrand et Sulpice Gasteau et pouvons en déduire l'année de naissance du futur marionnettiste :

Le 10 janvier 1677, furent épousés Alexandre Bertrand, âgé de 19 ans, compagnon graveur, fils de défunt Nicolas Bertrand, vivant maître passementier, et de Anne Coudun, demeurant rue et paroisse Saint-

7. On appelle « femme de charge, celle qui est chargée du linge, de la vaisselle d'argent, etc. et qui fait dans la maison l'office de sommelier » (FURETIÈRE, Antoine, *Dictionnaire universel*, La Haye, A. et R. Leers, 1690).
8. À l'époque, le pont au Change est loti de maisons sur toute sa longueur.
9. AN, MC/ET/XXXII/1A. Le document est consultable en ligne à l'adresse [<https://www.geneanet.org/archives/registres/view/318830/531>].

Sauveur, et Sulpice Gasteau, fille de défunt Denis Gasteau, vivant laboureur, demeurant pont au Change. Ledit Bertrand assisté de Jean Bertrand, son frère aîné, peintre sculpteur, demeurant rue Saint-Denis, paroisse Saint-Nicolas-des-Champs¹⁰.

Ainsi, Alexandre Bertrand serait né en 1657 ou tout début 1658. Il est curieux de noter que, le 1^{er} décembre 1676, il avait déclaré exercer le métier de « passementier boutonnié », tandis que le 10 janvier suivant, il se dit « compagnon graveur ». Le statut de compagnon correspond bien à l'âge du jeune homme : en effet, les compagnons, qui occupent une place intermédiaire entre les apprentis et les maîtres, sont des ouvriers salariés âgés en moyenne de dix-huit à vingt-cinq ans¹¹. Faut-il comprendre qu'Alexandre Bertrand décide d'abandonner le métier appris depuis son enfance auprès de son père au profit d'une nouvelle carrière, peut-être encouragé par l'exemple de son frère qui a embrassé la carrière de « peintre sculpteur » ? Suit-il une formation auprès de son beau-frère Jean Robert, graveur de profession ?

Cinq ans plus tard, le 9 juillet 1682, Alexandre Bertrand est encore dit « graveur » dans un acte de baptême où son épouse figure en qualité de marraine du petit Claude, fils de Jean Robert, « fourbisseur de lames d'épées » de son métier, demeurant pont au Change, tout comme la famille Bertrand¹². Le petit garçon est probablement le neveu d'Alexandre Bertrand, puisque sa sœur Jeanne est mariée à un Jean Robert, même si ce dernier se disait sculpteur dans l'acte de mariage d'Alexandre Bertrand.

Le 21 août 1682, Alexandre Bertrand devient le parrain d'une petite Jeanne Roch, née le 18 août, fille d'un voisin¹³. Ce baptême est suivi de près du décès de la fille d'Alexandre Bertrand, Marie Bertrand, survenu le 1^{er} septembre 1682¹⁴.

10. LABORDE, Léon de, *Répertoire alphabétique d'artistes et artisans tirés de l'état civil parisien (XVI^e-XVIII^e siècles)*, vol. 12 (Lettre Berthel – Beu), entrée « Bertrand, Alexandre ».

11. CABOURDIN, Guy et VIARD, Georges, *Lexique historique de la France d'Ancien régime*, Paris, Armand Colin, 1978, p. 74.

12. LABORDE Léon de, *Répertoire alphabétique*, op. cit., vol. 143 (Lettre Ro – Roch), entrée « Robert, Jean ».

13. *Ibid.*, vol. 12 (Lettre Berthel – Beu), entrée « Bertrand, Alexandre ».

14. « Le 1^{er} septembre 1682, a été inhumée Marie Bertrand, âgée de quatorze mois, fille d'Alexandre Bertrand, graveur, et de Sulpice Gasteau, décédée ce jourd'hui, en la maison de son père, pont au Change aux deux écus de Bretagne, de cette paroisse.

Enfin, vingt-cinq ans plus tard, un autre événement familial survient : le 7 novembre 1707, Alexandre Bertrand, « maître doreur, demeurant rue de la Verrerie, paroisse de St- Médéric », est témoin au mariage de sa nièce. Marguerite Jeanne Bertrand, dix-huit ans, fille de François Bertrand, passementier boutonnier, épouse Georges Levesque, peintre et sculpteur âgé de vingt-trois ans¹⁵.

Ainsi, au gré des actes d'état civil, on apprend les divers métiers exercés par Alexandre Bertrand : passementier boutonnier, graveur, doreur. Jamais il ne se dit directeur de théâtre, même si, en 1707, il exerce ce métier depuis plusieurs années. Toutes les compétences qu'il possède sont des atouts précieux pour la création des marionnettes, des costumes, des décorations. Son entourage est constitué d'artisans dont certains ont choisi des spécialités artistiques de graveurs, sculpteurs ou peintres. Le cas échéant, il peut sans doute passer commande auprès de sa famille ou de ses connaissances proches.

Jean Bertrand, le frère aîné, peintre sculpteur de métier, est le premier à entrer en contact avec les entreprises théâtrales qui font appel à ses compétences professionnelles. Il commence par exécuter des décorations de théâtre à la commande de Jean Datelin, représentant de la célèbre dynastie des marionnettistes¹⁶. En 1679, Jean Bertrand s'associe avec Pierre Gelart, tailleur de profession, « pour la représentation et jeux de marionnettes dont ils ont chacun un¹⁷ ». À la Foire Saint-Laurent de la même année 1679, Jean Bertrand s'associe, toujours pour un spectacle de marionnettes, avec Valentin Goron (ou Gorron), joueur des Menus-Plaisirs du roi¹⁸. L'entreprise de Jean Bertrand continue en 1681 : cette année, il engage deux « bourgeois de Paris », Claude Maillard et Jean Brehrer dit Sélécourt¹⁹.

Ont assisté au convoi : M^r Jean Matthieu Chevalier, et M^r Thomas Enguehart, prêtre de l'église. [paroisse Saint-Barthélemy] » (LABORDE, Léon de, *ibid.*)

15. LABORDE Léon de, *Répertoire alphabétique, op. cit.*, vol. 108 (Lettre Levau – Lof), entrée « Georges Levesque ».
16. Une commande est passée le 17 septembre 1676. Voir AN, MC/ET/LXIX/86, cité dans PAUL-MARCETTEAU, Agnès, *Les Théâtres des Foires Saint-Germain et Saint-Laurent dans la première moitié du XVIII^e siècle (1697-1762)*, thèse pour le diplôme d'archiviste paléographe, École nationale des Chartes, 1983, t. II, p. 207-208.
17. AN, MC/ET/LXIX/93 (24 novembre 1678) ; AN, MC/ET/LXIX/95 (10 mai 1679). Voir PAUL-MARCETTEAU, Agnès, *op. cit.* ; *Dictionnaire biographique*, p. 35.
18. AN, MC/ET/LXIX/ 96 (18 juillet 1679). Voir PAUL-MARCETTEAU, Agnès *op. cit.*, *Dictionnaire biographique*, p. 36.
19. AN, MC/ET/LXIX/102 et MC/ET//LXIX/103 (PAUL-MARCETTEAU, Agnès, *op. cit.*, *Dictionnaire biographique*, p. 45 et 63). Les engagements sont établis respectivement le 2 mars et le 7 avril 1681.

L'activité théâtrale de Jean séduit son frère Alexandre qui se met à fabriquer les marionnettes, en parallèle avec ses autres occupations professionnelles :

Alexandre Bertrand, maître doreur à Paris, joignit pendant quelques années au travail de sa profession celui de faire des figures de marionnettes. Il excella de façon, dans ce dernier genre, que les maîtres de ces jeux n'en prenaient qu'à lui. Flatté de sa réputation, Bertrand entreprit de conduire lui-même ses figures. Pour exécuter ce dessein, il s'associa avec son frère, et loua une loge dans le cul-de-sac de la rue des Quatre-Vents, où est présentement l'Opéra-Comique, et y donna un spectacle de marionnettes en son nom²⁰.

Les deux frères, Alexandre et Jean, s'associent vers 1684 : dans une déposition faite en mars 1687, Jean Bertrand, « joueur des Menus-Plaisirs du roi », déclare être associé avec son frère Alexandre « depuis trois ans [...] pour jouer des marionnettes²¹ ». Un troisième frère, Jacques, prend également part à leur association²². À l'occasion, d'autres personnes s'unissent aux frères Bertrand. Le 29 janvier 1685, Alexandre Bertrand s'associe avec Pierre Gaulard le jeune²³, joueur des Menus-Plaisirs du roi, pour la Foire Saint-Germain prochaine, et Jean Bertrand rejoint cette association²⁴. Visiblement, Pierre Gaulard s'est occupé de trouver un emplacement pour les spectacles. En tout cas, quatre jours auparavant, le 25 janvier 1685, Valentin Gorrion, « joueur des Menus-Plaisirs du roi, rue des Canettes, paroisse Saint-Sulpice », et son associé Georges Lescuyer, également joueur des Menus-Plaisirs du roi, avaient fait une déclaration commune « selon laquelle le bail à eux fait par Louis Morel, marchand papetier, de deux boutiques attenantes, rue du Cœur-Volant, pendant le temps de la Foire Saint-Germain-des-Prés, moyennant 135 livres, est en fait au profit de Pierre Gaulard le jeune, joueur des Menus-Plaisirs du roi, et de Marie Mazurier, sa femme²⁵ ».

20. PARFAICT, Claude et François, *Mémoires pour servir à l'histoire des spectacles de la foire*, Paris, Briasson, 1743, t. I, p. 8-9.

21. CAMPARDON, Émile, *Les Spectacles de la foire*, *op. cit.*, t. I, p. 136.

22. PAUL-MARCETTEAU, Agnès, *op. cit.*, *Dictionnaire biographique*, p. II.

23. Pierre Gelart et Pierre Gaulard seraient-ils une seule et même personne ?

24. L'acte d'association figure parmi les minutes du notaire Pierre Huché (AN, MC/ET/LXX/181).

25. *Ibid.* Pierre Gaulard a épousé Marie trois mois auparavant, le 23 octobre 1684. Le père du marié se prénomme aussi Pierre Gaulard ; il est « joueur d'instruments et maître de danse ». Voir LABORDE LÉON de, *Répertoire alphabétique*, *op. cit.*, vol. 73 (Lettre Gaug – Gerb), entrée « Pierre Gaulard ».

La collaboration de Jean et d'Alexandre Bertrand, ponctuée de conflits et de disputes²⁶, prend fin vers 1689. Cette année-là, les frères tiennent, « au préau de la Foire Saint-Laurent », deux théâtres de marionnettes voisins²⁷. Les conflits continuent de plus belle, exacerbés par la concurrence qu'ils se livrent désormais. Leurs épouses les assistent dans la gestion de leurs entreprises (celle de Jean se prénomme Marie Triboulet). La fille de Jean Bertrand prélève l'argent et distribue les billets à l'entrée de la loge de son père²⁸. Chacun dispose également de quelques gagistes extérieurs au cercle familial. Jacques Desponti dit Fendlevent, gagiste chez Alexandre Bertrand en cette année 1689²⁹, attire sur lui une attention particulière quand, quelques années plus tard, il se retrouve accusé d'un curieux trafic de costumes de théâtre³⁰. Les gagistes de Jean Bertrand sont des maîtres de danse et ne tiennent pas à ce que leurs identités soient connues de tous – visiblement, un engagement forain est vu comme un travail peu prestigieux. Alexandre Bertrand en profite pour une tentative de sabotage. Selon la déclaration de Jean Bertrand, pendant les spectacles qui se déroulent dans sa loge, « des particuliers apostés par ledit Alexandre Bertrand crient hautement, nommant les gagistes dudit plaignant ; en sorte que lesdits gagistes veulent quitter le plaignant, ne voulant pas être connus dans le jeu [...]»³¹.

En 1690, Alexandre Bertrand fait des aménagements dans le jeu de paume du Dauphin situé rue des Quatre-Vents. Cette salle avait déjà été investie en 1681 par Languichard (ou Languicher), danseur de corde

26. En 1685, « un procès criminel » oppose les deux frères, à l'issue duquel ils ont « défense réciproque de se méfaire ni médire » (CAMPARDON, Émile, *Les Spectacles de la foire, op. cit.*, t. 1, p. 136). Le 18 mars 1687, Jean Bertrand, dans sa déposition devant le commissaire, explique qu'ils tiennent « une loge ensemble à la Foire Saint-Laurent » et se plaint du manque d'assiduité d'Alexandre qui se présente à la loge seulement vers six ou sept heures du soir (*Ibid.*) Les événements se déroulent en mars, or, depuis 1661, la Foire Saint-Laurent s'ouvre le 8 ou le 9 août et se termine le 29 septembre. Serait-ce une confusion avec la Foire Saint-Germain qui a lieu effectivement en février et en mars ?

27. *Ibid.*, p. 137.

28. *Ibid.*, p. 138.

29. *Ibid.*

30. En 1697, ce Jacques Desponti est également gagiste à l'Académie royale de musique, « employé aux travaux de l'Opéra en qualité de manœuvre » (*Ibid.*, p. 139). Une lettre anonyme envoyée à Jean-Nicolas de Francine, directeur de l'Académie royale de musique, accuse Jacques Desponti de voler les costumes et les accessoires de l'Opéra afin de les revendre à Jean Bertrand qui habille « tout son jeu de marionnettes » de damas et de broderies destinés initialement à vêtir les artistes lyriques.

31. *Ibid.*, p. 137.

et chef de la Troupe de tous les plaisirs³². Quatre ans plus tard, ce jeu de paume est aménagé par Marguerite Datelin. Un document datant du 31 janvier 1685 (Marguerite Datelin prépare certainement un spectacle pour la Foire Saint-Germain de 1685) laisse entrevoir une salle de spectacle relativement confortable destinée sans doute aux exercices de sauteurs et danseurs accompagnés de quelques musiciens :

un grand théâtre [c'est à dire, la scène ou l'estrade – AS], loge de violons, amphithéâtre, galeries, clôture de galerie, plafond, [...] un tremplin, chandelier de bois, soixante chaises, gradins au côté du théâtre, garnir l'amphithéâtre de bancs et décorations [...] et une petite loge derrière le théâtre pour habiller les danseurs [...] moyennant 180 livres³³.

Alexandre Bertrand s'apprête à établir dans ce jeu de paume une troupe d'acteurs à laquelle il donne le nom un brin provocateur des petits Comédiens Français. Bien entendu, la réaction des véritables Comédiens-Français ne se fait pas attendre :

En 1690, il fit bâtir une loge dans le préau de la Foire de Saint-Germain, et augmenta son jeu de marionnettes d'une troupe de jeunes gens de l'un et de l'autre sexe, qui représentèrent une petite comédie. Les Comédiens-Français, attentifs à leur privilège que cette nouveauté attaquait³⁴, s'en plainquirent au Lieutenant général de police. M. de La Reynie, ayant égard aux droits des Comédiens du roi, rendit le 10 février 1690 une sentence, qui ordonnait la démolition du nouveau théâtre de Bertrand ; ce qui fut exécuté le même jour en présence du commissaire Gazon, chargé par ce magistrat de l'exécution de ses ordres³⁵.

32. Voir l'affiche de son spectacle qui se déroule « à la Foire Saint-Germain dans le grand jeu de paume du Dauphin, rue des Quatre-Vents et de Boucheries », publiée dans BONNASSIES, Jules, *Les Spectacles forains et la Comédie-Française*, Paris, E. Dentu, 1875, p. 9.

33. AN, MC/ET/LXX/181, cité par PAUL-MARCETTEAU, Agnès, *op. cit.*, t. II, p. 209.

34. La lettre de cachet, signée par le roi et par Colbert le 21 octobre 1680, stipulait que la troupe de la Comédie-Française sera la seule à pouvoir « représenter les comédies dans Paris » et faisait défense « à toutes autres comédiens français de s'établir dans ladite ville et faubourgs, sans ordre exprès de sa Majesté » (BONNASSIES, Jules, *La Comédie-Française, histoire administrative (1658-1757)*, Paris, Didier & C^{ie}, 1874, p. 62).

35. PARFAICT, Claude et François, *Mémoires*, *op. cit.*, t. I, p. 9-10.

Le récit des frères Parfaict est conforme à la réalité historique : la sentence prononcée contre Bertrand le 10 février 1690, conservée, en atteste³⁶. Selon cette sentence, Bertrand « a fait faire un théâtre dans le jeu de paume du Dauphin rue des Quatre-Vents³⁷ ». Il ne s'agissait donc pas de construire un nouveau bâtiment, mais d'aménager le jeu de paume existant, déjà utilisé pour des représentations théâtrales en 1681 par Languichard et en 1685 par Marguerite Datelin. La rue des Quatre-Vents donne effectivement sur le préau de la Foire Saint-Germain.

Les Comédiens-Français avaient anticipé le danger : la Foire Saint-Germain ouvre ses portes le 3 février³⁸, et leur plainte est déposée le 1^{er} février, le but étant d'empêcher Bertrand d'ouvrir son théâtre. Le 3 février, un commissaire se transporte dans la loge de Bertrand afin de lui signaler l'interdiction de faire jouer sa troupe. Le 5 février, Bertrand fait appel de cette défense, et ses acteurs jouent le 7, 8 et 9 février. Le 10 février, il est convoqué par la police, et son théâtre est condamné à la démolition.

Après cet échec, Alexandre Bertrand décide de se contenter des divertissements autorisés. À la Foire Saint-Laurent 1690, il forme « une troupe de danseurs de corde et de sauteurs [...] sans y oublier ses bonnes marionnettes³⁹ ».

Les archives attestent l'existence du jeu de marionnettes d'Alexandre Bertrand à la Foire Saint-Laurent en 1694 : fin septembre 1694, Sulpice Gasteau, l'épouse de Bertrand, dépose une plainte au sujet des violences perpétrées par un clerc de notaire et ses amis dans leur jeu de marionnettes⁴⁰. Sulpice Gasteau mentionne dans sa plainte « une gagiste d'elle plaignante, » nommée la dame Martin. Nous pouvons constater que Sulpice Gasteau, bien qu'elle déclare exercer le métier de brunisseuse⁴¹, prend une part active à la gestion de l'entreprise de son mari. On la retrouvera encore en 1702 en train de vendre les billets aux spectateurs

36. Cette sentence figure sur le site de Barry Russell dédié au théâtre de la Foire à Paris. On retrouve les références à cette affaire de 1690 dans les plaintes et procès postérieurs contre Alexandre Bertrand. Voir, par exemple, une plainte des Comédiens-Français déposée le 23 août 1707 et conservée à la Bibliothèque de la Comédie-Française (1 AG 1694 (9)).

37. Archives de la Comédie-Française. Recueil d'extraits [1706].

38. Cette date fut fixée par un arrêt de 1484 (M. D. L. R., « Mémoire historique sur la Foire Saint-Germain, adressé à Madame M... », *Mercur de France*, mars 1740, p. 494).

39. PARFAICT, Claude et François, *Mémoires*, op. cit., t. 1, p. 10.

40. CAMPARDON, Émile, *Les Spectacles de la foire*, op. cit., t. 1, p. 129.

41. *Brunisseur* : « artisan qui brunit la vaisselle d'argent » (*Dictionnaire de l'Académie française*, Paris, J. B. Coignard, 1694).

dans leur salle de spectacle à la Foire Saint-Laurent. Comme les spectacles ont lieu en soirée – le témoignage de Sulpice Gasteau indique que les marionnettes jouent entre six et sept heures du soir – les personnes impliquées dans le fonctionnement de ces salles peuvent exercer un métier dans la journée et donner un coup de main au théâtre le soir. C'est peut-être aussi le cas de Jeanne Bertrand, sœur d'Alexandre, qui participe au fonctionnement de cette affaire familiale en distribuant les billets à l'entrée du théâtre⁴².

Pendant plusieurs années, Alexandre Bertrand offre au public des spectacles mixtes où les acrobates (sauteurs et danseurs de corde) partagent la vedette avec les marionnettes. Peu à peu, il s'impose comme l'un des principaux entrepreneurs forains, aux côtés des frères Alard et de Maurice Von der Beck.

La suppression de la Comédie-Italienne, en mai 1697, réveille chez les entrepreneurs forains l'ambition d'offrir aux spectateurs des vraies pièces. La défense faite à Alexandre et à Jean Bertrand le 20 février 1699, en pleine période de la Foire Saint-Germain, en témoigne : elle leur rappelle l'interdiction « de représenter et publier aucunes comédies dans la ville et faubourgs de Paris à peine de 100 livres d'amende en cas de contravention et de plus grande peine en cas de récidive⁴³ ». Jean Bertrand ne respecte pas l'interdiction et, le 27 février, il est condamné à 100 livres d'amende⁴⁴.

Depuis la fermeture du Théâtre-Italien, Alexandre Bertrand développe une importante activité en aménageant les différents espaces de représentation. L'épisode de location de l'Hôtel de Bourgogne à l'automne 1702 (et non en 1697 comme l'affirment les frères Parfaict⁴⁵) est un exemple marquant de sa volonté de combattre la précarité imposée par le rythme des foires et de pérenniser son activité⁴⁶. Il sollicite la permission pour les spectacles de danses de corde, mais il espère sans doute que le lieu attirera les nostalgiques de la troupe congédiée, désireux de

42. CAMPARDON, Émile, *Les Spectacles de la foire*, op. cit., t. 1, p. 129.

43. Bibliothèque de la Comédie-Française, dossier IAG 1694(9). Ce dossier contient un grand nombre de documents dont une petite liasse datant du mois de février 1699.

44. *Ibid.*

45. Sur les conséquences de la suppression du Théâtre-Italien sur le théâtre forain et les simplifications proposées par les frères Parfaict dans les *Mémoires* voir GUARDENTI, Renzo, *Le Fiere del teatro : percorsi del teatro forain del primo Settecento : con una scelta di commedie rappresentate alle Foires Saint-Germain e Saint-Laurent, 1711-1715*, Rome, Bulzoni, 1995, coll. « Biblioteca teatrale », 85, p. 67-68.

46. *Ibid.*, p. 32.

retrouver les personnages et les pièces italiens qui pourraient être ajoutés aux exercices des sauteurs.

Un document que nous avons retrouvé témoigne à la fois de l'ampleur et du caractère diversifié de ses entreprises. Intitulé *État des affaires d'Alexandre Bertrand, joueur des Menus-Plaisirs du roi*⁴⁷ et daté du 17 août 1703, ce document est divisé en deux parties. La première, *Effets actifs*, détaille les acquisitions et les aménagements effectués par l'entrepreneur et la deuxième énumère ses « dettes passives ». La première partie est particulièrement intéressante, car elle offre un aperçu des lieux de spectacle qu'Alexandre Bertrand a investis ou bien projeté d'investir⁴⁸ :

Premierement, en bois et ouvrages qui ont esté faits en l'Hostel de Bourgogne pour le jeu, la somme de trois cens livres cy... 300 lt
 Plus la superficie d'un bastiment et loge sur le preau de la Foire Saint-Germain que lediçt Bertrand a fait construire depuis l'année 1698, de velleur de huit mil livres cy... 8 000 lt
 Plus en bois et ouvrages faits dans le jeu de paulme de la Salmadre⁴⁹ de velleur de dix huit cens livres cy... 1 800 lt
 Plus un jeu de bague de velleur de six cens livres cy... 600 lt
 Plus la charpente d'une loge à la Foire Saint-Laurent, estimée huit cens livres cy... 800 lt
 Plus la superficie et bastiment d'une loge sur la chaussée de Saint-Laurent, estimée cinq mil livres cy... 5 000 lt
 Plus la superficie et bastiment d'une grande place dans la Foire Saint-Germain occupée par lediçt Bertrand, estimez deux mil livres cy... 2 000 lt
 Item les bois et ouvrages que lediçt Bertrand a fait faire sur trois loges de ladiçte Foire Saint-Germain qu'il a acquités dudiçt [Collet ?], sept cens livres qui luy sont encor deus, que lediçt Bertrand n'a point compris dans ses debtes passives, attendu qu'il y a instance entr'eux, comprenant seulement lesdiçtz bois et ouvrages pour la somme de douze cens livres cy... 1 200 lt

47. AN, MC/ET/XXXII/1A. Le document, signé par Alexandre Bertrand, est accessible en ligne : [<https://www.geneanet.org/archives/registres/view/318830/531>].

48. Nous conservons l'orthographe de l'original et remercions Baptiste Étienne pour son aide dans la transcription.

49. Il s'agit sans doute du « Jeu de la Salamandre (1564-1628), acheté par le prince de Condé en 1703 » (voir LUZE, Albert de, *La Magnifique histoire du jeu de paulme*, Bordeaux, Delmas, et Paris, Bossard, 1933, p. 128).

Plus diverses glaces, miroirs, ornemens et figures de cire qui sont à la
creche du pont de l'Hostel-Dieu, estimez deux mil livres cy... 2 000 lt
Plus en decorations, habillemens et autres ornemens servans aux jeux
de cordes et marionnettes, estimez cinq mil livres cy... 5 000 lt
Plus en marchandises, meubles et vaisselle d'argent, deux mil livres
cy... 2 000 lt
Total des effets actifs vingt huit mil sept cens livres... 28 700 lt

La deuxième partie du document que nous ne reproduisons pas récapitule les obligations contractées par Bertrand auprès de divers artisans et fournisseurs, toujours en vue de préparer et aménager les lieux destinés aux représentations théâtrales. Les dettes de l'entrepreneur s'élèvent à une somme de vingt mille six cent seize livres. Les sommes engagées sont extrêmement importantes. Pour s'en convaincre, on pourrait les comparer aux chiffres cités par Bertrand Porot pour l'entreprise de Jeanne Godefroy et Maurice Von der Beck : l'inventaire dressé après le décès de l'entrepreneur, le 6 février 1696, évalue la valeur du matériel de ses spectacles à la somme de 2 099 livres, tandis que le montant total des biens appartenant au couple s'élève à environ dix-sept mille livres⁵⁰. L'envergure financière des entreprises de Bertrand semblerait considérable même pour une grande troupe officielle, puisque la pension royale annuelle, attribuée à la troupe de la Comédie-Française depuis 1682, n'est que de 12 000 livres⁵¹.

Les dépenses énumérées dans cet *État des affaires* se rapportent aux divers espaces de représentation aménagés par l'entrepreneur et ont visiblement été effectuées à des dates différentes. Nous y retrouvons les dépenses faites pour les installations à l'Hôtel de Bourgogne (dans la première partie, parmi les effets actifs, mais aussi dans la deuxième partie où figure une dette envers un menuisier « pour ouvrages par lui faits » tant à l'Hôtel de Bourgogne qu'aux Foires). Ainsi, nous constatons que l'entrepreneur, comptant sur une « autorisation générale » accordée par le lieutenant de police, s'était lancé dans les aménagements de la salle de l'Hôtel de Bourgogne et avait engagé les frais, avant que les autorités n'opposent à son projet un refus définitif.

50. Voir l'étude de Bertrand Porot dans la présente publication : « La réussite d'un couple de forains : Maurice Von der Beck et Jeanne Godefroy (1672-1694) ».

51. BONNASSIES, Jules, *La Comédie-Française, histoire administrative, op. cit.*, p. 73.

Aux Foires, Bertrand cherche sans cesse à améliorer les conditions des représentations, en investissant les nouveaux espaces. Pour la Foire Saint-Germain, trois lieux différents apparaissent dans l'*État des affaires*.

Premièrement, une loge sur le préau de la Foire Saint-Germain que Bertrand avait construite « depuis l'année 1698 ». Cette information va dans le sens du récit des frères Parfaict : ils affirment que, durant la Foire Saint-Laurent 1698, les Comédiens-Français portent plainte auprès du lieutenant général de police contre les danseurs de corde et les sauteurs qui « s'étaient licenciés depuis un an jusqu'au point de faire construire des salles de spectacles, pour y représenter des pièces de théâtre, avec le secours de différents acteurs de province, qu'ils avaient pris à titre de gagistes⁵² ».

Bertrand se contente probablement de cette loge pendant trois ou quatre foires avant d'acquérir, le 21 novembre 1701, trois loges contiguës situées à l'intérieur de la halle couverte de la Foire Saint-Germain. Ces trois loges, mentionnées dans l'*État des affaires*, représentent « une boutique de vingt-sept pieds de largeur⁵³ sur deux travées de longueur faisant l'encoignure de la rue de Normandie vis-à-vis la grande porte des Chaudronnières⁵⁴ ». Paul François analyse cet espace théâtral et souligne ses dimensions importantes⁵⁵.

Pourtant, l'entrepreneur ne semble pas avoir abandonné sa première loge sur le préau. Une plainte déposée par les Comédiens-Français paraît confirmer son existence en 1702. Les plaignants affirment qu'Alexandre Bertrand et son associé, le danseur de corde Christophe Selles, mettent à l'affiche une petite pièce intitulée *Grapignan*. Le spectacle a lieu le 7 juin 1702 dans le « théâtre que lesdits Bertrand et Selles ont fait construire dans le préau de la Foire Saint-Germain-des-Prés sur lequel ils font représenter des comédies⁵⁶ ». Très certainement, il s'agit d'une reprise de *La Matrone d'Éphèse ou Arlequin Grapignan* de Fatouville (1682), une

52. PARFAICT, Claude et François, *Mémoires, op. cit.*, t. 1, p. 16-17.

53. Environ 8,77 m.

54. Description retrouvée dans les Archives Nationales (Série S, « Biens des établissements religieux supprimés », 2872) et citée par Barry Russell : [<https://www.theatrales.uqam.ca/foires/1701.html>]. Ce lien permet de consulter également le plan de la Foire Saint-Germain sur lequel sont indiquées les loges acquises par Bertrand.

55. FRANÇOIS, Paul, « Un théâtre de marionnettes à la Foire Saint-Germain ? Interprétation virtuelle d'une miniature attribuée à Louis-Nicolas van Blarenbergh », dans le présent volume.

56. Barry Russell a retrouvé la plainte à la Bibliothèque de la Comédie-Française (1AG 1694-9).

comédie à succès de l'Ancien Théâtre-Italien. L'initiative est historique, puisqu'il s'agit de la toute première reprise documentée à la Foire du répertoire de l'Ancienne Comédie-Italienne, le répertoire qui nourrira la création foraine pendant les années suivantes et offrira un terreau fertile au genre naissant de l'opéra-comique. La pièce italienne est « représentée par des hommes et femmes », ce qui explique le mécontentement des Comédiens-Français. La date du 7 juin interroge, puisque, à ce moment de l'année, la Foire Saint-Germain est déjà fermée et la Foire Saint-Laurent n'est pas encore ouverte. Vraisemblablement, Alexandre Bertrand et son associé misent sur l'emplacement « frontalier » de leur loge qui n'est pas située à l'intérieur de la Foire, mais sur le préau. Visiblement, leur ambition est de proposer au public les spectacles basés sur le répertoire de l'Ancien Théâtre-Italien de manière régulière et permanente, sans se préoccuper des périodes foraines. Comme la plainte des Comédiens-Français fait cesser le spectacle⁵⁷, Alexandre Bertrand réfléchit à un nouveau stratagème qui permettrait de déborder le cadre géographique et temporel des foires. C'est là qu'il projette – quatre mois après la tentative de *Grapignan* – de louer la scène des Italiens, l'Hôtel de Bourgogne, et d'y installer sa troupe.

En plus des deux espaces décrits (une loge sur le préau et trois loges contiguës à l'intérieur de la halle), Alexandre Bertrand fait l'acquisition de « la superficie et bâtiment d'une grande place dans la Foire Saint-Germain ». Ainsi, il peut profiter des emplacements différents pour diversifier son offre et proposer au public, à la fois, un jeu de marionnettes, un spectacle avec les acteurs et aussi des divertissements qui préfigurent les manèges forains. L'acquisition d'un jeu de bague qui figure dans l'*État des affaires* confirme ce troisième volet de son activité.

Comme à la Foire Saint-Germain, la diversification des activités à la Foire Saint-Laurent passe par l'exploitation simultanée des deux espaces de jeu. La première salle est sans doute celle dont Bertrand finance la charpente, comme on le voit dans son *État des affaires*. La deuxième, celle dont il paye la construction : « la superficie et bâtiment d'une loge sur la chaussée de St-Laurent ». Les frères Parfaict précisent qu'elle se situe « vis-à-vis de la rue de Paradis⁵⁸ ». Cette dernière salle, serait-ce le

57. Le 16 juin 1702, Alexandre Bertrand et son associé Selles sont condamnés à payer 1500 livres de dommages. On leur rappelle la « défense de jouer aucunes comédies ni farces ». Voir les archives de la Comédie-Française (IAG 1694-9).

58. PARFAICT, Claude et François, *Mémoires, op. cit.*, t. 1, p. 39.

Jeu (ou les Jeux) des Victoires⁵⁹ qui accueille, en 1701, *Thésée ou la défaite des Amazones* ?

Entretien plusieurs salles de spectacle, aménageant un jeu de paume⁶⁰, guettant un moment favorable pour louer une véritable grande scène comme celle de l'Hôtel de Bourgogne, Alexandre Bertrand tente de bâtir, au tout commencement du XVIII^e siècle, un véritable petit empire du divertissement qui offre au public des spectacles et des amusements variés. Pour faire vivre cet empire, il sait conclure les alliances avec d'autres entrepreneurs. Il rêve des spectacles qui sortiraient de l'enceinte foraine et s'affranchiraient du calendrier des foires. Son ambition est de remplir, dans le paysage théâtral parisien, la niche laissée vacante par le départ de la troupe italienne et de récupérer son public. Cette ambition a un coût, et l'*État des affaires* montre Alexandre Bertrand engagé dans les dépenses et les investissements considérables qui auront raison, un petit quart de siècle plus tard, de son empire en gestation. L'héritage que cet entrepreneur audacieux laissera à ses enfants, Anne⁶¹ et Nicolas, se limitera, semble-t-il, à cette crèche en cire dont l'*État des affaires* atteste l'achat⁶². Mais le véritable héritage d'Alexandre Bertrand et des autres entrepreneurs qui ont œuvré à ses côtés, s'alliant à lui ou bien le concurrençant, ce sont des nouveaux genres, des nouvelles formes, des centaines de spectacles qui ont vu le jour grâce à leur dynamisme, leur goût du risque et leur inventivité.

59. Paul François consacre une analyse à la recherche de l'emplacement du Jeu des Victoires (voir FRANÇOIS, Paul, *Outils de réalité virtuelle pour l'histoire et l'archéologie. Recherche, diffusion, médiation : le cas des théâtres de la Foire Saint-Germain. Synthèse d'image et réalité virtuelle*, thèse, École centrale de Nantes, 2021, p. 186-188).

60. Mentionné dans l'*État des affaires*.

61. Anne Bertrand épouse, le 10 octobre 1700, le marionnettiste forain Nicolas Bienfait. Leur acte de mariage est signé en présence du notaire Jérôme Bellanger (AN, MC/ET/XCVII/1).

62. En 1729, on retrouve Anne et Nicolas Bertrand se disputant la possession de ce spectacle religieux situé rue de la Bûcherie à l'entrée du pont de l'Hôtel-Dieu. Anne Bertrand déclare au commissaire de police que les « défunts Bertrand et sa femme n'ont laissé pour tous biens que des figures de cire, lustres, tapisseries, glaces et miroirs, le tout servant à représenter la crèche de Notre-Seigneur et les saints mystères » (CAMPARDON, Émile, *Les Spectacles de la foire*, op. cit., t. 1, p. 141).

L'Opéra-Comique assiégé : Florimond Boizard de Pontau et l'Académie royale de musique (1734-1743)

Raphaëlle Legrand

Sorbonne Université, IREMUS, UMR 8223

Parmi les directrices et directeurs de troupes foraines parisiennes qui ont administré, malgré les vicissitudes et avec des succès divers, le spectacle de l'Opéra-Comique jusqu'à sa réunion avec la Comédie-Italienne en 1762, la personnalité de Florimond Boizard de Pontau¹ semble bien oubliée, effacée volontairement par son flamboyant successeur, Jean Monnet. Pontau a pourtant présidé aux destinées de l'Opéra-Comique, seul ou en société, durant un empan de quinze années riches en créations et innovations, de 1728 à 1743, et aurait sans doute continué sans la charge financière que faisait peser sur cette entreprise le bail signé avec l'Opéra. C'est ce que font clairement apparaître des documents d'archives inédits conservés au Minutier central des Archives nationales, le premier concernant le bail de l'Opéra-Comique, passé en 1734 avec le directeur de l'Opéra, les suivants détaillant les différents délais de paiement obtenus par Boizard de Pontau, jusqu'en 1740.

1. Son nom est souvent orthographié Claude-Florimond Boizard (ou Boisard) de Ponteau, notamment dans la fiche correspondante de la Bibliothèque nationale de France. Nous préférons la forme apparaissant dans ses signatures : Boizard de Pontau et l'ordre suivant des prénoms : Florimond Claude, comme dans les actes notariés présentés en annexe, le premier semblant le prénom usuel.

Les trois carrières de Boizard de Pontau

Mais qui était Florimond Boizard de Pontau ? Malgré de nombreuses lacunes dans sa biographie, on peut d'ores et déjà esquisser la silhouette d'un personnage aux activités multiples, comme il était souvent de mise dans le milieu mêlé du théâtre au XVIII^e siècle².

Selon les récentes recherches de Julie Tinant³, Pontau est né vers 1680 à Rouen. Sa carrière d'auteur dramatique pour les théâtres parisiens pourrait avoir commencé en 1717 avec un prologue et une parodie du *Roland* de Lully, écrits en collaboration avec Louis Fuzelier et Charles-François Pannard pour la Foire Saint-Germain⁴. Elle semble s'être terminée à la fin des années 1740 avec deux ballets pantomimes pour la même Foire, *L'abondance* et *La paix* (1749), encore une fois en collaboration avec Pannard, son vieil ami et complice⁵, et avec Pierre Gallet. Il est cependant difficile d'établir une liste sûre et complète des œuvres de cet amateur de l'écriture en société⁶. Il a signé seul *Arlequin Atis* en 1726⁷, parodie pour les Comédiens Italiens ; un opéra-comique en un acte en vaudevilles, *Le hasard*⁸ (1739) ; un prologue, *Le compliment* (1738), et des ballets pantomimes, *L'estaminette flamande* (1735), *L'école de Mars ou le*

2. Boizard de Pontau apparaît dès le XVIII^e dans de courtes notices biographiques, par exemple dans PARFAICT, François et PARFAICT, Claude, *Dictionnaire des théâtres de Paris*, Paris, Lambert, 1756, vol. 4, p. 219-221, *Les Spectacles de Paris*, Paris, Duchesne, 1760, p. 106 et LÉRIS, Antoine de, *Dictionnaire portatif, historique et littéraire des théâtres*, Paris, Jombert, 1763, p. 516 ; au XIX^e siècle, dans BABAULT, *Les annales dramatiques ou Dictionnaire général des théâtres*, Paris, l'auteur, Capelle, Treutel, Le Normant, 1811, t. VII, p. 442, LE BRETON, Théodore, *Biographie normande*, Rouen, Le Brument, 1857, t. 1, p. 181-182, CAMPARDON, Émile, *Les Spectacles de la Foire*, Paris, Berger-Levrault, 1877, t. 1, p. 155-156.
3. TINANT, Julie, *Édition critique de pièces manuscrites* : Les Noms en blanc, Magotin, Le prologue d'Acajou, le Hasard, L'Empirique, mémoire de master 2 de Littérature française et comparée, Université de Nantes, 2015 ; en ligne : « Présentation d'une pièce : *Le Hasard* de Pontau », <http://jtsbook.blogspot.com/2016/06/presentation-dune-piece-le-hasard-de.html>.
4. Il s'agit du prologue *Le Voyage au Parnasse*, suivi de *Pierrot Roland ou Pierrot furieux*. Voir RIZZONI, Nathalie, *Charles-François Pannard et l'Esthétique du « petit »*, Oxford, Voltaire Foundation, 2000, p. 10, 54-55, 451.
5. *Ibid.*, p. 472.
6. Le site CESAR [<https://cesar.huma-num.fr/>] le crédite de plus d'une quarantaine de pièces.
7. BOIZARD DE PONTAU, Florimond, *Arlequin Atis*, Paris, Flahault, 1726. Cette pièce a fait l'objet d'une édition critique précédée d'une notice dans RUBELLIN, Françoise, *Atys burlesque. Parodies de l'opéra de Quinault et Lully à la Foire et à la Comédie-Italienne, 1726-1738*, Saint-Gély-du-Fesc, Espace 34, 2011, p. 27-77.
8. BOIZARD DE PONTAU, Florimond, *Le hasard*, ms., BnF, f.fr 9338 (fo 165-186), éd. Julie TINANT, *Édition critique de pièces manuscrites, op. cit.*

Triomphe de Vénus (1736) et *L'œil du maître* (1742). L'essentiel de sa production, cependant, qui se monte probablement à plus d'une quarantaine de pièces ou ballets pour la plupart restés manuscrits, a été écrite en collaboration, notamment avec Pannard, et presque exclusivement pour les théâtres forains. On peut citer par exemple *Alzirette* (1736) parodie d'*Alzire* de Voltaire, en société avec Pannard et Parmentier⁹ ou encore *La Ramée et Dondon* (1734), parodie de la *Didon* de Lefranc de Pompignan, avec Pannard et Pierre Gallet, sur un plan d'Alexis Piron. La comédie en un acte et en prose complétée par un divertissement qu'il a donnée à la Comédie-Française, *L'heure du berger* (1737) et publiée sous son nom est sans doute encore le fruit d'une collaboration avec Pannard¹⁰.

Cette activité d'auteur dramatique s'est rapidement doublée de celle d'entrepreneur de spectacles dans les deux Foires parisiennes, celles de Saint-Germain et de Saint-Laurent. Boizard de Pontau dirige seul la troupe de l'Opéra-Comique, de foire en foire, de 1728 à 1732. Lorsque le privilège passe à Mayeur Devienne, un joailler de Metz, qui se brouille rapidement avec son gagiste le comédien Jean-Baptiste Hamoche, Pontau est appelé à la rescousse pour gérer l'entreprise, en 1733 et 1734. Pontau signe enfin seul un nouveau bail en 1734, pour neuf années, soit jusqu'en 1743¹¹.

La vie de Boizard de Pontau gravite ainsi autour du monde du spectacle, comme l'indiquent deux documents concernant des tutelles d'enfants mineurs, où il apparaît en tant qu'ami de la famille : il signe un acte en compagnie de Pannard, en 1729¹² (fig. 1), et trois ans plus tard s'intéresse au sort de la fille du maître à danser Antoine-François Roger, récemment décédé¹³. Ces actes, et ceux produits en annexe, nous indiquent que Pontau habitait rue Saint-Laurent, au moins de 1729 à 1740, près de l'enclos de la foire du même nom.

9. PANNARD, Charles-François, PONTAU, Florimond Boizard de et Parmentier, *Alzirette*, éd. DEGAUQUE, Isabelle, in RUBELLIN Françoise (dir.), *Théâtre de la Foire : anthologie de pièces inédites. 1712-1732*, Montpellier, Espaces 34, 2005, p. 307-355.

10. BOIZARD DE PONTAU, Florimond, *L'heure du berger, comédie en prose et en un acte avec un divertissement, par M. Boizard de Pontau*, Paris, Dupuis, 1738. Voir RIZZONI, Nathalie, *op. cit.*, p. 463.

11. MARCETTEAU-PAUL, Agnès, *Les Théâtres des foires Saint-Germain et Saint-Laurent dans la première moitié du XVIII^e siècle (1697-1762)*, thèse de l'École des Chartes, 1983, p. 82-84.

12. AN, Y//4447. Registres de tutelles, 2 septembre 1729 (Avis Poupard).

13. AN, Y//4475. Registres de tutelles, 2 janvier 1732 (Avis Roger).

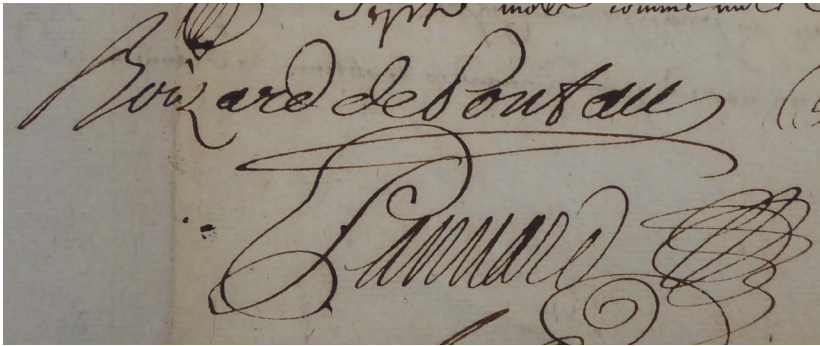
The image shows a close-up of a handwritten document. The top signature is 'Boizard de Pontau' in a fluid, cursive hand. Below it is a second signature, 'Pannard', which is more stylized and includes decorative flourishes. The paper is aged and slightly yellowed.

Figure 1. Signatures de Boizard de Pontau et de Pannard au bas d'un acte de tutelle, AN, Y//4447, 2 septembre 1729.

Un document trouvé par Julie Tinant éclaire la fin de la vie de notre directeur dramaturge. Après ses déconfitures financières, il dut trouver refuge dans l'administration fiscale, puisqu'il apparaît en 1775 (il a alors 95 ans), comme bénéficiant d'une pension de retraite de 1 000 livres « pour récompense de ses longs services¹⁴ » en tant que contrôleur des vingtièmes de la généralité de Soissons. Or l'impôt du vingtième ayant été créé en 1749, on peut conjecturer que Boizard de Pontau soit entré dans cet emploi vers cette date, qui coïncide avec la fin de sa carrière connue d'auteur dramatique. Avait-il auparavant occupé des postes similaires qui lui auraient permis de soutenir financièrement ses directions successives ? En tant que contrôleur des vingtièmes, a-t-il lui-même parcouru la généralité de Soissons pour évaluer les tarifs dus par les propriétaires comme le réclamait cette charge¹⁵ ? Son âge avancé (69 ans au moment de la mise en place de l'impôt, 95 ans à sa retraite) rend la chose improbable, mais on peut fort bien imaginer qu'il ait détenu la place tout en sous-traitant le travail qui y était attaché.

14. « Boizard de Ponteau (Florimond) 95 F. 1775.....1000. Sans retenue, à titre de retraite & pour récompense de ses longs services, en qualité de Contrôleur des Vingtièmes de la Généralité de Soissons », *Suite de l'état des pensions sur le trésor royal. Sixième classe*, Paris, Imprimerie nationale, 1790, t. III, p. 76. Le premier nombre correspond à l'âge du pensionné au moment de l'obtention du brevet, le « F » au département (« Finance »), la date à celle de l'obtention de la pension. Voir *Suite de l'état des pensions, op. cit.*, t. I, p. iv.

15. TOUZERY, Mireille, « Vingtième », in BÉLY, Lucien (dir.), *Dictionnaire de l'Ancien régime*, Paris, PUF, 1996, p. 1259-1260.

Un autre doute plane sur la date de sa mort. La pension de retraite date de 1775, mais *Les spectacles de Paris* cessent de le faire figurer dans la liste des auteurs vivants dès 1774¹⁶. Si la biographie de Boizard de Pontau reste donc à compléter, nous avons davantage d'informations en ce qui concerne sa direction de l'Opéra-Comique.

Boizard de Pontau entrepreneur de spectacles

C'est surtout à travers la virulente critique laissée par Jean Monnet dans ses *Mémoires* que la direction de Pontau est passée à la postérité. Or Monnet, dans le chapitre qu'il intitule de façon significative « Réforme de l'ancien Opéra-Comique, & fondation d'un nouveau », cherche manifestement à valoriser sa propre action, pendant sa première et éphémère direction de l'Opéra-Comique en 1743-1744, spectacle dont il ne reprendra les rênes plus durablement que de 1752 à 1757.

Ce Spectacle, enfant de la gaieté françoise, le berceau & l'école de plusieurs sujets qui se sont ensuite distingués sur nos grands Théâtres, avoit ruiné tous mes prédécesseurs. Le Sieur Ponteau, alors possesseur du privilège, homme d'esprit, mais foible & peu propre aux détails d'une pareille direction, avoit laissé tomber ce Spectacle dans un si grand avilissement, qu'il en avoit absolument éloigné la bonne compagnie¹⁷.

Notons que la critique de Monnet ne porte pas tant sur la qualité du répertoire ou de la troupe, que sur l'administration et la police du spectacle :

La livrée y étoit en possession du Parterre ; elle décidoit des pièces, sifflait les Acteurs, & quelquefois même ses Maîtres, quand il s'avançoient trop sur le devant de la scène. Les Loges des Actrices étoient ouvertes à tout le monde ; la Salle, le Théâtre, étoient construits à peu près comme les Loges des Baladins de la Foire S. Ovide ; la garde s'y faisoit par un Officier de Police, & sept à huit Soldats de Robecourte ; l'Orchestre étoit composé par des gens qui jouoient aux

16. *Les Spectacles de Paris*, Paris, Duchesne, 1774.

17. MONNET, Jean, *Supplément au Roman comique ou Mémoires pour servir à la vie de Jean Monnet*, Londres, s.n., 1773, t. I, p. 30-31.

noces & aux guinguettes ; la plupart des Danseurs figuroient avec des bas noirs & des culottes de drap de couleur ; rien en un mot n'étoit si négligé, si sale, si dégoûtant même que les accessoires de ce Spectacle¹⁸.

Monnet, qui indique plus loin avoir voulu introduire « de la décence et de l'ordre¹⁹ » à l'Opéra-Comique, joint ainsi sa voix à une entreprise collective de long terme, depuis Fuzelier, Le Sage et d'Orneval, jusqu'à Favart et Sedaine²⁰, de justification et de moralisation (parfois plus affichée que réelle) d'un spectacle jugé à l'origine trop licencieux et attirant un public trop mêlé. Ces auteurs protestent en effet régulièrement, dans leurs préfaces, de l'utilité d'un spectacle propre à corriger les mœurs, sans pour autant éviter les allusions sexuelles dans les pièces elles-mêmes. Il faut garder en outre à l'esprit que les *Mémoires* de Monnet sont publiés en 1773, trente ans après la fin de la direction de Pontau, et au moment où l'opéra-comique en vaudevilles, volontiers grivois, a cédé le pas à la comédie mêlée d'ariettes, plus sentimentale. En dévalorisant son prédécesseur, Monnet cherche surtout à inscrire avec éclat sa propre action dans l'histoire du genre.

Selon Maurice Barthélemy, au contraire, Pontau « avait des idées originales », et a su « rajeunir l'Opéra-Comique », en recrutant de nouveaux danseurs (comme Nivelon), des décorateurs comme « le prestigieux Servandoni », un joueur de musette (Charpentier), et des auteurs de talent, comme Pannard, Boissy, Carolet, Gallet, L'Affichard et enfin Charles-Simon Favart, toute une « nouvelle génération » propre à renouveler le genre et à lui assurer de grands succès²¹. Cette analyse est confortée par les travaux des littéraires qui ont édité des œuvres de Pontau, comme Isabelle Degauque et Françoise Rubellin²².

18. *Ibid.*, p. 31-32.

19. *Ibid.*, p. 32.

20. Voir LEGRAND, Raphaëlle, « Les personnages féminins à l'Opéra-Comique : du rire aux larmes », in LACOMBE, Hervé, *Histoire de l'opéra français*, t. 1, *Du Roi-Soleil à la Révolution*, Paris, Fayard, 2021, p. 1013-1018.

21. BARTHÉLEMY, Maurice, « L'opéra-comique des origines à la Querelle des Bouffons », in VENDRIX, Philippe (dir), *L'opéra-comique en France au XVIII^e siècle*, Liège, Mardaga, 1992, p. 51-52.

22. DEGAUQUE, Isabelle, éd. cit., RUBELLIN, Françoise, éd. cit.

Le poids financier du bail de l'Opéra-Comique

Malgré ses succès, l'Opéra-Comique était fragilisé financièrement par la redevance versée à l'Académie royale de musique (l'Opéra) comme loyer du privilège de produire des spectacles chantés. L'emploi des vaudevilles, on le sait, permettait aux spectacles forains de ne pas trop empiéter sur le terrain du théâtre parlé, et de résister ainsi aux attaques de la Comédie-Française, voire de la Comédie-Italienne, promptes à trouver des expédients pour faire disparaître de dangereux rivaux. Mais la protection de l'Opéra avait son coût : ce spectacle dispendieux trouvait de précieux subsides en vendant le droit de produire des spectacles chantés, notamment aux théâtres de province, mais également à une troupe foraine parisienne, investie alors du privilège de l'Opéra-Comique. C'est ce que montre avec humour la pièce allégorique de Le Sage et d'Orneval, *L'Opéra-Comique assiégé*, créé à la Foire Saint-Germain en 1730²³ (fig. 2).



Figure 2. Frontispice de *L'Opéra-Comique assiégé* de Lesage et d'Orneval (1730). Gravure de Demarne, *Le théâtre de la Foire*, t. VII, Paris, Gandouin, 1731, p. 405.

23. LE SAGE, Alain-René, ORNEVAL, Jacques-Philippe d', *L'Opéra-Comique assiégé* [créé à la Foire Saint-Germain le 26 mars 1730], in LE SAGE, Alain-René, ORNEVAL, Jacques-Philippe d', *Le théâtre de la Foire*, t. VII, Paris, Gandouin, 1731, p. 405-436. Sur les tensions entre Comédie-Française, Comédie-Italienne et Opéra-Comique en 1729, voir CAMPARDON, Émile, *op. cit.*, p. 155-156.

Le Théâtre représente dans l'enfoncement un fort. Il y a au-dessus écrit en gros caractères : *Fort de l'Opéra-Comique*. Dans les Ailes, 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*.

À la scène 4, l'Opéra vient au secours de l'Opéra-Comique en tenant la Chicane enchaînée.

Des documents plus austères nous éclairent sur la réalité du poids financier que représente pour l'Opéra-Comique la contribution versée à l'Opéra, mais aussi sur le détail de dépenses consenties par Pontau pour la construction d'une nouvelle salle. Le bail signé par Pontau en 1734 et ses demandes d'échelonnement de sa dette dès 1738 se trouvent parmi les minutes du notaire Charles Roussel, dont l'étude est située rue Saint-Honoré, près de la salle du Palais-Royal où se jouait l'opéra (voir annexes 1 et 2).

Le bail²⁴ est signé le 16 janvier 1734 dans les locaux de l'Académie royale de musique, dans la « chambre des comptes » est-il précisé, par Louis Armand Eugène de Thuret et Pierre Berthelin de Neuville, l'un directeur, l'autre caissier de l'Opéra, et Florimond Claude Boizard de Pontau (fig. 3 et 4).

24. AN, MC/ET/XLII/368.

26. Janvier 1734:

Le Bail
De L'Opéra Comique
Au Sieur Lontault
Pour neuf années moyennant
15000^l. de loyer par an

Figure 3. Bail de l'Opéra-Comique, 16 janvier 1734, AN, MC/ET/XLII/368, f°1 r°

Demouré. auxquels nous vous
Droites au de obligés de
Faire en voir Soy. Renouveau de
Fait en acte à Paris en la Chambre de
Comptes. en la Saie du Palais Royal. en
Quelque lieu appelle de l'Opéra de l'Année
Sept. Cend. Trente quatre de l'vingt six
Trente six de l'année précédente. Bon signe de
Ces présentes en l'acte. Notre rayer
Comme d'habitude. // De Thuret
Nourrissement au
Berthelemi de neuville
L'abbé de l'Opéra de l'Année

Figure 4. Bail de l'Opéra-Comique, 16 janvier 1734, AN, MC/ET/XLII/368, f°4 v°

Le bail est signé pour neuf ans, à courir depuis la Foire Saint-Laurent 1734 jusqu'à la Foire Saint-Laurent 1743. Il confère à Boizard de Ponteau

le droit et faculté exclusifs d'établir en cette ville de Paris aux Foires de Saint-Germain et de Saint-Laurent et autres Foires qui pourraient s'établir ci-après dans cette dite ville l'Opéra-Comique composé de vaudevilles, de danses, de machines, décorations et de symphonies tels qu'en ont fait représenter les précédents preneurs²⁵.

L'acte précise encore que « le preneur ne pourra faire représenter aucune pièce complète de musique composée de plusieurs parties », donc comportant plusieurs actes. En retour, le directeur de l'Opéra devra veiller à ce qu'aucune autre troupe foraine ne concurrence celle de Pontau dans le répertoire de l'opéra-comique. Le bail est consenti moyennant 15 000 livres pour chacune des neuf années, ce qui représente une augmentation conséquente par rapport aux précédents baux²⁶. Celles-ci sont payées en deux fois, avec six mois d'avance : 7 500 livres un mois après l'ouverture de la Foire Saint-Germain pour le loyer de la Foire Saint-Laurent suivante, et 7 500 livres un mois après l'ouverture de la Foire Saint-Laurent pour le loyer de la Foire Saint-Germain suivante. Lors de la signature du contrat, Pontau règle 1 000 livres d'avance et s'engage à régler les 6 500 livres restantes avant la fin de la Foire Saint-Laurent de 1734.

C'est donc au total 135 000 livres que Pontau se prépare à payer à l'Académie royale de musique durant les neuf années du bail. Il semble que le directeur de l'Opéra-Comique se soit ponctuellement acquitté de ses loyers jusqu'en 1738 : il éprouve alors de plus en plus de difficultés à payer ce qu'il doit, et obtient de Thuret des délais, mais aussi des rabais, au motif des mauvaises recettes de l'Opéra-Comique.

25. *Ibid.*

26. En 1727, le loyer était de 12 000 livres annuelles, en 1732 de 12 500. En 1743, Jean Monnet s'engagera également pour 15 000 livres annuelles. Voir MARCETTEAU-PAUL, Agnès, *op. cit.*, p. 83, MONNET, Jean, *op. cit.*, p. 30. À noter qu'en 1717 Catherine Vondrebeck consent à déboursier la somme de 35 000 livres, dans un contexte de surenchère, pour se réserver le privilège. Voir POROT, Bertrand, « Catherine Vondrebeck, directrice de l'Opéra-Comique : nouvelles découvertes », in LAUNAY, Florence, LEGRAND, Raphaëlle et MARQUIÉ, Hélène (dir.), *Femmes de l'Opéra-Comique. Des Foires aux Salles Favart*, à paraître. Sur les frais globaux d'une foire, voir POROT, Bertrand, « *Les goûts réunis* » : les enjeux de la musique française aux XVII^e et XVIII^e siècles, mémoire d'HDR, garante R. Legrand, Université Paris-Sorbonne, 2012, vol. 2, p. 22.

Ces vicissitudes sont consignées dans trois conventions, toujours chez le notaire Roussel, le 19 mai 1738, le 8 avril et le 11 octobre 1740 et conservées dans une même liasse²⁷.

Le 18 mai 1738, donc après la Foire Saint-Germain, Pontau doit à l'Opéra 7 896 livres 5 sols, soit un peu plus des 7 500 livres qu'il devait payer durant cette Foire. Il ne peut s'acquitter, précise-t-il, « à cause des grandes dépenses qu'il a été obligé de faire pour la construction d'une loge pour servir aux représentations de l'Opéra-comique sur un terrain situé au fond du cul de sac de la rue des Quatre vents. » C'est manifestement la construction de cette salle proche de la Foire Saint-Germain qui va précipiter sa déconfiture financière.

Pontau obtient un délai de deux ans et demi et un échelonnement des paiements de sa dette. Il engage comme garantie le bâtiment même de cette loge des Quatre Vents, pour laquelle il fournit des précisions intéressantes. Il précise en effet qu'il a payé « de ses deniers sans aucun emprunt » 3 292 livres au maçon, un acompte de 9 360 livres au menuisier, sur une facture de 11 160 livres, au charpentier 5 900 livres pour acompte de 6 200 livres, 1 430 livres au couvreur, 2 000 livres au serrurier, acompte d'une facture de 3 000 livres, au peintre Bernardin 4 200 livres, acompte de 5 000 livres tant pour le bâtiment que pour les décorations. Sur un total de 30 032 livres, il a acquitté 26 090 livres mais doit encore 3 942 livres.

Cependant, les affaires de Pontau ne s'améliorent pas et le 8 avril 1740, Roussel consigne le détail chiffré de sa dette : fin 1739, il se trouve débiteur 13 500 livres. Il obtient de nouveaux délais et, surtout, arguant toujours du mauvais succès de l'Opéra-Comique, un rabais sur sa redevance de 3 000 livres pour l'année 1740 (12 000 livres au lieu de 15 000). La dette de Pontau à l'égard de Thuret se monte néanmoins à 25 500 livres. Il engage encore en garantie la salle des Quatre Vents, sur laquelle il ne doit plus aux entrepreneurs que 2 000 livres. Après la Foire Saint-Laurent, le 11 octobre 1740, s'il a réglé la redevance de l'année en cours, il n'a pas remboursé un sol de sa dette antérieure et doit encore l'avance pour la Foire Saint-Germain de 1741, soit au total environ 33 000 livres. Thuret a fait saisir la salle des Quatre Vents et ce qu'elle contient, mais consent à ne pas procéder à la vente et à attendre encore que Pontau soit en mesure de régler sa dette.

27. AN, MC/ET/XLII/384.

Les actes notariés que j'ai trouvés ne donnent pas de détails pour les années 1741 et 1742, et sur la fin du bail. La suite de l'affaire apparaît dans deux autres documents, qui illustrent bien la ténacité et l'adresse de Boizard de Pontau. Le premier a été publié par Émile Campardon : issu des registres du Conseil d'État (chargé par Louis XV d'arbitrer les conflits entre les théâtres privilégiés), il retrace la chronologie des faits de 1743 à 1748²⁸. L'autre est une lettre du roi à Claude-Henry Feydeau de Marville, alors lieutenant général de police, publiée par Roberte Machard²⁹.

À l'expiration de son bail, en 1743, Pontau est redevable à l'Académie royale de musique de la somme de 33 600 livres. On en déduit que Pontau a été en mesure de régler sa redevance à l'Opéra pour les dernières années de son bail, mais n'a pu apurer sa dette accumulée lors de la construction de la salle des Quatre Vents. Thuret fait de nouveau saisir la salle en question qui servait de caution. Une procédure s'engage qui, cinq ans plus tard, n'est toujours pas terminée. En effet, Pontau a multiplié les expédients, se cachant derrière des créanciers simulés, et faisant traîner les choses en longueur, si bien que la direction de l'Opéra n'a toujours pas pu procéder à la vente de la salle, des décorations et autres objets qui servaient de garantie à la dette³⁰. Lorsque Monnet, nouveau titulaire du privilège, veut investir la salle pour y faire les changements et réfections qu'il souhaite, il faut une lettre du roi au lieutenant de police pour contraindre l'ancien directeur récalcitrant³¹, doublée d'un arrêt du Conseil d'État, le 5 juin 1743³². Sans succès. L'Opéra-Comique supprimé en 1744 après l'éphémère première direction de Monnet, la situation s'enlise car « Pontau a trouvé le secret d'éluder jusqu'à présent l'effet des poursuites faites contre lui tant par ledit sieur de Thuret que par le sieur Berger, son successeur³³ ». Berger s'impatiente, non seulement parce qu'il souhaite récupérer l'argent dû par Pontau, mais également pour les « 15 000 l. de revenu qu'elle [l'Académie royale de musique] perd depuis trois ans par le défaut de location du privilège de l'Opéra-Comique³⁴ ».

28. CAMPARDON, Émile, *op. cit.*, p. 158-159.

29. MACHARD, Roberte, « Les Musiciens en France au temps de Jean-Philippe Rameau d'après les actes du Secrétariat de la Maison du Roi », *Recherches sur la musique française classique*, t. XI, 1971, p. 74.

30. CAMPARDON, Émile, *op. cit.*, p. 158-159.

31. MACHARD, Roberte, art. cité.

32. CAMPARDON, Émile, *op. cit.*, p. 158-159.

33. *Ibid.*

34. *Ibid.*

Un nouvel arrêt du Conseil d'État, le 20 septembre 1748, ordonne encore une fois la vente de la salle au profit de l'Opéra³⁵.

Faut-il faire coïncider cet événement avec la fin, semble-t-il de la carrière littéraire de Pontau ? Celui-ci a-t-il su négocier son retrait avec les honneurs de la bataille pour la salle des Quatre Vents contre un poste de contrôleur fiscal ? C'est bien possible mais cette hypothèse n'est étayée pour l'heure par aucune source documentaire.

Quoi qu'il en soit, les actes passés devant le notaire Roussel et les comptes détaillés qu'ils recèlent montrent que, bon an mal an, l'Opéra-Comique peut se maintenir si le titulaire du bail ne fait pas de dépenses extraordinaires. Mais l'alternance des Foires sur deux lieux différents nécessite le coûteux entretien de deux salles de spectacle. Incontestablement, la construction de la salle des Quatre Vents a dangereusement fragilisé Boizard de Pontau. Mais cette salle ne lui a coûté en réalité que l'équivalent de deux ans de redevance à l'Opéra, à qui il a versé tout compte fait 100 000 livres en neuf ans. En outre, si l'Opéra n'avait pas augmenté significativement le loyer de son bail en 1734, Pontau aurait sans doute réussi à équilibrer son budget³⁶. Sans la charge annuelle que l'Académie royale de musique faisait peser sur le théâtre forain, l'Opéra-Comique aurait représenté une affaire tout à fait lucrative.

Annexe 1 : Bail de l'Opéra-Comique attribué à Pontau le 26 janvier 1734

[f^o1 r^o] 26 janvier 1734 / Bail de l'Opera Comique / Au Sieur Pontault / pour neuf années moyennant / 15 000 lt de loyer par an³⁷

[f^o2 r^o] Fut present M. Louis Armand Eugene de Thuret cy devant capitaine au Regiment de Picardie ayant le privilege de l'Academie royale de musique demeurant a Paris rue des Petits champs parroisse Saint-Eustache lequel a par ces presentes donné à loyer pour le tems et espace de neuf années entières et consécutives a commencer a l'ouverture de la foire Saint-Laurent de la presente année [mil sept cent] trente quatre pour finir a pareil tems en l'année [mil sept cent] quarante trois et promet en sad. qualité pendant led. tems faire jouir

35. *Ibid.*

36. Si le bail avait été passé en 1734 pour 12 500 annuelles, comme en 1732, et non pour 15 000 livres, Pontau n'aurait dû à l'Opéra en fin de bail que 11 100 livres, soit un tiers seulement de la dette accumulée en 1743.

37. AN, MC/ET/XLII/368.

aud S. Florimond Claude Boizard de Pontault Bourgeois de Paris y demeurant Grande rue du faubourg et paroisse St Laurent a ce present et acceptant preneur pour luy pendant led. tems le droit et faculté exclusifs d'établir en cette ville de Paris aux Foires de St Germain et de St Laurent et autres foires qui pourroient s'établir cy après dans cette ditte ville l'Opera Comique composé de vaudevilles, de danses, de machines, decorations et de simphonies tels qu'en ont fait représenter les précédents preneurs.

Le present bail fait a la charge que le preneur ne pourra faire représenter aucune piece [f^o2 v^o] complete de musique composée de plusieurs parties mais seulement des pieces comme celles qui ont été cy devant et jusqu'à present représentées.

A condition aussy que led. S. de Thuret ne pourra accorder aucun privilege a personne quelconque au sujet de ce qui est cy dessus designé même sera tenu led. S. de Thuret d'empêcher le cours du p[rese]nt bail qu'il soit représenté par telles personnes quelles qu'elles puissent estre aucun spectacle de musique et de danse soit en vers françois ou autres langues ny de faire aucun concert de musique vocale et instrumentale dans les lieux des foires ou lieux choisis pour lesd. spectacles, qui les occasionnent et pour l'entrée desquels il soit pris retribution, promettant led. S. de Thuret de faire cesser tout troubles et empêchement de manière que led. S. preneur puissent jouir paisiblement de tout ce qui concerne le droit et privilege a luy cy dessus loué.

En outre le present bail est fait moyennant le prix et somme de quinze mil livres pour et par chacune année desd. neuf années a raison de sept mil cinq cent livres par chacune foire [f^o3 r^o] que led S. Pontault promet et s'oblige bailler et payer a la caisse de l'Opera en cette ville de Paris es mains du S. Pierre Berthelin de Neuville caissier de lad. Academye Royale de musique demeurant a Paris rüe St Honoré paroisse Saint Germain L'Auxerrois a ce present ou au porteur des presentes, de la manière et ~~En ded~~ ainsy qu'il sera cy après dit
En deduction des sept mil cinq cent livres pour la foire St Laurent prochaine led. S. Pontault [a] aujourd'huy payé aud S. de Neuville qui le reconnoit celle de mil livres dont led. S. de Neuville a donné sa quittance particuliere

Laquelle avec le present énoncé ne servira que d'une seule et meme decharge à l'égard Et les six mil cinq cent livres de surplus led. S. Pontault promet et s'oblige les bailler et payer aud. S. de Neuville en son bureau ou au porteur scavoir Deux mil livres a la mi Carême

prochain et les quatre mil cinq cent livres restant a la moitié de la foire St Laurent prochaine à l'égard des sept mil cinq cent livres de la foire St Germain suivante ils seront payés pendant le cours de la foire St Laurent prochaine et après [f^o3 v^o] continuer pour les foires suivantes Le prix de chacune en sera toujours payé d'avance et par anticipation ainsy que led. S. Pontault le promet et s'y oblige sçavoir celuy de la foire St Laurent de l'année prochaine un mois après l'ouverture de lad. foire de St Germain de l'année prochaine, et celuy de lad. foire St Germain un mois après l'ouverture de celle de St Laurent de lad. année prochaine et ainsy continuer le payement desd. foires et toujours par avance, en sorte qu'ils y ay toujours entre les mains dud. S. de Neuville caissier la somme des sept mille cinq cent livres pour le payement d'avance d'une demye année du present bail a peine de tous depens dommages et interests même faite par led. S. Pontault d'executer les charges clauses et conditions portées au present bail et de faire les payemens cy dessus expliqués dans led. tems par avance et de la manière cy dessus dite ces presentes demeureront nulles et resolües de plein droit ainsy que led. preneur sy soumet par ces presentes et sera libre aud. S. de Thuret de traiter dud. privilege avec qui bon luy semblera des l'instant d'inexécution [f^o4 r^o] des presentes de la part dud. preneur et sans estre tenu de faire aucune poursuite ny procedure ny que cette peine puisse estre reputée comminatoire mais de rigueur ny que led. preneur puisse repeter aucune chose contre led. S. de Thuret en sa qualité sous quelque pretexte que ce puisse estre, cette clause étant l'intention expresse et marquée de Sa Majesté pour le bien de lad. caisse.

Ne pourra led. S. preneur cedder son droit du present bail en tout ou partye a qui que ce soit sans le consentement exprés et par escrit des sieurs Directeurs de lad. Academye Royale de musique

Fournira led. S. preneur a ses frais incessamment aud. S. de Thuret la grosse des presentes en bonne forme entre les mains du S. Berthelin de Neuville caissier de lad. Accademye Royale de musique

Car ainsy a été arresté et convenu entre les partyes et pour l'execution des presentes ils eliront leurs domicile en leur dittes [f^o4 v^o] demeures et lieux. [...]

Fait et passé à Paris en la chambre des comptes Cul de sac du Pallais Royal vulgairement appelé de l'Opéra L'an mil sept cent trente quatre le vingt six^e jour de janvier après midy Et ont signé [...]

De Thuret
 Boizard de Pontau
 Berthelin de Neuville
 De La Balle [notaire]
 Roussel [notaire]

Annexe 2 : Délais accordés à Ponteau, le 19 mai 1738, le 8 avril et le 11 octobre 1740

[f^o1 r^o] Convention et delay / 19 May / 1738³⁸

Furent presens Louis Armand Eugene de Thuret ecuyer cy devant Capitaine au regiment de Picardie ayant le privilege de l'Academie royale de musique demurant a Paris a l'hostel de lad. academie rue Saint Nicaise paroisse Saint Germain L'Auxerrois d'une part.

et le S^r Florimond Claude Boizard de Pontault Bourgeois de Paris cessionnaire du privilege de l'Opera Comique suivant le bail qui luy en a esté passé par led. Sieur de Thuret en sad. qualité pour neuf années qui ont commencé a l'ouverture de la foire Saint Laurent de l'année mil sept cent trente quatre par devant Roussel l'un des nottaires soussignés qui en a la minutte et son confrere le vingt six janvier de lad. année mil sept cent trente quatre d'autre part.

Lesquels ayant presentement compte entre eux des loyers dud. privilege sur le pied de quinze mil livres par an dus et eschus de tout le passé jusqu'à present sur les quittances que led. sieur Pontault en a represente aud. sieur de Thuret Il s'est trouvé qu'il est deu par led. sieur Pontault pour tous led. loyers jusqu'à present deduction faite des paiements faits a compte d'yceux suivant lesd. quittances la somme de sept mil cinq cent quatre vingt seize livres cinq sols qui devoit estre entièrement payée aux termes des stipulations de paiement portées aud. bail mais led. sieur Pontault s'estant retiré vers led. sieur de Thuret et luy ayant justifié l'impossibilité ou il avoit esté de luy payer lad. somme dans les temps ou il estoit obligé suivant led. bail et ne pouvant encore actuellement satisfaire aud. paiement a cause des grandes dépenses qu'il a esté obligé de faire pour la construction d'une loge pour servir a représenter l'Opera Comique sur un terrain situé au fond du cul de sac de la rue des Quatre vents qui luy a esté loué avec les bastiments et dependances, suivant le bail a luy passé par

38. AN, MC/ET/XLII/384.

les Sieurs et D^{lle} Dumats pour neuf années commencées au premier janvier mil sept cent [f^o1 v^o] trente cinq par devant Lemoine et son confrere nottaires a Paris le vingt sept novembre mil sept cent trente quatre [*marg. : moïennant dix huit cent livres de loyer par an sur lesquels loyers eschus jusqu'à present declare en devoir aucune chose, au moyen de paiements d'avance qu'il a faits par led. bail de la somme de trois mille six cent livres dont il y esch.[?] dix huit cent livres à imputer pour la derniere année dud. bail*] Il auroit supplié led. sieur se Thuret de luy accorder terme et delay de deux années et demye pour le payement de lad. somme de sept mil cinq cent quatre vingt seize livres cinq sols par luy restant dus pour lesd. loyers eschus jusqu'a present en cinq payements a quoy led. sieur de Thuret ayant bien voulu obtemperer pour faire plaisir aud. S^r de Pontault et a son instante requisition, les parties sont convenües et demeurées d'accord de ce qui suit.

C'est a scavoir que led. sieur de Thuret a par ces presentes volontairement accordé aud. sieur de Pontault terme et delay de deux années et demye a compter de ce jour pour payer lad. somme de sept mil cinq cent quatre vingt seize livres cinq sols restant par luy due desd. loyers suivant le compte cy dessous fait et ce en cinq payements scavoir les quatre premiers de quinze cent livres chacuns et le dernier de quinze cent quatre vingt seize livres cinq sols, le premier desquels payement se fera pendant le cours de la foire de Saint Laurent prochaine de la presente année mil sept cent trente huit, le second pendant le cours de la foire Saint Germain de l'année prochaine mil sept cent trente neuf et ainsy continuée de foire en foire jusqu'au parfait payement de lad. somme de sept mil cinq cent quatre vingt seize livres cinq sols, sans que lesd. payements puissent estre retardé et intervertis de leur echeance cy dessus réglée sous quelque pretexte et pour quelque cause que ce puisse estre n'etant qu'a cette condition expresse que led. sieur de Thuret a bien voulu accorder [f^o2 r^o] lesd. delays aud. S^r Pontault qui promet et s'oblige de faire lesd. payements aux echéances cy dessus réglées indépendamment des quinze mil livres prix dud. bail qu'il est obligé de payer par année en deux payements égaux par avance de foire en foire suivant et aux termes dud. bail auquel n'est aucunement derogé ny innoué par ces presentes que led. sieur de Thuret n'entend y donner aucune atteinte, et lesquels payements led. S^r Pontault fera entre les mains du sieur Pierre Berthelin de Neuville caissier de lad. Academie royale de musique dans lesd. termes cy dessus réglés, et au payement de laquelle somme de sept mil cinq cent quatre vingt

seize livres cinq sols led. sieur Pontault affecte oblige et hipotheque generalement tous ses biens meubles et immeubles presens et a venir, et special.t sans qu'une obligation deroge a l'autre tous les bastiments et edifices tant en maçonnerie, couverture, charpente, serrurerie, menuiserie et peinture qu'il a fait faire pour la construction d'une salle pour servir a représenter l'Opera Comique sur led. terrain scis susd. Cul de sac de la rue des Quatre vents [*marg. aux exceptions qui seront cy apres expliquées*] et qu'il a payé de ses deniers sans aucun emprunt scavoir au S^r Desjardins M^c maçon trois mil deux cent livres a compte de celle de trois mil deux cent quatre vingt douze livres pour tout, les ouvrages de maçonnerie par luy faits, au S^r Fromageau M^c menuisier neuf mil trois cent soixante livres a compte de celle de onze mil cent soixante livres pour tous les ouvrages et fourniture de menuiserie par luy faits, au S^r Felix Lorrain charpentier cinq mil neuf [² v^o] cent livres a compte de six mil deux cent livres pour toute la charpente fournye par ledit Lorrain, au sieur Gadelet M^c couvreur quatorze cent trente six livres dix sols pour tous les ouvrages de couverture par luy faits et fournis, a sieur Rousseau serurier la somme de deux cent livres ou environ a comte de celle de trois cent livres pour tous les ouvrages de serurerie par luy faits et fournis, et au S^r Bernardin peintre la somme de quatre mil deux cent livres a compte de celle de cinq mil livres tant pour la conduite dud. bastiment que pour les peintures et decorations de lad. salle tous lesquels payements montant a la somme de vingt six mil livres environs.

Led. sieur Pontault declare et affirme avoir fait de ses propres deniers et en avoir par devers luy toutes les quittances et lettres de change acquittés et ne devoir plus sur tous lesd. ouvrages que la somme de quatre mil trois cent livres ou environ Scavoir aud. Desjardins macon deux centre quatre vingt douze livres, au S^r Villiot M^d de bois étant aux droits [?] dud. Fromageau menuisier dix huit cent livres, aud. Felix Lorrain charpentier trois cent livres aud. Bernardin peintre huit cent livres et aud. Rousseau serrurier mil livres le tout environ, lesquelles sommes restants dües auxd. serrurier led. S^r Ponteau promet et s'oblige payer [*marg. incessamment*] auxd. Ouvriers et de ses deniers sans aucun emprunt affirmant laditte declaration par luy cy dessus faite véritable et se soumettant en cas du contraire estre poursuivy comme [?] et pour l'execution des presentes led. S^r Pontault a eleu son domicile irrévocable en sa demeure susd. auquel lieu promettant

s'oblig.t renonceant Fait et passé a Paris en l'étude de Roussel No^{re} l'an mil sept cent trente huit le dix neuvieme jour de may et ont signé
De Thuret
Boizard de Pontau
Gervais [notaire]
Roussel [notaire]

Et le huitieme jour d'avril mil sept cent quarante sont comparus devant [f^o3 r^o] lesd. notaires soussignez led. sieur de Thuret ayant le privilege de l'Academie roïale de musique denommé en l'acte des autres parts d'une part

Et led. sieur Boizard de Pontault cessionnaire du privilege de l'Opera Comique, ainsy denommé aud. acte, d'autre part.

Lesquels ont reconnu avoir compté entr'eux des loyers dud. privilege dus et eschus de tout le passé, jusques et compris de la foire St Laurent prochaine, qui aux termes du bail énoncé aud. acte des autres parts auroient dû être payées pendant le cours de la foire St Germain de la présente année, par lequel compte il s'est trouvé que led sieur de Pontault redevoit a l'ouverture de la foire St Laurent de l'année mil sept cente trente neuf y compris les sept mil cinq cent quatre vingt seize livres cinq sols contenus en l'obligation et arrêté de compte des autres parts, et les loyers de lad. foire St Laurent mil sept cent trente neuf, qui auroient dû être payés d'avance, la somme de dix sept mil six cent quarante six livres cinq sols, cy 17 646 lt 5 s. o d.

A laquelle somme il faut ajouter celle de quinze mil livres sçavoir sept mil cinq cent livres pour les loyers de la foire St Germain de la présente année mil sept cent quarante, qui auroient dû estre payée d'avance pendant le cours de lad. foire St Laurent mil sept cent trente neuf, et pareille somme de sept mil cinq cent livres pour les loyers de lad. foire St Laurent de la presente année mil sept cent quarante qui auroient dû estre payés, comme du es[chu] d'avance pendant le cours de la foire St Germain de lad. présente année, cy 15 000 lt

Montantes lesd. deux sommes à celle de trente deux mil six cente quarante six livres cinq sols cy 32 646 lt 5 s.

Sur laquelle somme deduisant celle de quatre mil cent [f^o3 v^o] livres que led. sieur Pontault a payée pendant le cours de lad foire St Laurent suivant les quittances qu'il a par devers luy, lesquelles ne serviront avec le présent énoncé que d'une et seule decharge Cy 4 100 lt

Reste la somme de vingt huit mille cinq cent quarante six livres cinq sols dont led. sieur de Pontault est debiteur envers led. sieur de Thuret cy 28 546 lt 5 s.

Mais led sieur de Thuret ayant par les presentes volontairement fait remise aud. sieur de Pontault de la somme de trois mil livres sçavoir quinze cent livres sur les loyers de lad. foire St Germain de la presente année et pareille somme sur ceux de la foire St Laurent prochaine de lad. presente année, par rapport et consideration du peu de benefice qu'ont produit la representation de l'Opera Comique pendant lad. foire St Germain de cette année, sans cependant que lad. remise puisse être tirée à consequence ny que led. sieur de Pontault en puisse prendre avantage pour en demander une pareille soit sur les précédentes années dud. privilege soit sur celles restantes à expirer dud. bail, led. sieur de Pontault ne se trouve plus debiteur envers led. sieur de Thuret que de la somme de vingt cinq mil cinq cent quarante six livres cinq sols Cy 25 546 lt 5 s.

Laquelle somme de vingt cinq mil cinq cent quarante six livres cinq sols led. sieur de Pontault promet et s'oblige bailler et payer aud. sieur de Thuret ou au sieur caissier de lad. Academie roïale de musique en leur demeure à Paris ou au porteur à la volonté et premiere requisition dud. sieur de Thuret à peine de tous depens dommages et intérêts, nonobstant les delays convenus par l'acte des autres parts, attendu que ce n'est que sous [f^o4 r^o] cette condition que led. sieur de Thuret a fait la remise des trois mil livres aud. sieur de Pontault ainsy qu'il le reconnoist.

En payement de laquelle somme de vingt cinq mil cinq cent quarante six livres cinq sols led. sieur de Pontault affecte oblige et hipotheque tous ses biens meubles et immeubles presents et a venir et spécialement sans qu'une obligation deroge a l'autre tous les bastimens et edifices étant dans lad. salle de l'Opera Comique Cul de Sac de la rue des Quatre Vents enoncés aud. acte des autres parts, sur lesquels il declare ne devoir plus environ que la somme de deux mil livres ; plus toutes les decorations, machines, habits d'acteurs, et autres choses servant aux representations de l'Opera Comique étant dans lad. salle, plus et toutes les decorations, machines, et habits d'acteurs étant dans la salle de l'Opera Comique de la foire St Laurent, sans au surplus aucunement déroger par led. sieur de Thuret aud. bail du privilege de l'Opera Comique.

Car ainsi et pour l'exécution des présentes led. Sr de Pontault a élu pour domicile en sa demeure sud. [...] fait et passé a paris en l'étude l'an mil sept cent quarante led. jour huit avril avant midy et ont signé
De Thuret

Boizard de Pontau

Caron [notaire]

Roussel [notaire]

Et le unze octobre aud. an mil sept cent quarante sont [f^o4 v^o] comparu devant les notaires soussignez led. sieur de Thuret ayant le privilege de l'Academie roiale de musique, denommé es acte cy dessus et des autres parts, d'une part

Et led. sieur Boizard de Pontault cessionnaire du privilege de l'Opéra Comique, ainsy denommé esd. acte, d'autre part.

Lesquels ont dit que par le compte porté par le dernier desd. actes des autres parts led. sieur de Pontault s'étant trouvé debiteur envers led. sieur de Thuret pour loyer dud. privilege de l'Opera Comique de la somme de vingt cinq mil cinq cent quarante six livres cinq sols, et n'en ayant jusqu'ici payé aucune chose, n'ayant pas mesme satisfait au payement de la somme de sept mil cinq cent livres pour les loyers de la foire St Germain de l'année prochaine mil sept cent quarante un, qui auroient dû estre acquittés pendant le cours de la foire St Laurent derniere aux termes du bail dud. privilege énoncé au premier acte des autres parts, led. sieur de Thuret avoit pour sureté du payement de lad. somme de vingt cinq mil cinq cent quarante six livres cinq sols, et des loyers a eschoir dud. privilege formé une saisie des deux théâtres servant a représenter l'Opera Comique, l'un situé à la foire St Germain et l'autre a la foire St Laurent, ensemble les machines et ustanciles en dependant ; mais led. sieur de Pontault s'étant retiré vers led. sieur de Thuret, luy avoit representé que le peu de recette qu'ont produit les representations de l'Opera Comique pendant la foire St Laurent derniere, l'a mis hors d'état de satisfaire aux engagements par luy contractés tant par led. acte des autres parts, que par led. bail, que cependant si led. sieur de Thuret vouloit bien luy faire encore une remise sur les deux années qui restent a expirer dud. privilege, luy accorder differens termes et [f^o5 r^o] delays et surseoir à la poursuite de la saisie dud. theatres et autres choses en dependant, il rempliroit son engagement A quoy led. sieur de Thuret ayant obtempéré pour faire plaisir aud. sieur de Pontault, et eu egard à la modicité du produit

des representations de l'Opera Comique pendant la foire St Laurent derniere, les partyes sont convenuës et ont fait entrelles ce qui suit :

C'est a sçavoir que sur les trente mil livres a quoy montent les loyers des deux années mil sept cent quarante un et mil sept cent quarante deux qui restent à expirer dud. privilege de l'Opera Comique, led. sieur de Thuret a par les presentes fait volontairement remise pure et simple aud. sieur de Pontault ce acceptant de la somme de dix mil livres en sorte qu'il ne restera plus à payer pour lesd. deux années que la somme de vingt mil livres, laquelle jointe avec celles susd. de vingt cinq mil livres cinq cent quarante six livres cinq sols dont led. sieur de Pontault suivant led. dernier actes des autres parts est debiteur envers led. sieur de Thuret, forme celle de quarante cinq mil cinq cent quarante six livres cinq sols, laquelle somme led. sieur de Pontault promet et s'oblige bailler et payer en consequence des termes et delais que led. sieur de Thuret luy accorde par les presentes en quatre payemens égaux de vingt mil trois cent quatre vingt six livres onze sols trois deniers chacun aud. sieur de Thuret ou aud. sieur Berthelin de Neuville caissier de lad. Academie roïale de musique en leur demeure à Paris ou au porteur dont le premier payement echerra et se fera pendant le cours de la foire St Germain de l'année prochaine mil sept cent quarante un le second pendant le cours de la foire St Laurent de la [1755 v°] mesme année, le troisième pendant le cours de la foire St Germain de l'année mil sept cent quarante deux, et le dernier a l'ouverture de la foire St Laurent de lad. année mil sept cent quarante deux et dans le cas ou led. sieur de Pontault n'auroit pas satisfait au premier desd. paiemens pendant le cours de lad. foire St Germain mil sept cent quarante un, il sera tenu de le faire avec le second desd. payemens pendans le cours de la foire St Laurent de lad. année, ce qui cependant ne pourra avoir lieu pour les autres payemens, lesquels led. S. de Pontault sera tenu ainsy qu'il le promet et s'y oblige de faire dans les termes cy dessus convenus, sans pouvoir les retarder ny les intervertir sous quelques prétexte, ny pour quelque cause que ce soit et puisse estre, attendu que ce n'est que sous cette condition expresse que led. S. de Thuret a bien voulu accorder aud. sieur de Pontault la remise de lad. some de dix mil livres, et lesd. délais

Auxquels payemens demeurent specialement affectés obligés et hypothéqués tous les batimens, édifices, théâtres, machines, decorations, habits d'acteurs, et autres choses servant aux representations de l'Opera Comique étant dans les salles desd. foires St Germain et St Laurent,

et outre led. sieur de Pontault y affecte, oblige et hipotheque tous ses autres biens meubles et immeubles presents et a venir, sans par led. S^r de Thuret aucunement déroger aux hipotheques a luy acquise résultante dud. bail dud. privilege de l'Opera Comique, non plus qu'à lad. saisie qu'il a faite dud. théâtre [*marg. a lad. foire St Germain*] machines et dependances, laquelle saisie il consent néanmoins de ne poursuivre, et mettre a exécution que dans le cas [^{f^o6 r^o}] où led. sieur de Pontault seroit en retard de satisfaire auxd. payemens dans les termes et delays cy dessus convenus.

Et pour l'exécution des presentes led. S^r de Pontault a élu son domicile en sa demeure susd. auquel lieu promettant, obligeant, renonçant Fait et passé a Paris en l'étude led. jour unze octobre mil sept cent quarante avant midy et ont signé [...]

De Thuret

Boizard de Pontault

Gervais [notaire]

Roussel [notaire]

Stratégies et réseaux d'une famille d'entrepreneurs de spectacles de marionnettes, les Maffey (1793-1845) : approches économique, terminologique et prosopographique

Émeline Rotolo

Archives nationales,
Université Paris Sciences et Lettres, EPHE, SAPRAT UR 4116

« Il n'y a plus de tréteaux !... » est le *leitmotiv* qui revient sous la plume de Gérard de Nerval dans les deux chapitres consacrés aux spectacles populaires du boulevard du Temple parus dans la revue *L'Artiste* en 1844¹. Le romantique déplore la mort du boulevard dont l'identité intrinsèque repose sur la profusion et le caractère pittoresque de l'offre des « saltimbanques » et des « petites salles » comme le Diorama de Daguerre et les Funambules où règne la pantomime. Comme Théophile Gautier en 1842², il regrette la perte de vitalité des petites formes spectaculaires, issues de la Foire et qui faisaient jadis l'attrait et l'effervescence du boulevard, au profit de théâtres qui sont « tous aujourd'hui réduits à ne proposer que des vaudevilles pour un public également uniformisé ». Or à cette époque tardive, le seul établissement qui perpétue le boule-

-
1. NERVAL, Gérard de, « Le boulevard du Temple. Spectacles populaires », *L'Artiste. Beaux-Arts et Belles-Lettres*, 4^e série, t. 1, Paris, aux bureaux de L'Artiste, 1844, p. 6-8 et 22-24.
 2. GAUTIER, Théophile, *Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans*, vol. 2, Bruxelles, Hetzel, 1858-1859, p. 263 ; *Œuvres complètes de Théophile Gautier. Section IV, Critique théâtrale. Tome III, 1841-1842*, texte établi, présenté et annoté par Patrick Berthier, Paris, Honoré Champion, 2018, p. 532-534.

vard d'antan en lieu et place est le Gymnase maritime et pittoresque tenu par un certain Maffey. Nerval, Gautier et bien d'autres de leurs devanciers ont glôse sur cet établissement, actif de 1837 à 1845 à côté du Cirque-Olympique, à cause notamment de la parade encore en vigueur à sa porte. Si Gautier juge brièvement l'exercice de faire dialoguer depuis le balcon une « poupée difforme » représentant un nain avec « son maître, placé sur le perron » sans verve, Nerval s'attarde davantage sur ce « nouveau théâtre forain ». Pourquoi avoir choisi l'adjectif « forain » ? Est-ce à cause de la parade ? Dans le contexte parisien, la formulation, en plaçant de part et d'autre du mot « théâtre » les adjectifs « nouveau » et « forain », ne produit-elle pas un oxymore ?

Outre le spectacle, le caractère forain des individus est peut-être à considérer ? Quelles sont les origines familiales et professionnelles du directeur Maffey³ ? Ce nom, connu des spécialistes, n'a pas, à notre connaissance, fait l'objet d'une étude spécifique. Les activités du directeur du Théâtre des Pantagoniens, attesté à la Foire Saint-Germain en 1793⁴, n'ont jamais été remises en perspective avec celles de ses fils au Petit-Lazzari et au Gymnase maritime et pittoresque. Savait-on d'ailleurs qu'il s'agissait du père puis des fils ? Que savons-nous de leurs activités dans ces trois établissements parisiens et lors de leurs tournées en France et à l'étranger ? En faisant appel à, au moins, quatre générations nous nous attarderons sur l'enchevêtrement des trajectoires familiale et entrepreneuriale pour cerner les stratégies déployées afin de s'adapter aux transformations de la période. En somme, comment l'évolution de l'offre spectaculaire de la famille Maffey, des marionnettes foraines à « un nouveau théâtre forain », pourrait être représentative d'une nouvelle donne due à l'adaptation nécessaire aux changements de goût du public ? À partir notamment des travaux de Marie-Claude Groshens⁵ sur les marionnettes foraines et grâce à des documents iconographiques et d'archives inédits, nous tenterons de voir l'articulation de ces muta-

-
3. Le nom Maffey varie selon quatre occurrences : Maffey, Maffay, Maffei, voire Maffet. La graphie Maffey étant la plus commune pour notre période nous avons choisi de la conserver.
 4. MAGNIN, Charles, *Histoire des marionnettes en Europe*, Paris, Michel Lévy frères, 1862, p. 178 ; CAMPARDON, Émile, *Les Spectacles de la foire*, Paris, Berger-Levrault, 1877 ; MAINDRON, Ernest, *Marionnettes et guignols. Les poupées agissantes et parlantes à travers les âges*, Paris, Félix Juven, 1900.
 5. GROSHENS, Marie-Claude, « Les théâtres forains : analyse de cas. Les "Théâtres Borgniet" », in *Théâtre et spectacles hier et aujourd'hui. Théâtralisation*, Paris, CTHS, 1991, p. 7-16 ; *Des marionnettes foraines aux spectacles de variétés*, Paris, RMN, 1995.

tions depuis le théâtre des Pantagoniens jusqu'à la mise sous scellés du Gymnase maritime et pittoresque en février 1845, soit entre la fin des foires parisiennes et la fin de la période romantique.

L'analyse des réseaux familiaux et professionnels ainsi que la terminologie propre aux spectacles proposés nous permettent de déterminer trois périodes différentes. Tout d'abord, une première phase où les Pantagoniens se forgent une légende en reprenant des codes et des poncifs propres aux marionnettes foraines. Ensuite, une seconde phase de transplantation en province où la famille cherche à faire dynastie en apposant son nom à une salle et en ambitionnant une certaine autonomie financière. Et enfin, à l'occasion de transmissions générationnelles, l'emballage des stratégies entrepreneuriales qui, soumises au contexte global de l'évolution de l'offre spectaculaire à Paris et en France, conduit à l'anéantissement du rêve d'un « nouveau théâtre forain » stable et avant-scène du Cirque-Olympique sur le boulevard du Temple.

Les Pantagoniens, des marionnettes foraines au théâtre mécanique

Le Théâtre des Pantagoniens est connu à partir de mars 1793 lorsqu'il s'installe dans l'enclos de la foire Saint-Germain⁶ juste avant sa migration, sorte d'acte fondateur et légitimant, dès avril 1793 au boulevard du Temple. Il est souvent réduit, comme chez Brazier⁷, à l'établissement devant lequel le père Rousseau assure la parade. Il est largement éclipsé par La Malaga, danseuse de corde, qui débute à la parade avant de donner son nom à l'établissement⁸. Est-ce à dire que dès cette période les marionnettes perdent leur attractivité au profit des acrobates et des funambules ? Ou est-ce le fruit d'une construction *a posteriori* influencée par l'avènement du spectacle oculaire cher à Gautier ? Charles Magnin⁹, dans le chapitre qu'il consacre aux marionnettes des foires parisiennes, conclut ainsi à partir de l'exemple du théâtre des Pantagoniens : « Une chose seulement me paraît évidente, c'est que les joueurs de marion-

-
6. TISSIER, André, *Les spectacles à Paris pendant la Révolution*, Genève, Droz, 2002, p. 342-343. Les Pantagoniens sont installés salle du Théâtre de la République.
 7. BRAZIER, Nicolas, *Histoire des petits théâtres de Paris depuis leur origine*, t. 1, édition Allardin, 1838, p. 177 ; DUMERSAN, Théophile, *Chants et chansons populaires de la France*, 2^e série, Paris, H. L. Delloye, 1843, [p. 25] (sans pagination).
 8. DE BANVILLE, Théodore, « Les petits théâtres de Paris », Paris, *Musée des familles*, 1845, p. 199-205.
 9. MAGNIN, Charles, *op. cit.*, 1852, p. 174 et 1862, p. 178.

nettes cherchaient de plus en plus à déguiser sous des périphrases et à rajeunir par des noms bizarres leur profession en décadence¹⁰ ». L'âge d'or des marionnettes aurait donc passé. De grande taille, les Pantagoniens s'opposent alors aux troupes de lilliputiens évoquant un univers tel que celui, imaginaire et satirique, de Jonathan Swift. Dorénavant leur nom distingue leur apparence et leur matérialité.

À la Foire Saint-Germain, le Théâtre des Pantagoniens use d'un répertoire influencé par celui de la Comédie-Italienne. Le 3 mars 1793, il joue *Les Métamorphoses d'Arlequin* suivis par *Arlequin enfant, statue et perroquet*, *Le Festin de Pierre* et *Les Métamorphoses de Malborough*. D'après les *Petites Affiches* il s'agit de représentations « avec des changements à vue et pantomimes », sans mentionner explicitement l'usage des marionnettes. Mais dans les guides de voyages¹¹ il est bien référencé comme théâtre de marionnettes. Et d'après les témoignages contemporains ou les souvenirs légèrement postérieurs, les figures artificielles tiennent un rôle prépondérant et concentrent l'attention à la faveur de « quelques métamorphoses heureuses¹² ». Dans la presse, le directeur des Pantagoniens est présenté comme le mécanicien inventeur des marionnettes, celui qui « mérite les applaudissements du public ». Le 1^{er} juillet 1802, l'annonce suivante est publiée dans les *Affiches d'Angers* :

Salle Neuve, Place du Ralliement. Les fameux patagoniens [sic], sous la direction du cit[oyen] Maffey, donneront aujourd'hui, les métamorphoses d'Arlequin, pièce féerie à grand spectacle, variée par plusieurs transformations, marches, cortèges, combats, ballets, pantomimes, plusieurs danses de caractère, nouveaux changements de décorations à vue, et métamorphoses qui n'ont pas encore paru¹³.

D'après la terminologie détaillée par Marie-Claude Groshens, deux types de marionnettes concentrent l'attention du spectateur par des changements inattendus dans leur physionomie grâce à des propriétés

10. *Ibid.*

11. *L'Indicateur dramatique ou almanach des théâtres de Paris : contenant les noms et demeures des administrateurs, musiciens, etc.* par Malherbes et Lefort, 1798, p. 224.

12. *Ibid.* BEAULIEU, Henri, *Les Théâtres du boulevard du Crime : cabinets galants, cabarets, théâtres, cirques, bateleurs : de Nicolet à Déjazet (1752-1862)*, Paris, H. Daragon, 1905, p. 121.

13. *Les Affiches d'Angers* du 12 messidor an X (1^{er} juillet 1802).

mécaniques : les « transformations¹⁴ » et les « métamorphoses¹⁵ ». Dans l'annonce ci-dessus il semble que les termes soient employés à bon escient, ce qui ne paraît pas toujours être le cas. Les métamorphoses, des marionnettes à tiges et à fils composées de sujets en tôle, peuvent former à elles seules un numéro. Dans une autre annonce des *Affiches d'Angers* concernant la pièce du *Vieillard dupé par l'Amour*, déjà jouée en mars 1793 à la foire Saint-Germain, il est mentionné qu'elles s'insèrent dans la représentation. La liste suivante est ainsi dressée : « De nouvelles métamorphoses qui n'ont pas encore paru, comme l'hermitage [*sic*], le carrosse, le procureur en serpent, la femme en lanterne, la mère Cocar, le Panurge, le ballet de Psyché, les 4 génies, l'anglaise, le ballet des furies, la femme en ballon, la roue de fortune, et quantité d'autres métamorphoses¹⁶ ». Le caractère de nouveauté doit souligner le renouvellement visuel du spectacle et attirer un public qui aurait déjà pu assister à la pièce.

À l'inverse les « transformations », des marionnettes à tringles et à fils, proposent des sujets humains dont la modification supporte un contenu narratif. Parmi les effets décrits dans les témoignages et les souvenirs figurent un procureur dont chaque membre s'anime tour à tour pour former autant de clients, une femme qui se change en montgolfière¹⁷ ou une table devenant un dragon ailé¹⁸. Les deux premières évocations s'apparentent plutôt à des « transformations » puisqu'elles s'appliquent « à des sujets dont l'évolution sur scène surprend par l'apparition ou la disparition d'éléments inattendus, qu'il s'agisse de personnages ou de

14. GROSHENS, Marie-Claude, « Les théâtres forains : analyse de cas. Les "Théâtres Borgniet" », *op. cit.*, p. 125.

15. *Ibid.*, p. 108.

16. *Les Affiches d'Angers* du 6 messidor an X (25 juin 1802).

17. DE CLERCQ, Wilhem, *Deel II*, 1811-1812, p. 247 où il décrit les métamorphoses du Théâtre des Pantagioniens qu'il a pu voir à la foire d'Amsterdam : [http://resources.huylgens.knaw.nl/retroboeken/declercq/whole_transcription?source=2]. GARNIER, Jacques, *Forains d'hier et d'aujourd'hui*, Orléans, Jacques Garnier, 1968, p. 205. Il évoque la marionnette de la fameuse « Mère Blanchard », célèbre aéronaute, et son procédé de transformation au théâtre de Joseph Garat.

18. Sur une affiche de juin 1829, conservée au Victoria & Albert Museum, les frères Maffey mettent en avant, par la typographie, cette transformation insérée à la pièce *Le magicien, ou Arlequin intrépide*. C'est le terme de « metamorphoses » qui est choisi en anglais et soutient la terminologie proposée [<https://collections.vam.ac.uk/item/O1160045/george-speaight-punch--judy-print-f-warr>]. SPEAIGHT, Robert, « Les Maffey à Londres », *Revue d'Histoire du Théâtre*, n° 32, 1956, IV, p. 337-338 ; McCORMICK, John, *The Victorian marionette Theatre*, Iowa City, University of Iowa Press, 2004, p. 141 et 244 ; et, SPEAIGHT, George, *History of the English Puppet Theatre*, Forgotten Books, 2012, p. 239.

parties du corps¹⁹. » La femme se changeant en montgolfière renvoie aux exploits des femmes aéronautes, nombreuses au début du XIX^e siècle, qui pratiquent des ascensions puis sautent en parachutes. Sophie Blanchard est l'une d'elle et la collection des « Théâtres Borgniet » étudiée par Marie-Claude Groshens conserve une marionnette à transformations à son effigie²⁰. Certains motifs exploités dans les grandes baraques foraines de la seconde moitié du XIX^e siècle semblent donc des héritages du début du siècle. Cependant un motif de « femme en ballon » apparaît également dans la liste des métamorphoses, ce qui peut nous amener à douter de l'existence d'une terminologie établie et fiable dès cette époque. Quant à la troisième évocation, elle puise dans le répertoire plus ancien de la commedia dell'arte et des aventures d'Arlequin. L'aspect technique, et surtout la capacité de métamorphose des marionnettes, apparaît primordial pour assurer l'attractivité du public vis-à-vis d'un répertoire « traditionnel ».

Une autre figure abondamment mentionnée propose une technologie encore différente, mais suffisamment originale pour être valorisée par une estampe²¹. Elle représente un castelet de face, flanqué des statues d'Arlequin et Colombine, surmonté d'un rideau de scène et d'un manteau d'Arlequin, dont la scène est divisée en trois parties. Le registre supérieur reproduit une vue pittoresque – à l'instar du théâtre de Monsieur Pierre²² ; quant au registre inférieur il est divisé en deux, avec à gauche un ballet²³ et à droite Arlequin, devant une table avec deux chandelles brillantes, buvant à la bouteille. Des descriptions de spectacles indiquent qu'Arlequin avale et boit de véritables aliments comme un plat de macaroni²⁴. L'artefact devait être doté d'un mécanisme interne avec réceptacle

19. GROSHENS, Marie-Claude, « Les théâtres forains : analyse de cas. Les “Théâtres Borgniet” », *op. cit.*, p. 125.

20. *Ibid.*, p. 128. Cette marionnette est aujourd'hui conservée au Mucem, n° d'inventaire 1945.8.24.I-4.

21. BHVP, série 102 « marionnettes ». « Théâtre du Petit Lazary de Messieurs Maffey de Paris », s.d.

22. ROTOLO, Émeline, « Le spectacle pittoresque et mécanique de Monsieur Pierre : la mécanique de l'illusion théâtrale », in MURGIA, Camilla, PONZETTO, Valentina et RUMI, Jennifer (dir.), *Représentation(s). Culture visuelle des spectacles marginaux (XVIII^e-XIX^e siècles)*, Neuchâtel, Alphil, à paraître.

23. Je remercie Hubert Hazebroucq de m'avoir indiqué les similarités entre les figures du ballet représentées et celles composées par Carlo Blasis dans son *Traité élémentaire, théorique et pratique de l'art de la danse*, Milan, Chez Joseph Beati et Antoine Tenenti, 1820.

24. *Les Affiches d'Angers*, 4 messidor an X (23 juin 1802) et SPEAIGHT, George, *op. cit.*, p. 239.

à vider après chaque représentation. Il s'apparente à des marionnettes techniquement complexes comme la *Old Mother Shipton* conservée au musée Gadagne de Lyon composée d'un mécanisme lui permettant de fumer la pipe²⁵. La primauté accordée aux capacités techniques des marionnettes indique une dramaturgie de la mécanique accentuée par la concurrence entre directeurs pour captiver les spectateurs.

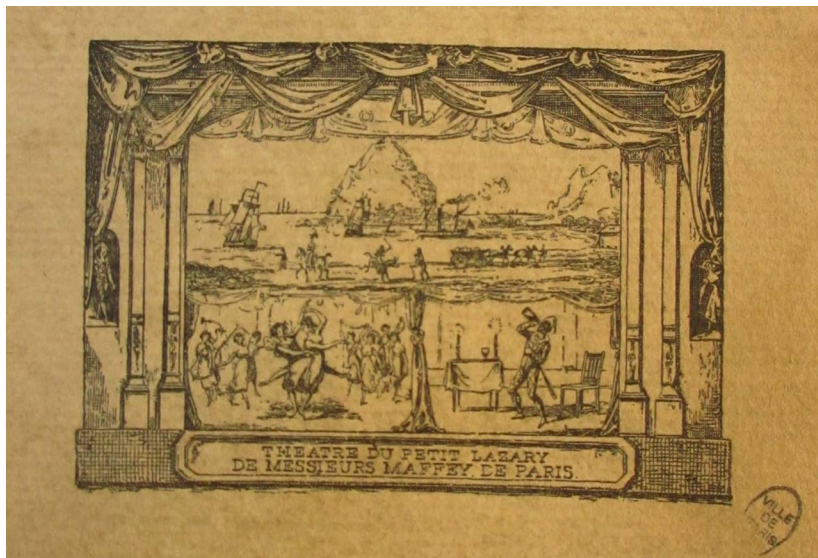


Fig. 1 « Théâtre du Petit Lazary de Messieurs Maffey de Paris », [1821-1824] © Série 102 « marionnettes », Bibliothèque historique de la Ville de Paris [BHVP].

Les origines de la famille Maffey

Le directeur des Pantagoniens se nomme Claude-François-Maurice Maffey. Dans l'ensemble des actes d'état civil retrouvés il se présente toujours comme « mécanicien ». Il est né à Chainè près de Genève le 14 avril 1756, de Jeanne Marc et François Maffey²⁶. Il est très probable que ce dernier soit « François Mafféi », directeur de spectacles connu notam-

25. Notice du portail des Arts de la marionnette : [https://lelab.artsdelamarionnette.eu/index.php?lvl=notice_display&id=46345].

26. ABM, 2 E 144. Acte de mariage de Claude-François-Maurice Maffey et Jeanne Calvignac, 29 mai 1830.

ment à Grenoble²⁷, issu d'une lignée de vendeurs d'orviétan. En effet, des municipalités suisses permettent à un certain Pierre Maffey, en 1648 puis en août 1652, d'ouvrir un théâtre en place publique pour vendre ses produits²⁸. De même en 1748 le Parlement de Toulouse autorise un certain Claude-Charles²⁹ à établir son théâtre dans son ressort à condition d'en avoir préalablement obtenu l'accord des municipalités, ce qui fut sans doute le cas à Auch en 1764³⁰. Est-ce lui qui est dénoncé comme charlatan auprès de la Société royale de médecin en 1784³¹ ? Impossible de l'affirmer.

Cependant le rapprochement avec ces deux « opérateurs » n'est pas gratuit. Ils sont identifiés dans deux espaces géographiques attachés à Claude-François-Maurice. D'une part le Sud-Ouest de la France où Claude-François-Maurice séjourne comme l'atteste la naissance d'un enfant à Toulouse en 1786³² ; puis Auch d'où est originaire son épouse et la mère de ses enfants, Marie Ribes, ainsi que le mari d'une de leurs filles³³, et où ils possèdent une métairie³⁴. D'autre part une zone au centre est de la France à cheval avec la Suisse, limitrophe de l'Italie – pays d'origine de la famille³⁵ –, où François Maffei et Claude-François-Maurice circulent. Ce dernier y voit d'ailleurs le jour ainsi que deux de ses enfants nés respectivement à Dijon en 1789 (Louis-Xavier) et à Pontarlier

-
27. AM Grenoble, FF. Fol. 337. Autorisation à François Mafféi, directeur de spectacles, de donner des représentations dans la ville, 1758.
 28. PROST, Bernard, « Contribution à l'histoire de la médecine en Franche-Comté », *Bulletin de la Société d'agriculture, sciences et arts de Poligny*, Poligny, imprimerie de G. Mareschal, janvier 1883, p. 298 ; VAN MUYDEN, Berthold, *Pages d'histoire lausannoise, Bourgeois et habitants*, Lausanne, Georges Bridel et C^{ie} Éditeurs, 1911, p. 219.
 29. AD Haute-Garonne, B 1568, fol^o 304. Arrêt du Parlement de Toulouse portant permission à Claude-Charles de Maffey, opérateur vénitien, de bâtir des théâtres dans les villes du ressort, pour y représenter les pièces ordinaires et vendre son orviétan au public, 28 juin 1748.
 30. AD Gers, C 553. La demande et l'autorisation n'indiquent pas le prénom du requéreur-bénéficiaire.
 31. Archives de la Société royale de médecine, SRM 199 A, dossier 9 « Bretagne », pièces 2 à 4. Lettre de Duboueix, médecin à Clisson, dénonçant un certain Maffay, 31 décembre 1784.
 32. Il s'agit de Marie Hippolite Maffey.
 33. Il s'agit de Jean-François-Antoine Déchaux, officier retraité, marié à Marie Madeleine Maffey.
 34. AD Gironde, 3 E 63915. Procuration de Louis-Xavier, Félix-François-Benoît et Marie Agathe Maffey en faveur de leur sœur Marie Madeleine Maffey épouse Déchaux pour régler la succession de leur mère, 14 janvier 1823.
 35. Aux XVII^e et XVIII^e siècles, ils se rattachent à Venise, mais l'on est en droit de se demander à l'appui de la demande de Claude-Charles si le nom « de Maffey » ne ferait pas plutôt référence à une localité proche de Turin, Maffei.

en 1791 (Félix-François-Benoît). Est-ce dans cette aire connue pour son savoir-faire mécanique qu'il se forme ? Est-ce le fruit d'une transmission familiale ? Il semble pourtant le premier à se présenter comme mécanicien.

Mais peut-être est-ce un usage opportun, reflet des intérêts de l'époque ? En ce début de XIX^e siècle, les jeux de marionnettes ne sont-ils pas alors qualifiés de théâtres mécaniques ? D'ailleurs Claude-François-Maurice, dans un recours formulé en 1830 contre les Hospices de Bordeaux, se réclame d'un arrêté du 10 thermidor an XI (19 juillet 1803) indiquant que les établissements connus sous la dénomination de théâtres pittoresques et mécaniques sont assimilés aux spectacles pour la quotité à prélever du droit des pauvres, soit le dixième de chaque billet d'entrée. Il considère donc comme abusif le taux de prélèvement du droit des pauvres qui lui est appliqué, soit le quart³⁶. En introduction du jugement du Conseil d'État du 16 février 1832 qui tranche en sa faveur il est clairement établi que Claude-François-Maurice est « directeur d'un petit spectacle de marionnettes » et que « les spectacles de marionnettes, [font] partie des théâtres pittoresques et mécaniques »³⁷. Mais pourquoi attendre presque trente ans pour formuler ce recours alors qu'en 1819 il en a déjà déposé un contre le prélèvement du cinquième de la recette brute en faveur du directeur privilégié³⁸ ? Ce premier recours de 1819 s'inscrit dans le cadre d'une pétition collective à l'inverse du second. Or, d'après divers actes notariés, en 1830, Claude-François-Maurice est dans une mauvaise passe financière. Il doit honorer l'hypothèque qui court sur sa salle de spectacle pour rembourser ses dettes³⁹.

Le « Théâtre Maffey » est implanté 3 rue Voltaire à Bordeaux sur une portion de l'ancienne emprise des Récollets, terrain acquis en décembre 1802⁴⁰. En effet, Bordeaux offre après la Révolution de nombreux espaces

36. AD Gironde, 2 X 38. Dossier de réclamation de Claude-François-Maurice Maffey, 1830-1832.

37. ROCHE, Germain et LEBON, Félix, *Recueil général des arrêts du Conseil d'État concernant les arrêts, décrets, arrêts et ordonnances rendus en matière de contentieuse depuis l'an VIII jusqu'à 1839*, t. v, Paris, Imprimerie et librairie administratives de Peu Dupont et C^e, 1843, p. 120 ; DURIEU, Eugène et ROCHE, Germain, *Répertoire de l'administration et de la comptabilité des établissements de bienfaisance, hospices, hôpitaux, bureaux de bienfaisance*, t. II, v^o Spectacles, Paris, 1842, p. 740-757.

38. AD Gironde, 2 X 37. Demande d'exemption de la rétribution du cinquième du produit en faveur du directeur privilégié du Grand-Théâtre, décembre 1819.

39. AD Gironde, 3 E 63930. Obligation des époux Maffey, 11 décembre 1831.

40. AD Gironde, 3 E 26644. Acte de vente entre François Maffé [sic] et les citoyens Patureau et Muzard, 24 frimaire an XI (15 décembre 1802) ; 4 Q 1 2312. Inscription

urbains à réinvestir grâce à la saisie puis à la vente des établissements religieux réguliers et le démantèlement du Château-Trompette. Dès la foire de mars 1803, la presse annonce le « Théâtre des Patagoniens [sic] de Paris, maintenant à Bordeaux, terrain des ci-devant Récollets, [...] MAFFEY, italien, directeur des patagoniens de Paris⁴¹ ». Le déménagement de Paris à Bordeaux est alors achevé comme l'atteste un plan présentant « les nouveaux établissements qui ont été formés » à Bordeaux daté de l'an XIII⁴². Johanna Schopenhauer dans *Les souvenirs d'un voyage à Bordeaux en 1804*⁴³ évoque ce lieu à la suite du Grand-Théâtre, du Théâtre de la Gaîté et du Théâtre-Molière. Il jouit donc d'une certaine renommée même chez les voyageurs étrangers. Elle le décrit ainsi :

Une société d'amateurs – en majorité des gens de la bourgeoisie – jouait au Théâtre-Maffey à peu près tout ce qui lui tombait sous la main, de grandes et petites tragédies ainsi que d'autres pièces. Comme ce théâtre est en fait construit pour des représentations optiques on peut s'imaginer combien l'espace y est réduit. Des acteurs de passage y jouent parfois, et, dans de tel cas qui sont rares, on paie l'entrée aussi dans ce théâtre, dont l'accès est de ce fait ouvert au grand public. Nous avons vu l'acteur Massin, qui était avant à Hambourg, jouer le Cid sur cette scène miniature. Autant le local que les autres comédiens qui jouaient firent de cette tragédie sérieuse une comédie⁴⁴.

Claude-François-Maurice loue la salle à une société d'amateurs⁴⁵ ou à des entrepreneurs de passage. Effectivement, la salle reçoit en mars 1805 le Théâtre pittoresque et mécanique de M. Ducellis et, en 1806, « la famille de M. Saqui, italien, [qui] fera l'ouverture de ses exercices de la grande corde roide, avec balancier et sans balancier, dans le même genre et de la même force du sieur Forioso, surnommé le petit diable »⁴⁶.

au bureau des hypothèques, 25 frimaire an XI (16 décembre 1802).

41. *Les Petites affiches générales de Bordeaux, journal maritime, commercial et des déclarations*, n° 306, du 7 mars 1803, p. 4.
42. BnF, département des Cartes et plans, GE C-3507. *Plan de la ville de Bordeaux et de ses faubourgs dressé selon les nouvelles divisions qu'il présente et les nouveaux établissements qui y ont été formés*, Paris, Jean, an XIII (1804/1805).
43. Ruiz, Alain, *Johanna et Arthur Schopenhauer, Souvenirs d'un voyage à Bordeaux en 1804*, Lormont, Éditions de la Presqu'île, 1992.
44. *Ibid.*, p. 81.
45. AD Gironde, 167 T 2. Lettre des membres d'une société d'amateurs adressée au Préfet, 26 nivôse an XII (17 janvier 1804).
46. *Les Petites affiches générales de Bordeaux* du 15 mars 1805 et 2 février 1806.

De plus, des chais et des boutiques construits sur le terrain complètent la location de la salle et assurent un revenu fixe. La salle permet aussi à la famille Maffey de se constituer un réseau d'entrepreneurs de spectacles en offrant un espace de diffusion au cœur de Bordeaux, à 350 mètres du Grand-Théâtre. Claude-François-Maurice a lui-même pu bénéficier de ce genre de relais à Paris comme en décembre 1811 lorsqu'il se produit au Spectacle de la Nouveauté du physicien Olivier⁴⁷. Cette stratégie permet de diversifier l'offre qui, uniquement constituée de marionnettes et de pantomimes, pourrait lasser le public. L'organisation a l'avantage de garder à la famille Maffey la primauté sur la découverte de nouvelles inventions spectaculaires et de voir leur effet sur le public. Elle perpétue ainsi la tradition foraine en offrant une variation des numéros au cours de la soirée. Est-ce par ce biais que les fils de Claude-François-Maurice apprennent à se diversifier, jusqu'à exploiter des points de vue mécaniques et un éléphant ?

La concurrence est également à considérer dans la multiplication de l'offre. Antoine Verdié, ou Meste Verdié, poète gascon des rues bordelaises⁴⁸, montre dans un texte bref les stratégies de promotion et de dénigrement notamment par affiches interposées. Une courte pièce intitulée *Le Gascon à Bordeaux, ou Maffay et Lazzari. Fait historique*⁴⁹, met ironiquement en avant le jeu de réclame des spectacles de curiosité et la rivalité, au moins verbale, pour attirer le chaland. Comme à son habitude Verdié se met lui-même en scène en tant que spectateur chez Maffey puis chez un certain Lazzari pour en déprécier les qualités tant vantées par les affiches. Il ravale leurs marionnettes à de simples cartons mus par des bouts de ficelles bien inférieures à celles de « Vojolay », c'est-à-dire à Jean-Baptiste Cortay dit Bojolay, directeur du Théâtre de la Gaîté puis

47. *Journal de Paris* du 20 décembre 1811 au 9 janvier 1812. Ce spectacle se trouve rue de Grenelle-Saint-Honoré, Hôtel des Fermes. L'Hôtel a aujourd'hui disparu mais l'emplacement se situe dans l'actuel 1^{er} arrondissement entre la rue du Louvre et la rue du Bouloi.

48. *Œuvres gasconnes de Meste Verdié, poète bordelais (1779-1820)*. Édition nouvelle, soigneusement collationnée... augmentée et précédée d'une Notice sur Antoine Verdié, son temps, sa vie, ses œuvres, sa langue, par BONNET, Léon, Bordeaux, Féret et fils, 1921 ; *Les illustres de Bordeaux, galerie des illustres*. Catalogue t. 1, Bordeaux, les dossiers d'Aquitaine, 2012.

49. BnF, YE-53688, VERDIÉ, Antoine, *Le Gascon à Bordeaux, ou Maffay et Lazzari. Fait historique*, Bordeaux, imprimerie de la Vve J. B. Cavazza, [1818].

du Grand-Théâtre, qui débute à Bordeaux vers 1797 avec un spectacle de marionnettes appelé également Théâtre des Pantagoniens⁵⁰.

L'identification de « Lazzari » est plus compliquée. En effet, Ange Lazzari s'est suicidé en 1798 peu de temps après l'incendie de son théâtre parisien des Variétés-Amusantes alors que cette publication date de 1818. Dans ce cas se pourrait-il qu'il fasse référence au directeur du Théâtre du Petit-Lazzari sur le boulevard du Temple, un autre mécanicien montreur de marionnettes, Charles Dromal⁵¹ ? Ou, ce texte est-il antérieur à la publication et date plutôt de l'installation de Cortay dit Bojolay, soit 1797-1798, alors que Lazzari et Claude-François-Maurice desservent la foire de Bordeaux ? D'après Jean-Baptiste Onofrio⁵², repris par Ernest Maindron⁵³, le spectacle des Pantagoniens de Maffey sur le boulevard du Temple aurait pu constituer un creuset d'opérateurs de marionnettes dont Louis Josserand. Un article paru dans *Comœdia* en 1908⁵⁴ indique même que les Pantagoniens se seraient un temps établis rue Ecorcheboeuf à Lyon. Ces affirmations ne sont pas sourcées mais si elles s'avèrent justes, elles conduiraient à revoir et établir de nouveaux réseaux. Ainsi, Cortay dit Bojolay qui a vécu à Paris et est originaire de Lyon⁵⁵ aurait pu connaître Louis Josserand et Claude-François-Maurice avant son installation à Bordeaux. Peut-être a-t-il été l'un des opérateurs des Pantagoniens ? La fin du Directoire pourrait être une époque charnière marquée par la dispersion des petits spectacles du boulevard du Temple. La concordance de ses différents éléments plaiderait pour l'importance de Claude-François-Maurice et de la ville de Bordeaux dans l'histoire des marionnettes en France.

50. MAINDRON, Ernest, *op. cit.*, p. 260-262 ; DETCHEVERRY, Arnaud, *Histoire des théâtres de Bordeaux, depuis leur origine dans cette ville jusqu'à nos jours*, Bordeaux, Imprimerie typographique de J. Delmas, 1860, p. 291.

51. AD Gironde, 2 X 35. Relevé du prélèvement du droit des pauvres.

52. ONOFRIO, Jean-Baptiste, *Théâtre lyonnais de Guignol*, nouvelle éd., Vve Monavon, 1890.

53. MAINDRON, Ernest, *op. cit.*, p. 227.

54. *Comoedia*, 26 octobre 1908, de R. M. Petit. Comme pour les allégations d'Onofrio il faut prendre ses informations avec prudence d'autant que les témoins ne sont pas contemporains des faits.

55. MAINDRON, Ernest, *op. cit.*, p. 260-262.

Le spectacle en héritage chez les enfants Maffey

Les théâtres dirigés par Claude-François-Maurice semblent avoir à la fois permis aux opérateurs de marionnettes de circuler et à leurs spectacles d'être diffusés notamment en période de foire. Il est aussi un passeur pour ses enfants. Parmi les trajectoires de cinq enfants identifiés (trois filles et deux garçons), nous avons cerné certaines modalités de transmission en commençant par les filles qui, comme Marie-Claude Groshens l'a montré, jouent un rôle majeur chez les forains⁵⁶. La fille aînée, Marie Hippolite Maffey, épouse en 1811 à Bruxelles le physicien Jean Chalon qui prend ensuite le nom de Jean Chalon de Maffey⁵⁷. D'un point de vue anthroponymique, cette appropriation corrobore la notoriété de la famille dans l'univers des spectacles forains ainsi que la volonté d'en tirer profit. En juin 1819, Marie Madeleine Maffey, la puînée, épouse un militaire en retraite. Ils vivent et travaillent avec Claude-François-Maurice à Bordeaux comme le révèlent les obligations communes contractées devant notaire⁵⁸. *In fine* la cadette de la fratrie, Marie Agathe Maffey, est identifiée comme « fabricante de poupée » dans son contrat de mariage⁵⁹. Il est donc probable qu'elle ait tiré profit du savoir acquis dans l'entreprise familiale. Et, *a fortiori*, elle reprend avec son mari le matériel laissé en déshérence après la mort du directeur du Gymnase maritime et pittoresque comme nous l'apprennent trois affiches parues dans le *Phare de la Rochelle* en juin-juillet 1849 : « Théâtre du Gymnase pittoresque et maritime situé sur la place-d'armes. Sous la direction de M. Deshayes, successeur de MM. Maffey, de Paris⁶⁰ ». Le défunt frère, Félix-François-Benoît Maffey, est lui aussi marié avec la fille d'un entrepreneur de spectacles, Louis Henri Gabriel Cramer, directeur des Pantagoniens italiens. En conséquence, les enfants de Claude-François-Maurice perpétuent une certaine endogamie à la seule exception du fils aîné, Louis-Xavier, qui s'unit avec la fille d'un négociant bordelais. D'autres relations confirment l'appui sur le réseau forain comme les témoins de mariage et les parrains des enfants. Un exemple

56. GROSHENS, Marie-Claude, « Les théâtres forains : analyse de cas. Les "Théâtres Borgniet" », *op. cit.*, p. 28-32.

57. BnF, ASP, 4-Mro-355(2). Note d'Auguste Rondel.

58. AD Gironde, 3 E 63930. *op. cit.*

59. AN, MC/ET/LXX/1153. Contrat de mariage de Marie Agathe Maffey et Charles Gustave Deshayes, 6 mai 1839.

60. *Phare de la Rochelle. Journal politique, commercial et littéraire.*

parmi d'autres, Félix-François-Benoît et sa femme choisissent pour parrain de leur première fille un danseur de corde, Janvier Romanini⁶¹.

Ensuite il est intéressant d'approfondir la trajectoire des fils, car ils dirigent conjointement pendant une vingtaine d'années un spectacle. Il est difficile de dater précisément leur émancipation d'avec l'entreprise de leur père, ni si une solidarité économique persiste au sein de la famille. Mais les deux frères reviennent presque systématiquement à Bordeaux lors des deux grandes foires annuelles jusqu'à la mort de leur père au début des années 1830⁶². Il est également difficile de savoir comment le matériel est réparti entre les deux générations. Mais les deux frères apparaissent dans les relevés du droit des pauvres à Paris à partir de novembre 1820 sous la rubrique « marionnettes ambulantes⁶³ ». Ils louent ensuite le Théâtre du Petit-Lazzari, du printemps 1821 au début de l'année 1824⁶⁴, prenant la suite du spectacle des Pygmées du mécanicien Charles Dromal⁶⁵ avec des vues pittoresques, des marionnettes et des ballets-pan-tomimes comme l'illustre l'estampe évoquée précédemment et contemporaine des faits.

Le répertoire est partiellement connu grâce aux titres déclinés dans les quotidiens⁶⁶. Il s'inspire de l'ancienne Comédie-Italienne comme *Le Vieillard dupé par l'amour* déjà exploité par Claude-François-Maurice, auquel s'ajoutent des parodies de pièces jouées concomitamment sur d'autres scènes. Les mélodrames et féeries font florès comme *Les Petites Danaïdes* jouées en novembre-décembre 1821 alors qu'elles sont encore à l'affiche du Théâtre de la Porte-Saint-Martin⁶⁷, *Élodie ou La vierge du monastère* en janvier-février 1822 alors que la pièce de Ducange est exploitée au Théâtre de l'Ambigu-Comique, *Richard Cœur de Lion* dont le titre fait sans doute référence à la mise en scène éponyme de

61. SPEAIGHT, Robert, « Les frères Maffey », *Revue d'Histoire du Théâtre*, n° 35, 1957, III, p. 179-181.

62. AD Gironde, 2 X 35. États généraux des produits du décime et du quart sur les spectacles et amusements publics, an X-1843.

63. AN, AJ/13/149. Taxes sur les spectacles de curiosités en faveur de l'Académie royale de musique et du droit des pauvres pour des « marionnettes » ambulantes de mi-novembre 1820 à janvier 1821.

64. Le 25 mars 1824 ils sont à Londres puisque Jean François Hypolite Maffey*, le fils de Louis-Xavier, est inscrit sur le registre des décès de l'Église Saint-Paul de Londres à Covent Garden (volume 37, p. 283).

65. AN, F/21/1159. Demande d'extension de genre pour le spectacle des Pygmées, mai-novembre 1815.

66. *Le Journal de Paris et des départements, politique, commerce et littéraire ; Le miroir des spectacles, des lettres, des mœurs et des arts.*

67. *L'Indépendant* du 15 décembre 1819.

l'Opéra-Comique ou encore *Arlequin protégé par la fée bienfaisante*, créée par Debureau au Théâtre des Funambules. Après 1824, ce répertoire les suit lors de tournées dans les Îles britanniques⁶⁸ comme le prouvent deux affiches datées de février et juin 1829⁶⁹. La première annonce une arlequinade complétée par des tableaux allégoriques suivie de points de vue mécaniques, dont une « vue maritime de Gibraltar », et achevée par un ballet. Quant à la seconde elle révèle l'insertion de marionnettes, dénommées « fantoccini » dans une arlequinade à grand spectacle, précédée et suivie par deux pièces d'acteurs. Les éléments illustrés par la gravure demeurent réunis. En 1956, Robert Speaight montre la prédominance du personnage d'Arlequin à travers un relevé et une brève analyse des sources anglaises. Il en tire la conclusion suivante :

Le répertoire des Maffey était essentiellement un répertoire à l'ancienne mode, – ce qui était souvent le cas pour les Théâtres de Marionnettes, – comptant sur les succès du xvii^e siècle et abandonnant la production dramatique contemporaine. Ce fut probablement l'une des dernières troupes à suivre cette tradition, car peu après, aussi bien en France qu'en Angleterre, les mélodrames romantiques supplantèrent totalement le vieux répertoire italien⁷⁰.

La période du Petit-Lazzari tend à le prouver, le répertoire ancien est présent mais n'est déjà plus aussi prédominant⁷¹. Il réagit aux propositions des autres scènes, théâtres ou spectacles. En plus des références aux mélodrames, pantomimes et vaudevilles, d'autres titres correspondent à des faits militaires, batailles terrestres ou maritimes, adaptés aux mises en scène avec des points de vue mécaniques comme *La Bataille de Cronstadt*, *Le Bombardement de Gibraltar*, *Le Port de Cadix* et *L'Attaque du convoi*.

68. McCORMICK, John et PRATASIK, Bennie, *Popular puppet theatre in Europe, 1800-1914*, Cambridge, Cambridge U.P., 1998.

69. [<https://collections.vam.ac.uk/item/O1160040/george-speaight-punch--judy-print-f-warr>] et [<https://collections.vam.ac.uk/item/O1160045/george-speaight-punch--judy-print-f-warr>].

70. SPEAIGHT, Robert, « Les Maffey à Londres », *Revue d'histoire du Théâtre*. n° 32, 1956, IV, p. 337-338.

71. TROTT, David, « Le théâtre de foire à l'époque révolutionnaire : rupture et continuité ? », in BOURDIN Philippe et LOUBINOUX, Gérard (dir.), *Les Arts de la scène et la Révolution française*, Clermont-Ferrand, PUBP, 2004, p. 73-92.

Ce dernier épisode est repris en décembre 1821 au Petit-Lazzari suite sans doute au mimodrame de Jean-Guillaume-Antoine Cuvelier de Trie dont la première représentation a lieu au Cirque-Olympique le 19 février 1821⁷². Les démonstrations militaires s'articulent avec la construction du mythe napoléonien sur scène⁷³ illustrée par une autre lithographie sous-titrée « Théâtre Maffey », datée de 1841, et représentant *Le Passage du Saint-Bernard*⁷⁴. À l'inverse du tableau monumental de David, le Consul n'est plus le personnage principal. L'armée est l'élément central et devait sans doute satisfaire un public de vétérans ou de militaires, souvent identifiés comme les spectateurs de ces établissements. De plus, le sentiment de fourmillement qui découle de l'image est particulièrement adapté au dispositif de théâtre mécanique.

D'ailleurs, l'inventaire après décès de Félix-François-Benoît⁷⁵ identifie « un lot de charges en cartons représentant le passage du Mont Saint-Bernard ». Ces « charges » s'articulent avec d'autres éléments appelés « pièces mécaniques » et « pièces de passage de pont ». Louis-Xavier supervise la prise, la terminologie est donc celle utilisée par les professionnels. L'opérateur officie sur un pont au-dessus de la scène avec des pièces mécaniques qui représentent un personnage, un animal ou un objet afin de mettre en avant une action précise et reproduire un mouvement. Quant aux charges, elles correspondent à des éléments en cuivre, fer blanc ou, plus souvent, carton qui descendent du pont et animent le point de vue peut-être comme ombres portées. L'existence de ces dernières concorde donc avec la critique de Verdié. Le terme dérive sans doute du verbe charger, propre aux machinistes⁷⁶, qui lors

72. *Le Drapeau blanc* du 10 février 1821 ; HODAK, Caroline, *Du théâtre équestre au cirque. Le cheval au cœur des savoirs et des loisirs, 1760-1860*, Paris, Belin, 2018, p. 329.

73. YON, Jean-Claude, « La légende napoléonienne au théâtre, 1848-1869 », *Napoléon, de l'histoire à la légende*, Paris, In Format et Maisonneuve & Larose, 2000, p. 315-344 ; ID., *Une histoire du théâtre à Paris. De la Révolution à la Grande Guerre*, Paris, Aubier Flammarion, 2012, p. 318-320.

74. BnF, département Bibliothèque-musée de l'opéra, ESTAMPES SCENES Passage du St Bernard (1) par le lithographe Antheaume, 1841. Ce motif entre en vigueur au Théâtre des Jeux Gymniques, nom donné au Théâtre de la Porte Saint-Martin de 1810 à 1812, comme l'indique Michèle SAJOUS D'ORIA, « Le "genre de Servandoni" au Théâtre des Jeux Gymniques (1810-1812) », in BOURDIN, Philippe et LE BORGNE, Françoise (dir.), *Costumes, décors et accessoires dans le théâtre de la Révolution et de l'Empire*, Clermont-Ferrand, PUBP, 2010, p. 77-87.

75. AN, MC/ET/XV/2027. Inventaire après décès de Félix-François-Benoît Maffey, 26 mai 1845.

76. PIERRON, Agnès, *Le théâtre, ses métiers, son langage*, Paris, Hachette, 1994 ; BATAILLE, André, *Lexique de la machinerie théâtrale à l'intention de praticiens et amateurs*, Paris,

de la manœuvre d'un décor signifie faire descendre. Le savoir-faire de l'opérateur de marionnettes, type pantin – également mentionné dans l'inventaire après décès mais très marginal –, se confond avec celui du machiniste. Le dispositif devait être proche de celui du théâtre de Monsieur Pierre, mais sans doute en moins sophistiqué.

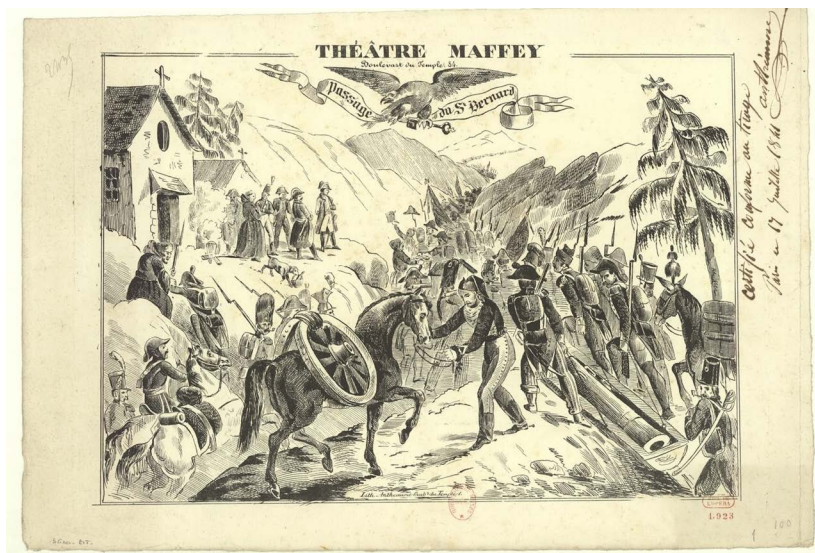


Fig. 2 Antheume, « Théâtre Maffey. Passage du St Bernard », [1841]

© Estampes scènes Passage du St Bernard (1), Bibliothèque nationale de France, département Bibliothèque-musée de l'opéra.

Outre une certaine proximité de répertoire, les Maffey gravitent dans le même périmètre géographique que le Cirque-Olympique. Les liens avec les Franconi ne sont pas connus, mais il existe de nombreuses similitudes entre les familles : origines italiennes, passages par Bordeaux⁷⁷ et Lyon. Durant l'été 1835, ils s'associent pour exhiber au

Librairie théâtrale, 1989.

77. AVISSEAU, Jean-Paul et GUÉ, Monique, *Le Cirque à Bordeaux de la Révolution à la Belle Époque*, Bordeaux, Archives municipales, 1976.

Cirque-Olympique⁷⁸ Kiouny, l'éléphant des frères Maffey⁷⁹. Ces dernières cherchent à le vendre pour s'établir dans une salle parisienne, et l'éléphant représente sans doute un obstacle. Quant aux Franconi, ils tentent alors par tous les moyens de sauver leur établissement d'une nouvelle faillite. Alors qu'ils viennent d'obtenir l'autorisation d'ouvrir une seconde salle sur les Champs-Élysées, ils espèrent tirer profit de l'éléphant – qualifié de « poule aux œufs d'or⁸⁰ » – en reprenant la pièce de *L'Éléphant et le page*⁸¹ où le pachyderme danse sur la corde⁸². D'après la presse⁸³ la pièce a déjà fait le tour de France avec grand succès. Mais la régularité des articles, l'uniformité du style et le penchant pour le sensationnel questionne l'identité de l'auteur. Les frères Maffey en seraient-ils les auteurs pour susciter l'intérêt du public ? L'association avec le Cirque-Olympique se poursuit en août 1835 par une tournée à Londres où ils effectuent un passage remarqué au Cirque d'Astley⁸⁴. Le succès n'empêche cependant pas la faillite du Cirque-Olympique en 1836 – peut-être la repousse-t-il de quelques mois.

Le boulevard du Temple, ou l'oxymore du « nouveau théâtre forain »

À l'issue des tournées les frères Maffey louent un local boulevard du Temple dans l'immédiat voisinage du Cirque-Olympique⁸⁵. L'établissement fait l'objet d'une autorisation préalable délivrée par le ministère de l'Intérieur en juillet 1837⁸⁶ pour l'exploitation d'un « petit spectacle de points de vue mécaniques » sous le nom de Gymnase maritime et pittoresque. L'article 2 de l'arrêté d'autorisation mentionne expressément l'interdiction d'ajouter « d'autres divertissements et d'y mêler des dialogues ». Nous n'avons guère d'informations complémentaires jusqu'en 1840 où une demande d'extension de genre est portée au

78. *Gazette des théâtres*, ... , n° 738, 7^e année, 16 août 1835, p. 320.

79. L'éléphant est mentionné dans deux mises en scène à succès, *L'Éléphant du Roi de Siam* (1829) et *Dick Rajah* à l'Odéon (1832).

80. *Gazette des théâtres*, ... , n° 3845, 3^e année, 29 mars 1832, p. 7.

81. *Kiouny ou L'Éléphant et le page* d'Émile Vanderbuch.

82. HODAK, Caroline, *op. cit.*, p. 194.

83. *Gazette des théâtres, journal des comédiens, feuille officielle des théâtres de la France et de l'étranger*, n° 477, 4^e année, 14 février 1833, p. 7.

84. *Gazette des théâtres*, ... , n° 738, 7^e année, 16 août 1835, p. 320.

85. AN, MC/ET/CX/872. Bail entre M. Tussaud et les frères Maffey, 10 avril 1837.

86. AN, F/21/1159. Arrêté d'autorisation du ministère de l'Intérieur, 19 juillet 1837.

dossier du ministère de l'Intérieur. Félix-François-Benoît est alors le seul directeur de l'établissement, Louis-Xavier s'étant associé avec son gendre pour former un nouveau spectacle. Il demande à s'adjoindre des « physiciens, jongleurs et tous autres spectacles de curiosité [...] ». » *In fine* la Préfecture de Police émet un avis positif le 1^{er} juillet 1840⁸⁷. Dès lors, il accueille des spectacles de physique, d'animaux savants et de ménageries comme « Le lion docile » et « le chien Munito ». L'établissement quitte alors la catégorie des spectacles de curiosités pour celle des petits spectacles. Les recettes progressent comme l'illustrent les prélèvements du droit des pauvres qui passent de 216 francs en 1838 à plus de 1 000 francs en 1843⁸⁸. Lorsque le spectacle Munito est diffusé en 1840, il l'est également sur les Champs-Élysées, le boulevard Saint-Martin et celui du Temple. Le Gymnase maritime et pittoresque s'affirme alors comme une salle de diffusion dédiée aux variétés. L'exiguïté de la salle, à peine 180 m², ne permet pas de porter ombrage au Cirque-Olympique⁸⁹. Mais existe-t-il un lien plus étroit entre les deux scènes ? Une estampe conservée à la Bibliothèque nationale de France intitulée *Boulevard [sic] du Temple Avant-scène du Théâtre du Cirque, 1862 Théâtre du Mac-Moc, 1845*⁹⁰ laisse supposer, avec le terme « avant-scène », une certaine connivence de répertoire entre les deux salles.

87. AN, F/21/1159. Réponse de la Préfecture de police de Paris au ministère de l'Intérieur, 9 juin 1840.

88. APHP, 772 FOSS 8. Comptes et recettes du droit des pauvres, 1836-1845.

89. AN, F/21/1159. Demande d'extension de genre avec croquis de la salle du Gymnase maritime et pittoresque, 21 avril 1840. La salle mesure 6,80 m de largeur et 26,55 m de longueur. Il indique que la capacité est de 370 mais la Préfecture de police autorise une capacité de 250, sans doute après visite de la commission de sécurité.

90. BnF, département des estampes et de la photographie, VA-292 (4)-FOL. *Boulevard [sic] du Temple : Théâtre du Mac-Moc, 1845 : Avant-scène du Théâtre du Cirque, 1862*, [Paris], [Cadart et Luquet ; Potémont], [ca 1862].



Fig. 3 « Boulevard [sic] du Temple : Théâtre du Mac-Moc, 1845 :
 Avant-scène du Théâtre du Cirque, 1862 », [vers 1862] © VA-292 (4)-FOL,
 BnF, département des estampes et de la photographies.

Dès lors, le Gymnase maritime et pittoresque cherche un modèle économique et tente de se développer en créant une société avec un certain Edme-Marie Blanché⁹¹. L'association fait long feu et au bout de six mois, le 1^{er} janvier 1842, est établi un acte de dissolution. Félix-François-Benoît doit rembourser les 10 000 francs d'apport investis. La liste des créances dans l'inventaire après décès de Félix-François-Benoît dévoile un entrepreneur criblé de dettes. Il doit rembourser Blanché mais aussi les héritiers de Séraphin, directeur des Ombres chinoises, un serrurier et le propriétaire de la salle. Comme son père à Bordeaux, il est acculé et au bord de la faillite. Son épouse, séparée de corps depuis une dizaine d'années, dénonce l'incapacité de Félix à gérer une entreprise de spectacles⁹². Le départ de Louis-Xavier a-t-il laissé Félix face à une tâche de gestion qui le dépasse ? Ou est-ce qu'à partir des années 1840 le modèle écono-

91. *Gazette des tribunaux, journal de jurisprudence et des débats judiciaires*, éd. de Paris, lundi 2 et mardi 3 août 1841, 16^e année n° 4964. Blanché est identifié comme négociant. Il est connu comme marchand de vin en 1831.

92. AD Gironde, 3 E 63911. Lettre d'Henriette Cramer, 25 avril 1845.

mique des théâtres fixes ne permet plus à des établissements modestes et familiaux de subsister en dehors d'une société d'actionnaires ?

L'estampe, comme le vaudeville *Le boulevard du crime*⁹³, nous projettent sur le boulevard du Temple. La pièce, jouée le 8 juin 1841 au Théâtre des Folies-Dramatiques, met en scène l'artère telle qu'elle est alors, sans reconstitution nostalgique. Le « Gymnase mécanique » sert de décor au premier acte et est décrit ainsi dans la didascalie d'ouverture :

Le théâtre représente le boulevard [sic] du temple. A gauche du spectateur, le café de l'Épi-Scié formant angle avec le spectacle mécanique, dont la façade ferme le fond du théâtre. [...] Au milieu de la façade du spectacle mécanique, une porte avec perron pour faire la parade. A droite de cette porte, tableau représentant l'Albinos ; à gauche, la lucarne du nain avec rideau. Les coulisses de droite sont formées par les arbres du boulevard.

La scène XVI, qui clôt le premier acte, recrée l'espace visuel et sonore propre aux spectacles forains traditionnels dont le bonimenteur avec son indémodable cloche⁹⁴ débite l'annonce⁹⁵ devant la salle. Dans le cas présent elle vante la variété des « genres d'amusements » à savoir des points de vue, des pièces mécaniques et de Zambao l'Albinos. Les points de vue se composent de scènes de combats maritimes, incendies, prises d'assaut, tempêtes de terre et de mer laissant présager de jeux de lumière, d'effets visuels et sonores⁹⁶. Ensuite viennent les animaux mécaniques, exotiques ou non, et la non moins comique description de l'Albinos à la « peau cuir de bottes » mélomane et anthropophage qui cherche une épouse.

93. BnF, Y th 478, « Le boulevard du crime », vaudeville populaire en deux actes par MM. Xavier Veyrat et Alzay. Représenté pour la première fois, sur le théâtre des Folies-Dramatiques, le 8 juin 1841.

94. Plusieurs cloches sont portées à l'inventaire après décès de Félix-François-Benoît.

95. CUREL, Agnès, « La voix oubliée du bonimenteur. Indices sonores d'une figure théâtrale », in LARRUE, Jean-Marc et MERVANT-ROUX, Marie-Madeleine, *Le Son du théâtre, XIX^e-XXI^e siècle. Histoire intermédiaire d'un lieu d'écoute moderne*, Paris, CNRS Éditions, 2016, p. 405-415 ; CUREL, Agnès, *Une voix en métamorphose. De l'art du boniment au bonimenteur en scène : Enquête sur une mémoire sonore du théâtre*, thèse, dir. Marie-Madeleine Mervant-Roux, université Paris 3, 2018.

96. L'inventaire après décès liste la présence de pétards et feux pyrrhiques, « de cylindres en bois blanc servant à représenter la mer agitée », « une roue destinée à imiter la grêle ».

Cependant, un élément manque à cette représentation, la parade. Un tableau du musée Carnavalet, *Parade devant un théâtre des boulevards*⁹⁷ illustre l'archétype de cette dernière proposée depuis un balcon avec une marionnette d'Arlequin. Or, au Gymnase la marionnette est remplacée par un fantoche, mi-homme mi-poupée, ou un « nain »⁹⁸. Le répertoire, peut-être l'essence de la parade, a évolué pour s'arrêter, comme l'écrit Nerval, sur des « sujets forts élevés, d'histoire, de philosophie, de magnétisme ; il n'est plus question là de coups de bâton ni de coups de savate »⁹⁹. Le qualificatif de forain ne semble donc pas dépendre de cette survivance. Nerval insiste davantage sur le mélange des genres dans le compte-rendu d'un drame, intitulé *Le Guide des Alpes*, mêlant des éléments propres à la féerie, un talisman et un petit démon, et à la pantomime, un troisième personnage muet, auxquels s'ajoutent des transformations, divers exercices de magie blanche¹⁰⁰. Et la soirée se clôt par des points de vue mécaniques du tremblement de terre de la Guadeloupe appartenant « au genre créé par M. Pierre ». Une offre loin donc des « vaudevilles uniformisés » qui renvoie plutôt à un catalogue des genres en vogue au début du siècle. Nerval participe moins que d'autres à la construction nostalgique d'un boulevard du Temple fantasmé¹⁰¹. Il ne décrit pas un théâtre forain d'Ancien régime mais bien un spectacle de curiosités issu des théâtres forains qui a su tirer parti des évolutions des genres théâtraux du premier XIX^e siècle, soit un « nouveau théâtre forain ».

À travers l'étude des « théâtre Maffey », le délaissement progressif des marionnettes est perceptible entre 1793 et 1845. L'exemple de la famille Maffey permet de contextualiser cette évolution dans le paysage plus large des théâtres et des spectacles, de leurs répertoires et matérialités. Probablement issus d'une famille de vendeurs d'orviétan ils s'approprient d'abord les marionnettes à des fins commerciales puis le répertoire et les artefacts des petits théâtres parisiens en vogue la fin du XVIII^e siècle.

97. Peinture anonyme à l'huile sur bois datée vers 1788, n° d'inventaire P668. La base de données des collections du musée Carnavalet propose d'identifier le théâtre comme étant celui des Associés sur le boulevard du Temple.

98. Nerval, Gérard de, « Le boulevard du Temple... », *op. cit.*, p. 7.

99. *Ibid.*

100. *Ibid.*

101. YON, Jean-Claude, « Le théâtre dans la ville au XIX^e siècle : quelques pistes de réflexion sur le cas parisien », in FIX, Florence (dir.), *Théâtre et ville. Espaces partagés : patrimoine, culture, savoir*, Dijon, Presses universitaires de Dijon, 2018, p. 119-129 (voir particulièrement p. 124).

Ils tirent profit de leur savoir-faire de mécanicien et d'opérateur de marionnettes, apparenté aux machinistes et décorateurs de théâtre alors en vogue. La spécialisation ne fait plus recette, il faut hybrider les pratiques et les productions comme avec l'introduction d'animaux dans les « mises en scène ». Le succès de Kiouny en est la preuve. Le Gymnase maritime et pittoresque aurait pu être la quintessence de ce spectacle de variétés si le boulevard du Temple n'avait pas déjà commencé à être délaissé par les classes populaires pour de nouveaux établissements comme les cafés-concerts. Enfin, l'évolution de l'économie du spectacle semble également avoir porté un coup fatal aux établissements parisiens et bordelais malgré la solidarité de réseaux familiaux, sociaux et professionnels anciens – eux-mêmes mis à mal. La recomposition de l'offre des théâtres et des spectacles renvoie les entreprises familiales sur les routes à l'instar du Gymnase maritime et pittoresque des époux Deshayes ou la tournée américaine de Louis-Xavier et son gendre.

Plus largement, l'offre et l'économie des spectacles de marionnettes se modifient en même temps que l'hétérogénéité du public. Le Gymnase maritime et pittoresque, qui pouvait encore apparaître à la Préfecture de Police comme « le seul sur le boulevard du Temple où l'on puisse mener des enfants [alors que] les théâtres des Acrobates et du Petit Lazari [*sic*] ont abandonné leur ancien genre pour donner des drames et des vaudevilles¹⁰² », en disparaissant marque donc la fin d'un autre aspect du « théâtre forain ». À chaque salle correspond désormais une catégorie sociale spécifique, cette spécialisation se reflète aussi dans la séparation entre adultes et enfants décalquant les codes d'une nouvelle société bourgeoise compartimentée. Ainsi dans Paris, les théâtres mécaniques et les « marionnettes ambulantes » ont laissé la place aux Marionnettes lyriques des boulevards chics, aux théâtres de « plein vent » des Champs-Élysées et bientôt aux Guignols des parcs et jardins. Ce n'est plus un endroit « où l'on p[eut] mener des enfants » mais un endroit pensé pour les enfants et qui leur est destiné, accompagnant ainsi l'évolution des pratiques sociales.

102. AN, F/21/1159. Réponse de la Préfecture de police de Paris au ministère de l'Intérieur, 9 juin 1840.

Conclusion

Spectacles forains et de curiosités : une histoire du mouvement

Cyril Triolaire

Université Clermont Auvergne, CHEC UR 1001

L'exécution d'une dernière acrobatie à couper le souffle offre à beaucoup la garantie d'une expérience spectatorielle réussie. Nombreux sont celles et ceux qui, attirés par la parade, ou déjà munis de leurs billets, jouissent du plaisir suscité par le spectacle à l'intérieur d'une baraque ou sur la scène d'un théâtre. Pour tous les amateurs de formes hybrides, prêts à rire autant qu'à être sidérés, la foire est l'espace de tous les possibles, un espace fantasmatique riche¹. Par-delà le marché de denrées comestibles ou de produits manufacturés, la présence de certaines figures remarquables participe d'un élargissement de la sphère marchande et sensible vécue de la foire. « Occasion d'une ouverture sur l'étranger, le "forain" exotique et équivoque² » attire. Nombreux sont les édiles à avoir ainsi très tôt saisi la nécessité de rendre les foires agréables et divertissantes.

La multiplication des activités ludiques, l'aménagement d'espaces de sociabilité temporaires et l'accueil de spectacles sont progressivement indissociables de l'organisation de la plupart des foires. Ces événements saisonniers, au premier rang desquels les foires Saint-Germain, Saint-Laurent et Saint-Ovide à Paris, attirent depuis le dernier tiers du XVII^e siècle une population d'acrobates, de montreurs d'optique et d'animaux, de marionnettistes mais aussi d'acteurs et de danseurs cherchant à

-
1. MARGAIRAZ, Dominique, *Foires et marchés dans la France préindustrielle*, Paris, Éditions de l'EHESS, 1988, p. 203.
 2. *Ibid.*, p. 205.

profiter de la présence des marchands forains et de leurs clientèles pour présenter leurs spectacles et tirer à leur tour quelques bénéfices de leurs prestations³. Des artistes nombreux et variés composent cette sphère du « spectacle forain ». À force de migrations en direction des boulevards, à Paris comme en province, « le *théâtre de foire* passe d'un ensemble physique de troupes et de salles ayant créé un répertoire libre, critique et divertissant vers de nouveaux locaux et appellations⁴ ». Par-delà l'investissement d'espaces de spectacle renouvelés, notamment à la faveur de la libération de l'activité théâtrale en 1791, ces artistes continuent à affectionner les foires.

De théâtres ou de spectacles « forains », il semble pourtant être un peu moins question en Révolution, tant la diversification des formes et des genres observée et bientôt doublée de stratégies publicitaires réinventées a offert un kaléidoscope terminologique neuf. À tel point qu'à l'heure de l'adoption du nouveau *Règlement pour les théâtres* du 8 juin 1806, ces spectacles, n'ayant pas accédé au statut de « théâtres » ou ayant été exclus des salles frappées de fermeture, sont réduits au rang de simples « curiosités⁵ ». Ces spectacles ne cessent pourtant de se déployer dans l'espace du divertissement et de faire progressivement « jeu égal » avec les théâtres⁶. L'attention juridique permanente dont ils font l'objet inscrit leur existence même dans une lutte sans cesse entretenue avec les théâtres. Ainsi les circulaires ministérielles de juillet 1808 et de mai 1813 relèguent-elles à l'envi ces formes à des « spectacles d'un ordre inférieur » et interdisent-elles à leurs entrepreneurs de représenter aucun ouvrage dramatique⁷. Les classifications proposées ensuite par Jean-François

3. TROTT, David, « Le théâtre de la foire à l'époque révolutionnaire : rupture ou continuité », in BOURDIN, Philippe et LOUBINOX, Gérard (dir.), *Les arts de la scène et la Révolution française*, Clermont-Ferrand, PUBP, 2004, p. 77.

4. *Ibid.*, p. 81.

5. TRIOLAIRE, Cyril, « Sidération, spectaculaire et divertissement : les spectacles de curiosités en province entre Consulat et Empire », *Revue d'histoire du théâtre*, 2011, n° 4, p. 363-364.

6. YON, Jean Claude, *Une histoire du théâtre à Paris. De la Révolution à la Grande Guerre*, Paris, Aubier, 2012, p. 325.

7. *Défense aux entrepreneurs de Spectacles dits de curiosités, de représenter aucun ouvrage qui appartienne à l'art dramatique*, circulaire du ministre de l'Intérieur aux préfets, le 1^{er} juillet 1808 ; *Théâtres*, « instructions propres à assurer la régularité et l'uniformité du service des théâtres » du ministre de l'Intérieur aux préfets, le 22 mai 1813.

Grille en 1817⁸ puis Lacan et Paulmier en 1853⁹ s'inscrivent dans une dialectique concurrentielle pensée comme indépassable par le pouvoir et les représentants crispés d'une supériorité supposée du théâtre. La loi du 6 janvier 1864 puis la circulaire du ministre des Beaux-Arts du 28 avril suivant n'arrivent pas davantage à se défaire du carcan normatif hérité, traitant encore à part les spectacles de curiosités comme « les petits spectacles de physique et de magie, panoramas, dioramas, tirs, feux d'artifice, expositions d'animaux et tous les spectacles forains et d'exercice équestre¹⁰ ». Alors que les publics goûtent l'ensemble de ces spectacles et circulent alors volontiers d'un espace de divertissement à l'autre, le législateur et ses thuriféraires maintiennent une réglementation restrictive et excluante. Cette rigidité durable ne dit alors rien ou presque de la dynamique pourtant puissante de la veine foraine et des mobilités de ses artistes.

Cette histoire des spectacles forains et de curiosités est une histoire du mouvement : du mouvement de la foire dans la ville, du mouvement des forains à travers les territoires et du mouvement des corps.

Un nouveau temps de l'histoire des spectacles forains et de curiosités se joue à l'évidence dans le dernier tiers du XVIII^e siècle et durant toute la première moitié du XIX^e siècle. Par-delà même une histoire des spectacles, ce sont une histoire de la ville et une histoire des espaces du spectacle qui s'écrivent¹¹. Si « l'espace-temps » de la foire polarise longtemps l'activité foraine de spectacles, celle-ci trouve à s'exprimer ailleurs. Espaces privilégiés du passage et des échanges, les ports captent volontiers marchands et saltimbanques, leurs clientèles entremêlées favorisant le développement des spectacles forains, ici aux jeux de Paume de la Moulinette et des Frénières à la Rochelle¹², là, sur le Vieux Port, le long de la Canebière et du cours Saint-Louis voisin à Marseille¹³. Les

8. Par un amateur [Jean-François GRILLE], *Les théâtres : lois, règlements, instructions, salles de spectacle, droits d'auteur, correspondans, congés, débuts [...]*, Paris, Chez Alexis Aymery et Delaunay, 1817.

9. LACAN, Adolphe et PAULMIER, Charles, *Traité de la législation et de la jurisprudence des théâtres*, Paris, A. Durand, 1853, p. 52.

10. YON, Jean Claude, *Une histoire du théâtre à Paris...*, *op. cit.*, p. 326.

11. BEAUCÉ, Pauline, DUBOUILH, Sandrine et TRIOLAIRE, Cyril, *Les espaces du spectacle vivant dans la ville. Permanences, mutations, hybridité (XVIII^e-XXI^e siècles)*, Clermont-Ferrand, PUBP, 2021.

12. « Les curiosités à La Rochelle de la fin du XVII^e siècle à la Révolution » dans ce volume.

13. BOURDIN, Philippe, « Les curiosités à la Criée ou les petits spectacles marseillais sous l'Empire », in BEAUCÉ, Pauline, DUBOUILH, Sandrine et TRIOLAIRE, Cyril, *Les espaces du spectacle...*, *op. cit.*, p. 72.

mutations urbaines observées dès le milieu du XVIII^e siècle, la poussée de la ville au-delà de ses remparts et l'aménagement d'espaces neufs sont propices au déploiement de nouvelles aires foraines. Ainsi en va-t-il aux marges de la ville à Reims, à la Couture¹⁴, ou par-delà les murs de la cité et en dehors de l'enclos de la foire à Caen¹⁵, entre Révolution et Empire. La focale fixée sur Paris indique, elle, clairement que dès la fin du siècle des Lumières la foire sort de la Foire, c'est-à-dire des lieux qui lui sont traditionnellement dédiés : elle s'invente des nouveaux espaces, sans jamais la quitter totalement. Toutefois, en 1762, ni l'incendie de la Foire Saint-Germain ni la réunion de l'Opéra-Comique et de la Comédie-Italienne ne sonnent le glas des spectacles forains à la Foire. Si certains ont bien d'ores et déjà engagé un premier mouvement en direction des boulevards, à l'instar de Nicolet dès 1759, imité les années suivantes par Audinot ou Tessier, quelques-uns, et parfois les mêmes, continuent à produire des spectacles à la Foire Saint-Germain, tels Audinot de 1769 à 1789, ou Nicolet avec sa salle « Restier » dite bientôt des « Grands Danseurs du Roi ». Évidemment, certaines entreprises migrent à la faveur de l'émergence de nouveaux espaces du divertissement au cœur battant de la capitale, tel le Wauxhall de la Foire Saint-Germain ouvert en 1769 et dont les activités sont déplacées près du Palais Royal après 1785. En 1793, Duchesne, De Lagarde, Forqueray, Cadet, Ducornu, Bullo, Sallantin, Tesson, Bailly ou Nicolet comptent parmi les propriétaires de loges à la Foire Saint-Germain ; en 1811, les veuves Bailly, Le Febvre et Paturel, Hermel ou Girardot de Prégland y maintiennent une ultime présence, l'essentiel de l'activité ayant gagné le Boulevard du Temple¹⁶. Le dialogue sans cesse renouvelé des formes et l'émergence de nouveaux divertissements, songeons ici aux premiers « cafés-chantants » et « spectacles-concerts des années » de la fin des années 1840, remodelent la géographie parisienne des spectacles. Le mitan du nouveau siècle s'impose alors comme le moment de l'extension du domaine forain et de la transformation des lieux de fêtes et de spectacles de curiosités à

14. TRIOLAIRE, Cyril, « Circulation des spectacles forains depuis Reims entre Consulat et Empire » dans ce volume.

15. TRIOLAIRE, Cyril, « Espaces, matérialité et représentations des spectacles de curiosités à Caen (1780-1815) », in PONZETTO, Valentina, RUIMI, Jennifer et MURGIA, Camilla (dir.), *Cultures visuelles des spectacles marginaux (XVIII^e-XIX^e siècles)*, à paraître.

16. FRANÇOIS, Paul, « Portraits de propriétaires à la Foire Saint-Germain entre 1790 et 1812 », communication prononcée lors de la journée d'études « Nouvelles perspectives sur l'histoire des spectacles sous l'Ancien Régime : enquêter, questionner et transmettre », BEAUCÉ P. et LIGIER-DEGAUQUE, I. (org.), Nantes, 26 novembre 2021.

Paris¹⁷ et ailleurs¹⁸. La disparition progressive du Boulevard du Temple et la réglementation accrue des usages des espaces publics accompagnent la montée en puissance des grandes foires amenées à devenir les hauts lieux du divertissement et les néo-espaces privilégiés de tous les supposés petits spectacles. Là, la Foire aux Pains d'Épices, la seule autorisée au cœur de la capitale, signe l'avènement spectaculaire de la fête foraine moderne, bientôt démultipliée à l'envi par-delà les barrières, à Belleville, Montrouge, Montmartre, La Villette ou aux Batignolles. « En tant qu'entité, la fête foraine apparaît ainsi comme un nouveau Boulevard du Temple, ironiquement devenu itinérant »¹⁹.

L'activité des entrepreneurs et des artistes forains et de curiosités s'inscrit dans des mobilités particulières nous obligeant à envisager leur mouvement sous un nouveau jour. L'espace-temps de la foire saisonnière joue un rôle de tout premier plan dans l'organisation de leurs circulations professionnelles. Longtemps, le calendrier des foires marque le rythme de leur activité et indique les temps enchaînés d'une vie d'itinérance permanente. Pour nombre d'entre eux, aux talents sans doute moindre, toujours sur les routes, tels les sauteurs Lancome, Auguste ou Jolibois, les voltigeurs équestres de Darандаud ou de M^{me} Luot ou ces autres montreurs de marionnettes, d'automates ou de figures de cire, le nomadisme est érigé en art de vie. Souvent relégués au simple rang des ambulants et vagabonds, ils font l'objet d'un contrôle social strict et chacun de leurs déplacements sont scrutés. Ces circulations professionnelles ne tiennent pourtant pas aux seuls moments des foires. Leur fascination, leur réputation et leur quête de succès sont autant d'arguments justifiant des mobilités ambitieuses. Ainsi, certains les pensent à l'échelle nationale ou internationale, accueillis ici à la cour des princes européens – en vertu de pratiques et de réseaux par ailleurs éprouvés par les plus prestigieux comédiens²⁰ –, là sur les scènes de riches particuliers et protecteurs, ailleurs sur les grands théâtres. Les tournées remarquables des acrobates de Diego Secondo Rossi dans les années 1750 ou des cavaliers des Franconi

17. CUREL, Agnès, « Extension du domaine forain : transformation des lieux de fêtes et de spectacles de curiosités à Paris (1840-1860) », in BEAUCÉ, Pauline, *et. al., Les espaces du spectacle...*, *op. cit.*, p. 135-158.

18. ROTOLO, Émeline, « Des spectacles forains aux spectacles de curiosités : une certaine évolution de la topographie et de l'économie du divertissement bordelais de 1831 à 1856 », in *Ibid.*, p. 113-133.

19. CUREL, Agnès, « Extension du domaine forain... », *art cit.*, p. 156.

20. MARKOVITS, Rahul, *Civiliser l'Europe. Politiques du théâtre français au XVIII^e siècle*, Paris, Fayard, 2014.

un demi-siècle plus tard, du célèbre aérostatier Garnerin ou du fameux physicien amusant Bienvenu au tournant du siècle, illustrent une itinérance à échelle européenne. L'ensemble de ces circulations définissent des régimes de mobilités et un mouvement *quasi* permanent. *Quasi*, car au cours d'un siècle des Lumières où le nomade a été strictement défini par opposition au sédentaire et durant lequel les normes juridiques n'ont cessé d'opposer les scènes privilégiées aux spectacles non officiels et marginaux, nombreux sont les entrepreneurs forains qui ambitionnent de rivaliser avec les directeurs des théâtres et d'ouvrir leurs propres établissements.

En dehors de l'enclos de la Foire, Nicolet et Audinot sont les premiers à donner le ton. Philip Astley programme bientôt ses artistes circassiens au manège Razade en 1774 puis au Cirque anglais en 1783. À sa suite, dès 1791, les Franconi investissent successivement plusieurs lieux propres – Théâtre d'équitation des jardins du couvent du Capucines en 1802, Cirque-Olympique du Mont-Thabor en 1807, ancien cirque du Faubourg-du-Temple en 1817, Troisième Cirque-Olympique du 66 boulevard du Temple en 1827 – tout en répétant leurs tournées à succès en province. Après des années d'itinérance, Madame Saqui touche au rêve ultime d'une salle à son nom. Enfant de la balle, fille d'un ex-artiste des Grands Danseurs du Roi, formée aux côtés de la jeune Bénéfand, future Malaga, à la foire de Tours, elle écume la province deux décennies durant avant de triompher durablement sur la corde raide de 1816 à 1830 dans son théâtre éponyme, boulevard du Temple également. Consécration et garantie de conditions stables de production de leurs spectacles, la salle confine ses propriétaires à une sédentarité certaine ou contraint tout du moins les artistes partis en tournée à un retour. Si le lieu sédentaire n'existe pas ici seulement pour mieux repartir²¹, les foires, seuls repères de nombreux artistes sans port d'attache réel, sont les points relais d'un nomadisme artistique. Espaces professionnels identifiés – baraques, théâtres, scènes de cour, jardins ou autres lieux hybrides – et résidences personnelles sont autant d'espaces complémentaires imbriqués qui composent les territoires nomades du spectacle forain²². Les échelles et les logiques des mobilités mettent en jeu le mouvement des entrepreneurs

21. RAFFIN, Fabrice, « L'art de l'écart : mobilités artistiques contemporaines et pensées nomades », *Strada*, 2008, n° 12.

22. GAGNOL, Laurent, « Le territoire peut-il être nomade ? Espace et pouvoir au sein des sociétés fluides et mobiles », *L'Information géographique*, 2011, p. 86-97.

et des artistes forains et de curiosités au regard de sédentarités temporaires ou durables.

Écrire cette histoire des spectacles forains et de curiosités, c'est, enfin, engager une histoire du mouvement des corps des artistes. Programmes et comptes rendus, traités et affiches, montrent les corps performatifs en mouvement, de l'homme et de la femme, de la marionnette et de l'animal. Longtemps considérés comme les « aristocrates des artistes itinérants », les danseurs de corde sont immortalisés en performance. Ainsi dès les années 1680, les *Cryes of the City of London After the Life* de Marcellus Laroon figent dans l'imaginaire collectif les positions funambules sur la corde ballante de la « fameuse hollandaise » volante ; dans les années 1730, les publicitaires immortalisent à leur tour les postures corporelles édifiantes du Français Jacques Sandre sur la corde lâche. Nombre de figures équilibristes telle *La cascade acrobatique* des Forces d'Hercule vers 1760 sont popularisées par les graveurs attirés de ces artistes. Au tournant du siècle, Carle Vernet dit la virtuosité et l'agilité des cavaliers et des écuyères des Franconi quand le *Bon Genre* rend grâce à la légèreté du célèbre Forioso exécutant sa *Contredanse sur quatre cordes* ou à la dextérité nécessaire à la figure du *Chandelier*. Ces exercices forains consacrent le corps en mouvement et leurs représentations rappellent la fascination qu'ils exercent sur les esprits spectateurs. Écuyers, acrobates et autres danseurs de corde font carrière en intégrant la part de risque nécessaire à la spectacularisation de leurs numéros. La « prise de conscience [de leur corps] comme outil de travail²³ » opère au contact des aînés, parents et amis de la troupe, l'accident menaçant chaque parcours professionnel. Au tournant du XVIII^e siècle, deux acrobates des plus fameux, Maurice et Charles Alard, décèdent après un accident lors d'un spectacle. À la fin du siècle, Jean-Baptiste Lalanne des Grands Danseurs du Roi est renvoyé par Nicolet après une chute. Jusqu'à quel point le traumatisme physique et son souvenir sont-ils assimilés par sa fille, la célèbre Malaga, qui chute à son tour, des années plus tard en 1816, de la corde raide, à Londres, se blessant aux côtes ? La prise de risque de certains artistes forains est réelle dès lors que les efforts sont journalièrement répétés, les « lois de référence » défiées et les limites physiques sans cesse repoussées²⁴. S'intéresser aux acrobaties foraines revient

23. LEGENDRE, Florence, « Devenir artiste de cirque : l'apprentissage du risque », *Travail, genre et sociétés*, 2016/2, n° 36, p. 115-131.

24. COSSIN, Sonia, « Quand cirque rime avec risque », *Dire*, 2019, vol. 28, n° 1, <https://www.ficsum.com/dire-archives/hiver-2019/sports-quand-cirque-rime-avec-risque>.

donc aussi à écrire une protohistoire de la prise de risque et du risque en scène²⁵, de sa théâtralisation et de sa perception par les publics. Par-delà la « performance-spectacle », le risque définit un rapport social au spectaculaire. Les amateurs nourrissent la concurrence entre artistes et les encouragent à se dépasser. Ainsi en témoigne le duel que se livrent le célèbre Forioso et son « Incomparable » concurrent, Ravel, en 1807 à Paris et qui enthousiasme leurs partisans²⁶. Acmé de la mise en scène du frisson, ce duel consacre le corps en mouvement de l'espace spectaculaire forain.

Entrepreneurs et artistes n'auront de cesse de toujours réinventer ces mouvements corporels au spectacle. Les contorsions des corps élastiques fascinent²⁷. Attractions foraines remarquables tout au long du XIX^e siècle, au même titre que les corps atypiques des monstres humains exhibés par les entrepreneurs-térotologues, les désarticulés et les disloqués repoussent les limites du corps. Car le corps est partout en mouvement à la foire : celui des danseurs et danseuses de corde, des acrobates et des écuyers, celui des pièces automates et de leurs gestes « naturels » révélés par une savante mécanique, celui des figures céroplastiques mises en scène, celui des animaux-acteurs funambules tels les cerfs Coco et Azor des Franconi, celui des diabolins grotesques des lanternes magiques soufflant le cul du simple *quidam* ou faisant s'écrouler des tireurs à la corde. Espace par excellence du renversement des valeurs, de l'hybridation des formes et de la théâtralisation du frisson, la foire est résolument en mouvement.

25. RAVENEAU, Gilles, « Prises de risques sportives : représentations et constructions sociales », *Ethnologie française*, 2006/4, vol. 36, p. 581-590.

26. « Forioso », *La Grande Encyclopédie*, Paris, Librairie Larousse, 1885, p. 808.

27. MARTINEZ, Ariane, *Contorsion. Histoire de la souplesse en Occident, XIX^e-XXI^e siècles*, Paris, SHT-CNAC-Chaire ICIMA, 2021.

