Jouer le double jeu : pièces par écrivains et autoparodies théâtrales au XVIII^e siècle en France

Pauline Beaucé

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/ht/765>

DOI : 10.4000/ht.765

ISSN : 2678-5420

Éditeur

Presses universitaires de Bordeaux

Édition imprimée

Date de publication : 31 décembre 2016

Pagination : 42-53

ISSN : 2261-4591

Référence électronique

Pauline Beaucé, « Jouer le double jeu : pièces par écrivains et autoparodies théâtrales au XVIII^e siècle en France », *Horizons/Théâtre* [En ligne], 8-9 | 2016, mis en ligne le 01 janvier 2018, consulté le 17 mai 2022. URL : <http://journals.openedition.org/ht/765> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/ht.765>

La revue *Horizons/Théâtre* est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

PAULINE BEAUCÉ

Pauline Beaucé est maître de conférences en études théâtrales à l'université Bordeaux Montaigne (CLARE/ARTES) et membre de l'ANR CIRESEFI (théâtres de la Foire et Comédie-Italienne sous l'Ancien Régime) ; ses travaux portent sur l'histoire des spectacles au XVIII^e siècle notamment sur le théâtre musical et les formes spectaculaires hybrides. Elle est l'auteur de *Parodies d'opéra au Siècle des Lumières, évolution d'un genre comique* (PUR, 2013), ainsi que plusieurs éditions critiques dont le *Pygmalion* de J.-J. Rousseau et sa parodie (Espaces 34, 2012). Elle a publié « Pour une réévaluation des formes mineures dans l'historiographie des Lumières : le cas forain », dans le n° 5 d'*Horizons/Théâtre*, sur les « Formes mineures et minoritaires des Arts du Spectacles » (2015) et dirigé avec Françoise Rubellin, *Parodier l'opéra : pratiques, formes et enjeux* (Espaces 34, 2015).

Mail : pauline.beauce@u-bordeaux-montaigne.fr

RÉSUMÉ : En analysant des aspects précis d'autoparodies et de pièces par écrivains données au XVIII^e siècle, le but de cet article est de montrer que ces formes sont plus que des curiosités à relever çà et là dans la période. Elles invitent à considérer la dimension ludique dans l'écriture de l'histoire des spectacles non plus comme une des caractéristiques à la marge mais comme une notion primordiale dans l'analyse des pratiques performatives sous l'Ancien Régime.

MOTS-CLÉS : écrivains, parodie, théâtres forains, spectacle participatif, histoire des spectacles

ABSTRACT: Through the study of autoparodies and pièces par écrivains of the 18th century, the aim of this paper is to show that those dramatic forms were more than simple theatre oddities at the time. They invite us to write the performance history by considering its playful dimension. This dimension is not a marginal feature, but rather an essential notion in the analysis of performance practices under the Old Regime.

KEYWORDS: écrivains, parody, fairground theatres, participatory performance, history of entertainment

Jouer le double jeu : pièces par écrireaux et autoparodies théâtrales au XVIII^e siècle en France

Au XVIII^e siècle, l'intérêt pour les jeux, notamment les jeux de hasard, n'est pas le seul indicateur du ludisme ambiant : les loisirs urbains se multiplient et le développement des espaces de spectacles à Paris et en province en est la preuve¹. De nombreuses formes spectaculaires hybrides émergent ainsi à la fin de l'Ancien Régime, tantôt en réaction à l'affermissement des politiques culturelles instaurées sous Louis XIV, tantôt en lien avec l'évolution des techniques et du goût du public. Or, l'histoire littéraire du théâtre les passe facilement sous silence : ces formes n'entrant pas dans les canons ont laissé peu de traces et ne représentent pour certaines qu'une petite part de la production dramatique. Cet article présentera deux formes spectaculaires distinctes, les autoparodies théâtrales et les pièces par écrireaux partageant toutes deux ce statut marginal dans les livres d'histoire du théâtre français des Lumières. Les premières sont éclipsées par la mention des parodies dramatiques, les secondes ont droit au chapitre en ce qu'elles seraient l'ancêtre de l'opéra-comique en vaudevilles². Si le théâtre (au sens large) suppose toujours un jeu, certaines pratiques semblent proposer un jeu au carré voire au cube. Le ludisme à l'œuvre dans ces divertissements dramatiques témoigne d'une autre manière de faire, d'aller, de participer à un spectacle sous l'Ancien Régime. Plus spécifiquement chacune de ces formes invite à considérer la dimension ludique dans l'écriture de l'histoire des spectacles non plus comme une des caractéristiques à la marge mais comme une notion primordiale dans l'analyse des pratiques performatives.

Une définition opérationnelle de l'autoparodie théâtrale et des pièces par écrireaux soulève déjà un certain nombre de questions. L'expression autoparodie théâtrale n'est pas d'époque, elle s'utilise pour désigner une parodie dont l'auteur est aussi celui de la pièce ou du livret d'opéra parodié dans son intégralité³. Dans l'histoire des spectacles cette pratique est tacitement assimilée à celle de sa jumelle, la parodie dramatique, dont les définitions intègrent à la dimension ludique une dimension critique ou subversive et ce dès l'époque moderne. Or, l'existence de ces autoparodies ne permettrait-elle

pas de réinterroger la pratique parodique dans son ensemble en ce que ces pièces supposeraient un jeu dont les finalités s'éloigneraient de la subversion ou de la critique ?

Les pièces par écriteaux (expression attestée au XVIII^e siècle) frappent par le caractère inventif de leur forme. Il s'agit de comédies chantées sur des vaudevilles, des airs connus sur lesquels sont écrites de nouvelles paroles (définition première de la parodie en musique⁴), dont la particularité réside dans le dispositif. Cette forme se développe dans les théâtres de la Foire dans les années 1710 en réaction aux différentes interdictions émanant des Comédiens Français et de la direction de l'Opéra, possédant des privilèges artistiques (jouer la comédie et la tragédie, employer le chant et la musique). Les acteurs et actrices des pièces par écriteaux interprètent leur rôle par la pantomime et n'ont ni le droit de chanter, ni de parler : le public est invité à chanter les paroles qui lui sont présentées sur des écriteaux. Spectacle participatif, reposant sur diverses capacités des spectateurs, ces pièces questionnent le rôle du public mais aussi le fonctionnement même de la séance de spectacle⁵. Aussi différentes soient-elles, autoparodies théâtrales et pièces par écriteaux proposent avant tout un divertissement qui repose sur des règles et des conventions partagées par une communauté. Cet aspect ludique n'est pas une circonstance annexe à la production et à la consommation du spectacle. En analysant des aspects précis d'abord de l'autoparodie, puis des pièces par écriteaux, notre but est de montrer que ces formes sont plus que des curiosités à relever çà et là dans la période, elles permettent d'attirer le regard de l'historien sur les fondements ludiques de la pratique spectaculaire de l'époque.

Les plaisirs de la parodie : codes et connivences

La parodie dramatique connaît un essor considérable au XVIII^e siècle, favorisé notamment par le système culturel français centralisé : d'un côté, les théâtres officiels et privilégiés de Paris (la Comédie-Française et l'Académie royale de musique) disposant d'un monopole artistique et de l'autre, des scènes non privilégiées au statut varié (la Comédie-Italienne qui accueille les comédiens italiens du roi, les différents théâtres de la Foire et du boulevard du Temple qui subissent de nombreuses contraintes artistiques). Ce système créant des cloisonnements esthétiques ne trouve pas d'écho dans la composition sociale du public. Agnès Paul-Marcetteau a bien montré que les prix à l'entrée de certains théâtres forains étaient aussi élevés qu'au parterre des théâtres institutionnels⁶. Si une frange peu aisée de la population n'aura accès qu'aux théâtres pour marionnettes des Foires, celle plus aisée qui se rend à l'Opéra, ira tout autant dans les théâtres forains qu'à la Comédie-Italienne

et Française. Le fonctionnement inégalitaire supposé par le recours aux privilèges génère autant de différends qu'il favorise l'innovation artistique et la circulation de la matière littéraire, musicale et chorégraphique. La parodie dramatique en est une parfaite illustration. Tous les genres dramatiques à succès des tragédies aux comédies en passant par l'opéra, l'opéra-comique, la pantomime, le drame, le mélodrame sont parodiés ; l'une des raisons est le succès du genre parodique qui « a reçu sa sanction du public, et, bonne ou mauvaise, une pièce qui fait du bruit doit être parodiée »⁷. Ces parodies sont représentées sur des scènes variées : des théâtres pour marionnettes à l'Opéra-Comique des Foires en passant par la Comédie-Italienne et les théâtres de société ou de la cour⁸. Pratique majeure sous l'Ancien Régime, elle n'en est pas moins dénigrée, notamment dans ses versions dramatiques. Les arguments contre le genre sont nombreux et ne sont pas propres au siècle des Lumières : sont en cause le « bas comique » (grivoiserie, accents critiques voire satiriques) que contiendraient les parodies et le soi-disant manque d'invention de la part des auteurs, traités de plagiaires ou d'hommes de peu d'esprit⁹.

Les rares parodistes à défendre leur pratique ne s'attardent pas sur l'aspect ludique de la création et de la réception ; ils cherchent bien plus à intégrer ces productions dans une hiérarchie littéraire ou plus simplement à les légitimer. En effet, pour justifier la pratique de la parodie théâtrale et l'inclure dans l'histoire du théâtre, les historiens et les dramaturges du passé lui ont cherché un bien-fondé : la critique, que celle-ci souligne les dérives artistiques ou les dérives morales. La parodie serait certes une bagatelle mais elle aurait un rôle, une utilité dans la République des Lettres : « ces ouvrages ne doivent plus être regardés comme *une espèce de bouffonnerie* mais comme une critique sensée et même utile pour les mœurs¹⁰ », écrit Louis Fuzelier, dans son discours de défense de la parodie publié en 1731 en réponse à La Motte, un des détracteurs du genre¹¹. Utilité morale mais aussi utilité artistique comme le souligne l'abbé Sallier : « c'est en inspirant aux poètes une honte salutaire que la parodie peut les inviter à se corriger surtout lorsqu'elle sait tempérer la sévérité de ses censures par un goût de plaisanterie qui n'ait ni amertume, ni aigreur, et qu'elle s'attache à plaire en instruisant¹² ». La parodie devient alors légitime, un « badinage innocent permis par les lois, créé par le bon goût, avoué par la raison et plus instructif que bien des tragédies¹³ ». La parodie prendrait alors place aux côtés de la comédie qui pour les poéticiens doit châtier les mœurs en riant. La parodie devient alors un objet identifiable, légitime, utile qui peut opérer des fonctions propres à la comédie tout en restant à sa marge.

L'existence des autoparodies invite à se méfier du discours tenu par les théoriciens et les praticiens de l'époque. Peu de témoignages directs existent alors que de nombreux dramaturges se sont autoparodiés parmi lesquels Louis Fuzelier, l'auteur même du discours de défense des parodies et par ailleurs auteur ayant travaillé pour tous les théâtres de la capitale¹⁴. Dans un de ses manuscrits autographes, Fuzelier, se souvenant d'une pièce qu'il a donnée pour un théâtre de la Foire Saint-Laurent en juillet 1714, *La Coupe enchantée*, s'exprime ainsi :

Pour donner un exemple de patience poétique aux auteurs parodiés, je m'étais égayé dans le prologue aux dépens d'un de mes opéras qui languissait alors sur le théâtre de l'Académie royale de musique. M. d'Argenson le père qui a primé dans tous les postes qu'il a remplis, était lieutenant de police, il effaça tous les traits satiriques que je m'étais lancé moi-même, en disant que si mon opéra n'était pas heureux, il méritait de l'être. On lui représenta vainement que l'auteur de l'opéra l'était aussi de sa parodie. Oh ! bien, ajouta-t-il, je ne veux pas qu'il se critique¹⁵.

Ni le censeur, ni le public au moment de la représentation ne sont au courant que la pièce est une autoparodie. L'anonymat, pratique habituelle sous l'Ancien Régime, d'autant plus lorsqu'il s'agit de pièces dans des genres non canoniques, est une aubaine pour mieux comprendre la pratique de l'autoparodie. Ce témoignage souligne bien que la critique au sein de la parodie relève de la convention et qu'une critique satirique (d'ordre personnel) ne peut être admise par la censure. La parodie reste donc du côté de la gaieté. Fuzelier insiste en outre sur le plaisir et le divertissement artistique qui président à l'écriture d'une parodie. Le même type de remarque peut être fait à propos d'un contemporain de Fuzelier, Delisle de la Drevetière. Auteur du plus grand succès de la Comédie-Italienne au XVIII^e siècle, *Arlequin sauvage* (1721), il est connu pour ses comédies moralisatrices¹⁶. Les frères Parfaict précisent dans leur Dictionnaire de Paris que « la morale qu'il débite, et qu'il ne cesse de débiter depuis le commencement jusqu'à la fin est plus propre à être mise dans un traité philosophique qu'à paraître sur le théâtre¹⁷ ». Voyant l'une de ses pièces tomber à la Comédie-Italienne le 15 janvier 1723, *Arlequin au banquet des sept sages*, il en compose une parodie dans les semaines qui suivent, *Le Banquet ridicule*¹⁸ (3 février 1723). Delisle brocarde l'excès de morale de sa première pièce dans une réplique de Pierrot : « ce banquet est détestable et il faut être fou pour l'avoir ordonné. Tenez, mangez, ceci vaut bien un dogme de morale » (sc. II). La parodie de la Cène ne fait que renforcer l'autocritique, et cette dernière loin de chercher l'utilité artistique ou

morale, relève du passage obligé de la parodie, d'un jeu attendu de critiques dont les effets sont comiques.

Ces exemples d'autoparodies permettent de garder en tête qu'à l'époque la parodie est avant tout une pratique réglée qui répond à certains codes parmi lesquels figure la critique. Il ne s'agit pas de remplacer l'idée avancée par certains historiens et théoriciens de l'époque d'une utilité de la parodie par celle de sa gratuité : l'autoparodie a en effet une forte valeur promotionnelle et nous avons montré ailleurs qu'elle était aussi un outil de réflexion et de création artistique¹⁹, elle est un moyen de rentabiliser un travail d'auteur dramatique souvent peu lucratif²⁰. Il s'agit au contraire de souligner que l'aspect ludique n'est pas seulement un effet de la parodie, il en est son fondement ce que l'autoparodie a le mérite de souligner. La parodie théâtrale est avant tout un spectacle ludique qui tire son plaisir du double jeu, d'une double connaissance des règles, des codes et des conventions, celles de la parodie et celle de l'œuvre. Elle s'adresse à un public qui les maîtrise et non à des spectateurs en quête d'une vérité morale ou esthétique ; elle fonctionne sur le plaisir du jeu avec les codes.

« Le spectateur y devenait acteur lui-même²¹ » : double jeu des spectacles par écriteaux

Les pièces par écriteaux, dont nous avons rappelé plus haut l'origine, peuvent conduire à un type d'analyse similaire. Ces spectacles étonnent d'abord par leur dispositif scénique que Luigi Riccoboni évoque dans son essai historique sur les théâtres d'Europe :

Ces pièces en écriteaux sont une invention très jolie en son espèce : tout le monde sait que les acteurs se présentaient sur la scène sans parler ; que dans l'instant il descendait du plafond du théâtre sur leurs têtes des écriteaux qui se succédaient les uns aux autres, et sur lesquels étaient écrits en gros caractères des couplets de chansons dont l'orchestre jouait l'air et dont le parterre, en les lisant, chantait les paroles. Les acteurs dans le temps que l'on chantait, faisaient les actions convenables au sens des paroles. Ce dialogue muet de la part des acteurs n'avait rien d'estimable, ni qui pût en quelque façon réjouir les spectateurs ; tout l'agrément n'était que du côté de l'extraordinaire, de faire chanter par les spectateurs le dialogue des acteurs²².

Extra-ordinaire est ce qui est retenu par L. Riccoboni qui n'a peut-être jamais assisté à un tel spectacle, comme le précise Anastassia Sakhnovskaia dans sa thèse²³. D'autres chroniqueurs sont cités lorsqu'il s'agit de relater l'histoire de ces spectacles, les frères Parfaict, qui n'étaient pas non plus des

témoins directs (François est âgé de 12 ans en 1710, Claude de 9 ans). Dans les *Mémoires*, ils relatent l'évolution du dispositif :

Ces cartons étaient roulés, et chaque acteur en avait dans sa poche droite le nombre qui lui était nécessaire pour son rôle ; et à mesure qu'il avait besoin d'un carton, il le tirait, et l'exposait aux yeux des spectateurs, et ensuite le mettait dans sa poche gauche. Ces écriteaux en prose ne parurent pas longtemps au théâtre : quelques personnes imaginèrent de substituer à cette prose des couplets sur des airs connus, qu'on nomme vaudevilles, qui en rendant la même idée, y jetaient un agrément et une gaieté dont l'autre genre n'était pas susceptible. Pour faciliter la lecture de ces couplets, l'orchestre en jouait l'air, et des gens gagés par la troupe, et placés au parquet et aux amphithéâtres, les chantaient, et par ce moyen engageaient les spectateurs à les imiter. Ces derniers y prirent tellement goût, que cela formait un chorus général²⁴.

Ce sont les procès-verbaux rédigés par les commissaires de police qui fournissent des détails sur la manière dont se déroulent les spectacles par écriteaux et leurs témoignages, tout en exposant dans les grandes lignes ce que synthétisent Riccoboni et les frères Parfaict, vont à l'encontre d'une vision univoque de ces représentations. En voici un de 1711, signé par Demoncrif, à propos d'*Arlequin à la guinguette* de l'abbé Pellegrin :

Sur quoi nous, commissaire, etc., nous sommes, le lendemain samedi 8 dudit mois d'août, sur les quatre heures et demie ou environ, transporté dans le jeu de ladite demoiselle Baron, tenu à la foire Saint-Laurent, et y avons remarqué et observé qu'il y a un théâtre, élevé d'environ quatre à cinq pieds, et des lustres au-dessus et un orchestre au bas dudit théâtre, dans lequel il y a sept à huit joueurs d'instruments comme violons, basses et hautbois ; que sur ledit théâtre il vient des acteurs et actrices vêtues tant en habits à la française qu'en Arlequin et Pierrot et autres déguisements ; qu'ils y jouent des scènes muettes et sur différents sujets, avec des écriteaux qui sont tenus par deux petits garçons suspendus et qui se lèvent avec des cordages et machines ; que lesdits écriteaux contiennent plusieurs chansons qui sont chantées par plusieurs du parterre sitôt qu'elles ont été mises sur l'air par un violon ; lesquelles chansons écrites sur les deux côtés de chaque écriteau servent le plus souvent de réponse l'une à l'autre et dont aucunes sont l'explication de leurs scènes muettes²⁵.

Demoncrif informe sur le dispositif mais souligne aussi l'inadéquation entre les paroles des couplets chantés et la pantomime. Contrairement à l'affirmation des frères Parfaict, il n'évoque qu'une partie chantante de la salle, le parterre, sans indiquer s'il pense que certaines personnes sont payées pour entraîner les spectateurs. Sept jours plus tard, un autre commissaire se rend au théâtre de la dame Baron pour voir la même pièce suite à une nouvelle plainte

des comédiens français contre cette entrepreneuse foraine. En effet, elle contreviendrait aux arrêts de la Cour du 2 janvier et 17 avril 1709 et 6 février 1710 « qui font défense aux danseurs de corde de faire [...] représenter la comédie en aucune manière ». Les danseurs de cordes sont des acrobates-fu-nambules officiant dans les théâtres de la Foire et par extension, ce terme est devenue l'appellation générique donnée aux artistes dramatiques forains. Le commissaire Daminois insiste sur l'ensemble des aspects spectaculaires de la pièce : un orchestre de six personnes, des danses variées et même parodiées. Il décrit aussi le dispositif :

Les acteurs ont fait entendre leur pièce à la faveur de plusieurs grands écriteaux contenant, en gros caractères très lisibles, leurs noms et des vaudevilles qui renferment ce qu'ils s'entredisent, dont l'orchestre a annoncé les airs que les spectateurs ont chantés et répétés ; que lesdits acteurs et actrices [...] sans se parler entre eux effectivement que par leurs mines et gestes, se font, à la faveur desdits écriteaux qui se sont suivis du commencement à la fin, fait entendre distinctement de spectateurs²⁶.

Daminois insiste à l'inverse de Demoncrif sur l'excellente compréhension de la pièce, la visibilité, un public chantant sans discrimination de placement et un spectacle varié. Un autre commissaire mandé par les Comédiens Français pour une affaire du même type rend compte d'*Arlequin baron allemand*, le 6 février 1712 et insiste sur la dimension spectaculaire :

[...] nous, commissaire [...] avons vu, après plusieurs danses de cordes, qu'on a levé la toile sur le théâtre et ensuite avons vu jouer une comédie [...] avec plusieurs changements de théâtre et différentes entrées de ballets [...]. Avons remarqué qu'il n'y a aucun acteur qui ait parlé dans le cours de la pièce ; mais ils se sont servis d'écriteaux qui ont suppléé à la parole et au moyen desquels le dialogue est suivi et les scènes liées jusqu'à la fin de la comédie, avec cette singularité que le parterre devient acteur et que, prenant le ton de l'orchestre, il prête lui-même le chant et la parole aux acteurs qui sont sur le théâtre²⁷.

L'unité narrative (l'histoire) de la pièce passe au second plan : les éléments du spectacle (pantomime, musique, ballet, décors, machine) et l'aspect ludique (participation d'une partie ou de la totalité des spectateurs) sont la base des pièces par écriteaux. Le témoignage d'un spectateur fictif invite aussi à imaginer le spectacle qui était celui du jeu des écriteaux sur la scène : « ces enfants [qui] changeaient à tout moment d'écriteau c'était une espèce de tableau changeant qu'ils offraient à la vue²⁸ ». L'existence de livrets imprimés, contenant au moins l'ensemble des couplets inscrits sur les écriteaux et au plus les paroles et de nombreuses didascalies, confirment paradoxalement

l'importance des jeux qui s'opèrent pendant la séance de spectacle. Dans un avertissement qui précède l'édition d'*Arlequin Enée*, il est indiqué que : « le public ne doit pas s'arrêter scrupuleusement à suivre toujours l'ordre des scènes qu'on lui donne ici [...] On n'a pu insérer dans la pièce tous les vaudevilles qui s'y chantent, quelques-uns étant faits depuis l'impression²⁹ » ; dans un autre adressé « au lecteur », il est explicitement écrit que : « pour l'intelligence de cette pièce, il est nécessaire de la venir voir », ce qui sous-entend plusieurs choses : les seules chansons ne contiennent pas toute l'intrigue et le plaisir de la pièce réside dans le spectacle. L'avertissement placé en tête du livret des *Fêtes parisiennes* est le plus explicite : « Le public est averti de ne pas s'arrêter à l'ordre des *Fêtes parisiennes* rassemblées dans ce livre, que l'on change quelque fois dans l'exécution pour y mettre plus de goût et de variété³⁰. »

De nombreuses zones d'ombre subsistent sur le fonctionnement des pièces par écrivains :

- le public chantant : les frères Parfaict sont, à notre connaissance les seuls qui affirment que des spectateurs placés dans l'assistance étaient gagés pour chanter ;
- la constitution sociale du public chantant : si les théâtres forains attirent un public socialement mixte entre les prix bas du parterre et les prix moyens des loges, impossible de savoir pour sûr qui prenait part réellement au spectacle par écrivains ;
- les livrets vendus avant le spectacle : ils attestent de la présence d'un public lettré dans l'assistance mais on peut s'interroger sur la lisibilité des pancartes dans une salle éclairée aux chandelles. Il semble impossible de tenir et de lire un livret dans le parterre si bruyant et dissipé à l'époque. Des spectateurs apprenaient-ils les paroles avant de venir au spectacle ?

Tantôt les procès-verbaux et les chroniqueurs de l'époque indiquent que le titre de l'air sur lequel les paroles sont chantées est donné, tantôt non et des gravures de l'époque vont dans ce sens³¹.

Tant d'indécisions ne font que renforcer l'idée que des règles tacites et des conventions partagées par la communauté rassemblée dans la salle permettent aux spectacles par écrivains de se dérouler. Ce sont les musiciens qui indiquent quand le chant débute et qui rythment le spectacle, menant à la baguette acteurs en scène et chanteurs en salle. Ces pièces fonctionnent sur la reconnaissance par le public d'une musique, suivie par le chant ; une partie du spectacle reposant ainsi sur leur bon vouloir et leur envie de participer, de

jouer. Il s'agit avant tout d'une création collective fondée sur une co-énonciation et comportant une part d'improvisation et de variation, autant de ressorts propres à l'oralité.

Ces types de spectacle, pièce par écrivains et (auto)parodie nous informent sur un élément clé de la pratique spectaculaire à cette époque : la mémoire partagée (mémoire orale le plus souvent). Paul Aron dans une préface intitulée « L'indispensable parodie » écrit que « la compétence mémorielle supposée par la parodie est extrêmement intéressante ; il s'agit d'un mode de perception des œuvres d'art bien différent de celui que l'on connaît aujourd'hui³² ». Et en effet, ces pièces se basent avant tout sur des codes et des conventions liées à la mémoire, au souvenir de pièces vues, d'airs entendus qui deviennent la matière première du spectacle. Ces formes illustrent bien ce goût pour le jeu des spectateurs et des concepteurs de spectacles loin d'une recherche d'une unité (dans le cas des pièces par écrivains, chaque soir le public varie) et d'une utilité morale ou esthétique.

La diversité des formes spectaculaires offertes aux spectateurs à la fin de l'Ancien Régime complexifie la tâche de l'historien du théâtre. Le contexte de production artistique est de mieux en mieux connu mais la variété des spectacles vivants qui fonctionnaient avant tout sur l'oralité, les sources disparates qui y sont associées et le fait qu'ils échappent aux analyses dramatiques centrés sur le texte, accentue la difficulté d'en rendre compte. Ces spectacles gagnent à être pensés ensemble et replacés « sous leur concept » plus qu'« en leur temps³³ ». Partir de l'idée que le ludisme est au cœur des spectacles à la fin de l'Ancien Régime permet de mettre en avant des pratiques minoritaires comme l'(auto)parodie ou les pièces par écrivains en réalisant qu'elles fonctionnent comme des symptômes ou mieux encore des balises nous rappelant qu'une conception différente du théâtre est à l'œuvre.

Notes

1. Francis Freundlich, *Le Monde du jeu à Paris, 1715-1800*, Paris, Albin Michel, 1995 ; *Le Jeu au XVIII^e siècle : colloque d'Aix-en-Provence, 30 avril, 1^{er} et 2 mai 1971*, Edisud, 1976. Plus récemment, un colloque a été consacré en partie à ces questions « Jeux, sports et loisirs en France à l'époque moderne (16^e-19^e siècle) », Université Paris 13, organisé par E. Belmas et L. Turcot les 20 et 21 mai 2015.
2. Voir par exemple Alain Viala (dir.), *Le Théâtre en France*, PUF, 2009 (1^{re} éd. 1997), Pierre Frantz et Sophie Marchand (dir.) *Le Théâtre français du XVIII^e siècle : histoire, textes choisis, mises en scène, Anthologie de l'Avant Scène Théâtre*, Paris, Avant Scène Théâtre, 2009.

3. Judith le Blanc, « L'opéra en mineur : le cas de Fuzelier et de l'autoparodie », Christelle Bahier-Porte et Régine Jomand-Baudry (dir.), *Écrire en mineur au XVIII^e siècle*, Paris, Desjonquères, 2009, p. 415-436.
4. Voir l'article « Parodie » dans le *Dictionnaire de musique* de Jean-Jacques Rousseau, Paris, Duchesne, 1768, p. 366-367.
5. Paola Martinuzzi a édité une grande partie des pièces par écrivains (*Le « pièces par écrivains » nel teatro della Foire, 1710-1715; modi di una teatralità*. Venezia, Libreria Editrice Cafoscarina, 2007), Mark Darlow s'est intéressé à l'aspect musical (« "Peindre sa voix pour soutenir son rôle" : The use of écrivains in Lesage's *Theatre de la Foire* and the transgressionary nature of the aesthetic », dans L. Duffy and A. Tudor (dir.), *Les Lieux interdits : Transgression and French Literature*, Hull University Press, 1998, p. 114-145), Anastassia Sahnovskaia-Pankeeva a retracé avec précision leur émergence (« La Naissance des théâtres de la Foire : influence des Italiens et constitution d'un répertoire », thèse de doctorat sous la dir. de Françoise Rubellin, Université de Nantes, 2013).
6. Agnès Paul-Marcetteau, *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 ; « Le Théâtre et ses publics : pratiques et représentations du parterre à Paris au XVIII^e siècle », *Revue d'histoire moderne et contemporaine* 49-3 (juillet-septembre 2002), p. 89-118.
7. « Très courtes réflexions sur la parodie », par M. F. L. B. *** , dans *Errata*, parodie de *Tarare*, Paris, Laurent, 1787, p. 4.
8. Voir notamment les études d'Isabelle Degauque pour la parodie de tragédie (*Les Tragédies de Voltaire au regard de leurs parodies dramatiques, d'Œdipe (1718) à Tancrède (1760)*, Paris, Champion, 2007) ; pour les parodies de théâtre musical, Judith le Blanc, *Avatars d'opéras – Parodies et circulation des airs chantés sur les scènes parisiennes (1672-1745)*, Paris, Classiques Garnier, 2014 ; Pauline Beaucé, *Parodies d'opéra au siècle des Lumières : évolution d'un genre comique*, Rennes, PUR, 2013.
9. « Mais où est la finesse ? Quel esprit faut-il ? Y a-t-il la moindre imagination à parodier », Charles Collé, *Journal*, édité par H. Bonhomme, Paris, Firmin Didot, 1868, t. I, p. 301.
10. « Discours à l'occasion d'un discours de M. D. L. M. sur les parodies » dans *Les Parodies du Nouveau Théâtre Italien*, Paris, Briasson, 1731, t. I, p. 5.
11. Aux côtés des attaques ponctuelles contre le genre une véritable querelle voit le jour dans les années 1730 et aura une incidence sur l'écriture de l'histoire de la parodie théâtrale et sa théorisation, voir P. Beaucé, « Évolution d'une querelle littéraire (1709-1731) : Fuzelier, La Motte et la parodie dramatique », *Cahiers du GADGES*, n° 9, Pierre et Marie-Hélène Servet (dir.), Lyon, diffusion Droz, p. 281-305.
12. Abbé Sallier, « Discours sur l'origine et sur le caractère de la parodie », dans *Mémoires de l'Académie royale des Inscriptions et Belles Lettres*, tome VII, 1733, p. 401.
13. « Discours à l'occasion d'un discours de M. D. L. M. sur les parodies », *op. cit.*, p. 11.
14. Françoise Rubellin, « Écrire pour tous les théâtres : le cas singulier de Louis Fuzelier », dans Sabine Chaouche, Denis Herlin et Solveig Serre (dir.) *L'Opéra de Paris, la Comédie-Française et l'Opéra-Comique (1672-2010) : approches comparées*, Paris, Études et rencontres de l'École des Chartes, 2012, p. 267-279.

15. Manuscrit « Opéra-Comique », conservé à la Bibliothèque Musée de l'Opéra de Paris, Fonds Favart, Carton I, C6. Loïc Chahine en fournit une édition critique dans sa thèse de doctorat « Louis Fuzelier, le théâtre et la pratique du vaudeville : établissement et jalons d'analyse d'un corpus », Université de Nantes, 2014, t. I.
16. Françoise Rubellin, « Delisle de la Drevetière, dramaturge méconnu de la Comédie-Italienne » dans Guillemette Marot-Mercier et Nicholas Dion (dir.), *Diversité et modernité du théâtre du XVIII^e siècle*, Paris, Hermann, 2014, p. 205-220.
17. Bibliothèque française, citée par *Dictionnaire des théâtres de Paris*, Parfaict et Godin d'Abguerbe, Paris, Lambert, 1767, t. I, p. 197.
18. Pièce manuscrite conservée à la BnF sous la cote ms. fr. 9311.
19. Pauline Beaucé, *Parodies d'opéra au siècle des Lumières*, op. cit., p. 183 et s.
20. C'est le cas des dramaturges précédemment cités mais aussi d'un auteur comme Pierre-Louis Moline qui traduit et adapte les livrets d'opéra italien en français puis en a fourni des parodies dramatiques.
21. Extrait de la scène 3 du Prologue dans *Le Théâtre de la Foire ou l'Opéra-Comique*, t. IV, Amsterdam, Chatelain, 1726, p. 222.
22. Luigi Riccoboni, *Réflexions historiques et critiques sur les différents théâtres de l'Europe, avec les pensées sur la déclamation*, Paris, Guérin, 1738 ; rééd. Amsterdam, 1760, p. 91.
23. Anastassia Sahhnovskaia-Pankeeva, thèse citée, p. 93.
24. Parfaict, *Mémoires pour servir à l'histoire de la Foire*, Paris, Briasson, 1743, t. I, p. 110.
25. Archives transcrites par Émile Campardon dans *Les Spectacles de la foire... depuis 1595 jusqu'à 1791*, Paris, Berger-Levrault, 1877, t. I, p. 91.
26. Campardon, op. cit., t. I, p. 92.
27. *Ibid.*, t. II, p. 187.
28. Extrait de la scène 3 du Prologue dans *Le Théâtre de la Foire ou l'Opéra-Comique*, éd. cit.
29. Louis Fuzelier, *Arlequin Enée ou la Prise de Troie*, Paris, 1711.
30. *Écrivains des fêtes parisiennes données au public par la grande troupe des danseurs de corde du Jeu de paume d'Orléans à la foire Saint-Germain au mois de février 1712*, s. n. s. l., 1712.
31. Voir les gravures, notamment pour *Arlequin roi de Serendib* (Le Sage, 1713) dans *Le Théâtre de la Foire ou l'Opéra Comique*, Paris, Ganeau, 1724.
32. Paul Aron, « L'indispensable parodie », dans Pauline Beaucé et Françoise Rubellin (dir.), *Parodier l'opéra : pratiques, formes et enjeux*, Saint-Gély-du-Fesq, Espaces 34, 2015, p. 6.
33. « les faits historiques ne s'organisent pas par périodes et par peuples mais par notions ; ils n'ont pas à être replacés en leur temps, mais sous leur concept », Paul Veyne, *L'Inventaire des différences*, Paris, Seuil, 1976, p. 49.