

Du mercredy 9 jour d'Avril
a Lauare.

1698.

Vne L	24
154 Bille	462
94 Bille	141
2 Bille	21
353 Bille	264
Conceu	6
	918
	15

Raconter l'histoire du théâtre Comment et pourquoi?



sous la direction de

Andrea Fabiano, Agathe Giraud, Florence Naugrette,
Clément Scotto di Clemente et Violaine Vielmas

Que raconte l'histoire du théâtre ? Soumise à l'histoire littéraire qui valorisait le canon, elle s'est longtemps focalisée sur l'histoire des œuvres et des auteurs, sans toutefois méconnaître l'influence des grands interprètes sur leurs rôles, ni celle des institutions, du champ économique et de la sociologie des publics dans la hiérarchie et la poétique des genres. Le renouveau insufflé par l'histoire culturelle à l'étude du théâtre a ouvert celle-ci à de nouveaux objets et à une pluralité croissante des approches, auxquelles contribuent aujourd'hui notamment les *gender studies* et les *post-colonial studies*. L'émergence dans le discours savant de nouveaux agents du fait théâtral (métiers de l'ombre ou des coulisses, pratiques amateur, troupes, auteurs et autrices invisibilisés, formes réputées mineures car populaires, etc.) et le crédit croissant porté aux archives du spectacle, en élargissant le champ des connaissances, font aussi s'écrouler nombre de légendes d'une historiographie fondée sur des mythèmes obligés, liés notamment au récit national, à une périodisation par le succès, la chute, le scandale, la rupture et la polarisation parfois forcée entre tradition et nouveauté, à des *storytellings* de l'affrontement, de l'idéalisation ou de l'héroïsation.

À partir de cas concrets, le présent volume réunit des réflexions sur les méthodes (comment ?) et les enjeux (pourquoi ?) du récit en histoire du théâtre. En quoi celui-ci varie-t-il selon la position discursive de ses auteurs et autrices, doctes, universitaires, curieux ou artistes ? Quelle incidence le genre et le support (dictionnaire, traité, manuel, revue engagée, bande dessinée, mémoires, pièce métathéâtrale...) ont-ils sur la forme et l'orientation mémorielle du récit ? Comment les périmètres évolutifs du champ des différentes disciplines qui ont le théâtre pour objet, et dont l'intersection forme les études théâtrales, reconfigurent-ils l'histoire du théâtre ? Autant de questions auxquelles répondent ici, chacun à sa manière, les spécialistes réunis dans ce collectif, universitaires et professionnels du théâtre, selon trois modes de discours : études, entretiens et pièce de théâtre...

Chanter l'histoire des théâtres parisiens
au XVIII^e siècle :
enjeux et usages du vaudeville

Judith le Blanc

ISBN : 979-10-231-5206-7



Collection dirigée par Julie Vatain-Corfdir & Sophie Marchand

Histoire(s) en mouvement

Catherine Courtet, Mireille Besson, Françoise Lavocat & François Lecercle (dir.)

Le geste sur les scènes des XX^e et XXI^e siècles

Aïda Copra, Silvia De Min, Agathe Giraud & Clément Scotto di Clemente (dir.)

L'apothéose d'Arlequin

Emanuele De Luca & Andrea Fabiano (dir.)

Federal Theatre Project (1935-1939)

Émeline Jouve & Géraldine Prévot (dir.)

American Dramaturgies for the 21st Century

Julie Vatain-Corfdir (dir.)

Une œuvre en dialogue

Judith le Blanc, Raphaëlle Legrand & Marie-Cécile Schang-Norbelly (dir.)

American Musicals

Julie Vatain-Corfdir & Anne Martina (dir.)

La Haine de Shakespeare

François Lecercle & Élisabeth Angel-Perez (dir.)

La scène en version originale

Julie Vatain-Corfdir (dir.)

Andrea Fabiano, Agathe Giraud, Florence Naugrette,
Clément Scotto di Clemente & Violaine Vielmas (dir.)

Raconter l'histoire du théâtre

Comment et pourquoi ?

SORBONNE UNIVERSITÉ PRESSES
Paris

Le présent volume a été financé par l’Institut universitaire de France, l’Initiative Théâtre de l’Alliance Sorbonne Université et, à Sorbonne Université, par le Centre d’Étude de la Langue et des Littératures Françaises, le Programme de Recherches Interdisciplinaires sur le Théâtre et les Pratiques Scéniques et l’École doctorale 019.

Les SUP sont un service général de la faculté des Lettres de Sorbonne Université

© Sorbonne Université Presses, 2025

Couverture : Michaël BOSQUIER
Maquette et mise en page : Emmanuel Marc DUBOIS / 3d2s (Issigeac/Paris)

SUP
Maison de la Recherche
Sorbonne Université
28, rue Serpente
75006 Paris

tél. : (33) (0)1 53 10 57 60

sup@sorbonne-universite.fr

<https://sup.sorbonne-universite.fr>

PREMIÈRE PARTIE

L'historien de théâtre, son identité, ses méthodes et ses sources

Le théâtre historien de lui-même

CHANTER L'HISTOIRE DES THÉÂTRES PARISIENS AU XVIII^e SIÈCLE : ENJEUX ET USAGES DU VAUDEVILLE

Judith le Blanc
Université de Rouen Normandie

Il ne reste plus qu'à engager à lire cet ouvrage, non pas avec attention, comme c'est l'usage des préfaces, mais avec gaieté, et même à chanter les couplets que l'on trouvera sur son chemin. Chanter une histoire ! La proposition paraîtra singulière : pourquoi non ? [...] Le peuple français a toujours chanté ses victoires & ses pertes, sa gloire & sa misère, il peut bien chanter l'Histoire de l'Opéra-Comique¹.

C'est sur ces mots que Desboulmiers clôt la préface de son *Histoire du théâtre de l'Opéra-Comique* parue en 1770. Il annonce « qu'il serait ridicule de traiter sérieusement l'Histoire de l'Opéra-Comique » et qu'il a « cherché à donner à l'analyse de chaque pièce la forme d'un conte gracieux ou comique, mêlé de couplets agréables ou piquants² » :

J'ai pensé que l'esprit de MM. le Sage, Fuzelier, Panard, Piron et Favart valait bien celui que je pourrais mettre dans ce volume ; je n'ai pas cru non plus que la partie chronologique de cette Histoire fût bien importante et qu'il fût très intéressant pour le lecteur de savoir qu'Alard et Bertrand, associés avec la veuve Maurice et Decelles, furent d'abord seuls possesseurs des Spectacles de la Foire ; qu'ils les partagèrent depuis avec Dolet et la Place, et furent remplacés par Octave et Dominique, à qui succédèrent Saint-Edme et la Dame Baron, en rivalité avec le Chevalier Pellegrin, que remplacèrent Francisque et la Lauze, qui le furent à leur tour, par Ponteau, qui obtint de l'Académie de Musique le privilège de l'Opéra-Comique, qu'elle avait régi elle-même, et qu'il conserva jusqu'à sa suppression en 1742, etc³.

¹ Jean-Auguste Jullien, dit Desboulmiers, *Histoire du théâtre de l'Opéra-Comique*, Paris, Lacombe, 1770, t. I, « Préface », p. 7-8.

² *Ibid.*, p. 1.

³ *Ibid.*, p. 2-3.

À coups de prétéritions, il résume de façon fantaisiste et désinvolte la naissance de l'Opéra-Comique, et renvoie même son lecteur en note de bas de page à un autre ouvrage sur le sujet : « Ceux qui désireront être plus particulièrement instruits sur l'ordre de ces faits peuvent consulter les *Mémoires sur les spectacles de la foire*, que nous n'aurions fait que répéter, & qui suffisent pour cette partie⁴. » Il cite ici probablement le travail de compilation des frères Parfaict, auteurs de plusieurs ouvrages sur l'histoire des théâtres au XVIII^e siècle. Leurs *Mémoires pour servir à l'histoire des spectacles de la Foire par un acteur forain* sont en effet une source fouillée sur l'Opéra-Comique, mais ne contiennent aucun couplet. Desboulmiers n'a aucune prétention historiographique, aucun souci de scientificité, aucun ethos d'historien : ce qui l'intéresse, c'est bien davantage le petit côté de l'histoire et ce qu'elle contient d'anecdotes. En cela il s'inscrit dans la mouvance décrite par Sophie Marchand qui atteste que « la présence

- 154** d'anecdotes devient un argument publicitaire décisif⁵ » au cours du XVIII^e siècle. Plus que l'histoire de l'Opéra-Comique, il en raconte les histoires. Il explique que les procès et les persécutions qu'ont fait subir aux Forains les deux Comédies ont donné lieu à des « pièces amusantes » et qu'il aime mieux « les montrer dans ce cadre plus saillant que dans une liste fastidieuse où le sel se serait évaporé par la lenteur d'une froide analyse ». Sous l'expression « pièces amusantes », il désigne les pièces métathéâtrales qui mettent en abyme les conflits institutionnels et sont une source de renseignements importante pour l'histoire de l'Opéra-Comique. Il ajoute qu'une anecdote, « pour conserver ce qu'elle a de piquant, doit être présentée avec tout ce qui lui appartient » et oppose la gaieté des vaudevilles à la « sécheresse » des ariettes « qui [les ont] remplacés⁶ ». Il raconte ensuite brièvement les épisodes qui ont mené au contrat passé entre les Forains et l'Opéra, notamment celui des pièces par écrits, au cours duquel « le spectateur chantait lui-même les couplets qui lui étaient présentés⁷ », et termine, en guise de *captatio benevolentiae*, sur l'injonction à « chanter les couplets » que l'on trouvera dans son « Histoire ». Il mise ainsi sur le goût de son lecteur pour les vaudevilles et le plaisir qu'il prendra à les retrouver en chemin pour assurer le succès de son entreprise. Autrement dit, il surenchérit à l'argument publicitaire de l'anecdote,

⁴ *Ibid.*, note, p. 3-4.

⁵ Sophie Marchand, « Quelques hypothèses sur les leçons de l'anecdote : le cas des anecdotes dramatiques du XVIII^e siècle », dans Geneviève Bouzinac *et al.* (dir.), *L'Anecdote entre littérature et histoire à l'époque moderne*, Rennes, PUR, 2015, p. 324. Voir aussi de S. Marchand, « Anecdotes dramatiques et historiographie du théâtre au XVIII^e siècle », dans Roxane Martin et Marina Nordera (dir.), *Les Arts de la scène à l'épreuve de l'histoire : les objets et les méthodes de l'historiographie*, Paris, Honoré Champion, 2011, p. 127-137.

⁶ J.-A. Jullien, dit Desboulmiers, *Histoire du Théâtre de l'Opéra-Comique*, *op. cit.*, p. 4-5.

⁷ *Ibid.*, p. 6.

en ajoutant l'argument de la présence de couplets, qui rendra d'autant plus agréable la fréquentation de son ouvrage.

Le monde sonore des vaudevilles cristallise ainsi *une autre histoire des théâtres*, une histoire collective, participative et musicale, qui fait intervenir notamment la mémoire des lecteurs-chanteurs. Les deux types de vaudevilles qui participent de cette « historiographie alternative, foncièrement non canonique⁸ » sont d'une part les vaudevilles métathéâtraux qui mettent en abyme l'histoire des théâtres⁹, d'autre part les « vaudevilles-anecdotes », les deux types se confondant parfois. Voici en guise d'exemple un couplet chanté par l'allégorie de la Comédie-Italienne dans *Les Spectacles malades* de Lesage et d'Orneval en 1729, à un moment charnière de l'histoire des théâtres parisiens¹⁰, explicité par Laporte et Chamfort dans leur *Dictionnaire*:

[...] Lélio, ayant quitté pendant quelque temps la Comédie-Italienne avec son fils et sa femme Flaminia, on fit ce couplet dans cet opéra-comique, où l'on fait parler ainsi la Comédie :

Air : *Quand le péril est agréable* [air d'*Atys*, I, 3]

On vient de me tirer, ma mie,
Trois bonnes palettes de sang;
Mais, cherchant du soulagement,
Je me suis affaiblie¹¹.

Quelle est dès lors la place du vaudeville dans les histoires du théâtre ? Est-ce que ce sont les mêmes vaudevilles qui circulent d'une source à l'autre ? Quelle exploitation historiographique peut-on faire de ces chansons ? Ces vaudevilles ont-ils enfin une vertu heuristique pour les historiens du théâtre que nous sommes ?

⁸ S. Marchand, « Quelques hypothèses sur les leçons de l'anecdote », art. cit., p. 323.

⁹ Voir Judith le Blanc, « *La Querelle des Théâtres* mise en abyme sur les scènes foraines entre 1715 et 1745 », dans Emmanuelle Hénin (dir.), *Les Querelles dramatiques en France à l'Âge classique*, Leuven, Peeters, 2009, p. 169-204.

¹⁰ Les années 1729-1730 sont des années de crise pour les théâtres parisiens. En témoignent certaines comédies métathéâtrales, telles *Les Spectacles malades*, *Les Couplets en procès* (Lesage et d'Orneval, 18 février 1730) ou *L'Opéra-Comique assiégié* (Lesage et d'Orneval, 26 mars 1730), qui se font l'écho des querelles.

¹¹ Joseph de Laporte et Nicolas de Chamfort, s. v. « *Les Spectacles malades* », dans *Dictionnaire dramatique contenant l'histoire des théâtres et les règles du genre dramatique, les observations des maîtres les plus célèbres et des réflexions nouvelles sur les spectacles*, Paris, Lacombe, 1776, 3 vol., t. III, p. 182.

LA PLACE DU VAUDEVILLE CHEZ LES HISTORIENS DU THÉÂTRE

Le vaudeville, que Lesage et d'Orneval qualifient de « diamant brut¹² », est un médium interactif de premier choix et la marque de fabrique de la dramaturgie musicale de l'opéra-comique à ses débuts. Sa principale caractéristique est sa capacité à être chanté par le plus grand nombre. Le choix d'airs connus cultive la connivence du public tout en l'incitant à participer. Le vaudeville, quel que soit son contexte d'insertion, pour un lecteur qui en connaît le timbre et qui est naturellement enclin à chanter ou à fredonner dans sa tête ou à voix haute, est hanté par une « vocalité fantôme¹³ ». L'intérêt de l'usage de ce médium pour la mise en récit des querelles ou des anecdotes théâtrales réside dans son pouvoir mémoriel. En cristallisant la petite histoire des théâtres dans cette forme-sens caméléon qu'est le vaudeville, on la grave dans la mémoire collective

156 tout en permettant au public d'en devenir acteur-chanteur. Les vaudevilles s'immiscent partout, et notamment chez certains historiens des théâtres.

Maupoint, en 1733 dans sa *Bibliothèque des théâtres*, ne cite aucun couplet – alors qu'il cite parfois des épigrammes, des vers de tragédies ou de comédies¹⁴ – il relègue en outre le répertoire de l'opéra-comique dans une liste en annexe, avec une forte conscience de la hiérarchie des théâtres. Les Parfaict ne citent que quelques rares vaudevilles dans leur *Dictionnaire des théâtres de Paris* (1756)¹⁵. Celui-ci, vraisemblablement rédigé avec le *Mercure* à portée de main, mise davantage sur l'« exactitude¹⁶ » et le souci d'exhaustivité pour assurer son succès. Léris, quant à lui, mise sur le caractère « portatif » de son dictionnaire paru en un seul volume en 1754 et donc faute de place, ne cite pas de vaudeville¹⁷. Leur présence est plutôt discrète dans les *Anecdotes*

¹² A.-R. Lesage et d'Orneval, *Le Théâtre de la Foire, ou l'Opéra-Comique, contenant les meilleures pièces qui ont été représentées aux Foires de S. Germain et de S. Laurent*, Paris, Ganeau, 1724, Pissot, 1728, Gandonin, 1731-1737, t. I, « Préface », n. p.

¹³ Hervé Lacombe, *Histoire de l'opéra français. Du Roi-Soleil à la Révolution*, Paris, Fayard, 2021, p. 978.

¹⁴ Maupoint, *Bibliothèque des théâtres, contenant le catalogue alphabétique des pièces dramatiques, opéras, parodies et opéras-comiques; et le temps de leurs représentations. Avec des anecdotes sur la plupart des pièces contenues en ce recueil, et sur la vie des Auteurs, Musiciens et Acteurs*, Paris, Prault, 1733, voir article « Ésope à la cour » de Boursaut, p. 119.

¹⁵ Claude et François Parfaict, *Dictionnaire des théâtres de Paris*, Paris, Lambert, 1756, 7 vol.

¹⁶ *Ibid.*, t. I, « Préface », p. xiv.

¹⁷ Antoine de Léris, *Dictionnaire portatif historique et littéraire des théâtres*, Paris, Jombert, 1754.

dramatiques de Clément et Laporte (1775)¹⁸. Les compilateurs annoncent pourtant dans leur « Avertissement », que l'on trouvera dans leur ouvrage « les chansons que ces pièces ont pu fournir, soit à la représentation, soit après l'impression, ce qui ne fait pas la moindre partie ni la moins piquante de ce Recueil¹⁹ », mais évitent le mot *vaudevilles*. Ceux-ci sont très rares également dans le *Dictionnaire dramatique*²⁰ (1776), dont Laporte et Chamfort revendentiquent l'originalité en invoquant le « double aspect de la théorie unie à la pratique²¹ », tout en manifestant une sorte de mépris pour le vaudeville²². C'est donc bien la présence des couplets chantés qui distingue l'entreprise de Desboulmiers de celles des autres recueils. Dans sa préface, celui-ci s'inspire en réalité de ceux que l'on peut considérer comme les premiers historiens de l'Opéra-Comique, Lesage et d'Orneval – auxquels il conviendrait d'ajouter Fuzelier²³. Il n'est pas anodin que ceux-ci soient les premiers à mettre en exergue cette dimension participative du lecteur-chanteur à la fin de la préface qui introduit leur *Théâtre de la Foire* en dix volumes²⁴. Cette anthologie est une autre façon de raconter l'histoire de l'Opéra-Comique entre 1713 et 1734, à travers le prisme du répertoire choisi et de ses paratextes – préface, avertissements et notes de bas de pages notamment. Ses auteurs n'invitent pas seulement à la lecture, mais à se reporter à la fin de chaque volume pour accéder aux airs que l'on n'a pas en tête : « le chiffre qui les indique les lui fera trouver aisément ». Pourachever de mettre les lecteurs-chanteurs de leur côté, conscients que le public parisien est au XVIII^e siècle un public chantant²⁵, en guise de *captatio benevolentiae*, ils les invitent à « chanter et ne pas lire simplement » les couplets qu'ils renconteront au fil des pages :

Nous vous avertissons qu'il faut chanter et ne pas lire simplement nos couplets [...]. Le chant vous inspirera une gaieté indulgente. Enfin, en les chantant, vous y mettrez du

¹⁸ Jean-Marie-Bernard Clément et Joseph de Laporte, *Anecdotes dramatiques*, Paris, Duchesne, 1775, 3 vol.

¹⁹ *Ibid.*, t. I, p. ij.

²⁰ J. de Laporte et N. de Chamfort, *Dictionnaire dramatique* [...], *op. cit.*

²¹ *Ibid.*, t. I, « Avertissement », n. p.

²² Voir l'article « *vaudeville* », *ibid.*

²³ Voir David Trott, « [“Je suis le parrain de l'Opéra-Comique” : l'apport de Louis Fuzelier au Théâtre de la Foire](#) », site du Centre d'études des théâtres de la foire et de la Comédie-Italienne.

²⁴ A.-R. Lesage et d'Orneval, *Le Théâtre de la Foire*, *op. cit.*

²⁵ Voir Judith le Blanc, « “Quand le Français ne rit pas, il faut toujours qu'il chante” : manifestations de la voix chantée du spectateur parisien au XVIII^e siècle », dans Julia Gros de Gasquet et Sarah Nancy (dir.), *La Voix du public en France aux XVII^e et XVIII^e siècles*, Rennes, PUR, 2019, p. 29-40.

vôtre, et nous aurons meilleur marché de vous : au lieu que, si vous ne faites que les lire, vous prendrez garde à tout.

Un mot dur nous ôte l'estime
D'un fin lecteur ;
Il s'attache au tour, à la rime :
Mais un chanteur,
Occupé du charme des airs,
En fredonnant, fait grâce aux vers²⁶.

158

LE THÉÂTRE CHANTÉ DES ÉCRITEAUX

C'est dans le répertoire par écriteaux, inventés pour contrer le double interdit de parler et de chanter, par la Comédie-Française d'une part, par l'Opéra de l'autre, que les vaudevilles sont d'abord utilisés pour souder le public et en faire un allié contre les théâtres officiels et notamment contre les Comédiens-Français que les Forains appellent les « Romains ». Ces pièces recèlent les airs les plus en vogue puisque seuls sont choisis ceux que le public est à même de chanter. Il s'agit donc à l'origine d'un médium par défaut où le chant est utilisé comme « moyen de substitution²⁷ », mais il devient bientôt un facteur d'attraction du public.

Les prologues sont les lieux privilégiés du métathéâtre : les titres annoncent souvent leur nature en prise avec l'histoire des théâtres. Desboulmiers inaugure son *Histoire* par un article sur *Le Retour d'Arlequin à la Foire*, prologue à la muette (ou par écriteaux) de Lesage, Fuzelier et d'Orneval, joué le 3 février 1712 pour l'ouverture de la Foire Saint-Germain. Il le résume ainsi : « Thalie, protectrice des Forains, implore, en leur faveur, le secours d'Apollon » :

Air : des Pèlerins
Avec raison mon cœur soupire,
Grand Apollon,
Il ne m'est plus permis de rire
Dans ce vallon.

²⁶ A.-R. Lesage et d'Orneval, *Le Théâtre de la Foire*, t. I, *op. cit.*, préface, n. p.

²⁷ Maurice Barthélémy, « L'Opéra-Comique des origines à la Querelle des Bouffons », dans Philippe Vendrix (dir.), *L'Opéra-Comique en France au XVIII^e siècle*, Liège, Mardaga, 1992, p. 39.

Les Romains ont juré ma mort
Si je babille ;
Pour le coup c'est fait de mon sort,
J'étouffe, je suis fille.

*Ensuite, Arlequin et Pierrot se battent contre un Romain et son confident et les chassent*²⁸.

On mesure à travers ce couplet la stratégie des Forains qui, en faisant chanter le public, lui font automatiquement adopter leur cause et s'attirent sa sympathie dans le conflit avec les théâtres officiels. Lors de la Foire Saint-Laurent 1712, on retrouve ce type de couplets métathéâtraux qui gravent le conflit contre les Romains dans la mémoire musicale des spectateurs. Le prologue d'*Arlequin Rival du docteur* met l'accent sur la nouvelle défense de parler que l'on vient de faire aux Forains. Les Parfaict, dans leur *Dictionnaire*, citent ce vaudeville repris en chœur par le public : « Les Romains veulent encore les priver de la faculté des écritœux et des pantomimes. Ce projet rigoureux réussit si peu, qu'un d'eux s'empoisonne, et rend une quantité d'encre par la bouche. Aussitôt paraît un écritœu, sur lequel est écrit un couplet, dont voici les derniers vers : *Mais voyez un peu ces Romains, / Comme ils ont l'âme noire, / Lon la, / Comme ils ont l'âme noire*²⁹. » Le métathéâtre est un symptôme de crise et une manière de performer l'histoire : en période de guerre des théâtres, on observe un pic de métathéâtralité dans les répertoires forain et italien.

PIC DE QUERELLES, PIC DE MÉTATHÉÂTRALITÉ : LES SAISONS 1718-1721

Les saisons 1718-1721 sont parmi les plus houleuses dans l'histoire des théâtres. L'été 1718 est catastrophique pour les Comédies française et italienne, tandis que l'Opéra-Comique attire un public nombreux³⁰. À la fin de la Foire Saint-Laurent 1718, « la plus brillante, et la plus remarquable de toutes celles dont [les Parfaict ont] parlé³¹ », les gentilshommes de la Chambre qui surveillent les affaires du Théâtre-Français obtiennent du Régent que l'Opéra-Comique soit supprimé. C'est dans ce contexte de rivalité exacerbée que s'inscrivent *La Querelle des Théâtres*, *Les Funérailles*

²⁸ J.-A. Jullien, dit Desboulmiers, *Histoire du Théâtre de l'Opéra-Comique*, op. cit., t. I, p. 11.

²⁹ C. et F. Parfaict, *Dictionnaire des théâtres de Paris*, op. cit., t. I, p. 279.

³⁰ Voir Jeanne-Marie Hostiou, « De la scène judiciaire à la scène théâtrale : l'année 1718 dans la querelle des théâtres », *Littératures classiques*, 81, 2013/2, p. 107-118.

³¹ Claude et François Parfaict, *Mémoires pour servir à l'Histoire des spectacles de la Foire, par un Acteur forain*, Paris, Briasson, 1743, t. I, p. 206.

de la Foire et *Le Rappel de la Foire à la vie*, une série de trois pièces métathéâtrales publiées par Lesage dans son anthologie, auxquelles répondent trois pièces des Italiens : *La Désolation des deux Comédies*, *Le Procès des Théâtres* et *La Foire renaissante*. Tous les épisodes de cette série sont repris et rencontrent le succès³². Le fait que ces comédies soient rejouées malgré leur dimension circonstancielle et que Lesage les intègre dans son anthologie marque sa volonté d'inscrire ces épisodes conflictuels et fondateurs dans l'histoire de l'Opéra-Comique, tout en leur donnant une certaine publicité. Le 6 octobre 1718, pour cause de fermeture de l'Opéra-Comique, *Les Funérailles de la Foire* sont créées au Palais-Royal devant la Palatine et le Régent. Dès le 9 octobre 1718, les Italiens répondent sur leur scène en imitant les Forains avec *La Désolation des deux Comédies*. En croisant différentes sources, on peut se faire une idée de cette petite comédie quoiqu'elle n'ait jamais été imprimée. L'Argument et le vaudeville final figurent dans le *Nouveau Théâtre Italien ou Recueil général des Comédies représentées par les Comédiens Italiens ordinaires du Roi*³³, dans le *Mercure* d'octobre 1718³⁴ où le vaudeville est cité avec quelques erreurs, et par Desboulmiers dans son *Histoire anecdotique et raisonnée du Théâtre Italien*³⁵. Le texte du vaudeville apparaît légèrement différemment dans chacune de ces trois sources. Ici le mot « vaudeville » ne désigne plus un couplet chanté « sur l'air de » mais un air original. Cependant les deux types de vaudevilles appellent la participation du public et un bon vaudeville final est un

³² *Les Funérailles de la Foire* sont reprises trois fois : le 1^{er} septembre 1721 pour la réouverture de l'Opéra-Comique, accompagnées de l'explicite *Rappel de la Foire à la vie* et du *Régiment de la Calotte* le 1^{er} septembre 1725 et en avril 1734 retouchées par le sieur Pittenec sous le titre du *Testament de la Foire* (C. et F. Parfaict, *Dictionnaire des théâtres de Paris*, op. cit., t. II, p. 659).

³³ *Nouveau Théâtre Italien ou Recueil général des Comédies représentées par les Comédiens Italiens ordinaires du Roi*, Paris, Briasson, 1729, t. I, p. 95-98.

³⁴ Voir *Mercure*, octobre 1718, p. 115-119.

³⁵ « [...] Un Arlequin, une Arlequine, [types italiens devenus personnages emblématiques de la Foire] un Polichinelle et une Dame Ragonde dansent une chaconne, après laquelle on chante les couplets suivants : LA FOIRE – Notre fortune est certaine ; / La Foire désormais, à Paris brillera, / La Troupe Italienne, Faridondaine et lon lan la, / La Troupe Italienne, / Faridondaine, partira. LA COMÉDIE-ITALIENNE – Ne faites pas tant la vainue ; / Le public malgré vous nous favorisera : / La Troupe Italienne, / Faridondaine, et lon lan la, / La Troupe Italienne, / Faridondaine, restera. Le public fort content de cette petite pièce, répéta en chœur, *La troupe italienne restera*. J'aurais moins parlé de cette comédie, si elle n'eût fait époque, d'autant plus qu'elle est tirée presque tout entière de *L'Adieu des Comédiens* [sans doute *Le Départ des comédiens* de Dufresny (1694)], de *La Querelle des théâtres et des Funérailles de la Foire*; cependant toutes ces scènes étrangères furent arrangées avec goût, et firent grand plaisir » (Jean-Auguste Jullien dit Desboulmiers, *Histoire anecdotique et raisonnée du Théâtre Italien, depuis son rétablissement en France, jusqu'à l'année 1769*, Paris, Lacombe, 1769, t. 1, p. 250-253).

vaudeville appelé à circuler avec d'autres paroles dans d'autres contextes. Ce qui frappe dans la description de la pièce c'est sa proximité avec *Les Funérailles de la Foire* : la Comédie-Italienne, sur le départ et prête à rentrer sans son pays natal, a pris la place de la Foire mourante, au chevet de laquelle défilent tous les théâtres de Paris. Le *Mercure* cite les « principaux couplets » du vaudeville final dont on trouve « l'air noté dans la chanson de ce mois » :

Notre fortune est certaine :

La Foire désormais, à Paris brille [sic] [« brillera » chez Desboulmiers et dans le *Nouveau Théâtre italien*]

La troupe italienne,

Faridondaine et lon la [sic] [« lon lan la » chez Desboulmiers et dans le *Nouveau Théâtre italien*],

La troupe italienne,

Faridondaine partira.

L'OPÉRA

Sur les rives de la Seine

L'on verra triompher, la Foire et l'Opéra,

La troupe italienne

Faridondaine

Et lon la [corrigé « lon lan la » chez Desboulmiers et dans le *Nouveau Théâtre italien*]

La troupe italienne,

Faridondaine &c.

[Partira] [ajout chez Desboulmiers et dans le *Nouveau Théâtre italien*].

LA FOIRE

Adieu, Dame Melpomène,

Cédez, cédez la place au Comique Opéra,

La troupe italienne,

Faridondaine &c.

Après ces couplets, Arlequin de la Comédie Italienne, vient chanter :

Ne faites pas tant la vainc,

Le public malgré vous, me favorisera,

La troupe italienne,

Faridondaine, & lon la,

La troupe italienne,

Faridondaine restera.

Ensuite, il chasse l’Opéra & la Foire, les reconduit à coups de lattes [*sic*], et vient au parterre chanter le dernier couplet.

Rendez ma gloire certaine,
Messieurs, répétez tous, pour braver l’Opéra,
La troupe italienne
Faridondaine, & lon la;
La troupe italienne
Faridondaine restera.

162

Ce qui est si bien reçu du parterre, que tout le monde répète en s’en allant, ce dernier couplet³⁶.

Ce vaudeville final, composé par Mouret, contribue au succès de la comédie. Il est en outre promis à un bel avenir puisqu’il devient vaudeville « sur l’air de » et réapparaît sous forme de timbre à la Foire et dans les *Parodies du Nouveau Théâtre Italien* sous le nom *La troupe italienne, faridondaine*. Il devient en outre l’air emblématique du conflit qui oppose Forains et Italiens. Ainsi dans *Le Rappel de la Foire à la vie*, Lesage, Fuzelier et d’Orneval, défenseurs de l’Opéra-Comique, répondent œil pour œil, dent pour dent, et couplet contre couplet à Riccoboni et Biancolelli, en faisant chanter sur ce même air l’Opéra, puis la Foire :

L’OPÉRA
Air 186 : *La troupe italienne, faridondaine*
Malgré l’implacable haine
Des ennemis jaloux du Comique Opéra,
Ma cousine germaine,
Faridondaine,
Et lon lan la,
Ma cousine germaine
Faridondaine,
Reviendra.
LA FOIRE

Air 186 : *La troupe italienne, faridondaine*

Vous y perdrez votre peine ;
Le Public, malgré vous, à la Foire viendra.

La troupe italienne,
Faridondaine
Enragera
Et la troupe romaine,
Faridondaine
Crèvera.

L'intérêt de ces vaudevilles à refrain est triple : ils permettent une participation immédiate du public, de retenir et de diffuser ces couplets. Le 20 novembre 1718, Riccoboni et Biancolelli renchérissent avec *Le Procès des Théâtres*. L'Argument et le vaudeville final figurent dans le *Mercure*³⁷, qui en donne également la musique, Desboulmiers³⁸ et le *Nouveau Théâtre Italien*³⁹. Dans ce *Procès*, les deux Comédies obtiennent qu'Apollon juge juste de réduire la Foire au silence. « Nous n'avons plus de vœux à faire, / Chez nous, Paris abondera ; / Notre galère, lère lan lère, ô gué lan la / Notre galère, sans vent contraire voguera [...] »⁴⁰. Cet air de Mouret devient comme le précédent un vaudeville « sur l'air de »⁴¹. Ce qui frappe une fois encore dans l'argument, c'est la très grande ressemblance de cette comédie avec *Les Funérailles de la Foire* dont elle plagie des fragments mot pour mot. Mais la série métathéâtrale ne s'arrête pas là. Le 29 janvier 1719, Lélio et Dominique représentent *La Foire renaissante*⁴², à la suite de *La Désolation* et du *Procès*, actualisées pour l'occasion⁴³, afin de prendre de court une pièce annoncée par les Forains sous le titre du *Triomphe de la Foire* (et qui deviendra finalement *Le Rappel de la Foire à la vie*), elle-même conçue pour répliquer à *La Désolation* et au *Procès*. Le *Mercure* de février 1719 consacre un long résumé à *La Foire renaissante* mais n'en cite cette fois pas le vaudeville final pourtant

37 Voir *Mercure*, novembre 1718, p. 166-171.

38 J.-A. Jullien, dit Desboulmiers, *Histoire anecdotique et raisonnée [...]*, op. cit., t. I, p. 254-259.

39 *Nouveau Théâtre Italien [...]*, op. cit., t. I, p. 98-102.

40 *Mercure*, novembre 1718, p. 170-171.

41 *Notre galère sans vent contraire*, air n° 102, dans *Parodies du Nouveau Théâtre Italien*, Paris, Briasson, 1738, t. III.

42 L'Argument et le vaudeville final figurent dans le *Nouveau Théâtre Italien [...]*, op. cit., t. I, p. 108-111.

43 Voir *Mercure de France*, février 1719, p. 122.

conservé dans le *Théâtre Italien*⁴⁴. Le seul couplet qu'il cite est un couplet parodié du divertissement de l'acte V d'*Alceste* de Lully et Quinault, couplet participatif s'il en est : la Foire « vient conduite par l'Opéra dont la suite chante en chœur : *La Foire a vaincu le trépas, / L'Enfer ne lui résiste pas, etc.*⁴⁵ ». Les Parfaict recopient mot pour mot le *Mercure* dans leur *Dictionnaire*⁴⁶. Finalement, ce que les Italiens sauvent de ce répertoire non imprimé, ce sont ses vaudevilles finaux. À travers ces couplets, le public prête donc sa voix à deux trilogies dont les degrés d'intertextualité et d'intermusicalité sont très élevés, et dont l'une est le miroir inversé de l'autre : une trilogie italienne dans le style forain qui fait le plaidoyer de la Comédie-Italienne, et une trilogie foraine qui fait la défense de l'Opéra-Comique.

Mais l'histoire ne s'arrête pas là. Le 25 juillet 1721, les Italiens décident de ne plus seulement concurrencer les Forains sur le terrain dramaturgique, mais également sur

164 le terrain géographique en s'installant pendant trois étés consécutifs à la Foire Saint-Laurent. À cette occasion, Dominique et Riccoboni ajoutent à la série un prologue qui met en scène les motifs du déménagement et se termine par un vaudeville qui légitime cette migration aux yeux du public. Desboulmiers le cite dans son *Histoire anecdotique et raisonnée* : « À l'Hôtel de la Comédie, / On voit sécher sur pied Thalie ; / Pour éviter un triste sort, / Elle veut devenir foraine : / La troupe italienne / N'a pas tort⁴⁷. » Ce vaudeville, littéralement de propagande, est également cité par d'Origny dans les *Annales du Théâtre Italien*. Celui-ci ajoute ce troisième couplet cité dans le *Théâtre Italien*⁴⁸ : « L'espoir d'une bonne recette / Nous fait déloger sans trompette : / Messieurs, *chorus*, chantez bien fort, / Et même jusqu'à perdre haleine : / La troupe italienne / N'a pas tort⁴⁹ ». Le vaudeville « est l'un des moyens les plus efficaces pour fixer une nouvelle⁵⁰ » et la propager auprès d'un large public. Ce qui reste de ces conflits sous la plume des historiens de la Comédie-Italienne, dans la presse du *Mercure*, ou dans la mémoire du public, ce sont finalement ces vaudevilles. Mais contrairement à

⁴⁴ L'Argument et le vaudeville final figurent dans le *Nouveau Théâtre Italien* [...], *op. cit.*, t. I, p. 108-111.

⁴⁵ *Mercure de France*, février 1719, p. 124.

⁴⁶ C. et F. Parfaict, *Dictionnaire des Théâtres de Paris*, *op. cit.*, t. II, p. 594.

⁴⁷ J.-A. Jullien, dit Desboulmiers, *Histoire anecdotique et raisonnée* [...], *op. cit.*, t. I, p. 506-507.

⁴⁸ Voir *Nouveau Théâtre Italien* [...], *op. cit.*, t. I, p. 143.

⁴⁹ Antoine D'Origny, *Annales du Théâtre Italien depuis son origine jusqu'à ce jour*, Paris, Veuve Duchesne, 1788, t. 1, p. 64.

⁵⁰ Jean Vignes, « [Avant-propos](#) », *Écrire l'histoire*, n° 22, « Chanson, histoire, mémoire », dir. Jean Vignes, avec la collaboration de Tatiana Debbagi Baranova et Paule Petitier, 2022, p. 5.

Riccoboni, qui n'a pas fait imprimer ses comédies métathéâtrales d'esprit forain, sans doute jugées peu compatibles avec son projet de réforme, Lesage a au contraire pris soin de graver cette série dans le marbre de son anthologie en donnant le beau rôle à la Foire.

Je finis avec un exemple de circulation de vaudeville-anecdote. Si Laporte et Chamfort dans leur *Dictionnaire* ne citent qu'un seul couplet pour *Le Régiment de la Calotte* de Lesage, Fuzelier et d'Orneval, joué par Francisque pour le rétablissement de l'Opéra-Comique à la Foire Saint-Laurent en 1721 et publié dans le tome V de l'anthologie, ils recopient en réalité celui que Chamfort avait déjà intégré dans ses *Anecdotes dramatiques*⁵¹. Celui-ci évoque le fiasco que fut l'organisation d'un bal par les Italiens en pleine canicule, qui leur coûta beaucoup d'argent et où personne ne se rendit. C'est aussi le couplet le plus piquant lancé par les Forains contre les Italiens venus les concurrencer sur leurs terres. Outre son caractère comico-scatologique, il s'agit d'un vaudeville intégratif, c'est-à-dire dont le moule métrique permet au public qui en connaît le timbre d'entrer dans le chant, alors même qu'il n'en connaîtrait pas le texte :

PANTALON

Air 79 : *Quand la mer rouge apparut*

Nous avons, pour plaisir aux yeux,

Fait grande dépense,

Croyant qu'on n'aime en ces lieux

Que vaine apparence :

Mais le trait original,

C'est d'imaginer un bal,

Dans la ca, ca, ca,

Dans la ni, ni, ni,

Dans la cu, cu, cu,

Dans la ca, dans la ni, dans la cu,

Dans la canicule.

Chose ridicule⁵².

Si l'anecdote « fixe l'événement⁵³ », fût-il dérisoire, elle le fixe d'autant mieux lorsqu'elle est chantée, la musique servant d'aide-mémoire, tant il est vrai que « quand

⁵¹ J.-M.-B. Clément et J. de Laporte, *Anecdotes dramatiques*, op. cit., t. II, p. 122.

⁵² *Le Régiment de la Calotte*, dans A.-R. Lesage et d'Orneval, *Le Théâtre de la Foire*, op. cit., t. V, p. 36-37. Cité par J. de Laporte et N. de Chamfort, *Dictionnaire dramatique* [...], op. cit., t. III, p. 22-23.

⁵³ Sophie Marchand, « Quelques hypothèses sur les leçons de l'anecdote : le cas des

on tient l'air, les paroles viennent bien vite⁵⁴ ». Cristallisée dans un vaudeville, elle entre dans cette parahistoire ou cryptohistoire chantée de la vie théâtrale. Les vaudevilles les plus souvent cités par les historiens des théâtres sont ceux qui sont relatifs aux anecdotes mémorables. Ils sont un moyen efficace pour les faire connaître à un large public qui n'en a pas forcément été le témoin direct⁵⁵. Finalement, si l'anecdote est « le charme de l'histoire⁵⁶ », le vaudeville devient le charme – au sens étymologique du terme – de l'anecdote.

« Des chansons demeurent dans la tête, on emporte cela⁵⁷ » : une anecdote chansonnée a plus de chance d'être retenue et diffusée, comme en témoignent les innombrables chansonniers qui racontent l'histoire de France par son petit côté à travers ces collectes de vaudevilles, des mazarinades de la fronde aux chansons révolutionnaires⁵⁸. La musicalisation des petits faits de l'histoire permet au public

166 chantant de se les approprier. Le vaudeville est « l'art de fixer l'air du temps⁵⁹ », selon une formule que j'emprunte à Stéphane Hirschi. Il participe de l'histoire du théâtre à la fois comme forme musicale, et comme vecteur de cette histoire. Finalement, ce que donne à entendre ce répertoire, c'est une histoire vivante, incarnée, performée, mais également performative. Car à force de diffuser certains couplets, auteurs et historiens influencent la réception – à défaut d'infléchir le cours de l'histoire. Le vaudeville contribue ainsi à sa façon « à la fabrique de l'opinion publique naissante⁶⁰ » et pérennise la mémoire de l'événement qu'il cristallise. C'est pourquoi il est important de souligner l'enjeu mémoriel et la vertu pédagogique du vaudeville, transmis de bouche à oreille ou par le biais de sources imprimées, dans un esprit de continuité historique. D'où aussi un nécessaire questionnement sur le fonctionnement « de la mémoire auditive, individuelle et collective », et plus largement sur la part de la

anecdotes dramatiques du XVIII^e siècle », art. cit., p. 331.

⁵⁴ Marcel Proust, *Contre Sainte-Beuve*, « Note sur la littérature et la critique », Paris, Gallimard, 1984, p. 303.

⁵⁵ J. Vignes, « Avant-propos », art. cit., p. 5.

⁵⁶ S. Marchand, « Quelques hypothèses sur les leçons de l'anecdote : le cas des anecdotes dramatiques du XVIII^e siècle », art. cit., p. 327.

⁵⁷ Extrait du prologue du *Double Veuvage*, Paris, Dufresny, 1702.

⁵⁸ Voir Pierre Barbier et France Vernillat, *Histoire de France par les chansons*, Paris, Gallimard, 1956-1961, 8 vol.; Herbert Schneider et Rolf Reichardt, « Chanson et musique populaires devant l'Histoire à la fin de l'Ancien régime », *Dix-huitième Siècle*, n° 18, « Les Littératures populaires », 1986, p. 117-142; Jean Quéniart, *Le Chant acteur de l'histoire*, Rennes, PUR, 1999.

⁵⁹ Voir Stéphane Hirschi, *Chanson. L'Art de fixer l'air du temps*, Valenciennes/Paris, PU de Valenciennes/Les Belles Lettres, 2008.

⁶⁰ J. Vignes, « Avant-propos », art. cit., p. 5.

« tradition orale » dans la transmission historique⁶¹. D'où encore l'intérêt de remettre en jeu ce répertoire aujourd'hui. Car même si le public actuel ne partage plus la culture musicale de l'époque, le vaudeville n'a rien perdu de sa capacité à (re)devenir un tube⁶². Je laisserai le mot de la fin à Mercier : « Quand le Français ne rit pas, il faut toujours qu'il chante ; quand il ne chantera plus, ce sera une époque effrayante⁶³. »

BIBLIOGRAPHIE

- BARTHÉLEMY, Maurice, « L'Opéra-Comique des origines à la Querelle des Bouffons », *L'Opéra-Comique*, éd. Philippe Vendrix, Liège, Mardaga, 1992, p. 9-78.
- CLÉMENT, Jean-Marie-Bernard et LAPORTE, Joseph DE, *Anecdotes dramatiques*, Paris, Duchesne, 1775, 3 vol.
- DESBOULMIERS, Jean-Auguste Jullien dit, *Histoire anecdotique et raisonnée du Théâtre Italien, depuis son rétablissement en France, jusqu'à l'année 1769*, Paris, Lacombe, 1769, 7 vol. ; Genève, Slatkine, 1968.
- , *Histoire du théâtre de l'Opéra-Comique*, Paris, Lacombe, 1770, 2 vol. ; New York, AMS Press, 1978.
- LACOMBE, Hervé (dir.), *Histoire de l'opéra français. Du Roi-Soleil à la Révolution*, Paris, Fayard, 2021.
- LAPORTE, Joseph de et CHAMFORT, Nicolas de, *Dictionnaire dramatique contenant l'histoire des théâtres et les règles du genre dramatique, les observations des maîtres les plus célèbres et des réflexions nouvelles sur les spectacles*, Paris, Lacombe, 1776, 3 vol.
- LE BLANC, Judith, « La Querelle des Théâtres mise en abyme sur les scènes foraines entre 1715 et 1745 », dans Emmanuelle Hénin (dir.), *Les Querelles dramatiques en France à l'âge classique*, Louvain, Peeters, 2009, p. 169-204.
- , « "Quand le Français ne rit pas, il faut toujours qu'il chante" : manifestations de la voix chantée du spectateur parisien au XVIII^e siècle », dans Julia Gros de Gasquet et Sarah Nancy (dir.), *La Voix du public en France aux XVII^e et XVIII^e siècles*, PUR, 2019, p. 29-40.
- LÉRIS, Antoine de, *Dictionnaire portatif historique et littéraire des théâtres, contenant l'origine des différents Théâtres de Paris*, Paris, C. A. Jombert, 1763.
- LESAGE, Alain-René et D'ORNEVAL, Jacques-Philippe, *Le Théâtre de la foire, ou l'Opéra Comique. Contenant les meilleures pièces qui ont été représentées aux foires de S. Germain et de S. Laurent : enrichies d'estampes en taille douce, avec une table de tous les vaudevilles et autres*

⁶¹ *Ibid.*

⁶² En témoignent les représentations des *Funérailles de la Foire* de Lesage et d'Orneval, voir le billet [sur Theater Studies](#) et [compte rendu de l'opéra-comique sur ClassicNews](#).

⁶³ Louis-Sébastien Mercier, *Tableau de Paris*, éd. Jean-Claude Bonnet, Paris, Mercure de France, 1994, t. II, p. 955.

airs gravez-notez à la fin de chaque volume, Paris, Ganeau, 1724, Pissot, 1728, Gandouin, 1731-1737, 10 vol.

MARCHAND, Sophie, « Quelques hypothèses sur les leçons de l'anecdote : le cas des anecdotes dramatiques du XVII^e siècle », dans Geneviève Bouzinac *et al.* (dir.), *L'Anecdote entre littérature et histoire à l'époque moderne*, Rennes, PUR, 2015, p. 323-334.

MAUPOINT, *Bibliothèque des Théâtres, contenant le catalogue alphabétique des pièces dramatiques, opéras, parodies et opéras-comiques ; et le temps de leurs représentations. Avec des anecdotes sur la plupart des pièces contenues en ce recueil, et sur la vie des Auteurs, Musiciens et Acteurs*, Paris, Prault, 1733.

Nouveau Théâtre Italien ou Recueil général des Comédies représentées par les Comédiens Italiens ordinaires du Roi, Paris, Briasson, 1729.

ORIGNY, Antoine d', *Annales du Théâtre Italien depuis son origine jusqu'à ce jour*, Paris, Veuve Duchesne, 1788, 3 vol.

168 PARFAICT, Claude et François, *Mémoires pour servir à l'histoire des spectacles de la Foire par un acteur forain*, Paris, Briasson, 1743, 2 vol.

—, *Dictionnaire des Théâtres de Paris, contenant toutes les pièces qui ont été représentées jusqu'à présent sur les théâtres français et sur celui de l'Académie Royale de Musique*, Paris, Lambert, 1756, 7 vol.

—, *Histoire de l'Ancien Théâtre Italien, depuis son origine en France, jusqu'à sa suppression en l'Année 1697, suivie des extraits ou canevas des meilleures Pièces Italienne qui n'ont jamais été imprimées*, [Paris, Lambert, 1753], Paris, Rozet, 1767.

PROUST, Marcel, *Contre Sainte-Beuve*, « Note sur la littérature et la critique », Paris, Gallimard, 1984.

VIGNES, Jean, « [Avant-propos](#) », *Écrire l'histoire*, 22, *Chanson, histoire, mémoire*, Jean Vignes (dir.), avec la collaboration de Tatiana Debbagi Baranova et Paule Petitier, 2022.

NOTICE

Spécialiste du théâtre musical français des XVII^e et XVIII^e siècles, Judith le Blanc est maîtresse de conférences à l’Université de Rouen Normandie. Elle est notamment l’autrice d’*Avatars d’opéras. Parodies et circulation des airs chantés sur les scènes parisiennes* (Garnier, 2014, prix de l’essai du prix des Muses Singer-Polignac 2015), a codirigé *Pratiques du timbre et de la parodie d’opéra en Europe (XVI^e-XIX^e siècles)*, Olms, 2014 ; *Fontenelle et l’opéra. Rayonnement et métamorphoses* (PURH, 2021) ; *Une œuvre en dialogue. Le Théâtre de Michel-Jean Sedaine* (SUP, 2021), *Spectacles du crime féminin en Europe : théâtre, musique, cinéma* (PURH, 2025), édité *Les Acteurs de bonne foi* de Marivaux (Folio, 2015) et *Le Malade imaginaire* de Molière (GF, 2020). En tant que dramaturge et metteuse en scène, elle se met régulièrement au service du spectacle vivant. Elle est membre du comité de rédaction de *Théâtre/Public* depuis 2019.

169

RÉSUMÉ

Cet article étudie la circulation des vaudevilles dans les ouvrages d’historiens du théâtre en partant de la préface de l’*Histoire du Théâtre de l’Opéra-Comique* de Desboulmiers (1770), lequel propose de « chanter » son histoire. Le monde sonore des vaudevilles cristallise une autre histoire des théâtres, une histoire collective, participative et musicale, qui fait intervenir notamment la mémoire. Cristallisées dans un vaudeville, l’anecdote entre dans cette parahistoire ou cryptohistoire chantée de la vie théâtrale. La musicalisation des petits faits de l’histoire permet au public chantant de se les approprier et participe de l’histoire du théâtre à la fois comme forme musicale, et vecteur de cette histoire. En période de guerre des théâtres, on observe un pic de métathéâtralité dans les répertoires forain et italien. Le vaudeville contribue ainsi à sa façon à la « fabrique de l’opinion publique naissante » (Jean Vignes) et fixe l’événement.

MOTS-CLÉS

Vaudeville, historiographie, chanter, opéra-comique, mémoire, Foires, circulation, querelles théâtrales, anecdote

ABSTRACT

This article examines the circulation of vaudevilles in the works of theatre historians, starting with the preface to Desboulmiers' *Histoire du Théâtre de l'Opéra-Comique* (1770), which proposes to 'sing' its history. The sound world of the vaudevilles crystallises another history of the theatres, a collective, participatory and musical history, which involves memory in particular. Crystallised in a vaudeville, the anecdote becomes part of this sung parahistory or cryptohistory of theatrical life. The musicalisation of the little facts of history enables the singing public to make them their own, and contributes to the history of the theatre both as a musical form and as a vehicle for that history. During the theatre wars, metatheatricality peaked in the fairground and Italian repertoires. Vaudeville thus contributed in its own way

- 170** to the "manufacture of nascent public opinion" (Jean Vignes) and set the tone for the event.

KEYWORDS

Vaudeville, historiography, singing, comic opera, memory, Fairs, circulation, theatrical quarrels, anecdote

TABLE DES MATIÈRES

Introduction	5
Agathe Giraud & Clément Scotto di Clemente	

PREMIÈRE PARTIE

L'HISTORIEN DE THÉÂTRE, SON IDENTITÉ, SES MÉTHODES ET SES SOURCES

L'HOMME DE THÉÂTRE HISTORIOGRAPHE

Luigi Riccoboni, un des premiers historiens du théâtre à l'époque moderne	17
Beatrice Alfonzetti	
Raconter les acteurs italiens : les <i>Notizie istoriche de' comici italiani</i> de Francesco Bartoli	31
Giovanna Sparacello	
Alexandre Dumas, artisan de la légende romantique à la Comédie-Française	47
Émilie Gauthier	
L'écriture de l'histoire des théâtres lyriques parisiens entre 1847 et 1913	63
Matthieu Cailliez	
Gaston Baty, historien du théâtre ou comment légitimer la mise en scène en écrivant une autre histoire du théâtre	81
Pierre Causse	

SOURCES VIVES

Raconter l'histoire du spectacle par les images, l'exemple de l'école italienne	99
Renzo Guardenti	
Régimes de l'historiette. (D')écrire la « vie théâtrale » dans la littérature de coulisses en 1900	113
Léonor Delaunay	
Table ronde. Temporalités du récit, points de vue	135
Entretien de Marianne Bouchardon avec Agathe Sanjuan, Aliette Martin & Roxane Martin	

LE THÉÂTRE HISTORIEN DE LUI-MÊME

Chanter l'histoire des théâtres parisiens au XVIII ^e siècle : enjeux et usages du vaudeville	153
Judith le Blanc	
Table ronde. Raconter l'histoire du théâtre par les planches	171
Entretien de Florence Naugrette avec Florence Viala, Pierre Louis-Calixte, Maxime Kurvers & Thomas Visonneau 7 décembre 2022, Espace des Cordeliers	

SECONDE PARTIE
L'HISTOIRE DU THÉÂTRE, ŒUVRE (GÉO)POLITIQUE ?

IDÉALISATIONS ET RÉCIT NATIONAL

Une figure tutélaire dans l'histoire du théâtre : l'exemple de Richelieu	197
Laura Naudeix	
Une comédie française à Londres au XVIII ^e siècle, ou l'échec érigé en mythe patriotique.....	213
Charline Granger	
L'« âge d'or » dans les manuels scolaires : un exemple de <i>storytelling</i> historiographique aux XIX ^e et XX ^e siècles	229
Agathe Giraud	
Jean Vilar, ce héros, ce ringard : un mythe biface du théâtre populaire.....	243
Violaine Vielmas	
356 En finir avec l'héroïsation des metteurs en scène ? Quelques réflexions à partir du cas de Jean Dasté.....	257
Alice Folco	
Broadway, machine à mythes	271
Julie Vatain-Corfdir	
 L'HISTOIRE DU THÉÂTRE COMME INSTRUMENT IDÉOLOGIQUE	
L'histoire comme arme : enjeux stratégiques de l'historiographie française dans les querelles théâtrales du XVII ^e siècle.....	287
Clément Scotto di Clemente	
L' <i>Histoire du théâtre dessinée</i> d'André Degaine : une vision téléologique de l'histoire au service des idéaux du théâtre populaire.....	301
Marion Denizot	
Au service de l'État – Les réécritures politiques de l'histoire du théâtre iranien.....	319
Fahimeh Najmi	
Pour une historiographie décoloniale du théâtre irlandais	337
Hélène Lecossois	
Lecture-spectacle : <i>L'Impromptu de l'Amphi</i>	351
Remerciements	353
Table des matières	355