

Le choc entre geste et texte.

L'humour dans le jeu des artistes forains au XVIII^e siècle

Paola Martinuzzi

*Dipartimento di Studi Linguistici e Culturali Comparati, Università Ca' Foscari, Dorsoduro
1405, 30123 Venezia, Italia*

Abstract. This article explores some dimensions of humour in theatre by focusing on early 18th-century French fair theatre. This particular subject has not yet been treated by theatre researchers. By combining different expressive codes, artists produce more types of comic effects. The contrast between text and gesture, frequent in Parisian Fair stage productions, reveals a concept of laughter as critical reading of reality and of society. Humour on stage unmask truths, wraps in amusing forms bitter statements, plays with sense and nonsense.

Keywords: Satire; Mirth; Buffoonery; Pragmatics of gesture; Fair theatre / Théâtre de la Foire; French theatre (18th century); Acting; Performer; Comedy; Dramatic strategies (producing merriment).

1. Introduction
 2. L'humour gestuel
 3. Le choc entre le geste et le texte, manifestation d'incongruité
 4. La vérité bouffonne
 5. L'amer caché
 6. L'humour en danse
 7. Conclusions
- Références bibliographiques

1. Introduction

Faire rire est une des fonctions du théâtre, qui ne se résume pas dans l'amusement ou le divertissement ; ce rire a un rapport avec ses racines anthropologiques et avec une dimension profonde qui vise à comprendre les manifestations de la vie.

Parler d'humour au théâtre signifie prendre en considération les stratégies dramaturgiques productrices d'effets comiques, mais cela implique aussi essayer de voir comment les ressources de la scène et de l'acteur réalisent ces effets et quels rapports entretiennent ces parties. Patrice Pavis nous donne une synthèse sur les différents aspects qui concernent le comique au théâtre. Le comique se donne comme la représentation d'actions non usuelles (selon Bergson on rit de l'automatisme, de la mécanique imitant la vie ; mais on rit aussi de la présentation d'actions non achevées, d'après la réflexion de Kant, et de celle d'actions déplacées par rapport à leur configuration habituelle selon Stierle). Dans plusieurs cas, le rire vient d'une inégalité entre observateur et observé, d'un sentiment de supériorité (analysé par Freud, mais considéré déjà par les hommes de lettres des Lumières) ; cet aspect psychologique peut acquérir une dimension sociale : le comique permet en effet de bouleverser les règles sociales, les conventions, pour démasquer le ridicule des situations. (Pavis. 1998 : 66–67).

Parmi les différentes formes du comique, on peut distinguer le comique involontaire et le comique volontaire ou humoristique, le rire qu'on porte sur un objet et celui qu'on partage avec les autres. Au théâtre, le sentiment de supériorité accompagne la perception du ridicule, tandis que l'humour est suscité par une autre forme, le plaisant, qui selon la perspective des Lumières est « l'effet de la surprise réjouissante que nous cause un contraste frappant,

singulier, et nouveau, aperçu entre deux objets, ou entre un objet et l'idée hétéroclite qu'il fait naître. C'est une rencontre imprévue qui, par des rapports inexplicables, excite en nous la douce convulsion du rire » (Ibid. : 68 ; Marmontel. 1818 : 565).

L'humour au théâtre, dans le jeu de l'acteur, a été l'objet d'études fondées sur plusieurs approches : anthropologique, sociologique, cognitive, psychanalytique (une synthèse utile est dans Pollio-Edgerly. 1996). En même temps, les recherches historiques sur les comédiens nous apportent des éléments concrets pour comprendre ce qui a caractérisé le jeu comique dans les siècles passés.

2. L'humour gestuel

Le jeu de l'acteur a plusieurs composantes, se rapportant chacune aux aspects verbaux ou non-verbaux de la représentation: la voix, le rythme de la diction, l'expression faciale, la gestualité, le mouvement, les déplacements dans l'espace. L'ensemble de ces éléments, qui donne vie à l'art de l'acteur, ne dégage pleinement son sens que « replacé dans le contexte global de la mise en scène » (Pavis, 2005 : 61). On peut donc apprécier la richesse expressive du jeu de l'acteur dans les relations entre performers et à l'intérieur du réseau qui comprend le texte, le décor, la musique (lorsqu'elle est présente). Tous les moyens convergent ainsi vers un effet correspondant au genre dramatique représenté : tragique ou comique, dans toutes leurs nuances. Pour mettre à feu les ressources propres à une œuvre ou à une typologie de pièces théâtrales, il est utile d'analyser séparément les différents systèmes expressifs, pour les mettre ensuite en rapport avec leur contexte spécifique.

Nous aborderons ici, à travers quelques exemples significatifs, l'humour gestuel dans les pièces foraines, une parmi les ressources caractérisant la production théâtrale française du XVIII^e siècle, qui peut intéresser un public du XXI^e siècle par son caractère de modernité.

Bien que le théâtre joué aux Foires parisiennes ait été longtemps considéré marginal et non susceptible d'attention de la part des historiens de la culture française (Rizzoni. 2010), il a représenté à son époque un pôle d'attrait considérable pour un public de toute provenance sociale. Il a donné, avec la Comédie-Italienne, « trois quarts de l'activité scénique en France de 1700 à 1790 », c'est-à-dire plus de 10 000 pièces (Trott. 2000 : 138). Les pièces foraines mettaient en place une multiplicité de savoir-faire de la part des artistes, comme le jeu, le chant, la danse, le mime, la danse de corde ; certains acteurs savaient aussi jouer d'un instrument, tout en exécutant des acrobaties¹. Le répertoire comique proposait une richesse extrême de thèmes, allant de la critique des mœurs à l'actualité économique, culturelle ou politique, à la mythologie travestie sous des habits burlesques, à la féerie. Au XVIII^e siècle le public cultivé reconnaît que « c'est à la Foire que se trouvent le mieux sauvegardés les droits du "vrai comique" » (Quéro. 2000 : 79) ; sa force gagne tout le parterre, c'est-à-dire le peuple tout aussi bien que les « honnêtes gens » et les aristocrates.

Le comique gestuel forain est articulé et il peut prendre plusieurs directions. Parmi celles-ci on trouve notamment l'exagération et la mécanisation du geste quotidien dans les pantomimes, ou le comique du bas corporel dérivé des *lazzi* de la Commedia dell'Arte, fondé le plus souvent sur une méprise. Les forains pratiquent volontiers aussi la parodie du geste tragique, c'est-à-dire l'imitation et la charge des acteurs du Théâtre Français, accompagnée d'un rabaissement du texte littéraire.

¹ Par exemple, Lavigne « bon danseur de corde et sauteur très léger, [...] dansait sur la corde sans contrepoids, et y jouait du violon très singulièrement, tantôt sur la tête, tantôt entre ses jambes, sur son dos » (Parfait. 1743, vol. I. 55).

3. Le choc entre le geste et le texte, manifestation d'incongruité

Nous ne nous arrêterons pas sur l'exploitation du comique bas dérivé de la *Commedia dell'Arte*², tout en lui reconnaissant son rôle dans l'histoire du théâtre comique et sa place au moment où naît le théâtre moderne³. Mais nous concentrerons notre attention sur l'humour plus subtil caractérisant beaucoup de pièces foraines où l'incongruité du mouvement qui fait rire, le choc entre le geste et le texte qui ne se correspondent pas, offrent une lecture critique du monde, de la société. Cela prend volontiers la forme de la parodie et a certainement dû provoquer dans son public une réaction moins simple qu'un subit éclatement de rire comme celui qui jaillit du « mécanique plaqué sur le vivant » (expression de Bergson, 1970 : 405, 410).

Les études sur le spectacle vivant ont pu dégager les dynamiques du jeu de l'acteur (c'est-à-dire les *vecteurs* selon Patrice Pavis, 2005 : 61), en distinguant les enchaînements de séquences, les ruptures du rythme, les accumulations d'éléments signifiants présents sur la scène. Cependant, lorsqu'on approche le théâtre du passé, on doit forcément rétrécir l'observation aux données disponibles grâce aux sources textuelles (y compris celles musicales) et iconographiques. Le lieu privilégié où s'inscrit le dialogue entre les artistes et leurs destinataires, où émerge « la compétence réceptive des spectateurs » est le paratexte. (Decroisette. 2006 : 12–13). Nous prendrons en considération en particulier les didascalies des pièces.

Pour comprendre la force subversive du rire forain, il faut imaginer donc le spectateur du XVIII^e siècle, celui qui a ri devant ces inventions. Les témoignages de l'époque relatifs au répertoire forain utilisent des termes bien variés qui ne rendent pas tous raison des intentions critiques inscrites dans la grande galerie de situations, portraits, ballets, vaudevilles. Lesage, l'un des principaux auteurs de pièces foraines, parle tout simplement d'« amuser l'esprit en badinant » (Lesage-D'Orneval. 1724, t. I : Préface). Les frères Parfaict, les premiers historiens du théâtre français et du théâtre de la Foire, pensent qu'une « manière » non « gracieuse » « peut devenir plaisante par l'excès du ridicule » et qu'inversement la déformation et le « burlesque » peuvent se joindre à la « grâce » (Parfaict. 1743, vol. I : 71 ; vol. II : 45–46). Pendant les années 1730 et 1740, le marquis d'Argenson trouve que la plupart des spectacles qu'on donne aux théâtres de la Foire sont « bizarres » s'il s'y mêle du « fantasque » (d'Argenson. 1966 : 534), mais on y trouve aussi des sujets « ingénieux » et moraux qui éveillent l'admiration tout en faisant rire (ibid. : 563)⁴. Collé, en 1760, célèbre la « gaîté », la « force » et l'« élégance » qui caractérisent les œuvres du dramaturge Pannard (Collé, 1868, vol. II : 245). Il faut ouvrir le *Dictionnaire dramatique* de Laporte et Chamfort, à l'article *Rire théâtral*, pour y reconnaître la nature du comique forain : « Le rire, pour être vif, doit être une

² Surtout lors de la fermeture du Théâtre Italien, entre 1697 et 1715, aux théâtres de la Foire Saint-Germain et de la Foire Saint-Laurent travaillèrent des comédiens italiens.

³ Françoise Decroisette (Decroisette, 2006 : 10) signale que la naissance du théâtre moderne au XVII^e siècle repose sur plusieurs facteurs et essentiellement sur la séparation de l'espace du jeu et de l'espace du public, la création d'entreprises professionnelles au dehors du milieu de la cour, l'élargissement du temps des représentations « bien au-delà des moments rituels du carnaval et des fêtes officielles ». Dans ce contexte, on assiste au « triomphe de la comédie à canevas ou à l'impromptu, reposant sur des types fixes, un jeu et une gestuelle codée, très visuels ». Tout cet appareil amène une réévaluation de la figure et du rôle du spectateur.

⁴ Il y a eu, au fil des décennies, une évolution des sujets et des modalités expressives, dans le répertoire joué à l'Opéra Comique, qui a comporté un changement aussi dans les tons comiques, un abandon progressif du modèle farcesque, vers la « décence » (Barberet, 1887 : 57) ; mais cette tendance ne fait que masquer « le règne du vice » dans la réalité, souligne Charles Collé (1868, vol. II : 246). Les historiens y ont décelé un parcours qui va de la « gestuelle pure » vers une « satire ironique et souriante » (Vinti, 1989 : 25), ce qui dérive de la progressive légitimation des théâtres des Foires, après une première phase de subversion (Spielmann, 2002 : 406–407). D'ailleurs, au cours du siècle, le public forain est « de moins en moins populaire » (Lagrave. 1972 : 100).

saillie de l'âme et naître de la surprise. [...] Une bonne source du rire théâtral, est lorsque le geste ou le discours d'un personnage est contraire à l'idée qu'il a donnée de lui » (Laporte-Chamfort, 1776, t. III : 61).

Aristote distinguait les fondements de la représentation comique et de celle tragique, en mettant en relation la fable et les moyens expressifs utilisés. Au chapitre V de sa *Poétique*, le comique était défini comme « une imitation de ce qui est laid, dont une partie est le ridicule » (Aristote, 1883 : 10). En reprenant la réflexion du philosophe grec, William Preston, dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle, mettait l'accent sur les aspects négatifs qui connotent le ridicule, et sur la complexité du sentiment qui y est rattaché : le « myrth » (amusement) ne se réduit pas au rire, qui n'est qu'une réaction physiologique, mais il dérive de notre surprise devant ce qui est étrange, « odd » et de la perception d'une infirmité, qui peut refléter une de nos propres faiblesses (Preston, 1788 : 70–71).

4. La vérité bouffonne

Un esprit satirique se greffe sur l'humour dans *Arlequin traitant* de Jacques-Philippe d'Orneval, opéra-comique en trois actes, donné par la troupe d'Octave à la Foire Saint-Germain 1716. Précipités dans un gouffre, Belphégor et Arlequin visitent les damnés de l'enfer. Au lieu d'Ixion, celui qui tourne attaché à la roue du supplice est un « célèbre médecin » (« Ergo, très célèbre assassin », commente Arlequin). « Croyant que l'homme, pour vivre, / N'avait pas besoin de sang [...] Il le tirait [...] ; Jusqu'à la dernière goutte / Monsieur le laissait couler, / Pour le faire circuler » (Lesage, 1724, vol. II : 179). Cette explication, qui montre l'ignorance coupable du médecin et métaphorise sa soif d'argent, est donnée par le diable, en chantant sur l'air connu à l'époque : *Du Cap de Bonne-Espérance* ; les notes descendantes de cette mélodie étaient associées, dans la chanson originale, à des couplets qui présentaient un Cupidon armé de flèches.

À côté d'Ixion-médecin, on trouve un poète qui roule sans cesse un rocher, en trébuchant. Ce moderne Sysiphe est coupable d'avoir défiguré « *Les Dieux et la gent diabolique* » dans ses livrets d'opéra et l'air qui accompagne les mots de Belphégor est le gai refrain de *L'autre jour au bord d'une fontaine*. Un vautour déchire le cœur non pas de Tytie, mais d'un séducteur sans scrupules qui est présenté sur les notes vives de *Le Démon malicieux* ; la chanson originale commençait par ces vers : « *Je n'ai point de dettes ni procès* ».

Arlequin aperçoit ensuite un homme qui s'agite dans les ondes de la mer : ce n'est pas Tantale, mais un traitant⁵ qui s'adresse à Arlequin sur les notes très rapides de *Perroquet mignon* : « *J'ai calculé, / J'ai doublé, / J'ai triplé, / J'ai volé, / En faisant ma carrière, / De même que toi, / Le Peuple et le Roi* » (Ibid. : 185). Pour sauver son collègue, le zanni va prendre sa place et la logique de cet enfer prend définitivement la forme d'un jeu. L'humour, on comprend, naît ici de la rencontre (du choc) entre une situation tragique et une musique drôle, entre la reconstruction d'un scénario mythologique et la création d'un procès moderne qui met en relief des vices bien répandus. Les actions représentées et le décor veulent reproduire un monde imaginaire bien présent aux spectateurs, la violence des enfers de la religion païenne, mais les éléments musicaux et textuels associés se dirigent dans la direction opposée d'un plaisant démasquage où la justice se manifeste comme un jeu où chacun peut être déplacé et rien n'est immuable.

⁵ Les traitants étaient les plus puissants fonctionnaires pendant l'Ancien Régime ; ils étaient chargés de recouvrer les deniers publics. En ouverture de la pièce, dans l'édition collective à *posteriori*, d'Orneval informe le lecteur que l'inspiration de *Arlequin traitant* vient d'un événement politique récent, rappelé comme la « déroute des traitants » ; déjà Colbert avait voulu que la Chambre de Justice sanctionne ces mauvais administrateurs, pour renforcer le pouvoir central de l'État. En 1716, un arrêt du Conseil d'État oblige les traitants et leurs commis à présenter aux intendants et commissaires provinciaux un récépissé des sommes reçues.

Un décalage humoristique, sarcastique, qui aura bien satisfait les esprits critiques du temps, caractérise la danse d'ouverture du *Diable d'Argent* (Prologue de l'opéra-comique *Arlequin roi des ogres*, composé par Fuzelier, Lesage et d'Orneval pour la Foire Saint-Germain 1720). Le Diable entre de façon solennelle, accompagné du son de trompettes et de tymbales, et sur les notes d'une marche, il avance, « tenant par la main la Folie, sa favorite. Plusieurs personnes le suivent, le tirant par sa queue, qui est parsemée de pièces d'or et d'argent, ainsi que tout son corps » (Lesage, 1724, vol. IV : 97). La solennité est démentie d'emblée par l'identité du personnage célébré et par son accoutrement : « une longue barbe de cannetille d'or et des cheveux de cannetille d'argent », couronnés de « deux cornes de rubis ». Le lieu n'est pas l'enfer, mais un temple « orné de toute sorte de richesses », et cette apparition est acclamée par une « foule de suppliants ».

Un banquier, une procureuse, un aristocrate s'approchent et font de nombreuses révérences à cette autorité, saluée ensuite par ces mots d'Arlequin : « Grand Factoton, qui faites bouillir toutes les marmites du monde ! » (Ibid. : 120). Cette métaphore fait précipiter définitivement le ton de la mascarade. Le rire en sourdine, éveillé par la procession où la gestuelle parodiait les cérémonies de la cour, se transforme en un rire sonore ; il peut se libérer grâce à l'explicitation, en termes bouffons, d'une vérité. Le passage d'une tonalité d'humour à une autre n'est pas rare dans le répertoire forain, il est une marque de sa vitalité.

5. L'amer caché

Parfois nous pouvons assister à un procédé inverse, où la gestuelle et les éléments paraverbaux se placent à un niveau plus bas que le texte, comme dans *Les Animaux raisonnables* (pièce en un acte de Fuzelier et Legrand, musique d'Aubert, Foire Saint-Germain 1718). Dans l'île de Circé, des animaux s'agitent et « crient de différentes manières ». Ils « se dressent sur leurs jambes et viennent l'un après l'autre à Ulysse avec une légère marque de l'espèce de bête dont ils sont » (Lesage. 1737, vol. III : 9-10). Les performers déguisés déforment leurs mouvements, mais ils s'expliquent dans une langue soignée et ils utilisent bien de jeux de mots, pour parler de leur vie passée dans le monde civilisé. Ainsi, un loup révèle avoir été un « scrupuleux procureur » et, faisant preuve de subtilité sémantique, il précise qu'il ne dévorait pas ses clients, mais les « gruge[ait] »⁶. Cette remarque lexicale engendre une chaîne de commentaires humoristiques, de glissements progressifs de sens (fondés sur un procédé d'antanaclase ou d'oppositions). Ulysse commente : « La distinction est d'une conscience délicate », et le loup : « Oh ! ç'a toujours été mon faible que la conscience » ; ce qui entraîne l'affirmation véridique d'Ulysse : « Je vois bien que ce n'était pas ton fort ». (Ibid. : 12).

Cet entretien est suivi par d'autres analogues : un financier au gros ventre est devenu cochon ; une femme mal-mariée préfère être poule ; le timide Pierrot a pris un corps de taureau ; une jeune fille opprimée par ses éducateurs a été transformée en petit oiseau qui court les bois⁷. Les métamorphoses animales comportent donc un gauchissement des figures, au niveau physique, mais un affinement de leur réflexion (d'où l'adjectif qui paraît dans le titre : *raisonnables*)⁸.

⁶ Le verbe *gruger* a un sens propre: briser sous la dent, et un sens figuré et familier : consommer les biens de quelqu'un (*Dictionnaire de l'Académie française*. 1762 s.v.), habitude diffusée dans la « chicane du Palais » (les avocats et les procureurs) selon La Fontaine (*Dictionnaire de Trevoux*. 1771. s.v.).

⁷ L'air de vaudeville sur lequel la fillette chante sa rage est *Petit boudrillon*, une chanson créée pour tourner en ridicule le duc de Saint-Simon, historien de Louis XIV.

⁸ Dans le jeu des déformations on peut déceler la réalisation d'une « idée hippocratique [...] du rire comme remède aux maux de la société » (Martinuzzi. 2012 : 75).

Écrire des textes satiriques est dangereux, et les forains le savent bien ; Fuzelier, Lesage, d'Orneval et le musicien Gilliers créent une pièce en un acte, *Les Enragés*, pour la Foire Saint-Laurent 1725. L'invention naît de la polisémie du mot « rage », et la figure la plus intéressante d'« enragé » est celle d'un « poète indocile », renfermé dans une cage devant une auberge à Dieppe et exposé par des Savoyards, comme un phénomène. On lit dans la didascalie qui ouvre la scène VI : « Un Poète dans une cage de fer, amenée sur des roulettes, et couverte d'une toile, deux Conducteurs de la cage, en robes bleues et bonnets fourrés, tels qu'on en voit qui mènent les ours ». Les voix des deux savoyards alternent les cris traditionnels des montreurs d'animaux : « *La curiosita ! La rareta ! [...] À voir la marmotte en vie !* » (Lesage. 1728, vol. VI : 90, 92).

L'écrivain prisonnier montre par ses gestes sa fureur, mord les barreaux de la cage, et chante sa rébellion contre les quarante membres de l'Académie française qui ont imposé un monopole de la culture, du goût (sous le drapeau de l'« éloquence ») ; tout cela sur l'air fortement accentué du *Branle de Metz* : « Morbleu ! si je les tenais, / Ces beaux Messieurs les Quarante ! / Morbleu ! si les tenais, / Comme je les croquerais ! » (Ibid. : 93). Au dire du médecin Galbanon, qui est consulté par les hôteliers, la maladie de ce poète ne peut pas être guérie, ce qui signifie que l'art doit se proclamer et demeurer indépendant. En effet, le poète réussira à s'évader, en cassant les barreaux de la cage. Les mouvements contortionnés et énergiques du performer, le tableau qui se compose et les couplets grinçants veulent déranger le lecteur/spectateur ; le rire qu'ils provoquent est amer.

6. L'humour en danse

Le ton peut être plus léger, les maux évoqués moins graves, et l'incongruité se concentre alors sur les formes, comme par exemple dans *Les Spectacles malades* (de Fuzelier, Lesage, d'Orneval, Gilliers, Foire Saint-Laurent. 1729). Un médecin femme propose un remède pour les maux qui affligent les théâtres de Paris (purger les mauvaises pièces du répertoire des théâtres officiels, augmenter le nombre de comédiens de la troupe Italienne, sélectionner les auteurs des opéras-comiques) et pour introduire la pièce qui fera du bien à l'Opéra Comique, le médecin et son patient dansent des « danses gaillairdes et grotesques » et chantent un non-sens : « *Allons l'éprouver, mon poulet : / Pinbiberlo, pinbiberlobinet. [...] Oui, je vais risquer le paquet : / Biberlo, bobulo, [...] Pinbiberlo, bobulo, biberlo, / Pinbiberlobinet* » (Lesage. 1735, vol. VII : 240).

Dans ce cas, l'incongruité ne concerne pas un décalage entre le haut et le bas, mais entre clarté et obscurité : le signifiant prend le dessus et efface avec nonchalance le message ; la pièce se termine par cet effacement et par un effet de surprise. Les éléments humoristiques non verbaux qui portent du non-sens sur le plan visuel sont indiqués dans les adjectifs *gaillard* et *grotesque*, qui révèlent le caractère joyeux des danses où la virtuosité de la part de l'interprète réalise une déformation du modèle académique.

Au XVIII^e siècle, William Hogarth offrait un examen des lois formelles qui engendrent le grotesque dans son essai *Analysis of Beauty* (1753). L'on y trouve une des rares réflexions philosophiques de l'époque sur la danse. La ligne serpentine correspond pour Hogarth à l'idée de grâce et à un idéal humain (Richardson. 2002 : 46) ; les lignes rompues et non sinueuses des danses comiques, comme celles introduites en France et en Angleterre d'Italie, produisent un effet absurde et humoristique, « very entertaining » (Hogarth. 1753 : 148–149) qui se dissocie des « standards of social conduct and entertainment » (Lindbergh. 1981 : 40).

Comment peut se réaliser une expressivité à travers le mouvement ? Le théoricien Michel Bernard nous fait réfléchir sur le fait que le corps humain est à la fois « objet perçu, forme spatiale, volume mobile et pesant » et « sujet, forme motrice, dynamique gestuelle » qui se découpe et désarticule (Bernard. 1986 : 235) ; l'expressivité existe dans le croisement d'une

dimension subjective, intentionnelle, et d'une objective. On peut donc parler d'une dimension pragmatique du geste de l'acteur et du mouvement du danseur, pour l'importance de leur effet sur le récepteur, dimension non secondaire, évidemment, dans la pratique des théâtres de la Foire au XVIII^e siècle.

7. Conclusions

Les artistes forains ont eu une conscience de leurs outils expressifs et des ressources comiques. Une démonstration en est la présence dans leurs pièces de la muse Thalie, de Momus (le dieu de la raillerie) et de sa fille Parodie, de la Critique et de ses sœurs Satire et Raillerie, et d'autres personnifications comme Vaudeville, fils de Bacchus et de la Joie et époux de la Foire, qui aime Lazzi et a pour ami l'Opéra-Comique. Leurs fonctions sont cependant variées : « tandis que la Folie prône le joyeux égarement, qu'elle engendre le singulier et l'absurde, faisant sauter les barrières de la convenance, tant sociale, que morale ou esthétique, la parodie, elle, appelle une réforme en proposant, dans le même domaine, un système cohérent de contre-valeurs » (Rizzoni. 2005 : 72–73). Le spectateur est libre de partager ce système, ou de s'amuser à voir les bouleversements en goûtant les contrastes qui éveillent le rire.

L'humour au théâtre naît dans la perception du spectateur, qui décompose l'ensemble visuel, textuel, vocal, musical pour en saisir les dissonances et pour comprendre les convergences qui se présentent dans un nouvel ensemble, qui est une unité de sens.



« The best representation in a picture, [...] must be always somewhat unnatural and ridiculous ». Représentation d'un bal chez William Hogarth (*The Analysis of Beauty*, London, J. Reeves, 1753, p. 137 ; table II).

Références bibliographiques⁹

- Albert, Maurice. 1900. *Les Théâtres de la Foire (1660-1789)*. Paris : Hachette.
- Argenson, René Louis de Voyer de Paulmy, marquis d'. 1966. *Notices sur les Œuvres de théâtre*, publiées par Henri Lagrave. *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, XLII, XLIII. Genève: Droz.
- Aristote. 1883. *Poétique et Rhétorique* (IV^e s. av. J.-Ch.), traduction de Ch.-Émile Ruelle. Paris : Garnier.
- Barberet, Victor. 1887. *Lesage et le théâtre de la Foire*. Nancy : Imprimerie de Sordoillet.
- Bergson, Henri. 1970. *Le rire* (1901). In Henri Bergson. *Œuvres*, pp. 383–486. Paris : PUF.
- Bernard, Michel. 1986. *L’expressivité du corps. Recherche sur les fondements de la théâtralité*. Paris : Chiron/La Recherche en danse.
- Campardon, Émile. 1877. *Les Spectacles de la Foire. Documents inédits recueillis aux Archives nationales*. Paris : Berger-Levrault (2 vol.).
- Collé, Charles. 1868. *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)*, nouvelle édition augmentée de fragments inédits recueillis dans le manuscrit de la Bibliothèque impériale du Louvre, avec une introduction et des notes par Honoré Bonhomme. Paris : Firmin-Didot (2 vol.).
- Decroisette, Françoise. 2006. “Avant-Propos. Inventer le spectateur du passé”. In Françoise Decroisette (éd.). *Les traces du spectateur : Italie, 17^e et 18^e siècles*, pp. 5-18. Saint-Denis : Presses Universitaires de Vincennes.
- Hogarth, William. 1753. *The Analysis of Beauty. Written with a view of fixing thge fluctuating Ideas of Taste*. London: J. Reeves.
- Lagrave, Henri. 1972. *Le théâtre et le public à Paris de 1715 à 1750*. Paris : Librairie Klincksieck.
- Laporte, Joseph de et Chamfort, Sébastien-Roch-Nicholas, 1776. *Dictionnaire dramatique*. Paris : Lacombe (3 vol.).
- Lesage, Alain René et D’Orneval. 1724, 1728, 1731-1737. *Le Théâtre de la Foire ou l’Opéra Comique. Contenant les meilleures pièces qui ont été représentées aux Foires de Saint-Germain et de Saint-Laurent*. Paris : Ganeau, Pissot, Gandouin (10 vol.).
- Lindberg, Mary Clinger. 1981. “‘A Delightful Play upon the Eye’ : William Hogarth and Theatrical Dance”, pp. 19-45. *Dance Chronicle*, v. 4, n. 1.
- Marmontel, Jean-François. 1818-1820. *Éléments de littérature*. Paris : Firmin-Didot (Œuvres complètes de Marmontel, vol. 12–15).
- Martinuzzi, Paola. 2007. *Le pièces par écrivains nel teatro della Foire (1710–1715). Modi di una teatralità*. Venezia : Libreria Editrice Cafoscarina (“Le Bricole”, Collana del Dipartimento di Studi Europei e Postcoloniali dell’Università Ca’ Foscari).
- . 2012. “Corps muets dans le théâtre de la Foire (1710–1715) : une métaphore éloquente”, pp. 73-89. In Sabine Arnaud, Helge Jordheim (dir.). *Le Corps et ses images dans l’Europe du dix-huitième siècle / The Body and its Images in Eighteenth-century Europe*. Actes du Séminaire International des jeunes dix-huitiémistes, Société Internationale d’Études du Dix-huitième Siècle, Université de Montpellier, 2007. Préface de Catriona Seth et Caroline Warman. Paris : Honoré Champion (Études internationales sur le dix-huitième siècle).
- Parfaict, Claude et François. 1743. *Mémoires pour servir à l’histoire des spectacles de la Foire par un acteur forain*. Paris : Briasson (2 vol.).
- Pavis, Patrice. 1998. *Dictionary of the Theatre : Terms, Concepts and Analysis*, preface by Marvin Carlson. Toronto: University of Toronto Press.

⁹ Cette bibliographie est une sélection indicative concernant le sujet spécifique de cet article.

- . 2005. *L'analyse des spectacles*. Paris : Armand Colin.
- Pollio, Howard R. and Edgerly, John W. 1996. "Comedians and comic style". In Anthony J. Chapman, Hugh C. Foot (eds.) *Humour and laughter: theory, research and application*, pp. 215-243. New Brunswick, NJ: Transaction Publishers.
- Preston, William. 1788. "Essay on Ridicule, Wit and Humour". *The Transactions of the Royal Irish Academy*, 2, pp. 69–76.
- Quéro, Dominique. 2000. "Le rire du public de théâtre". *Dix-huitième siècle*, 32, *Le Rire*, pp. 67–83.
- Richardson, Annie. 2002. "An Aesthetics of Performance : Dance in Hogarth's *Analysis of Beauty*". *Dance Research*, v. 20, n. 2, pp. 38–87.
- Rizzoni, Nathalie. 2005. "La Parodie en personne : enjeux et jeux d'une figure allégorique au théâtre", pp. 71-86. In Sylvain Menant et Dominique Quéro (dir.). *Séries parodiques au siècle des Lumières*. Paris : PUPS.
- . 2010. "Inconnaissance de la Foire". In Agnès Terrier et Alexandre Dratwicky (dir.). *L'invention des genres lyriques français et leur redécouverte au XIX^e siècle*, pp. 119-151. Lyon : Symétrie (Les Colloques de l'Opéra Comique).
- Rubellin, Françoise. 2010. "L'écriture des lazzi dans le théâtre forain au XVIII^e siècle". *Revue d'Histoire du théâtre*, 245-246, pp. 173–183.
- Spielmann, Guy. 2002. *Le Jeu de l'Ordre et du Chaos. Comédie et pouvoirs à la fin du règne, 1673-1715*. Paris: Champion.
- Trott, David. 2000. *Théâtre du XVIII^e siècle. Jeux, écritures, regards. Essai sur les spectacles en France de 1700 à 1790*. Montpellier : Éditions Espaces 34.
- Vinti, Claudio. 1989. *Alla foire e dintorni. Saggi di drammaturgia foraine*. Roma : Edizioni di Storia e Letteratura.

Paola Martinuzzi is research fellow in French studies and obtained the National Academic Qualification as Associate Professor in French Studies in 2013. She discussed a PhD thesis in Modern Philology at Università Ca' Foscari (Venice, Italy) and is expert in theatre studies. Her research interests are directed on more topics: the Renaissance, where she collaborates to a National Project by working at the critical edition of a French senecan tragedy; the 18th Century, with two monographs concerning particularly Paris Fair Theatre and the critical edition of pantomimes; the 20th Century for D'Annunzio's decadent-dramaturgy, Robert Wilson's postmodernism and American avant-gardes. She has translated for Bompiani publisher *Le Bourgeois gentilhomme* by Molière and collaborates with Nantes University's Centre d'Etudes des Théâtres de la Foire et de la Comédie Italienne and with Italian and European literary reviews.

Address correspondence to Paola Martinuzzi, at paolam@unive.it