



HAL
open science

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

Eric Negrel

► **To cite this version:**

Eric Negrel. Les foires, sources de création dramatique à la Comédie-Française et au Théâtre-Italien, 1695-1696. Pauline Beaucé; Bertrand Porot; Cyril Triolaire. Spectacles et artistes forains, XVIIe-XIXe siècles. Identités, espaces et circulations, épure - Editions Presses Universitaires de Reims, p. 117-134, 2024, Sport, acteurs, représentations, 978-2-37496-219-1. hal-04782883

HAL Id: hal-04782883

<https://hal.science/hal-04782883v1>

Submitted on 14 Nov 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Public Domain

Sport, acteurs et représentations n° 16

Spectacles
et artistes forains
xvii^e-xix^e siècles

Identités, espaces et circulations

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

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

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

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

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



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



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

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

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

Éric Négrel

Université Sorbonne Nouvelle, FIRL EA 174

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

Jean Amila, *Noces de soufre*, Paris, Gallimard, 1964, p. 68

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Faire emplette de maris, de grisettes...

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

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

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

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

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

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

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

-
14. Voir ROSSIAUD, Jacques, « Prostitution, jeunesse et société dans les villes du Sud-est au XV^e siècle », *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, XXXI/2, 1976, p. 289-325, ici p. 289-290.
15. Voir FERTÉ, Jeanne, *La vie religieuse dans les campagnes parisiennes (1622-1695)*, Paris, Vrin, 1962, p. 291-293.
16. Voir BENABOU, Erica-Marie, *La prostitution et la police des mœurs au XVIII^e siècle*, Paris, Perrin, 1987, p. 196.
17. MUCHEMBLED, Robert, *op. cit.*, p. 171.
18. DANCOURT, Florent, *La foire de Bezons*, « Chansons du Divertissement », éd. cit., p. 199-200 (partition p. 15-17).

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Une dramatisation des spectacles forains

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

CLÉOPÂTRE.

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

MARC-ANTOINE.

Venez-ça, petit boutefeu.

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

Nouons à double nœud le lien conjugal,

Donne-moi la main, scélérate.

CLÉOPÂTRE.

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

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

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

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

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

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

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

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

30. *Ibid.*

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

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

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

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

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

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

Table des matières

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

Première partie : Espaces, lieux et architectures

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

Deuxième partie : Circulations artistiques et professionnelles

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

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

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

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

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

Troisième partie : Spectacles en geste et en musique

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

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

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

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

Quatrième partie : Des artistes-entrepreneurs

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