

DON QUICHOTTE POLICHINELLE PARODIE POUR MARIONNETTES DE *DON* *QUICHOTTE CHEZ LA DUCHESSE DE FAVART*

Flora Mele
Sorbonne Université

ABSTRACT: The epic farce is used as a source in the Adrien-Joseph Le Valois d'Orville's puppets parody *Don Quichotte Polichinelle*, written for the 1743 Saint-Germain fair in Paris. The *Don Quichotte Polichinelle* manuscript, preserved at Bibliothèque Nationale de France, shows that the parodist follows closely the comedy-ballet *Don Quichotte chez la duchesse* by Charles-Simon Favart, performed at the Académie royale de Musique the same year. The puppet parody transforms the original version into vaudevilles. The Adrien-Joseph Le Valois d'Orville's parody manuscript centres on three key moments from Favart's comedy. The parody uses a vulgar style and focuses on the simulated animal metamorphosis, a pantomime ballet interpreted by the famous Louis Antoine Cuvillier in Favart's work. This article is about the choice of the Don Quichotte thematic in a fairground show context, fertile ground for reflection on conventional societal attitudes and on the contemporary aesthetic situation of theatre in France. The parody by Valois d'Orville, who also wrote the libretto of Rameau's *Platée*, highlights in a more free and transgressive way the message given by Favart's comedy-ballet, while honouring and publicizing it through puppet theatre.

KEY-WORDS: Favart, Valois d'Orville, Rameau, puppet, Pulcinella, Opéra-Comique, Académie royale de musique, Fair, théâtres de société, dispute

RÉSUMÉ: La source épique et farcesque est utilisée dans la parodie pour marionnettes *Don Quichotte Polichinelle* d'Adrien-Joseph Le Valois d'Orville, écrite pour la Foire Saint-Germain de Paris, en 1743. Le manuscrit du canevas de *Don Quichotte Polichinelle*, conservé dans le Fonds français de la Bibliothèque nationale de France, montre que le parodiste reprend de près la comédie-ballet *Don Quichotte chez la duchesse* de Charles-Simon Favart, jouée à l'Académie royale de Musique, la même année. La parodie pour marionnettes tourne l'original en vaudevilles. Le manuscrit de la parodie d'Adrien-Joseph Le Valois d'Orville se concentre sur trois moments clés du spectacle de Favart. Elle utilise un style poissard et insiste sur la partie de la métamorphose animale simulée, qui

correspond à un ballet pantomime, interprété par le célèbre Louis Antoine Cuvillier, dans l'œuvre de Favart. Cet article traite du choix de la thématique de Don Quichotte, dans un contexte de spectacle forain, terrain fertile pour la réflexion sur les attitudes sociétales conventionnelles et sur la situation esthétique contemporaine du théâtre, en France. La parodie de Valois d'Orville qui écrit aussi le livret de *Platée* de Rameau, met en relief de manière plus libre et transgressive le message donné par la comédie-ballet de Favart, tout en lui rendant honneur et en lui faisant de la publicité, par le biais de la marionnette.

MOTS-CLÉS: Favart, Valois d'Orville, Rameau, marionnette, Polichinelle, Opéra-Comique, Académie royale de musique, Foire, théâtres de société, dispute

1. LA MARIONNETTE EN FRANCE AU XVII^e ET XVIII^e SIÈCLE

À partir du XVII^e siècle, les marionnettes jouèrent un rôle important, dans le théâtre français, autant dans les Foires parisiennes que dans le répertoire des théâtres de sociétés, ou du théâtre de cour. En 1675, Dominique Normandin, Sieur de La Grille, eut le privilège de l'Opéra des Bamboches. Il s'agissait de marionnettes de grande taille qui mettaient en spectacle des comédies reproduisant le merveilleux opératique, avec des décorations et des machines et qui imitaient la danse, le chant et la voix humaine.¹ Au XVIII^e siècle, les représentations dans les cours et théâtres privés mirent à l'honneur la marionnette. Le Régent, Monsieur le duc d'Orléans en fit représenter pendant ses fêtes.² La duchesse du Maine fit jouer des marionnettes pendant ses célèbres Nuits de Sceaux. À cette occasion, dans la parade *Polichinelle demandant une place dans l'Académie. Comédie Représentée à plusieurs reprises par les Marionnettes de Brioché, en présence des Personnes les plus considérables de la Cour*,³ l'auteur Malézieu qui était également un Académicien, un poète, un mathématicien,

¹ IMPE 1994: 13.

² «[II] voulut voir ce spectacle, et le fit représenter à deux heures après minuit» (RUBELLIN 2022: 10).

³ CAMINITI PENNAROLA 1990: 311-326.

rien et un acteur à ses heures, tout comme la duchesse du Maine, outre que l'organisateur des divertissements de Sceaux,⁴ montrait bien l'ambivalence de ce type de pièces⁵ jouées pour un public savant, très ouvert à un répertoire scatologique.⁶ Dans un autre cadre, toujours pour les théâtres de société, Thomas-Simon Gueulette magistrat et auteur de parades, jouait également des pièces pour marionnettes en société. Ce dernier aimait surtout interpréter le personnage de Polichinelle, dans lequel il était très apprécié.⁷ Avant 1745 et en particulier entre 1722 et 1744,⁸ le répertoire pour marionnettes se développa à la suite des interdictions des théâtres officiels, en amenant les auteurs des foires parisiennes à utiliser des acteurs en bois,⁹ dans leurs théâtres qu'on appelait loges. Il s'agissait d'un ré-

⁴ « Cette fantaisie en un acte fut jouée plusieurs fois par les marionnettes de Brioché devant la cour. Il s'agit de François Datelin, dit Fanchon Brioché, le fils de Pierre Datelin dit Jean Brioché (1567-1771), lequel, d'abord arracheur de dents, ouvrit les premiers théâtres de marionnettes aux Foires Saint-Laurent et Saint-Germain » (MALÉZIEU, *Polichinelle demandant une place dans l'Académie* [Chevrier]: 873).

⁵ « Dans ce dialogue, un Polichinelle bien naïf explique au Voisin, un substitut du Compère, qu'il souhaite entrer à l'Académie française pour contribuer à purger la langue française de ses mots orduriers. Ce faisant, ses répliques sont criblées d'évocations scatologiques [...] d'allusions sexuelles [...] et son comportement est à l'avenant » (RUBELLIN 2022: 87).

⁶ « Pour reprendre les termes de Polichinelle dans sa harangue obscène, dont l'adresse donne le ton: 'Mes chieurs', 'entrons donc en matière' » (RIZZONI 2005: 22).

⁷ « Il excellait surtout dans le rôle de Polichinelle, qui faillit lui devenir très funeste. Il avala un jour la pratique qu'il mettait dans sa bouche pour briser sa voix, et ce ne fut qu'après des efforts incroyables qu'il parvint à rejeter le fatal instrument » (GUEULLETTE 1938: 65).

⁸ Il s'agit d'une « phase étincelante » des marionnettes (BATY - CHAVANCE 1959: 58; RUBELLIN 2022: 9). « Il faut ajouter qu'il ne reste presque rien du répertoire des marionnettes foraines d'avant 1722, à l'exception de quelques titres ou anecdotes trouvés dans des journaux, des correspondances, des mémoires, alors que les spectacles étaient nombreux. Les marionnettes existent depuis plus d'un siècle à la Foire mais on ne conserve aucun texte du XVII^e siècle, on ne cite parfois des pièces de 1701 à 1705 [...] comme étant de Fuzelier destinées aux marionnettes parce qu'elles ont été données, selon la page de titre de leur édition imprimée 'aux jeux des victoires' d'Alexandre Bertrand » (ivi: 12).

⁹ L'histoire et la bibliographie des spectacles des Foires serait trop longue à résumer. Rappelons, néanmoins, qu'en 1690 le lieutenant général de police avait ordonné la démolition du théâtre de Bertrand qui avait rajouté à son jeu de marionnettes une troupe de comédiens. En 1699 on avait interdit les comédies à la Foire, ce qui amena les forains à jouer des scènes détachées, ce qui fut interdit en 1704, ainsi en 1707 les forains s'inventèrent des pièces en monologue où un seul acteur parlait sur scène et d'autres criaient dans les coulisses. Même cette astuce fut mal prise par les théâtres concurrents, ainsi les forains utilisèrent des astuces comme des fantômes, des perroquets, des statues parlantes et enfin en 1708 les forains misèrent sur l'utilisation du chant, mais l'Académie royale de musique exigea une redevance que pas toutes les troupes foraines purent se permettre, ce qui fit développer la pantomime. Enfin, on joua à la muette et on fit chanter les vaudevilles au public. En 1714 les troupes foraines formalisèrent l'accord avec l'Opéra, ils achetèrent un « privilège » et prirent enfin le nom de troupe de l'Opéra-Comique. Ils devinrent ainsi les plus grands rivaux de la Comédie-Française. En 1721 le privilège de l'Opéra-Comique fut supprimé.

pertoire vaste, très similaire à celui de l'opéra-comique, pour les acteurs en chair et en os, et où ces derniers pouvaient s'intégrer aux comédiens de bois.¹⁰ Ainsi, souvent le répertoire pour marionnettes en France au XVIII^e siècle n'a été que partiellement étudié, d'autant que si pour certains textes, la mention des marionnettes était bien affichée, pour d'autres ce n'était pas le cas.¹¹ Face à des difficultés de classement, toute analyse a été d'ailleurs faussée,¹² en empêchant de recenser certaines pièces pour marionnettes comme telles, même si cette attribution n'aurait pas dû échapper à un regard attentif.¹³

2. LA MARIONNETTE DANS LES PARODIES DE LA FOIRE: ENTRE FAVART ET VALOIS D'ORVILLE

Charles-Simon Favart et Adrien-Joseph Le Valois d'Orville furent des auteurs d'opéras-comiques très appréciés, ils écrivirent aussi des pièces pour marionnettes.¹⁴ Charles-Simon Favart (1710-1792) débuta avec *Largillières*,¹⁵ à la Foire Saint-Germain de Paris le 14 mars 1732, sur le théâtre des marionnettes du Sieur Bienfait avec une parodie du *Glorieux* de

¹⁰ MAGNIN 1862: 149-168; RUBELLIN 2022: 206.

¹¹ Voir à ce propos aussi le récent projet de recensement des répertoires pour marionnettes: <<https://puppetplays.eu>>.

¹² «S'agit-il de vrais danseurs ou de marionnettes ? La mention de contredanse est du plus grand intérêt: cette danse à plusieurs couples, d'origine anglaise, fondée sur des figures spatiales, très en vogue dès la fin du XVII^e siècle, se prête bien aux marionnettes parce que les relations d'espace et les déplacements (pour la figure) priment sur les pas. Plusieurs danseurs de bois sont montés sur un même contrôle. [Nous remercions pour cette explication Hubert Hazebroucq, chercheur, danseur et chorégraphe]» (RUBELLIN 2022: 41).

¹³ C'est le cas de Pierrot arbitre que Françoise Rubellin considère comme «Une pièce pour marionnettes bien dissimulée» (ivi: 177).

¹⁴ «En ce qui concerne le genre de la parodie dramatique, l'arrivée de Rameau sur la scène lyrique n'a rien changé du côté des parodies. C'est Carolet qui provoque une rupture entre deux pratiques, celle d'avant 1730 (fortement marquée par Le Sage, Fuzelier, d'Orneval, Dominique et Romagnesi) et celle d'après 1740 (dominée par Favart, Valois d'Orville et de nouveaux parodistes)» (BEAUCÉ 2013: 42-43).

¹⁵ Il débuta par *Polichinelle comte de Paonfier* (BNF, ms. fr. 9325, f. 52-64; FAVART - LARGILLIÈRE, *Polichinelle, comte de Paonfier* [Van Roosbroeck - Constans]). Rappelons que Nicolas de Largillière (1656-1746), fut le fils du peintre Nicolas de Largillière, qui était appelé de son temps «le Van Dyck des français» (Van Roosbroeck in FAVART - LARGILLIÈRE, *Polichinelle, comte de Paonfier*: 5).

Destouches,¹⁶ qui fut une des comédies les plus connues de l'époque.¹⁷ À cette époque, le genre de la parodie obéissait à la loi du consensus du public et elle favorisait le processus publicitaire de la cible.¹⁸ Ainsi, même si *Polichinelle comte de Paonfier* contenait quelques allusions peu flatteuses au physique de Destouches, petit, gros et bossu comme celui de Polichinelle,¹⁹ Favart et Largillères pointaient plutôt l'esthétique et le manque de vraisemblance du *Glorieux* et de ses interprètes;²⁰ par ce biais, ils critiquaient les défauts du théâtre contemporain, surtout ceux de la Comédie-Française.

Quant à Adrien-Joseph Le Valois d'Orville (?-1780),²¹ il est principalement connu pour avoir adapté le livret de *Platée* (1745) de Jean-Philippe Rameau, tiré de *Platée ou Junon jalouse*, du dramaturge Jacques Autreau;²² mais il écrivit de nombreux opéras-comiques, seul ou en collaboration, surtout avec Thomas l'Affichard, mieux connu comme Laffichard (1698-1753) et de nombreux ballets²³ pour la troupe des Pantomimes.²⁴ Entre

¹⁶ *Le Glorieux* fut créé à la Comédie-Française, le 18 janvier 1732 et fut repris trente fois jusqu'au 28 mars de la même année.

¹⁷ Dans cette pièce Favart, comme plus globalement dans le cas des parodies d'opéra, témoignait de la popularité de la cible (MELE 2010: 99-108; BEAUCÉ 2013: 135-138). Favart soulignait d'ailleurs: «Un parodiste habile, en faisant sentir adroitement et d'une manière plaisante les endroits défectueux, doit en même temps répandre un jour favorable sur les endroits de son original qui ont été applaudis avec justice; c'est ainsi qu'une parodie, en joignant l'agréable à l'utile, peut être regardée comme une poétique très instructive pour les jeunes gens qui courent la carrière du théâtre» (FAVART, *Mémoires et correspondance*, I: 142).

¹⁸ De ce fait les auteurs étaient souvent amenés à participer à la création des séries parodiques, ce qui permettait de mieux comprendre, d'apprécier, de consacrer l'original (QUÉRO - MENANT 2005; BEAUCÉ 2014: 73-77; LE BLANC 2014: 320-327, 533-537; MELE 2016: 69-85).

¹⁹ Dans sa préface, Destouches ne signala que la pièce *La Critique*, autre parodie contemporaine de son *Glorieux*, que Boissy avait donné à la Comédie-Italienne, sans en nommer le titre (FAVART - LARGILLIÈRE, *Polichinelle, comte de Paonfier* [Van Roosbroeck - Constans]: 13).

²⁰ «Favart et Largillière, pour tracer une caricature du *Glorieux*, ont renforcé jusqu'au burlesque les traits des personnages. Cette exagération leur a permis de mettre en évidence le manque de naturel chez les êtres artificiels qu'ils reprochent à l'imagination de Destouches d'avoir créé de toutes pièces» (ivi: 17).

²¹ Il fut le «fils d'un Trésorier de France au Bureau des Finances de Rouen» (LÉRIS 1763: 626).

²² «Le texte d'Autreau, dont le manuscrit est acheté par Rameau du vivant de l'auteur, a été également retouché par Ballot et Sauvot» (LE BLANC 2014: 668).

²³ *La Barbe bleue, La Servante de sa fille, L'École de Salerne, Les Talents comiques, Les Fêtes du Bois de Boulogne, La Femme jalouse* (PARFAIT 1767, VI: 33).

²⁴ La Troupe du nouveau spectacle Pantomime opéra à la Foire de 1746-1749, suite à la fermeture forcée du Théâtre de l'Opéra-Comique. Il fut très probablement l'auteur de la pantomime de *Platée*: «Nous croyons aussi devoir avertir que nous avons lieu de soupçonner que la jalousie désabusée, parodie pantomime du ballet de *Platée* est de M. Valois d'Orville, mais nous ne pouvons pas l'assurer» (PARFAIT 1767, VI: 33).

autres, il écrivit *L'Abondance* (BNF, ms. fr. 9319, f. 78-98), en collaboration avec Favart et Laffichard, une pièce épisodique qui fut créée à la Foire Saint-Germain, le 21 mars 1737,²⁵ outre que de nombreuses pièces pour marionnette, dont deux en particulier furent liées à Favart. Plus précisément, en 1733 dans *La Pièce manquée*, ouvrage représenté à la Foire Saint-Laurent, en un acte en vaudeville, Valois d'Orville mettait en scène Madame Bienfait, célèbre entrepreneuse de marionnettes, avec ses deux filles et un personnage de Farinet, qui évoquait Charles-Simon Favart, fils de pâtissier et auteur très prometteur.²⁶ Dans cette pièce, l'auteur utilisait la technique du théâtre dans le théâtre,²⁷ qui fut bien employée avec les mêmes buts par Favart, dans plusieurs de ses productions, afin de désigner les problématiques du théâtre de l'Opéra-Comique, dont il fut entrepreneur. Cette technique lui servit aussi pour critiquer l'esthétique des productions concurrentes, ou bien encore pour définir l'esthétique du genre de l'opéra-comique.²⁸ En 1741, à la Foire Saint-Germain, chez les Bienfait, dans la parodie pour marionnettes de *La Chercheuse d'esprit* de Favart, ayant comme titre *Polichinelle distributeur d'esprits* (BNF, ms. fr. 9318, f. 29-36), Valois d'Orville parodiait *La Chercheuse d'esprit* de Favart, tout en faisant une sorte de parodie-revue, sous la forme d'une pièce épisodique, comme dans le cas des audiences de Momus.²⁹ Dans ce contexte, Valois d'Orville se servait de Pierrot et de Polichinelle pour tenir boutique; ce dernier était le personnage pivot de la pièce, doté d'un magasin d'esprit caché dans ses deux bosses, qui lui permettait d'aider ceux qui avaient besoin d'inspiration. La pièce critiquait les productions contemporaines des théâtres, en citant des œuvres

²⁵ Les Frères Parfait relatent une collaboration entre Valois d'Orville et Favart pour *Les Valets* (PARFAIT 1767, VI: 32) ce qui est démenti au tome sept de leur *Dictionnaire* (PARFAIT 1767, VII: 731). Il s'agit un opéra-comique en un acte, non imprimé, qui fut joué le 21 septembre en 1741, à la Foire Saint-Laurent.

²⁶ PARFAIT 1767, IV: 137; RUBELLIN 2022: 205-207.

²⁷ Il mettait bien «en lumière l'économie d'un spectacle de marionnettes» de manière métathéâtrale, tout en traitant de sujets comme «le salaire des auteurs, les rapports conflictuels entre ceux-ci et les entrepreneurs, la distribution des rôles, les rivalités entre actrices, les dépenses pour le spectacle» (RUBELLIN 2022: 205). Le Farinet de cette pièce est bien un auteur d'opéras-comiques dont on se moque, car un pâtissier n'est pas un bon poète pour Mademoiselle Godon, une des filles de Madame Bienfait.

²⁸ MELE 2012.

²⁹ QUÉRO 2008; QUÉRO 2010a; QUÉRO 2010b.

théâtrales comme *Pygmalion*,³⁰ créée aux Italiens le douze janvier 1741 et *Farinette*³¹ de Favart, à travers un personnage éponyme, qui figurait comme vendeuse de biscuits, débitant des couplets satiriques sur *La Chercheuse d'esprit*. Dans la troisième scène, après avoir critiqué Servandoni pour ses *Travaux d'Ulysse* (19 mars 1741), au théâtre des Tuileries, Valois d'Orville visait d'ailleurs, plus spécifiquement, *La Chercheuse d'esprit* de Favart et sa protagoniste Nicette.³² La parodie, plus que pointer méchamment Favart, faisait une critique générique.³³

3. DES PIÈCES À LA GLOIRE DE POLICHINELLE

Le personnage de Polichinelle fut bien présent dans les parodies pour marionnettes de Favart et de Valois d'Orville. Les origines de ce masque sont très anciennes et remontent à un premier prototype dans le personnage de Maccus des *fabulae atellanae* qui surent s'adapter aux différentes typologies,³⁴ interlocuteurs, caractères et décors.³⁵ Ainsi, la mobilité de Polichinelle, élément bâtisseur de son charme, comme le montre des recueils tels que

³⁰ «Le 13, le Public n'a voulu voir qu'un sujet rebattu dans *Pygmalion*, Comédie de la composition de Bauran, et retouchée par Procope Couteaux et Romagnesi. Les connaisseurs y ont admiré la manière ingénieuse dont il est traité; les détails de l'Ouvrage les ont aussi frappés, et la vivacité du Dialogue a enlevé leur suffrage» (D'ORIGNY, *Annales du Théâtre Italien* I: 175-176, Janvier 1740). Rappelons que Pannard et Laffichard avaient déjà écrit un opéra-comique ayant comme titre *Pygmalion ou la Statue animée* (Foire Saint-Germain, le 26 mars 1735).

³¹ Le 9 mars 1741, Favart avait fait précéder cet ouvrage ciblé par Valois d'Orville, par *Farinette*, parodie à son tour, de Proserpine de Quinault: «*Farinette*, parodie en un acte de la tragédie lyrique de *Proserpine*, par M. Favart, représentée le jeudi 9 mars 1741, à la suite de la *Joie* et de *La Chercheuse d'esprit* [...]» (PARFAIT 1767, II: 473).

³² La pièce finissait par un mariage entre Lise et Pierrot, auxquels Polichinelle accordait sa bénédiction.

³³ «La parodie de Valois d'Orville ne se présente pas comme une glose servile du schéma structurel de l'œuvre originale mais plutôt comme un prétexte, un motif pour développer une satire globale sur l'esprit ou ce qu'on appellerait le sens commun» (IMPE 1994: 227).

³⁴ «Depuis le XVII^e siècle [...] ce masque [...] donn[a] naissance à toute une série d'avatars européens» (PLASSARD 2014: 13)

³⁵ GRECO 1988.

celui du comte de Casamarciano³⁶ incarne bien autant la philosophie de vie du probable, typique de la société napolitaine,³⁷ que le caractère universel de Polichinelle.

Charles Mazouer souligne qu'en France la première occurrence du nom de Polichinelle se situe dans le titre d'une mazarinade de 1649.³⁸ Molière utilisa bien deux Polichinelles dansants, dans le divertissement final de *Psyché* (1670). Quatre ans plus tard, dans le premier intermède du *Malade imaginaire*, chez les Italiens, l'auteur fit de Polichinelle un personnage théâtral original, assez différent du masque de la *Commedia dell'arte*.³⁹ Dans les Foires parisiennes⁴⁰ Polichinelle devint une marionnette, grâce aux Brioché, en particulier Pierre et Jean qui étaient père et fils.⁴¹ Michel Manson, souligne que le Polichinelle français eut un physique des traits proches de ceux qu'Abraham Bosse attribuait au Capitan ou au matamore espagnol.⁴² Dans l'Hexagone, comme nous venons de le rappeler, Polichinelle fut en vogue aussi chez les aristocrates et en général, dans les théâtres de société.⁴³ Dans ce contexte, il acquit vite un rôle impudique et irrévérent, permettant de dénoncer ce que des comédiens véritables n'avaient pas le droit de verbaliser.⁴⁴ Il devint ainsi une sorte de censeur, pouvant exprimer assez rudement sa position de critique, souvent grâce à son langage scatologique. À la Foire avant 1722, en tant que marionnette,

³⁶ COTTICELLI 1988.

³⁷ Dans le contexte de cette société, dont la vie de tous les jours se fonde sur le probable, «en tant qu'expression de cet éthos [Polichinelle, N.D.L.R.] est en antithèse à toute expérience dogmatique, à toute coercitions, à toute tranquillité démagogique» (DE MAIO 1988: 51).

³⁸ MAZOUER 1999: 20.

³⁹ Dans l'esthétique de la comédie-ballet, cet intermède est particulièrement intéressant, car Molière et son musicien Marc-Antoine Charpentier font dialoguer un acteur qui parle (Polichinelle) avec les violons, puis avec une troupe d'archets du guet chantant et dansant (ivi).

⁴⁰ «Que représente la Foire personnifiée ? Quand elle se distingue de Polichinelle, il semblerait qu'elle désigne l'Opéra-Comique; quand elle s'associe à lui, elle recouvre tous les spectacles forains» (RUBELLIN 2022: 126).

⁴¹ C'est à dire les Briocchi, une vraie dynastie italienne de forains arracheurs de dents, musiciens et danseurs de corde.

⁴² «Il fut très vite populaire, dans son rôle de "mauvais drôle, mal embouché, jargonnant un français de barrière, paillard, goinfre, ivrogne, sans foi ni loi", "qui ne respecte aucune puissance, rosse le guet, bâtonne le commissaire et assomme le diable", ce qui lui donne "une insolence anarchique" qui plaît aux Français frondeurs» (MANSON 2002: 44).

⁴³ CURTIS - TROTT 1996: 112-169.

⁴⁴ «L'insolent Polichinelle n'est-il pas l'ultime recours de ces spectacles dit "populaires" auxquels on interdisait régulièrement tantôt la présence des comédiens en chair et en os, tantôt tout bonnement la parole ?» (RIZZONI 2005: 32).

Polichinelle joua un rôle essentiel dans les parodies. Dans ces pièces, il pouvait être avide de nourriture, présenter un esprit assez naïf, aimer les bonnes affaires, mettre en place des tromperies et se rapprocher du Pulcinella italien;⁴⁵ mais en général il acquit des caractéristiques bien diverses au cours du siècle et il s'éloigna souvent du modèle italien, en devenant particulièrement grossier. Ce personnage mouvant, à l'attitude non conventionnelle et contestataire, convenait en tous cas aux auteurs de vaudevilles et au genre de la parodie, comme le montre *La Pièce manquée* de Valois d'Orville qui peut être pris comme un témoignage exemplaire de pièce pour Polichinelle,⁴⁶ où ce personnage prenait le statut de collaborateur à la direction d'un théâtre. Dans le titre de la parodie pour marionnettes *Don Quichotte Polichinelle*, que nous analysons, son nom fut associé à celui de Don Quichotte.

4. *DON QUICHOTTE POLICHINELLE* PARODIE POUR MARIONNETTES DE *DON QUICHOTTE CHEZ LA DUCHESSSE*

La source épique et farcesque est bien utilisée dans la comédie-ballet *Don Quichotte chez la duchesse* de Charles-Simon Favart, jouée à l'Académie royale de Musique, le 12 février 1743,⁴⁷ devant le roi, à l'occasion du Carnaval, sur musiques de Joseph Bodin de Boismortier.⁴⁸ La mise en spectacle de l'ouvrage de Favart fut tellement marquante que Christophe-Barthélemy Fagan, auteur à la Foire, à la Comédie-Française, à la Comédie-Italienne et collaborateur de Favart, en esquissa une première critique parodique, juste quelques semaines après sa création, dans *l'Isle des talents*, jouée aux Italiens, le 19 mars 1743. Fagan faisait remarquer avec ironie, à la scène XIII de sa pièce, que les subti-

⁴⁵ RUBELLIN 2022: 39.

⁴⁶ Un véritable «impromptu à la gloire de Polichinelle» (ivi: 207).

⁴⁷ Cette cible bénéficia d'une troupe d'exception incluant des vedettes comme Mademoiselle Fel, la Camargo, Jean-Antoine Bérard et Cuvillier (MELE 2019: 211)

⁴⁸ Joseph Bodin de Boismortier (Thionville 1689-Roissy en Brie 1755). Après un premier essai d'opéra-ballet, *Les voyages de l'amour*, il composa un recueil d'airs sérieux et à boire chaque année, de 1732 à 1744. Ces compositions préfigurent les airs de *Don Quichotte chez la duchesse* (PERREAU 2001: 139 et 143). En 1734, Charles-François Pannard avait déjà tiré le ballet pantomime *Don Quichotte chez la duchesse* du roman espagnol, mais l'intrigue n'était pas la même. Sur Don Quichotte au théâtre voir aussi COUDERC 2007: 33-49.

lités du comique de Favart étaient difficiles à percevoir à un œil peu avisé. En effet, *Don Quichotte chez la duchesse* était inspirée très librement du roman de Cervantès et, de plus près, il reprenait certains passages de la *Continuation de l'admirable Don Quichotte de la Manche* de Robert Challe, environ trente ans après sa publication.⁴⁹ La pièce de Favart était riche en références érudites et en éléments symboliques.⁵⁰ Le choix de la thématique de Don Quichotte était important, car il permettait d'amener à l'Opéra, à travers la figure de ce chevalier-philosophe, la réflexion développée par les forains sur les attitudes sociétales conventionnelles et sur la situation esthétique contemporaine du théâtre en France. Prendre ce roman chevaleresque comme source pour la comédie-ballet permettait ainsi d'apporter le rire sur la scène officielle de l'Académie royale de musique, tout en utilisant un anti-héros comique et contestataire. Il permettait de prendre une distance par rapport au système théâtral parisien, qui avait un fonctionnement très rigide et stéréotypé et qui faisait face à une crise de répertoires et de formes.

Dans la parodie pour marionnettes *Don Quichotte Polichinelle*, qui était consacrée à la Foire Saint-Germain de Paris de 1743,⁵¹ Valois d'Orville reprenait d'assez près sa cible et rapprochait, du moins dans le titre, le nom de Polichinelle, à celui du chevalier de Cervantès. Le manuscrit de *Don Quichotte Polichinelle* de la Bibliothèque nationale de France (ms. fr. 9318, f. 83-84) annonce une «parodie en trois actes du Ballet de Don Quichotte», sans donner le nom de l'entrepreneur auquel elle était destinée.⁵² Il s'agit d'une copie, car

⁴⁹ La *Continuation* avait été présentée en France comme une traduction du roman de Cervantès. «Filleau de Saint-Martin, le réalisateur d'une adaptation française du *Don Quichotte* en quatre volumes, et Robert Challe, le génial auteur des *Illustres Françaises*, ont respectivement rédigé l'une une *Suite*, l'autre une *Continuation* du récit de Don Quichotte» (CORMIER 1994: 201; ID. 2010: 419; MELE cs).

⁵⁰ MELE 2019: 214-215.

⁵¹ Le site Theaville donne une transcription du manuscrit sans appareil critique (<<http://www.theaville.org/kitesite/index.php?r=pieces/afficher&ref=don-quichotte-polichinelle>>).

⁵² «L'auteur de cette pièce qui ne fut point représentée» (VALOIS D'ORVILLE, *Don Quichotte Polichinelle*: f. 83). Dans son intégralité, le ms. fr. 9318 (158 feuillets) contient: *La Pièce manquée et L'Impromptu de Polichinelle*, prologue et vaudevilles (1735); *Les Veuves*, opéra-comique (28 juin 1738); *Polichinelle distributeur d'esprit*, parodie de *La Chercheuse d'esprit* (1741); *Les Faux Rapports*, pièce, prologue et vaudevilles (1742); *L'Un pour l'autre*, parodie d'*Amour pour amour* (1742); *Orphée et Euridice*, tout en vaudevilles (1742); *Javotte*, parodie de *Méropé* (1743); *Don Quichotte Polichinelle*, parodie du ballet de *Don Quichotte* de Favart (1743); *Arlequin Thésée*, parodie de *Thésée*, toute en vaudevilles, au Théâtre-Italien (26 janv. 1745); *La Barbe-bleue*, pantomime (1746); *La Servante de sa fille*, parodie-pantomime de *La Gouvernante* de La Chaussée (1747); *Le Bois de Boulogne*, pantomime (août 1747); *La Faim d'Eresichthon*, pantomime (1747); *Les Talents comiques*,

l'auteur de la pièce y est indiqué à la troisième personne mais ce n'est probablement qu'un résumé élaboré par ce transcripteur et contenant un nombre moindre de vaudevilles, ou tout au plus un canevas. Il pourrait donc exister une version manuscrite plus longue et articulée de cet ouvrage,⁵³ mais à ce jour elle n'a pas été retrouvée. Faute d'un document plus complet, cette sorte de canevas, donne quelques indications utiles sur le spectacle qui devait avoir lieu et il permet d'avoir des indices sur la stratégie parodique adoptée par Valois d'Orville. La scène se passe chez la duchesse, tout comme pour la comédie-ballet de Favart. La pièce pour marionnettes emploie un nombre de personnages très proche de celui de l'original de Favart. En particulier, le manuscrit indique la présence de six personnages principaux, les mêmes que dans Favart, alors que les rôles secondaires, probablement destinés à figurer dans des divertissements dansés de la pièce, sont légèrement différents. Le personnage de Polichinelle qui est annoncé dans le titre de la parodie, n'apparaît ni dans la liste des personnages ni dans le texte de la pièce. Il n'est ainsi pas possible de savoir si c'est bien un Polichinelle qui tenait le personnage de Don Quichotte, mais le rapprochement entre ce masque et l'anti-héros chevaleresque est à prendre en compte, étant donné le titre de la parodie. Si Favart utilise des amants et des amantes enchantés, dans la parodie de Valois d'Orville ces personnages sont remplacés par des suivantes de la duchesse. En outre, Favart utilise des japonais et des japonaises, alors que Valois d'Orville se contente d'un seul japonais et d'une seule japonaise, signe d'une mise en spectacle un peu moins somptueuse que celle de la comédie-ballet.

Don Quichotte chez la duchesse

Don Quichotte

Sancho

Altisidore, *souvainante de la duchesse*

Une paysanne

Merlin *enchanteur*

Don Quichotte Polichinelle

Don Quichotte

Sancho

Altisidore, *première dame de la duchesse*

Une paysanne

Merlin *enchanteur*

parodie-pantomime des *Talents lyriques* (10 août 1747); *L'École de Salerne*, pantomime (1747); *La Femme jalouse*, ou *Le Mauvais Ménage*, parodie-pantomime de *Médée et Jason* (févr. 1749).

⁵³ IMPE 1994: 241.

Montésinos <i>enchanteur</i>	Montésinos <i>enchanteur</i>
Amants et amantes <i>enchantés</i>	Suivantes de la duchesse
Japonnais	Un japonais
Japonnaises	Une japonaise
Démons	Troupe de démons

Le spectacle pour marionnettes était destiné à une mise en scène à la Foire, mais les moyens prévus, de même que la structure en trois actes, indiquent un spectacle relativement long pour les marionnettes aussi pour une parodie en général.⁵⁴ Il s'agit d'une époque bien importante pour la Foire où, entre 1743 et 1745, Favart eut le rôle de régisseur du théâtre de l'Opéra-Comique. Dans cette période, l'auteur amena ce théâtre à un excellent niveau de professionnalisation, avec des embauches prestigieuses, comme celle de Boismortier et de Rameau, pour diriger un orchestre ayant un nombre important d'effectifs. En tant que régisseur, Favart embaucha aussi d'excellents danseurs, comme le jeune Noverre, des peintres décorateurs, comme Boucher et il mit en place un vrai système de vedettariat féminin.⁵⁵

Favart répartit sa comédie-ballet sur trois actes et commence avec une chasse à un monstre/ours, dans laquelle Don Quichotte sauve Altisidore, suivante de la duchesse, alors qu'il passe sur les terres du Duc et de la Duchesse en compagnie de Sancho Pança. Cette partie sert à Favart de critique autour des artifices du merveilleux opératique. Alors que la suivante feint d'être amoureuse du héros, ce dernier, toujours fidèle à Dulcinée, refuse les avances d'Altisidore et la met en colère. Puis, à la scène cinq du premier acte, Sancho fait croire à Don Quichotte que Dulcinée s'est transformée en une simple paysanne, mais lorsque le héros chevaleresque s'adresse à cette femme en la traitant d'adorable prin-

⁵⁴ Habituellement la «miniaturisation», la «réduction des effectifs» et la «mécanisation» sont les procédés typiques du processus parodique (LE BLANC 2014: 685).

⁵⁵ «À l'époque de la gestion Monnet-Favart, la salle, le parterre et l'amphithéâtre furent améliorés; les décors furent confiés au peintre et artiste décoratif François Boucher, qui se chargea aussi des habits [...]. L'Opéra-Comique devint ainsi un théâtre moderne qui atteignait un haut niveau de professionnalisation et de finesse. L'Académie royale de musique, qui fonctionnait à l'époque comme une vraie entreprise privée, percevait une partie des bénéfices [...]. Avec *Acajou* (18 mars 1744) Favart atteignit le plus grand succès de cette époque» (MELE 2022: 194-195).

cesse, celle-ci répond de manière assez brusque. Le manuscrit de la parodie indique que c'est à la quatrième scène du premier acte que Don Quichotte, trompé par Sancho, prend cette paysanne pour Dulcinée enchantée, mais celle-ci n'apprécie pas ce compliment. La réponse de la paysanne s'étale pour Favart sur plusieurs répliques, intercalées par celles de Don Quichotte et d'Altisidore, tandis que le manuscrit de la parodie de Valois d'Orville ne signale qu'une seule réplique, s'articulant sur la musique de deux timbres, pour la paysanne.

Don Quichotte chez la duchesse

Don Quichotte Polichinelle

Acte I scène 5

Acte I scène 4

LA PAYSANNE

LA PAYSANNE

Aga, Stila!

Air: Le cotillon couleur de rose

Que vient-il nous dire ?

Pour qui me prend-on ?

Non, je ne veux pas badiner

Non, non, Je ne veux pas rire;

Rangez-vous, gare une taloche

Finissez, je ne veux pas rire. [...]

Je m'en vais vous égratigner

Ou vous écraser la caboche.

LA PAYSANNE

Aga stilà,

Comme il y va !

Finissez, je ne veux pas rire. [...]

Le premier pendart qui m'approche

D'un coup de poing

LA PAYSANNE

Dans le groin,⁵⁶

Je l'enverrai rire plus loin.

Tredame! Madame,

Air: Vraiment, ma commère, oui

Point tant de mépris;

Allez, si cela vous dit,

⁵⁶ Museau du cochon ou du sanglier.

Chacun vaut son prix.	tiré la corde du puits
Si je n'avons la peau si bian polie,	Où je vous y ferons boire
Si je n'avons vos biaux attraits,	Vraiment, ma commère, voire
Les nôtres sont tout comme on les a faits;	Vraiment [ma commère, oui.]
Je ne sais pas me rendre plus jolie.	
Sans avoir tant de favoris,	
Je trouvons à qui plaire;	
C'est notre affaire: Pardi,	
Chacun vaut son prix,	
Chacun vaut son prix. [...]	

LA PAYSANNE

Je n'entends point le caquet
D'un muguet;
Jamais freluquet⁵⁷
Coquet
N'enticha ma vertu
D'un fétu.⁵⁸
Je suis sans reproche;
Si l'on m'approche,
Je poche les yeux;
Adressez-vous mieux.
Les biautés de la ville,
D'une himeur plus civile,
Plus poliment recevront un galant.

⁵⁷ Jeune homme généralement mince, d'apparence frêle, de mise soignée; personnage léger, frivole et pré-tentieux.

⁵⁸ Un brin de paille, un petit peu.

Je n'avons point ce talent: vraiment !

Je n'avons point ce talent.

La paysanne de Favart est déjà bien rustre, car elle menace Don Quichotte de lui «poche[r] les yeux», mais la parodie a un grand pouvoir de démystification, tout en suivant le principe de la dégradation sociale opérée par un travestissement burlesque, car la paysanne tient un registre explicitement poissard.⁵⁹ Valois d'Orville amplifie d'ailleurs le comportement agressif de la paysanne, tout en restant dans le registre animalier («un coup de poing dans le groin»). La rage de la paysanne est ainsi exprimée par un comportement très physique, car elle promet bien des égratignures.⁶⁰ Les deux timbres utilisés par Valois d'Orville, *Cotillon couleur de rose* et *Vraiment ma commère oui*, qui accompagnent vraisemblablement une pantomime, accentuent l'effet comique, par contraposition. L'utilisation du style poissard est ici une marque d'intérêt pour le vrai et indique la recherche de nouvelles formes plus proches de l'esprit du peuple; cela ramène à l'exigence d'un langage plus véridique au théâtre, surtout si on pense que l'Académie royale de musique était traditionnellement une scène théâtrale très conventionnelle.⁶¹

À la scène six de l'acte I, Favart introduit le thème du désenchantement de Dulcinée en montrant Sancho qui triche pour éviter de se fustiger. Favart développe la question de Sancho à l'acte suivant,⁶² où il déclare s'être frappé finalement par lui-même,

⁵⁹ Rappelons que le genre poissard donnait un aperçu intéressant des mœurs de l'époque. Ce genre était aimé autant par le peuple, car il était bien festif, que par la haute société des salons, car elle essayait d'en imiter les situations, dans l'illusion de reproduire la nature, avec vraisemblance et franchise. Le chef d'œuvre de ce genre littéraire est *La Pipe cassée* de Vadé.

⁶⁰ La prépondérance du corps qui était un élément typique de la farce était bien présent dans les divertissements de la duchesse du Maine auquel *Don Quichotte chez la duchesse* fait honneur. «La place prépondérante donnée au corps est une autre caractéristique rapprochant ces spectacles de la farce» (RIZZONI 2005: 25).

⁶¹ «La Querelle des Bouffons marque un tournant décisif dans l'évolution des goûts des publics parisiens [...]. Dans le spectacle des Bouffons *Bertoldo in corte* (1753), certains déplorent la présence de termes aussi triviaux que 'chataignes', 'fèves' et 'navet' sur la scène de l'Académie royale de musique [...]. Le vent des Bouffons a passé sur la scène lyrique et a définitivement ébranlé la position dominante de la tragédie en musique. Celle-ci n'est plus aussi goûtée. [...] À l'Opéra, le succès des petits genres s'accélère. À partir de 1744, les nouveautés créées à l'Académie royale de musique sont essentiellement des ballets» (LE BLANC 2014: 675).

⁶² Maurice Bardon souligne que Valois d'Orville «développe une indication rapide de Favart» (BARDON 1931, II: 638).

alors que ce n'est pas vraiment le cas. Dans le deuxième acte de Favart, les héros arrivent à la caverne de Montésinos, et Merlin ordonne aux démons de frapper le valet.

Don Quichotte chez la duchesse
Acte I, scène 7

SANCHO

Nenni, nenni; ce n'est qu'un badinage.
Monsieur Merlin, chacun répond pour soi [...]

SANCHO

Bon ! Bon ! Ce n'est qu'un badinage. [...]

SANCHO

J'enrage.

Acte II, scène 2

SANCHO

Tous vos malheurs vont prendre fin.
Je viens d'exécuter moi-même,
L'ordre inhumain
De Merlin.
J'en sens encore une douleur extrême.

Don Quichotte Polichinelle
Acte II, scène 6

SANCHO

Air: Un peu de tricherie

Quand un nonnain se discipline
Pensez-vous donc qu'il s'assassine ?
Eh ! bon, bon, bon !
Je t'en réponds.
C'est une fraude bien permise
Que de frapper sur la chemise.
Et zon, zon, zon,
Ah ! ah ! voyez donc !
Un peu de tricherie
Dans la vie,
Est toujours de saison.

Valois d'Orville introduit dans sa parodie un nouvel élément important, car en bon auteur de la Foire il s'en prend au clergé, plus spécifiquement aux religieuses ou «nonnain[s]», en soulignant leur capacité de dissimulation. Encore une fois l'élément critique sociétal est explicite dans la parodie, par rapport à l'ouvrage de Favart qui ne relève pas ce genre de commentaire si ouvertement. Dans la comédie-ballet de Favart, Altisidore se venge d'ailleurs du comportement de Don Quichotte, faisant semblant de transformer ce dernier en ours, et Sancho en singe. La transformation est réussie aux yeux des deux personnages, qui se comportent alors comme des animaux. Favart reste plus court, en ce qui concerne la description de l'état d'âme de Sancho alors que Le Valois rentre franchement dans la description de la rage du personnage:

Don Quichotte chez la duchesse

Je ne suis plus Sancho, fatale destinée !
Hélas ! Je suis sans savoir où

Don Quichotte Polichinelle

Bon Dieu, que j'enrage dans l'âme
D'être singe de bout en bout.
Que dira Sanchia ma femme ?
La chienne en aura du dégoût,
Ce n'est plus là ma cravatte ?
Ce n'est plus là mon toupet ?
Cette main n'est plus qu'une patte ?
Tout ceci n'est que poil follet

La métamorphose est une illusion pour les spectateurs complices de la moquerie, au-delà de la moquerie dramatique cela devient un jeu pour le public. Valois d'Orville insiste sur le vocabulaire animalier et il en profite pour critiquer de manière plus nette l'homme de cour.⁶³

Si dans Cervantès cet animal ramenait à l'épisode du singe divinateur de maître Pierre,⁶⁴ ce qui faisait écho à toute une tradition de charlatans de la Foire et montreurs de marionnettes; dans Challe, auquel Favart s'était inspiré de plus près, il n'y avait pas de

⁶³ Sancho, qui dans le roman chevaleresque n'était qu'un valet, prend alors les mines d'un homme chic et à la mode, voué à la frivolité et à l'artifice, avec sa cravate et son toupet (GRAU 2007: 61-64).

⁶⁴ CERVANTÈS, *Don Quichotte*, II XXV-XVII.

référence à une métamorphose simulée.⁶⁵ Pourtant, le romancier avait aussi évoqué l'animal exotique, en comparant Sancho à un chien couvert d'une peau de singe.⁶⁶ Cette bête exotique avait été très largement utilisée dans les ballets depuis le dix-septième siècle. Dans le *Ballet comique de la reine* (1610) il y avait dix magots (singes) dansant; dans un ballet des singes de 1612, l'on précisait que, comme les singes imitent l'homme on peut inverser le rôle, et faire en sorte que les hommes imitent l'animal.⁶⁷ Pour *La Finta Pazza* de Francesco Cavalli, qui fut très important pour l'histoire de l'Opéra italien en France, le chorégraphe Giovan Battista Balbi imagine, pour amuser le jeune Louis XIV, âgé d'à peine sept ans, un ballet de singes et d'ours conduits par des eunuques.⁶⁸ Le singe de Favart ramenait certes à cette tradition en la modernisant à l'aide du ballet pantomime, mais aussi aux théâtres de société et en particulier aux divertissements de Sceaux, où les métamorphoses furent bien mises à l'honneur.⁶⁹ La métamorphose de Sancho en singe amplifiait pour Favart les effets de la danse comique et évoquait la Foire avec ses spectacles,⁷⁰ car la duchesse et ses courtisans essayaient de faire faire des tours et des acrobaties au singe, tout comme le faisaient les montreurs d'animaux de la Foire. Favart utilisait Louis-Antoine Cuvillier, interprète de

⁶⁵ Challe avait bien utilisé ce double registre en soulignant les moqueries de la noble compagnie envers Don Quichotte et son écuyer (CHALLE, *Continuation*, chap. LV: 322-333).

⁶⁶ Il s'agit du chapitre *Suites agréables de la victoire remportée par le chevalier Sancho, et du projet que forma Don Quichotte pour le faire repentir de son indiscretion* «[...] les deux duchesses, quoiqu'il s'en défendit beaucoup; mais ses fesses lui faisaient trop de mal pour demeurer assis sur son gazon. Il fut obligé de se mettre sur le ventre, et en mangeant avec son visage tout ridé et roussi, il ne ressemblait pas mal à un chien couvert de la peau d'un singe; ce qui faisait rire tout le monde, surtout lorsqu'il buvait, comme il lui arrivait fort souvent, malgré la posture contrainte où il était; parce que les dames qui avaient voulu absolument avoir l'honneur de le servir, n'attendaient pas qu'il en demandât» (ivi, chap. XLVII: 190).

⁶⁷ *Le Récit du ballet des singes par une femme qui les conduisait et les aidait à dérober un Monsieur qui était endormi* montrait d'ailleurs bien le côté sympathique de cet animal (*Recueil des plus excellents ballets de ce temps*: 43-44). Il faut penser aussi à des antimasques anglais comme *The Masque of the Inner Temple and Grey's Inn* et *The Memorable Masque of the Middle Temple and Lincoln's Inn*, en 1613 (LECOMTE 2014: 117).

⁶⁸ «À la cour médicéenne de Florence, les Febiarmonici dirigés par Balbi, présenterent notamment *La Finta pazza* où sont introduits par le chorégraphe des "balli d'orsi, di gatti mammoni e alter invenzioni"» (LECOMTE 2014: 263).

⁶⁹ Il suffit de penser à «la horde de fous, de la Septième Nuit, métamorphosés en loups-garous» (RIZZONI 2005: 24).

⁷⁰ «Brioché, du reste, n'était pas le seul qui fit concurrence à Ponteau. Celui-ci avait à craindre aussi une nuée de géants, de nains, de sauteurs, de funambules, d'animaux féroces, d'escamoteurs etc. etc. dont la foire était peuplée. On vit même une troupe de rats, dansants sur la corde raide avec un balancier, détourner une bonne partie des spectateurs conviés par l'Opéra-Comique» (SOLIÉ 1847: 2).

Momus dans *Platée* et spécialisé dans ces types de danse. Nous ne savons pas si la parodie pour marionnette prévoyait un danseur en chair et en os, mais ce serait une possibilité, car cette parodie paraît très vouée à une vraie pantomime grotesque. En outre, si le singe de Favart bien domestiqué, dressé et dégrossi de son animalité sauvage peut être vu aussi comme un animal de compagnie et un objet de luxe d'une femme aristocrate,⁷¹ le singe de Le Valois d'Orville restait plus franchement une caricature à mi-chemin entre l'homme de cour frivole et le valet du bas-peuple.⁷² Par ailleurs, dans une acception d'imitateur mal avisé de l'homme, le singe servait déjà à Favart pour montrer la décadence des théâtres et du jeu de l'acteur. La parodie pour marionnette, dans le cadre plus libre des spectacles de la Foire, où les auteurs s'engageaient très fermement dans une réflexion sur le naturel au théâtre,⁷³ allait accentuer cette réflexion.

La transmission de la trace écrite de la parodie pour marionnettes *Don Quichotte Polichinelle* présente des lacunes ne permettant pas d'aller plus loin dans l'analyse de la pièce et de reconstituer intégralement sa mise en spectacle. Elle laisse pourtant percevoir le contexte des rivalités entre théâtres concurrents. Ainsi, si le singe/Sancho de Favart et l'ours/Don Quichotte sont utilisés comme éléments critiques et symboliques de la situation du jeu de l'acteur et des mœurs du temps, la parodie pour marionnettes met en relief de manière plus libre et transgressive le message donné par Favart.⁷⁴ La comédie-ballet est déjà assez novatrice en soi, car elle apporte avant *Platée*, l'intrusion de la folie du Quichotte et du Carnaval, à l'Académie royale de musique, la merveille de la métamorphose et des enchantements grotesques. Elle amène ainsi un discours sur la place du rire à l'Académie royale de musique, de manière similaire au travail publicitaire de Valois d'Orville avec

⁷¹ La duchesse du Maine, de laquelle le ballet de Favart s'inspirait pour l'ambiance de sa comédie-ballet, avait d'ailleurs véritablement possédé un singe qui s'appelait Jeannot et pour lequel elle fit écrire une épitaphe, lors de sa mort (MELE 2019: 218). Rappelons que le singe était important déjà chez les Romains, où il faisait partie des animaux familiers et que ceux-ci avaient repris les traditions grecques, égyptiennes et mésopotamiennes. Les riches propriétaires romains les achetaient afin de les exhiber en présence de leurs invités. Des études récentes ont permis de mettre à la lumière une «Découverte exceptionnelle, il s'agit de la sépulture d'un petit singe. Elle témoigne de l'importance donnée ici à cet animal exotique, prisé comme animal de compagnie dans les familles aisées romaines et gallo-romaines», (GERBER - BAUDRY DAUTRY 2012: 42).

⁷² Sous cet aspect, il montrait le valet comme une sorte de sous-humain (MELE 2019: 215).

⁷³ Cette réflexion avait bien été engagée par le Théâtre Italien en France: voir à ce propos les traités sur le sujet, en particulier ceux des Riccoboni (RICCOBONI, *Dell'Arte rappresentativa*: 39-50).

⁷⁴ Voir aussi l'iconographie sur Polichinelle à propos du singe: «Pulcinella e le scimmie», (GRECO 1990: 193).

les marionnettes. La parodie pour marionnette, loin de prendre une vraie distance avec l'œuvre de Favart était destinée à en amplifier son message intrinsèque, tout en supposant un pacte de connivence avec le public. Ainsi, cela ne paraît pas un hasard que l'auteur de ce spectacle pour marionnette fut le même que celui du livret de *Platée*, où Rameau avait inséré sa veine comique,⁷⁵ tout en visant le genre de l'Opéra, de manière autoparodique, en le présentant sur scène, dans une sorte de miroir déformant qui permit de fondre les traditions musicales françaises et italienne.⁷⁶

⁷⁵ Il avait «réinject[é] [...] la veine comique qu'il avait cultivée lorsqu'il fréquentait la Société du Caveau et au cours de sa collaboration avec Piron à la Foire» (LE BLANC 2014: 668-669).

⁷⁶ Voir plus largement les pages de Judith le Blanc concernant *Platée* (ivi: 668-673).

BIBLIOGRAPHIE

SOURCES PRIMAIRES

- D'ORIGNY, *Annales du Théâtre Italien* = Antoine d'Origny, *Annales du Théâtre Italien depuis son origine jusqu'à ce jour*, Genève, Slatkin Reprints, 1970 [1788].
- CERVANTÈS, *Don Quichotte* = Miguel de Cervantès, *Don Quichotte de la Manche*, édition et traduction de l'espagnol par Claude Allaire - Jean Canavaggio - Michel Monner, préface de Jean Canavaggio, Paris, Gallimard, 2015.
- CHALLE, *Continuation* = Robert Challe, *Continuation de l'histoire de l'admirable Don Quichotte de la Manche*, édition critique par Jacques Cormier - Michèle Weil, Genève, Droz, 1994.
- FAVART, *Mémoires et correspondance* = Charles-Simon Favart, *Mémoires et correspondance littéraires, dramatiques et anecdotiques, publiés par Antoine-Pierre-Charles Favart [...] et précédés d'une notice historique [...] par Henri François Dumolard*, Paris, Collin, 1808.
- FAVART - LARGILLIÈRE, *Polichinelle, comte de Paonfier* [Van Roosbroeck - Constans] = Charles-Simon Favart - Nicolas de Largillière, *Polichinelle, comte de Paonfier. Parodie inédite du "Glorieux" de Destouches (1732)*, publiée par Gustave Van Roosbroeck - Antony Constans, Paris, Champion, 1924.
- MALÉZIEU, *Polichinelle demandant une place dans l'Académie* [Chevrier] = Nicolas de Malézieu, *Polichinelle demandant une place dans l'Académie*, dans *La Matière et l'esprit. La littérature scatologique au XVIII^e siècle*, édition d'Alain Chevrier, Paris, Classiques Garnier, 2018, 873-881.
- Recueil des plus excellents ballets de ce temps* = *Recueil des plus excellents ballets de ce temps*, Paris, chez Toussaint du Bray, 1612.
- PARFAIT, *Dictionnaire des Théâtres* = Claude et François Parfait, *Dictionnaire des théâtres contenant toutes les pièces qui ont été représentées jusqu'à présent sur les différents théâtres français et sur celui de "Académie royale de musique..."*, Paris, chez Crozet, 1767.

- RICCOBONI, *Dell'Arte rappresentativa* = Luigi Riccoboni, *Dell'Arte rappresentativa. Capitoli sei*, Londra, s.n., 1728.
- VALOIS D'ORVILLE, *Don Quichotte Polichinelle* = Adrien-Joseph Le Valois d'Orville, *Don Quichotte Polichinelle. Parodie en trois actes du ballet de Don Quichotte* [1743], BNF, ms. fr. 9318, f. 83-84.

SOURCES SECONDAIRES

- BARDON 1931 = Maurice Bardon, *“Don Quichotte” en France au XVII^e et au XVIII^e siècle. 1605-1815*, Paris, Librairie ancienne Honoré Champion, 1931.
- BATY - CHAVANCE 1959 = Gaston Baty - René Chavance, *Histoire des marionnettes*, Paris, PUF, 1959.
- BEUCÉ 2013 = Pauline Beucé, *Parodies d'opéra au siècle des Lumières. Évolution d'un genre comique*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2013.
- CAMINITI PENNAROLA 1990 = Lea Caminiti Pennarola, *Pulcinella all'Accademia*, dans *Pulcinella una maschera tra gli specchi*, a cura di Franco Carmelo Greco, Napoli, Edizioni scientifiche italiane, 1990, 311-326.
- CORMIER 1994 = Jacques Cormier, *D'un Sancho à l'autre. De Saint-Martin à Robert Challe. Sur quelques différences entre les tomes V et VI du Don Quichotte français*, dans «*Travaux de littérature*», VII (1994), 201-222.
- CORMIER 2010 = Jacques Cormier, *D'un Sancho à l'autre: de Filleau de Saint-Martin à Robert Challe*, dans Id., *L'atelier de Robert Challe (1659-1721)*, Paris, PUPS, 2010, 419-440.
- COTTICELLI 1988 = Francesco Cotticelli, *Il Pulcinella della raccolta di Casamarciano: Antinomia di una tradizione*, dans *Quante storie per Pulcinella/Combien d'histoires pour Polichinelle*, a cura di Franco Carmelo Greco, Napoli, Edizioni scientifiche italiane, 1988, 87-107.
- COUDERC 2007 = Christophe Couderc, *Don Quichotte et Sanche sur la scène française (XVII^e et XVIII^e siècles)*, dans «*Mélanges de la Casa de Velázquez*», XXXVII, 2

- (2007), *Cervantès et la France*, 33-49 (URL: <<http://journals.openedition.org/mcv/1655>>; DOI: <<https://doi.org/10.4000/mcv.1655>>).
- CURTIS - TROTT 1996 = Judith Curtis - David Trott, *Histoire et recueil des Lazzis*, Oxford, Voltaire Foundation, 1996.
- DE MAIO 1988 = Romeo De Maio, «Pulcinella e la chiesa», dans *Quante storie per Pulcinella/Combien d'histoires pour Polichinelle*, a cura di Franco Carmelo Greco, Napoli, Edizioni scientifiche italiane, 1988, 37-51.
- GERBER - BAUDRY DAUTRY 2012= Frédéric Gerber - Anna Baudry-Dautry, *La mode de l'animal exotique dans la haute société gallo-romaine. Sépulture d'un singe dans la nécropole de la rue des Caillons à Poitiers*, dans «Archéopages», 35 (2012), 42-47 (URL: <<http://journals.openedition.org/archeopages/296>>; DOI: <<https://doi.org/10.4000/archeopages.296>>).
- GRECO 1988 = Franco Carmelo Greco, *Quante storie per Pulcinella!*, dans *Quante storie per Pulcinella/Combien d'histoires pour Polichinelle*, a cura di Franco Carmelo Greco, Napoli, Edizioni scientifiche italiane, 1988, 21-31.
- GRECO 1990 = *Pulcinella maschera del mondo*, a cura di Franco Carmelo Greco, Napoli, Electa, 1990.
- GRAU 2007 = François-Marie Grau, *Histoire du costume*, Paris, PUF, 2007.
- GUEULLETTE 1938 = Jean-Émile Gueullette, *Thomas-Simon Gueullette, un magistrat du XVIII^e siècle ami des lettres, du théâtre et des plaisirs*, Paris, Droz, 1938.
- IMPE 1994 = Jean-Luc Impe, *Opéra baroque et marionnette: dix lustres de répertoire musical au siècle des Lumières*, Charleville-Mézières, Institut international de la marionnette, 1994.
- LE BLANC 2014= Judith le Blanc, *Avatars d'opéras. Parodies et circulation des airs chantés sur les scènes parisiennes*, Paris, Classiques Garnier, 2014.
- LECOMTE 2014 = Nathalie Lecomte, *Entre cours et jardins d'illusion. Le ballet en Europe (1515-1715)*, Pantin, Centre national de la danse, 2014.
- LÉRIS 1763 = Antoine de Lérès, *Dictionnaire portatif historique et littéraire des théâtres, contenant l'origine des différents théâtres de Paris*, Paris, Jombert, 1763.
- MAGNIN 1862 = Charles Magnin, *Histoire des marionnettes en Europe. Depuis l'Antiquité jusqu'à nos jours*, Paris, Lévy, 1862.

- MANSON 2002 = Michel Manson, *Comment Polichinelle est devenu un jouet à l'inquiétante étrangeté (XVII^e-XIX^e siècles)*, dans «L'Émoi de l'Histoire», 25-26 (2002), *Jeu et Histoire*, 44-68.
- MAZOUER 1999 = Charles Mazouer, *Polichinelle en France jusqu'aux théâtres de la Foire*, dans «Cahiers Robinson», 6 (1999), *Polichinelle*, sous la direction de Francis Marcoin, 19-48.
- MELE 2010 = Flora Mele, *Le théâtre de Charles-Simon Favart. Histoire et Inventaire des manuscrits*, Paris, Honoré Champion, 2010.
- MELE 2012 = Flora Mele, *L'adaptation du répertoire Italien en France à travers les manuscrits de Favart*, dans *Le Théâtre Italien en France à l'époque des Lumières: entre attraction et dénégation*, textes réunis par Camilla Cederna, Lille, Éditions du conseil scientifique de l'Université de Lille 3, 2012, 25-51.
- MELE 2016 = Flora Mele, *Le cas des parodies de Favart: entre la Foire et l'Académie royale de musique*, dans *Rameau, entre art et science*, études réunis par Sylvie Bouissou - Graham Sadler - Solveig Serre, Paris, École des Chartes, 2016, 69-85.
- MELE 2019 = Flora Mele, *La figure du singe à la Foire et à l'Académie royale de musique à travers Favart*, dans *Le Singe au XVII^e et XVIII^e siècles. Figure de l'art, personnage littéraire et curiosité scientifique*, sous la direction de Florence Boulerie et Katalin Kovács, Paris, Hermann, 2019, 209-224.
- MELE 2022 = Flora Mele, *Charles-Simon Favart entrepreneur de spectacles*, dans «European Drama and Performance Studies», 18 (2022), *Molière and After. Aspects of the Theatrical Enterprise in 17th and 18th Century France*, edited by Sabine Chaouche et Jan Clarke, 193-228.
- MELE cs = Flora Mele, *L'aventure au théâtre: Favart lecteur de Challe dans "Don Quichotte" chez la duchesse*, dans *Robert Challe et l'aventure*, textes réunis par Geneviève Artigas-Menant - Marc André Bernier - Christophe Martin, Paris, Classiques Garnier, cs.
- MENANT - QUÉRO 2005 = *Séries parodiques au siècle des Lumières*, textes réunis par Sylvain Menant - Dominique Quéro, Paris, PUPS, 2005.
- PERREAU 2001 = Stéphan Perreau, *Joseph Bodin de Boismortier 1689-1755. Un musicien lorrain-catalan à la cour des Lumières*, Montpellier, Presses du Languedoc, 2001.

- PLASSARD 2014= Didier Plassard, *Pourquoi Polichinelle*, dans *Polichinelle, entre le rire et la mort. Filiations, ruptures et régénération d'une figure traditionnelle*, sous la direction de Didier Plassard, Cinisello Balsamo (MI), Silvana Editoriale, 2015, 13.
- QUÉRO 2008= Dominique Quéro, *Les audiences de la Folie*, dans *Ris, masques et tréteaux. Aspects du théâtre du XVIII^e siècle. Mélanges en hommage à David Trott*, études réunies et éditées par Marie-Laure Girou-Swidorski - Stéphanie Massé - Françoise Rubellin, Québec City, Presses de l'Université Laval, 2008, 215-241.
- QUÉRO 2010a = Dominique Quéro, *Les audiences du moraliste: rire et satire dans les "pièces à tiroirs"*, dans *Le Rire ou Le Modèle. Le Dilemme du moraliste*, textes réunis par Jean Dagen - Anne-Sophie Barrovecchio, Paris, Honoré Champion, 2010, 445-462.
- QUÉRO 2010b = Dominique Quéro, *Ridicules en série au XVIII^e siècle: la "pièce à tiroirs", structure récurrente des spectacles forains*, dans *Séries et variations. Études littéraires offertes à Sylvain Menant*, sous la direction de Luc Fraisse, Paris, PUPS, 2010, 811-822.
- RIZZONI 2005 = Nathalie Rizzoni, *Polichinelle chez la duchesse ou l'ombre de la Foire à la cour de Sceaux*, dans «Études sur le XVIII^e siècle», 33 (2005), *Les Théâtres de société au XVIII^e siècle*, volume composé par Marie-Emmanuelle Plagnol-Diéval - Dominique Quéro, 21-32.
- RUBELLIN 2022 = *Marionnettes du XVIII^e siècle. Anthologie de textes rares*, édition de Françoise Rubellin, Les Matelles, Éditions Espaces 34, 2022.
- SOLIÉ 1847 = Émile Solié, *Histoire du Théâtre royal de l'Opéra-Comique*, Paris, Chez Tous les Libraires, 1847.