

## **« Je suis le parrain de l'Opéra-Comique » : l'apport de Louis Fuzelier au Théâtre de la Foire**

Comme la notion de « théâtre de la Foire » est fuyante, il ne faut pas s'étonner du caractère insaisissable d'un de ses plus importants façonneurs, Louis Fuzelier. À phénomène polyvalent, fournisseur protéen. L'objet de cette étude sera justement de rapprocher l'un et l'autre, dans l'espoir d'éclairer l'interaction qui fit l'apport d'un homme à un univers qu'il orienta, à défaut de l'avoir créé. Qu'entendons-nous par « Foire » ou « théâtre forain » ? Un espace-temps clos et cyclique (celui des foires annuelles) ? Un genre théâtral ? L'apogée ponctuelle de ce genre au début du XVIII<sup>e</sup> siècle ? Un répertoire de fables récurrentes ? Nous insisterons surtout sur sa continuité dans les propos qui suivront.

Tout en étant organisés autrement, les spectacles dits « forains » avant 1700 reflètent déjà des caractéristiques qu'on retrouvera au siècle suivant : le mélange de genres combinant dialogues, chants et danses ; l'importance du jeu physique attestée par les danseurs de cordes, les acrobates et buveurs d'eau, le recours aux marionnettes, la fragmentation des textes ; l'appropriation du répertoire des autres théâtres sous forme d'imitations ou de parodies, la mobilité... Quant à l'émergence de l'Opéra-Comique, de ce brassage d'artistes, de formes et de troupes, il s'agira moins de différencier la nature « primitive » de la Foire et celle plus « évoluée » du théâtre des vaudevilles, et éventuellement des ariettes, que de saisir leur imbrication dans les processus fugitifs d'une mentalité collective.

Le présent colloque<sup>1</sup> situe le théâtre forain dans un moment historique bien délimité, la période de 84 ans entre 1678 et 1762<sup>2</sup>. L'ajustant aux visées de cet article, nous proposons une répartition temporelle de cette

---

<sup>1</sup> Cette communication a été prononcée lors du colloque « Les théâtres de la Foire 1678-1762 » organisé à Nantes par Françoise Rubellin les 29 et 30 avril 1999 [FR].

<sup>2</sup> Ces deux dates limites marquèrent, en amont, la textualisation d'un spectacle, *Les Forces de l'Amour et de la Magie*, monté par Charles Allard et Maurice Vondrebeck, et, en aval, l'assimilation institutionnelle de la troupe de l'Opéra-Comique par celle de la Comédie-Italienne.

période en trois volets qui seraient : (I) 1678-1701<sup>3</sup> (II) 1701-1744<sup>4</sup> et (III) 1744-1762<sup>5</sup>. Productif surtout au sein du deuxième volet, Louis Fuzelier occupa une position centrale. D'ailleurs, il s'attribue lui-même un tel rôle de choix lorsqu'il écrit dans ses mémoires :

[...] vous ne serez peut-être pas fâchée d'apprendre que je suis le Parain de l'Opéra-Comique, qui avant de porter ce nom s'appelloit la troupe de Belair, la troupe d'Alar, etc. ... au gré des entrepreneurs qui le conduisoient<sup>6</sup>.

Sans que nous sachions qui, aux alentours de 1740, était cette personne « pas fâchée » à laquelle Fuzelier s'adressait, ni la contribution précise que ce dernier apporta à la succession de troupes et de salles qui prirent le nom d'Opéra-Comique, ce document de sa main le situe à la fois comme collaborateur du temps de l'entrepreneur Charles Allard et du jeu de paume de Belair, comme contributeur au répertoire de ces derniers et comme mémorialiste de l'institution qui en sortit, et que son appui « spirituel » aida à fonder. Que ce soit par la masse physique de l'homme<sup>7</sup>, par les 122 titres « forains » recensés sous son nom il y a un demi-siècle par Clarence Brenner<sup>8</sup>, ou par la façon dont il fit répandre l'influence foraine à tous les autres théâtres de Paris, poids, quantité et omniprésence ne suffirent pas pour l'imposer de façon nette. Ces doutes ne problématisent pas seulement la question de l'apport de Fuzelier –

---

<sup>3</sup> Les 23 ans allant des *Forces de l'amour...* aux premiers effets du départ des Italiens en 1697.

<sup>4</sup> Les 43 ans pendant lesquels Fuzelier a été le plus actif. Au sens quantitatif, le nombre de pièces foraines et de contributions sous d'autres formes qu'on lui attribue est considérable. La numérisation par Jeffrey S. Ravel des 11 661 entrées dans la liste bibliographique de C. Brenner permet un rapide aperçu : du total des 853 pièces identifiées comme ayant été jouées aux foires St-Germain ou St-Laurent entre 1700 et 1762, 122, soit 14,3 % de toute la production, sont attribuées à Fuzelier. Même sans chercher à majorer ce chiffre et ce pourcentage, ils constituent le record pour les plus de 85 auteurs forains recensés lors du dépouillement pour la période en question.

<sup>5</sup> Les 18 ans qui virent l'assimilation des actions théâtrales de Fuzelier par la génération qui l'a suivi.

<sup>6</sup> « *Opéra Comique* », manuscrit autographe de Louis Fuzelier, Bibliothèque de l'Opéra, publié dans « Sources, documents pour servir à l'histoire de l'Opéra-Comique », *Année musicale*, 1913.

<sup>7</sup> On le décrivait comme corpulent : « Petit et gros, le cou court et le visage épanoui... » (Amédée Marandet, *Manuscrits inédits de la famille Favart, de Fuzelier, de Pannard et de divers auteurs du XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, E. Jorel, 1922, p. 57).

<sup>8</sup> *A Bibliographical List of Plays in the French Language 1700-1789*, Berkeley, California, 1947. Réimprimé, with a New Forward and an Index by Michael A. Keller and Neal Zaslaw, New York, AMS Press, 1979.

sujet d'un premier article voici presque vingt ans<sup>9</sup> – mais incitent en outre à s'interroger sur la formulation même de la question. Les propos spéculatifs qui suivent se présenteront donc comme un pendant de l'article plus « affirmatif » qui les a devancés en 1983. C'est pour cela que la mesure palpable de l'apport de Louis Fuzelier au théâtre qu'il dit avoir favorisé sera envisagée comme un défi, car le contexte dans lequel il opérait relève moins du niveau des textes édités et des gestes dont on a conservé une trace écrite ou iconographique *documentables* que de celui des affinités, des tendances, des influences et des structures profondes.

### **I. 1678-1701 : 23 ans de la Foire au XVII<sup>e</sup> siècle**

Louis Fuzelier ne fut ni un cas isolé ni marginal ; il assura une plus grande continuité qu'on ne pense avec les pratiques théâtrales antérieures à son « moment » et il légua à la postérité une succession dont l'anonymat a trop longtemps voilé l'existence. La riche documentation sur le théâtre de la Foire que nous livre le site Internet de Barry Russell<sup>10</sup> confirme solidement l'impression que la *nature* de l'activité foraine avant le début du XVIII<sup>e</sup> siècle ne différait pas sensiblement de celle des foires après l'expulsion des Italiens en 1697. En fait, c'est leur *organisation* et leur *interaction* avec les théâtres officiels émergents qui n'étaient pas les mêmes.

Alors qu'au XVIII<sup>e</sup> siècle, le théâtre officiel se répartissait en répertoires délimités, en programmes durant toute l'année, en sites plus rigidement localisés, et que par opposition, le théâtre forain puisait son répertoire partout, restait saisonnier et se déplaçait d'une loge foraine à l'autre selon les troupes et les circonstances, le théâtre de la seconde moitié du XVII<sup>e</sup> siècle nous offrait un paysage différent et sa propre version des spectacles forains. Ces derniers, sans vergogne, copiaient les succès des troupes rivales<sup>11</sup>, s'approprièrent des œuvres individuelles<sup>12</sup> et

---

<sup>9</sup> David Trott, « Louis Fuzelier et le théâtre : vers un état présent », *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 83, n° 4, juillet-août 1983, p. 604-617.

<sup>10</sup> Site <http://foires.net>, [disponible aussi sur <http://www.theatrales.uqam.ca/foires/>]

<sup>11</sup> Le genre des comédies-ballets de Molière servit vraisemblablement de modèle aux *Forces de l'amour et de la magie* en 1678.

<sup>12</sup> Comme dans le cas des marionnettes italiennes du sieur de Bologne qui jouèrent en 1678 *Les Fourberies de Scapin* et *Le Malade imaginaire* (site Internet de B. Russell) < <http://foires.net/1678.shtml> > [ou : <http://www.theatrales.uqam.ca/foires/1678.html> ]

jouaient à des dates variables et dans des lieux multiples. Trois ans après la mort de Molière, en 1676, la Troupe royale des Pygmées annonce un premier spectacle « en leur Hostel Royal, au Marais du Temple », et un deuxième en 1677 « à l'Hostel des Pigmées, au Marais<sup>13</sup> ». Ni les enclos forains ni même leurs environs ne se prêtèrent au classement de cette entreprise comme spectacle « forain ». D'autre part, la séparation géographique ne joua pas non plus au moment (mars 1672) où Lully dut installer son Académie royale de Musique dans la même loge du Belair que Fuzelier avait désignée comme foraine dans ses mémoires cités plus haut. Et avant Lully, Perrin et le Marquis de Sourdéac s'installèrent au Jeu de paume de la Bouteille où ils montèrent *Pomone*, première mise en scène publique de ce qui allait devenir l'Académie royale de Musique. La même confusion régnait pour l'attribution des genres et leur exploitation en exclusivité ; après que Lully réussit à arracher le privilège de l'Opéra à Perrin, surgit un autre rival, Henri Guichard, qui cherche à se tailler un privilège parallèle pour les « spectacles<sup>14</sup> ».

L'ancienne Comédie-Italienne participa aussi à la mêlée. Employant machines, effets scéniques, chants et ballets, *Le Voyage de Scaramouche et d'Arlequin aux Indes* (1676) de M.-A. Romagnesi partage le goût des grands spectacles auquel contribuèrent les comédies-ballets de Molière, les opéras de Lully et *Les Forces de l'Amour et de la Magie* d'Allard et Vondrebeck. François Moureau confirme ce partage des moyens par les anciens Comédiens Italiens qui, bien avant 1700, auraient enrichi leurs divertissements musicaux des vaudevilles qu'on a longtemps considérés comme un signe spécifique du théâtre de la Foire :

---

<sup>13</sup> « Le *Nouveau Mercure Galant* (janvier-mars 1677) parle « du théâtre qu'on a nouvellement ouvert au Marais ». S'agit-il d'un théâtre neuf, ou de l'ancien théâtre tant utilisé pour les pièces à machines par Sourdéac et autres ? On ne sait pas, mais l'ancien théâtre fut connu en son temps comme « l'Hostel du Marais », ainsi que nous l'indique ce couplet des Amours de Calotin, de Chevalier (1663) :

Enfin me voicy donc dans l'hostel du Marais,  
Et dessus un théâtre où je ne viens jamais ».

(site Internet de B. Russell < <http://foires.net/01d.shtml#marais> >)

[ou : <http://www.theatrales.uqam.ca/foires/01d.html#marais> ]

<sup>14</sup> En août 1674, quand l'Opéra était tombé entre les mains de Lully, Guichard obtint un privilège pour l'établissement d'une Académie royale des Spectacles laquelle avait le droit « de faire construire des cirques et des amphithéâtres pour y faire des carrousels, des tournois, des joutes, des luttes, des combats d'animaux, des illuminations, des feux d'artificier et généralement tout ce qui peut imiter les anciens jeux des Grecs et des Romains ». (G.B. Depping, d'après B. Russell < <http://foires.net/1674.shtml> >)

[ou : <http://www.theatrales.uqam.ca/foires/1674.html> ]

[...] les plus célèbres des opéras français et les aria italiens, les vaudevilles et les airs originaux composent le gros des divertissements. L'utilisation d'un timbre de chanson populaire était relativement répandu dans le Recueil de Gherardi avant Dufresny : O. Klinger en a donné un détail qui montre clairement le succès d'airs que les spectateurs reprenaient sans doute en chœur, comme cela se fit ensuite à la Foire<sup>15</sup>.

En l'absence relative de traces documentaires des troupes et des représentations foraines après l'apparition de la compagnie des *Forces de l'Amour*, on peut constater que le théâtre de la Foire se transforma en objet esthétique incorporé dans le répertoire des Italiens de Gherardi. À travers cette modalisation, l'impression qui se dégage est celle d'un lieu où s'entrecroisent et se multiplient des spectacles de toutes sortes, ainsi qu'en témoignent Pierrot et Arlequin dans la scène V de l'acte II de *La Foire Saint-Germain* de Dufresny et Regnard (1695) :

PIERROT *entre*.

Monsieur, l'heure se passe, les trois Théâtres sont pleins, voulez-vous qu'on commence ?

ARLEQUIN.

Si la salle est pleine, commencez, je vais me préparer pour jouer mon rôle. *On ouvre & le Théâtre représente un Bois agréable. Le Docteur & plusieurs autres entrent en foule, & se placent pour voir.*

LE DOCTEUR *à Pierrot*.

Qu'allons nous voir, Monsieur ?

PIERROT.

Vous allez voir d'abord un Opera Italien. Après, vous verrez la Parodie d'Acis & Galatée ; & ensuite Lucrece Tragedie<sup>16</sup>.

Ce qui retient l'attention pour cette période préliminaire, c'est l'atmosphère de flottement et de bousculade, avant que l'institutionnalisation hiérarchique de la culture sous Louis XIV ne soit solidement implantée. Les uns et les autres se disputent privilèges, lieux scéniques, répertoire (dans ce dernier cas, sous forme d'éléments – les langages de la scène que sont le dialogue, le chant, la danse et les effets spectaculaires). Après l'effervescence des années 1670, les nouveaux monopoles des théâtres officiels (création de la Comédie-Française en

---

<sup>15</sup> *Dufresny auteur dramatique (1657-1724)*, Paris, Klincksieck, 1979, p. 246.

<sup>16</sup> Évariste Gherardi, *Le Théâtre italien, ou le Recueil général de toutes les Comédies et Scènes Françaises jouées par les Comédiens Italiens du Roy, pendant tout le temps qu'ils ont été au Service*, 6 vol., Paris, Jean-Bapt. Cusson et Pierre Witte, 1700, t. VI.

1680) et un début de francisation de l’Ancienne Comédie-Italienne semblent avoir occulté les spectacles forains. Mais leur effacement apparent ne dura pas longtemps ; Fuzelier les fit ressurgir dès 1701...

## II. 1701-1744 : 43 ans – les années Fuzelier

Pour ce qui est de son activité plus strictement foraine, l’on croit discerner la contribution ou la collaboration de Louis Fuzelier dans un grand nombre de pièces jouées sur des scènes foraines pendant les 43 ans entre 1701 (*Thésée ou la défaite des Amazones et Les Amours de Tremblotin et Marinette*) et 1744 (*Polichinelle maître d’école, La Ligue des opéras et La Toilette de Vénus ou les Grâces recrépies*<sup>17</sup>). Les biographes, historiens et éditeurs s’entendent sur l’ampleur inégalée de sa production, pour buter ensuite sur le problème non résolu (sinon insoluble) de son apport « personnel » à un corpus largement inédit, fragmentaire et presque systématiquement collectif.

L’attribution à Fuzelier (d’après la liste bibliographique de C. Brenner) de 14,3 % de la production de pièces foraines s’avère trop modeste si l’on porte de 122 à 163 le nombre des ouvrages où sa participation se discerne suite à de nouvelles découvertes et attributions. Par ailleurs, son apport au théâtre de la Foire ne se limita pas à une simple fonction d’auteur. Son ombre se profile dans tous les recoins de l’entreprise foraine ; aussi le chercherons-nous non seulement sur des pages écrites, mais derrière des allusions discrètes et à l’origine d’initiatives restées anonymes jusqu’ici.

La période qui suivit l’exil des Italiens en 1697 fut un moment intense de réorganisation et d’adaptation. Les défenseurs des deux troupes officielles, l’Opéra et la Comédie-Française, crièrent au pillage de leur répertoire ; ceux du théâtre forain perçu comme naissant plutôt que momentanément suspendu (surtout depuis 1680) mirent l’accent sur l’originalité des Forains. Quoi qu’il en soit, le premier spectacle de Fuzelier, *Thésée ou la défaite des Amazones*, rappelle par son titre *La Défaite de Darius* que l’entrepreneur Alexandre Bertrand avait déjà

---

<sup>17</sup> A. Marandet (*Manuscrits inédits de la famille Favart, de Fuzelier...*) indique un titre, *La Descente d’Enée aux enfers*, opéra-comique en un acte avec prologue, pour la Foire Saint-Germain de 1747. Selon B. Russell, Marandet aurait confondu cette pièce avec celle de Fuzelier portant le même titre, mais jouée à la Foire Saint-Laurent en 1740.

monté à la Foire Saint-Laurent l'année précédente. Par ailleurs, la pièce qui lui servit d'intermède, *Les Amours de Tremblotin et de Marinette*, semble faire écho aux *Amours d'Arlequin et de Marinette*, joué dix ans auparavant à Versailles par les Italiens – selon les indications de François Moureau<sup>18</sup>. Le premier rôle de Fuzelier pour les spectacles forains se présente donc plutôt comme un effort de continuité que comme une rupture ou un nouveau départ.

Étant donné que la documentation reste éparse en ce qui concerne les filiations entre les premières pièces de Fuzelier<sup>19</sup> et leurs antécédents, il conviendrait d'apporter un supplément d'informations à l'énumération des textes et manuscrits de Fuzelier dressée en 1983<sup>20</sup>. En plus d'être auteur de textes rédigés (aussi sommaires ou brouillons que certains aient été...), Fuzelier assura l'articulation avec un riche patrimoine théâtral non écrit. Ce patrimoine, relevant de la tradition orale, se situait à un niveau profond, abstrait, comme autant de virtualités (les *soggetti* des comédiens « dell'Arte » ; les topoi ou scénarii narratifs ; les canevas élémentaires qu'on jouait et jouait dans les farces...). Le passage de virtualité à réalisation chez les Forains comme dans les improvisations des Italiens bannis faisait l'économie du texte écrit ou dialogué. Peu importe que ces concrétisations aient pris la forme de dialogues en français ou en italien<sup>21</sup>, ou même de couplets chantés, ce fond d'oralité imprégnait les formes, hantait les interprètes et les auteurs.

À titre d'exemple, arrêtons-nous brièvement sur le fonds non écrit des canevas italiens – précisément ceux que Gherardi n'édita pas – dont certains titres, *Les Folies d'Isabelle* (Foire Saint-Germain, 24 février 1707), *Le Festin de Pierre* (FSG, 11 mars 1708), *Arlequin toujours Arlequin* (FSG, 20 février 1709), *Le Baron allemand* (FSG, 12 février 1712), ont parcouru des générations de troupes et de spectateurs et plusieurs pays d'Europe<sup>22</sup>, attestant leur caractère récurrent au point

---

<sup>18</sup> F. Moureau, *Présence d'Arlequin sous Louis XIV*, Paris, Klincksieck, 1992, p. 34.

<sup>19</sup> La redécouverte et mise en ligne récentes des premières pièces de Fuzelier par B. Russell constitue un important pas en avant. Pour *Thésée* et *Tremblotin et Marinette*, voir le site Internet < <http://foires.net/thesee.shtml>. >

[ou : <http://www.theatrales.uqam.ca/foires/thesee.html> ]

<sup>20</sup> Voir notre art. cit. « Louis Fuzelier et le théâtre : vers un état présent ».

<sup>21</sup> Dans le manuscrit de « *La Méridienne* » (BnF, ms. f. fr. 9332, f<sup>os</sup> 242-273), une des pièces d'inspiration foraine que Fuzelier écrivit pour la Comédie-Italienne, certaines scènes, dont le dialogue est écrit en français, furent exécutées en italien.

<sup>22</sup> Voir aussi : « Sujets de comédies italiennes », BnF ms. f. fr. 9329 ; D. Gambelli, *Arlecchino a Parigi, dall'inferno alla corte del re sole*, (Roma, Bulzoni Editore, 1993) et

d'être, comme des archétypes, la propriété de tout le monde... Si des acteurs du passé lointain comme Isabella Andreini (*La Pazzia d'Isabella*) et des auteurs aussi distincts que Letellier (*Festin de Pierre*) et Lesage (*Arlequin baron allemand*) furent associés à telles concrétisations ponctuelles, les *soggetti* sous-jacents de ces dernières survécurent largement à ces manifestations du moment.

Il en fut de même dans le cas de Fuzelier dont l'irrépressible *Arlequin écolier ignorant et Scaramouche pédant scrupuleux* illustre parfaitement la souplesse et l'ouverture du lien « sujet » – pièce<sup>23</sup>. En février 1707, une décennie après l'exil des Italiens, au théâtre de Bertrand loué par Dolet et Laplace, Fuzelier entreprit la série des avatars de sa pièce. Vieux sujet italien à l'origine, confondu avec les farces « perdues » de Molière, *Le Docteur pédant et/ou Gros René écolier*<sup>24</sup>, l'ouvrage devint d'abord un enchaînement de discours rapportés, puis, entre 1707 et 1711, passa successivement par autant de métamorphoses que la guerre comporta d'étapes entre la Comédie-Française et ceux qu'elle voyait comme les usurpateurs de son monopole. D'une suite de monologues en trois actes, il devint en 1708 un enchaînement de discours rapportés (un seul acteur répétant tout haut ce qu'un autre disait tout bas) embelli d'une machine en forme de dragon et enfin, en 1711, une pièce à écriteaux réduite en un

---

*Arlecchino a Parigi, lo scenario di Domenico Biancolelli* (2 vol., Roma, Bulzoni Editore, 1997) et des mentions dans le *Registre de la Comédie-Italienne* de C. Brenner.

<sup>23</sup> Voir également : D. Trott, *Théâtre du XVIII<sup>e</sup> siècle : jeux, écritures regards*, Montpellier, Éditions Espaces 34, 2000, p. 145-146.

<sup>24</sup> Plusieurs petites pièces « dans le goût italien » constituent le corpus des premières œuvres de Molière. Il y puisa lors d'une première représentation devant Louis XIV. « Suivant Grimarest, ce serait donc la petite comédie des *Trois Docteurs rivaux*, et non celle du *Docteur amoureux*, qui aurait été jouée par Molière lors de ses débuts devant Louis XIV ; mais... cette assertion est formellement contredite par le double témoignage de l'édition de 1682 et du *Registre de la Grange*. Le même registre mentionne, à la date du 27 mars 1661, une farce intitulée les *Trois Docteurs*, et, aux 18 juin 1660, 1<sup>er</sup> février 1661 et 13 avril 1663, une autre farce : *Le Docteur pédant*. Ces trois titres..., *Le Docteur amoureux*, *Les Trois Docteurs rivaux*, *Le Docteur pédant*, s'appliqueraient-ils à une seule et même comédie ? On pourrait à la rigueur le supposer, mais rien n'empêche qu'ils n'en désignassent trois, ou au moins deux, si l'on croit ne pouvoir regarder comme de simples variantes que les deux titres où le *Docteur* figure au singulier. [...] Ce personnage jouait son rôle dans une foule de pièces ; le fond du caractère restait sans doute le même ; mais on le mettait en jeu dans des intrigues diverses... » [...] « *Le Maître d'école*. --... Ce pourrait être la même que la petite comédie inscrite trois fois sur le *Registre de la Grange*, aux 18 avril 1659, 25 et 27 avril 1664, sous le titre de *Gros-René écolier*... » (*Œuvres de Molière*, Coll. « Les Grands Écrivains de la France », nouvelle édition, éd. Eugène Despois, Paris, Hachette, 1875, tome premier, p. 7).

acte par l'acteur Dolet et où l'on lisait sur des cartons la description d'actions présentées en pantomime ou accompagnées de chants :

SCÈNE IX.

*Octave vient donner une sérénade à Isabelle, le Docteur met la tête à la fenêtre & jette son pot de chambre sur la tête d'Octave qui se retire*<sup>25</sup>.

En 1711, la réduction du sujet en un acte intitulé simplement *Scaramouche pédant* se dota aussi d'un prologue faisant clairement allusion à l'invention des écriteaux pour contrer l'interdiction aux Forains de parler sur scène :

Vous croyez regner cette fois  
Heros de Capitole  
Et qu'Arlequin est aux abois  
Privé de la parole ;  
Mais il a fait peindre sa voix  
Pour soutenir son role  
(Prologue, folio 3)<sup>26</sup>.

Cette version du sujet qui substitua à l'Arlequin écolier un Léandre amoureux donna lieu à une image scénique importante ; celle de « Leandre qui ressent la puissance de l'amour » (sc. 4)<sup>27</sup>. Joué, selon le manuscrit *Nouveaux Mémoires à visage découvert*<sup>28</sup>, il annonce des scènes d'expressivité corporelle et délicate, telle que celle (sc. 5) où Arlequin se redresse devant Silvia dans *Arlequin poli par l'amour* de

---

<sup>25</sup> Le Théâtre de la Foire, < <http://foires.net/play17.shtml> >

[ou : <http://www.theatrales.uqam.ca/foires/play17.html> ]

<sup>26</sup> Ms. *Scaramouche pédant*, divertissement représenté par les Sieurs Dolet et La Place à la foire Saint-Laurent, le 12 septembre 1711, BnF, ms. f. fr. 25476, folio 3.

<sup>27</sup> «...enfin Leandre qui ressent la puissance de l'amour, jette ses livres. Cette Scène ne se peut décrire qu'imparfaitement, elle consiste dans un grand jeu de Théâtre, c'est celle où le Sr Dolet s'est surpassé, & tout Paris est convaincu qu'il y est inimitable. Ses lazyz finis, Isabelle dit ce couplet, sur l'air : De l'Inconnu

Pour vous Leandre aujourd'hui je souûpire,  
Abandonnez votre cœur à l'amour ;  
Sans vous j'expire,  
Si dans ce jour

Nous n'allons faire ensemble quelque tour :

Enlevez moi c'est ce que je désire » (scène 4, BnF, f. fr. 25.476).

<sup>28</sup> « Nouveaux Mémoires sur les Spectacles de la Foire », par un entrepreneur de Lazzis dédiés à l'acteur Forain. [1744] Bibliothèque de l'Opéra, Ms, Rés 611.

Marivaux, ou celle (I, 3) du *Faucon et des Oies de Boccace* de Delisle où les mêmes personnages (et comédiens) font connaissance.

De la même façon que le cas de l'interprétation par Dolet d'*Arlequin écolier*, certaines des autres pièces auxquelles Fuzelier donna son nom posent un problème d'attribution. *L'Opéra de campagne* de Dufresny figure dans un manuscrit daté de 1713 sous le nom de Fuzelier<sup>29</sup>. L'on peut soit accuser Fuzelier de vol, soit poser la question de l'écart entre un texte d'auteur et sa représentation scénique. Il est clair dans ses mémoires que Fuzelier revendique sa part du succès que remporta la mise en scène de cette œuvre pendant la Foire Saint-Laurent de 1713 :

La dernière représentation de cette pièce ne se fit par ordre de la Cour qu'à minuit et le spectacle étoit plein dès midy. M.V. et M. de Berri, accompagnés de M. le duc d'Orléans depuis Régent et d'un nombreux cortège de seigneurs et de dames de la plus haute qualité, l'honorèrent de leur présence, après avoir parcouru les divers amusemens de la foire. Ils avoient vu le même jour à l'Opéra la première représentation du premier Ballet que j'ay donné intitulé les Amours déguisés<sup>30</sup>.

Vu l'extrême malléabilité des adaptations scéniques d'*Arlequin écolier*..., est-on en droit de s'interroger sur celle(s) de *l'Opéra de campagne*<sup>31</sup> ?

S'il a été reproché à Fuzelier de s'appropriier les textes des autres – en attestent de façon emblématique les attributions de *l'Opéra de campagne* et des *Mal-assortis*<sup>32</sup> – il importe de reconnaître que cette pratique fut généralisée. Entre 1707 et 1715, si l'on en croit les procès-verbaux, tel celui dont fait état J. Ravel<sup>33</sup> et ceux relevés par E. Campardon<sup>34</sup>, nous

---

<sup>29</sup> BnF, Ms., f. fr. 9335.

<sup>30</sup> *Opéra Comique*, ms de Fuzelier, Bibl. de l'Opera, publié dans « Sources, documents pour servir à l'histoire de l'Opéra-Comique », *Année musicale*, 1913, p. 253.

<sup>31</sup> À ce propos, François Moureau constate : « Le *Recueil* de Gherardi correspond d'assez loin à ce qui fut joué sur la scène de la rue Française. Il [Gherardi] avoue ingénument dans une scène de *L'Opéra de Campagne* de Dufresny (II, 2) : La scène que je viens d'écrire... » (« Le langage du geste », *De Gherardi à Watteau : Présence d'Arlequin sous Louis XIV*, Paris, Klincksieck, 1992, p. 57).

<sup>32</sup> Que Dufresny avait déjà fournis à l'Ancien Théâtre Italien en 1692 et 1693.

<sup>33</sup> Dans son étude, J. Ravel constate : « At the St-Germain fair later that year [1707], the forains' "rebellion" acquired greater subtlety. A commissioner's account of a September performance noted that the evening consisted of a pastiche of scenes lifted from Gherardi's *Théâtre Italien* ». (*The Contested Parterre*, Cornell University Press, 1999, p. 122).

retrouvons non seulement ces deux titres au répertoire des Forains, mais 15 autres aussi, pour un total de 17 des 54 pièces du recueil, soit un tiers<sup>35</sup>.

Alors que le travail de Fuzelier en tant qu'adaptateur pour les théâtres de la Foire est difficile à cerner, les services qu'il rendit dans les coulisses de cette « institution » le sont encore plus. D'une part, Fuzelier signale lui-même sa désignation comme directeur d'une saison foraine de l'Opéra-Comique :

À la foire Saint-Germain de l'année..., du temps de Monsieur de Lendivisio et des syndics, la direction de l'Opéra-Comique me fut confiée, mais les engagements des acteurs avoient été faits antérieurement et désavantageusement par Madame de Beaune<sup>36</sup>.

Dans un manuscrit de sa main à la Bibliothèque de l'Opéra, il évoque de nombreux détails de gestion qui suggèrent un niveau important d'implication dans les affaires du théâtre forain jusqu'en 1740<sup>37</sup>. En outre, dans les annales du théâtre de la Foire, des frères Parfaict jusqu'à

---

<sup>34</sup> *Les Spectacles de la Foire*, Paris, Berger-Levrault, 1877, 2 vol.

<sup>35</sup> *La Fille savante* (16 février 1707) ; *Arlequin lingère du palais* (2 mars 1708) ; *Arlequin empereur dans la lune*, Rémi et C. (février 1712) ; *La Précaution inutile*, Dominique (février 1713) ; *Arlequin homme à bonne fortune* (février 1713) ; *Arlequin Phaëton*, Dominique ? (juillet ? 1713) ; *L'Opéra de campagne*, Fuzelier (22 août 1713) ; *La Matrone d'Ephèse*, Fuzelier & ? (février 1714) ; *Les Mal-Assortis*, Fuzelier (février ? 1714) ; *Les Chinois* (août ? 1715) ; *Colombine avocat pour et contre* (août ? 1715) ; *Le Tombeau de maître André* (F. St-Laurent 1715) ; *Arlequin Protée* (F. St-Laurent 1715) ; *Les Souhais* (F. St-Laurent 1715) ; *Les Bains de la Porte S. Bernard* (F. Saint-Laurent 1715) ; *Le Divorce* (F. Saint-Laurent 1715) ; *La Foire Saint-Germain* (?)

Il faut noter que ce recours au recueil de Gherardi atteignit un sommet en 1715, avant le retour des Italiens l'année suivante.

<sup>36</sup> Louis Fuzelier, *Minutes concernant l'Opéra-Comique en régie*, ms. daté de décembre 1739, Bibliothèque de l'Opéra (Fonds Favart, Carton I, C, 7.). Voir aussi *L'Année musicale*, 1913. p. 250.

<sup>37</sup> Le document cité à la note précédente réunit et classe de nombreux détails dont Fuzelier dit lui-même à propos de certains plus anciens « Inutile à Publier... » Mais tout à fait contemporain de la date apparente de l'écriture de ces « minutes » nous trouvons, par exemple, un « Projet de conventions au sujet de la Direction de la Régie de l'opéra comique... » portant à propos du salaire de l'éventuel directeur, « 100 francs par mois, 1 oct 1740. » Un peu plus loin, on trouve également vingt pages intitulées « Éclaircissements au sujet de la Régie de l'Opéra Comique... » et contenant les « frais de la foire St. Laurent de 1739 ». Ces « minutes » contiennent la copie d'une facture, avec accusé de paiement signé par « la veuve Alot » portant sur la fourniture d'une toile de fond, quatre ailes, et d'autres « ouvrages de peinture que j'ay [M<sup>me</sup> Alot] fait pour Les Marionnettes Étrangères... ».

Gustave Attinger, on rencontre des allusions qui pourraient avoir Fuzelier comme cible. Fut-ce lui, une de ces « personnes d'esprit » appelées à l'aide quand la Comédie-Française fit interdire des pièces à intrigues suivies ?

[...] en ne jouant que des scènes détachées, qui cependant dans chacune d'entre elles formoient une espèce de sujet, & en augmentant beaucoup leurs Jeux de Théâtre. Ces fragments, que des « personnes d'esprit » prirent soin d'arranger, firent tout l'effet qu'on s'en étoit promis<sup>38</sup>.

Ou encore, lorsque même les scènes détachées furent interdites, Fuzelier fut-il parmi ceux qui imaginèrent les pièces à monologues ?

Cet Arrêt qui supprimait les Scènes en Dialogues, aux Acteurs Forains, les fit recourir aux Scènes en monologues, c'est-à-dire, qu'un seul Acteur parloit, & que les autres faisoient des signes & des démonstrations pour exprimer ce qu'ils vouloient dire. Ce nouveau genre de pièce, inventé par des « personnes d'esprit », fut goûté du public. Parmi celles qui parurent alors, la pièce que représenta la Troupe de Dolet & de la Place, sous le titre d'Arlequin écolier ignorant, & Scaramouche pédant scrupuleux, en trois Actes, obtint la préférence sur les autres. Le jeu des Acteurs, & le fond de l'ouvrage, tout concourut à son succès<sup>39</sup>.

Et finalement, après le retour du théâtre italien à Paris en 1716, quelle fut la part de Fuzelier dans la « forainisation » (si l'on veut bien admettre ce néologisme) des Italiens au cours du siècle ? L'aboutissement de ce type de transfert entre théâtres, sensible dès 1717, est marqué dans *Les Comédiens corsaires* de Lesage, Fuzelier et d'Orneval, en 1726 ; Philippe Vendrix fait état « du goût qui règne depuis quelques années dans les pièces tant françaises qu'italiennes *dans la plupart desquelles on voit le fond et la forme des divertissements forains*<sup>40</sup> » alors que G. Attinger évoque pour les années 1718 et 1719 « quelques piécettes de Fuzelier, qui sentaient la Foire d'une lieue<sup>41</sup> ».

---

<sup>38</sup> Fr. Parfaict, *Mémoires pour servir à l'histoire des spectacles de la Foire, par un acteur forain*, Paris, Briasson, 1743, I, p. 32.

<sup>39</sup> Parfaict, *Mémoires*, I, p. 59-60.

<sup>40</sup> *L'Opéra-Comique en France au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Liège, Mardaga, 1992, p. 53.

<sup>41</sup> Gustave Attinger, Paris, Librairie Théâtrale, 1950, p. 337.

Il faut tenir compte aussi d'un énorme travail effectué par Fuzelier sur l'autre « face » des spectacles forains, leur dimension musicale sans laquelle Jean-Luc Impe nous affirme qu'ils perdent la signification pleine qu'ils avaient lors de leur production originelle. En appuyant le conseil des éditeurs du *Théâtre de la Foire*, « [...] il faut chanter et ne pas simplement lire nos Couplets », il ajoute :

C'est dans un monde complexe, vif, coloré, connoté de toutes parts que nous entraîne le vaudeville. Bien loin de nous importer peu, l'emploi de tel ou tel vaudeville influe nécessairement sur la production et la réception d'une comédie ou d'une parodie et ce, parce qu'il est lui-même porteur d'un sens textuel ou lié à ce qu'on pourrait appeler (toutes proportions gardées et avec les réserves d'usage) un éthos musical<sup>42</sup>.

Les papiers de Fuzelier révèlent un travail considérable de recensement d'informations relevant de la part lyrique/musicale des spectacles forains. Une feuille dans ses papiers manuscrits aux Archives Nationales suggère même qu'il composait des airs : « Sur un air de Sarabande de moy. Charmante Iris, que votre voix est tendre ! / Et que vos yeux sont languissans et doux ! / Peut on hélas ! vous voir et vous Entendre / Sans vous aimer et sans n'aimer que vous ?<sup>43</sup> ». Alors que Philippe Vendrix énumère le palmarès<sup>44</sup>, il est intéressant de remarquer le nombre de noms de ces mêmes compositeurs dans les papiers personnels de Fuzelier :

En dehors de Jean-Claude Gilliers<sup>45</sup>, le plus grand fournisseur de musique pour le théâtre de la foire, les compositeurs les plus connus sont Jean-Joseph Mouret, L'Abbé, Corrette<sup>46</sup>, Lacoste qui succèdent à

---

<sup>42</sup> Jean-Luc Impe, *Opéra baroque et marionnette. Dix lustres de répertoire musical au siècle des lumières*, Charleville Mézières, Éditions Institut National de la Marionnette, 1994, p. 11-12.

<sup>43</sup> Voir ms Archives Nationales [AJ13 1035]. Incipit de couplets dans les papiers de Fuzelier. A. Marandet confirme cette hypothèse : « Fuzelier... connaissait suffisamment la musique pour composer lui-même des airs de vaudevilles » (*Manuscrits inédits de la famille Favart, de Fuzelier...*, p. 56).

<sup>44</sup> *L'Opéra-Comique en France au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Liège, Mardaga, 1992, p. 66.

<sup>45</sup> Voir ms Archives Nationales [AJ13 1035]. Incipit de couplets dans les papiers de Fuzelier. C.51 « Sur la Musette de M. Gilliers : "vole amour / dans un si beau jour" ».

<sup>46</sup> Voir ms Archives Nationales [AJ13 1035]. Dernier vers « c'est ce qui m'etone » de Corrette, p. 25 dans la chemise « Airs à Boire / Parodies »

Élisabeth Jacquet de La Guerre, à Nicolas Bernier<sup>47</sup>, à Jacques Aubert, à la Croix<sup>48</sup>.

On note par exemple l'insistance sur l'un des nombreux recueils de chansons – dont certaines venaient des spectacles du temps – auquel Fuzelier revient à plusieurs reprises. Il s'agit des volumes du *Nouveau Recueil de chansons choisies* publié à La Haye par les éditeurs P. Gosse et J. Neaulme (en 1731). Ce recueil permet d'établir la grande popularité des chansons, airs, etc. détachés (souvent détachés des pièces, opéras, ballets, pour lesquels ils avaient été écrits à l'origine). Il permet aussi de mesurer avec plus de certitude que dans le *Recueil des divertissements* de J.-J. Mouret (qui ne nomme que le compositeur lui-même et le titre de la pièce pour laquelle le divertissement fut créé) l'importance des écrits de Fuzelier dans ce domaine. Un dépouillement très rapide, aidé par le fichier du Département de Musique qui identifie les origines d'un grand nombre des airs recueillis, permet d'affirmer que des textes de Fuzelier sont présents dans tous les volumes que nous avons pu consulter (tomes 4, 5, 6, 7, et 8). Alors que son nom ne paraît que deux fois (tome 7, p. 112 et 240), le total de ses chansons dans ces cinq volumes s'établit à un minimum de 17 (après un premier survol très sommaire). Le nombre final que seulement une étude plus longue permettrait d'établir, doit être bien supérieur à ce chiffre. Si de surcroît la note conservée dans le carton AJ13 1035 (5) aux Archives Nationales est une liste des vaudevilles que Fuzelier a apportés en contribution au seul tome 7 du *Nouveau Recueil*<sup>49</sup>, on peut ajouter immédiatement 8 chansons supplémentaires à ce total pour arriver à 25 chansons. Plus vraisemblablement, cette liste s'expliquerait par une autre activité de Fuzelier, celle de trier, parmi les nombreuses chansons de l'époque, celles qu'il jugeait particulièrement dignes d'intérêt.

Dans l'« avertissement du libraire » du *Nouveau Recueil de chansons choisies*, l'éditeur écrit :

---

<sup>47</sup> Voir ms. Arsenal 3286 : « Pièces fugitives en vers de Monsieur Fuseliez » folio 149, « [titres des] Cantates de Monsieur Fuseliez avec les noms des Compositeurs qui les ont notées [les paroles se trouvent AN - AJ13 1035 (#2)] » « L'absence - par M. Bernier », « l'Inconstant fidelle - Id. », « l'Amour sans espérance - Id. », etc.

<sup>48</sup> Voir ms. Arsenal 3286 : « Pièces fugitives en vers de Monsieur Fuseliez » folio 149, « [titres des] Cantates de Monsieur Fuseliez avec les noms des Compositeurs qui les ont notées » [les paroles se trouvent AN — AJ13 1035 (#2)] « La Pomme d'or — par M. ...Croix »

<sup>49</sup> Il s'agit d'une sélection de chansons copiées par Fuzelier et que précède l'indication (écrite par F).

On verra... que mon But est moins de m'attacher uniquement à la Nouveauté, que de donner un bon Choix des Airs les plus agréables & des Chansons les plus ingénieuses, qu'on ait publiées jusqu'à ce jour... ; & d'épargner par-là aux connoisseurs la peine de les aller chercher dans un grand nombre de volumes, où elles sont pour l'ordinaire confondues avec beaucoup de médiocres, & une infinité de très-mauvaises.

Pour cet effet, je me suis procuré divers Correspondans, tant à Paris qu'ailleurs, qui me feront tenir régulièrement les Morceaux qu'ils croiront les plus propres à remplir mon dessein.

L'hypothèse d'un Fuzelier « correspondant » de Gosse et Neaulme offrirait un début d'explication de plusieurs fonds privilégiant les petites productions musicales. On les trouve aux Archives, à l'Arsenal, à la BHVP, au Département de Musique de la BnF. Fuzelier, en dépouillant la production contemporaine, effectue une sélection, et, de la même façon que dans l'histoire théâtrale, éclaire une abondante matière première pour les « histoires », « mémoires », « recueils » et « dictionnaires » de la génération post-1730...

### III. (1744-1762)

Une postérité de Fuzelier ? Où la trouver ? À première vue, les dates qui balisent cette troisième période couvriraient une série de disparitions : celle de Fuzelier lui-même qui mourut en 1752 ; et la double suppression de l'Opéra-Comique ; dès 1744, on en déclara une interdiction qui se prolongea de 1745 jusqu'en 1752 ; et en 1762, il fut fusionné avec la Comédie-Italienne laquelle l'éclipsa sous son propre nom. Or, comme nous l'avons vu pour les vingt dernières années du XVII<sup>e</sup> siècle, ces effacements de surface sont trompeurs ; même bannis ou assimilés dans d'autres répertoires, les spectacles forains restèrent nombreux et leur impact vivant<sup>50</sup>.

Ces circonstances apparentes, et l'âge de Fuzelier aidant<sup>51</sup>, pourraient donner à croire que le répertoire forain de Fuzelier s'éclipsa avec lui. Pourtant, le « riche fonds théâtral » qui fut aussi le patrimoine de Fuzelier

---

<sup>50</sup> Voir D. Trott, *Théâtre du XVIII<sup>e</sup> siècle : jeux, écritures, regards*, Montpellier, Éditions Espaces 34, 2000, tableau 3, « Troupes foraines à Paris, 1700-1752 », p. 140.

<sup>51</sup> L'annonce de son décès dans *Le Mercure* fait état d'« infirmités continues... les dernières années de sa vie ».

pendant 43 ans perdura au-delà de cette période. Bien que minimisé dans le recueil plus littéraire de Lesage et D'Orneval, mal servi par Favart qui en achetant ses papiers en 1752 devait en faire l'édition de ses œuvres<sup>52</sup>, son apport aux théâtres de la Foire resta vivant sur le plan « non-textuel<sup>53</sup> » des sujets, couplets, « pièces fugitives<sup>54</sup> », scènes et lazzi, ainsi que par expérience pratique partagée et souvenirs interposés publiés en fin de compte par d'autres, tels que Maupoint (1733)<sup>55</sup> et les frères Parfaict (1743)<sup>56</sup>.

Alors que la paternité se trace par actes notariés successifs – de mariage, de naissance, de séparation de biens, etc. –, le parrainage se détecte plus difficilement. Nous soulignons cette distinction, car il semble en effet que bon nombre des éléments d'une contribution de Fuzelier à l'évolution du répertoire forain restent fuyants en fin de compte. Les textes de la main d'un auteur ainsi que ses mémoires et notes autographes renforcent généralement les preuves d'attribution. Par ailleurs, la vraisemblance voudrait que l'antériorité de Fuzelier se traduise en influences déterminantes sur son collaborateur Lesage lorsque celui-ci déboucha aux foires pour la première fois, ou sur la génération qui vint après, tel Pannard, avec qui Fuzelier fit des pièces pour l'entrepreneur Pontau. Quoi qu'il en soit, la filiation liant Fuzelier à d'éventuels émulateurs n'est pas facile à établir, car des informations manquent, la documentation est éparse et l'apport personnel de Fuzelier reste embrouillé dans les complexités d'un réseau d'interactions multiples.

---

<sup>52</sup> « [...] parmi les écrivains qui eurent des relations suivies avec Fuzelier, C. S. Favart fut un de ceux qui pénétrèrent le plus dans l'intimité de son existence, et qu'il était peut-être le seul parmi eux à avoir les éléments pour en faire le récit » (A. Marandet, p. 56).

<sup>53</sup> Voir D. Trott, « A dramaturgy of the unofficial stage : the non-texts of Louis Fuzelier », *L'Age du théâtre en France* (éd. David Trott & Nicole Boursier), Edmonton, Academic Printing and Publishing, 1988, p. 209-218.

<sup>54</sup> A. Marandet parle « de nombreuses pièces fugitives de sa façon [qui] devaient courir le monde bien avant [1701] (p. 57) ». La notice du décès de Fuzelier publiée dans le *Mercure* de décembre 1752, fait état également de «...pièces fugitives... pleines de goût et d'agrément, et [qui] feront une partie considérable du recueil de ses ouvrages » (vol. 2, p. 128).

<sup>55</sup> Que Marandet va jusqu'à attribuer à Fuzelier : « De plus, fait encore plus important pour la bibliographie théâtrale, je crois pouvoir accorder à Fuzelier le volume bien connu de tous les érudits : *Bibliothèque des Théâtres*, etc. Paris, L. F. Prault, 1733 » (Marandet, p. 59). Quoi qu'il en soit, le volume donne la part belle à Fuzelier par rapport à son associé Lesage.

<sup>56</sup> L'article « Parfaict (les frères) » dans le *Dictionnaire des Lettres Françaises : Le XVIII<sup>e</sup> siècle*, (Fayard, coll. Pochothèque, 1995) cite Fuzelier comme une source probable d'information pour les diverses *Histoires* et *Dictionnaires* qu'ils rédigèrent (p. 1003).

Ce bilan nous avertit que d'autres critères sont nécessaires pour rendre compte de l'apport du « parrain de l'Opéra-Comique ». En mettant l'accent sur l'art scénique, d'autres langages que le discours des personnages deviennent importants ; en plus du fait d'être auteur, Fuzelier fut aussi entrepreneur, gestionnaire et musicien. Comment s'articulèrent ces activités ? En travaillant à partir de vieux scénarios et motifs récurrents, Fuzelier œuvra dans le contexte d'une littérature orale et stéréotypée. En fait, en multipliant, fragmentant et réécrivant ses textes pour les adapter à la scène, en s'impliquant dans les spectacles forains à différents niveaux, Fuzelier appelle des méthodes d'analyse basées sur des segments autres que la seule pièce de théâtre en tant qu'unité close et autonome. La théâtrologie associe tous les langages d'un spectacle ; scénographie, exécution des rôles, jeu corporel des acteurs et musique. L'intertextualité met en valeur les récurrences ; de discours, d'images scéniques, de mises en scène. Quant à l'informatique, elle nous confronte à des informations de plus en plus abondantes et infiniment manipulables. Hiérarchies et monuments canoniques cèdent le pas à différentes configurations qu'il s'agit de préciser au terme de ce deuxième parcours à travers le corpus Fuzelier.

En matière de théâtre, le rapport entre l'écrit – même autographe – et la mise en action est à revoir, d'autant plus qu'il s'agit d'un répertoire forain fait de ce mélange de mots et de musiques à propos duquel J.-L. Impe souligne l'importance des vaudevilles porteurs de sens ou évocateurs d'un éthos à reconstituer. Dans les pages précédentes, il est frappant de voir à quel point l'écriture attribuée à Fuzelier se présente comme problématique ; dans le cas du manuscrit de *La Méridienne*, nous savons grâce aux didascalies que les scènes de dialogues écrites en français furent jouées en italien ; et dans le cas de la série des *Scaramouche pédant et Arlequin écolier* que la fluidité du (des) texte(s) fut extrême. Les nombreux procès-verbaux dressés par des Commissaires lors des spectacles forains du début du XVIII<sup>e</sup> siècle non seulement traduisaient l'inquiétude des Comédiens Français légalistes devant la prolifération de pièces non officielles empiétant sur leur monopole, mais cherchaient aussi à capter des écarts autrement insaisissables entre les textes vus et signés par censeurs royaux et ce qui se passait réellement sur scène.

Si Louis Fuzelier semble avoir particulièrement affectionné l'espace de ces écarts, son cas fut représentatif d'une situation plus générale ; la représentation théâtrale subit bien plus de contraintes que celles explicitées dans le texte écrit qu'elle est supposée concrétiser. Nous

avons besoin de mieux comprendre ces contraintes si nous voulons vraiment rendre compte de la pratique théâtrale des Foires. Le paradigme des spectacles auxquels Fuzelier a contribué n'est pas celui du théâtre dit « de texte ». Sur la tranche des 84 ans du théâtre de la Foire, nous assistons au tiraillement/flux entre l'écriture et le jeu, le monopole et l'esprit d'entreprise, la déclamation et le chant. Le théâtre de la Foire a cherché à combler le vide laissé par le départ des Italiens, mais aussi par le long règne à l'Opéra de la tragédie lyrique que la Querelle des Bouffons de 1752 a enfin déstabilisé.

### Conclusion

En guise de conclusion, nous quittons Fuzelier sans la mesure exacte de son apport au théâtre forain. Malgré la statistique des pièces nombreuses qu'on lui attribue, il ne laisse guère d'empreinte solide. « Adaptateur habile », « personne d'esprit », partisan du « goût des opéras comiques de la foire », « correspondant musical », facilitateur d'images scéniques, témoin averti... il appelle l'énumération rapide et non la preuve irréfutable. Mais ce fournisseur prolifique et industriel se confond avec la pratique théâtrale elle-même. Puisant à ses commencements dans un vaste fonds non écrit atomisé, et difficilement saisissable dans son ensemble sans l'aide des ordinateurs, Louis Fuzelier, privé du statut d'auteur à part entière, se faisait « piller » lui-même bien après sa mort, comme ce projet d'exploitation du fonds Fuzelier par Antoine Pierre Charles, petit-fils de Favart, l'atteste. Après le résumé, Favart écrit :

Il y a quelques Scènes assez drôles dans cette pièce, mais en général l'intrigue est faible. L'on pourrait facilement L'[sic] augmenter les Scènes des Comères et de Suson, du Magister et d'Arlequin, et la querelle des Comeres et Le Contrat ont vraiment de la gaité<sup>57</sup>.

Cette feuille montre de façon anecdotique comment un auteur en « pille » librement un autre. Fuzelier, décédé depuis longtemps, figure comme un chaînon parmi d'autres dans une continuité non textualisée. Si on peut attribuer à Lesage d'avoir monumentalisé l'opéra-comique à

---

<sup>57</sup> Il s'agit des *Deux Commères*, comédie de 1724 « non représentée ». Bibliothèque de l'Opéra, Fonds Favart, Carton II, II pièce 21 « L'Amant à l'Enchère ou L'Amant envié ou Les Comeres ».

vaudevilles dans les 9 volumes du *Théâtre de la foire*, ou l'*Opéra Comique*, et à Favart d'avoir contribué au développement du genre de l'opéra-comique à ariettes, il revient à Fuzelier, en fin de compte, d'avoir focalisé ses efforts sur des pratiques scéniques qui ne s'écrivent pas.

*David TROTT*  
*Université de Toronto à Mississauga*