

## **La transition d'un genre dramatique mineur des scènes privées aux scènes publiques : l'exemple de l'hybridation de la parade de société lors de son passage du petit au grand public.**

Johanna DANCIU (Université de Toronto)

Qu'arrive-t-il lorsqu'un genre dit mineur de l'Ancien-Régime, comme celui de la parade de société, qui fut très en vogue jusqu'à la deuxième moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle, passe des scènes privées aux scènes publiques, des salons aristocrates impénétrables, aux salles de théâtre ouvertes à toutes les classes sociales, comme par exemple celles des Boulevards et de la Comédie-Italienne? Celle-ci est précisément la question que nous aborderons dans la présente étude en regardant les diverses modifications que la parade de société eut à subir afin de se faire accepter en public. Notons que le répertoire du théâtre de société pendant le siècle des Lumières se compose de plusieurs de ces formes dramatiques mineures (parades, prologues, tragédies amphigouriques, etc.) qui sont tout à fait acceptables derrières portes closes, mais qui ne peuvent pas nécessairement voir la lumière du jour d'un théâtre officiel. Ceci est dû, entre autres, à certaines caractéristiques de ce répertoire qui étaient jugées trop vulgaires, ou du moins qui sortaient des limites acceptables de la bienséance. Pourtant, le succès de la parade, devant les spectateurs illustres des salons privés parmi les plus réputés de l'époque, pousse certains dramaturges à faire représenter une version moins choquante de ce genre profondément enraciné dans la tradition dramatique française sur les scènes publiques secondaires. Justement, vers le milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle, ces scènes sont de plus en plus dominées par un répertoire italien. Faisant ainsi preuve de patriotisme<sup>1</sup> selon certains critiques de l'époque, comme les auteurs de la *Correspondance Littéraire* par exemple, ces dramaturges sont néanmoins obligés de modifier la parade, créant de ce fait la comédie-parade, une nouvelle forme dramatique hybride, qui puise profondément dans le genre de la parade mais qui, par l'emploi d'airs musicaux populaires, nous montre également les débuts d'une nouvelle tradition, qui fera fureur pendant tout le siècle suivant, celle du vaudeville dramatique<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Dans une lettre datant de décembre 1780 de la *Correspondance littéraire*, il est indiqué que le nouvel ouvrage dramatique « de MM. de Piis et Barré, *Cassandra astrologue, ou le Préjugé de la sympathie*, représenté [...] pour la première fois, le mardi 5, n'a pas été moins favorablement accueilli que *Cassandra oculiste, Aristote amoureux* et *les Vendangeurs*. Voilà, depuis six mois, le quatrième succès de ces messieurs dans un genre qui semblait entièrement oublié, et que le patriotisme français se félicite de voir renaître pour le bonheur et pour la gloire de la nation » (Friedrich Melchior GRIMM et al., *Correspondance littéraire, philosophique et critique par Grimm, Diderot, Raynal, Meister, etc.*, Paris, Garnier Frères, Libraires-Éditeurs, 1880, T. 12, p. 458. Nous soulignons.). Notons que des quatre pièces mentionnées, deux sont des comédies-parades, à savoir, *Cassandra astrologue* et *Cassandra oculiste*.

<sup>2</sup> Notons que ce n'est qu'à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle que le terme vaudeville commence à être employé comme une marque générique, c'est-à-dire une forme dramatique à part entière. Auparavant, les pièces employant des vaudevilles – ces chansons satiriques françaises, populaires depuis le XV<sup>e</sup> siècle – étaient désignées comme étant

Notre étude propose donc un aperçu de ces diverses transformations dont nous avons distingué trois catégories principales. Premièrement l'on retrouve des changements qui sont de nature linguistique, puisque le langage empli de cuirs – typographie marquant une prononciation à liaisons fautives, dite populaire – et d'équivoques se voit nettoyé et modifié ; deuxièmement, nous notons les transformations de nature dramatique, car le jeu des acteurs ne peut plus se baser sur l'improvisation uniquement, ou majoritairement, et doit respecter les différents codes des troupes officielles ; et finalement, nous remarquons les modifications de nature thématique, car la parade, étant un genre théâtral d'actualité, est employée en privé comme pièce de circonstance ; c'est-à-dire que, dans des cercles clos, elle est parfois écrite spécifiquement en l'honneur de l'hôte, une structure qui n'est bien évidemment plus valable devant un grand public disparate. Les auteurs de comédies-parades abordent alors des thématiques plus larges, qui préoccupent les esprits du moment – comme par exemple l'invention du ballon à air chaud, ou bien la fascination avec le magnétisme – prenant ainsi part, en quelque mesure, à une vulgarisation des savoirs.

Pour commencer, il importe que l'on fasse un survol rapide de la parade de société et de ses propres racines, vu qu'il n'est pas toujours évident, même aujourd'hui, de trouver des définitions de ce genre théâtral spécifiquement dans le cadre des spectacles privés des théâtres de société. D'ailleurs, la parade est une forme théâtrale difficile à définir de façon globale car, pendant plus de deux siècles, elle a été représentée à la Foire, dans les spectacles privés bourgeois et aristocratiques et finalement sur les boulevards où, à partir du milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle, des opérateurs de troupes foraines avaient installé des théâtres qui se détachaient des enclos des marchés. À la Foire, jusqu'au XVIII<sup>e</sup> siècle, les parades servaient souvent de prélude à la farce qui se donnait dans une salle de spectacle où il fallait acheter un billet pour entrer. Elles consistaient généralement en une scène, composée de deux ou trois personnages<sup>3</sup>, destinée à captiver les passants pour qu'ils désirent voir la pièce payante, ou bien pour qu'ils s'appêtent à acheter les élixirs extraordinaires que la troupe en question vendait<sup>4</sup>. De là surgissent les fins principalement commerciales de la parade foraine, connue également, pour cette raison, comme la parade des charlatans. Vers 1708, Thomas-Simon Gueullette, cherchant un nouveau type de

---

des comédies en prose et en vaudevilles. Ceci apparaissait sur la page de titre de ces divers ouvrages lors de leur publication.

<sup>3</sup> David Trott souligne que ces « fragments oraux mobilisent un nombre restreint d'acteurs ; généralement le couple Maître/Gille, secondés selon les cas par un filou, valet, servante ou notaire » (David TROTT, *Théâtre du XVIII<sup>e</sup> siècle : jeux, écritures et regards, essais sur les spectacles en France de 1700 à 1790*, Montpellier, Espaces 34, 2000, p. 64.).

<sup>4</sup> Les parades foraines sont généralement décrites comme étant des « [p]itrieres et bouffonneries jouées à la porte des spectacles pour attirer le badaud et l'inciter à entrer. Ce type de pratique théâtrale tenant de l'annonce, de l'échantillon de spectacle et de la mise en appétence s'inscrit dans le droit fil de la tradition des bonimenteurs, farceurs et bateleurs, du début du XVII<sup>e</sup> siècle surtout [...]. À la fin du XVII<sup>e</sup> siècle, ce type de spectacle se transporte aux foires de Saint-Laurent et de Saint-Germain et entretient des rapports de complicité avec la commedia dell'arte : personnages, improvisation, jeu sur canevas, *lazzis*. Vers le milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle le terme désigne de courtes pièces où l'érotisme, la scatologie, les jeux sur le langage ont la meilleure part (Jean-Joseph Vadé invente alors le langage poissard) et qui, des tréteaux populaires, passent sur des théâtres de société. Les meilleurs auteurs s'y sont essayés : Lesage, Collé, Beaumarchais, Potocki » (Jean-Marie THOMASSEAU, « Parade », dans Michel CORVIN (dir.), *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Paris, Bordas, 1991, p. 627-628.). Quoique les détails portant sur la parade de société soient moindres et assez vagues à notre avis, ceux ayant trait à la parade des foires montrent bien le type de spectacle que ces pièces constituaient.

divertissement, commence à imiter, avec des amis, des scènes qu'ils avaient vues à la Foire<sup>5</sup>. Lors de cette transition, la parade se voit graduellement élaborée et complexifiée, ce qui augmente le caractère divertissant du genre, remplaçant son dessein mercantile. À ce moment, comme le précise David Trott, « la parade de société vit l'augmentation du nombre de personnages par une accentuation de la conventionnelle intrigue d'amour<sup>6</sup> opposant le désir de deux jeunes amants aux projets matrimoniaux "autres" d'un père ou mari autoritaire<sup>7</sup> ». On retrouve dès lors Cassandre, le barbon de ces pièces, les jeunes amoureux Léandre et Isabelle, ainsi que le valet Gilles ou Pierrot et parfois Arlequin<sup>8</sup>. Il semble donc que Gueulette mélange certains des personnages et des visées de la parade foraine avec la structure et l'intrigue plutôt typiques de la farce qu'elle précède lors des représentations publiques, afin de mieux contrefaire les divers aspects de ce spectacle forain, créant ainsi les premières parades de société. La représentation, en premier temps improvisée sur un canevas, déborde de quiproquos et d'équivoques (parfois très explicitement sexuelles et scatologiques). Tout comme à la Foire, elle est aussi ornée de bastonnades et de multiples *lazzis*, ces jeux de scènes rendus célèbres par l'Arlequin de la *commedia dell'arte*. Suite à une complexification à la fois structurale et stylistique, la parade devient en société une pièce de consistance qui n'appartient plus à la pratique de l'annonce comme c'était le cas pour la parade foraine. De plus, étant généralement

---

<sup>5</sup> D. Trott précise les conditions de cette entrée de la parade en société en citant l'article de C. Leroux-Cesbron, « Gueulette et ses parades à Auteuil » : « Après trois heures de travaux sérieux, Mme Chevallier ouvrait son salon et on oubliait les arguties de la chicane dans les distractions de la bonne compagnie. (...) Un soir de conférence, nos jeunes gens allèrent à la foire Saint-Laurent, ils assistèrent à deux ou trois parades et le lendemain ils s'amuserent à les jouer de mémoire dans le salon de Mme Chevallier. Leur essai eut un tel succès qu'à chaque réunion désormais on joua des parades. » (Cité dans D. TROTT, *op. cit.*, 2000, p. 62. Nous soulignons.)

<sup>6</sup> Comme nous l'avons montré dans notre article portant sur la parade de société l'intrigue amoureuse des parades n'est pas tout à fait conventionnelle car elle présente divers éléments atypiques lorsqu'ils sont comparés à la tradition théâtrale de l'époque. Nous avons ainsi relevé deux types d'intrigues amoureuses, le premier basé sur un *amour qui précède le mariage*, le deuxième sur un *amour adultère, subséquent au mariage*, ainsi qu'un troisième type d'intrigue basé sur les *intérêts lucratifs*. La spécificité de ce dernier type d'intrigue est qu'aucun personnage de la parade de société n'est indemne de ce comportement, n'y même les amoureux qui, traditionnellement dans la comédie, ne font pas preuve d'avarice ni de désir d'enrichissement. Notons que les trois types d'intrigues que nous avons élaborés sont reliés par le fil du désir du gain, qui peut découler soit d'une interdiction posée au début de la pièce par un personnage à un autre, soit d'une situation antérieure au lever du rideau dont le public sera informé assez tôt dans la pièce. (Johanna DANCIU, « La parade de société au siècle des Lumières : caractéristiques et typologies », dans Marie-Laure GIROU-SWIDERSKI, Stéphanie MASSÉ et Françoise RUBELLIN (dir.), *Ris, masques et tréteaux : aspects du théâtre du XVIII<sup>e</sup> siècle. Mélanges en hommage à David A. Trott*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2008, p. 197-213.) Pourtant, puisque les intrigues des comédies-parades n'illustrent pas les spécificités des intrigues amoureuses des parades mais empruntent plutôt aux intrigues de la comédie, nous ne pensons pas utile d'insister ici sur ces particularités de la parade de société. Certains éléments des intrigues des parades risquent de se retrouver dans l'avatar hybride de ce genre – c'est le cas des éléments relatifs au troisième type d'intrigue, basé sur un désir de gain matériel – mais ils sont le plus souvent rattachés, dans les comédies-parades, aux valets ou aux vieux principalement, et non pas aux amoureux, ce qui rappelle également les personnages de comédie à l'italienne.

<sup>7</sup> D. TROTT, *op. cit.*, 2000, p. 65. Nous soulignons. D. Trott spécifie également, en rapport avec les personnages de la parade de société que « [l]e "Maître" des parades anciennes devient "le bonhomme Cassandre" et se trouve parfois doublé d'un deuxième vieillard, Gilles est souvent doublé par un Arlequin, et le couple Isabelle-Léandre émerge plus régulièrement » (*Id.*).

<sup>8</sup> Les personnages reconnus comme les types des parades – soit Cassandre, Léandre, Isabelle et Gilles principalement, ainsi que Pierrot et Arlequin si l'on considère toutes les parades de société de l'époque – s'étaient développés dans les théâtres privés et ne figuraient pas dans les spectacles forains. Il est important de noter que les personnages des comédies-parades reprennent ceux du répertoire des spectacles privés et non pas leurs ancêtres des parades jouées à la Foire.

précédée de proverbes, elle imite bien la structure du spectacle forain dont elle tire son origine et dont elle constitue, sur les théâtres des particuliers, tout comme le note Jacques Scherer « à la fois [la] caricature et [l']adaptation<sup>9</sup> ». Ces nouvelles pièces créées en société finissent par devenir les parades que l'on connaît le mieux aujourd'hui, étant donné qu'elles sont les plus accessibles. Ceci est dû en grande partie au recueil intitulé *Théâtre des boulevards*<sup>10</sup>, paru en 1756, qui, selon D. Trott, confère à la parade de société « un statut semi-littéraire<sup>11</sup> ». Ceci expliquerait par ailleurs le fait que des auteurs comme Collé et même Beaumarchais ont écrit des parades qui, de ce fait, acquièrent une renommée à double tranchant : elles divertissent amplement derrière portes closes tout en étant, publiquement, attaquées par leurs contemporains et même par leurs propres auteurs<sup>12</sup>, à cause de leur vulgarité. Malgré cela, le genre, selon les dires de J. Scherer, « se borne à proposer les jouissances détournées du langage, [... d'où] s'ouvre la possibilité d'engendrer des œuvres littéraires<sup>13</sup> ».

Notons que les parades acquièrent ce nouveau statut semi-littéraire, qui est néanmoins paré linguistiquement par des doubles ententes d'une extrême grivoiserie, dans un cadre où de nombreux hauts rangs de la société se mélangent. Selon une lettre de Gueullette, ses parades avaient été écrites pour et jouées sur différentes scènes privées – où très souvent les courtisans se rendaient de Versailles directement après le souper du roi – comme par exemple celle du « théâtre très galant à Auteuil, dans la maison du sieur Favier, maître à danser du Roy<sup>14</sup> ». Les parades écrites par Charles Collé sont jouées, quant à elles, sur le théâtre privé du duc d'Orléans, et, plus tard, celles créées par Beaumarchais sont toutes destinées à être jouées au Château d'Étioles, pour le divertissement de Charles Lenormant, époux de Mme de Pompadour. Ces dernières pièces sont d'ailleurs mises en scène « par des parents ou des amis, mais aussi par des acteurs de la Comédie-Française, invités pour l'occasion<sup>15</sup> ». Nous voyons que, malgré leur caractère privé, ces spectacles joués en société ne sont pas mis en scène uniquement par des

---

<sup>9</sup> Jacques SCHERER, « Notice », dans Caron de BEAUMARCHAIS, *Le Barbier de Séville. Jean Bête à la foire*, Paris, Gallimard, 1982, p. 258.

<sup>10</sup> Il existe deux éditions complètes de ce recueil de parades, la première en trois volumes, datant de 1756 et la deuxième, en deux volumes, datant de 1881. Dans notre étude, en raison d'accessibilité, nous avons utilisé la seconde édition : Thomas-Simon GUEULLETTE, *Théâtre des boulevards. Réimprimé pour la première fois et précédé d'une notice par Georges d'Heylli*, Paris, E. Rouveyre, 1881. Quoique les pièces comprises ne proviennent pas toutes de T.-S. Gueullette, son nom est néanmoins traditionnellement attaché au titre de ce recueil. Pour un historique de la publication de cet ouvrage, voir l'article de François MOUREAU, « Le recueil Corbie ou les "parades" en liberté (1756) : théâtre secret et gens du monde au XVIII<sup>e</sup> siècle », dans *Revue d'histoire du théâtre*, no. 2004 1-2, p. 121-134.

<sup>11</sup> D. TROTT, *op. cit.*, 2000, p. 62.

<sup>12</sup> Comme nous l'avons noté dans notre article, Charles Collé, fameux auteur de parades pour les fêtes du duc d'Orléans, fut également un des plus grands critiques du genre dans ses journaux historiques et dans sa correspondance, tandis que T.-S. Gueullette décrit ses propres parades comme des fautes de sa jeunesse (J. DANCUI, *art. cit.*, 2008, p. 205.).

<sup>13</sup> J. SCHERER, *op. cit.*, 1982, p. 259. Même si dans le passage cité il est question tout particulièrement des parades écrites par Beaumarchais, qui était devenu un véritable maître des procédés langagiers de la parade, cette remarque s'applique aussi, selon nous, à d'autres ouvrages du même genre, comme ceux de Gueullette ou Collé par exemple.

<sup>14</sup> Thomas-Simon GUEULLETTE, *Parades inédites*, Paris, Librairie des bibliophiles, 1885, p. xvi. Gueullette précise que ces représentations attiraient, « outre que nos amis priés, un concours estonnant de spectateurs du premier rang. Comme nous n'ouvrons la scène qu'à onze heures du soir, quantité de seigneurs et de dames partoient en poste de Versailles, après le souper du Roy pour venir prendre part à nos plaisirs. A l'exemple de ce qui se passe à Venise nous admettions les masques à nos spectacles » (*Ibid.*, p. xvi-xvii.). Nous voyons par ailleurs l'atmosphère de clandestinité dans laquelle était généralement représenté ce répertoire.

<sup>15</sup> J. SCHERER, *op. cit.*, 1982, p. 262.

amateurs. C'est possiblement une des raisons qui permettra leur transposition sur les théâtres publics, notamment celui des Italiens, qui disposaient aussi de l'approbation royale, ce qui voulait dire qu'ils participaient à des représentations privées pour le monarque et sa cour.

Un autre élément notable de la parade, qui a assuré le succès considérable de ce genre, est sa gaieté simple et capable à faire rire tous ses spectateurs. Comme le souligne notamment Beaumarchais, dans son *Essai sur le genre dramatique sérieux*, « [l]a gaieté légère nous distrait ; elle tire, en quelque façon, notre âme hors d'elle-même et la répand autour de nous : on ne rit bien qu'en compagnie <sup>16</sup> ». La clandestinité des théâtres de société permet à cette gaieté légère de prendre des formes et des tons qui font rire les spectateurs comme ils ne pourraient pas le faire dans les représentations publiques. Ceci est souligné par Collé dans le passage qui suit, écrit en partie avec le langage poissard typique des parades, et tiré de sa *Correspondance inédite* :

Mais ces scènes croustilleuses, la manière dont elles étaient rendues, la franche gaieté qu'ils y mettaient, les ordures gaillardes, enfin jusqu'à leur prononciation vicieuse et pleine de cuirs, faisaient rire à gueule ouverte et à ventre déboutonné tous ces seigneurs de la cour qui n'étaient pas tout à fait dans l'habitude d'être grossiers et de voir chez le roi des joyeusetez aussi libres, quoiqu'ils fussent dans l'intimité de défunt Louis XV<sup>17</sup>.

Cette gaieté, cet esprit de joie qui permet de rire parfois même face aux situations les plus difficiles, avait longtemps été considérée comme étant un trait faisant la force du peuple français. C'est ce ton de joie sans bornes qui fit le succès de la parade de société et qui assura qu'elle fut reprise, vers la fin de l'Ancien-Régime, sur les scènes destinées à un nombre plus important de spectateurs qui cherchaient à être divertis pendant des temps difficiles, comme ceux succédant le décès de Louis XV, surnommé le Bien Aimé, et jusqu'aux années plus noires de la Révolution et de la Terreur.

Lorsque la parade fut reprise, vers la fin du siècle, et mise en scène dans des spectacles publics, le premier élément à subir des modifications fut son langage typique, ces « ordures gaillardes » dont parlait Collé. Bien évidemment, ce langage ne pouvait point passer des salons particuliers à la scène publique dans le même état qu'il se présentait en privé<sup>18</sup>. Même lorsqu'elles sont implicites, les libertés verbales de la parade de société ne peuvent pas être reproduites ailleurs que dans les milieux de représentation clandestins, comme ceux des théâtres

---

<sup>16</sup> Caron de BEAUMARCHAIS, « Essai sur le genre dramatique sérieux », dans *Théâtre. Lettres relatives à son théâtre*, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 1949, p. 19.

<sup>17</sup> Charles COLLÉ, *Correspondance inédite de Collé faisant suite à son journal, accompagnée de fragments également inédits de ses œuvres posthumes*, Paris, Henri Plon, 1864, p. 382-383. Nous soulignons.

<sup>18</sup> Une fois de plus, Collé décrit bien ce langage de la parade : « Ce n'est pas qu'on ne puisse dire en sa faveur que la parade, quoique farce grossière et faite pour la populace et pour les gens de qualité, a cependant son art, ses règles et ses grâces ; que le fond en doit être agréablement zordurier ; que ses ordures ne doivent sortir que de ce fond et n'y paraître ni rapportées ni plaquées, et qu'il y doit surtout régner une gaieté zinépuisable. Ce néanmoins, ajoutons que quand le sujet s'en trouve tout neuf, et tout battant neuf, ignia nombre de parades dont on ferait très-bien des comédies. » (C. COLLÉ, *op. cit.*, 1864, p. 385-386.). Remarquons tout d'abord que, même dans l'explication des procédés de la parade, les auteurs ne peuvent pas s'empêcher de s'en servir, car ici, le traité théorique portant sur les obscénités du genre, se pare à son tour d'équivoques scatologiques. Nous pouvons ensuite nous demander si Collé, en soulignant les capacités divertissantes de la parade, ne serait pas en train d'insinuer que, lorsque celle-ci fait preuve d'innovation au niveau de son sujet, elle peut être transformée en comédie, autrement dit, en une pièce dont la réputation n'empêcherait pas une représentation en public.

de société, pour la simple raison que la censure rigoureuse en vigueur ne l'aurait jamais permis<sup>19</sup>. Il fallait pourtant que les auteurs trouvent un moyen de garder l'aspect hautement divertissant de la parade tout en respectant les règles imposées par la très vigilante police de l'époque. Alors comment introduire des significations secondaires, des équivoques ou des tons grivois sans que la pièce soit interdite d'être représentée ? Un des moyens envisagés par des auteurs comme Pierre-Yvon Barré et Augustin de Piis<sup>20</sup> fut de faire jouer ces pièces, non pas en prose, comme c'était le cas en société, mais plutôt en vaudevilles. Pour clarifier, une pièce dite en vaudevilles créait, sur la base des airs de chansons populaires très connues, de nouvelles paroles qui parfois ne semblaient avoir aucun lien avec l'air d'origine. On pouvait donc employer une chanson comme *Sur le pont d'Avignon*, que l'on connaît même aujourd'hui, simplement pour utiliser le nom Avignon, et parler de la gazette de cette ville par exemple, comme c'était le cas de *Cassandra oculiste, ou l'Oculiste dupe de son art*, une comédie-parade de Barré et de Piis dont la première représentation eut lieu le 30 mai 1780<sup>21</sup>. Pourtant, une très grande partie de ces vaudevilles était soit des chansons à boire, soit des chansons gaillardes, qui parfois faisaient preuve de nombreuses équivoques de nature sexuelle. Alors lorsqu'un tel air était mis en scène dans une pièce, le public, qui connaissait fort bien ces chansons, faisait facilement le lien entre les nouvelles paroles et le sens d'origine. Un air comme *Sous le nom de l'amitié* par exemple, employé toujours dans la pièce *Cassandra oculiste* par Pierrot pour encourager Léandre à courtiser Isabelle, bien que Cassandra s'intéresse également à elle, ferait retentir, pour le spectateur de l'époque, des allusions au bas corporel. Ceci est dû au fait que l'air d'origine, que l'on retrouve en entier dans le recueil anonyme *La Lyre gaillarde*, jouait sur la sonorité de certains mots pour produire des sens secondaires sexuels<sup>22</sup>. C'est, à notre avis, cette nouvelle pratique par laquelle l'on fait appel à un réseau relationnel musical reconnaissable par le public qui a permis aux auteurs de comédies-parades de contourner les règles sévères de la censure et de perpétuer le caractère divertissant de la parade de société, sur les scènes publiques des

---

<sup>19</sup> Notons que l'attention accrue de la police envers les représentations publiques contribue également à l'éradication de la grivoiserie de la parade que nous pouvons constater grâce aux quelques manuscrits dont on dispose encore. Par exemple, une des parades jouées sur le théâtre de Nicolet, *Le Bijoutier, ou le Philosophe en Boutique*, met en scène un marchand déplorant que les gens sont uniquement intéressés par les « Bagatelles » où « on Se joue du temps[,] de la Santé[,] de l'argent[,] de la Réputation[,] de la probité[,] de l'honneur meme [sic] » ([S. a.], *Le Bijoutier, ou le Philosophe en Boutique*, Ms. B.N., N. a. fr. 2875, fol. 13.). Ce manuscrit porte d'ailleurs la marque d'un véritable travail de nettoyage car le mot « obscénité » est barré à deux reprises pour être remplacé par « saillies ». La grivoiserie typique des parades n'est plus représentée sur les scènes du Boulevard, ce qui parfois a été vu comme la preuve que ce nouveau répertoire n'a plus rien en commun avec son ancêtre.

<sup>20</sup> Le rôle que ces dramaturges ont joué dans la mise en place du vaudeville dramatique est primordial car ce furent eux qui, en 1792, établirent le fameux Théâtre du Vaudeville où ce genre pu s'installer et se développer.

<sup>21</sup> L'intrigue de cette pièce se focalise sur Cassandra qui va rendre la vue à Isabelle, pensant qu'il l'épousera aussi. Mais lorsque finalement cette dernière retrouve la vue, c'est Léandre, l'ami de Cassandra, dont elle se dira amoureuse et qu'elle finira par épouser, ce qui rend Colombine, la première fiancée de Cassandra tout à fait heureuse, étant donné qu'elle pourra marier l'oculiste comme prévu.

<sup>22</sup> Pour ce faire, les trois premières syllabes d'un vers étaient reprises deux fois avant que celui-ci soit répété au complet. Tel par exemple « Par un com. bis. / Par un compliment joli » ([S. a.], *La Lyre gaillarde, ou Nouveau recueil d'amusemens*, Aux Porcherons, [s. éd.], 1776, p. 68.). La même structure se voit employée pour des vers comme « Il est mousquetaire noir » (*Id.*) ou bien « On me fouroit au Couvent » (*Ibid.*, p. 67.). Quoique nous ne puissions pas affirmer avec certitude que les vers de cet air en particulier soient ceux d'origine, le fait que la parution de ce recueil précède de peu la création de *Cassandra oculiste* nous laisse supposer que l'air grivois qui y est employé était probablement connu par le public de l'époque et certainement par les auteurs de cette comédie-parade.

Boulevards et de la Comédie-Italienne. Nous voyons ici un premier pas vers le genre du vaudeville dramatique du XIX<sup>e</sup> siècle qui combine le langage parlé et le chant.

On pourrait se demander comment, un genre si typiquement français comme la parade de société ait pu réussir sur la scène des Italiens, surtout une fois que l'on y a ajouté des vaudevilles, toujours dénotés comme étant spécifiquement gaulois. Pour répondre à cette question il faut se rappeler qu'en 1762, la Comédie-Italienne s'était unie avec l'Opéra-Comique, théâtre à répertoire français dans lequel on retrouvait des pièces où figurait la musique aussi, sous forme d'ariettes, c'est-à-dire de chansons nouvelles. A l'époque qui nous intéresse, le spectacle des Italiens est en train de mettre en place une tentative de francisation afin de mieux plaire aux nouveaux goûts du public. En fait, l'on n'y retrouve plus des pièces jouées en Italien comme c'était le cas au XVII<sup>e</sup> siècle et pendant la première moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle. D'ailleurs, au cours de l'année 1780, les comédiens de naissance italienne de la troupe se font remplacer par des acteurs français<sup>23</sup> qui parvenaient à jouer et à chanter avec autant de succès. Les auteurs des comédies-parades ont donc pleinement participé à cette restructuration, mettant en scène un genre à racines foraines qu'ils ont combiné à une pratique populaire (dans les deux sens du terme). L'emploi de vaudevilles encourageait une certaine participation du public à la représentation, car celui-ci connaissait bien les mélodies sur lesquelles étaient chantées les nouvelles paroles des pièces. Barré et ses nombreux collaborateurs avaient reconnu l'importance de ce lien avec les spectateurs pour garantir le succès de leurs créations. Ils leur ont offert un divertissement supplémentaire qui faisait appel aux souvenirs musicaux de la salle en employant cette structure de la pièce « en vaudeville », produisant alors un spectacle dont la gaieté était fortement appréciée par leurs contemporains<sup>24</sup>.

En ce qui concerne les diverses modifications dramatiques que subit la parade de société pour se faire accepter en public, il importe de regarder les codes de représentation du nouveau théâtre où l'on jouait l'avatar hybride de ce genre, la comédie-parade. Les acteurs de la Comédie-Italienne, comme ceux de la plupart des théâtres de l'époque d'ailleurs, conservaient leur emploi<sup>25</sup>, parfois pendant toute leur carrière. Lorsque l'on introduit de nouveaux personnages dans une tentative de renouvellement, il est évident que les anciens styles de jeu se sont infiltrés dans le nouveau répertoire. Difficile de changer le jeu de la première amoureuse ou d'imposer une posture nouvelle au vieux barbon. Ainsi le Cassandre des comédies-parades rappelle bien le docteur des pièces à l'italienne, étant moins violemment ridiculisé que son antécédent du répertoire des théâtres de sociétés. Plus frappant encore est l'exemple du couple amoureux

---

<sup>23</sup> Parlant par exemple du « fameux Volange », acteur faisant ses débuts à la Comédie-Italienne en 1780, Max Aghion rapporte les paroles d'un biographe de l'acteur : « Tout Paris [...] voulut entendre sur un véritable théâtre l'acteur acclamé sur les tréteaux forains. Les billets de parterre se vendirent jusqu'à 8 livres, et on raconte qu'un peintre de portraits, dont les tableaux se payaient quatre louis, consentit à peindre pour rien la personne qui voudrait bien lui céder son billet » (Max AGHION, *Le théâtre à Paris au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Librairie de France, 1900, p. 187. Nous soulignons.).

<sup>24</sup> Les auteurs de la *Correspondance littéraire* notent, lors de la critique du divertissement en vaudevilles *Les Vendangeurs, ou les Deux Baillis* de Barré et Piis : « S'il y a dans les couplets quelques calembours, quelques équivoques, on y trouve aussi plusieurs traits du naturel le plus heureux, et ce qui réussit infiniment mieux au théâtre que l'esprit et le goût, de la verve, de la folie et de la franche gaieté. » (*Correspondance littéraire*, 1880, T. 12, p. 455. Nous soulignons.).

<sup>25</sup> « Type de rôle d'un comédien qui correspond à son âge, son apparence et à son style de jeu : l'emploi de *soubrette*, de *jeune premier*, etc. » (Patrice PAVIS, « Emploi », dans *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Colin, 2002, p. 115. C'est l'auteur qui emploie les italiques.).

typique de la parade de société qui, dans ces représentations privées, est renversé par rapport aux normes dramatiques traditionnelles (y compris celles des pièces à l'italienne). Dans les parades, très fréquemment, c'est la femme qui fait preuve de caractéristiques typiquement masculines, contrôlant, dans ces cas, les actions et le comportement de l'homme. Si l'on prend l'exemple de la parade *La Mère rivale* de Collé (1745), Isabelle apparaît dès le début de la pièce comme ayant un rôle plus puissant que son amant dans leur relation, un rôle masculin stéréotypé. Elle se présente ivre au public, et utilise plus de vulgarités que tout autre personnage de la pièce. Dans ce cas extrême, Léandre est présenté comme une véritable fillette, faisant preuve de naïveté et de faiblesse par rapport aux personnages dominants de la pièce, c'est-à-dire Isabelle et sa mère. Le comble de cette permutation des rôles est atteint lorsque Léandre s'évanouit dans les bras d'Isabelle qui réussit, malgré le fait d'avoir trop bu, à l'attraper. De telles situations, même si capables de divertir, ne pouvaient pas vraiment être jouées sur les scènes publiques qui devaient maintenir une certaine image du couple amoureux, imposée ou acceptée par les conventions dramatiques. Le résultat des changements qui furent mis en place pour rendre les personnages de la parade de société acceptables en public, eut un effet de longue durée sur le répertoire qui nous intéresse, et qui s'est perpétué jusque dans le siècle suivant. Les personnages de la parade de société, qui sont donc généralement plats et dépourvus d'une quelconque profondeur psychologique, ont été dotés, dans les comédies-parades, d'une sensibilité nouvelle qui annonce des caractéristiques que l'on retrouvera de façon plus régulière au XIX<sup>e</sup> siècle<sup>26</sup>. Nous pensons, entre autres, à la fameuse tristesse de Pierrot, caractéristique inouïe pendant l'Ancien-Régime, ou bien au côté séducteur d'Arlequin par exemple car, au XVIII<sup>e</sup> siècle, celui-ci était plutôt un valet intéressé à boire, à manger et à s'enrichir, qui ne pensait pas trop aux affaires du cœur. Nous pouvons donc voir que le passage de la parade des scènes privées aux scènes publiques engendre des modifications quant à ses personnages et à leurs traits distinctifs, affectant ainsi le type de jeu de scène que l'on retrouve dans ce répertoire représenté pour le grand public.

Une autre motivation pour ces divers changements fut également le goût des spectateurs qui voulaient un divertissement différent de celui mis en place par des personnages échangeant des bastonnades et jouant des *lazzis* exagérés qui faisaient la richesse du fameux comique corporel des parades de société. Ainsi, un élément nouveau qui parut au sein des comédies-parades fut une valorisation, méconnue jusqu'alors, de la profession des personnages. Il importe notamment de souligner qu'un très grand nombre de ces pièces emploient justement, à la veille de la Révolution, ce que nous appelons des titres-métiers, qui mettent en lumière des traits des spectateurs issus du tiers-état qui remplissaient les salles publiques de l'époque. Barré avait écrit, en collaboration, des comédies-parades comme *Cassandra oculiste*, *Cassandra astrologue* et *Les Docteurs modernes*<sup>27</sup>. Sous la plume d'autres auteurs on retrouve *Cassandra bouquiniste*, ... *mécanicien*, ... *sculpteur*, etc. De la sorte, un nouveau héros dramatique s'instaure pour remplacer le personnage du barbon ridicule – car, nous le voyons bien, l'accent et toujours mis

---

<sup>26</sup> Prenons comme exemple le personnage de Pierrot qui, selon Agnès Pierron, passe « de la sottise [...] à l'étrangeté et au trouble » et reçoit, en 1785 « une caractéristique inattendue : il sait écrire » (Agnès PIERRON, « Pierrot », dans *La langue du théâtre : mots et mœurs du théâtre*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 2002, p. 400.). Pourtant, il s'avère que le Pierrot des comédies-parades savait déjà lire depuis au moins 1780, lors de la première représentation de *Cassandra astrologue, ou le Préjugé de la sympathie*, une autre comédie-parade de Barré et de Piis dont il fut question dans la *Correspondance littéraire* cité plus haut (voir note 1 ci-dessus.).

<sup>27</sup> Notons que cette pratique de mettre l'accent sur la profession des personnages est insolite en ce qui concerne les personnages des parades de société. Ceux-ci se présentaient plutôt en tant que la somme d'un nombre de traits de caractère qui étaient généralement profondément exagérés.



sur Cassandre – et pour l'emporter sur celui du simple amoureux prérévolutionnaire. Les préoccupations à l'ordre du jour se voient donc transposées dans le nouveau répertoire des comédies-parades. Comme nous l'avons précisé ci-dessus, il n'est plus question de faire un compliment à un grand seigneur en l'honneur de qui les représentations des parades de société étaient si souvent créées. Pourtant, l'on continue à glorifier les spectateurs qui, dans ce cadre public, sont justement, pour la plupart, les bourgeois et les travailleurs. Ainsi, les comédies-parades perpétuent-elles la pratique du compliment dramatique tout en le modifiant pour l'adapter à une plus vaste assistance.

Ces changements ont également entraîné le dernier type de modification auquel nous avons fait référence au début, qui est de nature thématique. La parade met généralement en scène une intrigue amoureuse, rendue pourtant fortement atypique dans le cadre des représentations privées, car il ne s'agit pas d'un amour pur, tel que celui que l'on voit traditionnellement dans les comédies amoureuses de l'époque<sup>28</sup>. Si les comédies-parades retiennent l'intrigue amoureuse comme base, on voit que de temps à autre, celle-ci sert simplement de prétexte à la représentation. Ce que nous entendons par là c'est que les amoureux des comédies-parades ne font plus face aux extrêmes difficultés auxquelles sont confrontés les amoureux des parades de société ou bien ceux des comédies amoureuses traditionnelles. Généralement, leur union se fait assez facilement, alors l'on peut se demander quel est le véritable sujet de ces pièces. Tout comme l'avait été la parade de société, et comme le sera le vaudeville dramatique, les comédies-parades constituent un théâtre d'actualité qui met l'accent sur les dernières découvertes de l'époque, qui porte des commentaires sur les dernières vogues du moment. Un exemple frappant de cette pratique est la pièce *Les Docteurs modernes*<sup>29</sup>, pièce faite pour ridiculiser le penchant du moment qu'avaient certains pour le magnétisme. Le succès de cette pièce est principalement dû au mépris d'un grand nombre des spectateurs pour la pseudoscience du magnétisme, comme en atteste la critique de la *Correspondance littéraire* :

[...] l'affluence se porte au Théâtre Italien toutes les fois que l'on donne *les Docteurs modernes* ; les éclats de rire partent, à chaque couplet, des loges et du parterre ; la gravité même de Cassandre, du docteur, de son valet, de leurs malades, n'y tient pas ; et il y a lieu de croire que cette petite comédie fera plus de tort à la nouvelle secte que les rapports de toutes les Académies, de toutes les Facultés, et tous les arrêts du Conseil ou du Parlement qui en auraient proscrit sérieusement et la doctrine et les procédés<sup>30</sup>.

Non seulement la comédie-parade porte un commentaire sur les pratiques de son temps mais, nous le voyons clairement, elle est capable d'avoir une véritable influence sur certaines de ces nouvelles modes. Dans ce cas, il s'agit d'empêcher la propagation de l'art du magnétisme et de ridiculiser tous ses disciples en mettant en scène des personnages qui sont explicitement avides de richesses et non pas intéressés à guérir leurs patients. Nous remarquons alors que le passage de la parade de société vers la scène publique, sous la nouvelle forme hybride de la comédie-parade, rend ce genre plus encré dans la réalité d'un plus vaste public qu'elle séduit par une grande franchise, toujours accouplée à une forte atmosphère de gaieté. Comme l'avait affirmé le

---

<sup>28</sup> Voir la note 6 *supra* pour les divers types d'intrigues des parades de société que nous avons développés.

<sup>29</sup> Dans cette pièce, Cassandre, spécialiste du magnétisme, cherche à se rallier à un docteur de renommée afin d'éviter qu'on se doute de son charlatanisme dont il parle ouvertement. Ceci arrange la situation de sa fille Isabelle et de Léandre, neveu du docteur, qui s'aiment et obtiennent très rapidement le droit de se marier.

<sup>30</sup> *Correspondance littéraire*, 1830, T. 12, p. 243. Nous soulignons.

père du théâtre forain, Alain René Lesage, dans un dialogue portant sur sa fameuse comédie *Turcaret*, « le public aime à rire aux dépens de ceux qui le font pleurer <sup>31</sup> ». Ceci est précisément ce que nous constatons avec la comédie-parade, cette forme dramatique qui a permis le passage de la parade de société d'un public restreint, à un public bien plus vaste et hétérogène que celui des salles officielles.

Il s'avère alors que lorsque Collé avait composé, en 1755, le prologue intitulé *Les Adieux de la Parade*, il s'était légèrement mépris sur l'avenir de cette fille bâtarde de Thalie. Dans ce prologue allégorique, on retrouve un personnage appelé l'Auteur avouant au personnage appelé la Parade qu'il s'était lassé d'elle et qu'il voulait dorénavant écrire des comédies qui ne choqueraient plus le spectateur par leur ton grivois. Le prologue finit avec les lamentations de la Parade qui part en pleurant et en criant qu'elle va se « prostituer le long des Boulevards <sup>32</sup> ». Son avenir est pourtant moins tragique qu'elle ne se l'imaginait car un nouveau groupe d'auteurs l'accueillent et, tout en changeant ses vêtements licencieux, lui offrent une nouvelle place sur leurs scènes. Là, elle se retrouve parfois même à mettre en valeur des idées portant sur l'amitié et sur l'importance du bon goût et des vertus, c'est-à-dire les valeurs civiques de l'époque. Dans ce nouveau cadre qui n'est point caché par les lourdes portes des théâtres privés, la parade se transforme et s'associe à d'autres genres, constituant ainsi un nouveau répertoire composé de pièces hybrides, qui défient les barrières des catégories théâtrales traditionnelles en combinant les marques génériques et dont les diverses caractéristiques participent à engendrer le vaudeville dramatique.

---

<sup>31</sup> Alain René LESAGE, *Critique de la comédie de Turcaret, par le Diable boiteux*, dans *Œuvres – Théâtre*, Paris, Chez Étienne Ledoux, 1828, p. 504.

<sup>32</sup> Charles COLLÉ, *Les Adieux de la Parade*, dans *Le Galant escroc*, La Haye [et Paris], Chez Gueffier, 1767, p. 7.

## BIBLIOGRAPHIE :

- [S. a.], *La Lyre gaillarde, ou Nouveau recueil d'amusemens*, Aux Porcherons, [s. éd.], 1776.
- [S. a.], *Le Bijoutier, ou le Philosophe en Boutique*, Ms. B.N., N. a. fr. 2875.
- AGHION, Max, *Le théâtre à Paris au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Librairie de France, 1900.
- BEAUMARCHAIS, Caron de, « Essai sur le genre dramatique sérieux », dans *Théâtre. Lettres relatives à son théâtre*, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 1949.
- COLLÉ, Charles, *Correspondance inédite de Collé faisant suite à son journal, accompagnée de fragments également inédits de ses œuvres posthumes*, Paris, Henri Plon, 1864.
- , *Le Galant escroc, comédie en 1 acte et en prose, précédée des Adieux de la Parade, prologue en vers libres*, La Haye [et Paris], Chez Gueffier, 1767.
- DANCIU, Johanna, « La parade de société au siècle des Lumières : caractéristiques et typologies », dans Marie-Laure GIROU-SWIDERSKI, Stéphanie MASSÉ et Françoise RUBELLIN (dir.), *Ris, masques et tréteaux : aspects du théâtre du XVIII<sup>e</sup> siècle. Mélanges en hommage à David A. Trott*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2008, p. 197-213.
- GRIMM, Friedrich Melchior, et al., *Correspondance littéraire, philosophique et critique par Grimm, Diderot, Raynal, Meister, etc.*, Paris, Garnier Frères, Libraires-Éditeurs, 1880, T. 12 [Oct. 1777 – juillet 1781].
- GUEULLETTE, Thomas-Simon, *Parades inédites*, Paris, Librairie des bibliophiles, 1885.
- , *Théâtre des boulevards. Réimprimé pour la première fois et précédé d'une notice par Georges d'Heylli*, Paris, E. Rouveyre, 1881.
- LESAGE, Alain René, *Œuvres – Théâtre*, Paris, Chez Étienne Ledoux, 1828.
- MOUREAU, François, « Le recueil Corbie ou les “parades” en liberté (1756) : théâtre secret et gens du monde au XVIII<sup>e</sup> siècle », *Revue d'histoire du théâtre*, no. 2004 1-2, p. 121-134.
- PAVIS, Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Colin, 2002.
- PIERRON, Agnès, *La langue du théâtre : mots et mœurs du théâtre*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 2002.
- SCHERER, Jacques, « Notice », dans Caron de BEAUMARCHAIS, *Le Barbier de Séville. Jean Bête à la foire*, Paris, Gallimard, 1982.
- THOMASSEAU, Jean-Marie, « Parade », dans Michel CORVIN (dir.), *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Paris, Bordas, 1991, p. 627-628.
- TROTT, David, *Théâtre du XVIII<sup>e</sup> siècle : jeux, écritures et regards, essais sur les spectacles en France de 1700 à 1790*, Montpellier, Espaces 34, 2000.