

La joyeuse mise à mort d'Aristote dans les parades de société

Jennifer RUMI
Université Paris 3-Sorbonne Nouvelle
Lycée A. Schweitzer (Le Raincy)

Dans son recueil de parades manuscrites intitulé *Parades et autres vilénies dans le même goût*¹, Charles Collé écrit un texte pseudo-théorique qu'il nomme : « Magnière de discours approfondi superficiellement sur l'origine originale et cocasse de la nature dénaturée de la parade ». Le chansonnier y parle, dans un style burlesque, de la parade et de ses possibles origines antiques : il évoque alors plaisamment « Aristofade » ou « Pélaûte ». Le caractère disconvenant de telles appellations est à mettre en relation avec l'une des caractéristiques de la parade de société au XVIII^e siècle : une sorte de désinvolture burlesque que l'on retrouve tant dans cette façon de désigner – en les déformant – les noms de figures incontournables de l'histoire littéraire, que dans le traitement des règles théâtrales qui ont traversé les arts poétiques, de l'Antiquité au XVIII^e siècle. C'est à ce titre que je me propose d'étudier dans cet article la façon dont les règles aristotéliennes sont battues en brèche dans les parades de société. Mais avant d'en venir à cette analyse, un détour par la définition de cette forme dramatique peu connue s'impose².

Pour une définition des parades de société

De la foire à la société

Comme l'a remarqué James L. Brown, dans son article « Contribution à l'histoire du nom "parade" » (*Revue Française moderne*, 1959), le mot « parade » est d'une polysémie étonnante. Le substantif apparaît à la Renaissance, dans un sens d'abord militaire : le nom espagnol *parada* désigne « l'arrêt d'un cheval », sens que l'on retrouve dans l'expression « faire parader », qui signifie « passer en revue », puis, par une extension de sens difficile à expliquer, « se vanter », « tricher », ou « leurrer ». Le sens théâtral apparaît quant à lui bien plus tard, au début du XVIII^e siècle, et le mot « parade » est encore une fois une appellation polysémique.

¹ Charles Collé, *Parades et autres vilénies dans le même goût*, 1740, ms Rondel, Département des Arts du spectacle, Boîte Cauchard 435. Pour l'histoire de la découverte de ce manuscrit, voir l'article de Dominique Quéro, « Les manuscrits de théâtre de Collé : Vers un état présent », *Charles Collé (1709-1783), Au cœur de la République des Lettres*, dir. Marie-Emmanuelle Plagnol-Diéval et Dominique Quéro, Rennes, PUR, coll. « Interférences », 2013, p. 89-117.

² Cet article reprend des idées développées dans ma thèse de doctorat publiée sous le titre *La Parade de société au XVIII^e siècle : une forme dramatique oubliée*, Paris, Honoré Champion, 2015.

Théâtres en liberté du XVIII^e au XX^e siècle. Genres nouveaux, scènes marginales ?, Actes du colloque international organisé les 31 mai et 1^{er} juin 2013 par Valentina Ponzetto à l'Université de Genève avec le soutien du Fonds National de la recherche Suisse ; publiés sous la direction de Valentina Ponzetto (FNS / Université de Lausanne) avec la collaboration de Sylvain Ledda (CÉRÉdI – EA 3229).

(c) Publications numériques du CÉRÉdI, « Actes de colloques et journées d'étude (ISSN 1775-4054) », n° 19, 2017.

Celui-ci désigne en effet les attractions données par les charlatans pour vendre orviétans, onguents et potions, mais aussi les acrobaties des danseurs de corde. Il sert enfin à parler des spectacles d'annonce représentés dans les foires au XVIII^e siècle, puis sur les boulevards.

À la foire, les parades étaient en effet de brèves pièces jouées gratuitement sur les balcons des théâtres ; elles étaient destinées à inciter les passants à entrer voir la pièce payante représentée à l'intérieur du bâtiment. Ces saynètes n'avaient pas forcément de rapport avec les pièces données dans le théâtre. Il s'agissait le plus souvent de spectacles usant d'un comique grossier, où des intrigues simples, sinon simplistes, devaient attirer l'attention des badauds. Ainsi, on peut mentionner l'exemple d'*Arlequin, chirurgien de Barbarie*, qui met en scène Scaramouche blessé et opéré par un Arlequin n'hésitant pas à couper les bras puis les jambes de son comparse. Une fois l'opération terminée et Scaramouche amputé des quatre membres, la parade s'achève et les spectateurs sont invités à entrer dans le théâtre. Si l'on en croit Mercier, ces spectacles remportaient un très grand succès : le moraliste déplore d'ailleurs la présence d'une « foule d'ouvriers, qui, avec les instruments de leur profession sous le bras, demeurent là, la bouche béante, et perdent les heures les plus précieuses de la journée³ ».

C'est dans la même perspective que s'inscrivent les parades de boulevards, jusqu'au début du XIX^e siècle. Tous les jours, des attractions gratuites sont données devant les théâtres payants, attirant un public tel qu'un décret, dans les années 1820, finit par interdire leur représentation, responsable de mouvements de foules troublant l'ordre public. Là encore, c'est le succès considérable provoqué par ces spectacles qui retient l'attention : des pitres, comme Bobèche et Galimafré, acquièrent un statut quasiment légendaire, et jusqu'à la fin du XIX^e siècle, on trouve des récits nostalgiques de ces moments où, pour reprendre les mots de Georges Dubosc en 1897 : « Pitres et contres-pitres, avec verve, s'en donnaient à cœur joie sur les tréteaux, et l'on riait de si bon cœur à les entendre que, lorsqu'ils rentraient dans les coulisses, on "suivait le monde" dans la salle avec l'espoir – souvent trompé – d'un nouvel amusement⁴. »

Ce bref rappel de l'histoire de la parade de rue, du XVIII^e au XIX^e siècle, n'explique cependant pas comment cette forme a pu, au début du XVIII^e siècle, migrer des balcons de la foire aux théâtres privés de la bonne société.

Pour le comprendre, il faut avoir à l'esprit que les spectateurs des parades foraines sont issus de milieux très différents : Mercier mentionne des ouvriers, mais il y a également des étudiants, des membres de la bonne bourgeoisie et même certains ducs et comtes qui se rendent à la foire *incognito*. Deux légendes circulent alors pour expliquer l'importation de la parade foraine en société. Selon Thomas-Simon Gueullette, un magistrat réputé, érudit et lettré, qui a écrit de nombreuses parades destinées à être jouées « en bourgeoisie », c'est par le plus grand hasard que ses amis, étudiants en droit, décidèrent de se divertir en allant à la foire, virent une parade, *Le Chapeau de Fortunatus*, et eurent tant de plaisir devant ce spectacle qu'ils entreprirent de reproduire chez eux la parade à laquelle ils avaient assisté. L'habitude fut alors prise, à partir des années 1710, de jouer des scènes imitées des divertissements forains, soit après des heures d'étude, soit pendant les vacances : essentiellement fondées sur l'improvisation, ces parades bourgeoises étaient destinées à être jouées dans le cercle restreint de l'élite

³ Mercier cité par Antoine de Baecque dans *Histoire culturelle de la France*, vol. 3, « Lumières et Liberté », sous la direction de J.-P. Rioux et J.-F. Sirinelli, Paris, Seuil, 1998, p. 118.

⁴ Georges Dubosc, « Les Amuseurs d'autrefois », Première parution dans le *Journal de Rouen* du 22 novembre 1897, texte établi sur l'exemplaire de la médiathèque (Bm Lx : norm 1496) de *Par-ci, par-là : études d'histoire et de mœurs normandes*, 2^e série, publié à Rouen chez Defontaine en 1922. <http://www.bmlisieux.com/normandie/dubosc36.htm>.

de la magistrature parisienne. Gueullette suggère cependant dans sa *Préface pour les parades* que la rumeur concernant l'existence de tels spectacles arriva dans le grand monde et intéressa certains aristocrates.

Selon l'autre légende, véhiculée par Collé, dans sa « Magnière de discours... », la parade n'est pas un aimable amusement étudiant. Il raconte que des membres de la plus haute société – en l'occurrence le chevalier d'Orléans, d'Argenson alors ministre de la guerre, les comtes de Maurepas et de Caylus – désireux de connaître le frisson du peuple, s'encanaillèrent à la foire, prirent beaucoup de plaisir à voir des parades et demandèrent à des secrétaires et des chansonniers de leur en écrire pour leurs plaisirs particuliers. C'est ainsi qu'à partir des années 1730, Charles-Alexandre Salley, secrétaire de Maurepas, écrivit un grand nombre de parades, suivi dans les années 1740 par Charles Collé, au service du duc d'Orléans. À côté de ces deux grandes figures de la parade, on peut citer des auteurs qui écrivirent ce type de spectacles plus ponctuellement, comme Piron, Moncrif, Armand fils, Fagan, ou encore Laujon. Enfin, pour compléter ce bref panorama, signalons qu'à la fin du siècle, Beaumarchais rédigea des parades pour la compagnie de Lenormant d'Étiolles. À la Révolution, la parade mondaine décline en France, et c'est sous la plume de Potocki, en Pologne, que l'on trouve les derniers spectacles de ce type, destinés à divertir les émigrés de la Révolution, et à leur rappeler la joyeuse vie parisienne qu'ils menaient naguère.

Jouée par des amateurs mais des connaisseurs

Le passage de la parade, de la rue au salon, s'accompagne naturellement de la transformation des enjeux de cette forme comique. Destinées au théâtre de société, ces pièces servent de divertissements mondains, et non plus de spectacles d'annonce. Elles ont avant tout comme but de faire rire des gens bien nés, appartenant au même milieu : elles sont écrites, jouées et applaudies par les membres d'une même société. Il arrive parfois que certains comédiens du Théâtre-français viennent interpréter quelques-uns des rôles de la pièce, mais les acteurs de ces parades mondaines restent pour la plupart des amateurs, à l'image du duc d'Orléans, prince du sang, qui incarne à l'occasion le personnage de Gilles le niais.

Mais si ces comédiens d'un jour sont des amateurs, ils n'en demeurent pas moins des connaisseurs de théâtre et de littérature. Que ce soit par leur éducation ou leur activité mondaine, la plupart des membres des salons représentant la parade connaissent parfaitement les grands classiques, et savent quelles pièces sont à la mode. Ils sont d'ailleurs au fait des derniers débats en matière de théâtre : en d'autres termes, ils ont une bonne connaissance de l'actualité littéraire et théâtrale.

C'est d'ailleurs la raison pour laquelle la parade, qui fonctionne essentiellement sur des effets de connivence entre les différents membres d'une même société, joue beaucoup sur une certaine forme de distance ironique prise par rapport aux spectacles des théâtres privilégiés. Nous y reviendrons.

Condamnation morale et esthétique de la parade

Bien que les spectateurs soient des connaisseurs de théâtre et souvent de fins lettrés et quoique les parades mondaines aient connu un très grand engouement, notamment autour des années 1750, elles ne font pas l'unanimité parmi les gens de lettres. Beaucoup la critiquent, que ce soit sur le plan esthétique ou moral.

En effet, la parade est considérée comme une forme indécente, choquante : derrière le cadre d'une intrigue stéréotypée (un couple d'amoureux veut se marier au nez et à la barbe d'un vieillard ridicule), s'épanouissent plusieurs situations dramatiques qui

feraient frémir la censure des théâtres privilégiés. Des jeux de mots équivoques émaillent les répliques de ces personnages sans foi ni loi, et contribuent aussi à rendre la gravelure reine des parades. Quant à la critique esthétique, elle se manifeste notamment à travers un élément qui revient très souvent : la parade est considérée comme un *genre sans règles*.

Nous allons à présent voir en quoi il s'agit moins d'un genre sans règles que d'une subversion des règles en usage dans les théâtres privilégiés.

La subversion des règles

Si l'on essaie de résumer schématiquement les différents principes esthétiques hérités du XVII^e siècle qui prévalent sur les scènes des théâtres officiels, on peut dire qu'il y a trois directions majeures : l'exigence de clarté, celle de vraisemblance, celle enfin de bienséance.

Or dans les parades toutes ces règles sont méthodiquement dérégées.

Confusion généralisée

Tout d'abord, rien n'est plus confus qu'une parade. Les intrigues sont certes simples, mais les personnages ont une certaine tendance à s'embrouiller ; ils s'expriment par exemple de manière fautive en multipliant les barbarismes (« vous naquâtes⁵ », « je laschis⁶ ») et surtout les cuirs. C'est d'ailleurs là une façon de reconnaître une parade : des fausses liaisons en [z] et en [t] se trouvent partout dans ces textes, car elles sont censées reproduire, de façon tout à fait stéréotypée, la façon de parler du peuple.

Mais les personnages ne respectent pas non plus les principes de clarté classique et parlent de façon redondante et pléonastique. Ainsi, on peut noter cette citation de Léandre dans *Léandre Hongre*, une parade de Collé dans laquelle le personnage éponyme se fait passer pour un castrat pour obtenir du père d'Isabelle, sa bien-aimée, la possibilité de surveiller la jeune fille jusque dans sa chambre. Il profite, cela va de soi, de cette occasion pour se rapprocher dangereusement d'Isabelle, tant et si bien que celle-ci devient « grosse d'enfant ». Elle se confie alors à Gilles, le clerc de son père, qui, par calcul et stratégie, se fait passer pour le père de l'enfant d'Isabelle. Cassandre organise alors le mariage de Gilles et d'Isabelle, ce qui provoque la fureur de Léandre qui s'exclame lors d'un monologue :

Isabelle auroit-elle oublié que c'est moi-même qui lui ai fait l'enfant qu'elle porte avec elle dans ses entrailles, ou plutôt suis-je le dindon de cette affaire, le ciel, mer, queux terribles soupçons⁷.

On voit bien dans cette citation comment le propos s'obscurcit du fait de la redondance « qu'elle porte avec elle dans ses entrailles », ou même du redoublement de l'interjection « Ciel », ici associée à la mer. Le discours ainsi saturé devient difficilement compréhensible – et cela a d'ailleurs à voir avec la pratique mondaine de l'amphigouri, consistant à prononcer des paroles dépourvues de sens.

Toujours est-il que cette volonté de rendre le propos des personnages confus, sinon tout à fait absurde, dépasse le simple jeu de société, et peut apparaître comme une

⁵ Jean Potocki, *Parades suivies des Bohémiens d'Andalousie*, éd. D. Triaire, Arles, Actes Sud, 1989, *Cassandre démocrate*, sc. 2, p. 77.

⁶ Thomas-Simon Gueulette, *Parades inédites avec une préface par Charles Gueulette*, Paris, Librairie des Bibliophiles, 1885, *Le Pet à vingt ongles*, Premier dialogue, p. 8-9.

⁷ *Léandre Hongre* dans *Théâtre des Boulevards ou Recueil de Parades*, Mahon, de l'Imprimerie de Gilles Langlois, à l'Enseigne de l'Étrille, 1756, tome I, sc. 7, p. 213.

remise en question ludique des préceptes hérités de Boileau. Ici, ce qui se conçoit mal s'énonce obscurément.

Non-croyable

Le langage n'est cependant pas le seul lieu où tout se dérègle, et c'est finalement la logique non seulement linguistique, mais aussi spatiale et temporelle, qui devient méthodiquement illogique.

Dès lors, non seulement le critère sacro-saint de la vraisemblance vole en éclats, mais on voit apparaître une règle d'in vraisemblance, voire de *nonsense*, de non-croyable.

Si l'on se place sur un plan temporel par exemple, il semble bien à première vue que les unités soient respectées. Ainsi, dans *Le Bonhomme Cassandre aux Indes*, le personnage éponyme part pour un voyage aux Indes – comme l'indique le titre – pour faire fortune. Dès qu'il part, Léandre en profite pour venir courtiser Isabelle ; les trois unités semblent alors réunies : en une journée, Léandre est motivé par une seule action, et tout se passe dans la maison de Cassandre.

Pourtant, parallèlement à cette apparence d'unité, que découvre-t-on ? Parti à la scène 1, Cassandre revient des Indes, à la scène 13, « enrichi comme un petit Crésus ». Mieux, si Cassandre se rend aux Indes, c'est parce que son frère, mort, lui a dit qu'il était mort : on voit à quel point la proposition est *nonsensique*.

Dans le même ordre d'idée, dans une autre parade, on apprend qu'Isabelle a seize ans et que sa mère est morte dix-huit ans auparavant. Il s'agit de la scène d'exposition du *Doigt Mouillé*, dans laquelle le père Cassandre, parlant à Isabelle, s'exclame : « Oui, ma fille, comme il y a dix-huit ans que ta mère est morte, & que tu entres dans ta seizième année, j'ai résolu de te marier⁸. » Autrement dit, la chronologie n'est pas du tout respectée, et tout ce qui touche au temps est invraisemblable.

Le principe est le même pour l'espace : si les parades ont presque toutes pour décor la maison du vieux Cassandre – d'un point de vue pratique, il fallait en effet pour ces acteurs de société, un décor qui soit finalement assez neutre, un non-décor –, les personnages évoquent très souvent leurs déplacements.

Or dans cet univers sens dessus dessous, les repères géographiques traditionnels sont totalement abolis : le Nord est au Sud, l'Est se situe à l'Ouest, et le bout du monde est à deux pas. C'est ce que l'on voit par exemple apparaître dans *Léandre ambassadeur*. Comme dans *Le Bonhomme Cassandre aux Indes*, le vieillard veut devenir riche, et pour cela il décide d'aller en Orient. Dans *Léandre ambassadeur*, Cassandre a lu qu'il y avait eu un trouble politique sanglant en Perse et veut marier sa fille au Sophi. Il déclare alors : « [...] dans cinq ou six jours, nous serons aux Antipodes, il n'y a qu'un pas de là à Ispaham ; quand nous serons arrivés, Arlequin, vous & moi, je vous mennerai au Sophi⁹. » Le monde représenté est bien celui de la fantaisie, celui où aucune règle ne saurait exister : il est un monde « pour de faux », construit par dérision, peut-être aussi par lassitude devant un univers statique et figé.

Cette révolution spatio-temporelle répond alors peut-être à l'envie d'en finir avec un monde moribond.

⁸ *Le Doigt mouillé* dans *Théâtre des Boulevards*, op. cit., tome I, sc. 1, p. 78.

⁹ *Léandre Ambassadeur* dans *Théâtre des Boulevards*, op. cit., tome III, sc. 2, p. 63.

Messéance

Ce désir de liberté et ce vent de révolte se manifestent aussi dans l'omniprésence de la gravelure dans ces pièces. En effet, il existe dans les parades une volonté très nette de contourner, sinon de renverser tout ce qui concerne la règle de bienséance triomphant sur les scènes officielles.

Cela se conçoit très facilement dans un théâtre privé : il n'y a pas de censure et l'on peut dire – et faire – n'importe quoi.

La parade n'est pourtant jamais un spectacle pornographique à proprement parler, comme il en existe à la même époque. Elle n'est pas non plus scatologique, comme d'autres spectacles représentés au XVIII^e siècle, parfois nommés abusivement « parades », d'ailleurs. En effet, une des conséquences de la mode de la parade mondaine est le fait qu'au fur et à mesure que le siècle avance, toutes les pièces représentées en société, à condition qu'elles soient écrites avec peu de soin, ou qu'elles soient licencieuses, ont fini par être appelées « parades ». Pour ne prendre qu'un exemple, on peut mentionner des pièces de Charles-François Racot de Grandval, pornographiques, comme *Le Tempérament*, ou scatologiques, comme *Sirop-au-cul ou l'Heureuse délivrance*, qui purent figurer dans des recueils de théâtre de société et être qualifiés de parades. Les termes très crus choisis par Grandval, et les situations dramatiques présentées, sont cependant très éloignés du vocabulaire et des scènes de parades jouées dans le grand monde. Pour reprendre les mots de Jacques Schérer, dans *La Dramaturgie de Beaumarchais* :

L'obscénité [...] est le caractère dominant [de la parade]. Mais elle est dans les situations évoquées et non, le plus souvent, dans les mots, qui pourraient choquer les dames assistant à la représentation¹⁰.

Or c'est bien là toute la différence entre les parades mondaines et les autres spectacles licencieux de la même période : si la parade est un divertissement qui fait rougir les femmes, elle est avant tout destinée à les faire rire, en jouant avec les règles de la bienséance. Cette volonté de contourner ce critère prend différentes formes.

Ce sont tout d'abord les situations présentées qui sont affectées par ce que j'appelle, en opposition à la règle de bienséance, la règle de *messéance* : on peut le voir par exemple dans la parade *Le Remède à la mode* : Léandre, comme toujours, cherche à épouser Isabelle, mais celle-ci est surveillée par son tuteur, qui est aussi son futur mari, Cassandre. Ce dernier multiplie les précautions pour éviter que Léandre puisse approcher Isabelle, mais comme nous l'a appris Beaumarchais, les précautions de ce type sont toujours inutiles. Léandre invente ainsi une ultime ruse : il envoie un billet à Isabelle en lui demandant de feindre une colique, ce qu'elle fait. Cassandre appelle donc un apothicaire pour soulager Isabelle. L'apothicaire n'est autre que Léandre déguisé. Celui-ci s'enferme avec Isabelle, et quand Cassandre regarde par le trou de la serrure, il découvre quel remède très particulier Léandre administre à Isabelle.

Cette situation exprime à elle seule le paradoxe qui a lieu autour des frontières de la décence dans les parades : le spectateur ne voit rien sur scène – comme il ne verrait rien sur une scène officielle – mais son relais sur scène, à savoir Cassandre, par sa position de voyeur, l'amène à devenir à son tour un voyeur : celui d'une scène pourtant invisible.

Cela se complète par l'obscénité qui se manifeste à travers les paroles des personnages et pendant la scène à peine évoquée, Cassandre se trouvant devant la porte, s'exprime en des termes particulièrement crus et indécents. Il s'exclame en effet : « O petit Cupidon, que ne me transforme-tu dans ce moment en seringue, j'aurais le

¹⁰ Jacques Schérer, *La Dramaturgie de Beaumarchais*, Saint Genouph, Nizet, 1967, p. 17.

plaisir d'entrer... ah que cette idée est voluptueuse, elle me met tout hors de moi¹¹. » La seringue dont il est question est bien celle du lavement que doit recevoir Isabelle, et si le propos rappelle, par l'adresse à Cupidon, la tradition de la lyrique amoureuse où l'amoureux transi rêve d'être le gant ou le ruban de sa belle, il n'en demeure pas moins une évocation à peine déguisée d'un désir de sodomie.

Remarquons cependant que quand Léandre est dans la chambre, il se « trompe » d'orifice selon les dires de Cassandre. La morale est sauve : le péché d'adultère n'est pas redoublé par une pratique considérée comme répréhensible.

Ce cas d'indécence extrême est complété par toute une série d'équivoques scabreuses qui parsèment les textes de parades, et qui seraient évidemment bannies d'un théâtre public. Ainsi, on peut trouver au détour d'une réplique, dans une pièce de Gueullette, une référence aux jambons de telle servante et à l'andouille d'un valet, ou encore l'évocation du moulin à eau et moulin à vent d'une jeune fille à marier. Les métaphores sont alors transparentes et il n'est pas difficile de repérer, quasiment dans chaque réplique de parade, des évocations graveleuses qui contreviennent aux règles du théâtre officiel.

Critique du théâtre officiel

Héritage classique

Dans un premier temps, ce qui apparaît nettement, c'est que ces parades se construisent par rapport à un héritage classique. Pas forcément contre, mais vis-à-vis d'un héritage classique.

Les auteurs de parades, comme les acteurs et les spectateurs, sont tous nourris de la même culture. Cela apparaît nettement quand on étudie l'intertextualité à l'œuvre dans les parades. Ainsi, nombre de situations paraissent calquées sur celles que l'on trouve chez Molière, qu'il s'agisse d'une scène du *Chirurgien anglais* de Collé, où le père veut que sa fille épouse un médecin pour avoir un gendre qui le soigne de sa « colique venteuse¹² », ou de la scène finale de *Léandre ambassadeur*, qui rappelle inmanquablement la scène du Mamamouchi dans *Le Bourgeois gentilhomme*. Cette culture moliéresque, diffuse, imprègne plus globalement l'ensemble des parades, et l'on sent le tribut des auteurs de société à l'égard du grand auteur comique du XVII^e siècle.

Les poètes tragiques du Grand Siècle ne sont pas non plus oubliés et le spectateur du *Jean Bête à la Foire* de Beaumarchais reconnaît inmanquablement le texte de Racine en entendant l'aveu de Phèdre, repris et corrigé par Jean Bête :

ARLEQUIN – La fille de M. le bonhomme Cassandre ?
JEAN BÊTE – C'est toi qui l'as nommée¹³.

La citation tragique se fait burlesque et irrévérencieuse, mais elle montre à quel point la culture classique constitue le ciment, le lien culturel qui unit les membres de ces sociétés mondaines. Cela apparaît encore plus nettement dans *Le Remède à la mode*, dans lequel le personnage de Léandre, troublé de ne pouvoir arriver à ses fins, se lance dans des « strances¹⁴ » qui sont une reprise parodique des stances du *Cid* : le personnage y exhibe l'artifice du monologue théâtral, et multiplie surtout les mots à double entente graveleux. L'hypotexte cornélien y est alors singé, et tout à la fois défiguré de façon

¹¹ *Le Remède à la mode*, dans *Théâtre des Boulevards*, op. cit., tome II, sc. 23, p. 143.

¹² Charles Collé, *Le Chirurgien anglais*, Londres et Paris, V^{ie} Duschene, 1774, sc. 6, p. 17.

¹³ Beaumarchais, *Jean Bête à la Foire*, éd. P. Larthomas, Paris, Société d'édition d'enseignement supérieur, 1977, sc. 1, p. 205.

¹⁴ *Le Remède à la mode* dans *Théâtre des Boulevards*, op. cit., tome II, sc. 19, p. 134-135.

burlesque, ce qui ne peut que ravir des spectateurs condamnés à l'admiration sans borne des auteurs classiques.

Pourtant, malgré ces pieds de nez à la tradition théâtrale, il n'est aucunement question de remettre en cause la beauté de ces chefs-d'œuvre du XVII^e siècle. Ce qui compte pour ces sociétés aristocratiques, c'est surtout de pouvoir bousculer des hiérarchies figées.

Ce ne sont donc pas tant les règles classiques, que l'excès de règles héritées de la période classique, qui provoque l'envie de ces connaisseurs de théâtre de battre en brèche l'ordre établi et de profiter du lieu clos d'un salon pour expérimenter d'autres formes dramatiques, en faisant fi de tout ce qui brime la créativité des auteurs voulant se présenter sur les scènes des théâtres privilégiés.

Formes contemporaines

Les formes dramatiques qui émergent au XVIII^e siècle ne sont cependant pas en reste, et elles sont aussi jugées avec une certaine sévérité par ces groupes jouant la parade.

Ainsi, on peut lire en filigrane une critique du genre sensible dans *Léandre Hongre*, mentionnée précédemment. En effet, quand Isabelle doit expliquer à son père que le père de son enfant est Léandre, et non Gilles, elle s'exprime de la façon suivante : « Souffrez, mon cher pere, que je baise les pas de vos genoux, & que mes pleurs, mes cris, mes larmes, mes inquiétudes, ma tristesse, mes sanglots, & tous mes embarras¹⁵. » La surcharge pathétique de ces propos, les nombreuses redondances de la réplique, témoignent de la volonté de Charles Collé de présenter cette mode sensible de façon caricaturale. Bien que le père Cassandre craigne qu'Isabelle fasse pleurer toute l'assemblée par ses larmes, il est bien évident que c'est le rire qui est recherché.

Les rapports entre parade et genre sensible sont d'ailleurs étonnants, et le fait que Nivelles de la Chaussée ait commencé par des parades montre bien que les frontières entre ces différentes formes sont floues et restent à analyser en détail.

Une autre forme à la mode est par ailleurs tournée en ridicule dans les parades ; il s'agit du vaudeville et de l'habitude de remplacer des répliques parlées par des chansons ou des couplets connus. Ainsi, dans *Le Doigt mouillé*, Isabelle est avec sa sœur Colombine, et leur maître à chanter, Diapazon le bien nommé, ne cesse de les suivre partout. Ce dernier ne s'exprime que par vers – et par vers connus¹⁶. Ainsi, en seize répliques, le personnage cite plusieurs livrets de Quinault (*Atys*, *Armide*, *Phaéton*, *Roland*, *Persée*, *Isis*), deux livrets de Houdar de la Motte (*Issé* et *L'Europe Galante*), deux livrets de Fuzelier (*Les Indes Galantes* et *Les Fêtes grecques et romaines*), mais aussi la tragédie en musique *Iphigénie en Tauride* (le livret est de Duché de Vancy). Notons au passage l'exigence des parades en termes de culture musicale : pour goûter le sel de la scène, il faut avoir en tête l'ensemble de ces chefs d'œuvre des XVII^e et XVIII^e siècles. Certes, pour le public à qui était destiné *Le Doigt mouillé*, ces références sont immédiatement reconnaissables ; ce n'est pas forcément le cas dans les siècles ultérieurs et cela montre encore le caractère éphémère d'une œuvre qui joue sur l'actualité, qu'elle soit historique, littéraire ou culturelle. Pourtant, la scène fait rire, même quand on ne perçoit pas immédiatement la référence musicale ; cela est notamment permis par l'à-propos des citations de Diapazon. En effet, toutes ses répliques sont motivées par le contexte immédiat. Ainsi, lorsque Isabelle déclare : « Ma

¹⁵ *Léandre Hongre* dans *Théâtre des Boulevards*, op. cit., tome I, sc. 9, p. 219-220.

¹⁶ *Ibid.*, sc. 3, p. 83-87.

sœur, il faut bien t'obéir z'à mon père¹⁷ », Diapazon répond en chantant ce vers des *Indes Galantes* : « Obéissons sans balancer, lorsque le ciel commande¹⁸ » ; quand Colombine évoque sa liberté, le maître à chanter entonne ce vers extrait d'*Armide* : « J'aime la liberté, rien ne peut me contraindre à m'engager jusqu'à ce jour¹⁹. » En d'autres termes, Diapazon saisit l'occasion parfaite pour accompagner d'un vers un propos tenu par les personnages : il n'y a rien à redire, tout est absolument logique, et cela correspond précisément au fonctionnement de l'opéra et de l'Opéra-comique ; c'est en effet une situation parlée qui va ensuite donner lieu à des vers chantés.

Pourtant, pour que l'opéra fonctionne, il faut accepter une convention très particulière, à savoir celle qui consiste à entendre chanter tout à coup un personnage. Or dans *Le Doigt mouillé*, les deux jeunes femmes considèrent que Diapazon est un importun et que ses « citations sont mal placées²⁰ ». À partir de là, tout se dérègle rapidement : l'agacement d'Isabelle va croissant, Colombine tente de ne pas prêter attention aux élans musicaux de son maître à chanter, et Diapazon, imperturbable, continue d'adapter ses vers à la situation, que ce soit en citant « Ah quel tourment ! » extrait de *Roland* en réponse à la réplique identique d'Isabelle, ou en chantant les vers de *Persée* : « Non ce n'est que pour la colère / Que les cœurs malheureux sont faits²¹ », lorsque la jeune femme évoque son courroux. Plus drôle encore, Diapazon chante « sans remuer » : « Frappez, frappez, ne vous laissez jamais²²... », un vers de *L'Europe Galante*, au moment même où Isabelle et Colombine « pren[ant] chacune un bâton » décident de frapper l'importun. Provoquant une scène absurde, Diapazon joue donc un rôle de révélateur esthétique : sans qu'il soit à proprement parler question de distance métathéâtrale, le personnage instaure par son comportement inapproprié une réflexion sur les conventions théâtrales. En montrant la fragilité de celles-ci, le texte exprime peut-être les doutes ou la lassitude d'un public rompu à l'usage de l'opéra, mais qui ne trouve plus dans cette forme la source d'un enchantement.

L'in vraisemblance, le caractère absurde de la pièce, participent donc à une remise en question des spectacles à la mode et de leur réception par les spectateurs. En somme, nulle convention théâtrale un tant soit peu artificielle ne saurait être admise par la parade.

Anticorps

C'est peut-être la raison pour laquelle Jacques Schérer, s'intéressant aux parades, a parlé d'*anti-théâtre* à propos de celles-ci. En effet, pour lui, les parades constituent autant d'expérimentations théâtrales, de tentatives salvatrices, au sein d'une vie théâtrale morne et sans relief. Il prend alors la métaphore de l'anticorps et dit que les parades secrètent une forme de poison qui va justement permettre au théâtre d'être revivifié.

En somme l'absence de règles qui a peut-être poussé les parades à sombrer dans l'oubli aurait au moins servi à exprimer le refus d'un certain théâtre « figé dans sa noblesse²³ » par une catégorie de spectateurs las d'un monde vieillissant.

Quoi qu'il en coûte, faut pourtant zêtre de bonne foi zet judicieux. Il convient d'avouer candidement zet avec vérité que les proverbes, surtout ceux de M. de Carmontelle, qui, dans

¹⁷ *Le Doigt Mouillé* dans *Théâtre des Boulevards*, op. cit., tome I, sc. 3, p. 83.

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ *Ibid.*, sc. 3, p. 84.

²⁰ *Ibid.*

²¹ *Ibid.*, p. 83.

²² *Ibid.*, p. 86.

²³ Jacques Schérer, *Théâtre et anti-théâtre au XVIII^e siècle*, Oxford, Clarendon Press, 1975, p. 11.

l'intérieur des sociétés, ont succédé aux parades, leur sont diablement supérieurs. C'est de la bonne et véritable comédie en scènes détachées. Personne au franc Parnasse n'en fait plus de cas que moi.

C'est une fidèle peinture de la nature, et ça est riant. J'irai plus loin : j'irai jusqu'à prédire que si l'on fait encore par la suite des *comédies comédies*, nos grands Messieurs sans invention, des Dorat qui n'ont que de l'esprit pour tout potage, seront quelques jours les larrons plagiaires de Carmontelle et qu'ils iront chercher les imaginations de leurs scènes dans les siennes.

J'ai dit et j'ai bien dit²⁴.

Cette citation un peu longue est la conclusion de la « Magnière de discours... » de Collé mentionnée au début de cet article. Elle est particulièrement intéressante dans le cadre d'un ouvrage portant sur les formes de théâtre en liberté, et en particulier sur le proverbe. Comme le souligne le chansonnier, qui n'a d'ailleurs cessé de renier les parades qu'il avait écrites, le proverbe est la forme qui peut sauver le théâtre de société de l'ordure dans laquelle il s'était vautré en faisant triompher la parade, et le proverbe annonce les bonnes comédies à venir.

Mais le proverbe, sage et acceptable, ne saurait faire oublier la folle fantaisie qui a enflammé les salons quand paraissaient Isabelle, Léandre, Cassandre, Gilles ou encore Jean-Bête. Par leur insolence, par leur audace, les parades n'ont peut-être pas révolutionné l'histoire littéraire, mais elles ont eu au moins le mérite d'avoir constitué, à un moment de crise du théâtre officiel, la réponse burlesque à des siècles de codification et de régulation de la production théâtrale. La joyeuse mise à mort d'Aristote était peut-être alors nécessaire pour accéder à une nouvelle forme de théâtre, plus touchante, plus efficace, mais surtout plus libre.

²⁴ Charles Collé, *Correspondance inédite faisant suite à son journal*, publié par H. Bonhomme, Paris, Henri Plon, 1864, p. 386-387.

Bibliographie

Textes de parades

Manuscrits

COLLÉ, Charles, *Parades et autres vilénies dans le même goût*, 1740, ms Rondel, Département des Arts du spectacle, Boîte Cauchard 435.

Imprimés

Théâtre des Boulevards ou Recueil de Parades, Mahon, de l'Imprimerie de Gilles Langlois, à l'Enseigne de l'Étrille, 1756 (3 vol.)

BEAUMARCHAIS, *Parades*, éd. P. Larthomas, Paris, Société d'édition d'enseignement supérieur, 1977.

COLLÉ, Charles, *Le Chirurgien anglais*, Londres et Paris, V^{ve} Duchesne, 1774.

GUEULLETTE, Thomas-Simon, *Parades inédites avec une préface par Charles Gueullette*, Paris, Librairie des Bibliophiles, 1885.

POTOCKI, Jean, *Parades suivies des Bohémiens d'Andalousie*, éd. établie par D. Triaire, Arles, Actes Sud, 1989.

RACOT DE GRANDVAL, Charles-François, *Le Tempérament*, tragi-parade, traduite de l'Égyptien en vers français et réduite en un acte, à Charlotte de Montmartre, en octobre 1755, Au Grand Caire, 1756.

RACOT DE GRANDVAL, Charles-François, *Théâtre de campagne ou Recueil de parades les plus amusantes*, Paris, Duchesne, 1767.

Témoignages

COLLÉ, Charles, *Correspondance inédite faisant suite à son journal*, publié par H. Bonhomme, Paris, Henri Plon, 1864, p. 386-387.

DUBOSC, Georges, « Les Amuseurs d'autrefois », première parution dans le *Journal de Rouen* du 22 novembre 1897. Texte établi sur l'exemplaire de la médiathèque (Bm Lx : norm 1496) de *Par-ci, par-là : études d'histoire et de mœurs normandes*, 2^e série, publié à Rouen chez Defontaine en 1922, en ligne : <http://www.bmlisieux.com/normandie/dubosc36.htm>

Ouvrages critiques

BROWN, James L., « Contribution à l'histoire du nom "parade" », *Revue Française moderne*, 1959.

PLAGNOL-DIÉVAL, Marie-Emmanuelle et QUÉRO, Dominique (dir.), *Charles Collé (1709-1783), Au cœur de la République des Lettres*, Rennes, PUR, coll. « Interférences », 2013.

RIOUX, Jean-Pierre et SIRINELLI, Jean-François (dir.), *Histoire culturelle de la France*, vol. 3, « Lumières et Liberté », Paris, Seuil, 1998.

RUIMI, Jennifer, *La Parade de société au XVIII^e siècle : une forme dramatique oubliée*, Paris, Honoré Champion, 2015.

SCHÉRER, Jacques, *La Dramaturgie de Beaumarchais*, Saint Genouph, Nizet, 1967.

SCHÉRER, Jacques, *Théâtre et anti-théâtre au XVIII^e siècle*, Oxford, Clarendon Press, 1975.