



L'Orient musulman au Théâtre de la Foire, ou comment exorciser la peur par la bouffonnerie

Claudio Vinti

1. Liminaire

L'évocation de l'Orient au siècle des Lumières a eu des facettes multiples sous le signe de l'exotisme, de la fascination et de la curiosité, mais également sous le signe de la peur et de la frayeur. En effet, si l'on pense qu'encore à la fin du XVIII^e siècle les armées turques assiégeaient, menaçantes, Vienne, la capitale de l'empire autrichien, et l'un des remparts de la chrétienté, on peut aisément se rendre compte que, à côté des traits traditionnels de l'imaginaire oriental en Europe, surtout dans les milieux moins cultivés, le monde musulman – qui, à l'époque, était confondu avec l'empire ottoman – était perçu également comme un danger terrible¹. Le théâtre de la Foire, qui tire son inspiration surtout de l'actualité, sous la direction avertie et prudente d'Alain René Lesage, enregistre promptement cette atmosphère. Quoi de plus actuel en fait que la peur des Turcs, dont les navires sillonnaient la Méditerranée à la chasse des vaisseaux chrétiens ?

2. Un Orient de fantaisie

Plusieurs pièces² se déroulent dans un Orient musulman de fantaisie³. Le nombre augmente si l'on intègre les pièces avec une mise en scène « chinoise », où l'adjectif signifiait « oriental » en général. Cependant, dans toutes les pièces représentées au théâtre de la Foire, il est possible de déceler des caractéristiques

¹ Au début du XVIII^e siècle, le monde islamique était en général ce monde voisin, étrange et familier à la fois, perçu comme potentiellement menaçant. Il était essentiellement représenté par l'empire ottoman, qui occupait l'est et le sud de la Méditerranée et une grande partie des Balkans, et le mot Turc était ainsi synonyme de « musulman » (Thomson 2005 : 1).

² On en compte au moins une dizaine seulement dans l'ouvrage classique de Lesage et D'Orneval, sans recenser tant d'autres non imprimées. Dans notre article, tous les extraits tirés de l'ouvrage de Lesage et D'Orneval se réfèrent à l'édition de 1968.

³ « Lesage (...) avait revu et mis en bon style les *Mille et un jours* de Pétis de La Croix ; or les contes persans qu'il achevait ainsi de révéler au public, enferment un joli sens de réalisme et beaucoup de malice (...). Grâce à lui et à son collaborateur d'Orneval, Arlequin, délaissant les classiques canevas et les habituels imbroglios, devint roi de Serendib, ensuite Grand Vizir ; il alla jouer quelques bons tours à l'empereur de Chine, puis revenant vers une Asie moins lointaine, il s'habilla à l'arabe et décida de s'appeler Mahomet ; il essaya même de minauder les grâces d'une sultane favorite. Tous ces déguisements successifs, qui convenaient à la bizarrerie de son costume, amusèrent beaucoup le public. Aussi Lesage poursuivit-il son heureuse initiative (...) et l'on peut dire que, de 1715 à 1735, il y eut un véritable engouement pour ce genre de distractions » (Martino 1906 : 232-233).

* Claudio Vinti, Université de Pérouse, claudio.vinti@unipg.it

bien précises tournant autour de cadres récurrents : l'exotisme, le merveilleux et le danger. Comme des véritables *frames*, ces trois éléments reviennent tel un refrain. Il est intéressant de souligner que ce schéma fixe revient aussi bien dans les décors que dans la langue et le jeu des personnages principaux (surtout Arlequin), ce qui fait penser à une forme topique de l'évocation de l'Orient au siècle des Lumières.

L'analyse diachronique des pièces foraines « orientales⁴ » révèle un aspect intéressant dans l'évolution du jeu des masques italiens, notamment d'Arlequin, jeu qui est signalé par les « notes de scène » portant sur les « lazzis de peur ». En fait ces lazzis sont beaucoup plus nombreux dans les premières pièces foraines des années 1712-1722 pour diminuer, jusqu'à s'annuler, dans les années 1730-1740. L'hypothèse que nous suggérons, suivant également les suggestions de Benjamin Pintiaux⁵, est que la menace (et par conséquent la peur) des Turcs, qui est encore très présente au début du siècle, s'affaiblissant petit à petit au fil des années, laisse la place au mythe du « bon Turc », sage et pacifique. Cela se traduit, au théâtre populaire, par une augmentation de didascalies plus rassurantes et de lazzis de travestissement comique et de galanterie⁶. On peut même relever une européanisation progressive des attitudes et des sentiments des personnages orientaux des pièces foraines (voir en particulier *Zémine et Almanzor*). La vision conventionnelle du monde musulman, est remplacée progressivement par un renversement romanesque de la sujétion, « en jouant à l'infini sur le thème du Sultan esclave de l'amour » (Duprat, Picherot 2008 : 10). L'étude conjuguée des spectacles populaires et de la musique montrent bien qu'au début du XVIII^e siècle, la crainte des Turcs passée, une réelle curiosité pour le monde oriental (costumes, décors, architecture) s'était déchainée grâce à une « européanisation » plus ou moins forcée des personnages musulmans. Ce n'est qu'avec Mozart et son *Enlèvement au Sérail* que cette vision imagée du monde musulman prend fin et qu'une volonté nouvelle de dénoncer la menace musulmane se concrétise, ce qui produit les expéditions militaires vers les pays islamiques vers la fin du XVIII^e siècle.

3. Sous le signe de la peur

On sait bien que la représentation de l'Islam en France aux XVII^e et XVIII^e siècles a connu au moins deux étapes, qui ont été détaillées par Faruk Bilici (2005 : 2). Néanmoins, la date de 1683, qui renvoie à la défaite des armées ottomanes à Vienne, reste fondamentale pour comprendre la réaction des Européens face à la menace des Ottomans en Europe. En effet, l'évocation de l'Orient dans la deuxième moitié du XVII^e siècle semble s'acheminer sous le signe de la peur et

⁴ Parmi celles-là, les plus connues sont : *Arlequin roy de Serendib* (1713) ; *Arlequin Mahomet* (1714) ; *Arlequin Sultane favorite* (1715) ; *Arlequin Hulla* (1716) ; *La Princesse de Carizme* (1718).

⁵ Comme le dit Benjamin Pintiaux : « l'Orient turc demeure une menace et l'orientalisme de Lesage et de ses collaborateurs propose une sorte d'exorcisme à distance » (Pintiaux 2008 : 303).

⁶ Cf., par exemple, *La Statue merveilleuse* ; *Le Jeune vieillard* ; *Les Pèlerins de la Mecque* ; *Achmet et Almanzine*.

de la méfiance. À côté de l'effroi provoqué par la puissance militaire des Turcs, qui est à la base de la peur des Musulmans, il y avait également l'ignorance de l'Islam et de ses préceptes. Il faudra attendre Voltaire et son idée de tolérance pour qu'une vision nouvelle de l'Orient musulman puisse se répandre en France, même si, dès le début du XVIII^e siècle, le goût de l'Orient investit l'Occident, et la France en particulier, faisant suite à la publication des *Mille et une nuits* par Antoine Galland (1704) et des *Mille et un jours* par Pétis de La Croix (1710), ainsi que de nombreux ouvrages sur l'Orient par les voyageurs et les missionnaires⁷. En réalité, le signe avant-coureur de la véritable mode « orientale » qui va se déchaîner au XVIII^e siècle remonte au XVII^e, comme en témoigne *Le Bourgeois gentilhomme* de Molière : Monsieur Jourdain est en effet ravi d'être élevé à la dignité de *Mamamouchi*. Mais, ce type d'orientalisme, comme le dit Henry Laurens, est avant tout un humanisme érudit⁸. À côté de cet orientalisme, qui tire ses origines dans les milieux érudits, il y en a un autre dont Ferdinand Brunetière, au début du XX^e siècle, avait esquissé les caractéristiques, qui reviendront pour la plupart dans les pièces foraines que nous allons examiner :

En étendant jusqu'aux Indes et jusqu'en Chine le domaine du nouvel Orient, on allait se le représenter précisément sous la figure des Mille et une Nuits, comme la contrée du mystère et du luxe, un Orient resplendissant de perles et de pierreries, Aladin ou la lampe merveilleuse et surtout comme le pays de la vie licencieuse et des amours faciles (...) l'Orient est le pays du mystère, du luxe et spécialement, de la licence (Brunetière 1906 : 693).

Luxe, mystère, licence sont justement les traits caractérisant le décor des pièces qui se déroulent dans un Orient de fantaisie, où l'exotisme et le merveilleux dominant. À ces traits, il faut ajouter la peur et parfois l'effroi qui saisit les valets comiques des pièces foraines. Arlequin surtout, mais également Pierrot, s'exhibe ainsi en plusieurs lazzis de peur dans les premières pièces foraines que nous allons présenter.

4. Exorciser la peur par la bouffonnerie

La première pièce analysée est *Arlequin Roy de Serendib*, qui a été représentée le 3 février 1713 à la Foire Saint-Germain. Arlequin, avec ses amis Mezzetin et Pierrot, font naufrage dans l'île mystérieuse de Serendib, où il est coutume de proclamer roi le premier étranger qui y arrive et de le sacrifier immédiatement après au grand Kefaya, divinité de l'île. La pièce, qui obtient un grand succès auprès du public, est un pot-pourri de stéréotypes et lieux communs qui sont alors à la mode et qui portent sur un ailleurs exotique. Mais,

⁷ En Europe, l'Orient des « turqueries » françaises ou italiennes a fonctionné comme un objet de fantasme, comme un cadre vide investi par les désirs et les besoins intellectuels d'une littérature en quête de substitution : des jardins de l'Alhambra aux bagnes d'Alger, du sérail du Grand-Turc aux déserts de Berbérie, l'Orient offrait mille visages à l'écriture (Duprat, Picherot 2008 : 8).

⁸ « L'apport des orientalistes du XVII^e siècle est considérable. Tout en créant les bases de l'érudition, ils ont directement influencé la littérature européenne. La Fontaine qui était lié à ce milieu a ainsi pu disposer des récits d'animaux propres au domaine arabo-persan et qui lui ont servi de sources dans la composition de ses *Fables* » (Laurens 2004 : 106).

cette île mystérieuse et pleine de richesses, qui sent de près l'Orient, cache un grand danger pour notre héros. Il est facile de placer géographiquement cette île exotique dans un Orient musulman de fantaisie où se mélangent corsaires, turcs et boucaniers⁹, d'après les personnages de la pièce (un Grand Vizir, un Grand Sacrificateur, une troupe de femmes du sérail, un chef des Eunuques) et l'habillement (la plupart des personnages portent un turban). Les notes de scène sont révélatrices :

Il arrive un homme qui a un emplâtre sur l'œil et une carabine à l'épaule (...) L'homme pose son turban à terre, fait signe de jeter de l'argent dedans et le couche en joue, en criant : Gnaff, Gnaff. Arlequin, effrayé jette plusieurs pièces dans le turban. Le voleur se retire et dans le moment il en apparaît un autre, qui a le bras gauche en écharpe, une jambe de bois et un large côtelas aux cotés¹⁰ (I, 1).

À Serendib, Arlequin va trouver des amours faciles et des repas magnifiques, mais également une société utopique, comme le dit l'un des voleurs :

Nous menons joyeuse vie, / Sans débat nous vivons tous. / Des grandes villes bannies, / L'équité vient avec nous ; / Jamais d'envie, / Chacun ne fait les yeux doux / Qu'à sa Sylvie (I, 1).

Dans *Arlequin Mahomet* (Foire Saint-Laurent 1714) tous les clichés de l'imaginaire européen sur l'Orient semblent se concentrer. La gravure ouvrant l'édition Ganeau est d'ailleurs particulièrement efficace, présentant Mahomet assis sur un nuage (comme le Christ pantocrator) occupé à lancer des foudres contre les hommes. Dans cette pièce, la fantaisie des Forains se déchaîne. Le spectacle monté à la Foire Saint-Laurent de 1714 est particulièrement somptueux et la machinerie, pièce maîtresse de l'héritage italien, permet à Lesage de faire traverser le théâtre à un coffre magique inventé par Boubekir, au grand étonnement des spectateurs. Arlequin, caché en toute sécurité dans ce coffre, qu'il a muni des provisions les plus disparates¹¹, défie les Archers et les insulte :

Il leur crache au visage, et vide sur eux son pot de chambre, ensuite il disparaît. Les Archers le suivent des yeux et se retirent fort étonnés du prodige qui leur enlève leur proie (sc. 6).

Grâce à ce coffre magique, qui lui permet de se déplacer à son gré dans les jardins du roi, Arlequin, en faux Mahomet, essaie de rompre le mariage

⁹ « Les mœurs de la Chine confondues avec celles de Perse, et les mœurs de Perse avec celles de la Sicile ou de l'Inde. Le monde oriental est fort étendu pour Le Sage... Du moment que la scène se transporte hors de France, hommes et choses ne lui apparaissent qu'à travers les contes des *Mille et un jours* et des *Mille et une nuits* » (Barberet 1970 : 107).

¹⁰ « Le second voleur met aussi à terre son turban et tirant son côtelas fait signe à Arlequin d'y jeter de l'argent en lui disant : Gniff, Gniff. Il obéit (...) Arlequin, croyant en être quitte, pose la bourse à terre derrière lui, mais un troisième brigand, portant un pistolet à la ceinture, paraît et s'empare subtilement de la bourse (...) en criant : Gnoff, Gnoff » (I, 1).

¹¹ La note de scène précise : « Il y met du fromage, des cervelas, du vin, jusqu'à un pot de chambre. A peine y a-t-il mis toutes ces choses, qu'il arrive chez lui des Archers pour le prendre. Il se jette dans la machine (...) et s'élève à quinze pieds de terre » (sc. 4).

entre le vieux Kam des Tartares et la jeune princesse qui lui avait été promise. Malheureusement, la véritable identité du faux prophète est vite découverte et le destin d'Arlequin risque d'être scellé. Le roi et le Kam, le sabre à la main, cherchent partout le faux Mahomet, qui paraît en l'air et qui, de son coffre, décharge sur la tête du Kam des coups de batte :

Ils continuent à chercher le faux Prophète, qui effrayé et insolent jette sur eux quantité de pétards et d'autres feux d'artifice, qui enflamment l'air. On voit en même temps Arlequin dans sa machine qui traverse le théâtre. Il a un pourpoint noir avec un turban et une longue barbe blanche, le roi et le Kam sont frappé de cette apparition (sc. 11).

La Foire Saint-Germain de 1715 présente une autre « turquerie » à succès : *Arlequin Sultane favorite* de Le Tellier, une pièce en trois actes qui se déroule dans le sérail du Grand-Seigneur et qui voit Arlequin, Isabelle, Léandre, Colombine et Pierrot prisonniers du Sultan. Les lazzi de bouffonnerie de notre héros se mêlent aux lazzi de peur. Arlequin s'est caché dans l'appartement privé du Sultan et essaie de voler la clé (qui se trouve dans une des poches de l'habit du Grand-Seigneur) qui lui permettra de s'enfuir et donc de retrouver la liberté. Le Sultan s'endort « ce qu'il fait connaître par le bruit qu'il fait en ronflant » (a. II, sc. 5). La note de scène énonce :

Arlequin s'avance en tremblant. Il s'approche du Sultan, et comme il se prépare à mettre la main dans sa poche, le Sultan endormi chante (...). Arlequin, effrayé et reculant : « *Hoïmé* ».

Arlequin, continuant à fouiller dans la poche du Sultan, trouve enfin la clé et tire pour la faire sortir, mais la clé est bien attachée et il doit tirer très fort. Le comique de la situation se mêle à l'effroi du masque de Bergame à chaque fois que le Sultan, profondément endormi, risque de se réveiller à cause des tentatives d'Arlequin. Finalement, « il tire si fort qu'il entraîne le Sultan qui tombe sur lui. Arlequin fait des lazzi de peur » (a. II, sc. 5). Découvert, Arlequin est condamné à être étranglé et les Gardes du Sultans, quatre muets, vont exécuter l'ordre :

Il entre quatre muets qui forment une danse. Arlequin imite leurs gestes et leurs postures. Ensuite, voyant qu'après avoir dansé, ils lui présentent un gros chapon, il s'en réjouit et dit : Je devine l'artifice / Vous voulez me faire crever / Mais Messieurs je saurai braver / Courageusement ce supplice / Je devine l'artifice / Vous voulez me faire crever (a. II, sc. 8).

À la fin, un des muets tire un cordon roulé du corps du chapon et le présente à Arlequin, qui, le prenant pour le foie de l'animal, le porte à la bouche, mais

Un des muets achève de dérouler le cordon, alors Arlequin voyant de quoi il s'agit, fait plusieurs lazzi de peur (...) Les muets se mettent en devoir d'étrangler Arlequin, qui fait des cris et des efforts pour se débarrasser de leurs mains (*ibidem*).

Arlequin Hulla (ou *La Femme répudiée*), attestant la curiosité et l'intérêt du public français pour les milieux exotiques, se base en réalité sur la répudiation, la forme prévue par la *charia* pour le divorce chez les Musulmans (le *talâq*¹²). La pièce s'inspire des *Mille et un jours* : c'est l'histoire du prince Malik-nasir, choisi comme « *hulla* » (licitateur) par le docteur Abounaoüas¹³. Dans *Arlequin Hulla*, l'atmosphère un peu touchante des *Mille et un jours* laisse la place aux bouffonneries du masque de Bergame. L'Iman prend la main d'Arlequin et la met dans celle de Dardané en disant :

Que tous deux l'hymen vous lie / suivant la loi de Mahomet / Goutez les douceurs qu'il promet / Aux Musulmans dans l'autre vie / Que tous deux l'hymen vous lie / Suivant la loi de Mahomet (sc. 9).

Moussafer donne à Arlequin une bourse pleine de pièces d'or et lui montre son épouse d'une nuit, Dardané. La réaction d'Arlequin est la stupéfaction et la surprise : « Ah, ventrebleu ! Beau-père/ Quelle dondon ! / On dirait de la Mère de Cupidon / En voyant ce beau tendron-là / Je voudrais déjà / Etre le *hulla* (*ibidem*) ».

Dès lors, toute la pièce tourne autour des tentatives bouffonesques d'Arlequin d'aller se coucher avec Dardané et des artifices de Taher et des esclaves pour l'empêcher d'entrer dans l'appartement de la jeune fille (sc. XVI).

La Princesse de Carizme, pièce en 3 actes (Foire Saint-Laurent 1718), s'inspire elle aussi des *Mille et un jours*¹⁴. La pièce, comme le dit la première note de scène, se déroule d'abord aux portes de la ville de Carizme, puis dans le jardin et dans le palais du Sultan. Dans cet ouvrage, on commence déjà à remarquer un changement dans l'attitude d'Arlequin et dans les *lazzis* qui accompagnent son jeu. Il est vrai qu'il s'exhibe dans le *lazzi* classique de la mouche¹⁵ et que, parfois, quelques *lazzis* de peur se manifestent face au développement des événements, mais le processus de changement paraît entamé définitivement, suivant la métamorphose des masques italiens en France (cf. Vinti 2017 : 192).

¹² Le *talâq* (arabe : XXXX, traduit en français par « répudiation ») comprend toutes les formes de rupture volontaire du mariage. Ces règles varient parmi les différentes *madhhab* (écoles juridiques).

¹³ Celui-ci, « ayant naturellement l'humeur violente, querella sa femme et dans sa colère lui dit : Va, une fois, deux fois, trois fois, je te répudie. Il n'y eut pas plutôt achevé ces paroles, qu'il s'en repentit, parce qu'il aimait sa femme, il voulut même la garder dans sa maison et vivre avec elle comme à l'ordinaire, mais le cadi s'y opposa, disant qu'il fallait qu'un *hulla*, ou licitateur, couchât avec elle auparavant, c'est-à-dire qu'un autre homme l'épousa et la répudiât, que le docteur ensuite l'épouserait à nouveau, s'il voulait. (...) Il résolut de prendre comme *Hulla* le prince Malik-nasir (...). La dame n'eut pas sitôt vu Malik-nasir qu'elle en devint amoureuse. Le prince, de son côté la trouva fort aimable » (Petis de Lacroix 1879 : 332).

¹⁴ C'est l'histoire du prince de Carizme et de la princesse de Géorgie que Pétis de Lacroix jugeait assez médiocre (Petis de Lacroix 1879 : 355 sv.). Cf. également Berthiaume 1979.

¹⁵ Arlequin demande à voir la mouche (attrapée auparavant par un fou). Le jeune homme la lui montre. Arlequin lui donne de sa batte sur les doigts. Le fou pleure de ce que ce coup lui a fait lâcher la mouche. Arlequin pour le consoler lui dit qu'il va la rattraper. Après avoir fait tous les gestes d'un homme qui poursuit et attrape une mouche, il tire rudement au fou un cheveu pour la lier. L'ayant liée, il la laisse voler et il va l'écraser sur le visage du jeune homme (a. I, sc. 5).

La Statue merveilleuse est un autre exemple de *pièce tirée de l'Arabe*, comme le dit la didascalie au début. La scène se déroule dans l'appartement du roi de Cachemire, Zéyn, dont Arlequin est le confident. Tous les ingrédients d'un conte oriental y sont utilisés : ainsi, une salle superbe s'ouvre-t-elle dès que Mobarec, un vieux Vizir retiré de la cour, met la clé dans la gueule d'un Dragon peint sur le lambris. Rien ne manque : une statue merveilleuse recouverte de diamants et de pierres précieuses ainsi qu'un Génie gardant toutes ces richesses (l'histoire d'Aladin et de la lampe magique avait beaucoup frappé la fantaisie des lecteurs). Le roi Zéyn veut s'emparer des richesses gardées par le Génie. En revanche, Arlequin voudrait s'en aller et fait des lazzis de peur : *Arlequin tremblant* : « Ahi, ahi, ahi » (a. I, sc. 6). Mobarec fait la conjuration :

Il trace sur la terre avec de la craie un grand cercle, dans lequel il se met avec le roi et Arlequin. Il fait ensuite des contorsions de cabaliste et marmotte quelques mots extraordinaires. Aussitôt la terre tremble, on entend un grand hurlement, on voit des éclairs qui sont suivis d'un terrible coup de tonnerre (*ibidem*).

« 'Hoïmé » [s'exclame Arlequin *saisi de terreur*], Ah ! Quel bruit épouvantable ! / Quel hurlement effroyable ! / C'est fait de moi misérable ! » (*ibidem*).

Dans *Arlequin roi des Ogres ou Les Bottes de sept lieues*¹⁶, le trio à succès Lesage, Fuzelier et d'Orneval donne libre cours à la fantaisie et engendre une pièce où les contes de fées se mêlent aux récits fabuleux en créant l'étrange Pays d'Ogrélie, habité par des ogres anthropophages et où règne la débauche¹⁷. Comme à Serendib, Arlequin risque de devenir le roi de cette île, où les habitants aiment à tel point leur roi qu'ils veulent le manger. Cette île « orientale » et exotique semble concentrer en elle le désir et la volonté des Européens de changer les mœurs des autres Pays et d'imposer les leurs. Arlequin, à l'aide de son ami Scaramouche, une fois apprivoisée la révolte des Ogres, essaiera d'établir l'humanité :

Écoutez messieurs les Ogres et mesdames les Ogresses. Je prétends que vous changiez de nourritures. Il faut vous accoutumer, s'il vous plaît, aux poulardes, aux perdrix, aux saucissons de Bologne (sc. 18).

Mais, Arlequin, en nouveau roi du Pays, ne prétend pas seulement changer les mœurs des Ogréliens. En effet, quant à la nourriture, il envoie son fidèle Pourvoyeur qui endosse les bottes de sept lieues, chercher une femme en Asie, ce qu'il fait en emmenant tout de suite une jeune circassienne prélevée sur la porte du sérail du Grand-Seigneur à Constantinople. Il s'adresse à la jeune femme par des mots éloquentes : « Eh bien, petite circassienne, ne serez-vous plus à l'aise d'être à moi qu'à ces vilains marabouts de Sultans ? (sc. 21) ».

¹⁶ Pièce en 1 acte représentée à la foire Saint-Germain de 1720.

¹⁷ Adario, l'un des principaux Ogres, dit que à Ogrélie « on ne vit que pour bien boire et bien manger » (sc. 5).

Avec *Le Jeune vieillard*, pièce en 3 actes tirée des contes persans¹⁸ et surtout avec *Les Pèlerins de La Mecque*¹⁹ de Lesage et d'Orneval, le processus d'« européanisation » de l'Orient musulman est désormais en cours. La scène est au Grand Caire et les personnages appartiennent tous à la tradition orientale, mais les lazzis de peur d'Arlequin (valet du prince de Balsora) laissent bientôt la place à des réflexions philosophiques et à des lazzis de galanterie, ce qui annonce, d'un côté, un changement radical du comique du masque en France (cf. Vinti 2017), et de l'autre, une mutation dans la représentation du monde musulman en France. La pièce se clôt par un coup de théâtre imprévu et, comme dans les plus belles fables de la tradition occidentale, le Sultan trahi pardonne aux deux amants et accepte de se soumettre aux lois de la passion²⁰. Depuis *Les Pèlerins de la Mecque*, un changement important se produit quant à la représentation et à la réception du monde musulman au théâtre de la Foire. Les pièces qui suivent – *Achmet et Almanzine*²¹, *La Reine du Barostan*²² et *Zémine et Almanzor*²³ – voient s'imposer une image tout à fait nouvelle et plus rassurante de l'Orient. Dans *Achmet et Almanzine*, par exemple, Soliman, empereur des Turcs, est présenté comme un souverain sage, tolérant et indulgent, selon l'image qui commençait à s'affirmer en Occident. Trompé par son Grand-Vizir, Soliman renonce à la vengeance au nom de valeurs totalement inconnues dans son règne²⁴ :

Remettez-vous, bannissez la terreur : / Heureux Achmet, que rien ne vous chagrine.
/ Remettez-vous, bannissez la terreur ; / Je ne suis plus contre vous en fureur. / Loin
de vouloir traverser votre ardeur, Je vous fais don moi-même d'Almanzine (sc. 9).

Encore une fois, ce sont des sentiments comme l'amour, la passion et la magnanimité qui déterminent le dénouement de la pièce. Aussi, dans les deux dernières pièces prises en considération dans cet exposé, n'y a-t-il presque plus rien de l'Orient musulman du début du siècle, sinon les mises en scène étincelantes et luxueuses, ainsi que les noms résonnants des acteurs (Almoraddin ; Nour ; Amine ; Hanif ; Sindbad ; et encore Timur-Can, Zémine ; Almanzor ; Alinguer, etc.) et leur rôle dans ces endroits exotiques (princes et princesses ; rois et reines ; émirs et Grand-Vizirs). Pour le reste, les protagonistes pensent et agissent désormais en Européens. En effet, si princes et princesses n'ont

¹⁸ Représentée à la Foire Saint-Laurent en 1722 par la troupe des Comédiens italiens.

¹⁹ Pièce en 3 actes représentée à la Foire Saint-Laurent 1726.

²⁰ *Aux deux amants* : « Mais, Rézia, que le Sultan d'Egypte est malheureux ! Depuis six mois il a inutilement tout employé pour vous plaire ; et un simple prince de Balsora n'a qu'à se montrer pour vous inspirer la plus violente passion » (sc. 11). Pour sa part, Arlequin, ne faisant plus de lazzis de peur face aux Gardes, s'exclame : « La bonne pâte de Sultan » et Ali lui fait écho : « quelle bonté ! ». La note de scène confirme cette nouvelle attitude du masque de Bergame en France : « Arlequin en cet endroit s'approche du Sultan, le regarde sous le nez, et lui met la main sur le front. Un des Gardes vient le prendre par l'épaule pour le tirer d'auprès le Sultan » (*ibidem*).

²¹ Pièce de Lesage et d'Orneval en 3 actes, représentée à la Foire Saint-Laurent en 1728.

²² Pièce de Lesage et d'Orneval, représentée à la Foire Saint-Laurent de 1730.

²³ Pièce de Lesage, Fuzelier et d'Orneval, représentée à la Foire Saint-Laurent de 1730.

²⁴ Dans la réalité, Soliman II, frère cadet de Mehmet IV, n'a pas été un exemple de souverain courageux et magnanime. Monté sur le trône en 1687, il passa presque toute sa vie enfermé dans une sorte de prison dorée, bâtie à l'intérieur de son harem du palais Topkapi, par peur de révoltes et conspirations.

aucune intention d'obéir aux décisions de leurs pères en matière de mariage, les vieux rois, empereurs ou Vizirs, acceptent volontiers quant à eux de faire triompher l'amour et la passion des amoureux, comme dans les scénarios les plus traditionnels de la « *commedia dell'arte* ».

5. Conclusion

Après cet aperçu rapide des pièces orientales foraines, il est facile de déduire que même d'après les notes de scènes et le jeu concernant les masques italiens qui amusaient les spectateurs français au théâtre de la Foire entre 1713 et 1730, un changement capital est survenu. L'Orient musulman ne fait plus peur. Les Turcs et leurs mœurs effroyables ont été apprivoisés par l'Occident. Sans aucun doute, cet objectif a été atteint grâce à la puissante chevalerie du roi de Pologne Jean III Sobieski, vainqueur de l'armée ottomane à Vienne en 1683, mais une petite contribution a été donnée également par les bouffonneries et les lazzis d'Arlequin et de Pierrot dont pouvaient se réjouir les spectateurs de la Foire.

Bibliographie

Barberet Victor (1970). [réimpression de l'édition de Nancy, 1887], *Lesage et le théâtre de la Foire*, Genève : Slatkine Reprints.

Berthiaume Pierre (1979). « Lesage et le spectacle forain », *Études françaises* 15/1-2 : 125-141.

Bilici Faruk (2005). « L'Islam en France sous l'Ancien Régime et la Révolution : attraction et répulsion », *Rives Méditerranéennes*, 14, 17-37.

Brotton Jerry (2011). *Le Bazar Renaissance. Comment l'Orient et l'islam ont influencé l'Occident*, Paris : Les liens qui libèrent.

Brunetière Ferdinand (1906). « L'Orient dans la littérature française », *Revue des deux Mondes*, 35, 690-707.

Carnoy Dominique (1988). *Représentations de l'Islam dans la France du XVII^e siècle. La Ville des tentations*, Paris : L'Harmattan, 1998.

Duprat Anne, Picherot Emilie (2008). *Récits d'Orient dans les littératures d'Europe (XVI^e-XVII^e siècles)*, Paris : PUPS.

Laurens Henry (2004). « L'Orientalisme français : un parcours historique ». In : Courbage Youssef, Kropp Manfred (éds.). *Penser l'Orient. Traditions et actualité des orientalismes français et allemand*. Paris : Presses de l'Ipfo, 103-128.

Lesage Alain-René, D'Orneval Jacques-Philippe (1968). [Réimpression de l'édition de Paris : Ganeau (1721-1737)], *Le Théâtre de la Foire ou L'Opéra-Comique. Contenant les meilleures pièces qui ont été représentées aux foires de S. Germain et de S. Laurent*, Genève : Slatkine Reprints.

Martino Pierre (1906). *L'Orient dans la littérature française aux XVII^e et au XVIII^e siècle*, Paris : Hachette.

Pétis de Lacroix (1879). *Les Mille et un jours : contes persans traduits en français [par]*, Paris : Delagrave.

Picard Christophe (2000). *Le monde musulman du XI^e au XV^e siècle*, Paris : SEDES.

Pintiaux Benjamin (2008). « Le monde musulman dans l'opéra-comique du XVIII^e siècle », in : A. Duprat-E. Picherot, *Récits d'Orient dans les littératures d'Europe (XVI^e-XVII^e siècles)*, Paris : PUPS, 303-319.

Schimmel Annemarie (1994). *Terres d'Islam. Aux sources de l'Orient musulman*, Paris : Maisonneuve et Larose.

Spaziani Marcello (1965). *Il Teatro della Foire*, Rome : Edizioni dell'Ateneo.

Thomson Ann (2005). « L'Europe des Lumières et le monde musulman. Une altérité ambiguë », *Chromos*, 10, 1-11.

Vinti Claudio (1989). *Alla Foire e dintorni. Saggi di drammaturgia foraine*, Rome : Edizioni di Storia e Letteratura.

Vinti Claudio (2017). « Écrire ou improviser ? Lesage et la révolution du théâtre de la foire, du type à l'acteur », *European Drama and Performance Studies*, 9/2, *Écrire pour la scène (XV^e-XVIII^e siècles)*, 179-194.