

Sport, acteurs et représentations n° 16

Spectacles
et artistes forains
xvii^e-xix^e siècles

Identités, espaces et circulations

sous la direction de **Pauline Beaucé,**
Bertrand Porot et **Cyril Triolaire**

Ouvrage publié avec le concours de l'Institut universitaire de France, d'ARTES (Université Bordeaux Montaigne), du CERHIC (Université de Reims Champagne-Ardenne) et du CHEC (Université Clermont Auvergne).

Couverture : Tabatière représentant une danseuse de corde. Boîte de Joseph Etienne Blerzy, miniature attribuée à Louis Nicolas et Henri Joseph van Blarenberghe, 1778-1779, New York, The Metropolitan Museum of Art (<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/193817>). Conception graphique : Éditions et presses universitaires de Reims. Mise en page : Audrey Caous

Sauf mention contraire en note, tous les liens cités ont été consultés le 7/05/2024.

ISBN : 978-2-37496-219-1 (PDF)



Ce document est mis à disposition selon les termes de la licence [Creative Commons attribution, pas d'utilisation commerciale 4.0 international](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/).



ÉPURE - Éditions et presses universitaires de Reims, 2024
Bibliothèque Robert de Sorbon, avenue François-Mauriac, CS40019, 51726 Reims
www.univ-reims.fr/epure

Diffusion FMSH-CID, 18-20 rue Robert-Schuman, 94220 Charenton-le-Pont
www.lcdpu.fr/editeurs/reims

Sport, acteurs et représentations

VOLUME 16

Collection dirigée par Tony Froissart

**Collection « Sport, acteurs, représentations »
dirigée par Tony Froissart**

Comité scientifique

Michael Attali, université Rennes 2 ; Thomas Bauer, université de Limoges ; Natalia Bazoge, université Joseph-Fourier Grenoble 1 ; Hélène Bezille, université Paris-Est Créteil ; Daphné Bolz, université de Rouen ; Karen Bretin, université de Bourgogne ; Jean-Paul Callède, Maison des sciences de l'homme d'Aquitaine ; Benoît Caritey, université de Bourgogne ; Florence Carpentier, université de Rouen ; Olivier Chovaux, université d'Artois ; Patrick Clastres, Sciences-Po Paris ; Évelyne Combeau-Mari, université de La Réunion ; Pascal Delheye, KU Leuven ; Paul Dietschy, université de Franche-Comté ; Philip Dine, National University of Ireland (Galway) ; Carine Erard, université de Bourgogne ; Tony Froissart, université de Reims Champagne-Ardenne ; Térésa González Aja, Universidad Politécnica de Madrid ; André Gounot, université de Strasbourg ; Richard Holt, De Montfort University (Leicester) ; Denis Jallat, université de Strasbourg ; Florence Legendre, université de Reims Champagne-Ardenne ; Jérémy Lemarié, université de Reims Champagne-Ardenne ; Jean-Marc Lemonnier, université de Caen ; Philippe Liotard, université de Lyon ; Jean-François Loudcher, université de Franche-Comté ; Yves Morales, université Toulouse 3 ; Cécile Ottogali-Mazzocavallo, université Lyon 1 ; Timothy Morris, University of Texas at Arlington ; Isabelle Queval, université Paris-Descartes ; Jean-Nicolas Renaud, ENS Rennes ; Anne Roger, université Lyon 1 ; Jean Saint-Martin, université de Strasbourg ; Pierre-Olaf Schut, université Gustave-Eiffel Paris-Est Marne-la-vallée ; Magali Sizorn, université de Rouen ; Thierry Terret, université de Lyon ; Philippe Tétart, université du Mans ; Joris Vincent, université Lille 2 ; Yves Verneuil, université de Lyon ; Christian Vivier, université de Franche-Comté.

Spectacles et artistes forains (XVII^e-XIX^e siècles)

Identités, espaces et circulations

sous la direction de

**Pauline Beaucé, Bertrand Porot
et Cyril Triolaire**

l'epure
ÉDITIONS ET PRESSES UNIVERSITAIRES DE NÎMES

Une brève coopération : des sauteurs sur les scènes parisiennes durant les années 1670 et 1680

Jan Clarke
Durham University

L'hostilité montrée par la Comédie-Française à l'égard des comédiens forains, surtout à partir de la fin des années 1680, est bien connue. Les Français leur refusaient le statut même de comédien et les appelaient systématiquement des « sauteurs », des « danseurs de corde » ou même des « gens sans profession¹ ». Néanmoins, pendant une assez courte période au cours des années 1670, les relations entre ces deux groupes avaient été beaucoup plus amicales et des sauteurs avaient figuré dans certaines des œuvres tardives de Molière – *Psyché* (1671) par exemple – aussi bien que dans plusieurs des pièces jouées par la troupe de comédiens français établie à partir de 1673 dans l'Hôtel Guénégaud à Paris². La présente étude examine donc la coopération des troupes de Molière et de Guénégaud avec des sauteurs célèbres et moins célèbres.

Mais tout d'abord il faut établir ce qui caractérisait les sauteurs parmi les différentes catégories d'interprètes. Par exemple, les danseurs pouvaient (ou même devaient) exécuter des sauts, comme le constate le *Dictionnaire* de l'Académie française de 1694 : « il y a des danses où il

-
1. CLARKE, Jan, « When is an actor not an actor? When s/he is an acrobat », *Seventeenth-Century French Studies*, n° 17, 1995, p. 199-209.
 2. La troupe des Comédiens du roi de l'Hôtel Guénégaud avait été fondée après la mort de Molière en 1673 et elle a continué à exister en concurrence avec l'Hôtel de Bourgogne jusqu'en 1680, quand celui-ci fut fermé et ses comédiens joints à ceux de l'Hôtel Guénégaud pour former la Comédie-Française. Nous prenons le transfert en 1689 de la Comédie-Française de l'Hôtel Guénégaud à sa nouvelle salle dans ce qui est maintenant la rue de l'Ancienne Comédie comme terme de cette étude.

faut faire des sauts³ ». Mais ils n'étaient pas pour autant des sauteurs, même s'il est souvent difficile de distinguer les deux groupes dans les documents de l'époque (nous y reviendrons). De la même façon, les sauteurs étaient souvent associés (ou même confondus) avec des « danseurs de corde », qui eux aussi faisaient des sauts, comme l'indique Furetière : « Les *Danseurs* de corde qui sont en Orient font des sauts & des tours plus extraordinaires⁴ ». Et le *Dictionnaire* de l'Académie française cite ces mêmes danseurs de corde quand il définit « saut périlleux » comme « un certain saut difficile que font les danseurs de corde⁵ ». Puis il y avait des voltigeurs qui, eux aussi, faisaient des sauts et qui figuraient dans certains ballets et divertissements⁶. Selon Furetière, un *voltigeur* est un « Maître qui enseigne à voltiger sur le cheval de bois », en ajoutant que « Le Roy a des Officiers *Voltigeurs* en la grande & en la petite Escurie pour enseigner aux Pages à voltiger⁷ ». Mais là encore, le *Dictionnaire* de l'Académie complique les choses en parlant de la participation des voltigeurs aux ballets et en ajoutant que le terme peut aussi être employé pour décrire une catégorie de danseurs de corde : « Il y avait dans ce balet une entree de voltigeurs. On appelle aussi, *Voltigeur*, Celuy qui danse sur une corde qui n'est pas tenduë, & qui est attachée des deux bouts. *Ce voltigeur fit des tours admirables. Ce voltigeur faisoit les sauts périlleux d'une maniere suprenante*⁸ ».

Toute réflexion faite, dans le présent article nous suivrons Furetière, qui insiste sur le statut professionnel d'un sauteur : « Qui s'exerce à sauter, qui en fait profession », et qui les distingue des danseurs de corde, tout en soulignant leur association : « Les Danseurs de corde font toujourns une entrée de *Sauteurs*⁹ ». Nous avons aussi éliminé les voltigeurs qui figurent dans quelques pièces (par exemple *Les Amants magnifiques* et *Psyché*), car il nous semble d'après les livrets que, quand ces œuvres furent jouées à la cour, ces rôles ont été remplis par des courtisans

3. *Dictionnaire de l'Académie Française*, Paris, J.-B. Coignard, 1694, « saut ».

4. FURETIÈRE, Antoine, *Dictionnaire universel*, La Haye, A. et R. Leers, 1690, « danseur ».

5. *Dictionnaire de l'Académie française*, *op. cit.*, « saut ».

6. Pour une définition des différentes catégories d'acrobates, voir POROT, Bertrand, « Les "jeux" des foires au XVIII^e siècle : les spectacles d'acrobates », in ILLIANO, Roberto (dir.), *Performing Arts and Technical Issues*, Turnhout, Brepols, 2021, p. 17-57.

7. FURETIÈRE, Antoine, *Dictionnaire universel*, *op. cit.*, « voltigeur ».

8. *Dictionnaire de l'Académie française*, *op. cit.*, « voltigeur ».

9. FURETIÈRE, Antoine, *Dictionnaire universel*, *op. cit.*, « sauteur ».

et non pas par des acrobates. Par contre, quand de telles pièces étaient données à la ville, il nous semble probable que des sauteurs professionnels remplaçaient les voltigeurs amateurs, d'autant que parfois certains d'entre eux figuraient ailleurs dans les représentations en question.

Quant à la distinction entre danseurs et sauteurs, elle s'opère assez difficilement puisqu'on les voit souvent ensemble. Nous avons donc regardé attentivement le vocabulaire employé dans les livrets, notant par exemple l'utilisation de l'adjectif « périlleux » pour indiquer un sauteur, ou l'expression d'une émotion par un danseur pantomime (par exemple dans la scène 5 de l'acte IV de *Circé* de Thomas Corneille)¹⁰. Pour donner une illustration de la confusion qui peut exister, dans la quatrième entrée de la troisième journée des *Plaisirs de l'île enchantée* (1664), deux « esprits », décrits comme des « démons agiles » et interprétés par les sieurs Saint-André et Magny, « font des sauts avec une force et une agilité merveilles », tandis que, dans l'entrée suivante, des « démons sauteurs », interprétés par les sieurs Tutin, La Brodière, Pesan, et Bureau, « semblent assurer la Magicienne qu'ils n'oublieront rien pour son repos¹¹ ». Mais, malgré l'utilisation des termes « sauts » et « sauteurs », les individus dont il est question étaient tous des danseurs¹².

La scène de *Psyché* qui nous concerne ressemble fort à celle des *Plaisirs de l'île enchantée*, sauf que la présence d'un sauteur est clairement indiquée. Ainsi, selon le texte de la pièce, « Huit Furies » (danseurs) sortent d'une gueule d'enfer : « et forment une entrée de ballet, où elles se réjouissent de la rage qu'elles ont allumée dans l'âme de la plus douce des Divinités. Un Lutin mêle quantité de sauts périlleux à leurs danses¹³. »

Le livret produit pour sa création à la cour, dans la Salle des Spectacles aux Tuileries en janvier 1671, fournit quelques détails supplémentaires, mais sans mentionner les « sauts périlleux » : « Des Lutins se mêlent avec les Furies ; ils essaient par des Figures étonnantes d'épouvanter Psyché

-
10. Sur la danse pantomime, voir Jan Clarke, « Du ballet de cour à la foire : les origines de la pantomime au XVII^e siècle », in RYKNER, Arnaud (dir.), *Pantomime et théâtre du corps : transparence et opacité du hors-texte*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2009, p. 21-31.
 11. MOLIERE, Œuvres complètes, éd. Georges Forestier et Claude Bourqui, 2 vol., Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de La Pléiade », 2010, vol. 1, p. 594.
 12. LECOMTE, Nathalie, « La Distribution des danseurs du "livre de ballet" aux représentations », in NAUDEIX, Laura (dir.), *Molière à la cour : Les Amants magnifiques en 1670*, Rennes, PUR, 2020, p. 207-223.
 13. MOLIERE, Œuvres complètes, op. cit., vol. 2, p. 486.

qui est descendue aux Enfers, mais les charmes de sa Beauté obligent les Furies et les Lutins de se retirer¹⁴. » Il semble donc y avoir eu quatre lutins à cette occasion, qui furent plus tard réduits à un seul. Et le livret nous renseigne également quant à leur identité : Corbus, Maurice, Poulet et Petit-Jean.

Dans l'« État des dépenses pour la représentation de *Psyché* à la cour », publié par Madeleine Jurgens et Elizabeth Maxfield-Miller, nous trouvons un paiement à Jean-Baptiste Archambault, décrit comme « sauteur », qui était sans doute le chef d'une bande, puisqu'il reçoit 1 156 livres « tant pour luy que pour les autres sauteurs [...] tant pour leurs nourritures que pour leur voyage pour se rendre à Paris¹⁵ ». Ceci suggère non seulement qu'ils étaient en tournée au moment où ils reçurent l'appel, mais aussi qu'ils avaient été préférés à d'autres troupes parisiennes, puisqu'on les a fait venir. Quelques mois auparavant, en 1670 (c'est-à-dire juste avant la création de *Psyché*) Archambault fut décrit par sa femme comme « danseur et joueur de corde¹⁶ ». Selon Barry Russell, il était d'abord opérateur, puis ouvrit un théâtre, avant de devenir membre de la troupe Allard-Vondrebeck, dont nous parlerons plus loin¹⁷. Est-ce lui le « Corbus » dont il est question dans le livret de *Psyché*? Le fait qu'il vient en tête de la liste des interprètes pourrait bien le suggérer. Quant à ses trois compagnons, nous n'avons rien pu trouver à propos de Poulet, et nous pouvons seulement suggérer que Petit-Jean était peut-être membre de la famille de comédiens de ce nom¹⁸. Par contre, Maurice Vondrebeck ou von der Beek allait devenir une des personnalités marquantes de l'histoire du théâtre de la foire en 1678, quand il fonda avec Charles Allard la Troupe des Forces de l'Amour et de la Magie qui, selon le livret du spectacle dont elle prit son nom, comprenait vingt-quatre sauteurs « de tous les Païs, et les plus illustres qui ayent jamais paru en France¹⁹».

14. *Ibid.*, vol. 2, p. 522.

15. JURGENS, Madeleine et MAXFIELD-MILLER, Elizabeth, *Cent ans de recherches sur Molière, sur sa famille et sur les comédiens de sa troupe*, Paris, SEVPEN, 1963, p. 502.

16. CAMPARDON, Émile, *Les Spectacles de la foire*, 2 vol., Paris, 1877, Genève, Slatkine, 1970, vol. I, p. 17.

17. <https://www.theatrales.uqam.ca/foires/o8a.html#archambault>.

18. Voir, par exemple, Pierre Regnault Petitjean, dit La Roque, qui fut chef de la troupe du Marais avant de passer à l'Hôtel Guénégaud en 1673 (MONGRÉDIEN, Georges et ROBERT, Jean, *Les Comédiens français du XVII^e siècle : dictionnaire biographique*, Paris, Centre National de la Recherche Scientifique, 1981, p. 127-128).

19. *Récit du divertissement comique des forces de l'amour et de la magie*, Paris, s. éd., 1678), p. 3-4. En 1688, Vondrebeck et sa femme semble avoir eu l'idée de deve-

Pour revenir à la question des lutins dans *Psyché* et surtout de leur nombre, nous venons de voir qu'il y en avait quatre à la cour, tandis que le texte n'en comprend qu'un seul. Mais, selon le *Registre* de La Grange, à la création parisienne de la pièce en juillet 1671, le nombre de sauteurs avait été réduit non pas à un mais à deux²⁰. La scène de « Furies et de Lutins » fut reprise dans le *Ballet des ballets* à Saint-Germain-en-Laye en décembre 1671, et le livret révèle alors la présence de « Deux Lutins faisant des sauts périlleux », interprétés par Maurice et Petit-Jean²¹. Il y a donc tout lieu de croire que ceux-ci auraient également figuré dans la pièce au Palais-Royal. Mais, le gazetier Robinet, qui assista à plusieurs représentations de *Psyché* à la ville, en parle comme s'il n'y avait qu'un seul sauteur qu'il admirait d'ailleurs beaucoup. Voici, par exemple, ce qu'il écrit en octobre 1671 :

... cet étonnant Sauteur,
 Qui, d'une si belle hauteur,
 Se culebute, et pirouette,
 Sans toucher de pied, main, ou tête,
 La Terre, en aucune façon,
 Et qui marche, encor, tout de bon,
 Sur les mains, de la même sorte,
 Qu'un autre, sur ses pieds, se porte :
 Dequoi chacun tout étonné,
 Croid qu'il s'est, au Diable donné²².

Et un an plus tard, il s'extasie de nouveau devant :

[...] le Sauteur admirable,
 Qu'on croit favorisé du Diable,

nir des entrepreneurs de spectacles dans un sens plus large, puisqu'ils essayèrent d'acheter en Angleterre « un jeune cheval [...] qui faisoit des tours extraordinaires » (CAMPARDON, *Les Spectacles de la foire*, vol. 2, p. 115). Plus tard, ils acquièrent une ferme pour élever deux taureaux qui doivent servir à des spectacles de combats : POROT, Bertrand, « Les "jeux" des foires au XVIII^e siècle : les spectacles d'acrobates », art. cit., p. 29 sq.

20. LA GRANGE, *Registre*, éd. Bert Edward Young et Grace Philputt Young, 2 vol. Paris, Droz, 1947, vol. 1, p. 126.

21. MOLIÈRE, *Œuvres complètes, op. cit.*, vol. 2, p. 1048.

22. BROOKS, William (dir.), *Le Théâtre et l'opéra vus par les gazetiers Robinet et Laurent (1670-1678)*, 3 octobre 1671, Paris-Seattle-Tübingen, Biblio 17, 1993, p. 94-95.

Pour faire les Sauts surprenants,
Dont il étonne tous les Gens²³.

Puisqu'il est question ici d'un interprète exceptionnel, nous suggérons qu'il s'agit de Maurice Vondrebeck, « le plus habile des Eleves d'*Alard* » selon les frères Parfaict²⁴. Et si les remarques de Robinet font croire qu'il figurait seul la plupart du temps, il fut rejoint par Petit-Jean pour les représentations à Saint-Germain-en-Laye.

Il reste à savoir ce qui aurait pu inspirer cette inclusion de sauteurs par Molière ? Existe-t-il des influences ? Depuis 1658, la troupe de Molière avait partagé des théâtres avec les comédiens italiens dont les représentations comprenaient une grande part d'acrobatie, ce qui aurait pu contribuer à le pousser dans cette nouvelle voie. Mais il y a aussi de fortes ressemblances entre la scène de *Psyché* dont nous venons de parler et les scènes 4 et 5 de l'acte II de l'opéra *Pomone* de Pierre Perrin et Robert Cambert, où « douze folets [...], transformés en fantômes, armés de foudres et de griffes de fer, tombent du ciel dans un nuage enflammé ». Ils « s'épandent à l'entour de Béroé, et pour l'épouvanter dansent à ses yeux une danse terrible. [...] » Puis, « Trois fantômes disparaissent, quatre saisissants Béroé l'emportent en l'air, [et] cinq restent sur le théâtre²⁵ ». *Pomone* fut joué par l'Académie de musique de Perrin en mars 1671, c'est-à-dire après la création de *Psyché* à la cour, mais elle se préparait depuis longtemps et son contenu aurait été connu et ainsi aurait pu agir sur Molière²⁶. Il serait donc tentant de croire que son chorégraphe, Antoine Desbrosses aurait pu influencer Molière, d'autant qu'il allait plus tard collaborer avec lui, avant de travailler sur les pièces à machines de Donneau de Visé au Théâtre du Marais et de devenir l'un des chorégraphes associés à l'Hôtel Guénégaud. Mais bien qu'il y eût visiblement des « voleurs » dans *Pomone*, la description des mouvements des « folets » ne contient aucune mention de « sauts », ce qui nous fait croire qu'ils étaient plutôt des danseurs que des sauteurs.

23. *Ibid.*, 26 novembre 1672, p. 124.

24. PARFAICT, Claude et PARFAICT, François, *Mémoires pour servir à l'histoire des spectacles de la foire*, Paris, Briasson, 1743, vol. 1, p. 7.

25. PERRIN, Pierre, *Pomone*, Paris, R. Ballard, 1671, p. 20-21.

26. Selon Arthur Pougin, les répétitions de *Pomone* eurent lieu dès 1670 à l'hôtel de Nevers (POUGIN, Arthur, *Les Vrais Créateurs de l'Opéra français*, Paris, Charavay frères, 1881, p. 121-122).

Il semble donc que l'idée d'introduire des sauteurs dans des pièces à grand spectacle revient surtout à Molière lui-même. Les sauteurs n'étaient pas cependant entièrement exclus de la salle d'opéra de Perrin, puisque selon Robinet, quand Monsieur et Mademoiselle sont venus voir *Pomone* : « ... deux des plus lestes Sauteurs, / Avec pareil nombre d'Acteurs, / Collation leur présentèrent²⁷ ». Mais malheureusement il ne donne aucune indication quant à leur identité.

Deux ans après *Psyché*, Molière créa sa première pièce à grand spectacle écrite spécifiquement pour la ville : *Le Malade imaginaire*. La Grange ne fait pas mention de sauteurs au moment de sa création en février 1673, parlant uniquement de « danseurs », « symphonistes », « musiciens ou musiciennes »²⁸. Nous savons pourtant qu'il y en avait, puisque l'« Etat de la recette et de la despence » publié par Édouard Thierry dans ses *Documents sur le Malade imaginaire* comprend un paiement de 63 livres pour des escarpins pour « seize danceurs, trois musiciens et deux sauteurs, à trois livres la paire²⁹ ». Est-ce de nouveau Maurice et Petit-Jean ? Nous sommes tentée de le croire. Ces sauteurs auraient figuré dans le deuxième intermède, où un groupe de danseurs maures « font sauter des singes qu'ils ont amené avec eux », et la partition de Charpentier comprend une « ritornelle [...] pour reconduire les moresses [...] apres la ritornelle on jouïra [sic] l'air des mores ou les maries pour faire sauter les singes³⁰ ». Dans les foires on montrait des singes véritables, dont le Fagotin de Brioché était sans doute le plus connu puisqu'il donna son nom à plusieurs de ses successeurs³¹. On comprend pourtant facilement pourquoi les comédiens auraient préféré engager des sauteurs pour remplir ces rôles – par exemple pour des raisons d'entraînement et de fiabilité – bien qu'ils aient employé de vrais

27. BROOKS, William, *Le Théâtre et l'opéra...*, op. cit., II avril 1671, p. 68. L'Hôtel Guénégaud fut construit par le marquis de Sourdeac pour héberger l'Académie de musique de son associé Perrin. Sur ces événements, voir CLARKE, Jan, « The Struggle for Spectacle on the Paris Stage, 1669-1680 », *The Seventeenth Century*, n° 27, 2012, p. 212-224.

28. LA GRANGE, *Registre*, vol. 1, p. 68, 144.

29. THIERRY, Édouard, *Documents sur le Malade imaginaire: état de la recette et despence*, Paris, Berger-Levrault, 1880, p. 55.

30. CHARPENTIER, Marc-Antoine, *Mélanges autographes*, 23 vol. Paris, Minkoff, 1990-2002, vol. 16, p. 56, ark:/12148/bt1v1b540000621.

31. CAMPARDON, Émile, *Les Spectacles de la foire*, op. cit., vol. 1, p. 311.

animaux dans d'autres spectacles – un cheval pour l'*Andromède* de Pierre Corneille, par exemple, ou des chiens pour *Les Plaideurs* de Racine.³²

Comme tout le monde le sait, Molière décéda après la quatrième représentation du *Malade imaginaire*. Suite à quelques mois de bouleversement³³, la nouvelle troupe de l'Hôtel Guénégaud, formée de la plupart des comédiens de la troupe de Molière, évincés du Palais-Royal, et d'autres du théâtre du Marais, dorénavant fermé, ouvrit ses portes le 9 juillet 1673. Bien qu'elle ait hérité les œuvres de Molière, elle ne donna pas *Le Malade imaginaire* au cours de sa première saison³⁴. Les sauteurs n'avaient pourtant pas disparu de la scène française car, le 10 novembre 1673, la troupe de l'Hôtel Guénégaud donna une pièce nouvelle, *Le Comédien poète* de Thomas Corneille et Montfleury où, dans la scène 7 du premier acte, le héros Damon :

[...] voit dans le fonds du Theatre un Enfer, & quelques Demons.
[...] Quatre Démons l'aprochent. [...] Il sort des flâmes de dessous le Theatre, & deux Démons en mesme temps. [...] Ces deux Démons font des sauts périlleux autour de luy. [...] Ils tombent sous le Theatre.
[...] Quatre Démons l'entourent. [...] Les quatre Démons le saisissent, & sont enlevez avec luy sur le cintre³⁵.

Il y avait donc encore une fois deux sauteurs dans *Le Comédien poète* qui, avec les autres assistants, recevaient entre 10 livres 5 sols et 13 livres 5 sols par représentation³⁶. Et la troupe leur fournit des bas et des chaussures, comme c'était la coutume pour les danseurs dans des pièces à grand spectacle³⁷.

32. Voir par exemple, Bibliothèque-Musée de la Comédie-Française, R13, Registre 1681-82, f. 154, et Bibliothèque-Musée de la Comédie-Française, R_52_1682, Feuilles d'assemblée, 23 novembre 1682,

33. CLARKE, Jan, *The Guénégaud Theatre in Paris (1673-1680). Volume One: Founding, Design and Production*, Lewiston-Queenston-Lampeter, Edwin Mellen, 1998, p. 1-56.

34. Nous avons suggéré ailleurs que la troupe utilisait les pièces dans son répertoire d'une façon stratégique, afin d'augmenter l'intérêt du public en cessant de jouer certaines œuvres pendant quelque temps avant de les reprendre (CLARKE, Jan, « Molière at the Guénégaud Theatre, 1673-1680 », *Seventeenth-Century French Studies*, n° 8, 1986, 177-84).

35. MONTFLEURY, A. I, *Le Comédien poète*, Paris, Pierre Promé, 1674, p. 24-26.

36. Bibliothèque-Musée de la Comédie-Française, R5, Registre 1673-74, f. 59, 61, 62.

37. *Ibid.*, f. 57.

Le Comédien poète fut repris brièvement (trois représentations) au cours de la saison suivante et c'est à ce moment-là qu'apparaît dans les registres un nom d'une grande importance dans l'histoire du théâtre de la foire : celui de Charles Allard. Ainsi, le 9 octobre 1674, 26 livres 15 sols de « frais extraordinaires » furent payés aux « assistants, Barailon [le costumier] et Allard³⁸ ». Et il semble qu'Allard à lui seul pouvait remplacer deux autres sauteurs (tout comme celui que Robinet aima tant dans *Psyché*), car un autre résumé des frais extraordinaires comprend 22 livres pour « sauteur [au singulier] et musicien³⁹ ». Ainsi, nous retrouvons Allard sur une scène française pour la première fois à l'Hôtel Guénégaud, trois mois avant sa participation à *Thésée* à l'Académie royale de musique et trois ans avant la création de la Troupe des Forces de l'Amour et de la Magie avec Vondrebeck⁴⁰.

Le Malade imaginaire fut enfin repris à l'Hôtel Guénégaud peu après le commencement de la saison 1674-75. Il y a dans le registre pour cette saison deux listes des frais extraordinaires et nous avons suggéré que la première liste a été modifiée au cours des répétitions. Dans la première liste, les sauteurs allaient recevoir 11 livres, tandis qu'au moment de la reprise ils ne recevaient que 7 livres⁴¹. La Grange, quant à lui, donne le premier chiffre de 11 livres⁴². Mais, au mois de décembre 1674, les frais montèrent de nouveau quand Allard rejoignit la compagnie. Son salaire journalier n'est pas indiqué, mais le 9 décembre il reçut 5 livres 10 sols

-
38. Bibliothèque-Musée de la Comédie-Française, R6, Registre 1674-1675, f. 78. Les *frais extraordinaires* furent nécessités par les représentations du jour et sont à distinguer des *frais ordinaires* qui furent payés chaque jour de représentation pour la plupart aux employés du théâtre (concierge, décorateurs, receveuse, ouvriers et ouvrières, etc.).
39. *Ibid.*, f. 78v. Au cours de la même saison, les deux chanteurs qui figuraient dans *Circé* de Thomas Corneille et Donneau de Visé reçurent à tous les deux 12 livres 10 sols par représentation, transport compris (CLARKE, Jan, *The Guénégaud Theatre in Paris (1673-1680). Volume Three: the Demise of the Machine Play*, Lewiston-Queenston-Lampeter, Edwin Mellen, 2007, p. 139).
40. Les « sieurs Allard », sans doute Charles et son frère, Pierre, figuraient comme « suivants d'Ægée » dans *Thésée*, et « le sieur Allard » avait interprété « un Fantôme » à la scène 7 de l'acte III. Il est à remarquer que ce fantôme est distingué des « douze lutins dançants » qui figurent eux aussi dans cette scène (QUINAULT, Philippe, *Thésée tragédie en musique ornée d'entrées de ballet, de machines, et de changements de théâtre*, Paris, Christophe Ballard, 1675, s.p. et p. 42).
41. CLARKE Jan, « «Cinquante pauvres ouvriers»: enquête historique sur les employés chez Molière et à l'Hôtel Guénégaud de 1660 à 1689 », *Revue d'histoire du théâtre*, n° 285, 2020, p. 29-52, p. 46.
42. LA GRANGE, *Registre, op. cit.*, vol 1, p. 158.

pour lui tout seul⁴³. Il est intéressant aussi de voir qu'à cette occasion on l'appelle « M. Allard », ce qui semble démontrer un certain niveau de respect. Allard dut quitter la production peu après car, quand *Le Malade imaginaire* fut repris en 1675 et 1676, il y avait de nouveau des « sauteurs » [au pluriel] qui, comme pour souligner sa singularité, recevaient moins que lui : 4 livres 10 sols par représentation⁴⁴.

La dernière pièce que nous examinerons est *Circé* de Thomas Corneille et Donneau de Visé avec des musiques de Marc-Antoine Charpentier, jouée à l'Hôtel Guénégaud en 1675, ce qui représente une sorte d'apothéose dans le domaine du spectacle. Selon La Grange, un nombre inconnu de sauteurs reçurent 40 livres par représentation de « prix fait », ce qui est confirmé par le registre⁴⁵. Ce chiffre peut être comparé aux 31 livres 10 sols reçus par les dix danseurs. Bien que, ni Allard ni Vondrebeck ne soient mentionnés pour *Circé*, il nous semble fort probable que ce fut une troupe sous leur direction qui participa à cette production, annonçant celle des Forces de l'Amour et de la Magie.

Ce qui nous conforte dans cette hypothèse est le fait que nous retrouvons dans *Circé* le numéro des singes, emprunté du *Malade imaginaire*, sauf que maintenant il y en a trois. La magicienne a transformé en singe l'admirateur d'une de ses nymphes ainsi que ses deux pages et ils viennent faire des sauts pour lui faire plaisir (III, 2), et dans sa partition, Charpentier indique à cet endroit : « menuet [...] les singes⁴⁶ ». Nous avons pensé qu'il aurait pu s'agir de Charles Allard et ses deux fils, qui allaient devenir aussi célèbres que lui ou même plus, mais selon Barry Russell, ceux-ci ne débutaient qu'en 1699 (nous y reviendrons)⁴⁷.

43. Registre 1674-75, f. 104-05.

44. Bibliothèque-Musée de la Comédie-Française, R7, Registre 1675-76, f. 86 ; R9, Registre 1677-78, f. 22.

45. LA GRANGE, *Registre, op. cit.*, vol. 1, p. 170 ; Registre 1674-75, f. 139v. Sur la préparation et la création de *Circé*, voir également, CORNEILLE, Thomas, *Circé*, éd. CLARKE, Jan, Exeter, University of Exeter, 1989, « Introduction ».

46. CHARPENTIER, Marc-Antoine, *Mélanges autographes, op. cit.*, vol. 17, p. 18.

47. Les deux fils d'Allard avaient eux-mêmes un numéro des singes dans leur répertoire en 1700 : « [La mascarade] étoit précédé[e] par deux sultanes, qui étoient la princesse de Conti et la marquise d'Antin, lesquelles menoient à la chaîne deux gros singes, qui étoient les deux Allard ; après cela venoient deux perroquets, qui étoient deux musiciens, suivis de deux grands ours, qui étoient le comte de Toulouse et le grand prier de France [...] Les deux gros singes firent beaucoup de tours de leur métier et de sauts périlleux. » (BOUCHET DE SOURCHES, Louis-François du, *Mémoires du marquis de Sourches sur le règne de Louis XIV*, éd. Gabriel-Jules de Cosnac et Arthur Bertrand, Paris, Hachette, 1882-93, vol. 6, p. 231).

C'est dans le finale, pourtant, que les sauteurs donnent une véritable démonstration de tout ce dont ils sont capables. Car, si le texte indique seulement que « les Faunes et les Sylvains témoignent leur joye par des sauts surprenants », tandis que les Divinités de la Mer et les Fleuves font des « Figures extraordinaires (référence) » (V, 11), Charpentier, dans sa partition, indique avec une précision extraordinaire les mouvements des sauteurs par rapport à la musique. Ainsi, il prévoit l'entrée des sauteurs (« ici les sauteurs entrent et se placent ») pendant que les danseurs font des figures (« ici les danseurs figurent sur la fin de ce chœur »). Il indique le nombre de figures à faire par air : « pendant l'air suivant les sauteurs ont quatre figures à faire savoir deux dans la première partie et deux dans la 2^{de} [sic] aux mêmes endroits ou elles sont marquées », puis « après ce second couplet on rejoue le rondeau ou les sauteurs font trois autres figures ». Il note également la façon dont elles doivent se marier avec la musique, en notant à chaque fois : « les sauteurs courent », « figure placée », « elle se défait ». Enfin, il décrit la conclusion de la réjouissance : « l'on finit la pièce par le chœur mêlé de danses et de sauts périlleux⁴⁸ », ce qui suggère que, malgré ce qu'on aurait pu penser, les danseurs et les sauteurs pouvaient s'exercer sur le plateau en même temps. Notons également l'utilisation du terme « figure⁴⁹ » pour décrire à la fois les mouvements des danseurs et les exercices des sauteurs – sûrement des formes de pyramides humaines.

En 1680, l'Hôtel Guénégaud devint la première salle de la Comédie-Française et une autre histoire commença. Il est pourtant intéressant de noter l'emploi de sauteurs dans au moins une des pièces représentées par la nouvelle troupe au moment même où elle commençait à se plaindre de l'activité des forains⁵⁰. Ainsi, le 23 septembre 1682, lorsqu'elle reprit *L'Ombre de Molière* de Brécourt, qui avait été créée à l'Hôtel de Bourgogne en 1674, elle paya 2 livres 10 sols pour « deux paires de bas

48. CHARPENTIER, Marc-Antoine, *Mélanges autographes*, op. cit., vol. 17, p. 29-33.

49. « FIGURE, en termes de Danses et de Ballets, se dit des pas différents que font les danseurs en ordre et cadence, qui marquent diverses figures sur le plancher. » (FURETIÈRE, Antoine, *Dictionnaire universel*, op. cit.).

50. Au cours de cette première saison, 1680-81, les Comédiens-Français préparèrent une action juridique contre l'entrepreneur de spectacles Languichard (BONNASSIES, Jules, *Les Spectacles forains et la Comédie-Française*, Paris, Dentu, 1875, p. 9). Nous en retrouvons la trace dans les registres avec le paiement de 1 livre 10 sols le 20 mars 1681 « pour une signification à Languiché » (Bibliothèque-Musée de la Comédie-Française, R12, Registre 1680-81, p. 279).

pour les sauteurs⁵¹ ». La présence de sauteurs n'est pas indiquée dans la pièce, mais ils incarnèrent sans doute les deux « ombres » qui, dans la première scène, apportent chacune « en dansant un morceau de tout ce qui peut former un Tribunal ; & après l'avoir dressé, elles se disputent un Balay pour nettoyer ce lieu, où Pluton se doit venir rendre bien-tost ». Et puisque *L'Ombre de Molière* avait été créée en 1674 à l'Hôtel de Bourgogne, la présence de sauteurs dans cette pièce suggère qu'ils auraient figuré sur cette scène également, même si cette troupe était célèbre surtout pour sa représentation de la tragédie. Il est difficile pourtant de suivre cette piste à cause du manque de preuves à propos de cette salle⁵².

Nous retrouvons ici et là dans les registres d'autres références à l'emploi de sauteurs par la troupe de la Comédie-Française à l'Hôtel Guénégaud. Ainsi, 71 livres 18 sols furent payés le 16 novembre 1684 pour les « frais des danseurs, sauteurs, louages d'habits, chandelle, et garçons tailleurs et violons⁵³ ». La pièce jouée ce jour-là fut *l'Amphitryon* de Molière, qui ne nécessitait pas d'habitude la participation de sauteurs. Cette représentation n'était pas cependant tout à fait habituelle, puisque le registre nous informe qu'on joua ce jour-là « pour M^{rs} les Mandarins », c'est-à-dire, les ambassadeurs chinois. Puis, dans le registre pour la saison 1687-88, nous retrouvons un paiement du même genre : le 4 septembre 1687, après la représentation de *George Dandin* et *L'Amour médecin* de Molière, où les « ambassadeurs de Tripoly » furent présents, les paiements suivants furent détaillés sous la rubrique « frais extraordinaires » :

[...] aux viollons, 9 livres ; a m de barbier, 3 livres ; dix livres de chandelles et autres frais, 4 livres 12 sols ; a un petit garçon, 1 livre 10 sols ; pour 8 danseurs, 24 livres ; a mr de la montagne pour deux fois 50 sols de plus, 5 livres ; pour mr hallard et ses fils, 12 livres ; pour beuvete de la repetition, 1 livre ; a mr dauvilliers pour aller chez les ambassadeurs,

51. Bibliothèque-Musée de la Comédie-Française, R14, Registre 1682-83, p. 159. Sur cette pièce, voir CLARKE, Jan, « Du Molière sans Molière », in POIRSON, Martial (dir.), *Ombres de Molière : naissance d'un mythe littéraire à travers ses avatars du XVII^e siècle à nos jours*, Paris, Armand Colin, 2012, p. 55-73.

52. Seuls quelques registres de la troupe de Molière et ceux de l'Hôtel Guénégaud et de la Comédie-Française ont survécu.

53. Bibliothèque-Musée de la Comédie-Française, R16, Registre 1684-85, p. 208. Il est à noter aussi que les frais extraordinaires de la pièce, de 12 livres, furent réglés séparément.

2 livres 5 sols ; a mr Baraillon pour 30 habits ou environ, 15 livres ; aux Garçons de baraillon, 2 livres⁵⁴.

Nous citons d'après le petit registre ou registre « brouillon » de la troupe, où le paiement aux trois « hallard » est marqué par deux croix au début et la fin de la ligne, comme pour signaler le fait qu'il s'agissait de quelque chose d'exceptionnel. Et quand ces paiements furent recopiés sur le registre « officiel » de la troupe, « hallard » devient bel et bien « allard »⁵⁵. Il semble donc que dans ces deux cas des sauteurs furent embauchés pour montrer leurs exercices pendant l'entracte afin d'offrir un régal de plus aux spectateurs de marque⁵⁶, et que les ambassadeurs de Tripoli au moins purent apprécier l'art du sauteur le plus célèbre de son temps, Charles Allard. Mais ce qui pourrait surprendre est la mention des fils de M. Allard car, comme nous avons vu, selon Barry Russell, « les enfants d'Allard » ne firent leurs débuts à la cour qu'au mois d'octobre 1699⁵⁷.

Russell se base sur Dangeau qui, dans son Journal, parle à plusieurs reprises des « enfants d'Allard » et leurs « sauts merveilleux »⁵⁸. Il nous semble pourtant d'après les preuves que nous venons de découvrir que l'emploi du terme « enfant » par Dangeau (qui l'utilise qu'une seule fois) l'a peut-être induit en erreur, et que les fils d'Allard étaient plus âgés à ce moment-là que ce qu'on avait pensé auparavant. Nous sommes donc tentés de suggérer que c'étaient bien Allard et ses deux fils (alors de tous petits enfants) qui jouèrent les trois singes dans Circé en 1675, et divertirent l'ambassadeur de Tripoli (adolescents) en 1687, avant de paraître (adultes) à la cour en 1699⁵⁹. Et cette hypothèse a récemment été confortée par les découvertes de Bertrand Porot à propos de l'apprentissage de jeunes acrobates (à partir de douze ans).⁶⁰

Un dernier détail à propos d'Allard et les Comédiens-Français : le 17 mai 1687, après une représentation d'*Attila* de Corneille avec *L'Ombre de Molière* de Brécourt, une employée de la troupe, M^{me} Caverot,

54. Bibliothèque-Musée de la Comédie-Française, R20, Petit Registre 1687-88, n.p. (nous avons modernisé la présentation).

55. *Ibid.*, R19, Registre 1687-88, p. 146.

56. Je tiens à remercier Agnès Lamy d'avoir partagé cette conclusion avec moi.

57. <https://www.theatrales.uqam.ca/foires/o8a.html#allard>.

58. DANGEAU, Philippe de Courcillon, marquis de, Journal, 19 vol., Paris, Firmin Didot, 1854, vol. 7, p. 397-398.

59. Nous ne pouvons pas cependant exclure la possibilité qu'il eût plusieurs fils.

60. POROT, Bertrand, « Les "jeux" des foires... », art. cit.

rapporta 12 livres « qu'on lui avoit mis entre mains pour mr allard⁶¹ ». Malheureusement, nous ne savons ni la raison de ce paiement (sauf qu'il semble avoir eu un rapport avec la pièce de Brécourt) ni pourquoi il ne fut pas effectué, et Allard disparaît des registres ensuite, au moins pendant la période qui nous concerne.

Il reste la question de « pourquoi ». Pourquoi les troupes de Molière et de Guénégaud choisirent-elles d'introduire des sauteurs dans leurs pièces à grand spectacle au cours des années 1670 ? Selon nous, c'était à cause de l'engouement du public pour le spectacle à ce moment-là, qui donna lieu au développement de genres comme la pièce à machines, la comédie-ballet et l'opéra. Il fallait remplir la scène, de chant, de décor, de mouvement. Mettant de côté les numéros comiques (sans doute imités des Italiens) dans les pièces à grand spectacle ou à divertissements que nous venons de décrire, les sauteurs auraient servi à fournir une autre forme de spectacle pour accompagner ou même compléter les figures des danseurs et les mouvements des « voleurs » au-dessus de la scène. Ainsi, ils auraient fait leur propre contribution au « *total theatre* » ou « théâtre total » qui était si apprécié alors⁶². Et si par hasard Maurice et Allard s'étaient rencontrés à l'Hôtel Guénégaud, ceci aurait fait de cette salle non seulement le berceau de l'Opéra et de la Comédie-Française, mais aussi un des lieux les plus importants de spectacle forain de l'époque⁶³.

61. Bibliothèque-Musée de la Comédie-Française, R22, Registre 1688-89, f. 22.

62. Terme dérivé du concept de *Gesamtkunstwerk* de Richard Wagner : une œuvre d'art totale ou unifiée, dans laquelle musique, voix, mouvement et spectacle fonctionnent ensemble. *Oxford Reference* <https://www.oxfordreference.com/display/10.1093/oi/authority.20110803105038165>.

63. Il faut noter aussi que Jal dans son dictionnaire indique que Maurice arriva en 1670 en France (JAL, Auguste, *Dictionnaire critique de biographie et d'histoire*, 2^e éd., Paris, Plon, 1872, vol. 1, p. 164), ce qui correspond à sa présence dans la tragédie *Psyché* et à une éventuelle rencontre avec Allard. Je remercie Bertrand Porot de m'avoir transmis cette information.