

La représentation de l'Asie dans le Théâtre de la Foire au XVIII^e siècle : ou comment « dérègler¹ » les principes classiques par la mise en place de l'univers exotique

Milos Avramovic
Université François Rabelais de Tours

L'espace théâtral de Paris de la fin du XVII^e siècle et de la première moitié du XVIII^e siècle est supposé être divisé entre les théâtres privilégiés d'un côté et le Théâtre de la Foire de l'autre. Le groupe de ces théâtres dit « privilégiés », fréquenté surtout par les représentants de la Cour et de la haute société, est composé de trois institutions : l'Opéra, la Comédie-Française, qui ne met en scène que les pièces des grands classiques, et son homologue italien : la Comédie-Italienne. En revanche, le Théâtre de la Foire, dont les origines remontent à la deuxième moitié du Moyen-âge (XII^e siècle), est un théâtre marginalisé et destiné au peuple :

Comme toujours sous l'Ancien Régime, le privilège s'accompagna d'un monopole : l'Opéra était le seul reconnu en France ; la Comédie-Française se voit accorder le monopole des représentations théâtrales dans le district de Paris. Les artistes forains ... sont tolérés, mais à la condition ... de se restreindre à leurs seuls sauts périlleux, sans même les lier par quelques phrases et dialogues (Paul-Marcetteau 308)

Bien que le Théâtre de la Foire soit plus ancien que la Comédie-Française ou que la Comédie-Italienne, ce théâtre, jugé sans importance selon les « privilégiés », est souvent décrié à cause de son audace et de sa capacité d'attirer un grand nombre de spectateurs. Pourtant, malgré cette division entre les théâtres « privilégiés » et les théâtres « plébéiens », une duplicité au niveau du public se construit au fil du siècle des Lumières : « Les mêmes spectateurs qui applaudissaient à tout rompre au spectacle de Voltaire se précipitaient ensuite chez les Italiens, ou chez les Forains, pour s'amuser à voir parodier ce qui les avait émus » (Degauque 13-14). Parmi toutes les foires parisiennes de l'époque, les plus connues et les plus fructueuses au niveau de la création théâtrale sont la Foire Saint-Laurent (de juillet à septembre sur la rive droite de Paris) et la Foire Saint-Germain (en février et en mars sur la rive gauche de Paris).

Après sa rupture avec la Comédie-Française, Alain-René Lesage (1668–1747) crée majoritairement pour les foires mentionnées ci-dessus. Il écrit pour ce théâtre pendant vingt-cinq ans. Ses collaborateurs sont régulièrement deux auteurs dramatiques, dont le mérite vis-à-vis de la Foire est autant considérable que celui de Lesage : Louis Fuzelier (1672/74–1752) et Jacques Philippe d'Orneval (date inconnue –1766). Ce trio de la Foire donne au total quatre-vingt-quinze pièces : « Si la collaboration est tellement étroite qu'il est impossible de discerner le rôle de chacun, il semble cependant que le rôle de Lesage a été déterminant » (Paul-Marcetteau 316). L'édition des pièces de la Foire en 10 volumes, publiée entre 1721–1737 à Paris, témoigne de cette énorme richesse littéraire, constituée dans l'espace des foires de Saint-Laurent

¹ Ce terme, sous une forme modifiée, est issu de la définition de la tragédie proposée par Georges Forestier dans *Passion tragiques et règles classiques : essai sur la tragédie française* : « Régler le dérèglement... » (9)

et de Saint-Germain au XVIII^e siècle. En ce qui concerne la dramaturgie foraine, il s'agit globalement de courtes pièces, composées d'un seul ou de trois actes, mettant en scène des personnages mythologiques, parfois grotesques, ainsi que des personnages issus de la *commedia dell'arte* (Arlequin) parties prenantes de la parodie du théâtre classique. L'impact de *la commedia dell'arte* sur le Théâtre de la Foire se fait sentir notamment suite au bannissement des comédiens italiens de Paris à la fin du XVII^e siècle. Après cette décision politique, certains artistes de la Comédie-Italienne prennent la décision de s'allier avec les forains.

Un des éléments les plus représentatifs des pièces foraines est la critique des genres privilégiés, qui passe par la tentative de tourner en ridicule le style de Molière (1622–1673), de Corneille (1606 – 1684) ou bien celui de Racine (1639–1699), pour « mettre en pièces le pédantisme de la culture classique et les valeurs héritées de celle-ci » (Berthiaume 137). A l'opposé de la tragédie classique, où l'action se déroule impérativement en Grèce ou en Rome antiques, Lesage place entre autres l'action de ses pièces dans des pays « exotiques ». Ce déplacement culturel et géographique s'avère producteur d'éléments parodiques fragmentaires incorporés dans un texte plus large². L'usage de cette parodie « fragmentaire » est donc majoritairement présent dans les textes qu'on analysera dans la présente étude. Dans ce contexte, on se penchera surtout sur les pièces « exotiques » de Lesage dont l'action se déroule en Asie : *Arlequin, roi de Serendib* (1713), *Arlequin, Mahomet* (1714) et *La Princesse de la Chine* (1729).

Arlequin, roi de Serendib

Arlequin, roi de Serendib, pièce en trois actes, est représentée à la Foire de Saint-Laurent en 1713. Il s'agit d'une des sept pièces en écriture écrites par Lesage. Le terme « écriture » renvoie au fait que, les artistes forains, suite aux attaques des théâtres privilégiés et à la stigmatisation des autorités qui leur suppriment la parole, inventent les pièces à *la muette*. Le public initialement lit les textes des couplets sur les cartons qui sont portés par les comédiens. Néanmoins, après un certain temps, puisque ce premier moyen ne s'avère guère pratique, les cartons sont remplacés par les écritures qui descendent du cintre. Or, Lesage écrit sa première pièce en écriture en 1713, dont l'action se déroule sur l'île de Serendib³, qui est en fait l'ancienne appellation persane pour le Sri Lanka.

Dans cet univers oriental peint par Lesage, chaque étranger qui se retrouve sur l'île de Serendib est proclamé roi pour être égorgé après un mois de règne : « Régné dans notre île jusques à la mort » (Lesage 15). Cet étranger est ici représenté par le personnage de la *commedia dell'arte* : Arlequin. Suite au naufrage de son navire, ce dernier se retrouve dans ce pays exotique. Le thème du voyage est d'ailleurs très présent dans le Théâtre de la Foire. Lors de la première scène, Arlequin est enlevé par trois voleurs qui le mettent dans un tonneau en le frappant pour le porter ainsi jusqu'à son trône. Les spectateurs de l'époque pouvaient voir dans cette scène un écho à la fameuse scène des

² Dans Palimpsestes, Gérard Genette classe en effet la parodie plutôt comme « une figure, ornement ponctuel du discours (littéraire ou non) que comme un genre, c'est-à-dire une classe d'œuvres. » (30)

³ Le terme persan « Serendib » a donné le mot « sérendipité » (« capacité, art de faire une découverte, scientifique notamment, par hasard » *Dictionnaire Larousse*)

Fourberies de Scapin de Molière, où Scapin mettait son maître Géronte dans un sac en lui assénant quelques coups sur la tête. La farce de Molière a subi en fait un nombre considérable de critiques de la part des hommes de lettres de l'époque classique, notamment à cause de cette scène qui fut jugée grossièrement ridicule.

Par la suite, le personnage principal sera accueilli par le Grand Vizir de l'île de Serendib. Tous les personnages des habitants de l'île sont représentés dans l'esprit oriental : le Grand Vizir, le Chef des Eunuques, la Troupe de femmes du sérail et le Grand Sacrificateur. La fin du premier acte est marquée par le couronnement d'Arlequin. Cette cérémonie est imprégnée des éléments traditionnels de l'île de Serendib. D'abord, le Grand Sacrificateur lance son discours en une langue inventée par Lesage, qui est probablement influencée par les caractéristiques de la langue du Sri Lanka de l'époque. Le but de ce discours est d'inciter Arlequin à accepter d'être exécuté au bout d'un mois. A cause de la barrière de la langue, le personnage de la *commedia dell'arte* répond affirmativement à toutes les questions. Lesage avait sans doute recours à ce processus pour atteindre les effets comiques dans la pièce, dont le genre relève de la farce. Puis, tout au long du deuxième acte, le nouveau roi, sans rien présupposer de son sacrifice, jouit de sa position privilégiée au sein du sérail de l'île de Serendib. La référence parodique au théâtre de Molière transparait dans les deux personnages secondaires (le Peintre et le Médecin), qui se présentent devant le roi Arlequin dans cette séquence. Ces personnages évoquent en quelque sorte les caractéristiques des personnages de la comédie de l'auteur classique. Le premier fait écho aux pédants de Molière, similaires à ceux dans *Le Bourgeois gentilhomme* et dans *Les Femmes savantes*. Puis, le médecin, dont la psychologie rappelle celle des médecins du théâtre de Molière. Ce médecin chez Lesage, comme ses prédécesseurs moliéresques, emploie des termes médicaux pour démontrer son savoir-faire. Il ôte ainsi les plats au roi, parce que d'après sa doctrine ils « sentent l'apoplexie » (Lesage 29). Il semble bien que Lesage tourne en ridicule les personnages typiques de la comédie de mœurs de Molière.

De même, le motif du travestissement (motif auquel Molière avait constamment recours dans ses comédies) est présent dans cette pièce en écriture. Ce motif est lié aux deux personnages également issus de la *commedia dell'arte* : Pierrot et Mezzetin. Ces deux amis d'Arlequin se sont aussi égarés sur l'île de Serendib, mais ils se sont déguisés en femmes pour éviter d'être égorgés par les habitants de l'île. Dans *Arlequin, roi de Serendib*, la tradition cruelle du Grand Vizir n'implique pas le sacrifice des femmes. Leur rôle les oblige plutôt à sacrifier leur corps dans le sérail. Cet élément de la pièce représente en effet un des traits authentiques de l'univers oriental. Le dialogue entre Pierrot et Mezzetin dans le premier acte décrit d'une manière comique les caractéristiques de la vie sur l'île de Serendib, plus précisément le comportement du Grand Vizir vis-à-vis de Mezzetin, déguisé en confidente.

PIERROT : Nous fîmes bien, sur mon âme,
En arrivant Mezzetin,
De prendre un habit de femme,
Pour fuir un pareil destin.
Le grand Vizir vous crut fille ;
Il vous trouva bien gentille,

Et vous fit, pour vos beaux yeux,
Grande prêtresse en ces lieux.
MEZZETIN : Oui, mais Pierrot, hélas !
Que je crains sa tendresse !
Tous les jours il me presse...
Tu vois mon embarras.
Que n'ay-je moins d'appas (11)

En outre, le style tragique de Racine fait également l'objet de l'écriture parodique de Lesage dans l'histoire d'amour qui se construit au fur et à mesure entre l'Esclave grecque du sérail et le nouveau roi. Le texte visé par Lesage semble bien être la tragédie *Iphigénie* (1674). Le lien entre les deux textes est notamment perceptible dans la scène d'amour du dernier acte entre Arlequin et l'Esclave grecque qui rappelle assez nettement celle d'Iphigénie et d'Achille dans la deuxième scène de l'acte V de la tragédie de Racine. Dans le texte de Lesage, la Grecque pleure le destin d'Arlequin qui lui adresse un discours caractéristique de la tragédie classique. Lesage développe en effet une parodie du genre tragique :

Pendant ce temps-là, l'Esclave Grecque qui a son mouchoir à la main pousse des cris et fait toutes les démonstrations d'une Amante désespérée. Enfin, Arlequin s'approche d'elle et lui dit :

ARLEQUIN : [...] Je vais remplir mon triste sort ;
Il faut partir, chère mignonne ;
On va me conduire à la mort ;
Mais, hélas, avec vous bouchonne,
Je n'ai folâtré un instant !
Est-ce assez pour mourir content.

LA GRECQUE : [...] Consolez toute ma tendresse :
Je cours à l'autel avec vous.
Allons. Il faut que la Prêtresse
D'une pierre fasse deux coups.

Arlequin en cet endroit fait tous les gestes d'un Héros de Théâtre qui s'afflige sans modération. Ensuite, il lui dit :

ARLEQUIN : [...] Ma douleur se renouvelle
Par ses amoureux discours.
O Fortune cruelle !
Soûle-toi de mes jours. (36-37)

Dans sa narration de l'action, l'auteur souligne le fait que les gestes des deux héros semblent être repris à la tragédie classique. Ensuite, Arlequin tente d'accomplir la mission cruelle qui lui est déléguée, mais il avoue qu'il l'accomplira « content » étant donné qu'il a vécu d'inoubliables moments d'amour avec la Grecque. Malgré le fait qu'Arlequin lui demande de partir, cette dernière décide de courir jusqu'à l'autel avec la victime. Il est évident que cette situation fait écho à celle de *L'Iphigénie* de Racine et plus précisément au moment où Achille et Iphigénie conversent avant le sacrifice de la fille d'Agamemnon et de Clytemnestre. Iphigénie avoue qu'elle meurt « satisfaite » (dans la pièce de Lesage, l'on perçoit que l'auteur emploie l'adjectif synonyme « content »), parce que lors de son vivant, elle a eu le bonheur de rencontrer Achille. Le héros mythique comme la Grecque de l'auteur forain assure qu'il courra (les deux auteurs emploient le même verbe) à l'autel du sacrifice

d'Iphigénie pour venger son amante :

IPHIGÉNIE : Le ciel n'a point aux jours de cette infortunée
Attaché le bonheur de votre destinée.

Notre amour nous trompait ; et les arrêts du sort
Veulent que ce bonheur soit un fruit de ma mort.

[...]

Je meurs dans cet espoir, satisfaite et tranquille.

Si je n'ai vécu la compagne d'Achille,

J'espère que du moins un heureux avenir

À vos faits immortels joindra mon souvenir.

[...]

ACHILLE :

Une juste fureur s'empare de mon âme.

Vous allez à l'autel, et moi, j'y cours madame.

Si de sang et de morts le ciel est affamé,

Jamais plus de sang ses autels n'ont fumé (110-113)

Dans les deux scènes, dont l'action se déroule avant le sacrifice du personnage principal, l'on peut observer que Racine ainsi que Lesage recourent aux notions de « sort », de « mort » et d'« amour ». Par contre, Lesage opte pour l'expression hyperbolique des sentiments amoureux afin de tourner en ridicule l'atmosphère du genre tragique. Le fait que la Grecque tient le mouchoir à la main et qu'elle pousse des cris tandis qu'Arlequin, d'après l'auteur, « s'afflige sans modération », témoigne d'une volonté d'exagération dramatique, qui constitue la parodie elle-même. Cette scène du sacrifice d'Arlequin dans *Arlequin, roi de Serendib* de Lesage est sans nul doute l'exemple le plus probant de la parodie des grands classiques dans le cadre du Théâtre de la Foire. Pour préciser ce point, nous nous appuyerons sur la critique d'Erich Auerbach. Selon la terminologie d'Erich Auerbach⁴, il est évident que Lesage dans *Arlequin, roi de Serendib* rabaisse la sublimité du style élevé de la tragédie au niveau de la farce, où la bouffonnerie d'Arlequin « dérègle » (Forestier 9) l'action et le langage tragiques.

Arlequin Mahomet

Avant de se pencher sur *Arlequin Mahomet*, il faut rappeler que le Théâtre de la Foire innove en créant l'opéra-comique au siècle des Lumières, qui est un genre comique et parodique, où s'entremêlent les parties parlées et les parties chantées en vaudeville. En fait, *Arlequin Mahomet* de Lesage est un des premiers spectacles de l'opéra-comique. Le personnage de la *commedia dell'arte* est de nouveau au centre de l'intrigue, qui se déroule d'abord à Surate en Inde et puis elle se transpose à Basra (au sud de l'Irak).

Au début de cette pièce, Arlequin apparaît endetté en Inde. Le dialogue entre son ami Dahi et lui dévoile qu'Arlequin est poursuivi par les créanciers dans ce pays asiatique. Le mystérieux marchand Boubekir s'immisce dans la

⁴ Qui, dans *Mimésis*, se réfère à la catégorisation des styles théâtraux par Nicolas Boileau (1636–1711) : « le style élevé, sublime de la tragédie ; ensuite le style intermédiaire de la comédie de mœurs, qui doit traiter des *honnêtes gens* et s'adresser aux *honnêtes gens*, dans lequel les acteurs *badinent noblement* ; enfin le style bas de la farce populaire, où le *bouffon* domine, aussi bien que dans l'action que dans le langage... » (369)

situation complexe du personnage principal en lui offrant le coffre volant, qui permettra au débiteur de Lesage de se tirer de ce mauvais pas. Par son mysticisme oriental, ce personnage du marchand semble être sorti d'une histoire des *Mille et une nuits*. Ensuite, Arlequin, en volant au-dessus de la Perse, aperçoit le Prince de Perse, tourmenté par ses peines amoureuses. En fait, le Prince est amoureux de la Princesse de Basra que le père a déjà promise au Kam des Tartares. Ce dernier est en effet un vieillard qui renvoie au Pierrot de la commedia dell'arte. Ainsi, ce triangle d'amour « oriental » parodie les triangles d'amour entre un vieillard, un jeune homme et une jeune fille, très fréquemment présent dans le théâtre classique : Arnolphe – Agnès – Horace (*L'École des femmes*) ou celui de Valère —Mariane— Tartuffe (*Le Tartuffe*). Par ailleurs, la pièce met en scène l'histoire d'amour entre le Prince de Perse (d'Iran d'aujourd'hui) et la Princesse de Basra (d'Irak d'aujourd'hui), dont les obstacles seront éliminés grâce à l'intervention d'Arlequin. Le personnage principal de cet opéra-comique promet au Prince qu'il se présentera lui-même devant le Roi de Basra en tant que prophète de la religion musulmane : Mahomet. D'après les lois célestes, il convaincra le Roi que la main de sa fille est prédestinée au Prince persan. Pour prouver sa force divine, il se servira bien évidemment de son coffre volant.

Dans la scène 10, le dialogue entre Arlequin, le faux prophète, et la Princesse de Basra évoque en effet la critique du théâtre classique par Lesage : « Le grand Prophète Musulman plus barbu que le Roi Priam » (Lesage 14). En dégradant d'une certaine manière le personnage de la période antique, cette réplique d'Arlequin revendique la valorisation des innovations théâtrales en suggérant que l'action d'une pièce ne devrait pas se dérouler strictement selon les règles classiques. L'action pourrait donc se dérouler en dehors de la Grèce antique, comme par exemple en Asie. Une lecture métaphorique de la rage que provoque la prophétie d'Arlequin chez le roi de Basra et le Kam des Tartares semble bien le confirmer. Les efforts de ces deux personnages pour attraper et pour punir le faux prophète représentent métaphoriquement la stigmatisation du Théâtre de la Foire de la part des théâtres « privilégiés ». On peut supposer que le protagoniste symbolise l'univers forain tandis que les deux antagonistes incarnent métaphoriquement la Comédie-Française et l'Opéra. De plus, la prophétie d'Arlequin pourrait être le symbole de l'espoir des artistes forains que leur théâtre rivalisera à l'avenir avec les théâtres privilégiés. La fin de la pièce met en scène l'autorisation du mariage entre le Prince et sa fille de la part du Roi de Basra. A notre avis, cette autorisation imaginaire, imprégnée des éléments orientaux, revendique en réalité la valorisation du Théâtre de la Foire au théâtre français du XVIII^e siècle.

La Princesse de la Chine

La Princesse de la Chine est également un opéra-comique « exotique » de Lesage composé de trois actes dont l'action se déroule à Pékin. Cette pièce est en quelque sorte la parodie d'une des histoires de l'œuvre *Les milles et un jour* (1710–1712) de l'orientaliste français des Lumières, François Pétis de la Croix (1653–1713). On sait en effet que « Il [Lesage] perfectionne et régularise

la comédie foraine, emploie la matière de ces ouvrages antérieurs, en particulier les *Mille et un jour* » (Paul-Marcetteau 315)⁵.

Dans le royaume imaginaire de l'univers théâtral de Lesage, la Princesse Diamantine maintient une tradition particulièrement cruelle. En effet, pour mériter de devenir son époux, chaque prince qui envisage de demander sa main à son père (le Roi de la Chine) devra répondre à trois énigmes de la princesse. Cet élément dramatique de la pièce pourrait être évidemment associé au mythe d'Œdipe et du Sphinx. Lesage lui-même se réfère à ce mythe dans la pièce lorsque le personnage principal de la pièce, le prince Nourredin, prend la décision de demander la princesse chinoise en mariage et dit : « Œdipe au Sphinx bien répondit » (Lesage 161). Tous les personnages secondaires de cet opéra-comique s'efforcent de détourner le Prince de son intention, car, d'après la loi établie par la princesse, celui qui ne parvient pas à résoudre les énigmes sera condamné à mort. Pour immortaliser en quelque sorte les prétendants malheureux de cette tradition, le peintre du Roi de la Chine, Scaramouche, le personnage de la *commedia dell'arte*, réalise les portraits de tous les princes exécutés, qui sont ensuite exposés dans le château royal de la Chine. Un de ces derniers est le malheureux Prince de Basra qui se présente avec sa légion devant la Princesse, mais échoue à son épreuve. Sa mise à l'épreuve est représentée d'ailleurs dans le premier acte. Dans ce contexte, Pierrot, l'autre personnage issu de la *commedia dell'arte*, exerce le rôle du conseiller principal du Prince de Nourredin. Il se sert de tous les exemples précédemment mentionnés pour que son maître change d'avis. De même, la confidente de la princesse Diamantine, Elmazie, qui éprouve de l'affection pour le Prince, tente de le sauver : « De la Chine éloignez-vous, je vous prie à genoux » (Lesage 196). Malgré son affection à l'égard du Prince, Elmazie se mariera avec Pierrot à la fin de la pièce. Le dénouement de *La Princesse de la Chine* correspond donc à celui du théâtre classique, où la fin est généralement marquée par le mariage entre les protagonistes principaux d'une part et entre leurs servants d'autre part. Après Pierrot et Elmazie, c'est au tour du Roi de la Chine d'essayer de dissuader le prince de Nourredin de son projet. Il est notable ici que le Roi se révolte contre la tyrannie de sa fille : « Verrai-je toujours, ô fille inhumaine, périr à mes yeux quelque Prince charmant » (Lesage 194). À l'opposé du théâtre classique où les personnages des enfants sont globalement soumis à la volonté des parents, *La Princesse de la Chine* de Lesage marque une rupture en inversant la hiérarchie familiale et en plaçant la Princesse à un niveau supérieur à celui de son père. Cependant, bien que les personnages secondaires agissent tout au fil de la pièce pour sauver le jeune prince, Nourredin accepte le défi et répond correctement aux énigmes de la princesse. Il faut mentionner aussi la présence d'Arlequin dans cet opéra-comique, qui est présenté comme le maître de danse pour la cérémonie du mariage entre le Prince et la Princesse. Son rôle n'est pas sans faire penser au Maître de danse du *Bourgeois gentilhomme* de Molière.

Conclusion

⁵ D'ailleurs, il existe un lien entre l'action de *La Princesse de la Chine* de Lesage et celle du fameux opéra de Giacomo Puccini (1858–1924) *Turandot* (1926). En effet, le compositeur italien s'est inspiré de la *commedia dell'arte* *Turandot* de Carlo Gozzi (1720–1806), écrit en 1762, ce dernier étant l'adaptation théâtrale d'une des histoires de l'œuvre *Les mille et un jour*.

En guise de conclusion, l'on peut affirmer que Lesage place spécifiquement l'action de certaines de ses pièces dans les pays lointains pour marquer la rupture avec la posture classique et pour mieux dénoncer ainsi la rigidité de la société culturelle de la France de l'époque.

L'univers « exotique » et l'univers « mythologique » de Lesage visent en effet le dérèglement (Forestier 9) des principes classiques du siècle de Louis XIV, qui imposent, comme l'on a précisé préalablement, que l'action de la tragédie doive se dérouler en Grèce ou en Rome antiques. Ainsi, le fait que Lesage choisit le Sri Lanka comme « l'unité d'action » d'*Arlequin, roi de Serendib* et la Chine comme celle de *La Princesse de Chine* met en exergue la rupture avec cette codification rigoureuse du XVII^e siècle. Lesage tente également de rompre avec l'unité de lieu dans *Arlequin Mahomet* dont l'action dramatique se déroule successivement en Inde, en Perse et en Irak. Pour Paul-Marcetteau, « L'histoire du théâtre forain dans la première moitié du XVIII^e siècle se confond avec la lutte contre le régime du monopole culturel et commercial instauré par Louis XIV, et avec la naissance d'un nouveau genre dramatique, qui se définit peu à peu en réponse aux tracasseries des autorités et des troupes officielles » (Paul-Marcetteau 308). Au fil du XVIII^e siècle, l'importance de la posture classique fléchira, peut-être à cause des innovations du théâtre de Lesage, à tel point que même Voltaire (1694–1778), considéré comme un « Racine moderne », contribuera ultérieurement à la constitution de la tragédie « exotique » avec ses textes tragiques : *Zaïre* (1732), *Le Fanatisme ou Mahomet le prophète* (1742), *L'Orphelin de la Chine* (1755). Mais avant Voltaire, il semble bien que le théâtre du siècle des Lumières doive avant tout cette transposition à l'audace dramaturgique de Lesage.

Bibliographie

- Auerbach, Erich. *Mimésis : la Représentation de la réalité dans la littérature occidentale*. Paris: Éditions Gallimard, 1968.
- Berthiaume, Pierre. « Lesage et le spectacle forain. » *Études françaises* 15.1-2 (1979) : 125-141. <<https://www.erudit.org/fr/revues/etudfr/1979-v15-n1-2-etudfr1689/036684ar.pdf>>.
- Degauque, Isabelle. *Les tragédies de Voltaire au miroir de leurs parodies dramatiques : D'Œdipe (1718) à Tancrède (1760)*. Paris: Honoré Champion Éditeur, 2007. Consulté le 4 avril 2017.
- Forestier, Georges. *Passion tragiques et règles classiques : essai sur la tragédie française*. Paris: Presses Universitaires de France, 2003.
- Genette, Gérard. *Palimpsestes : la littérature au second degré*. Paris: Édition du Seuil, 1982. Imprimé.
- Lesage, Alain-René. *Arlequin, roi de Serendib*. Bibliothèque nationale de France, 1721. Consulté le 31 mars 2017.
- Lesage, Alain-René. *Arlequin-Mahomet*. Théâtre classique, 2015.
- Lesage, Alain-René. *Théâtre de la Foire ou l'opéra-comique : Tome VII*. Chez Pierre Gandouin, 1731. Consulté le 2 avril 2017.
- Paul-Marcetteau, Agnès. « Les auteurs du théâtre de la Foire au XVIII^e siècle. » *Bibliothèque de l'école des chartes*, 141.2 (1983): 307-335. Consulté le 4 avril 2017.
- Racine. *Iphigénie*. Paris: Hachette livre, 1994. Imprimé.