

Université de Nantes

UFR Lettres et Langages
Centre d'études des théâtres de la Foire
(TLI/MMA, EA 4276)

Loïc Chahine

Deux auteurs français à la Comédie-Italienne :

Louis Fuzelier et Marc-Antoine Le Grand

(1718-1721)

Mémoire de Master 2 de Lettres modernes

sous la direction de Madame le Professeur Françoise Rubellin

2010

Je tiens à remercier Françoise Rubellin pour son enthousiasme, sa disponibilité, sa compréhension et ses relectures attentives.

Je remercie également Benoît de Cornulier pour ses suggestions qui ont permis souvent d'améliorer le texte établi, et Laura Michon pour ses relectures qui ont dépisté de nouvelles fautes.

Je tiens encore à remercier Jean Garapon, membre du jury devant lequel j'ai soutenu ce mémoire, pour ses remarques et ses indications.

Je souhaite enfin remercier, pour leur soutien, Pauline Beaucé, Julianne Coignard et Audrey Lélías.

Poètes, vous qui sur la scène
Suivez Thalie et Melpomène,
Des faveurs du public ne vous targuez jamais.
Il applaudit tant qu'on l'amuse ;
Vient-on à l'ennuyer, près de lui rien n'excuse :
Aujourd'hui de l'encens et demain des sifflets.

Louis Fuzelier, *Momus fabuliste*, préface.

Introduction

Le Théâtre-Italien semble être le plus aimé des trois spectacles privilégiés, et il le mérite sans doute par la vitalité et l'actualité de son jeu et de son répertoire.

M. de Rougemont, *La vie théâtrale...*, p. 249.

Le théâtre parisien de la Comédie-Italienne reste attaché, pour la plupart des chercheurs sur le XVIII^e siècle, à Marivaux, qui y fit jouer vingt pièces. Sa collaboration au répertoire de la troupe s'ouvre en 1720 avec *L'Amour et la vérité* et *Arlequin poli par l'amour* ; il faut attendre 1722 (*La Surprise de l'amour*) pour qu'il donne dans ce théâtre une pièce en trois actes¹. Pourtant, les « Comédiens italiens ordinaires de Monseigneur le Duc d'Orléans », qui deviendront à la mort de celui-ci, en 1723, « ordinaires du Roi », sont installés à l'Hôtel de Bourgogne depuis 1716 ; ils y jouent des pièces en langue française depuis 1718. Que se passe-t-il entre 1718 et 1720 ? Quels sont les premiers auteurs à composer en français pour le « nouveau Théâtre-Italien »² ? Si la toute première comédie écrite en français pour les Italiens, *Le Naufrage au Port-à-l'Anglais* de Jacques Autreau a fait l'objet d'une édition par Jacques Truchet, les auteurs qui s'épanouissent entre Autreau et Marivaux et à côté d'eux, restent bien mal connus. Ainsi, si l'on excepte les parodies, aucune des comédies de Louis Fuzelier pour le Théâtre-Italien n'a été publiée, ni au XVIII^e siècle, ni aujourd'hui ; *L'Amour maître de langues*, la deuxième comédie écrite en français pour les Italiens, la trilogie composée des pièces en un acte chacune *La Mode*, *La Méridienne* et *Le Mai*, la comédie *Mélusine*, qui annonce *Arlequin poli par l'amour*, toutes ces pièces restées manuscrites sont tombées dans l'oubli. De même, seule une partie de la production du Comédien-Français Marc-Antoine Le Grand pour le Théâtre-Italien avait été incluse dans les éditions anciennes *Œuvres*, laissant ainsi de côté deux pièces écrites en collaboration avec un Comédien-Italien, Pierre-François Biancolelli dit Dominique.

1. Nous exceptons ici *L'Amour et la Vérité*, écrit en 1720 en collaboration avec Saint-Jorry.
2. On parle indistinctement de « Théâtre-Italien » et de « Comédie-Italienne » ; on distingue le « nouveau Théâtre-Italien » (ou « nouvelle Comédie-Italienne »), ouvert en 1716, de l'« ancien Théâtre-Italien », nom donné à la troupe expulsée par Louis XIV en 1697. Voir p. 15.

Fuzelier est pourtant remis à l'honneur, et plusieurs mémoires de Master 1 et Master 2 dirigés par Françoise Rubellin ont édité des pièces manuscrites, comme *Mélusine*. Nous voudrions ici poursuivre ces travaux et donner l'édition des pièces que Le Grand et Fuzelier ont donné à la Comédie-Italienne dans ses débuts — à l'exception des parodies — qui n'ont pas encore fait l'objet d'études. Quatre sont manuscrites (*L'Amour maître de langues* et *La Mode, Les Terres australes* et *Les Amours aquatiques* de Le Grand et Dominique); nous y ajoutons deux pièces imprimées, *Belphégor* et *Le Fleuve d'oubli* de Le Grand.

Si la date de 1718 s'imposait comme l'année des premières pièces françaises, celle de 1721 nous a paru intéressante pour borner notre chronologie. En effet, en 1721, les Comédiens-Italiens décident de louer un théâtre et de jouer à la foire d'été, celle de Saint-Laurent. Cette décision étonnante est la dernière des expérimentations opérées par la troupe italo-parisienne à la recherche de son identité propre, comme l'écrit David Trott :

This physical relocation of the *Comédie-Italienne* can be seen not only as a quest for better gate, but on a deeper level as a collective identity crisis on the part of Italians. [...] The decision [...] to return to the *Saint Laurent* fair in 1721 may thus be viewed as an unconsciously symbolic pilgrimage to their mythical place of origin³.

Cette période 1718–1721 est extrêmement riche pour les Italiens : elle pose les bases des années qui suivent. On voit se nouer les premières amitiés françaises de la troupe, se constituer un répertoire, s'élaborer une dramaturgie en référence aux autres théâtres parisiens (l'Académie royale de musique, la Comédie-Française, les théâtres forains), mais aussi en lien avec les membres de la troupe. L'héritage de l'ancien Théâtre-Italien n'est pas absent. Mais le contexte de la Régence n'est pas celui de la fin du règne de Louis XIV. La satire est plus riante, moins acerbe, mais aussi plus amère. La situation économique s'est dégradée, mais un espoir a lui quelques instants : celui de la banque de Law. On retrouve ainsi d'abord des allusions aux enrichissements de la rue Quincampoix où la banque est installée, puis la ruine liée à sa faillite, en 1721, est mise au cœur de pièces comme *Belphégor*.

Étudier la Comédie-Italienne, c'est aussi bien s'intéresser à une esthétique dans laquelle le divertissement a trouvé sa place, une esthétique inscrite dans son temps, que se pencher sur le rôle d'individus et de groupes dans le façonnement d'une dramaturgie et d'un répertoire.

3. D. Trott, *A Clash of Styles...*, p. 26. « Ce déplacement physique de la Comédie-Italienne peut être vu non seulement comme la recherche de meilleures recettes, mais, à un niveau plus profond, comme une crise de l'identité collective des Italiens. [...] La décision [...] de retourner à la foire Saint-Laurent en 1721 peut ainsi être interprétée comme un pèlerinage inconscient et symbolique vers le lieu mythique de leurs origines. »

Avertissement

Abréviations et références

Abréviations

Pour les ouvrages de références et les éditions les plus couramment utilisés, nous avons employé des abréviations :

- Acad. *Dictionnaire de l'Académie française*, Paris, J. B. Coignard ; éditions de 1694 et 1762.
- DNTI *Premier, Deuxième, Troisième, Quatrième, Cinquième, Sixième recueil[s] des Divertissements du nouveau Théâtre-Italien, augmenté[s] de toutes les simphonies, accompagnements, airs de violons, de flûte, de hautbois, de musette, airs italiens, et de plusieurs divertissements qui n'ont jamais paru*, Paris, s.d.
- DTP Claude et François Parfaict et Quentin Godin d'Abguerbe, *Dictionnaire des théâtres de Paris*, Paris, Rozet, 1767–1770.
- Furetière Antoine Furetière, *Dictionnaire universel contenant généralement tous les mots français tant vieux que modernes, et les termes de toutes les sciences et des arts*, Paris, 1690.
- LG 1731 *Théâtre de M. Le Grand*, Paris, Ribou, 1731.
- LG 1770 *Œuvres de Le Grand, Comédien du roi*, Paris, Libraires Associés, 1770.
- Le Roux Philibert Joseph Le Roux, *Dictionnaire comique, satirique, critique, burlesque, libre et proverbial*, Amsterdam, Le Cène, 1718.
- MFP [Claude et François Parfaict], *Mémoires pour servir à l'histoire des spectacles de la Foire, par un acteur forain*, Paris, Briasson, 1743.
- NTI *Nouveau Théâtre-Italien, ou recueil général des comédies représentées par les Comédiens-Italiens ordinaires du Roi*, Paris, Briasson, éditions de 1729 et 1733.
- PNTI *Parodies du nouveau Théâtre-Italien*, Paris, Briasson, 1738.

TFLO Le Sage et d’Orneval, *Le Théâtre de la Foire ou l’Opéra-Comique, contenant les meilleures pièces qui ont été représentées aux Foires de Saint-Germain et de Saint-Laurent*, Paris, Ganeau, Pissot, Gandouin, 1724–1737 (nous indiquons systématiquement l’éditeur et la date de l’exemplaire consulté).

Références

Afin d’alléger l’appareil critique, nous nous sommes inspiré des systèmes de références employés dans les domaines scientifiques et dans la critique anglo-saxonne. Nous renvoyons aux ouvrages et articles critiques comme suit :

- dans la majorité des cas, nous n’avons qu’un ouvrage ou article de chaque auteur à notre bibliographie ; nous indiquons donc le nom de l’auteur suivi du numéro de la page à laquelle nous nous référons ;
- lorsque nous employons plusieurs ouvrages ou articles d’un même auteur, nous indiquons le nom de l’auteur, le début du titre ou le titre en abrégé, et le numéro de la page.

Conventions d’édition

Modernisation

Orthographe

Nous avons modernisé l’orthographe, y compris les majuscules, souvent difficiles à distinguer des minuscules dans les manuscrits.

Ponctuation

Les manuscrits du XVIII^e siècle ne comportent pas nécessairement de marques de ponctuation. Nous avons systématiquement modernisé la ponctuation, afin de rendre plus claire la compréhension du texte. Dans le cas où le(s) manuscrit(s) comportai(en)t des marques de ponctuation, nous en avons évidemment tenu compte. Ainsi, dans *L’Amour maître de langues* (acte II, sc. 15) la Marquise s’exclame « Ô puissances des astres ! et de l’arithmétique ! » ; cette phrase est ainsi ponctuée dans les manuscrits et cette ponctuation forte nous a semblé porteuse de sens ; aussi avons-nous conservé cette double exclamation, bien qu’elle puisse paraître surprenante.

Présentation

Versification

Nous avons présenté les vers en fonction de leur longueur anatonique, de façon à ce que le moule métrique apparaisse visuellement sur la page. Un alexandrin sera donc décalé de 2 cm par rapport à la marge de gauche de la page, un 11-syllabes de 2,5 cm, et ainsi de suite en ajoutant 0,5 cm pour chaque syllabe de moins (un 1-syllabe est donc décalé de 7,5 cm).

Didascalies

Dans certains manuscrits, les didascalies sont placées dans les marges et appelées par des astérisques. Nous les avons intégrées au texte en les plaçant là où l'astérisque les appelait.

Variantes

Dans *L'Amour maître de langues*, nous avons systématiquement indiqué les variantes présentes dans les deux manuscrits. Nous avons appelé *R* le manuscrit copié par Luigi Riccooboni et conservé au département des manuscrits occidentaux de la Bibliothèque nationale de France (ms. f. fr. 9332) et *M* celui qui se trouve au département de la musique. Pour les variantes ne concernant qu'un mot ou petit groupe de mots, nous nous contentons d'indiquer le nom du manuscrit présentant une variante (nous avons donc choisi la leçon de l'autre), suivi de cette variante entre guillemets :

R : « *variante dans le manuscrit R* ».

signifie donc que nous avons choisi la leçon du manuscrit *M*. L'exemple suivant montre comment est traité une omission :

« *texte* » ne figure pas dans *R*.

Quand les variantes étaient des omissions plus longues, nous l'avons indiqué comme suit :

« *début* »... « *fin* » ne figure pas dans *R*.

Logiciels et formats employés

Ce travail a été entièrement préparé avec deux formats libres : L^AT_EX, pour le texte, et LilyPond, pour la musique. Ces logiciels sont gratuits ; ils ont été créés et sont maintenus à jour par des bénévoles. LilyPond place automatiquement à la fin de ses fichiers une ligne indiquant qu'il a été utilisé. Nous souhaitons également rendre hommage à tous ceux qui font que L^AT_EX existe.

**Le nouveau Théâtre-Italien de
1718 à 1721**

Troupe, auteurs, répertoire

En 1697, Louis XIV avait renvoyé la première troupe de « Comédiens italiens ordinaires du Roi », sous prétexte qu'une pièce qu'ils préparaient, *La Fausse Prude*, contenait des attaques contre Madame de Maintenon, qu'il avait épousée en secret. Il est peu vraisemblable que les Comédiens-Italiens aient jamais pensé critiquer la Maintenon, et la raison probable de leur renvoi était sans doute l'inadéquation de leur jeu et de leur répertoire avec la politique culturelle de la deuxième moitié du règne du Roi Soleil.

Entre 1697 et 1716, les deux seuls théâtres officiels à Paris sont donc la Comédie-Française pour le théâtre parlé, et l'Académie royale de musique pour l'art lyrique et chorégraphique. Des spectacles se développent cependant pendant les foires Saint-Germain (de février à mars-avril) et Saint-Laurent (de juillet à septembre), qui abritent, dès les années 1700, plusieurs théâtres.

Après la mort de Louis XIV, survenue le 1^{er} septembre 1715, Philippe d'Orléans, qui exerce la Régence, fait venir d'Italie une troupe de comédiens. Il fait donc appel au duc de Parme, Antoine Farnèse, pour choisir un comédien à la morale irréprochable pour constituer une troupe et la mener à Paris. En effet, comme l'écrit X. de Courville, « il est un point sur lequel la requête du prince de Parme [pour le recrutement de la troupe] était particulièrement formelle : le nouveau Théâtre-Italien fermait ses portes à tous les Constantini », qui était le chef de l'ancienne troupe. « Ce nom restait en effet attaché à la disgrâce de 1697⁴. » C'est Luigi Riccoboni qui fut choisi pour constituer la nouvelle troupe, qui arriva à Paris en 1716 et joua pour la première fois sur la scène du Palais-Royal, salle de l'Académie royale de musique, le 18 mai. Le 1^{er} juin, les Comédiens-Italiens ouvraient leur salle définitive, l'Hôtel de Bourgogne⁵, resté fermé depuis le départ de leur prédécesseurs, dix-neuf ans plus tôt.

Quels étaient les membres de cette troupe ? Quelles étaient leurs qualités, leurs caractéristiques ? Quelles furent les étapes importantes dans l'histoire de la nouvelle

4. X. de Courville, p. 27.

5. On sait peu de choses sur l'état de l'Hôtel de Bourgogne pendant la direction de Luigi Riccoboni. Signalons qu'il se situait entre la rue Mauconseil (actuellement rue Étienne Marcel) et la rue Française.

Comédie-Italienne ? Quels furent leurs principaux collaborateurs ? Toutes ces questions nous amèneront à explorer la constitution d'un répertoire et son évolution, et à mettre en lumière le rôle d'individus — acteurs, auteurs, musiciens — dans l'histoire d'un théâtre.

1 Les nouveaux Comédiens-Italiens

Dans son ensemble, la troupe italienne est appréciée pour la vivacité de son jeu et surtout son naturel. Ainsi, Nicolas Boindin, en 1717, rapporte cette anecdote plaisante :

Un de mes amis s'étant répandu en louanges pour une nouvelle actrice de la Comédie-Française à qui il avait vu jouer la veille un rôle sérieux dont elle s'était fort bien tirée, « je la vis aussi », dit un de ses voisins, « mais je ne suis point étonné de son mérite, puisque cette actrice voit autant qu'elle peut la Comédie-Italienne, et je ne doute pas qu'elle y ait puisé tous ses talents »⁶.

À l'orée de cette étude, il convient de présenter rapidement les membres de la troupe et l'appréciation qu'en avaient leurs contemporains.

Nous présenterons d'abord brièvement les sources primaires que nous utilisons pour dresser ici les portraits des Comédiens-Italiens — outre le *Dictionnaire des théâtres de Paris* et le répertoire des pièces jouées par les Italiens.

Les *Lettres historiques à M. D*** sur la nouvelle Comédie-Italienne*.

Attribuées à Nicolas Boindin⁷, au nombre de trois, elles datent de l'année 1717 pour les deux premières, et de 1718 pour la troisième⁸. L'auteur les présente comme des lettres ouvertes.

6. *Seconde lettre*, p. 11.

7. Nicolas Boindin (1676–1751), procureur des Trésoreries de France, s'occupait beaucoup de littérature. Il composa lui-même plusieurs pièces, dont trois furent jouées à la Comédie-Française. La première, *Les Trois Gascons*, avait été écrite en société avec Houdar de La Motte ; les deux hommes fréquentaient le café de la Veuve Laurent, rue Dauphine. Entré en 1706 à l'Académie royale des inscriptions et médailles, connu pour son athéisme, il aurait voulu entrer à l'Académie française, mais le cardinal de Fleury y mit son veto.

8. Voici la description des pages de titres de chacune des lettres :

Première lettre : LETTRES / HISTORIQUES / A M^r D*** / SUR LA NOUVELLE / COMEDIE ITALIENNE. [fleuron] A PARIS, / Chez PIERRE PRAULT, sur le Quay / de Gêvres, du côté du Pont au / Change au Parais. [filet] M. DCCXVII. / Avec Privilège du Roy..

Deuxième lettre : LETTRES / HISTORIQUES / A M^r D*** / SUR LA NOUVELLE / COMEDIE ITALIENNE / Dans lesquelles il est parlé de son Etablis- / ment, du Caractere des Acteurs qui / la composent, des Pieces qu'ils repre- / sentent jusqu'a present, et des Avan- / tures qui y arrivert. / SECONDE LETTRE. [fleuron] A PARIS, / Chez PIERRE PRAULT, sur le Quay / de Gêvres, du côté du Pont au / Change au Parais. [filet] M. DCCXVII. / Avec Privilège du Roy.

Troisième lettre : LETTRES / HISTORIQUES / A M^r D*** / SUR LA NOUVELLE / COMEDIE ITALIENNE. / DANS lesquelles il est parlé du Caractere / des Acteurs, des Pieces qu'on y repre- / sente, et des Aventures qui y arri- / vent : Avec la Reception du Sieur / DOMINIQUE dans cette Troupe, / et son compliment aux Spectateurs. / TROISIE'EME LETTRE. [fleuron] A PARIS, / Chez PIERRE PRAULT, sur le Quay / de Gêvres, du côté du Pont au / Change au Parais. [filet] M. DCCXVIII. / AVEC PRIVILEGE DU ROY.

Les Notes et souvenirs de Gueullette. Les notes de Thomas Simon Gueullette (1683–1766), substitut du procureur du roi, assidu de la Comédie-Italienne, ami des comédiens, auteur dramatique lui-même, ont été publiées par J. E. Gueullette en 1938. Il s’agit d’un manuscrit, actuellement conservé à la Bibliothèque de l’Opéra, divisé en plusieurs parties : la première expose la fermeture du Théâtre-Italien en 1697, la seconde leur retour en 1716 ; puis, une longue partie est consacrée aux comédiens ; s’ensuit un résumé de leur état civil, et une « table historique par ordre chronologique des pièces de théâtre jouées par les comédiens italiens arrivés à Paris en l’année 1716, qui s’arrête en 1762. D’après J. E. Gueullette, le projet a été imaginé vers 1734, date du décès de Pierre-François Biancolelli, dit Dominique. Celui-ci légua en effet à Gueullette de nombreux documents, dont le *Scenario* que Gueullette traduisit et qui figure dans le même manuscrit ; la rédaction a été entreprise en 1750.

Nous devons également beaucoup à la synthèse réalisée par Françoise Rubellin dans *Lectures de Marivaux*⁹.

1.1 Membres de la troupe à son arrivée

Lélio. « Le plus grand et le plus parfait comédien de son temps » : c’est ainsi que Gueullette définit Luigi Riccoboni dit Lélio¹⁰. Il est tout d’abord le chef de la troupe. Né en 1676, Luigi Riccoboni a débuté au théâtre dès l’âge de 14 ans, poussé sur la scène par un père qui craignait qu’il ne se fît religieux. Quand il arrive en France, il a déjà fait une longue carrière en Italie, mais plutôt dans le genre tragique. Il rêve de faire du théâtre un lieu d’édification du spectateur, de purification des mœurs ; il écrira d’ailleurs un traité *De la réformation du théâtre* (1743). Les avis sur son jeu sont extrêmement partagés. Voici le témoignage que livre Nicolas Boindin¹¹ :

[Lélio] est d’une taille avantageuse et serait assez bien fait s’il n’était pas un peu ensellé¹² ; il lui manque les grâces françaises, mais on espère que dans la suite il pourra les acquérir. Il a dans la physionomie un air sombre très propre à peindre les passions tristes ; il n’exprime pas si bien la joie et a un tic dans les yeux qui fait que son regard trace perpétuellement un demi-cercle sur le théâtre. Quand il faut caractériser les passions outrées, il réussit à merveille ; il n’en est pas de même de celles qui sont moins marquées et où le comédien doit étaler son art, surtout dans les scènes de tendresse où il affecte un ton piteux qui n’est pas du goût de bien des gens. [...] Les mauvais plaisants disent que c’est un fort bon comédien battu à

9. F. Rubellin, *Lectures de Marivaux*, p. 21 *sqq.*

10. Gueullette, *Notes...*, p. 55, cité par X. de Courville, p. 161.

11. *Première Lettre*, p. 8.

12. *Ensellé* : « Se dit d’un cheval qui a le dos un peu enfoncé comme le siège d’une selle » (Acad. 1694).

froid¹³.

Selon d'Origny, Lelio « avait une physionomie si expressive qu'on lisait dans ses yeux sa pensée ». Gueullette le trouve à son mieux dans *La Vie est un songe*, tragi-comédie (« Lelio jouait au-dessus de toute expression dans cette pièce ») et *Samson*, tragédie (« C'était ici le triomphe de Lelio le père »¹⁴), ce que confirme Boindin dans la *Troisième Lettre* :

À propos de Lelio, si l'habitude où est le public de ne voir que du comique sur le Théâtre-Italien lui avait pu permettre de goûter les tragédies italiennes, nous l'aurions assurément vu dans toute la force de son jeu ; les rôles qu'il a joués dans *Samson*, *La Vie est un songe* et dans quelques autres nous ont prouvé que ce n'était pas sans raison qu'il voulait introduire sur son théâtre ce genre de pièces¹⁵.

Mais le public attendait des Comédiens-Italiens du comique et de la *commedia dell'arte*. Quoi qu'il en soit, les rôles écrits pour Lelio tiendront souvent compte de sa capacité à exprimer la tristesse et l'emportement — c'est le cas du personnage éponyme de *Timon le misanthrope* de Delisle, ou du Lelio de la première *Surprise de l'amour* de Marivaux ; Fuzelier lui réservera ainsi un personnage plutôt négatif dans *La Méridienne*, où il tient le rôle d'opposant : il y est le mari que Pantalon réserve à sa fille, qui, de son côté, en choisit un autre. Dans *Le Naufrage au Port-à-l'Anglais*, il joue même le rôle du père des deux jeunes amoureuses, Flaminia et Silvia. Lelio s'entendait cependant, d'après le *Dictionnaire des théâtres de Paris*, à faire sentir les nuances ; ainsi, on lit à propos du *Soupçonneux*¹⁶ :

L'acteur doit faire attention à marquer de l'inquiétude, et non de la jalousie, et c'est à faire sentir ces différentes nuances qu'on prétend que le sieur Riccoboni, auteur de la pièce qui s'était chargé de ce rôle, était inimitable¹⁷.

Flaminia. Elena Balletti est l'épouse de Luigi Riccoboni. Née en 1686, elle est issue d'une lignée de comédiens. Femme savante, elle se vante d'être académicienne¹⁸ et a publié des sonnets en italien. Voici le portrait que dresse d'elle Boindin :

Flaminia [...] est bien faite, mais fort maigre. C'est une femme de beaucoup d'esprit et grande comédienne [...]. Elle joue les rôles en perfection, on ne peut pas entrer mieux qu'elle fait dans les sentiments qu'ils exigent. Elle est non seulement très habile pour exprimer ces sentiments, mais elle peut encore par son esprit en

13. Boindin précisera dans la *Seconde Lettre* (p. 4 sq.) ce qu'il faut entendre par cette expression : « On a voulu dire figurément que Lelio est comme un ouvrage d'orfèvrerie battu à froid, c'est-à-dire fait sans fonte, sans moule et sans alliage, mais à coups de marteau, et par conséquent avec beaucoup de peine et de travail. »

14. Gueullette, *Notes...*, p. 83.

15. *Troisième Lettre*, p. 11 sq.

16. Canevas italien, en trois actes, de Luigi Riccoboni, joué pour la première fois le 9 janvier 1721.

17. *DTP*, V, p. 229 sq., cité par X. de Courville, p. 161.

18. Boindin rapporte qu'elle aurait été membre des académies de Rome, Bologne, Ferrare et Venise (*Première lettre*, p. 14) ; dans la *Deuxième lettre*, il rectifie : « il n'y en a point à Ferrare ni à Venise ; [...] à l'égard des Académies de Rome et de Bologne, dont elle est en effet, il n'est pas plus difficile de s'y faire agréer que de se faire recevoir Maître Juré Bel Esprit dans un café à Paris » (p. 12).

produire autant de convenables qu'il lui plaît [...]. Comme il n'est point d'acteur parfait, Flaminia n'est pas sans défaut ; par exemple, elle a la voix aigrie et par conséquent désagréable, et je voudrais qu'elle pût se défaire d'un air de capacité qui ne plaît pas¹⁹.

L'année suivante, il ajoute :

Flaminia n'est point engraisée, sa voix ne s'est point adoucie, son air impérieux subsiste aussi bien que sa volubilité de langue, et malgré tout cela, c'est une très bonne actrice, et telle que j'en sais peu qui lui soient comparables. Jugez de ce que ce serait si elle n'avait pas les défauts dont je viens de parler²⁰ !

L'irrésistible succès de Silvia lui fera pourtant abandonner progressivement, à partir de 1718, le rôle de première amoureuse. Son « air impérieux » sera alors exploité à plein, et elle jouera le rôle-titre de *Mélusine* et la Fée d'*Arlequin poli par l'amour*, personnages opposants, et souvent le rôle de la servante intelligente et fine qui mène l'action²¹.

Mario. Giuseppe Balletti est le frère d'Elena, dite Flaminia. Il est né à Munich en 1692 et épouse Silvia en 1720. Son emploi officiel est celui de second amoureux, mais il est souvent également personnage secondaire ; ainsi, il joue Pierre dans *La Surprise de l'amour* de Marivaux en 1722, et dès 1718, à notre sens, le Chevalier d'Egrefignac dans *L'Amour maître de langues* de Fuzelier²². Il semble donc avoir possédé un certain talent pour contrefaire les accents régionaux. Boindin ne le décrit que brièvement :

sa figure est assez jolie, mais il a les hanches trop hautes ; il marche mal, et ne parle, s'il m'est permis de hasarder cette expression, que *par courbettes*. Au surplus, son jeu est léger, il a le ris gracieux et parle très distinctement²³.

Dans la *Troisième lettre*, Boindin reviendra sur la qualité de son dialogue :

Mario est un joli comédien ; la langue et les manières françaises lui sont assez familières, ce qui ne contribue pas peu à le rendre agréable aux spectateurs. L'habit de femme lui est fort avantageux ; il y paraît avec des grâces qu'on trouve rarement dans un homme quand il est sous ce déguisement²⁴.

Cette dernière qualité ne semble cependant pas avoir été régulièrement mise à profit dans les débuts français de la troupe italienne.

Mario épouse Silvia au début de l'année 1720.

Silvia. L'une des actrices les plus populaires au XVIII^e siècle, Silvia « a toujours été tout ce qu'elle a voulu être²⁵ » selon les uns, et même « passe pour la plus

19. *Première lettre*, p. 14 sqq.

20. *Troisième lettre*, p. 14 sq.

21. Elle joue en 1722 Colombine dans *La Surprise de l'amour* de Marivaux, mais nous pensons que dès 1718, elle est Zerbine dans *L'Amour maître de langues* de Fuzelier. Voir p. 104.

22. Voir p. 104.

23. *Première lettre*, p. 9.

24. *Troisième lettre*, p. 13.

25. *DTP*, V, p. 460.

parfaite actrice qu'il y ait eu en France, de l'aveu de tout le monde et du vieux Baron le père, Comédien-Français qui s'y connaissait²⁶ » selon d'autres. Zanetta Rosa Benozzi, de son vrai nom, est née à Toulouse en 1700 ou 1701. Elle a joué « les rôles de seconde amoureuse dans la plus grande perfection dès l'âge de quinze ans²⁷ ». Dans sa *Première lettre*, Boindin note que « pour être une excellente actrice, il ne lui manque que le dialogue de Flaminia²⁸ ; dans la *Seconde*, à peine trois mois plus tard, il écrit qu'elle « plaît de plus en plus, et [que] sa réputation semble augmenter aux dépens de celle de Flaminia²⁹ », et encore six mois plus tard : « Silvia augmente tous les jours en agréments, de sorte qu'elle est regardée comme une des plus gracieuses comédiennes qu'il y ait³⁰ » ; ce que confirme par ailleurs Gueulette : « ses grâces et ses talents n'ont fait qu'augmenter dans les différents personnages qu'elle a exécutés en français³¹ ». Il nous donne ainsi une autre cause de l'ascension de Silvia : elle possédait parfaitement la langue française.

C'est aussi son naturel qui est très apprécié. Ainsi, Gueulette, à propos de *La Surprise de l'amour* de Marivaux, note qu'« il n'y avait personne qui pût la surpasser, et même l'égaliser, dans les caractères vrais et naïfs³², mot qu'il faut entendre au sens de « naturel, sans fard, sans artifice, [...] qui représente bien la vérité, qui imite bien la nature » (Acad. 1694). Elle semble donc incarner l'esprit même de la Comédie-Italienne.

Pantalon. Vénitien, comme il se doit pour un acteur incarnant Pantalon, Pietro Alborgheti ou Alborghetti est né en 1675. Son dialecte est jugé incompréhensible par Boindin³³, mais il est « excellent pantomime » et se fait comprendre ainsi³⁴. Si c'est un « grand homme sec, dont les gestes et le jeu sont uniformes³⁵, son jeu est jugé « naturel, plein d'action, animé et dans le vrai goût de son pays³⁶ ». Il excelle d'ailleurs dans les pièces italiennes, où il joue masqué, en habit de noble vénitien.

Le Docteur. Doyen de la troupe, Francesco Materassi ou Materazzi est né à Milan vers 1652 ; dans sa jeunesse, il a joué les Arlequin en Italie³⁷. Boindin le décrit ainsi :

C'est un gros homme court³⁸, marquant plus de vivacités qu'on n'en doit attendre

26. Gueulette, *Notes...*, p. 55.

27. Gueulette, *Notes...*, p. 57.

28. *Première lettre*, p. 16.

29. *Seconde lettre*, p. 13.

30. *Troisième lettre*, p. 15.

31. Gueulette, *Notes...*, p. 57.

32. Gueulette, *Notes...*, p. 99.

33. « Il parle un jargon vénitien qu'il est presque impossible d'entendre », *Première lettre*, p. 11.

34. *Troisième lettre*, p. 14.

35. *Première lettre*, p. 11.

36. *Mercur*, janvier 1731, cité par F. Rubellin, *Lectures...*, p. 35.

37. Gueulette, *Notes...*, p. 37.

38. On retrouve la même expression chez Gueulette, *Notes...*, p. 37.

d'un homme âgé de soixante ans. Il a le débit libre et aisé, et l'expression fort bonne. Cependant, il ne plaît pas à tout le monde, mais rendons-lui justice : ce n'est peut-être pas tout à fait sa faute. Faut-il s'attendre que la figure d'un docteur puisse s'attirer l'approbation de tous ceux qui le voient ? Les femmes, qui sont du moins la moitié du monde, et même la moitié la plus persuasive et la plus engageante, ne regardent point d'aussi bon œil ces sortes de gens que ceux qui, comme Lelio et Mario, paraissent d'ordinaire avec un étalage qui orne bien plus une figure que ne font un grand chapeau, une fraise et tout le reste de l'attirail d'un pédant. Notre Docteur ne néglige rien pour captiver la bienveillance du public, mais quoi qu'il fasse, bien des gens s'obstinent à ne vouloir pas trouver le mot pour rire dans tout ce qu'il dit. Il n'y a que les bons connaisseurs qui rendent justice à son mérite³⁹.

Cependant, trois mois plus tard, « le Docteur est goûté de bien des gens à qui, dans les commencements, il ne faisait aucun plaisir⁴⁰, et encore six mois après, il « est en assez bonne passe dans l'esprit du public⁴¹ ».

Scapin. Giuseppe Bissoni, ami intime de Luigi Riccoboni, « était un comédien passable⁴² », selon Gueulette ; le jugement de Boindin est ambigu à son égard :

Il passe chez quelques personnes pour un des meilleurs *zani* de l'Italie. Je me veux un mal mortel de n'avoir pas la prétendue finesse de leur goût ; mais semblable au bon Sancho qui se rapportait pieusement à Don Quichotte de la beauté de Dulcinée, je trouverai, s'ils le veulent, une légèreté et des grâces infinies dans son jeu ; je me ferai violence jusqu'au point de convenir avec eux que son action est si vive qu'elle remplit agréablement le théâtre. Je crois pourtant que je puis oser souhaiter que son visage prît quelque part dans ce que sa bouche exprime. Au reste, c'est un gros homme de bonne mine, qui a le son de la voix assez beau et qui parle très distinctement⁴³.

Toutefois, il est généralement peu apprécié, et le bruit court que Scapin et Scaramouche, en 1717, s'apprêtent à retourner en Italie⁴⁴, ce qu'ils ne feront pas.

Scaramouche. Gueulette est très sévère à l'égard de Giacomo Rausini, et le traite d'« intrus dans la troupe⁴⁵. Il ajoute : « ce n'était pas lui qui devait venir en France, mais 50 ou 100 pistoles qu'il donna à Naples à celui qui était chargé d'envoyer les bons Scaramouches lui firent obtenir la préférence ». En effet, Luigi Riccoboni avait envoyé un émissaire à Naples, patrie des Scaramouches, pour en recruter un. Boindin n'est pas plus indulgent à son égard :

Scaramouche n'est ni bien ni mal fait ; son visage est gros et rouge, et il parle du gosier. On dit qu'il avait une charge à Naples, que l'inclination qu'il a pour le théâtre la lui a fait quitter pour venir jouer la comédie en France. Qu'il soit bon

39. *Première lettre*, p. 11 sq.

40. *Seconde lettre*, p. 14.

41. *Troisième lettre*, p. 14.

42. Gueulette, *Notes...*, p. 36.

43. *Première lettre*, p. 13.

44. Boindin, dans la *Seconde lettre*, s'en fait l'écho. Il constate dans la *Troisième* qu'ils sont toujours là.

45. Gueulette, *Notes...*, p. 36.

comédien ou non, nous lui avons bien de l'obligation d'avoir fait un tel sacrifice pour nous venir divertir. Si l'on pouvait perdre l'idée de l'ancien Scaramouche, peut-être prendrait-on plus de plaisir à voir celui-ci⁴⁶.

En effet, le souvenir de Tiberio Fiorilli, Scaramouche de l'ancien Théâtre-Italien, très apprécié, était encore trop présent.

Thomassin. Arlequin restait le *zani* préféré des Parisiens⁴⁷ ; X. de Courville note ainsi que « l'Hôtel de Bourgogne était devenu le théâtre d'Arlequin⁴⁸ Luigi Riccoboni a choisi pour incarner ce type Tommaso Vincentini, surnommé Thomassin. Né à Vicence (d'où son nom) en 1682, qui va rapidement conquérir Paris :

Arlequin, selon la voix publique, est un des meilleurs Arlequins qui aient paru en France ; on prétend même que toute l'Italie n'en peut montrer encore un qui soit aussi excellent. Pour moi qui n'ai pas vu le fameux Dominique, j'avouerai que l'idée que je m'étais faite d'un bon Arlequin n'a été remplie que par celui-ci. Il est petit et bien pris dans sa taille. On peut assurer qu'il joue de source, c'est-à-dire que le bouffon ingénieux, le plaisant vif et piquant paraissent être en lui tout à fait naturels. Il a des grâces naïves qui sont inimitables. Enfin, c'est un pantomime parfait qui excelle surtout dans tout ce qui s'appelle *balourderie*. [...] J'oubliais de vous dire que sa voix déplut d'abord parce qu'on était accoutumé à celle de nos Arlequins français qui imitent le perroquet ; mais celui-ci nous a tirés de cette erreur, ainsi que de bien d'autres, et l'on est convenu qu'il l'avait telle qu'il la devait avoir, j'entends fort belle et susceptible de toutes les inflexions nécessaires⁴⁹.

Gueullette note également cette surprise des Parisiens à l'audition du nouvel Arlequin :

Je vis beaucoup de surprise sur le visage de la plupart des spectateurs de ce que l'Arlequin ne parlait pas du nez ou de la gorge, comme ceux que l'on avait vus aux foires affectaient de le faire, et de ce qu'il portait sa ceinture sur les reins, et non sur le haut des cuisses, mais les gens sensés comprirent qu'il n'y avait rien de plus convenable que de parler de son ton de voix naturel⁵⁰.

Dans la *Troisième lettre*, Boindin note qu'« Arlequin est toujours aussi aimé qu'il est véritablement excellent⁵¹ et loue ses « grâces naïves, [son] bouffon ingénieux, [son] plaisant vif et piquant ». Le *Dictionnaire des théâtres de Paris* est également très élogieux à son égard :

Sa souplesse, sa gaieté naturelle, et les grâces de sa *balourdise* auraient suffi pour lui mériter cet éloge, mais la nature en avait fait un excellent acteur, à prendre ce terme dans sa signification la plus étendue. Vrai naïf, original, pathétique, au milieu des ris qu'il excitait par ses bouffonneries, un trait, une réflexion dont il faisait un

46. *Première lettre*, p. 13 sq.

47. Domenico Biancolelli, né à Bologne en 1640, arrivé à Paris en 1661, avait brillé sous le masque d'Arlequin. Il parvint à obtenir la protection personnelle de Louis XIV pour la Comédie-Italienne, et à sa mort, en 1688, le théâtre resta fermé près d'un mois. Evaristo Gherardi, son successeur, remporta également beaucoup de succès.

48. X. de Courville, p. 23.

49. *Première lettre*, p. 9 sqq.

50. Gueullette, *Notes...*, p. 27 sq.

51. *Troisième lettre*, p. 14

sentiment par sa manière de la rendre arrachait des larmes et surprenait l'auteur lui-même, dans les pièces écrites, aussi bien que le public, et cela malgré un masque qui semble avoir été imaginé pour faire peur autant que pour faire rire⁵².

C'est donc un Arlequin sensible autant que balourd que joue Thomassin. Les auteurs, Marivaux en tête, sauront exploiter à fond les talents de l'acteur.

Violette. Margarita Rusca est la femme de Thomassin. Selon Boindin,

Violetta n'est pas jolie ; elle est fort vive, et ses vivacités sont du goût de bien des gens. Pourvu qu'on soit toujours attentif à ne lui donner que des rôles qui lui conviennent, elle et les spectateurs seront également contents⁵³. Les vivacités de Violette lui attirent souvent des applaudissements, ce qui fait voir que la vivacité n'est pas une des parties la moins souhaitable dans un acteur⁵⁴.

Bien qu'épouse d'Arlequin, le rôle de Violette est souvent, dans les pièces françaises, assez réduit ; elle est par exemple rapidement évacuée dans *L'Amour maître de langues*.

La Cantatrice. Les avis diffèrent sur Ursula Astori dite la Cantatrice, ou en italien *la Cantarina*. L'épouse de Fabio Sticcoti « était fort belle femme, un tant soit peu louche en dehors, chantait très bien l'italien⁵⁵, mais n'était pas bonne comédienne » d'après Gueullette, tandis que Boindin ne la trouve « ni bien faite ni jolie ». Il ajoute :

Je ne puis goûter sa voix, et sa façon de chanter n'est pas non plus de mon goût. Je vous dis mon sentiment sur le chapitre de cette femme avec d'autant plus de liberté qu'il m'a paru jusqu'à présent que celui du public est très conforme au mien⁵⁶

Dans la *Troisième lettre*, il remarque avec ironie que « la Cantatrice paraît très rarement, et le public s'en console⁵⁷. Il est probable que son rôle se trouva accru à partir de 1718 et de l'utilisation régulière de divertissements. Elle possédait vraisemblablement une technique italienne — c'est peut-être ce qui déplaisait à Boindin — et il est permis de supposer que c'est elle qui jouait, dans *Le Naufrage au Port-à-l'Anglais*, le rôle de Cecilia, et chantait ses deux airs, fort exigeants. Il est souvent difficile d'être sûr que les parties lui étaient bel et bien attribuées, mais sa voix semble s'être étendue du *ré*³ (qui reste exceptionnel : le plus souvent, la voix descend au *fa*[♯]) au *si*^b⁴. Les partitions emploient de manière privilégiée le médium et haut-médium, et exige de l'agilité pour les longues vocalises.

Elle est l'épouse de Fabio Sticcotti, aussi la trouve-t-on également mentionnée sous le nom de « Mademoiselle Fabio ».

52. *DTP*, VI, p. 731, cité par F. Rubellin, *Lectures...*, p. 34.

53. *Première lettre*, p. 16 sq.

54. *Troisième lettre*, p. 15.

55. Gueullette, *Notes...*, p. 38.

56. *Première lettre*, p. 17.

57. *Troisième lettre*, p. 14.

1.2 Évolution de la troupe

Rapidement, la troupe va engager deux nouveaux acteurs : Théveneau, qui sera principalement chanteur, et Dominique, qui aura le rôle de Trivelin.

Théveneau. Fils du limonadier — Gueulette dit « cafetier⁵⁸ » — de la Comédie-Italienne, il est reçu dans la troupe comme chanteur en 1717 (il a alors 22 ans), et comme acteur en 1730, suite, sans doute, à son succès dans les parodies d'intermèdes *Don Micco e Lesbina* et *Le Joueur ou Baiocco e Serpilla* l'année précédente⁵⁹. Le *Dictionnaire des théâtres de Paris* est très élogieux à son égard :

Il était devenu, avant sa mort, l'idole du public, qui avait commencé par ne le point goûter. Sa figure était agréable⁶⁰, sa voix plus gracieuse qu'étendue, mais suffisante pour un théâtre dont l'orchestre n'était pas assez bruyant pour étouffer un volume de voix médiocre. Il chantait avec un goût infini, et jouait avec beaucoup de naturel et de vérité. [...] Le Sieur Théveneau soutint sa réputation dans *Le Triomphe de l'intérêt*⁶¹, dans *La Critique*⁶² et dans plusieurs autres pièces, et apprit au public qu'il est quelquefois dangereux de se presser de décider. Une preuve de la célébrité qu'il avait acquise est la singularité des bruits qui se répandirent à sa mort : la fin des personnes illustres est toujours signalée par des anecdotes fabuleuses, et l'on ne peut disputer cet honneur à l'acteur qui fait le sujet de cet article, puisque les bruits dont je viens de parler sont démentis par le témoignage de vingt témoins oculaires. Mort d'un abcès au foie, à Fontainebleau, à l'âge de trente-sept ans, le lundi 10 novembre 1732, après avoir reçu les sacrements⁶³.

Il serait donc né en 1695.

Quant à sa voix, on pourrait la qualifier de haute-taille ou de haute-contre. Ces parties les plus étendues⁶⁴ emploient une tessiture qui va du *ré*² au *la*³. Le manque d'indications sur son timbre ne nous permet pas d'en décider, mais il semble que l'aigu, s'il ne lui coûtait pas, ne lui était pas non plus très aisé : il est employé avec parcimonie, sauf dans le premier air de *La Mode* de 1719, écrit par ailleurs en clef d'*ut* 3^e ligne⁶⁵.

58. Gueulette, *Notes...*, p. 44.

59. Les parodies d'intermèdes étaient des réécritures en français de petits opéras italiens originellement destinés à être joués entre les actes des *opere serie*, d'où leur nom d'*intermezzi*. On joua à Paris, en 1729, *Don Micco e Lesbina* et *Serpilla e Baiocco ovvero Il marito giocatore* de Salvi et Orlandini, qui furent tous deux parodiés par Dominique et Mouret.

60. Gueulette (*Notes...*, p. 44) le dit « beau et grand garçon, très bien fait ».

61. Comédie allégorique en un acte et en vers de Louis de Boissy, représentée pour la première fois le 8 novembre 1730. Elle a donné lieu à une édition moderne par Martial Poirson (Montpellier, Espaces 34, coll. « Théâtre », 2007).

62. Comédie en un acte et en vers de Louis de Boissy, représentée pour la première fois le 9 février 1732.

63. *DTP*, V, p. 460 *sq.*

64. Les partitions écrivent cependant les airs de Théveneau et d'Arlequin dans la même clef (celle d'*ut* 4^e ligne), aussi est-il difficile de décider, en l'absence d'indication sûre, si c'était bien Théveneau qui chantait certaines parties.

65. Nous pensons qu'il s'agit d'un manque d'habitude à la voix de Théveneau de la part de Mouret.

Dominique. Né en 1681 à Paris, le fils du « grand Dominique », qui portera le même surnom que son père Domenico Biancolelli, Pierre-François, a déjà, en 1717, une carrière d’auteur et d’acteur forain derrière lui ; il jouait les Arlequins avec beaucoup de succès, même si, selon X. de Courville, il était « moins apte encore que son père à la balourdise⁶⁶. Aussi Boindin avait-il conseillé dès l’été 1717, alors que Dominique n’était pas encore entré à la Comédie-Italienne, de lui attribuer un rôle de valet malin :

On dit que Pascariel de l’ancienne Comédie-Italienne va remplacer Scaramouche qui retourne en son pays. Si cela est, nous ne serions pas fâchés que Scapin l’accompagnât, et qu’on prît en sa place le fils du fameux Dominique, qui certainement ferait grand plaisir au public sans rien diminuer de celui qu’il trouve dans le petit Arlequin [Thomassin]. Ce serait pour lors qu’ils [les Italiens] pourraient larder leurs pièces de français [...]. Comme dans presque toutes leurs comédies il faut un *zani* fourbe intrigant, et par conséquent spirituel, Dominique serait très propre à remplir ce rôle, et le petit Arlequin resterait dans son balourd qui lui est si propre⁶⁷.

Dominique débutera cependant tout d’abord en Pierrot dans *La Force du naturel*⁶⁸, le 11 octobre 1717. La pièce ne plut pas. Desboulmiers livre le compte rendu suivant :

Tout sembla s’opposer au succès de Dominique : le choix d’une très mauvaise pièce, d’un très mauvais rôle, d’un habit moins avantageux et moins comique que celui d’Arlequin refroidit⁶⁹ son jeu et fit beaucoup de tort à ses talents⁷⁰.

Gueullette souligne cependant la présence de « quelques scènes françaises de [la] façon⁷¹ » de Dominique. Dès le 13 octobre, dans *Les Fourbes par intérêt*⁷², il prenait le costume de Trivelin⁷³, « composé d’étoffe de quatre couleurs et comme celui d’Arlequin. Il était par bandes et non par pièces, mais le masque était le même⁷⁴. » Thomassin ne manqua pas de s’inquiéter de la présence d’un rival qui lui ressemblait tant ; aussi l’on convint que seul Arlequin aurait droit à la batte. Par ailleurs, Trivelin était, dans l’ancien Théâtre-Italien, premier *zani*, tandis qu’Arlequin était second. La rivalité est accentuée par la différence de langue : selon Gueullette, Thomassin était persuadé que Dominique en Trivelin l’effacerait parce qu’il « parl[ait] bon français⁷⁵ ».

66. X. de Courville, p. 104.

67. *Seconde lettre*, p. 15.

68. Canevas italien en trois actes, tiré de Moreto par Fréret.

69. Accord, encore présent dans la langue classique, avec le sujet le plus proche. Nous dirions aujourd’hui « refroidirent ».

70. Desboulmiers, *Hist. Th.-It.*, I, p. 187.

71. Gueullette, *Notes...*, p. 86.

72. Canevas en un acte de Luigi Riccoboni et Dominique aussi connue sous le titre de *Les Ignorants devenus fourbes par intérêt*.

73. Sur le type de Trivelin et son créateur en France, Domenico Locatelli (1613–1671), voir F. Rubellin, « Trivelin, de l’ancien Théâtre-Italien à Marivaux : interaction du rôle, de l’acteur et de l’auteur ».

74. Gueullette, cité par X. de Courville, p. 104.

75. Gueullette, *Notes...*, p. 31.

Comme le remarque X. de Courville, Dominique apporte à Luigi Riccoboni « la collaboration précieuse d'un auteur⁷⁶ ». De fait, Dominique écrira dès 1717 exclusivement pour la Comédie-Italienne ; il participera même à son évolution en offrant de nombreuses scènes françaises aux pièces en italien. Fort de son expérience foraine, il sera parmi les premiers à écrire des parodies de tragédies et d'opéras (en 1719, *Œdipe travesti* avec Le Grand, et *Les Amours de Vincennes*, parodie de l'*Issé* de Destouches et La Motte) et des pièces polémiques comme *La Désolation des deux Comédies*⁷⁷. C'est donc un collaborateur précieux que s'attache ici la Comédie-Italienne.

Mademoiselle de Lalande. Marie-Thérèse de Lalande, née en 1691 à Paris, est une élève de Le Grand. Elle débute en 1719 à la Comédie-Française (rôle de Dorine dans *Tartuffe*, rôle de Lisette dans *Les Folies amoureuses*) mais n'est pas reçue. En 1721, elle débute à la Comédie-Italienne avec le rôle de Junon, dans *Danaé* ; elle y est reçue⁷⁸ pour les rôles de soubrettes et d'amoureuses. Elle a vécu avec Dominique, bien qu'ils ne fussent pas mariés.

2 La Comédie-Italienne de 1718 à 1721

Il ne s'agit pas pour nous ici de retracer toute l'histoire de la Comédie-Italienne au XVIII^e siècle. Nous nous bornerons à rappeler les principaux événements des années 1718 à 1721. Nous ne détaillerons donc pas les débuts des Italiens dans leur propre langue.

2.1 De l'italien au français : constitution d'un répertoire

Pièces écrites et langue française : premiers essais

En effet, à son arrivée à Paris, la troupe de Riccoboni joue exclusivement en italien, aussi bien des canevas, qui constituent l'essentiel du répertoire, que, dès 1717, des tragédies en italien, écrites, comme *Mérope* de Maffei, *La Vie est un songe* (*La Vita è un sogno*, tirée de *La Vida es sueño* de Calderón) de Cicognini, *Samson* (*Il Sansone*) et *Griselde* (*La Griselda*, d'après le livret d'opéra d'Apostolo Zeno) de Riccoboni. Si elles marquent le triomphe de l'acteur Lélío, ces pièces sont cependant peu appréciées du public parisien, qui attend des Comédiens-Italiens qu'ils jouent à l'italienne, c'est-à-dire *all' improvviso*.

Il faut dire que les Parisiens comprennent mal l'italien, et que rapidement, la mode passe. Gueullette, ami de la troupe italienne, a l'idée de faire distribuer dans

76. X. de Courville, p. 105.

77. Pièce en un acte, écrite en collaboration avec Riccoboni, représentée pour la première fois le 9 octobre 1718. Le texte en est perdu, à l'exception du divertissement.

78. Elle ne sera reçue à part entière que le 15 avril 1727.

la salle, pour les pièces écrites, la traduction, mais il faut jouer en ajoutant des scènes françaises aux pièces. Boindin, dans le paragraphe de la *Seconde lettre* où il conseille à Riccoboni d'engager Dominique, remarque que

ce serait pour lors qu'ils pourraient larder leurs pièces de français, ce qui en donnerait l'intelligence à ceux qui n'entendent pas l'italien, et qui leur attirerait beaucoup de monde, surtout les femmes, qui abandonnent insensiblement ce théâtre⁷⁹.

Le prologue *La Mode* de Fuzelier se fait, à la fin de 1718 encore, l'écho de cette désaffection⁸⁰ :

SCAPIN, à *la Mode* — Tais-toi ! (*À la Mode*) Vous voyez deux députés de la Comédie-Italienne qui viennent vous supplier très humblement de leur procurer la faveur des dames...

[...]

LA MODE — J'entends votre requête. Il n'est pas aisé de faire ce que vous désirez. Les dames ne vous entendent pas sans interprète, et elles ne sont pas d'humeur à avoir du plaisir sur le rapport d'autrui. Tâchez de mêler des scènes françaises vives et même un peu salées à vos jeux italiens. Il s'agit d'attirer les dames à vos comédies ; un spectacle est mal décoré quand la plus belle moitié du monde n'y brille pas.

SCAPIN — Madame la Mode a raison : pour moi, quand je ne vois que des auditeurs masculins sur notre théâtre, je crains toujours que le monde ne finisse.

[...]

LA MODE — Je vous promets, si vous suivez mes avis, de vous prôner chez les dames...

Boindin avait remarqué que dans *L'Italien francisé*, canevas de Riccoboni représenté pour la première fois le 30 juin 1717, Flaminia et Lelio jouaient ensemble une scène en français⁸¹. Cette voie allait être suivie, et, comme le supposait Boindin, la rentrée de Dominique accentuerait le mouvement amorcé : dès les premières pièces où il paraît, *La Force du naturel* et *Les Fourbes par intérêt*, on trouve « quelques scènes françaises de sa façon⁸² ».

L'arrivée de Dominique dans la troupe attire un public nombreux à l'Hôtel de Bourgogne. À ses débuts, le 11 octobre dans *La Force du naturel*, assistent 1 338 spectateurs, soit plus du double de ce que la Comédie-Italienne a connu depuis le mois de juin de la même année⁸³ ! Le 16, avec *Les Fourbes par intérêt*, le succès est à nouveau au rendez-vous (842 spectateurs).

79. *Seconde lettre*, p. 15.

80. Il s'agit également, pour Fuzelier et les Comédiens-Italiens, de justifier le recours à la langue française.

81. *Seconde lettre*, p. 6 sq. : « Depuis quelques jours, les Italiens jouent une pièce de la façon de Lelio intitulée *L'Italien francisé*. Je vous en ferai dans la suite le détail, quand elle viendra à son rang ; je ne vous en parle ici que pour vous dire qu'il y a une scène française entre Lelio et Flaminia ».

82. Gueullette, *Notes...*, p. 86.

83. Les registres détaillés pour la Comédie-Italienne ne commencent que le 2 juin 1717.

Le *Recueil* de Gherardi

L'un des moyens employés pour raviver le succès fut également de reprendre les pièces du *Théâtre italien, ou Recueil de toutes les scènes françaises qui ont été jouées sur le théâtre italien de l'Hôtel de Bourgogne*, réuni par Gherardi. Publié entre 1694 et 1700 par l'Arlequin de la troupe, ce recueil contenait une part importante du répertoire de la fin de l'ancien Théâtre-Italien. Après le renvoi de la première troupe italienne, les théâtres forains s'étaient emparés des pièces éditées par Gherardi. Ainsi, la troupe de Belair joue, à la foire Saint-Laurent 1715, *Pasquin et Marforio* et *Les Chinois* de Dufresny, *Colombine avocat pour et contre* et *L'Empereur dans la lune* de Fatouville, et *Le Tombeau de Maître André* de Barante ; à la foire Saint-Germain 1716, la même troupe reprend *Les Chinois* et joue également *La Baguette de Vulcain* de Dufresny et Regnard. Une troupe dirigée par Dominique joue, à la foire Saint-Laurent 1715, *Les Bains de la porte Saint-Bernard* de Boisfranc et *Le Divorce* de Regnard ; et à la foire Saint-Germain 1716 *La Foire Saint-Germain* de Dufresny et *Le Banqueroutier* de Fatouville. En 1718, la Comédie-Italienne reprochera d'ailleurs aux forains, dans *Le Procès des théâtres*, leur utilisation du *Recueil* de Gherardi : « la Foire n'éta[it] qu'une usurpation et une nouveauté sortie des ruines de l'ancienne Comédie-Italienne⁸⁴.

C'est peut-être de Dominique que venait l'idée de reprendre les pièces du *Recueil* de Gherardi à l'Hôtel de Bourgogne, là-même où elles avaient été créées. Au début de l'année 1718, peu avant la création de la première pièce entièrement rédigée en français, *Le Naufrage au Port-à-l'Anglais* d'Autreau, les Italiens jouent *Colombine avocat pour et contre* (20 février), *Le Banqueroutier* (24 mars) et *La Matrone d'Éphèse ou Arlequin Grapignan* (12 mai) de Fatouville. Les reprises ne s'arrêtent pas là : le 8 juin, c'est *Le Tombeau de Maître André*, le 17 août, *Isabelle médecin* de Fatouville, le 28 août, *La Baguette de Vulcain* ; le 5 mars 1719, *Arlequin empereur dans la lune*, le 20 juillet, *Attendez-moi sous l'orme* de Dufresny⁸⁵, le 4 septembre, *Le Retour de la foire de Bezons*. Ces reprises attirent du public à la Comédie-Italienne, et les Parisiens revoient avec plaisir les pièces qui avaient fait les délices de la génération précédente. Désormais, les pièces du *Recueil* de Gherardi feront également partie du répertoire de la troupe.

Le graphique 1 montre le nombre de spectateurs présents à la Comédie-Italienne ; nous y avons isolé en rouge *Colombine avocat pour et contre* et en vert *Le Banqueroutier*. On remarque que les deux pièces remportent un certain succès, mais qu'il reste fragile. Dans le graphique 2, on voit en bleu les représentations du *Naufrage au Port-à-l'Anglais* et en rouge celles de *La Matrone d'Éphèse* : cette fois, *Le Nau-*

84. Voir l'argument dans *DTP*, IV, p. 249.

85. Il ne faut pas confondre cette pièce avec celle, de même titre, écrite pour la Comédie-Française par Regnard ou Dufresny.

frage au Port-à-l'Anglais tire plus nettement son épingle du jeu. Le graphique 3, qui montre les parts de recette de ces deux dernières pièces, est éloquent.

De nouveaux auteurs

Mais pour jouer des pièces originales en français, il fallait qu'elles fussent écrites, comme les tragédies en vers italiens de Riccoboni ou Cicognini ; il fallait attirer des auteurs, les inciter à écrire pour la Comédie-Italienne. On ignore cependant comment les auteurs vinrent. Le prologue *La Mode* nous invite à croire qu'ils étaient démarchés :

TRIVELIN — Oh çà, mon cher Scapin, pour achalander notre théâtre, il nous faut d'abord des poètes.

SCAPIN — Je vous en promets une douzaine.

[...]

TRIVELIN — [...] Et vous, Monsieur le Docteur, dites-moi comment vous vous y êtes pris pour avertir Messieurs les auteurs du dessein que nous avons formé de les attirer ici ?

SCAPIN — J'ai fait battre la caisse dans le cul de sac de l'Opéra et dans les cafés. (sc. 1)

Peut-on deviner, derrière le dialogue burlesque (entrecoupé par Arlequin qui croit que l'on parle de pâtés), une réalité ? La mention de l'Opéra semble renvoyer à Fuzelier lui-même : auteur de ce prologue, il venait justement de faire jouer à l'Académie royale de musique le *Ballet des Âges*.

D'autre part, si certains auteurs, comme ici Fuzelier⁸⁶, se sont moqués de la manie pour le café de leurs confrères, il n'en reste pas moins vrai, par exemple, que « c'est dans les cafés littéraires à la mode que s'éveillèrent les premières collaborations françaises au nouveau Théâtre-Italien⁸⁷ ». Les cafés étaient souvent le lieu de rencontre d'auteurs fameux ; ainsi, Voltaire, Rousseau et Diderot seront des habitués du Procopé, tandis que Fontenelle, Jean-Baptiste Rousseau, Houdar de La Motte, Danchet, et Boindin fréquentaient assidûment le café de la Veuve Laurent. Jean-Baptiste Rousseau avait d'ailleurs en 1694 donné une comédie en un acte intitulée *Le Café* où l'on voyait, à côté des joueurs, un poète et un abbé. Gueullette se fit connaître des Italiens en fréquentant le café de la Comédie-Italienne⁸⁸. H. Stanley Schwarz suppose qu'Autreau était également parmi les habitués du café de la Veuve Laurent⁸⁹. Tout d'abord peintre de profession, l'une de ses toiles représente en effet Fontenelle, La Motte et Saurin en conversation. Par ailleurs, il semble qu'Autreau ait participé à l'échange de chansons satiriques entre J. B. Rousseau, La Motte et Danchet, qui valut à Rousseau son exil. Dans une chanson (sur un air d'*Hésione* de

86. Citons par exemple Dominique et Romagnesi, *La Foire des poètes* (1730).

87. Voir X. de Courville, p. 115 *sqq.* pour plus de détails.

88. J. E. Gueullette, *Gueullette* 1938, p. 56.

89. H. Stanley Schwarz, « Jacques Autreau, a forgotten dramatist », p. 502 *sq.*

Campra et Danchet, « Que l'amant qui devient heureux »), Rousseau clame :

Que du pédant grammairien,
Enflé de mots, Dieu nous délivre !
De l'abbé, grand diseur de rien,
Et du peintre Autreau toujours ivre ;

[...]

Que Boindin de son haut caquet
Désormais ne nous étourdisse.

La présence côte à côte d'Autreau et de Boindin laisse imaginer un café où il pouvait être question, au cours des conversations, de la Comédie-Italienne. C'est peut-être là qu'Autreau a senti naître sa vocation littéraire. Voltaire note en effet dans sa *Vie de Jean-Baptiste Rousseau* :

Dans cette guerre si déshonorante pour l'esprit humain, un nommé Autreau, homme assez franc, d'ailleurs mauvais peintre et mauvais poète, fit contre Rousseau une chanson qui fut pour lui le plus cuisant de tant d'affronts. Cette chanson, que nous rapportons, était dans le goût le plus naïf de celles du Pont-Neuf, et par là même n'était que plus outrageante, comme on va le voir⁹⁰.

Dans une « Prose rimée » adressée au Cardinal de Fleury, proche du Régent, Autreau écrit d'ailleurs :

J'ai donc pris la bêche et le pic
Pour cultiver la poésie :
La peinture, sa sœur, le vit sans jalousie ;
La Motte, mon ami, par un doux pronostic,
M'inspirant cette fantaisie,
Astrologue en ceci plus sûr que Copernic ;
Et mon ouvrage en effet du public
Fut toujours applaudi, selon sa prophétie⁹¹.

Or La Motte était lui aussi un habitué du café de la Veuve Laurent. Il est donc permis de supposer que le café a effectivement joué un rôle important dans la naissance de la collaboration entre la troupe italienne et Autreau. C'est en effet Autreau qui, avec *Le Naufrage au Port-à-l'Anglais*, donne à la Comédie-Italienne sa première pièce nouvelle entièrement rédigée en français, bien que jouée en français et en italien. C'est avec elle que les Italiens ouvrirent la saison 1718–1719 le 25 avril⁹². Le succès fut au rendez-vous, comme le montrent les graphiques 2 et 3, p. 54 et 54 : avec

90. Voltaire, *Vie de Jean-Baptiste Rousseau*, dans *Œuvres complètes*, Paris, Hachette, 1860, t. XVII, p. 228. Voltaire cite ensuite la chanson, sur l'air « *Or écoutez, petits et grands* ».

91. Autreau, « À son éminence Monseigneur le Cardinal de Fleury, en lui présentant un tableau de Diogène, la lanterne à la main ; prose rimée », dans *Œuvres de Monsieur Autreau*, Paris, Briasson, 1749, t. IV, p. 178.

92. Rappelons qu'aux XVII^e et XVIII^e siècles, la saison commence après Pâques et s'achève au début du Carême.

une recette moyenne de 608,90 livres par représentation⁹³, *Le Naufrage au Port-à-l'Anglais* rapporte à lui seul 48 % des recettes des mois d'avril et mai 1718.

Après Autreau et Fuzelier⁹⁴, plusieurs auteurs vont tenter leur chance à la Comédie-Italienne : Meunier au début de l'année 1719 avec *Les Lunettes magiques*, Moncrif avec *La Fausse Magie*, et à la fin de l'année Carolet avec *Les Aventures de la rue Quincampoix*⁹⁵, tous trois sans succès⁹⁶, mais surtout, dès le 3 mars 1720 Saint-Jorry⁹⁷ et Marivaux, avec *L'Amour et la Vérité*⁹⁸ ; bientôt, Marivaux donne également *Arlequin poli par l'amour* (17 octobre 1720), qui obtiendra davantage de succès. Dominique donne également des pièces, seul ou en collaboration⁹⁹ ; il est l'un des premiers à proposer des parodies ; il fait également reprendre *L'Heureux Naufrage* (9 juin 1720) de Nicolas Barbier, que sa troupe avait, dix ans plus tôt, jouée à Lyon, mais cette fois sans succès¹⁰⁰ ; Autreau et Fuzelier continuent à écrire pour la Comédie-Italienne¹⁰¹. La troupe de Riccoboni ne manque plus de pièces à jouer, et se constitue peu à peu un répertoire.

2.2 La rivalité avec la Foire

Cependant, en jouant en français, et non plus en italien comme il était originellement prévu, les Comédiens-Italiens entrent en rivalité d'une part avec la Comédie-

93. Il y eut, en avril-mai, dix représentations, qui rapportèrent un total de 6 089 livres. À titre de comparaison, *La Matrone d'Éphèse ou Arlequin Grapignan* de Fatouville, repris pour quatre représentations (12, 15, 18 et 21 mai) fait une recette totale de 2 125 livres, soit une moyenne de 531,25 livres. Les quatorze autres soirées de ces deux mois ont une recette moyenne de 312,29 livres. Avec moins de représentations, *Le Naufrage au Port-à-l'Anglais* rapporte davantage que ces quatorze soirées.

94. Charles d'Alençon, qui a déjà donné un canevas italien mêlé de scènes françaises, *La Vengeance comique* (26 juin 1718), donnera également le 28 juillet 1720 une comédie en trois actes, *Le Mariage par lettre de change*.

95. Cette pièce n'a cependant aucun succès, et n'a jamais été reprise. Voici ce qu'en dit Gueullette (*Notes...*, p. 93) : « Pièce française fort mauvaise et qui fut à peine achevée, par le sieur Carolet, fils d'un procureur de la Chambre des Comptes, misérable auteur, lequel a depuis ce temps passé au théâtre forain qu'il a inondé d'un déluge de mauvaises pièces et qu'il a eu le front de faire imprimer.

96. Gueullette note à propos des *Lunettes magiques* « pièce française [...], très mauvaise », et à propos de *La Fausse Magie* « elle ne réussit pas » (*Notes...*, p. 91 sqq.).

97. Il a déjà donné une pièce composée sur un canevas de Riccoboni, *Le Philosophe trompé par la nature* (5 novembre 1719) ; il donnera encore, seul cette fois, en 1721, *Arlequin camarade du diable* (4 mars) et *Arlequin en deuil de lui-même* (20 mars).

98. *DTP*, I, p. 103 : « le premier et le second actes furent reçus très favorablement du public, mais le troisième eut un sort bien différent. L'auteur [Marivaux], qui était dans une seconde loge sans être connu, dit que la pièce l'avait plus ennuyé qu'un autre, attendu qu'il en était l'auteur ».

99. En 1718, *Le Jugement de Paris*, *La Désolation des deux Comédies*, *Le Procès des théâtres* ; en 1719, *La Foire renaissante*, *Œdipe travesti*, parodie de la tragédie *Œdipe* de Voltaire, *Les Amours de Vincennes*, parodie d'*Issé* de Destouches et *La Motte* ; en 1720 *Artémire*, parodie de la tragédie du même titre de Voltaire ; etc.

100. Gueullette, *Notes...*, p. 95.

101. Autreau fait jouer en 1718 *L'Amante capricieuse*, en 1720 *Les Amants ignorants* et *Panurge à marier ou la coquetterie universelle* et en 1723 *La Fille inquiète ou le besoin d'aimer*. Sur Fuzelier, voir p. 39.

Française, et d'autre part avec les théâtres forains.

En juillet 1718, Le Sage et d'Orneval font jouer à la foire Saint-Laurent une pièce intitulée *La Querelle des théâtres*. La Comédie-Italienne personnifiée y paraît aux côtés de la Comédie-Française, très affaiblie. La pièce s'achève sur une bataille rangée entre les deux Comédies d'une part, et la Foire et l'Opéra de l'autre. Ces derniers en ressortent vainqueurs. Toutefois, une décision de justice était tombée entre fin septembre et début octobre 1718 : il n'y aurait pas de théâtres l'année suivante. Aussi Le Sage et d'Orneval font-ils jouer *Les Funérailles de la Foire* au tout début d'octobre.

Les Italiens devraient se réjouir, mais ils connaissent une désaffection du public, et certains songent même à rentrer en Italie. Ils font jouer pour la première fois le 9 octobre *La Désolation des deux Comédies*. Malheureusement, le texte n'en a pas été conservé ; seuls subsistent un argument¹⁰² et des divertissements¹⁰³.

Le théâtre représente une salle de comédie demeublée. Dans le fond, l'on voit un rideau à moitié levé, et qui laisse voir la muraille ; les côtés ou cantonnades ne sont garnis que de simples châssis (décorations sans toiles), et des gagistes avec des échelles paraissent prêts à défaire ce qui reste dans cette salle.

Trivelin s'avance et récite un monologue en vers dans lequel il décrit le triste état où la troupe se trouve.

Plus loin — l'argument ne précise pas quand cet air, que nous tirons cet air de la partition, était introduit — un Comédien Italien chante :

Si nos acteurs quittent Paris,
Adieu les plaisirs et les ris !
Vous qui leur accordez ici
La préférence,
Pourrez-vous souffrir leur absence ?
Thalie en les perdant perdrait tous ses appas.
Amateurs de leurs jeux, venez en abondance :
Je vous répons qu'ils ne partiront pas.
Si nos acteurs quittent Paris,
Adieu les plaisirs et les ris !

Ce couplet affirme l'exclusivité du Théâtre-Italien pour la comédie, personnifiée par la muse Thalie. L'argument nous montre la Muse française (la Comédie-Française) associée aux « vers héroïque », c'est-à-dire à la tragédie, à laquelle Luigi Riccoboni a renoncé, et la Foire aux « basses plaisanteries ». Comme dans *La Querelle des théâtres*, l'Opéra vient ensuite soutenir la Foire :

Mon appui vous est nécessaire ;
Vous l'aurez, je vous l'ai promis.
Bravez avec moi la colère
De vos impuissants ennemis !
Un profit séducteur l'emporte sur la gloire.

102. Voir *DTP*, II, p. 292 *sqq.*

103. *DNTI*, I, p. 37 *sqq.*

Malgré tous vos jaloux, vous règnerez ici.
 J'y consens, vous devez m'en croire.
 Et si je soutiens la Foire,
 Elle me soutient aussi.

Les deux derniers vers font allusion à l'achat du privilège de l'Opéra-Comique à l'Académie royale de musique, qui autorisait un théâtre forain à employer musique, danses et changements de décors en échange d'une importante indemnité. Après un second air de l'Opéra et une entrée de pantomime, le vaudeville annonçait la victoire de l'Opéra et de la Foire :

Sur les rivages de la Seine
 On verra triompher la Foire et l'Opéra.
 La troupe italienne,
 Faridondaine
 Et lon lan la,
 La troupe italienne,
 Faridondaine,
 Partira.

LA FOIRE
 Adieu, dame Melpomène !
 Cédez, cédez la place au Comique-Opéra
 La troupe italienne, *etc.*

Survenait ensuite Arlequin, qui, après avoir défait la Foire et l'Opéra, modifiait le refrain en

La troupe italienne,
 Faridondaine,
 Restera.

Tout en critiquant les procédés forains, en particulier l'utilisation des vaudevilles, les Comédiens-Italiens ne manquent pas d'employer certaines de leurs ressources, comme les tralalas — ici « Faridondaine » et « Et [*sic*] gué lon lan la », dans *Le Procès des théâtres* « Laire lan laire, ô gué lon la » — qui lui permettent de faire chanter le public et de gagner son suffrage.

Le 20 novembre de la même année, Dominique et Riccoboni donnent encore une pièce du même goût, *Le Procès des théâtres*, dans laquelle ils critiquent justement les vaudevilles — « la Foire répond que [...] par exemple, lorsqu'il faut inspirer de la compassion, elle n'a qu'à chanter *Or écoutez petits et grands*, et que pour donner de la joie, il n'est rien de tel qu'un *Flon flon, larira dondaine*¹⁰⁴. On annonça bientôt, pour la prochaine foire, un nouveau prologue de Le Sage¹⁰⁵ ; aussitôt, ils écrivent et font représenter *La Foire renaissante* (29 janvier 1719). Mais les spectacles forains

104. Argument du *Procès des théâtres* de Dominique et Riccoboni, représenté le 20 novembre 1718 ; dans *DTP*, IV, p. 249.

105. D'après X. de Courville, p. 136.

furent interdits en 1719 et en 1720. Pour autant, le succès ne fut guère beaucoup plus éclatant à la Comédie-Italienne.

2.3 Les Italiens à la Foire

En 1721, les Italiens décident de louer à la Foire Saint-Laurent la loge du Chevalier Pellegrin. D'après les frères Parfaict, « ils comptaient fort que la suppression de l'Opéra-Comique subsisterait, et que par conséquent ils tiendraient le seul spectacle¹⁰⁶ ». En effet, les spectacles forains avaient été complètement interdits en 1719, et à peine tolérés en 1720, mais ils reprennent au début de 1721 ; l'Opéra-Comique rouvre à la Foire Saint-Laurent de 1721, et remporte beaucoup de succès :

[À propos de la Foire Saint-Germain] Cette Foire fut véritablement un temps de franchise pour tous les spectacles forains. [...] Il n'y avait point encore de privilège d'Opéra-Comique. [...]

[À propos de la Foire Saint-Laurent] Ce fut à cette Foire que l'Opéra-Comique, pour me servir de l'expression d'un auteur célèbre, sortit du tombeau pour paraître plus brillant que jamais¹⁰⁷.

La troupe de Riccoboni prend possession de la loge le 16 juillet et ouvre le 25¹⁰⁸, avec la première représentation de *Danaé*, « pièce en trois actes et autant de divertissements¹⁰⁹ » écrite par Saint-Yon pour l'ancien Théâtre-Italien en 1697 que la fermeture avait empêché de jouer, remaniée par Dominique et Riccoboni¹¹⁰.

Cette pièce était ornée d'un grand spectacle ; on vanta beaucoup une décoration qui représentait le palais de la Fortune. Ces nouveaux agrégés aux spectacles forains voulurent aussi, pour grossir leur recette, donner *le bal* deux fois par semaine, le dimanche et le mercredi, mais les chaleurs de la saison leur firent discontinuer cette entreprise après quelques semaines¹¹¹.

La pièce s'ouvrait sur un prologue. La toile de fond

représente la façade de l'Hôtel de Bourgogne, avec cette inscription : HÔTEL À LOUER. Trivelin répond à la Muse de la Foire, qui l'interroge au sujet de sa tristesse, qu'il est à louer aussi bien que leur Hôtel. La Comédie-Italienne paraît ; la Muse de la Foire ne la reconnaît pas d'abord, à cause de sa maigreur et lui dit ironiquement : *Madame, soyez la bienvenue ; il y a longtemps que vous devriez être ici*. Elle se retire peu de temps après pour aller rassurer ses acteurs, qui craignent l'arrivée des Italiens. La Comédie-Italienne présente toute la troupe au Parterre et demande sa protection. Le prologue finit par un divertissement que Flaminia et Silvia terminent par une danse qui a été fort applaudie. Voici les couplets du vaudeville de ce prologue :

À l'Hôtel de la Comédie
On voit sécher sur pied Thalie.

106. *MFP*, I, p. 237.

107. *MFP*, I, p. 223 *sqq.*

108. D'après *MFP*, I, p. 237, ils ouvrirent le 31, mais les registres de la Comédie-Italienne publiés par Brenner montrent une représentation très fructueuse de *Danaé* le 25 juillet, ce qui porte à croire que l'ouverture se fit à cette date.

109. *MFP*, I, p. 238. La pièce n'a pas été imprimée, et nous n'en connaissons à l'heure actuelle aucun manuscrit.

110. D'après Gueullette, « il fallut la changer entièrement » (*Notes...*, p. 97).

111. *MFP*, I, p. 238.

Pour éviter un triste sort,
Elle veut devenir foraine :
La troupe italienne
N'a pas tort.

Quoique notre troupe s'applique,
Nos nouveautés n'ont rien qui pique ;
Chez nous le spectateur s'endort.
Ici le spectateur l'entraîne :
La troupe italienne
N'a pas tort.

L'espoir d'une bonne recette
Nous fait déloger sans trompette,
Messieurs, chorus, chantez bien fort,
Et même jusqu'à perdre haleine :
La troupe italienne
N'a pas tort¹¹².

La présence du seul Trivelin au début du prologue suggère que l'idée de s'installer à la Foire émanait peut-être de Dominique qui, avant d'être engagé à la Comédie-Italienne, avait été acteur et co-entrepreneur forain des 1710. Par ailleurs, on remarque que les Italiens ne mâchent pas leurs mots, et n'hésitent pas d'une part à associer une fois de plus la muse de la comédie, Thalie, à leur art — si les Comédiens-Italiens ne remportent pas de succès et que l'Hôtel de Bourgogne est déserté, « On voit sécher sur pied Thalie » — et d'autre part à annoncer les vraies raisons qui les ont poussés à s'installer à la Foire : l'appât du gain, « l'espoir d'une bonne recette ». Les autres entrepreneurs forains ne virent pas d'un bon œil cette concurrence. Dans *Le Régiment de la Calotte*, Fuzelier, Le Sage et d'Orneval railleront en particulier le bal, en mettant dans la bouche de Pantalon même, représentant des Comédiens-Italiens, ces vers :

AIR : *Quand la Mer Rouge apparut*
Nous avons, pour plaire aux yeux,
Fait grande dépense,
Croyant qu'on n'aime en ces lieux
Que vaine dépense.
Mais le trait original,
C'est d'imaginer un bal
Dans la ca, ca, ca,
Dans la ni, ni, ni,
Dans la cu, cu, cu,
Dans la ca, dans la ni, dans la cu
Dans la canicule,
Chose ridicule¹¹³ !

112. *Mercur* de juin-juillet 1721, cité dans *DTP*, II, p. 226 sq. Nous donnons l'édition de ce vaudeville dans notre annexe musicale.

113. Fuzelier, Le Sage, d'Orneval, *Le Régiment de la Calotte*, *TFLO*, V, Ganeau, 1724, p. 36 sq.

Une note explicative indique au mot « bal » que le bal « coûta[it] beaucoup » aux Italiens, et que « personne n'[y] allait ». Selon Gueullette, Le Grand aurait participé à l'écriture du prologue de *Danaé* « sous le nom de Dominique¹¹⁴ », « composé exprès pour introduire [une] nouvelle actrice¹¹⁵ » qui était son élève, Mademoiselle de Lalande. S'il est difficile d'en juger, en l'absence de texte imprimé, il est certain que la première saison foraine des Italiens marque un temps fort de la collaboration de Le Grand avec la troupe de Riccoboni. Il donne en effet quatre pièces : deux écrites seul, *Belphégor* et *Le Fleuve d'oubli*, et deux autres en société avec Dominique, *Les Amours aquatiques* et *Les Terres Australes*. Les deux premières remporteront d'ailleurs un franc succès : la recette moyenne pour *Belphégor* seul est de 402,50 livres, et pour *Belphégor* avec *Le Fleuve d'oubli* de 302,17 livres¹¹⁶. À titre de comparaison, la recette moyenne entre le 1^{er} juillet et le 31 octobre (prenant donc en compte le succès d'*Arlequin Cartouche* au retour des Italiens à l'Hôtel de Bourgogne) est de 312,01 livres ; celle de *Danaé*, 522 livres¹¹⁷, et celle de l'ambigu-comique composé du *Fleuve d'oubli*, du *Mai* et des *Terres Australes*, 156,33 livres. Les pièces de Le Grand seul représentent environ 26 % de la recette des mois de juillet à octobre, à côté de 33 % pour *Danaé* et 16 % pour *Arlequin Cartouche*.

| pièce(s) jouée(s) | nb. repr. | recette moy. | % du total |
|----------------------------------------------|-----------|--------------|------------|
| <i>Danaé</i> | 20 | 522,00 | 33 % |
| <i>Belphégor</i> | 14 | 402,50 | 17 % |
| <i>Arlequin sauvage</i> | 10 | 243,70 | 7 % |
| <i>Fleuve d'oubli, Mai, Terres australes</i> | 9 | 156,33 | 4 % |
| <i>Belphégor, Fleuve d'oubli</i> | 6 | 302,17 | 5 % |
| <i>Arlequin Cartouche</i> | 6 | 875,33 | 16 % |
| autres | 41 | 148,51 | 18 % |

Le Grand était donc un auteur apprécié du public. Notons également que le public est bien loin de rejeter les grandes pièces. Ce sont en effet *Danaé* et *Belphégor*, deux pièces en trois actes, qui remportent le plus de succès.

Les Comédiens-Italiens loueront à nouveau la loge du chevalier Pellegrin pour les foires Saint-Laurent de 1722 et 1723. Ils pratiqueront alors de nouvelles expérimentations : avec *Polyphème* de Riccoboni et Le Grand, ils s'essaieront à une pièce en cinq actes, proche de la tragédie en musique ; avec *Le Fleuve Scamandre* de Fuzelier, ils donneront une pièce en prose et vaudevilles, de forme opéra-comique, forme qu'ils n'emploient habituellement que pour les parodies d'opéra. Enfin, ils y connaî-

114. Gueullette, *Notes...*, p. 97.

115. *MFP*, I, p. 239. Cette source ne mentionne pas Le Grand pour l'écriture du prologue.

116. *Belphégor* seul est représenté 14 fois, avec un total de 5 635 livres, et 6 fois avec *Le Fleuve d'oubli* pour un total de 1 813 livres.

117. Il faut prendre en compte dans ce succès la nouveauté de la présence des Comédiens-Italiens à la Foire.

tront l'un de leurs plus grand succès avec la parodie d'*Inès de Castro* de Houdar de La Motte par Le Grand, *Agnès de Chaillot*.

3 Collaborateurs : auteurs et compositeur

À partir de 1718, les Comédiens-Italiens font donc appel à des collaborateurs extérieurs pour leur écrire des pièces et en composer la musique, même si les membres de la troupe, Riccoboni et Dominique en tête, continueront à écrire pour leur théâtre. À la différence de ceux-ci, les auteurs comme Marivaux, Delisle de La Drevetière, Fuzelier ou Le Grand, et le compositeur Mouret, ne sont pas liés exclusivement à la Comédie-Italienne : Marivaux et Delisle donnent également des pièces à la Comédie-Française, Le Grand y est toujours acteur, Fuzelier est joué sur toutes les scènes parisiennes et Mouret collabore également avec les Comédiens-Français, tout en poursuivant son œuvre pour le théâtre lyrique¹¹⁸. Enfin, il arrive même à ces auteurs de collaborer ensemble pour d'autres théâtres ; ainsi, on retrouve Autreau et Mouret à la Comédie-Française en 1735 avec *La Magie de l'amour*, Fuzelier et Mouret à l'Opéra avec *Les Amours des dieux* en 1727, Fuzelier et Le Grand en 1718 à la Foire avec *Les Animaux raisonnables*. En somme, la participation au répertoire de la Comédie-Italienne ne constitue qu'un pan de leur activité dramatique. Notable exception : Thomas-Simon Gueullette n'écrira de théâtre que pour les Comédiens-Italiens, avec qui il était lié par amitié ; il leur fera d'ailleurs don de ses pièces sans demander de rétribution financière¹¹⁹.

3.1 Louis Fuzelier

La vie de Louis Fuzelier reste mal connue, bien qu'il ait été l'un des auteurs les plus féconds du XVIII^e siècle : on lui attribue la somme d'environ deux cent quarante pièces, écrites seul ou en collaboration ; il est l'un des rares de son temps à avoir écrit pour tous les théâtres de Paris — Comédie-Française et Comédie-Italienne, Académie royale de musique, Opéra-Comique, marionnettes et autres théâtres forains. Il

118. Il a déjà fait jouer *Les Fêtes de Thalie* (livret de La Font) en 1714, avec grand succès, et en 1717 *Ariane et Thésée* (livret de Roy et Lagrange-Chancel). Après avoir commencé à travailler avec les Italiens, il donne à l'Académie royale de musique en 1723 *Pirithoüs* (livret de La Serre), en 1727 *Les Amours des dieux* (livret de Fuzelier), en 1732 le *Ballet des Sens* (livret de Roy) et en 1735 *Les Grâces* (livret de Roy). En ce qui concerne sa collaboration au répertoire de la Comédie-Française, nous ne saurions donner une liste exhaustive. Signalons néanmoins que Mouret a parfois composé une musique nouvelle pour des divertissements de pièces de Dancourt (pour *La Foire de Bezons* en 1736) ; il semble être également le compositeur de *La Métempsychose des amours* (1717).

119. Il faut cependant excepter les parades, que Gueullette composa pour son théâtre de société. Voici la liste des comédies de Gueullette pour les Italiens : *Les Comédiens par hasard* (1718, canevas), *Arlequin Pluton* (1719), *Le Trésor supposé* (1720), *L'Amour précepteur* (1726) et *L'Horoscope accompli* (1727).

serait né, selon le *Dictionnaire des Théâtres*, en 1672 ou 1674, et mort en 1752. Les rares notices biographiques le concernant ne retiennent guère de lui que la caricature d'un homme obèse promené en brouette.

Repères biographiques

Il débute au théâtre par la Foire, en 1701, avec *Thésée ou la défaite des Amazones*, « coup d'essai [...] qui attira tout Paris chez Bertrand » (*MFP*, I, p. 26), et y participe jusqu'en 1744 (*Polichinelle maître d'école*). On a souvent négligé son importance pour les théâtres forains, sans doute à cause du recueil réuni sous les noms de Le Sage et d'Orneval, qui contient en fait un grand nombre de pièces d'autres auteurs, dont Fuzelier.

Suite à des difficultés financières, il collabore également au *Mercure de France*, d'abord de 1721 à 1724, puis de 1744 à 1752. Dès son arrivée au *Mercure*, il affirme sa volonté d'inclure la dimension scénique et musicale dans la critique des spectacles du temps.

Fuzelier affirme, dans l'un de ses manuscrits : « je suis le parrain de l'Opéra-Comique¹²⁰ ». Il a en effet été régisseur de ce théâtre lors de la difficile année 1718 ; dès 1715, il s'était engagé pour cinq ans

à donner tous ses soins pour l'exécution et la réussite des pièces et des divertissements représentés sur le théâtre du Sieur Saint-Edme [...] et faire généralement tout ce qui dépendra de lui pour la direction desdits jeux, fournir des pièces autant qu'il en sera besoin de sa composition seul, ou en coopération avec Dominique et autres¹²¹.

C'est aussi à lui que reviennent certaines initiatives pour pallier les interdictions faites aux Forains ; ainsi, à propos de l'époque où la parole fut interdite aux Forains, par suite des plaintes de la Comédie Française, Fuzelier écrit :

J'imaginai, pour la foire Saint-Germain 1722, le projet des Marionnettes Étrangères, et avec ces acteurs de bois, on fit tomber Francisque qui jouer à la muette dans le même préau¹²².

Fuzelier avait sans doute un goût prononcé pour la musique. Outre ses nombreux livrets et parodies d'opéra — allant parfois jusqu'à l'autoparodie¹²³ — il faut signaler qu'il écrit des textes de cantate et des chansons, qu'il cite les opéras hors du cadre de la parodie dramatique¹²⁴, et sa connaissance du vaudeville semble immense.

120. Manuscrit autographe « *Opéra-Comique* », Bibliothèque de l'Opéra, publié dans « Sources, documents pour servir à l'histoire de l'Opéra-Comique », *Année musicale*, 1913.

121. Minutier central des notaires parisiens, XII, 182, 30 décembre 1714.

122. Manuscrit « *Opéra-Comique* », voir note 120.

123. On peut citer l'exemple particulièrement remarquable des *Fêtes grecques et romaines* (1723, musique de Mouret) parodiées à trois reprises par leur auteur : dans *La Rencontre des Opéras*, dans *Les Saturnales* et dans *Les Débris des Saturnales*. Voir David TROTT, « Textes et réécritures de textes : le cas des *Fêtes grecques et romaines* de Louis Fuzelier », dans *Man and Nature / L'homme et la nature*, III, 1984.

124. *La Matrone d'Éphèse* (1714) fait allusion à au moins six opéras de Lully.

À la Comédie-Italienne

Quand il donne à la troupe de Riccoboni les pièces qui vont y être jouées en 1718–1719, Fuzelier est déjà un auteur bien connu du public parisien : il a triomphé sur les scènes foraines et déjà donné une tragédie à la Comédie-Française, *Cornélie vestale*¹²⁵. D'après D. Trott, il aurait confié à Riccoboni quatre pièces bien avant qu'elles soient jouées :

Evidence suggests that a package of at least four, and possibly six scripts, running the gamut of genres, lengths and styles, were handed over to Riccoboni as a package on August 1, 1718. A receipt signed by Fuzelier and Riccoboni specifies that *L'Amour maître de langues*, *La Mode*, *La Méridienne* and *Le Mai* were delivered to the Italians well before they were performed.¹²⁶

Cependant, une telle assertion pose plusieurs problèmes. Tout d'abord, elle ne précise pas le statut des trois autres pièces que Fuzelier fait jouer à la Comédie-Italienne immédiatement après l'ambigu-comique formé par *La Mode*, *La Méridienne* et *Le Mai*, à savoir *La Rupture du Carnaval et de la Folie*, *Le Faucon* (pièce perdue) et *Mélusine*. Plus important : il existe deux versions distinctes de *La Mode* : celle qui sert de prologue à *L'Amour maître de langues* le 18 septembre 1718, et celle, remaniée¹²⁷, jouée avec *La Méridienne* et *Le Mai* le 21 mai 1719. Or, la deuxième version consacre une partie de la dernière scène — dont le divertissement final de la pièce — à la critique du *Ballet des Âges*, dont la première a eu lieu le 9 octobre 1718 à l'Académie royale de musique. Il semble peu probable que Fuzelier ait écrit la critique de son propre livret près de six mois avant sa création¹²⁸. Enfin, l'avenir des Comédiens-Italiens était encore incertain : allaient-ils continuer à jouer des pièces mêlant italien et français, ou se convertiraient-ils bientôt, comme leurs prédécesseurs, à un jeu tout en français ? *La Méridienne*, comme *L'Amour maître de langues*, joue sur la dualité linguistique de la troupe, mais ce n'est pas le cas du *Mai*. D'ailleurs, à la fin de 1718, les Italiens ont joué tout en français *L'Amante capricieuse* d'Autreau¹²⁹. Quoi qu'il en soit, le reçu cité par D. Trott atteste de la livraison de quatre pièces, et ce malgré les circonstances délicates que nous venons

125. Créée le 27 janvier 1713. Certains auteurs parlent d'une collaboration avec le Président Hénault ; un manuscrit conservé à la bibliothèque de la Comédie-Française (ms. 69) et contenant, d'après le site CÉSAR (note de D. Trott) des corrections autographes, permettrait d'éclaircir en partie cette question.

126. D. Trott, *A Clash of Styles...*, n. 15 p. 113. « Des indices suggèrent qu'un lot d'au moins quatre, et peut-être six pièces, de genre, longueur et style différents, fut confié à Riccoboni le 1^{er} août 1718. Un reçu signé par Fuzelier et Riccoboni atteste que *L'Amour maître de langues*, *La Mode*, *La Méridienne* et *Le Mai* furent livrés aux Italiens bien avant qu'ils soient joués. »

127. D'Argenson : « Cette pièce sert d'abord de prologue à *L'Amour maître de langues* ; depuis, en l'augmentant, on en a fait une pièce ».

128. Signalons néanmoins qu'en 1726, *La Bague magique*, traitant le même sujet que *Talisman* de La Motte, annoncé à la Comédie-Française le 27 mars, fut jouée à la Comédie-Italienne onze jours avant la pièce qu'elle voulait concurrencer.

129. Comédie en 5 actes créée le 27 décembre 1718, puis réduite à trois actes et précédée d'un prologue (perdu).

d'évoquer, et alors même que les Italiens n'avaient encore rien joué de Fuzelier ; dès lors, on ne peut que remarquer la confiance que se faisaient les deux partis, Fuzelier aux Italiens de jouer ses pièces, Riccoboni à Fuzelier de lui fournir des comédies de qualité. De fait, les quatre comédies furent assez bien reçues et régulièrement reprises : *Le Mai* remplaça, dans un ambigu-comique, *Les Amours aquatiques* de Le Grand en 1721, et D. Trott affirme que « of the early works, only *La Méridienne* seems worthy of interest now¹³⁰ ». La collaboration se poursuivit, et au total, Fuzelier donna au moins vingt-sept pièces aux Italiens entre 1718 et 1732¹³¹.

3.2 Marc-Antoine Le Grand

Une légende voulait que Marc-Antoine Le Grand fût né le jour de la mort de Molière — le 17 février 1673 ; l'acte de baptême, retrouvé au XIX^e siècle puis perdu dans un incendie, indiquait qu'il est né le 30 janvier, à Paris, et qu'il fut baptisé le lendemain en l'église Saint-Sulpice. Son père, Jean Le Grand, était chirurgien-major, originaire de Boulogne-sur-Mer. On sait peu de choses de son enfance, mais ses débuts nous sont mieux connus. En effet, on le retrouve à l'automne 1692 à Lyon, membre de la troupe des Comédiens du Maréchal de Villeroy. Dès 1694, il fait imprimer une pièce qu'il avait écrite pour le Carnaval de la même année, *La Rue Mercière* — elle sera reprise dans le *Théâtre de Monsieur Le Grand* de 1731 — et en mentionne deux autres, en précisant qu'elles n'ont pas été éditées : *La Fille précepteur* et *La Répétition de Thésée*.

Le 19 mars 1694, il fait ses débuts à la Comédie-Française, dans le rôle-titre de *Tartuffe*. Il n'est pas reçu, malgré l'appui du sociétaire Paul Poisson¹³². Il épouse à la fin de l'année 1695, en Avignon, après avoir obtenu les dispenses nécessaires, l'actrice Geneviève-Françoise Le Valois de Champelon, dont il aura deux enfants qui deviendront également acteurs¹³³.

Entre son mariage et sa réception à la Comédie-Française après de nouveaux débuts les 21 mars et 27 juin 1702, on sait qu'il a fait partie, probablement dès sa création, de la troupe française du roi de Pologne Ernest-Auguste. Cette troupe, d'après Mary S. Burnet, était « capable de jouer comédie, opéra et ballet » (p. 10n). Elle avait été formée par Angelo Costantini, le Mezzetin des Comédiens-Italiens expulsés de Paris en 1697, et comptait une cinquantaine d'acteurs et de nombreux

130. D. Trott, *A Clash of Styles...*, p. 111. « De ces œuvres des débuts [de la collaboration entre les Italiens et Fuzelier], seule *La Méridienne* semble aujourd'hui digne d'intérêt ».

131. C'est le chiffre relevé par D. Trott (*A Clash of Styles...*), qui semble ignorer *Mélusine* ; par ailleurs, ce chiffre ne prend pas en compte les pièces que Fuzelier destinait aux Italiens, et qu'ils ne jouèrent apparemment pas.

132. Et non Raymond Poisson, comme l'écrit C. Lauro (p. 17), mort en 1690. Il s'agit en fait de son fils, né en 1658 et reçu à la Comédie-Française en 1686.

133. Jean-Marc-Antoine sera reçu à la Comédie-Française en 1720, et Charlotte en 1724 ; cette dernière passera à l'Opéra-Comique lors de la Foire Saint-Germain de 1731.

machinistes. Parmi les comédiens, on notera la présence de deux futurs Comédiens-Français : Sallé, le père de la célèbre danseuse Marie Sallé, et Ponteuil. Du séjour polonais de Le Grand, il ne reste qu'un *Divertissement pour le retour du Roi à Varsovie*¹³⁴.

Tragédien peu apprécié¹³⁵, Le Grand jouait également les rôles secondaires dans la comédie, ce qui laisse penser que le rôle d'auteur lui convenait finalement mieux que celui d'acteur. Il joua dans *Momus fabuliste* de Fuzelier le rôle de Vulcain, et dans sa propre (dernière) pièce *Les Amazones modernes* (Comédie-Française, 1727), écrite en collaboration avec le même Fuzelier, Maître Robert.

Le Grand semble cependant avoir été un bon professeur. Il forma lui-même sa fille, Charlotte, qui obtint de francs succès aussi bien à la Comédie-Française (en particulier dans *L'Italienne française* où elle se déguisait en Arlequin) que par la suite à l'Opéra-Comique. Il fut aussi le professeur de Marie-Thérèse de Lalande qui, après avoir tenté d'entrer à la Comédie-Française, sera finalement admise par les Italiens et débutera le 17 août 1721, en Junon dans *Danaé* :

La Comédie ne balançait point à se l'attacher, persuadée qu'un sujet que Le Grand avait formé et qui à l'habitude du théâtre joignait l'intelligence et la finesse pourrait lui être d'une grande utilité¹³⁶.

Il est intéressant de noter que la caution de Le Grand est de poids, et que pendant cette saison, l'on jouera, juste après *Danaé*, plusieurs de ses pièces : *Belphégor*, *Le Fleuve d'oubli*, *Les Amours aquatiques* (Mademoiselle de Lalande y tiendra le rôle d'Érimanthe) et *Les Terres australes*. Enfin, une tradition fait également de Le Grand celui qui aurait découvert le talent de l'une des plus grandes comédiennes de son temps : Adrienne Lecouvreur — mais cette légende n'est confirmée par aucune source ancienne, et l'on ne sait quelle tribut lui accorder, si ce n'est qu'elle atteste du goût sûr qu'on prêtait à Le Grand.

Il meurt le 7 janvier 1728. Dans la notice nécrologique qu'il lui consacre, le *Mercur*e écrit, en l'encensant non sans recul critique :

Il était très utile, et le public le voyait avec plaisir. Au reste, il était homme d'esprit, plaisant et entendant fort bien le théâtre, surtout pour les sujets qui n'étaient pas trop élevés¹³⁷.

Le Grand et la parodie

Dès ses débuts, Le Grand semble avoir manifesté un goût prononcé pour la parodie. Ainsi, alors qu'il est à Lyon au début de sa carrière, la tragédie en musique *Thésée* de Lully et Quinault (Académie royale de musique, 1675) est jouée à l'Opéra de

134. C'est cette petite pièce qui a permis à Brunet de supposer que Le Grand était à Varsovie dès la création de la troupe par Costantini (p. 10 sq.).

135. Voir p. 41, « Le Grand et la parodie ».

136. D'Origny, I, p. 64

137. Cité par M. S. Burnet, p. 17.

Lyon en 1692 ; Le Grand écrit alors une comédie intitulée *La Répétition de Thésée*, et il est probable que ce soit une pièce dans le goût d'*Armide et Renaud* (Comédie-Française, 1686), d'*Angélique et Médor* (Comédie-Française, 1685) de Dancourt, ou de *L'Opéra de campagne* de Dufresny (Comédie-Italienne, 1692) : une pièce utilisant l'opéra à des fins dramaturgiques mais ne se privant pas, au passage, de lui lancer plus d'une pique et de le ridiculiser. On attribue aussi à Le Grand une comédie jouée et imprimée à Lyon, *La Chute de Phaëton*¹³⁸, dans laquelle paraissent un « acteur » et un « danseur de l'Opéra » (Mal-Nommé et Du Bel Air). Le catalogue Soleinne remarque que « cette pièce semble faire allusion au mauvais succès d'un théâtre d'opéra à Lyon, que la banqueroute aurait forcé de fermer¹³⁹ ». La lecture de la dernière scène confirme ce jugement :

L'Opéra paraît en désordre dans un char en forme de basse de viole entouré d'instruments et tiré par quatre ânes.

LE SERGENT

Au bien des créanciers ta perte est nécessaire :
Sers d'exemple aux mauvais payeurs !
Tombe, pauvre Opéra, trébuche, téméraire :
Va chercher du crédit ailleurs !

L'Opéra tombe, les ânes s'en vont d'un côté et le char de l'autre.

DEUX MUSICIENNES

Ô sort fatal !

CHŒUR DES GENS DE L'OPÉRA

Ô chute affreuse !

Danse et musique malheureuse !

La parodie est écrite sur la musique même de la tragédie en musique de Lully et Quinault, dont Le Grand reprend plusieurs expressions et vers textuellement :

Phaëton paraît en désordre sur le char du soleil qu'il ne peut plus conduire.

JUPITER

Au bien de l'univers ta perte est nécessaire :
Sers d'exemple aux audacieux !
Tombe avec ton orgueil, trébuche, téméraire,
Laisse en paix la terre et les cieus !

Jupiter foudroie Phaëton et le fait trébucher.

CLIMÈNE ET THÉONE

Ô sort fatal !

MÉROPS, LIBYE ET LE CHŒUR

Ô chute affreuse !

Ô témérité malheureuse¹⁴⁰ !

138. *La Chute de Phaëton, comédie*, Lyon, Thaumassat-Amalry-Hilaire Baritel-Jacques Guerrier, 1694.

139. *Bibliothèque dramatique de M. Soleinne*, Paris, Administration de l'Alliance des arts, 1844, t. II, p. 48.

140. Quinault, *Phaëton*, acte IV, sc. 1.

À son retour de Varsovie, alors qu'il débute à la Comédie-Française, Le Grand dit de lui même, dans des vers adressés au Grand Dauphin pour sa réception comme sociétaire :

Ma taille, j'en conviens, n'est ni haute ni belle ;
 Mes rivaux sont ravis qu'on ne la trouve telle ;
 Mais, grand Prince, après tout, ce n'est pas là le fait :
 Recevoir le meilleur est, dit-on, votre envie,
 Et je ne serais pas parti de Varsovie
 Si vous aviez promis de prendre le mieux fait¹⁴¹.

Cette critique de l'aspect physique de Le Grand se retrouvera à de nombreuses reprises comme vecteur d'invraisemblance scénique. Ainsi, Corte écrit dans son poème à clef *Thémire, ou l'Actrice nouvelle sur le théâtre d'Athènes* (chant IV, p. 111 sq.) :

Rien ne lui sert de prendre un ton tragique,
 Son corps trapu, son visage comique,
 De l'écrivain fraudant l'attention,
 Changent en ris la tendre émotion,
 Font à nos yeux un Turlupin d'Hercule
 Et de Thésée un bouffon ridicule.

Il semble d'ailleurs que ces difficultés à figurer les personnages nobles qu'il jouait ont aiguisé le goût de Le Grand pour la parodie. Lemazurier (I, p. 328) rapporte en effet que pendant une répétition du *Pyrrhus* de Crébillon, il parodia la première tirade de son rôle de Glaucias en :

Il est temps que j'apprenne aux murs de mon logis
 Ce que c'est qu'un Pierrot qui passe pour mon fils.

Il n'est guère étonnant, après cela, qu'il ait été l'un des premiers à écrire pour les Comédiens-Italiens des parodies de tragédie, avec *Œdipe travesti* (1719), parodie d'*Œdipe* de Voltaire. La pièce est attribuée à Dominique, mais Gueullette nous apprend qu'elle aurait été de « Le Grand, Comédien-Français, qui, pour ne se point attirer de reproches, la mit sous le nom de Dominique¹⁴² ». Dominique et Le Grand ont collaboré en d'autres occasions, et l'un des sommets de cette collaboration sera justement une parodie de tragédie, *Agnès de Chaillot* (1723)¹⁴³, qui remporta un succès immense¹⁴⁴. À propos de cette pièce, Gueullette écrit justement « par Le Grand sous le nom de Dominique¹⁴⁵ » ; or cette fois, d'autres sources confirment : le *Dictionnaire* des frères Parfaict attribue d'abord la pièce à Le Grand seul¹⁴⁶,

141. Lemazurier, I, p. 321 sq.

142. Gueullette, *Notes...*, p. 92.

143. Parodie d'*Inès de Castro* de La Motte. Cette tragédie a fait l'objet d'une édition moderne par J. Truchet dans *Théâtre du XVIII^e siècle*.

144. *Agnès de Chaillot* est la parodie la plus jouée dans la première moitié du XVIII^e siècle, avec 125 représentations connues.

145. Gueullette, *Notes...*, p. 102.

146. *DTP*, I, p. 26.

puis ajoute dans les additions¹⁴⁷ « en société avec M. Dominique ». Les *Mémoires* suggèrent que Le Grand avait voulu faire jouer *Agnès de Chaillot* sous le nom de Dominique :

Ils ouvrirent ce théâtre [la loge de Pellegrin, à la Foire Saint-Laurent de 1723] dès le 24 juillet, par la première représentation de trois pièces d'un acte chacun : *Le Triomphe de la Folie*, *Le Bois de Boulogne*, *Agnès de Chaillot*. Dominique, auteur des deux premières, permit à Le Grand de mettre la troisième sous son nom¹⁴⁸.

Ce témoignage se rapproche de celui de Gueullette à propos de cette parodie, et il est probable que la situation ait été la même pour *Agnès* et pour *Œdipe*. Nous pensons donc, avec X. de Courville (p. 138) que Le Grand a bien été, sinon l'auteur, du moins l'un des auteurs d'*Œdipe travesti* et d'*Agnès de Chaillot*. Il donnera en 1725 sa seule parodie d'opéra, *Le Chaos*, seul ou avec Dominique cette fois encore¹⁴⁹.

Postérité de Le Grand

Si Fuzelier est resté relativement oublié par la postérité, Le Grand a été plus apprécié. D'Argenson lui consacre plusieurs notices élogieuses ; il écrit par exemple à propos de sa parodie *Le Chaos* (1725) :

C'est une des jolies parodies que je connaisse, et qui a le mieux réussi à tous égards. [...] Le jeu des acteurs, le spectacle, les quatre différents sujets bien choisis, bien distribués, plurent avec raison, et je m'étonne qu'on ne rejoue cette pièce plus souvent ; tout y est léger et badin, et il y a souvent du sel¹⁵⁰.

Souvent critique à l'égard du *Recueil* de Gherardi¹⁵¹, il dit de Le Grand, à propos de *Belphégor* :

Il eût surpassé ce qu'il y avait de meilleur dans le théâtre de Gherardi. Cette pièce-ci en a le vrai goût : de l'imagination, du naïf, du naturel sans art, et surtout du gai ; ce qu'il faut de régularité et d'irrégularités¹⁵².

Éloge paradoxal, car l'auteur vient de qualifier la muse de Le Grand de « naturellement ordurière ». Il qualifie ailleurs Le Grand de « polisson »¹⁵³, tout comme Voltaire, qui le cite dans une lettre¹⁵⁴.

147. *DTP*, VII, p. 345.

148. *Mémoires...* (1743), II, p. 14.

149. Parodie du ballet *Les Éléments* de Roy et Mouret. Gueullette (*Notes...*, p. 106) et D'Origny (I, p. 82) attribuent la pièce à Le Grand seul, les frères Parfaict (*DTP*, II, p. 8) à Le Grand et Dominique.

150. *Notices...*, p. 734

151. À propos de *Colombine avocat pour et contre* de Fatouville, il écrit : « C'est une des plus jolies pièces de ce théâtre, et qu'on ait reçue plus souvent et plus volontiers. [...] Le sujet a donné heureusement lieu aux scènes détachées et à l'espèce de comique que demande le jeu italien ; et d'ailleurs, il y a un pathétique dans le même sujet qui forme du vrai bon. »

152. *Notices...*, p. 210 sq.

153. *Notices...*, p. 216 sqq.

154. « Comme dit fort bien Le Grand, de polissonne mémoire : "Le comique écrit noblement / Fait bâiller ordinairement" », *Correspondance*, lettre du 25 février 1733 à Pierre Robert Le Cornier de Cideville, citée par Carlo Lauro (p. 24).

Par ailleurs, le marquis d'Argenson compare à plusieurs reprises Le Grand à Dancourt¹⁵⁵ ; il rapproche ainsi *La Foire Saint-Germain* de Dancourt et *La Foire Saint-Laurent* de Le Grand en jugeant que « celle-ci est des mieux traitées, et note à propos de *Cartouche*¹⁵⁶ qu'« on devrait laisser à cette troupe [les Comédiens-Italiens] à jouer ainsi les aventures du temps, quoique Dancourt se soit longtemps chargé de la même chose ».

La Harpe, dans son *Lycée ou cours de littérature ancienne et moderne*, est sévère à l'égard de Le Grand :

Le Grand est, après Dancourt, celui qui a le plus fourni au théâtre de ces sortes de pièces qu'on trouvait souvent à la fin du spectacle, sans que l'on se souvînt même du nom de l'auteur, avant que nous eussions des feuilles et des affiches qui tous les jours ont soin de nous l'apprendre. Le dialogue est beaucoup moins ingénieux que celui de Dancourt, mais il y a toujours dans ces pièces quelques scènes divertissantes, comme dans celles de Poisson, dont *Le Procureur arbitre* et *L'Impromptu de campagne* valent bien *l'Aveugle clairvoyant* et *Le Galant Coureur*, qui sont ce que Le Grand a fait de plus agréable. Au reste, cet auteur-comédien avait une extrême facilité, qui fut souvent une ressource pour ses camarades, plutôt qu'un titre de réputation pour lui. [...] Le Grand prenait toutes sortes de formes pour rappeler le public que l'Opéra, les Italiens et la Foire enlevaient de temps en temps à la scène française. C'est alors que Le Grand, pour satisfaire les différentes fantaisies du jour, affichait des nouveautés de toute espèce : des ballets, des pièces à spectacle, comme *Le Roi de Cocagne*, *Les Amazones modernes*, *La Nouveauté*, *Le Triomphe du Temps*¹⁵⁷.

Le grand théoricien allemand Schlegel s'élève pourtant contre cette opinion, et tient Le Grand en très haute estime :

Eine Zeitgenosse Regnards war der Schauspieler Le Grand, einer der ersten Lustspieldichter, die im versifizierten Nachspiele geblüht, worin die Franzosen seitdem so viel artige Kleinigkeiten aufzuweisen haben. Er ist aber zu weit geringerm Nachruhm gelangt als Regnard, man sehe nur, wie geringschätzig La Harpe ihn abfertigt. Dennoch würden wir ihn als Künstler sehr hoch stellen, wenn er auch nichts weiter gedichtet hätte wie den *König im Schlaraffenlande*, *Le Roi de Cocagne*, eine bunte Wunderposse, sprühend von dem so selten in Frankreich einheimischen phantastischen Witz, beseelt von jenem heitern Scherz, der, wiewohl bis zum Taumel der

155. Les modernes n'ont pas laissé échapper cette filiation, et François Moureau note « le style de Dancourt, poursuivi par Legrand » (*Dufresny, auteur dramatique (1657-1724)*, Klincksieck, 1979, p. 434).

156. À l'arrestation du bandit, Le Grand écrivit et fit jouer à la Comédie-Française un *Cartouche* ; Luigi Riccoboni composa également un canevas, *Arlequin Cartouche*, qui obtint un grand succès. Nombreux sont les contemporains qui trouvèrent malséant qu'on jouât sur scène les malheurs d'un homme qui devait être exécuté bientôt, et Le Grand fut beaucoup critiqué pour avoir porté un sujet aussi indigne sur les planches de la Comédie-Française.

157. Jean-François de La Harpe, *Lycée ou cours de littérature ancienne et moderne*, Paris, Desprez, 1837, t. II, p. 303. La première édition, en 18 volumes, date des années 1798-1804

Fröhlichkeit ausgelassen, harmlos um alles und über alles hingaukelt¹⁵⁸.

Schlegel cite ensuite Le Grand comme un exemple à suivre pour acclimater à la scène moderne Aristophane, en évitant ses défauts (indécences et allusions personnelles).

Puis il remarque :

Und doch kannte Le Grand die alte Komödie gewiß nicht, und seine eignes Genie (wir stehen nicht an, diesen Ausdruck zu gebrauchen) hatte ihn auf die Erfindung gebracht. Die Ausführung ist so sorgfältig wie in einem regelmäßigen Lustspiel; von dieser Gattung wird es aber in der französischen Meinung schon durch die dargestellte wunderbare Welt, einige Dekorationen und hier und da angebrachte Musik ausgeschlossen¹⁵⁹.

Suit une attaque des critiques français qui « confondent la légèreté amusante, qui est compatible avec la profondeur artistique, avec celle de leurs concitoyens, dont au défaut de la nature, cette fréquente légèreté superficielle »¹⁶⁰. Il est remarquable que Schlegel tienne à sa défense de Le Grand, qu'il compare aux grands comiques de l'Antiquité Aristophane et Eupolis, au point d'y inclure une critique de « la pensée française » (*französische Meinung*). Il le loue même pour sa légèreté, dans laquelle ses contemporains français voyaient un défaut.

3.3 Fuzelier et Le Grand : de la Foire à la Comédie-Italienne

Fuzelier et Le Grand ont écrit deux pièces ensemble : *Les Animaux raisonnables*, comédie en un acte représentée pour la première fois à la foire Saint-Germain 1718 (Opéra-Comique de Belair), et *Les Amazones modernes ou le Triomphe des dames*, comédie en trois actes représentée à la Comédie-Française en 1727. En ce qui concerne cette dernière pièce, la collaboration est attestée par la *Bibliothèque des théâtres* de Maupoint¹⁶¹ mais le *Dictionnaire des théâtres de Paris* donne Le Grand comme seul auteur¹⁶². Nous ne discuterons pas la paternité de cette pièce ici ; rappelons

158. « Parmi les contemporains de Regnard figure le comédien Le Grand, qui brilla par ses petites comédies en vers, genre dans lequel les Français ont donné depuis tant de jolies bagatelles. Il a cependant conservé beaucoup moins de réputation que Regnard : on voit avec quel mépris La Harpe l'expédie. Cependant, nous tiendrions cet artiste en haute estime même s'il n'avait rien composé d'autre que *Le Roi de Cocagne*, une farce colorée et merveilleuse, brillante d'esprit et d'imagination, si rare en France, animée de cette plaisanterie enjouée qui, bien qu'étourdissante de gaieté, ne cesse pas d'être inoffensive en tout et sur tout. ». August Wilhelm Schlegel, *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur* [*Leçons sur l'art dramatique et la littérature*], 23^e leçon. Nous nous référons à l'édition d'Edgar Lohner, dans les *Kritische Schriften und Briefe*, Stuttgart-Berlin-Köln-Mainz, W. Kohlhammer Verlag, 1962, t. VI, pp. 90-91.

159. « Et cependant, Le Grand ne connaissait pas l'ancienne comédie, et c'est son seul génie (nous ne reculons pas à employer cette expression) qui l'a amené à cette invention. La réalisation est aussi soignée que dans une comédie régulière ; de cette catégorie, elle est cependant bannie par la pensée française par la représentation d'un monde merveilleux, la multiplicité des décors et l'utilisation, çà et là, de la musique. » *Vorlesungen...*, p. 91.

160. « ... sie verwechseln den scherzenden Leichtsin, der gar wohl mit künstlerischer Tiefe vereinbar ist, mit dem unter ihren Landseuten als Naturgabe oder Naturfehler so häufigen Leichtsin aus Oberflächlichkeit. » *Vorlesungen...*, p. 91.

161. Maupoint, p. 18.

162. *DTP*, I, p. 94.

semplicemente qu'il s'agit de la dernière comédie écrite par Le Grand, qui décède le 7 janvier 1728.

En ce qui concerne *Les Animaux raisonnables*, la publication dans le recueil de Le Sage et d'Orneval indique, sur la page de titre, « par Messieurs F*** et Le G*¹⁶³ » ; on reconnaît aisément Fuzelier et Le Grand derrière ces initiales, d'autant que le *Dictionnaire des théâtres de Paris* donne le nom des auteurs. Il mentionne également un « succès prodigieux ».

M. S. Burnet suppose que c'est pour concurrencer un autre théâtre forain, et faire en sorte qu'aucun n'obtienne trop de succès, que la Comédie-Française envoya son sociétaire composer pour l'Opéra-Comique :

Ce fut pour faire concurrence au spectacle des Saint-Edme, dont Le Sage était fournisseur, et qui était pour la Comédie-Française un rival plus redoutable que celui qui avait le privilège de l'Opéra, que Le Grand écrivit pour ce dernier son unique pièce pour la Foire¹⁶⁴.

En donnant *Les Animaux raisonnables* à l'Opéra-Comique, Le Grand avait agi dans l'intérêt de la Comédie-Française. Le même mobile le poussa, semble-t-il, à écrire pour le Théâtre-Italien en 1721 : il voulait par ce moyen enlever quelques spectateurs aux autres théâtres de la Foire. La politique habituelle de la Comédie était de faire tout son possible pour empêcher et les forains et les Italiens d'atteindre à trop de popularité ; elle se servait constamment des uns pour faire échec aux autres. Quand le Théâtre-Italien s'avérait relativement prospère, elle laissait les forains libres ; par contre, dès le moment où les bateleurs commençaient à prendre le dessus sur les comédiens d'outre-monts, elle se montrait aussi dure pour les premiers qu'amicalement disposée envers les seconds¹⁶⁵.

Cette interprétation ingénieuse est discutable¹⁶⁶. En effet, elle omet la très probable coauctorialité de Le Grand pour *Œdipe travesti*, en 1719, et le fait débiter pour les Italiens en 1721. Elle ne prend pas davantage en compte le fait qu'en écrivant pour la troupe de Riccoboni installée à la Foire en 1721, Le Grand y fait également débiter l'une de ses élèves, Mademoiselle de Lalande, refusée à la Comédie-Française. D'autre part, en s'installant dans la loge de Pellegrin, les Italiens ne savent pas qu'ils auront l'Opéra-Comique comme concurrent. Comment les Comédiens-Français le sauraient-ils ? Enfin, Le Grand, en particulier avec *Le Roi de Cocagne* et *L'Impromptu de la Folie*, a cherché à adapter la poétique des forains et des Italiens à la scène de la Comédie-Française. L'hypothèse de C. Lauro imagine Le Grand écrivant avec Fuzelier pour la Foire dans le but de s'approprier les procédés forains :

Resiste invece la suggestiva ipotesi di un Legrand ormai convinto della necessità di adottare ingredienti delle fortunate ricette *foraines* nella stantia programmazione dei *Français*, e conseguentemente assai interessato a captare quei segreti e quegli

163. *TFLO*, III, Ganeau, 1721, p. p. 1.

164. M. S. Burnet, p. 86

165. M. S. Burnet, p. 117 sq.

166. C. Lauro, p. 67, qualifie cette hypothèse d'« aventureuse » : « Altra supposizione, ma piuttosto avventurosa, della Burnet indicherebbe dietro il lavoro di Legrand le sollecitazioni della stessa *Comédie-Française*, momentaneamente preoccupata della rinascita degli *Italiens* ».

espedienti avversari che un impegno gomito a gomito col veterano Fuzelier non poteva mancare di dischiudere nella forma più diretta possibile¹⁶⁷.

Le Grand semble donc davantage préoccupé du goût du public que du prestige de l'institution.

Quoi qu'il en soit, Fuzelier et Le Grand se sont connus au moins à partir de 1718 ; or, cette même année, Fuzelier débute à la Comédie-Italienne. L'année suivante, d'après Gueullette, Le Grand fait représenter par la troupe de Riccoboni *Edipe travesti*. Il nous paraît probable que Fuzelier ait recommandé Le Grand à Riccoboni, ou l'ait aidé à se faire connaître de la troupe.

3.4 Jean-Joseph Mouret

La troupe italienne était également dotée, à partir de 1717, d'un compositeur attiré. Jean-Joseph Mouret est né à Avignon le 11 avril 1682. Après avoir été formé à la maîtrise, il arrive à Paris en 1707 (deux ans après Rameau). Rapidement, il est engagé comme musicien de la Duchesse du Maine, à Sceaux. Il y côtoie de nombreux auteurs — dont Voltaire, Fontenelle, Montesquieu, Destouches, Jean-Baptiste Rousseau — et compositeurs — comme Marchand, Bernier, Bourgeois, Colin de Blamont. Il se trouve donc dans un milieu intellectuel, moderne, adepte de musique italienne.

En 1714, il fait jouer une première œuvre à l'Académie royale de musique, un ballet, *Les Fêtes de Thalie* ou *Le Triomphe de Thalie*, sur un livret de La Font. Le ballet autorisait Mouret et La Font à davantage de légèreté que la tragédie en musique, et *Les Fêtes de Thalie* constituent l'une des premières incursions du comique sur la scène de l'Opéra, d'où il avait été banni après *Cadmus et Hermione* et *Alceste* de Lully et Quinault¹⁶⁸. Si l'œuvre fait scandale dans un premier temps, les Parisiens s'y divertirent et *Les Fêtes de Thalie* connurent un grand succès ; l'un des airs dansés, le cotillon, passera rapidement dans la mémoire collective sous le titre de « *Cotillon des Fêtes de Thalie* » ou « *Dansons le nouveau cotillon* ». Mouret est dès lors associé à la gaîté, comme en témoignent ces vers de Voltaire :

Sur les pas du plaisir je vole à l'Opéra ;
J'applaudis tout ce qui me touche :
La fertilité de Campra,
La gaîté de Mouret, les grâces de Destouches¹⁶⁹.

167. C. Lauro, p. 67 : « Reste l'hypothèse séduisante d'un Le Grand désormais convaincu de la nécessité d'adopter des ingrédients des recettes foraines dans la programmation désuète des Français, et du coup avide de connaître les secrets et les expédients de l'adversaire, qu'un engagement coude à coude avec le vétéran Fuzelier ne pouvait manquer de lui faire découvrir de la façon la plus directe possible. »

168. Créées en 1673 et 1674, les deux œuvres étaient parfois reprises ; cependant, en 1737, une reprise de *Cadmus* procédera à la suppression des scènes comiques, très abondantes dans le livret.

169. Cité par R. Viollier, p. 23.

En 1716, il collabore pour la première fois avec la Comédie-Française, et compose la musique des divertissements de *La Guinguette de la finance* de Dancourt. À cette occasion, le *Mercur* le loue en ces termes : « les divertissements en sont jolis. M. Mouret en a composé la musique, c'est une preuve qu'elle est bonne¹⁷⁰ ». L'année suivante, il composera encore la musique de *La Métempsychose des amours* du même Dancourt. En 1717 également, il s'essaie à la tragédie en musique, avec « Ariane et Bacchus » (livret de Roy et Lagrange Chancel). Ce sera un échec, mais la musique de Mouret sera cependant épargnée : « la musique est de M. Mouret, et le public a grandement penchant à l'absoudre ; il est très digne de cette indulgence¹⁷¹ ». Cependant, il fera un nouvel effet, couronné de plus de succès, en 1723 avec *Pirithoüs* (livret de La Serre) ; les divertissements de cette tragédie ont été particulièrement appréciés. En effet, dans *Les Malades du Parnasse*, Fuzelier montre l'opéra *Pirithoüs* personnifié soutenu par ses danses ; il écrit dans *Le Serdeau des théâtres* :

Que *Pirithoüs* est charmant !
 Peut-il ennuyer un moment ?
 On y voit jusqu'au dénouement
 Quelque danse jolie,
 Passepied, menuet galant :
 La belle tragédie¹⁷² !

Comme dans *Les Malades du Parnasse*, Terpsichore, muse de la danse, est présente en personne sur scène.

Entre temps, Mouret avait reçu la charge de compositeur de la Comédie-Italienne. Engagé en 1717, il compose les divertissements pour *Le Naufrage au Port-à-l'Anglais*, représenté en 1718, que l'on peut, selon Renée Viollier, « associer pour une large part [...] à la réussite » de la pièce. Jusqu'en 1736, il composera la majorité de la musique originale jouée à l'Hôtel de Bourgogne.

Sans retracer en détail sa carrière, signalons qu'il composera encore trois ballets (*Les Amours des dieux*, 1727, livret de Fuzelier ; *Les Sens*, 1732, livret de Roy ; *Les Grâces héroïques*, 1733, livret de Roy), et plusieurs divertissements pour la Comédie-Française¹⁷³. En 1728, il achète le privilège du Concert Spirituel, association de concert fondée par Anne Danican Philidor en 1725 pour promouvoir en particulier la musique instrumentale. Mais le Concert Spirituel rencontre bientôt d'importantes difficultés financières, et en 1734, il est racheté directement par l'Académie royale de musique. Mouret perd alors sa charge ; il perd également celle de surintendant de la musique de la Duchesse du Maine, qui ne pouvait plus faire face aux dépenses excessives liées à l'entretien de ses propriétés et aux fêtes somptueuses qu'elle don-

170. Cité par R. Viollier, p. 24.

171. *Mercur*, cité par R. Viollier, p. 25.

172. Fuzelier, *Le Serdeau des théâtres*, sc. 8.

173. Voir note 118.

nait. Dès lors, la stabilité financière de Mouret est compromise. En avril 1738, il est conduit à Charenton, chez les Pères de la charité, et passe pour fou. Il meurt le 22 décembre de la même année. De toutes ses fonctions, c'est celle de compositeur de la Comédie-Italienne qu'il conserva le plus longtemps.

3.5 L'auteur et le musicien : méthodes de travail

Peu de documents nous apprennent comment la collaboration entre compositeur et auteur se déroulait. Nous possédons cependant le témoignage rétrospectif de Laujon sur la création d'un vaudeville considéré par certains comme « le plus célèbre » qu'ait composé Mouret¹⁷⁴ — du moins celui dont le succès fut le plus immédiat : celui de la comédie en un acte *Le Tour de Carnaval*¹⁷⁵ de D'Allainval, dont les divertissements sont de Pannard.

| | |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------|
| <i>Dans ma jeunesse</i> | 1 ^{er} refrain |
| Les papas, les mamans, Sévères, vigilants, En dépit des amants, De leurs tendrons charmants, Conservaient la sagesse ; | |
| <i>Aujourd'hui, ce n'est plus cela</i> | 2 ^e refrain |
| L'amant est habile, La fille docile, La mère facile, Le père imbécile Et l'honneur <i>va</i> | |
| <i>Cahin, caha.</i> | 3 ^e refrain |

J'ai cité de préférence le vaudeville du *Cahin caha* en ce qu'il rappelle une anecdote que je ne puis révoquer en doute, puisque je la tiens de Pannard lui-même, et que Favart, son rival et son ami, m'en a confirmé la vérité comme un fait qui peignait à la fois la simplicité de son rival, son peu d'amour propre, son extrême complaisance, et son incroyable facilité.

Boismortier¹⁷⁶, comme maître de musique de l'Opéra-Comique, était le seul compositeur des airs de vaudevilles. Pannard avait pour premier confident de ses ouvrages M. de Vismes¹⁷⁷, qui lui fit entendre que son vaudeville du *Cahin caha* méritait d'être mis en musique par un compositeur plus célèbre que Boismortier, et parvint à le lui faire croire. Pour l'aboucher avec Mouret, musicien accrédité par de grands succès¹⁷⁸ sur le théâtre de l'Opéra, et très en faveur à la cour, M. de Vismes invite les deux auteurs, ses deux amis, à dîner ; Pannard ne dédaigne pas d'y jouer le rôle de suppléant ; Mouret, fier d'être l'homme du jour, se fait prier pour entendre la lecture de l'ouvrage qu'on désirait lui confier, finit par céder et par s'en charger,

174. X. de Courville, p. , p. 178n.

175. On trouve le titre au singulier ou au pluriel, *Les Tours de Carnaval*.

176. Joseph Bodin de Boismortier (1686–1755), compositeur fertile. Il s'est installé à Paris en 1724, après avoir en particulier participé à la deuxième série des Nuits de Sceaux de la Duchesse du Maine.

177. « Riche financier, son ami particulier, qui le logea chez lui dans les dernières années de sa vie. » (Note de l'édition originale.)

178. « Auteur du ballet des *Grâces*, de celui des *Sens, etc.*, et maître de musique du Roi. » (Note de l'édition originale.)

mais en faisant valoir le sacrifice qu'il faisait à l'amitié, en voulant bien se prêter pour elle à descendre jusqu'au dernier genre lyrique. Pannard ne fut sensible qu'à ce qu'il regardait comme une grâce qu'on lui accordait.

À quelques jours de là, Mouret lui annonça qu'il avait trouvé sur son vaudeville un air charmant, mais qu'il exigeait une *petite complaisance*, et qu'il espérait que Pannard s'y prêterait : *c'était seulement*, disait-il, *de retrancher une syllabe de chaque vers*. Remarquez, cher lecteur, que chaque couplet est de treize vers, et vous conviendrez qu'une pareille proposition était révoltante. Eh bien, Pannard y satisfait. Au reste, si quelque chose peut servir d'excuse à cette orgueilleuse exigence du musicien, c'est qu'il est impossible de mieux adapter l'air aux paroles de ce vaudeville¹⁷⁹.

À côté de l'éloge de Pannard et de la dépréciation du caractère de Mouret, de nombreux éléments importants se dégagent de ce témoignage. Tout d'abord, l'existence d'une véritable collaboration entre librettiste, parolier, et compositeur. Par ailleurs, l'importance des intermédiaires dans la mise en rapport des différents collaborateurs ; à cet égard, le rôle des cafés a été sans doute primordial¹⁸⁰. Ce témoignage soulève également une interrogation : qu'en est-il de la pièce à laquelle le vaudeville se rattache ? Pannard présente son vaudeville, le « *cahin-caha* », mais cet air sera intégré au divertissement d'une comédie. S'il a été envisagé que Boismortier mette le texte de Pannard en musique, faut-il comprendre que *Le Tour de Carnaval* aurait été représenté à l'Opéra-Comique ? Nous ne le pensons pas : la pièce de D'Allainval ne se conforme nullement au schéma d'alternance parlé-chanté. Dès lors, le vaudeville, et peut-être également le reste du divertissement, a vraisemblablement été conçu séparément de la comédie à laquelle il se rattache. On ne saurait cependant en conclure qu'il en allait de même pour toutes les pièces à divertissement jouées à la Comédie-Italienne, et il est bien des cas où les interventions musicales sont loin d'être autonomes vis-à-vis de la comédie qu'elles « ornent »¹⁸¹ — tout autant, d'ailleurs, qu'elles lui sont nécessaires.

En soulignant à quel point la musique de Mouret va bien avec le texte de Pannard pour l'air « *Cahin caha* », Laujon rappelle que vaudeville n'est pas le collage d'un air et de paroles, mais bien la rencontre des deux. Il paraît évident dans certains cas que le compositeur a participé aux paroles : sans doute, par exemple, n'est-ce pas l'auteur seul qui décidait des « tralalas » employés, ni du nombre de fois qu'ils seraient répétés. Ainsi, on retrouve l'interjection « Biribi » chez Fuzelier (*La Mode*, 1718) et chez Le Grand (*Le Fleuve d'oubli*) ; le point commun entre les deux pièces est la présence, dans les deux cas, de Mouret. Le compositeur doit donc être considéré

179. Laujon, IV p. 128 *sqq.* Nous avons conservé les italiques originales qui recouvrent deux emplois différents : la mise en évidence des refrains conservés dans le réemploi de l'air « *Cahin caha* », et les paroles citées au discours direct.

180. Voir p. 29.

181. On trouve encore au XVIII^e siècle l'expression « comédie ornée de musique et de danses », comme par exemple sur le manuscrit de *L'Amant Protée* de La Croix (1728) ; BnF ms. f. fr. 9308, f. 296.

comme un créateur à part entière dans l'écriture de la pièce, et un des agents de sa réussite.

En trois ans, les Italiens se sont donc attachés de nombreux collaborateurs, parmi lesquels figurent Marivaux, Delisle de La Drevetière, le Comédien-Français Le Grand, Fuzelier, qui triomphe également à la Foire et à la Comédie-Française, et le compositeur Mouret, qui sera sans doute, après Marivaux, celui qui écrira le plus longtemps pour la Comédie-Italienne¹⁸².

182. De 1718 à 1736, soit dix-huit ans. Riccoboni quitte le théâtre en 1729, et Dominique meurt en 1734; Delisle donne sa première pièce aux Italiens en 1721 (*Arlequin sauvage*) et sa dernière en 1737 (*Les Caprices du cœur et de l'esprit*); Le Grand meurt en 1728; Fuzelier ne collabore plus avec les Italiens après 1732, malgré quelques tentatives.

FIGURE 1 – Audience aux représentations des Italiens (janvier–mars 1718)

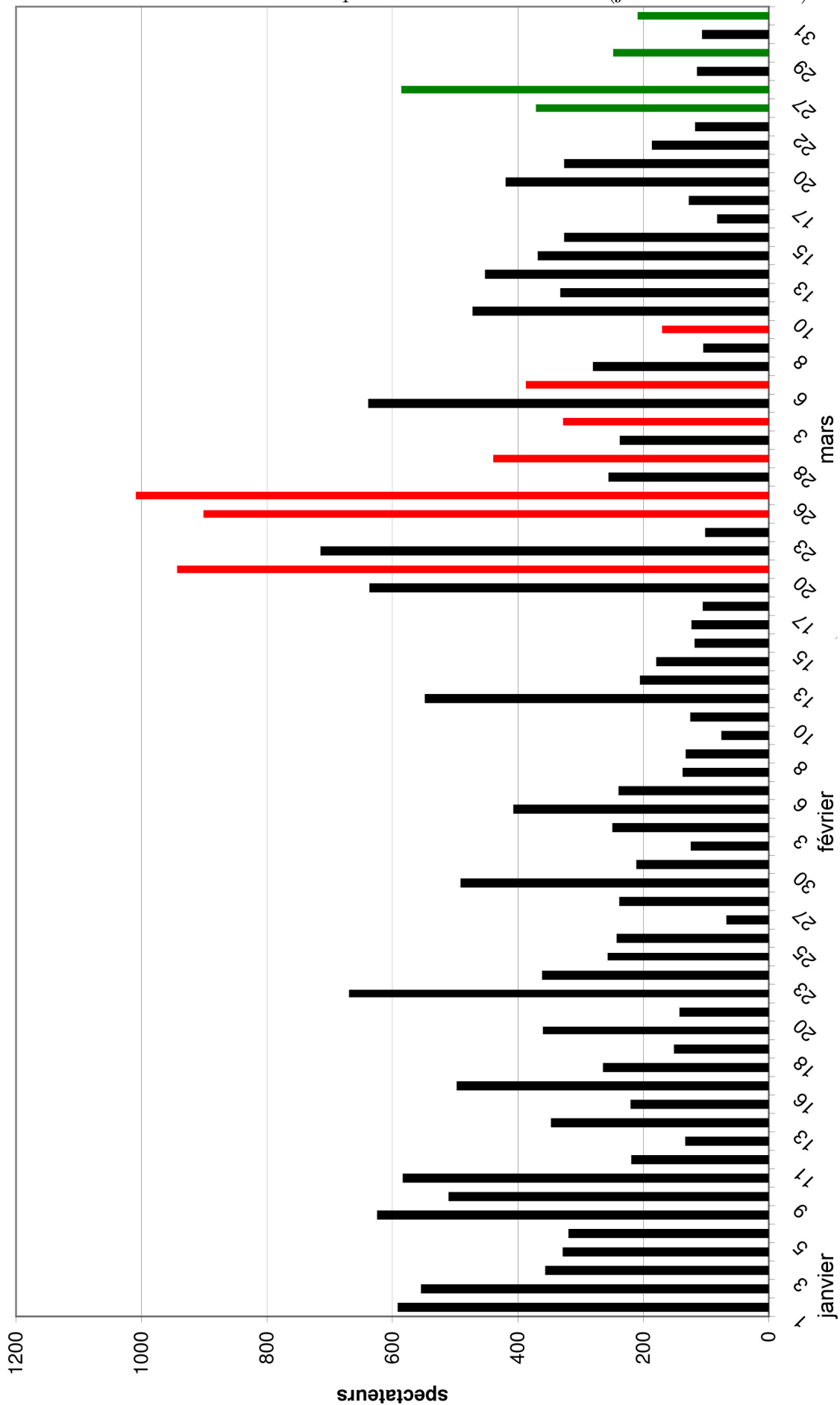


FIGURE 2 – Audience aux représentations des Italiens (avril–mai 1718)

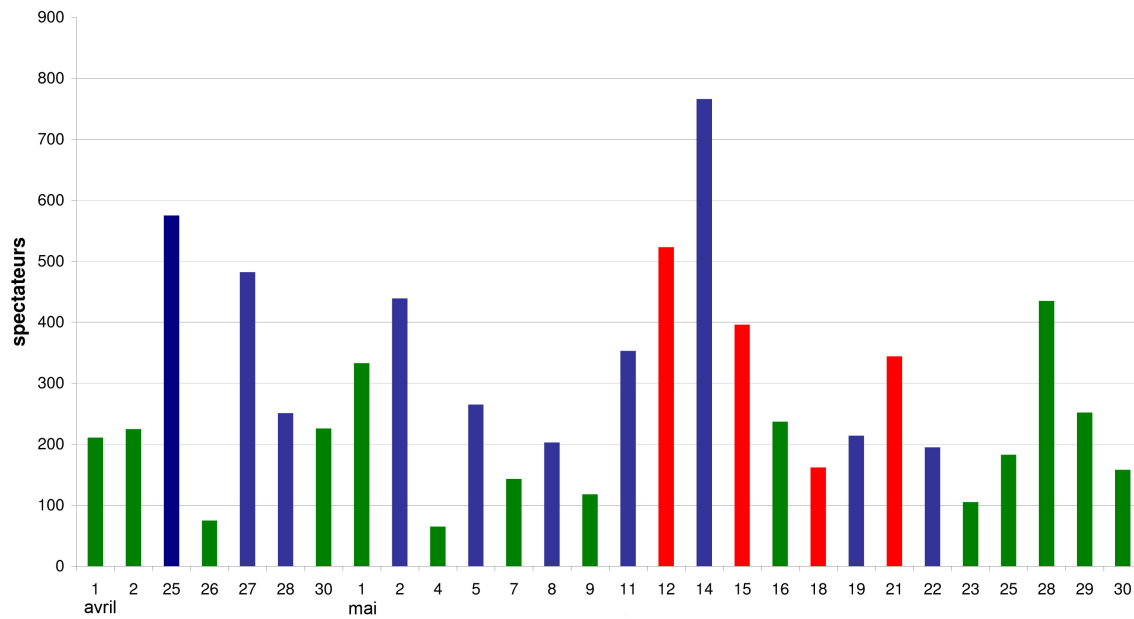


FIGURE 3 – Parts de la recette pour chaque programme en avril et mai 1718.

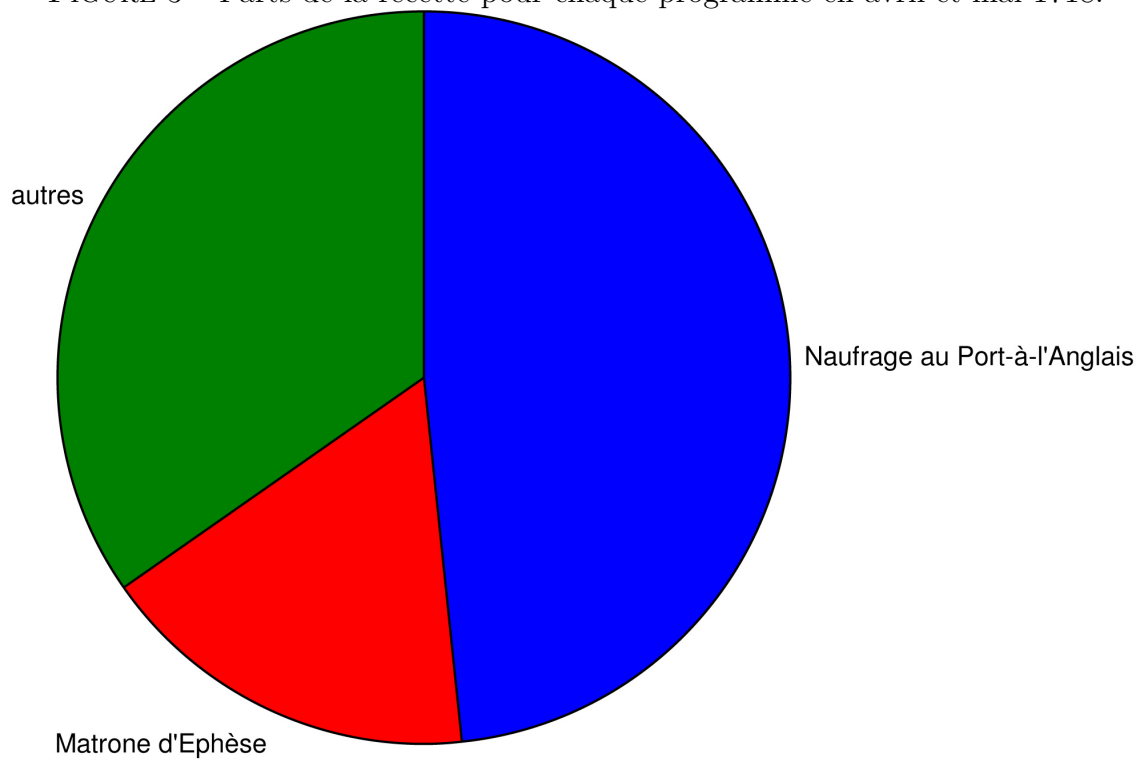


FIGURE 4 – Audience aux représentations des Italiens à la Foire (juillet–octobre 1721)

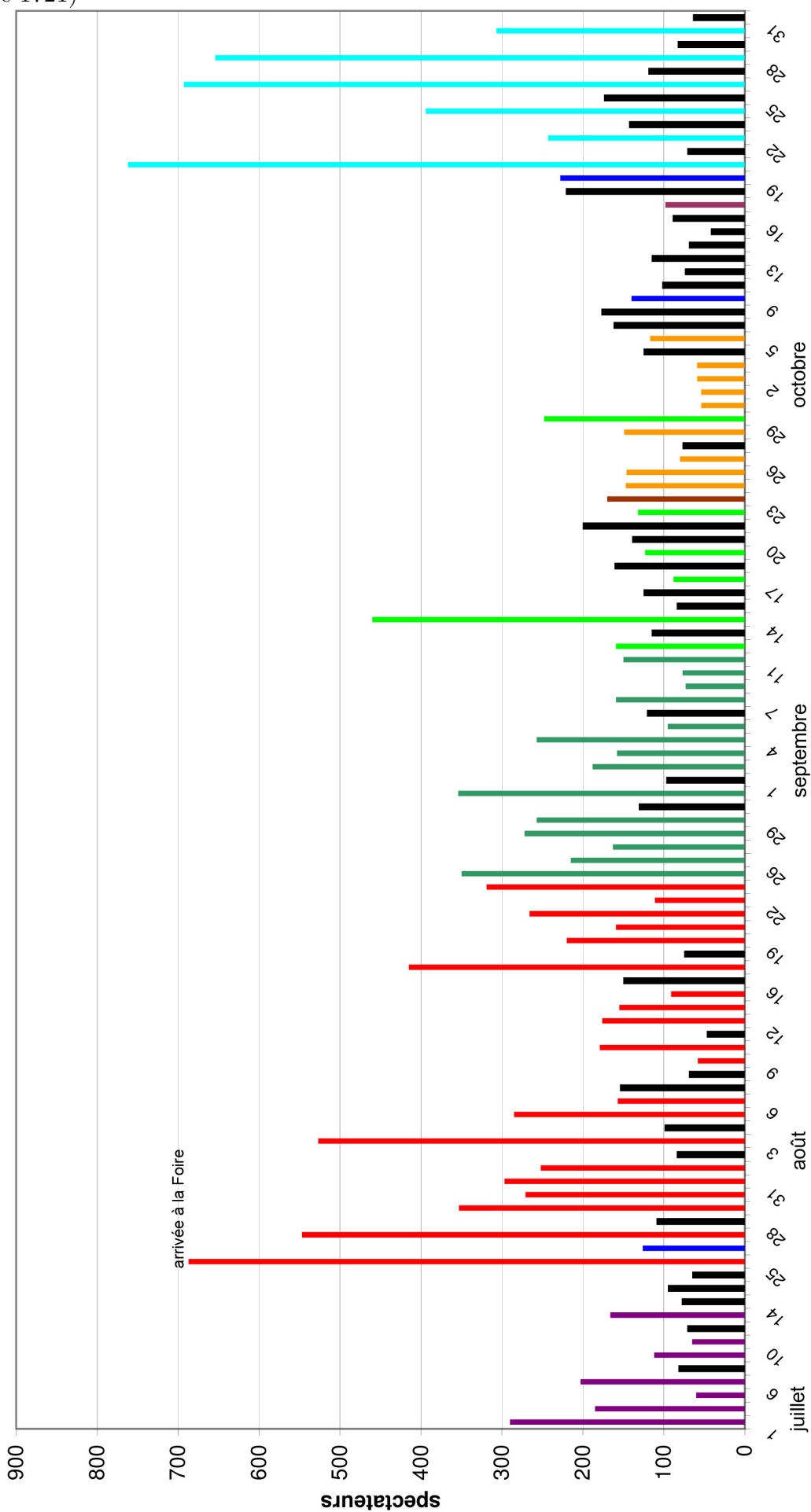
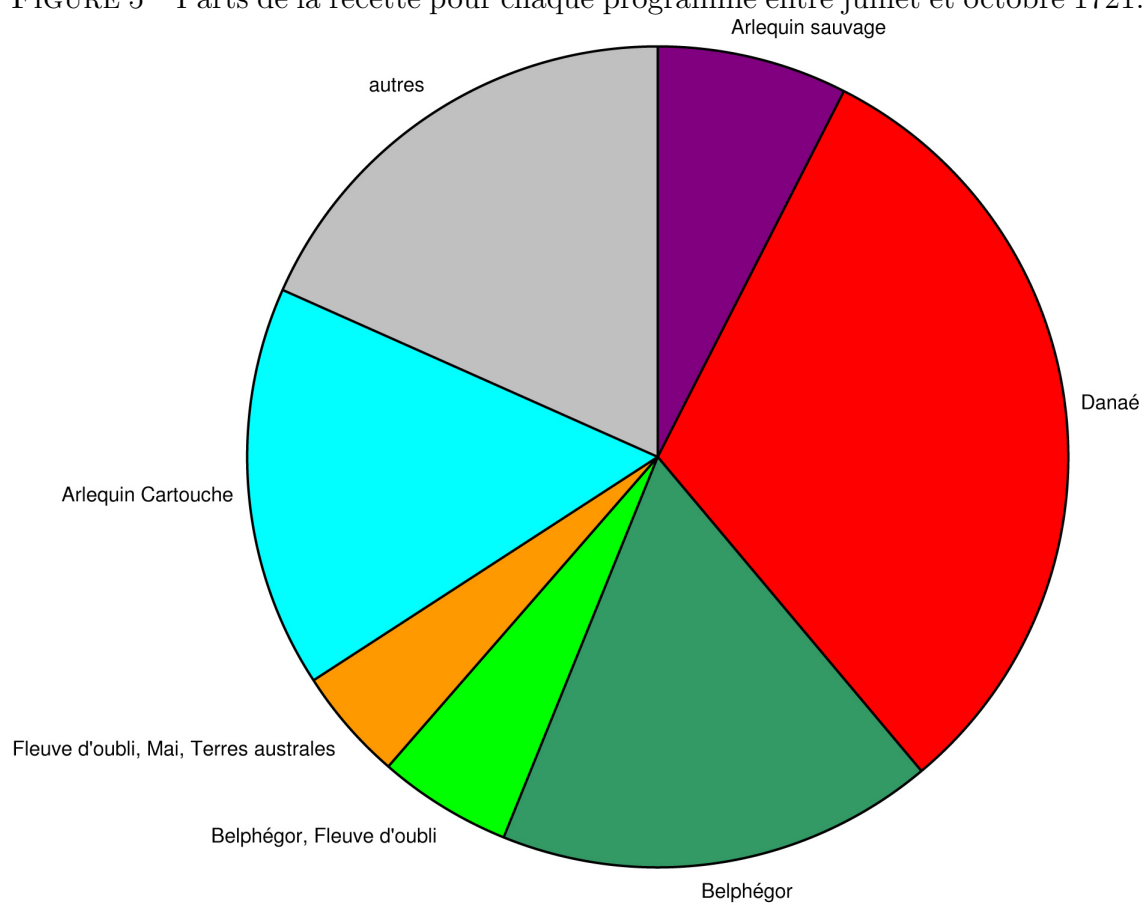


FIGURE 5 – Parts de la recette pour chaque programme entre juillet et octobre 1721.



Approches dramaturgiques

1 Structures

À la suite de H. Lagrave, nous employons les expressions « grande pièce » et « petite pièce », qui désignent respectivement les pièces en trois ou cinq actes, et les pièces en un acte. L'appellation « petite comédie » est attestée dans plusieurs éditions dès le XVII^e siècle¹⁸³.

L'usage à la Comédie-Française, au XVIII^e siècle, est de jouer une grande pièce éventuellement suivie d'une petite. Entre 1715 et 1720, 82 % des représentations suit ce schéma¹⁸⁴. Cependant, la règle est plus souple à la Comédie-Italienne, tout comme sur les théâtres forains. Une soirée peut par exemple être constituée uniquement de petites pièces (voir ci-dessous, « l'ambigu comique », 66). Sur les quarante-et-une pièces françaises créées entre 1718 (*Le Naufrage au Port-à-l'Anglais*) et la fin de l'année 1721, 63,4 % sont des pièces en un acte. De 1718 à 1721, ce chiffre va augmentant : il est de 25 % en 1718 et de 65,7 % en 1721, avec un pic à 81,3 % en 1719.

| période | en 1 acte | en 3 actes |
|-------------------------------|-----------|------------|
| 1718 | 1 | 3 |
| 1 ^{er} semestre 1719 | 6 | 2 |
| 2 ^e semestre 1719 | 7 | 1 |
| 1 ^{er} semestre 1720 | 1 | 4 |
| 2 ^e semestre 1720 | 3 | 1 |
| 1 ^{er} semestre 1721 | 3 | 2 |
| 2 ^e semestre 1721 | 5 | 2 |

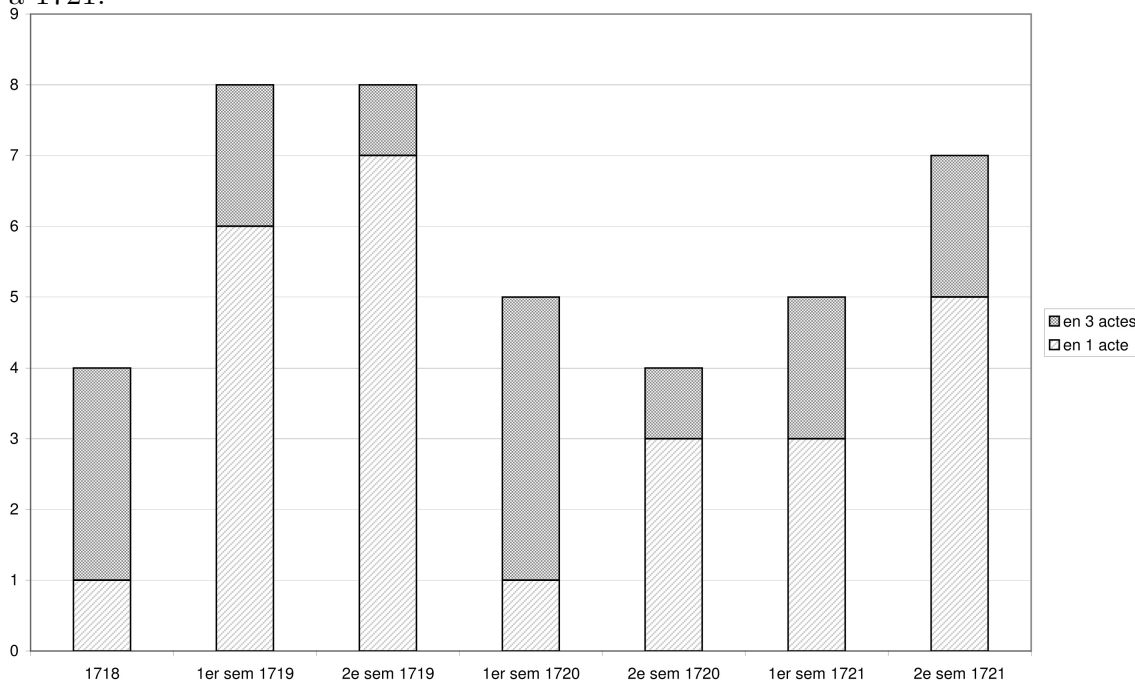
Pour autant, les pièces en trois actes sont loin d'être dépréciées. Ainsi, c'est *Danaé* et *Belphégor*, deux pièces en trois actes, qui remportent le plus de succès lors de la

183. Nous la trouvons dans *Les œuvres de Monsieur Palaprat* (La Haye, Ellinckhuysen, 1697, t. I) à propos du *Triomphe de l'hiver* Nous l'avons trouvée, par exemple, à propos des pièces en un acte de Jean-Baptiste Rousseau, dans une édition londonienne de ses œuvres datée de 1723, et dans l'édition parisienne Didot de 1743.

184. Cf. H. Lagrave, p. 352.

présence des Italiens à la foire Saint-Laurent, en 1721, et ce alors même que la Foire est *a priori* un lieu de divertissement davantage propice aux petites pièces.

FIGURE 1 – Nombre de créations et proportions de grandes et petites pièces de 1718 à 1721.



1.1 La grande pièce

Dans leur répertoire français, les Italiens ont rarement disposé de pièces en cinq actes. En 1722, Luigi Riccoboni fait jouer, en collaboration avec Le Grand, un *Polyphème*, « pastorale tragi-comique », en cinq actes ; il semble cependant qu'il s'agissait d'une traduction d'une pièce préalablement composée en italien. La pièce est jouée cinq fois, du 31 août au 4 septembre, et n'est pas reprise par la suite¹⁸⁵. Notons également que *L'Amante capricieuse* d'Autreau, représentée pour la première fois le 27 décembre 1718, originellement en cinq actes, fut réduite à trois pour être rejouée le sur-lendemain¹⁸⁶. Il semble donc que les Italiens ne soient pas à leur aise avec la structure en cinq actes. Selon H. Lagrave, c'est d'ailleurs d'Italie que venait la tradition des comédies en trois actes au lieu de cinq¹⁸⁷.

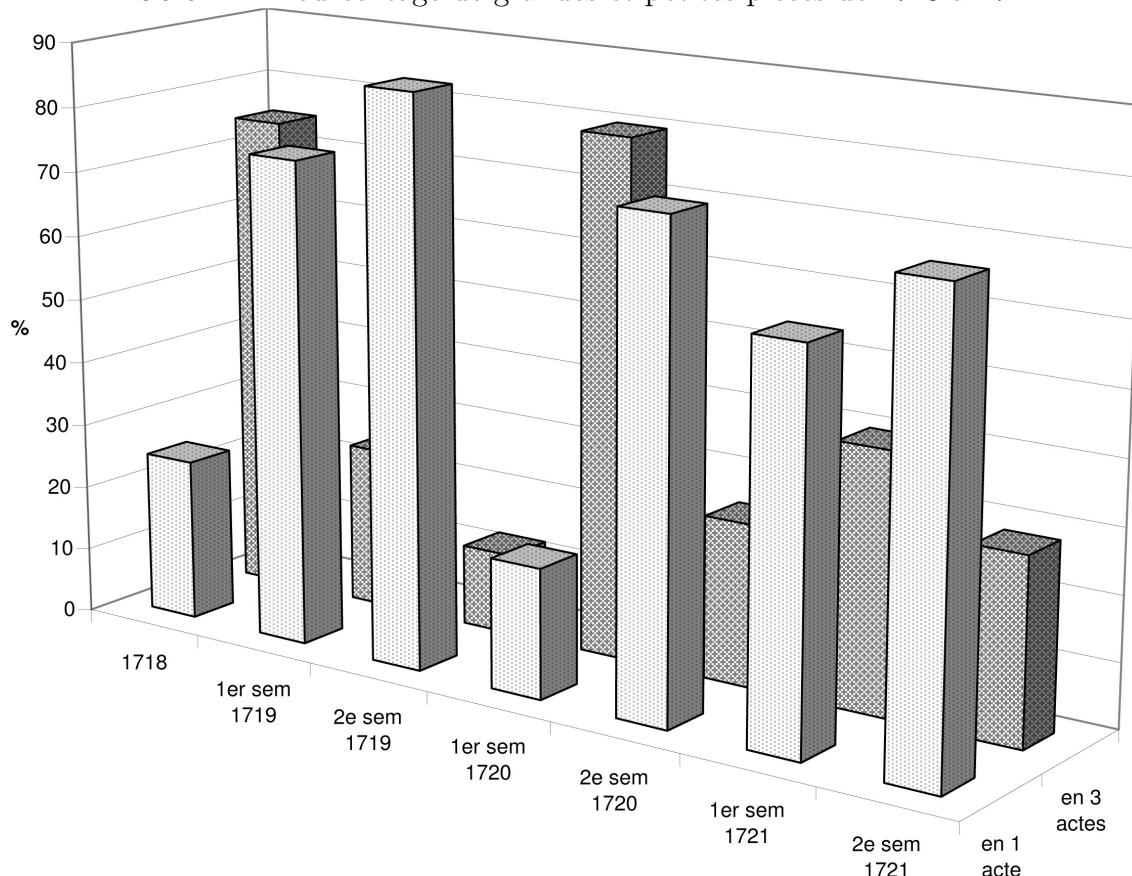
La grande pièce se prête davantage au déploiement d'une action et à l'exploration des sentiments des personnages. Elle autorise une exposition assez longue. Ainsi,

185. Elle aura au total été vue par 1166 spectateurs (soit une moyenne 233,2 spectateurs par représentation), pour une recette de 2119 livres (soit 423,8 livres par représentation). Mais le nombre de spectateurs chute progressivement entre la première et la dernière représentation de 411 à 97 spectateurs.

186. Cf. D'Origny, I, p. 53.

187. « À l'époque classique, la division en cinq actes est obligatoire pour la grande comédie ; la pièce en un acte est reconnue ; et, à l'imitation des Italiens, une nouvelle forme prend naissance, celle de la pièce en trois actes » (p. 350).

FIGURE 2 – Pourcentage de grandes et petites pièces de 1718 à 1721.



le dernier personnage à apparaître dans *L'Amour maître de langues*, le Chevalier d'Egrefignac, ne se présente qu'au début du second acte; dans *Mélusine*, les huit premières scènes sont dévolues à une exposition en deux temps, d'abord centrée sur Mélusine elle-même (acte I, sc. 1–4), puis sur Sylvie et le Marquis (acte I, sc. 5–8).

L'exposition peut également se trouver différée; ainsi, dans *L'Amour maître de langues*, il faut attendre la scène 7 pour voir commencer l'exposition proprement dite; les six premières scènes font place au spectacle des valets dont le dialogue annonce çà et là des éléments de la pièce, mais dont l'intrigue n'est pas enrichie. La scène s'ouvre d'ailleurs sur une scène de nuit, type de scène à part entière, très apprécié, comme en témoigne Gueullette qui, sur la pièce donnée à la première représentation des Italiens à Paris en 1716, *L'Heureuse Surprise*, note : « Il y a dans cette pièce des scènes de nuit excellentes¹⁸⁸ ». On trouve également une série de scènes à la tombée de la nuit dans *Les Aventures de la rue Quincampoix* de Carolet, qui représentent la rue des agioteurs à l'heure où la banque ferme ses portes et diffèrent d'autant l'exposition. Mais cette pièce n'obtint aucun succès; il s'agissait d'ailleurs de la pièce d'un débutant qui, sans doute, ne maîtrisait pas les codes dramaturgiques.

La grande pièce laisse également une large place au spectacle et au divertisse-

188. Gueullette, *Notes...*, p. 71.

ment. Ainsi, la fin de chacun des deux premiers actes de *L'Amour maître de langues* présente Trivelin sous un déguisement (d'abord en musicien, puis en comtesse) qui divertit, au sens étymologique de détourner, le spectateur de l'action principale. De même, dans *Mélusine*, les scènes 9 à 11 de l'acte I, situées dans le magasin de l'Île perdue, sont amenées par une nécessité de l'intrigue (voir dans un bouclier magique l'être aimé par Sylvie) mais amènent également un divertissement musical et une longue énumération de choses perdues donnant lieu à des répliques satiriques. À l'acte II, les scènes 8 à 11 sont occupées par Arlequin aux prises avec des lutins déguisés en mets géants, en perroquet, et en ogres. Ces scènes sont liées à l'action, mais elles ne lui sont pas nécessaires.

Les deux grandes pièces de Fuzelier annoncent cependant un thème marivaudien, propre à la Comédie-Italienne et à peu près étranger à la Comédie-Française : il s'agit davantage d'explorer la formation et l'expression du sentiment amoureux que de permettre un mariage malgré des opposants. Ainsi, dans *L'Amour maître de langues*, le mariage est aussitôt évoqué aussitôt conclu, une fois que la Marquise et Léléo ont pu se retrouver et s'avouer leurs sentiments :

ZERBINE — C'est là faire un aveu bien précipité, mais le malheur que nous avons de ne nous pas entendre me dispense du cérémonial de la dissimulation¹⁸⁹.

ZERBINE, à la Marquise — Mais, Madame, il y a un an que vous vous aimez tous les deux et que vous êtes séparés ; ce n'est pas votre faute si vous n'avez pas eu le temps d'être cruelle¹⁹⁰.

Dans *Mélusine*, l'ultime nœud n'est plus la jalousie de la fée Mélusine, mais les insultes que le Marquis a dites à Sylvie en croyant qu'elle était Mélusine déguisée. Par ailleurs, alors qu'elle s'apprêtait à suivre le Marquis, qu'elle aime, Sylvie s'exclame : « Qu'allais-je faire ? Il connaît mon sexe et mon amour, je dois craindre sa passion plus que celle de Mélusine » (acte II, sc. 5). Le rôle la jalousie de Mélusine est minimisé au profit de l'expression des sentiments et de ses conditions de possibilité. Plus loin, quand elle apprend qu'elle va être enfermée avec lui : « Ô Ciel, que va-t-elle faire ? M'enfermer seule avec un amant aimable ! Quel péril pour ma sagesse ! » (acte II, sc. 7). Dans les deux pièces, les convenances à respecter face à l'objet aimé sont au centre des préoccupations des amantes.

Fuzelier reprend également le thème, qu'on retrouvera aussi chez Marivaux, de l'amour qui se développe sous le masque de l'amitié¹⁹¹ :

LE MARQUIS — Ah, Mademoiselle, oublions là cette fée qui vous déplaît ! Occupons-nous seulement des douceurs de l'amitié.

Il lui prend et lui serre les mains.

SYLVIE — Voilà une amitié qui gesticule bien vivement ! Je tremble. (acte III, sc. 2)

189. Fuzelier, *L'Amour maître de langues*, acte III, sc. 3.

190. Fuzelier, *L'Amour maître de langues*, acte III, sc. 9.

191. Voir D. Trott, « Des Amours déguisés à la *Surprise de l'amour* : étude sur les avatars d'un lieu commun ».

Trivelin résume ainsi, avec une pointe grivoise : « sous le nom de l'amitié, ce fripon d'amour aurait fait mille petits larcins dont on ne l'aurait pas soupçonné ; en paraissant une colombe, le pigeon aurait pigeonné à son aise¹⁹² ».

Cette même année 1719, Marivaux affirme justement dans les *Lettres contenant une aventure* :

Rien ne nuit tant à l'amour que de s'y rendre sans façon. Bien souvent, il vit de la résistance qu'on lui fait et ne devient plus qu'une bagatelle quand on le laisse en repos¹⁹³.

La fin d'une comédie développant une intrigue amoureuse correspond au moment où cet amour est en repos : libéré des convenances et avoué. Trois ans avant *La Surprise de l'amour*, Fuzelier met déjà ces procédés en œuvre sur la scène de la Comédie-Italienne.

Le cas de *Belphégor* est quelque peu différent. En effet, la pièce ne développe pas une intrigue tout au long des trois actes. Dès la fin du premier, le mariage de Colette avec Jacquet est brisé, comme le souhaite Trivelin ; le seul élément attendu alors est la vengeance de Belphégor contre Turcaret dont découlera l'enrichissement de Trivelin ; annoncé, il n'est pas préparé par l'acte I : les moyens n'en sont pas mis en œuvre avant l'acte III. L'acte II, la descente d'Arlequin aux Enfers, n'apporte par ailleurs rien à cette vengeance ; également annoncé à l'acte I (Belphégor dit à Trivelin qu'il a envoyé un émissaire pour demander la permission de rentrer aux Enfers), il n'est nécessaire que pour autoriser le départ de Belphégor à la fin de la pièce ; or la permission n'avait de nécessité que pour avoir été annoncée : elle sert uniquement à faire demeurer Belphégor sur scène jusqu'au dernier acte, mais ne le justifie nullement. Les actes sont donc davantage liés par des répliques que par une action unique et unifiée. Avec *Belphégor*, on se trouve donc déjà à mi-chemin entre la pièce en trois actes et l'ensemble de pièces en un acte, genre dans lequel Le Grand excellait tout particulièrement.

1.2 La petite pièce

Le triomphe de la petite pièce est expliquable : plus brève, une pièce en un acte est facilement échangeable avec une autre. Ainsi, *Le Fleuve d'oubli* peut être joué avec *Belphégor*, mais aussi avec *La Surprise de l'amour* ou *La Double Inconstance* de Marivaux, *Le Faucon* de Delisle de La Drevetière, ou dans des ambigus-comiques¹⁹⁴ avec *Les Amours aquatiques* et *Les Terres australes*, avec *Agnès de Chaillot* de Le Grand et *L'Île des esclaves* de Marivaux¹⁹⁵.

192. Fuzelier, *Mélusine*, acte II, sc. 4.

193. Marivaux, *Lettres contenant une aventure*, dans *Journaux et œuvres diverses*, éd. F. Deloffre et M. Gilot, Paris, Garnier, 1969, p. 87.

194. Voir ci-dessous, p. 66.

195. Pour le détail des représentations du *Fleuve d'oubli*, voir p. 296.

Parmi les petites pièces, il faut distinguer les pièces d'intrigue (comme *Le Mai*, *La Méridienne*, *Les Amours aquatiques*) et les pièces à tiroirs (comme *La Mode*, *Le Fleuve d'oubli*). Notons également que les parodies sont généralement en un acte. Fuzelier et Le Grand ont tous deux écrit dans les trois genres.

Entre 1718 et 1721, Fuzelier écrit six pièces en un acte pour la Comédie-Italienne : l'une est perdue (*Le Faucon*), deux sont des pièces d'intrigue (*Le Mai* et *La Méridienne*), deux des parodies (*La Rupture du Carnaval et de la Folie* et *Hercule filant*) et une seule est une pièce à tiroirs (*La Mode*). Sur les quatre pièces en un acte de Le Grand (écrites, pour au moins deux d'entre elles avec Dominique), on compte une parodie (*Edipe travesti*), une pièce d'intrigue (*Les Amours aquatiques*), une pièce à tiroirs (*Le Fleuve d'oubli*) et une pièce hybride (*Les Terres Australes*).

Pièce d'intrigue

Les pièces d'intrigue en un acte présentent peu de caractéristiques propres à la Comédie-Italienne. Il s'agit généralement de permettre un mariage (*Le Mai*, *La Méridienne*) entre les deux jeunes premiers (Thérèse et Colin dans *Le Mai*, Mario et Silvia dans *La Méridienne*) malgré des opposants (*Madame Simone* dans *Le Mai*, Pantalon et Lelio dans *La Méridienne*) ; ils sont en cela aidés par les valets (Trivelin et Claudine dans *La Méridienne*), ou, de manière plus originale, un membre de leur parenté (Trivelin dans *Le Mai*). Ces schémas simples, rappelant le répertoire italien de la troupe de Lelio, permettent un développement du dialogue et du jeu. Ainsi, Fuzelier écrit sur la première page de *La Méridienne* : « pièce dans le goût des canevas italiens, et pas trop mauvaise pour ce genre où tout dépend du jeu¹⁹⁶ ».

Une fois encore, Le Grand se distingue de Fuzelier. En effet, sa comédie à sujet mythologique *Les Amours aquatiques* prend pour opposants provisoires les subalternes des deux jeunes premiers, Érymanthe, qui aime Alphée, et surtout Ladon (joué par Arlequin), qui cherche à séduire Aréthuse au lieu de lui parler pour Alphée. Cependant, l'obstacle essentiel est la résistance d'Aréthuse, et une fois celle-ci levée, la pièce peut se conclure. De ce point de vue, *Les Amours aquatiques* se rapprochent davantage des grandes pièces de Fuzelier que de ses petites pièces. Quant aux *Terres Australes*, nous montrerons que leur construction se rapproche davantage de la pièce à tiroirs que de la comédie d'intrigue¹⁹⁷.

Pièce à tiroirs

On cite pour origine de la pièce à tiroirs *Les Fâcheux* de Molière. Dans cette comédie, Éraste est perpétuellement arrêté par une série de fâcheux. De la même manière,

196. Fuzelier, *La Méridienne*, ms. f. fr. 9332, f. 242.

197. Voir la notice de cette pièce, p. 356.

dans les pièces à tiroirs du XVIII^e siècle, un personnage reste en scène tandis que se présentent devant lui plusieurs autres, personnages épisodiques qui n'apparaissent que dans une scène. Ils doivent recevoir des conseils ou un jugement. Ainsi, les revues théâtrales, dans lesquelles des pièces personnifiées paraissent et sont jugées, sont des pièces à tiroir. Le genre s'épanouit tout particulièrement sur les théâtres forains. Il est particulièrement propice à la satire, naturellement amenée par chaque nouveau personnage. Il présente l'avantage de pouvoir ajouter des scènes ou en supprimer en fonction de l'actualité ou des critiques. Ainsi, dans la seconde version de *La Mode*, celle qui, en 1719, remanie le prologue de 1718 pour en faire une comédie, une scène disparaît (celle de Crassotin), une autre reste (celle d'Angélique), et plusieurs nouvelles sont ajoutées.

Cette structure type de la pièce à tiroirs, avec un personnage-pivot devant lequel défilent des personnages-tiroirs¹⁹⁸, n'est pas toujours strictement observée. Ainsi, parmi les pièces de Le Grand et Fuzelier entre 1718 et 1721, seuls *La Mode* prologue, en 1718, et *Le Fleuve d'oubli* s'y conforment — encore faut-il remarquer que plusieurs personnages-tiroirs réapparaissent pour le divertissement final, dans lequel ils chantent un couplet du vaudeville. Dans *La Mode* de 1719, il y a deux personnages-pivots : la Mode personnifiée et Trivelin. De même, *Les Terres Australes*, par leur grand nombre de personnages et leur absence d'intrigue, se rapprochent de la pièce à tiroirs ; les scènes 5 à 8 font défiler devant Trivelin successivement Dariolette, le couple formé par Galantine et Armedon, et Arlequin. Cependant, Arlequin était déjà présent au début de la pièce. Trivelin participe du sort de Dariolette et de Galantine : il essaie de séduire la première, qui est trop jeune, et parvient à se fiancer avec la seconde. Or, dans les pièces à tiroirs, le personnage-pivot a généralement un statut qui le place à part des personnages-tiroirs, auxquels il ne s'attache pas. C'est le cas de la Mode dans la pièce de Fuzelier, et de Trivelin dans *Le Fleuve d'oubli* ; dans *La Mode*, Trivelin tente d'obtenir les bonnes grâces de Parette, mais en vain ; tandis que dans *Les Terres Australes*, le dénouement le montre épousant effectivement Galantine.

La pièce à tiroirs peut être rapprochée, du point de vue formel, du ballet à entrées. Dans ce genre chorégraphique et musical, les entrées ont toutes un thème commun, explicité par un prologue. Dans la pièce à tiroirs, la première scène tient généralement le rôle du prologue du ballet à entrées ; les scènes-tiroirs correspondent aux entrées. Dans *Le Fleuve d'oubli*, il y a même, avant la première scène, un air chanté dont la fonction peut être rapprochée de la fonction d'annonce des prologues.

En somme, la pièce à tiroirs possède une dramaturgie souple mais peut également s'intégrer dans un ensemble plus vaste, ou adopter une forme plus complexe que

198. Ce sont les scènes qui sont les tiroirs de la pièce, mais nous avons pensé pouvoir créer l'expression de personnages-tiroirs.

le paradigme opposant un seul personnage-pivot à une multitude de personnages-tiroirs.

Parodies

Dans le prologue d'*Hercule filant chez Omphale* (1721), Trivelin rappelle à « un connaisseur » :

LE CONNAISSEUR — Eh, morbleu, laissez à la foire le soin de ridiculiser les héros en *b-mol* ! C'est là son métier.

TRIVELIN — Tout beau, Monsieur le connaisseur ! Lisez les annales de la Comédie-Italienne, vous verrez que nos ancêtres comiques ont chanté d'après les Dumesnils et les Beaumaveiles ; ne devez-vous pas savoir qu'*Armide*, ce chef d'œuvre du fameux Lully, a été fredonné par un gosier arlequinique¹⁹⁹ ?

S'ensuit une citation chantée de la parodie de « Plus j'observe ces lieux, et plus je les admire » (air bien connu de Renaud, dans *Armide*, acte II, sc. 3) en « Plus j'observe ce rô et plus je le désire », citation tirée de *L'Opéra de campagne* de Dufresny²⁰⁰. Fuzelier rappelle ainsi l'ancienneté du genre parodique, et ses racines à la Comédie-Italienne, justification de la pièce à suivre — *Hercule filant* est une parodie de la tragédie en musique *Omphale* de La Motte et Destouches. Justification un peu *a posteriori* de la présence du genre sur la scène italienne puisque trois parodies ont déjà été données par la troupe de Riccoboni, à partir de 1719 : *Œdipe travesti*²⁰¹, *La Rupture du Carnaval et de la Folie*²⁰² et *Les Amours de Vincennes*²⁰³. Sans faire une étude détaillée des parodies au nouveau Théâtre-Italien, étude qui dépasserait largement le cadre de ce travail, il convient de s'arrêter un moment sur ce genre qui attirera du public à l'Hôtel de Bourgogne et qui a assurément connu son heure de gloire dans la première moitié du XVIII^e siècle²⁰⁴.

Fuzelier et Le Grand ont tous deux écrit des parodies pour la Comédie-Italienne ; il semble même qu'ils aient été les premiers à le faire. Le fait est avéré pour Fuzelier, dont *La Rupture du Carnaval et de la Folie*, représentée pour la première fois en

199. Fuzelier, *Hercule filant*, prologue.

200. Dufresny, *L'Opéra de campagne* (Comédie-Italienne, 1692), acte III, sc. 7. Fuzelier avait donné à la Foire Saint-Laurent une réécriture de cette pièce en 1713, sous le même titre.

201. Parodie d'*Œdipe* de Voltaire, imprimée dans les éditions de 1731 et 1738 des *Parodies du nouveau Théâtre-Italien* ; la tragédie et sa parodie ont fait l'objet d'une édition moderne par Isabelle Degauque, éd. Espaces 34, 2002.

202. Parodie du ballet à action suivie *Le Carnaval et la Folie* de La Motte et Destouches, imprimée dans les éditions de 1731 et 1738 des *Parodies du nouveau Théâtre-Italien* ; cette parodie devrait faire l'objet d'une recreation scénique dirigée par Camille Tanguy.

203. Parodie par Dominique de la pastorale *Issé* de La Motte et Destouches. Seul le divertissement en a été imprimé, mais le texte est conservé dans le manuscrit BnF f. fr. 9331. Voir Colt Segrest, *L'opéra Issé et ses parodies dramatiques*, mémoire de Master 2 sous la direction de Françoise Rubellin, 2007.

204. Signalons que deux travaux importants sont en cours sur la parodie d'opéra : l'un par Colt Segrest sur la naissance du genre au XVII^e siècle, et l'autre par Pauline Beaucé sur sa poétique. En ce qui concerne la parodie de tragédie, voir Isabelle Degauque, *Les tragédies de Voltaire au miroir de leurs parodies...*

1719, est la première parodie créée par les Italiens.

La contribution de Fuzelier a été abondante : entre 1719 et 1725, il donne à la Comédie-Italienne huit parodies et pièces critiques : *La Rupture du Carnaval et de la Folie* en 1719, *Hercule filant* en 1721, *Arlequin Persée* en 1722, *Les Saturnales Parodie* et *Le Serdeau des théâtres* en 1723, *Amadis le cadet* en 1724, *Momus exilé* en 1725. Toutes ces pièces ont été imprimées. Il faut leur ajouter les pièces non représentées mais que Fuzelier destinait vraisemblablement aux Italiens : *La Rencontre des Opéras* et *Les Malades du Parnasse*²⁰⁵ en 1723, *La Jalousie avec sujet*²⁰⁶ en 1732 et *La Toilette de Vénus ou les Grâces récrépies*²⁰⁷ en 1744. Il est intéressant de remarquer que toutes ces pièces sont écrites par Fuzelier seul, alors même qu'il collabore souvent avec d'autres auteurs (Le Sage et d'Orneval en tête) et que les collaborations sont courantes à la Comédie-Italienne.

Dans la production parodique italienne, *La Rupture du Carnaval et de la Folie*, première parodie d'opéra, occupe une place à part. Le marquis d'Argenson note tantôt « Ce n'est point une parodie du *Carnaval et la Folie*, c'est un sujet tout différent », tantôt « parodie du ballet des *Amours du Carnaval et de la Folie*. Sa présence dans le recueil des *Parodies du nouveau Théâtre-Italien* ainsi qu'un grand nombre de citations de l'opéra de La Motte et Destouches (outre les citations textuelles, il y a quatre citations musicales explicites) confirment cependant le genre de la *Rupture*. Ce qu'il y a d'étonnant dans cette parodie, c'est le faible nombre de vaudevilles qu'elle présente (on en compte neuf). La plupart sont même employés partiellement : un seul est utilisé en entier, les utilisations les plus brèves se limitant à un seul vers. C'est donc une parodie essentiellement en prose. Cette voie ne sera pas suivie dans la suite, et le prologue d'*Hercule filant* est une fois de plus éclairant à cet égard :

LE CONNAISSEUR — Vous allez nous servir un pot-pourri de « *Vous m'entendez bien* », de « *Flon flon* »...

TRIVELIN — Assurément. Croyez-vous qu'il serait décent de parodier un opéra sans y fourrer des « *Flon flon* » ? N'est-ce pas là leur place ?

[...] La tragédie française reçoit dans la parodie un comique qui peut être rendu par la déclamation, mais le poème lyrique ne peut se présenter sur le théâtre de la Comédie-Italienne.

205. Pièce critique. La page de titre du manuscrit autographe de cette pièce porte en commentaire de la main même de Fuzelier : « On ignore si cette pièce a été représentée ; il paraît par la lettre de Lélío ci-jointe qu'elle devait y être jouée, en 1723, à la Comédie-Italienne. » (BnF ms. f. fr. 9333, f. 82) La lettre de Luigi Riccoboni semble avoir été perdue, mais il semble que la pièce n'a pas été représentée.

206. Sur cette parodie d'*Isis* de Lully et Quinault et sa destination à la Comédie-Italienne, voir notre *La tragédie en musique Isis au miroir de ses parodies dramatiques (1677–1733)*, mémoire de Master 1 sous la direction de Françoise Rubellin, 2009, pp. 63–67.

207. La page de titre du manuscrit autographe de cette pièce porte en commentaire de la main même de Fuzelier : « Cette pièce devait être jouée aux Italiens ; l'auteur en a pris des scènes qu'il a depuis fait représenter aux marionnettes sous le titre de *Polichinelle maître d'école* en 1744 » (BnF ms. f. fr. 9333, f. 274).

En effet, les parodies de tragédie jouées par les Italiens²⁰⁸ sont en alexandrins. *Œdipe travesti* et *Artémire* ne comportent pas de divertissement, et sont donc même des pièces entièrement en alexandrins, tout comme leurs modèles tragiques. *Agnès de Chaillot* en revanche s'achève sur un divertissement dont le vaudeville sera apprécié et passera dans la mémoire collective sous le titre « *J'en dis du mirlirot* ». Est-ce le goût de Le Grand pour la musique, ou la création d'*Agnès* à la Foire qui a poussé les Italiens à cette fantaisie ? Cet exemple restera sans suite, et aucune des autres parodies de tragédie n'aura de divertissement. Pourtant, le succès est au rendez-vous : *Agnès de Chaillot* est la parodie la plus jouée dans la première moitié du XVIII^e siècle, avec 125 représentations connues²⁰⁹, dont 65 consécutives²¹⁰, record absolu de longévité à la Comédie-Italienne (du moins jusqu'en 1750).

1.3 L'ambigu-comique

On appelle *ambigu-comique* une série de trois pièces en un acte jouées successivement dans la même soirée. La première sert parfois de prologue²¹¹, mais l'ensemble des trois pièces peut également être précédé d'un prologue indépendant. Il importe de préciser que les pièces n'ont généralement pas de lien entre elles.

La spécificité de l'ambigu-comique n'est pas de faire jouer plusieurs pièces dans la même soirée — pratique attestée à la Comédie-Française à partir de la fin du XVII^e siècle, où l'on jouait souvent une grande pièce (en cinq ou trois actes) suivie d'une petite (en trois ou un acte) — mais que ces pièces, qu'il y en ait deux ou trois, soient toutes en un acte. Comme l'a noté H. Lagrave, cette pratique venait des théâtres forains²¹² ; elle permettait de composer des programmes et d'en remplacer facilement un élément quand il viendrait à lasser le public — et le cas s'est produit pour les Italiens en 1721 avec *Les Amours aquatiques*, qui tombèrent et furent remplacés dès le lendemain de leur création par une autre pièce. Le principal objectif visé semble être le divertissement du public : au lieu de proposer, pour emprunter aux auteurs du XVIII^e siècle une métaphore culinaire, un seul grand plat princi-

208. Elles ont été réunies en 1738 dans le premier volume des *Parodies du nouveau Théâtre-Italien*. Outre les deux parodies de Le Grand et Dominique, il y a *Artémire*, parodie de la tragédie de même nom de Voltaire, *Le Mauvais Ménage* (*Hérode et Mariamne* de Voltaire), *Le Chevalier errant* (*Œdipe* de La Motte), *La Méchante femme* (*Médée* de Longepierre), *Les Enfants trouvés* (*Zaïre*), *Le Bolus* (*Brutus*).

209. D'après H. Lagrave (p. 602) ; *Agnès* arrive en troisième position des pièces en un acte les plus jouées, après *Arlequin hulla* de Dominique, Romagnesi et Riccoboni, et *La Sylphide* de Dominique et Romagnesi.

210. D'après H. Lagrave (p. 586).

211. C'est par exemple le cas de l'ambigu constitué de *La Foire des poètes*, *L'Île du divorce* et *La Sylphide* de Dominique et Romagnesi (1730) : la première comédie y tient lieu de prologue.

212. Dans l'anthologie du *Théâtre de la Foire* publiée par Le Sage et d'Orneval, on trouve par un ambigu-comique composé d'un prologue, *La foire de Guibray*, et de deux pièces, *Arlequin Mahomet* et *Le Tombeau de Nostradamus*. Les trois pièces sont de Le Sage, et on été jouées à la foire Saint-Laurent 1714.

pal, présenter une multitude de petits mets diversifiés pour plaire au plus de public possible.

Cependant, et contrairement à ce qu'indique H. Lagrave²¹³, les Italiens n'ont pas attendu de louer la loge de Pellegrin à la Foire Saint-Laurent pour jouer un ambigucmique : dès 1719, ils donnent dans la même soirée *La Mode* (version remaniée et allongée du prologue de *L'Amour maître de langues*), *La Méridienne* et *Le Mai* de Fuzelier. Quoique les ambigus-comiques aient existé auparavant aux Foires, le *Mercur* salue un « spectacle d'un genre tout nouveau »²¹⁴. Les trois pièces sont précédées d'un bref prologue dans lequel Silvia se plaint à Trivelin que les Comédiens-Italiens s'appêtent à jouer une « rhapsodie » ; le *Dictionnaire* de l'Académie (1694) donne la définition suivante de ce mot :

Recueil, amas de vers, et c'est dans ce sens qu'on a appelé l'*Iliade* la *rhapsodie* d'Homère. Maintenant, le mot de rhapsodie parmi nous ne se prend que pour un mauvais ramas, un mauvais ouvrage, soit de vers, soit de prose.

En employant le mot rhapsodie, Fuzelier se souvient sans doute également de son étymologie (du grec ῥάπτω, « coudre »), puisqu'il s'agit bien de *coudre* trois pièces ensemble. C'est la fonction qu'attribue un prologue de 1722 au prologue lui-même. Pendant la foire Saint-Laurent de 1722, Les Italiens jouent à la Foire un ambigu constitué de deux pièces de Fuzelier, Le Sage et d'Orneval, *La Force de l'amour* et *La Foire des Fées*. Dans le prologue qui précède ces deux pièces, Arlequin et Pantalon ont tiré dans l'urne du Hasard (personnifié : c'est lui, nous apprend Thalie, qui préside désormais aux spectacles) ces deux pièces en un acte :

PANTALON — Qu'allons-nous faire de deux pièces d'un acte ?

THALIE — Vous n'avez qu'à les lier par le moindre prologue.

ARLEQUIN — Morbleu ! Rien n'est tel qu'une pièce en trois actes.

THALIE — Ne vous plaignez pas. [...] Une comédie de trois actes n'est qu'un plat, après tout ; si on trouve ce plat mauvais, serviteur au festin !

PANTALON — C'est fort bien dit.

THALIE — Au lieu que des morceaux détachés sont des ragoûts différents, dont l'un peut suppléer à l'autre.

ARLEQUIN — Oui-dà.

THALIE — D'ailleurs, il faut de la variété dans les mets pour contenter la diversité des goûts²¹⁵.

Ce prologue de 1722 ne fait qu'explicitier l'une des fonctions déjà présente dans celui de 1719. Il est frappant de constater que la même métaphore culinaire apparaît d'ailleurs dans les deux prologues :

213. « Lorsque les Italiens, en 1721, s'installèrent à la Foire Saint-Laurent pour concurrencer sur place l'Opéra-Comique, ils lui empruntèrent la technique qui consistait à présenter des spectacles composés de trois pièces », note : « Ils appliquèrent cette méthode pour la première fois le 23 septembre, donnant ensemble *Le Fleuve d'oubli*, *Les Amours aquatiques* et *Les Terres Australes*. » H. Lagrave, p. 354 *sqq.*

214. Cité par X. de Courville, p. 138n.

215. Fuzelier, Le Sage, d'Orneval, *Prologue des deux pièces suivantes* [*La Force de l'amour* et *La Foire des Fées*], 1722 ; dans *TFLO*, V, Ganeau, 1725, p. 269 *sqq.*

SILVIA — Toute cette drogue-là vient-elle de la même boutique ?

TRIVELIN — Qu'importe à la compagnie de savoir si les mets qu'on lui sert sont de la façon d'un seul cuisinier ? Il s'agit seulement de les goûter sans prévention.

Cette métaphore est liée à l'un des sens du mot ambigu : « sorte de repas où l'on sert en même temps la viande et le fruit, et qui tient de la collation et du souper. » (Acad. 1762) ; « ambigu-comique » serait dès lors un équivalent de « repas théâtral »²¹⁶.

Remarquons également que dans tous les cas, il s'agit pour les comédiens (et les auteurs) de satisfaire les différents goûts du public par la variété (la *varietas* de la rhétorique classique) des genres de pièces présentés au public. Ainsi, l'ambigu-comique de 1719 propose une pièce à tiroirs (*La Mode*), une comédie de mœurs (*Le Mai*) et une comédie d'intrigue (*La Méridienne*). Mais il arrivait également souvent qu'un ambigu-comique n'ait pas été pensé comme un tout ; ainsi, *Le Fleuve d'oubli* s'enchaînait d'abord avec *Belphégor* (la première réplique le rappelle), puis a précédé *Les Amours aquatiques* et *Les Terres Australes* ; après leur chute, *Les Amours aquatiques* furent remplacées par *Le Mai* de Fuzelier. L'on peut cependant dire qu'*Amours aquatiques* et *Terres Australes* furent écrits pour aller ensemble, et pour satisfaire à l'exigence de *varietas* : c'est d'un côté une comédie d'intrigue à sujet mythologique, de l'autre une comédie de mœurs mêlée d'utopie. Les deux programmes se rejoignent par la présence d'une pièce à tiroirs²¹⁷, mais il n'y en a pas dans l'ambigu de 1730 (*La Foire des poètes*, *L'Île du divorce*, *La Sylphide*). La seule constante que l'on puisse avancer dans la composition des ambigus-comiques est donc la variété ; il n'est dès lors pas surprenant que les Italiens se soient emparés de cette forme, eux à qui leurs contemporains ont parfois reproché de faire des grandes pièces trop diversifiées, chargées de « corps étrangers » et de « dissonances », mêlées de « scènes détachées »²¹⁸.

216. Il est intéressant de constater que les genres relevant du mélange tirent leur nom de plats : la satire, pièce, dans la poésie latine, mêlant plusieurs types de vers, tire son nom de la *satura* (« un plat garni de toute espèce de fruits et de légumes, une sorte de macédoine, un ragoût, un pot-pourri, une farce », d'après le dictionnaire de Gaffiot), le *pasticcio*, genre d'*opera seria* où l'on réemploie des airs déjà composés, est également en italien une sorte de pâté.

217. X. de Courville affirme que les spectacles forains « étaient le plus souvent composés de trois pièces, prologue d'actualité, comédie d'intrigue, comédie à tiroirs. » (p. 138n)

218. Les citations sont extraites du jugement du marquis d'Argenson sur *Le Naufrage au Port-à-l'Anglais* : « Véritablement, cette pièce-ci est dans le goût du théâtre de Ghérardi : caprices, intrigue liée sans suite, dissonances, badinages, corps étrangers, scènes détachées et burlesques, lazzi, obscénités, nuls caractères, nulles mœurs, de l'italien [comprendre : du style italien] en français, et leurs dialogues furent fort mêlés de langue italienne. » On peut comprendre le terme de dissonance par référence à la musique : une dissonance est un son étranger à l'harmonie ; le terme est donc à rapprocher de « corps étrangers ».

2 Ressorts du spectacle

Une fois les structures générales des comédies et spectacles jouées à la Comédie-Italienne, il convient de s'intéresser à leur fonctionnement, en examinant ce que l'emploi, dans le dialogue mais également dans les personnages, de lieux communs, en analysant l'évolution des types, en étudiant les particularité du langage et du jeu des Italiens et en montrant l'importance de la musique.

2.1 Satire et lieux communs

Le dialogue des Comédiens-Italiens emploie un grand nombre de lieux communs et fait constamment appel à la satire. C'est en effet sur des thèmes bien connus que s'aiguisent les pointes et traits d'esprit dont le public était friand ; de tels éléments se devaient d'être présents également dans le dialogue *all' improvviso*. Ainsi, Boindin ressentira dans la *Seconde Lettre* le besoin de corriger une faute qu'il avait laissé passer dans la première :

Je suis fâché de n'avoir pas fait un *errata* pour ma Première Lettre, où entre autres fautes il s'en est glissé une dans le portrait de Lélío que les mêmes critiques n'ont pas laissé tomber. J'ai dit *il ne se met pas souvent en dépenses d'esprit* ; au lieu de cela il faut lire : *il ne se met pas toujours en dépenses d'esprit*. À Dieu ne plaise que je croie qu'il n'en ait point ! Je sais de bonne part que depuis peu il en a fait paraître beaucoup dans une compagnie par le récit qu'il fit d'une histoire plaisante qui divertit extrêmement ses auditeurs ; il eut soin, dit-on, au milieu des applaudissements qu'on lui donnait, de faire prendre acte de cette compagnie, *qu'il se mettait quelquefois en dépense d'esprit*, ce qui m'a fait juger que ce petit endroit de ma Lettre lui a été sensible²¹⁹.

La satire est le ressort principal des pièces à tiroirs ; elle n'est cependant pas leur apanage exclusif ; on trouve ainsi de vastes scènes satiriques dans *Mélusine*, quand Trivelin fait visiter à Sylvie le magasin de l'Île perdue — magasin dans lequel on retrouve tout ce qui se perd sur la terre. Plus sporadiquement, les traits satiriques abondent. Sans faire un relevé exhaustif, nous proposerons ici une classification des τόποι satiriques.

Types sociaux

À côté des *tipi fissi*²²⁰ et des types théâtraux (les jeunes premiers), on trouve également des types caractérisés par leur appartenance sociale à des groupes professionnels ou régionaux. Ils sont sans doute à rapprocher des caractères moraux, rarement présents à la Comédie-Italienne²²¹, et qui semblent être l'apanage de la Comédie-Française. Ces types peuvent être présents sur scène ou seulement évoqués par le

219. *Seconde Lettre*, p. 5.

220. Voir ci-dessous, p. 77.

221. Notons néanmoins une exception : l'ingrat dans *Le Fleuve d'oubli*.

dialogue, comme c'est le plus souvent le cas.

Gascons, Normands, Picards. Dans *L'Amour maître de langues*, Fuzelier emploie comme opposant un Gascon, le chevalier d'Egrefignac. Il possède les caractéristiques habituelles du Gascon : dépensier (« la bourse d'un Gascon n'est pas pluvieuse », note Zerbine), il vit au crochet (et à la table) d'autrui ; mais il est également vantard et sûr de lui ; il ne doute par exemple nullement de conquérir la Marquise. Le Grand met également un Gascon sur scène dans *Le Fleuve d'oubli* : il veut pouvoir oublier son courage, qui lui fait prendre le risque de tuer des gens en duel et lui attire trop de conquêtes féminines, et souhaite également emporter cent bouteilles d'eau du Léthé pour se faire oublier à ses créanciers. Vantardise et parasitisme sont évoqués à propos de l'Horloge de vérité et d'amour, dans *Mélusine*, qui ne peut être vue qu'à de très rares moments :

O çà, j'ai pourtant entendu dire qu'un berger des bords de la Garonne avait trouvé le moment de voir cette pendule miraculeuse. Ces Gascons se fourrent partout, ce sont des anguilles ! (acte I, sc. 4)

Pour se « fourrer partout », les Gascons flattent, semblable au corbeau de la fable :

C'est moi, oui, c'est la fée Complaisante qui inspire les confidents, les emprunteurs, les Gascons et tous les poètes qui vont dîner en ville. (acte II, sc. 6)

Les Gascons sont donc des êtres faux ; c'est également le cas des Normands : un Amour descendant de l'Horloge de vérité et d'amour rassure ainsi Sylvie : « N'en doutez pas, je suis un Amour véritable : je ne suis ni normand, ni gascon » (acte III, sc. 12). Les Normands paraissent rarement en personne sur la scène ; ils sont procéduriers et indécis, et n'hésitent pas à trahir leur parole. Ainsi, quand, dans *L'Amour maître de langues*, Trivelin déguisé en Comtesse de Culebutencourville parle de son amant normand, Zerbine lui rappelle la « réputation du pays » :

TRIVELIN — Je ne me corrige point : je suis prête à céder le comté de Culebutencourville à un charmant blondin cadet de Normandie, qui m'a promis de m'aimer toujours.

ZERBINE — Ne vous y fiez pas, vous savez la réputation du pays. Elle se soutient : l'amour est quelquefois normand dans un cœur picard, que deviendra-t-il dans un cœur normand ? (acte II, sc. 13)

Inversement, les Picards sont les paysans types ; ils sont sincères jusqu'à la naïveté (d'où la nature paradoxale de la répliquée de Zerbine ci-dessus) et incapables de fourberie. C'est près d'Amiens que Fuzelier situe l'action du *Mai*, dans laquelle Trivelin a du mal à convaincre Thérèse d'agir avec ruse pour obtenir la main de son amant.

On retrouve un Gascon, une Picarde et un Normand dans une pièce jouée par les Italiens à la Foire en 1722, *La Foire des Fées* de Fuzelier, Le Sage et d'Orneval. La Picarde veut acquérir du savoir-faire en galanterie ; le Normand se plaint d'avoir

perdu son « tiltrier », faussaire capable de contrefaire les écritures et de confectionner de faux titres (dits « tiltres » par le Normand) ; le Gascon, enfin, est tellement content de lui-même qu'il ne demande rien et remercie les fées, persuadé que toutes se sont penchées sur lui au berceau.

Procureurs, financiers, médecins. L'image des gens de justice et de finance est celle d'escrocs sans aucune pitié ni vergogne. Un témoignage de 1715–6 fait état de la sévérité de l'opinion publique à l'égard des traitants :

Ils ont toujours été conduits par une avidité démesurée qui leur a ôté toute connaissance de la bonté, de la justice, de la douce humanité... Semblables à un hydropique qui se trouve d'autant plus altéré qu'il boit davantage, ils deviennent toujours plus cupides et, ne pouvant se rassasier des deniers qu'ils retiennent au Roi, ils mettent encore toute leur industrie à prendre le bien du public²²².

Ils sont régulièrement cités au théâtre comme parangons de la méchanceté, mais apparaissent au final rarement sur la scène. Turcaret dans *Belphégor* de Le Grand représente donc une exception ; encore est-il pendant presque tout le temps qu'il est sur scène possédé par le démon Belphégor, ce qui permet à l'auteur de le caricaturer à son aise en lui faisant exprimer de lui-même ses propres caractéristiques tout en restant vraisemblable, du moins dans la logique de la pièce — il n'est pas logique qu'un financier dénonce les travers de sa profession, mais il est possible qu'un démon, par la bouche d'un financier, le fasse. Cela prendra même la forme de trois chansons, afin de mieux s'inscrire dans la mémoire du public et d'accentuer le comique de la scène — il est inattendu qu'un banquier se mette à chanter. La troisième est celle qui contient la charge la plus forte :

C'est un plaisir pour mes semblables
De voir les autres misérables,
Ils ne s'embarrassent que d'eux.
En moi la pitié ne peut naître ;
Si tout le monde était heureux.
Quel plaisir aurais-je de l'être²²³ ?

La cruauté des procureurs est semblable : ils piègent leurs futures victimes en les amadouant : « Ô le coquin d'ogre qui veut me manger et qui me caresse ! Il faut que cet ogre-là ait été procureur²²⁴. » Dans *Les Animaux raisonnables*, Fuzelier et Le Grand montrent un loup ancien procureur qui préfère rester loup : « J'aime mieux croquer ici sûrement ce que je rencontre que d'avoir à garder avec la Justice²²⁵ ».

Les gens de justice sont également corrompus ; ainsi, quand Zerbine, en fausse devineresse, demande à Trivelin en Comtesse de Culebutencourville de la payer pour faire des prédictions, celui-ci compare la vénalité des deux emplois : « Je vois ce que

222. Ms. fr. 7726, f. 63, cité par J. Villain, « Naissance de la Chambre de Justice de 1716 », p. 559.

223. Le Grand, *Belphégor*, acte III, sc. 6.

224. Fuzelier, *Méhusine*, acte II, sc. 12.

225. Fuzelier et Le Grand, *Les Animaux raisonnables*, sc. 3 ; dans *TFLO*, III, Ganeau, 1721, p. 13.

c'est : les registres du ciel ne s'ouvrent que comme ceux des greffes²²⁶ ». De même, on trouve dans le magasin de l'Île perdue des fioles qui renferment de « très petites choses », dont « la probité d'un procureur »²²⁷.

Mauvais chrétiens, ils ont toujours « l'âme noire »²²⁸ et sont voués à se trouver en grand nombre aux Enfers — associés dans l'imaginaire classique à l'Enfer chrétien. Ainsi, en y arrivant au deuxième acte de *Belphégor*, Arlequin a « donné du nez contre l'âme d'un procureur qui était dure comme une enclume » : telle est la première chose qu'il aperçoit du monde infernal.

Aucun étage de l'échelle n'est épargné ; ainsi, le caissier (« celui qui tient la caisse chez un financier, chez un banquier, ou chez un marchand » d'après le *Dictionnaire de l'Académie*, 1694 et 1762) n'est pas plus affable que ses supérieurs :

L'AMOUR — [...] Je suis devenu laconique comme un caissier à qui on demande de l'argent.

LA FOLIE — Vous répondez oui aussi promptement qu'il dit non²²⁹.

La comparaison est reprise dans *Mélusine*, avec quasiment les mêmes mots :

TRIVELIN — Votre trop cher inconnu est le plus laconique petit mortel que je connaisse. Il ne répond que par monosyllabes, comme un caissier de mauvaise humeur²³⁰ !

En somme, procureurs et financiers sont dépeints comme des boureaux ; seuls les médecins, peut-être, sont plus redoutables, puisqu'ils sont assassins. Comme les gens de justice, ils sont menteurs : « sachez qu'il n'est rien tel pour être cru que de mentir : demandez plutôt aux avocats et aux médecins »²³¹. Toutefois, les traits à leur encontre sont moins nombreux — eu égard, peut-être, aux progrès réalisés par la médecine tout au long du XVIII^e siècle. Relevons néanmoins que le chemin le plus court de la vie à la mort reste, selon Arlequin, le médecin :

PLUTON — [...] mais sans courir tant de risque, que ne te dépouillais-tu de ton corps pour venir ici ?

ARLEQUIN — C'est ce qu'un médecin de mes amis m'avait conseillé, il s'était même offert à me prêter son assistance ; mais mon corps m'est si cher et me va si bien, que je n'ai jamais pu me résoudre à m'en séparer²³².

Fuzelier dénoncera dans *La Mode* le caractère superficiel de la science médicale en montrant ses ordonnances subordonnées aux modes :

PARISIEN — Madame, la Faculté de médecine vient vous rendre visite.

LA MODE — Allons la recevoir dans mon cabinet des affaires secrètes. Peste ! Il me faut pas que tout le monde sache que la Mode gouverne la médecine et qu'on ne guérit point sans ses ordonnances. . .

226. Fuzelier, *L'Amour maître de langues*, acte II, sc. 13.

227. Fuzelier, *Mélusine*, acte I, sc. 10.

228. Fuzelier, *L'Amour maître de langues* : « ARLEQUIN — La nuit est plus noire que l'âme d'un vieux procureur. » (acte I, sc. 1).

229. Fuzelier, *La Rupture du Carnaval et de la Folie*, sc. 7.

230. Fuzelier, *Mélusine*, acte II, sc. 1.

231. Fuzelier, *L'Amour maître de langues*, acte III, sc. 1.

232. Le Grand, *Belphégor*, acte II, sc. 3.

[...]

Trivelin arrive tenant des placets.

Eh, vous voilà donc enfin, Monsieur mon secrétaire ! Restez ici tandis que je vais donner mes ordres aux médecins et régler le régime qu'on observera pour les fièvres de l'été prochain.

TRIVELIN — Les malades se passeraient bien de cette consultation²³³.

Musiciens et auteurs. Les musiciens passent généralement pour ivrognes :

LE LUTIN, *en bouteille* — Il faut mourir de soif ou me sabler.

ARLEQUIN — Vous sabler ! Il faudrait être Gargantua. Il n'y a pas de musicien assez hardi pour vous boire en un jour²³⁴.

Dans *Mélusine*, ce jugement s'applique en particulier aux basses-tailles, voix grave, correspondant à peu près au baryton-basse aujourd'hui :

SYLVIE — Avant de partir, dites-moi tout ce qu'il y a dans ce tonneau.

TRIVELIN — Toutes les basses-tailles qui se perdent dans le vin²³⁵.

Si l'on en croit Lecerf de La Viéville, ce jugement n'était pas tout à fait injustifié : « Je vous réponds que sous l'empire de Lully, les chanteuses n'auraient pas été enrhumées six mois de l'année et les chanteurs ivres quatre jours par semaine »²³⁶. Cependant, l'ivrognerie des musiciens ne paraît sur le théâtre qu'en paroles ; les chanteurs et compositeurs montrés sur scène ont d'autres caractères : folie et vanité.

Dans *L'Amour maître de langues*, les musiciens sont fous :

ZERBINE, *à part* — Il a l'air d'être en charge aux Petites-Maisons.

TRIVELIN, *[déguisé en musicien]* — Vous voyez le célèbre Chevalier d'E-si-mi, compositeur de musique italienne.

ZERBINE, *à part* — Oh ! c'est un musicien, j'admire ma pénétration. (acte I, sc. 11)

La folie est également l'apanage des auteurs :

L'OFFICIER DES GARDES DE LA FOLIE — C'est pourtant un poète, qui dit hautement qu'il veut exterminer la Folie, dans son plus fort retranchement.

MOMUS — Un poète qui veut exterminer la Folie ! Il veut donc commettre un matricide²³⁷ ?

Mais la principale caractéristique des créateurs est d'être orgueilleux. Ainsi, dans le magasin de l'Île perdue, parmi les fioles renfermant « de très petite chose », on en trouve une contenant « la modestie d'un auteur ». C'est d'ailleurs le principal trait de caractère du Crassotin de *La Mode*, qui se vante de maîtriser tous les genres. La

233. Fuzelier, *La Mode*, 1719, sc. 3.

234. Fuzelier, *Mélusine*, acte II, sc. 11.

235. Fuzelier, *Mélusine*, acte I, sc. 12. À la scène 7, Arlequin sentais « la faim d'un clerc de procureur et la soif d'une basse-taille. »

236. Lecerf de La Viéville, *Comparaison de la musique italienne et de la musique française* (1703), cité par Jérôme de La Gorce, *L'Opéra à Paris au temps de Louis XIV : histoire d'un théâtre*, Desjonquères, 1992, p. 42. La Bruyère (*Caractères*, « De la Ville », 13) atteste également de la propension des chanteuses à « s'enrhumer », à propos de Marthe Le Rochois.

237. Fuzelier, *La Rupture du Carnaval et de la Folie*, sc. 3.

dernière scène de *La Mode* de 1719 montre également un maître à danser vaniteux, prêt à critiquer les productions de l'Académie royale de musique.

De manière générale, les nouveautés théâtrale du temps ne sont guère estimées. Le manque d'originalité des tragédies est exemplaire : « Comment trouver un amant dans toute l'Italie ? Pour le coup, c'est chercher une pensée nouvelle dans une tragédie nouvelle²³⁸. Les opéras sont remplis de lieux communs mille fois répétés : « Oh oh ! L'urne chante "Qu'il est doux d'aimer constamment" ; ces maximes-là ne sont pas à la mode²³⁹ ». Plus loin, il est fait allusion à *Amadis*, comme dans *L'Amour maître de langues* : « ce sont des diables qu'on a licenciés depuis qu'on ne joue plus *Amadis*²⁴⁰ ». Mais ces deux répliques annoncent également le divertissement qui suit, et rappellent donc à quel point la poétique des divertissements italiens est redevable à celle de l'Académie royale de musique.

Les mœurs du temps : lieux de plaisir, inconstance, cocuage

Le principal objet de satire est cependant les mœurs amoureuses et conjugales du temps. La bourgeoisie, comme la noblesse, cherche à conclure des mariages financièrement avantageux ; les époux n'ont pas besoin de s'aimer, mieux : ils ne le doivent pas. Ce sera en 1733 le sujet d'une comédie de Nivelles de La Chaussée, *Le Préjugé à la mode*. Dans *La Rupture du Carnaval et de la Folie*, l'Amour s'insurge ainsi devant les accusations de la Folie :

LA FOLIE — Les pleurs de Psyché vous attendriront...

L'AMOUR — Moi, m'attendrir aux pleurs de ma femme ! Me prenez-vous pour un bourgeois ? (sc. 7)

Les maris et les femmes mènent donc souvent une vie extra-conjugale. De tels thèmes sont déjà présents chez Dancourt, par exemple dans *Le Moulin de Javelle* ou *La Foire de Bezons*. Le « bon mari » est celui qui « ne se doute de rien²⁴¹ ». Mariage est considéré comme un synonyme presque direct de cocuage : « tu fais les cornes à Monsieur Scaramouche comme si vous étiez déjà mariés ensemble²⁴² », dit ainsi Arlequin à Violette.

Il faut pourtant que cette vie extra-conjugale soit discrète. Ainsi, dans *Mélusine*, Trivelin dit à la fée : « Quoi, vous savez quand il vous plaît rendre les amants invisibles ? Si vous vouliez me communiquer ce secret-là, j'empêcherais bien des désordres dans d'honnêtes mariages²⁴³ ». Dans *L'Amour maître de langues*, il remarque :

ZERBINE, à Trivelin — Allons, apprenez-moi promptement à dire en italien *Charmant Arlequin, vous m'avez su plaire !* C'est là faire un aveu bien précipité, mais le

238. Fuzelier, *L'Amour maître de langues*, acte I, sc. 12.

239. Fuzelier, *Mélusine*, acte I, sc. 12.

240. Fuzelier, *L'Amour maître de langues*, acte II, sc. 16.

241. Fuzelier, *La Méridienne*, sc. 13 : « Lélios dort et ne se doute de rien : cela fera un bon mari ».

242. Fuzelier, *L'Amour maître de langues*, acte I, sc. 5.

243. Fuzelier, *Mélusine*, acte II, sc. 1.

malheur que nous avons de ne nous pas entendre me dispense du cérémonial de la dissimulation.

TRIVELIN — On ne le pratique plus qu'avec les maris. (acte III, sc. 3)

Dans *Le Fleuve d'oubli*, un apothicaire, résigné, voudrait oublier que sa femme risque de le faire cocu ; désillusionné, il repart à la fin convaincu qu'il l'est, mais dissuadé de s'en venger : il s'incline devant la coutume du temps²⁴⁴.

Si c'est Paris de manière générale qui est considéré comme capitale des plaisirs et de la débauche²⁴⁵, voire même la France entière²⁴⁶, certains lieux sont symboliques de cette vie dissolue : tout d'abord, les auberges en banlieue parisienne, dont les amants sont les clients essentiels — ils y viennent pour échapper à leur conjoint — comme le rappelle Trivelin au cabaretier dans *La Mode* (sc. 6) : « Mettez-vous bien dans la tête qu'un cabaretier de campagne s'enrichit plus avec les amants qu'avec les buveurs » ; de même dans *La Méridienne*, Trivelin parle d'« hôtelleries où l'amour paie le loyer de bien des chambres » (sc. 2). Le motif est ancien, et se trouvait déjà dans la pièce de Jean-Baptiste Rousseau intitulée justement *Le Café* :

MADAME JÉRÔME — Messieurs, il est minuit sonné ; faites-moi la grâce de vous retirer.

LA SOURDIÈRE — Volontiers.

LE CHEVALIER — Attends, attends ! Et par quelle raison nous retirer, Madame Jérôme ?

MADAME JÉRÔME — Par la raison, Monsieur, que voici l'heure des femmes [...].

LE CHEVALIER — Vous êtes pour les récréations nocturnes, Madame Jérôme ?

MADAME JÉRÔME — Oh vraiment, si on n'avait d'autres rentes que la dépense qui se fait ici de jour, et sans le casuel de la nuit, on courrait risque d'avoir les dents bien longues. (sc. 14)

D'autre part, les promenades, comme le Cours, c'est-à-dire le Cours-la-Reine, très en vogue au XVIII^e siècle, proche des Tuileries, sont également à la mode. Quand Trivelin veut déguster Lélío de Silvia dans *La Méridienne*, il la lui décrit d'abord se promenant au Tuileries et dans les faubourgs de Paris :

TRIVELIN — Allez aux Tuileries l'été, faites seulement un tour du grand bassin, vous n'entendrez parler que de Mademoiselle Silvia. [...] Oh c'est une fille fort connue dans tous les jardins de la ville et même des faubourgs.

LÉLIO, *en italien, riotant* — C'est qu'elle aime apparemment la verdure. (*À part*) Ce goût champêtre ne me plaît pas trop : une femme qui aime tant le bois de Vincennes, le bois de Boulogne, mène à la fin son mari à la forêt de Vulcain. (sc. 3)

Il la décrit ensuite brillant au bal en dansant le cotillon ; le bal est le symbole même de la débauche : une fille bien élevée ne s'y rend pas. De manière générale, ce sont les

244. Le Grand, *Le Fleuve d'oubli*, sc. 5 : « après tout, le cocuage n'est pas une maladie mortelle ».

245. Cf. par exemple Fuzelier, *Le Mai*, sc. 2 : « N'est-il pas vrai que Madame Simone, [...], avant d'être fermière en Picardie, a été femme de chambre à Paris, d'où elle a rapporté les bons principes de la lorgnerie ? »

246. La France est perçue comme dangereuse pour les mariages ; cf. Fuzelier, *L'Amour maître de langues*, acte I, sc. 7 : « Vous êtes Italien et vous vous plaisez en France ; vous n'êtes pas marié apparemment ».

mœurs du temps qui sont corrompues. Si Silvia fréquente les lieux en vue et pratique en maîtresse la danse à la mode qu'est le cotillon, elle ne peut donc être vertueuse. Les lieux communs sont ici employés à des fins dramaturgiques et servent l'intrigue en peignant Silvia à Lelio comme une jeune fille dangereuse pour son futur honneur de mari. Il en va sensiblement de même dans *La Mode*, où Angélique, jeune fille tenue enfermée par son père, semble naturellement portée vers les plaisirs galants.

Mœurs italiennes, mœurs françaises. Dans *La Méridienne* et *L'Amour maître de langues*, il s'agit souvent de comparer les mœurs italiennes et les mœurs françaises. Les premières sont jugées trop rigides, et les secondes trop souples. On pourrait citer de nombreux exemples, comme :

LE CHEVALIER — Eh ! donc nous vous lâcherons de nos belles de Provence ; au moins elles ne sont pas en cage comme celles d'Italie.

TRIVELIN — Pauvres oiseleurs ! En vain vous enfermez votre linotte, souvent le moineau franc se glisse dans la volière.

La remarque de Trivelin postule que, malgré les usages nationaux, il y a une nature humaine qui transcende les frontières. Scapin dira par exemple que les femmes « aiment [...] le vin de Champagne, le jeu, le bal *et cætera* » (acte II, sc. 16) ; Zerbine les dit curieuses²⁴⁷. Néanmoins, certaines modes semblent avoir appartenu d'abord à la France, pour se généraliser ensuite au reste de l'Europe :

ARLEQUIN — J'ai découvert certainement que l'inconnue que j'aime est française ; je ne faisais auparavant que m'en douter.

TRIVELIN — Et comment as-tu découvert cela ?

ARLEQUIN — C'est qu'après m'avoir fait des mines gracieuses à sa fenêtre, elle en a fait autant à deux hommes qui me suivaient : n'est-ce pas là une mode de France ?

TRIVELIN — Oui et c'est la seule qui ne change point. Mais comme cette mode a passé très promptement dans les pays étrangers, ton inconnue est peut-être espagnole ou allemande²⁴⁸.

Si les Françaises sont des coquettes²⁴⁹, les Italiens sont soupçonneux, et Lelio parle à ce propos dans *La Méridienne* de « manie de [s]on pays », l'Italie.

LÉLIO, *en italien, riotant* — Non, je ne suis pas curieux, je n'ai pas la manie de mon pays, j'ai l'humeur française. [...] Va, mon pauvre Trivelin, je te jure que je suis d'une tranquillité parfaite sur le chapitre des femmes. (sc. 3)

Notons cependant que le mariage n'est pas seul en cause, mais la fidélité en général. Les amants ne sont guère fiables :

TRIVELIN — L'amour est un répondeur qui a lui-même besoin de caution. Hélas ! tous les jours il répond auprès des belles pour mille amants favorisés qui, avant un mois de commerce, demandent des lettres de répit²⁵⁰.

247. Fuzelier, *L'Amour maître de langues*, acte II, sc. 9 : « Je me doutais bien que dans une tête de mon sexe la curiosité ne céderait point le pas à la raison ».

248. Fuzelier, *L'Amour maître de langues*, acte III, sc. 3.

249. Cf. Fuzelier, *L'Amour maître de langues*, acte I, sc. 7 : « française et coquette sont deux termes synonymes ».

250. Fuzelier, *L'Amour maître de langues*, acte I, sc. 7.

SYLVIE — Non, ne me faites point voir ici d'amant respectueux : c'est un titre que l'on perd le plus tôt que l'on peut²⁵¹.

Trivelin peut ainsi dire à Sylvie :

TRIVELIN — Je vous pardonne de vouloir voir des cœurs fidèles : on n'en voit plus que sur le théâtre, encore cela ne passe-t-il pas les coulisses.

Cette dernière phrase fait également allusion aux mœurs dissolues qui étaient celles des filles de l'opéra, comme le notait déjà J. B. Rousseau dans *Le Café* : « Pour moi, je ne me divertis point à l'Opéra ; et je n'y vais jamais que pour folâtrer dans les coulisses avec quelque danseuse » (sc. 13). La scène dirigée par Luigi Riccoboni, qui voudrait, en tant que théoricien, que le théâtre soit un exemple de vertu, offre donc avec légèreté une peinture de tous les vices de cette période de relâchement qu'est la Régence.

En somme, il semble que personne ne soit épargné. Les lieux communs servent souvent à pimenter le dialogue, mais ils peuvent également avoir valeur dramaturgique. Nous avons ici cherché à les isoler en fonction de leur objet, mais il n'est pas rare qu'une réplique contienne une combinaison de τόποι, les uns ayant une importance pour l'intrigue, les autres n'étant que des traits d'esprit ; ainsi, dans *La Méridienne* :

TRIVELIN — Si Mademoiselle Silvia brille au bal ? Je vous en réponds ! C'est la danseuse la plus fringante qu'il y ait pour le cotillon. Une nuit au bal de l'Opéra, elle mit sur les dents trois masques... C'étaient les jarrets les plus vigoureux et les déguisements les mieux choisis qu'on ait jamais vus ; on n'aurait garde de les reconnaître sous les ornements les plus opposés à leurs caractère : un cadet gascon en caissier, un procureur en mousquetaire et un jeune abbé sous son propre habit. (sc. 3)

2.2 Les types et leur évolution

L'une des caractéristiques essentielles de la Comédie-Italienne est l'utilisation des types fixes (*tipi fissi*), héritée de la *commedia dell'arte*. À cet égard, il convient de remarquer que s'ils sont absents, à de rares exceptions près, de la Comédie-Française et de l'Académie royale de musique, les théâtres forains utilisent les personnages italiens, qu'ils font parfois évoluer. On retrouve ainsi Arlequin, notamment joué par Dominique avant 1716, mais aussi par Baxter dans d'autres troupes ; la Foire voit également se développer le type de Pierrot, en particulier sous l'influence de l'acteur Hamoche ; aux marionnettes, c'est Polichinelle qui est généralement mis au centre des pièces. L'utilisation de types impose aux auteurs certaines caractéristiques propres à chaque personnage. Ainsi, Arlequin ou Polichinelle ne peuvent pas devenir courageux ; ils ne le *sont* pas. C'est en effet comme si ces personnages avaient une existence propre en-dehors du théâtre. C'est sans doute l'une des raisons pour

251. Fuzelier, *Mélusine*, acte III, sc. 2.

lesquelles les Comédiens-Italiens ont tous un nom de scène, correspondant souvent à leur emploi dans la troupe, ce qui n'est pas le cas à la Comédie-Française.

Parmi les types, se sont les *zani* qui sont les plus caractérisés, eu égard, en particulier au masque qu'ils portent. On remarquera d'ailleurs qu'il est parfois fait allusion au masque d'Arlequin et à sa noirceur ; Ladon, joué par Arlequin dans *Les Amours aquatiques*, est qualifié de « noir bourbier » (sc. 4) ; Arlequin lui-même se dit « noir comme une taupe » dans *Mélusine* (acte II, sc. 11). Les types féminins, comme la servante Violette, ne sont jamais masqués, de même que les amoureux. Scaramouche étant peu utilisé, sans doute à cause de la médiocrité de l'acteur, ce sont donc Arlequin et Trivelin qui sont, à la nouvelle Comédie-Italienne, les types les plus présents sur la scène et dans le cœur du public. X. de Courville note ainsi, à propos de l'ancienne troupe, que « l'Hôtel de Bourgogne était devenu le théâtre d'Arlequin²⁵² » ; ce sera également le cas de la nouvelle, et Thomassin remportera les suffrages dès la première représentation, le 18 mai 1716²⁵³.

Arlequin

Le type traditionnel d'Arlequin est poltron, glouton, porté sur la boisson et, dans une moindre mesure, sur les femmes. Sa couardise est mise à profit dans les premières scènes de *L'Amour maître de langues*, où il prend Scapin, qu'il ne voit pas, pour un voleur. Scapin est tout aussi poltron qu'Arlequin ; ainsi, il s'inquiète dans *Mélusine* : « Que sait-on si les poulets que nous trouvons tout rôtis ne sont pas lardés par des diables²⁵⁴ ? »

Arlequin est caractérisé également par sa batte, qu'il emploie souvent dans des scènes de *lazzi* ; ainsi, à la fin de l'acte I de *L'Amour maître de langues* :

Arlequin arrive et les trouvant chantant « Patapan trelintintin », il dit qu'il veut battre la mesure dans un si beau concert, et les bat.

Suivant la tradition de l'ancien Théâtre-Italien, on lui réserve des monologues, qui devaient originellement laisser place à l'improvisation. Ainsi, *L'Amour maître de langues* s'ouvre sur un long monologue d'Arlequin ; dans *Mélusine*, il raconte longuement comment un perroquet lui a fait faire du chemin en lui répétant « As-tu déjeuné, mon fils ? » (acte I, sc. 7) ; plus loin, il tente d'équilibrer deux brocs de vin, ce qui donne l'occasion d'un autre monologue (acte III, sc. 10).

Chez les auteurs français, sa gourmandise est omniprésente ; on peut ainsi relever dans *Mélusine* : « Il n'y a que quinze jours que je vous sers, je n'ai pu retenir encore que le nom de votre cuisinier » (acte I, sc. 7). Il n'est pas rare de le voir hésiter entre sa bien-aimée (généralement Violette) et la nourriture, comme dans *Le Naufrage*

252. X. de Courville, p. 23.

253. Cf. Gueullette, *Notes...*, p. 27.

254. Fuzelier, *Mélusine*, acte I, sc. 5.

au *Port-à-l'Anglais* (acte III, sc. 2), ou la boisson (*La Méridienne*, sc. 7). Dans *Mélusine*, l'obsession d'Arlequin pour la nourriture sert de prétexte à une série de scènes détachées de l'action principale (acte II, sc. 8–11) ; il y consent même à se laisser transformer en perroquet en l'échange de fromage de Milan :

LE LUTIN, *en perroquet* — Je suis de Bergame, j'ai été métamorphosé en perroquet par la fée Mélusine.

ARLEQUIN — Et pourquoi cela ?

LE LUTIN — Pour avoir mangé dans son office un reste de fromage de Milan.

ARLEQUIN — Oh, quelle cruauté ! Quoi, l'on est changé ici en perroquet quand on mange du fromage de Milan ?

LE LUTIN — Oui.

ARLEQUIN — Perroquet, mon ami, retenez-moi une cage. (*Le perroquet s'envole.*) Oh, le maudit pays où on n'ose manger du fromage de Milan sans être métamorphosé en perroquet ! Quoi, quand je verrai cet excellent fromage de Milan, il faudra que mes dents restent oisives et que je me contente de le regarder amoureuxment comme les galants du temps passé regardaient leur maîtresse ? Ô quel tourment ! Ô quelle rage !

Cette obsession pour le fromage de Milan, que l'on retrouve dans la version prologue de *La Mode* semble être caractéristique de l'écriture de Fuzelier.

Les auteurs français ont développé pour Arlequin un langage où les métaphores alimentaires abondent, en particulier quand il s'agit de parler d'amour. Ainsi, dans *Mélusine*, Arlequin s'exclame, apercevant Scapin déguisé en nourrice, « Oh, la grosse maman ! Qu'elle est ragoûtante ! Il y a bien à gruger à cette poularde-là » (sc. 17). Dans *L'Amour maître de langues*, Arlequin craint que l'amour ne lui noue l'estomac :

LÉLIO — As-tu fait ta déclaration ?

ARLEQUIN — Oh que oui ! Je lui ai dit que ses yeux étaient de francs brûlots qui désolaient la flotte de mes entrailles et que je craignais fort que mes boyaux rétrécis par le feu de mon amour ne m'obligeassent à manger moins qu'à mon ordinaire. (acte II, sc. 7)

Arlequin parle également souvent comme des réalités concrètes de concepts figurés. Dans *Les Amours aquatiques*, il s'exprime avec préciosité, brouillant les frontières entre abstrait et concrets, ce qui permet d'ailleurs une certaine grivoiserie :

Belle rivière, c'est un fleuve amoureux qui se jette à corps perdu à la nage dans l'étang de vos beautés, et voudrait plonger dans les concavités de vos charmes pour tâcher d'y pêcher quelques-unes de vos bonnes grâces.

Originellement second *zani*, il est caractérisé par sa balourdise, par opposition au premier *zani*, malin. Il s'étonne ainsi, dans *Mélusine*, du nom de la nourrice : « La Mie Tétone ? Le beau nom de bergère ! Il n'y en a point de si joli que cela dans le roman d'Aristote²⁵⁵. » Le comique se dégage tout d'abord de l'absence totale de ressemblance entre « la Mie Tétone » et les noms pastoraux, et en second lieu, du fait qu'Aristote n'ait évidemment pas écrit de roman. Quand Arlequin énumère des

255. Fuzelier, *Mélusine*, acte I, sc. 7.

amants légendaires, il commet une balourdise en mettant à leur nombre Tarquin et Lucrèce²⁵⁶. Quand il cite Virgile, en latin, on lui en demande compte :

ARLEQUIN — *Infandum, regina, jubes renovare dolorem.*

SYLVIE — Où as-tu volé ce latin-là ?

ARLEQUIN — Dans le vieux Théâtre-Italien. Il y a bien de l'érudition dans ce livre-là. (acte I, sc. 7)

La référence à l'ancien Théâtre-Italien rappelle ce qui était la source, pour les auteurs français, de la connaissance du type d'Arlequin. Entre 1697 et 1716, il ne s'était en effet pas perdu ; passé à la Foire, les auteurs comme Fuzelier avait pu apprendre à écrire pour lui.

Enfin, le *zani* Arlequin est le reflet de son maître amoureux. Il n'est pas dénué d'une certaine sensibilité, présente dès *Le Naufrage au Port-à-l'Anglais*, développée dans *L'Amour maître de langues* et *Les Amours aquatiques* ; on retrouve ce trait de caractère dans les pièces de Marivaux, dès *Arlequin poli par l'amour*.

Trivelin

Le type de Trivelin est moins connu²⁵⁷. S'il y avait un Trivelin dans l'ancienne troupe, c'est Dominique, à partir de 1717, qui va définir lui-même son personnage. Habitué à jouer les Arlequins, il ne peut tenir ce rôle dans une troupe où il y a déjà un Arlequin, et qui plus est très apprécié du public. Il choisit donc le type de Trivelin, vêtu, comme Arlequin, d'un habit coloré — son habit était à bandes, celui d'Arlequin à losanges — mais ne portant pas de batte. Trivelin est comme un reflet déformé d'Arlequin.

Ainsi, le langage métaphorique que nous avons étudié à propos d'Arlequin ne lui est pas propre ; il est souvent adopté par les autres *zani*, et même les servantes²⁵⁸. Dans *L'Amour maître de langues*, Trivelin emploie également expressions que l'on pourrait trouver chez Arlequin. Ainsi, on peut comparer cet échange :

VIOLETTE — Je veux que tu meures d'amour seulement, d'amour.

ARLEQUIN — Mourir d'amour ! On a perdu ce secret-là. Je crois même la chose impossible. L'amour est l'auteur de la vie, il ne saurait donner la mort. Tant que j'aurai de l'amour dans le cœur, le moyen de cesser de vivre ? Monsieur Pantalon, donnez-moi une demi douzaine de bouteilles de vin de Champagne.

PANTALON — Quel est ton dessein ?

ARLEQUIN — De noyer l'amour dans mon cœur, afin de pouvoir mourir après sans aucune difficulté²⁵⁹.

à cette réplique :

256. Fuzelier, *La Méridienne* sc. 6 : « Je t'aime comme Marc-Antoine aima Cléopâtre, comme Céladon aima Astrée, comme Tarquin aima Lucrece. »

257. Sur Trivelin, voir F. Rubellin, « Trivelin, de l'ancien Théâtre-Italien à Marivaux. . . ».

258. Du côté des servantes, Zerbine prend par exemple l'expression « la renommée dit » au sens propre et répond : « Eh ! de quoi se mêle la renommée de parler de notre voyage ? » (Fuzelier, *L'Amour maître de langues*, acte I, sc. 11.).

259. Autreau, *Le Naufrage au Port-à-l'Anglais*, acte III, sc. 2.

TRIVELIN — [...] J'ai dans le cœur un amour naissant à noyer ; comme je crains qu'il ne sache nager, je vous prie de ne pas épargner le vin²⁶⁰.

De même, à la « ragoûtante maman » de l'Arlequin de *Mélusine* répond, dans la même pièce, une remarque de Trivelin : « J'aime les nourrices, moi ; c'est mon ragoût que les nourrices, cela est nourrissant²⁶¹ ! » ; on peut rapprocher encore de ces répliques la déclaration d'amour de Trivelin, dans *L'Amour maître de langues* :

TRIVELIN — Une Française est donc un pot-pourri d'agréments.

ZERBINE — Oui.

TRIVELIN — Eh bien ! Je crois que j'aime un pot-pourri. Oui, l'objet que j'aime est une ragoûtante fricassée d'appas assaisonnés par les mains mêmes de l'Amour. (*Il veut la caresser.*)

ZERBINE — Que faites-vous donc là ?

TRIVELIN — Je veux tâter à la fricassée... Car enfin, il n'est plus temps de dissimuler : c'est vous qui êtes ce friand pot-pourri que voudrait dévorer le tendre et goulu Trivelin. Ouf !

ZERBINE — Doucement, vous m'engraissez avec votre soupir marmiton. (acte II, sc. 5)

On remarquera également que dans *Mélusine*, Trivelin a quitté son ancien maître le Marquis en lui dérobant son linge. Or, on trouvait ce même fait dans *Arlequin défenseur d'Homère* de Fuzelier (1715), où c'était Arlequin qui avait volé le linge de Léandre. Il est probable que c'est Dominique qui jouait Arlequin à la foire Saint-Laurent lors de la création d'*Arlequin défenseur d'Homère*. Cela confirme la parenté entre Arlequin et Trivelin.

Le Trivelin joué par Dominique tiendra le rôle de *zani* malin, intrigant, et aura souvent un rôle de dramaturge. C'est ainsi lui qui aide Thérèse dans *Le Mai*, Silvia dans *La Méridienne* ; c'est lui qui est au centre des *Terres Australes* ; c'est encore lui qui vient au secours de Sylvie et du Marquis dans *Mélusine*, trahissant sa maîtresse — comme il le fait pour Arlequin et Silvia dans *Arlequin poli par l'amour* de Marivaux.

Intelligent, il est aussi cultivé ; il sait le latin — sans doute parce que Dominique avait reçu une solide formation scolaire — et connaît bien l'opéra — peut-être grâce au passé forain de Dominique. Ainsi, *La Méridienne* s'ouvre sur une citation parodiée d'*Atys* de Lully et Quinault :

Trivelin, que ce jour est un grand jour pour vous²⁶² !

Il cite Virgile²⁶³, et rappelle dans *Le Mai* :

TRIVELIN — Mais, cousine, me prenez-vous pour un imbécile ? Oubliez-vous que j'ai de l'érudition et que j'ai été magister de ce village avant que d'être le maître d'hôtel

260. Fuzelier, *L'Amour maître de langues*, acte III, sc. 5.

261. Fuzelier, *Mélusine*, acte I, sc. 3.

262. Dans *Atys*, acte I, sc. 6 : « Sangaride, ce jour est un grand jour pour vous !

263. Fuzelier, *L'Amour maître de langues*, acte I, sc. 11 : « Fi donc, fi, Madame, fi, fi, fi, o terque, quaterque fi ! » ; cf. note 358.

du seigneur ? Oui, cousine, je sais quand il me plaît retourner du latin comme une omelette. (sc. 2)

On remarquera d'ailleurs la comparaison, rapprochant deux éléments fort distincts, et rappelant le langage d'Arlequin.

Enfin, Dominique semble avoir possédé un talent pour la déclamation. Auteur de plusieurs parodies en alexandrins, il glisse aussi deux passages en vers dans son compliment au public lors de son entrée à la Comédie-Italienne, en 1717²⁶⁴ ; il est probable que c'est pour le servir qu'on trouve une scène en alexandrins dans *Les Terres Australes* dont il est, d'ailleurs, avec Le Grand, coauteur.

Il faut en effet se rappeler que Dominique était auteur en plus d'être acteur. Il a sans doute conseillé Fuzelier et Le Grand quand ils écrivaient pour lui. Dès lors, l'élaboration du type de Trivelin est en grande partie l'œuvre, non de la tradition, mais de Dominique.

S'il ne trouve qu'une place secondaire chez Marivaux, Trivelin a été au centre des pièces de Le Grand et Fuzelier : important *zani* dans *L'Amour maître de langues* et *La Méridienne*, il s'émancipe de sa condition de valet dans *Belphégor*, *Les Terres Australes* et *Le Mai* ; il est le personnage-pivot du *Fleuve d'oubli* et l'un des deux dans *La Mode* de 1719, qui lui réserve par ailleurs deux autres rôles, celui du libraire Brochure et du maître à danser. Tout autant que le théâtre d'Arlequin, la Comédie-Italienne a donc été, entre 1718 et 1721 du moins, le théâtre de Trivelin.

2.3 Grivoiserie et scatologie

Comme à l'ancien Théâtre-Italien et à la Foire, les pièces de la nouvelle Comédie-Italienne n'épargnent pas le comique scatologique et grivois. Ainsi, Arlequin montre à Scapin les marques de sa peur : « cela est vrai, j'ai eu aussi peur que vous, je le sens bien²⁶⁵ » ; il est aussi question du pot de chambre : « Je ne trouve pas de quoi rendre deux bouteilles de vin muscat que j'ai bues hier au soir²⁶⁶ ». Trivelin n'est guère plus délicat : « Que de pois au lard vont remplir les marmites et constiper les hobereaux picards²⁶⁷ ! »

La grivoiserie est également exploitée. Dans *Mélusine*, Trivelin, par exemple, critique en ces termes Sylvie déguisée en homme, faisant allusion, pour le spectateur qui sait qu'elle est femme, au sexe masculin :

Si elle avait connu ce que je vaux, elle ne s'amuserait pas à son petit freluquet d'inconnu qui, auprès de moi, n'est qu'une franche poupée, et qui, je crois, n'a pas l'essentiel. (acte II, sc. 3)

264. Voir Boindin, *Troisième lettre*, p. 7 sq.

265. Fuzelier, *L'Amour maître de langues*, acte I, sc. 2.

266. Fuzelier, *L'Amour maître de langues*, acte I, sc. 1.

267. Fuzelier, *La Méridienne*, sc. 1.

De même, quand Ladon–Arlequin, dans *Les Amours aquatiques*, évoque « les concavités [des] charmes » d'Aréthuse et veut « mêler ses ondes avec » celle de la rivière personnifiée, les allusions grivoises sont évidentes.

2.4 Langages non-verbaux

La Comédie-Italienne fait également emploi de langages que l'on peut qualifier de non-verbaux : les bruitages, les gestes et le silence. Ils sont davantage utilisés par Fuzelier.

Au début de *L'Amour maître de langues*, la scène est plongée dans l'obscurité. Outre les répliques, on entend Scaramouche arriver (« j'entends du bruit », acte I, sc. 1), puis jeter sa lampe (acte I, sc. 2) ; plus loin, Arlequin « éclate », c'est à dire « fait un grand bruit » (acte I, sc. 3). Toutes ces bruitages peuvent être vus comme servant à poser le décor nocturne.

On lit dans *La Rupture du Carnaval et de la Folie* de Fuzelier :

L'AMOUR — [...] si je parle moins, je gesticule davantage.

LA FOLIE — Vous ne pouvez gesticuler qu'avec grâce : gesticulez, charmant Amour, gesticulez !

L'AMOUR — Peste, vous vous connaissez en style ! Vous savez que les gestes sont moins trompeurs que les paroles. (sc. 7)

La gestuelle peut être considérée à la Comédie-Italienne comme un langage à part entière. En effet, elle est souvent commentée par les personnages, et sert de révélateur de leurs sentiments. Ainsi, dans *Mélusine* :

LE MARQUIS — Ah, Mademoiselle, oublions là cette fée qui vous déplaît ! Occupons-nous seulement des douceurs de l'amitié.

Il lui prend et lui serre les mains.

SYLVIE — Voilà une amitié qui gesticule bien vivement ! Je tremble. (acte III, sc. 2)

Plus loin, le Marquis s'étonne, croyant que Sylvie n'a pas deviné qu'il était homme :

Ces habits ont-ils pu vous tromper si longtemps ? Le feu de mes regards, la tendresse de mes expressions, tout ne vous disait-il pas que c'était l'amour qui vous parlait et non pas l'amitié ?

Le langage du corps est également présent chez les valets. Il sert par exemple, dans *L'Amour maître de langues*, à se faire comprendre et autorise d'ailleurs à passer outre les convenances :

Arlequin caresse Zerbine.

TRIVELIN, à Zerbine — En vérité, Mademoiselle, vous lui permettez bien des licences.

ZERBINE — Le pauvre enfant ne sait pas le français, il s'explique comme il peut. (*Arlequin la caresse encore.*)

Les gestes peuvent aussi démentir les paroles :

ARLEQUIN, *en italien, à part* — En vain je lui dis que je la hais ! Tout le reste de mon corps depuis la tête jusqu'aux pieds donne le démenti à ma langue.

C'est en ce sens qu'ils sont « moins trompeurs que les paroles ». Trivelin peut ainsi résumer la scène entre Zerbine et Arlequin (acte III, sc. 3) : « Quand deux amants ne parlent pas la même langue, ils s'expliquent par gestes », maxime qu'il faut évidemment rapprocher du titre, « l'amour maître de langues ».

Mais Fuzelier va encore plus loin, et utilise également le silence. En effet, il serait invraisemblable (et inconvenant) que Léléo et la Marquise s'expriment, comme leurs valets, par gestes. La convenance réduit au silence. C'est Zerbine qui est chargée d'interpréter le silence, comme il faut que Trivelin serve d'interprète entre l'italien et le français :

ZERBINE — Eh quoi, vous n'entendez pas le silence des dames ? C'est pourtant leur langage le moins équivoque.

LÉLIO, à la Marquise — Ah ! Madame, c'est trop vous obstiner à vous taire.

ZERBINE — Nous n'avons cette maladie-là que quand nous aimons. (acte III, sc. 9)

Toutes ces ressources seront également exploitées par la suite par Marivaux, par exemple dans *La Surprise de l'amour*.

Les langages de la Comédie-Italienne sont d'une grande complexité, mêlant gestes et paroles, sentiments et lieux communs, nouveauté et tradition des *tipi fissi*. Au-delà du dialogue, la musique est également appelée à jouer un rôle important, faisant des pièces du Théâtre-Italien des spectacles complets.

3 Le divertissement

Les études littéraires ont, à de rares mais notables exceptions près, délaissé le divertissement ; les études musicales ne lui ont pas porté beaucoup plus d'intérêt. Il suffit pour s'en convaincre de signaler qu'il est encore concevable, pour un éditeur, d'omettre les parties musicales et chorégraphiques, même du seul point de vue textuel ; quant à l'édition musicale, elle est difficile à mettre en place en annexes des collections littéraires, et quasi inexistante pour la musique qui se mêle au parler²⁶⁸. La création scénique, enfin, omet généralement la présence de musique dans les comédies de Marivaux, même quand cette musique est conservée.

Pourtant, le divertissement était très apprécié du public du XVIII^e siècle. Ainsi, Françoise de Graffigny, quand elle livre le compte rendu d'un spectacle, ne manque

268. Signalons néanmoins deux exceptions : les musiques de Lully et Charpentier pour des comédies-ballets figurent ou figureront dans les œuvres de ses compositeurs, en cours d'édition, et la musique des deux tragédies bibliques de Jean Racine, *Esther* et *Athalie*, a fait l'objet de publications par Anne Piéjus pour la Société française de musicologie. En ce qui concerne les deux grands compositeurs de musique pour la scène non-lyrique au début du XVIII^e siècle, Gilliers et Mouret, aucune publication n'est encore venue à notre connaissance rendre justice à ce pan important de leur activité.

pas de consacrer quelques lignes aux vaudevilles²⁶⁹. En 1739, à propos de *L'Amant Protée* de Romagnesi²⁷⁰, elle note : « Les vaudevilles m'ont paru assez jolis mais la musique détestable. Ah, pauvre Mouret, pourquoi es-tu fou²⁷¹ ? ». En 1739, Jean-Joseph Mouret, le compositeur de la nouvelle Comédie-Italienne depuis 1718, était mort ; comme on l'a vu, il avait été interné à Charenton en 1737, rendu fou sans doute par une série de disgrâces. Madame de Graffigny atteste, un an encore après sa mort, de la popularité des vaudevilles dont la musique avait été composée par Mouret et dont un nombre important, tout comme ceux de Gilliers à la génération précédente, étaient passés dans la mémoire collective et réutilisés dans des chansons et sur les théâtres.

Il importe de commencer par une mise au point terminologique. Le *divertissement* est une série d'airs chantés et de danses introduits dans une pièce. On parle aussi bien de divertissement à l'Opéra qu'à la Comédie-Française et à la Comédie-Italienne. S'il est généralement lié, de manière plus ou moins lâche, à l'action, le divertissement s'en écarte, s'en « détourne » (*de-vertere*) et a avant tout une fonction spectaculaire.

3.1 Le divertissement dans l'économie de la pièce

Il y a généralement un divertissement par acte ; c'est-à-dire qu'il y en a un dans les petites pièces, et trois dans les grandes pièces. Dans le cas des pièces en cinq actes, rares, il semble qu'il y ait également eu un divertissement par acte : c'est du moins le cas dans *Polyphème* (Riccoboni, Le Grand, 1722).

Dans les pièces en un acte, le divertissement survient à la fin ; il est la conclusion de la comédie, la fête finale. Elle est généralement liée au sujet de la pièce, même si ce n'est pas toujours le cas. Ainsi, on voit dans le divertissement du *Fleuve d'oubli* de Le Grand des paysans, alors qu'il n'en paraît aucun dans le corps de la pièce. Ce divertissement reprend par ailleurs les personnages-tiroirs qui ont défilé devant Trivelin, comme pour créer l'illusion d'une unité.

Dans les pièces en trois actes, les divertissements doivent être variés. Dans *L'Amour maître de langues*, on trouve ainsi un air en faux suisse à l'acte I, des danses allemandes à l'acte II, et une fête de matelots à l'acte III ; dans *Mélusine*, c'est d'abord un divertissement dans le goût chevaleresque, avec en particulier un air se rapprochant de l'air de cour (acte I), puis un chœur d'ogres (acte II), et en fin la présentation de l'Horloge de vérité et d'amour (acte III). Dans *Belphégor*, il y a encore davantage de variété, puisqu'on assiste à un tremblement de terre à l'acte I,

269. Voir par exemple *Correspondance*, Lettre 480, à Devaux, t. II, p. 431 *sq.* : à propos de la parodie par Favart d'*Hippolyte et Aricie* de Rameau et Pellegrin, elle signale les danses de Deshais, et cite plusieurs couplets du vaudeville.

270. Cette pièce est différente de celle du même titre de La Croix, représentée pour la première fois en 1728.

271. *Correspondance*, Lettre 102, à Devaux, mardi 10 mars 1739, t. I p. 367.

et à une fête infernale à l'acte II — types de divertissements directement empruntés à l'opéra. La musique prend d'ailleurs une grande place dans cette pièce, puisque l'acte III ne comporte pas uniquement un divertissement final, mais également plusieurs airs chantés disséminés entre la scène 3 et la fin.

Les divertissements sont souvent, dans les pièces en trois actes très structurées, annoncés ou rappelés. Ainsi, dans *L'Amour maître de langues*, Zerbine note qu'« un petit intermède magique ornerait bien la pièce que nous projetons » (acte II, sc. 2) — la « pièce » projetée est son déguisement à venir en Égyptienne. Dans *Mélusine*, le divertissement du premier acte est annoncé dès la première scène ; Mélusine y ordonne à Trivelin : « Allons, Trivelin, je veux que tu mènes le jeune étranger dans l'Île perdue ». À l'acte III, Arlequin rappelle les malheurs qu'il a eus avec les lutins dans le divertissement précédent : il entre même en répétant leur refrain²⁷². Par ailleurs, le vaudeville final entretient parfois un lien avec le contenu de la pièce. Ainsi, dans la première version de *La Mode* (1718), le refrain est :

Non, non, non, rien n'est si joli,
Biribi!
Que la mode
De Paris.

On retrouve la même interjection « Biribi » dans *Le Fleuve d'oubli*, dont le refrain est également lié, par citation du titre, à la pièce :

Pour en perdre la mémoire,
Dans le Fleuve d'Oubli,
Biribi,
Je veux boire! *bis*

Cependant, dans la majeure partie des cas, le vaudeville n'entretient qu'un rapport très lâche avec la pièce qui le précède ; il en rappelle quelques thèmes, qui sont généralement des lieux communs, et en évoque aussi d'autres. Il serait vain de chercher dans chaque couplet une allusion à la pièce qui s'achève.

Pour autant, le divertissement est apprécié du public, en particulier pour sa qualité musicale et la capacité des auteurs de « coudre à un même refrain un trait d'esprit toujours nouveau²⁷³ : il ne faudrait donc pas en amputer la pièce. S'il n'est pas purement littéraire, il n'en fait pas moins partie du spectacle.

272. Fuzelier, *Mélusine*, acte III, sc. 9.

273. Mendelssohn, lettre C. Zimmermann, 11 janvier 1832, citée par Emmanuel Reibel, *Les musiciens romantiques : fascinations parisiennes*, Fayard et Mirare, 2003, p. 19 : « Rien de plus éminemment français que ce genre du vaudeville où la fin de chaque scène amène un air connu, auquel sont adaptés des couplets mi-chantés mi-parlés et toujours aiguisés d'une pointe : nous n'aurons jamais rien de pareil en Allemagne ; cet art de coudre à un même refrain un trait d'esprit toujours nouveau manque à notre conversation et ne va pas à nos idées. Je ne sache rien d'aussi prosaïque et cependant l'effet est saisissant. » Mendelssohn fait ici allusion à ce qui subsiste des vaudevilles du XVIII^e siècle au XIX^e siècle : ils sont employés dans le genre de pièce appelé lui-même « vaudeville » pour conclure une scène. Nous avons pensé que Mendelssohn définissait cependant parfaitement ce qui était déjà présent dans les vaudevilles des comédies du XVIII^e siècle.

3.2 Le vaudeville : définitions et origine

Le terme *vaudeville*²⁷⁴ est ambivalent. Le Dictionnaire de l'Académie (éditions de 1694 à 1762) ne donne qu'une définition brève : « Chanson qui court par la ville, dont l'air est facile à chanter, et dont les paroles sont faites, ordinairement, sur quelques aventure, sur quelques intrigue du temps ». Furetière donne un peu plus de détails :

Chanson que le peuple chante. C'était là autrefois un air de cour, maintenant c'est un vaudeville. Les chansons qu'on chante sur le Pont-Neuf, dans les rues, sont des vrais vaudevilles. Cette femme est fort décriée, on l'a mise dans les vaudevilles.

Ces définitions datent de la fin du XVII^e siècle et ne tiennent naturellement pas compte de la fortune théâtrale du vaudeville à partir des années 1690. Néanmoins, il en ressort d'abord le caractère populaire : un vaudeville n'est, originellement, un vaudeville que quand il appartient à la culture collective, qu'il y circule. Les deux définitions mettent également l'accent sur l'aspect actuel du vaudeville : son texte fait écho à des événements récents. Le chansonnier dit Maurepas contient de nombreuses chansons sur des événements politiques, et l'on en trouve également sur les aventures de tel ou tel personne particulière. C'est en ce sens que ces vers de Boileau parle du vaudeville :

D'un trait de ce poème en bon mot si fertile,
Le Français né malin forma le vaudeville ;
Agréable indiscret qui, conduit par le chant,
Passe de bouche en bouche et s'accroît en marchant²⁷⁵.

Enfin, sur le plan musical, le *Dictionnaire de l'Académie* insiste sur la faible exigence technique pour la voix, tandis que, par son premier exemple, Furetière remarque déjà l'un des éléments essentiels de la formation du répertoire des vaudevilles : en notant que les airs des vaudevilles peuvent provenir d'airs de cour, il entrevoit également le perpétuel transit d'éléments musicaux de la culture savante, d'airs *composés*, vers la culture collective, populaire. Nombreux sont les airs de vaudevilles qui sont issus d'opéras (par exemple, « *Quand le péril est agréable* » vient d'*Atys* de Lully et Quinault), d'airs de cour parfois plus anciens (« *On a beau faire le serment* », que l'on trouve dans la *Clef des chansonniers* publiée par Ballard en 1717, est originellement un air anonyme figurant dans les *Livres d'airs de différents auteurs*²⁷⁶), de brunettes (« *Le beau berger Tircis* »), etc. De nombreux vaudevilles

274. En ce qui concerne son étymologie, certains avancent *vaul de ville*, qui signifierait *voix de ville*. En 1555, Adrien Le Roy publie un *Second Livre de guiterne, contenant plusieurs chansons en forme de voix de ville*, titre qui semble donc confirmer cette hypothèse.

275. Boileau, *Art poétique*, chant II, v. 181 *sqq.*

276. *Livres d'airs de différents auteurs* (LADDA), 1667, air 3 ; on en trouve également les paroles dans le *Nouveau recueil des plus beaux airs de cour* de Bacilly (s.l., s.n., [1669], p. 22-24). On le trouve également sous le titre « *L'autre jour dans sa colère* » dans le *Recueil des noëls provençaux* de N. Saboly (Avignon, Mallard et Domergue, 1724). Voir A.-M. Goulet, *Paroles de musique...*, p. 463 *sq.*

viennent également de la musique originale composée pour les divertissements des comédies jouées par les Français ou les Italiens.

Le vaudeville—chanson à couplets

À la toute fin du XVII^e siècle, les Comédiens-Italiens et surtout Français vont en effet prendre l'habitude de terminer certaines pièces par un air doté de plusieurs couplets tous chantés sur la même musique. On trouve ainsi une chanson à couplets dans quatre pièces du recueil de Gherardi : *Attendez-moi sous l'orme* (1695, Dufresny), *Arlequin misanthrope* (1696, Brugière de Barante ?), *Pasquin et Marforio* (1697, Dufresny et Brugière de Barante), *Les Fées* (1697, Dufresny) ; à partir de 1695, la majorité des pièces de Dancourt s'achèvent également par une chanson à couplets. La première pièce que nous avons pu trouver qui atteste de cette pratique est l'*Attendez-moi sous l'orme* de la Comédie-Française (1694)²⁷⁷.

Ces chansons à couplets terminant en musique une comédie majoritairement parlée vont bientôt être désignées sous deux noms : celui de *branle* et celui de *vaudeville* ; ainsi, le mot vaudeville désigne à la fois une chanson populaire, appartenant à la mémoire collective, et la chanson à couplets qui conclut une pièce. Un tel flottement va se maintenir jusqu'à la fin du XVIII^e siècle. Il est tentant de parler de *vaudeville final* ; il faut cependant remarquer qu'au XVIII^e siècle, la chanson à couplets intitulée « vaudeville » peut tout aussi bien se trouver à l'intérieur de la pièce ; il n'est même pas rare qu'une même pièce en contienne plusieurs.

Contrairement à ce que l'on croit généralement, ce n'est donc pas des théâtres de la Foire, mais de la Comédie-Française, que vient l'habitude de terminer les pièces par un vaudeville²⁷⁸. Sur les 52 pièces écrites par Dancourt, 29 s'achèvent par une chanson à couplets²⁷⁹. Ce sont autant des pièces en un acte qu'en trois ou cinq. Jusqu'en 1696, cette chanson n'est pas appelée par un titre. À partir de 1697, on trouve régulièrement le terme de *branle* (15 fois), et plus rarement celui de *vaude-*

277. Dufresny fait jouer l'année suivante une pièce du même titre à la Comédie-Italienne. On ignore si la pièce jouée à la Comédie-Française est également de Dufresny ou de Regnard. Voir la notice d'André Blanc dans *Théâtre du XVII^e siècle, III*, p. 1303 *sqq.* La musique de cette pièce, d'un compositeur resté anonyme — il s'agissait sans doute de Dufresny, ou de Gilliers — connu au XVIII^e siècle une certaine fortune et fut employée comme air de vaudeville.

278. Sur les 28 pièces contenues dans les trois premiers volumes du recueil réuni par Le Sage et d'Orneval qui correspondent aux années 1713 à 1718 (cela revient à exclure la dernière pièce du t. III, *Le Rappel de la Foire à la vie*, jouée en 1721), seules 12 se terminent par une chanson à couplets (intitulée soit vaudeville soit branle) ; cela correspond à 42,8 %, contre 55,8 % chez Dancourt.

279. Nous avons effectué tous les relevés à partir de l'édition des *Œuvres de théâtre de M. D'An-court* en 12 volumes, Libraires associés, 1760. Elle inclut les nouveaux intermèdes et divertissement que Dancourt a écrits pour *Circé*, *L'Inconnu* et *Les Amants magnifiques*. Cette édition comporte, en fin de chaque volume, la musique de la majeure partie des airs chantés — ce qui représente une centaine de pages pour *Circé*, par exemple.

ville (2 fois)²⁸⁰. Dans les partitions cependant, on trouve déjà le mot *vaudeville* pour *Les Vendanges de Suresne*²⁸¹ ; inversement, il n'est pas rare qu'un air indiqué comme branle dans le texte perde cette indication dans la partition en fin de volume²⁸². Il semble dès lors qu'on puisse établir une équivalence entre les appellations *branle* et *vaudeville*.

Définition musicale du vaudeville

Cela amène à considérer l'aspect musical du vaudeville ou branle. Dans son *Dictionnaire de musique*, Sébastien de Brossard renvoie, pour le mot *vaudeville*, à son article *Stilo*, et à celui sur la *Villanelle*, assimilant les deux formes :

VILLANELLA, du mot *villanello* qui signifie *rustique, paysan, etc.* Se traduit en français par VILLANELLE. C'est une danse *rustique*, ou plutôt un *air* ou un *chant* propre pour faire danser les paysans.

C'est sans doute en ce sens, plus qu'en celui de chanson, qu'on trouve plusieurs pièces intitulées « vaudeville » dans les pièces de viole de Caix d'Hervelois. Cela renvoie naturellement au branle, qui est originellement une danse paysanne ; Furetière le définit ainsi :

BRANLE, en terme de musique, est un air ou une danse par où on commence tous les bals, où plusieurs personnes dansent en rond, et non pas en avant [...]. Les branles consistent en trois pas et un pied joint qui se font en quatre mesure. [...] Les danses aux chansons sont des espèces de branles. [...]

Cette définition prend donc en compte l'existence de *chansons à danser* dont la forme musicale serait proche de celle du branle.

Quant à l'article *Stilo* de Brossard, il énumère différents styles de composition (*drammatico* ou *recitativo*, *ecclesiastico*, *motectico*, *madrigalesco*, *choraico*, *symphoniaco*...) et cite le vaudeville à propos de l'un d'eux :

Stilo melismatico. C'est un style *naturel*, que tout le monde peut chanter presque sans art ; il est propre pour les *ariettes*, les *villanelles*, les *vaudevilles*, *etc.*

280. Nous effectuons ces relevés à partir du texte imprimé. On trouve des couplets sans titres dans *La Foire de Bezons* (1695), *Les Vendanges de Suresne* (1695 ; partition en fin de volume : vaudeville), *La Foire Saint-Germain* (1696 ; partition : branle), *Le Moulin de Javelle* (1696), *Les Eaux de Bourbon* (1696), *Les Vacances* (1696), *Le Mari retrouvé* (1698), *La Fête de village ; partition : vaudeville* (1700), *L'Impromptu de Livry* (1705), le *Divertissement de Sceaux* (1705), *Le Diable boiteux* et *Le Second Chapitre du Diable boiteux* (1707) ; on trouve le mot *branle* dans *Le Charivari* (1697), *Le Retour des Officiers* (1697), *Les Curieux de Compiègne* (1698), *Le Vert-Galant* (1699 ; partition : vaudeville), *Les Trois Cousines* (1700 ; partition : vaudeville), *Colin-Maillard* (1701), *L'Opérateur Bary* (1702 ; partition : vaudeville), les nouveaux intermèdes pour *Les Amants Magnifiques* (1704 ; partition : vaudeville), *La Comédie des Comédiens* et *L'Amour charlatan* (1710), *Céphale et Procris* (1711), *Sancho Pança* (1712), *L'Impromptu de Suresne* (1713), *Les Fêtes nocturnes du Cours* (1714, « branle en contredanse ») et *Le Prix de l'arquebuse* (1714) ; le mot *vaudeville* uniquement dans *La Métempsychose des amours* et *La Déroute du Pharaon* (1718).

281. Le refrain du vaudeville de cette pièce est « Adieu, panier, vendanges sont faites ». Cet air passera dans la mémoire collective.

282. C'est par exemple le cas du *Charivari*, du *Retour des Officiers*, de *Colin-Maillard*. C'est également le cas des deux pièces qui portaient « vaudeville » dans le corps du texte.

L'accent est mis sur la simplicité et le naturel (l'Académie disait facilité) de la ligne de chant. Jean-Jacques Rousseau, quant à lui, n'épargne pas le vaudeville dans son mépris pour tout ce qui, en musique, est français :

L'air des vaudevilles est communément peu musical ; comme on n'y fait attention qu'aux paroles, l'air ne sert qu'à rendre la récitation un peu plus appuyée ; du reste, on n'y sent, pour l'ordinaire, ni goût, ni chant, ni mesure. Le vaudeville appartient exclusivement aux Français, et ils en ont de très piquants et de très plaisants²⁸³.

S'il concède au texte certaines qualités, Rousseau dénie à la musique toute musicalité. On ne peut que s'étonner de la différence entre son jugement et celui de Brossard, qui louait le naturel de ces compositions !

Il semble que la seule caractéristique que l'on puisse appliquer aux deux types de vaudeville (l'air connu et la chanson à couplets) est le fait qu'on y appose des paroles pour lesquelles l'air n'a pas été spécifiquement composé : la musique est généralement composée pour le premier couplet, et les suivants (qu'ils appartiennent à la même chanson ou qu'ils soient écrits une fois l'air connu de tous) doivent s'adapter à cette musique, en adoptant la même métrique. Par ailleurs, le caractère originellement chorégraphique du vaudeville — puisque le mot est au départ employé sans distinction stricte avec branle — lui confère une structure rythmique régulière — même si elle n'est pas toujours répartie en ensemble de quatre mesures ; il semble dès lors illégitime de dire la musique du vaudeville « sans mesure ». Enfin, l'appartenance au *stilo melismatico* (que l'on pourrait traduire par « style mélodique ») relevée par Brossard dénote assez le caractère *chantant* de la ligne musicale. Lecerf de La Viéville insiste également sur la qualité musicale des vaudevilles :

Ces petits airs en vaudevilles dans lesquels, tout courts qu'ils sont, nous mettons souvent beaucoup de musique, et qui, comme les airs à boire, sont des biens propres à la France et que les Italiens ne connaissent pas²⁸⁴.

Enfin, force est de constater que c'est bien la musique des vaudevilles qui était perpétuellement réutilisée, et donc mémorisée ; elle est, comme l'a remarqué Boileau (« conduit par le chant / passe de bouche en bouche »), le vecteur du texte, et permet sa circulation : ce qui est chanté est mieux mémorisé que ce qui est parlé.

3.3 Les codes de l'opéra

La musique de Mouret pour la Comédie-Italienne reprend les codes qui sont ceux de la musique française élaborée depuis Lully, tels qu'ils se présentent sur la scène de l'Académie royale de musique. En ce début de XVIII^e siècle, les divertissements sont la partie la plus appréciée des œuvres lyriques, entre autre avec l'ascension progressive du genre du ballet aux dépens de celui de la tragédie en musique. On

283. Rousseau, *Dictionnaire de musique* (1768).

284. Lecerf de La Viéville, *Comparaison de la musique française...* ; repris dans *Histoire de la musique depuis son origine*, t. II, p. 112.

peut ainsi lire dans *L'Amour maître de langues* que « l'amour ressemble aux opéras nouveaux : le récitatif y fait bâiller, il n'y a que les fêtes qui amusent²⁸⁵ ».

Danses

Les danses sont importantes à la Comédie-Italienne. Elles sont indiquées, dans les partitions, soit par le mot « Entrée » ou « Air », soit par leur type. On trouve ainsi des marches (dans *Le Naufrage au Port-à-l'Anglais*, Marche chinoise, Marche pour les habitants du Port-à-l'Anglais), et des danses plus codifiées : menuet (*Le Naufrage au Port-à-l'Anglais*, *Belphégor*), gigue (dans *Le Naufrage au Port-à-l'Anglais*, *Mélusine*), bourrée (dans *Belphégor*), passepied (dans *Belphégor*). On trouve aussi de nombreux airs de danse de caractère : pour des paysans (*Le Naufrage au Port-à-l'Anglais*, *Belphégor*), mais aussi pour des Chinois (*Le Naufrage au Port-à-l'Anglais*), pour des ivrognes (*Le Naufrage au Port-à-l'Anglais*), des matelots (*L'Amour maître de langues*), des forgerons (*La Mode* de 1719) ; certaines danses sont d'ailleurs indiquées par un titre qui ne correspond pas à un type précis, mais qui évoquent l'univers d'où elles proviennent : ainsi, on trouve dans *L'Amour maître de langues* une « matelotte » et une « allemande »²⁸⁶. L'on trouve également des entrées de personnages plus habituels dans le domaine lyrique : les suivants (de l'Amour dans *Les Terres Australes*, de la Folie dans *La Rupture du Carnaval et de la Folie*), les Fleuves et les Nymphes, personnages mythologiques (dans *Les Amours aquatiques*).

La rhétorique musicale employée pour évoquer les personnages présents également sur la scène de l'Académie royale de musique est sensiblement la même dans la musique de Mouret pour la Comédie-Italienne. Ainsi, les Fleuves et les Nymphes sont caractérisés, musicalement, par un rythme à trois temps et surtout des croches de notes conjointes liées deux à deux ; les forgerons (*La Mode* de 1719) par des notes répétées²⁸⁷. On retrouve également certains types de composition présents à l'Opéra : le sommeil dans *Les Amours de Vincennes*, le tremblement de terre dans *Belphégor*. Là encore, la comparaison avec les modèles de l'Académie royale de musique montre que les codes sont communs : l'écriture du tremblement de terre ressemble à celles

285. Fuzelier, *L'Amour maître de langues*, acte II, sc. 13.

286. L'allemande a été une danse jusqu'au milieu du XVII^e siècle ; elle appartient ensuite au domaine de la musique instrumentale inspirée de la danse. Cependant, l'allemand de *L'Amour maître de langues* ne correspond pas à l'allemande des suites instrumentales.

287. On peut comparer, pour la musique, aux entrées de Fleuves d'*Atys* de Lully et Quinault (1676), aux forgerons de l'*Isis* des mêmes ou du prologue de *L'Europe galante* de Campra et La Motte (1697).

des tempêtes (notes répétées aux basses, trémolos et fusées de violons)²⁸⁸, celle du sommeil rappelle les modèles qui se sont imposés depuis *Atys* (1676), *Persée* (1682), *Armide* (1686)²⁸⁹ : utilisation des flûtes (la partition des *Amours de Vincennes* précise « flûte ou violon »), mention de la nuance « *doux* » (équivalente au *piano* italien), écriture à deux parties de dessus, et non plus une seule comme c'est l'usage dans les autres pièces.

Airs chantés

Du côté des airs chantés, on dénote l'influence de l'esthétique italienne, sans doute passée dans l'écriture de Mouret par le biais de la cantate française. En effet, la cantate était originellement un genre italien ; ceux qui en firent un genre français étaient des adeptes du goût italien (qu'il s'agisse des musiciens Stuck et Bernier ou du poète Jean-Baptiste Rousseau) ; Mouret les a côtoyés à Sceaux, il n'est dès lors pas étonnant qu'il ait été influencé par ce style qui représente, pour beaucoup, ce qu'il y a de plus moderne en musique.

On trouve ainsi dans les divertissements plusieurs airs avec *da capo*, dans lesquelles la ritournelle instrumentale introductive est omise lors de la reprise ; il y a même des cas où le début de la partie chantée est également omis, et où le *da capo* renvoie au milieu de la première partie, et non plus au début — c'est par exemple le cas dans *Le Fleuve d'oubli* ; ces traits se retrouvent fréquemment dans l'écriture des airs de cantate. On relèvera également quelques airs de forme non *da capo*, mais cependant vocalisants, union des styles français et italien, que l'on qualifie, en termes musicologiques, d'« ariette » (le premier air de la Nymphé de la Seine dans *Le Naufrage au Port-à-l'Anglais*, l'air du matelot à la fin de *L'Amour maître de langues*, l'air à boire au début de *La Mode* de 1719, l'air de la Nymphé dans *Les Terres Australes*). Les autres airs rappellent davantage les brunettes et les airs sérieux, présent dans les opéras (tragédies en musique et ballets) au moment des divertissements et regroupés aujourd'hui sous l'appellation de « petits airs » ; parmi les exemples de ce type de compositions, on peut citer, si différents soient-ils, l'air de l'opératrice dans *Le Naufrage au Port-à-l'Anglais*, celui du forgeron dans *La Mode* de 1719, et surtout celui de la nymphé dans *Le Fleuve d'oubli*, sans doute le plus proche des modèles cités.

288. Nous connaissons un tremblement de terre musical antérieur à 1721, dans *Sémélé* de Marais, tous deux en 1709. Il est annoncé par « Ici se fait un tremblement de terre » (acte V, sc. 3) dans la partition réduite. Il commence par une section où des valeurs longues alternent avec des notes répétées rapidement et des fusées, puis présente des croches et doubles croches répétant la même note mais liées deux à deux ; ensuite, les violons ont de grands traits en triple croches. Tout cela crée une impression d'accélération absente dans le tremblement de terre de *Belphégor*.

289. Ces trois œuvres de Lully et Quinault présentent toutes des sommeils qui servirent de modèles aux suivants ; on en trouve également dans *Alcyone* de Marais et *La Motte* (1706), *Issé* de Destouches et *La Motte* (1697)

Valeur parodique

Certains airs ont une véritable valeur parodique. Le pastiche de styles musicaux associé au texte l'annonce clairement. Ainsi, à la fin du *Naufrage au Port-à-l'Anglais*, Tontine, « fille de l'opéra de campagne », invite Cecilia Lombardini à chanter deux airs dans lesquelles abondent les vocalises sur les mots « coulez » dans le premier, et « volez » dans le second. Ces airs sont présentés comme des stéréotypes :

TONTINE — [...] Vous qui avez la voix légère, vous chanterez des petits *volez*, et tous les airs en broderie, car pour moi, vous savez que je suis enrhumée.

[...]

TONTINE — Allons, Madame, un petit *coulez* !

CECILIA —

Coulez, coulez, mes flots, coulez jusqu'à Paris ;

[...]

TONTINE — Madame, pour bien faire, il nous faudrait ici un petit *volez* ; allons, courage !

CECILIA —

Volez, volez dans ce libre séjour,²⁹⁰...

Il est à noter que quelques répliques auparavant, Tontine annonçait qu'elle et Cecilia chanteraient le rôle de deux Nymphes de la Seine ; aussitôt, Cecilia rétorquait que cela n'était pas original :

CECILIA — Vous ne vous piquez pas apparemment de donner du nouveau, car cela ressemblera au prologue de *Camille*.

TONTINE — Vous voulez dire au prologue d'*Alceste* ?

CECILIA — Non, à celui de *Camille*, où la Nymphé de la Seine paraît dans les Tuileries.

TONTINE — Eh oui, tout juste, cela est de même dans celui d'*Alceste*.

CECILIA — Tant pis ! Ce serait trop que de faire trois fois la Nymphé de la Seine le sujet d'un prologue.

TONTINE — Il est vrai qu'elle a déjà paru deux fois dans les Tuileries, mais nous la dépayserons en l'amenant au Port-à-l'Anglais et de plus, quand nous déroberions un peu pour abonner notre ouvrage, c'est assez la mode, on doit nous le passer.

CECILIA — Duquel allez-vous dérober ; du plus nouveau, ou du meilleur ?

TONTINE — Dérobons de celui de *Camille*, il est moins connu, on ne s'en souvient presque pas ; allons !

[...]

TONTINE — Pendant qu'on jouera l'ouverture, je vais disposer le ballet.

*Après l'ouverture, Tontine et Cecilia s'avancent chacune une rame à la main. Tontine commence par une parodie des premiers vers de Camille. Mais l'acteur qui fait Tontine, se défiant de sa voix, n'a pas osé la chanter*²⁹¹.

La didascalie indique ici que le projet de parodier le prologue original de *Camille, reine des Volsques*, tragédie en musique de Campra et Danchet (1717) est rapidement avorté au profit d'une musique originale. Notons au passage le mépris pour les opéras nouveaux, auxquels on continue de préférer ceux de Lully et Quinault (ici *Alceste*,

290. Autreau, *Le Naufrage au Port-à-l'Anglais*, acte III, sc. 11.

291. Autreau, *Le Naufrage au Port-à-l'Anglais*, acte III, sc. 11.

créée en 1674), lieu commun de la critique musicale sur scène. Cette critique se double ici d'un autre lieu commun, l'accusation de plagiat (« c'est assez à la mode »), qui semble pouvoir s'appliquer justement au rapport entre *Camille* et *Alceste*.

Dans *La Mode* de 1718, la parodie est sensiblement différente : elle ne s'attaque plus aux ouvrages, mais au goût du public. On peut ainsi lire ces vers :

Tantôt tu fais chanter et tantôt gazouiller,
 Tantôt tu fais danser
 Et tantôt tu fais sautiller.

La consultation de la partition montre au-dessus du mot « chanter » l'indication « *gracieusement* », et au-dessus de « gazouiller » « *à l'italienne* » ; la musique commente également ces indications, et présente sur « tu fais chanter » une vocalise à la française, et sur « gazouiller » une vocalise à l'italienne. De même, au-dessus de « tu fais danser », on lit « *Sarabande* », et au-dessus de « Et tantôt tu fais sautiller », « *Cotillon* ». Mouret oppose donc au style italien, florissant alors en France, le style noble français, et à la danse lente et majestueuse qu'est la sarabande la joyeuse légèreté du cotillon. Or, c'est lui-même qui a mis le cotillon à la mode, puisque c'est avec *Les Fêtes de Thalie* que ce type de danse est entré à l'Académie royale de musique, et que le « *Cotillon des Fêtes de Thalie* » est immédiatement devenu un air très populaire, utilisé comme vaudeville. De plus, la mélodie écrite sur « Et tantôt tu fais sautiller », si elle n'est pas identique à celle du cotillon des *Fêtes de Thalie*, le rappelle : on retrouve le même rythme et le même dessin, seuls les intervalles précis changent. On peut donc ici parler d'autoparodie, ou du moins d'autocritique. Cette autocritique ne porte cependant pas à conséquence, puisque les autres ouvrages de Mouret, et *a fortiori* ses divertissements pour la nouvelle Comédie-Italienne, ne changeront pas de style, pas plus que les ouvrages qu'il fera représenter à l'Académie royale de musique. Cela relève davantage d'une forme d'esprit et de posture intellectuelle.

Les divertissements font bel et bien partie de la pièce dans laquelle ils s'insèrent. La connaissance de la musique enrichit le propos du texte littéraire. Il serait dès lors à souhaiter que l'on ait davantage l'occasion d'entendre cette musique et de la retrouver dans son contexte, comme ornements indispensables des pièces de la nouvelle Comédie-Italienne.

Édition de pièces

Nous donnons ici les pièces qui n'ont pas fait l'objet d'éditions modernes, qu'elles nous aient été transmises par des éditions anciennes ou par des manuscrits. En ce qui concerne *Le Naufrage au Port-à-l'Anglais*, auquel nous faisons régulièrement référence, Jacques Truchet l'a publiée dans l'anthologie *Théâtre du XVIII^e siècle*²⁹². *Mélusine* d'une part, et *La Mode*, *Le Mai* et *La Méridienne* d'autre part, ont fait l'objet de mémoires de Master 1 de Lettres modernes sous la direction de F. Rubelin²⁹³. Nous avons cependant préparé une nouvelle édition de *La Mode* à partir de deux manuscrits dont ne disposait pas notre prédécesseur.

292. *Théâtre du XVIII^e siècle*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1972, t. I, pp. 341 *sqq.*

293. Charlotte Guillet, *Mélusine sur scène au XVIII^e siècle : édition critique des manuscrits de la comédie Mélusine de Fuzelier* ; Lenaïg Ploquin, *La Mode, La Méridienne, Le Mai de Fuzelier : édition critique de la soirée théâtrale du 21 mai 1719* ; ces deux mémoires ont été soutenus en 2008 à Nantes.

L'Amour maître de langues

1 Manuscrits

Notre édition de *L'Amour maître de langues* est établie à partir des manuscrits BnF f. fr. 9332 (conservé au département des manuscrits occidentaux), ff. 135–229, et ThB 260 (conservé au département de la musique). Nous abrégeons le premier en *R* et le second en *M*.

R est plus complet, et contient plusieurs passages barrés qui ne figurent pas dans *M*. Certains membres de phrases sont également omis dans *M* ; ce sont souvent des allusions d'une compréhension plus difficile. Ainsi, la citation de Virgile (acte I, sc. 11) ne figure pas dans *M*. Il en va de même de la citation d'*Atys* (acte III, sc. 3). *R* contient en revanche de nombreuses fautes d'orthographe et coquilles qui ne figurent pas dans *M*, qui donne un texte plus propre : « ici » au lieu de « -ci » (acte I, sc. 1) « que » au lieu de « qui » (acte II, sc. 13), « morts » au lieu de « mots » (acte II, sc. 16), pour ne citer que quelques exemples.

Nous avons donc choisi de baser notre texte sur *R*, tout en y intégrant les leçons de *M* lorsqu'elles nous ont paru meilleures. Nous indiquons en note les variantes.

Par ailleurs, le *R* contient, aux ff. 228^v–229, le texte suivant :

J'ai soussigné tant en mon nom que comme chargé de procuration de toute la Comédie-Italienne par l'écrit signe triple envers elle et les sieurs Haivereau et Fuzelier le premier août mille sept cent dix-huit, reconnais avoir reçu du S[ieu]r Fuzelier une pièce en trois actes intitulée *L'Amour maître de langue* précédée d'un prologue, pour être jouée et représentée pour la première fois le dimanche dix-huit septembre mille sept cent dix-huit, aux conditions énoncées dans le susdit écrit. Fait à Paris ce samedi dix-sept septembre mil sept cent dix-huit. Signé L. Riccobony detto Lelio.

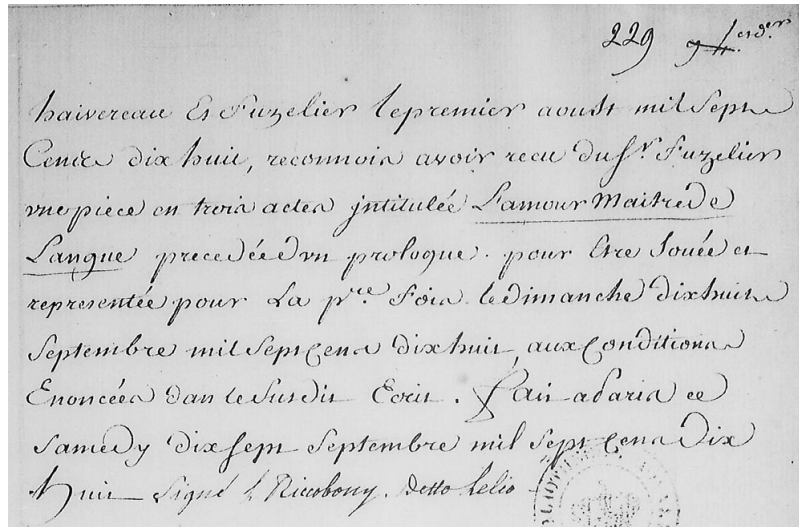
On trouve un texte semblable à la fin du manuscrit de *La Méridienne* (ms. f. fr. 9332, f. 273) :

Je soussigné, tant en mon nom que comme chargé de procrution de toute la troupe italienne, par écrit signé triple entre nous et les sieurs Hautereau [Autreau] et Fuzelier, le premier août mille sept cent dix-huit, reconnais avoir reçu en même temps du sieur Fuzelier trois petites pièces d'un acte chacun pour être jouées la première fois le dimanche vingt-et-un mai mille sept cent dix-neuf. Lesdites trois pièces intitulées la première *La Mode*, la seconde *La Méridienne* et la troisième *Le Mai*, qui seront jouées ensemble ou séparément aux conditions énoncées dans le

susdit écrit. Fait à Paris ce vendredi dix-neuf mai mille sept cent dix-neuf. Signé Riccoboni, Lelio.

Dans ces deux extraits de contrat, l'écriture est sensiblement la même ; elle ressemble par ailleurs à celle du texte des pièces : l'écriture est plus pointue dans *La Méridienne* que dans *L'Amour maître de langues*²⁹⁴, mais il n'est pas rare qu'une personne puisse écrire de deux manières différentes. Nous pensons donc que les deux pièces sont copiées de la main de Luigi Riccoboni.

FIGURE 1 – L'extrait de contrat à la fin de *L'Amour maître de langues*.



2 Argument

Acte I. Après quelques scènes de nuit pendant lesquelles Arlequin et Scapin se prennent mutuellement pour des voleurs, Arlequin quitte Violette, son ancienne amante, ayant aperçu la veille au soir une autre suivante qui lui a plu. Lelio apprend à Trivelin qu'il est amoureux d'une Française qu'il a rencontrée à Strasbourg sans pouvoir lui parler et que c'est la raison qui l'a fait revenir d'Italie et l'a incité à apprendre le français. La Marquise de Floras apprend ensuite à Zerbine qu'elle est amoureuse d'un Italien qu'elle a vu à Strasbourg, et que c'est cette raison qui l'a poussée à apprendre l'Italien et à vouloir partir en Italie. L'acte s'achève sur une scène amenant le divertissement, pendant laquelle Trivelin paraît déguisé en musicien.


Acte II. Le Chevalier d'Egrefignac découvre à son valet Scapin son intention d'épouser la Marquise. Rencontrant Zerbine, il l'engage à l'aider dans son projet,

294. L'écriture du corps de texte de *La Méridienne* constitue un intermédiaire entre les lettres très pointues de l'extrait de contrat du f. 273 et celle, plus rond, du corps de texte de *L'Amour maître de langues*.

FIGURE 2 – L'extrait de contrat à la fin de *La Méridienne*.

279

Je Soussigné tant en mon nom que comme chargé de Procuration de toute la troupe Italienne par l'avis signé triple entre nous et les Sieurs Hautercau et Fuzellier le premier nous mil sept cent dix huit, Reconnois avoir reçu au même temps du Sr. Fuzellier Trois petites Pièces d'un acte chacune pour être jouées pour la première fois le Dimanche vingt et un May mil sept cent dix Neuf. Lesd. trois pièces intitulées, la 1^{re} La Mode, la 2^e La Méridienne et la 3^{ème} Le May, qui seront jouées ensemble ou séparément aux conditions énoncées dans l'ord. L'avis fait à Paris ce Vendredi dix Neuf May mil sept cent dix Neuf. Signé Riccoboni, et helio



contre rétribution financière ; elle accepte, ayant vu la veille au soir sur le port un domestique italien qui lui a plu, et souhaitant rester à Toulon pour avoir l'occasion de le revoir. Trivelin tente de séduire Zerbine, qui le rebutte. Arlequin apprend à Léo qu'il est amoureux d'une Française mais qu'il ne sait pas s'il en est aimé, ne parlant pas lui-même français. Le Chevalier rencontre Léo et l'invite chez le Gouverneur de la ville. Zerbine encourage sa maîtresse à consulter une Égyptienne ; ce sera en fait Zerbine elle-même déguisée : elle veut la dissuader par ce moyen de partir en Italie. Avant que celle-ci n'arrive paraît cependant Trivelin déguisé en Comtesse de Culebutencourville, qui se fait également dire la bonne aventure. Arrive ensuite la Marquise, à qui l'on présente des esprits sous la forme d'Allemands de Strasbourg, ce qui fait le divertissement de cet acte. Puis, un esprit chantant déconseille à la Marquise de voyager sur mer. Zerbine en Égyptienne conduit ensuite la Marquise dans son cabinet pour lui expliquer l'oracle de l'esprit chantant.

Acte III. Zerbine rend compte au Chevalier de sa mission : la Marquise hésite à partir en Italie. Cependant, celui-ci a mandaté Léo pour lui faire croire qu'il y a la peste à Livourne, où la Marquise doit se rendre, et la dissuader définitivement de s'y rendre. Arlequin demande à Trivelin de lui apprendre comment faire une déclaration d'amour en français. Arlequin et Trivelin rencontrent Zerbine ; Trivelin

découvre qu'Arlequin est son rival. Trivelin se propose de faire l'interprète mais parle en fait pour lui-même, et non pour Arlequin ; il est une fois de plus mal reçu, et Arlequin et Zerbine ne parviennent pas à savoir les sentiments l'un de l'autre ; cependant, finissent par se les apprendre par des regards et des gestes. Survient cependant Pillecôte, le patron de barque qui doit conduire la Marquise à Livourne. Arlequin, à qui Trivelin a fait croire que Pillecôte ne comprenait pas l'italien, insulte le patron de barque en italien ; celui-ci lui répond en français, feignant de ne pas le comprendre ; ils se réconcilient ensuite. La Marquise attend sur le port, comme le lui a conseillé l'Égyptienne ; arrive alors Léo, qui reconnaît dans la Marquise à qui il doit faire croire qu'il y a la peste à Livourne, ainsi qu'il l'a promis au Chevalier, la Française dont il est amoureux ; la Marquise reconnaît également en Léo son Italien. Ils s'avouent leur amour, avec l'aide de Zerbine, qui à son tour demande l'aide de Léo pour lui confirmer en paroles l'amour avoué par Arlequin en gestes. L'acte s'achève sur un divertissement de matelots.

3 Réception

La plupart des témoins ne nous disent rien de *L'Amour maître de langues*. Le critique le plus complet est D'Origny qui, après avoir trouvé le prologue *La Mode* trop court (cf. *infra* p. 190), trouve les trois actes de la comédie trop longs :

Au contraire, l'intrigue de la comédie qui, par sa simplicité, semblait ne devoir former qu'un acte, est tellement délayée qu'à peine on entrevoit que l'auteur, Fuzelier, a voulu mettre en action les amours de Gonsalve du roman de *Zaïde*. D'ailleurs, le style de l'ouvrage est froid, précieux et maniéré²⁹⁵.

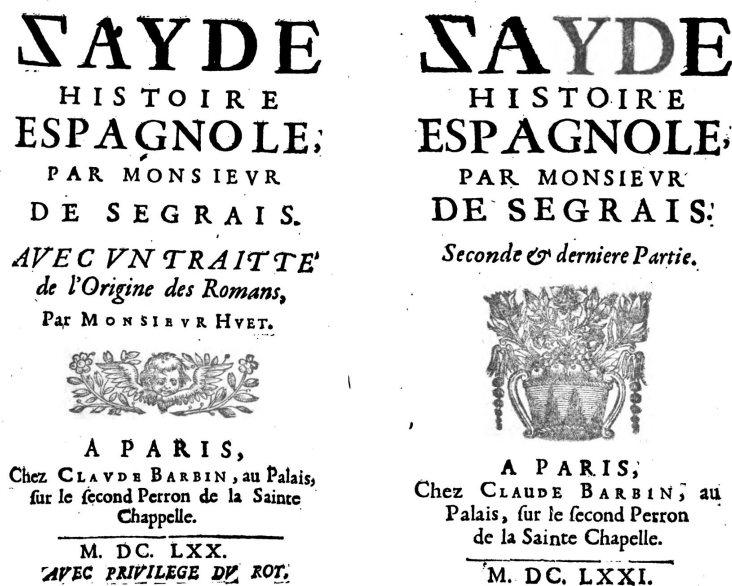
Zayde, histoire espagnole est un roman de Madame de La Fayette (mais signé de « Monsieur de Segrais »), publié pour la première fois en 1670–1671, en deux volumes chez Claude Barbin (cf. fig. 3), le libraire auquel il est fait allusion dans *La Mode* de 1719. Dans ce roman, Gonsalve, comte castillan, a recueilli Zayde et en est amoureux ; mais les deux amants ne parlent pas la même langue. Zayde disparaît et Gonsalve se lance à sa recherche. S'ensuivent un grand nombre de péripéties. Au final, seul le motif de l'incompréhension linguistique et celui de la recherche de l'objet aimé perdu se retrouvent dans *L'Amour maître de langues*²⁹⁶. L'opinion selon laquelle la comédie de Fuzelier serait inspirée du roman de Madame de La Fayette

295. D'Origny, I, p. 51

296. Ainsi, dans *Zayde*, Gonsalve décide, après qu'elle est partie, d'apprendre la langue de son aimée — il a fini par savoir qu'elle parle grec. « Il apprit en peu de temps ce que les autres n'apprennent qu'en plusieurs années » (p. 125), lit-on à cette occasion ; puis, quand il a enfin l'occasion de revoir Zayde, qui a entre temps appris l'espagnol : « il était bien aise qu'elle eût appris l'espagnol, et elle s'était servie de cette langue avec tant de promptitude, sitôt qu'elle l'avait vu, qu'il se flattait d'avoir eu quelque part au soin qu'elle avait eu de l'apprendre » (p. 171). On retrouve les mêmes motifs dans *L'Amour maître de langues*.

est cependant relayée également par le marquis d'Argenson²⁹⁷.

FIGURE 3 – Pages de titre de *Zayde* chez Barbin en 1670–1671



4 Hypothèses de distribution

La plupart des rôles étaient tenus par les acteurs dont le nom de personnage n'était que le nom de scène. Il est indubitable qu'Arlequin a été joué par Thomassin, Trivelin par Dominique, Scapin par Giovanni Bissoni, Scaramouche par Giacomo Rauzini, Violette par Margarita Rusca. Le Docteur (Francesco Materassi) fait une brève apparition à la fin de l'acte I. Lélio était naturellement Luigi Riccoboni. Il reste dès lors peu de rôles à distribuer : le Chevalier d'Egrefignac, Zerbine et la Marquise, et Pillecôte.

En ce qui concerne le dernier, il pourrait avoir été joué par Pietro Alborgheti (Pantalon), mais aucun indice ne semble le confirmer fermement. On sait par ailleurs qu'Alborgheti ne s'est jamais défait d'un très fort accent quand il parlait français²⁹⁸ ; or Pillecôte est censé être français, et non italien — même s'il parle aussi italien dans la pièce. D'un autre côté, il fait preuve à l'égard d'Arlequin d'une bonté qu'on trouvait déjà dans *Le Naufrage au Port-à-l'Anglais*, où Pantalon pardonnait à Arlequin les coups qu'il avait reçus de lui (acte I, sc. 5). Pietro Alborgheti jouera le Baron dans la première *Surprise de l'amour* de Marivaux ; il s'agit une fois de plus d'un personnage bienveillant. Enfin, Pillecôte est un bourgeois, il travaille pour vivre, tout comme le Pantalon typique de la *commedia dell'arte*, commerçant. Nous pensons

297. « Le fond du sujet est tiré des amours de Gonzalve du roman de *Zaïde* ».

298. Ce trait est encore raillé dans *La Française italienne* de Le Grand, en 1725 ; quand les Italiens répliqueront avec *L'Italienne française*, le « vrai » Pantalon, Pietro Alborgheti, s'insurgera : « Un comique français a osé endosser mon harnais : il parle français aussi mal que moi » (sc. 2).

donc que le petit rôle de Pillecôte était tenu par le Pantalon de la Comédie-Italienne, Pietro Alborgheti.

En ce qui concerne le Chevalier d'Egrefignac, on peut supposer qu'il s'agissait de Mario (Giuseppe Baletti). En effet, dans *La Méridienne*, Trivelin dit de son maître qu'il croit français et qui se fait appeler « Chevalier de La Girouette », qu'il le « croi[t] gascon à son accent et encore plus à sa bourse ». Or la fin de la pièce (et la liste des personnages en début de pièce) révèle qu'il s'agissait en fait de Mario, déguisé.

Les deux rôles féminins sont plus difficiles à décider. Dans *La Méridienne*, le seul rôle non attribué est celui de Claudine, mais cette fois encore, il ne peut pas s'agir de Silvia, puisqu'elle joue, une fois de plus, sous son propre nom. Ces indices nous portent à croire que c'est Silvia qui tenait le rôle de la Marquise de Floras, et qu'elle commence, déjà à la fin de 1718, à supplanter Flaminia dans les rôles d'amoureuse.

Flaminia aura, dans la première *Surprise de l'amour*, le rôle de Colombine. C'est elle qui semble diriger l'intrigue, à la manière d'un dramaturge, tout comme la Zerbine de *L'Amour maître de langues* qui, bien plus que Trivelin, mène le jeu. Dans *La Méridienne*, Trivelin et Claudine ont part à peu près égale dans cette fonction. Il est possible que, dès 1718–1719, Flaminia ait commencé à endosser le rôle de la suivante intelligente et vive. F. Rubellin écrit, à propos de la Colombine de la *Surprise de l'amour* :

On conçoit bien que pour faire accepter à Flaminia de n'être plus la première amoureuse, Marivaux devait écrire un rôle à sa hauteur, plein d'intelligence et de verve, de sagesse aussi²⁹⁹.

Dès 1718, il serait donc possible que Fuzelier ait amorcé ce changement dans la troupe. Est-ce étonnant ? La mère d'Elena et de Giuseppe Baletti était elle-même passée du rôle d'amoureuse (Isabella) à celui de soubrette (sous le nom de Fravoletta ou Fragoletta). Il est probable que Flaminia se soit en partie spécialisée dans les rôles de soubrette fine et intrigante ; notons d'ailleurs que tous les rôles que nous avons cités (Colombine, Zerbine, Claudine) ont comme point commun de s'achever par le suffixe -ine. Par ailleurs, Marivaux et Fuzelier écriront tous deux, en 1719 et 1720, un rôle de méchante fée (dans *Mélusine* et dans *Arlequin poli par l'amour*) pour Flaminia ; là encore, elle ne sera donc pas la première amoureuse.

Dès lors, il reste à Silvia le rôle de la Marquis de Floras. Signalons un élément qui va contre ces hypothèses mais nous semble de moindre poids que ceux que nous venons de développer : dans *Le Naufrage au Port-à-l'Anglais*, c'est Flaminia qui, comme le Marquis dans *L'Amour maître de langues*, montre de l'ardeur à vouloir apprendre la langue française³⁰⁰. Ce motif est cependant largement développé dans *L'Amour maître de langues*, et un tel développement pouvait, nous semble-t-il, natu-

299. Françoise Rubellin, *Lectures...*, p. 30.

300. Cf. *supra*, p. 105 la citation du *Naufrage au Port-à-l'Anglais*, acte I, sc. 8.

rellement le faire passer d'une actrice à une autre. C'est cependant aussi pour nous l'occasion de rappeler que la distribution que nous proposons, bien qu'argumentée, reste hypothétique.

5 Une pièce bilingue

L'Amour maître de langues est l'une des trois pièces que nous avons conservées — avec *Le Naufrage au Port-à-l'Anglais* d'Autreau et *La Méridienne* de Fuzelier — qui sont en français avec des scènes italiennes, c'est-à-dire le renversement, l'inversion d'un modèle couramment utilisé à la Comédie-Italienne, la comédie italienne mêlée de scènes françaises. Sur les 40 scènes que compte la pièce (11 à l'acte I, 16 au II et 11 au III), il y a 24 scènes françaises, 7 scènes italiennes et 6 scènes bilingues. De tels chiffres, s'ils ne peuvent être convertis en pourcentages (il faudrait compter le nombre de mots dans chaque scène), donnent néanmoins un ordre de grandeur. Il est indéniable que la langue française domine largement. La langue italienne y sert encore de coloration³⁰¹.

5.1 Un élément de l'intrigue

Par ailleurs, là où Autreau situait sa pièce dans les environs de Paris, Fuzelier choisit la Provence, ce qui explique du même coup l'accent méridional de tous les acteurs, même quand ils parlent français. Dans *Le Naufrage au Port-à-l'Anglais*, Silvia et surtout Flaminia affirment qu'elles souhaitent perfectionner leur français :

FLAMINIA — Mais aussi, comment veut-on que nous apprenions la langue [française] si nous ne parlons à personne ? Je veux la savoir absolument, je suis lasse de baragouiner.

PASQUELLA — Apprenez-la dans les livres : vous en avez tant !

FLAMINIA — Les livres donnent-ils l'accent ? Voilà de plaisants maîtres de langue que des muets ou des morts³⁰² !

On retrouve chez Zerbine le même souci de l'accent quand elle souhaite dire quelques mots en italien à Arlequin :

ZERBINE, *à part* — Prononçons le plus tendrement que je pourrai ce que je vais lui dire. Mais l'accent de son pays me manque ; quelle est mon inquiétude ! L'amour n'a-t-il pas son accent qui n'est jamais équivoque ? (acte III, sc. 4)

Cette réplique met d'ailleurs en avant, de manière implicite, le titre même de la pièce, qui apparaît d'ailleurs textuellement dans l'exposition :

LA MARQUISE — Les progrès rapides que j'ai faits dans l'italien ne sont pas surprenants : l'amour était mon maître de langue, et tu sais que l'amour est un maître qui expédie bien vite une écolière. (acte I, sc. 9)

301. À titre de comparaison, dans *Le Naufrage au Port-à-l'Anglais*, sur 38 scènes, 10 étaient en français, 9 en italien, et 19 mêlaient les deux langues.

302. *Le Naufrage au Port-à-l'Anglais*, acte I, sc. 8 ; *Théâtre du XVIII^e siècle*, p. 358.

Elle réapparaîtra au dénouement, dans lequel elle joue un rôle de révélateur :

LELIO — Il me semble, Madame, que vous ne saviez pas la langue italienne à Strasbourg.

LA MARQUISE, *en italien* — Il me semble, Monsieur, que vous n'y saviez pas la langue française.

ZERBINE — Il me semble à moi que vous avez appris ces deux langues du même maître. (acte III, sc. 9)

Ce sont d'ailleurs les difficultés qu'ont rencontrées les deux amants — difficulté à communiquer quand l'un ne savait pas la langue de l'autre, difficulté à se retrouver après avoir été séparés — qui les autorisent à passer outre les convenances et à s'avouer leur amour, puis à céder l'un à l'autre sans passer auparavant par la rigueur :

ZERBINE — Mais, Madame, il y a un an que vous vous aimez tous les deux et que vous êtes séparés ; ce n'est pas votre faute si vous n'avez pas eu le temps d'être cruelle. (acte III, sc. 9)

5.2 Une source de comique

Fuzelier ne fait pas seulement du bilinguisme un élément essentiel pour l'intrigue, il l'utilise également à des fins comiques. Ainsi, pendant toute une scène (acte III, sc. 5), Arlequin, trompé par Trivelin, insulte en italien Pillecôte, le patron de barque, croyant que celui-ci ne comprend pas le français pour apprendre à la scène suivante de Pillecôte lui-même qu'il sait l'italien — Pillecôte insulte également Arlequin en sachant, ce qui est vrai, qu'Arlequin ne comprend pas le français. L'essentiel du comique provient de la gestuelle et de l'intonation : Arlequin et Pillecôte s'insultent mutuellement mais en ayant l'air de se dire des politesses et en se faisant des révérences.

TRIVELIN, *en italien, riant* — Oh ! non, il me parlait français.

ARLEQUIN, *à part* — Tant mieux, je vais lui [à Pillecôte] chanter pouille en bergamasque élégant : il est cause du départ de ma chère inconnue. Disons-lui des injures poliment, il les prendra pour des compliments. (*À Pillecôte, en lui faisant des révérences*) Le lourd cheval ! Qu'il est venu mal à propos ! Le lourd cheval !

PILLECOTE, *lui faisant aussi des révérences et parlant français* — Le petit baudet ! S'il en valait la peine, je l'étrillerais. Le petit baudet ! (acte III, sc. 5)

De même, l'ignorance qu'a Arlequin de la langue française joue un rôle central dans la scène où il cherche à avouer son amour à Zerbine (acte III, sc. 4). Il cherche en effet à se faire traduire par Trivelin sa future déclaration, et l'on n'est pas peu surpris d'y trouver « un gril » et « du boudin » — les deux mots qu'il demande d'emblée à Trivelin de traduire. La leçon de français devait donner lieu à une série de *lazzi* appelés par une didascalie : « *Trivelin répète en français ce compliment d'Arlequin qui ne peut jamais le retenir* ». L'ignorance d'Arlequin va jusqu'à prendre Cicéron pour un auteur français (« Je parlerai français comme Cicéron »). Il faut bien avouer

qu'à la lecture du texte, rédigé tout en français, on ne peut qu'imaginer le comique, et que l'écrit ne se départit pas d'une certaine lourdeur face à la bilingualité :

TRIVELIN — Soit, et pour t'obéir je te dirai que du boudin se nomme en français (*En français :*) du boudin.

ARLEQUIN — *Du boudin, du boudin!* Fort bien. Ah, que j'apprends aisément le français! C'est l'amour qui produit ce miracle et qui me fait dire (*En français :*) *du boudin*. (acte III, sc. 4)

Cependant, les deux valets-amants finissent par se reconnaître, en s'exprimant par d'autres langages que la parole :

ZERBINE — Mais il me regarde en pleurant; est-ce l'amitié qu'il a pour vous qui conduit ses regards sur moi?

ARLEQUIN, *en italien, à Trivelin* — Mais Trivelin, tu dis qu'elle me hait, elle me regarde pourtant avec des yeux chats qui semblent miauler après mon mérite.

[...]

ZERBINE, *à part* — Il soupire! Je ne puis m'empêcher de lui répondre, hélas!

ARLEQUIN, *en italien, à Trivelin* — Elle soupire; est-ce que la haine fait soupirer en France?

ZERBINE, *à Trivelin* — Est-ce que les Italiens regardent tendrement ce qu'ils haïssent?

TRIVELIN, *à part* — Ah! nature, nature, quand tu conduits de jeunes cœurs à l'école de l'amour, ils ne sont pas longtemps à l'*a b c*.

ZERBINE, *à Arlequin, en le caressant* — Cher étranger, pourquoi me haïssez-vous?

[...]

Arlequin caresse Zerbine.

TRIVELIN, *à Zerbine* — En vérité, Mademoiselle, vous lui permettez bien des licences.

ZERBINE — Le pauvre enfant ne sait pas le français, il s'explique comme il peut.

Arlequin la caresse encore.

Ces répliques, prises à la fin de la scène, montrent le rapprochement physique qui s'opère entre les deux personnages : ce sont d'abord des regards, puis des soupirs, et enfin des gestes. Zerbine s'excuse de ne pas respecter les convenances amoureuses, qui exigent que les paroles devancent les actes, et annonce ainsi la manière dont elle vaincra la résistance de sa maîtresse auprès de Lelio quelques scènes plus tard. En accordant ensemble les deux valets, Fuzelier prépare le rapprochement des maîtres.

6 Les domestiques et le Gascon

Il y a dans *L'Amour maître de langues* un nombre élevé de domestiques : à côté d'Arlequin, de Violette et de Trivelin, on trouve encore Zerbine, qui joue un rôle comparable à la Tontine du *Nauffrage au Port-à-l'Anglais* et à la Claudine de *La Méridienne*, Scapin et Scaramouche, qui n'ont par ailleurs qu'une importance fort réduite. Il faut dire que chacun des deux maîtres doit avoir un domestique français et un italien; Scaramouche vient s'ajouter à la suite de la Marquise, et Scapin est l'unique valet du Chevalier d'Egrefignac, qui, n'apprenant aucune langue étrangère,

n'a pas engagé de valet supplémentaire. Cette structure de domesticité dédoublée sera reprise et exploitée dans *La Méridienne*.

L'un des éléments qui font l'originalité de la pièce est le personnage du Chevalier d'Egrefignac, Gascon. Son nom semble formé du mot aigrefin, terme méprisant, de style familier, signifiant escroc, « homme qui vit d'industrie » (Acad. 1762), et du suffixe -gnac, caractéristique du Sud-Ouest. Le Chevalier reprend les caractéristiques habituelles du Gascon : il est vaniteux et dépensier, endetté et sûr de lui. Il permet donc plusieurs réparties satiriques spirituelles :

LE CHEVALIER — [...] Ah, ma chère Zerbine, si tu voulais travailler avec nous à ce bâtiment, que de pistoles pleuvraient sur toi !

ZERBINE, *lazzi de compter de l'argent* — Si le temps commençait à se couvrir, je pourrais espérer de la pluie, mais je ne vois pas un petit nuage d'un écu seulement.

SCAPIN — La bourse d'un Gascon n'est pas pluvieuse.

ZERBINE — Il n'en tombe pas une goutte.

CHEVALIER — Pas une goutte ! Compte sur un orage si tu te ligues avec moi pour empêcher ta maîtresse d'aller en Italie. (acte II, sc. 2)

La métaphore filée de la pluie et de l'orage s'avère particulièrement appropriée dans le contexte des voyages maritimes. C'est également dans la bouche du Gascon (et de Scapin) qu'on verra développé le lieu commun associant l'amour et la guerre. Il est intéressant de noter que cette métaphore est poussée jusqu'à l'emploi de termes techniques (brèche, sape, mine, contreminer) qui lui donnent un caractère concret. Il en va de même plus loin, mais c'est alors Zerbine qui parle :

ZERBINE — Tout ce que je peux vous dire du cœur de ma maîtresse, c'est qu'il est une pierre d'attente.

SCAPIN — Et mon maître aussi.

ZERBINE — Vous trouveriez à propos de rapprocher ces deux pierres-là. Il y a longtemps que j'ai soupçonné que vous faisiez le plan de cet édifice.

Tout en employant ici l'expression en son sens figuré, Zerbine, en faisant allusion à un « édifice » dont on fait le « plan », en rappelle le sens concret, précis, spécifique au « bâtiment ». Le fait qu'on retrouve, à quelques répliques d'intervale, un procédé similaire dans la bouche d'une suivante et du Chevalier nous rappelle que le Chevalier n'est pas un personnage noble et élevé (à l'inverse de la Marquise et de Lelio) mais bel et bien ancré dans le concret, tout comme les domestiques, Arlequin en tête.

Louis Fuzelier

L'Amour maître de langues

Comédie en trois actes

1718

ACTEURS

| | |
|-----------------------------------------------------|----------------------|
| LA MARQUISE DE FLORAS, <i>Provençale.</i> | [Silvia] |
| LÉLIO, MARQUIS DE ROSETTI, <i>Italien.</i> | |
| ZERBINE, <i>suivante française de la Marquise.</i> | [Flaminia] |
| VIOLETTE, <i>suivante italienne de la Marquise.</i> | [Violette] |
| SCARAMOUCHE, <i>valet italien de la Marquise.</i> | |
| ARLEQUIN, <i>valet italien du Marquis.</i> | [Thomassin] |
| TRIVELIN, <i>valet français du Marquis.</i> | [Dominique] |
| LE CHEVALIER D'EGREFIGNAC, <i>Gascon.</i> | [Mario] |
| SCAPIN, <i>son valet.</i> | |
| PILLECOTE, <i>patron de barque.</i> | [Pantalon] |
| UN MUSICIEN. | Trivelin [Dominique] |
| LA COMTESSE DE CULEBUTENCOURVILLE ³⁰³ . | Trivelin [Dominique] |
| UN VALET. | |

La scène est à Toulon.

303. Nous avons conservé dans la liste des personnages les deux déguisements de Trivelin : acte I, sc. 11 pour le musicien, et acte II, sc. 13–14 pour la Comtesse.

ACTE I

Le théâtre représente le port de Toulon et la fin de la nuit.

SCÈNE I, en italien

ARLEQUIN, *seul, couché à terre et se réveillant. Il a deux pistolets et son épée de bois à côté de lui.*

Ouf³⁰⁴ ! Je suis plus mal couché aujourd'hui qu'à mon ordinaire. (*Il tâte.*)³⁰⁵ Je crois que l'on a mis des cailloux dans mon lit de plume. . . Vraiment oui, je sens le grès partout où je porte la main. Qui diable s'est avisé de faire paver mon lit ? N'y a-t-il personne ici pour me dire cela ? Voilà ce que c'est que de coucher seul. Il faut pourtant que je m'éclaircisse tout ceci. Eh ! comment m'éclaircir ? La nuit est plus noire que l'âme d'un vieux procureur³⁰⁶. Tâtons encore. . . Je ne trouve pas le coussin, je ne trouve pas les rideaux, je ne trouve pas de quoi rendre deux bouteilles de vin muscat que j'ai bues hier au soir. À propos de boire, ne me serais-je pas enivré ? Ah ! voici justement l'enclouure³⁰⁷. Hier, je vins faire un tour sur le port. J'ai aperçu³⁰⁸ une jeune soubrette française qui suivait sa maîtresse à la promenade ; ses beaux yeux m'enivrèrent d'amour, et comme un grand philosophe serrurier a dit qu'un clou chasse l'autre, j'ai voulu essayer ce secret et chasser l'ivresse amoureuse par l'ivresse bachique. J'ai soupé avec une basse-taille³⁰⁹ de mes amis, nous avons entonné plus de vin que de musique. . .³¹⁰ Nous avons bu surtout d'un vin muscat qui sentait le muscat en conscience, car ce n'est pas sur le port de Toulon qui m'a sans doute servi de matelas cette nuit que se débite le muscat qui sent le miel ; ce vin purgatif se fait et se vend à Paris et les médecins l'ordonnent pour les constipés. Or donc ce muscat qui sentait le muscat m'a tout embaumé et si quelque belle me rencontrait, elle me sablerait³¹¹ comme un verre de ratafia. Je vois bien que Bacchus a escamoté au sommeil l'honneur de m'endormir. Je suis étonné que personne n'ait pris le soin de me déshabiller, car quand on couche dans les rues, on y trouve des valets de chambre officieux qui vous ôtent jusqu'à la chemise. Oh çà, levons-nous ! Ce lit-ci³¹² ne rend pas paresseux, il serait bon pour des écoliers. Me voilà debout. Où aller présentement ? Comment reconnaître mon auberge ? Le ciel

304. *Ouf* : « Interjection dont on se sert pour marquer une douleur subite. » (Acad. 1762).

305. Cette didascalie manque dans *M*.

306. On peut rapprocher cette phrase de « COLOMBINE — Ce dragon que tu croyais voir / Porte une peau teinte en beau noir. / ARLEQUIN — Elle est plus noire que l'âme / D'un vieux sergent au Châtelet. » (Fuzelier, *La Matrone d'Éphèse*, acte I, sc. 2) ; ou encore de : « ARLEQUIN — J'ai le teint plus noir que l'âme d'un vieux procureur » (Fuzelier, Le Sage, d'Orneval, *La Tête noire*, sc. 19, dans *TFLO*, IV, Ganeau, 1724, p. 468).

307. *Enclouure* : « Il signifie figurément empêchement, obstacle, difficulté » (Acad. 1762).

308. *M* : « J'y aperçus ».

309. La basse-taille correspond, en termes modernes, au baryton-basse.

310. Jeu sur les deux sens d'*entonner* : « Mettre en ton. [...] Il se dit aussi absolument. » et « Verser une liqueur dans un tonneau. [...] On dit familièrement d'un homme qui boit beaucoup qu'il *entonne bien*. » Le sens musical d'*entonner* est principalement attesté pour la musique religieuse : « *Entonner le Te Deum, entonner le Magnificat, entonner le Salve Regina.* » (Acad. 1762)

311. *R* : « semblerait ».

312. *R* : « Ce lit ici ».

couvert de son grand manteau noir a la physionomie d'un juré crieur. Foin, je ne suis pas en sûreté dans cette bonne ville-ci. Elle est proche de Marseille, je suis sûr qu'on ne s'embarrasse pas à Toulon d'aller aux galères : on appelle cela voisiner. Si je trouvais par hasard quelqu'un de ces voisins³¹³ familiers qui vînt m'emprunter mon chapeau, je lui dirais « il fait chaud, allez nue-tête » ; il me dirait lui « je crains de m'enrhumer » ; je lui répliquerais « buvez du vin muscat ». Morbleu ! je n'ai que le vin muscat dans la tête... *Ohimè !* j'entends du bruit. Je ne sens plus le muscat. Rassurons-nous pourtant, j'ai là de grands pistolets ; oui, mais j'ai un petit courage, un courage nain.

SCÈNE II, en italien

ARLEQUIN, avec des pistolets, SCARAMOUCHE, avec une lanterne éteinte

SCARAMOUCHE, jetant sa lanterne

Au diable la maudite lanterne qui vient de s'éteindre !

ARLEQUIN, tremblant

Oh, quel bruit épouvantable ! Il faut qu'il soit tombé là une bombe.

SCARAMOUCHE, à part

Tâchons de marcher hardiment. La Marquise, que je sers depuis peu, n'est pas sage : elle m'envoie voir s'il est arrivé des tartanes³¹⁴ sur le port et par la nuit obscure qu'il fait, je ne verrais pas une flotte. (*Il s'en va.*)

ARLEQUIN, à part

Qui diable est donc là qui jase à tâton ? On ne sait ce qu'on dit dans une nuit si noire.

SCÈNE III

ARLEQUIN, avec des pistolets, SCAPIN, avec des pistolets et une longue épée

SCAPIN, à part

Au diable soit Monsieur le Chevalier d'Egrefignac mon maître ! Depuis hier que nous sommes arrivés ici, il me fait courir comme un Basque. N'est-il pas fou avec sa Marquise de Floras qu'il vient espionner incognito ? Beau mystère qu'il m'a caché jusqu'à présent et que lui a dérobé mon esprit, adroit à crocheter les ressorts d'un cœur amoureux. (*Arlequin baille.*) Pourquoi trembler ? J'ai des pistolets et ma grande épée. Oui mais ma peur est encore plus grande que mon épée... Que vais-je faire sur ce port ? J'ai ordre de regarder s'il ne part point de tartanes, et je n'apercevrais pas un bâtiment de (*Haussant la voix*) cent pièces de canon.

313. Arlequin poursuit la métaphore assimilant les galères au voisinage : les « voisins » sont donc des galériens.

314. *Tartane* : « Terme de marine. C'est une barque de pêcheur ou de voiture qui n'a ni la poupe ni la proue élevée, et qui se sert aussi de rames. Sur la Méditerranée, elles sont assez en usage » (Furetière).

ARLEQUIN, *à part*

Cent pièces de canon ! Je ne suis pas en état de me battre contre lui. (*Haut*) Au moins³¹⁵ je n'ai que deux pistolets.

SCAPIN, *à part*

Il a deux pistolets, ouf³¹⁶ !

ARLEQUIN, *mêtant ses pistolets à terre*

Mettons-nous en état de défendre notre vie. (*Haut*) Sauvons-nous !

SCAPIN, *fuyant aussi*

Oh ! que c'est bien dit. Sauvons-nous !

Arlequin et Scapin s'éloignent tous les deux à tâtons et après avoir fait le tour du théâtre il reviennent et se rencontrent les bras étendus, de sorte que Scapin donne un soufflet à Arlequin en criant Qui va là ? Arlequin lui rend au même instant et répond Un soufflet.

SCAPIN, *à part, se tâtant la joue*

Halte-là !

ARLEQUIN, *se tâtant aussi la joue*

Halte-là vous-même !

SCAPIN, *à part*

Il m'arrête, c'est un voleur.

ARLEQUIN, *à part*

Halte-là, c'est un compliment nocturne.

SCAPIN, *haut*

Seigneur, souffrez que je vous demande . . .

ARLEQUIN, *à part*

Justement : que peut-on demander à l'heure qu'il est ? (*Haut*) La bourse, je vous entends, la bourse.

SCAPIN

La bourse, la bourse ! Je n'ai point d'argent.

ARLEQUIN, *bas*

Il n'a point d'argent, la phrase est claire : c'est un receveur de nuit. Tâchons de lui parler ferme en lui présentant le pistolet. (*Arlequin présente le pistolet par la crosse. Haut :*) Seigneur, je n'ai pas un sou.

SCAPIN, *bas*

Il n'a pas un sou ! cela n'est pas équivoque : tirons-nous d'ici par la douceur. Je

315. *Au moins* : « On s'en sert quelquefois pour dire *sur toutes choses* et pour avertir celui à qui l'on parle de se souvenir particulièrement de ce qu'on lui dit » (Acad. 1762).

316. Voir note 304.

pourrais lui lâcher un coup de pistolet, mais j'ai besoin de ma poudre pour aller à la chasse. (*Haut*) Seigneur, le peu que j'ai sur moi est à votre service. . .

ARLEQUIN, *bas*

Le peu qu'il a sur lui est à mon service. Il dit cela d'un ton doucereux et railleur. C'est sans doute de ses pistolets qu'il veut parler. Comment faire ? (*Haut*) Seigneur, si j'avais un habit qui pût vous convenir. . .

SCAPIN, *bas*

Cela veut dire, en style de nuit, que le mien lui conviendrait fort.

ARLEQUIN, *à part*

Ah! maudit vin muscat, c'est toi qui me voles!

SCAPIN

Plaît-il ?

ARLEQUIN

Je dis, Seigneur, que je vois bien qu'il faut que nous troquions d'habit ensemble.

SCAPIN, *bas*

Ce voleur est accommodant. (*Haut*) Oui, Seigneur, troquons, troquons.

ARLEQUIN, *bas en riant*

Voilà un voleur qui sera la dupe de ce troc-ci, il me croit galonné d'or et je ne le suis que de laine.

SCAPIN, *bas et pleurant*

Je comptais que cet habit-ci me durerait plus longtemps.

ARLEQUIN, *bas et riant*

Il n'y aura que mon maître de volé ici, il faudra bien qu'il me rhabille s'il veut qu'on me connaisse pour son laquais, car si j'allais tout nu, on me prendrait pour l'amour. (*Il éclate*³¹⁷, *et Scapin a peur.*)

SCAPIN, *bas*

Il s'impatiente. (*Haut*) Tenez, voilà ma toque. (*Il jette sa toque.*)

ARLEQUIN, *jetant son chapeau*

Tenez, voilà mon castor.

SCAPIN, *jetant sa fraise*

Voilà ma fraise.

ARLEQUIN

Pour moi, je ne porte point de cravate, cela rend le gosier plus étroit, les gros morceaux ne sauraient passer.

SCAPIN, *jetant son habit*

Tenez, c'est un habit neuf que je quitte.

317. *Éclater* : « Faire un grand bruit » (Acad. 1762).

ARLEQUIN, *jetant le sien*

Le mien m'allait quitter.

SCAPIN, *jetant son manteau*

J'oubliais de vous donner mon manteau.

ARLEQUIN

Le mien est en gage au cabaret, si vous voulez me donner quinze pistoles pour me retirer, j'irai vous le quérir presto presto.

SCAPIN

Ce n'est pas la peine. (*Jetant sa grande épée*) Tenez, voilà mon couteau de chasse.

ARLEQUIN, *jetant sa batte*

Voilà mon sabre, il n'est pas encore ébréché, il sort de chez le menuisier.

SCAPIN, *à part, mettant l'habit d'Arlequin*

Allons, mettons son habit. Peste, qu'il est étroit ! Il faut que ce fripon-là soit bien mince.

ARLEQUIN, *à part, mettant l'habit de Scapin*

Oh ! que cet habit est large ! Ma foi, ce coquin-là en vaut trois comme moi.

SCAPIN

Seigneur, je suis en prison dans votre habit.

ARLEQUIN

Seigneur, je me promène dans le vôtre.

SCAPIN

Il me faudra au moins deux aunes d'étoffe pour ajuster ce casaquin³¹⁸ à ma taille.

ARLEQUIN

Il n'y a qu'à les couper à celui que j'ai reçu de vous.

SCAPIN

Seigneur, j'ai bien connu des voleurs, et si je n'en ai jamais trouvé un si fripon³¹⁹ et si poli que vous. . .

ARLEQUIN

Fripon vous-même ! Je suis un valet de distinction.

SCAPIN

Et moi aussi, je ne vole que mon maître.

ARLEQUIN

J'ai la même probité. Voyez un peu, faute de se connaître, deux honnêtes gens comme nous s'allaient prendre pour des coquins.

318. *Casaquin* : « Pour pourpoint, habit, casaque [Habillemeut qui est plus large qu'un juste-au-corps et qui se porte sur les épaules en forme de manteau.] ou juste-au-corps » (Le Roux).

319. « si fripon » ne figure pas dans *M*.

SCAPIN

Je vous ai fait peur pourtant.

ARLEQUIN

Cela est vrai, j'ai eu aussi peur que vous, je le sens bien.

SCAPIN

Eh ! comment sentez-vous que j'ai eu aussi peur que vous ?

ARLEQUIN

Oh, oh ! je connais les poltrons au fumet³²⁰.

SCAPIN

Mais voici l'aurore qui paraît. Ma frayeur se dissipe avec les ombres.

ARLEQUIN

Est-ce que vous n'avez peur que la nuit ? Oh ! moi j'ai toujours peur ; je suis un poltron plus parfait que vous.

SCÈNE IV, en italien

SCAPIN, ARLEQUIN, SCARAMOUCHE

SCARAMOUCHE, *à part*

Enfin j'ai tant couru que j'ai attrapé le jour.

ARLEQUIN, *le regardant*

Êtes-vous un homme ou un corbeau³²¹ ?

SCARAMOUCHE

La plaisante question ! Seigneur, je suis votre très humble serviteur Scaramouche³²².

ARLEQUIN

Eh bien ! puisque vous êtes mon très humble serviteur Scaramouche, mettez-moi votre manteau sur les épaules. (*À part*) J'aperçois là-bas Violette qui se promène, je ne veux pas qu'elle me reconnaisse³²³.

SCARAMOUCHE

Vous demandez mon manteau, et vous en avez déjà un !

ARLEQUIN

N'importe. La rosée... la canicule... Enfin donnez-moi votre manteau, je suis bien aise d'en avoir deux pour changer. (*Il met le manteau de Scaramouche par-dessus celui de Scapin.*)

320. Allusion scatologique qu'on peut rapprocher de *La Matrone d'Éphèse* : « PIERROT, *touchant à la culotte d'Arlequin* — Je crois que ton courage... / ARLEQUIN Eh bien ? / PIERROT Fait là-dedans des siennes, / Vous m'entendez bien. / ARLEQUIN, *faisant le même lazzi* — Mon courage se fait sentir. » (acte I, sc. 5).

321. Scaramouche porte un costume noir.

322. Cette réplique et la réclame qui la précède sont encadrées et barrées d'une croix.

323. « SCARAMOUCHE — La plaisante »... « me reconnaisse. » ne figure pas dans *M*.

SCÈNE V, *en italien*

SCAPIN, *avec l'habit d'Arlequin*, ARLEQUIN, *avec l'habit de Scapin*, VIOLETTE

VIOLETTE, *à part*

Jouissons ici un moment de la fraîcheur du matin. Si ma maîtresse me demande d'où je viens, je dirai que j'étais allée au devant de Scaramouche pour voir s'il ne s'amuse point à ivrogner.

SCAPIN, *à part*

C'est ainsi que ces carognes de suivantes s'excusent aux dépens des pauvres laquais quand ils n'ont pas le bonheur de leur plaire.

ARLEQUIN, *à Scapin*

Voilà une fille qui a soupiré pour moi.

SCARAMOUCHE

Et moi je soupire pour elle. C'est la suivante d'une dame que je sers qui a la fureur d'aller en Italie. Quand vous m'avez rencontré, j'allais voir sur le port s'il n'y a point de tartane prête à partir.

VIOLETTE, *à part*

Oh! quel plaisir pour moi de suivre en Italie ma nouvelle maîtresse. J'y pourrai retrouver ce traître d'Arlequin qui m'a abandonnée.

ARLEQUIN

C'est moi qu'elle appelle traître, au moins.

SCAPIN, *à Arlequin*

Cette fille-là n'est pas contente de vous.

ARLEQUIN, *fièrement*

Elle n'est pas la seule.

VIOLETTE, *regardant Scapin*

Que vois-je? Il me semble que c'est Arlequin, qu'il est engraisé!

ARLEQUIN, *à part*

Je ne fais pourtant que cinq ou six petits repas par jour.

Arlequin se cache toujours derrière Scapin.

VIOLETTE, *allant après Scapin*

Ah! mon cher Arlequin, te voilà, je te retrouve. Quel bonheur! Quoi, tu ne réponds pas? Ah! perfide, je te dévisagerai³²⁴...

ARLEQUIN, *à part, riant*

Oh! je vous abandonne ce visage-là.

324. *Dévisager* : « Défigurer, gâter le visage » (Acad. 1694).

VIOLETTE, à *Scapin*

Souviens-toi, mon cher Arlequin, souviens-toi des doux moments que nous avons passés ensemble dans la cuisine de ce gros marchand de Gênes.

ARLEQUIN, à *part*

Hélas ! J'y mangeais tous les jours un grand fromage de Milan à mon goûter.

VIOLETTE, à *Scapin*

Souviens-toi que quand nous étions seuls. . .

ARLEQUIN, *toujours derrière Scapin*

Tout beau, tout beau ! (*À part*) Cette fille-là pourrait dire les faiblesses que j'ai eues pour elle et me perdre de réputation.

VIOLETTE, à *Scapin*

Ah ! mon cher Arlequin, rappelle dans ta mémoire les faveurs que. . .

ARLEQUIN, *l'attirant*

Mais taisez-vous donc, Violette ! Quand je vous ai accordé des faveurs, j'ai compté sur votre discrétion. Si vous en dites davantage, je ne pourrai plus trouver de bon parti qui veuille m'épouser.

VIOLETTE, *reconnaissant Arlequin*

Eh ! c'est toi, mon cher Arlequin ? Comme te voilà fait ! Pourquoi ce manteau noir ?

ARLEQUIN

C'est que je suis en deuil.

VIOLETTE

Eh ! de qui ?

ARLEQUIN

De l'amour que j'avais pour toi : il est défunt.

VIOLETTE

Oh ! je le ferai bien ressusciter.

ARLEQUIN, *rendant le manteau à Scaramouche*

Tiens, voilà ta houppelande³²⁵ : mon incognito est fini.

SCARAMOUCHE³²⁶

Vous aimez donc Arlequin, Mademoiselle Violette ?

VIOLETTE

Vous êtes bien curieux, Monsieur Scaramouche³²⁷. (*À Scapin*) Eh ! quel est donc

325. *Houppelande* : « C'était ordinairement une cape ou manteau de berger fait de cuir, dont se sont servis ensuite les voyageurs contre la pluie. Elle était fendue et boutonnée par les côtés » (Furetière).

326. Dans *M*, corrigé en « Scapin ». Voir aussi la réplique de Violette qui suit. Cependant, il semble que cela soit une erreur : Arlequin dira un peu plus loin (sans correction dans aucun des deux manuscrits) « Vous avez tort de vous railler de Monsieur Scaramouche ! »

327. *M* : « Scapin ».

le sujet de cette³²⁸ mascarade ?

SCAPIN

C'est un quiproquo : nous nous sommes rencontrés sur la fin de la nuit et dans l'obscurité, j'ai pris Monsieur pour fripon et je lui ai donné mes habits.

ARLEQUIN

Queussi-queumi³²⁹ : j'ai aussi dans la nuit pris Monsieur pour un coupeur de bourses ; on s'y méprendrait bien de jour.

VIOLETTE

Je comprends l'aventure. Quoi, messieurs les poltrons, vous vous êtes laissés dépouiller l'un par l'autre ayant chacun deux pistolets ?

ARLEQUIN

Oh ! pour moi, je n'avais pas sur moi mes pistolets³³⁰.

VIOLETTE

Eh ! les voilà.

ARLEQUIN

Oui, mais quand Monsieur m'a fait l'honneur de me voler, je les avais mis à terre.

VIOLETTE, *montrant Scaramouche*

Tu devrais bien, pour les essayer, tirer sur ce corbeau.

SCARAMOUCHE, *pleurant*

Ah, traîtresse !

ARLEQUIN, *à Violette*

Oui, vous avez tort de vous railler de Monsieur Scaramouche ! (*À Scapin*) Qu'attendez-vous là, vous ?

SCAPIN

J'attends que vous vous couchiez.

ARLEQUIN

Eh, pourquoi ?

SCAPIN

Pour avoir mes habits.

ARLEQUIN

Attendez, attendez. (*À Violette*) Oui, vous avez tort de vous railler de Monsieur Scaramouche. Il est vrai qu'il n'est pas si blanc que moi, cependant je vous le recommande, et je vous le donne pour mon successeur.

VIOLETTE

Quoi, ingrat !

328. *M* : « votre ».

329. *Queussi-queumi* : « Façon de parler familière pour dire absolument de même » (Acad. 1798).

330. *M* : « les miens ».

ARLEQUIN

Ingrate vous-même !

VIOLETTE

Tu oublies tout ce que j'ai fait ?

ARLEQUIN

Tu oublies tout ce que Monsieur Scaramouche a envie de faire ?

VIOLETTE

Tu me méprises !

ARLEQUIN

Tu fais les cornes à Monsieur Scaramouche, comme si vous étiez déjà mariés ensemble.

SCARAMOUCHE, *à part*

J'ai là un honnête homme de rival !

VIOLETTE, *à Arlequin*

Me trouves-tu si désagréable ?

ARLEQUIN

Trouves-tu Monsieur Scaramouche si singe ?³³¹

VIOLETTE, *à Arlequin*

Si tu ne m'aimes, je t'étranglerai.

ARLEQUIN

Si tu n'aimes Monsieur Scaramouche, je t'houspillerai³³².

SCAPIN

Et moi je le relayerai³³³.

VIOLETTE, *le menaçant*

Comment, perfide ?

ARLEQUIN

Prends garde à ce que tu feras, nous sommes trois contre toi.

VIOLETTE

Ce n'est pas trop.

SCAPIN

Oui, je prendrai le parti de Scaramouche.

VIOLETTE, *se mettant entre eux*

Puisque vous êtes si bons amis de Scaramouche, il faut que vous vous sentiez de l'amitié que j'ai pour lui.

331. Cette réplique joue sur l'effet visuel du masque d'Arlequin qui rappelle la face d'un singe.

332. Les deux manuscrits portent « je t'houspillera ».

333. R : « relierai ».

Elle leur donne alternativement des soufflets en frappant cependant³³⁴ Arlequin pour Scapin et Scapin pour Arlequin.

Tenez, voilà pour Arlequin, et voilà pour Scapin.

SCAPIN

Vous vous méprenez, je ne suis pas Arlequin.

ARLEQUIN, *à part*

Changeons de place puisque les soufflets qu'on donne de ce côté-ci sont pour Scapin.

Ils changent tous deux de place.

VIOLETTE

Quoi, je vous revois encore, Messieurs les faquins? (*Elle se méprend encore en les souffletant.*) Tenez, voilà pour Scapin, et voilà pour Arlequin. (*Elle sort³³⁵.*)

SCARAMOUCHE, *la suivant*

Adieu, Messieurs, je vous suis bien obligé.

SCÈNE VI, en italien

SCAPIN, *avec l'habit d'Arlequin*, ARLEQUIN, *avec l'habit de Scapin*

ARLEQUIN

Oh! quelle étourdie! Mais Seigneur Scapin, il n'y a eu que vous de souffleté.

SCAPIN

J'ai pourtant entendu claquer d'autres joues que les miennes.

ARLEQUIN

Cela ne prouve rien : raisonnons un peu ; les soufflets que vous avez reçus vous appartiennent de droit, et ceux qu'on m'a donnés ne sont qu'un dépôt que je dois vous remettre, en homme d'honneur.

SCAPIN

Vous vous trompez, Seigneur Arlequin, mes soufflets vous ont été donnés et moi j'ai reçu les vôtres.

ARLEQUIN

Je vous prie de me les garder loyalement jusqu'à ce que je vous les demande.

SCAPIN

Je n'aime pas à me charger du bien d'autrui.

334. « cependant » ne figure pas dans *R*.

335. Cette didascalie manque dans *R*.

ARLEQUIN

Il y a bien des gens plus complaisants que vous. Eh bien, allons dans le plus proche cabaret, nous nous rendrons tous les deux en même temps nos habits et nos soufflets.

SCÈNE VII, en français

LÉLIO, TRIVELIN

TRIVELIN

Il me semble, Monsieur, depuis huit jours que vous êtes arrivé à Toulon et que j'ai l'honneur de vous servir, que vous avez des démangeaisons de me parler de vos affaires que la politique florentine a réprimées jusqu'à présent.

LÉLIO

Ah ! mon cher Trivelin, que je suis charmé de me voir en France !

TRIVELIN

Vous êtes italien, et vous vous plaisez en France, vous n'êtes pas marié apparemment !

LÉLIO

Non, je ne le suis pas. Quel est le but de ce raisonnement ?

TRIVELIN

Attendez, je suis français et vous ne vous entretenez qu'avec moi, et votre valet italien ; le Seigneur Arlequin n'en est pas³³⁶ jaloux : moins vous l'occupez à la chambre, plus il reste à la cuisine. Vous avez la rage de parler français, quoique vos thèmes en cette langue méritent encore le fouet, *ergo* vous êtes amoureux d'une Française.

LÉLIO

Tu raisonnes juste.

TRIVELIN

Je possède à fond la logique de Cythère. Tel que vous me voyez, je suis licencié de l'Opéra. Continuons de syllogiser : vous êtes italien, et vous aimez une Française, *ergo* ce n'est pas pour l'épouser.

LÉLIO

Cet *ergo*-ci est impertinent.

TRIVELIN

Quoi, le Seigneur Lelio, marquis de Rosetti, avec dix mille écus de rente, veut épouser une coquette ?

LÉLIO

Comment peux-tu savoir que la personne que j'aime est une coquette ?

336. R : « n'est pas ».

TRIVELIN

Vous me l'avez dit vous-même.

LÉLIO

Moi ! Quelle imposture !

TRIVELIN

Ne m'avez-vous pas dit qu'elle était française ?

LÉLIO

Oui.

TRIVELIN

Eh ! bien française et coquette sont deux termes synonymes, tous nos grammairiens vous diront cela.

LÉLIO

L'aimable personne que j'adore n'est point coquette, l'amour m'en répond.

TRIVELIN

L'amour est un répondant qui a lui-même besoin de caution. Hélas ! tous les jours il répond auprès des belles pour mille amants favorisés qui, avant un mois de commerce, demandent des lettres de répit.

LÉLIO

Je t'assure que cela ne m'arrivera jamais.

TRIVELIN

Je le crois, vous avez l'air solvable : si jamais vous faites banqueroute en amour, elle sera frauduleuse.

LÉLIO

Cesse de plaisanter.

TRIVELIN

Et vous commencez à parler français. Vous l'avez sans doute ébauché avec l'objet qui vous a su plaire.

LÉLIO

Hélas ! Je n'ai pas encore joui de la conversation.

TRIVELIN

C'est donc pour en jouir que vous avez appris sa langue. Oh ! vous pouvez à présent lui rendre visite : vous parlez le français assez bien pour un amant. L'amour pardonne les solécismes qu'il fait faire.

LÉLIO

Que j'expliquerais mal une tendresse que je ressens si bien !

TRIVELIN

Allez, allez, on s'embarrasse peu que l'amour parle nettement ; on l'aime mieux quand il bégaie... (*Lélio fait un soupir.*) Croyez-moi, Monsieur, allez bégayer chez votre aimable Française.

LÉLIO

Je ne posséderai peut-être jamais le bonheur de la voir.

TRIVELIN

Ne vous voilà pas mal. [Je vois à cet exorde que vous aurez le loisir de faire douze gros tomes à votre roman. Il ne sera pas lu, il ira tenir compagnie.]³³⁷

LÉLIO

J'ai vu la personne que j'aime dans un pays étranger ; elle en partit peu de temps après mon arrivée ; j'ignorais absolument la langue de cette charmante personne.

TRIVELIN

Ainsi vous n'avez pu déclarer votre amour que par de tendres regards ?

LÉLIO

Il m'a semblé dans de certains moments que les yeux de cette aimable Française répondaient au langage des miens.

TRIVELIN

Ne vous y fiez pas : les regards d'une Française sont diablement amphibologiques³³⁸, les galants les plus érudits les expliquent quelquefois à contresens. Mais quel est votre dessein ? Je crains qu'il n'entre un peu de chevalerie errante dans votre fait.

LÉLIO

Je veux parcourir toute la France pour y découvrir l'objet que j'aimerais toute ma vie.

TRIVELIN

Fort bien : tandis que vous cherchez votre infante, peut-être est-elle entre les bras de quelque géant à se solacier³³⁹ ; car on dit que les géants ne font plus peur aux infantes.³⁴⁰

LÉLIO

C'en est fait : je veux partir dans une heure au plus tard pour Marseille.

TRIVELIN

Vous avez arrêté depuis deux jours une tartane.

337. Les deux phrases entre crochets sont entre guillemets et biffées dans *R*, et absentes de *M*.

338. *Amphibologique* : « Ambigu, obscur, ayant double sens. Ne se dit que des discours et des paroles » (Acad. 1694).

339. *Solacier* : « Consoler, soulager. *Se solacier* au sens de *se divertir*. Il ne sert que dans le style appelé *marotique*, où l'on imite le vieux langage » (Acad. 1798).

340. L'allusion au géant, à l'infante et à la chevalerie errante renvoient au *Don Quichotte* de Cervantès qu'ont fait connaître les traductions de César Oudin (1639) et François Filleau de Saint-Martin (1677). Le mot « solacier », décrit comme ancien par le dictionnaire de l'Académie de 1798, conforte ce réseau d'allusions. Par ailleurs, il figure dans le *Dictionnaire des proverbes français et des façons de parler comiques, burlesques et familières, etc.* de Panckoucke (Paris, Savoye, 1749), ce qui laisse supposer qu'il revêt un sens comique, et peut-être grivois — les exemples donnés par Panckoucke vont dans ce sens : « Il va trouver le manant qui riait / Avec sa femme et se solaciait. » (*La Fontaine, Le Diable de Papefiguière*) ; « Et je dois en menus propos, / Me solacier avec elle » (Regnard, *La Naissance d'Amadis*, sc. v).

LÉLIO

Va, Trivelin, va dire au pilote de se tenir prêt, et moi je vais en attendant à l'hôtellerie travailler à la langue française, cette langue aimable de l'objet que j'adore.

TRIVELIN

Vous ferez bien de vous y perfectionner, car à présent en amour on ne saurait parler trop français.

SCÈNE VIII, en français

LA MARQUISE, ZERBINE, TRIVELIN

TRIVELIN, *à part*

Allons m'acquitter de la commission qu'il vient de me donner. (*Apercevant Zerbine*) Oh, la jolie suivante qu'a cette dame-là! Si elle était seule, je pourrais bien oublier mon message auprès d'elle pour pousser une botte³⁴¹ galante.

SCÈNE IX, en français

LA MARQUISE, ZERBINE

LA MARQUISE

Allons, Zerbine, allons-nous promener un moment sur le port. Scaramouche que j'y ai envoyé dès le matin ne revient pas, cela m'impatiente.

ZERBINE

Il y a un an que cette impatience-là vous tient.

LA MARQUISE

Que veux-tu dire?

ZERBINE, *faisant la révérence*

Madame la Marquise de Floras voudra-t-elle bien permettre à sa très sincère suivante Zerbine de ne pas mentir?

LA MARQUISE

Oui, je te permets de dire tout ce que tu voudras.

ZERBINE

Je me doutais bien que vous m'accorderiez aisément cette permission, je crois même avoir trop attendu à vous la³⁴² demander.

341. *Porter, pousser une botte* : « Cette manière de parler n'est pas toujours entendue dans le sens de l'escrime du fleuret, mais au figuré elle signifie répondre avec force à une personne, parler avec vigueur et d'une manière qui fait voir qu'on ne craint rien » (Le Roux).

342. *R* : « le ».

LA MARQUISE

Oh! tu m'impaticentes aussi.

ZERBINE

Je sais que l'impaticence ne vous quitte pas depuis le voyage de Strasbourg.

LA MARQUISE

Hélas!

ZERBINE

Elle est touchante, au moins, la ville de Strasbourg, elle fait soupirer.

LA MARQUISE

Cela est naturel! Hélas, Zerbine, quand j'allais à Strasbourg, j'étais déjà veuve et j'allais recueillir la succession de mon³⁴³ oncle.

ZERBINE

Oh! je me connais en soupirs, ceux d'une héritière et surtout d'une veuve sont plus gais que les vôtres.

LA MARQUISE

Oh! Zerbine, tu m'impaticentes, je te le dis encore.

ZERBINE

Et moi je vous répète encore, sans craindre de vous ennuyer, que c'est à Strasbourg que vous avez commencé à vous impaticenter. Avant ce voyage-là, vous étiez la plus tranquille dame de Provence, quoique feu votre époux ne fût pas bien remuant.

LA MARQUISE

Que tu es folle!

ZERBINE

Je vais le devenir davantage, et je ne vous en plairai que mieux. Écoutez-moi. Quinze jours avant de sortir de Strasbourg, vous vous avisez d'aller à la promenade; vous y apercevez un étranger fort bien fait, aussitôt l'impaticence s'empare de vous. (*À part*) Cela m'est arrivé de même hier au soir.

LA MARQUISE

Ah, Zerbine!

ZERBINE

Ah, Madame! Je me connais fort en impaticence. Je suis presque aussi impaticente que vous, moi.

LA MARQUISE

Admire la fatalité de mon aventure : en vain j'ai voulu découvrir qui était ce gentilhomme étranger, dont la vue a troublé mon repos; tout ce que j'en ai pu savoir, c'est qu'il est italien et de Florence.

ZERBINE

Si vous m'aviez honorée de votre confiance, j'aurais poussé mes découvertes

343. M : « d'un ».

plus loin : mais vous dissimuliez avec moi, vous me cachiez des secrets que j'avais devinés, vous ne méritiez pas que je fusse indiscrete.

LA MARQUISE

Ne me querelle pas, ma chère Zerbine.

ZERBINE

Eh ! le moyen de ne vous pas quereller ? Depuis votre retour, vous avez persévéré dans votre taciturnité, indigne de notre sexe, et notre sexe amoureux encore ; vous avez pris un maître de langue italienne apparemment pour avoir le plaisir de parler de vos amours sans que j'y comprenne rien.

LA MARQUISE

L'italien est la langue de ce que j'aime, c'est ce qui me la rend chère.

ZERBINE

Et ce qui vous la fait apprendre si promptement.

LA MARQUISE

Les progrès rapides que j'ai faits dans l'italien ne sont pas surprenants : l'amour était mon maître de langue, et tu sais que l'amour est un maître qui expédie bien vite une écolière.

ZERBINE

À ce compte-là, vous avez bien du plaisir en apprenant cette tendre langue italienne.

LA MARQUISE

Oui, Zerbine : rien n'est plus amusant que d'étudier quand l'amour nous aide à faire notre thème.

ZERBINE

Il est inutile à présent de m'expliquer pourquoi nous partons aujourd'hui pour l'Italie. Cela est clair, vous allez y chercher l'Italien de Strasbourg, le prix de vos études.

LA MARQUISE

Dis-moi un peu, toi qui as si bien vu ce qui se passait dans mon cœur à Strasbourg, n'as-tu³⁴⁴ pas³⁴⁵ aussi pénétré dans celui de l'aimable Italien qui m'a charmée ?

ZERBINE

Eh ! mais il ne fait pas trop clair dans un cœur italien ; souvent les meilleurs yeux y sont aveugles. Cependant, à en juger par le commerce lorgneur que vous avez eu ensemble à la promenade, il m'a paru que si vos bouches ne parlaient pas la même langue, vos yeux s'entendaient parfaitement bien.

344. « -tu » ne figure pas dans *R*.

345. *M* : « point ».

LA MARQUISE

Tu me flattes³⁴⁶. Non, je n'ai rien lu³⁴⁷ dans ses yeux.

ZERBINE

C'est que l'amour naissant ne sais pas lire.

LA MARQUISE

Est-il une situation pareille à la mienne? J'aime un cavalier italien, et j'ignore non seulement si j'en suis aimée, mais encore s'il peut m'aimer. Peut-être est-il engagé sous les lois de l'hymen; peut-être, hélas, est-il soumis à celles de l'amour!

ZERBINE

Je vous réponds que c'est vous qui avez fait son engagement s'il est enrôlé sous les drapeaux de l'amour. Quant à ceux de l'hymen, il avait l'air trop alerte pour être de ce régiment-là.

LA MARQUISE

Je trouverai mon cher Italien, mon cœur me le dit.

ZERBINE

Je crains que vous ne trouviez que le chevalier d'Egrefignac.

LA MARQUISE

Ah! ne me parle pas de ce Gascon importun, je ne vois que lui depuis que je suis veuve. À peine ai-je pu me débarrasser de ce complaisant tenace quand j'ai été à Strasbourg. Je crois qu'il serait tenté d'épouser mon marquisat en secondes noces.

ZERBINE

Effectivement, je le soupçonne de vous coucher en joue³⁴⁸.

LA MARQUISE

Il manquerait le but : j'ai bien pris mon temps³⁴⁹ pour sortir d'Aix, tandis qu'il est à la campagne, je ne sais où, et je ne serai plus ici dans deux heures. Mais Scaramouche ne paraît pas encore.

ZERBINE

Vous ne l'avez pris pour domestique, aussi bien que Violette, qu'à la recommandation de la langue italienne qu'ils parlent tous deux; mais, Madame, j'ai vu hier un petit Italien brunet sur le port, ce gentil perroquet-là serait bien votre affaire, (*À part*) et la mienne aussi. (*Haut*) Je suis sûr qu'il parle mieux italien que Scaramouche. (*À part*) Il me l'apprendrait, à moi.

LA MARQUISE

Enfin j'aperçois Scaramouche.

346. *Flatter* : « Il signifie aussi tromper en déguisant la vérité, ou par faiblesse, ou par une mauvaise crainte de déplaire. *Vous me flattez dans cette affaire-là.* [...] Il signifie aussi figurément traiter avec trop de douceur et trop de ménagement ce qui a besoin d'être traité d'une autre manière. *C'est entretenir une plaie que de la trop flatter.* » (Acad. 1762).

347. *M* porte « vu » corrigé en « lu ».

348. *Coucher en joue* : « On le dit au figuré, mais dans le style familier, pour dire viser à quelque chose pour l'obtenir. *Il a couché en joue cette charge, cette héritière.* » (Acad. 1762).

349. « Prendre son temps » est à comprendre au sens de « choisir le (bon) moment ».

SCÈNE X, *en français*

SCARAMOUCHE, LA MARQUISE, ZERBINE

LA MARQUISE, *en italien*

Eh bien, Scaramouche, as-tu vu si je pourrai avoir une barque pour passer en Italie ?

SCARAMOUCHE, *en italien*

Madame, j'ai fait un long examen de tout ce qui est dans le port de Toulon ; il n'y a point de tartane qui ne soit louée ; si vous voulez un vaisseau de haut bord³⁵⁰, il y en a ici à choisir.

LA MARQUISE, *en français, à Zerbine*

Quelle bête ! Il me propose un vaisseau de haut bord pour porter quatre personnes. Scaramouche serait homme à louer le coche d'Auxerre pour lui seul.

ZERBINE

Toutes les tartanes sont donc retenues ?

LA MARQUISE

Il me le dit du moins.

ZERBINE, *à part*

Tant mieux, nous ne pourrons pas partir et je pourrai retrouver mon cher petit Italien.

LA MARQUISE

Tu te réjouis, je crois, de mon retardement.

ZERBINE

Au contraire, je dis que c'est grand dommage que vous ne puissiez pas partir aujourd'hui. Ne trouvez vous pas qu'il fait le vent du monde le plus favorable ?

LA MARQUISE

Tous les vents paraissent bons quand l'amour conseille de s'embarquer.

ZERBINE

C'est que l'amour ne s'embarrasse pas des écueils, il est charmé quand nous faisons naufrage.

LA MARQUISE, *en italien, à Scaramouche*

Va, Scaramouche, retourne, vois si tu ne peux pas débaucher quelque patron des³⁵¹ barques qui sont louées, offre-leur une somme qui puisse les tenter. (*En français*) Eh, Zerbine, rentrons, allons nous amuser à voir la carte d'Italie.

ZERBINE

Oui, Madame, allons soupirer sur la carte d'Italie, en attendant que nous puissions soupirer sur les lieux.

350. *Vaisseau de haut bord* : « Un navire, un vaisseau rond » (Acad. 1694).

351. *R* : « de ».

SCÈNE XI, en français

LA MARQUISE, ZERBINE, TRIVELIN, *en musicien italien*TRIVELIN, *à la Marquise*

Madame, j'ai appris par la voix de la renommée que vous alliez en Italie.

ZERBINE

Eh! de quoi se mêle la renommée de parler de notre voyage?

TRIVELIN

Ne savez-vous pas, Mademoiselle, que la renommée est une commère qui parle de tout? Je connais pourtant d'honnêtes auteurs assez heureux pour n'être point mêlés dans ses caquets. Elle n'en dit ni bien ni mal.

LA MARQUISE, *à Trivelin*

Apprenez-moi promptement ce que vous voulez.

TRIVELIN

[Madame, vous allez sur mer, sur mer on s'ennuie, et je vous apporte, moi, le contrepoison de l'ennui.

LA MARQUISE

Vous seriez un opérateur bien couru si vous saviez faire un pareil orviétan.

ZERBINE

Je vous conseillerais, moi, d'aller vous établir près de l'opéra.]³⁵²

TRIVELIN

Je sais, Madame, que vous apprenez la langue italienne, mais vous ne savez pas, vous, que c'est à moi de vous perfectionner. Je suis un illustre, je prime où je suis. . .

ZERBINE, *à part*

Il a l'air d'être en charge aux Petites-Maisons³⁵³.

TRIVELIN

Vous voyez le célèbre Chevalier d'E-si-mi³⁵⁴, compositeur de musique italienne.

352. Tout ce passage entre crochets est entre guillemets et barré d'une croix dans *R*, et absent de *M*.

353. Les Petites-Maisons est le nom que portent les asiles où l'on enfermait les fous ou jugés tels sous l'Ancien Régime

354. L'usage est, aux XVII^e et XVIII^e siècle, de nommer les tonalités majeures de cette façon : on indique d'abord la tonique par une lettre (comme dans les dénominations actuelles anglo-saxonnes et germaniques : E est *mi*, F est *fa*, G est *sol*, etc.), puis la dominante (ici *si*), puis à nouveau la tonique. Un équivalent moderne de ce nom serait le nom de « Monsieur E-si-mi » à celui de *Monsieur Mi-majeur*. Rameau (*Traité de l'harmonie*, Paris, Ballard, 1722, p. 157) estime la tonalité de *mi* majeur propre aux « chants tendres et gais » tandis que Charpentier (*Règles de composition*, reproduit dans Catherine CESSAC, *Marc-Antoine Charpentier*, Paris, Fayard, 2004, p. 491) la juge « querelleu[se] et criarde » (cités par Raphaëlle LEGRAND, *Rameau et le pouvoir de l'harmonie*, Paris, Cité de la musique, 2007, p. 146).

ZERBINE, *à part*

Oh ! c'est un musicien, j'admire ma pénétration³⁵⁵.

TRIVELIN

Vous voyez le restaurateur des³⁵⁶ doubles, des ricochets, soupirs et hoquets, l'inventeur des cantates, tremblements, rossignolements et miaulements³⁵⁷.

ZERBINE

Ce sont vos ouvrages qu'on chante dans la gouttière ?

LA MARQUISE

Monsieur le Chevalier d'E-si-mi n'a-t-il jamais composé d'opéras ?

TRIVELIN

Fi donc, fi, Madame, fi, fi, fi, *o terque, quaterque*³⁵⁸ *fi*³⁵⁹ !

LA MARQUISE

Comment, fi ? Fi des tragédies en musique ! Y pensez-vous bien ? Est-il rien de plus honorable pour un musicien que de faire chanter les dieux ?

TRIVELIN

[Et de faire bailler les hommes.³⁶⁰ Tenez, je sais un opéra où toutes les divinités célestes, aquatiques et souterraines s'étaient rassemblées comme à une noce, Vénus eut beau minauder en *b*-mol et Junon glapir en *b*-carre³⁶¹, le public eut la malice de

355. Zerbine estime ici que les musiciens sont tous fous. Dans *La Rupture du Carnaval et de la Folie* de Fuzelier (sc. 2), Momus sous-entendra que tous les musiciens sont des ivrognes : « Un opéra raisonnable, c'est un corbeau blanc, un bel esprit silencieux, un normand sincère, un Gascon modeste, un procureur désintéressé, enfin un petit-maître constant, et un musicien sobre ».

356. *R* : « de ».

357. À côté de termes de musique authentiques (doubles, soupirs, cantates, tremblements) figurent des mots qui peuvent évoquer ironiquement certaines pratiques musicales, en particulier vocales (ricochets, hoquets, rossignolements et miaulements).

Un *double* est, dans un air, une reprise ornementée. Le *tremblement* est l'équivalent approximatif du trille. Le *soupir* est un silence de la durée d'une noire. Une *cantate* est une pièce chantée en plusieurs parties. Les cantates apparaissent en France au tournant du XVII^e siècle, et parmi les auteurs de paroles pour les cantates figure, aux côtés d'un Jean-Baptiste Rousseau, Fuzelier, qui dressera lui-même une liste des cantates dont il a fait les paroles.

Notons que les *rossignolement* renvoient vraisemblablement aux vocalises, et que dans *L'Île de la Folie* de Biancolelli, Riccoboni et Romagnesi (1727) figure une cantate sur les chats où la partition indique à la chanteuse de miauler (cf. *DNTI*, IV, p. 134 *sq.*).

358. En latin, *terque* signifie « et trois fois », *quaterque* « et quatre fois ». Il s'agit ici d'une référence à un passage bien connu de Virgile (*Énéide*, I, 94 *sqq.*) : *O terque quaterque beati, / quis ante ora patrum Troiae sub moenibus altis contigit oppetere !, « Ô trois et quatre fois heureux ceux qui, sous les yeux de leurs parents, devant les murs de Troie, eurent la chance de mourir ! »* À plusieurs reprises, Trivelin emploie des citations latines.

359. « *o terque, quaterque fi !* » ne figure pas dans *M*.

360. Cette phrase est soulignée dans le manuscrit et figure dans *M*.

361. Les expressions *b*-mol et *b*-carre, désignant originellement le *si* (B, en notation anglo-saxonne et germanique) bémol et le *si* naturel (bécarre), sont employées généralement par métonymie pour désigner les modes mineur et majeur (respectivement).

ne vouloir pas se divertir³⁶².

ZERBINE

Quelle méchanceté ! Le public a bien fait de ces jours-là cette année.³⁶³

LA MARQUISE

Je vois que Monsieur aime mieux composer des ballets.

TRIVELIN

Des ballets, des ballets ! Vous ne savez donc pas le décompte lyrique, et que les ballets perdent un quart en Italie ?

LA MARQUISE

Eh, pourquoi donc cela ? Est-ce qu'une tragédie rembourrée de magiciens, d'ombres et de tombeaux³⁶⁴ demande plus d'esprit et de délicatesse ?

TRIVELIN

Écoutez, je suis compositeur ultramontain, je ne sais pas les usages des théâtres de France, mais je sais fort bien qu'aux Opéras de Venise et de Bergame on calcule ainsi. Une tragédie a cinq actes, le ballet n'en a souvent que trois. Qui de cinq ôte trois, reste deux *ergo* . . . Enfin ces messieurs-là paient les vers au cent³⁶⁵, comme les cerneaux.

LA MARQUISE

Ils sont trop bons encore de payer au cent des vers qui sont si combustibles qu'on devrait les acheter à la botte, comme les allumettes. Au reste, Monsieur, que souhaitez-vous de moi ?

TRIVELIN

Vous suivre en Italie, Madame. Vous en aimez la langue ; les langues sans la belle prononciation perdent leurs principaux agréments ; et qui est-ce qui donne la belle prononciation ? La musique, Madame, la musique qui est la souveraine de la voix.

362. Il est possible de voir dans cette réplique une allusion aux *Nozze di Peleo e di Teti* (*Les Noces de Pélée et Thétis*, musique de Carlo Caproli, livret de Francesco Buti et Isaac de Benserade, décors de Giacomo Torelli) représentées à Paris en 1654. Cet opéra n'obtint qu'un succès très modéré, comme en témoigne encore Voltaire (*Questions sur l'Encycloppédie*, . . . , 2^e éd., vol. 2, p. 204) : « Le cardinal Mazarin [. . .], lorsqu'il fut tout puissant, [. . .] fit revenir ses musiciens italiens qui chantèrent *Le Nozze di Peleo et di Thetide* en trois actes en 1654. Louis XIV y dansa ; la nation fut charmée de voir son roi, jeune, d'une taille majestueuse et d'une figure aussi aimable que noble, danser dans sa capitale après en avoir été chassé ; mais l'opéra du cardinal n'ennuya pas moins Paris pour la seconde fois » (la première fois ayant été la représentation en 1647 de l'*Orfeo* de Luigi Rossi et F. Buti).

363. Tout ce passage entre crochets est entre guillemets, barré d'une croix, à l'exception des mots « Tenez je sais un » qui terminent une ligne et sont biffés dans *R* ; il ne figure pas, sauf la première phrase, dans *M* (cf. note 360).

364. On peut reconnaître dans cette tragédie *Amadis* de Lully et Quinault ; les ombres et les magiciens sont en effet régulièrement présents dans les tragédies en musique, mais la scène montrant Arcabonne au tombeau d'Ardan-Canile était restée célèbre, en particulier l'invocation à l'ombre (« Toi qui dans ce tombeau n'est plus qu'un peu de cendre » acte III, sc. 2) et sa réponse (« Ah, tu me trahis malheureuse » acte III, sc. 3). Fuzelier a d'ailleurs cité ce dernier vers dans *La Matrone d'Éphèse* (acte II, sc. 4).

365. C'est à dire que le livret serait payé en fonction de sa longueur ; plus il est long, plus il est cher.

LA MARQUISE

Que voulez-vous que je fasse de vous dans l'embarras d'une route ?

TRIVELIN

Eh, Madame, à quoi ne sert pas un musicien ? Nous sommes d'une utilité si connue, surtout auprès des jolies femmes. . . Au moins³⁶⁶ nous savons donner le ton au cœur aussi bien qu'au gosier.

LA MARQUISE

Je vous remercie de vos services, mon cœur a le ton qu'il souhaite.

ZERBINE

Si le mien chante jamais, ce ne sera pas à vous qui battez la mesure.

TRIVELIN, à la Marquise

Permettez-moi du moins, Madame, de vous donner un échantillon de ma capacité. J'ai composé des caractères nouveaux. . .

LA MARQUISE

Y a-t-il des timbales ? Car des caractères sans timbales ne réussiraient pas, je vous en avertis.

TRIVELIN

Oh ! je ne donne pas dans ce goût-là. Tel que vous me voyez, je suis le premier musicien du monde pour les caractères. J'ai fait les *Caractères de la danse*³⁶⁷, les *Caractères* de La Bruyère. . . Mais un morceau, un morceau ! Ce sont mes caractères des auteurs. Je les commence par une marche des auteurs, qui vont le matin au café.³⁶⁸ Je fais ensuite un petit prélude, pour les placer sur le tabouret du café ; après cela, pour exprimer leur bruyantes conversations, je vous sers un grand carillon à seize parties, ou les dissonances les plus aiguës de la musique italienne sont employées à bouche que veux-tu : le carillon, pour contraster³⁶⁹, est suivi d'un sommeil qui représente l'assoupissement des honnêtes personnes, qui par hasard se trouvent dans le café à la lecture de quelque tragédie de plomb damasquinée³⁷⁰ de Corneille ou de Racine. Je conduis de là mes auteurs sur le théâtre, où on joue quelque pièce de leur façon, et je finis mes caractères poétiques par une figure éclatante où les sifflets font le premier dessus.

LA MARQUISE

Oh ! je n'ai pas le temps d'écouter tout cela.

TRIVELIN

Gardez-vous bien, Madame, de laisser échapper le plaisir que je vous offre, on

366. Voir note 315.

367. *Les Caractères de la danse* est un bref ballet représenté à l'Académie royale de musique vers 1715 par Françoise Prévost, et repris en 1726 par la Camargo, et en 1729 par Marie Sallé. La musique en est de Jean-Féry Rebel.

368. Dans *La Foire des poètes* (Biancolelli et Romagnesi, 1730, sc. 1), Trivelin dira encore qu'Apolon « ne les [les poètes] nourrit que de café ; les poètes sont ordinairement très sobres et n'ont jamais d'appétit que quand ils dînent en ville. »

369. R : « contracter ».

370. *Damasquiner* : « Enchâsser de petits filets d'or ou d'argent dans du fer ou de l'acier entaillé et travaillé exprès pour cela » (Acad. 1694).

n'exécute pas mes ouvrages tous les jours.

LA MARQUISE

Bien en prend au public.

TRIVELIN

Permettez du moins que je vous régale d'un petit air que va vous chanter un de mes écoliers. Avancez, Monsieur F-ut-fa³⁷¹.

Le Docteur avance.

ZERBINE

Vous avez là un écolier qui est mûr.

TRIVELIN

C'est une basse-taille³⁷² hasardée³⁷³. Allons, Monsieur F-ut-fa, chantez-nous cette brunette suisse que j'ai composée hier dans mon cabinet de l'Épée de bois³⁷⁴.

LE DOCTEUR, *chante*

Patapatapan trelintintin !

Moi foir à la fois sous sti treille

Et ma³⁷⁵ pouteille,

Et ma³⁷⁶ catin.

Patapatapan trelintintin !

Mais par qui commencir, ou t'aimer ou te poire ?

Patapatapan trelintintin !

Bacchus li sonne son tocsin.

Au fin, au fin, au fin!³⁷⁷

Mon cœur soupire en vain

371. Voir note 354.

372. Voir note 309.

373. *Hasarder* : « En parlant d'une pièce de boucherie ou d'une pièce de gibier qu'on aura gardée trop longtemps pour la rendre plus tendre ou pour lui donner plus de fumet, on dit qu'elle est hasardée » (Acad. 1762). Ce terme culinaire, ici employé à propos d'une voix, laisse entendre que celle du Docteur accuse son âge.

374. L'Épée de bois est un cabaret parisien situé dans la rue de Venise. C'était en particulier celui de prédilection des danseurs. « Quiconque se fût avisé de s'enivrer ailleurs eût forfait aux lois de la compagnie. Mieux eût valu faire un entrechat contre la mesure. Quand Louis XIV eut organisé les danseurs en académie et leur eut assigné pour lieu de réunion une des salles du Louvre, nos pauvres gens se trouvèrent bien empêchés dans ce grand palais, sous ces voûtes dorées. Un beau jour, ils s'échappèrent, gagnèrent d'une volée leur cher *Épée de bois*, et ne le quittèrent plus. "C'est dans ce lieu favori que se réunissaient les académiciens", dit M. Castil-Blaze qui finira le tableau pour nous. "C'est là que se réglaient les intérêts de l'empire du rigaudon et du menuet ; c'est là que se faisaient les élections, et, sans divertir à autre acte, sans quitter l'académique fauteuil, on servait le dîner sur la table où chacun venait d'écrire son bulletin. La nappe couvrait le tapis vert, la bouteille succédait à l'écritoire, la soupière remplaçait l'urne du scrutin et l'on buvait à longs traits à la santé du nouvel académicien, au voyage de clui que la mort venait de rayer du contrôle." » (Francisque MICHEL et Édouard FOURNIER, *Histoire des Hôtelleries, cabarets, hôtels garnis, restaurants et cafés*, Paris, Librairie Historique, Archéologique et Scientifique de Seré, 1851, t. II, p. 319)

375. Dans la partition : « mon »

376. Dans la partition : « mon »

377. C'est-à-dire, « Au vin ! », substitué à « Au feu ! » ; l'imitation de l'accent suisse permet de renforcer le jeu de mots.

C'est mon gosier que j'en veux croire³⁷⁸.
Au fin, au fin, au fin!
Patapatapan trelintintin!

TRIVELIN

Au moins, cela n'est pas pillé de Lambert³⁷⁹. Oh çà, voudriez-vous entendre une petite répétition de mes caractères?

LA MARQUISE

Tenez, faites-moi quartier et décampez avec tous vos caractères.

TRIVELIN

Ils ne seront pas perdus : quelque ballet en aura besoin³⁸⁰.

Arlequin arrive et les trouvant chantant « Patapan trelintintin », il dit qu'il veut battre la mesure dans un si beau concert, et les bat.

378. Dans la partition, « qu'il en faut croire ».

379. Michel Lambert (1610–1696), compositeur emblématique du genre de l'air de cour.

380. L'Académie Royale de musique composait parfois des programmes à partir de plusieurs entrées de ballets différents, et pouvait y ajouter ce qu'Henri Lagrave nomme des « fantaisies chorégraphiques » comme *Les Caractères de la danse* (voir note 367).

ACTE II

SCÈNE I, en français

LE CHEVALIER D'EGREFIGNAC, SCAPIN

LE CHEVALIER

Eh ! donc, mon cher Scapin, vous rêvez !

SCAPIN

Valentin rêve à la conduite du chevalier d'Egrefignac.

LE CHEVALIER

Est-ce que tu me censures entre cuir et chair³⁸¹ ?

SCAPIN

Vous quittez la bonne ville d'Aix où nous vivions à crédit pour venir à Toulon où l'on nous connaît trop³⁸² pour nous en faire.

LE CHEVALIER

Tais-toi, fat, j'ai des vues³⁸³.

SCAPIN

Je crains qu'elles ne se perdent dans le lointain.

LE CHEVALIER

Je suis las de vivre aux dépens de mon esprit, je veux un peu laisser reposer ce fonds-là.

SCAPIN

Vous ferez bien, car il ne rend plus guère, et je m'en aperçois, nous oublions quelquefois de souper.

LE CHEVALIER

Sandis³⁸⁴, peux-tu te plaindre de ma table ?

SCAPIN

Moi, me plaindre de votre table ! J'aurais tort : depuis que je vous sers nous n'avons, vous et moi, mangé qu'à celle d'autrui. J'appréhende que le public ne se lasse de pensionnaires comme vous.

381. *Rire, jurer entre cuir et chair* : « Rire, jurer en soi-même sans oser éclater, sans le faire paraître au-dehors » (Le Roux).

382. « trop » ne figure pas dans *R*.

383. *Vue* : « Signifie figurément le dessein qu'on a, le but, la fin que l'on se propose dans une affaire » (Acad. 1762).

384. Juron gascon, équivalent de palsambleu, atténuation euphémistique pour « par le sang de Dieu ».

LE CHEVALIER

Laisse-moi faire, mon pauvre Scapin, je vais fonder la cuisine³⁸⁵.

SCAPIN

Fondez-la donc sur pilotis.

LE CHEVALIER

Écoute-moi et tu verras si le Chevalier d'Égrefignac invente de beaux systèmes. Tu as vu la Marquise de Floras à Aix, ne la trouves-tu pas un bon parti ?

SCAPIN

Assurément.

LE CHEVALIER

Eh ! donc, si je l'épousais, qui ferait une sottise ?

SCAPIN

Ce ne serait pas vous.

LE CHEVALIER

La Marquise est une ville riche que je veux soumettre à mon obéissance ; l'amour est en garnison dans cette ville-là.

SCAPIN

Une garnison comme l'amour fait bien du ravage dans une place.

LE CHEVALIER

Il en sortira, Scapin, il en sortira.

SCAPIN

Monsieur, Monsieur, l'amour ne capitule pas aisément ; quand il sort d'une place, il faut que la brèche y soit considérable.

LE CHEVALIER

Oh ! je ne prétends pas faire ce siège-ci à force ouverte, je ne me servirai que de la sape³⁸⁶ et de la mine³⁸⁷.

SCAPIN

L'amour contremînera.

LE CHEVALIER

Tu ne connais pas encore toute mon activité. J'ai pénétré à Aix que la Marquise allait en Italie et qu'elle était occupée d'une passion chimérique. Nous autres, Gascons, nous concevons en abrégé. Aussitôt j'ai feint d'aller à la campagne, et je l'ai devancée ici. Et tandis que je t'ai mis en faction sur le port, même avant la pointe du jour, j'ai prévenu tous les patrons de barque, et les ai empêchés de se charger de la Marquise, qui sans cette précaution serait déjà à Livourne.

385. *Fonder la cuisine* : « On dit communément et par manière de raillerie « fonder la cuisine » pour dire établir de quoi vivre » (Acad. 1694).

386. *Saper* : « Travailler avec le pic et la pioche à détruire les fondements d'un édifice, d'un bastion, d'un chemin couvert » (Acad. 1762).

387. *Mine* : « Travail souterrain qui se fait sous un bastion, sous un rempart, sous un roc *etc.* pour le faire sauter par le moyen de la poudre à canon » (Acad. 1694).

SCAPIN

Voilà un vrai tour de garde-marine³⁸⁸.

LE CHEVALIER

C'est mon emploi, et je le fais valoir dans l'occasion.

SCAPIN

Vous empêchez bien la Marquise d'aller à Livourne, mais son cœur. . .

LE CHEVALIER

Je le fixerai à Toulon, je veux l'amuser ici et la voir souvent. Scapin, mon mérite est contagieux.

SCAPIN

Et votre gousset³⁸⁹ aussi : la sécheresse s'en communique au mien.

LE CHEVALIER

Je vais dissimuler avec la Marquise, et par des voies sourdes la dégoûter de son projet, et lui inspirer des sentiments raisonnables.

SCAPIN

Vous voulez pourtant qu'elle vous aime.

LE CHEVALIER

Cela viendra. Elle est préoccupée, il faut la guérir et je m'y prends en maître. Lorsqu'on veut chasser un rival du cœur d'une belle, il faut bien se garder de laisser apercevoir qu'on y veut entrer.

SCAPIN

Vous m'avez l'air de rester longtemps à la porte de ce cœur-là.

SCÈNE II, en français

LE CHEVALIER, SCAPIN, ZERBINE

ZERBINE

C'est ici que mon petit Italien se promenait. Si je pouvais le voir avant de partir. . . Eh, mais voici bien une autre vision. Qui diantre nous amène à Toulon ce maudit chevalier d'Egrefignac ? Évitions-le.

LE CHEVALIER

Cadédis³⁹⁰, belle Zerbine, je crois que vous ne me voyez pas.

388. Les gardes-marine sont de jeunes gentilshommes choisis et entretenus par le Roi pour apprendre le service de la marine et devenir officiers. On en trouve dans les ports de Brest, Rochefort et Toulon — où se déroule l'action de *L'Amour maître de langues*.

389. *Gousset* : « Se dit aussi d'un bourson qu'on met dedans la ceinture de la culotte » (Acad. 1762).

390. *Cadédis* : « Jurement gascon ; dit autant que morbleu. » (Le Roux).

ZERBINE, *à part*

Je ne vous vois que trop.

LE CHEVALIER

Que de grâces, que d'amours voltigent sur tes pas ! Sandis, je gage qu'en ce moment Vénus est seule avec Mars à sa toilette.

SCAPIN

Tant pis pour Vulcain.

LE CHEVALIER, *à part*

Il faut un peu la sonder sur le voyage de sa maîtresse.

ZERBINE, *à part*

Il faut un peu lui tirer les vers du nez sur ce qui l'attire ici.

LE CHEVALIER

Je sais ce que la Marquise va chercher en Italie : c'est un amant, n'est-il pas vrai, belle Zerbine ?

ZERBINE

Eh ! Fi donc, chercher un amant en Italie, il faudrait qu'une femme eût perdu l'instinct.

LE CHEVALIER

Charmante Zerbine, de grâce, déchiffrez-moi le cœur de votre spirituelle maîtresse.

ZERBINE

[On déchiffre les terres des ambassadeurs, on déchiffre les anciennes médailles et même c'est un exploit d'érudition qui rend le vainqueur assez fier ; je lui accorderais, moi, tous les lauriers qu'il croit avoir mérités en devinant quelques inscriptions vermoulues s'il pouvait déchiffrer un seul cœur de femelle.

SCAPIN

Ma foi, ma chère, il y a bien autant de médailles de rebut dans les ruelles galantes que dans les cabinets curieux.]³⁹¹

ZERBINE

Tout ce que je peux vous dire du cœur de ma maîtresse, c'est qu'il est une pierre d'attente³⁹².

SCAPIN

Et mon maître aussi.

ZERBINE

Vous trouveriez à propos de rapprocher ces deux pierres-là. Il y a longtemps que

391. Tout ce passage entre crochets est entre guillemets et barré d'une croix dans *R*, et ne figure pas dans *M*.

392. *Pierre d'attente* : « On appelle dans un bâtiment « pierre d'attente » les pierres qu'on laisse en saillie au côté d'un bâtiment pour le continuer. On dit aussi au figuré en parlant d'une chose qu'on ne regarde que comme un commencement qui doit avoir des suites que *C'est une pierre d'attente* » (Acad. 1762).

j'ai soupçonné que vous faisiez le plan de cet édifice.

LE CHEVALIER

J'applaudis à ta pénétration. Ah, ma chère Zerbine, si tu voulais travailler avec nous à ce bâtiment, que de pistoles pleuvraient sur toi !

ZERBINE, *lazzi de compter de l'argent*

[Si le temps commençait à se couvrir, je pourrais espérer de la pluie, mais je ne vois pas un petit nuage d'un écu seulement.]³⁹³

SCAPIN

La bourse d'un Gascon n'est pas pluvieuse.

ZERBINE

Il n'en tombe pas une goutte.

LE CHEVALIER

Pas une goutte ! Compte sur un orage si tu te ligues avec moi pour empêcher ta maîtresse d'aller en Italie.

ZERBINE

[Cela ne sera pas aisé.

LE CHEVALIER

Je te promets cent pistoles.

ZERBINE

Donne-moi caution et qu'elle ne soit pas gasconne.

LE CHEVALIER

Tope ! Tu vois bien que la raison ne veut pas que nous laissions partir ta belle maîtresse.

ZERBINE

Oui, la raison et les cent pistoles. Que la raison a de poids quand elle se trouve au fond d'un sac de mille francs ! Attendez... Un petit intermède magique ornerait bien la pièce que nous projetons.

LE CHEVALIER

Mets-moi tes idées au net.]³⁹⁴

ZERBINE

Attendez ! Il vient d'arriver dans cette maison... (*À Scapin*) Remarque-la bien, toi, je veux t'y donner de l'occupation.

SCAPIN

Je la reconnâtrai à merveille. Poursuivez, qu'est-il arrivé dans cette maison ?

393. Cette réplique entre crochet est entre guillemets et barré d'une croix dans *R*, et ne figure pas dans *M*.

394. Tout ce passage entre crochets est entre guillemets et barré d'une croix dans *R*, et ne figure pas dans *M*.

ZERBINE

Un opérateur de ma connaissance, suivi d'une Égyptienne, et d'un cortège cabriolant³⁹⁵. Ce sont des gaillards qui font leurs dix lieues en un jour tout en pas de sissone³⁹⁶.

LE CHEVALIER

Achève : de quoi s'agit-il ?

ZERBINE

Il s'agit d'engager la Marquise à consulter la devineresse sur ses desseins.

LE CHEVALIER

Mais cette Égyptienne ne sait pas la situation de la Marquise, et tu n'auras pas le temps de lui faire sa leçon.

ZERBINE

Allez allez, l'Égyptienne que je produirai à la marquise sait ses affaires comme elle-même. C'est moi. Je déguise ma voix comme je veux, je vais me donner un teint d'ébène, j'emprunterai l'équipage de la véritable devineresse et je prédirai mieux qu'elle.

LE CHEVALIER

Je n'en doute pas.

ZERBINE

Où vous retrouverai-je pour vous rendre compte de ma mascarade ?

LE CHEVALIER

Je serai toujours en parti bleu sur le port pour veiller à tout ; adieu, je te conseille de ne rien épargner pour retenir ici ta maîtresse.

SCÈNE III, en français

ZERBINE, seule

Il ne sait pas que j'ai là (*Mettant la main sur son cœur*)³⁹⁷ un autre conseiller que lui qui m'exhorte vivement à rompre le voyage de ma maîtresse : j'allais la suivre gaiement en Italie, j'ai compris le ridicule de cette équipée, depuis que j'ai lorgné mon petit inconnu. Oh ! Madame la Marquise, je ne vous permettrai de chercher votre Italien que quand je serai nantie du mien.

395. La *cabriole* est un pas de danse dans lequel on saute pour faire frapper les pieds l'un contre l'autre.

396. La *sissone* est, en danse, un pas sauté.

397. Cette didascalie est omise dans *R*.

SCÈNE IV, en français

ZERBINE, TRIVELIN

TRIVELIN, *à part*

Voilà justement la jolie soubrette que j'ai rencontrée tantôt : il faut lui faire une déclaration bien galante. (*À Zerbine*) [Mademoiselle, le silence sert également les amants et les sots. L'amour babillard ne persuade guère et la sottise jaseuse se décrie : quand un amant se tait, on lui suppose les plus tendres sentiments, ceci se remarque dans les ruelles muettes des perdreaux et du grand Turc ; quand un sot se tait, on croit qu'il pense, lorsqu'il ne fait que ruminer, cela se fait tous les jours dans les bureaux de la rue Quincampoix³⁹⁸. Or donc, Mademoiselle, devinez si je suis un amant ou un sot.

ZERBINE

Monsieur, ces deux qualités ne sont pas incompatibles.

TRIVELIN

Mademoiselle, je le sais fort bien.

ZERBINE, *à part*

Vous le prouvez peut-être mieux.

TRIVELIN, *à part*

Je n'ose m'expliquer ouvertement, d'où me vient aujourd'hui cette timidité gothique³⁹⁹ que nos grand-mères mêmes n'ont pas trouvé dans leurs galants. Courage, Trivelin. (*À Zerbine*) Mademoiselle, tel que vous me voyez je suis un Italien.

ZERBINE, *à part*

Vous n'êtes pas celui que je cherche.^{400]}

TRIVELIN

Vous voyez, je suis un Italien francisé que des révolutions marines ont amené jusqu'ici. On me donna dès ma plus tendre jeunesse⁴⁰¹ de l'emploi sur les galères de Livourne, je fus ensuite échangé et employé sur les galères de Gênes, un comité français me trouvant à son gré (car j'ai fait des conquêtes sur toutes les galères du monde) me demanda à mon patron et me plaça honorablement sur les galères de Marseille, un seigneur italien à qui je suis utile m'en a débauché, ainsi vous voyez que la fortune m'a conduit de galère en galère jusqu'au port le plus charmant de l'île d'amour.

ZERBINE

Vous n'avez pas pris le plus beau chemin pour aller à Cythère. Je ne croyais pas que les galères fussent de la flotte des amours.

398. C'est dans la rue Quincampoix qu'était installée la banque créée par le financier Law.

399. *Gothique* : « Se dit aussi par une sorte de mépris de ce qui paraît trop ancien et hors de mode » (Acad. 1762).

400. Tout ce passage entre crochets est entre guillemets et barré d'une croix dans *R*, et ne figure pas dans *M*.

401. *R* : « tendresse jeunesse ».

TRIVELIN

Ah ! Mademoiselle, que vous connaissez peu les amours ! Ils n'ont jamais été difficiles en voitures.⁴⁰² Ils sont si humbles qu'ils préfèrent souvent aux carrosses les mieux en glaces les fiacres vitrés par le menuisier. Or çà, Mademoiselle, vous connaissez mon pays, voudriez-vous bien m'apprendre celui de... de... de la charmante personne que... que...⁴⁰³ que je trouve si digne de me faire oublier dans les chaînes toutes celles que j'ai portées à Livourne, à Gênes et à Marseille ?

ZERBINE, *à part*

Voyons un peu comment il achèvera cette belle déclaration. (*Haut*) Quoi, Monsieur, vous ne pouvez pas deviner de quelle nation est l'heureuse personne que vous aimez ?

TRIVELIN, *à part*

Je n'ose la nommer ; (*Haut*) Faites-moi des portraits et je vous dirai le sien.

ZERBINE

Volontiers. Les Allemandes ont l'air noble et sérieux.

TRIVELIN

Eh bien, mon inconnue était allemande quand j'ai voulu lui parler de mon amour.

ZERBINE

Les Anglaises ont les yeux bleus.

TRIVELIN

Les yeux bleus !

ZERBINE

Oui, et les Espagnoles les ont noirs.

TRIVELIN, *la regardant*

Attendez : mon inconnue a les yeux moitié anglais et moitié espagnols.

ZERBINE

Les Flamandes ont la gorge rebondie.

TRIVELIN

Oh ! la gorge de mon inconnue n'est pas tout à fait flamande, elle n'est je crois que frontière. (*À part*) Je voudrais pourtant bien moi lui avoir mis le pied sur la gorge.

ZERBINE

Les Chinoises ont le pied⁴⁰⁴ petit.

TRIVELIN

Je crois que les pieds de mon inconnue viennent de la Chine. Elle les a si mignons,

402. Dans *La Rupture du Carnaval et de la Folie*, l'Amour dit à la Folie : « tout m'accommode, lit de camp, bottes de paille, gazon ; je ne suis plus difficile à coucher ». (sc. 7).

403. Dans *M*, les mots porteur de l'hésitation (« de... » et « que... ») ne sont répétés qu'une fois, et non deux comme dans *R* (leçon que nous avons retenue).

404. *M* : « les yeux ».

si mignons⁴⁰⁵ ! Assurément, ces pieds-là n'ont jamais été faits en Europe.

ZERBINE

Pour les Françaises, elles rassemblent tous les charmes des autres nations, on ne peut les distinguer par des attraits particuliers.

TRIVELIN

Une Française est donc un pot-pourri d'agréments.

ZERBINE

Oui.

TRIVELIN

Eh bien ! Je crois que j'aime un pot-pourri. Oui, l'objet que j'aime est une ragoûtante fricassée d'appas assaisonnés par les mains mêmes de l'Amour. (*Il veut la caresser.*)

ZERBINE

Que faites-vous donc là ?

TRIVELIN

Je veux tâter à la fricassée... Car enfin, il n'est plus temps de dissimuler : c'est vous qui êtes ce friand pot-pourri que voudrait dévorer le tendre et goulu Trivelin. Ouf!⁴⁰⁶

ZERBINE

Doucement, vous m'engraissez avec votre soupir marmiton. (*À part*) Il est temps que j'aie apprêté ma toilette d'Égyptienne. (*À Trivelin*) Adieu, galant inconnu ! Vous m'avez l'air de mieux tourner la broche qu'un compliment.

SCÈNE V, en français

TRIVELIN

L'inhumaine ! Elle fuit... Ah, récalcitrante soubrette ! (*Apercevant Lélío*) Chut ! Mon maître avance avec Arlequin.

SCÈNE VI, en italien

LÉLIO, ARLEQUIN, TRIVELIN

LÉLIO, *à Arlequin*

Je te dis que je veux absolument partir dans un moment, et que tu me cherches Trivelin.

405. « Elle les a »... « si mignons ! » ne figure pas dans *M.*

406. Voir note 304.

TRIVELIN, *à part en français*

Trivelin est perdu, l'amour l'a égaré. Il faut le faire afficher⁴⁰⁷.

LÉLIO, *à Arlequin*

Partiras-tu bientôt ?

ARLEQUIN

Je ne saurais marcher, j'ai l'amour aux talons.

LÉLIO

L'amour aux talons ?

ARLEQUIN

Oui, je l'ai encore autre part.

TRIVELIN, *à part*

Et moi aussi.

LÉLIO

Quoi, Arlequin, tu es amoureux ?

ARLEQUIN

Ah ! Monsieur, l'amour dérange bien un esprit. Depuis hier que ce petit lutin en plumes s'est emparé du grenier⁴⁰⁸ de mon cerveau, je ne sais plus ce que je fais ; on avait apprêté tout à l'heure un potage pour votre dîner, je l'ai mangé par distraction, j'ai rencontré ensuite une poule bouillie qui sortait de la marmite et qui vous était destinée, je l'ai encore avalée par distraction.

LÉLIO

Mais tes distractions me feront mourir de faim.

ARLEQUIN

Elles sont pourtant bien nourrissantes.

LÉLIO

Laisse-là ton récit, je n'ai pas le temps de t'entendre.

ARLEQUIN

Il faut bien que vous m'écoutez, je vous fait mon confident.

LÉLIO

Tu me feras tes confidences quand nous serons dans la tartane... (*À Trivelin*)
Ah, te voilà Trivelin, et tu ne disais mot.

TRIVELIN

Je craignais d'interrompre votre conversation.

LÉLIO

Eh bien, as-tu parlé au maître de barque ? Se dispose-t-il à partir ? Tu m'as bien fait attendre, parle !

407. C'est-à-dire : il faut faire mettre des avis de recherche.

408. *M* : « des greniers ».

TRIVELIN

Je vous rendrai compte de tout cela quand mon camarade Arlequin aura achevé son récit.

LÉLIO

Je n'ai que faire de son récit.

TRIVELIN

Oh ! je ne suis pas assez impoli pour couper la parole à Monsieur Arlequin.

LÉLIO

Quoi, maraud, tu ne me rendras pas compte de la commission que je t'ai donnée ?

TRIVELIN

Quand vous m'auriez tué, je ne parlerais pas que Monsieur Arlequin n'eût fini la relation de ses amours.

LÉLIO

Ce coquin-là abuse du besoin que j'ai de lui pour la langue française. (*En italien, à Arlequin*) Allons, toi, achève l'histoire de tes amours, puisqu'il faut que je sois ton confident malgré moi.

ARLEQUIN

Mon amour, quoique né d'hier au soir est déjà sevré.

TRIVELIN, *en français*

Oui, ton amour mange tout seul, témoins le potage et la poule bouillie.

LÉLIO, *en italien à Arlequin*

Au fait, où as-tu vu le bel objet qui t'a causé des distractions si gourmandes ?

ARLEQUIN

Ici ; elle se promenait sur le port et je crois même qu'elle a marché sur ce pavé-là, souffrez que je le baise. (*Il baise la terre.*)

TRIVELIN

Voilà une galanterie un peu crotée.

LÉLIO

As-tu fait ta déclaration ?

ARLEQUIN

Oh que oui ! Je lui ai dit que ses yeux étaient de francs brûlots qui désolaient la flotte de mes entrailles et que je craignais fort que mes boyaux rétrécis par le feu de mon amour ne m'obligeassent à manger moins qu'à mon ordinaire.

LÉLIO

Voilà une crainte bien tendre !

ARLEQUIN

Je lui ai dit encore que je ne trouvais rien de si charmant qu'elle sur le port de Toulon et que je l'aimais mieux que les plus belles galères de Marseille.

LÉLIO

Eh! qu'a-t-elle répondu à une déclaration si galante?

ARLEQUIN

Les plus belles choses du monde.

TRIVELIN, *à part*

Je suis curieux de savoir la réponse de son inconnue : ce drôle-ci pourrait bien être mon rival.

LÉLIO

Explique-nous promptement ces belles choses.

ARLEQUIN

Je vais vous les redire mot pour mot, écoutez. (*Il contrefait les minauderies d'une coquette.*)

LÉLIO

Est-ce là ce qu'elle a dit? Je n'y comprends rien.

ARLEQUIN

Je n'ai rien compris non plus.

TRIVELIN

Mais...

ARLEQUIN

Mais cette friponne est étrangère, et moi je ne sais pas l'étranger.

LÉLIO

Est-ce là tout, Monsieur Arlequin?

ARLEQUIN

Oui, Monsieur Lelio.

LÉLIO, *en français*

Oh ça, Monsieur Trivelin, peut-on savoir à présent de vous si vous avez ordonné de ma part au patron de la barque de se tenir prêt?

TRIVELIN

Monsieur, je vous dirai que... (*Apercevant le Chevalier*) que l'on vous lorgne.

LÉLIO, *se cachant*

Oh! me voilà bien : je ne partirai pas d'aujourd'hui.

SCÈNE VII, *en français*

LÉLIO, ARLEQUIN, TRIVELIN, LE CHEVALIER

ARLEQUIN, *en italien*

Bon, bon, celui-ci va l'empêcher de partir, c'est un officier de marine⁴⁰⁹ que nous avons vu à Livourne. Tâchons de les entendre, je commence à débrouiller assez joliment le français.

LE CHEVALIER

Cadédis, c'est mon cher Léo, c'est le marquis de Rosetti que j'ai tant vu à Livourne; je le tiens en France, il ne m'échappera pas.

LÉLIO, *froidement*

Je suis très mortifié, Monsieur, de ne vous trouver ici que dans l'instant de mon départ.

ARLEQUIN, *à part, riant*

Ma foi, je l'entends à merveille : nous ne partirons pas.⁴¹⁰

LE CHEVALIER

Oh! parbleu, je vous demande une quinzaine au moins, je prétends vous rendre les soupers que vous m'avez donnés en Italie.

ARLEQUIN, *à part, pleurant*

Nous partirons.

LE CHEVALIER

Je n'épargnerai rien pour vous bien divertir, et je veux vous avoir à table soir et matin chez Monsieur le gouverneur qui traite fort délicatement.

TRIVELIN, *à part*

Voilà les Gascons! Ils prient toujours à dîner chez les autres. (*Au Chevalier*) Monsieur, nous mènerez-vous aussi chez Monsieur le Gouverneur?

LE CHEVALIER

Oh! quand je régale mes amis, je donne le coq d'Inde à leurs domestique et l'avoine à leurs chevaux.

TRIVELIN, *à part*

Chez Monsieur le Gouverneur...

LÉLIO

Je vous jure, Monsieur, qu'il m'est impossible de rester ici plus d'une heure.

ARLEQUIN, *à part, riant*

Nous ne partirons pas.

409. Voir *supra*, note 388.

410. Contrairement à ce qu'il prétendait au début de la scène, Arlequin ne comprend pas le français et croit comprendre exactement l'inverse de ce qui se dit entre le Chevalier et Léo — d'où ses réactions contraires à celles que l'on attendrait.

LE CHEVALIER

Je saurai bien vous arrêter.

ARLEQUIN, *à part, pleurant*

Nous partirons.

LE CHEVALIER

Eh ! donc nous vous lâcherons de nos belles de Provence ; au moins elles ne sont pas en cage comme⁴¹¹ celles d'Italie.

TRIVELIN

Pauvres oiseleurs ! En vain vous enfermez votre linotte, souvent le moineau franc se glisse dans la volière.

LE CHEVALIER

Et la volière en est mieux peuplée.

TRIVELIN

Vive la France ! Les fauvettes y sont tellement apprivoisées qu'on les prend à la main.

LÉLIO

Adieu, Monsieur le Chevalier, je suis au désespoir de n'être pas en état d'accepter les propositions généreuses que vous me faites.

ARLEQUIN, *à part, riant*

Nous ne partirons pas.

LE CHEVALIER

Sandis, vous ne serez pas le maître de sortir d'ici.

ARLEQUIN, *à part, pleurant*

Nous partirons.

LÉLIO, *au chevalier*

Je vous prie de ne me pas contraindre ; une affaire indispensable m'oblige de partir aujourd'hui, ma barque est prête ; n'est-il pas vrai, Trivelin, n'as-tu pas vu le patron ?

TRIVELIN, *à part*

Je n'ai vu que ma cruelle inconnue.

LÉLIO, *à Trivelin*

Réponds-moi donc, la barque n'est-elle pas prête ?

TRIVELIN

J'allais la faire accommoder promptement, quand je vous ai rencontré ici, c'est vous qui m'avez amusé.

411. Le mot « comme » est ajouté d'une autre main dans *R*.

LÉLIO

Ah, le bourreau! Va, cours, vole⁴¹² avertir le patron et reviens me trouver à l'auberge.

Trivelin part.

LE CHEVALIER

Eh bien, puisque vous voulez absolument partir, allez, Monsieur le Marquis, allez à votre auberge, faites mettre du vin au frais, et j'irai vous dire adieu.

ARLEQUIN, *riant*

Nous ne partirons pas ; j'ai débrouillé cela.

SCÈNE VIII, en français

LE CHEVALIER, *seul*

[Allons, Chevalier, un petit moment de réflexion. Zerbine va faire la devineresse, mais cette ruse subtile, cette quintessence de son génie peut s'évaporer... Eh donc! Quelle idée me frappe? Parbleu c'est la reine des idées. Si la devineresse manque son coup... Oui! Allons vite trouver Lelio, exigeons de lui une petite grâce avant son départ; il est trop poli pour me la refuser. Je veux le charger de l'innocente fourberie que je viens d'inventer pour arrêter ici la Marquise. Il fera cette affaire-là mieux que personne. S'il lui parle un moment, je suis sûr qu'elle ne partira pas, cela sera plaisant.] (*Il rit.*)⁴¹³ Mais voici la marquise, retirons-nous. Je ne dois me montrer devant elle que bien à propos.

SCÈNE IX, en français

LA MARQUISE, ZERBINE

LE CHEVALIER, *bas à Zerbine*

Spirituelle Égyptienne, je me recommande à vous.

ZERBINE, *le repoussant*

Tout est prêt. Peste de l'étourdi! Décampez promptement!

LA MARQUISE, *rêvant*

À quoi t'amusais-tu là, Zerbine?

ZERBINE

À rien, Madame, à un petit-maître.

412. « Va, cours, vole », partie d'un vers du *Cid* (acte I, sc. 5) est régulièrement cité; on le trouve également dans *Mélusine* de Fuzelier (acte II, sc. 1).

413. Tout ce passage entre crochets est entre guillemets et barré d'une croix dans *R*, et ne figure pas dans *M*.

LA MARQUISE

Tu badines toujours. Cependant, Zerbine, je suis dans la plus cruelle situation du monde : je ne saurais trouver de barque pour passer à Livourne. Si ce persécutant chevalier d'Égrefignac était ici, je croirais que c'est lui qui me porte malheur.

ZERBINE, *à part*

Hem⁴¹⁴, j'aurai bien de la peine à gagner les cent pistoles du Gascon.

LA MARQUISE

Je parierais qu'il serait la cause de mon retardement.

ZERBINE, *à part*

Elle parierait plus sûrement qu'elle ne pense.

LA MARQUISE

J'espère pourtant encore : Scaramouche m'a parlé d'un pilote qui doit conduire un cavalier à Marseille, je l'ai chargé de gagner ce patron et de tâcher d'obtenir du cavalier qu'il a loué qu'il prenne la poste et qu'il me cède sa barque. On dit que c'est un Français. Ainsi, je compte de partir au retour de Scaramouche.

ZERBINE, *à part*

Voici une barque qu'il faut encore couler à fond.

LA MARQUISE

Ah! Zerbine, si tu savais ce que c'est d'aimer et de ne point voir ce qu'on aime!

ZERBINE

Oh! je comprends cela, (*À part*) depuis hier au soir.

LA MARQUISE

Que j'ai d'impatience de trouver le cher Italien que je vais chercher!

ZERBINE, *à part*

Il faut que je trouve auparavant mon petit Italien, moi. (*Haut*) Franchement, Madame, je commence à ne plus augurer si bien de notre voyage. Comment trouver un amant dans toute l'Italie? Pour le coup, c'est chercher une pensée nouvelle⁴¹⁵ dans une tragédie nouvelle.

LA MARQUISE

Le hasard m'a fait voir ce que j'aime, le hasard pourra me le faire revoir.

ZERBINE

Si vous n'étiez pas un esprit fort, en attendant le retour de Scaramouche, je vous proposerais de consulter une devineresse qui demeure ici près; peut-être nous apprendrait-elle le séjour de votre cher Italien.

LA MARQUISE

Que tu es folle avec ta devineresse!

414. *M* : « Hom ».

415. « nouvelle » ne figure pas dans *M*.

ZERBINE

Non, vraiment, je ne suis pas si folle. L'illustre que je vous propose n'a jamais raté une prophétie. Elle lit tout courant dans les cieux et ne s'amuse pas à épeler les astres, enfin elle pénètre jusque dans l'abîme des cœurs féminins.

LA MARQUISE

Tu me dérites là des prodiges. Tu me tentes, Zerbine.

ZERBINE, *à part*

Je me doutais bien que dans une tête de mon sexe la curiosité ne céderait point le pas à la raison. (*Haut*) Si vous saviez, Madame, ce que c'est que cette devineresse-là! (*Bas*) Vous ne seriez pas tentée de la voir.

LA MARQUISE

On peut voir des devins en badinant.

ZERBINE

Et les croire aussi en badinant.

LA MARQUISE

Croire aux divinations n'est pas toujours un manque de jugement, ce n'est souvent qu'un manque d'attention; de plus, une femme d'esprit, qui, indifférente, se moquerait d'un devin, y ajoute foi dès qu'elle est passionnée, et qu'il fait entrer l'objet qu'elle aime dans ses prédictions. Oui, Zerbine, l'esprit a beau raisonner, dès que le cœur sent, un seul sentiment détruit mille réflexions. Où demeure la devineresse?

ZERBINE, *à part*

Voilà le sentiment destructeur. (*Haut*) La devineresse fameuse que je vous propose demeure là. Voulez-vous que je vous conduise?...⁴¹⁶

LA MARQUISE

Non, je t'ai fait cette question sans y penser.

ZERBINE, *à part*

C'est que le cœur sent.

LA MARQUISE, *à part*

Je veux aller seule chez la devineresse et n'avoir pas de témoins de ma faiblesse. Débarrassons-nous de Zerbine.

ZERBINE, *à part*

Je vois que je l'incommode. Si je ne l'embarrassais pas, elle m'aurait fort embarrassée moi.

LA MARQUISE

À propos, Zerbine, va m'attendre à la maison, j'oubliais que j'ai une petite affaire à terminer avant mon départ.

416. Toute cette réplique est ajoutée d'une autre écriture. La phrase « La devineresse ... là. » est biffée.

ZERBINE, *à part*

Bon, allons m'équiper en devineresse et l'attendre chez l'opérateur. (*Elle s'en va.*)

LA MARQUISE, *seule*

C'en est fait, j'irai chez la devineresse. L'amour et la curiosité mènent les femmes où ils veulent.

SCÈNE X, en français

Le théâtre représente une salle accommodée en cabinet de magicien.

SCAPIN, *déguisé en magicien*

Tenez-vous prêts, vous autres, à exécuter ce que Zerbine vous a dit, et n'allez pas, par votre maladresse, déranger les bagatelles mystérieuses qu'elle a préparées et faire rougir sa magie blange.

SCÈNE XI

SCAPIN, UN VALET

LE VALET

Monsieur, il y a dans la rue une dame qui demande la devineresse.

SCAPIN

Eh! morbleu, elle n'est pas encore caparaçonnée. Comment faire? C'est sans doute la Marquise de Floras qui est là.

LE VALET

C'est une brune dont le teint est d'un beau musc nuancé de feuille morte.

SCAPIN

Je n'ai jamais vu de ces teints-là aux Tuileries.

LE VALET

Tenez, voilà la dame que je vous ai annoncée.

SCÈNE XII, en français

SCAPIN, UN VALET, TRIVELIN, *en Comtesse avec un très grand panier*

SCAPIN, *à part au valet*

Ce n'est pas là la dame que nous attendons. Voilà des révérences in-folio. Zerbine, ne vient pas, je ne sais comment congédier ce pruneau gracieux. Pourquoi as-tu fait entrer cette poupée à ressorts?

LE VALET, *bas à Scapin*

Elle a demandé l'opérateur qui vous a prêté cette salle; comme j'ai cru qu'il y avait de l'argent à gagner, je vous l'amène.

TRIVELIN, *à part*

Le vilain sorcier, comme il me regarde noir! Mais peut-on attendre de la politesse de gens qui sont souvent en partie carrée⁴¹⁷ avec les diables et qui ne connaissent que le bel air du sabbat?

SCAPIN, *à part*

Je crois à ses contorsions qu'elle a mal aux dents. Oh! si elle veut en payant, je lui arracherai, moi, toute la machoire. (*À Trivelin*) Ouvrez la bouche, Madame.

Trivelin ouvre la bouche et mord Scapin.

TRIVELIN

Oh! Dieu merci, je n'ai point mal aux dents.

SCAPIN

Je le sens bien, de par tous les diables!

TRIVELIN

Je sais, Monsieur, que la profession d'opérateur que vous exercez ne vous sert qu'à cacher de plus grands talents que vous dérobez à la curiosité des hommes.

SCAPIN, *à part*

On ne peut pas se dérober à celle des femmes. Comment soutenir avec elle le rôle de devin? (*Haut*) Madame... ce n'est pas moi qui devine. Je suis... je suis... Eh! voyez donc si Zerbine... si Bavardine, dis-je, est arrivée.

TRIVELIN

Qui appelez-vous Bavardine?

SCAPIN

C'est la devineresse que vous cherchez. Enfin la voilà. Parlez-lui, elle vous répondra bien, (*À part*) elle sait mieux mentir que moi.

SCÈNE XIII, en français

TRIVELIN, *en Comtesse*, ZERBINE, *en devineresse*

ZERBINE, *à part*

À qui en veut cette taupe minaudière?

TRIVELIN

Illustre Bavardine, discrète confidence de la Lune à qui elle révèle ses plus secrètes

417. *Partie carrée* : « Une partie de divertissement faite entre deux hommes et deux femmes » (Acad. 1762).

influences, je vous conjure au nom de l'Étoile de Vénus de m'apprendre ce que les planètes veulent faire de moi.

ZERBINE, *embarrassée*

Je ne crois pas, Madame, que les planètes aient encore songé à votre établissement. (*À part*) Peste de la curieuse !

TRIVELIN

Oh ! ma chère, les astres ne sont pas assez impolis pour présider à des naissances bourgeoises et oublier la Comtesse de Culebutencourville.

ZERBINE

Je suis bien fâchée, Madame, de vous apprendre qu'il n'y a pas un mot d'écrit dans le ciel sur les Comtesses de Culebutencourville.

TRIVELIN, *à part*

Je vois ce que c'est : les registres du ciel ne s'ouvrent que comme ceux des greffes. (*Haut*) Tenez, ma chère, voilà trente pistoles, je sais que les consultations magiques sont plus chères que celles du Palais, aussi sont-elles un peu plus sûres.

ZERBINE, *à part*

De la manière dont elle s'y prend, cette femme-là ferait un devin du cheval de bronze. (*Haut*) Donnez, Madame, donnez-moi votre main. Ôtons-en d'abord ces trente pistoles, cela embarrasserait les observations de la chiromancie. (*À part*) Il faut gagner cet argent et mentir en conscience.

TRIVELIN

Me prendriez-vous pour une femme qui s'est ruinée à faire des restitutions ?

ZERBINE

Franchement, je ne vous prendrais jamais pour une dévote, si . . . si je n'étais pas devineresse. Et comment, s'il vous plaît, avez-vous donc fait toutes ces restitutions ?

TRIVELIN

Depuis la mort de feu Monsieur le Comte de Culebutencourville, mon très honoré mari j'ai enrichi plus de dix officiers qu'il avait ruinés dans le département de Toulon seulement.

ZERBINE

Et quel métier faisait Monsieur le Comte de Culebutencourville pour ruiner des officiers ?

TRIVELIN

Il était fermier du Domaine⁴¹⁸.

ZERBINE

Oh, oh ! Monsieur le Comte de Culebutencourville était fermier du Domaine ; je ne m'étonne plus qu'il aimât tant à étendre le sien. Mais, Madame, il me semble que vous n'êtes pas tout à fait si Comtesse que vous le dites.

418. On appelle Domaine la juridiction des fermiers et sous-fermiers.

TRIVELIN

Comment donc, ma chère ? Savez-vous que⁴¹⁹ je suis au moins triple Comtesse ? Je jouissais des terres de Court-Cotillon et de Grand-Panier⁴²⁰, que j'ai cédées à des petits ingrats. Il ne me reste plus que le noble fief de Culebutencourville, encore les bois en sont-ils dégradés.

ZERBINE

Vous ne conserviez que ceux de Monsieur votre époux.

TRIVELIN

Ce qui me console dans mon veuvage, c'est que je n'ai point d'enfants.

ZERBINE

Cela est malheureux après les terres que vous avez données.

TRIVELIN

Je ne me corrige point : je suis prête à céder le comté de Culebutencourville à un charmant blondin cadet de Normandie, qui m'a promis de m'aimer toujours.

ZERBINE

Ne vous y fiez pas, vous savez la réputation du pays. Elle se soutient : l'amour est quelquefois normand dans un cœur picard, que deviendra-t-il dans un cœur normand ?

TRIVELIN

Ah ! mon cher cadet ne me trompera pas. Il est si sincère, si sincère. . . Il me dit sans cesse que je suis la plus piquante brunette de Provence, que je suis d'une jeunesse enfantine, que mon embonpoint est des plus ragoûtants, et ma peau des plus veloutée. Oh, je ne saurais le croire menteur.

ZERBINE, *à part*

Il s'y prend pourtant assez bien pour vous prouver qu'il l'est.

TRIVELIN, *tendant la main*

Allons, ma chère, voyons ce que vous dira ma main.

ZERBINE, *à part*

Tout ce que m'a dit votre langue. (*Haut*) Attendez. . . Je vois là. . . dans la ligne. . . la ligne de restitution que le blondin normand deviendra Comte de Culbutencourville.

TRIVELIN

Quoi, ce petit fripon de chevalier m'épousera ? La belle union, la belle union ! Il est blond, je suis brune, nous ferons de la grisaille⁴²¹.

419. *R* : « qui ».

420. Le *cotillon* est une jupe (d'après Le Roux, « ce mot ne se dit que dans le comique et le discours familier »), et le panier est la structure qui enflé le bas de la robe des femmes ; ainsi, les titres de la Comtesse sont des titres renvoyant aux vêtements féminins.

421. *Grisaille* : « Un mélange de cheveux bruns et de cheveux blancs dont on fait des perruques » (Acad. 1762).

ZERBINE

Vous avez là dans la main bien des demi cercles de mariage.

TRIVELIN

Cela n'est pas surprenant, je n'ai jamais allumé que des feux légitimes. Si je ne me suis pas mariée dix fois, ce n'a pas été de ma faute.

ZERBINE

Vous avez pourtant là sur le visage des lignes malicieuses qui couperont peut-être celles du mariage.

TRIVELIN

De quoi se mêle mon visage d'avoir de pareilles lignes ? Effacez-les, ma bonne, effacez-les !

ZERBINE

Je ne sais pas peindre, moi, Madame.

TRIVELIN

Peindre ! En vérité, peindre ! Vous vous barbouillez, mon enfant, vous vous barbouillez !⁴²² Sachez que mon visage n'est point fait au pinceau, on n'y voit point dominer le rouge et le blanc.

ZERBINE, *à part*

Ils ont cédé poliment toute la place au noir.

TRIVELIN

Mes appas ne sont point frelatés, ils sont naturels.

ZERBINE, *à part*

Comme le vin de Brie.

TRIVELIN

Si j'étais coquette, je pourrais comme une autre jouer de la prunelle.

ZERBINE, *à part*

Vous en joueriez donc seule, et jouer seule est une triste partie.

TRIVELIN

Je pourrais quelquefois feindre de soupirer par mégarde.

ZERBINE, *à part*

Et par attention on n'y répondrait pas.

TRIVELIN

Mais ce n'est pas là mon caractère : j'ai de l'enjouement, de la vivacité, de la pétulance même, je n'aime pas les amours langoureux.

ZERBINE

C'est penser solidement.

422. Jeu sur le double sens de *barbouiller*, qui signifie à la fois « salir, noircir, [...] peindre grossièrement » et « embrouiller » (Acad. 1694).

TRIVELIN

Je veux qu'un amant ne me déclare sa passion que par des cadeaux et des bals.

ZERBINE

On est assez dans le goût de ses déclarations-là, quoiqu'elles soient plus chères que celles du Cours⁴²³.

TRIVELIN

Enfin, [je ne suis pas une plaintive, encore, qui se contente des protestations ennuyeuses d'un mari infidèle;]⁴²⁴ je trouve, moi, que l'amour ressemble aux opéras nouveaux : le récitatif y fait bâiller, il n'y a que les fêtes qui amusent.

SCÈNE XIV, en français

TRIVELIN, *en Comtesse*, ZERBINE, *en devineresse*, SCAPIN

SCAPIN

La marquise que vous attendez est là.

ZERBINE

Je ne puis la remettre, faites-la entrer.

TRIVELIN

Laissez-moi sortir auparavant, je ne veux pas qu'on me voie ici. Je reviendrai plutôt.

ZERBINE

Fort bien, Madame, nous causerons plus tranquillement Revenez dans une heure, entendez-vous ? dans une heure. (*À part*) Vous ne me trouverez pas.

TRIVELIN, *s'en allant*

À tantôt, ma bonne, à tantôt ! Mais prenez garde à ce que vous me prédirez au moins, car je vous prédis, moi, que si la Lune et le Soleil s'avisent de dire que je n'épouserai pas mon cher cadet normand, je les ferai tous mentir, je les ferai tous mentir. Oh, que j'aurai de plaisir à leur faire cet affront-là !

ZERBINE, *seule*

Je le crois bien. Voilà une manière d'insulter les astres qui est assez réjouissante. Oh ça, tenons-nous ferme : ma maîtresse va paraître, arrangeons notre gravité magique.

423. *M* : « que les autres ».

424. Tout ce passage entre crochet est entre guillemets et barré d'une croix dans *R*, et omis dans *M*.

SCÈNE XV, en français

ZERBINE, en devinresse, LA MARQUISE

LA MARQUISE, à part

Voilà une sorcière gracieuse qui n'a pas trop les allures infernales. (*Haut*) Je viens, célèbre et charmante devinresse, attirée par le bruit de votre réputation, éprouver moi-même les effets de cette science sublime que vous possédez.

ZERBINE, gravement

Madame, pour vous apprendre la valeur de la pièce, il faut vous en donner quelques échantillons. Écoutez. Un soir, je trouvai à la porte du Cours à Paris un jeune homme vêtu d'un gris modeste, qui, tandis que ses camarades jaunes, rouges et verts s'amusaient à jouer au lansquenet, s'occupait à méditer profondément sur un traité d'arithmétique. Je lui prédis qu'il serait incessamment gros financier.

LA MARQUISE

Eh bien ?

ZERBINE

Eh bien ? Il est déjà receveur des tailles⁴²⁵.

LA MARQUISE

Ô puissances des astres ! et de l'arithmétique !

ZERBINE

Écoutez, écoutez. Un jour, je trouvai la petite fille d'un libraire qui copiait dans la boutique de son papa les endroits les plus touchants de la tragédie d'*Andromaque* ; je lui prédis aussitôt qu'elle serait plus souvent veuve que mariée. Cela n'a pas manqué.

LA MARQUISE

Oh ! sur ces sortes de prédictions-là, les astres ne reçoivent guère de démentis.

ZERBINE

Une fois, je démêlais dans le parterre de la Comédie-Italienne un homme qui voyait représenter la pièce d'*Arlequin cocu imaginaire*⁴²⁶ sans rire ; je l'examinai, je trouvai sur son front des baliveaux⁴²⁷ qui me rendirent raison de son flegme et me firent connaître de quel bois il se chauffait. Je devinai apercevant sa femme dans une loge qu'elle en était au moins à la sixième coupe de ce bois-là.

LA MARQUISE

Autant de coupes que d'amants, c'est l'ordinaire des eaux et forêts de Cythère.

425. La taille est un impôt qu'on lève sur tous ceux qui ne sont ni nobles ni ecclésiastiques.

426. *Arlequin cocu imaginaire* est, d'après Luigi Riccoboni (*Observations sur la comédie et sur le génie de Molière*, 1736, p. 148), un ancien canevas italien qui aurait servi de base au *George Dandin* de Molière (d'autres, comme Moland et Despois, doutent de l'antériorité du canevas sur la pièce française). Dans ses *Anales du Théâtre-Italien*, d'Origny note à la date du 10 novembre 1716 qu'« *Arlequin cocu imaginaire* aurait beaucoup réjoui s'il avait eu le même mérite que la comédie de Molière qui en est la copie. » (t. I, p. 38).

427. *Baliveau* : « Arbre réservé dans la coupe des bois taillis pour le laisser croître comme les arbres de haute futaie » (Acad. 1762).

ZERBINE

Voulez-vous cent autres preuves de ma science ?

LA MARQUISE

Non, je ne doute pas de votre profonde capacité. Daignez-vous l'employer en ma faveur ?

ZERBINE

Oh que oui ! Je suis faite pour servir l'aimable Marquise de Floras.

LA MARQUISE

Quoi, vous me connaissez ?

ZERBINE

Je vous connais comme si je mangeais de votre pain. J'ai bien appris de vos nouvelles dans le zodiaque et dans la rue lactée.

LA MARQUISE

Vous voulez dire la voie lactée.

ZERBINE

Je ne suis pas de ces devineresses qui respectent les mots⁴²⁸. J'ai changé toutes les étiquettes du ciel : j'appelle le chariot céleste un Phaéton, et la canicule Mignonne.

LA MARQUISE

De grâce, instruisez-moi de ma destinée.

ZERBINE

Soit : je vais par un enchantement. . .

LA MARQUISE

Oh ! point de spectres s'il vous plaît.

ZERBINE

Madame, ne craignez rien ; ma magie n'a que l'écorce noire, elle est blanche au fond. Tenez, pour vous réjouir la vue, je vais d'abord appeler ici des esprits sous la figure des peuples chez qui l'amour que je vois dans votre cœur a pris naissance. Paraissez, esprits !⁴²⁹

LA MARQUISE

Corporifiez-les agréablement, car un esprit sans corps est un triste objet.

ZERBINE

Vous serez contente de mes esprits.

LA MARQUISE

Qu'ils soient modestes au moins⁴³⁰ !

ZERBINE

Oh ! c'est la modestie même.

428. *R* : « morts ».

429. Dans *R*, « Paraissez, esprits ! » se trouve au début de la réplique de la Marquise qui suit.

430. Voir note 315.

SCÈNE XVI, en français

LA MARQUISE, ZERBINE, *en devineresse*, DANSEURS ET DANSEUSES, *en Allemands et Allemandes de Strasbourg*, UN ESPRIT CHANTANT

ZERBINE

Allons, paraissez ! Vous savez mes ordres, obéissez. (*À la Marquise*)⁴³¹ Voyez ! Je vous jure que ces esprits-là n'aiment que le vin.

LA MARQUISE

Elle a raison : voilà des Allemands de Strasbourg. Je crois que vos diables vont danser.

ZERBINE

Assurément, ce sont des diables qu'on a licenciés depuis qu'on ne joue plus *Amadis*⁴³².

Des esprits déguisés en Allemands et Allemandes dansent.

ZERBINE

Voyez cet esprit femelle : c'est un esprit musicien qui brode des cantates au souper de Pluton. Cet esprit-là va vous chanter dans une langue qui vous est chère ce que les planètes ont ordonné de vous à la pluralité des voix.

L'ESPRIT, *chante, en italien*

Gardez-vous d'exposer sur l'empire de l'onde

Vos appas et vos jours !

Sur ces bords les tendres amours

Vous offrent leurs faveurs dans une paix profonde.

Gardez-vous, *etc.*

LA MARQUISE

Quoi ! Votre esprit déguisé me défend de sortir de Toulon ?

ZERBINE

Oui, telle est la volonté des astres, (*À part*) et la mienne. Entrez, Madame, entrez dans mon cabinet ; j'achèverai de vous expliquer les arrangements du destin sur votre amour.

La Marquise rentre.

La magie a joué son jeu : la Marquise est ébranlée. Elle restera à Toulon. Que m'importe qu'elle trouve son Italien, pourvu que je retrouve le mien ? Je la trahis, le devoir me condamne, l'amour m'absout. Quand les opinions sont partagées en matière criminelle, il faut suivre l'avis le plus doux. C'est la règle, je ne puis donc me dispenser d'être du sentiment de l'amour.

431. Cette didascalie est omise dans *R*.

432. La tragédie en musique *Amadis* de Lully et Quinault (1684) a été reprise en avril-mai 1718. On y voit des démons dansants et chantants aux actes II, III et IV.

ACTE III

SCÈNE I, en français

LE CHEVALIER, SCAPIN, ZERBINE

LE CHEVALIER

Conte-moi donc, Zerbine, comme tu t'es⁴³³ tirée de ton rôle de devineresse et ce que tu as dit à la Marquise.

ZERBINE

J'ai d'abord gagné sa confiance en lui faisant voir des esprits déguisés en Allemands de Strasbourg, qui lui ont conseillé en musique de rester à Toulon. Après mon ballet allemand, j'ai conduit la Marquise dans un cabinet obscur ; et là, feuilletant un⁴³⁴ livre d'algèbre que j'ai fait passer pour mon grimoire, j'ai commandé très gravement à la dame de par la Lune et l'Étoile Poussinière⁴³⁵ de se promener dans une heure sur le port. Je lui ai annoncé qu'elle y trouverait une personne qui l'informerait de l'Italien qu'elle cherche ; je lui ai assuré que cette personne était destinée par les planètes les plus raisonnables pour la dédommager de la perte de son étranger, si⁴³⁶ elle en apprenait la mort. Vous savez que nous sommes convenus que vous arriveriez là comme par hasard et que vous lui débiteriez une fable sur le trépas de son amant chimérique que je vous ai laissé le soin de composer.

LE CHEVALIER

Je mentirai bien, ne te mets pas en peine.

ZERBINE

Je ne me suis jamais défiée de vos forces sur ce chapitre-là.

LE CHEVALIER

C'est un miracle que la Marquise ne t'ait point reconnue.

ZERBINE

Bon, un miracle ! C'en eût plutôt été un si elle s'était aperçue de ma⁴³⁷ fourberie. Quelque provision qu'une femme ait d'incrédulité, la magie a des droits sur le sexe dont elle tire toujours quelque parti. Ses opérations nous intimident, et lorsque les sens ne font pas leurs fonctions avec exactitude, la raison ne fait pas mieux les siennes.

LE CHEVALIER

Sandis, que tu philosophes finement ! Je crois voir Aristote en jupe.

433. *R* : « est ».

434. *R* : « une ».

435. On appelait en astronomie la Poussinière la constellation des Pléiades.

436. *R* : « s'il ».

437. *M* : « cette ».

SCAPIN

J'aimerais mieux le voir en chemise.

ZERBINE

Je vous quitte : je crains qu'on ne me surprenne avec vous. Quand il en sera temps, j'amènerai la Marquise au rendez-vous que lui a donné la devineresse. N'ayez aucune inquiétude sur ses prédictions ; sachez qu'il n'est rien tel pour être cru que de mentir : demandez plutôt aux avocats et aux médecins.

SCÈNE II, en français

LE CHEVALIER, SCAPIN

LE CHEVALIER

Tant mieux si notre magie opère, mais ma prudence ne s'en est pas tenue là, mon cher Scapin.

SCAPIN

Qu'a donc imaginé de nouveau votre prudence ?

LE CHEVALIER

Il faut avoir plus d'une corde à son arc, me suis-je dit sagement ; la fourberie de Zerbine peut manquer, la Marquise peut ne pas ajouter foi à cette devineresse postiche ; eh donc, Chevalier, travaille d'esprit, mon enfant !

SCAPIN

Aussitôt vous avez travaillé d'esprit.

LE CHEVALIER

Oui, j'ai été déjeuner avec Lelio. Il allait, ma foi, partir, mais je l'ai tant prié de me donner un quart d'heure de son temps qu'il n'a pu me le refuser.

SCAPIN

Quel rôle voulez-vous donner à Lelio ?

LE CHEVALIER

Un rôle intéressant, un rôle qui, j'en suis sûr, fera le dénouement de la pièce.

SCAPIN

Il en fera peut-être la catastrophe.

LE CHEVALIER

Écoute. En buvant avec Lelio, on est venu lui proposer de céder à la Marquise la barque qui devait le mener à Marseille ; j'ai saisi cette occasion habilement, et j'ai insinué finement à Lelio qu'il devait aller lui-même offrir sa tartane à la Marquise.

SCAPIN

Quoi, pour empêcher la Marquise d'aller en Italie vous lui faites donner une barque ? Voilà travailler d'esprit comme un coureur de Montmartre⁴³⁸.

438. « coureur de Montmartre » ne figure pas dans *M*.

LE CHEVALIER

Quelle bête ! La demande de la barque de la part de la Marquise prouve clairement qu'elle ne compte guère sur les prédictions de Zerbine. Ainsi, voilà, Sandis, une corde de rompue à mon arc.

SCAPIN

Voyons si celle que vous y avez ajoutée est plus forte.

LE CHEVALIER

C'est un câble, Scapin, c'est un câble. Tu sais que rien n'est si cher aux dames que leur santé.

SCAPIN

*Nego majorem*⁴³⁹ Elles aiment mieux le vin de Champagne, le jeu, le bal *et cætera*.

LE CHEVALIER

Tu raisones toujours comme si nous étions encore à Paris. Tais-toi, et m'admire. J'ai donc engagé Lélío à voir la Marquise pour la déguster de son voyage d'Italie. Il lui lâchera par manière d'acquit⁴⁴⁰ que la peste s'établît à Livourne.

SCAPIN

Le joli établissement !

LE CHEVALIER

Suis-moi, Scapin. J'ai bonne opinion de cette peste-là. Allons hâter Lélío et préparons-nous à paraître devant la Marquise pour acquiter la parole de notre devineresse.

SCAPIN

Quelle fable, s'il vous plaît, avez-vous inventée pour dissiper la chimère de la Marquise et vous substituer à sa place ?

LE CHEVALIER

Une fable très simple mais importante : je lui dirai que son cher Italien est mort. Zerbine me l'a dépeint et si Lélío avait été à Strasbourg, je le croirais l'objet de la passion de la Marquise, tant il ressemble au portrait que Zerbine m'en a fait. Mais Lélío ne m'a jamais dit qu'il eût été en Allemagne et il m'a lâché qu'il venait en France pour une affaire très sérieuse qu'il ne m'a pas détaillée.

SCAPIN

Croyez-vous qu'un Italien voulût d'un Gascon pour son confident ?

LE CHEVALIER

Viens, raisonneur, tu m'ennuies. Allons chercher Lélío et ensuite débiter notre petite fable à la Marquise, et le tout bien à propos.

439. « Je nie la majeure » Formule codifiée de la tradition scolastique, pour réfuter un syllogisme. La majeure est la première proposition du syllogisme. On peut également nier la mineure (deuxième proposition du syllogisme).

440. *Faire quelque chose par manière d'acquit* : « Négligemment, et seulement parce qu'on ne peut pas s'en dispenser » (Acad. 1694).

SCAPIN

C'est votre talent que de tout faire à propos.

LE CHEVALIER

Assurément. La Marquise ne serait-elle pas partie aujourd'hui si je n'avais dès hier prévenu à propos tous les patrons de barque, et pour intimider la Marquise que les enchantements de Zerbine n'ont qu'à peine ébranlée, ne viens-je pas d'envoyer très à propos la peste à Livourne? Eh donc, pourquoi m'amuser à tes discours? Viens, cadédis, si l'on m'y prenait on me bernerait⁴⁴¹.

SCAPIN, *bas*

Très à propos.

SCÈNE III, en italien

ARLEQUIN, TRIVELIN

ARLEQUIN, *suivant Trivelin qui fait le fier*

Eh! de grâce, inexorable Trivelin!

TRIVELIN

Je n'ai pas le temps.

ARLEQUIN

Par pitié!

TRIVELIN

Je n'en ai plus, je l'ai laissée à la douane de Lyon.

ARLEQUIN

Je vais mourir.

TRIVELIN

Je vous ferai enterrer.

ARLEQUIN, *à part*

Ouais⁴⁴², je ne m'y prends pas bien : il a le cœur dur, il faut l'attendrir. Comment ferai-je? Je ne sais, moi, que le secret d'attendrir du bœuf à la mode. Servons-nous-en. (*Il bat Trivelin qui fait le même lazzi de tourner sur le théâtre.*)

TRIVELIN

Eh, de grâce, inexorable Arlequin!

ARLEQUIN

J'ai tout le temps de vous battre.

441. *Berner* : « Il signifie figurément traiter quelqu'un de ridicule, le railler avec mépris » (Acad. 1694).

442. *Ouais* : « Sorte d'interjection qui marque de la surprise » (Acad. 1762).

TRIVELIN

Par pitié!

ARLEQUIN

Je n'en ai plus que pour les Comédiens-Italiens que la canicule a desséchés.

TRIVELIN

Je vais mourir.

ARLEQUIN

Je vous ferai jeter à la voirie⁴⁴³.

TRIVELIN

Trêve de coups, je ferai tout ce que tu voudras.

ARLEQUIN, *à part*

Voilà mon bœuf à la mode comme je le souhaitais.

TRIVELIN

Parle!

ARLEQUIN

J'ai découvert certainement que l'inconnue que j'aime est française ; je ne faisais auparavant que m'en douter.

TRIVELIN

Et comment as-tu découvert cela ?

ARLEQUIN

C'est qu'après m'avoir fait des mines gracieuses à sa fenêtre, elle en a fait autant à deux hommes qui me suivaient : n'est-ce pas là une mode de France ?

TRIVELIN

Oui et c'est la seule qui ne change point. Mais comme cette mode a passé très promptement dans les pays étrangers, ton inconnue est peut-être espagnole ou allemande.

ARLEQUIN

Oh non sûrement ! Je n'entends pas un mot de ce que dit sa bouche, mais je jurerais bien que ses yeux parlent français.

TRIVELIN

Mais nous allons partir dans un moment et tu t'avises d'aimer.

ARLEQUIN

Ce n'est pas ma faute.

TRIVELIN

Il a raison. (*En français :*)

[L'hymen vient quand on l'appelle ;

443. *Voirie* : « Se disait autrefois pour grand chemin. Il se prend aujourd'hui plus ordinairement pour le lieu où l'on porte les boues, charognes et autres immondices. *On a jeté le corps de ce malheureux à la voirie.* » (Acad. 1762).

L'amour vient quand il lui plaît⁴⁴⁴]

ARLEQUIN

J'espère rencontrer la reine de mon cœur avant de partir. Apprends-moi, mon cher Trivelin, apprends-moi un peu de français pour lui déclarer que je l'aime en lui disant adieu.

TRIVELIN

Je veux bien avoir cette complaisance.

ARLEQUIN

Je veux faire moi-même mon compliment, et toi tu le traduiras en français plus fidèlement qu'on ne traduit les Anciens. Allons ! Comment dit-on du boudin en français⁴⁴⁵ ?

TRIVELIN

Du boudin ! Qu'a de commun le boudin avec une déclaration d'amour ?

ARLEQUIN

Oh, oh ! vous critiquez le texte ; vous n'êtes pas un traducteur respectueux. Allons, admirez-moi, prenez-moi pour un auteur grec ou troyen⁴⁴⁶.

TRIVELIN

Soit, et pour t'obéir je te dirai que du boudin se nomme en français (*En français :*) du boudin.

ARLEQUIN

Du boudin, du boudin ! Fort bien. Ah, que j'apprends aisément le français ! C'est l'amour qui produit ce miracle et qui me fait dire (*En français :*) *du boudin*.

TRIVELIN, *à part*

Voyons ce qu'il fera de son boudin.

ARLEQUIN

Et comment se nomme un gril en français ?

TRIVELIN

Un gril en français s'appelle (*En français :*)⁴⁴⁷ un gril.

ARLEQUIN

(*En français :*) *Un gril, du boudin, du boudin, un gril.* (*En italien :*)⁴⁴⁸ Cela est admirable. Ah ! que j'ai de disposition pour la langue française.

444. Ces deux vers entre crochets, tirés d'*Atys* (acte IV, sc. 5), sont entre guillemets et biffés dans *R*, et ne figurent pas dans *M*.

445. Dans *La Méridienne*, Arlequin répond à Violette qui lui demande s'il entend le français : « Pas mal. Je l'ai appris dans la cuisine. On se forme bien dans ce collège-là. » (sc. 7).

446. Ces trois répliques font sans doute allusion à la « Querelle d'Homère » qui avait eu lieu entre 1714 et 1716 suite à la publication d'une traduction de l'*Iliade* par Houdar de La Motte dans laquelle ce dernier prétendait améliorer l'original. Fuzelier a lui-même donné à la Foire Saint-Laurent de 1715 un *Arlequin défenseur d'Homère* qui sera publié dans *TFLO*, II, 1721, Ganeau, p. 1 *sqq.* Il est plus loin dans la scène fait allusion à Cicéron.

447. Cette didascalie est omise dans *M*.

448. Cette didascalie est omise dans *R*.

TRIVELIN, *à part*

Il apprendra en un quart d'heure le français de cuisine.

ARLEQUIN

(*En français :*) *Du boudin, du boudin, un gril, du boudin.* (*En italien :*)⁴⁴⁹ Je ne fais pas une faute. Cela est étonnant. Je parlerai français comme Cicéron. Or çà, achevons ma déclaration d'amour, voilà le plus fort de fait. Il s'agit à présent de mettre (*En français :*) *le boudin sur le gril* (*En italien :*)⁴⁵⁰ et de dire en français tout de suite : « Mademoiselle, mon cœur est *un boudin* que vous avez piqué de tous côtés. De grâce, ne le laissez pas longtemps sur *le gril* de votre indifférence : il deviendrait aussi sec qu'un vieux jaloux qui n'a rien de vert que le bois fertile qui ombre son front ridé. »

TRIVELIN

Écoute-moi bien, je vais te répéter doucement en français ce que tu m'as dit en italien. Mademoiselle, *etc.*

Trivelin répète en français ce compliment d'Arlequin qui ne peut jamais le retenir.

ARLEQUIN, *après ses lazzi*

Quand tu recommencerais autant de fois qu'un jeune avocat qui apprend sa première cause, je ne saurais dire que (*En français :*) *le gril et le boudin*. Je ne trouve que ces deux mots-là à mon goût dans la langue français. (*En français :*) *Le boudin...* Ce terme-là a une sympathie avec ma langue qui fait qu'elle le retient mieux qu'un autre... (*Apercevant Zerbine*) Oh! mon cher Trivelin, je vois cette charmante inconnue qui m'a mis sur (*En français :*) *le gril*.

TRIVELIN, *en français, à part*

Ô ciel! Ce coquin-là est mon rival! C'est la cruelle soubrette qui m'a tantôt congédié impoliment.

SCÈNE IV, *en français*

ARLEQUIN, TRIVELIN, ZERBINE

ZERBINE, *riant, à part*

La Marquise me dissimule sa conversation avec la devineresse. Oh, la plaisante discrétion! Tandis qu'elle fait en rêvant le commentaire de mes prophéties, il faut que je cherche ici l'objet qui m'a rendue devineresse. Le voilà! Quel bonheur!

TRIVELIN, *à part*

Examinons un peu leurs allures et profitons du besoin qu'ils ont de moi pour s'entendre.

449. Cette didascalie est omise dans *R.*

450. Cette didascalie est omise dans *R.*

ARLEQUIN, à *Zerbine, en italien*

Mademoiselle, (*En français :*) *le gril* que j'aperçois sur les charbons ardents qui sont dans la cheminée de vos beaux yeux et... et... Souffrez enfin que je vous offre (*En français :*) *le boudin* de mon amour.

ZERBINE

Que me demande-t-il ? Je n'ai pas de boudin moi.

TRIVELIN, à *part*

Elle n'entend pas l'italien et Arlequin n'entend pas le français. Ils vont faire jouer l'amour au propos interrompu.

ZERBINE, regardant *Arlequin*

Qu'il est gracieux et que je l'aimerais !

TRIVELIN, à *part*

Fi, ceci va pour moi très mal. Quand deux amants ne parlent pas la même langue, ils s'expliquent par gestes.

ARLEQUIN, en italien, à *Trivelin*

Mon cher Trivelin, rends-moi un service : déclare mon amour à cette jeune Française. Toi qui sais l'italien et le français, tu peux nous servir d'interprète.

TRIVELIN

(*En italien :*) Volontiers. (*En français, à part*) Trompons Arlequin et parlons encore pour moi-même à cette charmante Provençale.

ARLEQUIN, en italien, à *Trivelin*

Dépêche-toi donc et n'oublie pas (*En français :*) *le gril et le boudin*.

TRIVELIN, en italien, à *Arlequin*

Tu n'as pas besoin de me presser pour m'engager à ce que je vais faire. J'y suis naturellement disposé.

ARLEQUIN, en italien

Oh le bon ami que j'ai là ! Allons, mon cher Pylade, parle pour ton Oreste.⁴⁵¹

TRIVELIN, à *Zerbine*

Mademoiselle, vos rigueurs ne me rebutent point. Souffrez que je vous déclare encore une fois qu'il ne vous a fallu qu'un moment pour renverser la barque légère de ma raison ! Oui, Mademoiselle, votre pavillon domine sur toutes les mers soumises à l'amirauté de Paphos⁴⁵², et tous les riches vaisseaux marchands de la rue des Bourdonnais ne résisteraient pas à des yeux aussi corsaires que les vôtres⁴⁵³. Tout ce qui vous approche est coulé à fond.

451. Oreste, le fils d'Agamemnon et de Clytemnestre, et Pylade sont, dans la mythologie grecque, le modèle de la parfaite amitié. Le mythe a souvent été réactualisé au théâtre, par exemple dans *l'Iphigénie en Tauride* d'Antoine Danchet mise en musique par Henri Desmarest et complétée par Campra, créée à l'Académie Royale de Musique en 1704 et reprise en 1719, ou encore dans la tragédie du même titre d'Euripide dont Malezieu a donné une traduction lors des « Nuits de Sceaux » de la Duchesse du Maine en 1715.

452. Paphos (Πάφος) est une ville de Chypre consacrée dans l'Antiquité à Aphrodite-Vénus.

453. Dans la rue des Bourdonnais se trouvaient, outre plusieurs hôtels particuliers célèbres, l'Hôtel des Douanes et celui des Postes. C'est donc une rue riche.

Arlequin accompagne le discours de Trivelin de gestes tendres, et Zerbine l'écoute très froidement.

ARLEQUIN, *en italien, à Trivelin*

Trivelin, il me paraît qu'elle reçoit mal l'aveu que tu lui fais de mon amour.

TRIVELIN, *en italien, à Arlequin*

Cela est vrai.

ARLEQUIN, *en italien*

Que ne lui parlais-tu *de boudin*, aussi.

ZERBINE, *à part, regardant Trivelin*

Voilà un marin avec qui je ne m'embarquerais pas. . . (*Regardant Arlequin*) Ah ! si ce petit amour noir et bigaré me proposait le voyage de Cythère, je ne le trouverais jamais assez long.

TRIVELIN, *en italien, bas à Arlequin*

Je vais lui parler encore pour toi et la presser plus fortement.

ARLEQUIN, *en italien*

Je te suis obligé de la peine que tu prends.

TRIVELIN, *en italien*

Je lui parle, je te jure, comme pour moi-même.

ARLEQUIN, *en italien*

Tu fais comme font en pareil cas les bons amis.

TRIVELIN, *à Zerbine, en français*

Quoi, avec des yeux si passionnés, vous êtes cruelle et vous rebutez les soupirs du tendre Trivelin ?

ARLEQUIN, *en italien, à Trivelin*

Je pense que tu lui parles de toi.

TRIVELIN, *bas à Arlequin, en italien*

Oui ; je lui dis qu'elle peut se fier à Trivelin et qu'il connaît mieux que toi-même l'amant qu'il lui propose.

ARLEQUIN, *en italien*

Ô le bon ami que j'ai là !

TRIVELIN, *à Zerbine, en français*

Garderez-vous toujours le silence, et votre rigueur n'a-t-elle rien à répondre à mon amour ?

ZERBINE

Je croyais vous avoir assez répondu en me taisant, mais puisque vous n'entendez pas ce langage-là, il faut vous dire clairement que je ne vous aime pas, et que si j'étais susceptible de tendresse, ce serait pour cet aimable petit étranger qui vous

accompagne. Quant à vous, je vous conseille d'aller chanter votre gamme⁴⁵⁴ autre part ; nos cœurs ne sont pas faits pour soupirer à l'unisson.

ARLEQUIN, *en italien, à Trivelin*

Mon amour est mal reçu, je le vois bien.

TRIVELIN, *en italien*

Tu le vois distinctement à son air : mes propositions ne l'accrochent pas.

ARLEQUIN, *en italien*

Je n'ai pas perdu une virgule de ses mépris ! (*Regardant Zerbine en pleurant*)
L'ingrate, l'inhumaine qui ne veut pas aimer Arlequin !

ZERBINE, *à Trivelin*

Un amant, quoique maltraité, ne refuse rien à ce qu'il aime : de grâce, dites-moi pourquoi votre aimable compagnon pleure si fortement.

TRIVELIN

C'est que je lui ai dit que vous me rebutiez, et son amitié vive est frappée des rigueurs que vous avez pour moi.

ZERBINE

Mais il me regarde en pleurant ; est-ce l'amitié qu'il a pour vous qui conduit ses regards sur moi ?

ARLEQUIN, *en italien, à Trivelin*

Mais Trivelin, tu dis qu'elle me hait, elle me regarde pourtant avec des yeux chats qui semblent miauler après mon mérite.

TRIVELIN, *en italien*

Il ne faut pas se fier aux chats.⁴⁵⁵

ZERBINE, *s'approchant d'Arlequin*

Que ne sais-je la langue italienne !

ARLEQUIN, *s'approchant de Zerbine*

Que ne sais-je parler français !

454. *Chanter la gamme à quelqu'un* : « Faire une forte réprimande à quelqu'un, ou lui dire des injures, lui dire ses vérités » (Acad. 1762).

455. L'opinion des hommes du XVIII^e siècle est plutôt hostile aux chats, comme le rappelle Buffon : « Le chat est un animal domestique infidèle, qu'on ne garde que par nécessité, pour l'opposer à un autre ennemi domestique encore plus incommode et qu'on ne peut chasser ; [...] et quoique ces animaux, surtout quand ils sont jeunes, aient de la gentillesse, ils ont en même temps une malice innée, un caractère faux, un naturel pervers, que l'âge augmente encore et que l'éducation ne fait que masquer. De voleurs déterminés, ils deviennent seulement, lorsqu'ils sont bien élevés, souples et flatteurs comme les fripons ; ils ont la même adresse, la même subtilité, le même goût pour faire le mal, le même penchant à la petite rapine ; comme eux ils savent couvrir leur marche, dissimuler leur dessein, épier les occasions, attendre, choisir, saisir l'instant de faire le mal, se dérober ensuite au châtement, fuir et demeurer éloignés jusqu'à ce qu'on les rappelle. » (*Histoire Naturelle*). Cependant, les chats eurent aussi leurs défenseurs, en particulier François-Augustin de Paradis de Moncrif (1687-1770), auteur dramatique qui fournira au moins une comédie aux Italiens (*La Fausse Magie*, 1719), qui publie en 1727 une *Histoire des Chats : dissertation sur la prééminence des chats dans la société, sur les autres animaux d'Égypte, sur les distinctions et privilèges dont ils ont joui personnellement*.

TRIVELIN

Je suis *a quia*. Ils se devinent. Tâchons pourtant de prévenir une plus grande intelligence entre ces deux amants... (*Il rêve un moment ; à Arlequin, en italien :*) Attends là un moment, je vais t'éclaircir de ton sort par la bouche même de ta cruelle maîtresse. (*À Zerbine, en français :*) Mademoiselle, il est inutile que je vous fatigue davantage de la passion malheureuse que vous m'avez inspirée ; je vois que mon ami a eu le bonheur de vous plaire, et que vous croyez qu'il vous aime. Eh bien, je veux servir un amour qui ruine le mien, si vous voulez apprendre à ce cher rival qu'il a su vous toucher, je vous montrerai à le lui dire en italien.

ZERBINE

Ce procédé généreux m'engage à le payer de mon estime.

TRIVELIN, *à part*

Elle a l'air de me payer en fausse monnaie.

ZERBINE, *à Trivelin*

Comment nommez-vous votre charmant petit camarade ?

TRIVELIN

Arlequin est son nom.

ZERBINE, *à Trivelin*

Allons, apprenez-moi promptement à dire en italien *Charmant Arlequin, vous m'avez su plaire !* C'est là faire un aveu bien précipité, mais le malheur que nous avons de ne nous pas entendre me dispense du cérémonial de la dissimulation.

TRIVELIN

On ne le pratique plus qu'avec les maris. Écoutez-moi bien, Mademoiselle. (*À part*) Il faut la tromper⁴⁵⁶. (*À Zerbine*) *Charmant Arlequin, vous m'avez su plaire...* Voici comme cela se traduit en italien : (*En italien :*) Diabolique Arlequin, je vous hais comme Lucifer.

ZERBINE, *en italien*

Diabolique Arlequin, je vous hais comme Lucifer.

TRIVELIN

Que vous apprenez vivement !

ZERBINE

C'est que j'aime de même. (*À part, regardant Arlequin*) Ah ! que je suis heureuse de pouvoir lui déclarer mes sentiments. Il faut que je l'aborde.

TRIVELIN, *en italien, à Arlequin*

Elle m'a prié de lui apprendre à te dire en ta langue ce qu'elle pense.

ARLEQUIN, *à part*

Elle répète sa leçon.

456. Cette phrase est ajoutée au dessus du texte. Par ailleurs, les didascalies « *à part* » et « *à Zerbine* » sont omises dans *R*.

ZERBINE, *à part*

Prononçons le plus tendrement que je pourrai ce que je vais lui dire. Mais l'accent de son pays me manque ; quelle est mon inquiétude ! L'amour n'a-t-il pas son accent qui n'est jamais équivoque ? Allons, n'hésitons plus. (*À Arlequin, en italien :*) *Diabolique Arlequin, je vous hais comme Lucifer.*

ARLEQUIN, *en italien*

Et moi je vous hais comme une cuisine sans tourne-broche.

ZERBINE, *en français, à Trivelin*

Que me répond-il ?

TRIVELIN

Il répond qu'il vous hait comme une cuisine sans tourne-broche⁴⁵⁷.

ZERBINE

Comme il reçoit un si tendre aveu ! Est-ce que je ne l'ai pas prononcé correctement ?

TRIVELIN

Vous n'avez pas fait la plus petite faute d'orthographe.

ARLEQUIN, *en italien, à part*

En vain je lui dis que je la hais ! Tout le reste de mon corps depuis la tête jusqu'aux pieds donne le démenti à ma langue.

ZERBINE, *à part*

Est-il possible qu'il me haïsse ? La haine a donc copié les attitudes de l'amour ?

TRIVELIN

Recommencez⁴⁵⁸-lui votre tendre compliment : peut-être sera-t-il mieux reçu la seconde fois, car *bis repetita placent*⁴⁵⁹.

ZERBINE, *à Arlequin, très tendrement, en italien*⁴⁶⁰

Diabolique Arlequin, je vous hais comme Lucifer.

ARLEQUIN, *en italien*

Parbleu, il est inutile de recommencer ce compliment diabolique. (*À part*) Elle ne me dit que des injures le plus tendrement du monde, ouf!⁴⁶¹

ZERBINE, *à part*

Il soupire ! Je ne puis m'empêcher de lui répondre, hélas !

ARLEQUIN, *en italien, à Trivelin*

Elle soupire ; est-ce que la haine fait soupirer en France ?

ZERBINE, *à Trivelin*

Est-ce que les Italiens regardent tendrement ce qu'ils haïssent ?

457. « Tourne » est ajouté en marge.

458. R : « Re commençons ».

459. « Les choses répétées plaisent ».

460. R : « en italien, à Arlequin, très froidement ».

461. Voir note 304.

TRIVELIN, *à part*

Ah ! nature, nature, quand tu conduits de jeunes cœurs à l'école de l'amour, ils ne sont pas longtemps à l'*a b c*.

ZERBINE, *à Arlequin, en le caressant*

Cher étranger, pourquoi me haissez-vous ?

ARLEQUIN, *en italien, à Trivelin*

Trivelin, je consens d'être haï, puisque ce sont là les rigeurs des dames de France.

TRIVELIN, *à part*

J'enrage.

Arlequin caresse Zerbine.

TRIVELIN, *à Zerbine*

En vérité, Mademoiselle, vous lui permettez bien des licences.

ZERBINE

Le pauvre enfant ne sait pas le français, il s'explique comme il peut. (*Arlequin la caresse encore.*)

TRIVELIN

Pardonnez-moi, voilà le français qu'on parle à présent aux guinguettes les plus épurées.

ZERBINE, *à part*

Mais j'entends quelqu'un. Il est temps d'amener ici la Marquise ; allons la chercher, mon amour même me l'ordonne.

Zerbine s'en va en faisant des mines à Arlequin comme si l'arrivée de Pillecôte la chassait.

TRIVELIN

C'est Monsieur Pillecôte, mon patron de barque ; il est bien diligent.

SCÈNE V

ARLEQUIN, TRIVELIN, PILLECÔTE

ARLEQUIN, *en italien, regardant Pillecôte*

Oh, le gros animal qui est venu interrompre une conversation de mains qui aurait pu s'étendre plus loin ! Oh, le gros animal !

PILLECÔTE, *bas, à Trivelin, en italien*

Qui est ce petit godenot⁴⁶²-là qui m'injurie ?

TRIVELIN, *en italien*

C'est mon camarade.

PILLECÔTE, *en italien*

Sait-il le français ?

TRIVELIN, *en italien*

Il n'en sait pas un mot.

ARLEQUIN, *en italien, tirant Trivelin à part*

Ce vieux coquin-là sait-il l'italien ?

TRIVELIN, *en italien, riant*

Oh ! non, il me parlait français.

ARLEQUIN, *à part*

Tant mieux, je vais lui chanter pouille en bergamasque élégant : il est cause du départ de ma chère inconnue. Disons-lui des injures poliment, il les prendra pour des compliments. (*À Pillecôte, en lui faisant des révérences*)⁴⁶³ Le⁴⁶⁴ lourd cheval ! Qu'il est venu mal à propos ! Le lourd cheval !

PILLECÔTE, *lui faisant aussi des révérences et parlant français*

Le petit baudet ! S'il en valait la peine, je l'étrillerais. Le petit baudet !

ARLEQUIN, *en italien, à part*

Il croit que je le cajole et me répond des civilités ; s'il se doutait de la fourberie, je passerais mal mon temps, il est plus fort que moi. (*Faisant la révérence à Pillecôte*) Euh ! le lourd cheval !

PILLECÔTE, *en français, même lazzi*

Euh ! le petit baudet. (*À Trivelin*) Revenons à vous, Monsieur Trivelin, votre maître est-il facile ?

TRIVELIN, *en français*

Oui et non ; il est facile avec les dames et difficile avec ses rivaux ; il est facile à boire du vin de Champagne et difficile à le payer. Il est enfin difficile à me donner de l'argent, et facile à me donner des coups de canne.

PILLECÔTE, *en français*

Il faut bien que compensation ait lieu.

ARLEQUIN, *en italien, faisant des révérences à Pillecôte*

Peut-on voir une physionomie plus patibulaire que celle de ce gros buffle-là ?

462. *Godenot* : « Figure de petit homme ridicule dont se servent les charlatans pour amuser le peuple. On dit par mépris d'un homme mal fait *il est fait comme un godenot, voilà un plaisant petit godenot.* » (Acad. 1694).

463. Dans *R*, le renvoi à cette didascalie est porté avant la reprise de « Le lourd cheval ! »

464. « Le » ne figure pas dans *M*.

PILLECÔTE, *en français, même lazzi*

Peut-on voir un visage plus enfumé que celui de cette petite truffe parlante ?

TRIVELIN, *en français, à Pillecôte*

Laissons-là ce petit fou, et dites-moi, Monsieur Pillecôte, ce que vous souhaitez.

PILLECÔTE, *en français*

Je viens savoir si votre maître a consenti à la proposition qu'on a dû lui faire tantôt, de me céder avec ma barque à une dame italienne qui veut aller à Livourne. Elle doit me payer grassement, et cela m'intéresse tout à fait pour elle.

ARLEQUIN, *en italien, à Pillecôte, même lazzi*

Ô l'ours mal léché !

PILLECÔTE, *en français, même lazzi*

Ô le petit singe botté !

TRIVELIN, *à Pillecôte, en français*

Oui, Monsieur Pillecôte, votre affaire est faite. Mon maître ne peut rien refuser aux dames.

ARLEQUIN, *examinant Pillecôte, en italien*

Oh ! que j'aurais de plaisir à promener un tricot⁴⁶⁵ sur un gros corps comme cela ! Je crois que je ne pourrais jamais le batonner tout entier en un jour !

PILLECÔTE, *en français, même lazzi*

Le petit drôle a, je pense, envie que je le fouette comme un sabot.

TRIVELIN, *à Pillecôte, en français*

Vous serez cause, Monsieur Pillecôte, que je me ruinerai en chandelles.

PILLECÔTE, *en français*

Eh ! comment cela, Monsieur Trivelin ?

TRIVELIN, *en français*

Mon maître sera obligé de prendre la poste et vous savez que tandis qu'il dormira en courant en chaise, je m'écorcherai moi en le suivant sur une mazette⁴⁶⁶ éreintée.

PILLECÔTE, *en français*

Montez à cheval sans répugnance, je vous paierai le vin de l'étrier.

TRIVELIN, *en français*

Tope, je suis prêt à boire. J'ai dans le cœur un amour naissant à noyer, comme

465. *Tricot* : « Bâton gros et court, qu'on n'appelle ainsi que quand on s'en veut servir pour battre quelqu'un » (Acad. 1694).

466. *Mazette* : « Méchant petit cheval » (Acad. 1762).

je crains qu'il ne sache nager, je vous prie de ne pas épargner le vin⁴⁶⁷.

ARLEQUIN, *en italien, à Pillecôte, lazzi de révérences*
Ô le ladre! le vilain! le vieux marouffe!

PILLECÔTE, *en français, même lazzi*
Ô le petit fripon! le petit poison! la petite bouteille à l'encre!

ARLEQUIN, *en italien, même lazzi*
Que la peste vous crève!

PILLECÔTE, *en français, même lazzi*
Que le diable vous emporte!

ARLEQUIN, *en italien, même lazzi*
Que la gale vous brode les mains!

PILLECÔTE, *en français, même lazzi*
Que la gale que vous souhaitez qui me brode les mains vous charmarre le reste du corps à vous.

SCÈNE VI

TRIVELIN, ARLEQUIN, PILLECÔTE, SCARAMOUCHE

SCARAMOUCHE, *en italien, à Pillecôte*

Eh bien, notre cher pilote, êtes-vous prêt à nous mener à Livourne? Le gentil-homme français que vous deviez conduire à Marseille vous cède à ma maîtresse, et vous nous transporterez à Livourne⁴⁶⁸.

ARLEQUIN, *en italien, à Scaramouche*
Il ne vous entend pas.

Pillecôte se tourne et regarde Arlequin, lui faisant des révérences en raillant. Arlequin lui en fait d'autres en tremblant.

PILLECÔTE, *en italien, à Scaramouche*

Je suis prêt à partir, ma barque est équipée, vous n'avez qu'à en informer la Marquise votre maîtresse.

467. On trouve une métaphore semblable dans *Le Naufrage au Port-à-l'Anglais* (Autreau, 1718) : « VIOLETTE — Je veux que tu meures d'amour seulement, d'amour. ARLEQUIN — Mourir d'amour! On a perdu ce secret-là. Je crois même la chose impossible. L'amour est l'auteur de la vie, il ne saurait donner la mort. Tant que j'aurai de l'amour dans le cœur, le moyen de cesser de vivre? Monsieur Pantalon, donnez-moi une demi douzaine de bouteilles de vin de Champagne. PANTALON — Quel est ton dessein? ARLEQUIN — De noyer l'amour dans mon cœur, afin de pouvoir mourir après sans aucune difficulté. » (acte III, sc. 2) On le trouve encore dans *La Rupture du Carnaval et de la Folie* : « LE CARNAVAL — Dieu du Vin guéris ma langueur; / Et pour me venger de ma peine, / Viens noyer l'Amour dans mon cœur! ARLEQUIN — Si l'Amour n'est pas encore noyé, il faut qu'il sache bien nager. » (sc. 3)

468. La proposition « et vous... Livourne. » est biffée et ne figure pas dans *M*.

ARLEQUIN, *en italien, à Pillecôte*

Monsieur, je ne savais pas que vous parliez si bon italien, je vous en félicite et vous demande pardon de toutes les injures que je vous ai dites, puisque vous les avez entendues, il faut bien que je m'en repente.

PILLECÔTE, *en italien, à Arlequin*

Allez, mon petit ami, je vous pardonne volontiers; vous ne m'avez pas dit une injure en italien que je ne vous aie répondu une autre en français. Nous sommes quitte à quitte.

ARLEQUIN, *en italien*

On ne perd rien avec les honnêtes gens. (*À part*) Me voilà sorti bien honorablement de cette affaire-là; je ne dirai pourtant plus d'injures à personne que je n'aie une attestation en bonne forme de l'Académie della Crusca⁴⁶⁹, comme cette personne-là ne saura pas l'italien.

SCARAMOUCHE, *à Pillecôte*

Je vais promptement dire à ma maîtresse qu'elle peut compter sur vous et votre tartane.

PILLECÔTE, *à Arlequin, en italien*

Adieu, Monsieur le complimenteur italien.

ARLEQUIN, *en italien, le voyant partir*

Ouf! Que me voilà soulagé! La crainte avait chassé l'amour de mon cœur, et la présence de (*Il regarde si Pillecôte est parti.*)⁴⁷⁰ ce vieux écumeur de mer m'avait fait oublier l'absence de ma chère Française.

TRIVELIN

Il n'y faut plus penser. Voilà notre maître, et nous allons partir.

SCÈNE VII, *en français*

LÉLIO, LE CHEVALIER, SCAPIN, ARLEQUIN, TRIVELIN

LE CHEVALIER, *en français*

Je vous jure, Marquis, que je suis très sensible à la petite grâce que vous m'accordez et qu'elle ne vous arrêtera qu'un moment.

LÉLIO, *en français*

Je vois bien, Chevalier, que c'est l'amour qui vous a inspiré l'innocente tromperie dont vous me rendez complice. Ah, te voilà, Trivelin! Va promptement me retenir des chevaux à la porte, et toi, Arlequin, va préparer mes bottes.

ARLEQUIN, *à part, pleurant, en italien*

Quoi, nous allons prendre la poste pour sortir d'une ville où je laisse mon cœur,

469. L'*Accademia della Crusca*, créée à Florence en 1583, est, encore aujourd'hui, la plus prestigieuse association linguistique italienne, comparable à l'Académie française.

470. Cette didascalie est omise dans *M*.

mes boyaux et toute ma fressure⁴⁷¹ ? Ah ! que je piquerai mollement la rosse qui va me porter. Elle me prendra pour un cavalier à rabat. (*Il sort avec Trivelin qui l'emmène.*)

LE CHEVALIER

La dame dont je vous ai parlé va venir ici. Cela vous épargnera du temps et des pas, puisque vous êtes si pressé de partir ; au moins⁴⁷², mon cher Marquis, détournez-la bien d'aller en Italie. Faites-lui craindre pour ses jours. Faites-lui une description de peste épouvantable, terrible.

LÉLIO

Laissez-moi faire. Je ne sais pourquoi je me flatte que, quand votre dame m'aura entendu, elle ne sera plus si curieuse de voir l'Italie.

LE CHEVALIER

Je vous laisse Scapin, il vous fera connaître la Marquise. (*À Scapin, bas*) Je vais, moi, rôder ici près et je paraîtrai quand il sera temps.

SCAPIN

Vous paraîtrez après la peste. (*Le Chevalier sort.*) La Marquise va trouver ici des spectacles bien réjouissants. (*À Lelio*) Venez, Monsieur, voyons si la dame que vous voulez empester ne vient pas. Elle ne saurait tarder.

SCÈNE VIII, en français

LA MARQUISE, ZERBINE, SCARAMOUCHE

LA MARQUISE, à *Scaramouche*

Quoi, Scaramouche, le gentilhomme français qui doit aller à Marseille me cède sa barque ?

SCARAMOUCHE

Oui, Madame.

LA MARQUISE

Allez tôt vous disposer à partir et avertissez Violette de se tenir prête.

Scaramouche s'en va.

ZERBINE, à *part*

Ouais, il me semble qu'elle ne fait pas honneur à ma prophétie. Elle rêve pourtant.

LA MARQUISE, à *part*

La devineresse m'a flatté que j'apprendrais ici des nouvelles de mon cher Italien ; mais que j'ai bien fait de ne pas confier à Zerbine ma folle curiosité ! Et que je fais

471. *Fressure* : « Il se dit de plusieurs parties intérieures de quelques animaux prises ensemble, comme sont le foie, le cœur, la rate et le poumon » (Acad. 1694).

472. Voir note 315.

bien mieux encore de ne pas oublier les précaution nécessaires pour mon voyage ! Si la prédiction dont j'ai été régalée se trouve fausse... La devineresse peut aisément m'avoir trompée ; elle m'entretenait de ce que j'aime, mon esprit n'était point là.

ZERBINE, *à part*

Je crois qu'il y a un conflit de juridiction entre sa raison et sa curiosité. Selon la loi naturelle, la raison doit succomber dans ce procès.

LA MARQUISE

Zerbine.

ZERBINE, *tristement*

Allons-nous partir ?

LA MARQUISE

Je ne sais.

ZERBINE, *à part*

Bon. (*Haut*) Vous paraissez troublée.

LA MARQUISE

Il est vrai que j'ai des idées confuses...

ZERBINE, *à part*

Les miennes ne sont pas trop tirées au clair. (*Haut*) Vous rêviez, présentement...

LA MARQUISE

Je cherchais la cause de mon embarras.

ZERBINE, *à part*

Elle n'est pas loin de vous⁴⁷³.

SCÈNE IX, *en français*

LÉLIO, SCAPIN, LA MARQUISE, ZERBINE

SCAPIN, *à Lelio, au fond du théâtre*

Ah ! parbleu, nous la tenons⁴⁷⁴. Avancez, Monsieur, voici la dame qu'il faut empêcher d'aller en Italie ; commencez votre tableau de la peste et n'y épargnez pas le coloris ; donnez-nous⁴⁷⁵ du Rubens.

LÉLIO, *à part*

Ô ciel ! quelle aventure ! C'est l'aimable Française que j'ai vue en Allemagne.

LA MARQUISE, *à part*

Le temps prescrit par la devineresse se passe ; c'est une trompeuse : où est la personne qui devait m'apprendre des nouvelles de mon cher Italien ? Mais est-il

473. *M* : « loin d'ici ».

474. *R* : « retenons ».

475. *M* : « donnez-moi ».

possible ? C'est lui-même. Oui, voilà l'aimable étranger de Strasbourg.

ZERBINE, *à part*

Oh ! pour le coup j'ai mieux prophétisé que je ne voulais.

SCAPIN, *à Lélío*

À qui en avez-vous ? Vous voilà tout déconcerté ! Abordez-la donc galamment, et parlez-lui de la peste.

LÉLIO, *à la Marquise*

Quoi, Madame, vous allez en Italie ?

LA MARQUISE, *en italien*

Et vous, Monsieur, vous revenez en France ?

LÉLIO

Il me semble, Madame, que vous ne saviez pas la langue italienne à Strasbourg.

LA MARQUISE, *en italien*

Il me semble, Monsieur, que vous n'y⁴⁷⁶ saviez pas la langue française.

ZERBINE

Il me semble à moi que vous avez appris ces deux langues du même maître.

LÉLIO, *à Zerbine*

C'est de vous, sans doute, que mon valet Arlequin m'a tant parlé : il vous a vue promener sur le port avec Madame, il m'en a fait un récit embrouillé. Ah ! je devais bien l'écouter plus attentivement.

ZERBINE, *à part*

Quoi, ce petit Arlequin qui m'a charmée est valet de l'Italien de Strasbourg ? C'en est fait, je tourne casaque⁴⁷⁷ au Gascon.

LÉLIO, *à la Marquise*

Quel bonheur, Madame ! Je vous trouve et j'allais vous fuir.

LA MARQUISE, *en italien*

Quoi, vous étiez à Toulon ? Je n'y suis arrivée qu'hier et . . .

ZERBINE

Eh, Madame, que ne parlez vous français, puisque Monsieur l'entend si bien ? C'est votre langue naturelle, et je crois que vous la naturaliserez chez Monsieur.

SCAPIN, *à part*

Ma foi, tout le monde sert bien mon maître ici : la Marquise restera à Toulon. Il a bien opéré avec sa prédiction et son rival qu'il a retenu malgré lui, et la peste qui l'étouffe. Oh ! je l'attends pour écouter la petite fable qu'il doit débiter sur la mort de l'Italien de Strasbourg, cela sera curieux.

LÉLIO, *en français, à la Marquise, après lui avoir parlé bas*

Oserai-je vous dire, Madame, pourquoi j'ai appris la langue française ?

476. M : « ne ».

477. *Turner casaque* : « Changer de parti » (Le Roux).

ZERBINE

Nous ne vous dirons pas, nous, pourquoi nous avons appris la langue italienne, mais vous le devinerez bien ; tenez, Monsieur, ma maîtresse et vous avez appris des langues différentes pour dire tous deux la même chose.

LÉLIO, *à la Marquise*

M'est-il permis, Madame, de compter sur le bonheur qu'on me fait entrevoir ? Et l'aveu des tendres sentiments que vous avez fait naître dans mon cœur ne vous offensera-t-il pas ? Je vous fais cet aveu dans une langue qui m'est étrangère, je n'en dois la connaissance qu'à l'amour, je ne sais s'il a fait de moi un bon écolier ; je sais seulement qu'il en a fait un amant très fidèle.

ZERBINE

Voilà ce qui s'appelle un thème bien composé. Allons, Madame, donnez-lui une image.

LÉLIO

Vous ne répondez rien, Madame. Aurais-je le malheur de vous déplaire ?

ZERBINE

Eh quoi, vous n'entendez pas le silence des dames ? C'est pourtant leur langage le moins équivoque.

LÉLIO, *à la Marquise*

Ah ! Madame, c'est trop vous obstiner à vous taire.

ZERBINE

Nous n'avons cette maladie-là que quand nous aimons.

LA MARQUISE, *en italien*

Il faut enfin vous répondre.

ZERBINE

Eh ! encore un coup, que ne parlez-vous français ? S'il faut un dictionnaire à Monsieur pour vous entendre, j'en servirai, moi.

SCAPIN, *à part*

Une fille est un dictionnaire complet, il n'y manque jamais un mot.

LA MARQUISE, *en français, à Lelio*

Que voulez-vous, Monsieur, que je vous dise ? Je crois vous avoir instruit en vous abordant de tout ce que vous désirez savoir.

LÉLIO

Comment, Madame ?

LA MARQUISE

Ne vous ai-je pas parlé d'abord dans votre langue ? Vous vous êtes souvenu que je l'ignorais à Strasbourg.

LÉLIO

Ah ! Madame, achevez.

ZERBINE

Eh, que voulez-vous qu'on achève ? Apprenez, Monsieur, que dans de certaines circonstances, les demi-phrases sont plus significatives que des phrases entières.

LA MARQUISE

Zerbine. . .

ZERBINE

Mais, Madame, c'est une charité d'instruire les étrangers.

LÉLIO, *à la Marquise*

Oserai-je la croire, Madame ?

ZERBINE

Osez, osez, vous n'êtes plus en Italie où le fils de Vénus est toujours en tutelle. En France, l'Amour est un enfant qui s'émancipe quelquefois en quittant la bavette.

LÉLIO

Mais, Madame, peut-on vous demander ce qui vous attirait en Italie ?

ZERBINE

Encore ? Madame allait faire à Livourne ce que vous alliez faire à Marseille.

LA MARQUISE

Je dissimulerais en vain ce qu'elle vous a dit, ce que mon embarras confirme mieux que ne le feraient mes paroles. Oui, Monsieur, je n'ai pu me défendre de répondre à l'ardeur que me déclarèrent⁴⁷⁸ vos yeux aux promenades de Strasbourg. Les miens, je crois, vous instruisirent de ma faiblesse. Des langues différentes peuvent-elles empêcher des sentiments uniformes d'être intelligibles ? Non, le cœur dit tout et entend tout ; l'amour peut faire le tour du monde sans interprète.

ZERBINE

Fort bien, cela ; cependant, si je ne m'en mêle, vous n'irez point au fait ni l'un ni l'autre. Oh çà, Monsieur, comment vous appelle-t-on ?

LÉLIO

Lélio, Marquis de Rosetti.

ZERBINE

Cela est bon, Madame, Monsieur a dix mille écus de rente ; j'ai ici un oncle marchand qui connaît Monsieur et sa famille, il m'en a parlé vingt⁴⁷⁹ fois. (*À Lélio*) Écoutez, vous ; ma maîtresse est la Marquise de Floras, riche veuve de Provence. Vous vous allez tous deux de cire⁴⁸⁰. Allons, épousez-vous au plus tôt.

LA MARQUISE

Mais, Zerbine. . .

478. Dans *R*, « déclarent » corrigé d'une autre main par ajout de la syllabe -re- manquante.

479. *M* : « une ».

480. *Cire* : « On dit aussi de deux personnes qui sont fort égales qu'ils sont égaux comme cire » (Le Roux).

ZERBINE

Mais, Madame, il y a un an que vous vous aimez tous les deux et que vous êtes séparés ; ce n'est pas votre faute si vous n'avez pas eu le temps d'être cruelle. Songez bien que vous pouviez tous les deux ne vous revoir jamais et avoir étudié en pure perte, (*À la Marquise*) vous la grammaire italienne, (*À Lélío*) et vous la française. Voudriez-vous abandonner à présent le fruit des leçons qu'on vous a données quand il ne tient plus qu'à vous de les mettre en pratique ? Non, épousez-vous⁴⁸¹, je vous le répète encore, quand ce ne serait que pour vous servir de précepteur l'un et l'autre dans les langues que vous avez apprises et vous épargner l'argent des maîtres.

LÉLIO, *à la Marquise*

Consentez-vous, Madame, à ce qu'on l'on nous propose ?

LA MARQUISE

Oui, Monsieur, j'y consens ; c'est mon étoile de vivre pour vous.

ZERBINE

Vous avez une étoile qui vous aurait menée loin si nous n'avions pas rencontré Monsieur.

SCÈNE X, en français

LÉLIO, LA MARQUISE, ZERBINE, SCAPIN, LE CHEVALIER

SCAPIN, *à part*

Ah ! que mon maître vient à propos. (*Au Chevalier*) Allez, vous avez bien choisi le Seigneur Lélío pour faire rester la Marquise à Toulon. Il l'a déterminée à ne point partir sans employer le secours de la peste.

ZERBINE⁴⁸²

Ma prédiction est accomplie, vous pouvez à présent débiter votre petite fable pour votre plaisir seulement.

LE CHEVALIER

Elle ne gâtera rien.

ZERBINE

Oh ! je vous en réponds.

LE CHEVALIER, *à la Marquise*

Eh, donc, Madame la Marquise à Toulon ? Quelle nouveauté ! On m'a dit que vous alliez en Italie. Cadédis, j'aurais eu l'honneur de vous accompagner sans une lettre que je viens de recevoir de Florence.

ZERBINE, *à part*

Sa petite fable commence assez bien.

481. « Vous » est ajouté dans la marge.

482. Cette rubrique est omise dans *M*.

LA MARQUISE

Eh, que vous écrit-on de Florence ? J'aime fort les nouvelles d'Italie.

LE CHEVALIER

On m'écrit qu'un gentilhomme italien avec qui j'avais quelques affaires à régler est mort de la peste.

LA MARQUISE

De la peste, quel dommage !

LE CHEVALIER

Assurément. C'était un cavalier fort aimable ; vous avez pu le voir à Strasbourg, il y était, Madame, quand vos affaires vous y ont appelée. Et tenez, il était de la taille de Monsieur (*Montrant Lélío*), et lui ressemblait assez.

SCAPIN, *au Chevalier*

Voilà une jolie fable au moins.

ZERBINE

Eh bien, Monsieur le Chevalier, on ne vous a pas informé exactement des aventures de votre gentilhomme italien : apprenez qu'il est ressuscité.

LE CHEVALIER

Eh donc, ressuscité ?

ZERBINE

Oui, et c'est Madame qui a fait ce miracle-là. Tenez, voilà votre mort (*Montrant Lélío*) ; Madame l'épouse pour éprouver sa résurrection.

LE CHEVALIER

Ô Ciel ! Je me suis trahi moi-même. Tous mes artifices tournent au profit de mon rival. Cadédis, il n'y avait que l'amour qui pût duper un Gascon.

SCAPIN

Nous voilà encore à la table du public⁴⁸³.

SCÈNE XI

LÉLIO, LA MARQUISE, ZERBINE, VIOLETTE, ARLEQUIN, SCARAMOUCHE,
SCAPIN, TRIVELIN, PILLECÔTE

ARLEQUIN, *en italien, claquant son fouet*

Mon cher maître, me voilà botté, sellé et bridé.

483. C'est-à-dire que le Chevalier d'Égrefignac et son valet vont se trouver à nouveau à devoir partager la table du public (entendu au sens d'un grand ensemble de personnes). C'est en effet par des considérations sur les repas que s'ouvrait la première scène entre le Chevalier et Scapin (acte II, sc. 1) : « depuis que je vous sers nous n'avons, vous et moi, mangé qu'à celle d'autrui. J'apprends que le public ne se lasse de pensionnaires comme vous ».

TRIVELIN

Monsieur, les chevaux de poste hennissent après vous.

PILLECÔTE, *à la Marquise*

Madame, la barque est prête, vous pouvez partir dans le moment.

VIOLETTE, *en italien*

Oui, tous vos paquets sont accommodés.

ZERBINE

Madame ne va plus à Livourne, et Monsieur ne va plus à Marseille.

PILLECÔTE

Je vois ce que c'est : Monsieur et Madame ont trouvé ici ce qu'ils allaient chercher, ils sont plus tranquilles.

ZERBINE

Ils le seront bientôt davantage : ils vont devenir époux. Mais (*À Lélío*) Monsieur, je vous ai interprété les sentiments de ma maîtresse, faites-moi la grâce de me commenter ce beau (*Montrant Arlequin*) petit livre relié en maroquin noir ; on m'a dit qu'il était rempli de sentiment de haine pour moi.

LÉLIO, *en italien, à Arlequin*

Est-il vrai, Arlequin, que tu hais cette jeune personne ?

ARLEQUIN, *en italien*

Moi, la haïr ! Je l'aime autant que les macarons. C'est elle qui me hait, Trivelin me l'a dit.

TRIVELIN, *à part*

La mèche va se découvrir.

LÉLIO, *à Zerbine, en français*

Arlequin dit qu'il vous aime à la folie et que c'est vous qui le haïssez.

ZERBINE

Moi, le haïr ! Je le trouve charmant, demandez à ce drôle-là (*Montrant Trivelin*).

LÉLIO, *à part*

Hom, il y a du trivelinage. (*En italien, à Arlequin*) Vas, tu l'épouseras si Madame le veut (*Montrant la Marquise*).

LA MARQUISE, *en italien*

Je le veux bien : marions-les ensemble, et prenons soin de leur fortune.

ZERBINE, *à Lélío et la Marquise*

Je vous remercie tous deux de vos bontés.

LA MARQUISE, *en français*

Eh ! comment as-tu entendu que nous te mariions avec lui, toi qui ne sais pas l'italien. À ce que je vois, en quelque langue qu'on propose à une fille de se marier, elle l'entend comme sa langue naturelle.

ZERBINE

Encore mieux !⁴⁸⁴LA MARQUISE, *en italien*

Violette épousera Scaramouche.

VIOLETTE, *en italien*

Il vaut mieux épouser ce qu'on hait que de rester fille.

SCARAMOUCHE, *en italien*

Il vaut mieux jouir de ce qu'on aime comme mari que de s'en passer comme amant.

LA MARQUISE, *à Zerbine*

Au moins, Zerbine, quand tu seras mariée avec Arlequin, tu lui apprendras le français.

TRIVELIN, *à la Marquise*

L'hymen n'est guère propre à montrer les mots gracieux d'une langue ; il n'en sait ordinairement que les injures et les sobriquets. (*À Zerbine*) Te voilà bien lotie avec un mari qui ne sait pas parler.

ZERBINE

S'il parle mal, il gesticule bien⁴⁸⁵.

PILLECÔTE

Que ferez-vous du patron de barque ? Monsieur m'avait promis quatre pistoles pour le mener à Marseille, Madame m'en avait offert dix pour la conduire à Livourne, et je ne ferai aucun de ces voyages.

LÉLIO

Je te les paie tous les deux.

LA MARQUISE

Il faut que j'avoue⁴⁸⁶ à présent que j'ai moi une devineresse à récompenser.

ZERBINE

Vous pouvez me remettre ce que vous lui voulez donner, je vous jure qu'elle l'aura dans le même instant.

PILLECÔTE

Voici mes matelots qui s'impatientent. (*Aux matelots*) Enfants, nous ne partons pas, et nous sommes payés : rejouissez-vous !

484. *M* : « Et mieux encore ».

485. Cf. dans *La Rupture du Carnaval et de la Folie*, « L'AMOUR — [...] si je parle moins, je gesticule davantage. LA FOLIE — Vous ne pouvez gesticuler qu'avec grâce : gesticulez, charmant Amour, gesticulez ! L'AMOUR — Peste, vous vous connaissez ne style ! Vous savez que les gestes sont moins trompeurs que les paroles... LA FOLIE — L'amour ne peut s'expliquer trop clairement. » (sc. 7).

486. *R* : « j'envoie ».

Danse de matelots

UN MATELOT, *chante*
Vous mettez à la voile,
L'amour est votre étoile.
Qu'elle disparaît promptement
Quand l'hymen fait l'embarquement !
Gare l'orage ou le galant corsaire !
Puissent-ils en voguant épargner vos beaux jours !
Dans le ménage, un vent contraire
Souffle presque toujours,
Et les époux ne font guère
De voyage de long cours.

La Mode

1 Manuscrits

Nous connaissons trois manuscrits de *La Mode* de Fuzelier : l'un est conservé au département des manuscrits occidentaux de la Bibliothèque Nationale de France dans le portefeuille coté f. fr. 9332, ff. 232–241 ; deux autres se trouvent au département de la musique, sous les cotes Th^b 2447 et Th^b 2448.

Le manuscrit Th^b 2447 contient en fait deux pièces, précédées d'un bref prologue : *La Mode* et *La Méridienne*. Toutes deux furent jouées lors de la soirée du 21 mai 1719, comme le précise d'ailleurs sa page de titre du petit recueil. Il faut y ajouter *Le Mai*, qui ne figure pas dans ce petit recueil, bien qu'il soit annoncé sur la page de titre. Les trois pièces de la soirées se retrouvent dans le manuscrit f. fr. 9332, à côté d'autres pièces de Fuzelier.

Il y a deux pièces différentes de Fuzelier intitulées *La Mode* :

- l'une représentée en 1718 comme prologue à *L'Amour maître de langues* ;
- l'autre représentée en 1719, sous-titrée « comédie en un acte », représentée avec *La Méridienne* et *Le Mai*, comédies de Fuzelier également en un acte chacune ; cette deuxième pièce est un remaniement de la version prologue.

Nous donnons ici l'édition de *La Mode* de 1718 à partir du manuscrit Th^b 2448, et celle de *La Mode* de 1719, comédie en un acte, à partir du manuscrit Th^b 2447. Nous n'avons pas intégré les variantes du manuscrit 9332. En effet, celui-ci a été édité ailleurs⁴⁸⁷, et ne présente qu'un texte extrêmement fragmentaire.

Notons cependant que le manuscrit 9332 (qui contient la version de 1719, ff. 232–241) présente aux ff. 230–231, autographes de Fuzelier⁴⁸⁸, le divertissement de la version de 1718 : trois lignes de musique avec paroles (celles du vaudeville), suivies six autres couplets pour le vaudeville, et d'un air « chanté par M. Théveneau ». Nous avons intégré ce divertissement, qui figure par ailleurs dans la partition (*DNTI*, I,

487. Dans L. Ploquin, *La Mode, La Méridienne, Le Mai de Fuzelier : édition critique de la soirée théâtrale du 21 mai 1719*.

488. Selon Françoise Rubellin.

p. 25 *sqq.*) que nous éditons. Nous avons, dans notre édition du texte, remis le divertissement dans l'ordre : l'air de Théveneau précède donc le vaudeville (ordre normal dont atteste par ailleurs la partition), et les couplets de celui-ci sont placés dans l'ordre des chiffres⁴⁸⁹. Par ailleurs, la partition n'indique pas le nom des personnages qui chantent les couplets : nous les tirons donc du manuscrit. Nous indiquons en note les variantes de la partition.

Enfin, nous éditons également le bref prologue qui figure au début du manuscrit Th^b 2447 et qui introduit les trois pièces de la soirée du 21 mai 1719.

2 Réception

On ne sait presque rien de la réception de *La Mode*, qu'il s'agisse de la version prologue de 1718 ou de la version comédie de 1719. La plupart des auteurs se bornent en effet à signaler que la deuxième pièce est un remaniement de la première. Citons par exemple la notice que le marquis d'Argenson consacre à la comédie :

Cette pièce servit d'abord de prologue à la comédie de *L'Amour maître de langues*, du même auteur ; depuis, en l'augmentant, on en a fait une pièce.

Gueullette note même seulement, après avoir signalé les trois pièces à la date du 21 mai 1719 : « *La Mode* avait été jouée le 18 septembre 1718⁴⁹⁰ ».

D'Origny en dit un peu plus, malgré un jugement condescendant :

L'amour de la gloire a peut-être moins fait pour les arts que l'intérêt. Sans le désir de remettre leur théâtre en vogue, les Comédiens auraient-ils imaginé de donner des pièces ornées de musique et de danse, telles que celles qui ont attiré, le 21 mai, une grande affluence de monde ? Elles ont pour titre, *La Mode*, *La Méridienne*, et *Le Mai*. L'auteur, Fuzelier, y a semé des traits plaisants. Le vaudeville suivant fut très applaudi :

Quoique le cœur d'une coquette⁴⁹¹...

Il s'agit justement du vaudeville de *La Mode* de 1719. Sur la version prologue de 1718, il n'est pas moins sévère :

L'idée de faire implorer l'appui de la Mode par tous ceux que son caprice peut rendre célèbres devait fournir un assez grand nombre de scènes piquantes ; cependant, elle n'en a produit que deux, encore ne sont-elles pas dignes du théâtre⁴⁹².

Enfin, D'Origny ne signale nullement la parenté entre les deux pièces qui ont pourtant une scène entière en commun.

489. Dans le manuscrit, ils sont dans le désordre, mais une numérotation permet de les réordonner. Voici l'ordre des couplets dans le manuscrit : 1, 3, 4, 5, 7, 2, 6.

490. Gueullette, *Notes...*, p. , p. 92

491. D'Origny, I, p. 55

492. D'Origny, I, p. 51

3 Argument

Les deux versions de *La Mode* sont des pièces à tiroirs.

En 1718. Trivelin, Arlequin et Scapin décident, pour sauver leur théâtre, d'aller rencontrer la Mode personnifiée. Avant qu'Arlequin et Scapin n'arrivent dans le palais de la Mode, s'y présentent d'abord un auteur médiocre, Crassotin, puis une jeune fille tenue enfermée par son père, Angélique. La Mode leur prodigue ses conseils. Puis, Arlequin et Scapin viennent haranguer la Mode qui leur promet son appui.

En 1719. La Mode personnifiée reçoit dans son palais un libraire, Monsieur Brochure. Puis, elle se retire pour recevoir la Faculté de médecine. Trivelin lit alors quelques placets ; paraît ensuite un vieilleux avec sa femme, Parette ; ils chantent un vaudeville, et Trivelin essaie de séduire Parette, mis il est démasqué. C'est ensuite un cabaretier (joué par Scapin) qui vient demander de l'aide à la Mode par l'intermédiaire de Trivelin. Après l'avoir conseillé, Trivelin part avec lui. La Mode revient et reçoit Angélique, comme dans la version de 1718. Dans la dernière scène, un maître de danse (joué par Trivelin) propose une version corrigée du *Ballet des Âges*.

4 Distribution

En 1719. Dans le manuscrit Th^b 2447, une partie de la distribution est indiquée (soit dans la liste des personnages, soit dans le corps du texte) : en 1719, c'est Flaminia qui jouait la Mode, Mario son valet, Dominique son secrétaire, le libraire Brochure et le maître à danser ; Silvia était Angélique. Parette, la femme du vieilleux, était sans doute jouée et surtout chantée par la cantatrice, Ursula Astori.

Dans la mesure où Dominique jouait trois rôles (Brochure, le maître à danser et le secrétaire de la Mode), on peut imaginer que Mario ait également tenu deux rôles ; nous pensons que c'est lui qui tenait le rôle du vieilleux, car il semble avoir su imiter le parler paysan ; c'est en effet lui qui jouera Pierre dans la première *Surprise de l'amour* de Marivaux en 1722.

En 1718. Qu'en était-il dans la version prologue ? Il est très vraisemblable que les mêmes rôles étaient joués par les mêmes acteurs. La page de titre annonce par ailleurs un personnage qui n'apparaît pas dans la pièce, un « poète satirique » du nom de Lisandre. Quant à Crassotin, c'était sans doute le Docteur. Le manuscrit

porte en effet « Le Docteur, en poète », où les mots « le Docteur » ont été biffés, et le nom de Crassotin, corrigé ultérieurement en Grassotin, suscrit (voir fig. 1, p. 198).

Grassins et crasseux. Une telle correction, bien qu'elle nous paraisse fautive, n'est pas difficile à expliquer. En 1719, le maître de danse qui est l'objet de la scène finale est professeur au « collège des Crassins », allusion transparente au collège des Grassins, collège de théologie en difficultés financières. Le poète de 1718 est nauséabond, et la Mode se déplace pour échapper à son odeur ; il nous semble donc légitime qu'il se soit appelé Crassotin, et non Grassotin. Cependant, les manuscrits Th^b 2447 et Th^b 2448 sont copiés de la même main. En décodant l'allusion aux Grassins dans la version de 1719, le copiste a sans doute cru que le même jeu s'appliquait à Crassotin, ce qui n'est visiblement pas le cas, puisque c'est, selon nous, l'abbé Pellegrin qui est visé derrière le poète malodorant de 1718.

5 Allusions personnelles

En effet, la première version de *La Mode* fait clairement allusion, avec le personnage de Crassotin, à l'abbé Pellegrin. Simon-Joseph Pellegrin (1663–1745), arrivé à Paris en 1703, n'intégra jamais définitivement son ordre, celui de Servites ; il gagna, grâce à une dispense papale, celui de Cluny, et se mit au service d'écoles, comme celle de Saint-Cyr. Il composa quantité de poèmes religieux, psaumes et cantiques, en employant en particulier le procédé de la parodie spirituelle : il s'agissait d'utiliser des musiques profanes (vaudevilles, airs d'opéra) pour chanter des paroles sacrées. Dans des vers manuscrits, Fuzelier l'appelle ainsi « ce bon vieux curé / Qui met en flon-flons l'Évangile⁴⁹³ ». Dès 1704 (*Télémaque et Calypso*, musique de Destouches), Pellegrin rédige également des livrets d'opéra, dont le plus fameux, mais aussi le plus polémique, sera celui d'*Hippolyte et Aricie* (1733, musique de Rameau), pour lequel il sera accusé d'avoir défiguré Racine. Le poète Rémy lui lança cette épigramme, fustigeant sa double activité :

Le matin catholique et le soir idolâtre,
Il dînait de l'Église et soupait du théâtre.

Pour ne pas scandaliser, l'abbé Pellegrin fit cependant paraître la majorité de ses œuvres sous le nom de son frère, Jacques, connu sous le nom de Chevalier Pellegrin. Ce dernier tenait une loge aux foires⁴⁹⁴. Fuzelier est, en 1718, directeur de l'Opéra-Comique ; il a donc le chevalier Pellegrin — dans la loge duquel se jouent les pièces de

493. BnF, Arsenal, ms. 9577 « Fuzelier : Cantates, bouquets, poésies », p. 381, « Sur l'opéra nouveau ». Une note marginale précise, en face de la mention du « bon vieux curé », qu'il s'agit de Pellegrin.

494. C'est d'ailleurs cette loge que les Italiens louèrent de 1721 à 1723 pendant la foire Saint-Laurent.

l'abbé, dont *Le Pied de nez* — pour concurrent. Il s'attaque à l'abbé dans *La Mode*, mais également dans un second prologue qu'il écrit pour *La Matrone d'Éphèse*⁴⁹⁵.

Dans *La Mode*, Pellegrin est reconnaissable derrière Crassotin à la médiocrité que lui attribue Fuzelier — son nom rappelle Trissotin — et à son odeur nauséabonde. L'abbé était en effet connu pour son extérieur négligé. Déjà dans *La Ceinture de Vénus*, en 1715, Fuzelier le présentait comme un vendeur de vers — Pellegrin avait la réputation d'avoir ouvert une boutique où il confectionnait sur commande toutes espèces de poèmes. En 1718, dans le second prologue de *La Matrone d'Éphèse*, il est présenté comme « un auteur » vantard (« Apprends, maître sot! [...] / Que dans Paris il n'est personne / Qui soit plus docte que moi. »), maniant tous les genres :

Je fais fort bien du lyrique,
Du tragique, du comique,
Du rustique, du bacchique.

On retrouve une énumération semblable dans *La Mode*, Crassotin « expédie du comique, de l'héroïque, du lyrique, du bacchique ». De même, dans le second prologue de *La Matrone d'Éphèse*, l'auteur affirme que « tout un café prend [s]on parti », et Pierrot précise qu'il s'agit du Café Laurent⁴⁹⁶ ; dans *La Mode*, il se plaint que « [s]es plus longs ouvrages ne [lui] ont pas encore valu un repas dont [il] puisse se vanter dans [son] café ». Enfin, la *Mode* conseille à Crassotin de prendre un bain, et le second prologue de *La Matrone d'Éphèse* s'achève sur ces vers :

Faites décrotter vos soulliers,
Monsieur l'abbé,
Faites décrotter vos soulliers!

Tous ces indices montrent clairement que l'auteur du second prologue de *La Matrone d'Éphèse* et le Crassotin de *La Mode*, pièces jouées toutes deux en 1718, ciblent le même homme : l'abbé Pellegrin.

Il faut croire qu'il se plaignit d'être si mal traité, puisque l'essentiel du prologue de 1719 est consacré à la critique de la scène de Crassotin jouée l'année précédente. Les allusions personnelles étaient en effet proscrites du théâtre ; aussi le prologue se défend-il d'avoir fait référence à une personne précise, et déclare avoir peint un type. Une fable vient étayer le propos de Trivelin, et la réplique qui la précède fait mention de Momus, dieu de la raillerie. Or, cette même année 1719, Fuzelier fait jouer à la Comédie-Française *Momus fabuliste*. Dans cette comédie en un acte, Momus est condamné par Jupiter à ne plus être impertinent, et à ne plus dire leurs vérités aux dieux. Il invente alors un stratagème : dire ces vérités sous le masque de fables, en peignant sous des figures animales ceux qu'il veut railler. C'était aussi une attaque contre Houdar de La Motte dont les *Fables* paraissent justement en 1719. Le schéma de la plupart des scènes de *Momus fabuliste* est relativement identique, rappelant

495. Ce prologue est édité par F. Rubellin dans *Le Théâtre de la Foire : anthologie...*, p. 136 sqq.
496. Voir p. 29.

d'ailleurs la dramaturgie de la pièce à tiroirs : un ou deux dieux se présente(nt), et au bout de quelques répliques, Momus lui (leur) propose une fable qui lui (leur) dépeint clairement sa (leur) situation. Les fables sont ainsi absolument transparentes dans *Momus fabuliste*. Comment ne pas croire dès lors que l'apologue du canard et des friquets n'est pas une simple esquivé de la part de Fuzelier, semblable à celle mise en place par Momus ?

6 Une pièce à tiroirs complexe

Comme Trivelin le souligne dans le prologue de 1719, *La Mode* est une pièce « composée de scènes détachées », ce qu'on appelle également une pièce à tiroirs. Le principe est simple, nous l'avons déjà évoqué : plusieurs personnages défilent devant un autre qui reste généralement en scène tout au long de la pièce, et sont jugés, ou reçoivent des conseils de celui-ci⁴⁹⁷. Ainsi, dans la première version de *La Mode*, les personnages-tiroirs défilent devant la Mode elle-même. Mais en 1719, elle s'absente pour laisser Trivelin juger, le temps de deux scènes : celle du vieil et celle du cabaretier. L'acteur Dominique doit d'ailleurs changer en hâte de costume pendant la scène 3, puisque de libraire qu'il était à la scène 2 il doit reparaître en secrétaire de la Mode à la scène 3. Faire juger le vieil par Trivelin permet un jeu scénique avec Parette, puisque Trivelin tente de la séduire. Pendant que la Mode, revenue, conseillera la jeune Angélique, Dominique pourra changer une fois encore d'habit pour devenir le maître à danser de la dernière scène.

La structure du prologue de 1718 ne manque pas non plus d'originalité : la pièce à tiroirs y est encadrée par les scènes prologiques à proprement parler. Dans la scène 1, on voit Scapin, Trivelin et Arlequin qui décident d'aller trouver la Mode pour remettre leur théâtre au goût du public ; Arlequin et Scapin reparaissent effectivement à la scène 7, et la Mode, comme on pouvait s'y attendre, accède à leur demande à la condition qu'ils joueront en français. Il y a donc un effet de bouclage, et les scènes-tiroirs apparaissent comme une parenthèse destinée à planter le décor du palais de la Mode — occasion aussi de montrer un décor classique de l'ancien Théâtre-Italien, celui du tribunal, puisque la scène se tient au Palais de Justice, « temple le plus fréquenté »⁴⁹⁸ de la Mode. C'est aussi l'occasion de créer un comique de répétition, puisqu'on retrouve dans la bouche d'Arlequin la passion pour la nourriture, cristallisée cette fois sur le fromage de Milan : il était présent à la scène 1, il l'est encore à quelques répliques de la fin, où c'est Scapin qui empêche le gourmand d'« encore parler de ses vendeuses de fromages ».

Ainsi, qu'il s'agisse de la première ou de la seconde version, on n'a pas affaire

497. Pour plus de détails, voir *supra*, p. 62.

498. *La Mode*, 1719, sc. 1.

à une pièce à tiroirs banale, ordinaire, et la structure est savamment pensée pour satisfaire le public, ainsi que l'affirme le prologue de 1719 :

SILVIA — Apprenez-moi, de grâce, pourquoi on a métamorphosé en comédie le prologue de *La Mode* ?

TRIVELIN — On nous a dit qu'il était trop court, nous l'avons allongé ; si on le trouve aujourd'hui trop long, nous l'accourcirons demain : nous sommes complaisants comme des maîtres à chanter.

SILVIA — Voilà donc un prologue érigé en comédie ?

TRIVELIN — Prologue, comédie, comédie, prologue, comme on voudra le nommer, cela nous est indifférent, pourvu qu'il amuse.

Au-delà des genres et des dénominations, le public est souverain, et c'est le goût des spectateurs qui dicte les choix théâtraux.

Louis Fuzelier

La Mode

Prologue

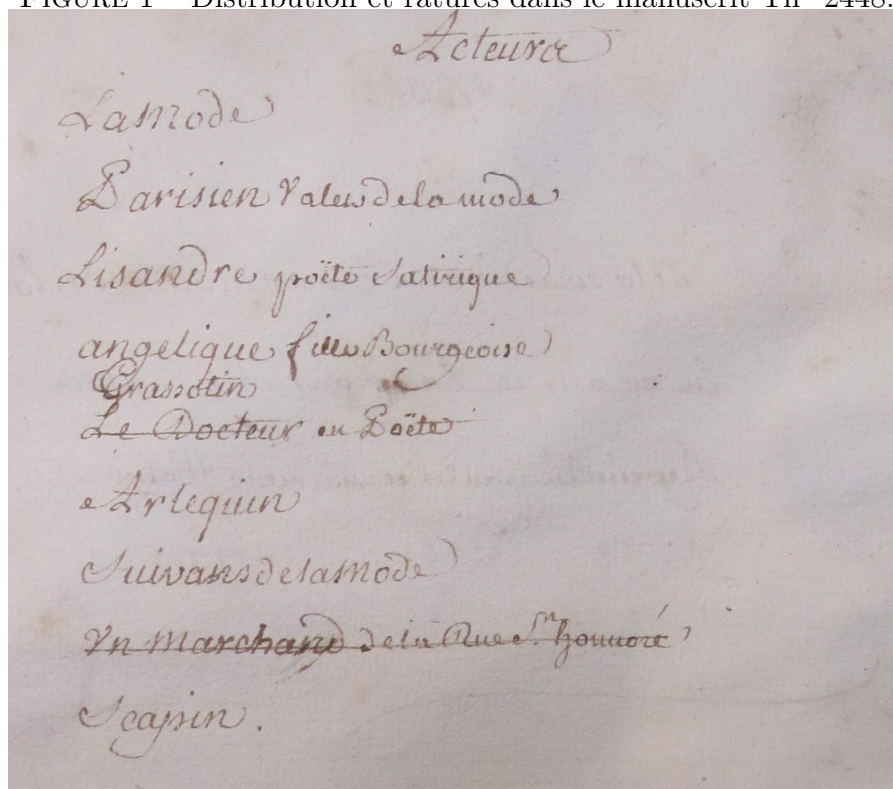
1718

ACTEURS

| | |
|---------------------------------------------------|--------------|
| LA MODE. | [Flaminia] |
| PARISIEN, <i>valet de la Mode.</i> | [Mario] |
| LISANDRE, <i>poète satirique</i> ⁴⁹⁹ . | |
| ANGÉLIQUE, <i>fille bourgeoise.</i> | [Silvia] |
| CRASSOTIN ⁵⁰⁰ , <i>poète.</i> | [Le Docteur] |
| ARLEQUIN. | |
| SUIVANTS DE LA MODE. | |
| SCAPIN. | |

*La scène est à Paris, dans la grande salle du Palais*⁵⁰¹.

FIGURE 1 – Distribution et ratures dans le manuscrit Th^b 2448.



499. Ce personnage ne figure pas dans la pièce.

500. C porte « Le Docteur » biffé, et « Crassotin » corrigé en »Grassotin » suscrit. Le nom est, dans la pièce, orthographié Crassotin. Voir aussi p. 192.

501. Il s'agit du Palais de Justice.

SCÈNE I

ARLEQUIN, TRIVELIN, SCAPIN

TRIVELIN

Oh çà, nous voici trois bonnes têtes ensemble : pensons aux moyens d'attirer des dames à nos spectacles !

ARLEQUIN

C'est bien dit, pensons solidement : allons déjeuner !

TRIVELIN

Oh, le gourmand ! Il ne songe qu'à manger.

ARLEQUIN

C'est que j'ai des dents laborieuses. . .

SCAPIN

De grâce, Arlequin ; laissez-nous parler sérieusement de nos affaires.

ARLEQUIN

Je le veux bien. Tenez, je vais être sérieux comme si j'étais à l'audience. (*Il s'endort.*)

TRIVELIN

Oh çà, mon cher Scapin, pour achalander notre théâtre, il nous faut d'abord des poètes.

SCAPIN

Je vous en promets une douzaine.

ARLEQUIN, *se réveillant*

Je mangerai le treizième.

TRIVELIN

Peste du balourd ! Nous parlons d'auteurs.

ARLEQUIN

Je croyais, moi, qu'il parlait de petits pâtés.

TRIVELIN, *à Scapin*

Monsieur Scapin, ce n'est pas des poètes à la douzaine qu'il nous faut.

ARLEQUIN

Mais aussi, mon cher Trivelin, si nous les achetons à la livre, nous n'y gagnerons pas ; j'en connais qui sont bien pesants.

TRIVELIN

Tais-toi ! Et vous, Monsieur le Docteur, dites-moi comment vous vous y êtes pris pour avertir Messieurs les auteurs du dessein que nous avons formé de les attirer ici ?

SCAPIN

J'ai fait battre la caisse⁵⁰² dans le cul de sac de l'Opéra et dans les cafés.

ARLEQUIN

Oh! nous n'enrôlerons que de la milice.

SCAPIN

Il faut bien s'accommoder de la milice quand on n'a pas de troupes réglées.

TRIVELIN

Savez-vous que le parterre est à présent bien meurtrier, et qu'il donne sur les auteurs tête baissée, la baillonnette au bout du sifflet? C'est ce qui fait qu'il reste tant de tragédies sur le champ de bataille.

ARLEQUIN

Oh! si le parterre s'avise de siffler, je lui répondrai bien; voyez! (*Il siffle.*)

TRIVELIN

Est-ce que les comédiens doivent siffler le public?

ARLEQUIN

Est-ce que les comédiens n'ont pas le droit de représailles?

SCAPIN

Mais nous ne terminons rien...

TRIVELIN

Attendez... Oui... Je crois que je viens de trouver le secret d'attirer les dames à la Comédie-Italienne.

ARLEQUIN

Et moi aussi, je crois que je l'ai trouvé; écoutez!

TRIVELIN

Mais laisse-moi parler!

ARLEQUIN

Je veux parler le premier pour m'assurer l'honneur de l'invention. Écoutez bien! Les dames sont naturellement friandes; nous n'avons qu'à doubler nos loges de biscuits à la fleur d'orange, elles y viendront en foule...

TRIVELIN

Au diable la pécore! Si nos loges étaient doublées de biscuits, tu déchirerais souvent la doublure. Écoute mon avis à moi! Il faut que tu ailles avec Monsieur le Docteur présenter une requête à la divinité puissante qui décide de tout à Paris.

SCAPIN

Et quelle est cette déesse?

502. *Caisse* : « Il se prend encore pour le lieu où les financiers, banquiers, marchands, *etc.*, mettent leur argent » (Acad; 1694). Il peut également s'agir de la grosse caisse, tambour utilisé dans les recrutements militaires.

TRIVELIN

C'est la Mode. Sans elle, rien ne réussit. Elle règne sur le goût et même sur la santé. C'est la Mode qui fait qu'on se tue tantôt avec du persico⁵⁰³, tantôt avec de l'eau des barbades⁵⁰⁴, et qu'on se guérit tantôt avec les eaux de forge et tantôt avec les eaux de Bourbon. C'est la Mode qui inonde les ruelles tantôt d'acrostiches et tantôt de bouts-rimés. C'est la Mode qui nous invite à nous enivrer tantôt de Pomart et tantôt de... Enfin, c'est la Mode qui vante tantôt le roquefort et tantôt le fromage de Milan.

ARLEQUIN

Oh ! je me moque de la Mode, moi, je suis pour le fromage de Milan.

SCAPIN, à *Trivelin*

Et où la trouve-t-on, cette divinité que tu appelles la Mode ?

TRIVELIN

Son temple le plus fréquenté est dans la grande salle du Palais. Elle a pourtant des hôtels chez tous les tailleurs où on lui sacrifie tous les jours les plus riches étoffes de Lyon, et les sacrificateurs ont grand soin de garder les restes des victimes. Ils s'en font souvent de belles vestes⁵⁰⁵.

SCAPIN

Allons, Arlequin, allons implorer le secours de la Mode.

ARLEQUIN

Je suis ravi d'aller rendre visite à Madame la Mode, car je m'imagine que nous trouverons chez elle de bon bœuf à la mode que j'aime passionnément⁵⁰⁶.

SCÈNE II

Le théâtre représente la grande salle du Palais pleine de marchands de rubans.

LA MODE, PARISIEN, *son valet*

LA MODE

Parisien ! Parisien ! Parisien !

503. Le *persico* ou *persicot* est une « liqueur spiritueuse dont la base est de l'esprit de vin, des noyaux de pêche et autres ingrédients » (Acad. 1762) ; d'après le *Traité raisonné de la distillation, ou la distillation réduite en principe* de Déjean (Paris, Guillyn, troisième édition, 1759, p. 267), parmi les ingrédients de base figure la graine de persil, d'où le nom de cet alcool.

504. L'*eau des Barbades* est aussi un alcool fermenté préparé avec des écorces de citron ; d'après l'*Histoire naturelle du cacao et du sucre* (Amsterdam, Henri Strik, seconde édition 1720, p. 226), on l'appelle aussi *citronelle*. Le *Traité raisonné de la distillation* (p. 333 sq.) et on la prépare à partir de bergamote.

505. On retrouve cette caractéristique du tailleur qui récupère les restes d'étoffe dans *Le Bourgeois gentilhomme* de Molière.

506. Dans *L'Amour maître de langues* (acte III, sc. 3), Arlequin ne sait « que le secret d'attendrir du bœuf à la mode. ».

PARISIEN

Que voulez-vous ? Mais Madame la Mode, vous devenez bien pressante . . .

LA MODE

Mais Parisien, vous devenez insupportable ! Je vous ai pris à mon service à la considération de votre patrie qui m'est entièrement dévouée, et cependant, pour un enfant de Paris, vous obéissez bien lentement à la voie de la Mode. Allons, apportez-moi ici tous mes habits.

PARISIEN

Miséricorde ! Tous vos habits ! Il faudrait plus de cent chariots pour les porter. Il y a plus de vêtements divers dans votre garde-robe que sous les piliers des Halles.

LA MODE, *se mirant*

Il faut convenir que les coiffures basses sont les plus galantes . . .

PARISIEN

Il y a deux jours que vous en disiez autant des coiffures hautes . . .

LA MODE

Fi des coiffures hautes ! Cela ne sied pas. Rien n'est si provincial que des coiffures hautes. Par mon dernier arrêt, je les ai interdites aux femmes, je ne les tolère que chez les hommes.

PARISIEN

Vous avez toujours eu cette indulgence pour eux.

LA MODE

Laisse-moi méditer une mascarade nouvelle pour le Carnaval prochain. Je suis lasse de ces dominos qui remplissent les bals, cela est trop simple. Je m'étonne comment j'ai pu les souffrir si longtemps.

SCÈNE III

LA MODE, PARISIEN, CRASSOTIN⁵⁰⁷, *poète*

PARISIEN

Déesse, voilà un homme qui veut apparemment vous conseiller pour les habits de deuil. Il vient peut-être vous proposer des pretintailles⁵⁰⁸.

LA MODE, *à Crassotin*

Qui êtes-vous, mon ami ? Vous n'avez pas l'air de suivre bien fidèlement mes ordonnances.

CRASSOTIN

Je suis un poète.

507. Le nom a ici aussi été corrigé en « Grassotin ». Voir note 500.

508. *Pretintaille* : « Ornement en découpeure qui se met sur les robes des femmes » (Acad. 1762).

LA MODE

Oh! la Mode ne se mêle pas d'habiller les habitants du Parnasse.

CRASSOTIN

Il n'est pas question ici d'habit.

LA MODE

Il me semble pourtant que vous ne feriez pas mal d'agiter cette question-là avec quelque tailleur, si vous en trouvez qui veuille bien en conférer⁵⁰⁹ avec vous.

CRASSOTIN

Vous voyez un auteur qui est très illustre incognito. Je m'appelle Crassotin.

LA MODE

Je le sens bien. De grâce, Monsieur Crassotin, laissez-moi prendre avec vous le dessus du vent. (*Elle change de place.*)

CRASSOTIN, *faisant des révérences*

Cela vous est dû...

LA MODE

Oh! je vous jure que ce n'est pas par vanité que je change de place. Parlez!

CRASSOTIN

Vous voyez le poète de France le plus infatigable : je fais autant de vers en un jour qu'une tricoteuse fait de mailles à un bas. J'expédie du comique, de l'héroïque, du lyrique, du bachique...

LA MODE

Vous avez tricoté sous les neuf muses.

CRASSOTIN

Et malgré tous mes talents, je n'ai pu encore me mettre à la mode. *O tempora! o mores!*⁵¹⁰ J'ai vu des auteurs prétendus marotiques qu'une seule épigramme a introduits aux tables les plus délicates, et mes plus longs ouvrages ne m'ont pas encore valu un repas dont je puisse me vanter dans mon café.

LA MODE

Que ne faites-vous quelque tragédie, Monsieur Crassotin? Les poètes tragiques sont reliés plus proprement que les autres. Il y en a même qui sont dorés sur la tranche.

CRASSOTIN

Hélas! J'ai voulu une fois chausser le cothurne⁵¹¹ et monter sur la scène. J'en descendis si promptement qu'on se figure que j'en tombai.

509. *Conférer* : « Est aussi neutre, et signifie parler ensemble, raisonner de quelque affaire, de quelque point de doctrine. *Nous avons souvent conféré ensemble.* » (Acad. 1762).

510. « Ô temps! ô mœurs! » Célèbre exclamation de Cicéron au début de sa première *Catilinaire* (I, 2).

511. *Cothurne* : « Sorte de chaussure dont les acteurs se servaient anciennement pour jouer le tragique; et c'est de là qu'on dit figurément *chausser le cothurne* pour dire faire des tragédies. On dit aussi d'un homme qu'il *chausse le cothurne* pour dire qu'il prend un style, un ton élevé et pathétique dans un ouvrage dans une occasion qui ne le demande pas » (Acad. 1762).

LA MODE

Une muse rustique accoutumée aux sabots ne saurait marcher avec le cothurne, et de plus le théâtre est glissant, surtout quand un auteur y apporte de la glace.

CRASSOTIN

Le théâtre est l'empire de la poésie.

Il est beau d'y régner, ne fût-ce qu'un instant.

Il est beau d'en tomber, ne fût-ce qu'en montant⁵¹².

LA MODE

Comment donc, Monsieur Crassotin, vous avez des convulsions héroïques ?

CRASSOTIN

Eh bien, tenez, quand cela m'a pris la première fois, je croyais avoir la fièvre chaude, et le public ne me trouva que la fièvre lente.

LA MODE

Le public est un médecin qui ne se méprend guère aux maladies des auteurs. Je suis sûre qu'il ne vous a jamais ordonné le bain, à moins que ce ne fût pour vous laver.

CRASSOTIN

De grâce, puissance Déesse, affichez mon mérite, mettez-moi à la mode !

LA MODE

Mais, Monsieur Crassotin, vous n'avez pas une physionomie à produire à la toilette des dames.

CRASSOTIN

Je n'ai rien épargné pour attraper une réputation que vous prodiguez en un instant quand il vous plaît. Je fais mon métier de poète en conscience ; rien ne m'en distrait ; on m'entend parler de vers même avec des receveurs.

LA MODE

Ils se trompent souvent dans leurs calculs s'ils vous comptent pour une monnaie qui ait grand cours sur le Parnasse.

CRASSOTIN

Je suis pourtant un esprit palpable ; je ne ressemble pas à ces génies minces qui ne mettent dans leurs ouvrages que de ces pensées trop fines et couvertes seulement d'une gaze d'alizé. Oh ! pour moi, toutes mes pensées sont en habit d'hiver et vêtue d'un bon pinchina⁵¹³ comme les grisons.

LA MODE

Je m'étonne que des pensées si bien habillées ne soient pas admises chez le beau monde.

512. Ces deux phrases sont présentées dans le manuscrit comme de la prose. C'est la réplique de la Mode qui suit, ainsi que le rythme 6-6 et la rime qui nous font supposer qu'il s'agit de deux alexandrins.

513. *Pinchina* : « Étoffe de laine, espèce de gros drap » (Acad. 1762).

CRASSOTIN

C'est de vous que j'attends un passeport pour voyager dans ce pays-là. Si j'obtiens votre protection, je serai au comble de ma félicité. Oui, puissante Mode, c'est de vous que j'attends le vernis qui manque à mes talents ; mes peintures sont vives, mes images sont riantes, mes vers fleuris ; je pique l'esprit, je flatte les sens.

LA MODE

Exceptez-en l'odorat.

CRASSOTIN

Ah, grande Déesse !

LA MODE

Allez, Monsieur Crassotin, ne revenez plus ici m'adressez vos prières que vous n'ayez commencé par faire une neuvaine chez le baigneur !

Crassotin sort.

Ce poète-là n'est pas en assez bonne odeur⁵¹⁴ dans le monde pour que je puisse le produire aux tables des Grands et le mettre à la mode, à moins que je ne le fasse servir avec les saucissons, l'ail et les ramequins⁵¹⁵.

SCÈNE IV

LA MODE, PARISIEN

PARISIEN

Déesse, il y a là une jeune petite bourgeoise qui demande à vous parler.

LA MODE

Ces bourgeoises sont mes plus fidèles sujettes : elles font toujours plus que je ne leur demande. Si j'ordonne des talons hauts, elles portent des échasses ; et si je leur prescris une criarde⁵¹⁶, elles prennent un vertugadin. Quand je fis régner le petit-gris, une vieille procureuse coquette s'acheta des draps de satin de cette couleur-là.

PARISIEN

Il y avait bien du gris dans ce lit-là.

LA MODE

Parisien, faites entrer la jeune bourgeoise qui veut me parler !

PARISIEN, *à la cantonade*

Entrez, Mademoiselle !

514. *Être en bonne odeur, en mauvaise odeur* : « On dit figurément qu'un homme est en bonne odeur, en mauvaise odeur pour dire qu'un homme est en bonne réputation, ou en mauvaise réputation. Il est mort en odeur de sainteté. Il vous a mis en mauvaise odeur auprès d'un tel. » (Acad. 1694).

515. *Ramequin* : « Espèce de pâtisserie faite avec du fromage » (Acad. 1762).

516. *Criarde* : « Se dit substantivement d'une grosse toile gommée, qui ne se frotte point sans faire du bruit » (Acad. 1762).

SCÈNE V

LA MODE, ANGÉLIQUE

LA MODE, *à part*

Voilà une jeune personne fort aimable que je ne connais pourtant pas encore ; il faut qu'elle ne sache ni danser, ni chanter, ni jouer des instruments.

ANGÉLIQUE

Me pardonneriez-vous, grande Déesse, la liberté que je prends de vous interrompre et de demander un quart d'heure d'audience à une divinité aussi occupée que vous ?

LA MODE

N'êtes-vous point quelque marchande qui ait envie de faire passer de vieilles étoffes pour de nouvelles ? J'ai rendu de ces services-là aux plus huppées de la rue des Bourdonnais⁵¹⁷, et en apposant mon sceau à des damas qui habillaient la pucelle d'Orléans, les dames d'aujourd'hui les croient fabriquées exprès pour elles.

ANGÉLIQUE

Ce n'est point une étoffe que je viens vous supplier de mettre à la mode.

LA MODE

Eh, quoi donc ?

ANGÉLIQUE

Moi.

LA MODE

Vous ! Et qui êtes-vous, vous ?

ANGÉLIQUE

Je me nomme Angélique ; je suis la fille d'un vieux notaire qui m'enferme avec précaution ; il me prend, je crois, pour une minute⁵¹⁸.

LA MODE

Heureux le jeune clerc qui fera les expéditions d'une pareille minute !

ANGÉLIQUE

Vous voyez bien que mon père est un prévaricateur⁵¹⁹, et qu'un notaire qui enferme sa fille pêche directement contre la coutume de Paris⁵²⁰.

LA MODE

Cela mérite au moins l'interdiction.

517. Voir note 453.

518. *Minute* : « Se dit plus particulièrement de l'original des actes qui demeure chez les notaires pour faire foi des copies qu'ils expédient. » (Acad. 1762).

519. *Prévariquer* : « Trahir la cause, l'intérêt des personnes qu'on est obligé de défendre, agir contre le devoir de sa charge, contre les obligations de son ministère » (Acad. 1694).

520. *La Coutume de Paris* est aussi le titre du recueil des lois civiles de l'Île-de-France. On trouvera même en 1768 *La Coutume de Paris mise en vers, avec le texte à côté*.

ANGÉLIQUE

Quand ma chère mère vivait, il voulait l'enfermer de même et l'empêcher d'aller au Cours, à la Comédie, au bal, mais ma mère savait la contume et l'observait exactement.

LA MODE

Et vous seriez bien aise d'imiter l'exactitude de Madame votre mère ? Cela est fort louable.

ANGÉLIQUE

Oui. Je m'ennuie de ma prison ; je n'y vois les plaisirs qu'en perspective⁵²¹.

LA MODE

Et voilà comme il les faut voir pour les estimer.

ANGÉLIQUE

J'aimerais mieux les estimer moins et les voir de près.

LA MODE

C'est penser naturellement.

ANGÉLIQUE

Mais mon père écarte tous les soupirants qui me lorgnent.

LA MODE

Vous savez donc ce que c'est que de lorgner ?

ANGÉLIQUE

Ne sait-on pas cela dès qu'on ouvre les yeux ?

LA MODE

La jolie enfant, la jolie enfant ! Je la pousserai. Et dites-moi, Mademoiselle la recluse, ne fait-on que vous lorgner ?

ANGÉLIQUE

On m'écrit.

LA MODE

On vous écrit ? Et vous faites réponse ?

ANGÉLIQUE

Oh ! très ponctuellement.

LA MODE

Très ponctuellement ! L'exactitude est héréditaire dans les feuilles de cette famille. Et ne craignez-vous pas que votre écriture ne vous joue quelque mauvais tour ?

ANGÉLIQUE

C'est un pensionnaire du logis qui écrit pour moi.

521. *Perspective* : « Se dit aussi de l'aspect de divers objets vus de loin » (Acad. 1762).

LA MODE

J'entends. Ce pensionnaire-là travaille moins pour Monsieur le garde que pour Mademoiselle sa fille. À ce que je vois, il y a plus d'une étude dans votre maison. Mais je m'aperçois que vous n'envisagez pas trop les plaisirs en perspective et que le pensionnaire a terriblement approché leur point de vue.

ANGÉLIQUE

Oh ! ce n'est que par disette que je reçois ses hommages. Dans une famine, on mange ce qu'on trouve.

LA MODE, *à part*

Voilà une petite coquette qui ne veut pas mourir de faim.

ANGÉLIQUE

Oui, je ne serai pas contente que je ne voie un quarteron de petits-mâîtres soupirer à mes genoux.

LA MODE

Les petits-mâîtres ne soupirent plus qu'en sortant du cabaret.

ANGÉLIQUE

Mon imagination n'est remplie que d'objets séduisants. Je ne rêve toutes les nuits que de cadeaux et de promenades. Tantôt je m'imagine briller au Cours sur un char d'or et d'azur et effacer ces Agnès⁵²² ensevelies avec leur grand-mère dans ces vieux carosses obscurs et pesants ; tantôt je crois descendre sur la brune⁵²³ aux Champs-Élysées et là, écouter à l'écart la déclaration de quelque joli cavalier qui me jure en me baisant cent fois les mains qu'il est le plus timide tous les amants et que. . . Mais hélas ! ce ne sont là que des songes, et je ne prétends pas employer le reste de ma vie à rêver.

LA MODE

Ce serait grand dommage : vous méritez une plus douce occupation.

ANGÉLIQUE

Eh bien, puissante Déesse, tirez-moi de l'esclavage où je suis ! Faites parler de moi ! Si vous me protégez, il me viendra d'abord mille amants de distinction. Une belle à la mode usurpe l'empire de Vénus, et c'est vous qui faites les reines de tous les cœurs. Vous les défaites aussi quand il vous plaît. Il importe peu qu'une belle à la Mode ait les traits réguliers, que sa taille soit sans défaut, qu'elle ait l'aveu des connaisseurs ; elle a celui de la Mode, cela suffit. La Mode embellit tout et l'amour même qui trompe tout les autres est sa dupe. Que ne pouvez-vous pas ? Enfin, vous avez quelquefois, en dépit des extraits baptistaires⁵²⁴, mis des appas vétérans à la mode. Il est vrai que ce n'a jamais été la grande mode. . .

LA MODE

Vous avez fait de sages réflexions dans votre retraite. Puisque vous connaissez

522. L'héroïne de *L'École des femmes* de Molière est devenue un modèle de pudeur et de retenue, et l'on dit souvent « une Agnès ».

523. *Sur la brune* : « Sur le soir, entre la nuit et le jour » (Le Roux, article « Entre chien et loup »).

524. Les extraits baptistaires, qui ont pour équivalents aujourd'hui les extraits d'actes de naissance, indique de manière sûre l'âge des gens.

si bien toute l'étendue de mon pouvoir, vous êtes digne que je l'exerce pour vous. Allez, charmante Angélique, reposez-vous sur moi ! Avez les bonnes intentions que vous avez, je vous promets que vous serez bientôt assez à la mode pour obtenir une place sur les écrans⁵²⁵ de l'hiver prochain.

ANGÉLIQUE

Que je vous aurai d'obligation ! Oh, que mon père sera bien attrapé lorsqu'il me trouvera sur toutes les cheminées de la ville dans une estampe nouvelle ornée de petits vers galants ! Je veux qu'on me représente sous la figure de Diane dans les bains.

LA MODE

Cette fille-là n'aime pas la draperie dans les images.

SCÈNE VI

LA MODE, PARISIEN

PARISIEN

Il vient d'arriver une espèce de perroquet qui demande à vous entretenir. Je ne comprends pas ce qu'il vous veut.

LA MODE

Ce qu'il me veut ? Il veut sans doute mon appui. Ce ne serait pas le premier perroquet que j'aurais mis en vogue. On en trouve assez que j'ai placés honorablement parmi les poètes et les avocats.

SCÈNE VII

LA MODE, ARLEQUIN, SCAPIN

LA MODE

Voilà de plaisantes figures ! Mes amis, que voulez-vous ?

ARLEQUIN

Allons, Monsieur Scapin, parlez !

SCAPIN

Parlez vous-même, Monsieur Arlequin.

ARLEQUIN

Je n'en ferai rien.

SCAPIN

Ni moi non plus.

525. *Écran* : « Sorte de meuble dont on se sert l'hiver pour se parer de l'ardeur du feu » (Acad. 1762).

LA MODE

S'ils ne parlent ni l'un ni l'autre, je vais perdre, je crois, une belle harangue.

ARLEQUIN, à *Scapin*

Allons donc, dia⁵²⁶, hu, hu, Monsieur Scapin !

SCAPIN

Mais c'est vous qui devez porter la parole.

ARLEQUIN

Eh bien ! Je l'ai portée jusqu'ici. C'est à vous à présent à m'en débarrasser.

SCAPIN

Puisque vous le voulez absolument, je vais parler.

ARLEQUIN

Parlons ensemble, la déesse nous entendra mieux.

TOUS DEUX

Ô puissante Déesse, daignez nous écouter !

LA MODE, *se bouchant les oreilles*

Daignez vous taire, vous ! Quels tons glapissants !

ARLEQUIN

Oh, oh ! Je suis le fausset le plus perçant de toute l'Italie. Quand je chante, tout le monde se bouche comme vous les oreilles.

LA MODE, à *Scapin*

Parlez seul, vous. Vous devez être le plus sage.

ARLEQUIN

Au moins⁵²⁷ c'est moi qui lui ai fait sa harange.

SCAPIN

Vous voyez, souveraine Déesse de la Mode, deux députés . . .

ARLEQUIN

Dites deux ambassadeurs !

SCAPIN

Tais-toi ! (*À la Mode*) Vous voyez deux députés de la Comédie-Italienne qui viennent vous supplier très humblement de leur procurer la faveur des dames . . .

ARLEQUIN

Et surtout des vendeuses de fromages . . .

SCAPIN

Peste de l'animal avec ses vendeuses de fromages !

526. *Dia* : « Mot dont les chartiers se servent pour faire aller leurs chevaux à gauche, comme ils se servent du mot *hurhau* pour les faire aller à droite » (Acad. 1762).

527. *Au moins* : « On s'en sert quelquefois pour dire *sur toutes choses* et pour avertir celui à qui l'on parle de se souvenir particulièrement de ce qu'on lui dit » (Acad. 1762).

LA MODE

J'entends votre requête. Il n'est pas aisé de faire ce que vous désirez. Les dames ne vous entendent pas sans interprète, et elles ne sont pas d'humeur à avoir du plaisir sur le rapport d'autrui. Tachez de mêler des scènes françaises vives et même un peu salées à vos jeux italiens. Il s'agit d'attirer les dames à vos comédies ; un spectacle est mal décoré quand la plus belle moitié du monde n'y brille pas.

SCAPIN

Madame la Mode a raison : pour moi, quand je ne vois que des auditeurs masculins sur notre théâtre, je crains toujours que le monde ne finisse.

ARLEQUIN

Allez, Monsieur Scapin, j'ai mis ordre à cela.

LA MODE

Je vous promets, si vous suivez mes avis, de vous prôner chez les dames. . .

ARLEQUIN

Recommandez-moi aux vendeuses de. . .

SCAPIN, *lui mettant la main sur la bouche*

Le sot ne va-t-il pas encore parler de ses vendeuses de fromages ?

LA MODE

Mes enfants, je parlerai de vous ce soir aux Tuileries, et cette nuit au Cours. Je veux avant de vous congédier vous donner le régal de voir danser mes sujets. Ils ne savent que des loures⁵²⁸ et des contredanses tournées⁵²⁹. On ne connaît plus le menuet et la courante dans le palais de la Mode. La danse et l'amour sont à présent de niveau : on ne danse plus un à un, et l'on aime de même.

ARLEQUIN

C'est pour expédier.

Air chanté par M. Théveneau⁵³⁰ :

Volage Mode, ah, quelle est ta puissance !
 Tu triomphes partout et l'on t'adore en France.
 Par tes enchantements tu fascines nos yeux.
 Quoi que nous dise la Nature,
 Ce que tu nous prescrites nous paraît toujours mieux.
 Inconstants comme toi, nous raillons la parure
 Qui charmaient nos aïeux.

Volage Mode, *etc.*

Tantôt tu fais chanter et tantôt gazouiller,
 Tantôt tu fais danser et tantôt sautiller⁵³¹ ;
 À ton gré tu fais prendre
 L'air grenadier ou tendre,

528. La loure est une danse lente d'origine paysane.

529. La contredanse est originellement une danse de bal qui fait son apparition sur la scène dans les années 1700. Par « tournées », il faut comprendre qu'il s'agit ici de rondes.

530. Sur l'édition de ce divertissement, voir p. 189.

531. Dans la partition : « et tantôt tu fais sautiller ».

Et tu rends les petits collets
 Tantôt femmes, tantôt plumets.
 Volage Mode, *etc.*

VAUDEVILLE

1

MADemoiselle FABIO⁵³²

Pourquoi trouve-t-on à présent
 Plus d'un époux si complaisant ?
 Que le mariage est commode⁵³³ !
 Non, non, non, rien n'est si joli,
 Biribi !
 C'est la mode
 De Paris.

2

M. THÉVENEAU

L'amour parle aujourd'hui français.
 Fi du vieux rudiment gaulois !⁵³⁴
 Vive sa nouvelle méthode !
 Non, non, non, rien n'est si joli,
 Biribi !
 C'est la mode
 De Paris.

3

LA MODE

Pourquoi trouve-t-on à présent
 Mainte fille s'arrondissant ?
 Le panier⁵³⁵ est-il si commode ?
 Non, non, non, rien n'est si joli,
 Biribi !
 C'est la mode
 De Paris.

4

PARISIEN

Nos dames ne font plus d'écrits
 Et le papier leur sert d'habits ;
 Par le vent, rien n'est si commode !
 Non, non, non, rien n'est si joli,
 Biribi !

532. Il s'agit d'Ursula Astori, dite la Cantatrice. Voir p. 23.

533. Dans la partition : « L'hymen a changé de méthode ».

534. La partition intervertit ces deux vers.

535. Le panier est ici celui qu'on emploie sous les robes.

C'est la mode
De Paris.

5

ANGÉLIQUE

À la fillette, avant quinze ans,
Papas, laissez la clef des champs !
Sinon, elle s'en accommode.
Non, non, non, rien n'est si joli,
Biribi !
C'est la mode
De Paris.

6

TRIVELIN

Les auteurs ont beau travailler,
Le public n'aime qu'à siffler ;
C'est un sansonnet incommode.
Non, non, non, rien n'est moins joli,
Biribi !
Que la mode
De Paris.

7

ARLEQUIN

Messieurs et Dames, puissiez-vous
En sortant vous écrier tous :
« Arlequin toujours m'accommode ! »
Non, non, non, rien n'est si joli,
Biribi !
C'est la mode
De Paris.

FIN DU PROLOGUE

Louis Fuzelier

Prologue à la soirée du 21 mai 1719

SILVIA

Quelle maudite rhapsodie⁵³⁶ allons-nous donc jouer, Monsieur Trivelin ?

TRIVELIN

Comment donc, Mademoiselle Silvia ? Vous qui êtes ordinairement si gracieuse, je vous trouve aujourd'hui bien revêche !

SILVIA

Mais aussi...

TRIVELIN

Mais aussi ? Donnez-vous la patience de m'écouter, et vous aurez de de quoi il est question. Nous allons représenter trois petites pièces d'un acte chacun. La première intitulée *La Mode*, composée de scènes détachées ; la seconde, *La Méridienne*, sujet d'intrigue ; et la troisième, *Le Mai*, comédie champêtre. Comme vous voyez, le public ne nous prendra pas sans vert⁵³⁷.

SILVIA

Toute cette drogue-là vient-elle de la même boutique ?

TRIVELIN

Qu'importe à la compagnie de savoir si les mets qu'on lui sert sont de la façon d'un seul cuisinier ? Il s'agit seulement de les goûter sans prévention.

SILVIA

Oh, il y a des gens pour qui le nom du cuisinier est une sauce.

TRIVELIN

Les trois quarts des gourmets sont de cette espèce-là.

SILVIA

Apprenez-moi, de grâce, pourquoi on a métamorphosé en comédie le prologue de *La Mode* ?

TRIVELIN

On nous a dit qu'il était trop court, nous l'avons allongé ; si on le trouve aujourd'hui trop long, nous l'accourcirons demain : nous sommes complaisants comme des maîtres à chanter.

SILVIA

Voilà donc un prologue érigé en comédie ?

TRIVELIN

Prologue, comédie, comédie, prologue, comme on voudra le nommer, cela nous est indifférent, pourvu qu'il amuse.

SILVIA

En a-t-on ôté cette vilaine scène d'auteur mal peigné ?

536. Sur ce mot, voir p. 67.

537. *Prendre quelqu'un sans vert* : « Le prendre au dépourvu » (Acad. 1762).

TRIVELIN

C'est qu'il était négligé.

SILVIA

Le négligé des muses n'est pas galant.

TRIVELIN

Ne vous fâchez pas : on a retranché cette scène.

SILVIA

On a fort bien fait. De quoi s'avisait-on de turlupiner le peuple du Parnasse ? On peut à l'exemple de Molière jouer des précieuses, des marquis, des médecins, des tartuffes même, mais jouer des poètes ! Ce sont ceux qui jouent les autres ! De plus, ces respectables messieurs se plaignent qu'on les désigne, qu'on les nomme presque ; nommer des auteurs que le public ne nomme jamais, cela est insolent.

TRIVELIN

Eh ! mais, ces messieurs sont dans leur tort : pourquoi revendiquent-ils d'abord tous les portraits qu'on expose au public ? Dès qu'on s'avise de peindre un ridicule, aussitôt ces sincères importuns s'écrient du parterre « c'est moi, c'est moi ! », et souvent le peintre n'a pas pensé à eux. Effectivement, n'y a-t-il dans le monde qu'un auteur bernable, qu'un bel esprit braillard ? N'y a-t-il qu'un âne à la foire qui s'appelle Martin ?

SILVIA

Je vais donc être bien charmée de la retenue de nos faiseurs de comédies !

TRIVELIN

Eh mais, Mademoiselle, il n'en ont jamais manqué ; ils connaissent trop bien les bornes de la juridiction satirique pour les étendre ou les franchir témérairement.

SILVIA

Cependant, on les accuse de procéder quelquefois hors de leur territoire.

TRIVELIN

Eh, qui les accuse ? La populace soupçonneuse dont nous parlions tout à l'heure. Convaincus intérieurement qu'ils tiendraient fort bien leur coin dans une pièce comique, ces discoureurs peu consciencieux s'efforcent par des allusions malignes de faire des ennemis plus redoutables qu'eux aux auteurs qui leur paraissent commettre des irrévérences contre leur mérite, s'imaginant qu'à leur requête on exterminera tout l'empire de Momus. Et tenez, je vais par un apologue des plus modernes vous expliquer la manœuvre de ces importants personnages qui se sont créés eux-mêmes généraux de tous les théâtre, charges très utiles dont pourtant le public ingrat ne leur a pas encore expédié les provisions. Vous savez, Mademoiselle, que les conversations d'animaux sont à la mode, et puisque dans les fables on ose montrer la vérité aux grands, je crois qu'il nous est permis de la dire dans la nôtre au Tiers État du Parnasse. Écoutez.

Fable

Trois ou quatre friquets dans un noir marécage

Pour apprendre à crier allaient soir et matin
 Répéter leurs leçons sous⁵³⁸ un canard sauvage.
 Un jour, certain chasseur qui passait son chemin,
 Chasseur très circonspect et nullement malin,
 Tira sans y penser sur l'abjecte volaille.
 Aussitôt Dom canard très aigrement criaille
 Les friquets, moins forts en poumons,
 Font chorus avec lui ; les vilaines chansons !
 De là les eussiez vus, trotter par les campagnes,
 Grimper en sautillant au sommet des montagnes,
 À tous nobles oiseaux se plaignant du chasseur,
 Et débitant avec noirceur
 Que sur les aigles même incessamment il tire,
 Croyant par ces discours les aigrir contre lui ;
 Mais rapport de friquets ne s'écoute aujourd'hui
 Et les aigles n'en font que rire.
 « Allez, leur dirent-ils, allez, pauvres friquets,
 « Allez à quelque oiseau faire ces sots caquets !
 « Vous rêvez : quel chasseur nous livrerait la guerre ?
 « Non, les fusils ne sont pas faits
 « Pour viser aux oiseaux qui portent le tonnerre. »
 À ces mots, les friquets, conduits par le canard,
 S'en retournent honteux dans leur retraite immonde.
 S'y taisent-ils enfin ? Non, le troupeau criard
 A fait vœu de crier jusqu'à la fin du monde.

SILVIA

Je comprends le sens de votre fable. Oh, la méchante volatile que ces friquets du Parnasse ! Il faudrait les plumer.

TRIVELIN

Ma foi, leur plume n'est bonne à rien.

SILVIA

Ce sont ces vilains petits oisillons-là qui viennent glapir aux premières représentations de nos pièces.

TRIVELIN

Qu'importe qu'ils glapissent ! Le ravage des oies ne fait pas venir la pluie. Tenez, Mademoiselle, voilà le véritable thermomètre des comédiens : le parterre. Quand nous lui donnons des pièces froides, gare la gelée ! Le thermomètre baisse considérablement du jour au lendemain. Mais aussi, Mademoiselle, quand la comédie est vive et de plus échauffée par le feu de votre action, le thermomètre des connaisseurs ne manque pas de hausser.

SILVIA

Nous verrons cela. (*Elle s'en va, puis revient et s'adresse au parterre.*) Messieurs, quand vous voudrez juger du froid ou du chaud de nos pièces, nous vous supplions

538. *Sous* : sous la direction de.

très humblement de ne vous en pas rapporter à certains astrologues qui ne vous promettent jamais rien de bon dans leurs almanachs.

Louis Fuzelier

La Mode

Comédie en un acte

1719

ACTEURS

| | |
|---------------------------------------------|----------------------|
| LA MODE. | Flaminia |
| PARISIEN, <i>son valet</i> . | Mario |
| MONSIEUR BROCHURE. | Trivelin [Dominique] |
| LE SECRÉTAIRE DE LA MODE. | Trivelin [Dominique] |
| LE VIELLEUX. | [Mario] |
| PARETTE, <i>femme du Vielleux</i> . | [Ursula Astori] |
| SCAPIN, <i>cabaretier</i> . | |
| ANGÉLIQUE. | Silvia |
| UN MAÎTRE DE DANSE. | [Dominique] |
| CHANTEURS, CHANTEUSES, DANSEURS, DANSEUSES. | |

La scène est à Paris, dans la grande salle du Palais⁵³⁹.

539. Il s'agit du Palais de Justice.

SCÈNE I

Le théâtre représente la grande salle du Palais.

LA MODE, PARISIEN

LA MODE

Parisien ! Parisien ! Venez donc ! Vous obéissez bien lentement à la voix de la Mode. Je commence à douter que vous soyez de Paris.

PARISIEN

Que voulez-vous, Déesse ? Je ne vous ai jamais vue si vive ! Gardez un peu plus de décorum ; songez que vous êtes ici dans votre temple le plus fréquenté : la grande salle du Palais.

LA MODE

Où n'ai-je pas des autels à Paris ?

PARISIEN

Vous en avez chez tous les tailleurs.

LA MODE

Oui, c'est là qu'on me sacrifie tous les jours les plus riches étoffes de Lyon⁵⁴⁰. Les sacrificateurs ont grand soin de garder les restes des victimes : ils s'en font souvent de belles vestes.

PARISIEN

Assurément ; vos sacrificateurs ne sont pas glorieux, ils s'accommodent sans bruit des restes de tout le monde.

LA MODE

Où est mon secrétaire ?

PARISIEN

Votre secrétaire ? Il est dans votre antichambre, sur les degrés du Palais.

LA MODE

Que fait-il là ?

PARISIEN

Eh ! pardi, il fait son métier de secrétaire : il met vos clients à contribution.

LA MODE

Je n'ai pu encore changer cette mode-là parmi les secrétaires.

PARISIEN

C'est qu'ils ne sont pas inconstants.

LA MODE

Oh çà, je donne aujourd'hui audience sur les affaires les plus importantes de mon empire : habits, coiffures, almanachs, opéras nouveaux. . . Restez à la porte, secondez

540. Lyon était réputé pour l'excellente qualité de ses étoffes de soie.

mon Suisse et ne laissez pas entrer confusément tous ceux qui viennent implorer ma protection.

PARISIEN

Mais, Déesse, j'y réfléchis. . .

LA MODE

Ne réfléchissez point, obéissez ! La Mode n'aime pas les réflexions.

PARISIEN, *sort, puis rentre*

Madame, tout est plein de clients qui s'impatientent.

LA MODE

Faites-les entrer l'un après l'autre, comme je vous l'ai déjà dit.

SCÈNE II

LA MODE, MONSIEUR BROCHURE, *libraire, Trivelin*

LA MODE

Quel air délabré ! N'êtes-vous point quelque marchand brouillé avec le crédit ? Votre nom, je crois, n'impose pas sur la place.

TRIVELIN

Vous vous trompez, Déesse. Vous me prenez pour un magasinier d'étoffe de soie, quelle épaisseur de discernement ! Mon commerce est des plus nobles : je vends de l'esprit.

LA MODE

Vous vendez de l'esprit ? Il faut que vous en ayez bien débité car il ne vous en reste guère.

TRIVELIN

Je suis marchand libraire de la place de Sorbonne, et je m'appelle Monsieur Brochure.

LA MODE

Monsieur Brochure ! Il est vrai que vous êtes assez mal relié.

TRIVELIN

Hélas, ce n'est pas ma faute ! Le négoce ne va plus. Les bons livres sont rebutés. Qu'est devenu cet heureux temps où l'on débitait tant de contes de fées, tant de contes arabes ? On n'ose plus rien risquer. Sans cela, je donnerais au public un manuscrit charmant qui m'est tombé entre les mains ; c'est un recueil de madrigaux picards qui sont d'une finesse achevée. On m'a envoyé cela d'Amiens.

LA MODE

On aurait mieux fait de vous envoyer un pâté de canard.

TRIVELIN

Puissante Divinité, il est temps que vous fassiez pour moi ce que vous avez fait si longtemps pour un de mes défunts confrères. Mettez mes livres à la mode et faites courir les curieux à la place de Sorbonne comme ils ont fait autrefois au perron de la Sainte-Chapelle⁵⁴¹ !

LA MODE

Mais, Monsieur Brochure, vous n'y pensez pas ! La place de Sorbonne n'est faite que pour débiter des rudiments ; il serait beau d'y voir des historiettes galantes mêlées avec des despautères⁵⁴² !

TRIVELIN

De grâce, Madame la Mode, ne me rebutez pas ! Dès que vous mettez votre approbation à un livre, elle lui sert plus que toutes celles des beaux esprits. Tenez, j'ai ici quelques manuscrits excellents que des auteurs m'ont mis en gage. Voyez celui que vous voulez mettre en vogue. Un seul suffira pour m'enrichir, si vous daignez le prôner chez le beau monde.

LA MODE

Voyons donc ces excellents manuscrits : lisez-m'en les titres !

541. Il s'agit sans doute d'une allusion au libraire Claude Barbin, dont la boutique se trouvait effectivement sur le perron de la Sainte-Chapelle. Il fut l'éditeur de *La Princesse de Clèves*, des *Contes* et des *Fables* de La Fontaine, les *Maximes* de La Rochefoucauld, de Boileau, Racine, Saint-Evremond, Molière, etc.

Esprit Fléchier atteste dans un poème adressé à Mademoiselle de La Vigne la popularité du libraire :

Le terrible homme que Barbin !
Il ne songe, soir et matin,
Qu'à débiter livre sur livre,
Recueil sur recueil amoureux [...].
Sottise en vers, sottise en prose,
De demoiselle qui compose,
Et de galant qui veut être caché,
Il vend tout [...].
De quoi sert-il d'être discrets ?
Le Palais saura nos secrets ;
L'on en fera quelque histoire nouvelle ;
Du moins malgré moi, malgré vous,
On entendra parler de nous
Sur le perron de la Sainte-Chapelle.

Il sera dans la réplique suivante question, effectivement, d'« historiettes galantes ». La Bruyère (*Caractères*, « De la Ville », 12) parle des « Historiettes de Barbin », en les mettant, à côté de la *Gazette de Hollande* et du *Mercure galant*, au nombre des lectures de *Narcisse*.

542. Jean Despautère (1460-1480) était un grammairien du latin. Sa grammaire était devenue un classique. Carole Gascard souligne dans sa thèse, *L'Enseignement du latin au XVII^e siècle à travers les textes théoriques et les grammaires* que « faire le catalogue de toutes les éditions de la grammaire de Despautère pourrait être matière à thèse » (1994, vol. 1, p. 100, cité par Bernard Colombat, *La grammaire latine en France à la Renaissance et à l'Âge classique*, Grenoble, ELLUG, 1999, p. 66).

TRIVELIN, *lit*

Lettres critiques. . .⁵⁴³ Eh ! pour celui-ci, je ne l'imprimerai sûrement pas. Je n'ai jamais vu tant de lettres qui ne méritent point de réponse. Ah, voici un joli titre et un ouvrage utile à tout le monde ! (*Il lit.*) *L'Itinéraire de l'Île d'Amour, ou le Guide des amants, traité géographique où l'on apprend les nouveaux chemins de Cythère accourcis par les soins de Monsieur de la Douane, qui vous mènent droit à la ville des faveurs sans passer par les tristes bicoques*⁵⁴⁴ *de respect et de fidélité où s'amusaient si longtemps vos grand-pères. Vivent nos voyageurs modernes ! Ils ne s'arrêtent pas à la dînée quand ils espèrent une bonne couchée.*

LA MODE

Vous plaisantez, Monsieur Brochure ! Je vous soupçonne d'être les délices des relieurs de livres du haut de la rue Saint-Jacques⁵⁴⁵.

TRIVELIN

Ma foi, voici la perle des manuscrits. Écoutez attentivement ! Je n'ai que le titre ; on a oublié, sans doute, de me donner les cahiers. Lisons ! (*Il lit.*) *Les Anecdotes de l'Empire de Vulcain*⁵⁴⁶, *où l'on détaille toutes les aventures secrètes des époux mécontents, avec des notes, Ouvrage historique et moral divisé en dix mille décades, chaque décade partagée en mille parties, et chaque partie distribuée en vingt mille volumes in-folio en très grand papier et très petites lettres*⁵⁴⁷.

LA MODE

Miséricorde ! Eh, qui diantre pourra lire seulement en toute sa vie les noms des héros cités dans cet ouvrage-là ? Allez, Monsieur Brochure, je vous conseille de l'imprimer et de le dédier aux associés de Vulcain.

TRIVELIN

La peste, je n'ai garde ! S'il fallait leur présenter à chacun un exemplaire de cet ouvrage, j'aurais beau renouveler les impressions, tout se distribuerait en présents et je ne vendrais jamais. (*Il sort.*)

543. Les « Lettres critiques » commencent à fleurir vers la fin du XVII^e siècle et le début du XVIII^e. Signalons, par exemple, en 1699, des *Lettres critiques où l'on voit les sentiments de Monsieur Simon sur plusieurs ouvrages nouveaux, publiées par un Gentilhomme allemand*, de l'oratorien Richard Simon, puis, en 1715, les *Lettres critiques sur divers sujets importants de l'Écriture Sainte* d'Élias de Joncourt.

544. *Bicoque* : « Ville de peu de considération et de peu de défense » (Acad. 1694).

545. On trouvait abondance de relieurs dans la rue Saint-Jacques, dans le quartier latin, dès le XV^e siècle.

546. Vulcain, dans la mythologie antique, est l'époux de Vénus, trompé par sa femme avec Mars. Il est le symbole des époux cocus, et l'on forma le verbe *vulcaniser*.

547. Le recueil d'« anecdotes » connaît une fortune exceptionnelle à la fin du XVII^e siècle et au début du XVIII^e. Elles sont souvent prétendues « secrètes » et « historiques » (*Les Anecdotes de Florence, ou l'Histoire secrète de la maison de Médicis*, 1687, *Les Anecdotes de Pologne, ou Mémoires secrets du règne de Jean Sobieski*, 1699, *Les Anecdotes de Suède, ou Histoire secrète des changements arrivés dans ce royaume sous le règne de Charles XI*, 1716), comme l'ouvrage proposé par Trivelin-Brochure.

SCÈNE III

LA MODE, PARISIEN, TRIVELIN, *en habit de valet*

PARISIEN

Madame, la Faculté de médecine vient vous rendre visite.

LA MODE

Allons la recevoir dans mon cabinet des affaires secrètes. Peste ! Il me faut pas que tout le monde sache que la Mode gouverne la médecine et qu'on ne guérit point sans ses ordonnances... Holà, mon secrétaire !

TRIVELIN, *dans la coulisse*

Madame ?

LA MODE

Mon secrétaire, venez donc !

TRIVELIN, *dans la coulisse*

Madame, je suis à vous dans un moment.

LA MODE

Venez tout à l'heure⁵⁴⁸ !

TRIVELIN, *dans la coulisse*

Madame, j'essaie une perruque de crin qu'un barbier limousin veut me donner pour avoir ma protection.

LA MODE

Peste de l'animal avec sa perruque de laine ! Il aura l'air d'un vieux bichon ou d'un procureur au Châtelet en habit de pluie.

Trivelin arrive tenant des placets.

Eh, vous voilà donc enfin, Monsieur mon secrétaire ! Restez ici tandis que je vais donner mes ordres aux médecins et régler le régime qu'on observera pour les fièvres de l'été prochain.

TRIVELIN

Les malades se passeraient bien de cette consultation.

SCÈNE IV

TRIVELIN, *seul, tenant des placets*

Or sus, pendant que je suis seul, examinons un peu les placets qu'on m'a donnés pour présenter à Madame la Mode. Lisons ! (*Il lit.*) *À très haute et très puissante Dame la Mode, réformatrice perpétuelle des tabatières, fichus, falbalas, et même*

548. *Tout à l'heure* : tout de suite.

des physionomies, présidente des bonnes tables et des ruelles galantes, et directrice générale des finances du Royaume féminin, supplie humblement Barbe Biencousu, maîtresse couturière, disant qu'elle a inventé de nouveaux paniers à ressorts qui diminuent à mesure qu'une fille prend sur son compte la rondeur de sa taille et qu'elle fait danser l'anse du panier. Hom, ceci n'est pas à rejeter. Voyons un autre. (Il lit.) Privilège exclusif que demande le Sieur Gilles César. (Il rit.) Voilà deux noms bien assortis! Privilège exclusif que demande le Sieur Gilles César, anspesade⁵⁴⁹ dans le Régiment nocturne de la bonne ville de Paris, et maître boutonniier dans les faubourgs d'icelle, disant que pour renchérir sur les boutons qu'on porte à présent, il en a fabriqué de si petits qu'on ne peut se déboutonner qu'avec un microscope. Cette invention, ma foi, est bien commode! Monsieur Gilles César est un génie supérieur. Oh, voyez bien un autre effort de l'esprit humain... Mademoiselle Mousseline, lingère du palais, remarquant que les dames se sont si bien trouvées l'été passé des habits de papiers, a su, pour mettre encore mieux à profit la fraîcheur de cette marchandise légère, en tailler des chemises nouvelles... Des chemises en papier! Cela serait gênant, il ne faudrait jamais mouiller ces chemises-là. Qu'entends-je?

SCÈNE V

TRIVELIN, LE VIELLEUX, PARETTE, *sa femme*TRIVELIN, *regardant le Vieilleux*

Voici quelque Orphée de la Samaritaine⁵⁵⁰. Oh, oh! C'est un aveugle; il s'est mépris, sans doute, il prend le Palais pour les Quinze-Vingts⁵⁵¹.

LE VIELLEUX, *à sa femme*

Dites-moi un peu, ma petite femme, ma pauvre Parette, sons-je arrivé au Palais de Madame la Mode?

TRIVELIN

Oui, mon bonhomme, vous y êtes arrivé. Que lui voulez-vous? Vous n'avez qu'à parler, je suis son premier commis.

LE VIELLEUX

Je sis Blaise le vielleux. V'là ma femme, Parette. Je sis joueux de vielle et aveugle, je vians vous voir pour vous prier de mettre mon instrument en crédit cheux les dames.

TRIVELIN

Cela sera difficile.

LE VIELLEUX

Est-ce que les vielleux ne valent pas bien les joueux de basse de viole et les clavecineux?

549. *Anspesade* ou *anspessade* : « Bas officier d'infanterie, au dessous du caporal » (Acad. 1694).

550. La Samaritaine était une pompe à eau située sur le Pont-Neuf, haut lieu de la chanson populaire sous l'Ancien Régime. Un « Orphée de la Samaritaine » est donc un chansonnier.

551. L'Hôpital des quinze-vingts — ainsi nommé parce qu'il comptait trois cents lits (15 × 20 = 300) — avait été fondé par saint Louis en 1260 pour accueillir les aveugles.

TRIVELIN

Bon, cela ne se compare pas.

LE VIELLEUX

Assurément. Le clavecin a le son farré d'un trousseau de clefs, et la basse de viole miaule comme un matou libertin. Oh, oh, vive la vielle pour l'harmonie⁵⁵² !

TRIVELIN

Cela est vrai, la vielle est le plus sonore et le plus ancien de tous les instruments. On en jouait avant le déluge. Nous lisons dans les bons auteurs grecs que Gombault jouait de la vielle aux noces de Macé son amie⁵⁵³. Pierrot de Saint-Ouen⁵⁵⁴ y excellait. Ovide nous apprend dans ses *Métamorphoses* que le tendre Acis brodait des flon-flons sur la vielle qui charmaient Galatée, ce qui fit qu'elle le préféra à ce grand vilain de Polyphème qui, pour tout instrument, n'avait qu'un sifflet⁵⁵⁵.

LE VIELLEUX

C'est bian parlé, car ventrebille, nous autres vielleux, je sommes tous des Lully⁵⁵⁶.

TRIVELIN

Bon, des Lully ! Vous êtes trop modeste. Les ouvrages de Lully faisaient un grand tour avant que d'arriver au Pont-Neuf qui est la pierre de touche de la bonne musique, et vos chansons à vous y arrivent de plein saut⁵⁵⁷.

LE VIELLEUX

Morguenne, il a raison.

TRIVELIN

Apparemment, c'est Madame Perrette qui chante la première partie dans votre concert ?

LE VIELLEUX

Je vous en réponds. Tous les connaisseux ne parlent que de Parette à Pantin, à Vaugirard, à la Courtille. Dame ! al vous débagoule une chanson comme un marle ; ce sont des balancements, des treblottements, des frétillements de langue. . .

552. La vièle, comme la musette, étant un instrument à bourdons (notes tenues, fixes) ne peut guère changer de tonalité, ce qui la rend impropre à toute recherche harmonique. Le clavecin et la basse de viole sont au contraire des instruments particulièrement prisés pour leurs facultés à produire des accords.

553. Gombault et Macé sont deux personnages médiévaux (on rencontre Gombault dans le fabliau des *Perdrix*) ; ils symbolisent le Moyen-Âge dans l'esprit des gens du XVIII^e siècle et apparaissent à ce titre dans *Les Fêtes de la Paix* de Favart et Philidor (1763).

554. Pierrot est, avec Jannin, l'un des paysans des *Agréables Conférences de deux paysans de Saint-Ouen et de Montmorency sur les affaires du temps* parues en 1649–1651. Pierrot et Jannin sont, au XVIII^e siècle, les paysans par excellence. Voir l'édition de Frédéric Deloffre, 1^{re} éd. 1961, réimpr. Genève, Slatkine, 1999, et son article « Burlesques et paysanneries : étude sur l'introduction du patois parisien dans la littérature française du XVII^e siècle », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, vol. 9, année 1957, pp. 250–270.

555. La nymphe Galatée était aimée à la fois du cyclope Polyphème et du mortel Acis. Elle préféra ce dernier.

556. Jean-Baptiste Lully a justement composé et fait représenter en 1686 une pastorale héroïque intitulée *Acis et Galatée*, reprise à partir d'août 1718 à l'Académie royale de musique.

557. De nombreux airs d'opéra devenaient par la suite des vaudevilles. On peut citer, parmi les plus connus, « *Les Trembleurs* », d'*Isis* (acte IV, sc. 1), et « *Quand le péril est agréable* », d'*Atys* (acte I, sc. 3).

TRIVELIN

Qui font venir des baillements et des assoupissements. À ce que je vois, Madame votre épouse est la première actrice des guinguettes et vous êtes des musiciens qui chantez tout à cabaret ouvert. Allons, Madame Parette, un petit air à boire, vous qui êtes une sirène de Chaillot, vous en devez savoir⁵⁵⁸.

PARETTE, *chante*

Morgué, trinquons à tasse pleine !
 Rien n'est si bon pour délasser
 Des travaux que le jour amène
 Et que la nuit a fait cesser.
 Trinquons, verse du vin, Claudène !
 Si Bacchus nous endort, l'amour va nous bercer.

TRIVELIN

Cela n'est pas mal, pour de la musique de guinguette ; on en sert à douze francs par tête qui ne la vaut pas.

LE VIELLEUX

Pargué, vous n'êtes pas tant sot qu'on dirait bian ! Je veux que vous m'entenguez itou. Aga, Parette, flageole-nous ce vaudeville tout frais pondu que nous a baillé cet enfant de chœur de la Vilette. . . Là, tu m'entends bian, et moi je vas t'accompagner.

VAUDEVILLE

PARETTE, *chante ; le Vielleux accompagne pour le refrain*

L'autre jour près d'Annette,
 Un gros berger joufflu,
 Lurelu,
 La rencontrant seulette,
 En dansant l'aborda,
 Larela,
 Lurelu, larela, lirette,
 Ah ! quel drôle voilà !

LE VIELLEUX, *répète avec sa femme à la fin de chaque couplet*

Lurelu, larela, lirette,
 Ah ! quel drôle voilà !

La jeune bachelette
 Guigna⁵⁵⁹ le mammelu,
 Lurelu,
 Qui lui contant fleurette
 En riant l'embrassa,
 Larela,

558. Chaillot, bourgade située à l'époque en banlieue parisienne, est un lieu connu, comme le Moulin de Javelle, la foire de Bezons ou le Port-à-l'Anglais, pour être celui des plaisirs et des divertissements. On y trouvait donc des auberges et cabarets.

559. *Guigner* : « Fermer à demi les yeux en regardant du coin de l'œil. [...] Regarder sans en faire semblant. On s'en sert aussi figurément pour dire former quelque dessein sur quelque personne » (Acad. 1694).

Lurelu, [larela, lirette,
Ah! quel drôle voilà!]

« La friande poulette! »
S'écria le goulu,
Lurelu,
Amour, fais-moi l'emplette
De ce petit cœur-là,
[Larela,
Lurelu, larela, lirette,
Ah! quel drôle voilà!]

Le marché sur l'herbette
À l'écart fut conclu,
Lurelu
La novice fillette
Longtemps ne marchanda,
[Larela,
Lurelu, larela, lirette,
Ah! quel drôle voilà!]

Pour toucher la fillette,
Vint un gros résolu,
Lurelu,
Qui tout à la franquette,
Et sans façon y va,
[Larela,
Lurelu, larela, lirette,
Ah! quel drôle voilà!]

TRIVELIN, *à part*

Ce vaudeville-là est assez drôle, et Parette aussi. Il faut que je sache de quelle humeur est cette friponne-là... Son mari ne voit pas et...

LE VIELLEUX

Allons, Parette, donne-moi le bras! (*Trivelin lui donne un bras et donne l'autre à Perrette.*)

TRIVELIN, *bas, à Parette*

Belle Parette, songez que votre mari est aveugle...

LE VIELLEUX, *se débarassant*

Oui, mais il n'est pas sourd. Tatiguène, queux dénicheux de marles⁵⁶⁰ On dit d'un homme fin et matois que *c'est un fin merle*. Il est du style familier. On dit proverbialement à une personne à qui on ne se fie pas, à *d'autres, dénicheur de merles*. Acad. 1798 Allons, Parette!

Ils font un jeu de théâtre entre eux trois.

560. Merles

TRIVELIN, *à part*

Il faut pourtant que j'embrasse Perrette.

Trivelin veut embrasser Perrette et trouve le visage du vieilleux.

Peste du maudit vieilleux !

LE VIELLEUX

Il vous faut des fauvettes,

Qui sachent becqueter,

Lérelé,

Après les chansonnettes,

Vous torcher le groin,⁵⁶¹

Linrelin,

Lérelé, linrelin, lirecte,

Levez-vous plus matin !

TRIVELIN

Oh, le vilain coucou !

Le vieilleux et sa femme sortent.

SCÈNE VI

TRIVELIN, SCAPIN, *cabaretier, tenant une bouteille*

TRIVELIN

Peut-on tenir une bouteille et avoir cet air triste-là ?

SCAPIN

Ouf⁵⁶² ! Vous voyez, puissance Déesse de la Mode, le pauvre Polycarpe l'Entonnoir, marchand de vin.

TRIVELIN

Mais je ne suis pas la Mode, moi, je ne suis que son substitut.

SCAPIN

Excusez-moi, Monsieur. Le dérangement de mes affaires a dérangé ma cervelle.

TRIVELIN

Et comment, s'il vous plaît, vous êtes-vous ruiné ?

SCAPIN

Oh ! Je suis ruiné de père en fils. Il y a cent ans qu'il n'y a pas un sol dans notre famille.

561. « Vous embrasser ».

562. Voir note 304.

TRIVELIN

Cela est bien noble!

SCAPIN

Je voudrais bien déroger, et je venais prier la déesse d'afficher mon vin. Enseignez-moi comment il faut m'y prendre pour achalander ma boutique!

TRIVELIN

Ah, mais, Monsieur Polycarpe l'Entonnoir, si vous voulez vous établir à Paris, il faut d'abord...

SCAPIN

Me fournir en bon vin, n'est-ce pas?

TRIVELIN

Non, le bon vin n'est point du tout nécessaire pour illustrer un cabaret. *Primo*, il faut faire crédit; rien ne remplit tant une boutique.

SCAPIN

Et ne vide plus une bourse!

TRIVELIN

Secondo, il faut épouser une jolie fille; quand la cabaretière est jolie, le tonneau baisse à vue d'œil.

SCAPIN

Et la coiffure du cabaretier hausse à proportion.

TRIVELIN

Cela se peut.

SCAPIN

Et cela se fait.

TRIVELIN

Mais si vous voulez nager en grande eau et avoir les meilleures pratiques de Paris, il faut aller vous établir à Sèvres ou à Charenton.

SCAPIN

Eh, pardi, vous vous moquez de moi! À Sèvres, à Charenton! Est-ce que les bourgeois de Paris iront boire si loin?

TRIVELIN

Quoi, animal, vous ne voulez lever un cabaret que pour donner à boire? Quel imbécile! Je jurerais bien qu'il n'a pas fait son apprentissage au Moulin de Javelles. Écoutez-moi bien! Vous louerez d'abord une maison commode qui ait deux ou trois escaliers bien obscurs.

SCAPIN

Pourquoi tant d'escaliers?

TRIVELIN

C'est que pendant qu'un mari monte d'un côté, l'amant descend de l'autre.

SCAPIN

Fort bien.

TRIVELIN

Mettez-vous bien dans la tête qu'un cabaretier de campagne s'enrichit plus avec les amants qu'avec les buveurs.

SCAPIN, *à part*

Cela ne se comprend pas.

TRIVELIN

Vous aurez soin de choisir pour votre cabaret des garçons serviables.

SCAPIN

Qui courent à tout moment voir si l'on a besoin d'eux.

TRIVELIN

Eh, non, de par tous les diables ! Il faut qu'ils attendent qu'on les appelle. Un jour, à Passy, un garçon de cabaret zélé trouvant qu'un mitron et une blanchisseuse qu'il avait placé dans un donjon mettaient trop de distance entre le rôti et le dessert, monta pour leur présenter le fruit. Il fut tout étonné qu'ils en étaient encore à la viande.

SCAPIN

Il y a des gens qui mangent lentement.

TRIVELIN, *le contrefaisant*

Il y a des gens qui conçoivent promptement.

SCAPIN

J'ai là d'un vin exquis.

TRIVELIN

D'un vin exquis !

SCAPIN

Oui, que j'ai fait apporter à Madame la Mode pour essai.

TRIVELIN

Donnez-nous votre bouteille.

SCAPIN, *tristement*

Hélas ! Celle-ci est vide.

TRIVELIN, *tristement*

Celle-ci est vide ?

SCAPIN, *tristement*

Je l'ai bue en venant ici. Quand je suis chagrin, il faut que je boive.

TRIVELIN

Et quand vous êtes gai ?

SCAPIN

Il faut que je boive.

TRIVELIN

Voilà tout mon tempérament.

SCAPIN

J'ai laissé mon garçon à la porte. Il tient une bouteille d'un Pomart...

TRIVELIN

Allons voir ce Pomart excellent ! Allons gai, d'un air gai, *etc.*⁵⁶³

SCÈNE VII

LA MODE, ANGÉLIQUE

LA MODE

Qu'est-ce que j'entends ? Quel bruit faisait-on dans mon palais ? Il n'y a que des ivrognes ou des procureurs qui puissent y crier comme cela.

Angélique entre.

Ah, ah ! Voilà une jeune personne fort aimable que je ne connais pourtant pas encore. Il faut qu'elle ne sache ni danser, ni chanter, ni jouer des instruments.

ANGÉLIQUE

Me pardonneriez-vous, grande Déesse, *etc.*

Le reste de cette scène est positivement la même que la cinquième de La Mode prologue : y avoir recours.

SCÈNE VIII

LE MODE, TRIVELIN, *en compositeur de danses*

LA MODE

Que de belles révérences !

TRIVELIN

N'est-il pas vrai, Madame, qu'elles sont parlantes ? Tel que vous me voyez, j'ai composé pour un échevin asthmatique de Beauvais une harangue tout en révérences où il n'y avait pas une seule syllabe à reprendre.

LA MODE

Une harangue en révérences ? Cela ne fatigue ni les oreilles, ni les poumons.

563. Allusion au vaudeville de ce titre. Nous n'avons, à ce jour, retrouvé aucune source qui donne les paroles du refrain en totalité.

TRIVELIN

Rien n'est si commode : on peut la prononcer avec une fluxion de poitrine.

LA MODE

Ainsi, vous êtes danseur ?

TRIVELIN

C'est moi qui fais danser les autres. Vous voyez le célèbre et tourbillonnant Monsieur de l'Entrechat, fameux compositeur de ballets qui ne marche qu'en pas de sissone⁵⁶⁴.

LA MODE

Vous travaillez apparemment pour quelque Opéra de province.

TRIVELIN

Moi, je travaillerais pour un Opéra de province ? Monsieur de l'Entrechat exposerait les brillantes compositions de son jarret savant aux critiques de Falaise ou de Quimper-Corentin ? Non, Madame la Mode, non ! Je travaille à Paris. Voilà mon atelier ! C'est à Paris que je donne d'excellentes capilotades⁵⁶⁵ de jetés, de balancés, de coulés... Ah, les beaux pas ! ah, les beaux pas !

LA MODE

Où sont-ils ?

TRIVELIN, *montrant son front*

Là, Madame, là ! Voilà le magasin de la chorégraphie.

LA MODE

Je soupçonne ce magasin-là d'être bien vide.

TRIVELIN

Ne devriez-vous pas rougir, Madame la Mode, de prôner les danses de l'Opéra pendant que vous laissez ignorer au public les œuvres cabriolantes de Monsieur de l'Entrechat ?

LA MODE

J'ai tort, vous méritez qu'on parle de vous.

TRIVELIN

Vous avez souffert qu'on courût en foule au *Ballet des Âges*⁵⁶⁶, et cependant quelle pitié ! De la musique... Quelle musique ! Un aveugle des Quinze-Vingt⁵⁶⁷ qui chante joliment l'a examinée sur le papier et l'a trouvée pleine de défauts d'orthographe. Des vers... Quels vers ! Hélas, quels vers ! Des vers qui font rire ! Que cela est beau de rire à l'Opéra où on est toujours sérieux ! Que devient la noblesse des *b*-mols, et la majesté des *b*-carres⁵⁶⁸ ? Pour moi, si j'étais compositeur de musique et qu'un

564. Voir note 396.

565. *Capilotade* : « Sorte de ragoût fait de plusieurs morceaux de viandes déjà cuites » (Acad. 1694).

566. Le *Ballet des Âges* a été représenté pour la première fois en octobre 1718. La musique est d'André Campra, et le livret de Fuzelier, qui critique donc dans ces répliques son propre ouvrage.

567. Voir note 551.

568. Voir note 361.

impertinent de poète m'eût apporté de pareils vers à chamarrer, je n'aurais pas daigné les couvrir seulement d'une triple-croche.

LA MODE

Ainsi, vous regardez le *Ballet des Âges* comme un opéra qui devait tomber ?

TRIVELIN

Je vous en réponds. Il a bien de l'obligation au Polonais⁵⁶⁹. Sans le secours d'une jambe étrangère, cet opéra-là n'aurait jamais été qu'à cloche-pied.

LA MODE

Et vous ne dites rien de la danse du *Ballet des Âges* ?

TRIVELIN

Oh, que je ne l'ai pas oublié ! Je vais vous en montrer la critique.

LA MODE

Je suis prête à l'entendre, cette critique.

TRIVELIN

On va vous la danser.

LA MODE

Danser une critique !

TRIVELIN

Oui. J'ai critiqué les danses du *Ballet des Âges* en les refaisant : on avait manqué le sujet, je m'en suis nanti. J'ai un peu d'érudition en feuilletant les *Métamorphoses* d'Ovide. J'ai puisé à la source les beautés que vous allez voir. C'est le ballet que nous avons joint à la dernière tragédie qui a été représentée avant les vacances dans le théâtre du collège des Crassins⁵⁷⁰, pour qui j'ai l'honneur de travailler.

LA MODE

Vous remplissez là un théâtre digne de vous.

TRIVELIN

Mon ballet est divisé en quatre parties. L'âge d'or paraît le premier. C'est une entrée des plus gros traitants⁵⁷¹ en vestes d'or et larges cravates. Je vous ai fourré là un pas de cinq pour représenter les fermes générales. Cela n'est pas léger, mais c'est une danse moëlleuse, veloutée, qu'un goutteux exécuterait en pantoufles.

569. Dans la dernière entrée du *Ballet des Âges*, « La Vieillesse, ou l'Amour joué », Marie Antier chantait le rôle de Silvanire déguisée en cavalier polonais.

570. Allusion au collège des Grassins, collège de théologie de la faculté de Paris, fondé en 1569, et dont la situation financière est, au XVIII^e siècle, critique. Les spectacles faisaient partie intégrante de l'enseignement, en particulier chez les Jésuites ; ceux du Collège Louis-le-Grand (ancien Collège de Clermont à qui Louis XIV avait accordé son patronage en 1682 et qui prit dès lors le nom de *Collegium Ludovici Magni*) sont restés fameux, en particulier grâce à la collaboration de grands noms de l'histoire de la musique française comme Marc-Antoine Charpentier et André Campra.

571. Le traitant est un financier qui a conclu avec l'État un traité, grâce auquel il obtient, contre versement d'une somme fixe, le droit de lever certains impôts, de vendre des offices, de racheter des rentes, de percevoir des amendes, *etc.* Les traitants, objets de satire, comme tous les financiers, s'enrichissaient souvent rapidement.

LA MODE

Voilà un pas singulier ! Un pas de cinq !

TRIVELIN

Oh ! Je ne m'amuse point, moi, à faire un pas de deux, un pas de trois. Cela passe à l'Opéra, mais dans un collège, diable ! Il faut de la science ; et le pas de cinq est ce qu'il y a de plus docte dans la danse, comme un chant à cinq parties est ce qu'il y a de plus profond dans la musique. Concevez de plus la dignité du nombre de cinq. Il y a cinq actes dans l'opéra, cinq doigts à la main, cinq services dans un grand repas, et enfin il y a cinq grosses fermes⁵⁷².

LA MODE

Poursuivez : comment exprimez-vous l'âge d'argent ?

TRIVELIN

Métal subalterne, caractère subalterne : je fais danser l'entrée de l'âge d'argent par des agents de change, et j'égaie ceci par une loure de quatre hotteurs⁵⁷³ chargés de sacs de mille francs. Voilà un riche pas, cela !

LA MODE

On ne voit rien de plus magnifique.

TRIVELIN

Je couronne cette agréable entrée par un petit cotillon⁵⁷⁴ que je fais danser à mes agents de change mêlés à des Néréides du Port-à-l'Anglais.

LA MODE

Vous assortissez à merveille.

TRIVELIN

Je figure l'âge d'airain par douze chaudronniers et six vendeuses de châtaignes, et là je distribue les entrechats au litron.

LA MODE

Vous m'enchantez ! Avez-vous oublié l'âge de fer ?

TRIVELIN

Oh que non ! C'est l'entrée que je réserve pour vous donner un plat de mon métier et pour obtenir l'honneur de votre protection. Je vous ai choisi mes danseurs les plus forts : ils sont tous en rhétorique.

LA MODE

Au collège des Crassins ?

572. Les Fermes générales, dont la première fut constituée en 1680, sont chargées de la collecte d'impôts (gabelles, traites, *etc.*) ; à leur tête se trouvaient les Fermiers généraux. La Ferme générale à proprement parler, unifiée, ne naîtra qu'en 1726, et c'est à ce moment-là que les Fermiers généraux, au nombre de quarante, deviendront des personnages riches et puissants. En 1718, ces Fermiers sont souvent des financiers avides dont la fonction autorise les excès.

573. *Hotteur* : « Celui ou celle qui porte la hotte » (Acad. 1762).

574. Le cotillon est une danse légère, à deux temps, mise à la mode par *Les Fêtes de Thalie* de Mouret en 1714.

TRIVELIN

Oui, j'en fais ma salle. Holà, Messieurs, avancez !

Les danseurs entrent.

LA MODE

Mais il me semble que ce sont-là des serruriers.

TRIVELIN

Eh ! Qui peut mieux représenter l'âge de fer que des serruriers ?

LA MODE

Voyons donc cette entrée, puisqu'il faut absolument que j'en passe par là. Parisien, faites fermer les portes de mon palais ! L'audience est finie : voilà une symphonie⁵⁷⁵ d'enclumes qui me promet une migraine.

DIVERTISSEMENT

COMPOSÉ DE SERRURIERS AVEC LEURS MARTEAUX ET LEURS ENCLUMES

M. THÉVENEAU, *en serrurier*

Battez le fer quand il est chaud !

Amants que l'espoir appelle,

Gardez-vous d'être en défaut :

Battez le fer quand il est chaud !

Gardez-vous de laisser refroidir une belle !

Prenez bien le temps qu'il vous faut :

Ce n'est souvent qu'une étincelle.

Battez le fer quand il est chaud !

On danse.

VAUDEVILLE

M. FABIO

Quoique le cœur d'une coquette

Ne soit jamais bien verrouillé

Un vieux galant, s'il ne l'achète,

N'en peut jamais trouver la clé.

M. THÉVENEAU

Vaiement la raison projette

De garder un cœur bien bouclé :

Quelque serrure qu'elle y mette

L'amour en a toujours la clé.

MADEMOISELLE SILVIA

À présent on voit chez les belles

575. Le mot *symphonie* désigne aussi bien un ensemble d'instruments qu'une pièce instrumentale.

Entrer plus d'un écervelé ;
 Il est peu de ces cœurs fidèles
 Dont un amant seul a la clé.

TRIVELIN

Si vous voulez une clé sûre,
 Faites-la d'or, elle ouvre tout.
 Plutus⁵⁷⁶ crochète une serrure
 Dont l'amour ne vient pas à bout.

M. THÉVENEAU

En vain une beauté sévère
 Sait s'enfermer à double tour :
 Non, la serrure ne tient guère
 Contre l'adresse de l'amour.

MADemoiselle SILVIA

Que sert-il que l'on garde à vue
 La clé d'un cœur qu'on veut sauver ?
 Maris, quand vous l'avez perdue,
 L'amant sait bien la retrouver.

ARLEQUIN

Faites boire à grande mesure
 Beauté rebelle à son amant :
 Quand Bacchus mêle⁵⁷⁷ la serrure,
 L'amour l'ouvre plus aisément.

FIN

576. Plutus : dieu de la richesse dans la mythologie gréco-latine.

577. *Mêler une serrure* : « Fausser quelque pièce, quelque ressort d'une serrure » (Acad. 1762).

Belphégor

1 Éditions

Nous éditons *Belphégor* à partir de la première édition du *Théâtre de M. Le Grand*, Paris, Ribou, 1731 (LG 1731), t. II, pp. 375–403, et du *Nouveau Théâtre Italien* (NTI 1729), t. V. Nous ne connaissons pas de manuscrit de cette pièce.

2 Argument

Acte I. Alors qu’il s’apprête à voir son amante, Colette, épouser son rival, Jacquet, Trivelin aide le démon Belphégor à échapper aux sergents qui le poursuivent. Celui-ci a été condamné par Pluton à vivre pendant dix ans sous forme humaine, et a été ruiné par sa femme, Madame Honnesta. En remerciement, Belphégor brise le mariage de Colette et Jacquet par une tempête, au cours de laquelle un démon annonce que Colette devra épouser Trivelin.

Acte II. Aux Enfers, Pluton rappelle à Minos et Rhadamanthe, que Belphégor a été envoyé sur la terre pour vérifier si la plainte des maris contre leurs femmes était justifiée. C’est aujourd’hui le jour qui marque le terme des dix ans, et ils attendent qu’un émissaire vienne demander pour Belphégor l’autorisation de revenir. Proserpine demande à son mari de ne pas juger le procès s’il doit tomber en défaveur des femmes. Arrive Arlequin qui est l’envoyé de Belphégor. Après une fête, il repart sur la terre avec le don de dire l’avenir.

Acte III. Pour se venger de son créancier, Monsieur Turcaret, Belphégor décide de le posséder. Il obéira alors aux ordres de Trivelin, qui pourra extorquer une grosse somme à Turcaret. Le marché conclu annonce qu’une fois sorti du corps de Turcaret, Belphégor n’obéira plus à Trivelin. Le financier possédé entre sur scène et chante ; on tente de l’exorciser, et Trivelin en profite pour montrer son pouvoir. Surviennent les sergents que Trivelin a égarés à l’acte I. Il ordonne à Belphégor de posséder l’un d’eux. Un autre menace d’envoyer Trivelin en prison, mais Trivelin ne peut plus

faire obéir Belphégor. Il emploie une ruse, et annonce l'arrivée de Madame Honesta. Aussitôt, Belphégor rentre aux Enfers.

3 Un réseau de sources

3.1 La Fontaine et Fuzelier

Pour composer *Belphégor*, Le Grand s'est sans doute inspiré d'une « nouvelle »⁵⁷⁸ de La Fontaine, insérée dans le douzième livre des *Fables*, justement intitulée « Belphégor ». Satan décide d'envoyer le démon Belphégor pour observer les mariages sur terre et décider si les torts revenaient aux hommes ou aux femmes. Belphégor, sous le nom de Roderic, est marié lui-même à une femme très vertueuse au nom suggestif, Honnesta.

Dès que chez lui le diable eut amené
 Son épousée, il jugea par lui-même
 Ce qu'est l'hymen avec un tel démon :
 Toujours débats, toujours quelque sermon
 Plein de sottise en un degré suprême.
 Le bruit fut tel que Madame Honnesta
 Plus d'une fois les voisins éveilla⁵⁷⁹.

Désespéré par la vie que lui mène sa femme et le train excessif qu'elle tient, Belphégor–Roderic a recours à « certain trafic / Qu'il prétendait devoir remplir sa bourse⁵⁸⁰ » ; bientôt, il est ruiné et fuit à travers toute l'Italie et sa femme et ses créanciers. À la fin, il redescend en Enfer.

La trame de la pièce de Le Grand reprend plusieurs éléments du texte de La Fontaine : Honnesta est évoquée, ainsi que la ruine de Belphégor–Rodric ; les événements de la nouvelle se situent cependant, à l'exception du départ du démon pour l'Enfer, avant le début de la pièce, et c'est Belphégor qui le rappelle en se présentant, relayé par Trivelin :

BELPHÉGOR — [...] J'ai, sous le nom de Rodric⁵⁸¹, épousé une certaine Madame Honnesta qui m'a ruiné.

TRIVELIN — Quoi ! vous êtes le Seigneur Rodric, cet étranger si renommé par ses malheurs, et par les chagrins que lui a causé sa femme ? Je savais votre histoire sur le bout du doigt, sans avoir l'honneur de vous connaître.

Ce clin d'œil renvoie le spectateur à sa culture livresque, mais peut-être également à l'actualité théâtrale. En effet, « la tolérance [des autorités] permit en 1720, foire Saint-Laurent, de représenter *Madame Honnesta ou le diable marié*, en trois actes,

578. C'est le sous-titre figurant dans les *Fables* : « nouvelle tirée de Machiavel ».

579. La Fontaine, *Fables*, XII, 27, v. 126 sqq.

580. La Fontaine, *Fables*, XII, 27, v. 173 sq.

581. Nous avons conservé, dans *Belphégor*, l'orthographe des éditions originales, qui diffère de celle employée par La Fontaine.

avec un prologue », de Fuzelier, lit-on dans le manuscrit *Opéra-Comique*. Malheureusement, l'on ne peut que supposer un lien entre *Madame Honneste* et *Belphégor* : la pièce de Fuzelier est perdue. Quel qu'en ait été le contenu, le sujet était issu du même texte-source (la nouvelle de La Fontaine), et il y a un effet de réponse entre la pièce de Fuzelier et celle de Le Grand. On ne saurait cependant, en l'absence de renseignements sur la réception de la pièce de Fuzelier, dire si c'est par le « Belphégor » de La Fontaine ou *Madame Honneste* que le spectateur, comme le laisse entendre Trivelin, sait « sur le bout du doigt » l'histoire de Belphégor.

3.2 *Proserpine et Arlequin traitant*

Belphégor avait déjà eu l'occasion de paraître sur la scène foraine en 1716 dans *Arlequin traitant* de Jacques Philippe d'Orneval. Il est le démon avec lequel Arlequin a passé un contrat : devenant traitant⁵⁸², Arlequin s'enrichit, mais il donne en échange son âme à Belphégor. Il n'est guère surprenant de le retrouver dans deux comédies à sujet financier : dans la démonologie chrétienne, Belphégor est le démon qui séduit ses victimes en leur inspirant des découvertes et des inventions ingénieuses destinées à les enrichir. Notons cependant que dans la pièce de Le Grand, il n'a plus rien d'un personnage néfaste, alors qu'il conserve son caractère démoniaque dans *Arlequin traitant*.

L'acte II de cette comédie se situe, comme celui de *Belphégor*, aux Enfers — il y a syncretisme entre Enfers gréco-latins et Enfer chrétien —, où il voit les criminels mythologiques (Prométhée, Ixion, Sisyphe, les Danaïdes, les Titans, Tantale) remplacés par des personnages modernes (un Gascon, un médecin, un poète lyrique, des coquettes dépensières, des auteurs modernes, un traitant) au nombre desquels Arlequin-traitant est condamné à prendre place. Mais un autre démon, Astarot, vient annoncer que, pour fêter l'anniversaire de Pluton, on suspende les tourments des criminels :

Pluton veut qu'en diligence,
Pour célébrer sa naissance,
On déchaîne tous ces gens.
Il prétend qu'en son empire
Nul aujourd'hui ne soupire⁵⁸³.

La fête infernale est également un lieu commun présent dans la tragédie en musique. Ainsi, dans *Proserpine* de Lully et Quinault (1680), pour offrir un divertissement à la fille de Cérès, Pluton ordonne :

Que l'on suspende ici les tourments éternels
Des plus grands criminels !

582. Le traitant est un financier qui a conclu avec l'État un traité qui lui permet de lever certains impôts, et donc de s'enrichir.

583. D'Orneval, *Arlequin traitant*, acte II, sc. 2.

Qu'aux Enfers en ce jour tout soit exempt de peine⁵⁸⁴ !

Dans *Arlequin traitant*, Arlequin, profitant du divertissement qui est donné, s'échappe des Enfers. Il n'est cependant pas poursuivi :

PLUTON

AIR : *Joconde*

Puisque nous sommes dans un temps
 Contraire à la finance,
 Et que, délivré des traitants,
 Chacun respire en France,
 Nous pouvons compter qu'un maraut,
 Dont l'âme est si vénale,
 Mieux qu'ici va souffrir là-haut
 Le tourment de Tantale.

CHŒUR DE DÉMONS ET DE COUPABLES

AIR de M. de La Croix

Que la faim lui livre la guerre⁵⁸⁵ !

En effet, *Arlequin traitant* est une pièce sur l'actualité financière de 1716. La page de titre indique : « Cette pièce fut faite à l'occasion de la déroute des traitants, causée par la Chambre de Justice qui fut établie dans ce temps-là ». De quoi s'agit-il ? À la mort de Louis XIV, la France est dans une situation financière catastrophique. Pour tenter d'éponger la dette de l'État, on décide de faire passer les traitants devant une Chambre de Justice pour leurs « abus » afin de confisquer une partie de leurs biens acquis frauduleusement. Certains sont torturés, la plupart ruinés. Cette opération met fin pour un temps, par la peur, aux activités excessives des traitants : le temps est certes « contraire à la finance ».

4 Le système de Law

En 1721, la situation économique est différente, même si la ruine de nombreux agioteurs rappelle, comme l'a souligné J. Villain, la Chambre de Justice ; on craint d'ailleurs l'institution d'une nouvelle Chambre.

Belphégor plonge le spectateur (et aujourd'hui le lecteur) dans la réalité financière et fiscale des années 1719–1721, marquée par le système de Law. En effet, tout le dernier acte prend place chez Turcaret, agioteur. L'agiotage est, d'après le Dictionnaire de l'Académie (1762) « le profit usuraire et excessif qu'on prend pour convertir en argent comptant quelque promesse, quelque billet, quelque rescription⁵⁸⁶ » —

584. Quinault, *Proserpine*, acte IV, sc. 5.

585. D'Orneval, *Arlequin traitant*, acte II, sc. 5.

586. *Rescription* : « Ordre, mandement par écrit que l'on donne pour toucher certaine somme sur quelque fonds, sur quelque personne » (Acad. 1762).

nous dirions aujourd'hui *spéculation*. S'il faut évidemment voir une allusion au *Turcaret ou le Financier* de Le Sage, créé en 1709 à la Comédie-Française, rappelons que son personnage éponyme y est « traitant », et non encore agioteur.

L'économiste irlandais John Law arrive en France en 1714 et rencontre Philippe d'Orléans. Quand ce dernier devient régent, les finances du royaume sont dans un état désastreux. Le 2 mai 1716, Law est autorisé à créer une banque privée, qui s'installe rue Quincampoix.

Le système de Law est fondée sur l'idée que la circulation de l'argent entre les individus crée une économie riche. Il prône donc l'utilisation du papier-monnaie plutôt que de la monnaie-métal, pour faciliter cette circulation. L'or échangé contre le papier-monnaie sera prêté à l'État ; c'est là l'une des causes de fragilité du système : si un client veut convertir à nouveau ses papiers en or, la banque ne peut pas faire face. C'est ce qui causera la panique et entraînera la banqueroute : en avril 1720, le duc de Bourbon et le prince de Conti présentent au remboursement tous les billets qu'ils possédaient. Rapidement, la valeur des papiers chute. Au début de l'année 1721, la banque est liquidée. John Law s'est enfuit le 14 décembre 1720, et s'est exilé d'abord à Bruxelles, puis à Venise, ce à quoi Trivelin fait allusion en demandant à Belphégor : « N'êtes-vous point quelque agioteur qui se sauve en pays étranger ? » (acte I, sc. 4).

Au début de l'année 1721, la situation est donc catastrophique, et la misère générale :

D'anciens bourgeois ruinés portaient à la Monnaie leur vaisselle courante qu'ils possédaient encore ; d'autres se trouvaient réduits à la mendicité ou au suicide. Des banqueroutes retentissantes, telle celle d'un avocat général au Grand Conseil, prouvaient le bouleversement complet des situations sociales⁵⁸⁷.

Si certains se sont ruinés dans leurs spéculations rue Quincampoix, d'autres y ont fait fortune, comme le Turcaret de Le Grand, « le plus riche et le plus inhumain de tous les agioteurs » (acte I, sc. 4), ou le marquis du *Fleuve d'oubli* « qui [a] trouvé le secret de gagner un million en moins de six mois » (sc. 2). Un couplet du divertissement final de *Belphégor* établit d'ailleurs le lien entre nouveau noble et spéculateur :

Sous un beau masque, un laid visage
Y passe souvent pour Cypris.
On y prend Fanchon pour Chloris,
Le magot pour un Adonis,
L'agioteur pour le marquis. (acte III, sc. 3)

Belphégor dresse de ces agioteurs enrichis un portrait impitoyable ; Turcaret chante ainsi lui-même cette cruelle maxime :

Si tout le monde était heureux.
Quel plaisir aurais-je de l'être ? (acte III, sc. 6)

587. J. Villain, « Heurs et malheurs... », p. 137.

On peut rapprocher ces vers de ceux chantés par le chœur à la fin du second acte d'*Arlequin traitant* :

Que le bonheur d'autrui blesse toujours ses yeux !
Qu'il puisse souffrir sur la terre
Les maux qu'il méritait de souffrir en ces lieux⁵⁸⁸.

Mais en mettant dans la bouche même du financier, Le Grand le rend plus haïssable. En effet, d'Orneval annonce une juste punition pour Arlequin, tandis que Turcaret ne fait que chanter une réalité commune à tous les financiers. On retrouve là, comme dans *Le Fleuve d'oubli*, un certain cynisme pessimiste de Le Grand.

588. D'Orneval, *Arlequin traitant*, acte II, sc. 5.

Marc-Antoine Le Grand

Belphégor

Comédie-ballet

1721

ACTEURS

BELPHÉGOR, *démon, sous la figure de Rodric.*

TRIVELIN, *paysan, amoureux de Colette.*

COLETTE, *jeune paysane.*

JACQUET, *jeune paysan, rival de Trivelin.*

LE MAGISTER, *père de Colette.*

DEUX SERGENTS ET PLUSIEURS ARCHETS.

PLUTON, *dieu des Enfers.*

PROSERPINE, *sa femme.*

MINOS, *juge infernal.*

RHADAMANTE, *juge infernal.*

ASCALAPHE, *habitant des Enfers.*

ARLEQUIN, *valet de Belphégor.*

L'OMBRE DE VIOLETTE, *femme d'Arlequin.*

MONSIEUR TURCARET, *riche agioteur.*

MADAME TURCARET, *sa femme.*

LE DOCTEUR, *ami de Monsieur Turcaret.*

Acteurs du Divertissement

Troupe de bergers, de paysans, d'ombres, de lutins, de démons et de masques, chantants et dansants.

ACTE I

Le théâtre représente un bocage, la maison de Trivelin est dans le fond.

SCÈNE I

TRIVELIN, *seul*

Dieux inexorables, que vous me traitez cruellement dans ce jour ! Je vous ai implorés tous les uns après les autres ; diable emporte si aucun s'est remué de sa place pour me rendre service. Tous les sacrifices que j'ai faits à Mercure ont été inutiles, tout l'encens que j'ai brûlé dans le temple de l'Amour s'en est allé en fumée. Il n'y a pas jusqu'à Vulcain qui a refusé de me mettre de sa confrérie ; c'est pourtant une grâce qu'il accorde généreusement à tout le monde, et même à beaucoup qui ne lui demandent pas. Enfin malgré tous mes vœux et toutes mes prières, le jeune Jacquet épouse aujourd'hui Colette à ma barbe, après l'avoir amusée deux ans entiers du doux son de ma musette. Jacquet l'a charmée dans un moment avec son flageolet. Mais voici l'infidèle !

SCÈNE II

TRIVELIN, COLETTE

COLETTE

Qu'as-tu donc, Trivelin ? Il semble que tu sois fâché à cause que j'épouse Jacquet auparavant toi.

TRIVELIN

J'ai grand tort en effet.

COLETTE

Va, va ; laisse faire : sitôt que je serai veuve, je t'épouserai en seconde nocces.

TRIVELIN

Voilà une belle assurance que tu me donnes là.

COLETTE

Sans doute. La bohémienne qui passa dernièrement dans notre village, m'assura que mon mari mourrait le premier ; et tu dois m'avoir obligation de ne pas vouloir t'exposer à ce malheur.

TRIVELIN

Tu n'aimes donc pas Jacquet, puisque tu l'exposes à te rendre veuve ?

COLETTE

Oh ! c'est que j'aime Jacquet par rapport à moi, et toi je t'aime par rapport à toi-même.

TRIVELIN

C'est-à-dire par pitié, par une espèce de reconnaissance. (Qui croirait que dans un village on fît ces distinctions-là ?) Mais après tout tu aimes donc l'un et l'autre ?

COLETTE

Il me semble qu'oui ; et je voudrais qu'il me fût permis de vous épouser tous deux à la fois, pour ne point faire de mécontent.

TRIVELIN

Voilà une fille bien charitable. C'est pour le coup que tu voudrais nous contenter tous deux, par rapport à toi-même. Mais je t'avertis que si tu épouses Jacquet, j'en serai si chagrin que je ne vivrai pas huit jours.

COLETTE

Ah ! si je savais cela, je t'épouserais le premier.

TRIVELIN

À ce que je vois, tu as autant d'envie d'être veuve que mariée. Il n'importe, quoi qu'il en soit, je veux bien m'exposer à remplir la prédiction qui t'a été faite.

COLETTE

Et moi je ne veux pas.

TRIVELIN

Ah ! traîtresse, tu as beau déguiser. Je connais que tu aimes plus Jacquet que moi.

COLETTE

En vérité, Trivelin, je crois que tu as raison.

TRIVELIN

Cependant je suis le premier en date.

COLETTE

Hé ! c'est à cause de cela : il y avait deux ans que nous nous aimions, cela commençait à m'ennuyer ; et si tu étais devenu mon mari, je connais que dans la suite cela m'aurait bien ennuyé davantage.

TRIVELIN

Ainsi il faudra que j'attende que Jacquet t'ait ennuyée à son tour ; encore si jusqu'à ce temps tu voulais que je fusse toujours ton amant, je prendrais patience.

COLETTE

Paix, voici Jacquet.

SCÈNE III

TRIVELIN, JACQUET, COLETTE

JACQUET

Quel marché faites-vous donc là ensemble ?

TRIVELIN

Nous parlions du temps passé, et nous prenions des mesures pour l'avenir.

JACQUET

Il me semble, Mademoiselle Colette, que je vous avais défendu de parler à Monsieur Trivelin.

TRIVELIN

Comment, tu es déjà jaloux ? Mes affaires iront bien.

JACQUET

Qu'entendez-vous par là ?

TRIVELIN

J'entends que si tu es jaloux, c'est signe que tu auras raison de l'être, et je ne suis plus si fâché que je l'étais. Les jaloux sont comme les bouchons qui enseignent le bon vin⁵⁸⁹.

JACQUET

Est-ce que je ne puis pas être jaloux sans sujet ?

TRIVELIN

Cela est bien rare.

JACQUET

Et si je veux l'être sans raison ?

TRIVELIN

La raison vient avec le temps, et Colette dans la suite justifiera tes soupçons.

JACQUET

Hé bien ! moi, je vous déclare que je me marie pour avoir une femme à moi seul.

TRIVELIN

Tes intentions sont fort bonnes.

JACQUET

C'est ce que mon amour se propose en épousant Colette.

TRIVELIN

Dans le mariage l'Amour propose, mais Vulcain dispose. Par exemple, je me proposais d'épouser Colette, et tu me l'enlèves. Tu te proposes qu'elle sera pour toi seul, et j'espère que tu auras à ton tour compté sans ton hôte.

589. Cf. l'expression « à bon vin, il ne faut point d'enseigne », ou « il ne faut point de bouchon ». Les jaloux sont comme les bouchons sur le bon vin : ils ne retiennent pas de le boire.

JACQUET

Si je savais cela...

COLETTE

Va, va, Jacquet, ne crains rien, je te réponds de tout.

JACQUET

Ah! d'abord que Colette m'en répond, je compte là-dessus, une honnête femme n'a que sa parole.

TRIVELIN

Une honnête femme n'a que sa parole, mais elle n'est plus obligée quand elle veut cesser de l'être.

JACQUET

Tout ce que tu dis est pour me faire enrager, parce que tu enrages toi-même de ce que j'épouse Colette. Tu as beau dire, je ne t'écoute plus, et je ne vais songer qu'à ma noce.

TRIVELIN

Va, va songer à ta noce, et moi je songerai au lendemain. (*Seul*) Quelque mine que je fasse, je suis au désespoir, et je crois que je me donnais volontiers au diable pour empêcher ce mariage. Mais que cherche ici cet étranger? Il me paraît bien effaré.

SCÈNE IV

BELPHÉGOR, *sous la figure de Rodric*, TRIVELIN

BELPHÉGOR

Ah! mon ami, je n'ai recours qu'à toi : je suis poursuivi par nombre d'archers qui me veulent prendre prisonnier. Il est bien vrai qu'il sont encore loin d'ici ; mais ils ne manqueront pas de prendre ce chemin-ci à coup sûr. Je suis perdu si je tombe entre leurs mains, je ne peux courir davantage.

TRIVELIN

Je le crois bien. De quoi diable aussi vous êtes-vous avisé, de prendre des bottes pour courir la poste à pied⁵⁹⁰ ?

BELPHÉGOR

Mon cheval était trop las pour pouvoir pousser plus loin, je l'ai abandonné dans le bois prochain, et je suis venu jusqu'ici comme j'ai pu pour te demander asile. Ta fortune est faite et ton bonheur assuré, si tu peux me cacher dans quelque endroit où l'on ne puisse me trouver.

590. *Courir la poste* : « Courir sur des chevaux de poste. *La poste* signifie aussi la distance qu'il y a communément d'une de ces maisons à l'autre, qui est d'environ deux lieues. [...] *Courir trois postes, quatre postes sur le même cheval.* » (Acad. 1694).

TRIVELIN

N'êtes-vous point quelque agioteur qui se sauve en pays étranger ?

BELPHÉGOR

Au contraire, je suis un pauvre diable qui n'a pas le sol, et qui fuit sa femme et ses créanciers.

TRIVELIN

Vous avez bien raison, ce sont de terribles animaux ; mais vous parlez de faire ma fortune, et vous n'avez pas un sol.

BELPHÉGOR

Il n'importe.

TRIVELIN

Il est vrai que vous ne seriez pas le premier qui aurait fait la fortune des autres, sans avoir l'esprit de faire la sienne.

BELPHÉGOR

Je ferai plus pour toi que si je te donnais de l'argent comptant.

TRIVELIN

Il n'y a pourtant rien au-dessus de cela aujourd'hui.

BELPHÉGOR

Et si dans ce moment je te faisais épouser Colette ?

TRIVELIN

Diable, ce serait un grand coup ! Mais d'où savez-vous que j'aime Colette ?

BELPHÉGOR

Il n'y a guère de chose cachées pour moi dans le monde.

TRIVELIN

Vous êtes donc sorcier ?

BELPHÉGOR

Je suis bien plus que tout cela ; je suis lutin, démon.

TRIVELIN

Ah ! je tremble.

BELPHÉGOR

Rassure-toi, je ne suis pas un démon malfaisant, je me nomme Belphégor ; il y a dix ans que Pluton m'a envoyé des Enfers sur la Terre, pour savoir par moi-même si tous les maris qui se plaignaient là-bas de leurs femmes avaient raison.

TRIVELIN

Il ne fallait pas rester ici dix ans pour en être convaincu. Hé bien ! l'avez-vous éprouvé enfin ?

BELPHÉGOR

Que trop : j'ai, sous le nom de Rodric, épousé une certaine Madame Honnesta

qui m'a ruiné.

TRIVELIN

Quoi ! vous êtes le Seigneur Rodric, cet étranger si renommé par ses malheurs, et par les chagrins que lui a causés sa femme ? Je savais votre histoire sur le bout du doigt, sans avoir l'honneur de vous connaître. Et de quoi s'agit-il ?

BELPHÉGOR

Il s'agit de me cacher promptement où tu pourras, car j'entends déjà le pas des chevaux de ceux qui me poursuivent. Si tu me sers fidèlement, j'emploierai mon pouvoir de lutin pour te faire épouser Colette dans ce jour, et te procurer une fortune considérable.

TRIVELIN

Allons, cela me détermine. . . Commencez donc par entrer dans ma cour.

BELPHÉGOR

Après ?

TRIVELIN

Après ? vous trouverez un gros tas de fumier à la porte de l'écurie.

BELPHÉGOR

Hé bien ?

TRIVELIN

Hé bien ? Vous vous fourrez dedans.

BELPHÉGOR

Comment donc ?

TRIVELIN

Et j'irai vous recouvrir le plus proprement qu'il me sera possible.

BELPHÉGOR

Tu te moques de moi avec ta propreté.

TRIVELIN

Faisons mieux, j'allais mettre le pain dans notre four, je vous enfournerai en même temps.

BELPHÉGOR

Malepeste ! Il y ferait trop chaud.

TRIVELIN

Est-ce que les démons craignent la brûlure ?

BELPHÉGOR

En prenant la figure d'homme, j'en ai pris toute la sensibilité.

TRIVELIN

Hé bien ! Jetez-vous dans notre puits, il est froid comme glace.

BELPHÉGOR

Tu vas d'une extrémité à l'autre.

TRIVELIN

Est-ce ma faute, si vous ne pouvez souffrir ni le froid ni le chaud ?

BELPHÉGOR

N'as-tu pas un grenier ?

TRIVELIN

Et des plus grands, il y a plus d'un millier de foin⁵⁹¹.

BELPHÉGOR

Je ne demande pas autre chose, et je vais m'y cacher au plus vite.

TRIVELIN

Allez donc ; moi je vais cependant faire passer outre ceux qui vous poursuivent.

SCÈNE V

TRIVELIN, *seul*

Après tout, je ne sais pas si je fais bien de me fier à un lutin, c'est une engeance bien maligne. S'il m'allait tordre le col pour ma récompense ? Mais non, ce démon-là m'a l'air d'un honnête homme ; d'ailleurs l'espoir d'épouser Colette, et de m'enrichir, m'ôte la crainte de tous les malheurs qui pourraient m'arriver. Voici apparemment le troupeau de sergents qui le poursuivent, il faut un peu m'en divertir ; en voilà trois qui mettent pied à terre : ils me paraissent bien résolus, mais ils n'ont pas affaire à un sot.

SCÈNE VI

UN SERGENT, PLUSIEURS ARCHETS, TRIVELIN

LE SERGENT

Hé ! l'ami, dis-nous un peu . . .

TRIVELIN

Messieurs, je n'ai rien à vous dire, je n'ai point vu l'homme que vous cherchez pour le mettre en prison.

LE SERGENT

Ah ! ah ! et qui t'a dit que nous cherchions un homme pour le mettre en prison ?

TRIVELIN

C'est vous qui le dites.

591. *Millier de foin* : « Un millier de bottes de foin » (Acad. 1762).

LE SERGENT

Nous ne t'avons point encore parlé de cela.

TRIVELIN

Non ? Je l'ai donc rêvé.

LE SERGENT

Hé bien, tu as rêvé juste ; et nous allons t'assommer, si tu ne nous dis tout à l'heure où il peut être ?

TRIVELIN

N'est-ce pas un homme à cheval, vêtu de rouge ?

LE SERGENT

Justement.

TRIVELIN

Hé bien ! celui que j'ai vu est à pied, vêtu de noir.

LE SERGENT

Vêtu de rouge, ou vêtu de noir, à pied ou à cheval, où est-il enfin ?

TRIVELIN

Il est loin, s'il court toujours.

LE SERGENT

Et de quel côté a-t-il tourné ?

TRIVELIN

Voyez-vous bien ce moulin à main droite ?

LE SERGENT

Oui.

TRIVELIN

Hé bien ! il a tourné vers ce bois à main gauche.

LE SERGENT

Y a-t-il longtemps ?

TRIVELIN

Il y a environ... cinq ou six jours.

LE SERGENT

Ce faquin-là se moque de nous ? Et l'homme que nous poursuivons n'est parti que de ce matin.

TRIVELIN

Que de ce matin ? Ce n'est donc pas celui-là.

LE SERGENT

Oh ! parbleu, nous t'allons rouer de coups, si tu ne nous réponds comme il faut. N'est-il point dans ta maison ?

TRIVELIN

Oh ! pour cela non, il n'y a ici ni homme ni chevaux, que moi et vous.

LE SERGENT, *aux archets*

Je vois bien que la menace n'y fera rien, et qu'il faut toucher une autre corde : Tiens mon ami, voilà deux pièces d'or que je te donne. Dis-nous la vérité, et nous enseignons où est celui que nous cherchons !

TRIVELIN

Ah ! vous parlez tout d'or. Hé bien, l'homme en question vient de passer par ici, il a pris le chemin de la montagne, et c'est tout ce qu'il peut avoir fait, que d'y être à présent ; car son cheval était crevé, Messieurs.

LE SERGENT

Allons, camarades, remontons à cheval, et faisons diligence, nous l'aurons bientôt attrapé. Je savais bien qu'avec ces sortes de gens, on ne faisait rien qu'à force d'argent.

TRIVELIN

Messieurs, bon voyage. Le Ciel vous tienne en joie !

SCÈNE VII

TRIVELIN

Voilà de l'argent bien gagné. C'est toujours un commencement de fortune ; après tout je suis un drôle bien habile, de tirer de l'argent de ceux qui ruinent les autres.

SCÈNE VIII

BELPHÉGOR, TRIVELIN

TRIVELIN

Hé bien, ne vous ai-je pas servi comme il faut ?

BELPHÉGOR

Tu as fait des merveilles, et il n'y a rien que je ne fasse à mon tour pour reconnaître le service que tu viens de me rendre.

TRIVELIN

Ma foi, si vous voulez me rendre service, il faut vous hâter ; car j'entends déjà les violons qui vont se rendre ici, où l'on va célébrer les noces de Jacquet et de Colette.

BELPHÉGOR

J'ai envoyé ce matin mon valet Arlequin aux Enfers, pour demander à Pluton la permission de me rendre invisible pour le temps qui me reste à demeurer sur la terre.

TRIVELIN

Vous avez envoyé Arlequin aux Enfers? Je crois qu'il y a bien loin d'ici en ce pays-là.

BELPHÉGOR

Pas trop, on y va dans un moment.

TRIVELIN

Je le crois. Mais c'est le retour qui est difficile, à ce que je m'imagine?

BELPHÉGOR

Oh que non! Étant allé de ma part, Pluton lui fournira une voiture pour s'en revenir par les airs.

TRIVELIN

Quelque diligence qu'il fasse, j'ai bien peur qu'il n'arrive trop tard, car voici déjà tous les gens de la noce assemblés.

BELPHÉGOR

J'ai ici près un lutin de mes amis qui a pouvoir sur les éléments, je vais le prier de troubler la fête.

TRIVELIN

Parbleu vous me la donnez belle⁵⁹²; et si cela était, que ne les priez-vous tantôt d'arrêter les sergents qui vous poursuivaient?

BELPHÉGOR

Il n'en aurait rien fait; ce lutin-là a été sergent lui-même; et c'est en récompense de ses services que Pluton lui a donné le pouvoir de tourmenter les ombres aux Enfers, comme il tourmentait autrefois les corps sur la terre.

TRIVELIN

Et que fait-il à présent dans ce monde?

BELPHÉGOR

C'est lui qui fait grêler sur les vignes en faveur de ceux qui ont fait de grosses provisions.

TRIVELIN

J'entends; c'est le démon des marchands de vin. Et sera-ce lui qui m'enrichira?

BELPHÉGOR

Non, c'est moi qui prendrai ce soin. Quand j'aurai le pouvoir de me rendre invisible, je passerai dans le corps de Monsieur Turcaret.

TRIVELIN

Quelle bête est-ce que Monsieur Turcaret?

BELPHÉGOR

C'est le plus riche et le plus inhumain de tous les agioteurs. C'est celui qui me fait poursuivre avec tant de cruauté pour les sommes que je lui dois, et dont je prétends

592. *La donner belle à quelqu'un* : « Lui faire peur, l'alarmer » (Le Roux).

m'en venger en t'enrichissant à ses dépens.

TRIVELIN

Et comment vous y prendrez-vous ?

BELPHÉGOR

Je t'instruirai de cela dans un autre temps. Voici la noce qui s'avance, ne songeons maintenant qu'à te faire épouser à Colette ; demeure ici, et ne t'embarrasse de rien, tu auras bientôt de mes nouvelles.

SCÈNE IX

TRIVELIN

Ma foi, je crains bien que Monsieur le lutin ne se soit moqué de moi. Mais tout coup vaille, voyons jusqu'au bout.

PREMIER DIVERTISSEMENT

Une noce de village

JACQUET, COLETTE, LE MAGISTER, TROUPE DE BERGERS ET DE BERGÈRES
ET DE GENS DE LA NOCE QUI ENTRENT EN DANSANT

LE CHŒUR

Vive Jacquet, vive Colette,
Et vive Colette et Jacquet !

UN BERGER

Colette quitte la musette
Pour écouter le flageolet ;
Jacquet déniche la fauvette
Qu'un autre attend au trébuchet.

LE CHŒUR

Vive Jacquet, vive Colette,
Et vive Colette et Jacquet !

UN BERGER

Parmi la grandeur inquiète
L'Amour ne règne qu'à regret ;
Il aime mieux notre retraite :
Il y goûte un plaisir parfait.

LE CHŒUR

Vive Jacquet, vive Colette,
Et vive Colette et Jacquet !

UN BERGER

Avec la bergère folette,
Ce dieu va cueillir le muguet.

Il fait des traits de sa houlette,
Un bandeau de son bavolet.

LE CHŒUR

Vive Jacquet, vive Colette,
Et vive Colette et Jacquet !

Entrée de paysans

Il s'élève une tempête et le tonnerre gronde.

LE CHŒUR, *chante pendant la tempête*

Ah ! quels terribles coups !
La grêle et le tonnerre,
Vont ravager la terre,
La vigne est sans dessus dessous.
Bacchus, Bacchus, secourez-nous !

UN LUTIN, *paraît en l'air et chante*

Contre un injuste hymen le destin se déclare :
La vigne va périr dans cet orage affreux
Si dans ce jour Trivelin n'est heureux ;
Qu'à lui donner la main Colette se prépare.

Le lutin disparaît.

LE CHŒUR

Obéissons au destin dans ce jour,
Craignons qu'il ne se venge ;
Aux dépens de l'Amour,
Conservons la vendange.

JACQUET

Je me moque de cela, j'aime mieux ne boire que de l'eau que d'abandonner Colette.

LE MAGISTER

Oh parbleu, Monsieur Jacquet, buvez de l'eau tant qu'il vous plaira, nous n'en voulons pas boire, nous, et je donne ma fille en mariage à Trivelin.

JACQUET

Y consens-tu, Colette ?

COLETTE

Il le faut bien : tout ce que je peux faire pour toi, c'est de te donner les mêmes espérances que je donnais à Trivelin quand je croyais devenir sa femme.

JACQUET

Hé ! quelles espérances ?

COLETTE

De t'épouser quand je serai veuve.

JACQUET

Oh ! sur ce pied-là, je me console ; et te voyant dans ces sentiments, je ne desespère pas de t'épouser même avant sa mort.

TRIVELIN

L'épouser avant ma mort !

JACQUET

À la cérémonie près.

TRIVELIN

Oh ! je ne crains rien, je ne suis pas jaloux comme toi. Allons, allons, continuons nos danses et nos chants.

BELPHÉGOR, *bas à Trivelin*

Tu peux aussi achever ton mariage, et nous partirons ensuite pour nous rendre chez Monsieur Turcaret, où mon valet Arlequin se doit trouver à son retour des Enfers.

LE DIVERTISSEMENT CONTINUE

VAUDEVILLE

1

JACQUET

Colette, je ressens pour toi
 Plus que de la tendresse
 Un trouble, une ardeur qui me presse,
 Qui me fera mourir je crois ;
 Ah ! c'est un certain je ne sais qu'est-ce,
 Ah ! c'est un certain je ne sais quoi.

LE CHŒUR

Ah ! c'est un certain je ne sais qu'est-ce,
 Ah ! c'est un certain je ne sais quoi.

2

COLETTE

Jacquet, quoiqu'un autre ait ma foi,
 Laisse-moi faire, laisse !
 Je me reprocherais sans cesse
 Que quelque amant fût mort pour moi,
 Faute d'un certain je ne sais qu'est-ce,
 Faute d'un certain je ne sais quoi.

LE CHŒUR

Faute d'un certain je ne sais qu'est-ce,
 Faute d'un certain je ne sais quoi.

3

UN BERGER

La beauté ne saurait de soi
 Attirer ma tendresse ;
 L'esprit et la délicatesse
 Peuvent encore moins sur moi :
 Il faut un certain je ne sais qu'est-ce,
 Il faut un certain je ne sais quoi.

LE CHŒUR

Il faut un certain je ne sais qu'est-ce,
 Il faut un certain je ne sais quoi.

4

UN BERGER

Pour attirer la dupe à soi,
 Iris fait la tigresse ;
 Montrer d'abord trop de tendresse,
 C'est faire mal valoir l'emploi :
 Il faut un certain je ne sais qu'est-ce,
 Il faut un certain je ne sais quoi.

LE CHŒUR

Il faut un certain je ne sais qu'est-ce,
 Il faut un certain je ne sais quoi.

5

UNE BERGÈRE

En vain tu voudrais tout pour toi,
 Importune sagesse
 Quand l'amour de ses traits nous blesse
 L'occasion enfreint ta loi ;
 On cède à certain je ne sais qu'est-ce,
 On cède à certain je ne sais quoi.

LE CHŒUR

On cède à certain je ne sais qu'est-ce,
 On cède à certain je ne sais quoi.

6

TRIVELIN, *au Parterre*

Que le public de bonne foi
 Applaudisse une pièce,
 Le fâcheux critique ne cesse

D'exercer toujours son emploi.
Il trouve un certain je ne sais qu'est-ce,
Il trouve un certain je ne sais quoi.

LE CHŒUR

Il trouve un certain je ne sais qu'est-ce,
Il trouve un certain je ne sais quoi.

ACTE II

Le théâtre représente les Enfers.

SCÈNE I

PLUTON, MINOS, RHADAMANTE

PLUTON

Oui, depuis que Belphégor a quitté les Enfers par mon ordre pour aller habiter là-haut parmi les hommes, dix ans se sont écoulés, si j'ai bonne mémoire. Qu'en dites-vous, Minos ?

MINOS

Oui, Seigneur, le terme que vous lui avez prescrit pour rester sur la terre finit dans le jour ; et il ne peut retourner ici, s'il n'envoie quelqu'un vous en demander la permission.

PLUTON

Remettons donc à demain à prononcer l'arrêt que tous les maris mécontents de leurs femmes attendent depuis si longtemps.

RHADAMANTE

Pourquoi ne le pas prononcer aujourd'hui ? Vous êtes suffisamment instruit.

PLUTON

Mon cher Rhadamante, je ne puis rien faire sans le consentement de Proserpine ; elle prend un si grand intérêt à son sexe que je n'ose lui déplaire.

MINOS

Quoi ! le maître des Enfers aura la faiblesse des juges de la Terre, et une femme lui dictera ses arrêts ?

PLUTON

Je suis le maître des diables, mais ma femme est une diablesse devant qui je n'ose souffler ; je l'ai épousée par amour, je n'ose lui résister.

RHADAMANTE

Cependant vous devez rendre la justice.

PLUTON

Le terme n'est pas long d'ici à demain, attendons le retour de Belphégor, selon son rapport je me déterminerai.

MINOS

Qu'en avez-vous besoin ? Ce génie qui lui servait autrefois de coureur ne vous en a-t-il pas assez rapporté ? C'est par lui que vous avez su que Belphégor, sous la figure de Rodric, avait épousé Madame Honnesta, la plus honorable femme de son temps, et que cette femme raisonnable lui avait fait perdre la raison, en poussant à

bout sa diabolique patience.

RHADAMANTE

Bon ! Et tous ces petits diabolotins déguisés en pages qui grossissaient son train, n'ont-ils pas mieux aimé revenir aux Enfers que de servir plus longtemps une telle maîtresse ?

PLUTON

Cela ne prouve rien ; il suffit d'avoir l'habit de page pour ne pouvoir demeurer longtemps en place, et je trouve même que tous les diabolotins sont devenus plus malins depuis qu'ils ont eu la livrée qu'ils n'étaient auparavant. Mais que nous veut Ascalaphe⁵⁹³ ?

SCÈNE II

PLUTON, MINOS, RHADAMANTE, ASCALAPHE

ASCALAPHE

Ah ! Seigneur Pluton, tout est perdu, un chétif mortel ayant eu l'audace d'excroquer le tribut qu'il devait à la mort vient d'arriver vivant dans votre empire. Sa figure et ses propos sont si bouffons qu'à son arrivée toutes nos tristes ombres se sont mises à rire.

PLUTON

Hé ! que vient chercher ici ce téméraire ?

ASCALAPHE

Vous le saurez de lui-même : le voilà.

SCÈNE III

PLUTON, MINOS, RHADAMANTE, ASCALAPHE, ARLEQUIN

ARLEQUIN, *entrant comme à tâton*

Gare le pot au noir⁵⁹⁴ ! Bonsoir, Monsieur Pluton, car il serait inutile de vous souhaiter le bonjour, puisqu'il n'y en a point chez vous.

PLUTON

L'abord est familier.

ARLEQUIN

Que le Diable vous emporte de bon cœur, Seigneur Pluton ! Parbleu, vous devriez

593. Ascalaphe (Ἀσκάλαφος, mot signifiant par ailleurs « hibou ») est celui qui avertit Pluton que Proserpine, enlevée, ne peut retourner sur terre car elle a mangé des graines de grenade. Ce personnage est présent dans *Proserpine* de Lully et Quinault, tout comme Alphée et Aréthuse, personnages des *Amours aquatiques*.

594. *Gare le pot au noir* : « On dit en jouant à colin-maillard *Gare le pot au noir, gare le pot à la graisse*, c'est-à-dire, prenez garde de vous faire une bosse » (Le Roux).

bien faire allumer les lanternes dans votre empire, je n'ai jamais vu d'Enfer si mal policé ; ce n'est pourtant pas manque que vous n'avez ici nombre de commissaires.

PLUTON

Je te conseille de te plaindre.

ARLEQUIN

J'en ai sujet. J'ai pensé cent fois me rompre le col pour arriver jusqu'ici. En entrant, je me suis donné du nez contre l'âme d'un procureur qui était dure comme une enclume ; et sans vos Furies qui ont eu la charité de m'éclairer un bout de chemin avec leurs flambeaux, je ne serais arrivé de trois heures.

PLUTON

Tu es encore arrivé trop tôt pour ton malheur.

ARLEQUIN

Oh ! Je ne crains rien, je viens ici de bonne part.

PLUTON

Et qui peut t'avoir envoyé ?

ARLEQUIN

Un lutin de vos amis, le Seigneur Belphégor, dont j'ai l'honneur d'être le premier valet de chambre.

MINOS

Il vient de la part de Belphégor. Ah ! nous allons apprendre des nouvelles.

PLUTON

J'en ai autant d'impatience que vous ; mais je suis encore plus curieux de savoir comment ce misérable a pu faire pour pénétrer jusqu'ici.

ARLEQUIN

Je vais vous l'apprendre. J'ai commencé par enivrer le bonhomme Caron, j'avais apporté un morceau de fromage d'un appétit charmant qui lui a fait oublier que j'avais un corps. « Heureux Mortel ! » s'est-il écrié en le grugeant, « que j'envie votre bonheur de pouvoir vous rassasier de mets si délicieux ! » Puis vidant en deux coups deux bouteilles de vin de champagne : « Ah ! que toutes les eaux du Styx », a-t-il dit, « ne sont-elles semblables ? »

PLUTON

Mais comment as-tu fait pour endormir mon chien Cerbère ?

ARLEQUIN

Je me suis servi d'un autre stratagème. Je suis un homme de précaution, voyez-vous ; et je n'aime point à m'embarquer sans biscuit. Ayant appris là-haut que votre chien Cerbère était de complexion amoureuse, j'ai amené avec moi ma petite chienne qui est amoureuse comme une chatte.

PLUTON

En voici bien d'un autre⁵⁹⁵.

ARLEQUIN, *contrefait la chienne et le gros mâtin.*

Je l'ai fait passer devant moi, elle a été amoureusement agacer votre mâtin, oua, oua, oua ! Monsieur Cerbère aussitôt lui a répondu tendrement, aou, aou, aou, ils ont fait plusieurs caracoles⁵⁹⁶ ensemble ; et tandis qu'il lui contait son glorieux martyre, zeste, j'ai franchi le pas de la porte.

PLUTON

Ah ! malheureux qu'as-tu fait ?

ARLEQUIN

Ne vous fâchez pas, ma chienne est de bonne race, et Madame Proserpine en aura un épagneul.

PLUTON

Un épagneul !

ARLEQUIN

Ou bien un Arlequin⁵⁹⁷ ; c'est à présent la grande mode.

PLUTON

Peut-on rien de plus extravagant ? En faveur de l'invention je te le pardonne ; mais sans courir tant de risque, que ne te dépouillais-tu de ton corps pour venir ici ?

ARLEQUIN

C'est ce qu'un médecin de mes amis m'avait conseillé, il s'était même offert à me prêter son assistance ; mais mon corps m'est si cher et me va si bien, que je n'ai jamais pu me résoudre à m'en séparer.

PLUTON

Revenons à Belphégor. Qu'as-tu à m'apprendre de sa part ?

ARLEQUIN

Il sera demain ici.

PLUTON

Hé comment se porte-t-il ?

ARLEQUIN

Hélas ! le pauvre diable est bien chagrin, et Madame Honnesta sa femme lui a fait bien des malhonnêtetés.

PLUTON

On dit qu'elle était si vertueuse ?

595. *En voici d'un autre* : « Il a bien fait d'autres choses, d'autres tours. Voici une chose encore plus surprenante » (Acad. 1762).

596. *Caracole* : « Mouvement en rond, ou en demi rond, qu'on fait faire à un cheval, en changeant quelquefois de main » (Acad. 1762).

597. L'arlequin est une sous-race dans plusieurs familles de chien, par allusion à la marbrure de leur pelage.

ARLEQUIN

Il a payé bien cher cette vertu-là. C'est une marchandise rare au moins que la vertu dans le pays d'où je viens, nous n'avons point de marchand qui en tienne de magasin.

PLUTON

Achève donc.

ARLEQUIN

Monsieur Belphégor est devenu amoureux de sa femme après son mariage : malheur le plus grand qui puisse arriver à un honnête homme ! C'est ce qui fait aussi que les maris d'aujourd'hui se gardent le plus qu'ils peuvent de tomber dans ce cas.

PLUTON

Mais quel mal lui a-t-elle fait encore ?

ARLEQUIN

Oh ! tous les maux ensemble. Et pour vous le persuader, il suffit de vous dire qu'elle avait plus de malice que Satan, plus de fourberie qu'Astaroth et plus d'orgueil que Lucifer.

PLUTON

C'est beaucoup dire, et comment pouvait-il souffrir cela ?

ARLEQUIN

Quand il osait lever la tête, il avait pour réponse : « je suis honnête femme ».

PLUTON

Que ne la quittait-il !

ARLEQUIN

C'est ce qu'il a voulu faire plusieurs fois ; mais elle avait le diable au corps pour le venir trouver partout où il était.

PLUTON

Il fallait s'en séparer par justice.

ARLEQUIN

Elle était jolie femme, elle aurait toujours gagné son procès.

PLUTON

Et que fait à présent ce malheureux ?

ARLEQUIN

Quand je suis parti de l'autre monde, il se préparait encore à prendre la fuite pour se dérober d'elle et de ses créanciers ; il attendait avec impatience la fin du temps que vous lui aviez prescrit pour s'en revenir ici, et jusque-là il vous prie de lui permettre de se rendre invisible, et c'est pour cela qu'il m'a député vers vous.

PLUTON

Je lui accorde. Minos, allez promptement lui en expédier la permission. Et vous, Rhadamante, dressez un passeport pour que cet homme s'en retourne sûrement dans

l'autre monde.

SCÈNE IV

PLUTON, ARLEQUIN

PLUTON

Mais, mon ami, tu me surprends de me dire que Belphégor avait des créanciers. Qu'a-t-il donc fait de tout l'or et l'argent qu'il a emporté des Enfers ?

ARLEQUIN

Madame Honnesta l'a dissipé dès la première année, elle en a employé une partie à ses ajustements, une autre à avancer⁵⁹⁸ sa nombreuse famille, et le reste au jeu.

PLUTON

Et ce benêt de mari souffrait tout cela tranquillement ?

ARLEQUIN

Il avait une honnête femme.

PLUTON

Ah ! je commence à voir que les maris ont quelques raisons de se plaindre ; et quoique Proserpine en puisse dire... Mais la voici.

SCÈNE V

PLUTON, PROSERPINE, ARLEQUIN

PROSERPINE

Que vient-on de m'apprendre, mon mari ? On dit que malgré mes prières tu te prépares à prononcer un arrêt contre notre sexe ? Voudrais-tu me faire ce chagrin-là, mon cher Plutonichet ?

PLUTON

Que veux-tu, ma chère Proserpine, il faut bien que je rende justice.

PROSERPINE

Vous avez d'autres causes à juger sans vous embarrasser de celles-là. D'ailleurs, pourquoi condamner les femmes dont la plupart travaillent tous les jours à grossir votre empire en faisant mourir leurs maris de chagrin ?

PLUTON

Quelque obligation que je puisse leur avoir, je ne pourrai me dispenser de prononcer contre elles.

PROSERPINE

Par la mort-nom d'un diable, ne vous en avisez pas ; vous vous en repentiriez,

598. *Avancer* : donner de l'avancement.

vous et tous vos juges infernaux.

ARLEQUIN, *à part*

Peste, Madame Proserpine est une maîtresse diabolique à ce que je vois, c'est une seconde Honnesta.

PROSERPINE

Et quand vous prononceriez contre les femmes, à quel supplice pouvez-vous les condamner ? En est-il de plus rude pour elles que celui qu'elles souffrent dans votre empire ?

PLUTON

Quel supplice extraordinaire les femmes souffrent-elles dans les Enfers ?

PROSERPINE

Celui de ne pouvoir parler.

PLUTON

Ah ! vous avez raison.

PROSERPINE

Mais je parle assez pour toutes, et ce n'est qu'à cette condition que je n'ai pas voulu profiter du semestre que Jupiter m'avait accordé pour retourner sur la Terre. C'était pourtant un grand avantage pour une femme que d'être six mois de l'année absente de son mari, et je vous déclare que je m'en servirai si vous ne me contentez pas sur ce que je vous demande.

PLUTON

Mais que voulez-vous de moi, ma chère femme ?

PROSERPINE

Je veux, mon mari, que vous trainiez cette affaire en longueur, si vous ne la trouvez pas à notre avantage.

PLUTON

Fort bien.

PROSERPINE

Ou que vous la jugiez sur le champ, si vous y pouvez donner un bon tour.

ARLEQUIN

Ma foi c'est une bagatelle que ce que Madame vous demande, et nous avons là-haut des rapporteurs qui ne font point de scrupule de ces sortes de vétilles.

PROSERPINE

Ah ! ah ! quel est ce diable de nouvelle espèce que je ne connais point ?

ARLEQUIN

Ah ! Madame, je ne suis pas si diable que je suis noir⁵⁹⁹.

599. Allusion à un vaudeville dont les mots « je ne suis pas si diable que je suis noir » étaient à la fois le refrain et le titre.

PLUTON

C'est un homme, ma mie, qui vient ici de la part de Belphégor.

PROSERPINE

C'est encore un bon impertinent que votre Belphégor. Hé bien, mon ami, tu viens apparemment nous dire qu'il est bien mécontent de sa femme.

ARLEQUIN

Moi, Madame, point du tout, je suis plus poli que cela ; je vous dirai seulement qu'il brûle d'impatience de revenir aux Enfers.

PROSERPINE

C'est-à-dire qu'il a la maladie du pays.

ARLEQUIN

C'est assez naturel, le pays est si beau ! Mais vous le verrez demain qui vous en informera lui-même.

PROSERPINE

Je ne veux m'informer de rien. Il suffit que je recommande à Monsieur mon mari l'affaire dont il s'agit, et que la recommandation d'une déesse comme moi doit l'emporter sur tous les bons droits du monde.

ARLEQUIN

Sans doute, et Monsieur Pluton doit y avoir égard. Un dieu de sa figure ne doit pas résister à une déesse de la vôtre, et il doit tout sacrifier pour vous plaire.

PROSERPINE

Ce garçon-là a de l'esprit ; je gage qu'il ne se plaint pas des femmes, lui ?

ARLEQUIN

Moi, Madame, je n'ai garde, j'en ai toujours été trop bien traité. J'en avais une pour mon compte. Ah ! la bonne femme ! la bonne femme !

PROSERPINE

Où est Monsieur Pluton pour entendre un mari se louer de sa femme ? Et quelles plus grande preuve t'a-t-elle donné de sa bonté ?

ARLEQUIN

Celle de se laisser mourir au bout de l'année.

PROSERPINE

Tu l'as bien pleuré, je crois ?

ARLEQUIN

Oh ! tant pleuré, que je serai au désespoir de la retrouver ; cela rappellerait tous mes chagrins.

PROSERPINE

Il bouffonne agréablement ! Comment te nommes-tu, mon ami ?

ARLEQUIN

Madame, on m'appelle Arlequin.

PROSERPINE

Arlequin ! voilà un nom qui me réjouit. J'ai envie de te retenir à mon service.

ARLEQUIN

Je suis votre serviteur, Madame, j'ai aussi la maladie du pays. Il faut que je m'en retourne au plus vite.

PROSERPINE

Mais comme tu viens de faire un grand voyage, il faut du moins te rafraîchir auparavant.

ARLEQUIN

Et quel rafraîchissement peut-on trouver ici parmi les feux et les flammes ?

PROSERPINE

Si tu veux boire un coup, nous avons ici du vin de Nuits⁶⁰⁰ charmant. Nos caves sont d'une fraîcheur...

ARLEQUIN

Elles sont assez profondes du moins ; mais votre vin n'est-il point frelaté⁶⁰¹.

PROSERPINE

Pourquoi ?

ARLEQUIN

C'est que vous avez ici bien des cabaretiers.

PROSERPINE

Ils n'ont pas dans ce pays la même liberté qu'en l'autre monde.

ARLEQUIN

Cependant, quand on trouve du vin mauvais, on dit « voilà du vin du Diable ».

PROSERPINE

Je vois bien que le récit qu'on t'a fait des Enfers t'a prévenu contre la beauté de notre empire, mais nous t'allons faire voir les plaisirs qu'on y goûte. Il faut que tu saches que nous avons ici les plus excellents maîtres de tous les arts. Nous avons surtout un opéra des plus complets.

ARLEQUIN

C'est donc ce qui a si fort affaibli les nôtres.

PROSERPINE

Et puisque tu as eu le bonheur de me plaire, je veux que tu rapportes quelque chose des Enfers, je te veux faire un don.

ARLEQUIN

Et quel don, s'il vous plaît ?

600. Nuits est un canton de Bourgogne.

601. *Frelater* : « Mêler quelque drogue dans le vin pour le faire paraître plus agréable à la vue, comme font les cabaretiers » (Acad. 1694). Il faut comprendre que ces « drogues » altèrent la qualité du vin.

PROSERPINE

Celui d'être poète et musicien.

ARLEQUIN

Je vous remercie, je suis déjà assez fou sans cela.

PROSERPINE

Hé bien, je te donne donc la science de dire la bonne aventure et de deviner, en regardant la main, le passé, le présent et le futur.

ARLEQUIN

Ah! bon pour celui-là.

PROSERPINE

Va prendre place pour voir le divertissement. Impitoyables Furies, cessez de tourmenter les criminels; et vous ombres fortunées, faites de votre mieux pour régaler le Seigneur Arlequin qui a eu le bonheur de gagner les bonnes grâces de Proserpine.

ARLEQUIN, *à part*

Voilà une bonne déesse! Je crois ma foi que si je restais plus longtemps ici, je ferais Pluton cocu.

DIVERTISSEMENT
TROUPE D'OMBRES

*Entrée de lutins*UN LUTIN, *chante*

Que les ombres se réjouissent :
Chantez, dansez, peuple démon !
Que de Sysiphe et d'Ixion⁶⁰²
Aujourd'hui les tourments finissent :
Que les Danaïdes remplissent
Leurs brocs et leurs cruches de vin ;
Et que Tantale⁶⁰³ puisse enfin,
Sans que les Enfers l'en punissent,
Boire à la santé d'Arlequin !

602. Dans la mythologie, Sysiphe est condamné à faire rouler éternellement un rocher vers le haut d'une montagne; le rocher retombe à chaque fois avant de parvenir au sommet. Ixion est attaché à une roue enflammée qui tourne sans fin.

603. Tantale était condamnée à ne pouvoir jamais boire ni manger : l'eau se retirait quand il se penchait pour boire, la branche qui portait le fruit s'éloignait de sa main quand il voulait le saisir.

SCÈNE VI

ARLEQUIN, L'OMBRE DE VIOLETTE, TROUPE D'OMBRES ET DE LUTINS

L'OMBRE DE VIOLETTE

Arlequin, quel nom a frappé mon oreille ? Est-ce donc pour lui que la fête se fait ? Serait-ce un second Orphée qui viendrait chercher son épouse aux Enfers ?

ARLEQUIN

Non, je vous assure, ce serait plutôt un second Rhadamiste⁶⁰⁴ qui viendrait noyer la sienne dans le Cocyte si elle n'était pas morte tout à fait. Mais Dieu merci, nous avons une bonne quittance du juré crieur.

L'OMBRE DE VIOLETTE, *à part*

Ah ! l'indigne époux !

ARLEQUIN

Morbleu, ne serait-ce pas là l'ombre de ma femme ? Il faut que cela soit, car je sens une certaine révolution par tout le corps.

L'OMBRE DE VIOLETTE

C'est sûrement Arlequin mon mari, car mon âme est agitée d'une manière... Mais il faut filer doux et, comme il est dans les bonnes grâces de Proserpine, tâcher qu'il lui demande la permission de m'emmener. Je ne serais pas fâchée de revoir la lumière, quand ce ne serait que pour le faire encore enrager.

ARLEQUIN

La mort n'a point détruit ses bonnes intentions pour moi, et je vois bien qu'elle n'a pas encore bu de l'eau du fleuve d'oubli.

L'OMBRE DE VIOLETTE

C'est donc toi, mon cher Arlequin ! Quel excès de tendresse d'avoir entrepris un si grand voyage pour venir chercher ta chère Violette, car je ne doute point que tu ne viennes ici demander ta femme à Pluton.

ARLEQUIN

Ah ! voyez donc.

L'OMBRE DE VIOLETTE

Le bon mari ! es-tu venu seul ?

ARLEQUIN

Et qui diable m'aurait voulu tenir compagnie, supposé que je fusse venu aux Enfers pour y chercher ma femme ? Ce n'aurait pas été à coup sûr les maris veufs du pays d'où je viens. Oui, ma mie, je suis venu très seul, et je m'en retournerai de même.

604. Rhadamiste, roi d'Arménie sous le protectorat romain, de 51 à 54, était célèbre pour avoir poignardé sa femme Zénobie et l'avoir jetée dans l'Araxe, de peur que tous deux ne tombent aux mains de l'ennemi. Crébillon a tiré une tragédie de ce sujet, *Rhadamiste et Zénobie* (Comédie-Française, 1711) qui sert de base au livret du *Radamisto* de Händel, créé à Londres en 1720 — preuve de la renommée européenne de la pièce.

L'OMBRE DE VIOLETTE

Quoi ! mon cher petit mari, tu aurais la cruauté de me laisser ici où je m'ennuie à la mort ?

ARLEQUIN

Pour vous désennuyer, vous n'avez qu'à faire des nœuds.

L'OMBRE DE VIOLETTE

Toi qui peux tout auprès de Proserpine. . .

ARLEQUIN

Hé bien pour vous procurer de l'emploi dans ce pays-ci, je prierai le Seigneur Pluton de créer en votre faveur une quatrième charge de Furie.

L'OMBRE DE VIOLETTE

Quoi ! traître, scélérat, infâme, tu oses. . .

ARLEQUIN

Hé ! là, là, bellement⁶⁰⁵, notre femme. Il semble que vous croyez être encore en vie !

L'OMBRE DE VIOLETTE

(*Elle lui ôte sa batte, et le frappe.*) Il faut que je t'étrangle, ou que je t'arrache les yeux.

ARLEQUIN

À l'aide, au secours, on m'assomme !

PROSERPINE

Comment ! quel bruit est-ce là ?

ARLEQUIN

C'est l'ombre de ma femme qui fait le diable à quatre⁶⁰⁶.

PROSERPINE

Comment ?

ARLEQUIN

Elle voulait que je vous priasse de la laisser retourner avec moi en l'autre monde ; mais je vous prie au contraire de la garder bien soigneusement. C'est un trésor pour les Enfers qu'une femme de son humeur, elle servira à tourmenter les damnés.

L'OMBRE DE VIOLETTE

Apprends, maraud, que je me moquais de toi, que je suis trop heureuse ici, que j'y jouis d'un repos que rien ne pouvait troubler que ta maudite présence, et que le véritable enfer des femmes est celui de vivre avec des maris comme toi.

ARLEQUIN

Ah, ah, ah, la plaisante ombre !

605. *Bellement* : « Doucement, avec modération. Il est familieux, et ne s'emploie guère que pour avertir quelqu'un d'être plus modéré » (Acad. 1762).

606. *Faire le diable à quatre* : « Faire du bruit, du tintamarre, du fracas, du désordre, menacer, casser, briser » (Le Roux).

L'OMBRE DE VIOLETTE, *le contrefaisant*

Ah, ah, ah, le drôle de corps!

PROSERPINE, *à Violette*

Allons, qu'on se retire, et qu'on achève la fête que cette ombre est venue troubler assez mal à propos.

ARLEQUIN, *se plaignant*

Elle m'a étrillé⁶⁰⁷ de la bonne sorte, et je m'en sentirai longtemps. Ah! ouf⁶⁰⁸!

PROSERPINE

Êtes-vous fou de vous imaginer qu'elle vous ait fait du mal? Avez-vous oublié que ce n'est qu'une ombre?

ARLEQUIN, *riant*

Cela est vrai, je n'y songeais pas. Parbleu, il faut que je sois bien fou en effet de croire que cette ombre m'ait pu faire du mal, par ce que j'en ressens! Ce n'est que mon bâton qui par malheur s'est trouvé un corps, et des plus durs.

PROSERPINE, *aux ombres*

Continuez vos jeux.

LE DIVERTISSEMENT CONTINUE

[VAUDEVILLE]

1

L'OMBRE D'UNE PUCELLE

Je suis une ombre du vieux temps
 Qui jadis fus aimable et belle;
 Rebutant toujours mes amants,
 Je suis enfin morte pucelle,
 Pucelle à l'âge de trente ans!
 Si des dieux la bonté suprême
 Me rappelait de mon tombeau,
 En ferais-je encore de même?
 Diable-zot.

2

L'OMBRE D'UN AVARE

Je suis l'ombre d'un vieux Crésus
 Qui me plaignais le nécessaire;
 J'amassais écus sur écus
 Pour faire un neveu légataire
 Qui joue et fonds et revenus.

607. *Étriller* : « On dit figurément et familièrement *étriller quelqu'un* pour dire le battre » (Acad. 1762).

608. Voir note 304.

Si je repassais l'onde noire,
Mourrais-je auprès de mon magot
Faute de manger et de boire ?
Diable-zot.

3

L'OMBRE D'UNE FEMME MARIÉE
Je suis l'ombre d'une beauté,
Femme d'un vieux, jaloux sans bornes ;
Il était brutal, emporté,
Son front méritait bien des cornes,
Pourtant il n'en a pas porté.
Si j'avais encore la puissance,
Échapperait-il d'être sot ?
Aurais-je autant de patience ?
Diable-zot.

4

L'OMBRE D'UN COCU
Vous voyez l'ombre d'un cocu,
Qui fut toujours d'humeur jalouse ;
Je méprisai le revenu
De la beauté de mon épouse,
Et fus gueux tant que j'ai vécu.
Mais à présent que c'est la mode,
Que l'époux partage au gâteau,
Voudrais-je n'être pas commode ?
Diable-zot.

5

L'OMBRE D'UN DÉBAUCHÉ
Nous ne sommes pas sans désirs ;
Heureux dans ces demeures sombres,
Nos jeux sont mêlés de soupirs :
Les plaisirs que goûtent les ombres
Ne sont que l'ombre des plaisirs.
Quand ces lieux seraient plus aimables,
Sans Bacchus et sans Isabeau,
Est-il de plaisirs véritables ?
Diable-zot.

6

L'OMBRE D'UNE VEUVE
Aux ombres s'il était permis
De prendre là-haut leur volée,
Combien de morts seraient surpris
De voir leurs veuves consolées

Par leurs clercs ou par leurs commis.
Près d'un mourant on se désole,
Jurant de le suivre au tombeau ;
Après sa mort, tient-on parole ?
Diable-zot.

7

ARLEQUIN

Que je vais bien, à mon retour,
À Belphégor chanter sa gamme⁶⁰⁹ !
Quoi, m'envoyer dans ce séjour,
Pour m'y faire trouver ma femme !
C'est me jouer un vilain tour.
Lorsque là-haut il fuit la sienne,
Pourrait-il me croire assez sot
Pour tirer d'ici-bas la mienne ?
Diable-zot.

609. *Chanter la gamme à quelqu'un* : « Faire une forte réprimande à quelqu'un, ou lui dire des injures, lui dire ses vérités » (Acad. 1762).

ACTE III

Le théâtre représente un jardin illuminé où Monsieur Turcaret se prépare à donner le bal.

SCÈNE I

ARLEQUIN, *en l'air, monté sur un monstre qui jette du feu par les narines*

Là, là, là, tout doux, mon ami, nous approchons de la terre ; prenons garde aux ornières. (*Il descend.*) Voilà un animal si fatigué qu'il ne bat plus que d'une aile. Holà, valets, servantes ! Est-ce qu'il n'y a ici personne pour mener mon cheval à l'écurie ? Mais le drôle a déjà pris son parti, et il s'en retourne aux Enfers au grand galop. (*Le monstre s'envole.*⁶¹⁰) Mes baisemains à Madame Proserpine ! Ma foi, voilà une voiture assez commode, cela ne coûte ni foin ni avoine. Pour moi, j'aurais les dents bien longue si je n'avais eu de l'esprit ; j'ai attrapé en chemin des cailles à la volée, et ne trouvant point de rôti sur la route, je les ai fait cuire au feu d'Enfer qui sortait des naseaux de mon cheval. Mais c'est ici le jardin où Monsieur Turcaret doit donner le bal. Je ne sais si je trouverai mon maître Belphégor... Ah ! le voici.

SCÈNE II

BELPHÉGOR, TRIVELIN, ARLEQUIN

ARLEQUIN

Ah, Seigneur Belphégor, que j'ai de joie de vous revoir !

BELPHÉGOR

J'attendais ton retour avec impatience ; hé bien ! quelle nouvelle ? que t'a dit Pluton ?

ARLEQUIN

Il vous attend demain à dîner ; il est arrivé du gibier, et il vous prépare un greffier sauvage à la daube, avec une accolade de témoins du Mans⁶¹¹ qui sont d'un fumet excellent.

BELPHÉGOR

Que tu es badin !

ARLEQUIN

Et voilà votre permission de vous rendre invisible, bien signée, paraphée et scellée du grand sceau infernal.

610. Cette didascalie est insérée en note de bas de page.

611. On peut rapprocher cette « accolade de témoins » culinaire de l'accolade de lapereaux, « deux lapereaux servis ensemble » (Acad. 1798).

BELPHÉGOR

Cela va à merveille.

ARLEQUIN

Ce n'est pas tout, Madame Proserpine, qui je crois est amoureuse de moi, m'a régalaé comme un prince et m'a fait don du pouvoir de deviner et de dire la bonne aventure.

TRIVELIN

Ah ! Monsieur le devin, dites-moi la mienne je vous prie.

ARLEQUIN

Volontiers : il faut que j'éprouve mes talents sur toi ; donne-moi ta main.

TRIVELIN

Vous ne me connaissez pas, dites-moi d'abord le passé, je verrai si je vous dois croire pour l'avenir.

ARLEQUIN, *lui regardant dans la main*

Tu as été jusqu'ici un grand fripon, tu sors de bon père et de bonne mère, mais tu ne vaux guère.

TRIVELIN

Cela est vrai.

ARLEQUIN

Cependant tu as servi fidèlement Belphégor, voilà le passé. Tu es marié par son secours à une jeune fillette de ton village, voilà le présent. Il t'enrichira ce soir, voilà le futur.

TRIVELIN

C'est la vérité.

ARLEQUIN, *se réjouissant*

C'est la vérité ? Ah ! Madame Proserpine, que je vous ai d'obligation.

TRIVELIN

Devinez encore, je vous prie, et me dites quelque chose de plus positif.

ARLEQUIN, *lui regardant encore dans la main*

Je le veux bien. Hier garçon, voilà le passé ; aujourd'hui marié, voilà le présent ; et demain cocu, voilà le futur, il n'y a rien de plus positif.

TRIVELIN

Voilà un avenir qui me chagrine.

ARLEQUIN

Que tu es benêt, mon ami ! Ne vaut-il pas mieux être cocu, que d'avoir une femme vertueuse comme celle de mon maître ?

BELPHÉGOR

Arlequin a raison. Mais il ne s'agit pas de cela maintenant ; il faut songer à notre affaire. Monsieur Turcaret va donner le bal dans ce jardin, et c'est le temps que je

prends pour me venger de lui. Allez promptement vous déguiser, pour vous trouver à ce bal.

TRIVELIN

Et quel déguisement prendrons-nous ?

BELPHÉGOR

Le premier qui vous viendra dans l'esprit : déguisez-vous en Bohémiens. Mettez une espèce de toilette sur votre épaule, il n'en faut pas davantage.

ARLEQUIN

C'est bien dit, et je dirai la bonne aventure si quelqu'un est curieux de la savoir. Et vous, qu'allez-vous devenir ?

BELPHÉGOR

Je vais passer dans le corps de Monsieur Turcaret dont je ne sortirai que par le commandement de Trivelin, afin de lui procurer une somme considérable.

ARLEQUIN

Que nous partagerons ensemble ?

TRIVELIN

Ah ! j'y consens. Vous allez donc bien tourmenter ce Monsieur Turcaret ?

BELPHÉGOR

Au contraire, ce sera un possédé de bonne humeur, qui ne fera que parler en chantant. Je ne suis pas un démon malfaisant.

ARLEQUIN

Cela est vrai.

BELPHÉGOR

Cependant tout bon que je suis, je veux avertir Trivelin d'une chose ; c'est que quand je serai sorti du corps de Monsieur Turcaret pour entrer dans un autre par son commandement, il se garde bien de me commander rien davantage, je ne lui obéirais pas.

TRIVELIN

Ne craignez rien, j'exigerai une somme si forte de Monsieur Turcaret pour vous faire sortir, que je n'aurai plus besoin de rien quand on me l'aura payée.

BELPHÉGOR

Ce sont tes affaires ; mais voici déjà des masques : le bal va commencer, éloignons-nous, et allons nous concerter ensemble sur la manière dont nous devons nous conduire dans tout ceci.

SCÈNE III

Plusieurs masques entrent en dansant.

LE BAL

UN MASQUE, *chante*

La nuit tous chats sont gris,
 Le bal est l'assemblage
 Des jeux et des ris,
 Sous un beau masque un laid visage
 Y passe souvent pour Cypris.
 On y prend Fanchon pour Chloris,
 Le magot pour un Adonis,
 L'agioteur pour le marquis,
 Et le fou pour le sage ;
 La nuit tous chats sont gris.

On danse.

SCÈNE IV

ARLEQUIN ET TRIVELIN, *en Bohémiens, l'un a un tambour de basque, et l'autre des cliquettes*⁶¹².

Le bal continue.

ARLEQUIN, *chante*

Au bruit de nos tambours et de nos cliquettes
 Accourez, amants curieux :
 Si sur la foi de nos sornettes
 Vous croyez devenir heureux,
 Déjà vous l'êtes.

SCÈNE V

ARLEQUIN, TRIVELIN, LE DOCTEUR, TROUPE DE MASQUES

LE DOCTEUR

Ah ! Messieurs, tout est perdu ; Monsieur Turcaret est devenu fou, il ne peut plus dire un mot sans chanter.

612. *Cliquette* : « Instrument fait de deux os ou de deux morceaux de bois que l'on met entre les doigts et qu'on bat l'un contre l'autre » (Acad. 1762).

TRIVELIN

Bon, voilà un tour de Monsieur Belphégor ! Hé, contez-nous un peu cela ?

LE DOCTEUR

Nous nous étions retirés ensemble au bout du jardin pour concerter une masquerade, lorsque tout à coup son visage a changé ; il s'est plaint d'une colique affreuse, il est tombé évanoui sur un lit de gazon, et dans le temps que j'appelais du secours il s'est relevé et s'est mis à chanter.

ARLEQUIN, *riant*

Mais vraiment, voilà une folie bien agréable.

LE DOCTEUR

Comment, il semble que vous vous réjouissiez de son malheur.

ARLEQUIN

Nous rions de votre erreur : vous croyez Monsieur Turcaret fou, et il est possédé d'un lutin.

LE DOCTEUR

Possédé d'un lutin ! Qui vous a dit cela ?

ARLEQUIN

Bon ! est-ce que nous ne devinons pas tout nous autres ?

LE DOCTEUR

Mais pourquoi ce lutin s'est-il adressé plutôt à Monsieur Turcaret qu'à un autre ?

ARLEQUIN

Je devine que c'est pour le punir des cruautés qu'il exerce tous les jours envers le malheureux Rodric.

LE DOCTEUR

Comment, ce Rodric a donc des amis en Enfer ?

ARLEQUIN

Bon, tous les diables sont ses confrères.

LE DOCTEUR

Je n'entends point cette énigme-là !

ARLEQUIN

On vous l'expliquera.

LE DOCTEUR

Quoi qu'il en soit, c'est moi qui fais les affaires de Monsieur Turcaret, et je vais le porter à se désister de ses poursuites, et à laisser en paix le malheureux Rodric, quoiqu'à parler franchement je ne le trouve guère en état d'entendre raison. Le voici, voyez comme il a les yeux hagards.

SCÈNE VI

MONSIEUR TURCARET, LE DOCTEUR, ARLEQUIN, TRIVELIN, TROUPE DE
MASQUES

MONSIEUR TURCARET, *entre en chantant*

Qu'il pleuve, qu'il vente, qu'il tonne,
Rien désormais ne m'étonne,
Je ne crains ni le froid ni le chaud,
J'ai réalisé⁶¹³ comme il faut.

LE DOCTEUR

C'est fort bien fait à vous, Monsieur Turcaret, mais laissez-là vos chansons pour m'écouter ; vous n'êtes pas si heureux que vous pensez, croyez-moi.

MONSIEUR TURCARET, *chante*

J'ai toujours ma caisse remplie,
J'ai de la santé, je suis vigoureux ;
Tantôt Chloris, tantôt Sylvie,
Je bois de tous vins, je joue à tous jeux.
Qui peut ainsi passer la vie,
Peut avec raison se dire heureux.

LE DOCTEUR

Mais Monsieur Turcaret, au milieu de l'opulence où vous êtes, je m'étonne que vous poursuiviez avec tant de rigueur le malheureux Rodric, pour les sommes que vous prétendez qui vous sont dues ; les intérêts que vous avez exigés de lui ont passé de beaucoup le principal, il est dans la dernière misère, et vous devriez avoir pitié de lui.

MONSIEUR TURCARET, *chante*

C'est un plaisir pour mes semblables
De voir les autres misérables,
Ils ne s'embarrassent que d'eux.
En moi la pitié ne peut naître ;
Si tout le monde était heureux.
Quel plaisir aurais-je de l'être ?

LE DOCTEUR

Hélas ! on voit bien que cet homme-là a le diable au corps. Mais à propos de diable, voici sa femme.

SCÈNE VII

MONSIEUR TURCARET, MADAME TURCARET, LE DOCTEUR, ARLEQUIN,

613. *Réaliser* : rendre effective une décision de justice.

TRIVELIN, TROUPE DE MASQUES

MADAME TURCARET

Ah ! Messieurs, que viens-je d'apprendre ? On dit que mon mari est possédé d'un lutin.

LE DOCTEUR

Il n'est que trop véritable.

MADAME TURCARET

Et où est-il ce lutin, que je lui arrache les yeux ?

LE DOCTEUR

Il est dans le corps de votre mari.

MADAME TURCARET

Oh ! je l'en ferai bien sortir à bons coups de bâton.

ARLEQUIN, *frappant sur Monsieur Turcaret et sur le Docteur*

Je m'en vais me charger de ce soin. Allons, Monsieur le lutin, sortez au plus vite.

MADAME TURCARET

Et à quoi songez-vous donc ? Vous battez mon mari ?

LE DOCTEUR

Et vous me frappez aussi ? Avez-vous perdu l'esprit ?

ARLEQUIN

C'est que je voulais toucher le diable par bricole⁶¹⁴.

LE DOCTEUR

Cela n'est pas nécessaire, je vais le conjurer, moi. Esprit malin, dis-nous qui tu es ? Il nous va répondre par la bouche de Monsieur Turcaret apparemment !

BELPHÉGOR, *par la bouche de Monsieur Turcaret, chante*

Je suis un démon
Invisible
Mais sensible
Belphégor est mon nom.

LE DOCTEUR

Belphégor ! Ce diable ne m'est pas inconnu . . .

BELPHÉGOR, *par la bouche de Monsieur Turcaret, chante*

Je suis dans le corps
De ce galant homme,
Et l'on ne m'en mettra dehors
Qu'avec une très grosse somme.

614. *De bricole, par bricole* : « Indirectement » (Acad. 1762).

LE DOCTEUR

Ah! ah! le Diable est intéressé.

MADAME TURCARET

Mais, pourquoi a-t-il choisi le corps de mon mari plutôt qu'un autre?

ARLEQUIN

Il est permis de prendre son bien où l'on le trouve.

MADAME TURCARET

Comment?

ARLEQUIN

Hé! oui : ne savez-vous pas qu'il y a longtemps que tout le monde donne votre mari à tous les diables?

MADAME TURCARET

Que je suis malheureuse! mais, n'y a-t-il point de remède à cela?

LE DOCTEUR

Laissez-moi faire, je vais conjurer l'esprit en latin, c'est une langue qui a beaucoup de force sur les lutins. *Cacodemon exi ex isto corpore*⁶¹⁵.

BELPHÉGOR, *par la bouche de Turcaret*

*Nolo*⁶¹⁶.

LE DOCTEUR

Il dit qu'il ne veut pas en sortir. *Et hoc te non taedet habitare*⁶¹⁷?

BELPHÉGOR, *par la bouche de Turcaret*

*Non taedeo*⁶¹⁸.

LE DOCTEUR

Ah! Messieurs, le Diable a fait un solécisme, il ne sait pas la grammaire, il ignore la règle des verbes *poenitet, taedet, pudet, miseret*.

ARLEQUIN

Il n'est pas surprenant que le diable devienne ignorant en parlant par la bouche d'un financier.

TRIVELIN

Assurément; mais sans tant vous tourmenter, si l'on me veut payer la somme que je demanderai, je vais dans le moment envoyer le diable à tous les diables.

MADAME TURCARET

Comment! Est-ce que vous avez pouvoir sur les esprits?

615. Latin : « Démon, sors de ce corps. »

616. « Je ne veux pas. »

617. « N'es-tu pas dégoûté d'habiter ceci? »

618. « Je ne suis pas dégoûté. » Cette phrase est cependant un solécisme, comme le dira à la réplique suivante le Docteur : le verbe *taedere* ne s'emploie qu'à la troisième personne du singulier, avec le pronom à l'accusatif. Belphégor aurait dû dire *Non me taedet*.

TRIVELIN

Sans doute.

MADAME TURCARET

Et que me demandez-vous pour délivrer mon mari ?

TRIVELIN

Rien, quand l'affaire sera faite.

MADAME TURCARET

Voilà un galant homme.

TRIVELIN

Mais je veux cent mille écus avant que de l'entreprendre.

MADAME TURCARET

Cent mille écus ! il vaut autant que le Diable emporte mon mari.

ARLEQUIN

Voilà une femme terriblement tendre.

LE DOCTEUR

Allons, Madame, il faut un effort : si vous étiez en pareil cas, Monsieur Turcaret ne vous abandonnerait pas ainsi.

TRIVELIN

C'est ce qu'il faut éprouver. Je vais faire passer le lutin dans le corps de Madame ; mais quand il y sera, il n'en sortira pas si aisément, et il me faudra le double de ce que je demande.

MADAME TURCARET

Ne vous avisez pas de me jouer ici quelque tour de votre métier.

TRIVELIN

Allez donc me chercher les cent mille écus.

MADAME TURCARET

Mais je voudrais savoir auparavant si vous avez le pouvoir que vous dites.

TRIVELIN

Comment, vous en doutez ? Je vais vous en donner des preuves. *Hust, Must.*

Le théâtre paraît tout en feu, les ifs du jardin poussent des gerbes d'artifice.

MADAME TURCARET

Miséricorde ! Qu'est-ce que tout ceci ? Voilà mon jardin tout en feu. Il va se communiquer à la maison, je suis ruinée.

TRIVELIN

Cela vous apprendra à douter de mon pouvoir.

ARLEQUIN

Ma foi, cela est effroyablement beau.

MADAME TURCARET

Ah ! Monsieur, je vais vous chercher les cent mille écus, éteignez au plus tôt cet embrasement.

TRIVELIN

Allez donc au plus vite.

SCÈNE VIII

MONSIEUR TURCARET, LE DOCTEUR, ARLEQUIN, TRIVELIN, MASQUES

LE DOCTEUR

Je suis tout effrayé de ce que je viens de voir ; mais Monsieur, qui vous a donné ce pouvoir surprenant ?

TRIVELIN

C'est l'astre prédominant qui, au jour de ma naissance... influant perpendiculairement... comme qui dirait... mais il est inutile de vous expliquer cela, vous n'y comprendriez rien.

LE DOCTEUR

Non, assurément, de la manière dont vous vous engagez à me l'expliquer. Mais je conçois que votre pouvoir s'étend bien loin.

ARLEQUIN

Oh ! si loin que si vous voulez, il vous va faire prendre racine dans ce jardin et vous y métamorphoser en concombre.

LE DOCTEUR

Qu'il n'en fasse rien. Mais que cherchent ici ces gens ?

TRIVELIN

Parbleu, ce sont les sergents de ce matin qui poursuivaient Monsieur Belphégor, je les reconnais.

SCÈNE IX

MONSIEUR TURCARET, LE DOCTEUR, ARLEQUIN, TRIVELIN, DEUX SERGENTS,
PLUSIEURS ARCHERS ET MASQUES

PREMIER SERGENT

Bonsoir Monsieur le Docteur, nous venions dire à Monsieur Turcaret que ce matin nous avons manqué son homme par la fourberie d'un certain manant qui s'est moqué de nous ; mais ce manant-là tombera quelque jour sous nos pattes.

TRIVELIN

Tu passeras auparavant par les miennes.

ARLEQUIN, *à Trivelin*

Change-moi ce drôle-là en cornichon.

LE DOCTEUR

Ah! Monsieur le Sergent, il n'est pas temps de parler d'affaires, Monsieur Turcaret est possédé d'un lutin qui fait ici des ravages effroyables : tout à l'heure ce jardin était tout en feu.

UN SERGENT

Ah! que m'apprenez-vous! Et ne peut-on pas remédier à cela?

LE DOCTEUR

Voilà un magicien qui s'est engagé à le faire, moyennant cent mille écus que Madame Turcaret lui est allé chercher.

UN SERGENT

Comment! Et c'est notre homme de ce matin! Ne vous y fiez pas, c'est un coquin qui a reçu notre argent pour nous tromper; et d'ailleurs comment aurait-il ce pouvoir? C'est un paysan.

ARLEQUIN, *lui donnant de sa batte*

Apprenez à respecter la magie.

SCÈNE X

LE DOCTEUR, ARLEQUIN, TRIVELIN, DEUX SERGENTS, PLUSIEURS ARCHERS,
MONSIEUR TURCARET, MADAME TURCARET, MASQUES

MADAME TURCARET, *apportant deux sacs*

Tenez, Monsieur, voilà cent mille écus en or bien comptés.

TRIVELIN

Cela me va diablement charger.

ARLEQUIN, *prenant un sac*

Je vais vous soulager de la moitié.

TRIVELIN, *faisant quelques lazzi*

Remarquez bien, Messieurs, ce tour-ci. Démon, je te commande de sortir du corps de Monsieur Turcaret, et de passer dans celui d'un de ces messieurs.

BELPHÉGOR, *par la bouche de Monsieur Turcaret, chante*

Sans que rien me retienne

J'obéis à ta voix,

Mais qu'il te souviene

Que c'est pour la dernière fois.

MONSIEUR TURCARET

Ah! que je me sens soulagé! Où suis-je et d'où viens-je?

PREMIER SERGENT, *chante, sentant Belphégor entrer dans son corps*

Ah! je ressens des douleurs effroyables,
Je ne sais point ce que c'est que cela.
J'ai dans mon corps une troupe de diables,
Et c'est à qui plus me tourmentera :
L'un me déchire,
L'autre me tire,
Et je ne sais qui d'eux l'emportera.

SECOND SERGENT

Qu'est-ce que cela signifie, et qu'est-ce que vous avez fait entrer dans le corps de mon camarade?

ARLEQUIN

Le démon Belphégor : et comme il a trouvé la place occupée par d'autres diables, ils se battent là-dedans... comme tous les diables; mais je vais les mettre d'accord.
(*Il donne des coups de sa batte sur le dos du sergent.*)

SECOND SERGENT, *à Trivelin*

Ah! malheureux, qu'as-tu fait?

TRIVELIN

J'ai donné un sergent au Diable, voyez le grand malheur.

SECOND SERGENT

Le malheur retombera sur toi, car je l'ai bien entendu : ton pouvoir est fini, et nous t'allons mettre entre les mains de la justice pour te faire brûler comme sorcier.

TRIVELIN, *au premier sergent*

Monsieur Belphégor ne souffrira pas cela, n'est-il pas vrai?... Mais il ne répond rien.

ARLEQUIN

C'est qu'il ne peut plus rien pour toi. Qu'il te souviene de ce qu'il t'a dit tantôt.

TRIVELIN

Ah! je l'avais oublié : Seigneur Belphégor, ayez pitié de moi, et sortez promptement du corps que vous possédez.

ARLEQUIN

Il n'en sortira pas, il s'y trouve trop bien.

TRIVELIN

Et je vous promets de ne vous plus rien demander de ma vie, sortez, je vous en conjure.

ARLEQUIN

Il n'en fera rien; il est dans son creux.

TRIVELIN, *aux sergents*

Messieurs, vous voyez que je fais ce que je puis pour réparer la faute que j'ai faite.

SECOND SERGENT

Nous ne nous embarrassons point de cela, nous t'allons mener en prison, si tu ne délivres tout à l'heure notre camarade.

TRIVELIN

Seigneur Belphégor, encore un coup.

ARLEQUIN

Comme si tu ne parlais pas.

TRIVELIN

Est-ce là la récompense de l'avoir servi si fidèlement ? (*À part*) Mais je vois qu'il faut user ici de stratagème. Messieurs, que je vous dise un mot en particulier, éloignons-nous un peu.

SCÈNE XI

MONSIEUR TURCARET, MADAME TURCARET, ARLEQUIN, TRIVELIN, LE
DOCTEUR, SERGENTS, ARCHERS, MASQUES

ARLEQUIN, *à part*

Que diable va-t-il faire : je ne saurais le deviner sans lui avoir regardé dans la main. Que je plains ce misérable !

LE DOCTEUR

Et pourquoi Belphégor ne sort-il pas d'où il est ?

ARLEQUIN

Il faudrait qu'il retournât aux Enfers. Il ne peut plus passer dans aucun corps, son pouvoir est limité.

LE DOCTEUR

Quel malheur serait-ce pour lui de retourner aux Enfers, puisque c'est son pays ?

ARLEQUIN

S'il y retournait avant le temps qui lui est prescrit, Pluton lui ferait souffrir des tourments terribles, il est sévère en diable sur ces matières ; mais quel bruit entends-je ?

On entend le bruit du tambour.

SCÈNE XII

MONSIEUR TURCARET, MADAME TURCARET, ARLEQUIN, TRIVELIN, LE

DOCTEUR, PREMIER SERGENT, SECOND SERGENT ET LES AUTRES ACTEURS

SECOND SERGENT

C'est une femme qui fait battre la caisse pour retrouver un mari perdu.

ARLEQUIN

Ah! bon pour cela. Il n'y a guère de mari qui en fît autant.

TRIVELIN

Grande, grande nouvelle, Seigneur Belphégor, Madame Honnesta votre femme vient d'arriver, et c'est elle qui vous fait réclamer.

BELPHÉGOR, *par la bouche du premier sergent*

Ah! retournons au plus vite aux Enfers.

TRIVELIN

Bon, le voilà parti, mon stratagème a réussi, je savais bien qu'il aimerait mieux retourner à tous les diables que de revoir sa femme.

LE DOCTEUR

Expliquez-nous tout ceci : nous connaissons Madame Honnesta, et son mari Rodric.

TRIVELIN

Hé bien! Ce Rodric n'était autre que Belphégor que Pluton avait envoyé sur Terre pour éprouver si les maris qui se plaignaient de leurs femmes avaient raison. Mais nous vous conterons tout cela une autre fois, ne songez maintenant qu'à vous réjouir, puisque le diable vous a fait le plaisir de vous abandonner.

FIN

On continue le bal, et le tout finit par des vaudevilles.

1

PREMIER MASQUE

Amants, que rien ne vous étonne!

Quoi qu'on oppose à vos raisons

Des chansons

Lorsque l'horloge carillonne,

L'heure du berger⁶¹⁹ n'est pas loin,

Ayez soin

De saisir l'instant qu'elle sonne.

619. *L'heure du berger* : « C'est le moment heureux et favorable où quelque maîtresse se rend et accorde à son amant la dernière faveur, qu'elle s'adoucit, qu'elle se défend faiblement et qu'elle commence à céder à la violence de son amour. Peu savent rencontrer ce doux instant » (Le Roux).

2

SECOND MASQUE

Il n'est qu'un certain temps pour plaire ;
Iris, vendez cher aux amants
 Vos beaux ans ;
Vers la fin de votre carrière,
Vous paierez à votre tour
 À l'Amour
Tous les frais qu'il aura pu faire.

3

TROISIÈME MASQUE

Lorsque dans l'hymen on s'engage,
Tout plaît parce qu'il est nouveau,
 C'est le beau ;
Mais deux jours après on enrage
Du mauvais marché qu'on a fait.
 C'est le laid :
On n'a plus d'espoir qu'au veuvage.

4

QUATRIÈME MASQUE

Femme trop sage me désole,
Et sa vertu fait trop de bruit
 Jour et nuit ;
J'aime mieux une jeune folle,
Et si je suis d'être cocu
 Convaincu,
Nombre que je vois m'en console.

5

ARLEQUIN, *au Parterre*

Si l'on vous demande à la porte,
Belphégor a-t-il réjoui ?
 Dites : oui.
Si quelqu'un parle d'autre sorte,
Et veut par contradiction
 Dire non,
Dites : « Que le Diable l'emporte ! »

Fin du divertissement

Le Fleuve d'oubli

1 Édition

Nous éditons *Le Fleuve d'oubli* à partir de la première édition du *Théâtre de M. Le Grand*, Paris, Ribou, 1731 (LG 1731), t. II, pp. 375–403, et du *Nouveau Théâtre Italien* (NTI 1729), t. V (numérotation séparée, 44 pp.)⁶²⁰. Pour le divertissement final, qui ne figure pas dans LG 1731, nous utilisons NTI 1729, mais aussi la partition (DNTI, II, p. 188 *sqq.*) et d'une édition tardive des *Œuvres de Le Grand, Comédien du roi*, Paris, Libraires Associés, t. II (LG 1770).

2 Représentations et réception

2.1 Création

Le Fleuve d'oubli fut représenté pour la première fois le 12 septembre 1721, par les Comédiens-Italiens installés à la Foire Saint-Laurent, dans la loge tenue par le chevalier Pellegrin. Cette petite comédie, en un acte, était précédée de *Belphégor*. Les deux pièces furent encore représentées les 14, 17, 19, 22 et 29 du même mois, alternant avec des reprises de canevas italiens et de comédies du *Recueil* de Gherardi⁶²¹.

Le 23 septembre 1721, *Le Fleuve d'oubli* est joué avant *Les Amours aquatiques* et *Les Terres australes*. Dès le lendemain, *Les Amours aquatiques* sont abandonnées et remplacées par *Le Mai* de Fuzelier. Ces trois pièces, formant un ambigu comique⁶²²,

620. Cette édition, comme celle de 1733 est en partie recueil factice ; la page de titre du *Fleuve d'oubli* le confirme, et montre que l'édition reproduite est celle de 1728 : [filet] NOUVEAU THEATRE ITALIEN. [filet] LE FLEUVE / D'OUBLY, / COMEDIE / PAR M. LE GRAND, / Comédien du Roy. / REPRESENTÉE PAR LES / Comédiens Italiens ordinaires / du Roy. [fleuron] A PARIS, / Chez BRIASSON, ruë S. Jacques, / à la Science. [filet] M. DCC. XXVIII. / Avec Approbation et Privilège du Roy.

621. Nous appelons « création » la première série de représentations, même discontinues, correspondant à l'expression du XVIII^e siècle « joué dans sa nouveauté ». Nous parlons de « reprises » quand la pièce n'a plus été jouée pendant une ou plusieurs semaines, mois, années, et qu'on la joue à nouveau.

622. Contrairement à ce qu'affirme H. Lagrave (p. 354 *sq.*), l'ensemble *Fleuve d'oubli—Amours aquatiques—Terres australes* n'est pas le premier ambigu-comique à être présenté par les Italiens : il avait été précédé, le 21 mai 1719, par les trois pièces de Fuzelier *La Mode*, *Le Mai*, *La Méridienne*.

sont jouées du 24 au 26 septembre, puis le 28 et 30, et encore les 1^{er}, 2, 3 et 5 octobre. Au total, lors de cette Foire Saint-Laurent, *Le Fleuve d'oubli* aura été représenté devant 2 245 spectateurs, toujours précédé ou suivi d'autres pièces.

2.2 Reprises

À la fin de l'année 1721, les Italiens ayant réintégré l'Hôtel de Bourgogne, *Le Fleuve d'oubli* est joué plusieurs fois après *La Soubrette* de Godard de Beauchamps : les 18, 23 et 30 novembre.

Le Fleuve d'oubli est repris avec *Belphégor* le 28 décembre de la même année ; puis du 3 au 6 octobre 1722, sans grand succès : elles attirent un total de 315 spectateurs ; à titre de comparaison, *Arlequin sauvage* de Delisle de La Drevetière, repris le 7, en attire à lui seul 353. Le diptyque est à nouveau joué du 29 novembre au 3 décembre de la même année, alternant avec des représentations du *Lutin amoureux* ou *L'Esprit follet*, pièce de l'ancien Théâtre-Italien⁶²³ — le succès est meilleur (639 spectateurs au total pour les trois représentations : 370 le 29 novembre, 148 le 1^{er} décembre et 121 le 2).

En 1723 (19 décembre), une reprise unique et éclatante avec *Belphégor* attire 578 spectateurs. En 1724, le 7 mai, *Le Fleuve d'oubli* est représenté à la suite du *Prince travesti* de Marivaux ; puis le 22 après *La Surprise de l'amour* de Marivaux — *Belphégor* est joué avec *Agnès de Chaillot* de Le Grand et Dominique le 20 février (788 spectateurs) et avec *Amadis le cadet* de Fuzelier le 28 mars. *Belphégor* et *Le Fleuve d'oubli* sont à nouveau réunis le 21 mai (après deux reprises du *Fleuve*, les 29 avril et 4 mai, on ignore avec quelle autre pièce). Elles sont rejouées ensemble le 23 juillet et le 31 décembre, tandis que *Le Fleuve d'oubli* est la petite pièce qui suit *La Double Inconstance* de Marivaux le 3 août. Il vient compléter le 11 février 1725 *Le Faucon* de Delisle de La Drevetière (qui a été créé le 6). Il est encore joué le 14 mars, entouré d'*Agnès de Chaillot* et de *L'Île des esclaves* de Marivaux (657 spectateurs).

La pièce est encore reprise régulièrement de 1728 à 1732, puis laissée de côté jusqu'en 1741–1745 (elle sera alors reprise une à deux fois par an, sauf en 1743).

Si *Le Fleuve d'oubli* se présente, à la première scène, comme la suite de *Belphégor*⁶²⁴, il a donc été joué bien souvent indépendamment de sa première partie. Il est probable que les premières phrases de la pièce se trouvaient alors changées. Le texte n'est donc pas à jamais figé par l'écrit, mais doit s'adapter au contexte de

623. La pièce s'intitule encore *Spinette esprit follet* ; le titre italien était *Lo Spirito folletto*. Elle avait été jouée, d'après Lérès (p. 270) et O. Forsans (p. 46), à l'ancien Théâtre-Italien en 1697.

624. « Enfin, voici le procès des maris et des femmes terminé à l'amiable, et par la faveur de Belphégor qui m'a amené avec lui dans ce pays, me voilà distributeur en chef des eaux du Fleuve Léthé. »

représentation.

2.3 Réception

Le sévère marquis d'Argenson, malgré des jugements souvent indulgents envers Le Grand, n'épargne pas *Le Fleuve d'oubli* :

Les Comédiens-Italiens rejouent souvent cette petite pièce qui égaye nos bourgeois, et le divertissement de la fin est une petite fête à bon marché qui paraît un spectacle complet à ce bas public. Il y a du bon et du mauvais dans ces scènes détachées ; en total, cela est d'un prix fort médiocre⁶²⁵.

L'amusement du bourgeois, qui n'appartient pas à la « bonne compagnie », est méprisé par d'Argenson. En ce qui concerne le divertissement, la majeure partie en est peut-être perdue. La partition ne nous livre en effet qu'un air suivi du vaudeville (en plus de l'air initial du Fleuve d'oubli personnifié).

Les frères Parfaict ne nous disent rien du *Fleuve d'oubli*, et l'on doit donc se fier à des sources plus tardives. Desboulmiers (t. II, p. 22 *sqq.*) cite de nombreux extraits de la pièce (les pp. 23, 25–34 sont remplies entièrement par des citations) : la quasi intégralité de la scène 2, les scènes 6 et 7, et le vaudeville final. Il ajoute :

Cette comédie, qui n'est composée que de scènes détachées, est du nombre de celles qu'on appelle *pièces à tiroirs* ; mais les caractères de tous les personnages qui y paraissent sont vrais et bien dessinés. Le dialogue est vif et bien soutenu, le sujet ingénieusement imaginé. Une scène de *Mélusine* peut en avoir fourni la première idée, comme nous l'avons fait observer⁶²⁶, mais ce n'est pas un petit mérite que de savoir greffer un sauvageon et en tirer de bon fruit. Le Grand possédait ce talent supérieurement et n'avait souvent besoin que d'un mot pour créer des scènes très ingénieuses.

D'Origny note également que « les caractères sont dessinés d'après nature, et une vivacité soutenue anime le dialogue » (t. I, p. 65).

Il semble donc, d'après ces deux auteurs, que le caractère spirituel de la pièce ait plu aux spectateurs. Pourtant, ne nous y trompons pas : *Les Amours aquatiques*, comédie toute pleine d'esprit, tombera dès la première représentation. Sans doute la satire, ressort privilégié des pièces à tiroirs, absente des *Amours aquatiques*, n'était-elle pas pour rien dans le succès du *Fleuve d'oubli*.

On remarquera qu'une note, dans *La Rupture du Carnaval et de la Folie* de Fuzelier (1719)⁶²⁷, vient avertir le lecteur, à la tirade sur le fleuve Léthé (sc. 11) :

Cette pièce-ci [*La Rupture*] a été faite longtemps avant celle du *Fleuve d'oubli* ; ainsi, qu'on ne croie pas que cette tirade en soit prise.

Ainsi, l'affirmation de Desboulmiers selon laquelle le sujet du *Fleuve d'oubli*

625. D'Argenson, p. 213.

626. Nous n'avons pas trouvé d'autre allusion dans l'ouvrage à un possible lien entre *Mélusine* et *Le Fleuve d'oubli*.

627. *PNTI*, II, p. 31.

aurait été emprunté à *Mélusine* se trouve relativisée : d'autres pièces encore font allusion au Léthé et s'en servent comme d'un moyen d'amener la satire.

3 Argument

Trivelin a été institué distributeur en chef des eaux du Fleuve Léthé. Les hommes auront ce jour le droit de venir boire de son eau, qui leur fera « perdre [...] le souvenir des choses qu'ils ont dessein d'oublier ». Un marquis vient d'abord pour oublier sa première condition de domestique. Puis, Spinetta souhaite perdre son défaut : la médisance. Un ingrat cherche à oublier ce qu'il doit à son ami. Violette veut oublier son mari, car lui-même l'oublie. Un apothicaire est persuadé d'être cocu, et veut ne plus s'en souvenir. Un Gascon veut oublier sa valeur (pour ne tuer personne en duel) et faire oublier ses dettes à ses créanciers.

4 Hypothèses de distribution

Hormis Trivelin, rôle attitré de Dominique, et Violette, aucune attribution de rôle dans *Le Fleuve d'oubli* n'est décidable avec certitude. L'on peut cependant hasarder quelques hypothèses. Il est d'autant plus difficile de proposer une distribution que mis à part l'acteur jouant le personnage qui reste en scène, les autres peuvent facilement jouer plusieurs rôles. C'est par exemple le cas de Dominique dans *La Mode*.

Mario jouait le Chevalier d'Egrefignac dans *L'Amour maître de langues* ; on lui attribue un accent qui rappelle celui des Gascons dans *La Méridienne*⁶²⁸. Nous supposons donc que le rôle du Gascon de la scène 7 lui était attribué.

Le Fleuve Léthé est une rôle exclusivement chanté ; cela semble désigner tout naturellement Théveneau, chanteur de la Comédie-Italienne apprécié du public. De même, le rôle de la Nymphé du Fleuve, à qui l'on peut sans doute attribuer l'air « En vain une austère beauté », à la fin de la pièce, peut avoir été tenu par Ursula Astori, cantatrice de la Comédie-Italienne, ou bien par Silvia, qui chantait et dansait⁶²⁹.

5 Divertissements

Comme la majorité des pièces du Théâtre-Italien, *Le Fleuve d'oubli* s'achève sur un divertissement. Il est composé d'abord d'un air chanté par une Nymphé du Fleuve

628. Voir p. 104.

629. Elle obtint beaucoup de succès dans les parodies *Baiocco et Serpilla* et *Don Micco et Lesbina*, avec Théveneau, en 1729 (voir X. de Courville, p. 179 et p. 318).

d'oubli (mentionnée dans la liste des personnages en tête de pièce), puis d'un vaudeville qui fait réapparaître plusieurs personnages de la pièce (le Gascon, Violette appelée « une femme », et l'apothicaire), mais aussi d'autres : une coquette — qui ne semble pas être à rapprocher de Spinetta —, un paysan, et Arlequin. Si la présence d'Arlequin pour complimenter le public à la fin de la pièce est attendue, bien qu'il ne semble cependant pas apparaître dans la pièce, celle du paysan, qui chante le premier couplet, ne l'est pas. Il est pourtant précédé d'une entrée de paysans et de paysannes mentionnée par le texte imprimé (absente de la partition). Le divertissement semble donc être avant tout un lieu de spectacle qui donne ici l'illusion, par la reprise de personnages, d'être lié à la pièce qu'il conclut, bien que certains éléments en soient totalement autonomes.

Par ailleurs, *Le Fleuve d'oubli* s'ouvre, avant l'entrée de Trivelin à la première scène, par un air chanté par le Fleuve Léthé personnifié. Cet air, assez long et développé, annonce le sujet de la pièce à suivre. Il doit sans doute être rapproché, en miniature, de la fonction des prologues dans les tragédies en musique et les ballets.

6 Le Grand moraliste

L'originalité du *Fleuve d'oubli* tient sans doute à son caractère extrêmement moral. Si l'on compare les conseils donnés ici par Trivelin à ceux que le même personnage et la Mode prodiguaient dans *La Mode*, on est frappé par leur bienséance. La fin de la scène de l'Ingrat est à cet égard exemplaire :

TRIVELIN — [...] Croyez-moi, buvez-en [de l'eau d'oubli] plutôt pour oublier votre indolence ! En ce cas, je vous permets d'en boire.

L'INGRAT — Ma foi, je suivrai votre conseil, et je commence à concevoir qu'un ingrat est un monstre à fuir en tous lieux.

L'idée même d'employer un type moral (l'Ingrat) et non plus social (l'Apothicaire, le Gascon dans *Le Fleuve d'oubli*, le Libraire, le Cabaretier, le Maître de danse, etc., dans *La Mode*) est une spécificité de cette scène.

La pièce est également émaillée de maximes ; on peut ainsi isoler :

TRIVELIN — [...] un demi savant est souvent plus sot qu'un ignorant. (sc. 1)

ou, de manière plus originale :

TRIVELIN — C'est que les vices des hommes se renouvellent tous les jours. [...] Croyez-moi, buvez de nos eaux à une autre intention que d'oublier les défauts des autres. (sc. 1)

La morale sociale, décrivant l'attitude à adopter, est aussi évoquée :

TRIVELIN — [...] Croyez-moi, n'oubliez pas votre premier état : le souvenir des peines passées est la rocambole des plaisirs présents. (sc. 2)

Une telle veine était déjà discrètement présente dans *Belphégor* ; Arlequin, en Bohémien, y chante :

Si sur la foi de nos sornettes
 Vous croyez devenir heureux,
 Déjà vous l'êtes. (acte III, sc. 4)

Si les maximes de l'opéra sont souvent critiquées⁶³⁰, elles trouvent ici leur pendant à la Comédie. Cependant, les leçons données à l'Académie royale de musique sont souvent conventionnelles et ont trait à l'amour ou au respect dû aux souverains. Ici, on a affaire à une écriture moralistique plus originale, comme si Le Grand avait voulu que le public reparte avec en tête quelques formules sorties de sa plume, à plusieurs reprises signalées par « croyez-moi ».

De manière plus attendue, on trouve quelques traits de morale galante :

SPINETTA — Si j'étais homme, je n'imiterais pas ces petits-maîtres qui préfèrent le plaisir de publier ce qu'ils n'ont pas fait à celui d'être heureux et de se taire.

[...]

SPINETTA — Si j'étais homme, je ne ferais point de présent aux femmes : tout amant qui en donne n'est jamais bien aimé. (sc. 2)

On trouve même une « consolation » sur un usage (souvent mis sur la scène) :

L'APOTHICAIRE — [...] en ces sortes de matières, l'opinion est toujours plus chagrinante que la chose même. Après tout, le cocuage n'est pas une maladie mortelle.

TRIVELIN — Au contraire, il y a bien des gens qui ne vivent que de cela. (sc. 5)

Ainsi, dans *Le Fleuve d'oubli*, les lieux communs conduisent, avec cynisme, à une certaine résignation devant « les vices des hommes » et du temps.

630. Par exemple, dans *Mélusine* (acte I, sc. 12) : « Oh oh ! L'urne chante "Qu'il est doux d'aimer constamment" ; ces maximes-là ne sont pas à la mode. »

Marc-Antoine Le Grand

Le Fleuve d'oubli

Comédie

1722

ACTEURS

LE FLEUVE LÉTHÉ.

UNE NYMPHE DU FLEUVE.

TRIVELIN, *distributeur des eaux.*

UN MARQUIS DU HASARD.

SPINETTE, *médisante.*

UN INGRAT.

VIOLETTE, *femme amoureuse de son mari.*

UN APOTHICAIRE.

UN GASCON.

TROUPE DE MORTELS *qui viennent boire des eaux du Fleuve Léthé, pour oublier leurs chagrins..*

La scène est aux Enfers.

Le théâtre représente un bois agréable, au milieu duquel les eaux du Fleuve Léthé coulent lentement ; ce dieu, accoudé sur son urne, chante les paroles suivantes :

Comme mes eaux, le temps coule sans cesse ;
 Le passé ne peut revenir :
 Perdez-en le souvenir !
 Sage vieillesse,
 Ne comptez point sur l'avenir !
 Folle jeunesse,
 Jouissez du présent qui va bientôt finir !

SCÈNE I

TRIVELIN, *seul*

Enfin, voici le procès des maris et des femmes terminé à l'amiable, et par la faveur de Belphégor qui m'a amené avec lui dans ce pays, me voilà distributeur en chef des eaux du Fleuve Léthé. Pluton a ordonné à Mercure de publier dans l'autre monde que tous les mortels dans ce jour pouvaient venir ici librement boire de ces eaux pour oublier leurs chagrins ; je crois que nous aurons bonne compagnie, car il y a là-haut bien des mécontents.

Ce Fleuve a, dit-on, la vertu de faire oublier aux morts tout ce qu'ils ont été. Mais il ne fait perdre aux vivants que le souvenir des choses qu'ils ont dessein d'oublier.

Éprouvons un peu cela : j'ai dessein d'oublier mon ignorance, car l'emploi dont Pluton m'a honoré demande un homme capable de l'exercer. (*Il boit.*) Bon, me voilà déjà à demi savant ; mais ce n'est pas assez, car un demi savant est souvent plus sot qu'un ignorant. Buvons encore un coup pour devenir savant tout à fait ! (*Il reboit.*) Ah, ma foi, maintenant il me monte trop de savoir à la tête, et je crains que cela ne m'enivre.

Mais voici déjà un mortel qui s'avance vers ces lieux. Qu'il a l'air suffisant !

SCÈNE II

LE MARQUIS, TRIVELIN

LE MARQUIS

Holà, l'ami, dis-moi un peu : est-ce ici que l'on distribue les eaux du Fleuve Léthé ?

TRIVELIN

À qui cet homme-là croit-il parler ? Que demandez-vous ?

LE MARQUIS

Je demande à boire, qu'on me rince un verre !

TRIVELIN

Est-ce que vous me prenez ici pour un garçon de cabaret ?

LE MARQUIS

Et qui êtes-vous donc ?

TRIVELIN

Apprenez que je suis le distributeur en chef de ces eaux.

LE MARQUIS

Qui diable aurait cru cela à vous voir dans un tel équipage ?

TRIVELIN

Apprenez encore à ne jamais juger de gens par leurs habits.

LE MARQUIS

Cela est plaisant : je viens ici pour oublier, et cet homme dit sans cesse d'apprendre.

TRIVELIN

Par exemple, si l'on jugeait des gens par leurs habits, on vous prendrait pour un honnête homme.

LE MARQUIS

Est-ce que je ne le suis pas ?

TRIVELIN

Nous allons voir. Que demandez-vous ?

LE MARQUIS

Je vous l'ai déjà dit : je demande de vos eaux pour oublier bien des choses.

TRIVELIN

Cela vous sera aisé, puisque sans en avoir bu vous avez oublié de m'ôter votre chapeau.

LE MARQUIS

Il faut donc ici bien des cérémonies ! Je suis un marquis de fraîche date, qui, ayant trouvé le secret de gagner un million en moins de six mois⁶³¹, voudrais oublier que j'ai été ci-devant petit commis.

TRIVELIN

Petit commis ? Ah ! Je ne m'étonne plus si vous m'avez abordé le chapeau sur la tête : ceux de la douane ne l'ôtent à personne.

LE MARQUIS

Laissons cela, et me dites si me voyant aujourd'hui dans l'opulence, je ne pourrais pas, par le secours de vos eaux, oublier ce que j'ai été ?

TRIVELIN

Vous n'avez pas besoin d'en boire pour cela : vous n'avez qu'à faire comme vos

631. Allusion au système de Law.

pareils.

LE MARQUIS

Il m'arrive tous les jours des aventures terribles. Dernièrement, ayant maltraité mon cocher, il eut l'insolence de me dire qu'il s'en plaindrait à mon père qui avait jadis été son camarade.

TRIVELIN

Votre père était donc un fiacre ?

LE MARQUIS

Quoi qu'il en soit, il n'est pas agréable que les gens vous fassent ressouvenir de ces sortes de choses.

TRIVELIN

Hé, mais de cette façon, ce n'est pas vous qui devez boire des eaux de l'oubli ; mais tâchez d'en faire boire à ceux qui vous connaissent.

LE MARQUIS

Et comment pouvoir y parvenir ?

TRIVELIN

Ils feront comme s'ils en avaient bu quand ils verront que vous n'avez pas dessein d'en boire. Croyez-moi, n'oubliez pas votre premier état : le souvenir des peines passées est la rocambole⁶³² des plaisirs présents. Mais voici une dame qui me paraît bien alerte ; sachons ce qu'elle demande.

SCÈNE III

TRIVELIN, SPINETTA

SPINETTA

*Signore, sono vostra serva*⁶³³.

TRIVELIN

Ah, ah ! C'est une italienne. Vous venez apparemment, Madame, chercher de nos eaux pour en faire boire à votre mari pour lui faire oublier sa jalousie.

SPINETTA

*No, Signore, non ho marito*⁶³⁴.

TRIVELIN

Ah ! je vois ce que c'est : vous êtes une veuve qui voudriez oublier votre douleur. Croyez-moi, la vue d'un joli homme a plus de pouvoir pour cela que toutes les eaux de notre Fleuve.

632. *Rocambole* : « Se dit aussi au figuré pour signifier ce qu'il y a de meilleur, de plus piquant dans quelque chose » (Acad. 1762).

633. « Monsieur, je suis votre servante. »

634. « Non, Monsieur, je n'ai pas de mari. »

SPINETTA

*Non sono ne maritata, ne vedova; sono fanciulla*⁶³⁵.

TRIVELIN

Ah, vous êtes fille! Eh bien, est-ce que vous voudriez oublier ce nom-là? Vous n'avez qu'à parler, il y a encore pour cela des remèdes plus spécifiques que nos eaux.

SPINETTA

*No no, amo troppo la mia libertà*⁶³⁶.

TRIVELIN

Et comment vous appelez-vous?

SPINETTA

Spinetta.

TRIVELIN

Spinette? Ah, le joli nom! Mais, Mademoiselle Spinetta, ne pourriez-vous point parler français? Il me semble que je vous entendrais mieux.

SPINETTA

Tout comme il vous plaira : j'ai dix langues en mon commandement.

TRIVELIN

Tant pis, car il y a bien des femmes qui en ont trop d'une.

SPINETTA

Vous avez bien raison, et c'est ce qui m'amène ici : je m'aperçois tous les jours que tous ceux qui me connaissent me fuient comme la peste, disant que je suis trop médisante, et je viens savoir si vos eaux ne pourraient point me guérir de ce défaut-là.

TRIVELIN

Est-ce que sans cela vous ne pourriez pas vous taire?

SPINETTA

Eh, le moyen de me taire? Je sais que le vieux Damis, qui n'avait travaillé toute sa vie que pour s'acquérir de la réputation, vient de la vendre à beaux deniers comptants. Je sais que la prude Hortense⁶³⁷ ne fait montre de sa vertu que pour faire acheter plus cher ses faveurs. Je sais que le conseiller Doux-sot fait publiquement le jaloux de sa femme, et la conseille en particulier sur le choix de ses galants. Je sais que la veuve La Fardière, dont le mari est mort il y a vingt ans, ne s'en donne aujourd'hui que vingt-cinq. Je sais que le cagot⁶³⁸ Nitouche, qui dupe tout le monde par son hypocrisie, m'a fait une déclaration d'amour.⁶³⁹ Et je pourrais me taire? Faites-moi oublier tout cela, et je me tairai.

635. « Je ne suis ni mariée, ni veuve; je suis fille. »

636. « Non non, j'aime trop ma liberté. »

637. *NTI* 1733 : « la prude honteuse ». Il s'agissait sans doute d'une erreur de lecture de l'ouvrier imprimeur.

638. *Cagot* : « Hypocrite, bigot » (Acad. 1694).

639. Souvenir, sans doute, du *Tartuffe*; Le Grand avait débuté dans ce rôle à la Comédie-Française.

TRIVELIN

Il faudrait donc boire de nos eaux à tous vos repas.

SPINETTA

Pourquoi ?

TRIVELIN

C'est que les vices des hommes se renouvellent tous les jours. Mais puisque vous trouvez tant de plaisir à la médisance, je ne vous conseille pas de vous en priver. Croyez-moi, buvez de nos eaux à une autre intention que d'oublier les défauts des autres.

SPINETTA

J'aurais beaucoup d'envie d'en boire pour oublier tout à fait mon sexe, et devenir homme ; vos eaux auraient-elles ce pouvoir ?

TRIVELIN

Plût au ciel ! Nous verrions bientôt les dames venir en foule chez nous.

SPINETTA

Les hommes n'auraient pas moins d'empressement de devenir femme, quand ce ne serait que par curiosité.

TRIVELIN

Ma foi, moi tout le premier.

SPINETTA

Ah, que si j'étais homme, j'en ferais de belles !

TRIVELIN

Ah, que si j'étais femme, j'en ferais de bonnes !

SPINETTA

Si j'étais homme, je ferais le contraire de tout ce que je vois faire aux autres.

TRIVELIN

Si j'étais femme, je renchérirais sur les talents des plus hardies coquettes.

SPINETTA

Si j'étais homme, je serais le plus discret du monde.

TRIVELIN

Si j'étais femme, je serais la plus grande parleuse de l'univers.

SPINETTA

Si j'étais homme, je n'imiterais pas ces petits-maîtres qui préfèrent le plaisir de publier ce qu'ils n'ont pas fait à celui d'être heureux et de se taire.

TRIVELIN

Si j'étais femme, je changerais d'amant comme de chemise.

SPINETTA

Ah, que je ne prendrais pas pour maîtresse de ces capricieuses qui changent tous

les jours de goût !

TRIVELIN

Ah, que je ne prendrais pas pour amants de ces grands flandrins⁶⁴⁰ Pour niais, innocent, sot, ignorant. Le Roux qui attendent qu'une femme fasse toutes les avances.

SPINETTA

Point de ces belles indolentes qui, avec les trains les plus réguliers, n'ont rien de piquant.

TRIVELIN

Point de ces gros essoufflés qui se trouvent tout en eau pour avoir monté un escalier.

SPINETTA

Si j'étais homme, je ne ferais point de présent aux femmes : tout amant qui en donne n'est jamais bien aimé.

TRIVELIN

Si j'étais femme, je tirerais de l'un pour donner à l'autre.

SPINETTA

Enfin, si j'étais homme, je serais point jaloux ; j'aimerais les femmes pour moi-même, et non pour elles ; je ne m'embarrasserais point d'en être aimé.

TRIVELIN

C'est-à-dire que vous les regarderiez comme un mets qu'on sert sur votre table.

SPINETTA

Sans doute. Par exemple, j'aime les perdrix et le poisson : est-ce que je me soucie que le poisson et les perdrix m'aiment ? Mais puisque vos eaux n'ont pas le pouvoir de me faire devenir homme, je n'en boirai pas dans le dessein d'oublier ce qui peut me fournir les moyens d'exercer ma langue ; je parlerai plus que jamais, et puisque je suis condamnée à rester au nombre des femmes toute ma vie, je prétends jouir de tous leurs privilèges.

SCÈNE IV

TRIVELIN, L'INGRAT

TRIVELIN

Mademoiselle Spinette est une dégourdie. Mais que veut cet homme-ci ? Il me paraît bien rêveur.

L'INGRAT

Ah, je respire ! Me voici enfin arrivé sur les bords du Fleuve d'Oubli. Que je vais boire de ces eaux avec plaisir !

640. Flandrin

TRIVELIN

Si je vous le permets. Et à quelle intention en voulez-vous boire ?

L'INGRAT

Pour oublier toutes les obligations que j'ai à Philandre⁶⁴¹, qui était autrefois de mes amis.

TRIVELIN

Hé, mais les ingrats n'ont pas besoin d'en boire : il n'y a rien de si facile pour eux que d'oublier les bienfaits, et vous me paraissez du nombre.

L'INGRAT

Il est vrai.

TRIVELIN

Et vous osez l'avouer ?

L'INGRAT

Tous ceux qui ne l'avouent pas le sont-ils moins que moi ? Je suis ingrat par indolence, ils le sont par malignité.

TRIVELIN

Ingrat par indolence ?

L'INGRAT

Oui. Quand je ne vois point Philandre, je ne m'en souviens plus, je néglige les occasions de le servir ; et quand il paraît à mes yeux, je me fais des reproches à moi-même du peu de reconnaissance que j'ai de ses bienfaits. C'est pourquoi je l'évite tout autant que je puis.

TRIVELIN

Hé, pourquoi l'éviter ?

L'INGRAT

Je n'ai plus besoin de lui. Que diable faire d'un ami inutile ?

TRIVELIN

Et a-t-il besoin de vous ?

L'INGRAT

Sans doute ; je pourrais lui rendre service dans le poste où il m'a fait parvenir, mais il me faudrait faire des pas⁶⁴², et je n'aime à me donner de la peine que pour moi.

TRIVELIN

Voilà en effet une grande indolence.

L'INGRAT

Je cherche des raisons pour l'autoriser.

641. Philandre est « l'ami des hommes » (de φίλος et ἄνθρωπος).

642. Comprendre : il me faudrait me donner de la peine.

TRIVELIN

Et quelles raisons pouvez-vous trouver ?

L'INGRAT

Que Philandre a fait beaucoup pour moi, mais qu'il pouvait faire davantage ; qu'il a peut-être eu ses vues en m'obligeant ; que l'amour-propre y a eu beaucoup de part ; enfin, qu'il n'a pas continué à m'obliger toujours de même.

TRIVELIN

Voilà de belles raisons pour autoriser votre ingratitude !

L'INGRAT

Il est vrai qu'elles ne valent pas grand-chose, et que mes remords les combattent terriblement ; c'est pourquoi je viens boire de vos eaux pour me tranquilliser là-dessus.

TRIVELIN

Oh ! parbleu, vous n'en boirez pas avec une telle intention.

L'INGRAT

Eh, je vous en conjure : je vous en aurai une éternelle obligation, je m'en souviendrai toute ma vie.

TRIVELIN

Oui-da, comme des services que vous a rendus votre ami. Croyez-moi, buvez-en plutôt pour oublier votre indolence ! En ce cas, je vous permets d'en boire.

L'INGRAT

Ma foi, je suivrai votre conseil, et je commence à concevoir qu'un ingrat est un monstre à fuir en tous lieux.

SCÈNE V

TRIVELIN, VIOLETTE

TRIVELIN

Si tous les ingrats venaient boire de nos eaux, notre Fleuve serait bientôt tari. Mais écoutons cette femme.

VIOLETTE

Monsieur, je voudrais bien boire de vos eaux pour oublier mon mari.

TRIVELIN

Est-il mort ?

VIOLETTE

S'il était mort, qu'aurais-je besoin de vos eaux pour l'oublier ? Huit jours en auraient déjà fait l'affaire.

TRIVELIN

Si bien que vous voudriez l'oublier de son vivant. Et pourquoi ?

VIOLETTE

Parce que je m'aperçois que, depuis un temps, il m'oublie furieusement.

TRIVELIN

Vous n'aimez donc pas qu'on vous oublie ?

VIOLETTE

Suis-je d'un âge à être oubliée, et surtout aimant mon mari comme je l'aime ?

TRIVELIN

Vous aimez votre mari ?

VIOLETTE

Hélas, je l'aime trop !

TRIVELIN

Et de quel pays êtes-vous pour aimer trop votre mari ? Voilà un défaut qu'on ne connaît point dans le nôtre.

VIOLETTE

Aussi toutes nos voisines se moquent de moi, et disent que j'ai des airs trop bourgeois.

TRIVELIN

Elles ont raison.

VIOLETTE

Elles disent que je suis folle de sacrifier ainsi ma jeunesse et que les maris d'aujourd'hui ne méritent pas qu'on se contraigne pour eux.

TRIVELIN

En effet, c'est bien pour de tels animaux que les beaux jours des femmes sont faits. De même que les hirondelles ayant passé ici agréablement le printemps ne s'en retournent dans leur pays qu'en automne, tout de même, quand une jolie femme a pris sa volée, elle ne doit retourner à son mari que quand elle est sur l'arrière-saison. Il y a bien des maris qui sont trop heureux de s'en contenter.

VIOLETTE

Ah, la jolie comparaison !

TRIVELIN

Je vais vous en donner encore une autre. Une jeune coquette est une terre saisie réellement⁶⁴³ : les amants sont les créanciers qui la font valoir et en tirent le revenu jusqu'à la fin du paiement, et au bout du temps, le fonds retourne au mari.

643. *Saisir réellement* : Saisir par autorité de justice. Les dictionnaires de l'Académie (1694 et 1762) appliquent cette expression aux immeubles ; Le Grand atteste ici d'un emploi plus large.

VIOLETTE

Cette comparaison vaut bien l'autre. Ainsi, je vais boire au plus tôt de vos eaux pour oublier un homme qui ne mérite pas mon amour.

TRIVELIN

Mais sans boire de nos eaux, vous pouvez de vous-même l'oublier.

VIOLETTE

Et comment ?

TRIVELIN

En vous ressouvenant sans cesse que c'est votre mari ; il y a bien des femmes qui n'ont pas d'autre secret.

VIOLETTE

Cela me mènerait trop loin⁶⁴⁴, et je veux un remède qui me guérisse tout d'un coup. Après l'idée que vous venez de me donner des maris, je ne saurais trop tôt boire de vos eaux pour oublier le mien.

TRIVELIN

Buvez-en rasade pour mieux cimenter la chose. Mais voici une figure plaisante !

SCÈNE VI

TRIVELIN, UN APOTHICAIRE

L'APOTHICAIRE

Monsieur, je suis votre petit serviteur. Je suis un maître apothicaire de la ville et faubourgs de Paris.

TRIVELIN

Monsieur, je vous avertis par avance que nos eaux ne se prennent que par la bouche⁶⁴⁵.

L'APOTHICAIRE

Je n'ai pas dessein d'en prendre autrement ; j'en viens boire pour oublier une fâcheuse idée qui me tourmente depuis quelque temps.

TRIVELIN

Est-ce une idée particulière ?

L'APOTHICAIRE

Non, elle est assez générale.

TRIVELIN

Et quelle idée avez-vous encore ?

644. Cela me prendrait trop longtemps.

645. Allusion, plaisante par sa spontanéité, aux clystères et lavements.

L'APOTHICAIRE

D'être cocu.

TRIVELIN

Cette idée-là est plus particulière que vous ne pensez, car le plus grand nombre de ceux qui le sont ne croient pas l'être. Voyons d'abord si votre idée est juste : sur quoi est-elle fondée ? sur votre figure, apparemment ?

L'APOTHICAIRE

Comment ! Est-ce que j'ai l'air d'un cocu ?

TRIVELIN

Ma foi, autant que d'un apothicaire.

L'APOTHICAIRE

Voilà, par exemple, ce que je n'aurais jamais cru.

TRIVELIN

Quoi, vous avez encore d'autres raisons pour confirmer votre idée ?

L'APOTHICAIRE

Sans doute, mais aussi j'en ai beaucoup pour la combattre.

TRIVELIN

Examinons les unes et les autres. Ça, voyons d'abord sur quoi sont fondés vos soupçons.

L'APOTHICAIRE

Je sens de temps en temps que le front me démange⁶⁴⁶.

TRIVELIN

Bon, cela n'est rien. Ce sont peut-être des cousins⁶⁴⁷ qui vous piquent.

L'APOTHICAIRE

Je rêvai la nuit dernière que j'étais au milieu d'un troupeau de béliers et que je broutais avec eux.

TRIVELIN

Bon, c'est signe de gloire.

L'APOTHICAIRE

Signe de gloire ! Je croyais que c'était signe d'affront.

TRIVELIN

Il faut toujours prendre le contre-pied des songes.

L'APOTHICAIRE

Outre plus⁶⁴⁸, mes enfants ne me ressemblent point.

646. Allusion, énoncée comme un symptôme médical, aux cornes qui sont censées figurer le cocuage.

647. *Cousin* : « Sorte de moucherin piquant et fort importun » (Acad. 1694).

648. Archaïsme signifiant « de plus », « qui plus est ».

TRIVELIN

C'est que vous n'y mettez pas apparemment la dernière main.

L'APOTHICAIRE

Voilà, Monsieur, sur quoi est fondée mon idée.

TRIVELIN

Voyons les raisons que vous avez pour la détruire.

L'APOTHICAIRE

Ma femme est laide.

TRIVELIN

Mauvaise raison. Nos petits-maîtres aujourd'hui ne sont pas délicats : ils préfèrent la quantité à la qualité ; avec eux, tout passe.

L'APOTHICAIRE

Ma femme ne se soucie pas des hommes.

TRIVELIN

Quelle preuve avez-vous de cela ?

L'APOTHICAIRE

Elle ne se soucie pas de moi-même, qui suis son mari.

TRIVELIN

Est-ce que les femmes mettent les hommes au nombre des animaux raisonnables⁶⁴⁹ ?

L'APOTHICAIRE

Comment, est-ce qu'un mari n'est pas un homme ?

TRIVELIN

Non pas toujours.

L'APOTHICAIRE

Ah, voici une raison bien forte, celle-ci ! Ma femme me fait confiance de toutes les déclarations d'amour qu'on lui fait.

TRIVELIN

Cela ne prouve encore rien. Elle peut vous sacrifier tous ceux qu'elle n'aime pas pour vous donner le change, et vous endormir sur ceux qu'elle favorise en secret.

L'APOTHICAIRE

Cela est plaisant : toutes les raisons qui pouvaient renverser mon idée ne font que l'appuyer davantage.

649. Si *Les Animaux raisonnables* est le titre d'une pièce de Le Grand et Fuzelier (Foire Saint-Germain, 1718), l'expression était suffisamment courante au début du XVIII^e siècle pour qu'on n'y voie pas une allusion. On la trouve par exemple dans *Histoire des Sévarambes* dont Le Grand s'inspire pour *Les Terres australes* (cf. *infra*, p. 353) et dans les *Réponses aux questions d'un provincial* de Bayle (publiées en 1706) qui emploie aussi l'expression à propos des hommes, au cours d'un développement où il s'interroge sur les habitants de la Terre Australe (dans l'édition de 1706, Rotterdam, Reinier Leers, t. II, p. 291).

TRIVELIN

Écoutez, je puis me tromper. Consultez quelqu'un qui soit là-dessus plus habile que moi.

L'APOTHICAIRE

Et c'est ce que j'ai fait aussi ; j'ai même consulté des gens du corps.

TRIVELIN

Du corps des apothicaires ?

L'APOTHICAIRE

Non, des cocus.

TRIVELIN

Et qui encore ?

L'APOTHICAIRE

Mon procureur.

TRIVELIN

Vous ne pouviez mieux vous adresser ; et que vous a-t-il répondu ?

L'APOTHICAIRE

Qu'il ne croyait pas l'être lui-même.

TRIVELIN

Votre procureur n'a donc pas de grands clercs ?

L'APOTHICAIRE

Pardonnez-moi, vraiment.

TRIVELIN

Il ne sait donc pas la coutume de Paris⁶⁵⁰. Que ne vous adressiez-vous à votre notaire ?

L'APOTHICAIRE

Est-ce que les notaires se connaissent en cocus ?

TRIVELIN

Hé ! parbleu, c'est chez eux qu'on va signer pour l'être.

L'APOTHICAIRE

Il est vrai, mais je ne crois pas qu'ils gardent de minutes⁶⁵¹ de ceux qui le sont.

TRIVELIN

Du diable, cela coûterait trop cher de papier timbré.

L'APOTHICAIRE

Enfin, quoi qu'il en soit, je n'ai trouvé que vous qui m'avez parlé juste, et pour détruire l'idée où vous m'avez confirmé, je vais boire de vos eaux, car en ces sortes

650. Voir note 520.

651. Voir note 518.

de matières, l'opinion est toujours plus chagrinante que la chose même. Après tout, le cocuage n'est pas une maladie mortelle.

TRIVELIN

Au contraire, il y a bien des gens qui ne vivent que de cela.

L'APOTHICAIRE

Je le mets au nombre de ces maux qui n'obligent pas même à garder la chambre.

TRIVELIN

Cela est vrai : il n'oblige tout au plus qu'à garder les manteaux⁶⁵². Mais allez boire de nos eaux, ensuite vous irez faire un tour dans le bois ! Et surtout, prenez garde d'accrocher votre tête aux branches⁶⁵³. Mais voici un drôle qui m'a l'air de ne se pas moucher du pied⁶⁵⁴.

SCÈNE VII

TRIVELIN, LE GASCON

TRIVELIN

Qui êtes-vous, Monsieur ? Que demandez-vous ?

LE GASCON

Cadédis, je suis un cadet de Pézenas qui se fait besoin d'eau.

TRIVELIN

Ce n'est pas apparemment pour oublier les scrupules : les gens de votre pays ne pèchent pas par là.

LE GASCON

Je ne laisse pourtant pas d'en avoir. J'ai grand soif d'oublier et de faire oublier aux autres.

TRIVELIN

Que voulez-vous oublier encore ?

LE GASCON

Primo, ma valeur.

652. *Garder les manteaux* : « Se mettre en sentinelle, faire le guet, pour empêcher que deux personnes qui sont tête-à-tête et qui prennent leurs plaisirs ensemble ne soient surprises en flagrant délit. Cette sorte de garde des manteaux n'est proprement que le métier d'un maquereau. Mercure faisait cet office lorsque Jupiter était enfermé avec Alcène, et M. le Duc de ... avait aussi cette bonté pour le Roi [Louis XIV] lorsqu'il était avec la La Vallière. *Pendant que vous serez tête-à-tête, je vous promets de garder les manteaux.* ([Regnard, *Ancien Théâtre-Italien, Naissance d'Amadis* [1694, sc. 6]) » (Le Roux).

653. Allusion, encore une fois, aux cornes du cocuage ; ici, l'allusion semble ciblé sur le cerf, et non plus sur le bélier du début de la scène.

654. *Ne se moucher pas du pied* : « Manière de parler pour exprimer qu'une personne a du mérite et du courage, prompt et habile en ce qu'elle fait. *À bien prendre la chose, ce n'est pas un homme qui se mouche du pied.* (Molière [Citation inexacte du *Tartuffe*, acte III, sc. 3 : « Certes, Monsieur Tartuffe, à bien prendre la chose, / N'est pas un homme, non, qui se mouche du pied. »]) » (Le Roux).

TRIVELIN

Oublier votre valeur ? Il y a bien des gens qui croient en avoir de reste et qui ne s'en souviennent pas dans l'occasion.

LE GASCON

Oh, cadédis, je ne m'en souviens que trop, et si je me battais toutes les fois que j'en ai envie, je mettrais bien des gens à bas.

TRIVELIN

Je le crois.

LE GASCON

Mais je me représente le chagrin de voir une foule de veuves et d'amantes désolées me venir reprocher la mort de leurs époux et de leurs amants, et l'embarras surtout d'être obligé d'importuner tous les jours le prince pour des grâces nouvelles⁶⁵⁵.

TRIVELIN

Ce n'est pas votre valeur qu'il faut oublier, mais l'envie de vous battre.

LE GASCON

Item. Je veux oublier l'art de conter choses persuasives aux dames et de les rendre d'abord⁶⁵⁶ amoureuses de moi : je n'y saurais fournir.

TRIVELIN

Oh, sans doute.

LE GASCON

Je suis l'amour des femmes, et la terreur des hommes, et je souhaiterais que vos eaux fissent en moi tout le contraire.

TRIVELIN

C'est-à-dire que vous voudriez être aimé des hommes et craint des femmes ?

LE GASCON

Je l'avoue, un bon ami me ferait plus de plaisir que la plus belle maîtresse.

TRIVELIN

Je vais vous livrer une couple de bouteilles de nos eaux ; serez-vous content ?

LE GASCON

Comment, cadédis, content ? Il m'en faut une centaine.

TRIVELIN

Cent bouteilles ! Et pour quoi faire ?

LE GASCON

Pour en faire boire à tous mes créanciers et leur faire oublier ma porte.

TRIVELIN

Vous en avez donc beaucoup ?

655. Les duels étaient théoriquement interdits, d'où la nécessité de recourir aux autorités pour être épargné par la Justice.

656. *D'abord* : dès l'abord, dès le premier moment.

LE GASCON

Une légion.

TRIVELIN

Cela me surprend.

LE GASCON

Vous êtes surpris qu'un gascon emprunte ?

TRIVELIN

Non pas, mais qu'on lui prête. Et y a-t-il longtemps que vous leur devez ?

LE GASCON

Tout au plus cinq ans ; ne sont-ils pas fous de me demander de l'argent aujourd'hui qu'il est si rare ?

TRIVELIN

S'ils sont fous aujourd'hui, il y a cinq ans qu'ils l'étaient bien davantage.

LE GASCON

Sitôt que j'ai emprunté, je ne m'en souviens plus. Je trouve ces marauds-là bien insolents de vouloir avoir plus de mémoire que moi. Oh, cadédis⁶⁵⁷, vos eaux m'en feront raison !

TRIVELIN

Mais il faut que vous ayez eu bien des amis pour trouver tant de crédit !

Qui, moi ? Il suffit que je sache le nom d'un homme pour lui emprunter de l'argent.

TRIVELIN

Je ne vous dirai pas le mien.

LE GASCON

La maudite race que les créanciers, et surtout les marchands ! Il semble que ces bêtîtres ne fassent crédit que pour avoir le plaisir de demander de l'argent.

TRIVELIN

Vous leur faites durer longtemps ce plaisir-là ?

LE GASCON

Je leur en⁶⁵⁸ donne toutes les fois que j'en reçois de mon pays.

TRIVELIN

Le courrier est souvent volé en chemin.

LE GASCON

Diriez-vous que je hais tant les créanciers que je n'ai jamais voulu être créancier de personne !

TRIVELIN

C'est fort bien fait à vous.

657. Voir note 390.

658. Il s'agit de l'argent, et non plus du plaisir.

LE GASCON

Mais venons au fait : livrez-moi mes cent bouteilles !

TRIVELIN

Monsieur, cela m'est impossible. Si tous ceux qui sont créanciers en prenaient autant, notre Fleuve n'y pourrait pas fournir.

LE GASCON

Comment, cadédis, vous me refusez à moi ?

TRIVELIN

Vous n'êtes pas raisonnable.

LE GASCON

Oh, sandis⁶⁵⁹, je les aurai, de force ou de gré.

TRIVELIN

C'est ce que nous allons voir.

LE GASCON

Écoutez, l'ami, songez que je n'ai pas encore oublié ma valeur. Cadédis, je jetterai le Fleuve par les fenêtres !

TRIVELIN, *au Parterre*

Gare l'eau ! Oh, parbleu, en faveur de la gasconnade, vous aurez votre affaire. Donnez-vous un peu de patience, et allez faire deux ou trois tours dans ces allées, j'aurai soin de votre provision.

LE GASCON

Songez au moins à faire bonne mesure, et qu'il n'y ait pas une goutte à redire de ce que je demande.

TRIVELIN

Il n'y manquera rien, je vous assure. Mais voici tous les mortels que nos eaux ont attirés sur ces bords qui viennent se réjouir dans l'espoir qu'ils ont d'oublier tous leurs chagrins⁶⁶⁰.

DIVERTISSEMENT

*Plusieurs personnes de divers caractères entrent en dansant*⁶⁶¹.

En vain une austère beauté

Fait vanité

De sa fierté !

Amants, si vous voulez m'en croire,

Pour vous en venger, venez boire

659. Voir note 384.

660. LG 1731 s'arrête ici, à la p. 403, par le mot « fin », et ne donne pas le texte du divertissement. Nous le reproduisons à partir de la partition (*DNTI*, II, p. 188 *sqq.*), de *NTI* 1733 et de LG 1770.

661. Cette entrée ne figure pas dans la partition ; elle est mentionnée dans *NTI* 1729 et LG 1770.

Au Fleuve Léthé :
 Elle perdra toute la gloire
 De sa cruauté,
 Si vous en perdez la mémoire.

*Entrée de paysans et de paysannes*⁶⁶².

VAUDEVILLE

1

UN PAYSAN⁶⁶³

Ma maîtresse, infidèle,
 Aime le grand Colas,
 Ha, ha, ha ;
 Ma foi, tant pis pour elle :
 Je n'en pleurerai pas,
 Ha, ha, ha !
 Pour en perdre la mémoire,
 Dans le Fleuve d'Oubli,
 Biribi,
 Je veux boire! *bis*

2

LE GASCON

À toute heure, à ma porte,
 Vient nouveau créancier,
 Hé, hé, hé ;
 Mais que le diable emporte
 Qui songe à le payer,
 Hé, hé, hé !
 Pour en perdre la mémoire,
 Dans le Fleuve d'Oubli,
 Biribi,
 Je veux boire! *bis*

3

UNE COQUETTE⁶⁶⁴

Différente est l'espèce
 D'amant et de mari,
 Hi, hi, hi
 L'un folâtre sans cesse,
 L'autre jamais ne rit,
 Hi, hi, hi.
 Pour en perdre la mémoire,

662. Cette danse ne figure pas dans la partition ; elle est mentionnée dans *NTI* 1729 et *LG* 1770.

663. Cette indication ne figure pas dans la partition ; nous la tirons de *LG* 1770.

664. Ce couplet est omis dans la partition. Il figure dans *NTI* 1729 et dans *LG* 1770.

Dans le Fleuve d'Oubli,
 Biribi,
 Je veux boire!

4

UNE FEMME⁶⁶⁵

Notre mari caresse
 Sa servante Margot,
 Ho, ho, ho ;
 J'en mourrais de tristesse,
 Sans son valet Pierrot,
 Ho, ho, ho.
 Pour en perdre la [mémoire,
 Dans le Fleuve d'Oubli,
 Biribi,
 Je veux boire!] *bis*

5

L'APOTHIKAIRE

J'avais pris femme laide
 Pour n'être point cocu,
 Hu, hu, hu ;
 Mais c'est un vain remède,
 Et j'en suis convaincu,
 Hu, hu, hu.
 Pour en perdre la [mémoire,
 Dans le Fleuve d'Oubli,
 Biribi,
 Je veux boire!] *bis*

6

ARLEQUIN

Je compte sur la pièce,⁶⁶⁶
 Puisque vous avez ri,
 Hi, hi, hi !
 Si quelque endroit vous blesse,
 Et n'a pas réussi,
 Hi, hi, hi,
 Pour en perdre la mémoire,
 Dans le Fleuve d'Oubli,
 Biribi,
 Venez boire! *bis*

665. Dans LG 1770 : « une Paysanne ».

666. Ce couplet ne figure pas ni dans *NTI* 1729, ni dans LG 1770 ; nous ne l'avons trouvé que dans la partition.

*Entrée générale.*⁶⁶⁷

FIN

667. Cette danse ne figure pas dans la partition ; elle est mentionnée dans *NTI* 1729 et *LG* 1770.

Les Amours aquatiques

1 Manuscrit

Nous éditons *Les Amours aquatiques* à partir du manuscrit conservé à la Bibliothèque nationale de France sous la cote f. fr. 9331, ff. 222–231 *v*^o.

2 Représentation et réception

Le 23 septembre 1721, les Italiens, à la Foire Saint-Laurent, jouent un ambigucmique⁶⁶⁸ constitué du *Fleuve d'oubli*, des *Amours aquatiques* et des *Terres australes*. On sait peu de chose de la réception de la pièce : le marquis d'Argenson ne lui consacre pas de notice — non plus qu'aux *Terres australes* d'ailleurs —, et Geullette se contente de signaler l'existence de la pièce. Les frères Parfaict notent que « *Les Amours aquatiques* et [...] *Les Terres Australes* [...] furent reçues assez froidement » (*MFP*, I, p. 24). D'Origny (I, p. 65) est plus précis : d'après lui, « on eut beaucoup de peine à achever » la seconde pièce. Cependant, il semble que l'animosité du public était dirigée contre *Les Amours aquatiques*. En effet, les deux autres comédies ont été reprises ultérieurement, tandis que *Les Amours aquatiques* étaient abandonnées dès le lendemain (24 septembre) et remplacés dans le programme par une reprise du *Mai* de Fuzelier, pour ne jamais donner lieu à aucune reprise par la suite.

3 Argument

Le fleuve Alphée est amoureux d'Aréthuse. Il demande à Ladon de parler pour elle à cette nymphe. L'amante de Ladon, Érymanthe, avoue à Alphée qu'elle est amoureuse de lui. Avant que Ladon n'arrive, Doris met en garde Aréthuse sur l'amour qu'elle pourrait avoir, même si elle ne le reconnaît pas, pour Alphée. Ladon survient, et, au lieu de plaider la cause d'Alphée, cherche à séduire Aréthuse. Il est rebuté. Alphée

668. Ce n'est pas le premier : voir note 622.

parvient finalement à fléchir Aréthuse et lui promet, tandis Ladon et Érymanthe reforment leur ménage.

4 Un sujet mythologique

Dans la mythologie gréco-latine, les cours d'eau sont divinisés et personnifiés par des fleuves. C'est cette tradition que reprennent *Les Amours aquatiques* en mettant en scène Alphée et Aréthuse. Dans les *Métamorphoses*, Ovide raconte comment la nymphe Aréthuse est poursuivie par le fleuve Alphée qui a pris figure humaine ; elle implore l'assistance de Diane. Elle est tout d'abord transformée en cours d'eau, mais Alphée la reconnaît encore :

*In latices mutor. Sed enim cognoscit amatas
Amnis aquas positoque viri, quod sumpserat, ore,
Vertitur in propias, ut se mihi misceat, undas.
Delia rupit humum caecisque ego mersa cavernis
Advehor Ortygiam*⁶⁶⁹...

Le souvenir de cet épisode mythologique avait été ravivé par des cantates (*Alphée et Aréthuse*, première cantate du *Second livre de cantates* de Clérambault, publié en 1713), un ballet de Danchet et Campra (*Aréthuse*, 1701 ; nous ne connaissons pas de reprises de cette œuvre) mais surtout par la tragédie en musique *Proserpine* de Lully et Quinault. Créée en 1680 à Saint-Germain-en-Laye, puis à l'Académie royale de musique, *Proserpine* a été reprise en 1699 puis en 1715. Aréthuse y est la confidente de Proserpine, fille de Cérès. Elle est poursuivie par Alphée, qu'elle n'aime pas. Quand Pluton enlève Proserpine, Aréthuse cède aux assiduités d'Alphée, et tous deux descendent aux Enfers. Ils chantent alors la gloire et les bienfaits de l'amour. Il semble que Le Grand connaissait la tragédie en musique de Lully et Quinault. En effet, le motif de la descente aux Enfers est présent dans *Belphégor* avec certains lieux communs qui se trouvaient déjà dans *Proserpine*. Par ailleurs, dans la tragédie en musique, Aréthuse était également mise en garde contre le pouvoir de l'amour (par Cérès) :

Les soins d'un amour extrême
Devraient moins vous alarmer.
Vous craignez trop qu'on vous aime ;
Ne craignez-vous point d'aimer ?
Vous rougissez, Aréthuse :
Votre rougeur vous accuse.

Il est aisé de voir dans ce trouble fatal
Le péril où l'amour en ce lieu vous expose⁶⁷⁰.

669. Ovide, *Métamorphoses*, v. 634 *sqq.* : « Je suis liquéfiée. Mais le fleuve reconnaît là des eaux chéries, et, quittant l'apparence virile qu'il avait empruntée, pour se mêler à moi il se transforme en eau, sa vraie nature. Diane ouvre la terre et moi, précipitée dans de sombres cavernes, je parviens jusqu'à Ortygie... » (trad. D. Robert).

670. Quinault, *Proserpine*, acte I, sc. 3.

5 Traits stylistiques

Si Le Grand et Dominique n'ont pas conservé l'alternance entre forme humaine et forme aquatique — pas plus que Quinault —, on retrouve dans *Les Amours aquatiques* la métaphore présente chez Ovide de « mêler ses ondes » dans la bouche de Ladon : « je vous dirai que je suis un amoureux ruisseau qui se tiendrait trop heureux s'il pouvait avoir l'honneur de mêler ses ondes avec les vôtres » (sc. 4). Par une abondance de jeux de mots sur des expressions liées à l'eau et aux fleuves, ils réactivent ainsi un élément totalement absent de la tragédie de Quinault : la nature aquatique des personnages.

5.1 Préciosité, jeux d'esprit et grivoiserie

La pièce regorge de jeux sur les mots et sur les expressions que Le Grand semble affectionner. L'un des principaux ressorts du dialogue est en effet l'utilisation d'expressions idiomatiques à la fois au sens propre et au figuré :

ÉRYMANTHE — Depuis que vous aimez Aréthuse, vous n'avez encore fait que de l'eau claire. (sc. 1)

ALPHÉE — Mon premier mouvement fut de me noyer dans ses eaux.

LADON — Et les dieux, pour vous empêcher de vous noyer, vous changèrent en fleuve. On appelle cela se cacher dans l'eau pour de la pluie. (*id.*)

Le paradoxe galant, convenu, employé par Alphée — et d'autant plus remarquable qu'il prend la forme d'un alexandrin — est immédiatement modalisé :

ALPHÉE — Dites-lui que je brûle au milieu de mes ondes.

LADON — Elle ne croira jamais cela. (*id.*)

Un tel échange pointe du doigt l'ambivalence des répliques : les personnages, quoique fleuves et rivières, conformément à leur nature mythologique, ont conscience du sens figuré des expressions qu'ils emploient au sens propre. Le même jeu se fait également avec les montagnes :

LADON — Madame votre mère était une montagne d'homme [...].

C'est ici l'expression « montagne d'homme » qui est rendue ridicule car employée à propos d'une femme. De telles plaisanteries ne sont pas toujours placées dans la bouche des personnages secondaires (Ladon–Arlequin, Érymanthe, Doris), et servent même à mettre sur un pied d'égalité les deux rangs de l'échelle sociale aquatique, comme lorsqu'Arlequin–Ladon répond à Aréthuse sur le ton même que cette dernière a employé :

ARÉTHUSE — Ah, quel torrent d'injure !

LADON — Dame, cela coule de source. (sc. 6)

Sans faire un relevé exhaustif, il faut remarquer la déclaration faite par Ladon–Arlequin à Aréthuse :

LADON — Belle rivière, c'est un fleuve amoureux qui se jette à corps perdu à la nage dans l'étang de vos beautés, et voudrait plonger dans les concavités de vos charmes pour tâcher d'y pêcher quelques-unes de vos bonnes grâces.

ARÉTHUSE — Tout cela est trop embrouillé pour moi.

LADON — S'il faut m'expliquer plus clairement, je vous dirai que je suis un amoureux ruisseau qui se tiendrait trop heureux s'il pouvait avoir l'honneur de mêler ses ondes avec les vôtres.

[...]

DORIS — Ne viens point ici souiller nos ondes !

LADON — Le torrent amoureux qui m'entraîna ne me permet pas de remonter vers ma source. Si vous l'arrêtez plus longtemps, gare la débâcle ! Vous ne seriez pas si tranquilles dans votre lit. (sc. 4)

Ces répliques utilisent en plein les métaphores aquatiques, et mêlent les jeux de mots sur les doubles sens à des allusions grivoises à peine masquées (« les concavités de vos charmes », allusion au lit, employé dans son double sens).

5.2 Sensibilité

Enfin, une certaine sensibilité n'est pas absente de ces *Amours aquatiques*. Ladon, pragmatique, a tenté de faire pour lui-même une déclaration à Aréthuse ; rebuté, il s'en explique à son ami, Alphée :

ALPHÉE — Pourquoi avoir l'audace de l'aimer ?

LADON — Croyez-vous être le seul qui ait un cœur et des yeux ? (sc. 6)

Aussi fin que Doris, qui annonçait à sa maîtresse que la jalousie est un signe de l'amour⁶⁷¹, Ladon utilise un ressort semblable pour révéler à Alphée qu'Aréthuse n'est pas si indifférente :

DORIS — Oui, il a dit à Aréthuse de votre part que vous ne l'aimiez plus, qu'elle était une souillon, une guenon. . .

ALPHÉE — Quelle perfidie ! Qui t'a porté à tenir de pareils discours ?

LADON — L'envie de vous rendre service. Elle se moque de votre amour ; j'ai voulu essayer si un peu de mépris la piquerait ; et vous en voyez les effets, puisqu'elle en vient aux explications. (*id.*)

Une telle stratégie amoureuse (simuler la haine pour faire avouer l'amour) n'est pas annoncer la production de Marivaux encore à venir, puisqu'il n'a encore donné aux Italiens qu'*Arlequin poli par l'amour* : *La Surprise de l'amour* sera donnée en 1722.

6 Le Grand et Dominique : attribution de la pièce

Les Amours aquatiques sont attribuées par le *Dictionnaire* des frères Parfaict (*DTP*, I, p. 120) à Le Grand seul. Cependant, le manuscrit porte, sur sa première page, le nom de Dominique ajouté *a posteriori* à côté de celui de Le Grand ; les *Recherches*

671. DORIS — La curiosité est le premier pas de l'amour. Que de nymphes ont été surprises pour avoir été trop curieuses ! (sc. 3)

sur les théâtres de France de Beauchamps donnent aussi la pièce aux noms des deux auteurs (III, p. 281 et p. 306). En ce qui concerne *Les Terres australes*, la double auctorialité est attestée à la fois par Parfaict (*DTP*, ,, p. V, p. 388), par Beauchamps (III, p. 282) et par le manuscrit, sur lequel les noms de Le Grand et de Dominique ont été ajoutés tous deux *a posteriori*. Enfin, Gueullette attribue *Les Amours aquatiques* à Le Grand, et *Les Terres australes* à Dominique (*Notes...*, p. 97).

Il est intéressant de constater que le *Théâtre de M. Le Grand* de 1731 ne contient aucune des deux pièces ; *Les Animaux raisonnables*, écrits en collaboration avec Fuzelier, y manquent également. En revanche, *Agnès de Chaillot* et *Les Amazones modernes*, comédies écrites respectivement avec Dominique et Fuzelier, y sont imprimées. A-t-on considéré que la part de Dominique était trop importante dans *Les Terres australes* et *Les Amours aquatiques* ? Le faible succès des deux pièces a-t-il dissuadé l'éditeur de les faire figurer dans le recueil ?

L'abondance de jeux de mots spirituels est caractéristique de la production de Le Grand : on en retrouve ainsi dans l'acte II, aux Enfers, de *Belphégor* ; d'autre part, la grivoiserie se retrouve régulièrement chez Dominique, même à la nouvelle Comédie-Italienne :

ARLEQUIN — Vous ne savez pas ce que vous perdez. Examinez-moi-bien : ne suis-je pas un beau brunet bien appétissant ? Allez, allez ! Je suis une bouteille de vin de champagne qui rappelle bien son buveur. Vous ne connaissez pas encore mes heureux talents ;

La belle, je sais tous les tours
Du petit dieu d'amour.

MACÉ — Que m'importe ?

ARLEQUIN — À quatre pas d'ici, je vous le fais savoir⁶⁷².

Ces indices nous portent à croire que la pièce est bel et bien l'objet d'une collaboration entre Le Grand et Dominique, comme *Les Terres australes*.

672. *Les Amours de Vincennes* (parodie d'*Issé* de La Motte et Destouches, représentée pour la première fois le 12 octobre 1719), sc. 5, BnF ms. f. fr 9331. La dernière réplique parodie un vers du *Cid* (acte II, sc. 2), « À quatre pas d'ici je vous le fais savoir ». On pourrait citer également *Artémire*, parodie de la tragédie de Voltaire du même titre : TRIVELIN — Artémire me plaît, je l'aime à la folie. / ARLEQUIN — Parbleu, je le crois bien ! Elle est assez jolie. / Elle est sage pourtant. TRIVELIN — Peux-tu l'imaginer ? / ARLEQUIN — Elle pince toujours quand on veut badiner. (sc. 4)

Marc-Antoine Le Grand et Dominique

Les Amours aquatiques

Comédie en un acte

1721

PERSONNAGES⁶⁷³

| | |
|----------------------------------|----------|
| ALPHÉE, <i>amant d'Aréthuse.</i> | Mario |
| ARÉTHUSE. | Silvia |
| LADON, <i>fleuve.</i> | Arlequin |
| ÉRYMANTHE, <i>rivière.</i> | Lalande |
| DORIS, <i>naïade.</i> | Violetta |

*La scène se passe*⁶⁷⁴

673. La très large majorité des manuscrits et imprimés de la première moitié du XVIII^e siècle parlent encore généralement d'« acteurs ».

674. Cette mention est laissée incomplète dans le manuscrit. La scène se passe sans doute en Arcadie, région où se situent les réalités géographiques personnifiées par les personnages mythologiques dont il est question dans la pièce. On peut imaginer que le théâtre représente un lieu pastoral.

SCÈNE I

ALPHÉE, LADON, ÉRYMANTHE

ALPHÉE

Mon cher Ladon, ma chère Érymanthe, fleuves amis d'Alphée, pendant que nos eaux coulent ensemble, arrêtons-nous dans ces prairies. La charmante rivière que j'adore, la belle Aréthuse, y doit être.

LADON

Ma foi, Seigneur Alphée, vous êtes aussi fou, depuis que vous êtes fleuve, que vous l'étiez étant homme.

ALPHÉE

Et toi, mon cher Ladon, plus mauvais plaisant que tu ne l'as jamais été. Tu es le bouffon des divinités aquatiques, mais je ne suis pas en situation d'écouter tes plaisanteries.

LADON

Je ne plaisante pas. A-t-on jamais pris un cours plus extravagant que le vôtre ? À droite, à gauche, en avant, en arrière, aujourd'hui vous êtes sur terre, demain dedans. Tantôt vous le voyez ; ah ! vous ne le voyez plus !

ÉRYMANTHE

Le fleuve mon compère a raison. Depuis que vous aimez Aréthuse, vous n'avez encore fait que de l'eau claire⁶⁷⁵. Elle est plus froide depuis qu'elle est rivière qu'elle ne l'était étant nymphe de Diane⁶⁷⁶.

675. *Faire de l'eau claire* : « Faire des efforts inutiles, prendre de la peine en vain, se mettre en mouvement pour rien » (Le Roux).

676. Les nymphes de Dianes sont vouées à la chasteté.

LADON

On en envoie chercher de tous les côtés pour mettre le vin à la glace⁶⁷⁷.

ALPHÉE

Je me souviens du temps qu'elle invoqua le pouvoir de Diane pour échapper aux poursuites. Mon premier mouvement fut de me noyer dans ses eaux.

LADON

Et les dieux, pour vous empêcher de vous noyer, vous changèrent en fleuve. On appelle cela se cacher dans l'eau pour de la pluie⁶⁷⁸.

ALPHÉE

Je poursuivrai l'ingrate jusqu'au bout du monde.

ÉRYMANTHE

Poursuivez-la donc tout seul ! Nous sommes las, mon compère et moi, de vous suivre. Nous sommes deux ruisseaux d'Arcadie qui venons près de Philax nous marier ensemble.

LADON

Pour engendrer quelque fleuve considérable.

ÉRYMANTHE

Nous allons vous rendre visite, nous vous prions de la noce.

LADON

Et vous nous entraînez à tous les diables⁶⁷⁹.

677. On buvait parfois, au XVIII^e siècle, le vin presque glacé.

678. *Se cacher dans l'eau pour de la pluie* : « Cela se dit de ceux qui, pour éviter un inconvénient, se jettent dans un inconvénient encore plus grand » (Acad. 1762).

679. Selon la mythologie, Alphée aurait poursuivi Aréthuse jusque dans les Enfers.

ALPHÉE

Votre secours m'est nécessaire plus que jamais. Je prie la belle Érymanthe de parler en ma faveur.

ÉRYMANTHE

Oh ! Parlez-lui vous-même.

ALPHÉE

Dites-lui que je brûle au milieu de mes ondes.

LADON

Elle ne croira jamais cela.

ÉRYMANTHE

Je suis une rivière sage. Je ne veux pas me mêler de cela. Mon père, le mont Érymanthe, m'a toujours élevée sévèrement.

LADON

Madame votre mère était une montagne d'homme qui n'a jamais fait parler d'elle.

ALPHÉE

C'est en leur nom que je vous conjure de me prêter votre assistance.

ÉRYMANTHE

Allez demander cela à quelque rivière débordée⁶⁸⁰.

LADON

Ce pauvre fleuve me fait pitié ! Je parlerai à Aréthuse.

ÉRYMANTHE

Je t'en empêcherai bien. Toute rivière sage que je suis,

680. *Débordé* : « Il s'emploie figurément comme adjectif, et signifie débauché, dissolu » (Acad. 1762).

je ne pourrais jamais me laver d'avoir trempé là-dedans. Les autres rivières n'en murmuraient pas mal.

LADON

On ne peut empêcher le cours des rivières... Je prétends servir Alphée.

ÉRYMANTHE

Je prétends... Tu ne m'aurais pas parlé comme cela autrefois.

LADON

Oh! Depuis autrefois, il a bien passé de l'eau sous les ponts.

ÉRYMANTHE

Rends-toi service si tu peux, Aréthuse est trop raisonnable pour se laisser persuader par un pareil agent. Tu es plutôt capable de l'effaroucher.

LADON

Hé bien! Pour te faire enrager, je vais me répandre en discours persuasifs et je fondrai la glace de son cœur.

ÉRYMANTHE

Tu ne feras que battre l'eau⁶⁸¹.

LADON

Je vais de ce pas chercher Aréthuse... Je sais comment il faut s'y prendre. Je vais me couler auprès de ses roseaux.

681. *Battre l'eau* : « C'est perdre son temps, se donner des peines inutiles, se tourmenter en vain, s'amuser à quelque travail où il n'y a rien à profiter » (Le Roux).

En attendant, demeurez tranquille auprès de ma commère. Pour vous rendre service, je verserai jusqu'à la dernière goutte de mon eau.

SCÈNE II

ALPHÉE, ÉRYMANTHE

ALPHÉE

Que je demeure tranquille ! Eh ! Le moyen de l'être ?

ÉRYMANTHE

Que je vous plains d'aimer une insensible. Si votre bonheur ne dépendait que de moi, vous seriez bientôt heureux.

ALPHÉE

Que vous aurait-il donc coûté de me rendre service auprès d'elle ?

ÉRYMANTHE

Plus que vous ne pensez.

ALPHÉE

Expliquez-vous.

ÉRYMANTHE

Supposez que je vous aimasse. Me conseilleriez-vous de favoriser votre amour auprès d'une autre ?

ALPHÉE

Supposé que vous m'aimassiez ? Eh ! qui peut s'imaginer

que la fille du dieu Érymanthe eût le cœur tendre pour l'amant de l'insensible Aréthuse ?

ÉRYMANTHE

Ah, cruel ! Il n'est que trop véritable.

ALPHÉE

Ah ! Perdez tout espoir de me voir répondre à votre amour.

ÉRYMANTHE

Pourquoi perdrais-je cette espérance, puisque je vous vois celle de fléchir Aréthuse. J'aimais Ladon, je le quitte pour vous, ne pouvez-vous abandonner Aréthuse pour moi ?

ALPHÉE

Je me reproche le temps que je m'arrête auprès de vous, après l'aveu que vous venez de me faire, et je vais en d'autres lieux attendre ma destinée.

ÉRYMANTHE

Fleuve barbare, ne crois pas que la fureur de tes flots te dérobe à ma poursuite ! Mon sort est de te suivre sans cesse. (*Elle le suit.*)

SCÈNE III

Une grotte

ARÉTHUSE, DORIS

ARÉTHUSE

Alphée s'éloigne de ces lieux. Je puis paraître. Mais quelle est cette nymphe qui le poursuit avec tant d'ardeur ?

DORIS

C'est quelque espèce de fontaine ou de rivière. Mais que vous importe, puisque vous le méprisez ?

ARÉTHUSE

Je voudrais savoir quelle est cette nymphe.

DORIS

La curiosité est le premier pas de l'amour. Que de nymphes ont été surprises pour avoir été trop curieuses !

ARÉTHUSE

La crois-tu plus belle que moi ?

DORIS

Qui, cette nymphe qui vient de passer ?

ARÉTHUSE

Oui.

DORIS

Oh que non ! Vous êtes un cristal auprès. Elle a pourtant ce certain je ne sais qu'est-ce dont nous parlions tantôt.

ARÉTHUSE

Si Alphée en devenait amoureux ?

DORIS

Vous seriez délivrée de la poursuite. . . Et c'est ce que vous souhaitez.

ARÉTHUSE

Oui. . . Mais il me semble aussi que je souhaiterais qu'il n'en aimât pas d'autres.

DORIS

Oh ! Votre cœur inflexible jusqu'à présent pourrait bien. . .

DORIS

Non, il y a longtemps que je le défends pour que sa conquête soit l'ouvrage d'un moment.

DORIS

Il ne faut qu'un moment à l'amour pour renverser bien des digues. Alphée était seul, voici des armes étrangères qui vont donner à votre cœur de terribles assauts.

ARÉTHUSE

Plus j'y songe, et plus cela me trouble.

SCÈNE IV

ARÉTHUSE, DORIS, LADON

LADON, *à part*

J'ai tant précipité ma course que je suis tout en eaux. Voici Aréthuse. Ah! Morbleu, qu'elle est belle! Je ne m'étonne plus si Alphée en est si amoureux.

ARÉTHUSE

Oui, je veux toujours fuir Alphée.

LADON

Elle veut fuir Alphée. C'est peut-être haine particulière. Elle pourrait avoir d'autres sentiments pour moi, tentons la fortune.

ARÉTHUSE

Quel ruisseau inconnu vient nous traverser⁶⁸² ?

LADON

Belle rivière, c'est un fleuve amoureux qui se jette à corps perdu à la nage dans l'étang de vos beautés, et voudrait plonger dans les concavités de vos charmes pour tâcher d'y pêcher quelques-unes de vos bonnes grâces.

ARÉTHUSE

Tout cela est trop embrouillé pour moi.

LADON

S'il faut m'expliquer plus clairement, je vous dirai que

682. *Traverser* : se mettre en travers de la route de. On peut rapprocher ce sens de celui que Furetière qualifie de « moral » : « faire obstacle, opposition, apporter de l'empêchement ».

je suis un amoureux ruisseau qui se tiendrait trop heureux s'il pouvait avoir l'honneur de mêler ses ondes avec les vôtres.

DORIS

Comment, misérable borbier⁶⁸³ ! Tu es assez insolent pour tenir à Aréthuse de pareils discours ?

LADON

Comment donc, borbier ! Apprenez que je suis le fleuve Ladon, dont les eaux sont plus claires que le cristal.

DORIS

Il y paraît.

LADON

Je me suis un peu barbouillé en traversant ces roseaux, mais quand j'aurai été à la lessive il n'y paraîtra plus.

DORIS

Ne viens point ici souiller nos ondes !

LADON

Le torrent amoureux qui m'entraîna ne me permet pas de remonter vers ma source. Si vous l'arrêtez plus longtemps, gare la débâcle ! Vous ne seriez pas si tranquilles dans votre lit.

DORIS

Rentrons dans ma grotte et laissons là cet impertinent.

683. L'insulte fait probablement allusion à la noirceur du masque d'Arlequin.

LADON

Je vous y suivrai.

ARÉTHUSE

Crois-moi, tu feras mieux de te retirer.

LADON

Comment me retirerais-je avec si peu de poisson que j'ai pris ? Écoutez du moins ce que j'ai à vous dire de la part d'Alphée.

ARÉTHUSE

Que pourrais-tu m'apprendre ? qu'il me suivra sans cesse, que son amour n'aura de fin que ma beauté. . .

LADON

Rien de tout cela. C'est pour vous dire au contraire qu'un autre amour l'engage, que vous n'avez qu'à courir le prétentaine⁶⁸⁴ sans sans crainte qu'il vous arrête, que depuis qu'il en aime une autre, vous n'êtes plus qu'une laideron, une souillon, une guenon de rivière qui ne mérite pas qu'un fleuve se détourne de son cours.

ARÉTHUSE

Ah, qu'entends-je ? Trouves-tu que celle qu'il aime soit

684. *Courir la prétentaine* : « Courir çà et là sans sujet. [...] En parlant des femmes, il se prend en mauvaise part : c'est faire des promenades, des voyages contre la bienséance, ou dans un esprit de libertinage » (Féraud).

plus belle que moi ?

LADON

Non pas à mes yeux, mais aux siens.⁶⁸⁵

ARÉTHUSE

Ah, malheureuse Aréthuse !

LADON

Cela vous pique. Est-ce que vous ne l'aimeriez plus ?

ARÉTHUSE

Il m'était indifférent ; à présent, je le hais à la mort.

LADON

Fort bien, aimez-en un autre à sa barbe.

ARÉTHUSE

Eh, qui pourrais-je aimer après l'avoir refusé ?

LADON

Moi, je ne vous demande que la préférence.

ARÉTHUSE

Ce ne serait pas Alphée que je punirais, ce ne serait que moi. Le voici... Ah ! fuyons ! Mais pourquoi fuir ? Il ne m'aime plus : je ne dois plus le craindre.

SCÈNE V

ALPHÉE, ARÉTHUSE, DORIS, LADON

685. Le manuscrit porte « Non pas à *ses* yeux, mais aux *miens* », où les pronoms possessifs sont biffés et remplacés respectivement par « mes » et « siens ».

ALPHÉE

Je ne vous aime plus ! Qui vous l'a dit ?

ARÉTHUSE

Ce fleuve, votre confident, qui a eu l'audace de me déclarer son amour sur le prétexte de votre changement.

ALPHÉE

Traître ! Est-ce ainsi que tu me sers ?

LADON

J'ai parlé pour vous. Demandez.

DORIS

Oui, il a dit à Aréthuse de votre part que vous ne l'aimiez plus, qu'elle était une souillon, une guenon. . .

ALPHÉE

Quelle perfidie ! Qui t'a porté à tenir de pareils discours ?

LADON

L'envie de vous rendre service. Elle se moque de votre amour ; j'ai voulu essayer si un peu de mépris la piquerait ; et vous en voyez les effets, puisqu'elle en vient aux explications.

ALPHÉE

Pourquoi avoir l'audace de l'aimer ?

LADON

Croyez-vous être le seul qui ait un cœur et des yeux ?

ALPHÉE

Oses-tu te comparer à un fleuve tel que moi ?

LADON

Vous êtes encore un beau fleuve de neige⁶⁸⁶. Si l'on remontait à votre source, il y a des endroits qu'un goutteux sauterait à cloche-pied. Vous n'êtes qu'un égoût d'Arcadie, un marais fangeux, qu'un bain de grenouilles. Vos eaux ne sont pas bonnes seulement à rincer les verres.

ARÉTHUSE

Ah! quel torrent d'injures!

LADON

Dame, cela coule de source.

SCÈNE VI

LES PRÉCÉDENTS, ÉRYMANTHE

ÉRYMANTHE

À la fin, je te rejoins, fleuve barbare! Tu aimes mieux venir ici essayer les mépris d'Aréthuse que de t'arrêter pour m'entendre.

LADON

Que diable as-tu à me dire? Tu sais que nous ne nous aimons plus que par habitude.

686. *De neige* : « On dit un bel homme de neige, un beau docteur de neige, un bel habit de neige, et ainsi de plusieurs autres choses pour marquer le mépris qu'on en fait » (Le Roux).

ÉRYMANTHE

Je parle à Alphée.

LADON

Vous êtes donc amoureuse d'Alphée ? Ah ah ! Il n'est donc pire eau que l'eau qui dort.

ÉRYMANTHE

Oui, je l'aime, mais le cruel me fuit.

LADON

Eh bien ! Ma commère, queussi, queumi⁶⁸⁷ : Aréthuse me hait autant que je l'aime, voilà une partie carrée assez mal arrangée.

ÉRYMANTHE

Nous sommes deux fleuves aussi heureux l'un que l'autre dans notre inconstance mutuelle.

ARÉTHUSE

Pour vous en punir davantage, je me donne à Alphée. Sa constance triomphe enfin de mon insensibilité.

ALPHÉE

Ô temps, que ta puissance est grande ! Puisses-tu rendre de si belles ardeurs éternelles !

ÉRYMANTHE

Que dis-tu, Ladon ?

687. Voir note 329.

LADON

Puisqu'ils ne veulent point de nous, nous n'avons qu'à nous reprendre. Il n'y aura qu'un ménage de gâté. Seigneur Alphée, sans rancune, au moins.

ALPHÉE

La beauté d'Aréthuse devrait charmer tout l'univers, et ton crime est trop pardonnable.

LADON

J'en suis assez lavé, puisque par mon moyen Aréthuse est à vous.

ALPHÉE

Célébrez mon bonheur par vos danses. Cher Ladon, je te laisse le soin d'ordonner la fête.

LADON

Laissez-moi faire, je vais assembler les fleuves, les naïades, les faunes et les sylvains⁶⁸⁸ de ces quartiers, et je m'établis aujourd'hui Grand-Maître des eaux et forêts⁶⁸⁹.

DIVERTISSEMENT

UN SYLVAIN

La constance
Doit triompher de tout.
Lorsque, pour trop de résistance,

688. Les sylvains sont, dans la mythologie, les esprits des bois.

689. Jeu avec le nom d'une fonction qui existait réellement, et qu'occupa, entre autres, La Fontaine.

L'amant rebuté se résout
De rentrer dans l'indifférence,
C'est souvent dans le temps qu'une belle commence
D'entrer en goût.
Amants, gardez-vous bien de perdre l'espérance ;
Beautés, ne poussez point à bout
La constance.

VAUDEVILLE

1

Dites-moi, nymphes fières,
Sans vous effaroucher,
Au fond de vos rivières
Ne peut-on rien pêcher ?
Votre onde toujours coule,
Vous ne m'écoutez pas ;
Mais le temps qui s'écoule,
Coule, coule, coule, coule, coule
Ternira vos appas.

2

[UNE NAIÏADE]

Dans nos grottes profondes
Ne va pas t'engager.
Garde-toi de nos ondes
Si tu ne sais nager.

Tu voudrais, pour le dire,
Nous prendre en tes filets ;
Mais, indiscret satyre,
Tyre, [tyre, tyre, tyre, tyre,]
Ne l'espère jamais.

3

[UN SYLVAIN]
Le séjour du silence
Est le fond des forêts ;
Leurs dieux, par conséquence,
Sont des amants discrets.
Jamais de nos pratiques
On [n']entend babiller.
Mais vos dieux aquatiques,
Tiques, [tiques, tiques, tiques, tiques]
Ne font que gazouiller.

4

Vainement on redouble
Ses amoureux efforts,
Pour pêcher en eau trouble
Tout le long de nos bords.
Je suis comme l'anguille
Et jamais le poisson
Qui sans cesse frétille,
Tille, [tille, tille, tille, tille,]
Ne mord à l'hameçon.

5

ARLEQUIN

Messieurs, de notre pêche
Nous serons satisfaits,
Si rien ne vous empêche
D'y venir désormais.
Pour avoir pu vous plaire,
Il faut qu'elle ait du bon :
On ne saurait vous faire,
Faire, [faire, faire, faire, faire,]
Avaler le goujon⁶⁹⁰.

FIN

690. *Faire avaler le goujon* : « Duper, tromper, faire donner dans le panneau, faire tomber dans des pièges » (Le Roux).

Les Terres australes

1 Manuscrit

Nous éditons *Les Terres australes* à partir du manuscrit conservé à la Bibliothèque nationale de France sous la cote f. fr. 9331, ff. 232–245^vo.

2 Représentation et réception

2.1 Création

Voir la notice des *Amours aquatiques*, p. 323.

L’ambigu formé des *Terres australes*, du *Fleuve d’oubli* et du *Mai* est joué, avec un médiocre succès (entre 54 et 149 spectateurs) 9 fois entre le 24 septembre et le 5 octobre 1721. La recette moyenne de ces représentations est de 159,33 livres (contre 302,17 pour *Belphégor–Le Fleuve d’oubli* les jours précédents).

2.2 Reprises

Les Terres australes sont jouées après *La Soubrette* de Godard de Beauchamps le 16 novembre 1721, et après *Le Phénix*, pièce tirée du *Recueil* de Gherardi, le 17 janvier 1722. Si ces deux représentations rencontrent un certain succès (182 et 269 spectateurs), on peut aisément l’attribuer à la grande pièce : *La Soubrette* est jouée, entre le 14 novembre et le 3 janvier, devant une audience qui va de 89 à 554 spectateurs, et les reprises de pièces de l’ancien Théâtre-Italien attiraient généralement le public. Par ailleurs, une reprise le 28 avril 1722 avec *Les Ignorants devenus fourbes par intérêt*⁶⁹¹ attire 49 spectateurs. Le 12 novembre, avec *Les menteurs embarrassés*, comédie italienne, pourtant estimée si l’on en croit d’Origny⁶⁹², 70 spectateurs.

691. Canevas italien de Luigi Riccoboni avec des scènes françaises de Dominique, créé le 13 octobre 1717.

692. D’Origny, I, p. 143 : « La Comédie-Italienne, à l’exemple du Théâtre-Français, peut se vanter d’avoir son *Héraclius*, c’est-à-dire une pièce forte d’intrigue, chargée d’incidents et conduite de manière que tous paraissent naître du sujet, être essentiel à l’action et devoir concourir au dénouement. » *Héraclius, empereur d’Orient* est une tragédie de Pierre Corneille, créée en 1647.

Le 9 février 1723, *Les Terres australes* sont précédées de *La Foire des fées* (Le Sage, d'Orneval, Fuzelier) et suivies du *Banquet ridicule* (Delisle de La Drevetière, parodie de son propre *Banquet des sept Sages*), qui rencontrait un certain succès depuis sa création, le 3 du même mois. Le 28 juin 1723, la pièce est jouée après *Arlequin gentilhomme supposé*, canevas italien ; puis à nouveau avec *Les menteurs embarrassés* le 18 décembre.

Sans énumérer toutes les reprises, on remarquera que *Les Terres Australes* sont jouées régulièrement jusqu'en 1733 (12 décembre, avec *Arlequin Protée*). Pourtant, le *Dictionnaire des théâtres de Paris* — le seul à mentionner cette pièce en la détachant des *Amours aquatiques*⁶⁹³ — note que « cette pièce fut mal reçue⁶⁹⁴ » ; les reprises semblent cependant montrer que la pièce était suffisamment appréciée pour être rejouée régulièrement.

3 Argument

Après une tempête, deux habitants des Terres Australes, Sermodas et Albicormas se font apporter par un matelot une huître gigantesque ; Arlequin en sort et leur apprend que son vaisseau a fait naufrage. Trivelin arrive à la nage. Sermodas et Albicormas leur apprennent que selon les mœurs des Terres Australes, les hommes et les femmes peuvent se démarier et se remarier un jour par an, et que ce jour est justement arrivé. Surviennent Lucinde et Léandre, que Trivelin et Arlequin ont connu en Europe. Tous décident de rester dans les Terres Australes.

Trivelin rencontre Dariolette qui, bien que très jeune voudrait se marier. Elle le rebute cependant. Puis arrivent Galantine, jeune femme, et son vieux mari Armedon. Galantine annonce qu'elle se démarie d'avec Armedon ; elle trouve en Trivelin son nouvel époux. Arlequin survient et vante à Trivelin les Terres Australes. Dans la scène finale, un nain et une naine sont également mariés ; Mario épouse Lucinde, Trivelin épouse Galantine ; Dariolette et Armedon restent sans époux. La pièce s'achève sur un divertissement.

4 Une pièce savante

4.1 Une région mal connue

Les Terres Australes sont une réalité géographique : nous dirions aujourd'hui l'Océanie. Charles de Brosses, dans son ouvrage fondateur *Histoire des navigations aux Terres Australes* publié pour la première fois en 1756, y distingue trois grandes « ré-

693. Sur la réception des *Amours aquatiques* et la première des deux pièces, voir p. 323.

694. *DTP*, V, p. 388.

gions » : Magellanie, Australasie et Polynésie. La pièce de Le Grand semble faire allusion à ces Terres Australes plutôt qu'à la *Terra Australis*, postulat de la science au XVI^e siècle (certains auteurs, comme Kepler, parlent de *Terra australis incognita*), qui correspondrait plutôt à l'Antarctique actuel. Les deux continents étaient quelque peu confondus depuis que la Nouvelle-Zélande et l'Australie, observées par des Européens au milieu du XVII^e siècle, avaient été assimilés à la *Terra Australis*.

À l'époque où écrivent Le Grand et Dominique, ces contrées restent mal connues : il faut attendre 1771–1772 pour que James Cook démontre, en en faisant le tour, que la Nouvelle-Zélande n'est pas rattachée à un continent, mais est une île, et 1802–1803 pour que Matthew Flinders puisse faire le même constat pour l'Australie.

On croit encore, au début du XVIII^e siècle, qu'il s'agit d'un immense continent divisé en plusieurs pays (dont, entre autres, la Zélande Nouvelle ou Terre des États, la Nouvelle Guinée, la Terre de Papous).

Le peu d'espérance qu'on a eu de trouver des trésors dans ces vastes terres, ou la férocité de leurs habitants, dont on nous fait quelquefois de fâcheuses épreuves, sont la cause qu'on n'a pas fait des établissements sur ces côtes découvertes et qu'on ne s'est pas attaché à découvrir les autres⁶⁹⁵.

Cependant, les connaissances communes sont moins précises. Ainsi, Furetière écrit que « les Terres Australes sont des terres inconnues, où on n'a point encore navigué » ; et une *Relation du voyage de la Mer du Sud aux côtes du Chili, du Pérou et du Brésil fait pendant les années 1712, 1713 et 1714 par M. Frézier, ingénieur ordinaire du Roi* affirme que « ces Terres Australes qu'on avait accoutumé de marquer dans les anciennes cartes sont de pures chimères, qu'on a sagement effacé des cartes nouvelles⁶⁹⁶ ».

4.2 Des références littéraires

Un ouvrage a cependant dû inspirer Le Grand : l'*Histoire des Sévarambes, peuples qui habitent une partie du troisième continent communément appelé la Terre Australe, contenant une relation du gouvernement, des mœurs, de la religion et du langage de cette nation, inconnue jusques à présent aux peuples de l'Europe* de Denis Vairasse d'Allais, paru pour la première fois en 1677 chez Claude Barbin, et régulièrement réédité⁶⁹⁷. Les premières phrases de l'avertissement « Au Lecteur » donnent le ton :

Si vous avez lu la *République* de Platon, l'*Eutopia* du Chevalier Morus, ou la *Nouvelle Atlantis* du Chancelier Bacon, qui ne sont que des imaginations ingénieuses de ces auteurs, vous croirez peut-être que les relations des pays nouvellement découverts, où vous trouverez quelque chose de merveilleux, sont de ce genre. Je n'ose

695. Baudrand, *Dictionnaire géographique universel*, Amsterdam, Halma, et Utrecht, Water, 1701 ; art. « ANTARCTIQUES, les Terres Antarctiques ou Australes »

696. *Relation...*, Amsterdam, Humbert, 1717, t. II, p. 505.

697. Nous avons relevé une réédition à Amsterdam chez Estienne Roger en 1716, et nous citons à partir de celle-ci.

condamner la sage précaution de ceux qui ne croient pas aisément toutes choses, pourvu que la modération la borne, mais ce serait une aussi grande obstination de rejeter sans examen ce qui paraît extraordinaire, qu'un manque de jugement de recevoir pour véritables tous les contes que l'on fait souvent des pays éloignés.

Plus loin, son auteur rappelle que les voyages autour du monde ont permis de confirmer les dires de Christophe Colomb, pris pour « un visionnaire » au début :

Et la découverte de l'Amérique a justifié la relation de Colomb, de sorte que l'on n'en doute pas aujourd'hui, non plus que des histoires du Pérou, du Mexique et de la Chine, que l'on prit d'abord pour des romans.

Ces pays éloignés et plusieurs autres qu'on a découverts depuis ont été ignorés pendant plusieurs siècles des peuples de l'Europe, et pour la plupart ne sont encore guère bien connus : nos voyageurs se contentent d'en voir seulement les parties proches du rivage de la mer, où ils font leur négoce, et ne se soucient guère des lieux où leurs navires ne peuvent aller.

[...]

Les îles de la Sonde, et surtout celle de Borneo, qu'on décrit dans les cartes comme l'une des plus grandes du monde, et qui est sur le chemin de Java au Japon, ne sont presque point connues, et je ne sache pas en avoir jamais vu aucune relation. Plusieurs ont cinglé le long des côtes du troisième continent qu'on appelle communément les Terres Australes, mais personne n'a pris la peine de les aller visiter pour les décrire. [...]

Cette Histoire que nous donnons au public suppléera beaucoup à ce défaut.

Les lecteurs ne s'y tromperont cependant pas ; une préface de l'abbé Desfontaines à sa traduction des *Voyages de Gulliver* de 1723, ajoutée en 1728, met l'*Histoire des Sévarambes* à côté des autres utopies, en citant d'ailleurs les mêmes exemples :

J'ai dit que cet ouvrage de M. Swift était neuf et original en son genre. Je n'ignore pas cependant que nous en avons de cette espèce. Sans parler de la *République* de Platon, de l'*Histoire véritable* de Lucien et du *Supplément* à cette histoire, on connaît l'*Utopie* du Chancelier Morus, la *Nouvelle Atlantis* du Chancelier Bacon, l'*Histoire des Sévarambes*, les *Voyages de Sadeur et de Jacques Macé* et enfin le *Voyage dans la Lune* de Cyrano de Bergerac⁶⁹⁸.

Deux noms de personnages des *Terres Australes* ont été empruntés directement à l'*Histoire des Sévarambes* : celui de Sermodas, guide, dans l'utopie de Vairasse, du fictif capitaine Siden qui visite le pays, et Albicormas, le gouverneur d'une des villes, Sporounde. Dans la comédie de Le Grand et Dominique, ce sont ces deux personnages qui découvrent et interrogent Arlequin et Trivelin, puis leur présentent le pays.

Par ailleurs, Armedon est un personnage de l'une des *Nouvelles galantes, comiques et tragiques* de Donneau de Visé⁶⁹⁹. Il y est un mari dont la femme, Orphise, et le meilleur ami, Lélie, deviennent amant ; il finit, après de nombreuses péripéties, par l'apprendre, et se séparer de sa femme sans éclat. On notera que si l'Armedon de

698. *Voyages de Gulliver, traduits par M. l'abbé Desfontaines*, Paris, Musier, 1728, p. XIII.

699. Jean Donneau de Visé, *Les Nouvelles galantes, comiques et tragiques*, Paris, Quinet, 1669, tome II, nouvelle II, pp. 43-78, « La vérité se découvre toujours ».

Le Grand n'a pas grand-chose de commun avec celui de Donneau de Visée, la nouvelle contient une francisation du nom de Lelio ; cela laisse à penser que Le Grand fait ici un clin d'œil à la nouvelle plus qu'il ne reprend un personnage préexistant.

Il en va sensiblement de même de Dariolette, dont le nom vient d'*Amadis de Gaule*. Elle y sert d'intermédiaire⁷⁰⁰ entre les parents du futur Amadis, Périon et Élisène. Le Grand avait pu se le voir rappelle par *La Naissance d'Amadis* de Regnard, pièce représentée à l'ancien Théâtre-Italien en 1694, et dont Dariolette est l'un des personnages principaux. Dans *Les Terres Australes*, Dariolette n'est plus une entremetteuse, mais une jeune fille qui se lamente d'être trop jeune pour prendre un amant.

4.3 La tradition des îles

De manière générale, les îles sont nombreuses au théâtre. Elles permettent en effet par leur caractère détaché du reste du monde de développer une utopie ; notons également que l'île est toujours lointaine. En plaçant l'action des *Terres Australes* sur une île, Le Grand et Dominique se placent à la fois dans une tradition utopique et mythologique, dans la lignée des voyages d'Ulysse, de Jason, de Thésée. Ainsi, la contrée où l'on adore le Soleil n'est pas sans rappeler la Colchide, pays de Médée.

Outre les pièces de Marivaux (*L'Île de la Raison*, *L'Île des esclaves*, *La Colonie*), une comédie en un acte de 1730 présentera également une île utopique ressemblant aux *Terres Australes* : il s'agit de *L'Île du divorce* de Dominique et Romagnesi⁷⁰¹. On y trouve le même motif de départ : sur cette île, il est possible de se démarier ; il y a également une contrainte : le démariage n'est possible que quand de nouveaux arrivants débarquent sur l'île — dans les *Terres Australes*, la contrainte est temporelle : il y a un jour dans l'année pour choisir un époux. Cependant, *L'Île du divorce* est une comédie d'intrigue : Valère a divorcé d'avec Silvia pour se remarier avec Orphise, mais regrette sa première épouse et souhaite se remarier avec elle. La même situation est reproduite par Arlequin avec Colombine (première femme) et Lisette (seconde femme). À la fin de la pièce arriveront Monsieur et Madame Droguet que Valère et Orphise réussiront à convaincre de divorcer. Le divorce prononcé par le Chef de l'île, Valère peut retrouver Silvia et Arlequin Colombine. Notons que Lisette avertit Arlequin qu'elle va épouser Trivelin, alors même que Trivelin est absent de la pièce. Souvenir de la rivalité des débuts entre Dominique et Thomassin transposé dans la fiction scénique ?

700. À propos de son rôle dans *La Naissance d'Amadis* de Regnard, Roger Guichemerre signale que « Dariolette [...] donnera son nom aux entremetteuses » (Gherardi, *Le Théâtre-Italien*, II, p. 368n).

701. La pièce a été créée le 11 septembre 1730 avec *La Foire des poètes* et *La Sylphide* des mêmes auteurs.

Dans *Les Terres Australes*, c'est Trivelin qui prend femme. Arlequin annonce qu'il voulait aller « au temple où l'on est assemblé » pour voir s'il ne pourrait « trouver quelque femme d'hasard » (sc. 8), mais la scène suivante ne lui en apporte pas.

5 Scènes détachées

Mais la principale différence entre *Les Terres Australes* et *L'Île du divorce* tient dans la construction et la portée des deux pièces. Si *Les Terres Australes* n'est pas à proprement parler une pièce à tiroirs⁷⁰², l'intrigue y est à peu près absente : il n'y a pas de nœud ni de dénouement. On peut distinguer deux temps principaux :

- scènes 1 à 4 : présentation du lieu et de ses usages (mariage obligatoire, jours privilégiés pour choisir un époux, polygamie et divorce autorisés) ;
- scènes 5 à 9 : mariages à faire et à défaire, y compris ceux des voyageurs (Mario et Lucinde, Trivelin et Galantine).

On remarquera en outre que plusieurs personnages restent sans conjoint : Dariolette (trop jeune) et Armedon (trop vieux).

5.1 Satire et circonstances

Par ailleurs, comme dans les pièces à tiroirs, Le Grand et Dominique font place dans *Les Terres australes* à la satire ; les personnages jugés néfastes sont absents de cette île :

ARLEQUIN — Point de créanciers, point de fiacres, point de carrosses, point de parvenu qui vous éclabousse, point d'Opéra-Comique, point de Régiment de la Calotte! [...] Ici l'on ne critique personne, *ergo* point de poète ; tout le monde y a de la conscience, *ergo* point de procureurs. (sc. 8)

La satire prête évidemment dans la bouche d'Arlequin au comique : comique de voir mettre sur le même plan le Régiment de la Calotte et les créanciers, comique des déductions qui en une phrase dressent un portrait : les auteurs ne peuvent survivre sans critiquer, les gens de justice n'ont pas de conscience.

La mention de l'Opéra-Comique est sans doute plus amère : interdits en 1719, à peine tolérés en 1720, les spectacles forains ont repris au début de 1721 ; l'Opéra-Comique a rouvert à la Foire Saint-Laurent de 1721, pour remporter un franc succès :

[À propos de la Foire Saint-Germain] Cette Foire fut véritablement un temps de franchise pour tous les spectacles forains. [...] Il n'y avait point encore de privilège d'Opéra-Comique. [...]

702. Voir aussi p. 63.

[À propos de la Foire Saint-Laurent] Ce fut à cette Foire que l'Opéra-Comique, pour me servir de l'expression d'un auteur célèbre, sortit du tombeau pour paraître plus brillant que jamais⁷⁰³.

À la fin de cette foire, Le Sage, Fuzelier et d'Orneval font jouer par la troupe de Francisque *Les Funérailles de la Foire*, *Le Rappel de la Foire à la vie* et *Le Régiment de la Calotte*⁷⁰⁴; la réplique d'Arlequin fait peut-être allusion au succès de cette dernière pièce. Quoi qu'il en soit, d'après les frères Parfaict, les Italiens s'étaient installés à la Foire parce qu'« ils comptaient fort que la suppression de l'Opéra-Comique subsisterait et que par conséquent ils tiendraient le seul spectacle⁷⁰⁵ ». En mentionnant l'Opéra-Comique et le Régiment de la Calotte, Le Grand et Dominique font donc référence à l'actualité — trait supplémentaire qui rapproche *Les Terres Australes* des pièces à tiroirs.

5.2 Le goût du spectaculaire

Le texte de la pièce fait mention d'une tempête, élément spectaculaire et musical très présent sur la scène de l'Académie royale de musique depuis *Thétis et Pélée* de Collasse et Fontenelle (1689)⁷⁰⁶; les actions des tragédies en musique sont majoritairement tirées de la mythologie. Au début de la dernière scène est également mentionnée une « marche du Soleil ». Il est intéressant de constater que ces deux grandes interventions musicales et visuelles renvoient à l'univers mythologique et par là également à celui de l'opéra. Signalons néanmoins que la musique de ces deux pièces ne figure pas dans les *Divertissements du nouveau Théâtre-Italien*. La dernière scène fait mention d'un grand nombre de personnage dont seuls quelques-uns parlent ou chantent :

Le Grand Prêtre, le Vice-Roi, suivant du grand prêtre, danseurs et danseuses, Galantine, Dariolette, Violette, Dorothée, *naine*, Bouffinon, *nain*, Armedon, Mario, Lucinde, Arlequin, Trivelin, les habitants des Terres Australes

On peut sans doute identifier le Grand Prêtre à Sermodas et le Vice-Roi à Albicormas, présents au début de la pièce. Reste néanmoins Violette, qui n'a pas dit un mot. Peut-être épouse-t-elle, sur scène, sans mot dire, Arlequin qui annonçait à la fin de la scène 8 qu'il prendrait femme « pour [s]e démarier ensuite » : il n'est pas

703. *MFP*, I, p. 223 *sqq.*

704. Le privilège de l'Opéra-Comique avait été accordé au début de la Foire à Lalauze « associé avec la Demoiselle Maillard, son mari Baxter, Saurin, Alard et la Demoiselle d'Aigremont » (*MFP*, I, p. 227). Le succès ne fut pas toujours au rendez-vous, et Lalauze fut jaloux de la réussite des pièces montées par la troupe de Francisque. Il fit fermer son théâtre le 18 août, mais un autre ordre le fit rouvrir le 22 du même mois. C'est à cette occasion que furent représentées les trois pièces de Fuzelier, Le Sage et d'Orneval. Dans *Le Régiment de la Calotte* paraît Pantalon, représentant de la Comédie-Italienne, dont Momus se moque. Voir p. 35.

705. *MFP*, I, p. 237.

706. La tempête d'*Alcyone* de Marais et La Motte (1706) remporta également un grand succès; l'on pourrait également citer *Ulysse* de J.-F. Rebel et Guichard (1703)

rare que les deux personnages se séparent (c'est par exemple le cas dans *L'Amour maître de langues*, puisqu'Arlequin quitte Violette au début de la pièce pour épouser Zerbine).

Les Terres Australes offre un vaste déploiement de personnages, surtout si l'on compare ses treize rôles (sans parler des « habitants », mentionnés dans la liste des « acteurs » en début de pièce et au début de la scène 9) aux cinq qu'on trouvait dans *Les Amours aquatiques*, d'autant que certains sont extrêmement limités, pour ne pas dire inutiles : à Léandre n'est confié qu'une seule réplique (sc. 4, voir p. 368). Sans doute Le Grand et Dominique ont-ils voulu finir le programme de l'ambigu comique par un feu d'artifice de personnages et mettre sur la scène le plus de monde possible.

Marc-Antoine Le Grand et Dominique

Les Terres australes

Comédie en un acte

1721

ACTEURS

GALANTINE.

ARMEDON.

SERMODAS.

[ALBICORMAS].

DARIOLETTE.

VIOLETTE.

DOROTHÉE, *naine*.

BOUFFINON, *nain*⁷⁰⁷.

MARIO.

LUCINDE.

ARLEQUIN.

TRIVELIN.

LÉANDRE.

HABITANTS DES TERRES AUSTRALES.

707. Sur le manuscrit, « nain » et « naine » sont écrits respectivement sous « Dorothée » et « Bouffinon », comme s'il s'agissait de personnages distincts. Nous avons pu, grâce à la scène 9, identifier Dorothée à la naine et Bouffinon au nain.

SCÈNE I

Le théâtre représente la mer. Il s'élève une tempête.

SERMODAS, ALBICORMAS

SERMODAS

Quelle affreuse tempête s'élève sur les flots !

ALBICORMAS

La mer est furieusement agitée. Soleil, puissante divinité que nous adorons, préservez notre pays !

SERMODAS

La tempête n'est plus si violente.

ALBICORMAS

Le Soleil exauce nos prières.

UN MATELOT

Ah, Messieurs, nous venons de prendre une huître à l'écaille d'une grandeur prodigieuse. Voulez-vous que je la fasse apporter ici ?

ALBICORMAS

Avec plaisir.

SERMODAS

Ce doit être une pièce fort rare.

SCÈNE II

LES PRÉCÉDENTS, ARLEQUIN, *dans une coquille*

LE MATELOT

Hé bien, qu'en dites-vous, Messieurs ?

SERMODAS

Je suis extrêmement surpris ; je n'en ai jamais vu de pareille.

ARLEQUIN, *sortant sa tête*

Demandez-vous quelque chose, Messieurs ?

ALBICORMAS

Juste Ciel, que vois-je ? Ah, la vilaine bête !

ARLEQUIN

Qu'appellez-vous vilaine ? Je suis une huître excellente et fort bonne à manger.

SERMODAS

Cela est étonnant. Sortez, Monsieur, sortez.

ARLEQUIN

Oh non pas, s'il vous plaît. Je suis logé ici fort à mon aise, et ce que je trouve de meilleur c'est que je ne paie point de loyer.

ALBICORMAS

Eh, de grâce, sortez. Nous voudrions avoir l'honneur de vous parler.

ARLEQUIN

N'y a-t-il rien à craindre ? Êtes-vous honnêtes gens ?

SERMODAS

Sans doute.

ARLEQUIN

Votre physionomie est donc bien trompeuse.

Arlequin sort. Les deux habitants [vont] au-devant de lui. Arlequin qui s'épouvante rentre avec précipitation dans sa coquille et se ferme.

ALBICORMAS

Quelle extravagance ! Quoi, vous ne voulez pas que nous jouissions un moment de votre conversation ? Accordez-nous cette faveur.

SERMODAS

Sortez, nous vous en conjurons.

Ils frappent. Arlequin sort après plusieurs instances, et dans le temps qu'ils vont pour l'embrasser, Arlequin fait des lazzis de frayeur.

SERMODAS

Ne craignez rien, vous êtes en sûreté. Nous souhaitons que le Soleil, notre roi glorieux,

luise toujours sur votre tête et que cette terre, notre patrie, vous soit toujours favorable. Mais daignez satisfaire notre curiosité et apprenez-nous par quelle aventure vous vous trouvez dans cette huître.

ARLEQUIN

Puisque vous m'assurez qu'il n'y a rien à craindre pour moi, je vais vous contenter. Je m'étais embarqué avec un de mes camarades sur un vaisseau chargé d'huile et de farine pour aller trouver notre maître qui avait amené avec lui sa maîtresse. Il survint une si grosse tempête que les mariniers commencèrent à crier « Taiäut, taiäut⁷⁰⁸ ! sauve qui peut ! sauve qui peut ! ». Pour rendre le vaisseau plus léger, ils enfoncèrent les tonneaux d'huile et jetèrent l'huile et la farine dans la mer. Sur ces entrefaites, une vague porta notre vaisseau contre un rocher, ce rocher fit du feu qui

708. *Taiäut* : « Cri du chasseur quand il voit le cerf, le daim ou le chevreuil » (Acad. 1762). Dans le manuscrit, le mot est orthographié « tailleau ». On notera également l'impropriété du terme employé par Arlequin dans une situation qui ne rappelle nullement la chasse.

alluma l'huile qui commença à frire tout le poisson qui était déjà enfariné, et il se fit une friture excellente de poisson. Moi qui m'étais sauvé sur le rocher et qui avais par bonheur un citron dans ma poche, je le coupai en deux, je pressai cette moitié sur le poisson et je me mis à manger avec un appétit charmant. Pendant que je faisais bonne chère, cette grosse huître passa par là, et comme elle s'aperçut que je mangeais un de ses neveux, pour se venger, elle me prit et m'avalala comme une pillule. Mais, hélas, je ne vois point mon camarade Trivelin. Le pauvre diable aura plus bu que de raison.

SCÈNE III

TRIVELIN, SERMODAS, ARLEQUIN, ALBICORMAS

On voit Trivelin qui passe la mer à la nage et qui en sort. Il reste quelque temps étendu sur le théâtre.

TRIVELIN

Quel est le pays où nous sommes ?

SERMODAS

Cette terre est un troisième continent que vous appelez les Terres australes. Le pays où nous sommes dépend d'un autre plus grand et plus heureux. Ce grand état monarchique appartient au Soleil, [qui] le fait gouverner par un vice roi.

ARLEQUIN

La peste ! Le Soleil mûrit toutes choses, et vous devez avoir ici d'excellents melons de Langeais⁷⁰⁹. Mais, à propos, donnez-nous à manger, car nous mourrons de faim.

SERMODAS

Vous ne manquerez de rien ici. Que faisiez-vous dans votre patrie ?

ARLEQUIN

Je buvais, je mangeais, sans pouvoir jamais me rassasier, car la faim a toujours été ma plus cruelle ennemie.

SERMODAS

Vous n'aurez pas lieu de la redouter

709. Les melons de Langers, en Touraine, étaient réputés. Voir par exemple : *La Pratique du jardinage par M. l'abbé Roger Schabol, ouvrage rédigé après sa mort sur ses mémoires par M. D****, t. II, Lyon, Robert et Gauthier, 1797, p. 228 ; et pour des détails sur cette variété : Pierre Joseph Jacquin, *Monographie complète du melon, contenant la culture, la description et le classement de toutes les variétés de cette espèce*, Paris, Rousselon, 1832, p. 148

ici. Mais comme nous ne souffrons point ici que les hommes vivent sans femmes, on célèbre aujourd'hui la fête de l'union des hommes avec les femmes ; il vous sera permis d'en choisir une aussi bien que votre camarade.

TRIVELIN

C'est donc aujourd'hui la foire des hommes et des filles ?

SERMODAS

On change ici quand on veut, et nul autre intérêt que celui du cœur ne nous lie.

ARLEQUIN

Et peut-on avoir plusieurs femmes ?

SERMODAS

Sans doute, et dans un état bien policé, la polygamie doit être ordonnée. Mais voici des personnes de votre continent.

SCÈNE IV

LUCINDE, LÉANDRE, TRIVELIN, ARLEQUIN, SERMODAS

TRIVELIN

Que vois-je ? Me trompé-je ? Mademoiselle Lucinde et Monsieur Léandre en ce pays ?

TRIVELIN⁷¹⁰

Par quelle aventure, Mademoiselle, vous trouvons-nous ici ?

LUCINDE

Le hasard nous y a conduits. À peine eûmes-nous quitté le séjour de nos inexorables parents pour nous dérober à leur colère, qui⁷¹¹, comme vous savez, s'opposaient à notre union, nous fûmes attaqués par un corsaire qui d'abord s'empara de notre vaisseau. Nous voguâmes longtemps au gré des vents, mais enfin une tempête soudaine nous fit échouer ici, où nous jouissons de tous les plaisirs de la vie.

LÉANDRE

Mes enfants, puisque le sort nous rassemble ici, rien ne nous séparera que la mort.

LUCINDE

Suis-moi, Arlequin, je vais⁷¹² te faire voir

710. Le manuscrit porte deux répliques successives introduites par une rubrique « Trivelin ».

711. Ce pronom relatif semble se rapporter à « parents », et non à « colère ».

712. Le manuscrit porte « fais » ; nous corrigeons.

toutes les curiosités du pays.

ARLEQUIN

Faites-moi voir la cuisine, c'est ce qu'il y a de plus curieux pour moi. Camarade, veux-tu venir ?

TRIVELIN

Je n'ai pas encore grand appétit, je veux rester ici. Quand la table sera mise, tu viendras m'avertir. Voici, ma foi, le véritable pays de Cocagne.

TRIVELIN, *seul*

Oh, le charmant séjour dans les Terres australes !
La vie aura pour moi des douceurs sans égales.
Le changement d'objets irrite les désirs.
Ah, que je me prépare à goûter de plaisirs !
Lorsque je serai las d'une blonde mourante,
Je ferai succéder une brune fringuante ;
Une rousse tantôt fixera mes ardeurs ;
En un mot je prendrai de toutes les couleurs.

SCÈNE V

DARIOLETTE, TRIVELIN

DARIOLETTE

Enfin, voici le jour si charmant et si doux

Où l'on peut librement se choisir un époux.
Pourquoi, destin cruel, ne suis-je pas dans l'âge
Qui permet à mon sexe un si grand avantage ?

TRIVELIN

De quoi vous plaignez-vous ? Parlez sincèrement.

DARIOLETTE

Hélas ! pour moi le temps coule trop lentement ;
La fête d'aujourd'hui me paraît fort jolie,
Je voudrais contenter aussi ma fantaisie,
Mais mon âge s'oppose à cette volonté :
Je suis trop jeune. Hélas ! Dure nécessité
Qui m'oblige à rester encor⁷¹³ quelque temps fille !
Ah ! c'est un grand malheur.

TRIVELIN

Elle est toute gentille.

De son raisonnement je ne suis point surpris.
Par ma foi, la nature est de tous les pays.
Mignonne, dites-moi : quand vous serez dans l'âge
Qui sous le joug d'hymen permet que l'on s'engage,
Vous arrêterez-vous toujours au même choix ?

DARIOLETTE

Je changerai d'époux, je veux suivre nos lois.

TRIVELIN

713. Le manuscrit porte « encore » ; nous corrigeons pour la métrique.

Mais avec un mari, si vous viviez heureuse. . .

DARIOLETTE

Oh ! Démon naturel, je suis fort curieuse,
Et par le changement je m'en trouverai mieux.
Toujours le même époux, rien n'est plus ennuyeux.
Les ardeurs quand on change en deviennent plus belles.
Ce sont transports nouveaux et caresses nouvelles.
Je me figure bien du plaisir à cela.

TRIVELIN

Je suis tout stupéfait. Qu'est-ce que j'entends là ?
Non, cette fille-là n'est point australienne,
Et pour moi je la crois plutôt parisienne
Ou fille de Française. Et quand vous choisirez
Un époux, avec soin vous l'examinerez,
N'est-ce pas ?

DARIOLETTE

J'en prendrai d'une aimable figure
Et n'en choisirai point de petits, je vous jure.
Oh, je sais bien comment il faut qu'ils soient tournés :
On m'a fait ma leçon.

TRIVELIN

Parbleu, vous m'étonnez.
Et par exemple moi, serais-je votre affaire ?

DARIOLETTE

Fi donc ! Je ne vois rien en vous qui puisse plaire.
J'irai, n'en doutez pas, me pourvoir autre part.

TRIVELIN

Qu'ai-je donc de si laid ?

DARIOLETTE

Bon, vous êtes camard⁷¹⁴.

Vous ne convenez point à fille connaisseuse.
Je veux une figure un peu plus gracieuse,
Et si, pour mon malheur, vous étiez mon mari,
Oh, je n'attendrai pas que le temps fût fini,
Et je vous troquerais tout d'abord⁷¹⁵ contre un autre.
Voilà mon sentiment, je ne sais pas le vôtre.

TRIVELIN

Je serais plus constant si j'étais votre époux.

DARIOLETTE

Adieu, c'est trop longtemps m'arrêter avec vous :
Vous m'ennuyez déjà.

TRIVELIN

La petite coquette !
Comment vous nomme-t-on ? Parlez.

DARIOLETTE

Dariolette.

714. *Camard* : « Camus, qui a le nez plat, écrasé » (Acad. 1762).

715. *D'abord* : dès l'abord, immédiatement.

TRIVELIN

Pourquoi me quittez-vous ? Où portez-vous vos pas ?

DARIOLETTE

Si vous étiez plus beau, je ne m'en irais pas.

TRIVELIN

Ma foi, dans ce pays, l'esprit vient avant l'âge.
Pourrait-on, à trente ans, en savoir davantage ?

SCÈNE VI

GALANTINE, ARMEDON, TRIVELIN

GALANTINE

Grâces au Ciel, ce jour si longtemps souhaité est enfin arrivé. Oh, pour cette fois, je choisirai bien, je choisirai bien.

ARMEDON

Ne vous réjouissez pas tant, Galantine. Vous me regretterez peut-être.

TRIVELIN

Pardon si je vous interromps. Comme étranger, je cherche à m'instruire de tout ce qui se passe ici. Voilà une aimable personne, jolie, vive, spirituelle, enjouée, d'une humeur agréable, on la prendrait pour une fille qui aurait déjà fait

plusieurs campagnes dans le bois de Boulogne. Vous êtes son père, apparemment ?

ARMEDON

Non, Monsieur, je n'ai jamais été père, je suis son mari.

TRIVELIN

Son mari ! Et quel âge avez-vous ?

ARMEDON

Je n'ai que soixante-huit ans, je suis dans le printemps de mon âge.

TRIVELIN

Ce printemps-là n'est guère fleuri.

GALANTINE

Vous avez bien raison. J'ai cru trop légèrement en m'unissant avec lui passer quelques jours heureux. Mais, zeste, je me suis bien trompée dans mon calcul. Je suis d'un bon caractère, je folâtre, je badine, je ris, je chante, je danse, je suis toujours en l'air, et lui, Monsieur, est un taciturne, un bourru, un rêveur, un hypocondre, un dormeur éternel, un lambin⁷¹⁶ qui ne finit rien.

716. Le manuscrit portait « bambin » ; le b- a été corrigé en l-.

TRIVELIN

Voilà des vers à votre louange.

ARMEDON

Ne l'écoutez pas, Monsieur, c'est une petite écervelée, une extravagante, une ingrate pour qui j'ai eu mille complaisances et qui n'a jamais manqué de rien avec moi.

GALANTINE

À ce qu'il dit, ne le croyez pas, au moins.

ARMEDON

Je vous assure qu'elle a tort de se plaindre.

GALANTINE

Ah, le bon chien s'il pouvait mordre.

ARMEDON

Vous avez beau chercher, vous ne trouverez jamais mon pareil.

GALANTINE

Je serais bien fâché, vraiment, d'en trouver un comme vous.

ARMEDON

Rendez-moi justice, Monsieur : avez-vous jamais vu une plus belle prestance d'homme, une taille plus dégagée, une jambe plus fine ?

GALANTINE

Oui, cela s'appelle justement une belle enseigne à un méchant cabaret.

ARMEDON

Observez ce port majestueux, cette voix moëlleuse, cet estomac vigoureux, cette légèreté... (*Il se laisse tomber en sautant.*)

GALANTINE

Ah ah, qu'en dites-vous ? N'a-t-il pas l'air à la danse ?

ARMEDON

Cela n'est rien, j'ai fait un faux pas.

GALANTINE

Oh, vous en faites trop souvent.

TRIVELIN

Cette personne-là me conviendrait assez.

GALANTINE

Ce jeune homme-là serait assez de mon goût.

TRIVELIN

Se le cœur vous en dit, charmante perdrix, nous nous accouplerons ensemble.

GALANTINE

La proposition n'est pas à rejeter.

ARMEDON

Mais pourquoi, volage Galantine, voulez-vous me changer ?

GALANTINE

Par curiosité. Jeune homme, à vous parler franchement, votre physionomie me prévient : vous m'avez plu d'abord que je vous ai vu, votre humeur est enjouée, vous ferez bien la symétrie avec moi.

TRIVELIN

Oh que oui, je crois que je vous irai à merveille.

GALANTINE

Comment vous nomme-t-on ?

TRIVELIN

Trivelin.

GALANTINE

Ce nom-là m'inspire la joie.

ARMEDON

Satisfaites votre curiosité, cédez à votre penchant, infidèle ! Je trouverai bien à vous remplacer.

GALANTINE

Que je plains la malheureuse qui me succèdera. La cérémonie va bientôt

commencer. Adieu, cher Trivelin, je vous attends au temple de notre divinité. Il ne tiendra qu'à vous de m'épouser en secondes noces ; c'est une manière de parler, car je vous assure qu'elles seront pour moi les premières.

ARMEDON

Vous ne serez pas longtemps à vous repentir du mauvais marché que vous allez faire.

SCÈNE VII

TRIVELIN, *seul*

Ma foi, Galantine est tout aimable. Il faut en essayer, quitte pour la troquer bientôt contre une⁷¹⁷ autre.

SCÈNE VIII

ARLEQUIN, TRIVELIN

ARLEQUIN

Ah, le bon pays, l'agréable séjour, les charmantes coutumes !

TRIVELIN

Tu es donc bientôt⁷¹⁸ content ?

ARLEQUIN

717. Le manuscrit porte « un ».

718. *Bientôt* : bien vite.

Autant qu'on peut l'être. On fait ici bonne chère sans rien payer.

TRIVELIN

Cela est merveilleux.

ARLEQUIN

Point de créancier, point de fiacres, point de carrosses, point de parvenu qui vous éclabousse, point d'Opéra-Comique, point de Régiment de la Calotte! Ah, le bon pays! ah, le bon pays!

TRIVELIN

Pour moi, je n'en veux plus sortir.

ARLEQUIN

Ici l'on ne critique personne, *ergo* point de poète; tout le monde y a de la conscience, *ergo* point de procureurs.

TRIVELIN

La conséquence est juste.

ARLEQUIN

Allons-nous au temple où l'on est assemblé? Je verrai si je puis trouver quelque femme d'hasard.

TRIVELIN

Je suis déjà en marché d'une, et je pourrai bien m'en accommoder. Tu veux donc te marier aussi ?

ARLEQUIN

Oui, pour me démarier ensuite, une femme dans ce pays est comme un almanach : elle n'est bonne que pour une année.

SCÈNE IX

Le théâtre s'ouvre et représente un petit bois. Au milieu, on voit le temple du Soleil avec la statue de ce dieu. La symphonie joue une marche du Soleil.

LE GRAND PRÊTRE, LE VICE-ROI, SUIVANT DU GRAND PRÊTRE, DANSEURS ET DANSEUSES, GALANTINE, DARIOLETTE, VIOLETTE, DOROTHÉE, *naine*, BOUFFINON, *nain*, ARMEDON, MARIO, LUCINDE, ARLEQUIN, TRIVELIN⁷¹⁹, LES HABITANTS DES TERRES AUSTRALES

ON CHANTE

L'Amour dans ces beaux lieux
Règne plus qu'à Cythère ;
Il y fait briller tous ses feux.
Ce dieu fait sa plus douce affaire
De nous rendre heureux.

719. Le manuscrit porte après « Trivelin » « qui », biffé.

Et de combler tous nos vœux.
Une longue persévérance
Rallentit ses désirs ;
Ce n'est que par l'inconstance
Qu'on peut goûter ses plaisirs.

GALANTINE, à *Trivelin*

Mon cher brunet, je n'ai pu vous voir sans aimer, voulez-vous bien me recevoir pour compagne ?

TRIVELIN

Tope, à condition que nous nous quitterons quand nous serons las l'un de l'autre.

GALANTINE

Cela va sans dire.

DOROTHÉE, à *Bouffinon*

Le beau garçon, la petite Dorothée vous conviendrait-elle ?

BOUFFINON

Vous n'êtes pas assez bien faite pour moi.

ARLEQUIN

Voilà justement la pelle qui se moque du fourgon⁷²⁰.

DOROTHÉE

720. *La pelle se moque du fourgon* : « C'est quand quelqu'un raille ou reprend un autre d'un défaut dont il est lui-même entaché, ou qui est ailleurs aussi ridicule » (Le Roux).

Tredame, vous êtes bien difficile ! Je crois que Monsieur vaut bien Madame.

BOUFFINON

Attendez que je sache auparavant si quelqu'une voudrait s'accommoder de moi.

TRIVELIN

Je ne pense pas qu'on y mette l'enchère. Une fois, deux fois, personne n'en veut-il plus ?

BOUFFINON

Quoi, n'y a-t-il point de fille qui veuille⁷²¹ de moi ? Puisque cela est ainsi, je vous prends par dépit, nous n'aurons rien à nous reprocher.

ARLEQUIN

Vous ferez une fort jolie race. Écoutez, quand vous ferez des petits, j'en retiens un pour moi.

ARMEDON

Si vous vouliez, belle Lucinde, nous n'en ferions pas à deux fois⁷²².

LUCINDE

Moi, m'unir avec vous ? Le Ciel m'en préserve ! Ne vous embarquez point sur cette

721. Le manuscrit porte « veule ».

722. *N'en pas faire à deux fois* : « Ne pas balancer, se décider tout de suite » (Acad. 1832–5). L'expression est attesté au XVIII^e siècle par plusieurs dictionnaires de langues étrangères (*Dizionario francese ed italiano* de Veneroni, 1731, *dictionnaire français et latin* de Joseph Joubert, 1725).

mer orageuse. Vous n'êtes pas d'âge à faire des voyages de long cours. Je suis trop contente de mon choix pour en faire un autre.

MARIO

Soyez sûre, belle Lucinde, que je ne suivrai jamais les lois de ce pays.

DARIOLETTE

Et moi, ne trouverai-je personne qui veuille bien se charger de moi ?

ARLEQUIN

Vous êtes encore trop petite pour cela, et c'est pour vous que la chanson est faite :

Je n' saurais,
Je suis encor trop jeunette,
J'en mourrais⁷²³.

DARIOLETTE

Oh, non non, je n'en mourrais pas, mais patience, je serai plus grande l'année qui vient.

DIVERTISSEMENT

Tous, au gré de notre envie,

723. Le manuscrit porte « Je ne saurais, » et « Je suis encore » ; nous corrigeons pour la métrique de cet air.

Cédons à nos désirs.
Passons notre vie
Dans d'agréables loisirs.
L'amour nous convie
À goûter ses plaisirs.

La constance est une folie
Tantôt Cloris, tantôt Sylvie,
Ne poussons point tant de soupirs.
L'amour nous convie
À goûter ses plaisirs.

On danse.

VAUDEVILLE

1

On ne connaît point dans ces lieux
La fourbe⁷²⁴ ni la médisance,
Les jaloux et les envieux
N'y font point leur résidence.
Et zon, zon, zon,
Que ce pays est bon !
Ce n'est pas de même en France.

2

Procureurs et gens de palais,

724. *Fourbe* : « Tromperie » (Acad. 1694).

N'exercent point leurs manigances :
Ici l'on ne plaide jamais,
On y vit en assurance.
Et zon, zon, zon,
Que ce pays est bon !
Ce n'est pas de même en France.

3

Mon premier époux était vieux,
Pour moi quelle triste alliance !
Je l'ai troqué pour être mieux,
C'est user de prévoyance.
Et zon, zon, zon,
Que ce pays est bon !
Ce n'est pas de même en France.

4

Ici de l'avidé usurier
Nous n'implorons pas l'assistance,
Et de l'importun créancier
On ne craint point la présence.
Et zon, zon, zon,
Que ce pays est bon !
Ce n'est pas de même en France.

5

DARIOLETTE

Non, les plaisirs les plus charmants
Ne se trouvent point dans l'enfance
Ce n'est qu'à l'âge de quinze ans
Qu'on en fait l'expérience.

Et zon, zon, zon,
Ce pays sera bon !
Quand j'aurai plus de science.

6

Puissent nos soins n'être pas vains :
Accordez-nous la préférence !
Si le parterre bat des mains,
Nous dirons sans répugnance :

Et zon, zon, zon,
Que ce pays est bon !
Rien n'est égal à la France.

FIN

Conclusion

Aucun Aristote n'a fait la théorie de la comédie italienne. Sans doute n'est-elle pas un gibier pour les doctes.

F. Moureau, *Dufresny*. . . , p. 249.

La nouvelle Comédie-Italienne s'est trouvée en perpétuelles mutations. Nous avons exploré comment elle est passée d'un répertoire italien à un répertoire français ; comment les auteurs ont écrit spécifiquement pour des types fixes, tout en les faisant évoluer et en conservant leur personnalité littéraire propre. Les auteurs du XVIII^e siècle, quand ils ont écrit pour la troupe de Riccoboni, se sont laissé guider par le goût du public, souverain. Comme l'écrit M. de Rougemont,

[Le] spectacle [des Italiens] n'est reconnu que comme un divertissement, alors qu'on respecte les deux autres [la Comédie-Française et l'Académie royale de musique]. [...] Il ne s'agit que d'amuseurs à qui l'on donnera de l'argent pour qu'ils continuent d'exister, mais dont on exigera qu'ils satisfassent à toutes les modes qui passent⁷²⁵.

C'est ce qui fait le caractère insaisissable de la nouvelle Comédie-Italienne, caractère qu'elle partage avec l'ancienne, mais aussi avec les spectacles forains. Comme eux, elle emploie aussi bien des formes académiques, comme la comédie en trois actes, que des formes marginales, comme la parodie, la pièce à tiroirs. Les auteurs qui ont accepté d'écrire pour elle lui ont donné davantage des spectacles que des pièces écrites. Pas tout à fait officiel, pas tout à fait non-officiel, le répertoire du nouveau Théâtre-Italien souffre de son hybridité. Spectacle vivant, il est cependant fortement référencé et de ce fait parfois difficilement accessible au public contemporain ; texte complexe, il perd de sa saveur une fois dépouillé de ses jeux de scènes et de sa musique.

Il faudrait cependant remettre à l'honneur des pièces qui ne valent pas moins que celle de Marivaux, comme la *Mélusine* de Fuzelier.

Gardons-nous bien, en littérature et en musique, d'imiter les « prétendus gourmets » décrits par Fuzelier dans la préface de *Momus fabuliste* :

Ainsi, quelques gourmets, savants sur l'étiquette,
Jugent du rouge et du claret
Par l'enseigne du cabaret,
Et décident des vers par le nom du poète.

725. M. de Rougemont, *La vie théâtrale*. . . , p. 247.

Bibliographie

1 Corpus étudié

1.1 Imprimés

Nouveau Théâtre-Italien, ou recueil général des comédies représentées par les Comédiens-Italiens ordinaires du Roi, Paris, Briasson, éditions de 1729 et 1733.

LE GRAND, Marc-Antoine, *Théâtre de M. Le Grand*, Paris, Ribou, 1731.

LE GRAND, Marc-Antoine, *Œuvres de Le Grand, Comédien du roi*, Paris, Libraires associés, 1770.

1.2 Manuscrits

FUZELIER, Louis, *La Méridienne*, BnF, mus. Th^b 2447(2), pp. 30–61.

FUZELIER, Louis, *La Méridienne*, BnF, f. fr. 9332, ff. 242–273.

FUZELIER, Louis, *Le Mai*, BnF, f. fr. 9332, ff. 274–292.

Ces deux pièces ont été éditées par Lenaïg PLOQUIN dans *La Mode, La Méridienne, Le Mai de Fuzelier : édition critique de la soirée théâtrale du 21 mai 1719*, Mémoire de Master 1 de Lettres modernes, sous la direction de F. Rubellin, Nantes, 2008 ; ce travail ne prenait pas en compte le manuscrit Th^b 2447.

FUZELIER, Louis, *Mélusine*, BnF, mus. Th^b 2218, édité par Charlotte GUILLET dans *Mélusine sur scène au XVIII^e siècle : édition critique des manuscrits de la comédie Mélusine de Fuzelier*, Mémoire de Master 1 de Lettres modernes, sous la direction de F. Rubellin, Nantes, 2008, pp. 82–151.

2 Théâtre des XVII^e et XVIII^e siècles

2.1 Éditions anciennes de pièces

Parodies du nouveau Théâtre-Italien, Paris, Briasson, 1738.

Le Théâtre de la Foire ou l'Opéra-Comique, contenant les meilleures pièces qui ont été représentées aux Foires de Saint-Germain et de Saint-Laurent, recueilli par Le Sage et d'Orneval, Paris, Ganeau, Gandouin, Pissot, 1724–1737.

DANCOURT, Florent Carton, dit, *Les œuvres de théâtre de M. D'Ancourrt, nouvelle édition revue et corrigée*, Paris, Libraires Associés, 1760, (12 vol.).

DUFRESNY, Charles Rivière, *Œuvres de Monsieur Rivière Du Freny*, Paris, Briasson, 1731, (6 vol.).

FUZELIER, Louis, *Momus fabuliste, ou les Noces de Vulcain*, Paris, Ribou, 1720, (Seconde édition, corrigée).

REGNARD, Jean-François, *Les œuvres de M. Regnard, nouvelle édition, revue, corrigée et augmentée*, Paris, Ribou, 1731, (5 vol.).

ROUSSEAU, Jean-Baptiste, *Les œuvres du Sr. Rousseau, tome II, contenant ses pièces de théâtre*, Rotterdam, Fritsch et Böhm, 1712, (La comédie *Le Café figure aux pp. 127–184.*).

2.2 Ouvrages des XVII^e et XVIII^e siècles sur le théâtre

Dictionnaire des théâtres de Paris, par Claude Parfaict et Godin d'Abguerbe, Paris, Raozet, 1767–1770.

ARGENSON, René Louis de Voyer de Paulmy, marquis d', *Notices sur les œuvres de théâtre*, éd. Henri Lagrave, Genève, Institut et Musée Voltaire, 1966.

[BOINDIN, Nicolas], *Lettres historiques à M. D*** sur la nouvelle Comédie-Italienne, dans lesquelles il est parlé de son établissement, du caractère des acteurs qui la composent, des pièces qu'ils ont représentées jusqu'à présent, et des aventures qui y sont arrivées*, Paris, Prault, 1717 (Première et Seconde Lettres), 1718 (Troisième Lettre).

GUEULLETTE, Thomas Simon, *Notes et souvenirs sur le Théâtre-Italien au XVIII^e siècle*, éd. Jean-Émile Gueullette, Paris, Droz, 1938.

LAUJON, Pierre, *Œuvres choisies*, Paris, Patris, 1811, (4 vol.).

LÉRIS, Antoine de, *Dictionnaire portatif historique des théâtres*, Paris, Jombert, 1763.

MAUPOINT, [?], *Bibliothèque des théâtres, contenant le catalogue alphabétique des pièces dramatiques, opéras, parodies et opéras-comiques, et le temps de leurs représentations, avec des anecdotes sur la plupart des pièces contenues dans ce recueil et sur la vie des auteurs, musiciens et acteurs*, Paris, Prault, 1733.

PARFAICT, Claude et François, *Mémoires pour servir à l'histoire des spectacles de la Foire, par un acteur forain*, Paris, Briasson, 1743.

Documents d'archives édités

BRENNER, Clarence D., *The Théâtre-Italien, its repertory, 1716–1793*, Berkeley–Los Angeles, University of California Press, 1961.

CAMPARDON, Émile, *Les Comédiens du Roi de la troupe italienne pendant les deux derniers siècles : documents inédits recueillis aux Archives nationales*, Genève, Slatkine Reprints, 1970.

CAMPARDON, Émile, *Les Comédiens du Roi de la troupe française pendant les deux derniers siècles : documents inédits recueillis aux Archives nationales*, Genève, Slatkine Reprints, 1970.

2.3 Éditions modernes de pièces

Théâtre du XVII^e siècle, III, textes choisis, établis, présentés et annotés par Jacques Truchet et André Blanc, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1992.

Théâtre du XVIII^e siècle, I, textes choisis, établis, présentés et annotés par Jacques Truchet, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1972.

Théâtre de la Foire : anthologie de pièces inédites (1712–1736), dir. Françoise Rubellin, Montpellier, Espaces 34, 2005.

LE GRAND : *La Française italienne* ; DOMINIQUE, FUZELIER, ROMAGNESI : *L'Italienne française* ; ROMAGNESI : *Le Retour de la tragédie française*, éd. Guillemette Marot et Tomoko Nakayama, Montpellier, Espaces 34, 2007.

DELISLE DE LA DREVETIÈRE, Louis François, *Arlequin sauvage, Timon le misanthrope, Les caprices du cœur et de l'esprit*, éd. Ola Forsans, Paris, Société des textes français modernes, 2000.

GHERARDI, Évariste, *Le Théâtre italien, I*, éd. Charles Mazouer, Paris, Société des textes français modernes, 1994.

GHERARDI, Évariste, *Le Théâtre italien, II : Les comédies italiennes de J. F. Regnard*, éd. Roger Guichemerrre, Paris, Société des textes français modernes, 1996.

2.4 Ouvrages et articles critiques

ATTINGER, Gustave, *L'esprit de la commedia dell' arte dans le théâtre français*, Genève, Slatkine reprints, 1969, (réimpr. de l'édition de Paris, 1950).

BURNET, Mary Scott, *Marc-Antoine Legrand, acteur et auteur comique*, Paris, Droz, 1938.

COURVILLE, Xavier de, *Un apôtre de l'art du théâtre au XVIII^e siècle : Luigi Riccoboni dit Lelio ; tome II (1716–1731) : l'expérience française*, Paris, L'Arche, 1967.

FORSANS, Ola, *Le théâtre de Lelio : étude du répertoire du Nouveau Théâtre-Italien de 1716 à 1729*, Oxford, Voltaire Foundation, 2006.

GUEULLETTE, Jean-Émile, *Un magistrat du XVIII^e siècle ami des lettres, du théâtre et des plaisirs : Thomas-Simon Gueullette*, Paris, Droz, 1938, (*Genève, Slatkine Reprints, 1977*).

LAGRAVE, Henri, *Le théâtre et le public à Paris de 1715 à 1750*, Paris, Klincksieck, 1972.

LOUVAT-MOLOZAY, Bénédicte, *Théâtre et musique : dramaturgie de l'insertion musicale dans le théâtre français (1550–1680)*, Paris, Honoré Champion, 2002.

RIZZONI, Nathalie, *Charles-François Pannard et l'esthétique du petit*, Oxford, Voltaire Foundation, 2000.

RUBELLIN, Françoise, *Lectures de Marivaux : La Surprise de l'amour, La Seconde Surprise de l'amour, Le Jeu de l'amour et du hasard*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Didact Français », 2009.

RUBELLIN, Françoise, « Trivelin, de l'ancien Théâtre-Italien à Marivaux : interaction du rôle, de l'acteur et de l'auteur », *Coulisses, revue de théâtre de l'université de Franche-Comté*, n° 34, octobre 2006, pp. 237–247.

SCHWARZ, H. Stanley, « Jacques Autreau, a forgotten dramatist », *PMLA*, vol. 46, n° 2, juin 1931, pp. 498–532.

TROTT, David, « A Clash of Styles: Louis Fuzelier and the 'New Italian Comedy' », *The Science of Buffoonery: Theory and History of the Commedia dell'Arte*, éd. Domenico Pietropado, University of Toronto, Italian Studies, Dovehous Editions, 1989, pp. 101–115.

TROTT, David, « Des Amours déguisés à la seconde *Surprise de l'amour* : étude sur les avatars d'un lieu commun », *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 76, n° 3, mai–juin 1976, pp. 373–384.

TROTT, David, « Louis Fuzelier et le théâtre : vers un état présent », *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 83, n° 4, juillet–août 1983, pp. 604–617.

3 Autres œuvres anciennes

DONNEAU DE VISÉ, Jean, *Les Nouvelles galantes, comiques et tragiques*, Paris, Quinet, 1669.

LAFAYETTE, Marie Madeleine Pioche de La Vergne, comtesse de, *Zayde, histoire espagnole*, éd. Camille Esmein-Sarrazin, Paris, GF Flammarion, 2006.

LA FONTAINE, Jean de, *Fables*, éd. Marie-France Azéma, Paris, Le Livre de poche, 1996.

OVIDE, *Les Métamorphoses*, traduction et éd. de Danièle Robert, Arles, Actes Sud, 2001.

VOLTAIRE, François Marie Arouet, dit, *Questions sur l'Encyclopédie, distribuées en forme de dictionnaire, par des amateurs*, Londres, 2^e éd., 1781.

4 Sur la musique

BROSSARD, Sébastien de, *Dictionnaire de musique, contenant une explication des termes grecs, latins, italiens et français les plus usités dans la musique, à l'occasion desquels on rapporte ce qu'il y a de plus curieux et de plus nécessaire à savoir, tant pour l'histoire et la théorie que pour la composition et la pratique ancienne et moderne de la musique vocale, instrumentale, plaine, simple, figurée, etc ensemble, une table alphabétique des termes français qui sont dans le corps de l'ouvrage sous les titres grecs, latins et italiens, pour servir de supplément ; un traité de la manière de bien prononcer, surtout en chantant, les termes italiens, latins et français ; et un catalogue de plus de 900 auteurs qui ont écrit sur la musique, en toutes sortes de temps, de pays et de langues ; dédié à Monseigneur l'Évêque de Meaux [Bossuet], par M. Sébastien de Brossard, ci-devant Prébendé Député et Maître de Chapelle de l'Église Cathédrale de Strasbourg, maintenant Grand Chapelain et Maître de Musique de l'Église Cathédrale de Meaux.*, Paris, Ballard, 1703.

GOULET, Anne-Madeleine, *Paroles de musique (1658–1694) : catalogue des « Livres d'airs de différents auteurs » publiés chez Ballard*, Bruxelles, Mardaga, 2007.

5 Partitions

MARAIS, Marin, *Sémélé, tragédie mise en musique*, [Paris], [De Baussen], [1709].

MOURET, Jean-Joseph, *Premier, Deuxième, Troisième, Quatrième, Cinquième, Sixième recueil[s] des Divertissement du nouveau Théâtre-Italien, augmenté[s] de toutes les symphonies, accompagnements, airs de violons, de flûte, de hautbois, de musette,*

airs italiens, et de plusieurs divertissements qui n'ont jamais paru, Paris, Boivin, s.d. [1737].

6 Sur l'époque moderne en général

Les XVI^e et XVII^e siècles : histoire moderne, t. 1, coord. Robert Muchembled, Paris, Bréal, 1995.

Histoire économique et sociale de la France, II, 1660–1789 : Des derniers temps de l'âge seigneurial aux préludes de l'âge industriel, coord. Fernand Braudel et Ernest Labrousse, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Quadrige », 1993 (1^{re} éd. 1970).

VILLAIN, Jean, « Heurs et malheurs de la spéculation (1716–1722) », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, t. IV, avril–juin 1957, pp. 121–140.

VILLAIN, Jean, « La naissance de la Chambre de Justice de 1716 », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, t. XXXV, octobre–décembre 1988, pp. 544–576.

Table des matières

| | |
|-------------------------------------------------------------------------|-----------|
| Introduction | 7 |
| Avertissement | 9 |
| | |
| Le nouveau Théâtre-Italien de 1718 à 1721 | 13 |
| Troupe, auteurs, répertoire | 15 |
| 1 Les nouveaux Comédiens-Italiens | 16 |
| 1.1 Membres de la troupe à son arrivée | 17 |
| 1.2 Évolution de la troupe | 24 |
| 2 La Comédie-Italienne de 1718 à 1721 | 26 |
| 2.1 De l'italien au français : constitution d'un répertoire | 26 |
| 2.2 La rivalité avec la Foire | 31 |
| 2.3 Les Italiens à la Foire | 34 |
| 3 Collaborateurs : auteurs et compositeur | 37 |
| 3.1 Louis Fuzelier | 37 |
| 3.2 Marc-Antoine Le Grand | 40 |
| 3.3 Fuzelier et Le Grand : de la Foire à la Comédie-Italienne | 46 |
| 3.4 Jean-Joseph Mouret | 48 |
| 3.5 L'auteur et le musicien : méthodes de travail | 50 |
| | |
| Approches dramaturgiques | 57 |
| 1 Structures | 57 |
| 1.1 La grande pièce | 58 |
| 1.2 La petite pièce | 61 |
| 1.3 L'ambigu-comique | 66 |
| 2 Ressorts du spectacle | 69 |
| 2.1 Satire et lieux communs | 69 |
| 2.2 Les types et leur évolution | 77 |
| 2.3 Grivoiserie et scatologie | 82 |
| 2.4 Langages non-verbaux | 83 |

| | | |
|-----|---------------------------------------------------------|----|
| 3 | Le divertissement | 84 |
| 3.1 | Le divertissement dans l'économie de la pièce | 85 |
| 3.2 | Le vaudeville : définitions et origine | 87 |
| 3.3 | Les codes de l'opéra | 90 |

Édition de pièces **95**

L'Amour maître de langues **99**

| | | |
|-----|----------------------------------------|-----|
| 1 | Manuscrits | 99 |
| 2 | Argument | 100 |
| 3 | Réception | 102 |
| 4 | Hypothèses de distribution | 103 |
| 5 | Une pièce bilingue | 105 |
| 5.1 | Un élément de l'intrigue | 105 |
| 5.2 | Une source de comique | 106 |
| 6 | Les domestiques et le Gascon | 107 |

La Mode **189**

| | | |
|---|----------------------------------------|-----|
| 1 | Manuscrits | 189 |
| 2 | Réception | 190 |
| 3 | Argument | 191 |
| 4 | Distribution | 191 |
| 5 | Allusions personnelles | 192 |
| 6 | Une pièce à tiroirs complexe | 194 |

Belphégor **241**

| | | |
|-----|---------------------------------------------------------|-----|
| 1 | Éditions | 241 |
| 2 | Argument | 241 |
| 3 | Un réseau de sources | 242 |
| 3.1 | La Fontaine et Fuzelier | 242 |
| 3.2 | <i>Proserpine</i> et <i>Arlequin traitant</i> | 243 |
| 4 | Le système de Law | 244 |

Le Fleuve d'oubli **295**

| | | |
|-----|----------------------------------------|-----|
| 1 | Édition | 295 |
| 2 | Représentations et réception | 295 |
| 2.1 | Création | 295 |
| 2.2 | Reprises | 296 |
| 2.3 | Réception | 297 |
| 3 | Argument | 298 |

| | | |
|---|--------------------------------------|-----|
| 4 | Hypothèses de distribution | 298 |
| 5 | Divertissements | 298 |
| 6 | Le Grand moraliste | 299 |

***Les Amours aquatiques* 323**

| | | |
|-----|-----------------------------------------------------------|-----|
| 1 | Manuscrit | 323 |
| 2 | Représentation et réception | 323 |
| 3 | Argument | 323 |
| 4 | Un sujet mythologique | 324 |
| 5 | Traits stylistiques | 325 |
| 5.1 | Préciosité, jeux d'esprit et grivoiserie | 325 |
| 5.2 | Sensibilité | 326 |
| 6 | Le Grand et Dominique : attribution de la pièce | 326 |

***Les Terres australes* 351**

| | | |
|-----|---------------------------------------|-----|
| 1 | Manuscrit | 351 |
| 2 | Représentation et réception | 351 |
| 2.1 | Création | 351 |
| 2.2 | Reprises | 351 |
| 3 | Argument | 352 |
| 4 | Une pièce savante | 352 |
| 4.1 | Une région mal connue | 352 |
| 4.2 | Des références littéraires | 353 |
| 4.3 | La tradition des îles | 355 |
| 5 | Scènes détachées | 356 |
| 5.1 | Satire et circonstances | 356 |
| 5.2 | Le goût du spectaculaire | 357 |

Conclusion 387

Bibliographie 391

| | | |
|-----|---------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| 1 | Corpus étudié | 391 |
| 1.1 | Imprimés | 391 |
| 1.2 | Manuscrits | 391 |
| 2 | Théâtre des XVII ^e et XVIII ^e siècles | 391 |
| 2.1 | Éditions anciennes de pièces | 391 |
| 2.2 | Ouvrages des XVII ^e et XVIII ^e siècles sur le théâtre | 392 |
| 2.3 | Éditions modernes de pièces | 393 |
| 2.4 | Ouvrages et articles critiques | 393 |

| | | |
|---|-------------------------------------------|-----|
| 3 | Autres œuvres anciennes | 395 |
| 4 | Sur la musique | 395 |
| 5 | Partitions | 395 |
| 6 | Sur l'époque moderne en général | 396 |