

GUSTAVE ATTINGER

L'ESPRIT
DE LA
COMMEDIA DELL'ARTE
DANS
LE THÉÂTRE FRANÇAIS

*Thèse pour l'obtention
du grade de Docteur ès Lettres*

LIBRAIRIE THÉÂTRALE, 3, RUE DE MARIVAUX, PARIS
A LA BACONNIÈRE, NEUCHÂTEL (SUISSE)
1950

L'ESPRIT DE LA
COMMEDIA DELL'ARTE
DANS LE THÉÂTRE FRANÇAIS

La Faculté des Lettres de l'Université de Neuchâtel, sur le rapport de MM. les professeurs A. Lombard, P. Arcari et Ch. Guyot, autorise l'impression de la thèse présentée par M. Gustave Attinger, licencié ès lettres, en laissant à l'auteur la responsabilité des opinions énoncées.

Neuchâtel, le 24 juin 1949.

*Le Doyen de la Faculté des Lettres :
ANDRÉ LABHARDT.*

**Tous droits réservés pour traduction, reproduction ou adaptation
par les Éditions de la Baconnière à Boudry (Suisse)**

AVANT-PROPOS

Depuis une trentaine d'années, la *commedia dell'arte* exerce, particulièrement sur les hommes de théâtre, un attrait grandissant. Il y a près de cent ans, d'ailleurs, Maurice Sand avait consacré deux volumes à ce spectacle (*Masques et Bouffons*, 1860) ; cette œuvre est sans doute entachée de la conception romantique qu'on avait alors d'une forme d'art, ressentie à travers Watteau, le Théâtre des Funambules, Musset, Banville, bientôt Verlaine, autant et plus peut-être qu'à travers les troupes italiennes. Maurice Sand n'en a pas moins ouvert la voie aux recherches historiques, entreprises en Italie et en France par des érudits tels que Bartoli, Baschet, Campardon, Jal, Rasi, Toldo... Mais il faudra attendre plusieurs dizaines d'années pour que, derrière les images pittoresques évoquées par les documents d'archives, on tente d'approcher l'essence de ces spectacles ; pour qu'on s'aperçoive également que la Comédie-Italienne en France, au XVII^e et au XVIII^e siècle, est un théâtre bien différent de la pure *commedia dell'arte* de la Renaissance. On ne saurait en effet identifier les troupes d'amateurs cultivés, puis de professionnels, qui jouaient au XVI^e siècle, dans les petites cours italiennes, un théâtre en partie improvisé et qui, réunissant dans un seul spectacle les types populaires masqués de plusieurs régions de l'Italie, surent allier admirablement la bouffonnerie au romanesque, les traditions populaires à la culture antique ; on ne saurait les identifier aux acteurs italiens de France qui, dès la seconde moitié du XVII^e siècle, mêlaient à leurs improvisations des scènes rédigées en français, par des écrivains dont certains n'avaient aucune connaissance du théâtre ; qui jouaient en outre devant des étrangers incapables de saisir la saveur populaire des types ; qui par conséquent devaient adapter leur spectacle au goût de la nation française. Désormais la comédie italienne-française a été traitée en parent pauvre et, de nos jours, les ouvrages sur la *commedia dell'arte* (celui de M. Mic, 1927, celui de M. Apollonio, 1930), n'accordent qu'un maigre chapitre à la forme décadente.

A mesure qu'on faisait ressortir les caractères techniques de la *commedia dell'arte*, celle-ci devenait la propriété des hommes de théâtre. La ressusciter est certes chose impossible et vaine. Son existence est liée à celle d'une société à la fois raffinée et proche des traditions

populaires, c'est-à-dire à la Renaissance italienne. Lorsque Carlo Gozzi, au XVIII^e siècle, s'acharnait à défendre l'improvisation et les vieux masques menacés par Goldoni, il défendait, avec un attachement digne de sympathie, un genre en pleine décadence. Mais le théâtre fiabesque de Gozzi est peut-être aussi éloigné de la commedia dell'arte que les évocations exotiques contemporains de la Foire et de la Comédie-Italienne à Paris. Cependant, la commedia dell'arte contient une leçon de théâtre capable de lui survivre et à laquelle on recourt fatalement, au sortir d'excès réalistes. Elle offre aux hommes de théâtre en quête de pureté, l'image d'un spectacle complet.

Il paraîtra donc périlleux de voir aborder un tel sujet à qui n'est pas du métier ; mais précisément l'on ne parle ici — sauf à titre démonstratif dans la première partie — de la commedia dell'arte proprement dite. Il s'agit bien de la Comédie Italienne-Française, c'est-à-dire de la rencontre de troupes avec des textes et des auteurs ; je me suis donc attaché avant tout aux rapports entre les œuvres et leurs interprètes. Aucun ouvrage d'ensemble n'existait encore sur ce sujet, et les études particulières sont en général, ou simplement historiques, ou exclusivement techniques. Baschet a écrit l'histoire des premières troupes envoyées à la Cour de France, jusqu'au moment de l'établissement, à titre définitif, de celle qu'on appellera l'Ancienne Troupe Italienne (1660). Reprenant cette question, M. Raymond Lebègue en a tracé une synthèse beaucoup plus précise et complète, qui fait ressortir l'extraordinaire diffusion des troupes et des types italiens en France, au XVI^e siècle (*La Comédie-Italienne en France au XVI^e siècle*). Les rapports de Molière et des Italiens ont fait l'objet de nombreux articles ou études, dont la plus connue est celle de Moland (*Molière et la comédie italienne*, 1867). Le répertoire rédigé de l'ancienne troupe (publié dans le Recueil de Gherardi) a été étudié par O. Klinger et P. Toldo. M. I. Schwartz a abordé, dans un esprit de pure critique littéraire, l'influence de la commedia dell'arte en France au XVII^e siècle. Le théâtre de la Foire, qui se développe prodigieusement, à la suite du renvoi de l'ancienne troupe, en 1697, nous a valu quelques piquantes évocations historico-littéraires, dont la meilleure est celle de N.-M. Bernardin (*La comédie italienne en France et le théâtre de la Foire*, 1902). L'admirable ouvrage de M. de Courville (*Luigi Riccoboni dit Lelio*, 1943) raconte l'histoire de la Nouvelle Troupe Italienne, depuis son installation, en 1716, jusqu'à la retraite de son directeur, en 1729. (Un troisième volume est attendu.) Enfin, M. Léon Chancereau poursuit depuis des années, sur tout ce qui touche à la commedia dell'arte, des recherches dont se sont enrichies de nombreuses revues (voir notre *Bibliographie*).

J'ai tenté d'aborder le problème de façon plus générale, en suivant l'histoire des comédiens italiens, de leur répertoire, de tout ce qui au théâtre porte leur empreinte, depuis l'arrivée des premières troupes de passage, au XVI^e siècle, jusqu'en 1762, date de la fusion du Théâtre-Italien avec l'Opéra-Comique. C'est dire que je me suis efforcé de ne jamais perdre contact avec les interprètes. Mais il convenait d'abord d'étudier en soi le spectacle de la commedia dell'arte ; puis il fallait préciser les tendances du théâtre comique en France, antérieurement

à l'arrivée des troupes italiennes. C'est ce que j'ai fait dans les deux premières parties de cette étude, qui ont une valeur purement démonstrative et ne sauraient être très détaillées. Ces deux théâtres posés face à face, il m'a été possible d'entrer plus librement dans le sujet.

Les premières influences de la *commedia dell'arte* ont été celles d'acteurs sur des acteurs. C'est ainsi que les farceurs de la première moitié du XVII^e siècle ont hérité d'une partie de l'art improvisé. Mais c'est avec Molière, qui pourtant ne travailla pas pour elle, que la comédie italienne fit son entrée dans la littérature. Il est sans doute le premier des écrivains français à l'avoir comprise par la base, c'est-à-dire à partir du jeu ; l'acteur, chez Molière, a renseigné l'auteur. J'ai alors passé au répertoire de l'Ancien Théâtre Italien (1660-1697), canevas d'abord, puis pièces françaises plus ou moins rédigées. C'est là que nous rencontrons Regnard, Dufresny et d'autres écrivains mineurs, qui apprennent à cette école le langage de la scène. En passant au Théâtre-Français, ils n'oublieront pas la leçon des Italiens.

Au XVIII^e siècle, la Foire garde quelque chose de l'esprit de la *commedia dell'arte* ; puis la Nouvelle Troupe Italienne en apporte une image plus ou moins dénaturée, sans cesser d'être parente, car à la Foire comme dans la troupe de Lelio, c'est le spectacle qui compte d'abord. Si l'ancienne troupe a eu l'honneur insigne d'inspirer Molière, la nouvelle peut se vanter d'avoir permis Marivaux.

Au XIX^e siècle enfin, le Théâtre des Funambules, le mélodrame et d'autres manifestations de l'art théâtral maintiennent l'influence de la *commedia dell'arte*. Mais, la troupe italienne n'existant plus, je n'ai pu qu'indiquer cette influence qui échappe à mon sujet. Je me devais toutefois de souligner l'activité des metteurs en scène contemporains, pour retrouver et imposer les méthodes de la *commedia dell'arte*. Tous ces efforts ont influencé profondément la littérature des trente dernières années.

Cet état de choses légitimait donc une étude du spectacle des Italiens en tant que fait littéraire, à condition que l'étude elle-même ne tombât pas dans la pure critique littéraire. Je l'ai tentée à la lumière de documents qui s'accumulent sans cesse depuis cent ans, sans être certain d'avoir toujours maintenu une distance égale entre les œuvres et leurs interprètes, ni d'avoir tiré de cette confrontation tout le fruit possible. Ce qui paraît évident, c'est qu'un puissant courant réaliste, parti des origines les plus lointaines, traverse tout le théâtre comique de France ; et que la *commedia dell'arte*, art de convention par excellence, est venue mêler à ce courant l'influence bienfaisante de son esprit baroque et de sa plastique. Et c'est par là que son enseignement reste vivant.

Pendant la rédaction de cet ouvrage, j'ai contracté de lourdes dettes de reconnaissance auprès de ceux qui, à des titres divers, m'ont permis d'achever cet ouvrage, professeurs, bibliothécaires, amis, typographes, correctrices, etc. En premier lieu, je me dois de nommer mon maître, M. Alfred Lombard, professeur honoraire de l'Université de Neuchâtel ; le premier, il m'a fait découvrir et aimer le monde de la *commedia*, au cours d'entretiens amicaux qui prolongeaient admirablement un

enseignement, dont l'érudition était sans cesse vivifiée par l'imagination poétique. Qu'il veuille bien considérer ce livre comme le témoignage de respectueuse affection de l'un, parmi les centaines d'étudiants qui ont eu le bonheur d'être formés par lui. M. Raymond Lebègue, professeur à la Sorbonne, a relu entièrement ce travail ; il a bien voulu, en outre, me communiquer le manuscrit de sa remarquable étude sur *La Comédie-Italienne en France au XVI^e siècle*, qui m'a permis de combler une importante lacune. Comme Secrétaire général de la Société d'histoire du théâtre, sa bienveillance à mon égard n'a jamais été en défaut, et si ce volume paraît aujourd'hui sous la couverture des publications de cette société, je le dois pour une grande part à la recommandation de M. Lebègue. Je l'assure ici de ma respectueuse gratitude. J'ai rencontré la même bienveillance auprès de M. Léon Chancerel, dont les critiques m'ont été précieuses pour la refonte de ma conclusion, et auprès de M. Xavier de Courville, qui a bien voulu revoir le chapitre consacré à la comédie au XVII^e siècle. Je leur en exprime ma très vive reconnaissance.

Pendant mon séjour à Paris, j'ai fréquenté journallement la Bibliothèque Nationale, la paisible Bibliothèque de l'Arsenal, la salle claire et somptueuse de la Bibliothèque de l'Opéra. J'ai trouvé partout l'aide la plus attentive ; mais je m'en voudrais de ne pas remercier particulièrement M. Jean Cordey, bibliothécaire de l'Opéra et de l'Académie Nationale de Musique, dont la courtoisie accueillante a grandement facilité mes recherches. Et je n'oublie pas non plus la direction et le personnel de la Bibliothèque de Neuchâtel, aux services desquels je recours depuis de si longues années.

Je me dois enfin de nommer M. Jean Rychner, professeur à l'Université de Neuchâtel, dont les avis autorisés et les encouragements m'ont été un inestimable appui, au cours de ces années ; MM. Marcel Audétat et Pierre Attinger qui ont revu mes épreuves ; M^{lle} Tilo Frey, qui a bien voulu dactylographier mon manuscrit. Ce m'est un agréable devoir de leur dire à tous combien profondément j'ai ressenti leur dévouement. Ce que je dois à l'affection des miens, à ma femme d'abord, je ne saurois l'exprimer ici.

Tant de fidèle et patient intérêt n'aurait pas encore permis à ce livre de voir le jour, s'il n'avait bénéficié d'une importante subvention de la part du Conseil d'État du Canton de Neuchâtel. Je dois cette généreuse décision à la bienveillance éclairée de M. Camille Brandt, Chef du département de l'Instruction publique, qui a montré ainsi une fois de plus la sollicitude qu'il portait aux études universitaires. J'ai rencontré la même compréhension auprès de la fondation Pro Helvetia, qui a bien voulu m'accorder également une subvention fort généreuse. Je les prie de trouver ici l'expression de ma très vive gratitude.

NEUCHÂTEL, 1950.

PREMIÈRE PARTIE

La commedia dell'arte.

CHAPITRE PREMIER

Les origines de la commedia dell'arte.

C'est au milieu du XVI^e siècle qu'il faut placer la naissance de compagnies jouant des comédies *all'improvviso*. L'absence de documents jusqu'au moment où la commedia dell'arte est parfaitement organisée, rend fort délicate l'étude de sa formation. Ce qu'il convient de signaler comme un fait capital, c'est que la commedia dell'arte n'est pas uniquement d'origine populaire ; qu'elle est au contraire le fruit d'une fusion entre les traditions populaires et l'esprit de la Renaissance.

Sans doute les mimes et les jongleurs qui, au XIII^e siècle, débitaient entre deux tours d'acrobatie la farce éternelle du mari trompé, battu et content, ont marqué de leur empreinte l'esprit de la comédie de Part. Transmis comme des secrets de famille, de père en fils et de maître à disciple, le répertoire et les personnages se cristallisent, le mime déjà tend à s'effacer derrière le personnage qu'il incarne, et le type apparaît. Plus visible encore l'influence des traditions carnavalesques, avec leur esprit de révolte, leur goût du fantastique et leur esprit nostalgique.

Mais ce carnaval et ses bouffons régnaient à la fois dans la rue et au palais. Dans les cours, ces représentations prennent la forme de spectacles plus organisés. Et quand bien même il s'y mêle plus de culture, moins de passions primitives et moins de révolte contre l'ordre social, cependant le terme de « divertissement » exprime bien l'attitude des grands, ces enfants gâtés de la société ; besoin de mêler le jeu à la vie, et, aux réalités sociales, des réalités plus profondes ; besoin de considérer d'un regard détaché cette vie nouvelle, arrangée au gré de leur fantaisie romanesque. Pareils en cela aux dix jeunes gens du *Décameron*, qui, dans le refuge de leurs campagnes, poursuivent les jeux de l'esprit comme si la peste n'existait pas, et substituent à la réalité douloureuse la paisible ivresse de leurs fictions ¹.

À la Renaissance, les nobles accueillent avec une curiosité blasée Plaute et Térence. Les nombreuses académies qui florissaient alors ne

¹ « Tout le monde connaît le début du *Décameron* de Boccace et considère l'empire de Pampinèa sur la société comme une agréable fiction. Il est certain que ce n'est là qu'une fantaisie de l'auteur, mais c'est une fantaisie qui repose sur une pratique aussi réelle que fréquente. » (Jacob Burckhardt, *La Civilisation en Italie au temps de la Renaissance*, trad. Schmitt, Paris, 8^e éd., 1885, t. II, pp. 127-128.)

se contentent pas d'ailleurs de composer et de jouer des pièces à l'antique ; elles font représenter également des farces. M. Mic a raison de voir là la première greffe littéraire sur l'art des histrions ¹. L'esprit même des cours permit cette rencontre et cette fécondation.

À la fin du XV^e siècle, les grands écrivains se mettent à la comédie d'imitation classique, dite *érudite*. Nom injuste, car si l'Arioste paraît très classique ², Machiavel, le cardinal Bibbiena, l'Arétin et Cecchi, pour ne nommer qu'eux, semblent vouloir résolument adapter leur théâtre au goût de la satire du temps. L'on ne voit pas d'académisme dans les merveilleuses bouffonneries de l'Arétin, comme dans ce *Marescalco* (1533), qui relate une farce jouée par un duc à un maréchal ferrant, misogyne et de mœurs un peu spéciales, que son seigneur feint de vouloir marier. Toute la pièce n'est qu'un défilé de la cour, des nobles aux valets, qui viennent féliciter, chacun dans son langage, le fiancé désespéré. Et lui, obstinément, répond à chaque conseil par une dénégation, à chaque ordre par une invocation aux libertés humaines, à chaque menace par un appel à la justice ; au plus fort de son alarme, il garde l'esprit vif et querelleur, s'effondre enfin, recourt à la nécromancie, réclame la mort. Et lorsque la farce se déclare, soulagé, il s'en va rire avec les autres à son repas de noces. Plus paisibles, les pièces de Cecchi contiennent ci et là des motifs extrêmement bouffons, dont l'un au moins sera repris par Flaminio Scala, le plus célèbre scénariste de la *commedia dell'arte* ³.

Les situations grotesques abondent dans la comédie érudite, et favorisent le jeu scénique. On a l'impression que pour beaucoup d'auteurs ce n'est pas l'intrigue et les règles qui comptent, et qu'une fois rendu à l'antiquité le tribut qu'on lui doit, ils ne songent plus qu'à faire rire avec les moyens les plus propres à l'art de la scène.

Le chef-d'œuvre du genre est la *Mandragore* de Machiavel (vers 1520) qui, partant d'un thème ultra-usé, le pousse et l'élève à une grandeur épique. Un confesseur jouant le rôle d'entremetteur et forçant la conscience d'une honnête femme, une mère complice, un vieux mari, abusé de contes extravagants et qui supplie qu'on le trompe, et qui exulte à l'heure fatale... Il y a dans ces démarches successives où chacun ne consulte que son égoïsme, une puissance comique et satirique véritablement exceptionnelle.

Cependant que ces écrivains se distraient à composer des comédies

¹ *La Commedia dell'arte*, Paris, J. Schiffrin, aux Éditions de la Pléiade, 1927, p. 231.

² Il l'est surtout dans ses premières pièces. Dans *La Lena* et *Il Negromanto*, les thèmes antiques disparaissent et l'action se modernise. S'il reste fidèle aux conventions classiques, on a l'impression que l'Arioste n'en est pas dupe. Dans *La Lena*, un valet qui cherche son maître et le trouve à point nommé s'écrie : « Voici un vrai trait de comédie ! Je l'invoque et me trouve nez à nez avec lui ! »

³ Dans *Gl'Incantesimi*, Cecchi imagine la farce jouée par trois valets à deux vieillards amoureux de la même femme. On leur promet séparément une rencontre avec l'Objet aimé qui, pour éviter le scandale, paraîtra sous la figure d'un vieillard ; quelques incantations magiques qu'on leur enseigne suffiront à rendre à la jeune femme son aspect premier. Les amoureux se retrouvent au rendez-vous, tentent vainement de s'exorciser et reçoivent la bastonnade. Flaminio Scala a repris cette farce dans l'un de ses canevas (cf. ci-dessous, p. 34).

de cour plus ou moins dégagées de l'antiquité, un jeune Padouan cultivé, Angelo Beolco, dit Ruzzante¹, réunissait autour de lui une compagnie de dilettantes, qui, pour n'être pas la première du genre, n'en a pas moins donné essor à la commedia dell'arte. On ne peut affirmer qu'il joua en partie à l'impromptu des comédies qu'il rédigea ensuite. Certains faits semblent témoigner qu'il agit parfois ainsi². Il incarne vraiment la fusion du génie national et de l'esprit antique. Primitif par la fraîcheur avec laquelle il saisit les types populaires, dans ses savoureux dialogues en langage rustique ; classique par l'harmonie de ses constructions conçues sur le modèle antique, et dans lesquelles s'insèrent naturellement ses personnages, bergamasques, vénitiens, padouans. Les acteurs de sa troupe portent déjà des noms de guerre, Ruzzante, Bilora, Menato, et ces noms sont ceux des types qu'ils retrouvent dans chaque pièce.

Dès lors, les compagnies se multiplient et, ce qui est capital, elles tendent de plus en plus à la culture. Au moment de sa création, celle des *Gelosi*, la première et la plus fameuse, se déclare académique, « ce qui signifiait, dit M. Apollonio, renoncer aux plus bizarres des inventions bouffonnes, sans pourtant trop s'engourdir ; car, l'académisme du temps laissait le champ largement ouvert aux esprits remuants et à cette espèce de romantisme extravagant, en quoi le baroque cherche à se rénover »³.

Quant aux masques eux-mêmes, les premiers sont originaires de Venise : c'est le duo du Zanni et du Magnifique, c'est-à-dire le valet et le maître. Le Magnifique, c'est Pantalon ; quant au terme générique de Zanni, il couvrira bientôt la diversité des masques régionaux, *Arlecchino*, *Pedrolino*, *Brighella*, etc. Au duo primitif, viennent s'ajouter la *fantesca*, servante ou courtisane, puis le *Capitano*, symbole de tous ces soldats vantards et vagabonds, pour qui l'Italie déchirée était une terre d'élection. Puis le *Dottore*, pédant, charlatan, doctrinaire ; puis les amoureux, qui opposent aux types bouffons le contrepoids de leur romanesque. A son achèvement, la troupe de l'art compte une dizaine de personnages et son répertoire va de la grosse farce à la tragi-comédie.

L'histoire des troupes italiennes a été évoquée trop de fois pour que nous la reprenions ici⁴. Contentons-nous de citer ces noms célèbres : troupe de Flaminio Scola, troupe d'Alberto Gavazzi, I Comici Confidenti, I Comici Gelosi, I Comici Uniti, troupe du Duc de Mantoue (Tristano

¹ Cf. A. Mortier, *Ruzzante*, Paris, Peyronnet, 1925 et 1926, 2 vol., et Mario Apollonio, *Storia della commedia dell'arte*, Ed. Augustea, Roma-Milano, 1930, pp. 39 sqq.

² Cf. sur ce point les opinions divergentes de MM. Mic (*op. cit.*, p. 219 et la note) et Apollonio (*op. cit.*, pp. 45-46 et note 35), et rappelons ce passage d'un discours de Ruzzante, cité par Maurice Sand, (*Masques et Bouffons, Comédie Italienne*, Paris, Lévy, 1860, t. II, p. 84) : « Il vous jure, par Hercule et Apollon, que [ses comédies] furent récitées autrement qu'elles ne sont imprimées aujourd'hui, par la raison que bien des choses qui font bien sur le papier, font mal sur la scène. »

³ *Op. cit.*, p. 99.

⁴ Cf. entre autres P.-L. Duclartre, *La Comédie Italienne*, Paris, Librairie de France, 2^e éd., 1925, pp. 69 sqq.

Martinelli), I Comici Fedeli, troupe Fiorilli-Locatelli. Nous reparlerons en temps et lieu de celles qui vinrent en France.

Nous allons donc, sans autre introduction, aborder l'étude de trois canevas de Flaminio Scala. Nous en tirerons les enseignements essentiels de ce spectacle improvisé. Les considérations que nous y ajouterons sur le type, le masque et le jeu suffiront à définir le genre en soi. Une étude parallèle du théâtre français avant la Renaissance nous permettra la comparaison.

CHAPITRE II

Trois canevas de Flaminio Scala¹.

1. LE ROMANESQUE² ET LE SPECTACLE : ARGUMENT ET SCÉNARIO DE LA CREDUTA MORTA (GIORNATA VII)

ARGUMENT.

« Un gentilhomme de bonne famille et de mœurs vertueuses, qui vivait à Bologne, désirait unir sa fille par les nœuds d'un heureux mariage à un jeune homme bien né ; il décida de la marier à quelqu'un qui fût comme lui dans le négoce. La jeune fille (Flaminia) brûlait d'un amour effréné pour un jeune homme de sa patrie, Oratio, son égal en noblesse et en fortune, qui lui rendait son amour et désirait l'épouser. Celui-ci, voyant que seule la volonté paternelle s'opposait à son désir, donna à la jeune fille consentante un somnifère qui la fit passer pour morte, et elle fut mise en sépulture comme l'apprendra le sujet. »

¹ F. Scala, *Il teatro delle favole rappresentative ovvero la recreatione comica, boscareccia e tragica*, divisa in cinquante giornate, Venezia, 1611, in-4 (Bibl. Nat. Y d. 689). Flaminio Scala, de famille noble, jouait les amoureux sous le nom de Flavio. C'est lui qui, à la tête de la compagnie des Gelosi, vint à Blois en 1577. Sur la précieuse collection de ses cinquante scénarios, cf. M. Apollonio, *Storia della commedia dell'arte*, pp. 107 sqq.

² Ce mot reviendra trop souvent au cours de notre étude, pour ne pas en préciser le sens dès à présent. Cette expression sert à qualifier l'un des aspects du spectacle italien. Peut-être aurions-nous pu, en plusieurs endroits, la remplacer simplement par « intrigue ». Mais ce terme ne nous paraissait pas caractériser assez largement l'atmosphère qui émane de ces sujets compliqués : extension des thèmes de l'amour, lyrisme oratoire des jeunes premiers, exaltation des passions, bref, cette sentimentalité conventionnelle, propre à être traduite en tirades et en gestes, qui sert de contrepoids aux thèmes de pure bouffonnerie et que Molière a si souvent éliminée, en adaptant des pièces ou des canevas italiens. Bien entendu, ce terme n'implique aucunement une interprétation romanesque ou nostalgique de la commedia dell'arte, dans l'esprit d'un Watteau, par exemple.

PERSONNAGES.

Pantalone, vieillard.
 Laura, sa femme.
 Flaminia, sa fille, crue morte.
 Arlecchino, serviteur.
 Flavio, amoureux de Flaminia
 puis d'Isabella.

Grattiano, docteur.
 Isabella, sa fille (aime Flavio).
 Oratio, son fils (aime Flaminia).
 Franceschina, servante.
 Pedrolino, serviteur.
 Capitan Spavento.

Beaucoup de shires.

Voici le type de l'argument qui devait plaire à cette société romanesque et dont on aurait pu tirer une tragi-comédie. Il est intéressant de voir ce qu'en fera une *commedia dell'arte* : non pas une succession de scènes pathétiques, mais une longue nuit ¹ italienne, pleine de mouvement, de cavalcades, d'esprits, de travestis et de lanternes...

RÉSUMÉ DU CANEVAS.

Acte Premier. Oratio et Pedrolino se félicitent de la ruse rapportée dans l'argument, puis paraît la famille, au retour des funérailles ; serments de mains, sanglots sur le mode bouffon. On entre chez Pantalone.

A la nuit, Isabella retourne chez elle accompagnée par Flavio ; elle l'aime et n'hésite pas à l'avouer. Flavio, qui pleure Flaminia, ne peut que la consoler doucement ; il la laisse à la porte de Grattiano.

Le Capitan survient et enlève la jeune fille ; on accourt à ses cris, les shires envahissent la scène. Soudain Flaminia paraît, appelant à l'aide (?) ; tous la prennent pour un esprit et se dispersent.

Acte II. Il est marqué par de multiples changements de costumes ; l'ombre aide à l'illusion et, dans la nuit, c'est un perpétuel chassé-croisé.

Arlecchino revient de la sépulture où il n'a trouvé de Flaminia que des vêtements. Le Capitan rôde pour savoir ce qu'on dit du rapt d'Isabella. Arlecchino le prend pour un esprit et se revêt des vêtements de Flaminia.

Oratio, l'auteur de la ruse, l'aperçoit et, croyant reconnaître Flaminia, s'approche ; mais Arlecchino se découvre et Oratio s'enfuit, criant aux esprits.

Sans doute Arlecchino se revêt-il alors d'un manteau abandonné par le jeune homme ; car, Isabella, échappée au Capitan, l'appelle du nom de frère et se désole quand Arlecchino la laisse ; et c'est de nouveau Flavio, l'ami désintéressé, qui la ramène chez elle.

Seconde apparition de Flaminia ; elle revêt la veste abandonnée d'Arlecchino. Une lumière dans la nuit, elle s'enfuit.

¹ M. Léon Chancereau, dans un article consacré à ces *scènes de nuit*, a remarqué qu'aucun artifice d'éclairage ne marquait la chute du jour : « La création de la nuit, dit-il, dépendait avant tout de l'acteur. On ne marche, on ne parle pas de même dans l'obscurité et en plein jour. » Et de rappeler, comme une survivance de ce jeu, l'acte connu de Courteline : *Théodore cherche des allumettes* (dans *Jeux, Tréteaux et Personnages*, n° 16, 15 janvier 1932, pp. 10-11).

Pedrolino trouve l'habit de Flaminia et l'endosse. Puis, un sketch ultra-comique : les avances du Capitan à Pedrolino sous son habit féminin. Pedrolino feint d'y être sensible et redouble de tendresses lorsque paraît Oratio. Celui-ci furieux tire l'épée ; tous se dispersent.

Acte III. Toujours dans la nuit, Flaminia, sous le costume d'Arlecchino va frapper à la porte de Grattiano ; le vieux grommelle dans sa maison et apparaît sur le seuil. Flaminia demande Isabella. La jeune fille se montre à la fenêtre, mais peureuse, se retire bien vite en criant.

Grattiano pestant revient avec une lanterne, suivi d'Isabella et de Franceschina à demi dévêtue. Flaminia les saisit et elles s'enfuient épouvantées.

Flaminia seule se lamente, comme Isabella au second acte. Arlecchino revient, toujours sous le manteau d'Oratio ; il reconnaît sa veste sur le dos de Flaminia. Il doute de lui-même, et, voyant un autre visage, s'en va frapper chez Pantalone à qui il annonce que l'âme de sa fille rôde par la ville. Le vieillard en chemise rit ; Arlecchino prend à témoin Grattiano qui, de sa fenêtre, se plaint de ne pouvoir dormir et confirme les dires d'Arlecchino. Mais, descendu dans la rue, il reconnaît sur le dos du valet le manteau de son fils et le traite d'assassin et de voleur. Bataille, les deux lanternes tombent ; tous rentrent.

De nouveau paraît Flaminia, toujours en Arlecchino, âme en peine plaignant sa destinée. Pedrolino survient, toujours sous l'habit de Flaminia et « après s'être observés et effrayés l'un l'autre, ils finissent par se découvrir ». Pedrolino l'invite à se retirer chez Grattiano dont la porte est restée ouverte ; qu'elle rejoigne Isabella, qu'elle lui dévoile la rose et implore son aide. Flaminia obtempère.

Les deux jeunes gens approchent. Oratio croit voir Flaminia, l'accable de reproches et de tendresses. Pedrolino joue un instant puis se dévoile.

Mais une rumeur remplit la nuit ; elle vient de la maison de Grattiano, voici la fin : « Isabella fuyant, Flaminia derrière, Grattiano de même. Pantalone, Laura de même. Arlecchino de même. Franceschina de même. A la fin, l'imbroglie de la comédie se dénoue. Puis, Oratio épouse Flaminia, et Flavio, Isabella, et c'est la fin de la comédie. »

Ce canevas désordonné semble n'offrir aucun souci de construction et d'équilibre, aucun effort pour utiliser les données de l'argument et pour légitimer les démarches des acteurs. Les plus simples questions ne trouvent pas de réponse : pourquoi le stratagème du somnifère, si les jeunes gens n'en tirent aucun avantage ? Pourtant, dans les recueils italiens, la *fait accompli* est généralement la seule raison contraignante qui fasse fléchir la volonté des pères. Pourquoi Flaminia, au lieu de retrouver Oratio en un lieu convenu, accourt-elle dans cette nuit peuplée de sbires, demandant de l'aide contre on ne sait quel ennemi ? A quoi bon ces travestissements ? Ces pauvres gens pensent-ils échapper aux esprits en se couvrant d'oripeaux ? La logique ne saurait répondre à ces questions. Disons enfin que sur le plan scénique, cette pièce privée d'équilibre est loin de nous donner la même satisfaction que d'autres canevas.

En résumé, *La Creduta Morta* paraît à notre œil logique la parodie simpliste et sans intelligence d'un argument dont on peut dire à tout le moins qu'il était nettement posé.

En considérant le canevas sous cet angle, nous aboutissons à une impasse. Abandonnons donc tout esprit critique et, plutôt que de nous accrocher à l'argument et au développement logique qu'il implique, examinons naïvement ce qu'en elles-mêmes ces scènes nous apportent :

C'est une confusion de galopades, de cris et de lanternes, l'agitation d'êtres d'autant plus fantasques qu'ils sont dépourvus d'esprit de suite, et qui s'abandonnent sans retenue à la passion, à la posture et au geste purs.

Ci et là, un soliloque d'amoureux. Il serait exagéré d'y voir un essai de construction. C'est une simple utilisation de la loi des contrastes : moyen scénique de détendre le spectacle. Au troisième acte, cependant, cette présence à deux reprises de Flaminia solitaire nous rappelle qu'elle est le centre du petit drame, le *leitmotiv*, l'occasion non de s'émouvoir, mais de suspendre le rire pour une vision plus poétique.

Si maintenant nous voulons expliquer le plaisir que nous procure pourtant cet assemblage de fragments comiques, nous en trouverons précisément l'origine dans l'entassement et l'entre-croisement de ces petits faits qu'interrompent à peine, le temps de nous laisser souffler, les quelques soliloques. Chacun en lui-même ne signifie pas grand'chose ; leur ensemble dégage une impression de liesse. Voici une tendance artistique qui ne semble pas se fonder sur le construit mais sur l'informe : matière non pas inerte mais au contraire mouvementée, jaillissante. Disons donc : non pas sur le construit mais sur le *spontané*.

Nous pouvons maintenant revenir à l'argument, et, sans nous occuper encore de la distance qui sépare ce morceau de pur romanesque de sa parodie désordonnée, alignons d'abord simplement les éléments de l'intrigue et les développements qu'elle promettait. L'extrême simplicité de cet argument permettra et même exigera qu'on en intègre les éléments dans la pièce même, et qu'on ne se contente pas de les rapporter par la bouche d'un des personnages.

Nous aurons ainsi les entretiens amoureux de Flaminia et d'Oratio, contrastant avec les disputes du père et de la fille, l'une suppliant, s'entêtant et menaçant d'en venir aux dernières extrémités, l'autre grondeur et exigeant, développant sur un mode ridicule les avantages matériels d'un mariage de raison. Le fiancé quinquagénaire, mélange d'honnêteté et de vulgarité, déploierait comiquement une passion que l'âge rendrait équivoque. Puis viendraient la décision et l'exécution du stratagème, les lamentations de la famille et (puisqu'ils sont mentionnés sur la liste) la douleur de Flavio et son penchant pour Isabella en attente. Ici pourrait se placer une apparition de Flaminia, soit fortuite (à la suite d'une maladresse de la jeune fille), soit machinée pour éloigner définitivement le vieux fiancé flairant la farce. Enfin, le retour de Flaminia au bras d'Oratio, la demande du pardon et, si quelque obstacle subsistait, l'annonce du fait accompli.

Voici ce qu'on s'attendait à trouver. Quels traits le canevas a-t-il retenus ? Les lamentations, sous forme d'un bouffon retour des funé-

raillies. Le revirement de Flavio, mais sans que sa décision soit précédée d'aucune explication¹. L'acceptation de Pantalone ne paraît motivée que par la joie de revoir vivante sa fille. On ignore ce que pense le rival, qui ne paraît pas sur la scène. Enfin, il y a le thème de l'apparition. Peu de chose, en somme, a été retenu et utilisé : deux points (revirement de Flavio et pardon de Pantalone) nécessaires au dénouement mais mal motivés, qui occupent la dernière scène ; deux détails accessoires pour l'intrigue mais scéniquement comiques, dont l'un (retour des funérailles) compose la seconde scène de l'acte premier, et dont l'autre (l'apparition de Flaminia) *se développe et s'irradie sur presque toute la pièce* et devient une peur panique des esprits. Les esprits, les diables, le retour des faux morts, les folies feintes ou figurées, sont du reste le pain quotidien de la commedia dell'arte². Ce que le canevas exploite donc vraiment de cette pièce en puissance, c'est *un seul fait accessoire*.

Cette lointaine utilisation de l'argument nous inspire trois remarques :

1. *Le canevas n'a pas l'intention de développer tout l'argument. Celui-ci ne semble pas donner une ligne de conduite, il n'est qu'une occasion.*

2. *Ce n'est pas l'argument qui impose la psychologie de ses caractères ; c'est la commedia dell'arte qui lui impose l'invariable structure de ses types.*

3. *La substance logique et sentimentale qu'une comédie régulière tirerait de l'argument est négligée au profit de la matière visuelle et spontanée.*

Revenons à cet unique élément d'emprunt, qui nous fournira une quatrième remarque. Il n'est pas seulement accessoire mais rudimentaire (la scène de terreur est l'une des plus primitives qui soient). Mais cette apparition de Flaminia, systématiquement exploitée, devient un principe de terreur panique des esprits. L'esprit vu une fois, on le voit partout ; la peur de l'un devient celle de tous les autres ; chacun, en dehors de toute logique, se travestit ; les costumes s'échangent et l'on finit par se reconnaître dans un autre que soi (cf. acte III, scène d'Arlecchino et Flaminia). Dans une comédie régulière, le thème de l'apparition aurait sa mesure et son motif. Ce ne serait qu'un des ressorts de l'intrigue. Amplifié comme ici, il devient parfaitement hors d'intrigue. Mais cette liberté permet au thème de la peur de s'irradier sur les trois actes *jusqu'à devenir le thème essentiel et à remplacer l'intrigue proprement dite par une véritable unité, psychologique autant que scénique.*

En imposant ses types tout faits, en s'attachant au seul visuel, en concentrant tous ses effets sur un seul thème assez puissant pour unifier l'ensemble, la commedia dell'arte crée exactement *un spectacle*, chose pour être vue, non pour être réfléchie ou vécue.

¹ Quand Isabella se déclare, à l'acte I, il se contente de la consoler, et de sa décision le canevas ne dit que : « Puis Oratio épouse Flaminia et Flavio, Isabella, et c'est ainsi que finit la comédie. »

² Cf. dans le seul recueil de Scala : esprits et diables : VII (dans toute la pièce), XXI, actes 1 et 3, XXVII et XXXIII. Réapparitions de gens crus morts : I, VII, XV, XVIII, XXII, XXIV. Cas de folie : VIII, XX, XXXII.

Ainsi, l'argument trouve son expression dans une formule toute différente des développements logiques des comédies régulières ou des nouvelles. C'est une autre pièce, dont l'élément essentiel va unir indissolublement au contenu spectaculaire du canevas le contenu romanesque de l'argument, pour la création d'une commedia qui sera redevable à l'un autant qu'à l'autre : ce thème de la peur est en effet aussi propre à satisfaire le geste que l'imagination. L'expression de la peur, au théâtre, est admirablement visuelle ; elle appelle la grimace. Mais d'autre part, la peur des esprits excite l'imagination, comme tout ce qui échappe à la réalité. L'antagonisme entre l'imagination romanesque et le geste trivial trouve donc ici son unité, dans un sentiment qui parle à l'imagination autant qu'aux yeux. Cette union est même nécessaire pour limiter les excès du romanesque et ceux de la bouffonnerie.

Dans la société cultivée du temps, le tempérament romanesque, la nostalgie d'un monde sensuellement beau et harmonieux cachaient leur dangereux besoin d'évasion sous une ironie toujours en éveil ; partout le rire empêchait les excès d'une imagination exaltée. La commedia répond exactement à ce double besoin et, comme la société, c'est par cette double limitation qu'elle atteint la grandeur. Partout où il le peut, l'instinct de conservation traduit en images ironiques, en gestes spontanés, les tendances passionnées. Nous verrons mieux, par l'exemple d'autres canevas, combien le geste acquiert plus de force quand il se profile sur le fond plus complexe, parfois trouble, souvent féérique, de l'imagination.

Littérairement parlant, le spectacle risquait beaucoup (autant que la société) à rompre cet équilibre. L'histoire littéraire nous l'enseigne : c'est l'échec au théâtre du romanesque pur, de la comédie larmoyante et des drames ennuyeux de Diderot. Mais c'est aussi l'abaissement du merveilleux jeu italien, quand, quittant l'atmosphère romanesque des palais, il retourna non au peuple sain et naïf qui avait présidé à sa naissance, mais à la plèbe. Voulant vivre de son propre comique, il vécut de sa propre ordure.

2. ÉTUDE DU RÔLE DE L'INTRIGUE : LA FORTUNATA ISABELLA (GIORNATA III)

Il s'en faut de beaucoup que *La Creduta Morta* soit un des meilleurs canevas du recueil ; mais son art très rudimentaire était plus propre à une démonstration. Nous allons voir que, même lorsque l'argument prête plusieurs motifs au canevas, cette substance romanesque trouve une expression spectaculaire. L'étude d'un canevas plus complexe nous montrera que ce que nous appelions le *spontané* de la commedia dell'arte est en réalité une construction, quoique bien différente de la comédie régulière.

ARGUMENT.

Un Capitan, amoureux de l'orpheline Isabella, quitta Gênes pour Naples et Rome, promettant d'épouser la jeune fille à son retour. Il

l'oublia. Elle, pour échapper au mari que lui destinait son frère Cintio, s'enfuit, déguisée en servante, rejoignit le Capitano, épancha son ressentiment, et, après diverses aventures, épousa un homme plus digne de sa fidélité.

PERSONNAGES.

Pantalone, vieillard.	Isabella, orpheline.
Flaminia, sa fille.	Burattino, son valet.
Grattiano, docteur.	Cintio, frère d'Isabella.
Oratio } ses fils, amoureux de	Capitano, amant infidèle d'Isabella.
Flavio } Flaminia.	Arlecchino, son valet.
	Pedrolino, hôtelier.
	Franceschina, sa femme.

CANEVAS.

Le premier acte est la rencontre de tous les personnages de l'intrigue devant l'hôtellerie de Pedrolino. Comme toujours, l'instigateur de leurs démarches, c'est l'amour : celui des valets et des vieillards pour les servantes, celui des jeunes gens nobles pour leurs égales ; différent par les nuances qu'y apportent les classes et l'âge, identique par son besoin de plaisir immédiat. Sept hommes s'acharnent après deux femmes ; Franceschina en subit quatre, sans compter son mari ; Isabella, trois.

Nous voyons ainsi paraître Oratio et Flavio qui se plaignent à Pantalone que leur père, loin de songer à les marier, court après Franceschina. Pantalone bon voisin promet de les aider, mais s'en va en riant : lui aussi aime Franceschina.

Puis c'est Isabella, en servante, qui revient de Rome avec Burattino. Sur la place, elle expose mélancoliquement l'argument de la pièce, en l'enveloppant de ces métaphores d'usage dont les recueils nous donnent maints exemples. Elle entre à l'hôtellerie.

La scène s'anime soudain ; de l'hôtellerie sort le libidineux Pantalone lutinant Franceschina ; Pedrolino les suit, en colère. Puis c'est Burattino dont un regard de l'hôtesse a affranchi les instincts avec cette soudaneté brutale de la commedia, et qui cherche sans ambages à les satisfaire.

La place se vide de nouveau ; Flaminia s'accoude à la fenêtre (en face de l'hôtellerie) et une nouvelle scène d'amour s'engage, beaucoup plus raffinée, entre elle et les deux jeunes gens. Oratio la salue et lui parle ; elle répond à Flavio qui s'est glissé subrepticement derrière son frère ; c'est lui qu'elle aime. Pedrolino paraît à sa porte, espionne en silence les équivoques de ce manège amoureux et s'en vient doucement avertir Oratio que les tendresses de Flaminia ne lui sont pas destinées. Les frères ennemis s'affrontent l'épée à la main et « se retirent en se battant », sans doute par le fond de la scène.

On les a à peine perdus de vue qu'un nouveau couple occupe la place : le glorieux Capitano Spavento, l'amoureux infidèle, et son valet Arlecchino, portant une valise de cuir. Spavento vient épouser la fille de Pantalone et l'annonce sans doute dans une de ces tirades où, après avoir

débité les plus extravagants hauts faits, il se déclare, en bon Castillan, sujet de celle qu'il aime.

Franceschina paraît sur le seuil de sa porte ; il faut croire que son charme est irrésistible, car Arlecchino y cède encore plus vite que Burattino, ou du moins la promptitude de son désir est marquée par le lazzi de lâcher brusquement sa valise et de se précipiter brusquement sur l'hôtesse. Le Capitain, d'une bourrade, ramène son valet à plus de décence et c'est la fin de l'acte.

Le premier acte avait été un défilé de tous les acteurs et l'exposé de la situation initiale. Dès le second acte, le défilé se rompt et tous ces égoïstes se précipitent les uns contre les autres ; cela donne au dessin des scènes suivantes une forme concentrique que traduit bien la disposition circulaire des attroupements. La cause de ce revirement est la décision d'Oratio de renoncer à Flaminia pour Isabella. Une conversation a suffi (acte II, sc. 1) pour éveiller son désir, quoique, à l'inverse des valets, l'éducation interdise à sa passion d'être, sur la scène, autrement qu'oratoire. Sous l'habit de servante il a deviné la jeune fille noble, ou, Isabella prévoyant un destin heureux s'est confiée à lui.

Quelques balourdises de valets préludent à un grand dialogue d'« amore corrisposto » entre Flavio et Flaminia, elle à sa fenêtre, lui sur le pavé.

Mais la solitude des jeunes gens n'est qu'apparente, car la scène se peuple d'espions : il en sort de partout qui se disposent mystérieusement aux coins des rues et dans les renforcements des portes, utilisant les innombrables possibilités qu'offre le décor italien, composé d'une ou deux rues, de maisons et de fenêtres, et où l'on peut voir sans être vu. Arlecchino, Pedrolino et Burattino, à l'insu l'un de l'autre, espionnent les amoureux qui se croient seuls, chacun soucieux de savoir le rôle qu'il tiendra dans cette intrigue et quel avantage il en tirera pour lui-même. Arlecchino s'avance et promet son aide.

Enfin Oratio paraît et déclenche la bagarre en annonçant que désormais c'est Isabella qu'il aime. Ce qui se produit alors, c'est exactement une opération chimique de cristallisation : telles des particules en suspension, ces passions et ces égoïsmes se précipitent pour revendiquer leurs droits respectifs. Pedrolino, en bon ruffian, offre ses services et sa maison aux deux couples ; Arlecchino, par un revirement naturel à son caractère, s'y oppose au nom du Capitain son maître à qui Flaminia est promise ; Burattino riposte que ce Capitain est le mari d'Isabella.

Alors que tout ce monde s'agite, Pantalone survient, aperçoit ce grouillement devant sa maison et ne doute pas que Flaminia à sa fenêtre en soit la cause. Il l'injurie en patois vénitien. Nouvel effet de masse : tout ce monde divisé se tourne contre le vieillard qui de tout temps fut honni, raillé et battu ; les voilà tous ligüés contre le vieux bouc émissaire : « Arlecchino déclare : ne nous brave pas, car il en sera comme je l'ai dit, et il sort. Burattino reprend aussitôt : ne le croyez pas, car il en sera comme je l'ai dit moi, et il sort. Flavio à Pantalone : il vous en cuira si vous ne favorisez pas ma passion, et il sort. Flaminia à son père : mon

père, j'ai une telle confiance en vous que vous ferez ce que je veux, et elle se retire. Pedrolino enchaîne : Monsieur, laissez-les donc puisqu'il en sera comme je le voudrai, et il s'en va par la rue. Pantalone demeure à demi hébété » et Franceschina l'emmène. C'est ainsi que l'égoïsme qui avait subitement formé ce cercle le disperse pareillement.

L'acte pourrait finir, il nous manquait encore le Capitain. Il accourt furieux sur la scène de nouveau vide, avec Arlecchino qui lui conte que Flaminia est « una putana » et qu'Isabella vaudrait mieux. Ainsi la fille de Pantalone fait fi de sa valeur ! Il aborde Pantalone et reprend à son compte l'injure d'Arlecchino. Le vieillard n'est pas peureux, c'est une qualité qui l'abandonne rarement ; et puis il sait ce que cachent les bravades du Spavento. Il lui suffit de mettre la main à son pistolet et le Capitain s'envole (*fugge per istrada*).

Ici le canevas laisse supposer qu'Arlecchino reste sur la scène ; sans doute l'occupe-t-il un instant par quelque lazzi, et déjà le Capitain revient, soucieux d'expliquer sa fuite ; il prétend « être allé préparer une sépulture à ce vieillard ». Son action punitive se borne d'ailleurs à des injures contre Flaminia.

Mais les deux frères réconciliés le surprennent, le bousculent, l'emportent et s'en vont le jeter à l'eau. Est-ce la fin ? non, ce dernier trait a son harmonique : l'hôtelier enthousiasmé veut faire un sort identique au valet du Capitain. Ainsi les actions des maîtres s'accompagnent-elles souvent, dans la commedia dell'arte, d'une réplique des valets, sur le style bouffon. Mais par une rupture extrême de la symétrie, c'est Arlecchino qui saisit Pedrolino à bras-le-corps et l'emporte on ne sait trop où.

Au troisième acte, Pedrolino passe au premier plan, et, comme dans la plupart des scénarios de Scala, mène l'intrigue à sa guise. Il révèle à Isabella qui a repris ses habits de noble, l'amour que lui porte Oratio, et, lorsque Grattiano tombe amoureux de la belle orpheline, Pedrolino lui offre sa maison (simple stratagème pour mettre la jeune fille à la disposition d'Oratio).

Grattiano l'invite, elle feint d'accepter ; le vieux galant va faire provision de victuailles, cependant qu'Isabella entre à l'hôtellerie.

Pedrolino n'est pas seulement un hôtelier ; son instinct diabolique le pousse à diriger les entreprises et surtout à brouiller les cartes. Comme le futur Scapin, il a tendance à abuser de sa puissance et de la confiance qu'on a mise en lui. Aussi, sans crainte de s'aliéner sa clientèle et avec une magnifique désinvolture, il sème la panique chez ceux qui croyaient toucher au bonheur. A Oratio, il dit qu'Isabella a été victime de la passion de son père ; à Flaminia, que Flavio l'a cédée à Oratio et que lui « s'amuse » avec Isabella ; et il n'a plus qu'à observer les résultats.

C'est d'abord une jolie scène de quiproquos entre les jeunes filles, chacune à sa fenêtre. Isabella déclare attendre le fils de Pantalone ; elle veut dire Oratio mais Flaminia comprend Flavio et s'épanche dans un soliloque « d'amor disperato » ou « contra Fortuna », dont les acteurs

conservaient un répertoire dans leur mémoire ¹. Mais Flavio survient et la rassure.

Puis, pour réveiller l'atmosphère, une entrée du Capitan qui a échappé de justesse à la noyade et qui s'enfuit de nouveau quand Pedrolino lui dit que quinze hommes sont à ses trousses.

Grattiano revient chargé de victuailles ; il est reçu par Franceschina qui fait à son amant en titre une scène de jalousie. Encore une fois son charme et ses menaces opèrent, et c'est elle que Grattiano suit dans l'hôtellerie.

Les mauvaises plaisanteries de l'hôtelier vont se retourner contre lui. C'est en riant qu'il observe la violente dispute de Grattiano et d'Oratio, le fils reprochant au père sa conduite infâme. Le quiproquo se poursuit jusqu'au moment où l'on découvre qu'Oratio parlait d'Isabella et Grattiano de la femme de Pedrolino. L'hôtelier sentant cuire son front apparaissait, injurie le vieillard et s'en va.

Chacun s'est retiré chez sa belle et c'est dans les maisons que se consument les décisions finales. Aussi, lorsque Pantalone et Cintio, venu chercher sa sœur à Rome, entrent en scène querellant le Capitan pour sa foi violée, Flavio annonce de la fenêtre qu'il est marié, et Franceschina qu'Oratio se donne du bon temps à l'hôtellerie avec Isabella. Les maisons se vident, la place grouille de monde et la nécessité les accorde tous.

Cependant Pedrolino, victime d'un triste destin, veut faire un mauvais parti à sa femme. Comme Pantalone au premier acte, il se trouve seul contre tous. On l'assure qu'il était ivre, que son épouse est pure ; et, ce qui n'ébranlerait pas la conviction d'un homme, le cerveau simplifié du type finit par l'admettre. Premier Dandin, Pedrolino s'agenouille, demande pardon et termine la pièce.

Reprenons ce résumé ; étudions d'abord les ensembles, ensuite les autres scènes. Nous en tirerons d'intéressantes constatations sur l'usage de l'intrigue.

Les ensembles auxquels nous avons fait allusion permettent à la *commedia dell'arte* d'exprimer spatialement sur les tréteaux la position des sentiments respectifs : au premier acte, le défilé linéaire de tous les personnages correspond bien à l'exposition, point par point de l'intrigue. Pas de conflagration ; chacun apporte avec lui son problème qu'il croit lui appar-

¹ Voici, d'après Perrucci (*Dell'arte rappresentativa, premedita ed all'improvviso*, Napoli, 1699, p. 205), un soliloque « contra Fortuna » à l'usage des amoureux : « Ainsi donc, j'ai mis mon espérance en une femme à l'âme volage, privée de mains, d'yeux et d'oreilles, sans vertu, d'humeur changeante, chauve et cruelle. Comme dans les romans stupides j'ai élevé des temples à sa fidélité, je lui ai adressé des prières, je l'ai brûlée de mes soupirs, je lui ai immolé des victimes. Et pourquoi ? Volage, elle m'a trompé ; manchote, elle ne peut m'abandonner sa main ; aveugle, elle ne voit pas mon désespoir ; sourde, elle n'écoute pas mes plaintes ; inconstante, elle ne change que pour mon malheur ; chauve, elle ne m'offre jamais sa chevelure ; barbare, elle se rit de mon tourment ! »

» Qui brûle de savoir, enfin, le nom de celle
Qui contre moi, hélas, tant de misères assemble ?
C'est une femme, une Furie : c'est la Fortune ! »

tenir en propre. Là où quelque conflit éclate, il n'engage que peu d'effectifs.

Au deuxième acte par contre, la collision de tous ces égoïsmes sur un même sujet est traduite circulairement dans l'espace, par l'irruption générale des intéressés (ou de leurs représentants) et leur convergence au pied de la maison de Pantalone, où se trouve, à la fenêtre, l'objet du litige ; mouvement circulaire souligné par le tourbillon des répliques. Lorsque paraît Pantalone, même tourbillon, rendu plus visible encore par l'identité des répliques, puis dispersion étoilée de ces égoïstes courant chacun à ses affaires.

La comédie régulière aurait disposé ce conflit sur plusieurs scènes à deux ou trois personnages. La commedia dell'arte le liquide en une seule scène, ce qui lui permet de doubler cet assaut de sentiments d'un jeu de scène parallèle et saisissant. C'est pour la même raison qu'au lieu de placer les espions derrière les tapisseries, dans les coulisses, elle les poste concurremment aux coins des rues : elle exprime ainsi spatialement la coulisse, sa vie, ses dangers, son mystère ; en groupant trois espions elle évite les rapports subséquents ; elle corse enfin une scène d'amour.

Au troisième acte, le rassemblement final est moins remarquable puisqu'on le rencontre dans toute comédie. Du moins ce motif nécessaire trouve-t-il son expression purement spectaculaire en se formant, non par l'apport successif des acteurs, mais par le vidage des maisons soudain et massif. Cette technique permet donc de dessiner sur la scène l'opposition des sentiments. Voyons maintenant comment s'expriment les sentiments particuliers, comment se traite chaque point de l'intrigue.

Le premier acte, à ce point de vue, est le plus intéressant puisqu'il expose fort classiquement toutes les données du sujet. La différence de procédés entre la comédie régulière et la commedia éclate. Les sentiments amoureux de Pantalone, Burattino, Arlecchino, ne sont l'objet d'aucun discours et s'expriment par des actes brutaux. Le cas d'Arlecchino est le plus typique : « Franceschina sort ; Arlecchino laisse subitement tomber sa valise et court caresser l'hôtesse ; le Capitain le bouscule... » Voici un trait brillant de la commedia dell'arte : le geste excessif stylise le désir mal contenu et provoque, par sa violence, une brusque rupture de l'action ¹. Par ailleurs il y a plusieurs discours dans ce premier acte.

¹ Les scénarios de Scala offrent de nombreux exemples de cette rupture d'une action, ou de sa culmination dans un geste outrancier. Par exemple, dans *Flavio Tradifore* (Giornata V), résolution du mutisme désolé de Pedrolino (on l'a interrogé en vain) en un grand cri qui effraye tout le monde. Dans *Il Cavadente* (Giornata XII), Pantalone brusque une discussion au sujet d'Isabella en mordant Pedrolino au bras. Dans *Li duo finti Zingani* (Giornata XXXII), Pedrolino se hâtant d'aller retrouver sa femme, se dévêt déjà sur la scène. Voici enfin la fameuse scène des macaronis que Maurice Sand cite en partie (*Masques et Bouffons*, t. I, p. 260) : « Arlecchino entre avec un plat de macaronis qu'il doit offrir à Pedrolino de la part du Capitain ; il le lui remet. Pedrolino tout en larmes s'en saisit, disant pleurer pour un accident qui est arrivé à sa femme ; ainsi pleurant il commence à manger, Arlecchino pleure aussi et tout en pleurant se met à manger. Sur ce, Burattino qui les voit manger leurs macaronis en pleurant, fond en larmes à son tour et partage leur repas, jusqu'à ce qu'ils aient tout mangé. Alors Pedrolino toujours pleurant dit à Arlecchino : Baisez de ma part les mains du Capitain ! et il sort. Burattino dit la même chose en pleurant et s'en va. Arlecchino, pleurant et léchant le plat se retire et termine l'acte. » (*Il Pedante*, Giornata XXXI.)

N'insistons pas sur la tirade du Capitan, morceau conventionnel qui fait partie du costume et de l'allure épique de Spavento. La scène d'amour centrale est traitée comme un jeu de scène et se termine par une batterie. Même les doléances des deux jeunes gens ont leur contenu scénique dans la mimique fort spectaculaire du masque Pantalone, jouant son double jeu. Seul, au milieu de tant de lazzis, le soliloque d'Isabella paye sa rançon au romanesque en offrant son élégance, plus déclamatoire que poétique, et la pure grâce de l'artiste.

Le second acte, plein de batteries, se passe de commentaires.

Au troisième acte, la lubie de Pedrolino permet à l'action de rebondir. Mais les quiproquos sont à peine exploités ; Flavio accourt bien vite et rassure Flaminia en proie à un soliloque d'*amor disperato*. Ce brouillage de cartes est au fond sans conséquences, comme nous le verrons tout à l'heure. Notons enfin la dernière bouffonnerie (Pedrolino-Dandin) suivant l'accord parfait ; procédé cher à la commedia dell'arte qui, lorsque batteries et lazzis sont terminés et que tout rentre dans le calme, aime à illuminer la scène d'un dernier feu.

Il apparaît donc clairement que les sentiments ont ici une traduction visuelle, de même que les motifs de l'intrigue. Et cette tendance spectaculaire est si forte qu'il nous est impossible d'y voir, comme souvent dans la comédie régulière, cette joie de composer l'intrigue pour l'intrigue. Bien au contraire, il nous semble que l'intrigue n'est qu'une occasion donnée au jeu de s'exprimer ; que là où elle se complique et rebondit, ce n'est pas la joie de l'imbroglia qui prime, avec la subtilité des combinaisons et l'épuisement de toutes les possibilités logiques, mais bien plutôt la joie de faire exploser le geste et de renouveler des arrangements purement scéniques. Il suffira pour s'en convaincre d'examiner le développement de l'intrigue elle-même.

Nous avons dit que le premier acte en exposait tous les éléments et nous avons vu comment s'effectuait aussitôt la transposition spectaculaire. Voyons maintenant ce que le second acte apporte de neuf : cela seulement qu'Oratio aime Isabella. Encore ignorons-nous si son amour est partagé (c'est l'acte III, sc. 1 qui nous en assure). Sans doute ce revirement suffirait-il à remplir un acte d'une tragi-comédie. Mais l'amertume du jeune homme, la naissance d'un amour nouveau, le balancement de cette âme entre deux sentiments dont l'un s'éteint et dont l'autre croît, sa décision enfin, tout cela n'est pas dit sur la scène. Une comédie régulière ne s'y serait peut-être pas attardée non plus, car seuls importent les résultats ; du moins aurait-elle mis plus de formes et posé quelques jalons dans l'annonce de ce revirement, rejetant dans les coulisses les débats les plus intérieurs du jeune homme. Or nous ne pensons pas que rien se débâte non plus dans les coulisses ; car Oratio, comme les valets, comme n'importe lequel de ces êtres de la commedia, ne réfléchit jamais, ne spéculé jamais, mais se laisse envahir par sa passion, non seulement sans résistance, mais encore sans s'étonner de sa servitude. Les plus profonds changements de l'âme sont naturels chez un être qui n'oppose pas à la passion la complexité du caractère, mais la transparence du type. La décision est annoncée en quelques mots et son seul but est de déclen-

cher la grande déflagration d'égoïsmes du second acte. Quant à cette déflagration, ce n'est qu'une violente affirmation des prérogatives de chacun, sans qu'aucune mesure s'ensuive, propre à résoudre l'intrigue. C'est une scène de grand style, parfaitement inutile à l'intrigue. Et il en va de même jusqu'à la fin du second acte.

Le troisième acte apporte forcément le dénouement. Mais on n'a pas cherché à créer de véritables difficultés à ces projets en voie d'exécution. Leur réalisation est bien simple puisqu'on ne tient pas compte des volontés paternelles, que les maisons ne sont pas verrouillées et que les hôtelleries ouvrent toutes grandes leurs portes. Le troisième acte pourrait être réglé en deux scènes, si Pedrolino ne brouillait pas les cartes ; mais ce brouillage de cartes n'est qu'un rebondissement apparent de l'intrigue. Il n'apporte en fait aucun obstacle nouveau ; il ne renferme aucune intention mauvaise. Ce n'est pas non plus un subtil dénouement de ruses ; Pedrolino n'est ni un Arnolphe ni un Bartolo. Pedrolino qui affole les gens est le même qui les a aidés ; en même temps qu'il s'amuse à mentir aux amoureux, il prépare le rendez-vous d'Oratio et d'Isabella. Il sait que tout s'arrangera et que ses victimes en seront quittes pour la peur. Cette diversion est donc l'inverse d'une intrigue. Bien plus, elle se fait au détriment de la continuité de caractère du principal personnage : on n'a jamais vu un hôtelier se gausser ainsi de sa clientèle et courir le risque de la perdre pour le seul plaisir de rire. Il serait donc vain de prétendre trouver dans cette pièce une intrigue logiquement développée, dont on pourrait faire le fond de la comédie. Elle n'est encore une fois que l'occasion d'un spectacle.

Dans cette liaison de l'argument au canevas, le premier n'apporte donc pas tant au second les cadres de son développement que son atmosphère romanesque et d'imagination. Cette constatation jaillit de tous les canevas. Nous avons déjà fait une remarque semblable à propos de la comédie érudite et laissé entendre que l'intrigue n'était pas généralement une fin en soi, mais l'occasion pour les auteurs de déployer leur comique verbal ; ici, elle est fonction du jeu.

3. ÉQUILIBRE DU CANEVAS

LES « FRAGMENTS COMIQUES »

CANEVAS DE LA CACCIA (GIORNATA XXXVII)

La *commedia dell'arte* est donc un art spectaculaire. Sous une apparence de spontanéité, nous avons pressenti une construction. Le canevas de *La Fortunata Isabella* en était du reste une preuve qui se passait de commentaires. Il y a donc une logique qui préside à l'élaboration d'un canevas et qui, cela va sans dire, sera une pure logique de metteur en scène. Nous traduisons ci-dessous in extenso le canevas de « La Chasse », dont l'admirable ordonnance et la verve comique illustrent parfaitement notre pensée.

PERSONNAGES.

Pantalone, vieillard.	Grattiano, docteur.
Isabella, sa fille (aime Oratio).	Flavio, son fils (aime Flaminia).
Pedrolino, serviteur.	Claudio francese, vieillard.
Burattino, vieillard.	Oratio, son fils (aime Isabella).
Flaminia, sa fille (aime Flavio).	Arlecchino.
Franceschina, servante.	Capitan Spavento.

ACCESSOIRES. Habits de chasseurs pour les pères de famille — habit de chasseur ridicule pour Arlecchino — trois cors de sonneurs — quatre chiens de chasse — un coq vivant — un singe vivant — une chatte vivante — longues perches de chasseurs — lièvres et autres animaux tués à la chasse — bâton pour bâtonner.

Pérouse. — A l'aube.

ACTE PREMIER.

PANTALON à la fenêtre, sonne du cor pour avertir les autres chasseurs de la chasse prochaine.

GRATTIANO à la fenêtre, souffle dans son cor pour lui répondre.

CLAUDIO à la fenêtre, souffle lui aussi dans son cor.

BURATTINO à la fenêtre, sonne du cor et dit qu'il est prêt. Tous disent la même chose et ils se retirent l'un après l'autre, et Pantalón est le dernier à se retirer.

ISABELLA à la fenêtre, invoque le soleil pour qu'il vienne donner sa lumière au monde, ce qui lui permettra de voir Oratio, son amant.

FLAMINIA à la fenêtre, de l'autre côté de la scène blâme l'Aurore de ne pas s'arracher des bras du vieux Tithon, disant : Ah ! scélérate, ne rougis-tu pas de me causer un tel tourment ? Isabella croyant que Flaminia s'adresse à elle se retire et Flaminia continue cependant d'accuser l'Aurore.

PEDROLINO à la fenêtre en face de chez Flaminia, dit : Ah ! fainéante, je dirai tout à messer Burattino. Flaminia croyant qu'il lui parle se retire. Pedrolino poursuit (il parle de Franceschina qui lui avait promis de se lever de bonne heure afin de le retrouver avant le départ des patrons pour la chasse, comme ils l'avaient décidé la veille au soir).

FRANCESCHINA s'excuse et dit à Pedrolino qu'elle a dû médicamenter son patron. Pedrolino vient dans la rue et ils entrent bras dessus bras dessous (abbracciati) dans la maison de Pedrolino pour « s'amuser » (godersi).

ARLECCHINO paraît vêtu en chasseur avec un chien en laisse, sonnait du cor et menant grand tapage.

GRATTIANO en chasseur avec un coq vivant sur le poing en guise d'épervier.

CLAUDIO en chasseur avec une chatte en laisse.

BURATTINO en chasseur avec un singe en laisse. Ils entendent du bruit dans la maison de Pantalón.

PANTALON sort, battant Pedrolino et Franceschina qu'il a trouvés en train de s'amuser à l'écurie. Pedrolino nie, Burattino demande à sa servante ce qu'elle faisait dans la maison de Pantalón. Franceschina : que Flaminia l'avait envoyée demander à Isabella si elle voulait lui tenir compagnie chez elle jusqu'au retour des chasseurs, et que Pantalón avait voulu la déshonorer. Pedrolino confirme. Tous se moquent de Pantalón, Pedrolino et Franceschina sortent et eux tous sonnait du cor s'apprêtent à partir pour la chasse. Ils sortent.

ISABELLA dehors, poursuit le discours qu'elle tenait à la fenêtre et s'étonne qu'Oratio tarde tant à paraître.

ORATIO réveillé par le vacarme des chasseurs s'habille sur le seuil de sa porte et salue Isabella ; ils font une scène d'amour *réci-proque* (amor *cambievo*le) et, comme ils s'apprêtent à entrer dans la maison pour s'amuser, arrive le

CAP. SPAVENTO qui, impudemment se met à discourir avec Isabella, sans voir Oratio.

PEDROLINO avec une escarcelle s'approche de Capitan pour le braver. Le Capitan le rudoie, Pedrolino lui donne des coups d'escarcelle, Capitan met la main à l'épée pour le frapper, Oratio tire la sienne pour le défendre.

FRANCESCHINA accourt au bruit, frappe le Capitan d'un coup de poing au visage et rentre ; Isabella dans la maison ; Pedrolino fuit par la rue, le Capitan à ses trousses ; Oratio le suit et c'est la fin du premier acte.

ACTE II.

PEDROLINO que le Capitan a effrayé décide de lui jouer un tour.

ISABELLA se plaignant de son triste sort se recommande à Pedrolino qui promet de lui amener Oratio.

FLAMINIA envoie Franceschina chercher Isabella, elle s'en va ; puis, voyant Isabella, elle la salue et s'excuse des paroles qu'elle prononçait à la fenêtre ; c'est l'Aurore qu'elle accusait. Elle répète ce que Pedrolino disait d'elle à la fenêtre. Pedrolino répond qu'il parlait de Franceschina, parce qu'elle tardait tant à venir, malgré sa promesse. Elles rient de ces malentendus et se recommandent à Pedrolino.

ORATIO arrive du côté où est Flaminia et, sans voir Isabella, il salue Flaminia et lui baise les mains par politesse. Isabella s'inquiète et observe ce manège.

FLAVIO de l'autre côté et sans voir Flaminia fait une révérence à Isabella qui dit : Grand bien vous fasse, seigneur Oratio ! Celui-ci se retourne, la voit, court lui baiser les mains. Isabella lui donne un soufflet et rentre. Flavio aperçoit Flaminia, fait comme Oratio. Flaminia lui donne un soufflet et rentre.

FRANCESCHINA arrive et voit Flavio. Les amants se plaignent de leurs dames sans savoir la raison d'un tel mépris. Pedrolino dit qu'Isabella a tort.

ISABELLA dit à Pedrolino qu'il ment et lui donne des coups de bâton. Franceschina : qu'elle a tort de le frapper sans raison. Isabella veut frapper Franceschina, laquelle s'enfuit. Flavio veut excuser Oratio. Isabella tourne son bâton contre lui. Flavio : qu'il lui baise les mains et il sort. Oratio veut s'expliquer. Isabella ne l'écoute pas et s'en retourne. Oratio désespéré va trouver Flavio.

PEDROLINO dit que ce jour est un jour de disgrâces, mais qu'il veut sans plus attendre se venger du Capitan.

FRANCESCHINA arrive ; ils s'entendent pour berner le Capitan ; ils partent ensemble ; Franceschina va porter à Flavio une lettre de Flaminia qu'elle avait oublié de lui remettre, elle sort.

ISABELLA à la fenêtre, se lamente de l'amour d'Oratio pour Flaminia.

FLAMINIA à la fenêtre, montre à Isabella combien elle a tort ; puis elles s'accordent. Arrive le

CAPITAN ; il annonce qu'il tuera Pantalon et ceux de son parti. Les femmes restent aux écoutes.

PEDROLINO arrive déguisé en gueux avec un bandeau sur l'œil ; il demande l'aumône au Capitan qui l'injurie. Pedrolino arrête son regard sur lui ; Capitan lui demande pourquoi il le regarde ainsi fixement. Pedrolino

jouant au physionomiste et à l'astrologue lui déclare que s'il ne renonce pas, pendant trois jours, à porter les armes, il court le risque d'être pendu. Le Capitain épouvanté lui donne l'aumône et s'en va. Pedrolino se découvre et dit aux femmes que lorsqu'il le trouvera désarmé il lui donnera la bastonnade. Les dames rient et se retirent.

ORATIO paraît se plaignant d'Isabella.

FLAVIO arrive ; il lit la lettre de Flaminia qui l'appelle pendant que son père est à la chasse.

PEDROLINO tout essoufflé annonce aux amants que les vieux pères reviennent de la chasse. Ils se recommandent à lui. Pedrolino promet de leur faire rencontrer leurs belles.

ISABELLA à la fenêtre dit à Pedrolino qu'il promet beaucoup de choses. FLAMINIA à la fenêtre parle dans le même sens. A la fin ils se réconcilient grâce à Pedrolino, et ils s'en remettent tous à lui et à Franceschina.

FRANCESCHINA vient annoncer que le Capitain approche sans son épée. Pedrolino les fait tous se retirer sauf Franceschina.

CAPITAN arrive sans épée. Pedrolino et Franceschina le raillent de le voir ainsi sans épée. Le Capitain stoïque dit qu'il ne veut pas être pendu. Puis, avec de belles paroles, Pedrolino l'enfourche et le bâtonne sur le cul. Franceschina le jette par terre, lui dit avec une révérence : Grand bien vous fasse, seigneur Capitain, et elle entre. Pedrolino fait de même et s'en va, Flavio de même et se retire, Oratio de même et sort, Isabella de même, Flaminia de même. Capitain fait une révérence au public et lui dit : Grand bien vous fasse, messieurs, et il sort, et c'est la fin du deuxième acte.

ACTE III.

PANTALON	}	reviennent de la chasse avec beaucoup de gibier, en grande liesse et sonnant du cor. Chacun prend congé des autres et se retire dans sa maison.
GRATTIANO		
CLAUDIO		
BURATTINO		
ARLECCHINO		

PANTALON reste et frappe plusieurs fois à sa porte.

PEDROLINO ouvre, dit à Pantalon de faire doucement parce qu'Isabella se sent mal et veut aller au lit.

ISABELLA feignant d'avoir la fièvre, Pantalon et Pedrolino décident de la conduire à la maison de Burattino chez Flaminia puisqu'elles ont l'habitude de vivre ensemble.

Isabella le veut bien, ils appellent.

FRANCESCHINA annonce en pleurant que Flaminia a la fièvre.

BURATTINO dit que sa fille se sent mal et ils entrent pour lui rendre visite.

LE CAPITAN accepte de souffrir beaucoup pour éviter la menace du gibet (*il male della forca*).

ARLECCHINO le voit sans épée et fait un grand vacarme derrière lui en sonnant du cor dans ses oreilles. Le Capitain crie qu'il ne veut pas être pendu et sort. Arlecchino le poursuit en sonnant du cor.

ORAT. et FLAV. cherchent Pedrolino afin qu'il s'occupe de leurs affaires.

PEDROLINO arrive en pleurant et dit aux amants qu'Isabella et Flaminia souffrent d'une fièvre aiguë. Les jeunes gens se désespèrent.

ISABELLA (à la fenêtre) : que ce n'est pas vrai et qu'ils fassent tout ce qu'on leur dira. Arlecchino se tire à l'écart. Pedrolino envoie Oratio et Flavio se travestir en médecins. Ils sortent tout joyeux.

ARLECCHINO qui a tout compris dit qu'il va faire une bonne farce ; il s'en va. Pedrolino reste.

PANTALON prie Pedrolino d'aller chercher les deux médecins, comme ils l'ont convenu dans la maison. Pedrolino sort, Pantalon reste.

GRATTIANO apprend la maladie des jeunes filles, il donne de nombreux remèdes de cheval et hors de propos, et tous se retirent.

PEDROLINO s'étonne que les médecins tardent à venir.

ORAT. et FLAV. arrivent déguisés en médecins ; Pedrolino frappe chez les jeunes filles et fait en sorte que chacune reçoive son amant. Pedrolino reste.

ARLECCHINO déguisé en médecin entre dans la maison de Flaminia. Pedrolino suppose qu'il est le médecin envoyé par Burattino.

CLAUDIO, père d'Oratio, apprend de Pedrolino tout ce qu'il a machiné avec les jeunes gens déguisés en médecins, qu'à cette heure ils se donnent du bon temps avec leurs femmes. Il désire que Claudio obtienne de Pantalon son pardon.

GRATTIANO apprend de Claudio les succès d'Oratio et de Flavio et promet d'agir pour que Pantalon pardonne à Pedrolino.

PANT. et BURAT. apprennent de Pedrolino que les médecins sont dans la maison, puis, se tournant vers Burattino, il lui dit qu'il faudra payer les deux médecins qui sont dans la maison. Pantalon et Burattino entrent dans leur maison, les autres restent avec Pedrolino ; ils entendent du bruit.

PANTALON	{	(Pantalon) prie le médecin de lui laisser voir son visage.
ORATIO		Oratio par signes s'y refuse. Claudio son père le reconnaît
ISABELLA		pour son fils, Oratio ; il apaise Pantalon qui consent à lui
		donner Isabella pour femme, mais veut envoyer Pedrolino
		aux galères et faire donner le fouet à Franceschina. Pedrolino
		fuit.

BURATTINO les prie tous de faire moins de bruit pour que le médecin puisse mieux engrosser sa fille Flaminia. Tous rient, Burattino irrité entre dans sa maison et s'en revient avec

FLAV. et FLAM. Flavio ne veut pas découvrir son visage. Grattiano reconnaît son fils auquel on donne Flaminia pour femme. Apprenant que tout cela est l'œuvre de Pedrolino, il s'entend avec Pantalon pour envoyer ce dernier aux galères. Burattino retourne dans sa maison. On entend du bruit.

BURATTINO	{	(Burattino) amène le médecin qu'il a trouvé sur Franceschina, il en découvre l'identité et lui donne Franceschina pour femme. Puis, tous plaident en faveur de
ARLECCHINO		Pedrolino et obtiennent son pardon. Pedrolino s'agenouille, avoue ses torts et déclare... qu'il leur pardonne
FRANCESCHINA		à tous ! Chacun de rire.

LE CAPITAN survient. Pedrolino lui dit de remettre son épée au côté ; le faux astrologue n'était autre que lui, il voulait lui jouer un tour, et c'est la fin de la comédie.

Comme on le voit, le cadre de l'intrigue est maigre et la logique du metteur en scène a donné une place importante aux jolies scènes de chasse et à la farce du Capitan. Au point de vue psychologique, les premières sont des tableaux parfaitement accessoires et la dernière, une farce autonome qui pourrait fort bien servir d'intermède entre deux actes¹. Au point de vue scénique, elles sont les véritables cadres du ca-

¹ « Les intermèdes all'improvviso, se sont des farces qui ont lieu à la fin de chaque acte pour renforcer le comique de la pièce, si elle devient trop sérieuse ou ennuyeuse. Et de même que les Espagnols terminent par des danses ou des chansons, les Italiens se battent à coups de bâton en carton ou bien de pistolets en bois. Comme sujet

nevas ; leur disposition est du reste parfaitement équilibrée¹. Leur contenu, loin de les unir aux autres scènes, les isole : chacune d'elles se suffit à elle-même. Or, cette valeur isolante correspond à la nature même du comique, phénomène de rupture, selon Bergson. Le rire s'attaque à tout ce qui, dans la vie, sentiment ou geste, révèle une raideur ; le comique naît de l'isolement de cette raideur dans la vie de l'individu. La commedia dell'arte est donc à la source du comique en substituant scéniquement au flux de la vie une juxtaposition d'espaces clos. On peut donc bien emprunter à M. Apollonio le terme de *fragments comiques*² pour caractériser des scènes qui, si elles ne sont pas toujours hors d'intrigue, pourraient toujours en être sorties et constituer des éléments autonomes. Ce fragment pourra d'ailleurs n'être qu'un simple lazzi, un geste, une réplique, bref tout ce qui constitue une rupture.

Les historiens de la commedia dell'arte ont cité maints exemples de ces fragments comiques. Voici, par exemple une scène très bouffonne du XVI^e canevas de Scala (*Lo Specchio*) : Pantalone et Grattiano aiment Flaminia. Le nécromant Pedrolino propose à chacun des deux vieillards de la lui amener, mais transformée par sa magie.

Pedrolino ordonne à Grattiano de venir avec une fiasque de vin et lui dit que la première personne qu'il verra avec une semblable fiasque en main sera Flaminia, qui par magie prendra la forme d'une personne qui l'aime ; mais en buvant à petits coups il lui rendra peu à peu sa forme première. Cette opération doit se faire immédiatement. Grattiano sort, Pedrolino reste. Cependant Pantalone survient avec une fiasque selon l'ordre qu'il a reçu (lui aussi). Pedrolino fait une scène muette d'incantations, et, à l'approche de Grattiano, il se retire à l'écart ; Pantalone reste. Sur ce, Grattiano avec sa fiasque aperçoit Pantalone et dit que c'est Flaminia transformée. Pantalone en le voyant tient le même langage. Ils commencent à boire, chacun voulant rendre à l'autre la forme de Flaminia ; ils se plaignent qu'aucun changement n'ait lieu ; cependant des esprits apparaissent, leur enlèvent les fiasques, puis les bâtonnent tant et plus, et tous sortent en fuyant par la rue.

Nous avons mentionné plus haut une scène identique dans *GF Incantesimi* de Cecchi. Le canevas a-t-il emprunté son récit à Cecchi ou tous

d'intermède, on peut prendre une farce entre les valets et les personnages comiques avec la soubrette ; par exemple, pour tromper le mari, les amoureux se font passer pour une statue, pour un orgue, pour une table, etc. On peut se servir aussi de quelque action amusante, de quelque tour de fausse magie, de sorcellerie diabolique et d'autres plaisanteries de ce genre, auxquelles les personnages ne prennent pas part, ou très rarement, et pour les relier à l'action générale. En revenant aux intermèdes, disons qu'ils se répètent comme les comédies et que leur sujet s'inscrit de la même manière ; la seule différence est que dans un cas il y a mélange continu de comique et de tragique, tandis que dans l'autre, c'est l'exposition succincte d'une action brève et comique. » (Perrucci, cit. Mic, op. cit., p. 106.) Et M. Mic conclut : « On voit d'après ces paroles, que ces intermèdes drolatiques ne se distinguaient presque en rien des grands lazzi finals qui sont décrits dans certains scénarios de Scala. »

¹ Au début du premier acte, première scène de chasseurs, et seconde scène au milieu ; au second acte, la farce du Capitain occupe tout le centre ; au troisième acte, troisième scène de chasseurs au début, la scène finale constituant son contrepois.

² « Le comique est, par sa nature, un fragment en ce qu'il se contente de noter un geste antisocial » et plus loin : « Le comique est la représentation d'un isolement opéré à l'intérieur de la sphère d'une activité vitale » (op. cit., p. 12).

deux ont-ils puisé à une source plus ancienne, peu importe après tout. Mais il est typique de remarquer que dans Cecchi on n'assiste qu'aux préparatifs (fort succulents du reste) de la rencontre, et pas à la rencontre elle-même. En outre, les vieillards de Cecchi doivent prononcer des paroles magiques ; le canevas se contente des fiasques, moyen plus primitif mais plus favorable à des jeux de scène que l'on devine.

Voici une bonne scène d'ivresse du XXI^e canevas (*Il Finto Negromante*) :

Pantalone « entend que l'on chante et que l'on trinque dans sa maison ; il frappe à la porte ; Grattiano, le Capitan, Pedrolino et Franceschina sortent, mangeant et buvant et ivres comme des singes. Pantalone reprend Grattiano qui, après bien des gestes d'ivrogne, tombe par terre ; et ainsi l'un après l'autre, tous tombent. Pantalone s'étonne ; cependant Arlecchino les porte tous un à un dans la maison avec toutes sortes de jeux de scène ridicules ; enfin il ressort et veut saisir Pantalone qui s'enfuit.

Une comparaison avec les scènes identiques de la comédie érudite (par ex. *Lo Ipocrito*, acte V, sc. 13, de l'Arétin) fait ressortir le caractère scénique du comique des scénarios, opposé au comique purement verbal de l'Arétin ¹.

Parfois les fragments comiques, faisant appel à la musique et à la danse, s'organisent en véritables ballets. Le *Vecchio Geloso* (Giornata VI) nous en offre un d'une particulière élégance :

Toute une compagnie est réunie dans la campagne de Pantalone, vieillard jaloux de sa jeune femme, Isabella. Il s'agit d'échapper à la surveillance du vieux mari et voici comment l'on s'y prend :

Isabella prie Oratio de prendre sa grande guitare ou son téorbe, et de chanter quelqu'une de ses compositions musicales à la romaine pour divertir la compagnie... Oratio se met à chanter et le fait avec tant de douceur que Pantalone s'endort profondément ; cependant, Oratio toujours chantant emmène Isabella, le Capitan, Flaminia, et Flavio les suit. Pedrolino reste... [Peu après] Pantalone se réveille, voit Pedrolino et lui demande où est Isabella. Pedrolino dit qu'il a dormi lui aussi et qu'il n'en sait rien. Pantalone s'étonne. Cependant Burattino vient demander à Pantalone s'il a vu sa femme Pasquella, et Pantalone demande à Burattino s'il sait où est la sienne. Cependant Oratio chantant, suivi de toute la compagnie, aperçoit Pantalone ; ils le raillent de s'être endormi... Pantalone s'en va en colère.

Nous avons considéré trois canevas, en spectateurs, ce qui n'était pas la plus mauvaise manière de nous familiariser avec le spectacle des comédiens de l'art. Il nous faut tenter maintenant de regarder les choses de plus près, peut-être des coulisses — surveiller les entrées et les sorties de chacun, examiner la raison d'être de ces personnages masqués, aborder les problèmes techniques qu'ils posent aux acteurs et aux troupes. Nous hésiterions à nous aventurer dans cette chasse gardée des hommes de théâtre, si la tradition ne nous avait livré des documents suffisamment évocateurs pour qu'un non-spécialiste pût en tirer quelques conclusions sur le type masqué et sur le jeu des acteurs.

¹ Il ne faudrait pas, dans ce cas, exagérer trop cette différence, puisque l'Arétin ne donne pas les jeux de scène, et le canevas seulement les jeux de scène.

CHAPITRE III

Le type.

Le type est un être capable de se répéter, grâce à la fixité de son caractère. Tels sont les personnages de la *commedia dell'arte*, d'autant plus fixés qu'ils portent le masque¹. Nous avons laissé entendre plus haut, que ces types avaient imposé à l'intrigue leur invariable structure.

Il nous paraît bon, d'abord de montrer que la psychologie du type et du masque est inhérente à ce spectacle. Puis, d'évoquer les exigences techniques auxquelles répondent les différents types.

Il est évident qu'un spectacle, au sens où l'entend la *commedia dell'arte*, ne peut s'accommoder de la complexité d'un véritable caractère. Car, s'il est vrai que le langage est déjà un schéma de la pensée qui s'y insère tant bien que mal et au prix de multiples renoncements, il est d'autant plus certain qu'un spectacle où l'élément visuel égale et dépasse l'élément verbal, sera encore moins propre à traduire les nuances psychologiques. Si l'expression de la pensée par le langage est déjà un paradoxe, en ce sens que la pensée est fluide et que le langage en arrête la course dans le temps, à plus forte raison l'expression par le geste et la mimique, qui disposent de moyens d'expression bien moins souples.

Mais le comique cherche-t-il à recouvrir la complexité psychologique ? Précisément non, puisque le comique est dans son essence un isolement, une rupture ; cette statique de l'expression par rapport au fluide de la pensée n'est donc pas un échec de l'homme, tendant vainement à rejoindre sa pensée. C'est au contraire une nécessité qu'impose le comique à l'œuvre. Le comique nuancé a sans doute besoin de la parole la plus souple, pour s'arrêter sur une nuance. Mais lorsqu'il s'agit de marquer du sceau comique les grands vices de la nature humaine, le geste²

¹ C'était du moins le cas pour les valets, les vieillards et parfois les Capitans. Les amoureux et la soubrette ne le portaient pas. Le masque — ou plutôt le demi-masque — était de cuir vivement colorié. Cf. Perrucci, *op. cit.*, pp. 284-285. On trouvera une importante documentation sur le masque, réunie par M. Léon Chancereau, dans les numéros 10 et 11 de la revue *Prospero* (Publications du Centre Dramatique, Paris). Cf. aussi *Le Théâtre et la Jeunesse*, Paris, Bourrellier, 1946, pp. 125 sqq.

² « J'entends ici par gestes les attitudes, les mouvements et même les discours par lesquels un état d'âme se manifeste sans but, sans profit, par le seul effet d'une espèce de démangeaison intérieure. » (Bergson, *Le Rire*, p. 145.)

sera toujours la plus efficace des stylisations. Une grimace de peur ou de concupiscence, un mot à l'emporte-pièce, stylisent davantage qu'un monologue ¹.

Mais le geste a cet autre avantage que sa simple expression laisse plus libre champ à l'imagination : le monologue d'un avare fixe les bornes de son avarice, et le discours d'un Don Juan, celles de sa perversité ; qui pourrait marquer le terme de la concupiscence de Pantalone, quand il grimace de passion et qui pourrait, quand il tremble de terreur, sonder la couardise d'Arlecchino ? Ce refus de la commedia d'entrer plus avant dans l'âme des hommes, pour y toucher la profondeur de leurs vices, permet à la passion de s'épanouir autour d'eux ; à tel point que ce ne sont plus même des hommes en proie à la passion, qui s'agitent devant nous, mais les passions elles-mêmes, qui, tant bien que mal, ont pris forme humaine. On serait donc tenté de dire que ce théâtre, dont les acteurs sont des passions, est un théâtre symbolique ; mais, en songeant aux moralités moyenâgeuses peuplées d'entités, on se rend compte du rôle que l'art a joué pour unir, au moyen du geste, le symbole et la vie. Le type est la parfaite expression de cette union.

Il nous faut pourtant revenir à ce prolongement du geste dans l'imagination. Si l'on songe à tout ce que contient de nuances un visage expressif, on sera tenté d'affirmer que le jeu de physionomie, délivré du schématisme du langage, va plus loin que la parole dans la peinture de la passion, qu'il la serre de plus près et par des moyens assez semblables à ceux de la musique, dont les poètes symbolistes étaient si jaloux. Vu ainsi, le geste — et par extension le type — serait une expression plus réelle, bien plus proche de la vérité, bien moins imagée que le langage psychologique. En somme, cette rupture produite par la grimace comique, dans la vie de l'âme, risquerait d'être moins visible que la fragmentation de la pensée par le langage. Les visages en gros plans du cinéma parlent certes en faveur de cette interprétation, et nul ne niera que les jeux du visage, vus à la loupe, nous donnent, mieux que la parole, le sentiment souvent gênant de la réalité.

Est-ce pour éviter ce danger que les types principaux de la commedia dell'arte portent le masque ? Il serait téméraire de l'affirmer. Du moins le portent-ils, ce masque qui en les privant d'un moyen, du reste impropre au théâtre, d'exprimer la passion, les oblige à grimacer avec tout leur corps. Mais laissons la parole aux hommes de théâtre, seuls compétents en la matière.

M. Mic a bien montré les avantages du masque et les dangers qu'il y a à fonder son jeu sur les altérations du visage :

... l'acteur qui pose un masque sur son visage, fonde son jeu non plus sur la mobilité de sa physionomie, mais sur les mouvements de son corps ; et ce

¹ « En somme, en faisant des choses absurdes et excessives, on crée le comique du geste ; et un geste ridicule et facétieux est parfois tout aussi bienvenu, en ce qu'il fait plus de plaisir que n'importe quelle métaphore ou quel bon mot ; car un geste naturel exprime autant que le pourrait un trait d'esprit ou un propos quelconque. Et ces gestes sont d'autant plus appréciés que les personnages qui les accomplissent sont aimés. » (Perrucci, *op. cit.*, p. 342.)

faisant, il agit très judicieusement au point de vue théâtral : en effet, la mimique du visage au théâtre produit à peu près le même effet qu'un camée pendu au mur : en s'en rapprochant on peut en distinguer les détails et les admirer ; mais il n'orne pas la chambre. Si rationnellement que soit construit un théâtre, la grande majorité des spectateurs ne voit les acteurs que de loin, leur visage ne lui apparaît que fortement réduit, la distance effaçant les détails de leur mimique. Or, jadis, cet inconvénient devait se faire sentir bien davantage, à cause de l'éclairage défectueux fourni par les chandelles ou par les lampes à huile.

Mais la mimique du visage présente encore un autre inconvénient : si l'acteur se place en face du public, ses jeux de physionomie pourront être plus ou moins bien perçus par tous les assistants ; mais l'acteur doit agir, il lui faut jouer, marcher, se tourner vers son partenaire, etc. ; mais alors, dans la plupart des cas, sa physionomie n'est entrevue que par la moitié des spectateurs ; si l'on se souvient avec cela qu'il suffit souvent d'une grimace, d'une contraction partielle du visage pour exprimer les passions — le mépris, la colère, la douleur physique, il faut admettre que les spectateurs ne sont pas tous traités également...

Ayant renoncé au masque et préoccupé trop exclusivement de son visage, l'acteur moderne a négligé cet instrument théâtral qu'est son corps. Le masque intensifie tout naturellement la puissance d'expression du corps en vertu de cette loi bien connue de la substitution des organes et des fonctions : lorsqu'un homme se trouve privé de ses bras, ce sont ses jambes qui se développent ; le toucher chez les aveugles arrive à remplacer la vue qui leur manque...

Mais le masque n'a pas seulement une valeur éducative : le spectateur qui voit en scène un acteur masqué, fixe son attention sur le corps de ce dernier et saisit avec une intensité bien plus forte la mimique de ce corps. La mimique du corps est essentiellement théâtrale ; elle est perçue de toute la salle et grâce à son caractère sculptural, elle demeure expressive de quelque endroit qu'on la contemple...

Mais il y a plus encore : grâce au travail de notre imagination, la fixité du masque disparaît à nos yeux aussitôt que l'acteur qui le porte sort de son immobilité et se met à jouer... l'auteur eut maintes fois l'occasion, au cours de ses conférences, de procéder à des expériences qui démontrèrent que l'expression du masque dépendait des attitudes du corps et changeait avec celles-ci ¹.

Le masque, dit un autre praticien du genre ², aide l'acteur. Quand je joue à visage découvert, je sens quelquefois que ma figure n'est pas en harmonie avec le reste du personnage que j'incarne, qu'elle trahit l'ensemble du jeu, alors qu'elle devrait le servir ; et j'en suis tout gêné. Derrière le masque, je sens que tout mon être forme un ensemble qui se tient...

Voilà les raisons des hommes de théâtre en faveur du masque, et qui peuvent se ramener à ceci : le visage de l'individu trop petit pour la scène ; il y faut toute la marionnette. Or, sur le plan philosophique ou psychologique, les conséquences sont toutes pareilles : le masque, en retirant au visage tout pouvoir d'expression, empêche la passion de

¹ Mic, *op. cit.*, pp. 117-118. M. Touchard dit de même : « L'usage presque exclusif [du visage] a failli rétrécir dangereusement le domaine de l'art dramatique », *Dionysos*, Paris, Aubier, p. 168.

² M. Olivier Hussenot, *Bulletin du Centre d'Études et de Représentations dramatiques*, n° 1, 1932, cit. Chancorel, *Le Théâtre et la Jeunesse*, pp. 126-127.

s'individualiser ; il consacre le dualisme de l'homme et de la passion et la primauté de la seconde sur le premier ¹. Mais en rejetant la passion sur tout le corps, il réalise également l'incarnation de cette passion symbolique dans une vie. L'homme, assujéti à la passion par la volonté du masque, finit par s'identifier à elle sous la forme du type.

Enfin, ce dualisme, cette identification artistique, trouvent leur correspondance dans les phénomènes de *participation* religieuse qu'expriment les masques dans les civilisations primitives, où l'homme se cache véritablement sous le visage du dieu et s'identifie avec lui ². Même phénomène sur le visage du jeune Grec harbouillé de lie, aux fêtes de Dionysos. Dans l'étude des origines du masque de la *commedia dell'arte*, les uns voient la prolongation du masque antique, l'autre l'influence des masques de carnaval ; ce qui nous importe ici, c'est de remarquer que religieusement, philosophiquement, artistiquement, il consacre l'effacement de la réalité individuelle au profit d'une réalité plus vaste.

Il apparaît donc que le masque et le type sont la base d'un spectacle tourné complètement vers l'expression visuelle et les vastes architectures.

Il nous faut maintenant approcher de plus près la signification réelle des différents types. Puisqu'ils sont la cristallisation des passions, on peut se demander si chacun d'eux représente une seule passion, si c'est là son *message*. La réponse est négative : tous sont plus ou moins égoïstes, couards et libidineux. Certains portent plus spécialement d'autres défauts : l'avarice des vieillards, le havardage des docteurs, la friponnerie, la goinfrerie des valets ³ ; ils n'en sont pas moins un défaut parmi

¹ « La vertu du masque... symbolise parfaitement la position de l'interprète par rapport au personnage, et montre dans quel sens la fusion s'opère entre l'un et l'autre. L'acteur qui joue sous le masque reçoit de cet objet de carton la réalité de son personnage. Il est commandé par lui et lui obéit irrésistiblement. A peine l'a-t-il chausé, il sent s'épancher en soi une existence dont il était vide, qu'il ne soupçonnait même pas. Ce n'est pas seulement son visage qui est modifié, c'est toute sa personne, c'est le caractère même de ses réflexes où déjà se préforment des sentiments qu'il était également incapable d'éprouver et de feindre à visage découvert : s'il est danseur, tout le style de sa danse, s'il est comédien, l'accent même de sa voix lui sera dicté par son masque — en latin *persona* — c'est-à-dire par un personnage, sans vie tant qu'il ne l'épouse pas, qui du dehors est venu le saisir et va se substituer à lui. » (Copeau, *Réflexion d'un comédien sur le Paradoxe de Diderot*, dans l'édition du Paradoxe, Paris, Plon, 1929.)

² M. Lévy-Bruhl cite le cas suivant : « Des Eskimo de la région du Détroit de Boring emploient des masques à volet qui rendent sensible la dualité de l'être mythique représenté : à un moment donné de la cérémonie, la tête de l'oiseau qui constitue le masque s'ouvre comme un volet dont les battants s'écartent ; une face humaine apparaît : manière ingénieuse et saisissante d'exprimer l'unité consubstantielle de l'oiseau et de l'homme. Pareillement à la *Madeleine*, dit M. de Saint-Périer, sous une tête animale on aperçoit comme par transparence des traits humains. Cette superposition des images réalisée par les hommes paléolithiques correspond exactement au masque à volet inventé par les Eskimo. » (*La Mythologie primitive*, 3^e éd., Paris, Alesn, p. 152.)

³ Dans la multiplicité des types locaux, on trouve des traits qui n'ont rien de général : par exemple Tartaglia qui est devenu colérique à cause du bégayement dont il est affligé. Il est inutile de souligner que ce défaut n'est pas une nuance psychologique et qu'il s'exprime lui aussi en types spectaculaires.

d'autres. Ce qu'on peut affirmer par contre, c'est que chacune de ces passions, au moment où elle s'incarne dans le type, le domine exclusivement. Que là où s'élèvent des conflits de passions (conflit de la peur et du désir, par ex.), ce n'est pas un conflit de caractère, qui amènerait forcément un développement et une évolution des passions. L'individu, dans ce cas, ne semble pas prendre part aux conflits ; plus faible qu'eux, il est dépouillé de toute initiative et ce sont bien des forces pures qui s'affrontent en lui. C'est du reste à cette élimination de la psychologie individuelle qu'est due la continuité du type.

Chaque type ne représente donc pas une passion, il n'est pas le porteur d'un message *unique*. Mais alors, puisque l'on sait par ailleurs, qu'il ne faut pas y chercher une étude psychologique, ne finissent-ils pas par se ressembler tous dangereusement ? Autrement dit, quelle est la raison d'être de chacun d'eux ? Pourquoi ces masques plutôt que d'autres ? Pourquoi surtout cette invariable composition des troupes de dix à quinze personnages ?¹ La réponse, nous la trouvons une fois de plus dans la technique du jeu ; *c'est elle qui, en fin de compte, marque les positions respectives des types*. Perrucci nous renseigne abondamment sur ce point².

Les amoureux et les amoureuses doivent évidemment être beaux, car « la beauté est une grande carte de recommandation » ; qu'ils soient « déceimment vêtus et avec élégance... » De toutes façons, leur jeu ne risquait pas de se confondre avec celui des valets. Cependant, il s'agit pour eux de ne pas se laisser entraîner à une gesticulation excessive. Sur ce point, les règles sont très strictes : « Ils ne doivent pas élever les mains plus haut que les yeux, ni les abaisser au-dessous de la poitrine. » Les salutations, la démarche, les entrées, la mimique du visage (ils n'étaient pas masqués) font l'objet de conseils semblables ; et, en accordant la liberté aux bouffons, Perrucci dit : « Les bouffons ayant tous les droits, ils peuvent se permettre bien des choses qui sont tout à fait interdites aux rôles graves. » Entre amoureux et amoureuses, il n'y aura pas seulement les distinctions de la démarche plus souple, de la voix douce et des gestes gracieux réservés aux femmes (il y insiste à cause des travestis), mais il faudra veiller à l'emploi de la rhétorique ; si les sujets sont les mêmes, cependant « les discours des femmes doivent être moins savants que ceux des amoureux, comme c'est généralement le cas, car toutes les femmes ne sont pas Arete, Quirina, Sapho ou Aspasia... » Chaque sexe aura du reste certains sujets propres. On réservera aux femmes « les refus aux pères de se marier, les lamentations sur un amant mort, ou présunné tel, les paroles de mépris à l'égard des vieillards »³.

Plus intéressant le cas des types portant le masque. Les métiers de Pantalone, le riche marchand vénitien, et du Docteur garantissent déjà l'originalité des deux types ; mais l'identité de leurs vices risquerait de les confondre peu à peu. Aussi Perrucci, après nous avoir longuement parlé du premier et avoir cité, à titre d'exemples, des tirades de conseils

¹ Cf. Mic, *op. cit.*, p. 28, note 1.

² Quelques-uns de ces passages sont cités ou résumés par M. Mic.

³ *Op. cit.*, p. 223.

ou de malédictions de Pantalone à son fils, ajoute : « Le rôle du Docteur ne doit pas être aussi grave, puisque les seconds rôles de père lui sont réservés ; la vivacité de son esprit et la prolixité de son langage lui donnent licence d'abandonner sa gravité... »¹ Il ne faudrait pas se méprendre sur le sens de l'adjectif *grave*, qualifiant le rôle de Pantalone ; ce n'est pas une « parte seria » ; mais le comique de Pantalone doit lui venir de sa gravité même et non pas de procédés secondaires, qu'on réservera au Docteur, en tant que second rôle de père². Cependant il faut éviter que le Docteur n'exagère dans l'autre sens, et la phrase citée ci-dessus se poursuit : « ... mais pas au point de s'abaisser au rôle de second zanni, ce qui serait une faute impardonnable. » Des excès avaient été commis ; en effet :

Il y a bien des années, on a introduit pour le Docteur une manière de réciter qui dénaturait le vocabulaire, par exemple, *Teribil Orinal*, pour *Tri-bunale* ; *Amerigo frega la groppa al Asino*, pour dire l'Amérique, l'Afrique, l'Europe et l'Asie ; et on excitait le rire avec ces mots estropiés, ce qu'on appelle en grec Paranomasie. Procédé trop simpliste et ridicule pour qui se connaît à tenir ce rôle. Il faut laisser ces plaisanteries au valet stupide, auquel elles conviennent davantage, et réserver au Docteur Grazziano la science compacte et l'érudition, mais accompagnée de propos interminables³.

Quant au pédant, Perrucci ne se rappelle pas en avoir vu dans les comédies all'improvviso. Pour ceux qui voudraient s'y essayer, il recommande de s'inspirer du Docteur et d'étudier le style macaronique de Merlin Coccaï et de Stoppino.

Le Capitan ne risque pas de se confondre avec aucun autre rôle. Cependant il est bon que chaque Capitan garde les traits de sa patrie. Il insiste particulièrement sur le Capitan espagnol :

Quand on joue ce rôle à l'espagnole, il convient de le faire avec dignité, car cette nation, fière entre toutes, ne supporte pas d'être ridiculisée comme le souffrent les autres... L'Espagnol rira d'entendre des vantardises, mais ne tolérera pas d'actes couards de la part d'un soldat, fût-il un soldat de théâtre⁴.

Maurice Sand⁵ nous trace le portrait précis d'un des plus primitifs de la bande, Giangurgolo, le Calabrais qui aime les femmes et en a peur, vantard et sujet à une perpétuelle boulimie.

On a déjà cité bien des fois, et souvent d'après Perrucci, les portraits du premier et du second zanni :

Le premier doit être rusé, vif, amusant, spirituel, il doit savoir mener une intrigue, railler, bouffonner et tromper son monde ; il doit être caustique mais sans excès (*cum moderamine*), pour que ses bons mots que les Latins appelaient *Dieteria*, aient du sel, mais ne soient pas stupides... Sa fonction :

¹ *Op. cit.*, p. 253.

² M. Mic commentant un passage analogue de P.-M. Cecchini, traduit le mot *grave* par *important* (*op. cit.*, p. 37).

³ Cf. plus bas, p. 52, la mimique qui accompagnait ces discours.

⁴ *Op. cit.*, p. 274.

⁵ Cf. Maurice Sand, *Masques et Bouffons*, t. I, pp. 201 sqq.

mener l'intrigue et brouiller les cartes... Il doit placer au bon moment ses traits d'esprit, mais sans sottise ; *ne pas sortir de son rôle et ne pas enlever au second zanni ses niaiseries comiques...* Le second zanni doit être sot, balourd, insensé au point de ne savoir distinguer sa droite de sa gauche...

Et après avoir énuméré les lazzi propres aux seconds valets, il termine : « Tous cependant doivent être sots et éviter les bons mots. »¹ Là aussi certains comédiens admettaient de fâcheux mélanges, témoin les Covielles napolitains qui,

... passant des bons mots aux balourdises créent une insupportable confusion, car ils devraient être ou toujours spirituels, ou toujours stupides, et quand ils font les stupides ils sortent de leur rôle².

Donc, ces conseils ne nous mettent pas en garde contre l'échange de vices mais contre le mélange de classes (le Docteur et le zanni, par ex.) et de professions (spécialités du Docteur par ex.). Quant aux indications si importantes sur le caractère des types, elles concernent, comme les autres conseils, la technique de la pièce : si le premier zanni doit être intelligent et roué, et le second, balourd, c'est que l'un a dans la pièce le rôle d'agent et qu'il est lié intimement à l'intrigue ; tandis que le second fournit plutôt les hors-d'œuvre. Sans doute, à côté de cela, chaque masque avait certaines spécialités : Tartaglia le bredouilleur, Giangurgolo le boulimique... Mais ce qui importait surtout, c'était de ne pas faire le premier zanni pour le second, ou vice versa.

Ce doublage se retrouve chez les vieillards : la différence entre Pantalone et le Docteur n'est pas qu'une différence de professions ; Pantalone est le grand meneur et, entre plusieurs vieux, il a presque toujours le rôle principal. Dans le canevas de *La Caccia*, cité plus haut, cette suprématie est constamment indiquée. Dans la première scène de l'acte I, il paraît le premier, et lorsque tous se retirent, Scala précise : « Pantalone est le dernier à se retirer. » Dans la scène du départ pour la chasse, il se distingue dans un épisode spécial. Au retour de la chasse, acte III, « chacun prend congé des autres et se retire dans sa maison ; Pantalone resté... »

Le rôle du Docteur était plus accessoire et M. Mic³ remarque que ses discours « étaient pour la plupart indépendants de l'action scénique... » Ces bavardages étaient l'essentiel de son rôle, il était convenable de lui réserver un esprit plus vif et un langage plus prolixe.

La distinction s'établit moins nettement entre le premier et le second amoureux — elle existait d'ailleurs, mais beaucoup plus subtile — mais le Capitan est là pour suivre, parfaitement hors d'intrigue et sur le mode bouffon, les mêmes pistes qu'eux. Le Capitan est par ailleurs souvent accompagné d'un valet également fanfaron et couard, qui singe son maître.

Ainsi, dans ces trois classes, nous trouvons le même doublage de types, l'un plus mêlé à l'intrigue, l'autre plus extérieur. Cette perpétuelle

¹ *Op. cit.*, pp. 281-282. ² *Ibid.*, p. 286. ³ *Op. cit.*, p. 40.

harmonique enrichit singulièrement le spectacle. Elle est du reste conforme à l'essence du comique :

« Un instinct remarquable, dit Bergson ¹, porte le poète comique, quand il a composé son personnage central, à en faire graviter d'autres tout autour qui présentent les mêmes traits généraux. Beaucoup de comédies ont pour titres un nom au pluriel ou un terme collectif... » Et analysant cette tendance il ajoute : « Si l'objet du poète comique est de nous présenter des types, c'est-à-dire des caractères capables de se répéter, comment s'y prendrait-il mieux qu'en nous montrant du même type plusieurs exemplaires différents ? »

Dans la commedia dell'arte, où l'absence d'une psychologie développée ne permet pas de centrer l'intérêt sur un seul personnage ou sur un seul vice, ce doublage trouve son expression visuelle dans plusieurs groupes ; groupes de classes, de générations, de professions : deux à quatre vieux, deux jeunes gens et un Capitan, deux jeunes filles, deux à quatre zanni et une soubrette. Comme nous l'avons dit, il y a harmonique à l'intérieur des groupes ; il y a aussi harmonique d'un groupe à l'autre, les valets imitant les actions des maîtres ². Mais les conseils de Perrucci montrent qu'il y faut voir plus qu'une expression naturelle du comique : une nécessité technique, dans une forme de théâtre où les conflits psychologiques sont remplacés par des espèces de corps à corps d'êtres immuables. L'œil a besoin des points de repère qui manquent à l'esprit.

¹ *Le Rire*, pp. 167-168.

² Cf. dans le Recueil de Scala, Giornata III, acte 2, fin : Le Capitan injurie Flaminia et est bousculé puis emporté par les deux frères. Podrolino veut agir de même avec Arlecchino, le valet du Capitan ; mais c'est Arlecchino qui l'emporte. Giornata XIX : Les femmes « irritées se saluent et se retirent ; les valets font de même et regagnent leurs logis ». Giornata X : Pedrolino et Arlecchino se disputent Franceschina, comme leurs maîtresses se disputent Oratio, etc.

Molière a plusieurs fois utilisé ce procédé, notamment dans *Le Dôut amoureux*.

CHAPITRE IV

Le jeu ¹.

Nous avons omis volontairement pour le reprendre ici un caractère important du type : à la continuité de passion qu'il incarnait correspondait la continuité de l'interprétation. L'acteur joue le même rôle toute sa vie ² ou pendant de longues années. Il y a donc identité entre lui et le type, et le nom du type servait généralement à l'acteur de pseudonyme ³ s'il ne le couvrait pas de son anonymat.

Nous avons parlé de la dépersonnalisation de l'acteur en faveur du type ; si cependant il devait y avoir chez ce dernier quelque individualité, c'est à l'unité d'interprétation qu'il le devrait : « Rien n'est plus intéressant ni plus humain que le type constant : il est un individu doué d'une vie propre quand il s'incarne dans un acteur de génie. » ⁴ Cette individualité du masque disparaîtrait, perdrait son humanité, ne serait plus qu'une défroque, s'il s'incarnait constamment dans d'autres acteurs. Mais le public devait être heureux de retrouver son acteur dans n'importe quel milieu sans aucune vraisemblance ⁵. Intérêt à comparer entre eux les Arlequins et les Pantalons des différentes troupes, à estimer leur habileté dans l'exécution de lazzi qu'une longue tradition avait fixés au répertoire — à reconnaître aussi les spécialités de chacun. De même qu'aux courses, l'immolation du taureau se consomme suivant des

¹ Sur ce sujet, on consultera avec fruit l'excellent chapitre, intitulé *L'Art de l'acteur* dans l'ouvrage cité de M. Mic (pp. 108 sqq.).

² Zanotti joua le rôle d'Ottavio jusqu'à 70 ans ; Giovanni-Battista Andreini (Lelio) se retira à l'âge de 73 ans ; Tiberio Fiorilli, le fameux Scaramouche, brilla jusqu'à 83 ans ; Giovanni Pallecini incarna Pedrolino jusqu'à 87 ans. C'est un symptôme évident de décadence pour la commedia dell'arte que de voir, au XVIII^e siècle, des acteurs tenir indifféremment n'importe quel rôle.

³ « Si l'on disait *la dotta Isabella* ou bien *la bella Angelica*, cela ne signifiait pas encore que tel fût le nom de l'artiste, car cette appellation pouvait aussi désigner son emploi scénique. D'autre part, le type inventé par l'acteur portait parfois le nom de son créateur (ainsi le type d'*Isabella* fut imaginé par Isabella Andreini). » (Mic, *op. cit.*, p. 27.)

⁴ Cf. A. Lombard, *Charlot et Scaramouche*, dans *La Revue hebdomadaire*, novembre 1926, p. 474.

⁵ *Ibid.*, p. 475.

règles précises, de même ici les chutes ¹ ou tout autre lazzi traditionnel.

L'élément acrobatique entrait pour une grande part dans le jeu italien ². Ce fait seul aurait nui en faveur de l'interprétation unique.

Les témoignages contemporains sont malheureusement fort vagues lorsqu'il s'agit d'expliquer le mérite des acteurs ; voici ce que Garzoni dit de quelques actrices :

Isabella Andreini, « honneur de la scène, ornement du théâtre, exemple admirable de vertu et de beauté ». *Vicenza Armani* « dont l'éloquence cicéronienne a élevé son art au rang de la rhétorique ; qui, par sa beauté merveilleuse et sa grâce inexprimable a remporté les plus grands triomphes dans le monde du théâtre et s'est fait connaître pour la plus excellente comédienne de notre temps ». *Lidia Andreini* « dont les discours si châtiés et la grâce charmante ont plongé dans un abîme d'ennui le cœur anxieux de ce poète, qui lui dédia le sonnet *Lidia mia, il di che d'Adrian per sorte*, etc. ». Il insiste davantage sur le jeu de la « Divine *Vittoria* qui se métamorphose sur la scène ; cette magicienne de l'Amour dont les paroles nourrissent le cœur de mille amants ; cette douce sirène qui ensorcelle de ses exquis enchantements les âmes de ses admirateurs et sans doute mérite d'être appelée un abrégé de son art. Ses gestes sont mesurés, ses mouvements harmonieux et bien accordés ; son jeu d'une agréable autorité, son langage est doux ; ses soupirs pénétrants prennent le cœur, son rire est d'une suavité piquante ; elle a le port altier et généreux et dans toute sa personne brillent des qualités qui n'appartiennent qu'à une parfaite comédienne » ³.

Les témoignages se font plus précis sur la question acrobatique. De Fiorilli, le célèbre Scaramouche, nous apprenons que nul « n'a porté si loin la légèreté et en même temps la force des sauts pantomimes » ⁴. C'est lui qui, à quatre-vingt-trois ans, se donnait un soufflet avec son pied. Dominique « savait tous les sauts, culbutes, tours d'adresse, de force et d'échelle : ces exercices ne peuvent s'apprendre qu'en employant beaucoup de temps, et de plus il faut les commencer dès la plus tendre jeunesse... » ⁵, Gherardi-Flautin, « au talent d'imiter avec sa bouche

¹ « Elles s'exécutent de façon que la chute paraisse fortuite et non préméditée ou affectée, c'est-à-dire sans courber les épaules ou le dos, ou de toute autre façon qui provoque le rire. Il faut une grande habitude pour cluter d'un seul élan, de côté, en arrière ou sur le visage ; et l'on a inventé récemment pour les rôles de Furies ou de Démons une façon de tomber sur la bouche, tête baissée, en avant ou en arrière, chose magnifique à voir, mais d'une exécution fort périlleuse. Beaucoup en sont demeurés estropiés et quelques-uns y ont perdu la vie. » (Perrucci, *op. cit.*, p. 131.)

² « Dans la comédie *L'Opéra de Campagne*, on dicte une lettre à Arlequin et il écrit de la manière la plus grotesque du monde, avec des culbutes, des postures et autres bouffonneries charmantes. Si *culbute* signifie acrobatie, et *posture*, attitudes expressives du corps, cette phrase définit très heureusement le caractère spécifique du jeu des comédiens italiens : en effet, le grotesque et la bouffonnerie, l'acrobatie et l'expression corporelle étaient les éléments fondamentaux de cet art où le dialogue, la déclamation, l'élément littéraire ne jouaient en somme qu'un rôle secondaire, quoique important. » (Mic, *op. cit.*, pp. 113-114.)

³ Cf. Il Garzoni, *Piazza universale di tutte le professioni del mondo*, 1585, cité par A. d'Ancona, *Origini del Teatro Italiano*, 2^e éd., Torino, 1891, vol. I, p. 403, note 3.

⁴ Cf. Frères Parfaict, *Histoire de l'Ancien Théâtre Italien depuis son origine en France, jusqu'à sa suppression en l'année 1697*, Paris, Lambert, 1753, p. 21.

⁵ *Ibid.*, p. 67. Dans un scénario de Biancolelli, *Les Deux Arlequins*, on peut lire : « Nous faisons entre nous les lazzi de l'échelle. »

beaucoup d'instruments à vent, joignait celui de jouer singulièrement de la guitara »¹. De Brosses, au XVIII^e siècle, nous parle d'une danseuse italienne « qui s'élève au moins aussi haut et aussi fort que Javilliers, qui fait vingt entrechats de suite, sans se reprendre, battus à huit, et de même de tous les entre-pas de force qu'on admire dans nos maîtres ; de sorte qu'à l'égard de la légèreté, la Camargo auprès d'elle est une danseuse de pierre de taille »². M. Mic cite le cas d'un couple d'acteurs qui le jour dansaient à la corde sur la place, et le soir jouaient au théâtre³. Tomaso Vicentini faisait le tour de la salle, accroché aux galeries.

En ce qui concerne plus exclusivement la mimique, on connaît la célèbre remarque de Garrick admirant « le caractère et l'expression du dos de Carlin ». On rappelle de l'acteur Bianchi l'art de lever son chapeau : « En le saisissant gracieusement de la main, il le tenait ensuite et le secouait comme un forcené ; et il l'agitait ainsi d'autant plus qu'il voulait davantage honorer le seigneur ou l'ami. »⁴ Perrucci est prodigue de conseils sur ce sujet :

... Les plaisanteries comiques exprimées corporellement consistent en exagérations et en difformités de la nature : visages contrefaits, nez caricaturaux, fronts pointus, calvities, longues oreilles, jambes estropiées ; autant ces infirmités sont dignes de pitié dans la réalité, autant elles excitent la gaieté lorsque le masque les reproduit ou qu'on les imite de façon charmante⁵.

Et il précise en énumérant de nombreux lazzi réservés à chaque type⁶. Il classe même assez naïvement les sept façons de provoquer le rire⁷.

Des nombreux lazzi transmis par la tradition, certains ne signifient plus rien pour nous : « Le lazzi laisse ceci et prend cela, de Covielle, et le lazzi de *Hermano je ne connais pas...* celui de la *Pèlerine*, des *Amants qui s'agenouillent*, le lazzi de *l'Aigle à deux têtes...* le lazzi de *tui le sait...* »⁸ Perrucci en explique plusieurs et l'on en trouve aussi beaucoup dans le Recueil de Biancolelli.

De nos jours, M. Léon Chancerel a constitué un recueil (on disait autrefois un *Zibaldone*) de ces mécanismes et lazzi traditionnels et a publié la description précise de plusieurs d'entre eux⁹.

Tenus dans leur jeu par la tradition du geste, les acteurs l'étaient

¹ *Ibid.*, p. 81.

² Cf. Charles de Brosses, *Lettres d'Italie*, Paris, éd. du Raisin, 1927, vol. I, p. 102.

³ *Op. cit.*, p. 122. ⁴ Lasca, cit. Mic, *op. cit.*, p. 112.

⁵ *Op. cit.*, p. 340. ⁶ Cit. Mic, *op. cit.*, p. 115.

⁷ Cit. Mic, *op. cit.*, p. 115, note 1 ; cf. aussi p. 46.

⁸ Perrucci, *op. cit.*, p. 363. Cf. également Bartoli, *Scenari inediti della commedia dell'arte*, Firenze, Sansoni, 1880, Introduction, p. LXXXVIII.

⁹ A savoir, dans *Jeux, Tréteaux et Personnages*, le lazzi *Tant mieux tant pis* (n° 6, 15 mars 1931, p. 193), le jeu du sac (n° 7, 15 avril 1931, pp. 215-216), le lazzi de la mouche (*ibid.* ; cf. ci-dessous, p. 380), le lazzi *piangere e ridere* (n° 11, 15 août 1931, pp. 331-333), le thème du peintre (n° 21, nov. 1934). Dans les *Cahiers d'art dca-matique*, août 1945 : *Le trop lourd fardeau, faire l'arbre, les meubles vivants, le lazzi du baise-main, le jeu de la bourse, le mort vivant.*

également par l'ordonnance du canevas. Dans ce tout équilibré, les lazzi devaient s'insérer parfaitement et ne pouvaient pas toujours s'y développer à volonté. Les canevas, pour qui les lit attentivement, ne contiennent pas que le schéma de la pièce et les lazzi principaux. Ils n'étaient pas des résumés à l'usage des lecteurs mais de véritables instruments de travail. Les entrées et les sorties sont souvent accompagnées de précisions¹. L'exécution des lazzi fait l'objet de recommandations précises quoique souvent lapidaires. Ainsi, dans la scène de conjuration des esprits citée page 34, il est dit que Pedrolino fait une scène muette d'incantations (« *Pedrolino alla muta fa scongiuri* »), avis à l'acteur jouant le personnage de Pedrolino d'avoir à mimer son rôle. Dans le cinquième canevas de Scala (*Flavio Traditore*), le désespoir de Pedrolino doit être muet, en vue du contraste que produira, à la fin de l'acte, le grand cri qui mettra tout le monde en fuite. Au vingtième canevas (*Li due fidi Notari*), Pedrolino enseigne au Capitano son rôle de médecin, afin que « quand il apercevra Isabella qui fait semblant d'être muette, il fasse quelque geste pour la guérir ; et il lui apprend comment il doit faire (*come ha da fare*) ». Les conseils de Pedrolino devaient donc s'accompagner de lazzi d'incantations. Dans la scène d'ivrognerie citée page 35, on indique que les acteurs doivent tomber l'un après l'autre (*l'uno dopo l'altro*) ; Grattiano en outre doit s'écrouler « après une quantité de lazzi d'ivresse (*dopo molti atti imbroscieri*) » ; ce *molti* n'est pas là sans raison : il y a beaucoup d'hommes ivres dans ces pièces. Il était bon de préciser qu'ici les lazzi devaient constituer une véritable scène. Une remarque du même genre concerne Arlecchino : il doit transporter les ivrognes « de plusieurs façons ridicules (*in varii modi ridicoli*) », ce qui allait déjà beaucoup moins de soi. C'est qu'il s'agit de tirer parti de chaque déplacement.

Plus instructive encore la remarque contraire au début du quatorzième canevas (*Il Pellegrino fido Amante*) : Oratio raconte son amour à Fabritio. Celui-ci le raille et « après un discours *pas trop long* (*non proliisso ragionamento*) ils se retirent ». Ce qui revient à dire que les acteurs doivent éviter de placer ici la tirade habituelle d'*amor disperato*, ou de poursuivre trop leur dissertation. Il y aura en effet d'autres discours, notamment à la scène suivante. Il devait donc arriver fréquemment que des acteurs trop impulsifs ou peu désintéressés prolongeassent leurs monologues ou leurs lazzi, ruinant l'équilibre général. C'est à eux que Perrocci recommande de ne pas trop s'avancer hors du sujet : « ne pas s'éloigner du sujet à tel point qu'ils ne puissent y rentrer immédiatement »². Desboulmiers, dans son *Histoire anecdotique du Théâtre Italien*, s'attarde longuement à cette maîtrise de soi qu'on est en droit d'exiger d'un acteur même emporté par le feu de l'improvisation :

« Il faut parler autant qu'on le doit et rien de plus ; cette mesure exacte de la loquacité ne s'acquiert que par une longue habitude et des réflexions prudentes qui produisent en nous la justesse du goût. Les nouveaux comédiens

¹ Au onzième canevas de Scala (*Il Capitano*), « tous sortent dans le même ordre qu'ils ont quitté les maisons ». Cf. aussi, dans le canevas de *La Chasse*, les indications précises données à Pantalón.

² *Op. cit.*, p. 286.

parlent ordinairement beaucoup plus qu'ils ne devraient et cela par plusieurs faux raisonnements... » Et plus loin : « C'est par une longue habitude qu'on apprend non seulement à ne parler que lorsqu'on est dans le cas de le faire, mais encore à se taire dans l'instant même où l'on aurait le plus envie de parler. On doit cependant suivre une règle exacte, et qui nous fasse distinguer les instants faits pour le silence ou pour la parole... (L'acteur) doit lui-même s'arrêter de temps en temps pour donner lieu au dialogue ; mais il ne doit jamais oublier un point très important auquel il est difficile de parvenir : dans quelque mouvement violent que puisse se trouver un acteur, quelque suite de pensée qu'il ait commencé à exposer, si un autre acteur l'interrompt, son devoir est de se taire sur-le-champ ; il est à supposer que celui qui coupe la parole à un autre, a un trait vif et saillant à placer qui serait perdu, s'il ne parlait dans l'instant même. On n'acquiert que difficilement le talent de savoir se taire ; c'est pourtant la plus grande qualité que puisse avoir celui qui joue à l'improvisu ; mais l'amour-propre s'oppose à cette perfection. »¹

Si nous voulons pénétrer un peu plus avant dans les secrets de ce métier, nous nous adresserons au recueil de canevas de Dominique Biancolelli, le fameux Arlequin². Non seulement Dominique ne résume que les scènes où il paraît, mais encore dans ces scènes il ne parle guère que de son rôle. Il ne faut donc pas chercher, dans ce recueil, de beaux canevas équilibrés mais bien plutôt des renseignements sur le jeu, les lazzi, les saillies d'Arlequin ; à ce point de vue-là ce recueil est très précieux et nous console un peu de l'indigence des témoignages du temps.

Étonnons-nous d'abord, avec M. Mic, de la simplicité des moyens de provoquer le rire ; les lazzi ne sont pas recherchés et les boutades sont enfantines. Une lettre cachée dans sa ceinture « par derrière », c'est déjà un lazzi ; qu'Arlequin ajoute en la présentant qu'elle « sort de chez le parfumeur », il n'en faut pas davantage. Mais il n'y a pas que cette bonne humeur un peu grosse : le souci de composition que nous avons discerné dans les canevas de Scala, nous le retrouvons dans le rôle d'Arlequin. Il nous est plus loisible de l'observer ici où c'est vraiment un rôle complet qui nous est donné, non seulement les lazzi — et souvent détaillés — mais encore un certain nombre de répliques ou du moins leur contenu. Or il faut remarquer combien le lazzi et la parole s'équilibrent. Voici une scène du deuxième canevas : « Les Morts vivants » (*I Morti vivi*) :

Lorsque le Docteur et Trivelin sont sur la scène, Je surviens en manteau long, noir et lié à ma ceinture, les bras en dedans et un grand chapeau noir sur la tête. Je commence à pleurer et nous faisons entre nous le lazzi de ne nous répondre que par monosyllabes. Avant que de leur apprendre les nouvelles

¹ *Histoire anecdotique et raisonnée du Théâtre Italien*, Paris, Lacombe, 1769, t. I, pp. 36-38.

² Le manuscrit original des pièces de Biancolelli traduites en français par Gueullette se trouve à la Bibliothèque de l'Opéra (R. 625). La Bibliothèque Nationale en possède une copie (F. Français, 9328, in-4). Les frères Parfaict ont largement puisé dans ce manuscrit pour leur *Histoire du Théâtre Italien*.

Nous n'oublions pas que l'art de Dominique est un art très évolué et influencé déjà par la France. Aussi nous en tiendrons-nous au jeu, sans trop insister sur les discours, saillies, mots d'esprit, qui portent la marque de l'étranger. L'organisation des lazzi, chez Dominique, atteint une perfection et une stylisation qu'on n'aurait pas trouvées cinquante ans plus tôt. Cf. ci-dessous, pp. 175 sqq.

en dessus, je dis que je vais chercher un teinturier pour me faire teindre en noir, que je ne veux plus manger que du pain bis, des poulets noirs, des truffes ; que je ne veux plus boire que du vin noir ; je leur apprends la mort d'Eularia, de Mario, d'Aurelia. Ils jettent de grands soupirs, nous nous heurtions, nous tombons et nous sortons tous ensemble.

Quand toutes nos scènes d'épouvante sont faites, je dis : le seigneur est mort ! Je ne le verrai plus ; que le Ciel lui donne santé et allégresse. Alors Mario survient qui entend ce discours, met son pied par derrière entre les deux miens et ses deux mains à côté des miennes. Je compte mes pieds, j'en trouve trois ; mes mains, j'en trouve quatre. La frayeur me prend. Après plusieurs lazzi de frayeur, je l'aperçois ; je me sauve en criant au secours.

Dans cette dernière scène, le Docteur, Pantalon et Trivelin arrivent tous en tremblant sur la scène ; nous nous tenons tous par nos habits. Mario paraît ; notre frayeur redouble. Enfin il raconte qu'il a été tiré de la rivière par les pêcheurs...¹

Ainsi, sans cesse le lazzi souligne ou détermine la parole ; le sentiment s'exalte en lazzi. On voudrait pouvoir retrouver tous les moyens d'expression, recomposer le jeu des muscles. Ci et là, un détail nous livre l'un de ces moyens. Examinons-les pour trois des sentiments les plus communs : la peur, la douleur, la gourmandise.

Les scènes d'épouvante et les lazzi de frayeur sont nombreux. Dans la scène ci-dessus, les acteurs l'expriment entre autres en se tenant tous par leurs habits. Dans *Le Festin de Pierre*, Arlequin, voyant la statue répondre à son salut par une inclination de tête, « tombe de frayeur ». Quand la statue s'en vient dîner chez Don Juan, Arlequin qui lui a ouvert revient épouvanté, « en faisant tomber trois ou quatre valets ». Il n'ose prononcer le nom du visiteur : « Je dis à Don Juan que celui qui a fait ainsi (je baisse la tête) est à la porte. » Mais le langage se mêle au jeu : quand Don Juan lui ordonne de se mettre à table avec eux, « je réponds que je jeûne ». C'est bien la seule fois qu'il prononcera cette étonnante parole ! Obligé d'obéir, il adopte le procédé de l'autruche : « Je me mets à table et je me couvre la tête avec la nappe. » Puis, la peur s'exprime acrobatiquement : un regard de la statue et « je fais la culbute le verre à la main » (Thomas Vicentini faisait cette culbute sans répandre son vin). Les plus gros effets de terreur semblent avoir été produits par la mimique pure. Nous rappelons pour mémoire la scène célèbre de Scaramouche :

On y voit Scaramouche qui après avoir raccommodé ce qu'il y a dans la chambre, prend sa guitare, s'assied sur un fauteuil et en joue en attendant que son maître arrive. Pasquariel vient tout doucement derrière lui, et par-dessus ses épaules bat la mesure ; ce qui épouvante terriblement Scaramouche. En un mot, c'est ici où cet incomparable Scaramouche... faisait pâmer de rire pendant un gros quart d'heure, dans une scène d'épouvante, où il ne proférait pas un seul mot².

Les scènes de douleur nous livrent aussi quelques procédés : la scène des *Morts vivants* nous enseigne le lazzi de ne se répondre que par mono-

¹ Ms. de l'Opéra, t. I, fol. 214 sqq.

² *Colombine Avocat pour et contre*, de Fatouville, acte II, sc. 7 (Recueil de Gherardi, t. I).

syllabes, entrecoupés de soupirs. L'excès de douleur finit par faire tituber, se heurter et s'écrouler ces êtres incapables de se contrôler (mais les acteurs, eux, se contrôlaient !). Ces lazzi et le costume funèbre rappellent l'admirable scène de *La Fausse Coquette* (1694). Nous reviendrons en temps et lieu sur ce morceau d'une composition plus raffinée. Voici, d'après Perrucci, deux scènes de désolation muette : Pedrolino, abasourdi par des imbroglios et des menaces est en proie à un état de stupeur dont personne ne peut le tirer.

Flavio voit Pedrolino et l'appelle traître, Pedrolino ne parla pas, lui donne une lettre destinée à Pantalone, et, sans parler, lui fait signe de s'en aller. Flavio s'en va avec la lettre. Pedrolino reste. Cependant Arlecchino demande à Pedrolino où est la maison de Grattiano ; Pedrolino ne parle pas. Arlecchino en riant appelle l'hôtelier. Burattino lui demande s'il a donné la lettre (à Grattiano), Pedrolino ne répond pas, ils se moquent de lui ; Arlecchino appelle le Capitain. Le Capitain sort et apprend que Pedrolino est le possesseur de la lettre. Le Capitain lui demande ce qu'il en a fait. Pedrolino ne répond pas. Le Capitain le secoue ; à la fin Pedrolino, comme s'il s'éveillait d'une longue léthargie, pousse un cri si puissant qu'il les effraye tous, et ils entrent dans l'hôtellerie, et Pedrolino comme possédé s'en va par la rue, et c'est la fin du premier acte (*Flavio Traditore*, Giornata V).

Au trente-quatrième canevas (*Il finto Cieco*), tous les acteurs pleurent :

Pantalone arrive, demande à Oratio la raison de ses larmes. Celui-ci lui signifie qu'il lui est impossible de l'exprimer ; il se retire et s'en va sans parler. Pantalone demande à tous, un à un, comme il l'a fait pour Oratio, la raison de leur douleur ; et tous, un à un, font comme Oratio, et entrent. Cintio se retire et Pantalone pleurant entre dans sa maison ¹.

La scène des macaronis rappelée plus haut (p. 27, note 1) offre l'interférence de deux passions contradictoires, la douleur donnant plus de relief à la gourmandise. Autre façon d'exprimer la gourmandise, dans *Le Festin de Pierre* :

Quand je suis à table et que je mange, je ne réponds à Don Juan que par monosyllabes : De quelle taille est-elle ? — Courte — Où demeure-t-elle ? — Prés — Comment l'appelle-t-on ? — Anne — A-t-elle père et mère ? — Oui — Tu dis qu'elle m'aime ? — Oui — Où l'ai-je vue la première fois ? — Au bal — Quel âge a-t-elle ? — Je montre deux fois mes mains pour marquer qu'elle a vingt ans.

Biancolelli paraît avoir apprécié les monosyllabes ; ici il devait les accompagner d'une foule de lazzi (qu'il ne détaille pas) dans sa façon de manger.

Tous ces sentiments s'expriment donc par des actes outranciers : la peur de l'autruche, les chutes sous l'empire de la douleur, le routisme de la faim. Mais il y a plus que cette amplification des gestes : l'intention

¹ Il y aurait peut-être là une explication du lazzi *egli lo sa* (lui le sait), cité plus haut, p. 46.

artistique est manifeste ; la passion se rythme dans l'acrobatie, Thomassin tombe sans lâcher son verre. La peur, qui rend l'homme maladroit, transforme ici la maladresse en une habileté consommée. Ou bien, la passion se stylise dans un tableau : la scène des macaronis, de Scaramouche, les lazzi de monosyllabes, du mutisme etc. Nous saisissons à la source le besoin de ce théâtre de dépasser la réalité immédiate, de trahir la plus élémentaire vraisemblance, pour aller à la recherche d'une réalité plus profonde, plus absolue du ridicule, et qui s'exprime par un art plein de conventions.

L'une de ces conventions, c'est l'automatisme du type. Nous voyons d'après les exemples ci-dessus que Biancolelli l'a merveilleusement traduit, par l'accumulation de lazzi exécutés avec une fébrile obstination :

« Après tous les lazzi pour mettre le couvert, pour extorquer quelques morceaux de dessus la table, celui de la mouche que je veux tuer sur son visage, je dérobe un morceau de dessus la table, un des valets me l'arrache, je donne un soufflet à un autre que je crois être mon escroc, j'essuie une assiette à mon derrière puis je la présente à Don Juan ; ensuite je lui parle d'une jeune veuve très jolie qui m'a tenu des discours très flatteurs sur son compte. Alors il m'ordonne de me mettre à table avec lui ; j'obéis de grand cœur : Allons canaille, dis-je, que l'on m'apporte un couvert ; je dis à mon maître de ne pas aller si vite ; je me lave les mains, je les essuie à la nappe, et, embarrassé de mon chapeau, je le lui mets sur la tête. Je retourne la salade avec ma batte, je coupe une poularde, je renverse la lumière, je me mouche avec la nappe, et l'on heurte à la porte : un valet y va et revient très effrayé, et me culbute ; je me relève, je prends un poulet d'une main et un chandelier de l'autre et je vais à la porte... » (Dans une adjonction postérieure, il dit encore : « dans la scène du repas, je vole un chapon sur la table avec un hameçon ».)

Suit la scène de terreur provoquée par l'entrée de la statue. Jusqu'à dans la peur, son activité ne faiblit pas. Chez Pedrolino, elle ne défaille même pas durant le sommeil : dans les *Due fidi Notari*, Pedrolino endormi par un breuvage reste toute une scène étendu à terre à parler et à gesticuler dans son sommeil. Biancolelli utilise rationnellement chaque action, chaque pouce de terrain ; apporter une chaise, recevoir un coup de bâton, tendre une lettre, mettre une hotte, tout s'accompagne de culbutes, parfois même de *bien des lazzi*. Rien de moins fastidieux que ces énumérations qui nous font pénétrer, mieux encore que les scénarios de Scala, dans la matière même de la représentation.

L'iconographie vient d'ailleurs à notre secours. L'absence d'illustrations dans cet ouvrage interdit toute allusion précise à ce sujet. Il suffira de feuilleter les ouvrages abondamment illustrés de MM. Mic et Duchartre¹ pour se convaincre, s'il en était besoin, que la mimique de chaque type était extraordinairement stylisée. Le Docteur, entre autres,

¹ Mic, *op. cit.* ; Pierre-Louis Duchartre, *La Comédie Italienne*, Paris, Librairie de France, 2^e éd., 1925 ; voir aussi le *Recueil de plusieurs fragments des premières comédies italiennes qui ont été représentées en France sous le règne de Henri III*, Recueil dit de Fossard, publié par Agne Beijer et P.-L. Duchartre, Paris, éd. Duchartre et van Buggenhoudt, 1928.

avait une manière bien à lui de gesticuler des doigts, en parlant ; M. Léon Chancercel a judicieusement rapproché d'un document iconographique ancien ¹ le texte de *La Jalousie du Barbouillé* où le Docteur est accusé de jouer au jeu de la Mourre, en comptant sur ses doigts. Une autre gravure ² vient confirmer ce geste traditionnel, qu'explique le texte suivant :

Le Docteur est rempli de si grande science
Qu'il lui faut arracher tous les mots de ses doigts.

Chacun connaît la silhouette d'Arlequin, avec sa ceinture bas sur les reins et faisant saillir le ventre. Ainsi ficelé, le corps donnerait une apparence de raideur sans le contraste des membres gesticulant dans un style plastique et permanent. Au bout des jambes, soit tendues dans la ligne du corps ³, soit arquées, les pieds dansent presque toujours, parfois tournés en dehors comme dans un hallet. Quant aux bras et aux mains, ils se coulent en gestes moulés, très variés mais d'un style uni.

Tantôt ramenant l'expression à quelques traits simples mais forcés sur la nature, l'acteur devient saisissant de réalité ⁴ ; tantôt le geste semble conventionnel à tel point que M. Paul Arnold a pu parler de *gestes-clefs* :

L'imagerie qui nous est parvenue d'Arlequin-Thomassin montre à satiété des postures de douleur, de crainte, d'amour ou de colère, assez éloignées des clichés usités par le vulgaire pour qu'il soit besoin aujourd'hui d'un temps de réflexion afin d'en deviner le sens ; mais on ne saurait ne pas convenir que le sentiment est mieux symbolisé de la sorte que par notre mimique instinctive. C'est là incontestablement l'amorce d'un style et d'un système d'idéogrammes de jeu. Mais en l'absence d'une tradition orale, nous ne pouvons qu'en deviner l'existence sans prétendre reconstruire une convention tout entière basée sur des accoutumances momentanées ⁵.

M. Arnold reproduit une pose typique d'Arlequin pleurant, d'après Gillot : le pouce gauche essuie délicatement une larme au coin de l'œil troué du masque, tandis que la main droite s'accroche bizarrement sous l'aisselle. Une autre gravure de Gillot, *Arlequin soupirant* ⁶, reproduit le geste vers l'aisselle, cependant que la main droite s'explique à elle-même on ne sait quoi.

¹ Publié par M. Duchartre, *La Comédie Italienne*, p. 324 ; reproduit par M. Chancercel dans le numéro 10 de la revue *Prospero*, p. 38.

² Recueil de Fossard, pl. XXV.

³ Cette pose typique est fréquente sur les planches du Recueil de Gherardi. ⁴ Tels les Arlequins du Recueil de Fossard (XVI^e siècle) au sentier de la guerre, le corps levé de crainte ou tendu de haine ; ou les extraordinaires compositions de Gillot (XVIII^e siècle) : Arlequin mangeant, faisant la révérence, etc. (reproduits dans Duchartre, op. cit. et X. de Courville, *Leio Riccoboni dit Leio*, t. II) ; ou encore les Arlequins de Lambranzi (reproduits dans Mic, op. cit., pp. 78 et 81).

⁵ Paul Arnold, *L'Avenir du Théâtre*, Paris, Savel, 1947, pp. 98-99.

⁶ Reproduite par MM. Mic et Courville, op. cit. A rapprocher de cette description d'un témoin oculaire, le Prince de Ligne : « il doit avoir la tête un peu basse, une main sous l'épaule ou au front, comme s'il réfléchissait » (*Lettres à Eugénie*, cit. Chancercel, dans *Jeux, Tréteaux et Personnages*, n° 11, 15 août 1931, p. 352). Rappelons qu'il s'agit de Carlin, c'est-à-dire d'un Arlequin de France, du XVIII^e siècle, époque où le jeu s'était sans doute considérablement raffiné.

Quoi qu'il en soit, saisissables ou non, depuis la concupiscence primitive des Pantalons ¹ jusqu'aux expressions des Arlequins français et aux élégantes attitudes des jeunes premiers, en passant par les folies gesticulatoires des Capitans, que Callot a gravées dans ses merveilleux *Balli Sfessania*, toutes ces postures révèlent un même souci d'exprimer plastiquement une réalité de théâtre.

Reste le discours. Revenons au sûr Perrucci ; c'est pour ainsi dire négativement, par les limites qu'il en donne, que nous pourrions comprendre ce qu'était ce jeu *all'improvviso* ². Nous nous bornerons ici à quelques remarques.

Disons d'abord qu'on se méprendrait en voyant dans l'improvisation de la commedia dell'arte un art rudimentaire et d'une spontanéité primitive. La commedia dell'arte, comme nous l'avons rappelé, est l'aboutissement d'une longue évolution, et l'on ne saurait en rien comparer le jeu improvisé de ces acteurs aux *γεγονισμοί* grecs (ces quolibets traditionnels échangés sur le pont, pendant les mystères d'Eleusis, entre oisifs et participants au cortège), ou à d'autres manifestations spontanées du peuple. De même que l'art avait assuré l'économie de toute la pièce et discipliné le geste, de même il donnera un cadre à la fantaisie des auteurs-acteurs. Perrucci insiste sur la culture qu'on est en droit d'exiger des acteurs ; il la réclame à grands cris, à une époque où les bonnes troupes étaient rarissimes, où la trivialité séparée de l'harmonie perdait sa santé, et ramenait peu à peu à l'ordure l'un des plus beaux fruits de la Renaissance :

Jouer pour un gain sordide, dit-il, n'est ni un honneur ni une gloire. Mais jouer par vertu et pour se divertir est une entreprise digne d'être applaudie et considérée ³.

Le Roman comique nous a familiarisés avec l'idée de ces troupes pittoresques, plus soucieuses de bonnes fortunes que conscientes de leur mission artistique. Mais nous savons aussi que les pièces de Ruzzante et d'autres écrivains de la Renaissance furent jouées par des amateurs de bonnes familles, et beaucoup d'entre eux firent de ce passe-temps une profession. Sans doute les comédiens gagnèrent-ils à cet apport de gens instruits. À cet égard, la fameuse troupe des Gelosi qui fit les délices des cours à la fin du XVI^e et au début du XVII^e siècle, est un admirable exemple de ce que peut la cohésion intelligente d'artistes cultivés.

Il ne faut donc pas s'étonner de trouver chez Perrucci un véritable programme d'études, destiné à enrichir l'esprit en vue de l'improvisation. Quoique mettant l'accent sur le rôle de la nature (il écrit au XVIII^e siècle) dans l'art de la scène, il estime que l'acteur doué naturellement a tout à gagner à prendre conscience de son talent, en étudiant d'abord toutes les formes du style oratoire :

¹ Cf. notamment les planches du Recueil de Fossard.

² On consultera sur ce point le chapitre : *L'improvvisazione*, de l'ouvrage de M. Apollonio (*op. cit.*, pp. 175 sqq. et la note 38, p. 188).

³ *Op. cit.*, p. 12.

... Ils doivent connaître encore les figures et les tropes de la rhétorique dont l'usage leur fera un grand honneur ; telles sont les métaphores, à condition d'être modérées et non extravagantes, la métonymie, la synecdoque, l'autonomase, la catachrèse, la métalepse, l'allégorie et l'ironie ; parmi les figures, la protase, l'aphérèse, l'apenthèse, la syncope, la paragogue, l'apocope, la métathèse, la tmèse, l'antithèse, la systole, l'étase, la synèrèse, la diérèse et la synalèphe...¹

et l'énumération se poursuit sur toute la page !

Puis il meublera son esprit de tirades, de discours, de saillies, de bons mots, de reparties, de chansons, de citations, qui soient conformes naturellement au rôle qu'il interprète. Il conviendra aussi, et voilà qui est moins pédant, de placer ces morceaux au bon moment (« si parlera a proposito non a caso » et ailleurs « dir a tempo i motti arguti... »). Il donne lui-même de nombreux exemples de morceaux et de saillies, comme il a donné des exemples de lazzi. Voici un dialogue de « Mépris et Paix » (*Sdegno e Pace*) :

Dialogue de « Mépris et Paix ».

LUI. Éloigne-toi
ELLE. Disparais
LUI. de mes yeux,
ELLE. loin de ma présence,
LUI. Furie au visage céleste !
ELLE. Démon à masque d'amour !
LUI. Que je maudis
ELLE. Que je déteste
LUI. le jour où je t'admirai !
ELLE. l'instant où je t'adorai !
LUI. Tu as le courage
ELLE. Tu as l'audace
LUI. de me regarder !
ELLE. de te tenir en ma présence !
LUI. Ne songes-tu pas
ELLE. Ne penses-tu pas
LUI. à tes fautes,
ELLE. à tes scélératesses,
LUI. au point de croire
ELLE. au point de t'imaginer
LUI. que je m'arrête pour te regarder ?
ELLE. que je m'arrête pour te contempler avec amour ?
LUI. Je ne puis nier que tu ne sois belle,
ELLE. J'avoue trop que tu es plein de charme,
LUI. mais que vaut la beauté
ELLE. à quoi sert la grâce
LUI. si le mensonge la défigure ?
ELLE. si la tromperie l'accompagne ?
LUI. Je ne m'imaginais pas
ELLE. Je n'aurais pu me persuader

¹ *Op. cit.*, p. 195.

LUI. que le Ciel pût être l'Enfer !
ELLE. que Cupidon pût être Lucifer !
LUI. Et pourtant j'en ai fait l'expérience.
ELLE. Et cependant je l'ai découvert.
LUI. Allons ! disparaïs !
ELLE. Débarrasse-moi de ta présence !
LUI. Je ne veux pas !
ELLE. Je ne peux pas !
LUI. Je ne sais ce qui me retient !
ELLE. Une force inconnue m'arrête !
LUI. Mais, vois-tu, ce n'est pas l'amour.
ELLE. Sois sûr que ce n'est pas l'affection.
LUI. Et qu'est-ce qui t'arrête ?
ELLE. Et qu'est-ce qui te retient ?
LUI. Je ne veux pas t'accorder la satisfaction
ELLE. Je ne te ferai pas le plaisir
LUI. de te dire
ELLE. de t'avouer
LUI. que je t'aime encore.
ELLE. que je ne peux t'oublier.
LUI. Oh ! jamais je ne le dirai !
ELLE. Tu peux mourir, tu ne l'entendras pas !
LUI. Je t'aimerais
ELLE. Je t'adorerais
LUI. si tu avais été fidèle.
ELLE. si tu avais été constant.
LUI. Ainsi tu fus sincère
ELLE. Ainsi tu fus pur
LUI. comme l'est ma Foi ?
ELLE. comme l'est mon Amour ?
LUI. Tu me trompes !
ELLE. Tu me trahis !
LUI. Pars donc !
ELLE. Va-t'en donc !
LUI. Et pourtant de partir...
ELLE. Et pourtant de rentrer...
LUI. quel charme me retient ?
ELLE. quelle force inconnue m'empêche ?
LUI. Tu es trop ensorceleuse !
ELLE. Tu as trop de pouvoir sur mes yeux !
LUI. L'espérance trompeuse me pousse...
ELLE. Ta beauté m'engage...
LUI. à te découvrir fidèle.
ELLE. à ne pas te trouver coupable.
LUI. Tu mens, car je ne le fus pas !
ELLE. Tu te trompes, car je me vante de l'avoir toujours été !
LUI. Et ton amour pour d'autres ?
ELLE. Et ton penchant pour une autre femme ?
LUI. Tu te trompes !
ELLE. On t'a trahi !
LUI. Je t'aime !
ELLE. Je t'agrée !
LUI. Je t'adore !
ELLE. Je t'idolâtre !

LUI. Mon espérance !
 ELLE. Mon amour !
 LUI. Ma vie !
 ELLE. Mon bien !
 LUI. Ma lumière !
 ELLE. Mon souffle !
 LUI. Ma déesse !
 ELLE. Mon idole !
 LUI. Toute autre pensée...
 ELLE. Toute autre affection...
 LUI. j'y renonce,
 ELLE. je la repousse,
 LUI. je la déteste !
 ELLE. je l'abhorre !
 LUI. Paix, prunelle chérie !
 ELLE. Paix, bouche adorable !
 LUI. Plus de guerre, ô chère main !
 ELLE. Plus de mépris, ô doux regards !
 LUI. Si c'est toi seule que j'aime,
 ELLE. Si mon âme t'adore,
 LUI. Cupidon ressuscite !
 ELLE. Et le dédain se meurt !

Nous partageons l'avis de M. Mic qui affirme que si la littérature des amoureux nous paraît une parodie, « en son temps, elle était prise au sérieux et admirée comme l'expression d'un extrême raffinement de pensée et de langage » et que « aux yeux des contemporains, l'emploi des amoureux était *grave* »¹. Ce n'est pas l'opinion de M. Duchartre qui pense que les amoureux, même alors, étaient toujours un peu ridicules. Aucun indice d'un tel sentiment ne ressort des témoignages du temps. On a vu, au contraire, les louanges dithyrambiques adressées aux grandes actrices, dont on vante sans ironie les discours suaves et la « faconde cicéronienne ». Les critiques recommandaient vivement aux amoureux de se cultiver afin de pouvoir disposer dans leurs tirades des citations et d'heureuses figures de style. Ce contrepois ultra-littéraire, dans un spectacle de gestes, est une des expressions de ce romanesque sur quoi l'art spectaculaire se greffe. Il y avait là du reste un danger : on peut prévoir ce que deviendraient ces morceaux, le jour où, privés de l'antidote de l'action, dépourvus par ailleurs de l'ironie suave que dégagent les gongorismes espagnols, ils s'étaleraient, fades et illisibles, sur des scènes entières ; le jeu italien, tant qu'il régna, et la grâce des actrices, évitèrent ce danger.

Nous voici pourtant bien loin de l'improvisation populaire. Par certains côtés, c'est bien une sorte de livre de recettes que l'ouvrage de Perrucci, et M. Mic remarque² que, dès la fin du XVII^e siècle, « les divers recueils littéraires qui facilitaient à l'acteur la composition de son rôle, le lui préparaient d'avance et réduisaient l'importance de l'improvisation, se faisaient de plus en plus nombreux, tandis que le génie inventif

¹ *Op. cit.*, p. 136 et la note.

² *Op. cit.*, p. 233.

des exécutants se tarissait ». Il ne faut donc pas juger un acteur de la fin du XVI^e siècle d'après ces recueils. Alors, c'était l'acteur lui-même qui créait ou collationnait ses saillies et ses tirades ; et ce travail préliminaire était absolument nécessaire, du moment que la *commedia dell'arte* avait pris cette figure d'organisme. Toutefois, l'agencement de ces divers morceaux, l'art de les disposer, de les articuler entre eux, les vides qu'ils laissaient et qu'il fallait combler, les modifications que chaque séance exigeait sur l'heure, tout cela était laissé à l'imagination, et c'était énorme¹. Les querelles qui divisaient les contemporains en partisans et en ennemis du jeu all'improvviso, prouvent bien que la différence était réelle entre ce jeu et le jeu « *premeditato* »².

Quant aux avantages de l'improvisation, ils sont visibles : c'est la primauté donnée au geste, dans un théâtre dont l'essence est le geste. Libéré du texte intangible, le discours peut se transformer, se poursuivre ou s'interrompre au gré de l'acteur ; liberté dangereuse, difficile à bien employer, mais qui permet à l'interprète d'utiliser à fond son talent. On constate du reste, à la lecture des canevas, que souvent c'est la parole qui détermine le geste ou le légitime, notamment dans tous les passages contenant des jeux de mots, et ils sont nombreux. Mais nulle part ils ne se contrecarrent, et leur union est plus intime que dans la comédie écrite, du moins si l'acteur ne souffre pas d'une indigence d'esprit. Ce théâtre abonde en répliques molièresques : le « Je jeûne » d'Arlequin ; le « Mes malades m'attendent » qu'il s'écrie, lorsque, faux médecin, il est interrogé par un vrai docteur parlant latin³.

Mais l'avantage majeur de l'improvisation, c'est qu'elle permet au bon acteur, désormais plus libre de ses gestes et de son langage, de ne jamais perdre contact avec son public : il n'est pas besoin d'être acteur pour sentir que le théâtre est l'œuvre du public autant que de l'acteur et de l'auteur. Combien de fois l'acteur voudrait-il, à certains moments, briser son texte pour suivre une autre piste où l'appelle sa conscience d'acteur ; parler un langage qui soit exactement celui de l'heure où il joue, du lieu, de l'atmosphère où il vit ? L'improvisation, non pas débridée et totale, mais dans les limites d'une discipline, permet à l'acteur

¹ Perrucci insiste sur l'apparence d'improvisation que doivent donner ces morceaux : « J'ai connu de fameux comédiens qui s'étaient fait faire des livres — je leur en ai composé moi-même des quantités — de morceaux adaptés à toutes les circonstances... Ils les accommodaient avec tant de soin, que ces discours médités depuis longtemps semblaient leur venir à l'esprit spontanément. Tout l'art consistait dans ce camouflage, source de plaisir et d'étonnement. » (*Op. cit.*, p. 224.) Gozzi aussi travailla pour eux : « Je ne saurais dire combien de milliers de feuilles j'ai couvertes de soliloques, de désespoirs, de menaces, de reproches, de prières, de corrections paternelles et d'autres discours que l'on place à propos dans les scènes des comédies improvisées... » (*Memorie Inutili*, éd. cons. Collezione di Classici Italiani, con note, pp. XXIX et XXX, Torino, t. II, chap. 3, p. 246.)

² Cf. Apollonio, *op. cit.*, p. 188, note 38.

³ « Pantalon me dit : C'est le Docteur ; à ces mots je m'effraye et je dis : Mes-sieurs, mes malades m'attendent ! Je demande quelle espèce de docteur il est ? Il me répond, de loi. Vous n'êtes donc pas médecin, lui dis-je ? — Non Monsieur, me répond-il. — En ce cas mes malades peuvent attendre. — Mais, dit le Docteur, j'ai aussi étudié en médecine. — Aussitôt je dis : mes malades m'attendent, adieu Mes-sieurs... » Et plus loin, de nouveau : « Je feins d'avoir la colique et dis : mes malades m'attendent » (*Le Médecin volant*).

de mieux se soucier d'être avec son public. Il y a un passage de Diderot¹ qui paraît infirmer cette remarque. Parlant du jeu des Italiens, il note : « Ils font moins de cas du spectateur ; il y a cent moments où il est tout à fait oublié... A travers leurs folies, je vois des gens en gaité qui cherchent à s'amuser, et qui s'abandonnent à toute la fougue de leur imagination. » Encore faut-il s'entendre sur cet oubli du public : on comprendra les paroles de Diderot, en les opposant au portrait qu'il trace des acteurs français : « Ils s'arrangent en rond ; ils arrivent à pas comptés et mesurés ; ils quêtent des applaudissements ; ils sortent de l'action ; ils s'adressent au parterre ; ils lui parlent ; ils deviennent maussades et faux. » Il y a deux façons de jouer avec son public : la première est de le flatter, la seconde, de compter avec lui sans être à sa remorque, nous dirions volontiers, de forcer sa collaboration.

On a dû cependant rencontrer souvent chez les comédiens italiens, revers inévitable de la médaille, cette espèce de super-confiance dans le talent spontané ; l'acteur pense alors pouvoir se passer du public. Il y a peut-être autant de cabotinage à cet oubli total, quand il est pratiqué sur une vaste échelle, qu'à la complaisance extrême. Jouer pour soi implique en effet que l'acteur sort du jeu, de l'illusion, du rêve théâtral que tous, acteurs et spectateurs vivent ensemble, pour redescendre au niveau de la salle, quitter le masque et vivre comme s'il était seul. Copeau en parle à propos du jeu de Lucien Guitry². Nous ne pensons pas que les véritables comédiens aient cédé plus d'un instant à ce danger.

Résumons cette courte étude du spectacle de la *commedia dell'arte*. Dans le canevas, nous avons vu une ordonnance architecturale, le culte des masses, la discipline des mouvements, la disposition savante des fragments comiques. L'intrigue, moyen de construction par excellence du théâtre classique, est négligée — en tant qu'élément littéraire. Là où elle se complique, c'est uniquement en vue de traductions spectaculaires, ou pour réchauffer d'un souffle romanesque des scènes où le geste et le *lazzi* priment sur la parole et la pensée. Car c'est cela surtout que nous a enseigné l'étude de nos trois canevas : que le spectacle se déroule sur un fond de romanesque et d'imagination qui, sans ralentir l'action, la suspendent parfois, et l'enveloppent de quelque douceur³. Aussi, ce spectacle, déjà hors de la vraisemblance par la violence de la caricature et sa composition purement artistique, le devient-il encore plus grâce à cet apport d'irréalité et de nostalgie. Nous avons vu qu'il correspondait exactement à la mentalité de la société.

¹ *Discours sur la poésie dramatique*, Éd. d'Amsterdam, 1771, t. I, p. 316.

² *Réflexions d'un comédien sur le Paradoxe de Diderot* (dans l'éd. du *Paradoxe*, présentée par J. Copeau, Paris, Plon, 1929, p. 15) : « Tentation bien connue des acteurs rompus au métier : celle de soulever un instant le masque, de s'absenter furtivement du rôle, de se jouer de l'illusion qu'on joue... Lucien Guitry mettait souvent cette petite distance momentanée entre son rôle et sa personne. Cette fantaisie est comparable à celle de l'acrobate qui risque un faux pas non point tant pour émouvoir l'assistance que pour se donner à soi-même un surcroît d'assurance. »

³ C'est ce que nous avons montré dans le premier canevas ; comme on a pu s'en rendre compte, cela ressortait aussi des deux autres.

Passant de la pièce à ses interprètes, nous avons dit que le type exprimait aussi la fusion de passions symboliques avec la vie la plus triviale. Le type, quoique privé de vraisemblance, est pourtant plein de vie ; d'une vie, d'une personnalité, d'une individualité qui lui sont propres ; leur incarnation à la scène n'a rien enlevé au symbolisme de leur caractère.

Le jeu enfin, par son expression violente et outrancière, nous a paru témoigner du même souci de dépasser la réalité immédiate. Mais il n'y serait pas parvenu, si cette perpétuelle caricature n'avait été qu'une violence d'émancipation. Tout comme le canevas, c'est l'art qui l'ordonne dans le sens du spectacle et assure son harmonie.

Ainsi, du haut en bas de l'échelle, dans l'ensemble comme dans le détail, l'architecture règne, non pas abstraite et théorique, mais fruit du culte passionné d'une époque pour la forme ; qui l'aime avec son œil, avec son oreille, avec son intelligence ; qui l'extrait de la vie la plus réelle et la transfigure, par cette autre vie plus suave qu'est son imagination harmonieuse, pareille à un beau corps que deux mains d'artiste ont tiré de la matière désordonnée.

Ce que la *commedia dell'arte* eut de libre, malgré le souci de poser techniquement et avec précision les fondements de son art, rien ne peut mieux l'exprimer que cette belle conclusion de M. Apollonio : « En somme, la *commedia dell'arte* ne veut pas de lois mais une discipline. » ¹

¹ *Op. cit.*, p. 121.

DEUXIÈME PARTIE

Les tendances du théâtre comique en France
jusqu'au milieu du XVII^e siècle.

CHAPITRE V

Le théâtre profane au moyen âge.

Ces quelques pages n'ont nullement la prétention d'être une étude sur le théâtre profane au moyen âge. Elles visent simplement à faire ressortir les caractères généraux de ce théâtre, et à montrer en quoi ils s'opposent aux conceptions de la *commedia dell'arte*. Cette comparaison, on pourrait d'ailleurs nous la reprocher. Est-il légitime de confronter le théâtre populaire du moyen âge avec un spectacle beaucoup plus évolué ? des acteurs d'un soir avec des troupes professionnelles ? Non sans doute, si c'était pour en rester là. Mais ce que nous cherchons à comparer, ce sont précisément des degrés d'évolution : où en était le théâtre profane français à l'arrivée des premières troupes italiennes à Blois, à Lyon, à Paris ? Voilà ce qui importe pour l'intelligence des chapitres suivants. Le présent chapitre définit les tendances profondes du théâtre français ; tendances si profondes qu'elles résisteront aux effets de la Renaissance. Ces caractères précisés, il nous sera plus facile d'en suivre la permanence dans les siècles suivants ; et du même coup sera mis en lumière l'apport essentiel de l'Italie, ou plutôt des troupes italiennes, dès le XVII^e siècle.

1. LE JEU DE LA FEUILLÉE

Le XIII^e siècle qui voit l'épanouissement du roman allégorique et du théâtre religieux, assiste également à la naissance, en France, du théâtre profane.

Un hasard singulier, dit Lucien Dubech¹, veut que le théâtre profane du moyen âge commence par une œuvre de premier ordre et se termine sur un chef-d'œuvre. Il n'a rien produit de plus achevé que *Le Jeu de la Feuillée*, de 1262, et *La Farce de Pathelin*, de 1470. Au lieu de suivre la marche naturelle du bégaiement à la sénilité, c'est vers le milieu de sa carrière que se situent ses défaillances.

Il y a bien en effet quelque chose de miraculeux dans ce chef-d'œuvre d'Adam le Bossu ; nous reviendrons tout à l'heure à la question de savoir

¹ Dubech, *Histoire générale illustrée du Théâtre*, Paris, Librairie de France, 1931-1934, t. II, chap. II, p. 129.

si le miracle est dans la solitude du génie d'Adam ou dans la conservation de l'unique spécimen d'un genre disparu.

A l'origine du théâtre profane, on peut saisir dans cette pièce les éléments essentiels du génie gaulois : son goût pour la satire et la polémique, comme pour l'évocation de la vie triviale ; son penchant aussi à l'allégorie, voire au lyrisme. La satire est toute locale. A cette époque, du reste, Adam de la Halle ne s'était pas encore distingué par ses pamphlets violents ; sa veine l'avait porté à la poésie lyrique et amoureuse que lui inspirait sa jolie femme ¹. Puis, déçu dans son amour et lassé de la monotonie de la petite ville provinciale, il se console en s'égayant aux dépens de son épouse et de ses concitoyens. Ainsi, les allusions polémiques sont rares dans *Le Jeu de la Feuillée* ; il critique en passant une bulle du pape (vers 433 et sqq.) Le reste est une revue locale encore tout empreinte de chansons.

Cette revue ignore du reste tout développement d'action : elle se déroule sur le mode de la conversation railleuse. L'arrivée du moine avec sa relique et celle du « dervés », le fou, constituent les seuls épisodes de cette première partie. Ce dernier personnage est intéressant : le *fol* ou le *badin* deviendra courant dans ce théâtre. Il y avait un rôle à remplir : « Le même esprit critique qui inspira l'idée d'instruire les hommes par la voix des bêtes dans l'apologue, inspire aussi celle de faire la leçon aux grands par la bouche des fous. Cet être inférieur a un grand avantage pour oser dire la vérité : il n'est pas responsable. Toutes les hardiesses, les plaisanteries, les inconvenances même les plus grossières lui sont permises. Il est la parodie vivante du monde sérieux et officiel. » ² Dans *Le Jeu de la Feuillée*, il n'a pas le caractère du bouffon de carnaval ou de cour, symbole de la liberté totale d'opinion et de critique en face des grands. Il n'est pas encore un personnage officiel de la société ; c'est un véritable aliéné, dangereux quand il se fâche et sur lequel les reliques du moine ne peuvent rien :

Toudis rede-il, ou cante, ou brait ;
Et si ne set oncques qu'il fait,
Encore set-il mains qu'il dist.

Esgardés qu'il hoche le chief !
Ses cors n'est oncques à repos.
Il m'a bien brisié .ij. c. pos,
Car je sui potiers à no vile s.

¹ La ville d'Arras était du reste célèbre par ses trouvères ; cf. Monmerqué, *Théâtre français au moyen âge*, Paris, Didot, 1879, pp. 22-23. Citations et traductions du *Jeu de la Feuillée* sont empruntées à cette édition.

² Cf. Lenient, *La Satire en France*, Paris, Hachette, 1893, pp. 101-102. Cette habitude s'est si peu perdue qu'un chansonnier de Montmartre, Jean Côté, se moquait de son public au début du siècle par sa chanson *Du Gâs qu'a perdu l'esprit*, lequel dit à un chacun ses quatre vérités.

³ Le PÈRE. Toujours il rêve ou chante ou brait ; et s'il ne sait pas ce qu'il fait, encore moins sait-il ce qu'il dit... Regardez comme il hoche le chief ! Son corps n'est jamais en repos. Il m'a bien brisé deux cents pots, car je suis potier dans notre village (vers 524-526 et 531-534).

Adam utilise du reste déjà sa folie pour critiquer la bulle du pape contre la bigamie des clercs ¹. C'est le départ d'une tradition, toute fraîche et naïve encore, où le fol a sa valeur en lui-même et n'est pas chargé de polémiquer à l'infini.

Le passage à la féerie se fait sans grande transition :

RIQUECE AURRIS. Sire moines, volés bien faire ?
Metés en sauf vo saintuaire.
Je sai bien, se pour vous ne fust,
Que piecha chi endroit éust
Grant merveille de faërie :
Dame Morgue et se compaignie
Fust ore assise à ceste taule ;
Car c'est droite coustume estaule
Qu'eles viennent en ceste nuit.

LI MOINES. Biaux dous sires, ne vous anuit ;
Puis qu'ensi est, je m'en irai ;
Offrande hui mais n'i prendrai ;
Mais souffrés viaus que chaiens soie,
Et que ches grans merveilles voie.
Ne's querrai, si verrai pour coi.

RIKECE. Or vous taisiés dont trestout coi,
Je ne cuit pas qu'ele demeure ;
Car il est aussi que seur l'eure
Eles sont ore ens ou chemin.

GUILLOS. J'oi la maisnie Hielekin,
Mien ensiant, qui vient devant
Et mainte clokete sonnand ;
Si croi bien que soient chi près ².

Les bourgeois se sont retirés ; on les devine épiant dans l'ombre :

Voirement sont,
Pour Dieu, or ne parlons nul mot ³

s'écrie Riquece à leur approche.

La réunion des fées a lieu sous la feuillée. Les conversations sont simples et champêtres, on y parle d'amour ; la colère de Maglore qui n'a

¹ Cf. Monmerqué, pp. 23-24.

² **RIQUECE AURRIS.** Sire moine, voulez-vous bien faire ? mettez en sûreté votre reliquaire. Je sais bien, si ce n'était pour vous, que, il y a longtemps, il y aurait ici même grand merveille de féerie. Dame Morgue et sa compaignie seraient maintenant assises à cette table ; car c'est une coutume réellement établie qu'elles viennent dans cette nuit.

LE MOINE. Beau dous sire, ne vous fâchez pas ; puisque ainsi est, je m'en irai ; je n'y prendrai plus aujourd'hui d'offrande ; mais souffrez donc que je sois céans, et que je voie ces grandes merveilles. Je n'y croirai qu'en les voyant.

RIKECE. Or taisez-vous (et tenez-vous) tout coi. Je ne crois pas qu'elle tarde ; car certainement sur l'heure elles sont maintenant en chemin.

GUILLOR. J'entends la suite d'Hielekin, à mon escient, qui vient devant en sonnand mainte clochette. Je crois bien qu'ils sont ici près (vers 558-577).

³ Vers 611-612.

pas, comme ses compagnes, de couteau, éclate naïvement. Les promesses et les menaces des trois belles, à l'égard des organisateurs du festin, sont dans le même ton : ce ne sont ni monts ni merveilles, ni catastrophes qu'elles leur réservent. Que Riquecc ait abondance d'argent et soit très amoureux, gai et bon faiseur de chansons ; que les affaires d'Adam se multiplient. Qu'au aux malédictions, que Riquecc soit pelé et n'ait nul cheveu devant ; qu'Adam, qui désirait se rendre à Paris, s'enferme à Arras,

Et qu'il s'ouvrit entre les bras
Se fême, qui est mole et teure ¹.

La roue de fortune apparaît, instrument allégorique qui ornera par la suite bien des moralités et des sotties. Mais à la différence des autres, celle-ci porte non des êtres symboliques, mais des bourgeois d'Arras. Ces identifications communiquent à l'allégorie une saveur comique qu'elle perdra bien vite, quand de froides entités s'y accrocheront pour l'édification de l'assistance.

La même jovialité règne dans la dernière partie qui est une joyeuse scène de cabaret, où l'on boit à crédit sur le compte du bon moine lequel ronfle dans un coin et se réveille... pour payer l'écot.

Le plus remarquable de cette pièce, c'est le contenu dramatique du dialogue ; il se déroule sans être soutenu d'aucune intrigue, dans un battement vif de répliques, sans fadeur, sans redites, parfaitement exempt de cette technique de la chanson dont souffrira tout l'ancien théâtre français. Il a le parfum du terroir, la simplicité de la vérité ; et pourtant ces personnages si réels, à peine caricaturés, baignent dans une exquise poésie shakespearienne qui en fait également des personnages de théâtre.

La même fraîcheur lyrique règne dans *Le Jeu de Robin et Marion* (joué vers 1285 à la cour de Naples), pastorale charmante mais moins riche de promesses.

Petit de Julleville pose la question de savoir si le chef-d'œuvre d'Adam de la Halle fut une exception :

Si le XIII^e siècle a produit d'autres œuvres dramatiques égales ou analogues à *La Feuillée*, à *Robin et Marion*, pouvons-nous assez déplorer le mauvais sort qui ne nous a transmis que ces deux débris d'un répertoire, qui fut peut-être riche et abondant ? Si au contraire, Adam de la Halle, seul entre ses contemporains, cultiva ce genre, et s'il y fut non seulement charmant, mais tout à fait original ; s'il y réussit sans avoir eu de maîtres, et si ses œuvres dramatiques n'ont pas eu d'imitateurs, quel rang mériterait dans notre histoire littéraire ce génie singulier, créateur inconnu du théâtre comique en France ? ²

Il est bien possible en effet que dans quelques autres villes de France, il se soit trouvé un bourgeois farceur et poète pour railler ses voisins, les porter à la scène et mêler à cette revue satirique des fantaisies carna-

¹ Vers 687-688.

² *La Comédie et les mœurs en France au moyen âge*, Paris, Librairie L. Cerf, 1886, p. 35.

lesques et quelques inspirations féeriques de ce folklore où baignait la paysannerie française. C'est le contraire qui serait étonnant. Mais ces éclosions spontanées et indépendantes les unes des autres sont une chose ; autre chose serait le répertoire qu'elles constitueraient, si, débordant les murs de la cité, s'influencant l'une l'autre, et acquérant la sympathie d'un plus large public, elles avaient atteint ce stade où des efforts isolés s'unissent pour former un genre littéraire, ou du moins créer une vogue.

La question est donc plutôt de savoir si *Le Jeu de la Feuillée* pouvait tel quel devenir un genre, fondé qu'il était, presque exclusivement, sur la satire personnelle.

L'exemple de l'ancienne comédie attique n'est pas probant, car le théâtre antique s'élevait de la satire des individus à la satire politique. Il s'agissait de questions nationales ; les attaques personnelles étaient reléguées dans les chœurs, ou, si des individus étaient portés à la scène, comme dans *Les Nuées*, *Les Cavaliers* ou *Les Grenouilles*, d'abord ils étaient camouflés dans une intrigue qui gardait sa valeur indépendamment d'eux ; ensuite ils symbolisaient les dangers de la philosophie, de la démagogie, ou étaient prétextes à des querelles littéraires, tous sujets nationaux et qui se débattaient dans la plus grande ville de Grèce.

Au contraire, l'avarice du père d'Adam et les querelles de ménage des bourgeois d'Arras, nommés abondamment et représentés de pied en cap, ne sortent pas du cadre de la petite ville. De telles pièces étaient donc destinées, sinon condamnées, à être jouées au lieu où elles puisaient leur matière comique et encore dans un cénacle, comme cela semble avoir été le cas pour *Le Jeu de la Feuillée*.

Par contre, on peut se demander si ces efforts isolés, pour autant qu'ils se sont manifestés, et chez des écrivains de la taille d'Adam le Bossu, n'auraient pas pu être le point de départ d'une comédie mieux organisée, et où l'élément dramatique prit un tour plus scénique. Ce fut le cas pour les formes populaires du théâtre italien qui, elles aussi, quoique dans une moindre mesure, connurent à l'origine la satire personnelle.

La grande raison de cet échec, ne serait-ce pas en fin de compte que la Renaissance en France fit sentir trop tard son influence ? Ce fut elle qui, en Italie, mêlant aux traditions carnavalesques et satiriques son besoin de clarté, son ordonnance, sa philosophie de l'action, son pouvoir de transposition et de généralisation, donna finalement naissance à la *commedia dell'arte*. Mais cette synthèse parfaite qui eut lieu au XVI^e siècle, fut précédée d'une lente maturation des esprits, pour qui cette prise de conscience de l'antiquité était la prise de conscience de leur propre passé. Dante déjà, deux siècles et demi plus tôt, avait su incarner la satire personnelle comme aussi l'allégorie, dans des êtres *dramatiques*. Les formes de théâtre primitives, au sortir de leur enfance, avaient déjà trouvé l'antiquité.

En France au contraire, la conscience dramatique en s'éveillant ne trouva pas l'aliment bienfaisant du théâtre antique ; elle se tourna donc, sans prévoir les dangers, vers les autres genres littéraires de la nation. De même que le mystère, sorti de la messe et des récits bibliques, puisa

ensuite dans le répertoire épique français ¹, de même le théâtre profane sous toutes ses formes s'inspira de la littérature satirique : première forme de la révolte, vengeance du faible, triomphe de la ruse sur la force. Puis, les libertés augmentant, la satire devint plus violente et commença à prêcher et à moraliser. En France, ces prêches s'exprimaient volontiers sous la forme de l'allégorie ; celle-ci abondait dans les romans, et le théâtre suivit le mouvement. Ce passage de la satire pure à la morale et à l'allégorie est fort visible dans le plus grand monument satirique des XIII^e et XIV^e siècles : *Le Roman de Renart*.

Comme l'a fort bien montré Lenient ², l'ancien Renart du début du XIII^e siècle a la finesse matoise et la spontanéité naïve du petit paysan écrasé, qui se venge à sa façon en imaginant de bons tours ; c'est une simple libération, une purgation de l'âme. Mais bientôt cette naïveté se perd et fait place à des préoccupations philosophiques et polémiques ; l'ère des revendications commence, et c'est *Le Couronnement Renart* et *Le Renart Novel*. Ce renard et ses confrères se conduisent désormais comme des hommes, avec violence et pédanterie. Ce caractère s'accroît encore dans le deuxième cycle du *Renart Contrefait*, au nom révélateur. La satire en vieillissant devient morale. Déjà dans les romans elle s'exprimait par des allégories ; le théâtre satirique français imitera l'évolution des autres genres, jusque dans ce qu'ils ont d'antithéâtral. Il fera aussi de la polémique, raillant avec violence, non plus les bourgeois d'une petite ville, mais les faits et gestes de l'histoire contemporaine. Les rois s'en serviront comme d'une arme ³. Il moralisera également ; satire ou morale, à défaut de guides sûrs, glisseront dans l'allégorie qui faisait fureur. Cependant que la pure farce, non sans finesse et sans bonhomie, adoptait le rythme de la chanson, au grand détriment du dialogue dramatique, pour raconter les éternelles mésaventures des cornards, des fourbes et des fanfarons.

Du *Jeu de la Feuillée* à la Renaissance il y a deux siècles et demi ; deux siècles et demi pendant lesquels les genres comiques s'enferment dans cette erreur initiale qui avait été d'emprunter aux autres genres littéraires non seulement leurs sujets mais encore leurs procédés et leurs rythmes, et aussi leurs entités. Cette erreur, une Renaissance plus précoce l'eût peut-être évitée. Elle eût montré par l'exemple du théâtre antique ce qu'est la véritable action dramatique. Alors que la comédie érudite s'inspirait, en Italie, de la Comédie nouvelle de Plaute et Térence, qui sait si la Gaule n'eût pas tourné ses regards vers Aristophane, plus conforme à son propre tempérament, pour en tirer une comédie tout à fait originale. Au XVI^e siècle, la Renaissance trouve les formes consacrées par la tradition, épuisées du reste par leurs propres excès ; et, cette Renaissance, ce n'était pas seulement l'antiquité, mais surtout sa réincarnation dans la nation italienne. Les premiers contacts ne furent pas heureux ; la tradition française, si usée qu'elle fût, n'était pas morte.

¹ Cf. Cohen, *Le Théâtre en France au moyen âge*, Paris, Rieder, 1928, t. I, p. 40.

² *La Satire en France*.

³ C'est ainsi que Louis XII utilisera le talent de Pierre Gringoire pour attaquer le pape Jules II (Cohen, *op. cit.*, t. II, p. 100).

Car les formes seules étaient usées, mais l'esprit était forgé pour longtemps.

Sans anticiper sur cette période de fusion, examinons de plus près les différentes formes du théâtre profane ; parmi les tendances nationales qui florissaient alors, satire locale ou politique, goût de l'allégorie, goût du réalisme truculent, a-t-on opéré un choix ? *Ces tendances ont-elles été adaptées au théâtre ?* Cette étude, nous la poursuivrons sur des œuvres des XV^e et XVI^e siècles. Le répertoire des XIII^e et XIV^e siècles est mal connu¹. Les quelques œuvres contemporaines ou immédiatement postérieures au *Jeu de la Feuillée* qui nous sont conservées attestent déjà une régression sensible. Le répertoire du XVI^e siècle doit être du reste une refonte partielle de celui des siècles antérieurs. Nous pouvons donc imaginer sans trop de difficultés la formation des genres profanes : moralité, sottie, farce, etc. Ce qui nous intéresse, c'est le résultat du développement de ce théâtre national français, tenu par les événements (par la guerre de Cent-Ans entre autres) à l'écart d'une influence antique.

2. GENRE ALLÉGORIQUE : LA MORALITÉ

Une grande tendance romanesque et allégorique domine le roman français du XIII^e siècle. L'amour qui en est le sujet principal, et d'autres sentiments de l'âme y sont analysés abstraitement. On se plaît à voir dans cette tendance l'origine des analyses de passions de la tragédie classique.

Que deviennent au théâtre ces allégories ? Le découpage en couplets d'une espèce de traité philosophique, d'une symbolique de l'âme humaine. Ces symboles personnifiés se pressent généralement autour d'un homme qui suivra le plus fort, quitte à revenir plus tard en arrière (cet homme ne sera souvent lui-même qu'une collectivité : Peuple pensif, Pays-plat, Tout, Chacun...). C'est donc une démultiplication de l'âme, un catalogue souvent pédant de ses sentiments. Les conflits que le théâtre psychologique moderne rassemblera dans un homme, le moyen âge les extrait de l'âme et les personnifie.

Cette idée est susceptible d'avoir une grande puissance dramatique, comme ce fut le cas pour les chœurs antiques, qui se bornaient aux commentaires lyriques des actions des personnages : chants de joie, cris d'espoir, conseils, plaintes, malédictions, parfois irruption massive dans le jeu. Mais l'action elle-même était un drame humain joué par des hommes. Dans la moralité, ce sont presque toujours les sentiments de l'âme eux-mêmes qui jouent le drame. L'homme, abandonné au milieu de ces entités en lutte, n'agit pas vraiment mais joue sa propre âme.

Drame abstrait donc ; qui n'est pas sans action, puisque l'homme livré à ces abstractions accomplit un chemin moral, qui peut être une descente au mal et un retour au bien, ou la chute pure et simple à la perte. Généralement, ces deux possibilités se trouvent réunies dans chaque pièce, par besoin non d'antithèse mais d'information. Il s'agit de

¹ Cf. Cohen, *op. cit.*, t. II, pp. 13-55.

montrer au peuple la fin de chaque décision morale. Il y a donc bien une intrigue ; mais les actions et les décisions qui en sont l'extrême pointe sont beaucoup plus racontées que jouées. Elles se réduisent à un court échange de monologues entre deux personnages, et ne sont que la preuve matérielle de cette *disputatio* théologique qui forme l'essentiel de la pièce.

L'extraordinaire compagnie d'entités qui peuplent ces moralités donne une idée du romanesque français, bien différente de celle du romanesque italien.

Le romanesque italien était, au même titre que les fêtes carnavalesques du pays, une fuite dans un monde harmonieux et sans entraves, une vie où les passions avaient libre essor et s'accomplissaient au gré des volontés. Aucune place pour les sentiments médiocres ; le bien et le mal faisaient preuve d'autant d'exaltation.

En France, le romanesque ne présente pas ce caractère sensuel ; la sensualité est ailleurs. Le romanesque est au contraire une espèce de purification de l'être dans l'abstrait ; c'est aussi, et cela deviendra toujours davantage, une casuistique amoureuse. *Le Roman de la Rose*, à ce point de vue, est un modèle. Ce n'est pas seulement un badinage ; il répond à un véritable besoin de clarification — nous allions dire de *classification* — des sentiments. Voilà bien l'ambition démesurée de ces Gaulois dont César déjà vantait la finesse d'esprit : codifier l'âme. Au théâtre on ne portera pas que des conflits amoureux ; ils auront même peu de place ; s'adressant au peuple de la rue, la farce les exprimera plus aisément. Les moralités auront une nette tendance à l'édification. Et puisque la récompense des bons n'est guère visible dans ce monde, il faudra, pour exciter le peuple à la vertu, montrer les conséquences infernales du péché des égoïstes, et la béatitude céleste des malheureux. Il n'est pas exclu que ces tableaux suggestifs aient impressionné quelques âmes. Maintenant encore, certaines moralités, et non des meilleures, contiennent quelque chose de cette vertu. La majorité de la foule y accourait sans doute par besoin d'images et de chansons.

Il ne faut pas en effet juger cette littérature d'après les textes nus. Le déploiement souvent énorme de mise en scène auquel elle donnait lieu, parle en faveur du sens plastique des auteurs et des meneurs de jeu¹. C'étaient donc bien des *spectacles* ayant leur style théâtral personnel. Mais cette forme d'art demandait, pour être légitime, des sujets qu'on pût découper en images. Le drame liturgique et le mystère trouvèrent dans la messe, dans la Bible, puis dans le répertoire épique de la nation, une admirable matière. Il n'en est pas de même de l'allégorie pure, qui, comme la morale, n'a jamais rien apporté de bon au théâtre. Il est curieux de les voir côte à côte sur les scènes du moyen âge.

Examinons de plus près quelques moralités :

On connaît la *Moralité nouvelle des Enfants de Maintenant*², sorte de Voyage du Pèlerin qui finit mal pour l'un des héros et bien pour

¹ Cf. Pierre Kohler, *L'Esprit classique et la Comédie*, Paris, Payot, 1925, pp. 110 sqq.

² Viollet-le-Duc, *Ancien Théâtre François*, Paris, Jannet (*Bibliothèque élzévirienne*), 1854-1857, t. III, pp. 6 sqq.

son frère. Maintenant et sa femme, Mignotte, soucieux de l'éducation de leurs deux enfants, demandent conseil à Bon Advis, qui les envoie auprès d'Instruction. Instruction, dans un grand discours, affirme que science et travail valent mieux que richesse. Cependant Mignotte rêve pour ses fils de bonnes places et pas trop de labeur :

Faictes en ung prelat d'eglise
L'autre juge ou advocat,
Dont puissions avoir grant estat
Grant honneur et grans richesses

INSTRUCTION. Telz seigneuries et haultesses
On n'a pas si legierement.
Il convient et premierement
En mainte guyse travailler,
Guères dormir ne sommeiller,
Coucher tard et lever matin,
Et savoir bien parler latin,
Avoir industrie et science,
Et qui n'a pas bonne conscience
Après ensuyt le damnement.

Mignotte n'en désire pas autant : seulement lire et écrire le grec et le latin « et tout dedans lundi matin ». Et puis elle craint qu'ils ne soient battus. Finalement les parents laissent leurs enfants à Instruction après les avoir équipés. Ceux-ci se lassent bien vite ; abandonnant l'étude, ils réclament leur part d'héritage à Maintenant, qui cède dans sa faiblesse tout en déplorant l'impertinence de ses rejetons. C'est en vain que Discipline tente de les retenir sur la voie fatale. Ils se livrent à Jabien qui leur apprend l'art de tricher et les mène à sa fille Luxure. Celle-ci les aborde par des mots engageants :

Veez me cy, coincte et jolye,
Gracieuse et godinette.

Les jeux commencent. Ils sont bientôt ruinés, Malduict se repent et retourne à Discipline. Finet joue ses habits, puis se laisse mener à Honte : c'est elle qui punit les larrons de toutes sortes.

Les ungs pugnis appertement,
Les aultres en seps et en gehayne,
Aulcunes foyz les aultres trayne
Publicquement aval la ville,
Et si ay bien ung aultre stille
Pour ces graus vieilles macquerelles :
Je les tourne par mes ruelles
Tout au plus hault du pillory,
Et là dansent le guillery ;
Aultres faictz mettre en l'eschelle,
Aux aultres froisse la cervelle
Ou maine pendre au gibet.
Tousjours Honte la main y met,
Quelque chose qu'il en advienne.

Puis on rosse Finet jusqu'au sang ; on le mène à Désespoir qui achève de le décourager en l'assurant que jamais Dieu ne lui pardonnera. Sur son conseil, Finet se rend chez Perdition qui le menace des pires supplices et le fait pendre. Cependant, Malduict a retrouvé Discipline qui le bat pour lui faire subir pénitence. Tout réconforté, le repentant va trouver ses parents et obtient son pardon.

Y a-t-il dans cette moralité un essai d'adaptation au théâtre ? A part les scènes de jeux et celle de la pendaison, on ne voit guère que des discours ennuyeux. Ils ne le sont pas tous cependant : certaines tirades font penser à Villon ; mais ce n'est encore que de la poésie lyrique. Il est difficile de savoir comment jouaient les acteurs ; nous y reviendrons plus loin. Disons seulement que l'auteur ne s'est soucié en aucune façon de donner à sa pièce une véritable expression dramatique.

Il existe une seconde *Moralité des Enfants de Maintenant*, qui n'est autre qu'une adaptation de l'histoire de Joseph et de ses frères. Les allégories y sont moins nombreuses et la principale d'entre elles, Envie, a un caractère plus scénique : loin de s'oublier à disconrir, elle poursuit ses victimes de flèches aux effets irrésistibles ¹.

Un père a trois fils et préfère ouvertement Anathoïle, le cadet et le plus instruit, aux deux autres qui ne sont que bergers. Leur entente est du reste parfaite. Mais c'est aux champs, « sur la verdure où ilz se couchent », qu'Envie vient troubler l'âme des deux aînés ; deux flèches bien décochées éveillent leur jalousie. Ils vont se plaindre à leur père, mais Remort de Conscience les arrête et ramène leurs cœurs à la droiture. Ils retournent se coucher sur l'herbe, Envie revient, destine à Jehan la dernière flèche de son carquois et se retire pour en chercher une seconde. Jehan s'éveille et retrouve sa haine ; Pierre s'étonne, ils se recouchent ; Envie reparait et achève son œuvre. Dès lors les bergers méditent la mort d'Anathoïle ; il survient justement ; le voici lié et, malgré ses prières, jeté dans une citerne. D'un mouton écorché, les assassins ensanglantent un habit et rapportent à la maison ce témoin funeste. Les parents ne doutent pas qu'une bête n'ait dévoré leur cadet ; ils expriment leur douleur en termes pour le moins bizarres :

O beste lubricque,
Si fort tu me picque
Qu'il fault que m'applicque
À chanter hélas.
Ton faict inique
Me donne colicque
Fort dure et oblicque
Dont je pers soulas.

La mère a gardé confiance et le père lui réplique qu'elle n'a qu'à mourir :

Que pourriez-vous faire
Fors crier et braire,
En lieu solitaire
Dans les bois courir ?

¹ Viollet-le-Duc, t. III, pp. 87 sqq.

Cependant, Remort de Conscience reproche aux enfants leur crime : « Sont quatre jonrs, tué l'avez... » Pleins de honte, ils n'osent cependant avouer leur forfait ; Remort de Conscience doit s'y reprendre à plusieurs fois pour décider les criminels, lesquels songent plutôt à se suicider. Devant le père, Jehan commence, mais n'ose poursuivre. Il faut que le père dise enfin :

Enfans, respondes en la place,
Est-ce vous par qui il est mort ?

pour que Pierre réponde fermement :

Ouy mon père, et non pas autre.

Et le père de poursuivre douloureusement :

Jectons pleurs d'un costé et d'autre,
Nostre filz est mort seurement,
Comptez icy presentement
Comme vous l'avez desesché.

Jehan déclare que son péché l'empêche de parler ; Pierre raconte le crime. Le père s'abandonne sans contrainte à son désespoir :

Mes yeulx faictes une fontaine,
De force de jecter des larmes.
O mes enfans, voz durs allarmes
Me rendent de mort la presence.

Jehan réclame son châtiment ; le père sans l'écouter poursuit sa plainte et demande qu'on le mène sur le lieu du crime ; il veut « mourir en mesme place ». Tous s'y rendent ; le vieux s'agenouille et prie ; l'on entend la voix d'Anathoïle :

Redoubté père, je suis encore en vie
En la cyterne, et croyez que l'envie
De mes frères ne me nuist nullement.

Anathoïle leur pardonne volontiers et tous s'en reviennent heureux et louant Dieu.

La grande supériorité de cette moralité, c'est qu'au lieu de disperser l'action sur toute une vie, elle la concentre sur un fait. Les éléments d'une tragédie s'y trouvent réunis, alors que de l'autre on ne pouvait tirer qu'un traité d'édification. L'élément psychologique n'est pas absent ; sans doute les flèches d'Envie nous dispensent, ingénieusement du reste, d'une étude approfondie de la naissance du vice dans l'âme des jeunes gens. Mais, au moment du repentir, les hésitations de Jehan à avouer la vérité, la fermeté soudaine de Pierre, sont remarquablement vivantes. Il y a bien des promesses et bien des menaces dans cette pièce : promesse d'un théâtre de l'homme, sentiment du pathétique ;

menace d'un théâtre interne, incapacité d'exprimer une pensée religieuse ou philosophique autrement que par des abstractions.

La plupart des moralités ne nous donnent pas cet espoir d'une psychologie plus dramatique ; elles sont plutôt du type de la monumentale *Moralité nouvelle très bonne et très excellente de Charité*¹. Tricherie débauche tour à tour Jeunesse, le Monde, le Pouvre, le Riche avare ; Charité console Vieillesse et fait ce qu'elle peut pour sauver les autres. Inutile de dire que cette lutte se livre en discours et que ceux-ci n'ont rien des fameux blasphèmes homériques qui préludaient aux combats.

Dans toutes ces moralités on relève la même déplorable tendance didactique, qui ne sait pas voir dans un sujet ce qui est propre au drame, et qui, au lieu de nouer les éléments d'une action, les juxtapose simplement, tout juste retenus l'un à l'autre par les allées et venues d'un Trotte-Menu, d'un Fol ou de quelque autre être falot.

Tournons nos regards ailleurs pour voir si quelque autre genre apportera davantage à l'art dramatique.

3. GENRE SATIRIQUE : LA SOTTIE, LA FARCE

Il existe sous les deux espèces de la satire politique et de la satire de l'homme — la sottie et la farce. *Le Jeu de la Feuillée* nous le montrait sous la forme purement locale de la Revue. Nous avons dit plus haut qu'un genre qui se fonderait sur la satire locale risquerait fort de ne pas trouver d'expansion, à moins d'évoluer considérablement comme le fit la farce italienne qui passa de l'individu au type. Mais en France, il faut reconnaître que le goût pour la satire individuelle est si violent que le théâtre essaya de se l'approprier telle quelle, sous la forme de la *sottie*.

La sottie. On sait que la sottie dérive de la Fête des Fous², chassée de l'église pour ses impiétés. A aucun moment, depuis le cortège de carnaval qui déambule dans les rues, jusqu'à la pièce pompeusement jouée sur les tréteaux, on ne renonce à la satire d'individus. Un puissant réalisme attache le comique gaulois à l'imitation satirique d'êtres qui vécurent.

Petit de Julleville nous fournit, épars dans son ouvrage sur *Les Comédiens en France au moyen âge*³ tous les chaînons de la filière. C'est d'abord ce cortège de carnaval hâfuant un bourgeois du lieu :

Dans presque toutes les provinces de France, le faible mari qui s'est laissé battre par sa femme, ou quelquefois un voisin chargé de le représenter, était celui que l'on faisait ainsi chevaucher sur un âne (p. 207).

Mais voici que déjà à Angers, l'individu raillé paraît sur les tréteaux de Pierre Faifeu :

¹ Viollet-le-Duc, t. III, pp. 337 sqq.

² Cf. Lenient, *La Satire en France*, chap. XXVII : *Cérémonies, fêtes, danses et processions satiriques*, pp. 420 sqq.

³ Paris, Cerf, 1885.

Pour se venger d'un boulanger dont il prétendait avoir à se plaindre, il s'avisait un jour de le jouer dans une farce diffamatoire qu'il représentait en parcourant les rues de la ville, sur un théâtre ambulant fait de quelque chariot (p. 139).

Ceci n'est encore que la conséquence de la haine d'un fantaisiste. Mais, dans les sotties où paraissait Mère Folle, à de certains moments où il était dangereux de nommer les gens, on recourait aux allusions, procédé favori de la Revue, qui a toujours porté d'autant plus qu'elle feignait de ne pas toucher au sujet :

On ne nommait personne, il est vrai, mais on désignait tout le monde, aussi parfaitement que possible, par le costume et le masque des acteurs ; on imitait le geste et la voix de ceux qu'on voulait jouer ; on reproduisait fidèlement toutes les circonstances, comiques ou odieuses, du *fait divers* qui avait été la fable de la ville et la pâture des médisants (pp. 205-206).

Un détail plus précis enfin, qui montre à quel point la technique du théâtre était influencée par ce réalisme :

Vers le même temps (1^{re} moitié du XVI^e siècle) les Basochiens imaginèrent de faire fabriquer des masques qui reproduisaient le visage de gens connus et en affublèrent leurs acteurs ; ils arborèrent aussi sur la scène des écriteaux diffamatoires (p. 120).

Cette filière n'a bien entendu rien de chronologique ; toutes ces expressions d'une même satire ont coexisté et coexistaient encore au XVI^e siècle. Deux siècles et demi après *Le Jeu de la Feuillée*, on en était encore à la satire des individus ; satire politique en grande partie et dont les allusions nous échappent pour la plupart. Nous ne comprenons plus grand'chose à ces sotties, où de graves personnages portent le bonnet du fou, et se débarrassent un instant des conventions de leurs honorables états ; mais le peuple y reconnaissait tel bourgeois cossu, tel seigneur arrogant ou tel paysan benêt.

Le peuple avait du reste acquis une grande dextérité dans l'art de discerner l'allusion et d'interpréter l'allégorie. En voici un exemple assez connu :

En ce temps, lorsque le roi (François I^{er}) estoit à Paris, y eut un prestre qui se faisoit appeler mons'Cruche, grand fatiste, lequel, un peu devant, avec plusieurs autres, avoit joué publiquement à la place Maubert, sur eschafaulx, certains jeux et moralitez, c'est assavoir sottye, sermon, moralité et farce... Et à la farce fut le dit monsieur Cruche, et avec ses complices, qui avoit une lanterne par laquelle voyoit toutes choses ; et entre autres, qu'il y avoit une poulle qui se nourrissait sous une salamandre, laquelle poulle portoit sur elle une chose qui estoit assez pour faire mourir dix hommes. Laquelle chose estoit à interpreter que le roy aimoit et joussoit d'une femme de Paris, qui estoit fille d'un conseiller à la Cour du Parlement, nommé monsieur *Lecog*. Et icelle estoit mariée à un avocat du Parlement, très habille homme, nommé monsieur *Dishomme*, qui avoit tout plein de biens, dont le roy se saysit...¹

¹ *Le Journal d'un bourgeois de Paris*, cit. Dubech, op. cit., t. II, pp. 120-121.

Il ne faut pas s'étonner qu'à l'époque où les spectacles d'Italie avaient une telle qualité visuelle, le peuple français s'amusa à ce déchiffrement d'allégories. Son tempérament moqueur et médisant, avide du mot d'esprit plus que du jeu de l'acteur, l'entraînait sur une tout autre voie que sa voisine péninsulaire. Ce goût pour le mot d'esprit est de la plus haute importance ; il explique presque à lui seul le délaissement profond de l'expression dramatique dans le théâtre profane.

La farce. La moralité et sa casuistique, la sottise et sa causticité verbale, représentent les formes les plus originales du théâtre profane français au moyen âge ¹. La farce nous ramène dans un monde qui n'est ni trop cérébral ni trop tendancieux. La satire y est plus générale et la bouffonnerie plus directe. La matière y ressemble à celle de tous les théâtres primitifs : les maris trompés et battus, les femmes légères, les valets fripons. On y trouve toutefois plus qu'ailleurs les curés paillards et les avocats cauteleux. Jetons un coup d'œil sur les farces contenues dans les deux premiers tomes de l'*Ancien Théâtre François*, de Viollet-Duc ².

Les thèmes y sont ultra-simples et les développements presque inexistantes. C'est une nouvelle mariée qui vient se plaindre à ses parents que son mari ne remplit pas son devoir ³. La belle-mère fait du tapage, cependant que le beau-père, conciliant et pressé de boire son potage, répète par deux fois : « Bien venu le souper est prest. » Le jeune homme survient et promet qu'on aura sous peu « d'autres nouvelles ». Ailleurs ⁴, Jolyet, inquiet que sa femme ait déjà un enfant après un mois de mariage et calculant qu'à ce rythme il sera père douze fois l'an, ramène l'épouse à son père. Celui-ci promet de prendre à sa charge les enfants qui naîtraient dans l'intervalle ordinaire, et Jolyet s'en revient satisfait. C'est encore *Mahuet Badin natif de Baignolet qui va à Paris au marché pour vendre ses œufs et sa cresse et ne les veult donner sinon au prix du marché* ⁵. Toute l'histoire tient dans le titre. Mahuet donnera en effet ses œufs à Gautier qui prétend être lui-même le *prix du marché* ! Il s'y ajoute cependant un petit jeu de scène. Mahuet enfonce malencontreusement sa main dans le pot et ne peut l'en retirer. Gautier lui conseille de s'en débarrasser en le cassant sur la tête du premier venu. Mahuet a si bien compris la leçon qu'il s'exécute sur le crâne de Gautier.

Parfois les farces ne consistent qu'en injures qu'échangent des personnages populaires : un pardonneur et un triacleur ⁶, un chaudronnier et un savetier ⁷, une nourrice et une *chamberière* ⁸; disputes qui se terminent autour d'un pot de vin chez la tavernière et à crédit, grâce à une ruse enfantine.

¹ Nous laissons de côté le Sermon joyeux et le Monologue qui, à part de rares exceptions, n'ont pas d'intérêt au point de vue théâtral.

² Cit. plus haut, p. 70, note 2.

³ *Farce nouvelle très bonne et fort joyeuse du Nouveau Marié qui ne peut fournir à l'appointement de sa femme, à quatre personnages*, t. I, pp. 11 sqq.

⁴ *Farce nouvelle très bonne et fort joyeuse, à trois personnages* (dite Farce de Jolyet), t. I, pp. 50 sqq.

⁵ T. II, pp. 80-90. ⁶ T. II, pp. 50 sqq. ⁷ T. II, pp. 115 sqq.

⁸ T. II, pp. 417 sqq.

D'autres, tout aussi primitives, roulent non pas tant sur une action que sur un procédé littéraire. Telle la *Farce joyeuse très bonne à deux personnages du Gaudisseur qui se vante de ses faictz et ung sot qui luy respond au contraire*¹. Ce contraste des vantardises d'un Rodomont et des interprétations bouffonnes qu'en donne le sot, fait de cette farce un simple *Débat* (le *contrasto* italien). Petit de Julleville² remarque justement à ce sujet : « Nous ne croyons pas toutefois qu'on puisse dire : il y a drame partout où il y a dialogue. Rien n'empêchait de faire dire un *débat* sur la scène par deux acteurs ; mais cette espèce de représentation eût été froide et ennuyeuse, à cause de l'absence complète d'action dans le *débat* et de la versification adoptée le plus souvent dans ce genre de pièces ; versification toute lyrique ; où la régularité de l'attaque et de la riposte, l'espèce de balancement mesuré, selon lesquels se succèdent les couplets des acteurs mis en présence et comme en lutte, auraient paru, à la longue, insupportables à l'oreille des spectateurs. » C'est aussi le cas de la *Farce nouvelle très bonne et fort récréative pour rire des cris de Paris*³, où deux galants discutent des inconvénients du mariage et sont interrompus sans cesse par le sot qui lance ses cris. Ces appels viennent souvent couper et terminer à leur façon les phrases d'un des interlocuteurs :

Et ce la femme est affinée
Et qu'el ne use que d'abus,
Quel potaige esse ?
Choulx cabuz.

ou bien :

Si la mère dict aux enfans :
« Enfans, venez tout à vostre ayse »,
Et le père en soit malayse,
Congnoissant que les faicts soyent lais,
Que prendra-il ?
Balays, balays !

Procédé tout littéraire, comme on le voit ; mais ces virtuosités verbales intéressaient les auditeurs, et il en est de beaucoup plus typiques⁴.

D'autres farces présentent déjà de petits tableaux pittoresques et

¹ T. II, pp. 292 sqq.

² *Les Comédiens en France au moyen âge*, p. 26.

³ T. II, pp. 303 sqq.

⁴ Cf. entre autres les rimes répétées dans la *Moralité ou Histoire Romaine d'une femme qui avoit voulu trahir la cité de Romme et comment la fille la nourrist six semaines de son lait en prison, à cinq personnages* (t. III, pp. 173-174) :

Que feras-tu, povre et infame femme ?
Tu souffriras huy grant laidure dure ;
Plus ne seras nommée d'âme dame.
Mort tient sur moy trop sa morsure sure.
Ton corps yra à corrompüre pure ;
A ce jour d'huy toute lyesse lesse.
Nul n'est vivant qui me procure cure ;
Car aujourd'huy trop ma noblesse blesse.

d'un comique plus évolué, quoique encore bien primitif ; à part la forme plus étudiée et un semblant d'intrigue, le fond du spectacle se ramène toujours à une bouffonnerie de langage ou à une intention dont la crudité n'est camouflée par aucun artifice de l'art : c'est le mari jaloux ¹ qui, pour éprouver sa femme, se déguise en monsieur le Curé et vient frapper à la porte. Mais il avait recommandé auparavant à son valet de rosser le prêtre s'il se présentait ; un déluge de coups de bâton le guérit de sa jalousie. Ce sont ces pièces où l'amoureux (généralement un gentilhomme) tente d'éloigner le mari benêt ou le Badin, sous un prétexte quelconque ². Tout balourd qu'il soit, ce dernier revient inopportunément à chaque instant troubler les amants. Dans la *Farce de Pernet qui va au vin*, l'effet dramatique est réel ; la sensualité s'y étale naïvement et violemment, sans cesse interrompue par le retour du mari. Pernet vient enfin de sortir pour quérir du vin :

LE COUSIN. Ca m'amye, que je vous régente
En faisant l'amoureux tripot.
PERNET. Saint Jehan, j'ay oublié mon pot ;
J'ay bien coureu au revenir.
LA FEMME. Le villain a toujours souvenir,
Quelque cautelle qu'il nous brasse.
LE COUSIN. Ca m'amye, que je vous embrasse,
Amour me tient en ses lyens.
PERNET. Et si on me dit : le vin est failly ceans,
Où en prendray-je ? Que dictes-vous ?
LA FEMME. A tous les diables le jaloux !
Et marchez, que bon gré Saint-George.
LE COUSIN. Que je manye cette gorge,
A cela je prens mes esbatz.
PERNET. Et si on me dit : le vin est bas,
En prendray-je de frais percé ?

Et la scène se poursuit jusqu'au moment où le pseudo-cousin imagine d'envoyer Pernet chauffer de la cire afin d'en faire un « subtil ouvraige », dont il pourra tirer profit. Pernet cède à cette idée biscornue et le cousin termine :

Conclus et conquete
Avec la femme je banqueste
Combien que je ne sois le sire,
Et son mary chauffe la cire.

Ces histoires de maris trompés et qui parfois trompent les trompeurs sont le pain quotidien de la farce. Elle en profite pour faire aux gens d'église et aux magisters une déplorable réputation de paillards ³.

On a souvent insisté sur le pessimisme de cette comédie ; le lecteur moderne ne peut pas ne pas être frappé par la cruauté de sa raillerie,

¹ *Farce nouvelle d'ung mary jaloux qui veult esprouver sa femme, à quatre person-
nages*, t. I, pp. 128 sqq.

² Cf. la *Farce du Badin qui se loue*, t. I, pp. 179 sqq ; celle de *Pernet qui va au
vin*, t. I, pp. 195 sqq ; celle d'ung *Gentilhomme*, t. I, pp. 250 sqq.

³ Dans la *Farce du Savetier* (t. II, pp. 128 sqq.) le curé n'hésite pas à faire le
diable pour effrayer le mari.

cruauté qui n'était naturellement pas ressentie alors. Elle n'a pas son origine dans le thème, lequel appartient aux comédies de tous les temps et de tous les pays ; la *commedia dell'arte* n'était ni moins crue ni moins violente ; mais le thème, nous l'avons vu, n'était que l'occasion du spectacle, tandis qu'ici le rire se concentre sur l'acte proprement dit, sans qu'aucune transposition artistique vienne l'arracher à la réalité. Au moyen âge, en France, la licence a quelque chose de *conscientieux* — pour ne pas dire de sérieux — comme tout ce qui imite de trop près la réalité. Cette conscience s'exprime de la façon la plus plate dans certaines farces où les personnages dissertent doctement sur un sujet parfaitement obscène. Telle, par exemple, la septième farce du 1^{er} tome, où un mari et sa femme qui s'accusent l'un l'autre d'avoir commis une incongruité, en appellent au juge pour trancher la question. L'affaire est traitée, sans esprit du reste, selon toutes les règles de la procédure et avec tout le sérieux possible ¹.

Nous rejoignons avec ces farces-là, quoique sur un plan plus humble, la tendance casuistique de l'esprit gaulois, où le mot — le jeu de mot — prime sur l'action. La farce de *L'Obstination des Femmes*, celle des *Femmes qui font refondre leurs maris*, celle d'*Un Chauldronnier*, celle des *Chamberieres qui vont à la messe de cinq heures pour avoir de l'eau beniste*, celle des *Femmes qui font escurer leurs chaulderons* ², procèdent toutes par allusions et allégories obscènes.

Ce n'est pas sans raison que nous terminons par un retour à l'allégorie, que nous avons vue dans la sottie et la moralité. La trivialité et le réalisme primaire de la farce qui nous avaient paru trancher (et presque par besoin de revanche) avec le courant symbolique, nous y ramènent finalement. Il n'y a pas de rupture ; et si la sottie a cultivé davantage l'allégorie, et la farce, davantage le réalisme, nous voyons que cette dernière s'est servie aussi du symbole pour ses scurrilités, de même que la sottie avait poussé la satire jusqu'à imiter le visage de ses victimes : symbolisme, allégories, dissertations, tout ce qu'exprime le romanesque français ; et, d'autre part, réalisme total ; les deux tendances se côtoient dans tous les genres. Même violente crudité dans l'abstraction, même conscience, même dogmatisme, dans la vie triviale et dans l'obscénité.

Ces deux courants se fondirent-ils, comme ils le firent en Italie où, de l'union du romanesque et du visuel, naquit le spectacle organisé ; où la rencontre entre la passion symbolique et l'individu donna naissance au type ? Ce que nous en avons dit suffit à montrer que non : dans la *commedia dell'arte*, l'antagonisme entre l'imagination romanesque et le trivial trouvait son unité dans une forme de théâtre qui parlait à l'imagination comme aux yeux ; les excès du romanesque et ceux de la bouffonnerie s'y limitaient l'un l'autre. *Le théâtre profane français ignore cette union.*

¹ Cf. aussi la *Farce de Jenin Filz de Rien*, t. I, pp. 351 sqq. ; *La Confession Margot*, t. I, pp. 372 sqq., etc.

² T. I, p. 21 ; I, p. 62 ; II, p. 105 ; II, p. 435 ; II, p. 90.

4. ISOLEMENT DU SYMBOLISME

Jamais, depuis *Le Jeu de la Feuillée*, les abstractions ne s'animent au contact de la vie ; nulle part le geste, la bouffonnerie, ne lui servent de traduction. Bien au contraire, elles se tournent vers l'édification, la polémique ou la casuistique, comme elles l'avaient fait dans *Le Roman de la Rose*. Aucun souci d'ordre purement théâtral ne vient les détourner de ce chemin où elles s'enlisent.

Pourtant, certains sujets de satire politique ou sociale se prêtaient à une action dramatique, et ils avaient été traités ainsi par Aristophane. Tentons quelques comparaisons, et, sans nous laisser abuser par la différence des génies, ne nous occupons que des procédés d'élaboration et d'expression, qui eux, sont plus le fait de toute l'école que de talents particuliers.

Le sujet des *Cavaliers* est une satire des mauvais conducteurs du peuple. Ce thème est aussi traité dans des moralités, comme la *Moralité nouvelle et très bonne et très excellente de Charité, où est démontré les maux qui viennent aujourd'hui au monde par faute de charité*¹, ou dans la *Farce nouvelle moralisée des Gens Nouveaux qui mangent le monde et le logent de mal en pire*².

Rappelons les épisodes des *Cavaliers* : le vieux Demos est l'esclave de son favori, le Paphlagonien (Cléon). Ce régent tout-puissant a chassé ses anciens et fidèles esclaves (Alcibiade et Nicias). Ceux-ci ouvrent la pièce en se lamentant sur leur sort. Il leur reste cependant une chance d'abattre le Paphlagonien : c'est de lui voler un oracle qu'il porte sur lui et qui lui confère sa puissance. Ils s'en emparent et l'oracle leur apprend que l'imposteur sera abattu par un être encore plus grossier que lui. Ils envoient donc, comme rival à l'ancien corroyeur, un marchand de boudin. Celui-ci rivalisera avec les mêmes armes que le Paphlagonien, la flatterie la plus grosse. Après bien des disputes et bien des bagarres, le Paphlagonien et Agoracritos offrent à Demos, sensible à la bonne chère, les mets les plus succulents. Le vieillard convaincu se rallie au charcutier. Celui-ci lui ouvre alors les yeux, lui montre qu'on le grugeait sans vergogne ; Demos détrompé retrouve en même temps que le bon sens, une nouvelle jeunesse.

La *Moralité de Charité* porte le problème sur le plan moral et religieux. Le Monde, soumis dévotement à Charité, en est détourné par Tricherie :

Je t'enseigne la voye bien ample.
Regarde-moi ses avocats,
Qui sont fourrez comme prelatz,
Marchands de draps et taverniers,
Et gens de quelconques mestiers,
Marchands de vaches et de hœufz ;
Ilz jureront Dieu pour deux œufz,
Le pource peuple en decepvant.
Il n'est point marchand qui ne ment,
Et, pour te dire la verité,
Ilz n'on denier que de par moy.

¹ T. III, pp. 337 sqq. ² T. III, pp. 232 sqq.

Le Monde, d'abord hésitant, finit par céder à l'attrait des richesses ; il renvoie Charité, quoique à regret :

Or vous en allez Charité,
Car vous ne serez plus à moy.
Allez-vous en, ma douce amye,
Car o moy sera Tricherie
Tout le demourant de mon temps.
Par elle amasseray des biens
Plus que de par vous la moytié.

Les adieux de Charité au Monde contiennent de fort beaux vers :

Adieu, Monde, adieu je m'en voys ;
Adieu tous, amont et aval ;
Adieu France, en especial ;
Adieu la pouvre Normendie ;
Je suis donoques de toy chassie :
Tricherie en est la maistresse.
Hélas ! Monde, où est la promesse
Que tu as faicte à Dieu le Père,
Dedens l'Eglise nostre mère,
Que tu receupz l'huile et le creame
Dessus les saints fons de baptesme ?
Où sont les dix commandemens
Que Dieu t'a donnez à garder ?...

Le Monde va donc rejoindre Jeunesse, le Riche avaricieux et son Varlet, au troupeau des méchants, que le Pouvre bientôt vient grossir à son tour. Charité, aidée du Bon Riche vertueux, tente de les ramener au bien et leur délègue le Religieux qui les abreuve d'un sermon de 186 vers ; et le Riche avaricieux de conclure :

Je ne l'ai point ouy ;
Car, certes, je me suis endormy
Trestout au long du preschement.

Il faut reconnaître qu'il n'a rien perdu. Le Pouvre cependant se repent. Puis vient la Mort, « celle noire Mort enfumée », qui abat les méchants et les bons. Jeunesse est emportée par les diables ainsi que le Riche avaricieux. Mais le Monde se repent in extremis. Nous avons laissé de côté les épisodes de Jeunesse et Vieillesse, des deux riches et du pauvre, sans compter quelques scènes secondaires.

L'esprit est moins moral et plus exclusivement satirique dans la *Farce nouvelle moralisée des Gens Nouveaulx*... Les Gens Nouveaulx proclament qu'ils sont venus tout changer ; les vicux ont assez gouverné. Leurs intentions paraissent du reste excellentes, et le Monde s'y laissera tromper : écoutons-les plutôt :

II. Faisons oyseaulx voler sans elles,
Faisons gens d'armes sans chevaulx,
Ainsi serons-nous gens nouveaulx.

- III. Faisons advocatz aumosniers,
Et qu'ilz ne prennent nulz deniers,
Et, sur la peine d'estre faulx,
Ainsi serons-nous gens nouveaulx.
- I. Faisons que tous couars gens d'armes
Se tiennent les premiers aux armes
Quant on va crier aux assaulx ;
Ainsi serons-nous gens nouveaulx.
- II. Faisons qu'il n'y ait nulz sergeans
Par la ville ne par les champs,
S'ilz ne sont justes et loyaulx
Ainsi serons-nous gens nouveaulx.
- III. Faisons que tous ces chicaneurs,
Ces prometteurs, ces procureurs,
Ne seignent plus memoriaulx,
Ainsi serons-nous gens nouveaulx.
- I. Faisons que curez et vicaires
Se tiennent en leurs presbytaires
Sans avoir garces ne chevaux ;
Ainsi serons-nous gens nouveaulx.
- II. Or faisons tant que ces gras moines,
Ces gros prieurs et ces chanoines,
Ne mangussent plus gras morceaulx,
Ainsi serons-nous gens nouveaulx.
- III. Faisons que tous les medecins
Parviennent tousjours en leurs fins
Et qu'ilz guerissent de tous maulx ;
Ainsi serons-nous gens nouveaulx.

Mais ces bonnes intentions reviennent au fond à désirer pour eux ces biens que d'autres possèdent ou que leurs pères ont économisés. Ils vont trouver le Monde qui se lamente justement de n'avoir pas de bons guides. Il les reçoit bien, d'abord, mais déchant vite quand les garnements lui demandent de l'argent :

Vous venez donc par pillerie ?

leur dit-il.

Nous venons ne vous chault comment !

réplique le second.

Tantost vous le congnoistrés bien.

Et sans autre forme de procès ils entraînent le Monde et, tout en le pillant, le conduisent de demeures en demeures toutes plus misérables les unes que les autres. Et le Monde de conclure :

Or voy-je bien qu'il m'est mestier
De le porter patiemment.
Chacun tire son cartier
Pour m'avoir, ne luy chault comment.
Vous povez bien voir clèrement
Que gens nouveaulx, sans plus rien dire,
Ont bien tost et soudainement
Mys le Monde de mal en pire.

Les différences de procédés sautent aux yeux. D'un côté de pures abstractions, et de l'autre des hommes ¹. D'un côté des discours et de l'autre des actions. Par ailleurs, on parle beaucoup dans le théâtre aristophanien, mais la qualité du discours est différente : la moralité et la sottise ne connaissent que la rhétorique. La dispute aristophanienne est un admirable dialogue, où chaque réplique a sa valeur dramatique. Rhétorique l'action, en France, rhétoriques les discours, rhétorique aussi le lyrisme : il s'exprime par couplets alternés, parfaitement inadaptés à la scène. Chez Aristophane au contraire, il jaillit de la réplique même : au beau milieu d'une dispute, le charcutier adresse au Paphlagonien des menaces poétiques et champêtres : « Mais s'il peut un jour, ce Demos, de retour aux champs, vivre en paix, s'il y peut se réconforter en mangeant de l'orge en vert et dire deux mots au marc d'olive, il connaîtra bien de quels biens... tu le frustrais ; et alors tu le verras venir, campagnard revêché, quêter le caillou à déposer contre toi. Tu le sais... » Nous ne citons pas la page merveilleuse du retour de Demos, salué par le Coryphée, car il serait injuste d'opposer aux auteurs français du XVI^e siècle ce lyrisme tout brûlant du génie d'Aristophane. Il ne s'agit pas, répétons-le, d'opposer des auteurs mais des formes littéraires.

Si nous passons des procédés d'expression au thème même, nous retrouverons souvent dans les moralités et les sottises la même tendance que dans les mystères à distendre le sujet sur toute une vie. Nous suivons le Monde dans les fluctuations de son âme, et si les ans ne s'amassent pas positivement sur son front, pas plus que sur celui de Jeunesse, ces personnages sont bien l'image de toute une vie d'erreurs et de péchés. Le Monde passe des mains de Charité à celles de Tricherie, pour se repentir enfin sous la faux de la Mort. Nous ne savons rien que par ouï-dire des misères de Demos sous le règne du Paphlagonien. Ce don de concentrer l'action en vue du drame est absent de la scène française au moyen âge.

Remarquons enfin combien la leçon civique s'exprime comiquement chez Aristophane dans le personnage du charcutier, tandis que les personnages chargés d'édifier, dans le théâtre français, sont une image exacte de la leçon même ; c'est Charité qui parle, ou, ailleurs, c'est Instruction ou Bon Advis. Il n'existe pas, entre la pensée et son expression, cette distance nécessaire au théâtre, lequel, étant un jeu, exige que la pensée n'y soit pas portée pure, mais par des interprètes comiques et tragiques. De sorte que faire paraître en scène Charité, Discipline ou Tricherie, et non pas des charcutiers et des valets, c'est encore une forme du réalisme ².

¹ Notons en passant que dans *Le Jeu de la Feuillée* les bourgeois d'Arras ne sont pas camouflés, tandis que l'identité de Cléon, dans *Les Cavaliers*, se dévoile par allusions. Ceci nous permet de dire que si le comique d'Adam de la Halle s'était développé dans le sens que nous avons indiqué plus haut, la satire française aurait bien donné quelque chose d'assez semblable à la comédie attique.

² Cette comparaison que nous avons faite avec les *Cavaliers*, nous aurions pu l'établir aussi entre *Les Acharniens* et la *Bergerie nouvelle fort joyeuse et morale de Mieux que Devant, à quatre personnages* (t. III, pp. 213 sqq.). Le sujet est le même : les plaintes du peuple qui souffre de la guerre et dont le bon sens autant que l'intérêt se révolte contre la misère qu'elle apporte aux campagnes ; mais dans la *Bergerie*

Ainsi les sujets des satires politiques et morales auraient pu être traités de façon théâtrale et dans un style dramatique, s'ils avaient demandé aide à l'action, à la bouffonnerie comiques.

5. ISOLEMENT DU RÉALISME

Inversement, la vie triviale, la sensualité primitive, apparaissent nues dans les farces. Le lyrisme ne les exhausse pas comme dans la comédie attique. Aucun fond romanesque, sur lequel elles puissent se développer comme dans la commedia dell'arte. Elles sont livrées à elles-mêmes et non englobées dans un spectacle. La comparaison s'imposait entre la moralité ou la sottie et la comédie grecque. Elle s'impose pareillement et avec le même désavantage entre la farce française et la commedia dell'arte : telles allusions obscènes feront le sujet d'une farce ; ces mêmes grossièretés, accompagnées de gestes tout aussi expressifs, disparaîtront sous la structure harmonieuse et l'art dramatique d'une scène italienne. Le pessimisme un peu repoussant de la farce se transforme en une espèce d'allégresse dans la commedia dell'arte, parce que la réalité pure n'est pas la fin de ce théâtre. En résumé, le sujet de la farce, grossier ou non, a sa fin en soi et ne se dépasse jamais.

Si l'on voulait transformer une farce en commedia dell'arte, elle ne donnerait qu'une courte scène du spectacle italien ; on pourrait alors, en groupant ensemble plusieurs farces et en substituant l'improvisation à la versification, tenter d'obtenir un canevas italien :

Prenons par exemple la *Farce nouvelle très bonne et fort joyeuse à huit personnages*, dite d'*Un Gentilhomme*¹. Naudet sait fort bien que Lison, sa femme, le trompe avec le Gentilhomme. Il se prête même assez ignoblement au jeu, dont il tire du profit. Puis, pour se venger, il s'en va trouver la Damoysselle, et la traite comme le Gentilhomme fait de Lison. Le Gentilhomme pourrait être Pantalone amoureux de Franceschina, la femme de l'hôtelier Burattino. Ce dernier, pour se venger de l'affront qu'on lui fait, livrerait au Capitain Isabella, la jeune femme de Pantalone (il serait en effet inconcevable dans le théâtre italien qu'un roturier reçût les faveurs d'une dame noble). La matière étant insuffi-

on en reste aux plaintes contre les soudards. Cette satire violente des excès et de l'indiscipline des soldats est autant une *remontrance* qu'une pièce de théâtre. Elle contient du reste quelques traits savoureux ; par exemple cette remarque désolée du Peuple Pensif :

Il s'ont cassé mon pot de terre
Qui servoit à cuire mes tripes.

Mais la bergère survient en chantant :

Saillez hors, hors de no fève
Saillez hors, hors de no pois.

Elle annonce la venue de Miculx que Devant, qui, en bon *deus ex machina*, les engage à se réjouir car les maux sont passés.

Dans *Les Acharniens*, le peuple, sous les traits du paysan Dicéopolis, était lui-même l'artisan de son bonheur, ce qui créait immédiatement une action.

¹ T. I, pp. 250 sqq.

sante, on pourrait la corser d'une seconde farce traduite de la même façon :

Par exemple, la *Farce nouvelle d'un mary jaloux qui veult esprouver sa femme*¹. Le mari qui se doute que sa femme le trompe avec un chapelain prie Collinet Badin de faire la garde en son absence et lui recommande de rosser le chapelain s'il se présente. Puis, oubliant sa recommandation et sur le conseil d'une vieille femme, il se déguise lui-même en chapelain et revient éprouver la vertu de sa femme. On devine comme il est reçu.

Traduction en scénario : Pantalone se doutant qu'Isabella reçoit des visites va trouver son ami Grattiano qui lui conseille de se déguiser en Capitain. Il s'exécute, oubliant qu'il a posté à sa porte Pedrolino avec mission de rosser l'amant de sa femme.

Ceci ne donnerait que la moitié d'un scénario. Il faudrait encore une seconde intrigue dont les acteurs seraient par exemple : Grattiano, sa fille Flaminia, et deux jeunes premiers : Flavio et Ottavio. Ces deux trames se mêleraient l'une à l'autre d'une façon quelconque ; par exemple, Ottavio l'emportant sur le Capitain auprès d'Isabella qui deviendrait sa femme après qu'on aurait découvert qu'elle n'était pas la femme mais la pupille de Pantalone.

En outre, une farce comme celle déjà citée de *Mahuet Badin natif de Baignolet qui va à Paris au marché pour vendre ses œufz et sa cresse et ne les veult donner sinon au prix du marché*² pourrait s'insérer comme hors-d'œuvre, dont les acteurs seraient Arlecchino et deux filous.

Avec tout ceci, et en supposant l'improvisation au lieu des couplets alternés, ferait-on une commedia dell'arte ? On ferait un canevas non un spectacle. Il faudrait encore traduire en actions tous les discours, et que cette action frénétique fit passer à l'arrière-plan les sujets eux-mêmes, si nombreux qu'ils fussent.

La différence n'est donc pas seulement du simple au multiple ; dans ce cas, la farce française pourrait peut-être y trouver l'avantage. Ce n'est pas non plus l'opposition d'un art primitif (ou resté primitif) à un art évolué. L'antagonisme est d'ordre esthétique sinon philosophique : la farce recherche fidèlement, et sans aucune tentative d'accommodement artistique, la réalité. Elle ne met l'accent que sur celle-ci et jamais ne la dépasse pour atteindre une vérité de théâtre, s'exprimant par le jeu ou tout autre élément spectaculaire.

On s'attendrait en revanche à ce que cette réalité touchât quelque vérité profonde et humaine. Là encore il faut reconnaître que la farce n'apporte guère que le contenu immédiat de son réalisme : la sensualité manque de passion et de nostalgie ; rare est le mot comique qui concentre en sa forme lapidaire un caractère ou un drame humains ; il ne va généralement pas plus loin que le mot « pour rire ». Réduite à sa seule et passagère substance, la farce manque par le fond de profondeur, comme par la forme elle manque d'éclat.

¹ T. I, pp. 128 sqq., cit. plus haut, p. 78.

² Cf. plus haut, p. 76.

Ces quelques remarques sur la moralité, la sottise et la farce gauloises nous permettent de conclure : le théâtre français du moyen âge n'a pas su unir les deux grandes tendances de la nation, le lyrisme et le réalisme. Elles se trouvent partout juxtaposées, dans les moralités comme dans les farces, mais jamais conjuguées. Cette fusion que la Renaissance opéra en Italie, la France ne la connut pas. Le lyrisme, livré à lui-même n'abandonnera pas le couplet, souvent empreint du reste de grâces naïves ¹. Le romanesque qui devait servir de toile de fond au jeu, s'enfermera dans l'allégorie. La réalité triviale quoique exprimée en vers ne tirera rien de ce lyrisme rhétorique et antithéâtral, et, faute d'être soutenue par une esthétique, elle tournera en rond sans s'élever bien haut en dessus de la lascivité et du mot d'esprit. Nous avons vu, au départ du théâtre, dans *Le Jeu de la Feuillée*, ce que la pièce satirique et lyrique aurait pu donner. A la fin du moyen âge nous trouvons dans *Pathelin* l'exemple tout aussi unique et plus merveilleux encore de cette synthèse.

6. ABSENCE DU TYPE

La commedia dell'arte, comme corollaire à son spectacle synthétisant le romanesque et le trivial, avait le type, fusion de la passion symbolique et de l'individu. Le théâtre français ne pourra qu'ignorer cette fusion au sein de ses personnages ². Il est inutile de s'attarder à montrer que la coexistence, sur la scène gauloise, des entités les plus abstraites et des individus brutalement réalistes est encore une preuve de son incapacité à harmoniser les deux tendances. C'est du reste peut-être faute de passion véritable que ces symboles n'ont pu se fixer dans des êtres de chair. La Renaissance, qui fut avant toutes choses une nouvelle connaissance de l'homme, aurait pu animer ces symboles, au lieu de les laisser s'égarer au royaume de l'abstraction. Le théâtre français ne connaîtra donc pas le type.

Le Badin et le Sot ont perdu la saveur imagée et la fantaisie du « dervés » de la Feuillée. Qu'ont-ils gagné en échange ? Certes le Sot est devenu un personnage, le porte-parole autorisé de la critique des institutions, des classes et des hommes. Cette activité quasi officielle ne précise cependant en rien sa personnalité. Il n'est que le support autorisé et un peu abstrait de revendications. Quant au Badin des farces, en perdant les caractères locaux primitifs, il ne gagne pas pour cela une

¹ Si l'on oublie un instant qu'on a affaire à des pièces de théâtre (mais quelle concession !), on trouvera dans les farces mille trouvailles charmantes, et, ci et là, un sentiment ou une expression véritablement poétiques.

² Moland (*Molière, sa vie et ses ouvrages*, Paris, Garnier, 1887, note p. 1) affirme que la satire connaissait des types. C'est fort contestable, car ces personnages visant généralement dans chaque pièce des individus existants, ne constituaient pas de véritables types. Ils tendaient trop à la satire personnelle et ce qui pouvait leur rester de caractère général ne consistait qu'en une étiquette symbolique. M. Pierre Kohler (*L'esprit classique et la Comédie*, p. 120) accorde également le nom de types aux allégories de la *Moralité de Charité*. Il nous paraît difficile de donner ce nom à des entités si totalement privées de vie.

physionomie plus générale ; au lieu de s'approfondir et de s'enrichir, il s'amenuise et se décolore. Si le Badin est un fripon, et Mahuet un benêt (mais il y a Mahuet-Badin !), ils le sont sans le style personnel que les conventions du jeu confèrent au type. Le souvenir des traditions locales, en Italie, avait du reste donné au type une personnalité beaucoup plus nuancée, encore que ces nuances de caractère se fussent exprimées par des tics ou des infirmités. Rigal dit à ce sujet : « Dans la commedia dell'arte, ces variétés avaient pris des noms et revêtu des costumes différents. »¹ Ceci est d'une importance extrême, car on ne peut concevoir un type de théâtre sans ces conventions du costume, du jeu, du langage, du nom propre. La farce française n'a guère que des noms communs, car ses noms propres de valet par exemple, Mahuet, Colin, Boniface, Jenin, Naudet, n'ont pas de rayonnement suffisant pour composer à eux seuls un caractère défini, comme Arlequin ou Pedrolino. D'ailleurs, ces noms sont utilisés parfois pour d'autres caractères (Colin pour le vantard, Boniface pour le docteur ou le pédant). La farce connaît aussi le soldat fanfaron : Olibrius dans les mystères, Colin, dans la farce de *Colin fils de Thevot le maire*, ailleurs, *le franc archer de Bagnolet*. Tous trois répondent au besoin de satiriser les traîneurs de sabre et les beaux parleurs ; ils ne se fondent pas en une figure unique, pourvue d'une identité théâtrale, et il faudra attendre Odet de Turnèbe, à la fin du XVI^e siècle, pour lire ce portrait dans une comédie (*Les Contents*) : « Vous le reconnaîtrez à ses grandes moustaches noires, retroussées en dents de sanglier, et à un grand abreuvoir à mouches qu'il a sur la joue gauche, et puis il mène ordinairement après lui un laquais habillé de vert et assez mal chaussé. » Mais à ce moment, les troupes italiennes affluaient déjà en France. Même remarque pour les pédants, tant maîtres d'école que bacheliers, pour la femme d'intrigue ou le vieillard amoureux. Nous ne possédons pas de textes permettant de penser qu'une véritable tradition du type se soit transmise d'acteur à acteur, avant la fin du XVI^e siècle. Du reste, pour des rôles écrits et versifiés, le texte devrait refléter quelque chose de ces particularités. Or on ne constate rien de semblable : le Badin, Pernct, le Curé, le Gentilhomme, tous parlent le même langage, et c'est à peine si celui du paysan est plus populaire que celui du noble. Enfin, le manque de fini des personnages, l'espèce de rhétorique brumeuse qui les enveloppe tous, rend impossible un des effets les plus authentiques du type, que nous avons signalé plus haut en parlant du plaisir du public à trouver l'un d'eux dans des circonstances extravagantes et *parfaitement incompatibles avec son caractère*. On pouvait rire doublement à la vue de Pierrot en face d'un lion parce qu'on savait que par nature et par tradition il était couard. On n'était pas assez renseigné sur le fond du caractère des personnages français, pour que ce comique de situation pût se manifester librement.

¹ De Jodelle à Molière, Paris, 1911, p. 9.

7. LE JEU

Comme Lucien Dubech l'a remarqué¹, la mise en scène du théâtre profane était identique à celle des mystères, « avec les rectifications qui s'imposent du fait des genres et des circonstances différentes ». Inutile, donc, de rappeler des faits connus. Nous nous contenterons de faire remarquer que la mise en scène simultanée, qui a dû exister pour des importantes moralités comme celles de *Charité*, du *Mauvais Riche* ou de *L'Empereur qui tua son neveu*, correspondait au principe de juxtaposition qui régit l'œuvre elle-même : dans l'œuvre comme dans le décor, les éléments sont placés côte à côte, comme en une fresque, chacun ayant sa valeur propre.

Dans le théâtre italien, par contre, la structure organique du spectacle réclamait aussi un décor organique. Là, où les rues italiennes, dont on a montré toutes les ressources qu'elles offrent au spectacle, répondaient parfaitement à ce besoin. Elles utilisaient un élément qui fait défaut dans la mise en scène du moyen âge : la profondeur. L'action ne se passe pas devant un déroulement d'images, mais se joue parmi les constructions. Le théâtre français, plus exclusivement lyrique et récité, n'avait pas besoin de la troisième dimension et ne l'utilisait guère.

Il serait vain de comparer le jeu des Italiens — tant les troupes professionnelles que les compagnies d'amateurs cultivés — aux comédiens d'occasion du théâtre français. Le caractère technique des canevas a suffisamment montré à quels acteurs consommés ils s'adressaient. Il n'en est pas de même des rares indications scéniques qui accompagnent les moralités et les farces ; à vrai dire, il s'agit plus souvent de conseils à l'usage de ces acteurs d'un soir². Voyons plutôt :

Nous laissons de côté les indications d'ordre psychologique (« La femme en soubzriant — la femme s'assied sur ung banc en plourant — la femme torche ses yeux et se reconforte — la femme en soy suppliant »)³, qui signifient aussi peu pour l'histoire du théâtre que les indications toutes parallèles des pièces modernes.

Souvent, une indication se légitime là où le jeu scénique ne ressort pas pleinement du texte : on signalera par exemple la présence, sur la scène, d'un acteur à cheval : « Naudet estant monté à cheval » et plus loin : « Nota qu'il doibt laisser aller le cheval tout seul et retourner en sa maison »⁴ ; et ailleurs : « Jeunesse monte à cheval »⁵.

Mais l'indication : *Pause*, entre deux conversations est déjà plus insolite. Si son emploi était plus général, elle correspondrait alors exacte-

¹ *Op. cit.*, t. II, pp. 127-128.

² Ce terme est excessif. On sait que le *fof* improvisait ses « passées », dans les mystères et les passions, comme le prouve l'expression *stultus loquitur*. Cf. dans la revue *Jeu, Tréteaux et Personnages*, les remarques de MM. H. Brochet (n° 6, p. 183) et L. Chancerel (n° 11, p. 341) à ce sujet. Émile Picot avait déjà affirmé que certaines sottises de Gringoire devaient être improvisées (*ibid.* n° 5, p. 257). Or, cela suppose une technique beaucoup plus approfondie, et qu'on devait fréquemment rencontrer chez certains acteurs appartenant à des confréries de Sots.

³ *Farce de Colin qui tous et despitte Dieu en ung moment à cause de sa femme*, t. I, pp. 224 sqq.

⁴ *Farce d'ung Gentilhomme*, t. I, pp. 253 et 259.

⁵ *Moralité de Charité*, t. III, p. 405.

ment à la numérotation des scènes ; mais elle est rare et semble bien plutôt un rappel discret de l'auteur ou de l'éditeur aux acteurs trop pressés ou maladroits qui omettaient de souffler entre deux discours ou avant un jeu de scène ¹, ou de s'adresser à un autre personnage ou encore de changer de lieu. Et que penser de la recommandation aux acteurs de se retirer quand ils auront terminé leurs discours et d'aller s'asseoir sur le banc qui tenait lieu de coussins ?

Inutile de classer toutes ces indications ; il sera plus simple de citer les principales d'une pièce où, par extraordinaire, elles abondent et présentent la plus grande variété. Nous pourrions ainsi nous faire une idée et des acteurs à qui elles s'adressaient, et du souci dominant des auteurs. Cette pièce est la bizarre et imposante moralité de *La Condamnation de Bancquet*, de Nicole de la Chesnaye ².

Une joyeuse troupe, dirigée par *Bonne Compagnie* se rend à diverses invitations ; chez *Disner* d'abord, puis chez *Souper* et enfin chez *Bancquet*. Ces deux derniers qui sont félons, lâchent sur les invités la horde des maladies qui les blessent ou les tuent. *Expérience*, consultée sur cette félonie, enverra les *Remèdes* ³ pour arrêter les deux brigands. *Avicenne*, *Averroës*, *Ypocras* et *Galien* jugeront la cause ; *Bancquet* sera pendu et *Souper* condamné à porter un poids de plomb au poing, pour l'empêcher de trop lever le conde !

¹ Cf. entre autres, dans *La Condamnation de Bancquet*, l'expression : « Pause pour pisser le Fol. » C'est bien un avertissement de suspendre le dialogue pendant l'exécution de cet important jeu de scène.

² Publiée par P.-L. Jacob, *Recueil de Farces, Soties et Moralités du XV^e siècle*, Paris, Delahays, éd. 1859. Cf. Petit de Julleville, *La Comédie et les mœurs en France au moyen âge*, Paris, Cerf, 1886, p. 104 ; Dubech, *op. cit.*, t. II, p. 144 ; Cohen, *Le Théâtre en France au moyen âge*, t. II, pl. LVII et LVIII.

³ Ces Messieurs n'ignorent rien des mystères de la rôtisserie et pourraient en remonter aux modernes fabricants de slogans :

SOBRESSE. J'ay nom Sobresse, le piteux
Le prochain parent d'Abstinence.
Combien que je soye marmiteux,
Si ay-je en maintz lieu eminençe.

CLISTÈRE. Clistère, qui fait dilligence
De purger les monns boyaulx,
Vous servira sans negligence,
Aussi bien que les plus leyaux.

PILLULE. S'il fault trouver les tours nouveaux,
Soubs fiction simulative,
Pillule en mostrera de beaulx,
Car il a force laxative.

SAIGNIE. Pour toucher de main pengitive,
J'en seay l'administracion ;
Saignie a vertu expulsive,
Et fait de sang effusion.

DIETTE. Diette qui met à raison
Les malades et desolez,
Quand il sera temps et saison,
Vous servira, se vous veulez.

REMEDE. De Remede point ne parlez ?
C'est le principal de la route.
Il corrige les dereiglez ;
Il fait rage, quand il s'y houte.

(Pp. 378-379)

Certaines de ces indications ressortissent à la technique. C'est un rappel de certaines conventions générales jugées alors indiscutables : entrer en bon ordre ¹, se retirer après son rôle ², tourner « le visaige au peuple » quand on parle ³, se tenir « au meillieu de l'eschaffault » ⁴.

D'autres luttent contre le danger réel pour ces amateurs de se laisser absorber par leur récitation au point d'oublier qu'ils sont sur « l'eschaffault », c'est-à-dire en un lieu où l'on joue et où l'on mime aussi. Quoique le texte l'indique clairement, on rappelle qu'en tel endroit il faut faire « semblant de se laver » les mains ⁵ ; en tel autre on précise les prises de corps d'une bataille ⁶, pour que les assaillants s'attaquent aux assiégés qui leur sont réservés sans qu'aucun n'échappe ⁷ ; pour éviter peut-être qu'ils n'oublient simplement de se battre. L'auteur rappelle aussi « Que les banqueteurs se doivent montrer bien piteux, et les autres bien terribles ».

D'autres indications cherchent de toute évidence à suppléer au manque d'imagination des acteurs : Certains jeux de scène indiqués sont destinés à donner plus de naturel aux flots du lyrisme : « Icy font semblant de la mettre à mort, et les corps demourent là couchez » ⁸ — « Ilz font semblant de eulx deffendre ung petit » ⁹ — « Il l'emmaine par dessoubz le bras » ¹⁰, ou encore : « Tous les platz seront serrez sur une petite table, et les nommeront l'ung après l'autre pour les asseoir, et les Serviteurs les presentent selon qu'on les nomme » ¹¹.

Cette recherche, certes louable, de maintenir en éveil l'intérêt du public a une tendance très nette au réalisme. Le détail le plus typique à cet égard est relatif à un accessoire : « ... se la saison est qu'on ne puisse finer de prunes, il faut prendre prunes seiches ou en faire de cire qui auront forme et couleur de Damas » ¹². Ce réalisme rejoint en général l'étrange et l'horrible ¹³. Lorsqu'il s'agit entre autres de la description des maladies : « Notat que les maladies se viennent icy presenter en figures hideuses et monstrueuses, embastinnées, et habillées si estrangement, que à peine peut-on discerner si se (sic) sont femmes ou hommes » ¹⁴. Petit de Julleville ¹⁵ disait déjà à propos d'une moralité : « Rien n'était négligé pour que la mise en scène fût effrayante : la table était noire, les plats flambaient, et à la fin se renversaient sur les convives et les incendiaient. » Dans notre moralité, nous trouvons des détails de ce genre : « Ilz eschapperont comme par force, l'ung deplayé, l'autre saignant » et plus loin : « Bonne Compagnie monstre son sang » ¹⁶. La

¹ P. 280. ² P. 277. ³ P. 442. ⁴ P. 346. ⁵ P. 289.

⁶ « Colicque et Gravelle font assault à Je-boy-à-vous. — Appoplexie et Epilencie, à Friandise. — Esquinancie et Paralysie, à Gourmandise. — Pleuresie et Goutte, à Je-Plcige-d'autant. — Les autres deux abattront tables, trestaux et le demourant », p. 362.

⁷ Ailleurs il dit : « Après ces motz, feront de grans manières, abattront la table, les trestaux, vaisselle et escabelles, et n'y aura personne des sept qui ne soit battu... », p. 323.

⁸ P. 365. ⁹ P. 382. ¹⁰ P. 288. ¹¹ P. 331. ¹² P. 282.

¹³ Cf. Gustave Cohen, *Histoire de la mise en scène dans le théâtre religieux français du moyen âge*, Paris, Champion, 1926, pp. 267-269.

¹⁴ P. 293.

¹⁵ *La Comédie et les mœurs en France au moyen âge*, p. 82.

¹⁶ Pp. 323 et 325.

scène de la pendaison est caractéristique ; c'est l'exacte reproduction de la réalité : « Il (*Diette* qui fait office de bourreau) boute jus de l'eschelle et fait semblant de l'estrangler à la mode des bourreaux »¹. « Le bourreau, ajoute en note Jacob, se cramponnait sur les épaules du pendu et se balançait avec lui dans l'espace » ; et le texte montre qu'il agissait bien ainsi dans la pièce.

Nous avons réservé pour la fin certaines indications d'un genre différent et qui montrent chez l'auteur un souci d'ordre dans le jeu et la mise en scène, qui est tout à son honneur. Pour éviter les allées et venues excessives, il note à propos d'un banquet : « Le Guysinier aura ses metz tous prestz sur quelque autre table et les baillera aux servans »². Le détail des prises de corps cité plus haut répond aussi à ce besoin. Après la bataille, au cours de laquelle les tables et les chaises ont été renversées, les serviteurs « ... remettent ung petit à point... »³. Nous pensons toutefois qu'il ne faut pas donner trop d'importance à ces indications. Elles prouvent seulement que les auteurs devaient compter avec la maladresse de leurs interprètes.

D'ailleurs, le texte au rythme monotone, négation de toute action scénique, ne devait guère encourager ceux-ci. Pour suppléer à cette insuffisance dramatique, on se contentait d'introduire quelques scènes de réalisme, voire d'horreur, qui devaient porter sur ce public émotif dont M. Gustave Coben a si bien parlé⁴. En fait, la qualité des acteurs importait peu, et nous en dirions volontiers de même du texte ; seul comptait le spectacle ou, pour être plus exact, la « montre », succession de tableaux d'une incomparable valeur plastique lorsque les sujets se prêtaient à ce découpage. Ce qui fut le cas, nous l'avons dit, pour le théâtre religieux, mais beaucoup moins pour les exhibitions morales et allégoriques.

¹ P. 451. ² P. 291. ³ P. 367. ⁴ *Op. cit.*, pp. 257-270.

CHAPITRE VI

La comédie de la Renaissance à Molière.

1. LES ŒUVRES

Ces expériences de longue durée ont puissamment marqué le théâtre comique français. Il ne faut donc pas s'attendre à les voir céder le pas aux formules nouvelles proposées par la Renaissance. Celles-ci furent œuvres d'érudits. Du Bellay, Jean de La Taille, Jodelle déclarent la guerre aux farces, sotties et moralités. Ils voudraient « ... qu'on eût banni de France telles amères épiceries qui gâtent le goût de notre langue, et qu'au lieu on y eût adopté et naturalisé la vraie tragédie et comédie »¹. Mais, tout en réclamant une littérature imitée de l'antique, ils la veulent nationale ; entendez simplement qu'il faut parler français et non latin, et se détourner des plates traductions de comédies antiques². Grand fut l'enthousiasme de ces Français nourris de l'antiquité ; mais les œuvres sont loin de répondre aux promesses des traités. Rien d'étonnant à cela : la poétique d'Aristote avait clos et comme consacré la grande période dramatique grecque ; elle était la cristallisation d'une somme de pratiques et d'expériences, œuvre de générations. Mais en France, la Pléiade opposa brutalement ses théories érudites à de longues traditions populaires qui leur étaient parfaitement étrangères. C'était mettre la charrue devant les bœufs. En fait, les leçons d'Aristote, ou plutôt de ses imitateurs italiens³, ne furent appliquées que superficiellement.

¹ Jean de La Taille, *Discours sur l'art de la tragédie* (1572), cit. Dubech, *Histoire générale illustrée du Théâtre*, t. III, p. 103.

² Jodelle, dans le prologue de son *Eugène*, se plaît à souligner :

L'invention n'est point d'un vieil Menandre,
Rien d'étranger on ne vous fait entendre,
Le stile est nostre et chacun personnage
Se dit aussi esto de ce langage.

Pour les comédies italiennes imprimées en France avant 1610, et les traductions françaises de comédies italiennes, cf. R. Lebogue, *La Comédie-Italienne en France au XVI^e siècle* (*Revue de littérature comparée*, 1950 ; voir ci-dessous, p. 96).

³ Cf. René Bray, *La Formation de la doctrine classique en France*, Paris, Payot, 1931.

Au début, ce ne furent que quelques règles, comme dans *L'Eugène* de Jodelle (1552). Il a son prologue, l'exposition du sujet par les premiers acteurs, la division en actes et en scènes, les neuf personnages. Pour le reste, c'est une farce : par le sujet, par l'esprit, par le rythme sautillant de l'octosyllabe, par le style riche en monologues, où les récits remplacent les scènes mouvementées, et où ne manquent ni les allusions satiriques ¹, ni les énumérations habituelles au théâtre gaulois. Sous le découpage en actes et en scènes, la structure reste singulièrement pauvre. On en dirait de même de *La Trésorière*, de Jean Grévin (1558), dont le sujet est fort semblable à celui de *L'Eugène*. *Les Esbahis*, de Grévin (1560), marquent déjà une certaine évolution. Le sujet rappelle la comédie érudite italienne, aussi bien par l'intrigue que par certains thèmes (la reconnaissance) et certains personnages (le faufaron, la maquerelle). Le style et le rythme restent cependant ceux de la farce. Dans les années suivantes, l'inspiration italienne se précise. On imite telle ou telle pièce italienne, ou même on la traduit ². C'est sous cette dernière forme que la Renaissance française nous a laissé ses meilleures comédies, grâce au théâtre de Larivey, le premier théâtre en prose de France ³. Ses traductions sont originales, non par les remaniements qui sont modestes et souvent d'ailleurs judicieux, mais par le style. Sans s'écarter du texte italien, Larivey a su lui trouver l'expression française équivalente ; elle est partout vive et naturelle. Larivey est bien, selon le précepte de Du Bellay, *ce savant traducteur qui fait plutôt office de paraphraste que de traducteur* ⁴.

Il n'empêche que cette comédie à prétentions antiques ne quitte guère les cercles érudits. La représentation de *L'Eugène* au Collège de Boncourt, sans avoir été accompagnée de la cérémonie ésotérique qui salua sa *Cléopâtre*, n'en a pas moins tous les caractères du manifeste d'école littéraire. Le public y eut peu de part pour la simple raison qu'il y eut peu de représentations publiques ⁵. Lucien Dubech admet que ce

¹ Sur l'indolence du clergé.

² Baif traduit le *Miles Gloriosus* et l'*Eunuchus* en modernisant les noms (1567 et 1573). Rémi Belleau, dans sa *Reconnue*, suit de près la *Casina* et y ajoute des thèmes italiens (1564). *Les Corrivaux* de La Taille (1561) reprennent un épisode du *Viluppo* de Parabesco. *Les Contens* de Turnèbe (1581), *L'Alessandro* de Piccolomini, etc. (Cf. P. Toldo, *La Comédie française de la Renaissance*, *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 1897 et 1899.)

³ A part toutefois *Les Corrivaux* de La Taille (1562.)

⁴ Cf. Pierre Kohler, *L'Esprit classique et la Comédie*, Paris, Payot, 1925, p. 147. Sainte-Beuve par contre a exagéré, en parlant de la libre transposition d'originaux latins ; il ne dit pas qu'entre Terence et Larivey se place toujours une pièce italienne que Larivey a véritablement traduite (*Tableau historique et critique de la poésie française et du théâtre français au XVI^e siècle*, Paris, Charpentier, 1823).

⁵ Toutefois, il y en eut peut-être plus qu'on ne le pensait jusqu'ici. Depuis les inventaires de Petit de Julleville et de Lanson, les recherches se sont patiemment poursuivies. M. Raymond Lebègue a dressé la liste complète des représentations connues dans son *Tableau de la Comédie française de la Renaissance* (*Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, t. VIII, 1946, pp. 278-344). D'autre part, la récente publication de deux documents sensationnels prouvant la diffusion de l'œuvre de Garnier dans le public, doit nous inciter à quelque prudence (*Le Répertoire d'une troupe française à la fin du XVI^e siècle*, par R. Lebègue, dans la *Revue d'Histoire du Théâtre*, t. I-II, 1948, pp. 9-24).

théâtre a pu offrir des matériaux à la grande comédie classique¹. Ce n'est même pas certain ; les auteurs du XVII^e siècle se sont en général passés de ces essais, bien frustes en regard de la subtilité italienne ; ils se sont adressés directement à la comédie érudite des Italiens, ou à l'antiquité.

Livrée à elle-même, privée du soutien si essentiel d'un vaste public, la comédie de la Renaissance suit une courbe ascendante puis descendante. Après avoir tenté, sans jamais y parvenir, de s'émanciper de la farce, elle y retourne progressivement, dès la fin du XVI^e siècle. En 1589, François Perrin, dans ses *Escolliers*, avoue préférer la *façon gauloise* ; c'est dire qu'il renonçait à vouloir, comme ses prédécesseurs, surpasser les Italiens avec leurs propres formules. En effet, la pièce de Perrin marque le retour à l'octosyllabe, qui avait été abandonné. D'autres pièces suivent, sur le même rythme, comme *Les Déguisez*, de Godart (1594). Puis l'on reviendra aux formules et aux thèmes primitifs : goût de l'abstraction, facéties du langage², etc. Trop exclusivement ésotérique, dès ses débuts, la comédie de la Renaissance se contenta de réformes superficielles ; le style et la pensée ne changèrent guère, et continuèrent à s'opposer à cette action scénique où les Italiens, acteurs nés, étaient maîtres. Il n'est que de comparer ces pauvres essais aux comédies dites érudites de l'Arétin, de Lasca, de Cecchi et d'autres. L'esprit de la Renaissance ne réussit pas à revivifier les vieilles formules du réalisme gaulois, comme il s'était accommodé des traditions populaires italiennes, pour la création de la commedia dell'arte. La tentative, en France, se soldait donc par un échec.

La comédie de la Renaissance s'est perdue dans les sables. Alexandre Hardy ne cite même pas la comédie parmi les trois genres dramatiques. L'influence espagnole s'est substituée à l'italienne³. Tragédies, tragi-comédies et pastorales se partagent la scène, rivalisent de romanesque et de faconde, entravent momentanément l'essor d'une comédie d'action. Il faudra attendre les années 25, pour assister à une timide apparition de ce genre ; *Les Galanteries du duc d'Ossone*, *Les Folies de Cardenio*, *Les Vendanges de Suresnes*⁴, sont des œuvres espagnoles, d'un comique mesuré. Les belles pièces rocambolesques de Rotrou n'ont de comédie que le nom (à part ses imitations de Plaute). Le rire en est absent, les capitans eux-mêmes sont à peine ridicules. Avec *Les Visionnaires* de Desmarets de Saint-Sorlin (1637) — nous dirions aujourd'hui *Les Nervosés* —, on peut parler de comédie ; non pas, comme l'affirme Lanson⁵ la première étude de caractères généraux faite d'après nature ; car ces personnages qui prétendent être une satire de la société précieuse, ne

¹ *Histoire générale illustrée du Théâtre*, t. III, p. 116.

² Déjà dans *Le Muet insensé*, de Pierre Le Loyer (1576), les noms sont abstraits. Plus tard, dans *Gillette de Trotterel* (1619), on ne trouve que cinq personnages dont deux n'ont pas de nom. D'autre part, *La Comédie des Proverbes*, d'Adrien de Montluc (1616), ne contient pas moins de 2000 proverbes !

³ Qui ne subsiste que dans les décors.

⁴ La première de Jean Mairet (1627), la seconde de Pichou (1629), la troisième de Pierre du Ryer (1635).

⁵ *Histoire de la littérature française*, p. 511.

sont guère que des cas psychiques. Cette œuvre de haute fantaisie se meut dans l'extravagance la plus totale, avec l'aisance de son époque.

En somme, si l'on veut chercher dans la littérature de cette époque le réveil de l'esprit comique, on le trouvera chez le père de la tragédie classique ! Oui, Corneille pourrait sans exagération être appelé le restaurateur de la comédie. On lit dans les manuels qu'il a été le créateur d'une comédie à peine comique ; cette définition n'est pas heureuse : on pourrait l'interpréter comme un affinement du comique, alors qu'il s'agit bien plutôt d'un retour au comique, du moins à l'ironie, qui faisait singulièrement défaut dans les comédies contemporaines. Il faut regretter sincèrement pour la littérature comique de France que Corneille se soit tourné si vite vers la tragédie ¹. Avec *L'Illusion comique* (1636), il a créé une féerie française dont on n'avait pas vu d'exemple aussi parfait depuis *Le Jeu de la Feuillee*. A cinq siècles de distance, ces deux chefs-d'œuvre offrent la promesse d'un lyrisme, plus fruste et mystérieux, plus shakespearien dans le jeu d'Adam le Bossu, plus mesuré et ironique, plus orné chez Corneille. L'œuvre de Corneille est tout empreinte de ce goût d'ornement si propre à son siècle. Ces perspectives d'arcades, de jardins, de places, démesurément amplifiées par les somptueux décors de Torelli, Corneille les souligne ci et là de vers délicieux. Le réel dont il s'empare, conversations, portraits, silhouettes galantes, il les transpose à sa guise, et, devant les hôtels parisiens, c'est une féerie imaginaire qu'il déploie :

Paris semble à mes yeux un pays de romans,
J'y croyais ce matin voir une île enchantée ².

Le romanesque espagnol et la décoration italienne rencontraient en ce milieu et à cette époque un merveilleux terrain d'entente. On s'étonne de voir tourner court — pour la seconde fois ! — ces tentatives.

Où donc trouvera-t-on le vrai comique, dans cette première moitié du XVII^e siècle ? Chez les farceurs toujours, et aussi chez leurs émules d'Italie dont les séjours en France se multiplient, dès la seconde moitié du XVI^e siècle. Et voilà la raison pour laquelle la comédie, art de carrefour, n'est plus reconnue comme un genre, pendant un certain nombre d'années. Certes on admire les acteurs, on rit de leur jeu, de leurs facéties, mais les lettrés méprisent leur répertoire. Et pourtant Martainville de Rouen, Tabarin au Pont-Neuf, Gros-Guillaume, Gaultier-Garguille et Turlupin à l'Hôtel de Bourgogne, ont plus fait pour la défense des traditions comiques en France, que toute la production littéraire de cent années. On a identifié assez souvent ces types gaulois avec les acteurs de la *commedia dell'arte*, pour que nous étudions l'étendue et les limites de cette influence.

¹ M. Jean Schlumberger propose ce paradoxe — et au fait, en est-ce un ? « Corneille est un auteur de comédies héroïques, qui a réussi quelques pures tragédies et qui, porté par le succès, n'a persévéré dans cette voie que par une violence à son goût naturel. A part cinq ou six pièces plus unies, partout la vieille roche comique affleure. » (*Tableau de la littérature française XVII^e, XVIII^e siècles, De Corneille à Chénier*, Dijon, N. R. F., 1939, p. 18.)

² *Le Menteur*, acte II, sc. 5.

2. LES PREMIÈRES TROUPES ITALIENNES EN FRANCE

Écrite une première fois par Armand Baschet¹, principalement d'après les Archives de Mantoue, l'histoire des premières troupes italiennes en France a fait, depuis, l'objet de nombreuses recherches. La synthèse de ces faits, dispersés jusqu'ici dans de multiples revues et monographies, a été réalisée de la façon la plus heureuse par M. Raymond Lebègue qui en a tiré des conclusions définitives sur la diffusion des types italiens en France, dès le XVI^e siècle². Nous ne pouvons mieux faire que de nous référer à ces deux érudits, particulièrement aux conclusions de M. Lebègue.

Le premier document relatif à une troupe italienne date de 1492 ; il s'agit d'un bateleur florentin et d'une danseuse *appointés* par Anne de Bretagne³. En 1530 déjà on trouve un exemple de collaboration italo-française : un certain *Maître André Italien* compose des farces et des moralités de concert avec Pont-Allais⁴. Une quinzaine d'années plus tard, voici trois actes notariés, signalés par Coyecque⁵, révélant cette fois l'existence d'une troupe italo-française.

Ci et là les Italiens apparaissent, à l'occasion de l'entrée solennelle d'un roi dans une ville. En 1548, une compagnie joue *La Calandria* de Bibbiena, à Lyon, lors de l'entrée dans cette ville, et du séjour de Henri II et de Catherine de Médicis.

Cependant que les bateleurs italiens parcourent la province⁶, des comédies érudites sont représentées de temps en temps à la cour⁷. Dès 1570, les troupes commencent à affluer et les renseignements se font plus précis. Cette année-là, un Zanni et un Pantalon sont signalés à Paris⁸. L'année suivante, une troupe s'y trouve pour l'entrée de Charles IX, après son mariage. En mars, les comédiens jouent à l'Hôtel de Nevers, chez Louis de Gonzague, de cette maison de Mantoue qui patronnera les meilleures troupes d'Italie jusque vers 1625. Un ambassadeur d'Élisabeth d'Angleterre auprès du roi de France loue les acteurs « pour la vivacité, la gaieté et l'originalité de leur jeu »⁹. Une troupe est nommée en mai : les *Gelosi* ; il s'agit de l'ancienne troupe de ce nom. Les démêlés des Italiens avec le Parlement qui multipliait les interdictions à leur égard, nous livrent un nom : Alberto Ganassa¹⁰.

¹ Armand Baschet, *Les Comédiens Italiens à la cour de France, sous Charles IX, Henri III, Henri IV et Louis XIII*, Paris, Plon, 1882.

² *La Comédie-Italienne en France au XVI^e siècle*. Cette étude paraîtra en 1950 dans la *Revue de littérature comparée*. Comme je l'ai dit dans mon *Avant-Propos*, M. Lebègue a eu la grande obligeance de m'en communiquer le manuscrit ; qu'il veuille bien trouver ici l'expression de ma vive gratitude.

³ Lebègue, *art. cit.* ⁴ *Ibid.* ⁵ *Ibid.*

⁶ On en signale à Chartres et en Normandie. On a pu préciser les pérégrinations de l'un d'eux, Cosme la Gambo dit Châteaueux, dont le nom trahit l'origine italienne ; il joua à la cour et voyagea (cf. Lebègue, *Le Répertoire d'une troupe française...*, *Revue d'Histoire du Théâtre*, t. I-II, 1943, p. 12, note 1).

⁷ Lebègue, *La Comédie-Italienne en France au XVI^e siècle*.

⁸ *Ibid.*

⁹ Baschet, *op. cit.*, p. 15 et la note.

¹⁰ Cf. Duchartre, *La Comédie Italienne*, pp. 70-71.

Nous retrouvons Ganassa l'année suivante, lors du mariage du roi de Navarre avec Marguerite de Valois¹. Il assista donc à la Saint-Barthélemy ; on ignore la date de son départ. Deux troupes avaient d'ailleurs passé au printemps et l'une d'elles avait été appelée à Blois.

Sous Henri III, les renseignements se précisent encore. Rentrant de Pologne, en 1574, pour venir occuper le trône de France, ce souverain fit un détour par Venise où il entendit les *Gelosi* (seconde troupe du nom). Par la suite, il chargea son ambassadeur à Venise de faire venir cette compagnie. Elle arriva à Blois le 15 janvier 1577, peu après l'ouverture des États généraux et joua sans doute des œuvres de son directeur, Flaminio Scala (on ignore s'il fut du voyage). Les comédiens demeurèrent jusqu'au printemps, puis jouèrent à Paris, dans la salle de Bourbon. Inquiétés par le Parlement, ils en appelèrent au roi qui confirma sans appel leurs privilèges et les retrouva en octobre.

D'autres troupes sont signalées les années suivantes ; le roi de Navarre de son côté, avait appelé une troupe à la cour de Nérac, en 1578.

Après l'assassinat du roi, l'avènement de Henri IV et la pacification du royaume, les voyages de troupes italiennes, interrompus pendant une dizaine d'années, reprennent. Une correspondance suivie s'établit à ce sujet entre la cour de France et les princes de Mantoue, et, plus directe et plus pittoresque, entre les souverains français et les acteurs eux-mêmes. Tristan Martinelli², le célèbre Arlequin, favori du duc de Mantoue, fut en relation épistolaire constante avec Henri IV et surtout Marie de Médicis³. En 1600, c'est la troupe des *Accesi*, dont Flaminio Scala faisait partie ; elle demeura jusqu'en octobre 1601. Baschet signale le contraste que devaient faire les canevas de Scala avec le répertoire des pièces françaises, qui, pendant cette année « semblait n'être sorti que de l'Écriture Sainte »⁴. De 1603 à 1604, une nouvelle compagnie séjourna à la cour. Arlequin n'en était pas, mais Francesco Andreini et sa femme, la très fameuse Isabelle, vantée par tous les poètes du temps et qui mourut d'une fausse couche à Lyon, en regagnant son pays⁵.

Nouvelle troupe en 1608, après de laborieuses négociations. Arlequin refusant toujours de venir, la direction en fut confiée à Pier Maria Cecchini (Fridelin) et à Flaminia, sa femme. Cola, un nouvel Arlequin, fit merveille et enthousiasma le jeune prince héritier, le futur

¹ Représentation au Louvre même, en l'honneur de Sir Lincoln, ambassadeur d'Élisabeth d'Angleterre. Ganassa jouait le second zanni, que Baschet définit à tort de variante d'Arlequin ; Arlequin était en effet un second zanni et ce terme n'est qu'un nom commun pour l'emploi de second valet.

² Sur cet acteur peu connu, en dépit de sa célébrité, cf. Apollonio, *op. cit.*, pp. 105-107.

³ Cf. les *Compositions de Rhétorique de M. Don Arlequin*, adressées à Henri IV et à Marie de Médicis, pour leur demander une chaîne d'or et une médaille. Il en existe un exemplaire à la Bibliothèque Nationale, 70 pages in-4 dont 59 en blanc, orné de belles gravures sur bois. Il a été reproduit en fac-similé par M. Duchartre, en même temps que le Recueil de Fossard (*cit. plus haut*, p. 51, note 1).

⁴ Baschet, *op. cit.*, pp. 121-122.

⁵ Cf. R. Lebègue, *Les Italiens en 1604 à l'Hôtel de Bourgogne* (*Revue d'Histoire littéraire de la France*, t. XL, année 1933, pp. 77-79). Il s'agit de la représentation, par la troupe, d'une tragédie.

Louis XIII¹ : « Nous croyons en effet que le signor Cola mêlait à son jeu, dans la commedia dell'arte, des tours de gymnaste peu connus jusqu'alors et que les chroniques du temps disent avoir été surprenants. »² Après l'avoir gardée pour lui seul quelque temps, le roi permit à la troupe de jouer en public. Elle passa donc un bail avec les Confrères de la Passion et s'installa à l'Hôtel de Bourgogne³. Son séjour prit fin en novembre de la même année.

L'année qui suivit la mort de Henri IV, Marie de Médicis engagea de nouveaux pourparlers, et ce fut encore à Tristan Martinelli, l'ombra-geux Arlequin, qu'elle s'adressa. Il est curieux d'ailleurs de constater combien, malgré quarante-cinq ans de pratique et une gloire qui vaut certes celle de Dominique, Tristan Martinelli nous est peu connu. Après deux ans d'hésitations, Arlequin arriva à Paris en septembre 1613. On sait que Malherbe fut déçu et trouva Arlequin trop vieux (il avait alors cinquante-six ans). La troupe se produisit à la cour une quarantaine de fois en deux mois, puis elle joua jusqu'en juillet 1614, au Louvre ou dans les châteaux, pour le roi, à l'Hôtel de Bourgogne pour les Parisiens.

Il faut attendre jusqu'aux derniers jours de 1620 (ou aux premiers de l'année suivante), pour revoir une troupe à la cour. C'est encore celle d'Arlequin. A la demande du roi, elle prolongea son séjour jusqu'en 1622 (lettre de congé du 3 février), bien qu'Arlequin eût jugé bon d'abandonner son poste plus tôt, prétextant l'âge et le désir longtemps caressé de prendre sa retraite. Il joua d'ailleurs encore plusieurs années en Italie, voulut même retourner en France ; mais cette fois, le duc de Mantoue ne déféra pas à ce désir. Il semble bien que le vieil Arlequin ait été la cause essentielle des multiples retards à la venue de chaque troupe. Désormais les pourparlers ne traînèrent pas ; en décembre 1622, le roi entendit à Lyon la troupe des *Fedeli*, dirigée par G.-B. Andreini, dit Lelio, le jour même qu'il remettait à l'évêque de Luçon son bonnet de cardinal. Il retrouva les comédiens en janvier 1623 à la salle de Bourbon. Ceux-ci semblent s'être retirés au printemps, mais au début de 1624 ils étaient de retour, et pendant toute cette année, Louis XIII suivit régulièrement leurs spectacles, comme nous l'apprend le Journal d'Héroard.

La guerre de succession du duché de Mantoue et le terrible sac de la ville, en 1630, mirent un terme à la prépondérance artistique de ces mécènes italiens. Louis XIII avait d'ailleurs gardé auprès de lui les acteurs. En 1624 et en 1625, G.-B. Andreini, Francesco Gabrieli (Scapin) et Nicolo Barbieri (Beltrame) firent les délices de la cour et de la ville. En 1639, une nouvelle troupe fut appelée, dirigée sans doute par Guiseppe Bianchi (le capitain Spezzafer). Elle demeura jusqu'en 1648 et fut chassée par la Fronde ; Tiberio Fiorilli, le fameux Scaramouche, en faisait déjà partie. Mais c'est en 1653 que nous verrons Scaramouche dans la troupe qu'on appellera plus tard Ancienne Troupe de la Comédie-

¹ M. Lebègue a relevé dans le Journal d'Héroard, médecin du roi, 25 représentations auxquelles assista Louis XIII (*La Comédie-Italienne en France au XVI^e siècle*).

² Baschet, *op. cit.*, pp. 182-183.

³ Le bail les nomme *Comédiens Italiens du duc de Mantoue* ; une lettre parle de la *Compagnie des Comédiens Accessi* ; appellations qui ne se contredisent nullement.

Italienne, par opposition à la Nouvelle Troupe de 1716. Et c'est en 1660 que les comédiens italiens se fixent à Paris, à titre définitif.

Telle est, considérablement résumée, l'histoire de ces acteurs. Il serait heureux que nous puissions suivre avec autant de détails le répertoire des troupes italiennes, durant cette longue période. Il n'en est rien malheureusement, et seules quelques notes hâtives d'un ambassadeur, d'un officier ou d'un homme de cour signalent de loin en loin les tours surprenants, le jeu vif de nos acteurs, parfois le titre d'une pièce. On peut toutefois affirmer que ces troupes furent de véritables troupes de l'art et jouèrent généralement le même répertoire qu'en Italie. Le contraire étonnerait puisqu'il s'agissait de troupes itinérantes, qui regagnaient plus ou moins rapidement leurs quartiers du Nord de l'Italie, Mantoue surtout. D'autre part, elles avaient un caractère aulique bien marqué, et les principales d'entre elles ne venaient qu'à l'appel des princes et des grands seigneurs. Elles profitaient évidemment de l'occasion pour se produire à Paris ; les représentations publiques constituaient une part fort intéressante de leurs ressources ¹. Il n'en reste pas moins qu'elles n'avaient guère, durant leur séjour, le temps ni le désir d'accommoder en quoi que ce soit leur répertoire au goût des Parisiens.

Il en allait sans doute de même de la province qui fut parcourue par des troupes italiennes plus tôt qu'on ne le pensait jusqu'ici. A partir de 1571, on en signale en divers lieux : Ancenis, Poitiers, Amiens, Langres, etc. ².

A Paris, le caractère aulique s'atténua sans doute vers les années 40, lorsque les troupes firent de plus longs séjours. Il est évident que les Français s'émerveillaient surtout du jeu de l'acteur ; on peut supposer qu'à cette époque les exhibitions acrobatiques avaient déjà pris une plus grande extension. N'était-ce pas là une première menace pour l'équilibre du spectacle, un danger de rupture au profit de l'acteur ? D'autre part, les Italiens, à la même époque, donnaient aussi de grands spectacles, avec renforts de machines, comme cet *Achille à Scyros*, représenté en 1644, avec la collaboration de Torelli, et *La Finta Pazza*, de Strozzi, l'année suivante.

En résumé, on peut affirmer que les types italiens eurent une diffusion très grande en France dans le dernier tiers du XVI^e siècle. Complétant son tableau des troupes, M. Lebègue prouve cette diffusion par d'autres faits : les allusions aux types de l'art dans des œuvres de caractères divers, notamment dans des écrits politiques ou des pamphlets ³, destinés donc au grand public et parfois au public provincial. Et d'affirmer qu'à la fin du XVI^e siècle, Pantalon et Zanmi étaient plus vivants dans la conscience populaire que Pathelin. « Nos citations, dit M. Lebègue, prouvent que les spectateurs gardaient le souvenir des costumes,

¹ Nous le savons par une lettre de l'ambassadeur de Mantoue à son maître, en 1608, signalant le mécontentement des comédiens empêchés par le roi de jouer en public, pendant quelque temps (Baschet, *op. cit.*, p. 166).

² Lebègue, *La Comédie-Italienne en France au XVI^e siècle*.

³ Sur le pamphlet intitulé *Les Comédiens à la Cour* et conservé par Pierre de l'Estoile, cf. Baschet, *op. cit.*, p. 136, et Lebègue, *Les Italiens en 1604 à l'Hôtel de Bourgogne*, R. H. L., p. 78.

déguisements, accessoires, gestes, grimaces et jeux de scène. »¹ La commedia dell'arte avait donc frappé l'imagination du peuple dès cette époque.

Quelle fut sur les troupes et le répertoire français l'influence des comédiens de l'art, jusqu'au milieu du XVII^e siècle ? S'il est facile d'apprécier les emprunts faits par les auteurs à la comédie érudite, il n'en va pas de même pour la commedia dell'arte. M. Lebègue note qu'elle n'apparaît pas comme un fait essentiellement nouveau, puisqu'au moyen âge déjà, les sotties comportaient des scènes de lazzi, et que le rôle du Sot était en partie improvisé². On pourrait également rappeler les « faux-visaiges ». Mais M. Doutrepont a remarqué que le masque en France n'avait pas comme en Italie valeur de tradition³. On pourrait dire également que la liberté plus grande laissée au Sot avait un caractère plutôt exceptionnel. Et d'ailleurs, l'improvisation n'était qu'un des éléments du spectacle italien, peut-être pas l'essentiel.

Disons d'emblée qu'admirés sans conteste pour leur jeu, les comédiens italiens ne pouvaient exercer leur influence que sur les farceurs, lesquels partagent avec eux l'Hôtel de Bourgogne. Pour le reste, le répertoire français se composait de tragi-comédies et de pastorales pour lequel le public réclamait la même diction ampoulée que pour la tragédie.

3. LES FARCEURS

L'histoire des troupes et des représentations françaises au XVI^e siècle est encore fragmentaire ; ceci d'autant plus que les acteurs étaient bien souvent des écoliers ou « aucuns bourgeois et manans » de la ville. Petit de Julleville⁴ et Lanson⁵ avaient collationné un certain nombre de documents relatifs à représentations de troupes françaises ; le *Tableau de la Comédie française de la Renaissance*⁶, dressé par M. Lebègue, présente un inventaire complet des représentations connues jusqu'ici.

Le premier acteur digne d'être cité est le célèbre Nicolas Martainville de Rouen, auquel Grévin accorde une dédaigneuse mention dans le prologue de *La Trésorière*⁷. Noël du Fail⁸ est beureusement plus précis, lorsqu'il rappelle les déguisements du docte et facétieux badin,

¹ *La Comédie-Italienne en France au XVI^e siècle.*

² *Ibid.* ; voir ci-dessus, p. 88, note 2.

³ Ch. Doutrepont, *Les acteurs masqués et enfarinés au XVI^e et au XVII^e siècle*, Bruxelles, 1928, pp. 3-5.

⁴ Petit de Julleville, *Répertoire du théâtre comique en France au moyen âge*, Paris, Cerf, 1886.

⁵ Lanson, *Étude sur les origines de la tragédie classique en France* (*Revue d'Histoire littéraire de la France*, 1903, pp. 177 sqq. et 413 sqq.).

⁶ *Cit. ci-dessus*, p. 93, note 5.

⁷ Que pourrions-nous donc inventer

Afin de chascun contenter ?

Quoy ? le badinage inutile

Par qui quelquefois Martin-Ville

Se fait escouter de son temps ?

Même remarque du collégien Gaston de Grien dans le prologue de sa comédie de *Philargyria* (signalé par M. Lebègue, *Revue d'Histoire du Théâtre*, t. I-II, 1948, p. 11, note 3. Le même article relève le passage de Martainville à Rouen, en janvier 1558).

⁸ *Cit. Lintilhac, Histoire générale du théâtre en France*, Paris, Flammarion, 1904-1909, t. II, pp. 56-57.

sans béguin, masque, ne farine, Martainville de Rouen, jouant la farce de Messire Maurice disant son bréviaire au fin matin, cependant faisant l'amour aux chambrières ; celle d'un couturier qui fit une cappe au gentil-homme d'un drap invisible, fors à ceux qui estoient fils de p... ; celle d'une jeune garce allant à l'eau interrogeant sa compagne nouvellement mariée sur les points et articles de la première nuit de ses noces. Il signale le costume de cette dernière farce : un couvrechef de femme sur sa teste et le devant de tablier attaché à ses grandes et amples chausses à la Suisse, avec sa longue et grosse barbe noire. Si nous ignorons son jeu, voilà du moins sa plaisante silhouette. Elle nous rappelle que lorsque Arlequin se déguise en femme, son masque hirsute et quelques losanges trahissent le zanni, telle la barbe du farceur de Rouen.

Autre farceur et aussi chef de troupe, cet Agnan Sarat dont la laide trogne s'inscrit sur les estampes du Recueil de Fossard¹. Les planches III-IV nous le montrent héros d'une farce dont le thème est celui de la flûte enchantée. Sur les autres, il est ce magister barbu et débauché, dont Montaigne, dans sa jeunesse, regrettait de voir avilie la profession, dans les comédies italiennes². Nous reviendrons plus loin sur la présence d'un Arlequin dans la troupe d'Agnan Sarat. Contentons-nous de souligner la vivacité d'expression, notamment le jeu de mains, de ce personnage à la silhouette d'ailleurs bien gauloise.

Ces acteurs ne sont pas intéressants qu'en eux-mêmes ; au travers d'eux, on espère rejoindre la vie mystérieuse de tous ces farceurs anciens qui paraissent avoir incarné le génie comique de la France, plus que ne l'ont fait les œuvres comiques elles-mêmes. Grâce à Sauval, nous connaissons mieux les portraits de quelques-uns des plus célèbres héros de carrefours, du début du XVII^e siècle³. Quant à leur répertoire, il nous est connu par les chansons de Gaultier-Garguille et la littérature qui s'y rapporte, les œuvres de Tabarin, les prologues de Bruscamille, et quelques farces fort semblables à celles du moyen âge⁴. Leur jeu est plus difficile à saisir.

TURLUPIN⁵, de son vrai nom Henri Legrand (1587 ?-1637), savait,

¹ Pl. III-VIII. Sur le personnage, cf. pp. 21-22. En 1578, il signa un bail avec l'Hôtel de Bourgogne.

² Du Pédantisme.

³ *Histoire et recherches des antiquités de la Ville de Paris*, 1724. Ces portraits ont été reproduits plus ou moins fidèlement par la plupart des historiens, entre autres par les frères Parfaict (*Histoire du Théâtre Français*), Ed. Fournier (*Le Théâtre français au XVI^e et au XVII^e siècle*, Paris, Viollet-le-Duc, 1871) ; cf. aussi les paraphrases de Jal (*Dictionnaire critique de biographie et d'histoire*, Paris, Plon, 1872).

⁴ Nous n'avons pas à rappeler ici la biographie de ces acteurs. On trouvera des renseignements généraux chez V. Fournel (*Contemporains de Molière*, t. I, pp. XXXII sqq.), Rigal (*Alexandre Hardy et le théâtre français à la fin du XVI^e et au début du XVII^e siècle*, Paris, Hachette, 1885), Ch. Doutrepont (*Les acteurs masqués et enfarinés du XVI^e au XVII^e siècle en France*, Bruxelles, 1928), W. Holshoer (*Histoire de la mise en scène dans le théâtre français de 1600-1657*, Paris, Droz, 1938). L'introduction de Ed. Fournier aux *Chansons de Gaultier-Garguille* doit être consultée avec prudence. Nous citerons plus loin des études particulières sur l'un ou l'autre des farceurs.

⁵ G. Mongrédien, *Turlupin le farceur*, dans *Les grands comédiens du XVII^e siècle*, Paris, « Le Livre », 1927, étude parue précédemment dans la *Revue Mondiale*, 15 juin 1925, pp. 360-369.

au dire de Sauval, admirablement jouer et *conduire* la farce ; « ses rencontres étaient pleines d'esprit, de feu, de jugement ». Cependant il lui manquait « un peu de naïveté ». Nous ne serions pas éloigné de penser que cette réserve de l'historien cachât une qualité ; ce jeu dur et brutal, cette parodie vive et sans atténuation de la nature humaine, nous les connaissons bien : les acteurs italiens aussi préféraient la technique violente du geste à la grâce proprement dite, l'outrance au naturel. Du reste, Turlupin, spécialiste des rôles d'intrigant et de fourbe, devait être le ressort naturel, le meneur du jeu, le Brighella français, dont il portait le costume et le masque. Il paraît même que, de taille et de visage, sa ressemblance avec le Brighella italien du Petit-Bourbon était extraordinaire : « ... on ne remarquait autre différence entre eux que celle que les curieux en manière de tableaux mettent entre un excellent original et une excellente copie... » D'ailleurs *adroit, fin, dissimulé*, ajoute Sauval, comme pour tempérer sa réserve ; il n'était donc pas dépourvu de grâce, mais cette grâce nerveuse et sans ombre d'émotion, de l'homme sûr de son métier, de celui qui, dans sa parole comme dans son jeu, est un gymnaste. Sauval semble du reste s'intéresser davantage au feu de la parole et de l'esprit¹ qu'au geste même.

Hardy écrivit pour lui une pièce, *La Folie de Turlupin*, représentée entre 1621 et 1632 et qui est perdue. Le décor comportait entre autres *un antre où l'on tire une flèche à un ours... une fontaine... au-dessus de la fontaine un arbre fourchu où l'on fait paraître une nymphe*. Le décorateur mentionne en outre des arcs, carquois, dards, houlettes et *un bâton à battre*². Ce n'était donc pas une farce, mais une espèce de pastorale comique (*Il faut que le théâtre soit en pastorale*, dit Mahelot) ; et ceci nous rappelle ce mot de Lérès : « Outre que Turlupin était le plus excellent farceur de son temps, il était encore bon comédien »³, ce qui implique en effet une nuance.

L'influence italienne est donc visible chez Turlupin, comme le prouve aussi l'évolution qui se fit dans son caractère : originellement c'était un « souffreteux », un « malheureux de nature ». En empruntant le costume de Brighella, « son caractère se transforma à l'avenant ; le valet balourd se fit niais de Sologne, c'est-à-dire stupide à la surface et fourbe au fond »⁴. Il semble avoir oscillé entre les tendances complexes de ce caractère.

GROS-GUILLAUME (Robert Guérin, dit La Fleur), le second du fameux trio de l'Hôtel de Bourgogne, avait résisté à la mode du masque et avait apporté de la rue à la scène l'usage gaulois de la farine. Il en tirait du reste un jeu de scène désopilant, car il « la ménageait si adroitement qu'en remuant un peu les lèvres, il blanchissait tout d'un coup ceux à qui il parlait ». Son caractère sentencieux, son langage plein de rhétorique,

¹ « Tout le monde sait, dit Lérès (*Dictionnaire portatif, historique et littéraire des théâtres*, Paris, 2^e éd., 1763, p. 696), que les Turlupinades étaient de méchantes pointes, des jeux de mots et des équivoques insipides... »

² Henry Carrington Lancaster, *Le Mémoire de Mahelot, Laurent et autres décorateurs de l'Hôtel de Bourgogne*, Paris, Champion, 1920, pp. 70-71, et la planche.

³ *Dictionnaire des Théâtres*, p. 696.

⁴ Cf. Ed. Fournier, *Les Chansons de Gaultier-Garguille*, Bibliothèque elzévirienne, Paris, Jannet, 1838, pp. LXXIX-LXXX.

comme d'autre part l'air de tonneau blanc que lui donnaient deux ceintures cerclant un ventre énorme, ne devaient guère favoriser un jeu très actif. Les estampes¹ nous le montrent généralement planté au milieu de la scène, inerte, les mains au dos, confiant dans l'irrésistible effet de sa bedaine. Son comique était donc statique ; son langage devait s'harmoniser parfaitement à cette silhouette. Tallemant dit en effet du farceur : « Il ne disait quasi rien, mais il disait les choses naïvement, et avait une figure si plaisante, qu'on ne pouvait s'empêcher de rire en le voyant. »² Un texte contemporain parle de son « inimitable galimatias »³. Henri IV avait de la tendresse pour lui et aimait l'entendre imiter le Gascon. On cite⁴ une scène où, tenant le rôle de la femme de Turlupin, il subissait les injures et les menaces de son mari déchaîné. À genoux, en larmes, il « lui disait mille choses touchantes et tentait tous les moyens de l'attendrir », cependant que Turlupin, le sabre levé, menaçait à tout coup de lui trancher la tête. La scène durait une grande heure et la femme finissait par désarmer son mari en lui rappelant la soupe aux choux qu'elle lui avait préparée la veille. Nous voici donc dans la pure clownerie, larmoyante et primitive. Gros-Guillaume, plus que son confrère, était resté proche des farceurs de la Foire ; un mot de Tallemant le confirme d'ailleurs : « Peut-être, s'il fût venu du temps de Trivelin, de Scaramouche et de Brighella, qu'il n'aurait pas tant fait rire les gens »⁵ ; sans nous arrêter au jugement de valeur, constatons que Tallemant caractérise ainsi deux formes de jeux : celui de l'acteur italien et celui du farceur.

GAULTIER-GARGUILLE⁶, de son vrai nom Hugues Guéru, dit Fléchelles, qui traîna longtemps en province avant de rejoindre à Paris ses deux confrères, fut certainement un grand acteur. Il paraît même qu'il excella dans la tragédie (qu'il jouait sous le masque). Sauval est plus précis sur son jeu, et non sans raison : « Fléchelles, quoique Normand, contrefaisait admirablement le Gascon, par l'accent, le geste et les manières. Il était extrêmement souple et toutes les parties de son corps lui obéissaient, de sorte que c'était une vraie marionnette... » Et après avoir dressé son portrait, « ... dans ce plaisant équipage, on ne pouvait le voir sans rire. Il n'y avait rien dans ses paroles, dans sa démarche, dans son action qui ne fût très comique ». Sauval lui accorde ce qu'il a refusé à Turlupin, la naïveté et le naturel ; ce qui signifie sans doute (les documents iconographiques le montrent) que son jeu et sa mimique étaient beaucoup plus étudiés.

On l'aimait surtout dans ses chansons qui terminaient ordinairement

¹ Cf. le célèbre tableau des farceurs italiens et français du Musée de la Comédie-Française, reproduit entre autres par Dubecq dans son *Histoire générale illustrée du Théâtre*, t. III, p. 126 ; cf. aussi les planches, pp. 121 et 129.

² *Historiettes*, Ed. Monmerqué et Taschereau, 1833-1835, t. VI, p. 205 ; cf. aussi ci-dessous, p. 104, note 1.

³ *Testament de jeu Gaultier-Garguille*, dans *Les Chansons...*, éd. Fournier, pp. 155-156.

⁴ Parfaict, *Histoire du Théâtre Français*, t. IV, pp. 240 sqq.

⁵ *Historiettes*, ibid.

⁶ Cf. l'étude de Magne, publiée en tête de l'édition des *Chansons de Gaultier-Garguille*, Paris, Michaud, 1911.

le spectacle. C'était pour elles qu'on venait à l'Hôtel de Bourgogne, plus que pour tout le reste : « Que s'il ravissait quand Turlupin et Gros-Guillaume le secondaient, lorsqu'il venait à chanter, quoique la chanson ne valût rien pour l'ordinaire, c'était encore tout autre chose : il se surpassait lui-même, car il l'entonnait d'un air et d'un accent si burlesques que quantité de monde ne venait à l'Hôtel de Bourgogne que pour l'entendre... »

C'était donc un acteur complet¹, le mime capable de faire passer la rampe à des chansonnettes parfois charmantes, le plus souvent fades et d'une scatologie monotone. La peinture du Musée de la Comédie-Française nous le montre bien comme il est décrit ici : marionnette désarticulée, tirant parti au maximum de ses membres longs et grêles². Il jouait le vieillard de la farce, le maître d'école, et son costume ressemble étrangement à celui du Bisighiese de la fin du XVII^e siècle³, comme du reste aux Gérontes de Molière.

Tel fut le fameux trio⁴, où un mastodonte sentencieux et un maigre vieillard déchaîné s'affrontaient avec des moyens comiques si diamétralement opposés ; l'agile Turlupin, mi-balourd et mi-fourbe, servait de lien entre ces deux extrêmes. Gros-Guillaume garda davantage l'esprit du terroir, les deux autres s'inspirèrent des Italiens ; quoi d'étonnant, puisque Français et Italiens alternaient sur la scène de l'Hôtel !

GUILLOT-GORJU (Bertrand Hardouin de Saint-Jacques, 1600-1648), succéda à Gaultier-Garguille. Vêtu singulièrement des plus extravagantes défraîchures, cet ancien médecin empruntait, dit Jal⁵ paraphrasant Sauval, « une partie de son comique aux termes barbares de la médecine dont Guillot-Gorju se plaisait à débiter la nomenclature à ses auditeurs, en l'accompagnant des lazzi les plus cocasses ». Il était gai jusqu'à la folie avec un air d'enterrement. Les frères Parfaict signalaient l'extraordinaire volubilité de son débit. Avant d'entrer à l'Hôtel, il avait vendu des drogues et semble avoir hérité de cet état un comique surtout verbal.

TABARIN⁶ — Jal l'a montré — n'était qu'un nom de parade⁷. Des

¹ Tallemant loue sa conscience professionnelle : « Il étudiait son métier assez souvent et il est arrivé quelquefois que, comme un homme de qualité qui l'affectionnait l'envoyait prier à dîner, il répondit qu'il étudiait » (t. VII, pp. 170-171, cit. Rigal, *Le Théâtre français avant la période classique*, p. 177). Gros-Guillaume n'en montrait pas moins lorsque, « sur le point d'entrer au théâtre avec sa belle humeur ordinaire, la gravelle et la pierre, dont il était souvent tourmenté, le venaient attaquer si cruellement qu'il en pleurait de douleur ; cependant il se faisait violence, il jouait son rôle malgré de si grands maux, et malgré sa contenance triste et ses yeux larmoyants, il divertissait autant que s'il n'eût point senti de mal. Avec une si grande infirmité, il vécut jusqu'à près de quatre-vingts ans sans être taillé » (Sauval, cit. Ed. Fournier, *Chansons de Gaultier-Garguille*, p. 200, note 1). Ces farceurs avaient aussi des leçons morales à enseigner à Molière !

² Cf. aussi le frontispice des *Chansons de Gaultier-Garguille*, Dubech, op. cit., t. III, p. 135.

³ Cf. la planche de Maurice Sand, *Masques et Bouffons*, t. II, p. 35.

⁴ Il régna à l'Hôtel de Bourgogne entre 1622 et 1633.

⁵ Op. cit., p. 648.

⁶ Outre les diverses éditions des œuvres de Tabarin, on consultera la précieuse *Notice sur la vie et les œuvres de Tabarin*, par L. Chancereau avec la collaboration de Robert Barthes, dans *Mécanismes et lazzi, Le Jeu du Sac, deux farces tabariniques* (Répertoire du Centre dramatique, 1945).

⁷ Op. cit., p. 1160.

Tabarins sont signalés à la fin du XVI^e siècle dans plusieurs villes d'Europe, et, comme l'a remarqué M. A.-G. Bragaglia¹, il faudrait un véritable don d'ubiquité pour que le même homme se cachât sous ces exemplaires d'un même type. Le critique italien se demande également si le Tabarin qui acquit la renommée populaire, dès 1620, au Pont-Neuf, était le même qui régnait avec Mondor, place Dauphine, deux ans auparavant. Quoi qu'il en soit, Tabarin est resté célèbre par son esprit et son chapeau multiforme. L'ingéniosité bouffonne de ses fameuses questions tabarniques² nous fait penser, en beaucoup plus truculent, à notre moderne Grock, dont le partenaire rappelle avec plus de netteté encore le sensé Mondor, à la patience inaltérable, toujours prêt à s'instruire et toujours vaincu dans la joute, par une bouffonnerie sans réplique. Mais Grock est un grand acteur de music-hall³, tandis que l'histoire ne nous dit pas un mot du jeu proprement dit de Tabarin, à part son habileté à transformer l'in vraisemblable chapeau mou, aussi légendaire que son propriétaire.

La carrière de JODELET (Julien Bedeau)⁴ est bien différente et il semble d'une autre génération. Il est pourtant à peu près contemporain de Turlupin. Venant de la province, il est signalé à Paris entre 1610 et 1620, c'est-à-dire à la même époque que le trio⁵. Mais tandis que nos farceurs s'installent à l'Hôtel de Bourgogne, Jodelet voyage de jeu de paume en jeu de paume, jusqu'en 1634, où le Marais l'accueille à sa fondation. A ce moment, Gaultier-Garguille était mort (1633); Jodelet retrouve cependant Turlupin, Guillot-Gorju et sans doute Gros-Guillaume quelques mois plus tard, puisque le roi le retire du Marais avec plusieurs acteurs, pour grossir la troupe de l'Hôtel de Bourgogne. Mais, en 1637, il est revenu sur la rive droite. La mort de Turlupin, en 1637, marque la fin du règne des farceurs à l'Hôtel; Jodelet au Marais sera donc le seul survivant et défenseur de la farce. Tallemant le dit : « Il n'y a plus de farce qu'au Marais où il est, et c'est à cause de lui qu'il y en a. »⁶ Sa fortune va changer : le voici interprète de Corneille (1642, dans *Le Menteur*); et, ce qui n'est arrivé à aucun farceur, les lettrés s'intéressent à lui, non seulement comme acteur mais comme type. Scarron écrit en 1645 son *Jodelet Maître*, la première de ses comédies burlesques consacrées à notre acteur, et après lui, Thomas Corneille prend la succession, sans oublier le vicomte de Jodelet des *Précieuses ridicules*.

Il y a donc deux parts dans sa vie : celle du farceur nomade d'abord, de l'enfariné à la barbe noire et au « nez de blaireau », dont le nasillement soulevait les rires; improvisateur brillant et spirituel, comme en

¹ *Il Giornale della Domenica*, 4-5 septembre 1932.

² Cf. *Les Œuvres de Tabarin*, éd. Harmonville, Paris, 1858.

³ La scène à deux dimensions, mieux que l'arène, convient à l'extraordinaire mimique de ce visage, où se réfugie l'essentiel du jeu; en cela, le comique de Grock diffère considérablement du jeu des bouffons italiens.

⁴ Cf. G. Mongrédien, *Les grands comédiens du XVII^e siècle*; Ch. Doutrepont, *Les types populaires de la littérature française*, Bruxelles, Lamartin, 1926-1928, 2^e partie, pp. 81-87.

⁵ Mme Holsboër (op. cit., p. 178) a signalé l'existence d'un bail passé en 1615 par les comédiens de l'Hôtel de Bourgogne, où figurant les noms des trois farceurs.

⁶ Cit. Mongrédien, op. cit., p. 84.

témoignent nombre d'anecdotes que l'histoire nous a rapportées. Et puis celle du bouffon devenu valet de comédie et type littéraire, la plus glorieuse sans doute et la mieux connue, mais non la plus authentique. Car le vrai Jodelet n'est pas une création de Scarron et de Thomas Corneille ; l'auteur du *Roman comique* l'a trouvé tout formé : poltron et gourmand ; et le fanfaron de *Jodelet Prince* (de Thomas Corneille, 1655) et des *Précieuses* avait ramené sa morgue de province, quarante ans plus tôt, ainsi d'ailleurs que sa farine. Jodelet ne se gênait pas, du reste, de lancer des boutades de son cru au beau milieu d'une pièce en vers ¹ ; et il ne faut pas oublier que, dans les soirées du Marais, le spectacle se terminait généralement par une farce, où Jodelet retrouvait sa verve de bateleur. Il n'en reste pas moins que la fortune l'arrache à son premier milieu et que cette évolution le sépare du trio de l'Hôtel de Bourgogne, auquel il survit. Il devient un type mais, ceci est important, son type ne lui survit pas ². Dès après sa mort, en 1660 (il avait passé l'année précédente dans la troupe de Molière), le public ne voulut plus de Jodelet ; les pièces où s'inscrit son nom tombent, preuve que c'était l'acteur qu'on aimait. Mais il y a une autre raison à cet abandon ; La Fontaine a dit :

Nous avons changé de méthode :
Jodelet n'est plus à la mode,
Et maintenant il ne faut pas
Quitter la nature d'un pas ³.

Ce mot ne prouve-t-il pas qu'il n'y avait plus de place pour la vieille farce chez les Français ? Et l'on se demande, en fait, si Jodelet ne s'était pas égaré dans ce haut répertoire. A tout le moins, son talent singulier l'avait-il poussé trop avant dans le siècle, car depuis longtemps la farine avait quitté les visages, débarbouillés par la *nature*. Le masque lui, résistait mieux chez les Italiens.

Nous ne pouvons nous attarder aux autres farceurs moins connus : à Perrine, un homme sans doute, jouant sous le masque et que Marolles déclarait *incomparable* ⁴ ; à la Mère-Gigogne, personnage lancé à la fin du XVI^e siècle, à l'Hôtel de Bourgogne, par un acteur des Enfants Sans-Souci, lequel succédait à celui qui jouait Perrine ⁵ ; aux prologues scatologiques de Bruscamille ⁶ ; à Jean Farine, qui joua à l'Hôtel de Bourgogne, au début du XVII^e siècle, gros et enfariné comme Gros-Guillaume

¹ Mongrédien, *op. cit.*, pp. 67-68.

² « Le type qu'il a créé n'a guère eu de reviviscence littéraire. Le nom s'est plus ou moins bien maintenu dans le sens de farceur ou de bouffon, mais le rôle n'a presque pas été exploité. » (Ch. Doutrepoint, *Les types populaires de la littérature française*, 2^e partie, p. 87.) M. Doutrepoint signale à la fin du XVIII^e siècle un vaudeville en 1 acte en prose, de A.-J. Dumaniant, intitulé *Jodelet*, imité du *Jodelet Maître de Scarron* (repr. aux Variétés, le 27 oct. 1798).

³ Cit. Mongrédien, *op. cit.*, p. 96.

⁴ Cit. Rigal, *Le Théâtre français avant la période classique*, Paris, Hachette, 1901, p. 182.

⁵ Cf. Ch. Doutrepoint, *Les types populaires de la littérature française*, 1^{re} partie, pp. 161-166.

⁶ Cf. Mongrédien, *Bibliographie des œuvres du facétieux Bruscamille*.

et dont Bruscombille célèbre « les effets lyriques de son bonnet »¹ ; à Alizon, encore un homme jouant sous le masque le personnage d'une bourgeoise ridicule et bavarde ; à Philippin, à Gringalet², au capitaine Fracasse, à Boniface...

Demandons-nous si les farceurs furent touchés par l'influence italienne et dans quelle mesure. En faveur de cette opinion, il faut signaler d'abord des exemples patents de collaboration entre comédiens italiens et français, et cela — M. Lebègue l'a établi — dès la première moitié du XVI^e siècle³.

Deux planches du Recueil de Fossard consacrées à Agnan Sarat nous le montrent en compagnie d'un Arlequin. M. Beijer le suppose français, mais constate l'identité d'allure avec son confrère italien⁴. A propos de la planche XLIV (*Comédie ou farce de six personnages*), datant de la fin du XVI^e siècle, on a souligné déjà la ressemblance du mari avec Pantalon et du valet avec un zanni⁵. Enfin, la planche XXXVIII (XVI^e siècle), présente une scène mouvementée dont les acteurs sont d'une part, la Dona Cornelia, Zany, Pantalon et un Arlequin (non nommé) sur des échasses ; d'autre part, Nodet le Tavernier, Gringalet et Taffia, une femme ; la composition très soignée ne laisse aucun doute : il ne s'agit pas d'un rassemblement factice de personnages de théâtre, mais d'une troupe interprétant une scène de comédie ou de farce.

Ed. Fournier, citant D. Martin⁶, dit à propos de Tabarin que « l'Italien Francatripa se mit à bouffonner de compagnie avec le Badin si fameux *es farces de France*. L'un était boiteux, l'autre bossu ; et il était plaisant de voir faisant ces contrefaits quelque tour de champicerie sur les théâtres »⁷. M. Lebègue rappelle que Tabarin du Pont-Neuf avait pour femme une Italienne, Vittoria Bianchi⁸ ; que d'autre part Valleran Lecomte s'associa en 1600 et 1612 avec des troupes italiennes⁹.

De si fréquents contacts ne pouvaient rester sans effets. L'influence italienne est flagrante chez les farceurs dont nous nous sommes occupé et chez quelques autres de leurs confrères. La plupart leur avaient emprunté le masque et quelques-uns le costume¹⁰. Les lazzi, la plastique corporelle, l'improvisation n'avaient pu que se développer à l'école de l'Italie. Aussi M. André Boll n'hésite-t-il pas à affirmer : « Gaultier-Garguille, Turlupin et Gros-Guillaume étaient d'authentiques acteurs de la *commedia dell'arte* »¹¹ ; et Dubech partage cet avis¹².

¹ Rigal, *op. cit.*, p. 183.

² Rigal, *op. cit.* et Ch. Doutrepont, *Les types populaires...*, 2^e partie, p. 471.

³ *La Comédie-Italienne en France au XVI^e siècle*, voir ci-dessus, p. 96.

⁴ Recueil de Fossard, p. 22.

⁵ P. 22 et Lebègue, *art. cit.*

⁶ *Parlement Nouveau*, chap. 29.

⁷ Notice sur Tabarin dans *Le Théâtre français au XVI^e et au XVII^e siècle*.

⁸ « La Vittoria, dit une brochure du temps, *Le Clair Voyant*, est cette Romaine à qui j'ai vu, assistée de Castaigne et Arlequin sur le théâtre, faire des sauts merveilleux et danser des mieux » (cit. Ed. Fournier, *Le Théâtre français...*, t. I, p. 499).

⁹ *La Comédie-Italienne en France au XVI^e siècle*.

¹⁰ Ed. Fournier, *op. cit.*, p. 330.

¹¹ *Théâtre, spectacles et fêtes populaires dans l'histoire*, Marseille, éd. du Sagittaire, 1941, p. 74.

¹² *Op. cit.*, t. III, p. 134.

Mais la commedia dell'arte n'était-elle que cela ? Et voici la grande question : pourquoi les zanni italiens survivaient-ils à leurs interprètes — en quoi ils étaient de vrais types — tandis que Gaultier-Garguille, Turlupin, Gros-Guillaume, Jodelet et les autres sont morts avec Guéru, Legrand, Guérin et Bedeau ? Pourquoi la réincarnation des « types » français ne se fit-elle pas ?¹ La réponse est, croyons-nous, dans la différence des spectacles. Les acteurs de la commedia dell'arte, fussent-ils vedettes de premier plan, prenaient leur rang dans le cadre d'un spectacle fortement organisé. Ils avaient à compter d'abord avec un personnel plus étendu, puis surtout avec les éléments romanesques et littéraires, chorégraphiques aussi et enfin scéniques. Dans cet ensemble complexe, les types s'épanouissaient certes largement, mais l'acteur, lui, s'effaçait davantage. C'est le fait de la Renaissance, de son universalisme, d'avoir arraché à l'anonymat des foires et des carnavaux les bouffons primitifs et de leur avoir donné un nom. Par contre, l'activité des farceurs français se développait sans contrainte. Pas de spectacle au sens italien, mais plutôt des sketches, où l'art de l'acteur, ses spécialités, prenaient une telle importance, qu'il devenait impossible qu'il y eût deux Gros-Guillaume, par exemple. Ils étaient des types parce qu'ils n'interprétaient qu'un seul rôle, et que ce rôle était populaire. Mais ils étaient trop personnels pour n'être pas irremplaçables. Gaultier-Garguille ou Jodelet morts, le public ingrat saluait Guillot-Gorju et ne voulait plus de Jodelet ; Arlequin mort, le public ingrat saluait le nouvel Arlequin.

Il est d'ailleurs typique que les souvenirs qu'ils nous ont laissés s'attachent à leur comique verbal plus qu'à leur jeu ; vieille tendance moyenâgeuse non entamée par la Renaissance. Turlupin conduisait la farce surtout par son esprit et ses saillies. Gros-Guillaume était un discoureur sentencieux. Le volubile Guillot-Gorju brillait dans ses nomenclatures médicales, le bavard Tabarin dans ses définitions désopilantes (avec l'aide de son chapeau, il est vrai). Même Gaultier-Garguille, le plus italien de tous, était célèbre par ses chansons plus que par son

¹ Elle se fit peut-être, mais de façon très limitée, dans certains cas. Il semble notamment qu'il y eut plusieurs Jean Farine (Fournel, *Contemporains de Molière*, t. I, p. XXXV). Rigal admettrait volontiers que plusieurs acteurs aient porté le nom de Gringalet (*Le Théâtre français...*, pp. 183-184) et qu'il y ait eu deux Philippins (*ibid.*, p. 330). Dame-Gigogne a passé aux marionnettes (Ch. Doutrepont, *Les types populaires...*, 1^{re} partie, pp. 161-166). Plusieurs Tabarins ont opéré à la fin du XVI^e et au début du XVII^e siècle, en France, à Venise et en Autriche. Le nom de Gaultier-Garguille — les termes séparés et le mot composé — se retrouve dans la littérature du moyen âge (Rigal, *op. cit.*, p. 175, note 2). Mais la diffusion de ces deux personnages n'implique aucunement la continuité de types. Enfin le fait que le nom de Turlupin apparaisse dans les proverbes anciens (Ed. Fournier, *Chansons de Gaultier-Garguille*, pp. LXXIX-LXXX) ne prouve pas grand'chose en faveur d'une tradition théâtrale. Gaultier-Garguille a reparu de façon inattendue dans une pantomime en un tableau, jouée aux Funambules le 30 novembre 1800. Elle était l'œuvre d'Émile Durandau, *Simple poète*, musique d'Illevé, et s'intitulait *Les Quatre intriguants, ou Suites funestes des amours occultes d'une princesse désordonnée, ou Le fâcheux état de la péninsule avant Christophe Colomb et ses découvertes*. Le farceur y tenait l'emploi de nourricier amoureux de la princesse des Asturies. C'est Michelin, le Cassandre de la troupe, qui interprétait ce rôle. La pièce avait d'ailleurs paru auparavant aux Folies-Nouvelles, sous le nom de *l'Hôtellerie de Gaultier-Garguille* (cf. Péricault, *Le théâtre des Funambules*, Paris, 1897, pp. 463-467).

jeu. Dame-Gigogne était aussi un chansonnier ¹, Bruscombille, un diseur de prologues. Eux morts, que pouvait-il rester de ces chansons insipides, de ces nomenclatures interminables, de ces prologues facétieux, faits à la taille, à l'esprit et pour la mimique de leurs interprètes ? Tandis que la mort d'un Pantalon ne faisait qu'un vide bientôt comblé, dans les harmonieux canevas de Flaminio Scala. Il était impossible aux « types » français d'avoir le même rayonnement que leurs émules de la *commedia dell'arte*, qui fut pendant deux siècles l'unique — ou presque — expression du théâtre comique en Italie.

Disons pour conclure que si la comédie érudite marque dans une certaine mesure le répertoire comique français de cette époque ² ; que si en outre, les Italiens ont apporté à la France ces décors grandioses et ces machines adaptés au goût du romanesque ; par contre, *littérairement parlant*, l'influence de la *commedia dell'arte* fut presque nulle jusqu'au milieu du XVII^e siècle. Mais cette influence se fit sentir sur les farceurs, surtout sans doute à partir du moment où les troupes italiennes partagèrent avec eux la scène de l'Hôtel de Bourgogne. Influence précieuse, bien qu'incomplète, en raison même du répertoire gaulois.

En regard de l'apport espagnol si prépondérant et purement littéraire, l'apport italien semble bien modeste. Mais, en bornant son influence au côté technique, la *commedia dell'arte* offrait certainement à la France ce qu'elle avait de meilleur. Car ces traditions de jeu et de bouffonnerie impliquent, dans l'ordre littéraire, un style comique spécifiquement lié à l'art de la scène. Elles impliquent également la permanence du type et de tous les éléments qui le composent, que nous avons étudiés plus haut. Le jour où un écrivain français — Molière — se tournera vers la *commedia dell'arte*, non tant vers son répertoire que vers ses interprètes, l'influence de l'Italie deviendra effective. Avec Molière, elle dirigera le théâtre français vers les caractères généraux, en le retenant toutefois de retourner aux abstractions ; vers les sentiments simples, sans lui interdire la nuance psychologique.

¹ Doutrepont, *Les types populaires...*, 1^{re} partie, p. 163.

² Martinenche limite cette remarque en disant : « On ne lui demande (à la comédie érudite) que des complications d'intrigue et on lui enlève un peu de sa couleur propre, pour en ajouter une autre qui n'est pas très loin d'être espagnole. » (*La Comedia espagnole en France, de Hardy à Racine*, Paris, Hachette, 1900, p. 159.)

TROISIÈME PARTIE

Molière.

INTRODUCTION

Rappelons en quelques mots les conclusions où nous a mené notre étude du théâtre comique, en Italie et en France.

En Italie, la *commedia dell'arte*, en unissant les traditions populaires aux traditions littéraires, crée une forme de comédie où les éléments romanesques et lyriques se combinent à l'observation de la vie réelle. Cette union, symbolisée par le type, trouve une expression véritablement dramatique grâce au jeu, et, d'une façon plus générale, grâce à la subordination de tous ces éléments aux lois de la scène (toute l'économie de la pièce, à commencer par l'intrigue, est subordonnée à ce fait premier : la représentation).

En France, on constate dès les origines (à part les exceptions mentionnées) un divorce parfois total entre les tendances romanesques, lyriques, morales d'une part, et le grand courant réaliste, de l'autre. L'essai, tenté à la Renaissance, d'échapper à ce réalisme trop violent échoue. Puis, au début du XVII^e siècle, et sous l'influence espagnole surtout, la vague romanesque sévit en France, sans réussir toutefois à s'accorder avec le goût du réalisme qui subsiste dans les formes populaires de la farce et des fantaisies de tréteaux. Faute de s'unir totalement, comme en Italie, il aurait paru désirable que ces deux formes de théâtre si différentes se prêtent l'une à l'autre une part tout au moins de leur caractère : la première son universalité, la seconde son goût de la vie. Les nécessités de la représentation rendaient légitime, sinon nécessaire, cette influence réciproque. On aurait eu ainsi :

D'une part, une comédie populaire, totalement dépourvue de lyrisme et de romanesque, mais dont l'expression se serait élevée au-dessus du trivial, de la parade de foire, de la satire locale ; elle aurait mis l'accent sur l'universalité, la généralisation des passions portées à la scène ; elle aurait fatalement abouti à la création d'un certain nombre de types.

D'autre part, une comédie, qui, sans être aucunement réaliste, aurait toutefois trahi suffisamment le goût des choses de la vie pour ne pas s'abandonner à un romanesque excessif qui se plaît aux raffinements d'intrigues complexes et de sentiments désordonnés. Cette correction, cette tempérance l'auraient rendue lyrique, féerique. On y serait parvenu si l'on s'était un peu moins soucié de littérature et un peu plus du spectacle.

Mais lorsque les lettrés et le public cultivé, engoués du romanesque espagnol, se tournèrent vers l'Italie pour lui demander ses enseignements dans l'ordre de la représentation, ils lui empruntèrent précisément les éléments romanesques : mises en scène et décors fastueux, machineries, etc. ; et non pas son jeu, ses acteurs, le style de son interprétation, qui rappelaient trop la farce. Le résultat fut un isolement, loin de toute saine réalité, tandis que, de leur côté, les farceurs voués par définition au mépris des gens cultivés étaient condamnés à n'être que des amuseurs de carrefour, et n'essayaient pas — on ne saurait le leur reprocher — de s'élever au-dessus de la vieille conception de la farce.

On n'admira jamais assez Molière d'avoir patiemment remonté le courant ; d'avoir, sans hésitation, emprunté sa vraie richesse au théâtre italien ; d'avoir compris cette simple vérité : le jeu d'abord. C'est sur ce fondement, et non sur des formes littéraires ou sur l'illusion chatoyante des décors qu'on édifiera la véritable comédie. Revenir à la simplicité, comme l'avaient fait Lope de Vega et Shakespeare. C'est autour du jeu, en fonction de la représentation que s'organisera le spectacle. Car, qu'on ne s'y trompe pas, c'est le jeu qui détermine le style¹ et les caractères et l'intrigue, et comme la pensée s'exprime par lui, c'est lui qui la moule, la pénètre si profondément, qu'il en modifie même les démarches. Certains pourraient regretter que Molière ait si ostensiblement tourné le dos à toute expression romanesque, lyrique peut-être, qu'il ait réalisé cette première des deux formules dont nous avions déploré l'échec chez ses prédécesseurs immédiats et ses contemporains ; qu'il n'ait pas tenté une union semblable à celle qui réussit en Italie. Nous comprenons ce regret ; mais son génie le poussait ailleurs et l'inspiration qui l'a engagé à prendre le problème par l'autre bout a donné à la France un des plus grands théâtres comiques qui soient. C'est avec Molière, en Molière, que la comédie italienne, plus spécialement la *commedia dell'arte*, a servi la cause du théâtre comique en France, lui a en quelque sorte donné son envol.

Il serait faux de penser que ce tribut diminue en quoi que ce soit, le mérite de Molière. Là comme ailleurs, il a utilisé ses emprunts pour la création d'une œuvre si originale, qu'au XVIII^e siècle l'Italie, Goldoni en tête, viendra rajeunir auprès de lui son théâtre national.

Dans cette prise de position si neuve, les circonstances, ses déboires surtout, l'ont servi : quinze ans de vie en province (la moitié de sa carrière théâtrale) loin des cénacles littéraires d'avant-garde, le retard de la province sur la ville, sa qualité de comédien itinérant et la variété des publics que cela comportait, lui ont permis de mûrir plus librement sa grande révolution, d'ignorer les entraves de la mode, de n'être pas l'auteur d'une coterie littéraire, d'être au contraire le premier farceur de France, avant d'en être le plus grand auteur comique. Brûlons donc un cierge au marchand de bougies et à tous les fournisseurs de l'Illustre-Théâtre, dont l'impatience et la rapacité ont causé l'exil du comédien Molière.

Nous n'avons pas l'intention de proposer, après tant d'autres, des

¹ Lanson le dit dans son étude sur *Molière et la farce* ; cf. ci-dessous p. 116.

solutions à tous les problèmes que posent l'œuvre et l'homme, objet de tant de controverses ¹. Attaché à faire ressortir dans son œuvre les influences italiennes, nous n'aborderons le problème des sources que lorsque l'emprunt sera patent et d'importance. On trouvera dans l'édition des *Grands Écrivains de la France* l'essentiel d'une documentation que sont venues enrichir subséquemment de nombreuses monographies ².

Dans les pages qui suivent, nous examinerons d'abord comment Molière utilise les canevas italiens. Puis, étudiant le type, nous le verrons prendre son essor, se développer jusqu'à côtoyer le tragique, se dégager de la sujétion du spectacle pour s'y soumettre à nouveau, dans une certaine mesure, avec les dernières pièces. Nous tenterons ainsi de déterminer la part de la commedia dell'arte dans l'œuvre de Molière.

¹ Nous signalons comme un exemple de ces divergences d'opinion, le chapitre de M. Pierre Kohler : *Molière dans son œuvre ou l'impersonnalité dramatique (L'Esprit classique et la comédie)*, dont le titre exprime suffisamment la position, et l'ouvrage si attachant, et de conception diamétralement opposée de M. Pierre Brissson, *Molière, sa vie dans ses œuvres* (Paris, Gallimard, 1942). Cf. plus loin, p. 160.

² Cf. entre autres Fournel, *Les contemporains de Molière*, Paris, 1863 ; P. Toldo, *Di alcuni scenari...* (cit. ci-dessous, p. 119, note 5), ainsi que de nombreux articles cités plus loin.

CHAPITRE VII

Le jeu et le style.

Gustave Lanson, répondant à la question de savoir si Molière-auteur a eu les mêmes maîtres que Molière-acteur, dit :

Il faut remarquer d'abord qu'un certain jeu impose un certain style quand l'auteur est acteur et écrit ce qu'il jouera. Tandis que la comédie littéraire, comme la tragédie avant Molière, ne voit ni ne montre les corps, exprime les mœurs par l'abstraction des discours, par les analyses fines ou les vives images du style et ne dessine sensiblement les pensées que par les accents de la voix, soutenus tout au plus d'un geste oratoire ; tandis qu'un rôle comique n'est pour ainsi dire avant Molière que la voix d'un esprit plaisant ou bouffon ; dans Molière, le sentiment intérieur qui se pousse au dehors met tout l'homme en branle et le discours s'accompagne d'une grimace, d'une posture, qui l'interprètent et le complètent. Il n'y a pas de place pour les développements de littérature, pour les mots d'auteurs qui ne comporteraient pas la gesticulation révélatrice du caractère. La naïveté impersonnelle du style de Molière tient étroitement à la nature de son jeu parce qu'il s'attachait en écrivant à se ménager les moyens de donner l'image animée d'un original ; il n'avait ni le temps ni le goût d'étaler son esprit ¹.

Ce passage situe admirablement la position de Molière. Il ne nous reste plus qu'à montrer l'application de ces principes.

Il est regrettable que nous n'ayons pas conservé, fût-ce le moindre canevas de ces petites farces intitulées *Le Médecin amoureux*, ou *Gorgibus dans le Sac* ², que Molière rapporta de province et qu'il estimait assez pour avoir joué la première au Louvre, lors de la fameuse représentation de 1658, et la seconde six fois entre 1661 et 1663. Toutefois, les deux piécettes, *La Jalousie du Barbouillé* et *Le Médecin volant* nous renseignent parfaitement sur l'art de Molière à ses débuts.

Le titre de la première fait songer à une imitation ou une inspiration d'une farce gauloise. Le barbouillé, c'était l'enfariné, et, comme on sait, les enfarinés étaient des bouffons français avant que l'Italie eût introduit

¹ Lanson, *Molière et la farce* (*Revue de Paris*, mai 1901, p. 141).

² Boileau lui-même regrette cette perte, « parce qu'il y a toujours quelque chose de saillant et d'instructif dans ses moindres ouvrages ». Cit. Despois, *Molière (Les Grands Écrivains de la France, Paris, Hachette, 1873)*, t. I, p. 5.

le port du masque ¹. En réalité, cette pièce est la mise en action du *Jaloux corrigé*, de Boccace (*Décameron*, VIII^e journée, 4^e nouvelle), ou plutôt, comme l'a soutenu A. Mortier ², d'un canevas italien inconnu qui aurait repris une scène de *La Rhodiana*, de Calmo, lequel se serait inspiré de Boccace ³. Le choix de la mort est différent (Angélique feint de se tuer d'un coup de couteau, la Gitte de Boccace de se jeter dans un puits, Félicité de Calmo de se noyer dans le fleuve) ; les répliques de Molière ne suivent ni celles du conteur ni celles du dramaturge. Mais ce qui est italien c'est surtout le jeu et la composition de la pièce. Signalons tout d'abord l'existence de ces « fragments comiques », si caractéristiques de la commedia dell'arte ⁴ ; il s'agit en l'occurrence des deux scènes où paraît le docteur (sc. 2 et 6). Totalelement indépendantes de l'intrigue, elles sont de purs hors-d'œuvre. Ce procédé n'existe quasi pas dans la farce française. La fin de la scène 6 est à l'état de canevas, un véritable canevas de commedia dell'arte, d'allure technique et destiné à l'acteur, comme l'indique entre autres, la notation : « Le Docteur se doit laisser tomber sur le dos. » Enfin, le grouillement des acteurs sur la place, à la dernière scène, est encore un procédé de la commedia dell'arte bien plus que de la farce.

Dans une lettre à de Brosse, du 28 novembre 1721, maintes fois citée, J.-B. Rousseau qui possédait le manuscrit, affiche le plus grand mépris pour cette farce :

Le fond de la farce peut être de Molière, dit-il... mais comme toutes ces farces se jouaient à l'improvisade, à la manière des Italiens, il est aisé de voir que ce n'est point lui qui en a mis le dialogue sur le papier...

Nous avons tout lieu de penser le contraire. L'usage que Molière a fait de ce texte pour *George Dandin* en serait déjà une preuve suffisante. Mais surtout, dans cette piécette écrite tout entière pour la gesticulation, Molière n'avait que faire d'étaler son esprit ; il ne lui fallait au contraire que quelques expressions brutales, à l'emporte-pièce, aussi caricaturales que les gestes qu'elles avaient pour tâche de souligner. Il en va de même des deux seuls passages qu'on pourrait qualifier de morceaux de style, nous voulons dire les deux tirades du docteur, à la seconde scène. Elle est d'un comique très primitif, cette scène de la bourse pleine de pistoles qui trouve toujours pour l'enfermer une enveloppe plus vaste et plus opulente. C'est, en sens inverse, le même comique que suscite ce jouet d'enfant, composé d'une poupée de bois, à l'intérieur de laquelle s'en cache une autre toute semblable, qui en contient une troisième, et ainsi de suite jusqu'à la dixième ou la quinzième. L'enfant rit de cette perpétuelle redécouverte alors qu'il n'attendait plus rien ; c'est une

¹ Doutrepont, *Les acteurs masqués et enfarinés au XVI^e et au XVII^e siècle*.

² *Un ancêtre italien de George Dandin* (*Revue de littérature comparée*, 1926, pp. 16-27), publié dans *Études Italiennes*, Paris, Messin, 1930.

³ On aurait donc la filière : Boccace — Calmo — (canevas ?) — *La Jalouxie du Barbouillé* — *George Dandin* (cette dernière pièce empruntant directement à Boccace le thème de la mésalliance qui n'apparaît ni dans *La Jalouxie*, ni chez Calmo).

⁴ Cf. plus haut, p. 34.

forme de comique analogue à celle du diable à ressort signalée par Bergson¹. Toutefois, réduite à sa pure forme orale, la tirade du docteur n'exciterait pas le rire ; on la devine accompagnée de gestes adéquats des bras, et d'un mouvement ascendant puis descendant du corps, terminé par la présentation de la partie charnue, que Molière a eu la bonté de préparer peu avant en indiquant : « troussant sa robe derrière son cul ». C'est un exemple primitif mais excellent de style moulé sur le geste.

On pourrait se demander enfin pourquoi Molière n'a pas utilisé le procédé du puits au lieu du couteau. De Brossette aborde cette question dans une de ses lettres. Il préfère l'usage du puits, ce que nous accorderions, mais non pour la raison qu'il en donne ; il y trouve en effet plus de vraisemblance. Si c'est cela, la raison est du moins fort mince. Ce qui est intéressant ce sont les renseignements de Brossette sur une commedia dell'arte qui avait repris la nouvelle du *Décameron* :

Il y a un puits dans la rue, près de la porte du mari. Quand la femme revient la nuit de son rendez-vous, et qu'elle trouve son mari à la fenêtre, au lieu de faire semblant de se tuer d'un coup de couteau, elle le menace de se jeter dans le puits, s'il la réduit au désespoir... elle ramasse en effet un pavé qu'elle jette dans ce puits, et se tapit aussitôt derrière la margelle, ce qui est fort naturel. Pantalon (c'est le mari) entend le bruit de la pierre dans l'eau, prend peur et descend ; mais au lieu d'en rester là, comme dans Molière, il va chercher un crochet et se lamente en tirant du puits des rubans, des coiffures, un panier, des jupes de femme et cent autres pauvretés...

Et de critiquer les acteurs italiens qui n'ont su « s'arrêter au point du vraisemblable »². Il y a lieu de penser qu'en exécutant cette scène de haute bouffonnerie et qui devait être fort plaisante, les acteurs italiens du XVIII^e siècle suivaient une tradition qui s'était transmise de troupe en troupe depuis le XVI^e siècle. La scène du puits appelait tellement ces lazzi qu'il semblerait qu'elle eût été amenée pour eux. Sans être de l'avis de Brossette, on peut toutefois penser que Molière n'a pas jugé bon de placer dans sa pièce cette scène de pure clownerie, de même qu'on ne trouve guère dans son théâtre de scènes exclusivement mimées, à la manière italienne, à moins qu'elles ne révèlent un trait de caractère.

Le Médecin volant a plusieurs équivalents italiens³. L'un des plus intéressants est le scénario manuscrit de Dominique⁴, également de la seconde moitié du XVII^e siècle. Ce scénario ne nous donne, selon l'habitude de ce recueil, que les scènes — non même pas toutes — où Arlequin paraissait, particulièrement celles qui contenaient des lazzi,

¹ *Le Rire*, p. 69.

² Ch. de Brossette, *Lettres d'Italie*, Paris, éd. du Raisin, 1927, Lettre L, Rome, à M. de Maleteste, p. 259.

³ Outre les canevas signalés ci-dessous, on trouvera dans le *Giornale storico di letteratura italiana*, t. I, pp. 75 sqq., une étude de Neri sur une comédie imprimée : *Truffaldino medico volante, commedia nova e ridicola*, in Milano, 1673, que l'auteur compare au scénario du Recueil de Bartoli.

⁴ Cf. ci-dessus, p. 48, note 2.

des mots d'esprit, des dialogues qu'il a jugé bon de rapporter. Le canevas est donc fort incomplet et insiste sur les inventions personnelles du grand comédien. En fait, l'épisode qui donne son nom à la pièce n'y est pas mentionné ; l'on n'y trouve que les scènes préliminaires et celles de la consultation (dans Molière, sc. 1-8).

Pendant longtemps on a débattu la question de savoir lequel du manuscrit italien ou de la farce française, était tributaire de l'autre. Le fait que *Le Médecin volant* ait été joué à Paris en 1659 et que Dominique n'y soit arrivé qu'en 1660 ne prouve rien. Comme le remarque Toldo¹, les Italiens étaient installés à Paris depuis fort longtemps. Il ne faut pas négliger non plus, bien que suspecte, l'affirmation de Bour-sault qui déclare avoir tiré son *Médecin volant* (1660) d'une pièce italienne². Toldo fait observer enfin que Somaize³ n'aurait pas parlé d'un *Medico volante* « que tous connaissent », si ce *Medico* n'avait été connu de personne. C'est pourquoi Despois, et après lui bien d'autres critiques⁴ se sont ralliés à l'hypothèse d'un ou plusieurs archétypes, disons plus simplement d'une tradition, remontant plus haut, dont le manuscrit de Dominique, comme d'ailleurs le scénario de Bartoli du XVIII^e siècle, ne seraient que le prolongement ; tradition où Molière aurait puisé à son tour.

Toldo⁵ a brillamment confirmé cette hypothèse, à la suite de la découverte, par Benedetto Croce, d'un recueil de canevas napolitains⁶. A vrai dire, il appartient aussi à la fin du XVII^e siècle. On pourrait donc en déduire que ceux des scénarios qui présentent de notables rapprochements avec des pièces de Molière en sont directement inspirés, comme c'est le cas, par exemple, pour certaines pièces du Recueil de Gherardi. Mais Toldo répond que ce dernier recueil n'est italien que de nom et français de fait,

vu que ceux qui le composèrent étaient nés pour la plupart et avaient vécu en France, et qu'ils étaient de plus des lettrés de profession... Les deux manuscrits de la bibliothèque de Naples sont au contraire la simple transcription de recueils de scénarios antérieurs, originaires de contrées diverses et écrits à des époques différentes, ce que démontrent les déclarations explicites des copistes⁷, l'écriture grossière ou fluide, et certaines inégalités de style, de langue, certaines répétitions de sujets identiques, bien que l'ensemble porte cette forte patine du dialecte napolitain dont parle B. Croce, laquelle prête aux deux volumes une apparente unité de composition et d'origine.

Il s'agit donc bien d'un recueil de canevas antérieur à Molière.

¹ P. 462 de l'article cité ci-dessous, note 5.

² Cf. Fournel, *Les contemporains de Molière*, t. I, p. 96.

³ Préface des *Véritables Précieuses*.

⁴ Moland, *Molière et la comédie italienne*, pp. 246 sqq., Fournel, *op. cit.*, p. 94, etc.

⁵ P. Toldo : *Di alcuni scenari inediti della commedia dell'arte e delle loro relazioni col teatro del Molière*, dans le *Atti della R. Accademia delle scienze di Torino*, Torino, Carlo Clausen, vol. XLII, Disp. 1 a. 1906-1907, pp. 460-482.

⁶ Cf. Apollonio, *op. cit.*, pp. 234-237. Il se trouve à la Bibl. de Naples, sous la cote XI aa, 40-41, deux volumes.

⁷ « Ricordiamo che il 1° dei due volumi recita : *Sibaldone de soggetti da recitare all'Impronto, alcuni proprii e gl'altri diversi*, e che nel frontespizio del 2° si discorre di vari soggetti ed opere bellissime copiate, ecc. »

Si nous nous attardons à cette question des sources, c'est d'abord qu'elle va nous fournir un magnifique exemple de la quasi-immuabilité d'une tradition de *commedia dell'arte*, depuis les scénarios de Croce, qu'on placera au plus tôt au début du XVII^e siècle, jusqu'au *Medico volante*, du Recueil de Bartoli, du XVIII^e siècle. Cette tradition établie, il nous sera possible, en la comparant à la pièce de Molière, de voir son originalité et ce que Molière en a fait.

Ce qui frappe tout d'abord, c'est le développement de l'intrigue sentimentale. Dans le scénario de Croce, il y a deux couples d'amoureux, sans compter Lelio, le candidat imposé par l'un des pères. Même complication dans Bartoli ¹, qui y ajoute encore les entreprises amoureuses des vieillards ². Enfin, quelques notes mal rédigées au début du manuscrit de Dominique révèlent le même état de choses. On lit en effet : Diamantine me dit

qu'Eularia et Aurelia ont témoigné beaucoup de joie de me voir, que la première, qui est la maîtresse d'Octave mon maître, m'a donné une lettre pour lui. Octave me demande où est cette lettre. Après le lazzi de la chercher, je la trouve à ma ceinture, par derrière : je lui dis qu'elle sort de chez le parfumeur. Je la lui fais baiser et à Cinthio ³.

Cette lettre d'Eularia à son amant contient certainement les propositions de ruses à venir : maladie feinte, faux médecin ; le manuscrit poursuit en effet :

Après plusieurs lazzis ils me proposent de faire le médecin ; je les (*sic*) refuse : je me rends ensuite à leurs prières et je sors avec gravité en leur disant : portez honneur au plus habile médecin de cette ville ⁴.

Les deux scénarios de Croce et de Bartoli sont du reste là pour prouver que l'initiative de la ruse revient bien à la jeune fille ; mais la lettre est cachée dans un gant que le valet recueille en chemin. La tradition de la lettre et des lazzis qui en accompagnent la remise s'est donc maintenue chez les Italiens jusqu'au XVIII^e siècle, quand bien même Molière avait simplifié l'épisode, en plaçant la proposition dans la bouche de Sabine, la cousine.

L'évanouissement de l'une des jeunes filles, les bastonnades dont la seconde régale les amants, les sonneurs envoyés pour distraire la malade, ces trois scènes sont identiques dans les scénarios de Croce et de Bartoli. Dominique ne les rapporte pas, car il n'y joue aucun rôle important. Molière les a supprimées.

Par contre les trois canevas rapportent l'interprétation des songes par le faux médecin (Dominique est d'une fantaisie plus personnelle sur ce point). Molière n'y fait pas allusion.

Dans les scénarios de Dominique et de Bartoli, le faux médecin

¹ Où Lelio est remplacé par un Capitano plus haut en couleurs (*Scenari inediti della commedia dell'arte*, pp. 103 sqq.).

² Acte II, sc. 6 et 8.

³ T. I, fol. 265 verso. Lazzi déjà cité, p. 48.

⁴ Fol. 266.

accorde des consultations à d'autres personnages : au Capitan, dans le manuscrit de Dominique, au Capitan et au Zanni, dans le manuscrit de Bartoli. La recette si radicale contre le mal de dents est plus complète chez Dominique :

Le Capitan me demande un remède pour le mal de dents. Je lui enseigne le secret du poivre, de l'ail et du vinaigre dont je lui dis qu'il faut qu'il se frotte le derrière, et celui d'un quartier de pomme que l'on met dans sa bouche, qu'ensuite on se met la tête dans un four chaud jusqu'à ce que la pomme soit cuite ¹.

Le manuscrit de Croce, comme Molière on le sait, ignore ces fantaisies, ce qui tendrait à prouver que le Recueil de Bartoli ne s'appuie pas uniquement sur la tradition du manuscrit napolitain, mais parfois directement sur celle des comédiens italiens établis en France. Un autre détail vient confirmer cette hypothèse : on lit dans Dominique :

Sans doute avez-vous jamais lu cette (*sic*) aphorisme d'Hippocrate qui dit : *gutta cavat lapidem*, c'est-à-dire que l'eau qui tombe goutte à goutte perce le plus dur rocher ; je tomberai goutte à goutte sur votre fille, et par le moyen de ce remède anodin je lui procurerai une guérison certaine ².

Et dans Bartoli (acte II, sc. 3) :

Capitano li domanda parere sopra il mal della pietra, dice Cola che *sicut gutta cavat lapidem*, che si faccia venir la gotta, che guarirà ³.

Dans cette première partie de la pièce, nos trois manuscrits italiens restent exactement fidèles à la tradition, aussi bien dans la conception générale (importance du romanesque) que dans les divers épisodes. Dominique, il est vrai, se permet, à l'intérieur même de ces épisodes, certaines libertés que nous avons signalées. Mais n'oublions pas qu'il se place à un autre point de vue, et que son manuscrit n'est pas un vrai scénario, mais plutôt un recueil de ses meilleurs lazzi, et de ses saillies les plus licencieuses.

La seconde partie, qui donne son nom à la pièce, voit Molière, Croce et Bartoli absolument d'accord. Dominique, comme je l'ai dit, est muet sur ce point, Desboulmiers ⁴ affirme que « la situation qui donne le titre à la pièce est une lettre qu'Arlequin doit remettre à l'amoureuse ; la porte lui étant interdite, il entre et sort plusieurs fois par la fenêtre ». Desboulmiers a-t-il assisté à l'une des reprises du XVIII^e siècle ? Fait-il allusion au manuscrit de Dominique, dont il comblerait la lacune à sa façon ? Dans tous les cas, nous avouons ne pas accorder pleine confiance à cette explication. Qu'une troupe italienne de la période du rétablisse-

¹ T. I, fol. 269.

² T. I, fol. 266 verso.

³ A propos de la reprise de ce canevas, en 1716, par la nouvelle troupe italienne, Desboulmiers (*Histoire anecdotique et raisonnée du Théâtre-Italien*, t. I, p. 77) remarque : « Ce sont deux vers de l'opéra *Atys* qui étaient fort en vogue alors. » C'est donc vraisemblablement à Quinault que Dominique avait emprunté ce trait.

⁴ *Op. cit.*, t. I, p. 84.

ment ait modifié à tel point une pièce, consacrée et par une longue tradition et par Molière, cela paraît étrange, d'autant plus qu'on ne voit pas comment la remise d'une seule lettre nécessiterait tant d'allées et venues par les portes et les fenêtres¹. Quant au silence de Dominique, nous l'interpréterions plutôt comme une preuve qu'il suit si exactement la tradition sur ce point, qu'il n'a pas jugé bon de la rapporter. Cette seconde partie comprenant plus d'acrobaties que de reparties, il avait d'autant moins de raisons de s'y attarder, puisqu'il s'attache surtout à relever ses mots d'esprit. Nous serions plutôt porté à croire que les nombreuses mentions de lettres échangées et reprises dont il est question dans nos trois manuscrits ont induit Desboulmiers en erreur.

Nous sommes donc bien en présence d'une solide tradition, où Molière a puisé pour sa courte pièce un certain nombre d'éléments, mais dont il a négligé beaucoup d'autres² que nous avons signalés chaque fois. Deux remarques s'imposent :

Tout d'abord, nous touchons du doigt l'opération de démarquage que Molière, dans sa répugnance pour tout romanesque³, a effectuée entre les scènes d'action et de vrai comique, et les épisodes sentimentaux. Un tel décanage (suppression d'un couple et des autres satellites amoureux ; point de brouilles ni de quiproquos — le manuscrit de Bartoli ne contient pas moins de douze scènes de ce genre), modifie assez profondément l'esprit de la pièce ; il lui donne plus de dureté et une vie plus frénétique.

Mais les scènes romanesques, dans les scénarios, étaient toujours enluminées d'une quantité de lazzi, pantomimes, acrobaties, mots d'esprit ; abandonnant les unes, Molière renonce aux autres (lazzi de la lettre, bastonnade, sonneurs, etc.). *Le lazzi pur, gratuit, qui ne révèle pas vraiment un caractère, qui n'est qu'une espèce d'exaltation du comique, ne l'intéresse pas.* Nous avons fait une remarque semblable à propos du *Barbouillé* ; ajoutons qu'il y a une grande différence entre le « fragment comique » du Docteur, dont les tirades révèlent la monstrueuse vanité, et les clowneries qui ne sont que des ornements du spectacle.

Les modifications opérées par Molière visent, en résumé, à concentrer tout l'intérêt sur le jeu et sur une gesticulation traduisant des caractères.

L'Étourdi nous fournira d'ailleurs un exemple combien plus remarquable de concentration. Notons toutefois déjà que dans son besoin de simplifier, Molière va souvent trop loin, et enlève à certaines scènes un

¹ Th.-S. Gueullette (*Notes et Souvenirs sur le Théâtre-Italien au XVIII^e siècle*, publiés par J. Gueullette, Paris, Droz, 1938, p. 74) note à propos de la reprise de 1716, à laquelle il a assisté : « Arlequin y a un grand jeu. Boursault a fait une pièce de ce nom, tirée du canevas italien. » C'était donc bien le même sujet.

² Despois (*op. cit.*, t. I, p. 50) supposait l'existence d'un canevas antérieur « plus semblable à celui de Molière que celui de Dominique ». Nous voyons que cette hypothèse n'est qu'à demi confirmée, et que, si les emprunts de Molière sont indéniables, son originalité ne l'est pas moins. Par contre, la situation de Boursault devient fort précaire ; il prétendait en effet, et sans doute pour se cacher d'avoir plagié Molière, qu'il s'était inspiré, d'un canevas italien « traduit en notre langue et présenté de tous côtés ». Or, il semble certain que Boursault a bel et bien imité son devancier français et non point la tradition italienne. (Cf. plus loin, p. 221, note 3.)

³ Sur le sens de ce mot, voir notre définition, ci-dessus, p. 17, note 2.

intérêt qui apparaissait surtout dans les développements. Tel est le cas pour la conversation avec l'avocat (sc. 6-8). Voici la scène dans le manuscrit de Croce :

Tartaglia entre et prie le Docteur de discourir un peu avec le médecin. Pollicinella lui demande : qu'est-ce que la médecine, la grammaire, la logique, etc. ? Il l'appelle ignorant. Le Docteur irrité se retire. Eux restent ¹.

A part le comique de situation, cette scène devait se prêter à des fantaisies hautement bouffonnes. En outre, elle n'était pas absolument hors d'intrigue. C'est pourquoi, sans doute, Molière l'a conservée ; mais il n'en tire guère qu'un discours assez plat et deux ou trois répliques insignifiantes. Les Italiens devaient mettre davantage en valeur cet épisode. Dominique en fait une chose charmante et il vaut la peine de citer le passage :

Arrive Pantalon avec le Docteur qui est ce dernier. Pantalon me dit que c'est le Docteur ; à ce mot je m'effraye et je dis : Messieurs, *mes malades m'attendent*. Je demande à Pantalon de quelle espèce de Docteur il est. Il me répond, de loi. Vous n'êtes donc pas médecin, lui dis-je ? Non Monsieur, me répond-il. En ce cas, *mes malades peuvent attendre*. Mais, dit le Docteur, j'ai aussi étudié en médecine ; aussitôt je dis : *mes malades m'attendent*, adieu Messieurs. Alors je dis à Pantalon qui me retient : je veux un peu interroger, ce Docteur, et je lui demande : qu'est-ce que la logique ? Il m'en donne la définition ; je répète les dernières paroles à Pantalon en lui disant : cela est vrai. Le Docteur à son tour me demande ce que c'est que la philosophie ; je réponds en riant : oh ! oh ! à moi, me demander ce que c'est que la philosophie ! à moi ! Alors, je feins d'avoir la colique, et dis, *mes malades m'attendent*. Il recommence son interrogatoire ; je lui dis que je suis surpris qu'il veuille interroger un homme comme moi, qui a été le coryphée des universités de Padoue, de Bologne, et de *Mal Albergo*, que c'est m'insulter ; et je me promène fort en colère sur la scène ; il se promène à mes côtés. Me demander à moi, de pareilles fadaïses... ! ²

La suite offre moins d'intérêt.

On pourrait évidemment considérer le texte de Molière comme une espèce de canevas ; mais *L'Étourdi* présente aussi de ces déflorations, dues peut-être à un remaniement trop rapide.

Avec *L'Étourdi*, Molière se tourne vers la comédie érudite et imite *L'Innavvertito*, de Beltrame ³. La pièce qu'il en tire est bien différente de ses deux farces ; en apparence, tout au moins. Il ne semble pas qu'on puisse comparer les deux petits actes rugueux avec ces cinq actes en vers, enlevés dans un style d'une élégance et d'un éclat extraordinaires.

¹ Toldo, p. 466.

² T. I, fol. 269 verso et sq.

³ Cf. Despois, *op. cit.*, t. I, pp. 241 sqq., qui reproduit la comédie de Beltrame ; Moland, *Molière et la Comédie Italienne*, chap. IX, pp. 145 sqq., la résume et la compare à *L'Étourdi*, mais de façon plus sommaire que nous ne l'avons fait ; Fournel, *op. cit.*, t. I, pp. 1 sqq., aborde la question à propos de *L'Amant indiscret* ou *le Maître étourdi*, de Ph. Quinault, qui présente certaines analogies avec la pièce de Molière ; Rigal compare avec *Le Parasite* de Tristan l'Hermitte (*De Jodelle à Molière*).

A y regarder de plus près, on ne tarde pas, cependant, à déceler exactement les mêmes procédés de construction et d'expression. L'usage du style noble n'a pas détourné Molière de son but : faire un spectacle. La tirade, si ennuyeuse dans la plupart des pièces contemporaines, est nerveuse et théâtrale chez lui. Elle ne nuit pas au jeu, déjà elle le sert ¹.

Penchons-nous de plus près sur la pièce italienne et sur sa réplique française, et suivons, scène après scène, les retouches, les ruptures, les adjonctions de Molière. Travail passionnant que de surprendre la pensée de l'auteur, à la minute où la création s'élabore. La disposition, en regard, des deux résumés fera clairement apparaître cette intention.

Nous avons divisé la pièce non en actes mais en « fourberies » ; elles sont numérotées, chez Beltrame et chez Molière, par les chiffres romains qui encadrent les titres. Lorsque les épisodes chevauchent les actes, nous avons indiqué le nombre de scènes qu'ils occupent ; nous avons précisé le nombre de répliques dans certaines scènes de Molière particulièrement concentrées ou atrophiées.

Voici enfin la correspondance des personnages :

BELTRAME	MOLIÈRE
Pantalone.	Pandolfe.
Fulvio, son fils.	Lélie.
Scappino, son valet.	Mascarille.
Beltrame.	Anselme.
Lavinia, sa fille.	Hippolyte.
Mezzetino, marchand d'esclaves.	Truffaldin.
Celia, son esclave.	Célie.
Cintio, fils de famille.	Léandre.
Spacca, ami de Scappino.	Ergaste.
Capitano Bellerofonte Martelione, étranger.	Andrès.
Laudonia, esclave, sœur de Celia.	Pas d'équivalent.

1, 1-3 Introduction. 1, 1-3

1. Cintio, Fulvio, long dialogue ; Fulvio avoue son amour pour l'esclave Celia. Réponse ambiguë de Cintio. Fulvio doute.

2. Fulvio, Scappino. Long entretien pour savoir si Cintio est un rival. Scappino recommande à Fulvio de ne pas s'en mêler.

3. Long dialogue amoureux entre Celia et Fulvio.

1. *six lignes* : fin de conversation ; Lélie parle à la cantonade ; la rivalité est déclarée.

2. La rivalité étant connue, Mascarille tout en cherchant des moyens, s'amuse à affoler son maître.

3. *trois répliques*. Truffaldin appelle l'esclave ; Mascarille s'apprête à intervenir.

¹ Ceci est d'autant plus remarquable que la pièce de Beltrame est en prose. En général les traductions en vers amollissent le style ; ici, c'est juste le contraire. Reconnaissons là tout ce qui sépare Larivey, traducteur, bon adaptateur sans plus, de Molière, homme de théâtre.

BELTRAME

MOLIÈRE

1, 4-6 (I) *Prise de contact avec l'esclave.* (I) I, 4

4. Scappino prétend s'informer d'un frère, esclave en Algérie. Fulvio intervient maladroitement et met fin à l'entretien.

4. Mascarille « interviewe » Célia sur la magie blanche. (Procédé meilleur, car ce langage symbolique permet au valet de s'assurer des sentiments de Célia.)

Le coup de la bourse. (II) I, 5-6

5-6. Mascarille vole la bourse d'Anselme, la laisse tomber ; Fulvio survient, la ramasse et la rend au vieillard.

Néant.

I, 7-II, 4 (8 scènes) (II) *Rachat de l'esclave par le vieillard.* (III) I, 7-9

7. Scappino apporte à Beltrame les salutations de Fulvio, promis à sa fille.

8. Beltrame appelle sa fille, Lavinia, qui débite un long discours abstrait dont les hommes se moquent.

9. Scappino demande à Beltrame, soi-disant de la part de Pantalone, de racheter l'esclave dont son fils est entiché, et de la tenir en sûreté chez lui.

10. Lavinia, qui n'aime pas Fulvio, se plaint de la trahison de Scappino. Celui-ci lui explique tout au long la ruse, qui consiste précisément à livrer Celia à Fulvio.

II 1. Beltrame chez Mezzetino, marchand d'esclaves. (Désarroi fort comique de Mezzetino à l'idée de perdre en Celia une si bonne cuisinière.)

2. Intervention de Fulvio qui rompt le marché en prétextant la venue prochaine des parents de l'esclave. Impertinences à Beltrame.

3. Pantalone survient ; la ruse est découverte ; Fulvio ne soupçonne même pas sa sottise.

4. Fulvio rencontre Scappino et, croyant qu'il l'a trahi, le menace¹. Longue explication, colère du valet, réconciliation, promesses...

7. Mascarille va trouver le père de Lélia, Pandolfe, et lui conseille de demander à Anselme de racheter l'esclave pour la soustraire à Lélia.

8. Scène identique d'Hippolyte. (Molière corse le comique par une colère feinte de Mascarille.)

9. Lélia survient et annonce qu'il a empêché l'achat au moyen d'une lettre fictive. Colère de Mascarille qui se retire sans prendre la peine d'expliquer à Lélia sa sottise.

¹ Cf. *Les Fourberies de Scapin*, acte III, sc. 3.

BELTRAME

MOLIÈRE

(Réconciliation dans l'entr'acte.)

*La prétendue mort du père*¹. (IV) II, 1-6

1. Mascarille explique à Lélie qu'il a envoyé Pandolfe aux champs ; il annoncera sa mort à Anselme et lui soutirera de l'argent pour les frais d'enterrement.

2. Mascarille, Anselme. Mise à exécution du projet.

3. Lélie survient, et répond aux condoléances d'Anselme par des « Ah ! »

4. Rencontre bouffonne des deux vieillards ; la ruse est découverte.

5. Anselme reprend son argent à Lélie sous prétexte qu'il était faux.

6. Colère de Mascarille. Lélie veut mourir, et Mascarille le prend au mot !

Néant.

II, 5-III, 2 (13 sc.) (III) *Scappino-Mascarille au service du rival*. (V) II, 7-11

5-7. Scappino espionne Cintio. Il apprend que le jeune homme touchera de l'argent de Beltrame, son tuteur, et qu'il l'emploiera à racheter l'esclave. Cintio remet des arrhes à Mezzetino.

8. Scappino surprend la lecture que fait Beltrame d'une lettre du père de Cintio. Ce dernier voudrait que son fils épousât Lavinia.

9. Scappino feint d'avoir été chassé par Fulvio. Cintio le prend à son service et lui remet l'anneau contre lequel Mezzetino lui livrera l'esclave.

10. Conversation galante et ironique entre Lavinia, qui aime Cintio, et Cintio, qui voudrait s'en aller.

11. Fulvio survient et risque de tout gâter.

12. Scappino console Lavinia des dédains de Cintio.

13-14. Scappino chez Mezzetino, retire l'esclave.

15. Des sbires surviennent qui séquestrent tout ce qui appartient à Cintio : esclave, argent, anneau.

(Ces scènes sont inutiles dans *L'Étourdi* car Léandre a reçu l'argent directement de son père.)

7. Mascarille surprend Léandre, sortant de chez Truffaldin, et accourt en pleurant. Léandre le prend à son service et lui donne sa bague, avec quoi il retirera l'esclave.

8. cinq répliques. Hippolyte, Léandre. (Ce n'est pas une imitation de la scène correspondante de Beltrame.)

9. quatre répliques. Mascarille retire l'esclave.

10. Un courrier apporte une lettre du frère de Célie, annonçant son arrivée, Truffaldin renvoie son esclave. (Cf. Beltr. III, 2).

¹ Cf. le XVI^e des *Contes et discours d'Eutrapel*, intitulé : *d'un fils qui trompa l'avarice de son père*, Despois, t. I, p. 136, note 1.

BELTRAME

III, 1-2. Fulvio tout glorieux conte à Scappino qu'il a fait séquestrer Celia, sous prétexte que Cintio est débiteur de 15 ducats. Rage de Scappino qui lui apprend sa nouvelle sottise.

3. Scappino met au courant Lavinia, puis Beltrame de la conduite de Cintio et du séquestre. Lavinia s'enflamme et laisse percer son amour. Beltrame lui fait dire des énormités.

4. Beltrame va chez Mezzetino, pour faire lever le séquestre. (Très longue scène, où le caractère de Mezzetino, terrorisé depuis le passage des sbires, est admirablement mis en relief et avec des procédés de haut comique.)

5. Dispute entre Cintio et Fulvio, puis réconciliation.

Néant.

MOLIÈRE

11. Arrivée de Lélia qui raconte le stratagème de la lettre. Rage de Mascarille qui s'en va *sans donner d'explication*, et laisse son maître dans le désarroi.

L'argument de la Vertu. (VI) III, 1-4

1. Monologue de Mascarille.

2. Mascarille pour dégoûter Léandre, dresse un portrait peu flatteur de la vertu de Célia : « Et vous épouserez le bien public en elle. »

3. Léandre rapporte à Lélia les paroles de Mascarille ; colère de Lélia.

4. Mascarille survient ; Lélia le menace, malgré les signes d'intelligence ; Léandre s'interpose, prétextant que c'est son valet ; Lélia s'étonne et vend la mèche une fois de plus.

L'enlèvement.

III, 6-12 (IV) *Le faux serrurier.*

6. Pantalone envoie Spacca chercher un serrurier.

7. Celia appelle Spacca et le prie de dire à Scappino de profiter du serrurier pour venir la délivrer. Cintio qui écoute, prend à part Spacca, le prie de n'en rien dire ; il se déguisera lui-même en serrurier.

8. Spacca révèle son secret, d'abord en termes voilés, à Scappino qui décide d'agir avant Cintio,

9. puis à Fulvio qui court mettre le ruffian en garde.

La mascarade. (VII) III, 5-9

5. *six répliques.* Ergaste rapporte à Mascarille que Léandre, faute de pouvoir persuader Truffaldin que la lettre était un stratagème, va enlever l'esclave à la faveur d'une mascarade. Mascarille décide d'agir.

BELTRAME

10. Scappino se présente, déguisé en serrurier ; Fulvio lui arrache sa barbe devant Mezzetino et demeure confus.

11. Scappino emmène Spacca se déguiser en vue d'une nouvelle fourberie.

12. Cintio en serrurier, est l'objet des railleries de Mezzetino.

III, 13 (V) *La lettre.*

13. Spacca, déguisé en envoyé du père de Celia, prie Mezzetino de ne pas vendre l'esclave pendant huit jours. Fulvio survient, reconnaît ses habits sur le dos de Spacca et ruine encore cette invention.

Néant.

IV, 1. Monologue du Capitan.

2. Ce Capitan va chez Pantalone (qui est l'ami de son père) demander de l'argent avec lequel il compte racheter et épouser Celia, sœur d'une fiancée qu'il a perdue.

IV, 3-5 (VI) *Le sac d'écus.*

3. Spacca et Scappino écoutent. Pantalone va chercher l'argent. Le Capitan s'étonne de ne pas voir son

MOLIÈRE

6-7. *dix répliques.* Ergaste avertit Lélia, lequel avertit Truffaldin.

8. Arrivée des masques. Lélia démasque Mascarille.

9. *trois répliques.* Arrivée de la troupe de Léandre. Truffaldin les chasse.

Cf. II, 10

L'Arménien. (VIII) ¹ IV, 1-6

1. Mascarille et Lélia en Arménien. Il doit apporter à Truffaldin (Ruberti de son vrai nom) des nouvelles d'un sien fils, perdu jadis à Naples. Ceci leur permettra d'entrer dans la place.

2. Chez Truffaldin, maladresses de Lélia.

3. Anselme tente de persuader Léandre de renoncer à Célia et de revenir à Hippolyte.

4. Lélia ressort avec Mascarille qui lui reproche ses maladresses.

5. Truffaldin prie Lélia de rentrer et annonce à Mascarille que sa « fillole » a découvert la ruse. Mascarille n'évite la bastonnade qu'en promettant de bâtonner son maître.

6. Lélia est rossé.

IV, 7. *une réplique.* Ergaste annonce à Mascarille l'arrivée d'Andrès, qui doit racheter et épouser Célia...

¹ Cf. *La Emilia*, de Grotto, acte II, sc. 1 (Despois, *op. cit.*, t. I, p. 197, note 2).

BELTRAME

homme d'affaires. Scappino décide Spacca à tenir ce rôle : Pantalone ne se doutera de rien et le Capitan le prendra pour un comptable du vieux ; Spacca pourra ainsi s'approprier les écus.

4. Beltrame tente de persuader Cintio de renoncer à Celia et de revenir à Lavinia.

5. Exécution du projet. Fulvio survient, attire l'attention sur l'intrus et ruine le projet.

6. Le Capitan et Scappino chez Mezzetino.

7. Mezzetino appelle Celia qui reconnaît le Capitan ; ils entrent.

8. Scappino apprend à Cintio le départ prochain de Celia.

9. Départ de Celia et du Capitan.

10. Lavinia ouvre son cœur à Cintio, qui répond enfin à son amour.

11. Mezzetino va au port racheter une nouvelle esclave.

IV, 12-16 (VII) *L'hôtellerie.*

12. Scappino seul.

13. Le Capitan et Celia reviennent ; l'esclave a prétexté la grosse mer pour retarder le départ.

14. Scappino attire l'attention de Celia sur une enseigne d'hôtellerie qu'il a placée à la porte du grenier où il couche. Celia décide le Capitan à y passer la nuit.

15. Fulvio rencontre le Capitan sortant du grenier. Il s'étonne de l'écriveau, devine une ruse de Scappino... et raconte son histoire au Capitan, qui rentre aussitôt.

16. Le Capitan se retire précipitamment avec Celia, laissant Fulvio désespéré. Scappino s'en va furieux.

V, 1-8 (VIII) *L'arrestation.*

1-3. Scappino et Spacca méditent de faire arrêter le Capitan, en glissant des médailles d'or dans sa poche, puis en appelant la police.

MOLIÈRE

Néant.

L'arrestation. (IX) IV, 7-V 1 (2 sc.)

7. — *une réplique* —... et Scapin médite de faire arrêter Andès.

(Échec du projet dans l'entr'acte.)

V, 1. Ergaste raconte l'intervention malheureuse de Lélie.

L'hôtellerie. (X) V, 2-6

Molière
suit

Beltrame (IV 12-16)

BELTRAME

MOLIÈRE

4-6. Promesse de mariage de Cintio et Lavinia.

7. Exécution du projet. Arrestation du Capitain.

8. Fulvio survient, cautionne le Capitain et le libère.

7. Célia confie à Mascarille ses hésitations entre son amour pour Lélia et son affection étrange pour André. (Sc. nécessaire, car André qui est frère de Célia ne saurait être ridicule et haï).

8. Dialogue entre Hippolyte et Célia.

V, 9-13 Dénouement. V, 9-11

9. Mezzetino revient avec une nouvelle esclave, Laudonia, qui reconnaît en Célia et le Capitain sa sœur et son fiancé.

10. Scappino plaide la cause de Fulvio ; ce dernier, paraît mais, craignant une sottise, s'enfuit.

11-12. Explication générale ; les mariages sont décidés.

13. On amène Fulvio de force. Il craint tant de ruiner quelque fourberie qu'il faut lui arracher de force l'aveu de son amour pour Célia.

9. Mascarille raconte qu'André n'est autre que le frère de Célia, et Truffaldin leur père.

10. Rencontre de Célia et de Truffaldin.

11. Mascarille amène Lélia, qui ne refuse pas de croire à son bonheur.

Rideau.

Cette confrontation appelle quelques commentaires :

Remarquons que, comme dans les farces antérieures, Molière sacrifie l'élément romanesque au profit de l'action. Son sens de la scène apparaît dès les premiers vers : Beltrame consacre un long dialogue à préciser les sentiments des futurs rivaux ; Molière règle la question en six lignes, et cette fin de conversation a l'avantage de poser nettement la rivalité, alors que, dans Beltrame, Fulvio n'a qu'un pressentiment. Ce mauvais départ oblige Beltrame à rédiger une seconde scène où Scappino et son maître cherchent à percer les sentiments de Cintio¹ ; Molière, délivré de ce souci, en fait une scène de haut comique, où Mascarille s'amuse à affoler son maître ; les répliques sont amenées avec une éblouissante aisance :

MASCARILLE. Laissez-moi quelque temps rêver à cette affaire.
Que pourrais-je inventer pour ce coup nécessaire ?

LÉLIE. Hé bien ! le stratagème ?

¹ Le style est du reste d'une grande élégance.

MASCARILLE. Ah ! comme vous courez !
 Ma cervelle toujours marche à pas mesurés.
 J'ai trouvé votre fait : il faut... non, je m'abuse.
 Mais si vous alliez...
 LÉLIE. Où ?
 MASCARILLE. C'est une faible ruse.
 J'en songeais une.
 LÉLIE. Et quelle ?
 MASCARILLE. Elle n'irait pas bien.
 Mais ne pourriez-vous pas ?...
 LÉLIE. Quoi ?
 MASCARILLE. Vous ne pourriez rien.
 Parlez avec Anselme.
 LÉLIE. Et que lui puis-je dire ?
 MASCARILLE. Il est vrai, c'est tomber d'un mal dedans un pire.
 Il faut pourtant l'avoir. Allez chez Truffaldin.
 LÉLIE. Que faire ?
 MASCARILLE. Je ne sais.
 LÉLIE. C'en est trop à la fin.
 Et tu me mets à bout par ces contes frivoles.

Suit le dialogue amoureux que Molière exécute en trois répliques.

A la scène 4, nous avons noté dans le texte l'avantage du procédé de conversation de Molière.

L'épisode du *Rachat de l'esclave* (1, 7-9) occupe huit longues scènes dans Beltrame, trois dans Molière. Mascarille s'adresse directement au père du jeune homme (sc. 7) ce qui évite une visite chez le voisin et le long entretien en langage abstrait avec Lavinia. Les scènes du rachat sont représentées, dans Beltrame ; Molière se contente d'en rapporter¹ le résultat par la bouche de Lélie (sc. 9) ; économie, trois scènes. Il fallait une scène pour occuper les spectateurs pendant que l'action se déroulait dans les coulisses. Il utilise à cette fin la scène sentimentale entre Lavinia et Scappino ; mais Mascarille (sc. 8) la rend plus comique en répondant aux plaintes de la jeune fille par une colère feinte. Lélie se présente alors et déclare glorieusement :

... Bref, si je ne me fusse en ces lieux rencontré
 Anselme avait l'esclave et j'en étais frustré :
 Il l'emmenait chez lui. Mais j'ai paré l'atteinte,
 J'ai détourné le coup et tant fait que, par crainte,
 Le pauvre Truffaldin l'a retenue.

Et Mascarille de hurler en s'en allant :

... J'aimerais mieux cent fois être grosse pécore,
 Devenir cruche, chou, lanterne et loup-garou,
 Et que Monsieur Satan vous vint tordre le cou.

Lélie conclut :

... Il nous le faut mener en quelque hôtellerie,
 Et faire sur les pots décharger sa furie !

¹ Nous reviendrons plus loin sur ce procédé que Molière utilise à plus d'une reprise dans *L'Étourdi*.

Lélie ignore donc, même après coup, que Mascarille a trempé dans l'affaire. La fatuité naïve dont il est gonflé est beaucoup plus comique que la colère de Scappino, dans Beltrame. On n'assiste pas non plus à la réconciliation du maître et du valet, qui terminait la scène de Beltrame. Molière la place dans l'entr'acte, ce qui lui donne la possibilité de clore l'acte en feu d'artifice, avec la colère de Mascarille. Et l'acte suivant enchaîne parfaitement :

A vos désirs enfin il a fallu se rendre.

Avec ces énormes suppressions, nombre de jolies scènes tombent ; mais Molière vise à l'ensemble et l'économie de la pièce en est singulièrement améliorée.

Après l'adjonction de la prétendue mort du père, Molière suit de nouveau Beltrame, mais pour réduire à quatre les treize scènes de l'auteur italien. Une légère retouche d'intrigue supprime en effet les trois premières scènes de Beltrame, particulièrement fastidieuses, avec ces questions d'argent et ces lectures de missives. Molière commence avec le drame, c'est-à-dire au moment où Léandre, le rival, sort de chez le ruffian, après avoir déposé des arrhes pour le rachat de l'esclave. L'arrivée de Mascarille hurlant (acte II, sc. 7) est beaucoup plus théâtrale que la conversation de Scappino. Cinq répliques remplacent trois scènes galantes ; quatre autres suffisent à Mascarille pour retirer l'esclave, alors que Scappino conversait pendant deux scènes.

La conclusion aussi est meilleure. D'abord elle se termine avec l'acte par la sortie de Mascarille, sans explication, comme au premier acte¹. Beltrame ajoute des développements très accessoires, comme le rachat de l'esclave par Beltrame², une scène bouffonne et romanesque avec Lavinia, la dispute et la réconciliation du maître et du valet.

Ce second acte se solde de nouveau par d'amples amputations, où l'économie de la pièce trouve son compte, mais dont pâtissent les caractères de Lélie et de Truffaldin ; nous y reviendrons tout à l'heure.

Le troisième acte s'ouvre par une scène propre à Molière, puis vient la tentative d'enlèvement. Nouvelle simplification, obtenue différemment cette fois : l'histoire du serrurier, trop compliquée et sans valeur scénique, est remplacée par une mascarade. La ruse est rapportée en six répliques, puis, la troupe des masques occupe agréablement le plateau.

Molière supprime la fourberie de la *Lettre* (B : III, 13) dont il a utilisé le principe plus haut (M. II, 10). Il la remplace par la scène de *L'Arménien*, qui ouvre le quatrième acte.

Molière n'a retenu que deux des trois épisodes relatifs à l'étranger³. Le Capitain qui occupe le premier plan, dans ce quatrième acte, n'est dans Molière, qu'un comparse (Andrès). De ces deux épisodes, l'un n'a que deux scènes, dont la première compte deux répliques. L'exécution du projet se place de nouveau dans l'entr'acte.

¹ L'enchaînement avec le III^e acte est de nouveau parfait : « Taisez-vous ma bonté..., etc. »

² Qui est du reste une des meilleures scènes de la comédie.

³ L'épisode du sac d'écus, bien qu'ingénieux, n'est guère spectaculaire.

Molière suit alors Beltrame jusqu'au dénouement, dont il supprime le dernier rebondissement. On le lui a souvent reproché, et si toutes les autres amputations pouvaient être légitimes, celle-ci, en effet, demeure inexplicable, puisqu'elle prive une fin banale d'un éclair de comique, d'autant meilleur que c'était un comique de caractère. On pourrait toutefois l'expliquer en disant que Molière se désintéresse totalement du caractère profond de Lélie, et que ses étourderies répétées lui donnent une allure mécanique que le héros de Beltrame n'a pas.

Nous touchons en effet ici à l'inconvénient majeur de la refonte moliéresque. Certes, la pièce est plus ramassée; tout ce qui n'est pas jeu, action, comique immédiat, est supprimé. Les départs arrachés, les conclusions fulgurantes témoignent déjà d'une admirable connaissance du métier; les planches brûlent sous les pieds des acteurs, et les tirades s'enflamment. Mais c'est au détriment du caractère de plusieurs personnages importants.

Truffaldin n'est qu'un pâle fantôme à côté de Mezzetino, truculent, sordide, âpre au gain et couard. Lorsque Beltrame s'en va chez lui faire lever le séquestre, il le trouve terré dans sa maison, comme un lapin dans son trou, persuadé qu'il est séquestré lui-même, sans bien savoir ce que cela signifie :

MEZZETINO. Je suis séquestré.

BELTRAME. Comment séquestré ? Êtes-vous séquestré chez vous ?

MEZZETINO. Je l'ignore, mais je sais que je suis complètement séquestré.

BELTRAME. Ouvrez donc la porte et ne sortez pas, si vous êtes séquestré chez vous.

MEZZETINO. Mais je crois que la porte aussi est séquestrée.

BELTRAME. Allons ! vous me faites rire ! lourdaud que vous êtes ! et comment est-ce qu'on séquestre les portes ?

MEZZETINO. Me voici, mais prenez note que s'il un arrive quelque malheur, vous en serez responsable.

BELTRAME. Et où est le séquestre ?

MEZZETINO. Là, dans ma bourse.

BELTRAME. Montrez-le moi un peu.

MEZZETINO. Comment pourrais-je le montrer s'il est séquestré ?

BELTRAME. Vous êtes vraiment trop stupide ! Le séquestre est donc séquestré lui aussi ?...

Et Mezzetino explique qu'il ne veut pas finir comme son père, qui fut pendu jadis pour avoir *rendu service à son prochain*, traduisez : pour avoir prêté main-forte à des filous. Puis, pour s'excuser des basses besognes auxquelles il se livre, il dit encore :

Je préfère donner dans la bassesse plutôt que de m'aventurer dans les hauteurs et d'y rester suspendu ! C'est une laide chose que d'être destiné à finir comme son père et de recevoir la visite de la justice. Un malheur part toujours de rien, et puis devient si gros qu'il vous entraîne à la mort. La justice a commencé son œuvre, c'est tout ce que je puis vous dire.

Suit la lecture du séquestre, rédigé en latin, et que Mezzetino dans sa terreur panique interprète tout de travers. Mais aussi, quel concert

de louanges et de bénédictions, lorsqu'il apprend que ce maudit séquestre ne le concerne pas ; avec un reste de timidité toutefois, comme l'animal rendu à la liberté et qui sent encore le poids de sa chaîne. En quittant la maison pour accompagner Beltrame à la police, il conclut :

Je viens, mais allez doucement, je sens encore à cette jambe un peu de séquestre qui m'empêche de marcher vite. Mais ça passe, ça passe !

Il était évidemment nécessaire que Truffaldin fût moins ruffian que Mezzetino, puisqu'il se révélera le père de Célie et d'Andrès. Personnage de convention sans avoir, en contre-partie, la signification profonde du type, il est condamné par essence au rôle de comparse.

Fulvio aussi est d'une fraîcheur, d'une jeunesse que n'a pas Lélie, que n'auront jamais les jeunes premiers du théâtre de Molière. Lélie, en comparaison, semble une marionnette. Fulvio est attachant, émouvant ; la ferveur de son amour et de son désespoir respire la jeunesse. Il est surtout désarmant de candeur et de bonhomie. A la fin de la seconde scène du troisième acte, alors qu'il vient d'essuyer l'orage de la colère de Scappino, il se met soudain à rire. Scappino s'étonne :

Vous riez ? est-ce que vous vous moquez de moi ?

FULVIO. Non, frère. Je ris du beau stratagème que tu as déjà trouvé pour me consoler.

SCAPPINO. Quel stratagème ?

FULVIO. Celui que tu as déjà échafaudé dans ton esprit.

SCAPPINO. Vous l'auriez donc trouvé avant moi ?

FULVIO. Non, je l'ignore ; mais j'estime à part moi qu'il doit être admirable, car je connais ton esprit inventif.

Et quand après mille bévues il obtient enfin son aimée, il s'écrie dans une explosion de bonheur : « Ah ! ah ! nous avons tant lutté, qu'à la fin nous l'avons emporté ! » Un caractère si délicieusement fouillé était davantage mis en valeur par la fameuse scène finale des hésitations, que ne l'aurait été le pâle Lélie.

Il y a encore un autre défaut à *L'Étourdi* : C'est, par place, un excès de concentration. On peut se demander comment un homme qui avait à tel point le sens du spectacle pouvait réduire des épisodes à l'état de récits, comme c'est le cas pour l'intervention de Lélie dans le rachat de l'esclave (acte I, sc. 9), et surtout pour la tentative d'arrestation d'Andrès (actes IV, 7-V, 1). Il semble que, disposant d'épisodes plus comiques, comme ceux de *la Vertu*, de *l'Arménien*, de *la Mort feinte*, il leur ait ménagé de la place, sans toutefois se décider à en supprimer d'autres. C'est regrettable ; l'accumulation de ces « fragments comiques » devient fastidieuse, bien que chacun d'eux soit excellent en soi. Cependant, il arrive parfois que l'éblouissante technique verbale fasse, d'un simple récit, quelque chose d'incomparablement plus vivant, plus visuel, que ne l'aurait été la scène elle-même. C'est le cas pour le récit de la querelle des deux vieilles (acte V, sc. 9), qui valut à Coquelin un succès étourdissant¹ :

¹ Cf. E. Rigal, *De Jodelle à Molière*, p. 299.

La vieille Égyptienne, à l'heure même...
 Passait dedans la place et ne songeait à rien,
 Alors qu'une autre vieille assez défigurée
 L'ayant de près au nez longtemps considérée,
 Par un bruit enroué de mots injurieux
 A donné le signal d'un combat furieux,
 Qui pour armes, pourtant, mousquets, dagues ou flèches,
 Ne faisait voir en l'air que quatre griffes sèches,
 Dont ces deux combattants s'efforçaient d'arracher
 Ce peu que sur leurs os les ans laissent de chair.
 On n'entend que ces mots : chienne, louve, bagasse !
 D'abord leurs secffions ont volé par la place
 Et, laissant voir à nu deux têtes sans cheveux,
 Ont rendu le combat risiblement affreux.

En résumé, dans *L'Étourdi*, comme dans les deux farces, Molière s'attache à l'expression scénique et visuelle ; il sacrifie le sentimental au geste, et son style, dans la réplique comme dans la tirade, épouse ces mêmes qualités dramatiques.

Cette absence de romanesque fait de sa comédie autre chose que la *commedia dell'arte* ou que la comédie érudite. Mais l'essentiel de la technique et de l'expression vient de la *commedia dell'arte*¹.

L'École des Femmes. Jusqu'à la découverte du manuscrit de Croce, on attribuait à cette pièce des sources diverses². Un article de M. Henry Bidou, publié dans le Feuilleton dramatique du *Journal des Débats*, du 13 août 1923, et intitulé : *Molière adaptateur*, pose nettement le problème, en analysant les deux sources principales dont chacune devait apporter un des éléments de l'intrigue.

Les Facétieuses Nuits de Straparole, IV^e nuit, 4^e fable, auraient fourni le thème du tuteur jaloux devenant le confident du jeune séducteur. Le jeune Neria, s'éprend de la femme de Raimond Brunel, physicien à Paris et la séduit. Plusieurs fois pris au piège dans l'appartement de la belle, il trouve chaque fois asile dans une autre cachette et échappe aux perquisitions du vieux mari. Finalement le jaloux met le feu à sa propre maison, comme on enfumerait le terrier d'un blaireau. Mais l'amant échappe encore, et Janeton le suit au Portugal, cependant que Raimond Brunel « meurt de deuil et fâcherie ».

La Précaution inutile, nouvelle de Scarron, parue sept ans avant *L'École des Femmes*, aborde, dans une note infiniment plus romanesque, le thème de la jeune fille élevée en conveuse et dans un état de parfaite ignorance de la vie, par un homme qui se réserve de l'épouser un jour.

Certains détails affirment avec évidence que Molière a eu connais-

¹ On trouvera à la Bibl. Nat. (Coll. Solesne, F. Français, ms. 9329) un canevas italien « non imprimé dans le Recueil de Gherardi » en trois actes, intitulé : *L'Étourdi*. Il ne contient que six fourberies : l'une est empruntée à Molière (ruse de la bourse) ; celle du Turc rappelle, bien que d'un peu loin, la ruse de l'Arménien ; la ruse du séquestre et celle de la lettre ne peuvent venir que de Beltrame ; celles de la turquoise (équivalant à l'anneau) et de l'hôtellerie se trouvent dans les deux pièces. Il ne présente pas grand intérêt.

² Cf. la notice de Despois.

sance de ces deux œuvres et en a tiré quelque parti. Ainsi, la Laure de Scarron, voyant le jeune homme tourner autour de sa maison « le laissa passer et repasser sans savoir ce que cela voulait dire, et sans même avoir envie de le savoir ». De cette innocente remarque Molière tire un grand effet (cf. acte II, sc. 5). Et lorsque l'entremetteuse a obtenu de Laure une audience pour le jeune homme, elle prend ses mains « et les baisa cent fois en lui disant qu'elle allait redonner la vie à ce pauvre gentilhomme qu'elle avait laissé à demi mort. — Et pourquoi ? s'écria Laure, tout effrayée. — C'est vous qui l'avez tué, lui dit alors la fausse vieille..., etc. »

Et Agnès :

Moi j'ai blessé quelqu'un ! fis-je toute étonnée.
— Oui, dit-elle, blessé, mais blessé tout de bon,
Et c'est l'homme qu'hier vous vîtes du balcon.
— Hélas ! qui pourrait, dis-je, en avoir été cause ?
Sur lui sans y songer fis-je choir quelque chose ?
— Non, dit-elle, vos yeux ont fait ce coup fatal,
Et c'est de leur regard qu'est venu tout le mal.

Mais Molière, en insistant sur l'existence matérielle de la blessure, augmente l'effet et marque d'autant plus l'innocence d'Agnès.

Il restait à Molière l'idée d'avoir uni ces deux thèmes, et d'avoir transposé dans un cadre bourgeois une intrigue que Scarron situait parmi les grands d'Espagne.

Nous nous étonnons que M. Bidou n'ait pas fait mention du canevas de Croce : *Astute semplicità di Angiola*, qui prouve que les Italiens avaient déjà opéré la fusion des deux éléments. Le résumé qu'en donne Toldo dans l'étude déjà citée, fait ressortir les relations intimes qui existent entre le canevas et la pièce :

Les deux jeunes filles sont reléguées à la campagne ; les deux tuteurs reviennent de la campagne et se gaudissent de la simplicité de leurs fiancées. Dans Croce, les nouvelles de la maison se résument à des histoires de « gallino, gallo, e cose consimili » ; dans Molière « le petit chat est mort ». Dans Croce, c'est une marmite rompue ; dans Molière, un ruban volé.

Mêmes reproches sur le péché (*grave peccato*) qu'il y a à parler aux hommes. Avec de légères différences, les deux intrigues se poursuivent parallèlement : même ordre donné aux valets de bâtonner l'intrus. Même erreur finale des amoureux, qui remettent leurs maîtresses aux tuteurs. L'épisode de la reconnaissance est propre à Molière, et de bons mariages viennent sceller les deux pièces.

Nous avons gardé pour la fin certains détails, relevés du reste par Toldo, et qui montrent le parti que Molière savait tirer des moindres indications. Lorsque le vieux rentre de voyage, il frappe à la porte ; le canevas porte à cet endroit : « Auretta (la servante) après des lazzis à

l'intérieur, sort. » C'est de ce minuscule détail que Molière semble avoir tiré l'exquise scène 2 de l'acte I¹.

Lorsque le tuteur a rencontré Fabrizio et l'a reconnu (*dopo scena, si riconoscono per amici*), le jeune homme lui raconte ses amours : « Pascarello, *ses rires* ; puis Fabrizio lui montre la maison de l'Objet-aimé ; Pascarello *ses lazzi*. »

Et Molière de traduire *ses rires* par :

Bon, voilà de nouveau quelque conte gaillard
Et ce sera de quoi mettre sur mes tablettes.

et *ses lazzi* par : « Ah ! je crève — la fâcheuse pilule » et ses autres répliques dites à contre-cœur (acte I, sc. 4).

Toldo signale enfin qu'un certain *lazzi* du canevas (acte III, sc. 1) : « Les femmes font le *lazzi* de courir de côté et d'autre » peut être rapproché de la scène où Alain et Georgette courent, s'affolent et se bousculent.

Cependant, si, *matériellement* (le mot est de Toldo), les deux actions se recouvrent, l'esprit en est bien différent, puisque Agiola est une rouée, tandis qu'Agnès est une oie blanche à qui *l'amour donne de l'esprit*. Cette seule remarque suffira à montrer le fossé qui sépare le canevas sans prétentions, de la pièce de Molière enrichie d'aperçus profonds sur la faiblesse des hommes, la puissance des passions et l'éternelle leçon de naturel qui fait le fond de sa philosophie.

Nos conclusions seront les mêmes que pour les pièces étudiées jusqu'ici : suppression de l'élément romanesque (le canevas de Croce présentait un second couple d'amoureux) au profit de l'action pure. Il nous a paru cependant que les détails finals, comme aussi les emprunts à Scarron, soulignaient d'encore plus près la méthode de Molière, lorsqu'il utilise des sources : il s'attache moins à suivre les grandes lignes de l'intrigue, qu'à extraire, des plus pauvres indications, de la matière à action, et qu'à transformer des *lazzi* parfois sans conséquence en traits de caractère.

Monsieur de Pourceaugnac. Le Recueil de Croce nous fournit deux scénarios dont Molière semble avoir eu connaissance.

Les deux premiers actes de *Policinella pazzo per forza* sont l'exact pendant du premier acte de Molière et des deux premières scènes du second.

Policinella, dont on attend l'arrivée de Sicile, est aussi un provincial infatué. Il suffira de reproduire, après Toldo, quelques scènes du canevas pour faire apparaître la ressemblance :

Poliebinelle entre en pestant contre les enfants qui lui ont joué de mauvais tours, et s'étonne de l'insolence qui règne en ce pays.

¹ N'oublions pas toutefois la scène II, 3, de *L'Académie des Femmes*, de Chappeau, jouée l'année précédente (cf. Fournel, *op. cit.*, t. III, p. 224 et la note). Mais la pièce n'a aucun rapport avec *L'École des Femmes*, puisque le sujet est celui des *Précieuses ridicules*.

Voilà pour la scène 3 de l'acte I. Florindo, le jeune homme, prend sa défense et feint de le reconnaître :

Florindo manifeste un grand étonnement de n'être pas reconnu, disant qu'il est son meilleur ami, comme il l'était de son père, lequel s'appelait... (il se tait faute d'en savoir le nom). Polichinelle reprend en disant le nom de son père, et Florindo choisit ce moyen pour lui tirer les vers du nez, et feint d'être l'ami de toute sa famille. Polichinelle, bien que n'ayant aucun souvenir, prend tout pour du bon argent.

On ne saurait mieux résumer la scène 4 de Molière. Puis vient l'épisode des médecins à qui Florindo a donné dix écus (dix pistoles dans Molière) pour soigner le pauvre provincial. Polichinelle est livré à deux médecins et à un apothicaire, armé de son traditionnel attribut. Il leur débite tant de sottises que les docteurs ont tout lieu de le croire fou furieux. Molière s'est souvenu de ce détail au cours du diagnostic de ses Esculapes¹. Enfin le docteur s'en va chez Magnifico, le père, pour lui rendre compte de l'état incurable de son futur gendre.

Ici s'arrête la ressemblance ; mais un autre canevas : *Pulicinello burlato* enchaîne. Les épisodes successifs ne sont pas tous semblables. Chaque troupe devait sans doute transformer ou enrichir cette farce à son gré. Cependant on retrouve l'épisode de la femme abandonnée et de ses quatre enfants, de même que la menace de prison pour dettes.

Molière a du reste évité certaines redites malheureuses des canevas. Ainsi, dans le premier (acte I, sc. 3), Florindo explique tout au long à son valet Coviello le tour qu'il jouera à Polichinelle en se faisant passer pour son ami et en le menant dans un hospice d'aliénés, sous prétexte de lui offrir l'hospitalité ; dialogue qui diminuait la force comique de la scène même où s'exécutait le projet. Molière a évité l'écueil de façon spirituelle : Eraste dit en effet à Julie (acte I, sc. 1) :

Ne nous demandez point tous les ressorts que nous ferons jouer ; vous en aurez le divertissement ; et comme aux comédies, il est bon de vous laisser le plaisir de la surprise, et de ne vous avertir point de tout ce qu'on vous fera voir.

Molière aurait-il fait cette allusion au rôle de la surprise dans la comédie, si le canevas ne lui avait pas précisément fourni matière à réflexion sur ce point ? nous en doutons.

Dans le même canevas, Florindo, méditant une autre ruse, va trouver le médecin, lui confie que Polichinelle compte se marier et le prie d'inter-

¹ On a rapproché (Fournel, *op. cit.*, t. III, p. 183, note 1, et Lancaster, *A History of French dramatic Literature in the seventeenth Century*, Baltimore, 1929, 3^e partie, vol. II, p. 720, note 3), cette scène de *La Désolation des Filoux*, de Chevalier, représentée au Marais en 1661. Les circonstances sont différentes. Il s'agit d'un valet, Guillot, à qui son maître a remis une bague pour sa maîtresse et qu'il a chargé d'emprunter cinquante pistoles pour lui faire des présents. Trois filous qui ont entendu la conversation, abordent Guillot, le mettent en confiance, lui signalent un médecin qui lui prêterait la somme. Le faux médecin se présente, feint de le prendre pour un malade qu'il doit traiter. On lie Guillot, on lui souffle un lavement dans le nez, on lui vole sa bague. Les raisons, on le voit, sont tout autres et Guillot ne passe pas pour fou furieux. Le canevas de Croce est donc bien plus proche de Molière.

venir auprès du beau-père. Et le médecin s'exécute. Molière a de nouveau évité cette double scène par une transformation habile. C'est le médecin lui-même qui, furieux d'avoir perdu son malade, demande de ses nouvelles. Et Sbrigani introduit naturellement l'allusion au mariage ¹.

D'autres canevas présentent, paraît-il, des ressemblances plus ou moins lointaines avec *Le Dépit amoureux*, *Don Garcie*, *Sganarelle* et enfin avec *Tartuffe*. Et Toldo de conclure qu'il est fort probable que Molière « a emprunté ses géniales inspirations à telles de ces commedia dell'arte, dont les canevas de la collection napolitaine ne sont que des copies plus ou moins fidèles » ².

L'étude de ces quelques pièces et canevas nous a menés jusqu'en 1669 (date de la représentation de *M. de Pourceaugnac*), c'est-à-dire après *Tartuffe*, *Dom Juan*, *Le Misanthrope*, *L'Avare*, et un peu plus de trois ans avant la mort de Molière. C'est dire que jusqu'à la fin de sa carrière, il n'a pas hésité à se pencher sur les œuvres de ceux qui avaient été ses premiers maîtres et ses inspirateurs. Nous ne pouvons, en regard des autres pièces (mis à part celles d'inspiration latine : *Amphitryon* et, à un moindre degré, *L'Avare* et *Les Fourberies*), proposer un canevas ou une comédie antérieurs qui aient aussi manifestement servi de sources.

Depuis plus de deux cent cinquante ans, les chercheurs fouillent les greniers de la littérature et en exhumant des comédies, des tragi-comédies, des canevas, des contes et des nouvelles, d'origines française, italienne, espagnole, qui auraient inspiré à Molière une boutade, un geste, une scène, un dénouement, une situation, un thème, toute une intrigue, sans arriver à d'autre résultat qu'à faire éclater davantage la suprématie du génie sur ces sources d'inspiration occasionnelles.

N'oublions pas aussi que, si Molière a puisé ci et là son bien, il l'a puisé d'abord dans la conscience populaire elle-même. Plusieurs de ces thèmes ne sont rien d'autre que de ces archétypes dont M. J. Variot a si bien parlé dans l'Introduction à son *Théâtre des traditions populaires* ³. Tel est le *Tartuffe*, archétype du dévot hypocrite ⁴ ; *Dom Juan*, archétype de l'athée et du jouisseur ; le *Médecin malgré lui*, qu'on retrouve dès

¹ Les Italiens imitèrent à leur tour *Pourceaugnac* dans un canevas en trois actes : *L'Infortuné mariage d'Arlequin*, représenté le 27 novembre 1718. Cette mauvaise copie ne fut jouée qu'une seule fois (cf. *Dictionnaire des Théâtres* [Parfaict], t. III, p. 176).

² P. 432.

³ *Théâtre des traditions populaires*, publié par Jean Variot, Marseille, Laffont, 1942, pp. 11 sqq.

⁴ On ne saurait rien tirer de décisif d'une comparaison avec le *Dottor Bacchetone*, du Recueil de Bartoli, puisqu'on ignore jusqu'à quel point le canevas du XVIII^e siècle est lui-même débiteur de Molière. Quant au *Pédante* de Flaminio Scala, il est bien différent. Cf. Neri, *Giornale storico di letteratura italiana*, t. I, pp. 75 sqq. Cf. également : M. Magendie, *Une source inconnue de Tartuffe* (*Les Amours d'Aristandre et de Cléonice*, de Vital d'Andiguier) dans la *Revue des deux Mondes*, 15 juin 1929, pp. 929-936.

H. Carrington Lancaster, *Additional sources for Moliere's Avare, Femmes Savantes and Tartuffe* (*Les Trahisons d'Arbiran*, de Le Metel d'Ouville), dans *Modern Language Notes*, vol. XLV, 1930, pp. 154-156.

Joseph-E. Gillet, *A possible new source for Moliere's Tartuffe*; *ibid.*, pp. 152-154.

les origines et tout au cours de la littérature française ; *George Dandin*, archétype de la jalousie entraînant l'infidélité conjugale, et qui apparaît déjà dans les vieux contes de l'Inde ; le *Bourgeois Gentilhomme* enfin, issu de l'archétype de l'orgueil.

Mais ce qui nous intéresse dans cette recherche, ce n'est pas de trouver des thèmes, c'est de mettre en lumière la technique du mouvement. Nous nous contenterons pour les autres pièces de signaler quelques exemples typiques, en ayant recours, soit aux sources lorsqu'elles sont certaines, soit à une pièce contemporaine traitant le même sujet.

Les Précieuses ridicules nous fournissent un exemple bien révélateur du second cas. Il serait sans doute injuste de juger de la pièce perdue de l'abbé de Pure d'après son ennuyeux roman. Mais nous avons l'adaptation en vers, par Somaize, des *Précieuses* de Molière ; elle ne vaut pas grand'chose. Nous avons surtout la pièce de Chappuzeau et ses remaniements successifs. Cette *Académie des Dames* (1661) ¹ n'est pas sans intérêt historique, mais les conversations des précieuses sont bien fades, et Guillot, le faux marquis, tient d'assommants discours d'héraldique. Chappuzeau semble n'avoir retenu du style précieux que ce qu'il a d'obscur et de dilué. Molière comprend que les précieuses étant une espèce ennuyeuse, il serait périlleux de vouloir reproduire, sans grosse charge, leur conversation. Ici plus qu'ailleurs la caricature s'impose, et le « portrait au naturel » est voué à l'échec. C'est pourquoi il centre la conversation sur le sujet du mariage, d'où il tire toutes sortes de gros effets comiques. La présence d'un bon bourgeois de père crée le contraste, et les deux valets, déguisés en marquis, sentent d'une lieue la parade de foire. Tout cela compose une pochade pleine de mouvement et d'esprit, là où son contemporain n'avait aligné que des fadaises à peine comiques. L'utilisation de Jodelet prouve d'ailleurs suffisamment dans quel ton Molière entendait demeurer. Il s'est servi du farceur, exactement comme on faisait d'Arlequin sur la scène italienne : il l'a paré d'habits de gentilhomme, mais la farine demeure comme le masque noir d'Arlequin ; et l'on pourrait supposer que quelque pièce de vêtement trahissait son premier état, de même que les losanges du Bergamasque apparaissaient toujours, sous le manteau du bel esprit ou la robe du faux médecin. Ou moins en est-il ainsi du langage du faux vicomte, dont les amphigourismes recouvrent mal la grossièreté native.

Les sources de *Don Juan* (1665) ont fait l'objet d'une étude fouillée de Gendarme de Bévotte ². On sait que l'original espagnol de Tirso de Molina ³ était un drame religieux. Passant en Italie, il devint un sujet

¹ La première version est peut-être antérieure aux *Précieuses* ; cf. Fournel, *op. cit.*, t. III, pp. 207 sqq.

² Cf. Gendarme de Bévotte, *La Légende de Don Juan*, Paris, Hachette, 1906. Cf. également du même auteur, *Le Festin de Pierre avant Molière*, Paris, Société des Textes français modernes, 1907 (qui reproduit les pièces de Dorimon, de Villiers, Cicognini et le scénario de Dominique).

³ *El burlador de Sevilla y convidado de piedra*.

à la fois féerique et bouffon. La pièce de Cicognini ¹ et surtout peut-être une pièce perdue de Giliberto servirent de modèles aux pièces françaises. En outre, Dom Juan avait été apporté en France par la troupe de Giuseppe Bianchi. En 1658, *Il Convitato di pietra* fut joué avec un succès immense au Petit-Bourbon ; Locatelli tenait le rôle d'Arlequin. Quatre ans plus tard, Dominique Biancolelli reprenait sa succession et le manuscrit copié par Gueullette nous donne la version de Dominique, enrichie sans doute par la suite d'éléments nouveaux, dont certains empruntés à Molière ². La vogue du *Festin de Pierre* tenta deux écrivains français : Dorimon, en novembre ou décembre 1658 à Lyon, puis en 1661 à Paris, fit représenter *Le Festin de Pierre ou le Fils criminel*, tragi-comédie en cinq actes en vers ³. *Le Festin de Pierre*, de Villiers, date de 1659.

Tandis que le scénario de Dominique accentuait le caractère bouffon de l'œuvre et donnait plus d'importance à Arlequin qu'à Dom Juan, les auteurs français, sans abandonner tout effet comique, réintroduisaient dans leurs pièces la gravité tragique perdue en Italie. Lorsque Molière décida à son tour de reprendre le sujet, il avait donc plusieurs modèles sous les yeux, et il semble que le disparate de son *Dom Juan* ait précisément pour cause la diversité des emprunts. Gendarme de Bévotte a cependant relevé l'originalité de Molière qui, sacrifiant une fois de plus les scènes romanesques, atténuant d'autre part la bouffonnerie, a centré toute sa pièce sur les caractères mêmes du héros et de son compagnon, Sganarelle ⁴.

Aucun doute sur le premier point : comme dans *L'Étourdi*, Molière a supprimé les scènes d'amour et réduit l'étendue des discours. Les tentatives de viols et l'assassinat du Commandeur ne sont plus représentés ⁵. La sobriété des réponses de Dom Juan à son père et à Elvire est infiniment plus tragique et insultante que les insolences qu'il débite dans les pièces des devanciers français.

Quant au contrepoids bouffon, il est sans doute très atténué, si l'on compare avec le scénario de Dominique ou la pièce de Cicognini. Et même Dorimon et de Villiers ont fait plaisanter leurs valets, dans certaines scènes vraiment tragiques, comme celle des remontrances du père, ou de l'ultime intervention d'Elvire. Sganarelle au contraire s'y efface ou compatit. Mais lorsque Sganarelle parle ou agit, il est beaucoup plus comique que Briguella ou Philipin des auteurs français : ceux-ci leur prêtent plutôt des traits d'esprit ; Sganarelle s'apparente à Arlequin. Il n'est que de comparer les scènes du repas ⁶, où les lazzi du zanni

¹ *Il Convitato di pietra*, Rome, Ronciglione, 1671.

² Cf. *La Légende de Don Juan*, t. I, pp. 85-86.

³ Dans la seconde édition (1665), la pièce est intitulée *Le Festin de Pierre ou l'Athée foudroyé* (cf. *Le Festin de Pierre avant Molière*, pp. 9-10).

⁴ Cf. *La Légende de Don Juan*, pp. 99-100.

⁵ Par contre, la scène où Dom Juan sauve la vie de Dom Carlos est propre à Molière ; mais sa raison est d'assurer l'unité du caractère de son héros. En effet, dans la pièce de Dorimon, Dom Juan, déguisé en ermite, opérait par ruse : il amenait son ennemi à déposer son épée, puis s'en emparait, jetait le masque et baffouait le gentil-homme. Il le tuait même dans la pièce de Villiers. Cette lâcheté est totalement contraire au tempérament courageux du libertin.

⁶ Cf. ci-dessus, p. 51.

français, sans être aussi hétéroclites que ceux d'Arlequin, n'en trahissent pas moins un intérêt pour l'action scénique inexistant chez Dorimon et de Villiers.

En regard de Sganarelle, si pétri d'humanité, malgré ses balourdises, Arlequin n'est qu'un simple bouffon ; cependant, il aime aussi péroter et fait de la morale, et l'excentricité de ses raisonnements annonce le galimatias du zanni français. Arlequin était le premier rôle du scénario ; Briguelle et Philipin n'étaient que de simples valets comiques ; Sganarelle est presque l'égal de Dom Juan. Sur ce point l'inspiration est visible.

De même Molière a imaginé le jeu mécanique, mais fort spectaculaire de Dom Juan aux prises avec les deux paysannes ; c'était évidemment plus spirituel que de vouloir les déshonorer sur scène, comme dans la pièce de Villiers ! Il a eu l'idée d'affubler Sganarelle d'une robe de médecin, il a introduit le personnage de Monsieur Dimanche, deux intermèdes bouffons, mais d'une portée profonde, puisqu'ils ajoutent des traits complémentaires au visage de Dom Juan. Et c'est ainsi que, s'étalant largement à la place d'un romanesque élégant et trop littéraire, cette matière à rire réveille partout de sinistres échos.

Molière avait deux modèles principaux pour son *Amphitryon* : Plaute et Rotrou. Dans les grandes lignes, il leur reste fidèle et les suit souvent jusque dans les expressions. Mais il se trouvait en face d'un problème particulièrement délicat : le sujet ne pouvait être transporté hors de son cadre mythologique ; la pièce se trouvait ainsi fatalement liée à son temps et à ses mœurs. Rotrou, traducteur fidèle et élégant, est tombé dans l'erreur. Ses *Sosies* sont fort agréables à lire ; il a su accommoder à la française les expressions et les allusions latines. Mais dans l'ensemble sa pièce reste une traduction. Molière tire de partout une matière comique.

Le monologue de Sosie (acte I, sc. 1) est significatif. Rotrou avait déjà tenté d'en aviver la drôlerie ; mais c'est le simple récit d'un Rodomont. La scène de Molière est un chef-d'œuvre, où Sosie tient à la fois son rôle et celui d'Alemène, sans compter les *a parte*. Et puis il y a ces *nous* qui lui assurent une participation à la gloire de son maître :

Ils n'ont pu résister, Madame, à *notre* effort ;
Nous les avons taillés en pièces

.....

Tout retentit de *nos* prouesses.

Enfin il y a le récit de la bataille que Molière transforme en une plaisante leçon de stratégie :

La rivière est comme là
 Ici nos gens campèrent ;
 Et l'espace que voilà,
 Nos ennemis l'occupèrent,
 Sur un haut, vers cet endroit
 Était leur infanterie ;

Et plus bas, du côté droit,
Était la cavalerie.

Voilà notre avant-garde à bien faire animée
Là les archers de Créon, notre roi ;

Et voilà le corps d'armée,
Qui d'abord... Attendez... Le corps d'armée a peur
J'entends quelque bruit ce me semble.

Trouvaille d'acteur, et d'un acteur qui, pour en rester aux termes militaires, savait utiliser le terrain.

Alors que le Sosie de Rotrou n'était qu'un poltron de nature, Molière rend sensible dans le sien les effets de l'ivresse, et tout ce discours a quelque chose de titubant qui ravit.

Nous n'insistons pas sur les scènes entre Sosie et Cléanthis dont chacun a parlé, sinon pour faire remarquer qu'il s'agit là du vieux procédé comique cher à la commedia dell'arte, selon lequel les actions des maîtres sont doublées par celles des valets. Ici, leur introduction est d'autant plus heureuse que Molière ne pouvait songer à escamoter les scènes romanesques entre Jupiter (ou Amphitryon) et Alcène.

Du départ de Jupiter il fait une scène assez fine, où le dieu tente de triompher comme amant et non comme mari ; idée originale, et, il faut l'avouer, sentiment fort naturel chez Jupiter !

D'autres modifications tendent à éviter des redites ou des longueurs : lors de la scène de la confrontation du mari et du séducteur (acte III, sc. 5), Molière supprime l'énumération des preuves que chacun d'eux avance pour assurer son identité ; cela faisait double emploi avec la scène entre Mercure et Sosie (acte I, sc. 2). De même il supprime l'épisode d'Hercule et des serpents, trop purement mythologique, au risque de s'attirer les foudres de M^{lle} Dacier (moins redoutables, du reste, que celles de l'Olympe), qui ne craignit pas d'affirmer que « le véritable sujet de cette pièce est l'accouchement d'Alcène et la naissance d'Hercule » !¹

Enfin, quand il reprend des expressions de Rotrou, la transformation est en général à l'avantage de Molière :

ROTROU Je suis sans répartie après cette merveille
(acte I, sc. 3) S'il n'était par hasard caché dans la bouteille.

MOLIÈRE Cette preuve sans pareille
(acte I, sc. 2) En sa faveur conclut bien
 Et l'on n'y peut dire rien
 S'il n'était dans la bouteille.

ROTROU Et qui t'en a chassé ?
(acte II, sc. 1) Moi, ne vous dis-je pas ?
 Moi que j'ai rencontré, moi qui suis sur la porte ;
 Moi, qui me suis moi-même ajusté de la sorte ;
 Moi, qui me suis chargé d'une grêle de coups :
 Ce moi qui m'a parlé, ce moi qui suis chez vous.

¹ Cf. Despois, *op. cit.*, t. VI, p. 343.

MOLIÈRE
(acte II, sc. 1) Faut-il le répéter vingt fois de même sorte ?
Moi, vous dis-je, ce moi plus robuste que moi ;
Ce moi qui s'est de force emparé de la porte,
Ce moi qui m'a fait filer doux,
Ce moi qui le seul moi veut être,
Ce moi de moi-même jaloux,
Ce moi vaillant dont le courroux
Au moi poltron s'est fait connaître,
Enfin ce moi qui suis chez nous,
Ce moi qui s'est montré mon maître,
Ce moi qui m'a roué de coups ¹.

L'imitation de *La Marmite* est plus lointaine et les meilleures scènes de *L'Avare* ne sont pas dans Plaute. On comparera toutefois la grande scène de quiproquos (acte V, sc. 3) entre Harpagon et Valère, l'un parlant de sa cassette, l'autre de son amante, avec la scène équivalente de *La Marmite* (acte V, sc. 4). Le jeune Lyconide se contente d'avouer son crime, d'en accuser l'ivresse et l'amour et de réclamer le bien qu'il a volé. Molière pousse plus loin les effets comiques ; la différence des mœurs et des situations facilitaient, il est vrai, sa tâche :

Lyconide, en effet, a réellement abusé de la fille d'Euclyon, ce qui empêche Plaute de jouer sur les expressions *toucher à* et *pudeur*. Mais Molière y ajoute encore toutes sortes de cocasseries : *brûlé pour ma cassette, ma cassette trop honnête, les beaux yeux de ma cassette*, etc. Le quiproquo ne s'explique jamais ouvertement ; au contraire, Élise et Dame Claude s'y trouvent mêlées, et seule la triple reconnaissance vient changer le tour de la conversation. La progression du comique est parfaite.

Il se trouvera toujours des critiques pour accuser ce genre de scènes d'in vraisemblance, de même qu'ils acceptent difficilement qu'Harpagon s'arrête lui-même, dans sa grande scène de désespoir, ou s'adresse aux spectateurs. Molière avait utilisé ce second procédé dans *La Jalousie du Barbouillé* (sc. 12). Pourquoi vouloir chercher à excuser ces jeux de scène par le besoin de *satisfaire un plus large public* ², alors qu'au théâtre tout est trucs, conventions, visions ? Molière avait profondément ce sens visuel, et c'est à cette tournure d'esprit qu'il faut attribuer des remarques comme celle qu'il faisait lors de la publication de *L'Amour médecin* : « Je ne conseille de lire cette comédie qu'aux personnes qui ont des yeux pour découvrir dans la lecture tous les jeux du théâtre. » ³

¹ Toutefois, nous préférons aux vers suivants, de Molière :

Moi-même je frémis de ce que tu t'apprêtes

Avec ces impudents propos.

Que tu grossis pour toi d'effroyables tempêtes !

Quels orages de coups vont fondre sur ton dos !

(III. 2)

ceux de Rotrou :

Quel orage de coups va pleuvoir sur ton dos !

Moi-même j'ai pitié des maux que je t'apprête !

(IV. 2)

² Cf. Martinenche, *Molière et le théâtre espagnol*, Paris, Hachette, 1906, p. 176. Martinenche n'apprécie guère tout ce qui rappelle les lazzi italiens ; a-t-il remarqué que sa demi-critique concerne aussi l'admirable réplique : « Ils me regardent tous et se mettent à rire ! » ?

³ Au lecteur.

Comme l'a très justement remarqué Despois, si Molière s'est inspiré du *Phormion* de Térence pour ses *Fourberies de Scapin*, il y a « pris, suivant sa coutume, beaucoup moins de souci de la manière dont il nouait et dénouait l'action, cherchant surtout un prétexte aux scènes les plus réjouissantes ». ¹

Mais, de ces scènes, il sait extraire toute la matière comique. Ainsi, la scène où Scapin engage Horace à affronter courageusement son père (acte I, sc. 3) se trouve dans *Le Phormion* (acte I, sc. 4) ; mais c'est Molière qui a eu l'idée de faire mimer à Scapin la colère du vieil Argante.

La scène entre le vieillard Démiphon, Phaedria, son fils (dans Molière, c'est le valet Sylvestre) et Géta (Scapin), débute beaucoup mieux dans Molière, grâce aux interventions de Scapin rompant la conversation pour la mener où il désire (acte I, sc. 4).

La fameuse recette philosophique contre la surprise des malheurs est dans *Phormion* (acte II, sc. 1) ; mais c'est le vieillard lui-même qui la propose, et Géta s'en fait (mais en *a parte*) une application personnelle. Molière lui donne plus de force comique en la plaçant tout entière dans la bouche de Scapin (acte II, sc. 5) ; elle cesse ainsi d'être un pur hors-d'œuvre et devient une délicieuse entrée en matière de Scapin, qui, ne sachant comment aborder le sujet, en reste à des considérations générales et se contente d'abord de tâter le terrain.

Les questions d'argent et de procédure alourdissent singulièrement la pièce latine et la rendent parfois obscure. Molière n'apprécie pas hautement ce genre de conversation technique, qui ne se prête guère à des jeux de scène. Nous avons déjà vu qu'il les a évitées dans *L'Étourdi* (cf. plus haut, p. 132). Il les clarifie autant qu'il peut, mais, là où elles sont nécessaires, loin de les escamoter (comme il avait opéré avec quelques scènes de *L'Étourdi* ou du *Médecin volant*), il les aborde de front ; il s'en tire par les éblouissantes tirades de Scapin sur les dangers d'un procès. Il corse par toutes sortes de mots comiques la scène de réclamations du soudard irrité (le petit mulet !), et, le refus du vieillard (propre à Molière) lui permet de faire paraître le spadassin furieux qui sèmera la panique dans l'âme de l'avare récalcitrant (acte II, sc. 6). Il ajoute enfin la scène de la galère, empruntée au *Pédant joué*, de Cyrano de Bergerac (acte II, sc. 4).

Ce goût de l'action, du mouvement, qu'il a appris des Italiens ², a révolutionné la scène française. Il explique que Molière, traitant le thème des précieuses, ait choisi d'abord des pecques provinciales, plus propres aux effets puissants que les vraies précieuses ³. Il explique, mieux que toute autre considération morale, les apparentes erreurs psychologiques et les *grossièretés* de Tartuffe. Il explique sa méfiance du romanesque, qui souvent rend si pauvres le caractère et la conversation de ses amants, bien que presque toujours quelque motif comique accessoire vienne en

¹ *Op. cit.*, t. VIII, p. 390.

² Cf. Moland, *Molière et la Comédie Italienne*, pp. 5-6. Il dit entre autres : « Molière... apprit à leur école à traduire pour la perspective de la scène. »

³ Cela explique peut-être aussi la froideur des *Femmes savantes*.

relever le ton ; sa haine aussi des discours pourtant si chers à la France, depuis le moyen âge et Hardy. Nous avons déjà signalé combien ses tirades étaient actives ¹.

¹ Notamment celles de Scapin sur les procès, ou la recette contre la surprise des malheurs ; le monologue de Sosie, dans *Amphitryon* ; les élucubrations morales de Sganarelle, dans *Don Juan* ; le récit de la bagarre des deux vieilles dans *L'Étourdi*. Dans toutes ces tirades, il y a quelque artifice qui sauve de l'ennui. Son génie s'affermissant, Molière réussira, sans aucun artifice, mais par la pure vivacité de son style, à faire monologuer impunément le misanthrope, le malade imaginaire et les autres grandes figures de son théâtre.

CHAPITRE VIII

L'évolution du type.

1. SPECTACLE ET TYPE

Nous sommes certain qu'il est parfaitement vain de vouloir récolter dans le passé littéraire toutes les sources dont Molière a pu avoir eu le souvenir et qu'il a utilisées. Nous considérons ces entreprises comme des amusements et non comme une saine critique littéraire. Il était par contre beaucoup plus intéressant de voir Molière élaborer une œuvre sur des textes absolument définis et qu'il a suivis de point en point. Car ceux-là seuls montrent clairement les véritables tendances de Molière. Surtout, il ne s'agit plus d'influences morales ou philosophiques, toujours plus ou moins contestables, mais de questions proprement scéniques. Nous avons surpris l'artisan devant son établi ; et c'est l'essentiel.

Ne disons donc plus, comme on a eu toujours tendance à le dire : Molière n'a tiré de la farce (italienne ou française) que le goût pour le jeu, la pantomime et les lazzi. Disons qu'en en tirant ces éléments, il est revenu au centre même du théâtre : au spectacle.

Mais nous pouvons aller plus loin et affirmer avec Lanson¹ que Molière n'a pas seulement vu dans ces formes populaires les effets scéniques mais le principe esthétique ; par quoi il entend « sa méthode d'invention, une certaine façon originale de traiter la matière de la vie ». Mais encore, quelle est cette façon ? Lanson s'explique en remarquant d'abord, que Molière a négligé l'intrigue, qui était l'apanage de la comédie littéraire, et à quoi s'étaient arrêtés ses contemporains. En négligeant l'intrigue, Molière aurait affirmé ouvertement pour laquelle des deux comédies il prenait parti. Ensuite et surtout Lanson souligne son goût pour le type, opposé au fond à l'intrigue, puisque le masque, premier essai de caractère général, porte Molière à la comédie de caractère.

A vrai dire le problème est un peu plus complexe, notamment en ce qui concerne l'intrigue. En effet, Lanson, tout au moins dans la première partie de son étude, n'établit pas une différence nette entre la farce gauloise et la *commedia dell'arte*².

¹ *Molière et la farce* ; art. cit., p. 142.

² La distinction sera au contraire formelle dans la seconde partie, où il délimite l'apport personnel de la farce gauloise, à savoir la *peinture de condition et des rapports sociaux* d'une part, son *contenu moral* d'autre part, opposé au contenu purement artistique de la *commedia dell'arte*.

Nous avons vu pourtant que l'intrigue, et souvent une intrigue fort complexe, existait dans la commedia dell'arte tout comme dans la comédie érudite ; mais nous avons fait remarquer que dans celle-là, l'intrigue et le romanesque (dont elle est un des éléments) concouraient, au même titre que le jeu et le mouvement, à la création du spectacle ; que chacun s'étayait sur l'autre, avec primauté donnée au jeu. Dans ces conditions, l'existence du type n'est pas incompatible avec l'intrigue, même très poussée, pour autant que celle-ci n'est pas une fin, comme dans la comédie littéraire, mais un moyen.

Qu'on prenne garde au moins, disait Jacques Copeau¹, que l'intrigue, l'invention et les situations contrariées qu'elles engendrent, servent le caractère. Elles lui opposent des résistances qui l'éprouvent, lui tendent des pièges qui le surprennent. Elles lui donnent brutalement ou sournoisement l'impulsion pour qu'il se lève. *Renforcez la situation*, dit très bien Chamfort, c'est une espèce de torture qui arrache au personnage le secret qu'il veut garder... si le théâtre offre le spectacle de l'âme, il est possible que la vérité humaine ne puisse devenir objet théâtral qu'inspirée par l'événement et stimulée par la fantaisie, et que le mouvement, le ton, les climats les plus favorables à son expansion, soient justement ceux de la comédie pure.

Nous étions même allé jusqu'à dire que le type italien, issu de cette double origine, était bien différent du personnage de la farce gauloise, qu'il devait à ce mélange de romanesque et de l'expression scénique sa valeur universelle, qu'en cela même, on pouvait l'appeler un type.

Or, Molière, c'est indubitable, ne s'est guère attardé à l'intrigue. Mais nous croyons que ce n'est qu'un des aspects du problème et que la grande différence entre Molière et la commedia dell'arte doit être cherchée plus profond.

La commedia dell'arte est d'abord un spectacle ; ce qui signifie que l'économie de la pièce, l'équilibre des scènes et des lazzi, les thèmes abordés, les types eux-mêmes, tout est soumis à la réalité, à l'actualité de la représentation. Nous disons bien : les types eux-mêmes : notre étude de ce chapitre du théâtre² nous avait amené à conclure que l'absence d'une psychologie développée — absence due à la forme presque exclusivement visuelle de ce spectacle — ne permettait pas de centrer l'intérêt sur un seul personnage, sur un seul vice. Qu'en outre chaque type n'était pas le porteur que d'une seule passion ; bref, qu'il ne convenait pas tant de considérer chaque type en soi que d'envisager les groupes harmoniques qu'ils dessinaient entre eux. Les conseils de Perrucci se rapportent en effet bien plus à l'ensemble de la représentation qu'aux rôles particuliers ; les spécialités de chaque masque ne visent pas d'abord à souligner la philosophie de chacun, mais à créer techniquement une diversité d'éléments que le spectacle groupera harmonieusement. La notion de type est donc soumise à celle de spectacle. Il en est un des éléments. Et tout ce que le type exprime de vie, de pensée, de psychologie rudimentaire, ces hommes masqués, ces passions à nu, vont

¹ Notice de *L'Étourdi*, dans les *Œuvres de Molière*, Paris, A la Cité des Livres, 2^e éd., 1930, t. I, pp. 64-65.

² Cf. ci-dessus, chap. III, pp. 36 sqq.

trouver dans le cadre du spectacle une forme qui leur assurera l'éternité. Dans cet ensemble harmonieux, cristallin, le fond est si bien identifié à la forme, que le spectacle livre tous ses biens à la fois ; la passion est si bien moulée par le masque qu'elle se livre avec la même franchise. Il semble qu'ils disent, ces masques : « Moi, je suis le voleur — moi, le vieux jouisseur », et qu'ils se mettent aussitôt à crocheter les portes et à trousseur les filles. Et quand le rideau se baisse, il ne reste rien pour le cœur, mais, pour l'esprit, cette plénitude que donne un beau spectacle, et, pour l'âme, le souvenir de sa propre histoire esquissée à grands éclats de rire.

Pour Molière aussi, sans doute, le spectacle est capital. Sans même parler de la primauté du jeu, qui est partout visible, on trouve chez Molière, surtout dans les œuvres du début, certains procédés qui prouvent que la notion de spectacle reste au premier plan : les mouvements de masses dans *La Jalouse*, au milieu et à la fin de la pièce ; la conduite du *Médecin volant*, où l'élément visuel est prépondérant, et dont le texte, du moins dans la seconde partie (celle, soulignons-le, qui donne son nom à la pièce) n'a quasi point d'importance ; l'utilisation des doublages de scènes, notamment dans *Le Dépit*, dans *Amphitryon* et dans *Le Bourgeois* ; le désir si visible, dans les corrections de *L'Étourdi*, d'équilibrer sa pièce. Tous ces détails trahissent chez Molière un goût pour la vue d'ensemble, qui ne se démentira point au cours de sa carrière dramatique. Preuve en sont *Les Fourberies* et *Les Femmes savantes*, les plus équilibrées de ses grandes comédies.

2. SUPRÉMATIE DU TYPE SUR LE SPECTACLE

Mais, ce qui séduit de plus en plus Molière, c'est le comique du type. Non pas seulement les ébauches qu'en donnent tous les théâtres populaires, et qui dans la farce gauloise se dégagent difficilement de l'expression réaliste ; mais bien le masque italien, expression universelle d'une passion située à mi-chemin entre le symbole et la vie. C'est en eux qu'il va trouver ce qu'au milieu de sa carrière il place plus haut que le spectacle : l'expression pure du rire.

Cette transmutation des valeurs aura d'importantes conséquences.

Dans le canevas que Molière a suivi si fidèlement quand il écrivit *L'École des Femmes*, la présence de deux couples d'amoureux, l'existence d'une mauvaise farce jonée au Docteur, trahissaient le besoin de disperser l'intérêt sur plusieurs divertissements¹. Molière les a supprimés au profit du drame Arnolphe-Agnès.

L'épanouissement du type, incarnation du comique, voilà le motif de cette grande transformation. Qu'on ne s'imagine pas que cette découverte ait pris la forme d'une soudaine illumination. Nous verrons plus

¹ Il s'agit là d'un lazzi en hors-d'œuvre ; on ne trouvera jamais chez Molière de scènes analogues, comme le sont par exemple la fameuse scène des macaronis (cf. ci-dessus, p. 27, note 1) ou le cortège funèbre de *La Fausse Coquette* (ci-dessous, pp. 204-205).

loin qu'à la fin de sa carrière il semble être revenu à la notion de spectacle où le type redevient une des pièces du jeu. Les personnages des premières pièces ont gardé cette même franchise brutale de leurs frères italiens ; sans s'attarder à trouver des motifs à leurs passions, ils les résument en une seule phrase, menace de primitif, affirmation énorme. Lorsque le Barbouillé (sc. 1) se demande comment il pourrait se débarrasser de sa femme, il dit d'abord : « Si je la tuais ? » Et le Docteur (sc. 2) pour affirmer son omniscience : « Je contiens en moi tous les autres docteurs. » Les plus grands personnages de son œuvre auront de ces réparties de primitifs :

J'enrage quand je vois sa piquante froideur,
Et quelques coups de poing satisferaient mon cœur

s'écrie Arnolphe (acte V, sc. 4), impuissant à attendrir sa pupille. Et, tôt après, désarmé par un regard, il clame son credo d'amour que termine l'apostrophe : « Dans le monde on fait tout pour ces animaux-là. » Et toute l'onction de Tartuffe n'empêche pas, dès le moment où il se déclare à Elvire, que la volupté n'éclate brutalement, dans la manière expéditive dont il élimine le péché ¹, et surtout dont il lève le scrupule : « Oui, Madame, on s'en charge ! »

Arnolphe est pourtant ce même jouisseur, ce même suborneur de pupilles, ses idées sur l'éducation sont exactement semblables à celles de son ancêtre italien ; elles sont exposées au cours des mêmes scènes, dans les deux pièces. Rien pratiquement, n'empêchait un acteur italien de semer dans ces crises de colère quelques accents de désespoir. Mais le climat est différent, surtout peut-être, comme le remarque Toldo, parce qu'Agiola est une roublarde qui simule l'ingénuité. Dès lors le triomphe d'Agiola n'est que la vengeance — légitime d'ailleurs — d'une femme d'esprit et qui lutte, pour ainsi dire, à armes égales ; tandis que le triomphe d'Agnès est une leçon donnée par la jeunesse, par la nature elle-même, à la décrépitude et à ses artifices. Combien cet échec est plus poignant et plus irrémédiable !

Attaché précisément aux valeurs comiques, qu'il préfère aux valeurs esthétiques, c'est à l'épanouissement du type que Molière va travailler dans ses grands chefs-d'œuvre. Lanson dit que les Italiens cherchaient le comique *dans son rapport avec le dénouement, et Molière dans son rapport avec la vie* ². L'expression est injuste ; c'est encore une fois supposer que l'intrigue, dans le spectacle italien, était le vrai but. Non, les masques sont bien des morceaux de vie — jamais ils ne perdent contact avec la réalité — mais engagés dans le spectacle qui les dispose, les stylise, les comprime. Dégagé de cette rigoureuse sujétion, le type

¹ Enfin votre scrupule est facile à détruire,
Vous êtes assurée ici d'un plein secret,
Et le mal n'est jamais que dans l'éclat qu'on fait.
Le scandale du monde est ce qui fait l'offense,
Et ce n'est pas pécher que pécher en silence.

Ces terribles aphorismes, enfilés bout à bout et chacun tout raide sur ses douze pieds, n'ont-ils pas déjà le halètement de l'homme pressé d'en finir ?

² *Art. cit.*, p. 145.

de Molière exprimera davantage de pensée et de vie humaine. Ce goût du mouvement et du jeu que lui enseigna la *commedia dell'arte*, et dont elle se servait pour animer une œuvre d'art, Molière l'emploiera à faire vivre des êtres. Voilà pourquoi le rire d'un zanni, le vice d'un Pantalon, si purs, sonnent aussi clairement et brièvement que le cristal, tandis que le vice d'un Arnolphe ou d'un Tartuffe, les éclats d'un Alceste, réveillent de plus larges échos.

Mais il est faux de prétendre que Molière ait rejeté le masque ¹. Comme le dit Lanson, s'il en rejette l'*apparence*, il en garde la *structure* jusque dans ses plus hautes créations :

Arnolphe, Harpagon, Tartuffe, Alceste ne sont pas composés autrement que Pantalon et Scaramouche. Ils ont ce trait du masque italien de porter à travers toutes les situations de la pièce la fixité invariable de leur caractère ².

Ce qui est admirable, en effet, chez Molière, c'est l'unité de ses grands héros. Unité de caractère d'abord : en dépit de tout ce que la connaissance du cœur humain y a mis de nuances, de retours bouleversants, d'hésitations, d'aveux, chacun est entraîné par la fatalité de sa passion et y demeure fidèle. Unité de ton aussi, et ce ton c'est le comique.

3. COMIQUE ET TRAGIQUE DU TYPE

Et cependant, on parle toujours du tragique de Molière. L'examen de cette question ne sort pas, croyons-nous, du cadre de notre étude, car elle reviendra à montrer comment, chez Molière, le mécanisme comique opère toujours au moment où le type touche au tragique. La persistance de ces mécanismes de farce et d'autre part l'incapacité du type à sublimer plus d'un instant son aveuglement ridicule, cela détermine la part que la *commedia dell'arte* conserve jusque dans la création des plus grandes figures du théâtre de Molière.

Sans nous attarder aux nombreuses théories qui affirment ou nient le tragique moliéresque ³, remettons-nous-en au sage jugement d'un grand comédien. Voici ce que disait Jacques Copeau, dans ses notices à l'édition de Molière de la Cité des Livres :

Que *L'École des Femmes* ressente partout la comédie, qu'il faille la jouer en comédie, rien n'est plus vrai. Tous les contemporains reconnaissent que la pièce fait extrêmement rire... Gardons-nous donc de rien assemler. Comment le pourrions-nous, en bonne foi ? La lumière tombe en plein sur toutes ces figures. Gardons-nous de rien alourdir. Et comment le ferions-nous si nous suivions honnêtement le mouvement de la comédie et le rythme du jeu ?... Mais nous garderons-nous de bien marquer chez Arnolphe... sa gravité, son

¹ Cf. Martinenche, *Molière et la Comédie espagnole*; *passim*.

² *Art. cit.*, p. 149.

³ Une des dernières tentatives est celle de Lucien Duboch, séduisante du reste, qui ramène tout au mot de *religion* : « Le spectateur contemporain n'apporte plus la même foi morale ni la même espérance. C'est pourquoi il prend au tragique ce que Molière traitait en comédie. » (*Histoire générale illustrée du Théâtre*, t. III, p. 193.)

idéalisme, une certaine noblesse ? Tâcherons-nous de méconnaître ou de dénaturer l'accent d'une souffrance réelle, quand nous la trouvons dans les mots... Non. Jouons-les tels qu'ils sont, successivement, d'autant plus que, tels qu'ils sont, avec leur contenu de ressemblance humaine qui va jusqu'au pathétique, et plus ils sont vrais, plus ils sont grands, plus ils vont être bousculés par le jeu de l'action et par lui décontenancés. Nous n'avons pas besoin de les tourner au comique. La comédie s'en charge. Elle est montée pour cela. C'est ce qui est admirable : que le mécanisme comique soit assez puissant pour décomposer le caractère, pour le conduire par bonds, malgré l'intelligence et la raison, à d'absurdes fantaisies. C'est ainsi que la situation s'empare d'Arnolphe, l'entraîne de force. Au IV^e acte il bascule. C'est au moment où il souffre le plus qu'il va devenir le plus ridicule ¹.

Toute tentative d'un acteur de vouloir souligner les intentions tourne à l'excès. Molière est l'homme qui se soucie le moins de théories. Sans doute, il a été toute sa vie à l'affût de nouveaux moyens d'expression, il y fait allusion parfois dans ses préfaces ². Mais ce sont là visions d'acteur et non spéculations de critique. C'est pourquoi, si Molière a rencontré souvent le tragique sur son chemin, il ne l'a jamais cherché. On peut même affirmer que chaque fois qu'il l'a rencontré, il a pris soin d'en compenser l'atmosphère par un motif ou un trait ridicule.

Si l'acteur, disait encore Copcau, frappe bien à sa place la note du ridicule, il pourra sans danger conduire le caractère à l'extrême du registre opposé... [A de certains instants], le personnage peut nous émouvoir. La situation se charge de le rendre ridicule et le public ne s'y trompe pas ³.

Parfois, du reste, ce n'est pas le *personnage* qui nous émeut, c'est le vers. Que penser de ce quatrain frémissant de beauté qui termine le troisième acte de *L'École des Femmes* ?

Ciel, faites que mon front soit exempt de disgrâce ;
Ou bien s'il est écrit qu'il faille que j'y passe,
Donnez-moi tout au moins pour de tels accidents
La constance qu'on voit à de certaines gens.

Le comique surgit à chaque ligne : dans l'expression solennelle *exempt de disgrâce*, appliquée à l'intégrité d'un front ; dans le *qu'il faille que j'y passe* ; dans les expressions, volontairement enveloppées de mystère, *de tels accidents*, *à de certaines gens*. L'émotion que ce quatrain nous donne cependant, ne vient pas de l'appel à la résignation qu'on y évoque, mais bien de l'héroïque beauté du vers, et de ce naturel qui, lorsqu'il atteint les sommets, s'empreint toujours de gravité. N'est-ce pas le même genre de gravité que nous trouvons dans la tirade qui ouvre la quatrième scène du second acte :

Un certain Grec disait à l'empereur Auguste,
Comme une instruction utile autant que juste..., etc.

¹ *Op. cit.*, t. II, pp. 292-293.

² Voir ci-dessous, p. 159.

³ *Op. cit.*, t. III, p. 184.

Ceux qui ont vu M. Louis Jouvet prononcer ces vers, de son échelle et sur un ton monocorde, n'oublieront pas l'extase qui s'emparait de la salle. Cette présence magique, ce n'était ni Arnolphe, ni la situation, c'était la présence même de la beauté.

On ne saurait d'ailleurs ramener à cette beauté formelle, à ce naturel souverain, tout le pathétique des grands héros moliéresques. Là encore, il faut, à l'exemple de Copeau, *suivre Molière*.

On s'apercevra alors que, lorsque le personnage s'élève au pathétique, ou bien c'est l'expression qui reste comique, ou bien c'est la situation qui par un brusque sursaut ramène au ridicule tout ce que nous venons d'entendre, ou enfin c'est le personnage lui-même qui révèle son automatisme, et que sa passion même finit par ridiculiser. Dans la fameuse tirade de l'acte V sur l'amour : « Chose étrange d'aimer... » n'est-ce pas l'expression comique : « Dans le monde on fait tout pour ces animaux-là », qui vient jeter un ridicule posthume sur les vers précédents ? Et si l'on pèse les termes de la déclaration qui vient ensuite, et qui est le moment le plus bouleversant de la pièce, on verra que si Molière au fond de son personnage a rencontré soudain le tragique, il en a évité le danger en faisant de ce couplet désespéré une étonnante parodie du couplet tragique. L'expression : « Et quitte ce morveux et l'amour qu'il te donne » suffit à donner le ton aux deux vers langoureux qui précèdent. Après la cascade de verbes amoureux, après les preuves de tendresse qu'il est prêt à donner et où ne manque pas le bâton de la comédie :

... veux-tu que je me batte,
Veux-tu que je m'arrache un côté des cheveux ?

comment le : « veux-tu que je me tue ? » résonnerait-il tragiquement ? L'acteur pourra dès lors suivre la pente de son émotion, la comédie ne risque rien, pour autant qu'on ne la violente pas.

Sans suivre *pas à pas* le texte du *Misanthrope*, nous pouvons toutefois relever l'apparition continuelle d'expressions ou de situations qui, des frontières de la tragédie, nous ramènent, souvent brutalement, en pleine comédie. Et il ne s'agit pas d'un procédé pour détendre l'atmosphère, comme dans les drames grand-guignolesques ; c'est à l'intérieur des situations, dans le secret du personnage, révélant son mécanisme au plus fort de l'expression tragique, que se distille l'essence comique :

Dès le troisième vers, Molière pose le ton :

Laissez-moi là, vous dis-je, et courez vous cacher !

Bien plus, deux vers plus loin, il révèle déjà dans le caractère souvent si attirant, si noble d'Alceste, la fissure :

Moi je *veux* me fâcher et ne *veux* point entendre.

Voilà sa maladie ; il n'est pas seulement l'homme profondément épris de sincérité qui se désole et s'irrite de l'hypocrisie de ses semblables ; il y ajoute le plaisir de son humeur et une joie sauvage de la légitimer.

Tout au cours de la pièce, ce côté forcené de son tempérament apparaîtra en des traits comiques lorsque Philinte le met en garde contre le danger du ridicule :

Tant mieux, morbleu, tant mieux, c'est ce que je demande,
Ce m'est un fort bon signe et ma joie en est grande.

Et plus loin :

J'aurai plaisir à perdre mon procès.

Au V^e acte, nous le retrouvons indigné légitimement de n'avoir pu faire triompher sa bonne cause. Mais lorsque Philinte suggère la possibilité d'un recours et les chances qu'il aurait de faire casser le jugement, Alceste se regimbe :

Je me garderai bien de vouloir qu'on le casse,
.....
Ce sont vingt mille francs qu'il m'en pourra coûter,
Mais pour vingt mille francs j'aurai droit de pester
Contre l'iniquité de la nature humaine,
Et de nourrir pour elle une immortelle haine.

Reprenons acte par acte les passages où s'expriment le plus purement l'idéalisme et la souffrance du Misanthrope. A la première scène, il a des accents d'une beauté véhémente, lorsqu'il s'indigne contre ceux qui prostituent l'amitié. Mais dès que Philinte en vient à l'application de ces nobles principes, Alceste se bute jusqu'au ridicule quand il prétend reprocher ses fards à la vieille Émilie, et à Dorilas sa vanité. C'est qu'à ce moment-là son indignation est devenue une espèce de geste aussi anti-social que celui du monsieur qui s'assoit entre deux chaises. C'est toujours du geste antisocial que nous rions.

Dans la fameuse scène du sonnet (acte I, sc. 2), les hésitations d'Alceste à dire franchement sa pensée, cette façon indirecte de s'exprimer, sont d'abord un procédé comique ; la répétition du « Je ne dis pas cela », souligne suffisamment ce procédé qu'on retrouve d'ailleurs au théâtre et chez les conteurs, et dont Molière a fait plusieurs fois usage¹. Mais ici la situation est particulièrement plaisante, puisque la ruse naïve d'Alceste vient démentir un instant ses théories. Et puis, cette ruse donne d'autant plus de relief comique, en la retardant, à la condamnation massive qui jaillit soudain des lèvres de l'atrabilaire. Nuance de psychologue ? Peut-être. Mais la scène ne suggère-t-elle pas surtout l'image du *diable à ressort* de Bergson, qu'on veut faire réintégrer sa boîte, et qui toujours s'échappe de la main et rejaillit soudain ; et l'explosion de cette pensée un instant comprimée n'apparente-t-elle pas le caractère d'Alceste à la poupée mécanique ? Nous en retrouvons un indice deux scènes plus loin : c'est le début du V^e acte. L'atrabilaire, qui avait déjà parlé auparavant de son *humeur noire*, épanche ici sa *bile* :

¹ Cf. *L'Étourdi*, acte I, sc. 4 ; *Dom Juan*, acte I, sc. 2 ; *Le Malade imaginaire*, acte II, sc. 5, etc.

De vos façons d'agir je suis mal satisfait,
 Contre elles dans mon cœur trop de bile s'assemble,
 Et je sens qu'il faudra que nous rompons ensemble.
 Oui, je vous tromperais de parler autrement,
 Tôt ou tard nous rompons, indubitablement.

Ici, c'est l'amoureux qui tente de repousser sa passion. Le verbe rompre, répété à deux vers de distance, souligne plaisamment et l'exaltation et la faiblesse d'Alceste. Quelques pages plus loin, le ressort se détend :

Vous n'êtes pas sorti ?

Non mais...

Par ailleurs, dans cette première scène de l'acte II, la tirade d'Alceste qui débute si gravement :

Non, ce n'est pas, Madame, un bâton qu'il faut prendre,
 Mais un cœur à leurs vœux moins facile et moins tendre,

s'anime bien vite, lorsque Alceste en vient à lacérer ses rivaux de remarques d'une causticité fort amusante :

Est-ce par l'ongle long qu'il porte au petit doigt
 Qu'il s'est acquis chez vous l'estime où l'on le voit ?
 Vous êtes-vous rendue avec tout le beau monde
 Au mérite éclatant de sa perruque blonde ?
 Sont-ce ses grands canons..., etc.

Enfin, le seul mot vraiment émouvant de la scène :

Personne n'a, Madame, aimé comme je fais,

contient en lui-même son contrepoids comique, et chacun, à part soi, a déjà pensé la réplique de Célimène, avant même qu'elle l'ait prononcée.

Dans la grande scène des médisances (acte II, sc. 4), Alceste dans l'ombre laisse un moment Célimène se livrer à son petit jeu de massacre, puis se lance de but en blanc dans la bagarre. Si ce n'est pas la scène la plus émouvante, c'est sans doute celle où il fait preuve du plus de courage. C'est proprement sur un nid de vipères qu'il met le pied. Ses adversaires auront tôt fait de mettre les apparences de leur côté. Ce qu'ils reprochent en effet aux courtisans qu'ils viennent de passer en revue, n'est-ce pas ces mêmes défauts : vanité, sottise, grimace, hypocrisie, qu'Alceste flagelle couramment ?

Mais pourquoi pour ces gens un intérêt si grand,
 Vous qui condamneriez ce qu'en eux on reprend ?

Et Célimène de renchérir cruellement :

L'honneur de contredire a pour lui tant de charmes
 Qu'il prend contre lui-même assez souvent les armes,
 Et ses vrais sentiments sont combattus par lui
 Aussitôt qu'il les voit dans la bouche d'autrui.

Dès lors, Alceste a le dessous et d'autant plus douloureusement qu'il sent — que nous sentons — qu'il a pleinement raison. Il a beau proclamer :

Vous avez des plaisirs que je ne puis souffrir
Et l'on a tort ici de nourrir dans votre âme
Ce grand attachement aux défauts qu'on y blâme,

les petits marquis en profitent pour larder la coquette de compliments gros comme des maisons.

La situation est comique, le ton l'est de moins en moins. Mais Éliante vient à propos détendre l'atmosphère par une intervention piquante sur les attraits qu'on trouve aux femmes que l'on aime :

La pâle est aux jasmîns en blancheur comparable,
La noire à faire peur, une brune adorable ;
La maigre a de la taille et de la liberté,
La grasse est dans son port pleine de majesté ;
La malpropre sur soi, de peu d'attraits chargée,
Est mise sous le nom de beauté négligée ;
La géante paraît une déesse aux yeux ;
La naine, un abrégé des merveilles des cieux ;
L'orgueilleuse a le cœur digne d'une couronne ;
La fourbe a de l'esprit, la sotte est toute bonne ;
La trop grande parleuse est d'agréable humeur,
Et la muette garde une honnête pudeur.
C'est ainsi qu'un amant dont l'ardeur est extrême
Aime jusqu'aux défauts des personnes qu'il aime.

Il semble qu'Éliante veuille tendre une perche à Alceste ; il aurait tort de s'insurger contre tant de bonne grâce. Mais il s'enferme : « Et moi, je soutiens moi... » Mais Célimène brise l'entretien. C'est ainsi que s'allège une atmosphère qui devenait tragique. L'intervention du garde et l'annonce du procès d'Oronte achèvent de nous réintégrer dans la pure comédie. Remarquons que toutes les fois qu'Alceste assène ses borions à Oronte, il semble s'égayer ; l'adversaire est si ridiculement fat, que le malmené devient un sport divertissant.

L'acte III est tout entier de comédie : vanité de marquis, vengeance de femmes. Si Arsinoé semble impressionner Alceste à la fin de la dernière scène, il ne laisse pas de la bousculer passablement.

L'acte IV semble nous ramener en plein drame. Alceste, convaincu par Arsinoé de l'infidélité de son amie, paraît complètement décontenancé. Nous ne savons pas si, comme le pensait Copeau, il verse quelques larmes de rage ; ce qui est certain, c'est que, lorsque sous l'empire de son dépit, il offre naïvement et brusquement son cœur à Éliante pour qu'elle le venge de la trahison subie, il n'est pas ridicule. Tout autre à sa place aurait paru un gamin qui s'empporte contre son jouet cassé. Mais il y a trop de douleur réelle dans son âme pour que nous puissions faire autre chose que de compatir ; ce qui n'empêche pas de sourire, mais avec affection, de cette nouvelle maladresse d'un cœur qui ne se possède plus. Et dans la grande scène des reproches (acte IV, sc. 3), où sonnent de nouveau quelques vers magnifiques de *Don Garcie*, Molière se garde bien

de maintenir l'atmosphère tragique. Avant même que Monsieur Dubois à la plaisante figure soit venu faire diversion, Alceste a déjà culbuté dans le comique, en formant des souhaits contre Célimène pour lui prouver la profondeur de son amour :

Oui, je voudrais qu'aucun ne vous trouvât aimable,
Que vous fussiez réduite en un sort misérable,
Que le ciel en naissant ne vous eût donné rien,
Que vous n'eussiez ni rang, ni naissance, ni bien...

Joli compliment pour une coquette ! Il rappelle les souhaits burlesques que Sganarelle, dans *Le Médecin malgré lui*, et surtout Toinette, dans *Le Malade imaginaire*, formulaient à l'égard de leurs clients¹. Il est typique de voir Molière utiliser pour l'une des scènes les plus émouvantes de son répertoire, un mécanisme comique qu'il reprendra dans deux de ses farces les plus célèbres.

Au V^e acte, Alceste n'est plus qu'une force aveugle qui court à son malheur. Il a perdu toute nuance. Furieux d'avoir été condamné en justice, il se refuse obstinément à recourir, pour ne pas se priver du plaisir d'être la victime.

Et lorsque Célimène, convaincue de multiples perfidies, a reçu, muette, l'anathème merveilleusement ridicule des petits marquis outragés, lorsque, après le départ d'Arsinoé plaisamment éconduite par Alceste, elle offre au seul sincère, l'hommage d'une repentance qui semble véritable, et même, s'il le veut bien, sa main, le Misanthrope lui propose le seul sacrifice auquel elle ne pouvait consentir : le désert ; et de quel ton ? du ton de celui qui fait la charité : De la trahison, de la perfidie, objet d'une indigne tendresse, il veut bien oublier les forfaits. Faut-il que le désarroi de Célimène soit grand pour quelle réponde à ce langage par un vers, dont le ton virginal étonne dans sa bouche : « La solitude effraye une âme de vingt ans. » Mais quoi ! il faut bien qu'elle essaye de se faire pardonner son amour du siècle.

À ce refus, et malgré l'offre d'hymen qui l'accompagne, Alceste explose. Au théâtre de marionnettes on le verrait volontiers exploser tout de bon, telle la jalouse Elvire du *Cryptogame* de Tœpffer.

Alceste ira donc ensevelir au désert son chagrin. Mais sans doute il reviendra — les derniers vers le laissent entendre — et tout sera à recommencer.

Force nous est donc de reconnaître, que dans cette comédie, la plus émouvante parce que la plus marquée du sceau de ses propres souffrances, Molière a su, par son art et malgré la gravité du drame qu'il y évoque, éviter à chaque pas de tomber dans la tragédie. Il y est parvenu, nous le répétons, non seulement en faisant alterner les scènes graves et les scènes bouffonnes, mais surtout en développant le caractère principal dans un sens comique. Sous son apparence variété de ton, Alceste reste d'un bout à l'autre dévoué à sa passion qui l'épuise, semblable en cela aux Pantalons et aux Scaramouches de la commedia dell'arte.

¹ *Le Médecin malgré lui*, acte II, sc. 2 ; *Le Malade imaginaire*, acte III, sc. 10.

Nous croyons inutile de montrer dans les autres pièces et chez les autres grands types cette unité dans le comique. *Le Misanthrope* est la plus émouvante des comédies ; elle n'est pas la plus âcre, et en cela *L'Avare* emporte la palme. Rien de plus dur que ce personnage tragique surgissant dans des scènes de farce, rien de plus démoralisant que le spectacle d'une âme sordide qui en contamine d'autres. Il nous semble toutefois que Copeau exagérât l'horreur de cette emprise, lorsqu'il disait la sentir planer sur les scènes qui précèdent l'entrée d'Harpagon. Nous ne discernons pas dans les confidences du frère, de la sœur et de l'amant autant d'effroi de la puissance paternelle, ni ne ressentons au même degré l'atmosphère étouffante, la présence invisible d'une menaçante avarice. N'oublions pas aussi que si la vie qui palpite dans cette pièce donne une plus douloureuse vérité à l'impertinence d'Élise, à l'amoralité de son frère et aux fourberies de Valère, en fait, cette absence de principes chez les jeunes premiers est le pain quotidien de la comédie dès la Renaissance, et presque une convention de théâtre.

Cette dureté de la vie et des vices qu'on sent s'agiter sous l'action comique, comme un torrent dont on distingue les bouillonnements sous la glace, dangereusement mince parfois, et qui par endroits cède soudain, ne la retrouvons-nous pas, cette dureté, dans certaines comédies italiennes dont la frénésie a quelque chose de cruel ? Louis Moland ¹ cite entre autres *Il Candelaio*, de Giordano Bruno. Nous la voyons aussi dans le théâtre de Ruzzante, et cette référence nous intéresse davantage, car Ruzzante, en unissant les traditions classiques et populaires, a été, nous l'avons dit, le précurseur de la commedia dell'arte ².

Il serait bien étonnant que la commedia dell'arte, en suivant la voie que lui avait ouverte Ruzzante, n'eût pas retenu quelque chose de cette âcreté déjà visible dans les plus anciennes traditions carnavalesques de l'Italie. Si rien n'apparaît positivement dans les caneyas, lesquels ne fournissent que des situations et des motifs, est-il périlleux de supposer que, parmi les gens souvent fort cultivés qui exécutaient les spectacles de l'art, il se soit trouvé des acteurs capables et naturellement enclins à souligner le dessin comique de traits plus sombres, à semer au travers du spectacle des éclats de voix et de pensée d'une plus profonde densité ?

Dans sa demi-émancipation du spectacle pur au profit du type, Molière n'a donc peut-être pas pris absolument le contre-pied de la commedia dell'arte. De cette comédie, nous ne connaissons jamais que l'armature comique, le mécanisme des mouvements et les lazzis. Mais le substrat de pensée qu'elle soutient, qu'elle incarne, aucun texte ne nous le livrera jamais. C'est son mystère et sa faiblesse, et c'est la grandeur de Molière d'avoir écrit pour l'éternité ce qui, chez les Italiens, ne dépendait que du génie momentané de l'interprète.

Ces quelques remarques sur le comique et le tragique nous ont permis de constater que, si le type moliéresque avait pris dans les grandes pièces

¹ Cit. Copeau, *op. cit.*, t. VII, pp. 277-278.

² Nous pensons entre autres au *Monologue de Ruzzante revenant de la guerre* et à ce chef-d'œuvre qu'est le petit drame dialogué de *Bilora*, joué par Charles Dullin à l'Atelier, en 1929 (cf. Mortier, *Ruzzante*, et Maurice Sand, *op. cit.*, t. II, pp. 87 sqq.).

une place que la commedia dell'arte réservait à l'ensemble du spectacle, s'il avait attiré à lui et subordonné toutes les ressources de ce spectacle, il avait gardé pourtant, malgré la puissance de son réalisme, l'armature comique, l'unité donc du type italien.

Il nous reste enfin à déceler chez Molière une autre tendance qui s'est manifestée, il est vrai, tout au cours de sa carrière, mais pour s'affirmer à la fin de sa vie et le rapprocher de ses premiers maîtres.

4. RETOUR AU SPECTACLE

N'oublions pas, disait Copeau, que c'est par des farces et de grandes comédies-ballets que se clôt la carrière de Molière... J'imagine... que Molière ait vu dans ses œuvres comme *Tartuffe* et *Le Misanthrope* un aboutissement, une conclusion prématurée de son génie et qu'il ait craint d'y retrouver une impasse. Ne dira-t-il pas, à propos du *Misanthrope* qu'il croit ne pouvoir faire jamais mieux ?¹

Dans l'*Avertissement des Fâcheux* déjà, Molière remarquait :

C'est un mélange qui est nouveau pour nos théâtres... et comme tout le monde l'a trouvé agréable, il peut servir d'idées à d'autres choses qui pourraient être étudiées avec plus de loisir.

Cette nouveauté, c'est celle d'un spectacle où les ballets et les intermèdes, au lieu d'interrompre la pièce, s'y intégreraient et viendraient renforcer l'action. Le jeune Eraste, à peine délivré des assiduités dont les Fâcheux l'ont poursuivi durant tout un acte, est assailli par des joueurs de mail et de boules, par des curieux, des frondeurs, des save-tiers. A la fin du IV^e acte, il appelle à son secours des Suisses, qui écartent enfin de leurs hallebardes la foule des importuns. Une danse de bergers et bergères, hors-d'œuvre obligé des divertissements de ce genre, termine le spectacle.

Même effort d'unification dans *La Princesse d'Élide*, dont les intermèdes de bergers sont reliés à l'action centrale par le personnage de Moron, valet et bouffon du prince d'Ithaque. Or, c'est lui aussi le héros des intermèdes, et non Philis ou Tircis. Molière tenait ce rôle plein de fantaisie bouffonne, et ses dialogues avec Philis rappellent bien davantage les scènes de valets amoureux des autres comédies. Il brille en outre dans la scène de l'Ours, dont les péripéties préfigurent étrangement la fameuse scène d'*Ubu Roi*.

Cet effort, il le poursuivra sans relâche dans les pièces contemporaines de ses grands chefs-d'œuvre ; et à mesure que se développait, sous l'empire des circonstances, son goût pour la musique et la danse, à mesure aussi le rythme se communiquait au style et à l'action. *L'Amour médecin* est un jeu exquis de marionnettes, *Le Mariage forcé* et *Le Médecin malgré lui*, de pures farces ; farces ou divertissements, tout se déroule dans une cadence qui postule la chorégraphie².

¹ *Op. cit.*, t. III, p. 132.

² Copeau, *op. cit.*, t. III, p. 130. Henry Ghéon l'a admirablement montré pour *Le Médecin malgré lui* (*L'Art du Théâtre*, Montréal, 1944, pp. 86 sqq.).

Après le coup de génie du *Misanthrope*, après l'épreuve de comédies pastorales dont il n'y avait pas grand'chose à tirer, Molière poursuit son expérience. Dans *Monsieur de Pourceaugnac*, il atteint un premier équilibre entre le type et le spectacle : depuis *Les Fâcheux*, que de chemin parcouru ! La farce a su pousser au premier plan un être puissant de bêtise et de vanité, mais la musique et la danse des intermèdes communiquent à toute la pièce un rythme de ballet. Pourceaugnac, solidement planté sur la terre, n'y résiste pas et s'égare dans la fantaisie.

Sans doute, les circonstances sont pour beaucoup dans cette production toujours plus nombreuse de pièces où les éléments musicaux et chorégraphiques équilibrent l'action nue et parfois l'emportent sur elle. Nous pensons cependant que c'est un défaut de l'ouvrage si passionnant et si plein de bon sens de M. Brisson¹ que de vouloir tout expliquer par les circonstances. Il le fait dans un but défini : avec la haine salutaire des théories de manuels, des classifications en genres et en périodes. Mais n'est-ce pas réduire parfois Molière au rôle de jouet passif de la volonté de son prince, que de nous le présenter exécutant comme autant de corvées des ordres qu'il ne pouvait discuter ? L'*Avertissement* des *Fâcheux* et l'étude attentive des pièces qui suivent affirment au contraire que cette forme de spectacle imposée, loin de le rebuter, lui ouvre des horizons nouveaux².

Mais, à dire vrai, dès le début de sa carrière, il avait senti le besoin de ne tolérer dans ses comédies aucun poids mort pour l'action. Nous l'avions souligné déjà dans les deux petites farces de *La Jalouse du Barbouillé* et du *Médecin volant*, où le lazzi proprement en hors-d'œuvre n'existe pas. Ce besoin de grouper en faisceau tous les « fragments comiques » l'avait amené à concentrer ses efforts sur l'expression du type, au mépris parfois de l'armature du spectacle. Mais, si les circonstances le forcent à reconsidérer le problème du spectacle, en fait, le problème n'avait jamais cessé d'être posé.

La grande trouvaille, que n'avait certainement pas imaginée Louis XIV en lui imposant des thèmes, c'était

en faisant entrer de plus en plus naturellement dans les comédies les figures de ballets, en leur donnant un sens de plus en plus dramatique, de perfectionner le genre qu'il a créé *sans y songer d'abord*... Appuyé sur l'observation de l'homme réel, le poète comique lance l'hypothèse d'un homme possible, d'un homme virtuel, que les puissances de la musique et de la danse achèvent de délivrer et qu'elles rendent plausible en l'exposant sur un autre plan, dans un autre monde, un monde presque abstrait, coloré par la réalité, mais non point épaissi par elle³.

¹ *Op. cit.* ci-dessus, p. 115, note 1.

² Cf. la charmante étude de M. Raymond Isay, *Molière revuiste*, parue dans la revue *Hommes et Mondes*, nos 22 et 23, mai et juin 1948, pp. 68-79 et 241-255. « Toute cette ornementation si peu classique en un âge classique, dit-il, c'est la marque du baroque, qui ne cesse, durant tout le XVII^e siècle, de contrarier, d'équilibrer et en fin de compte d'assouplir et d'enrichir le goût français... Italie que tout cela ! Mais l'Italie encore plus, ce sens du merveilleux, cet art de la machinerie qui servent si opportunément les desseins du Roi » (n° 22, p. 76).

³ Copeau, *op. cit.*, t. III, p. 133.

Ce qui est remarquable dans cette évolution, c'est qu'elle n'affecte aucunement la position fondamentale de Molière : en effet, les raisons pour lesquelles il amputait jadis les canevas italiens de tout ce qui interrompait l'action essentielle, sont les mêmes qui le feront plus tard amalgamer en un tout harmonieux la musique, la danse et le texte. Entre le début et la fin de sa carrière, il y a évolution dans les moyens, non, certes, dans la conception générale du spectacle.

D'ailleurs, « presque toutes les comédies en prose de Molière — c'est Ghéon qui parle — même celles qui ne comportent pas de divertissement proprement dit, sont conçues comme des ballets, dans un sens à la fois plastique et dynamique. Elles semblent être faites pour être dansées sur la musique du texte, une sorte d'improvisation libre et réglée où le mot et le bond naîtraient ensemble de concert »¹.

La grande époque qui commence avec *L'École des Femmes* pour s'achever par *Le Misanthrope* voit le triomphe de cette recherche d'une action ramassée et des moyens d'y parvenir. Le type moliéresque attire à lui toutes les ressources de la scène et du génie créateur. De si admirables créations porteront leurs fruits : aussi, quand après avoir reconsidéré le spectacle, il en vient aux expériences décisives de la fin, ce n'est pas pour ramener le caractère à l'état d'assujettissement où le réduisait la commedia dell'arte.

Exception faite des *Femmes savantes*, ses dernières grandes pièces, *L'Avare*, *Le Bourgeois Gentilhomme*, *Les Fourberies de Scapin* et *Le Malade imaginaire* s'épanouissent à l'ombre d'un homme : le caractère de l'avare déteint sur tous les autres personnages ; le malade imaginaire laisse traîner jusque dans les scènes où il ne paraît point des relents de médecine et pis encore ; dans *Les Fourberies*, cependant que les amoureux se concertent et que les vieillards gémissent ou menacent, on sent que Scapin régit ces volontés faibles, comme un opérateur de marionnettes², et le bourgeois gentilhomme inonde la pièce de sa sottise. Tous quatre règnent, chacun à sa façon.

Mais cette royauté n'est que fictive ; ils ne règnent plus aussi souverainement que Tartuffe, Alceste et Dom Juan ; on n'y trouve plus cette formidable domination morale de l'hypocrite, du misanthrope et de l'athée, dont chaque pas, chaque mot, ébranle les scènes présentes et à venir, soulève parmi les antagonistes des vagues de colère et d'effroi, et en nous des problèmes parfois poignants. En face de ces conquérants, les autres ne sont que d'énormes jouets. Jourdain est une baudruche que se renvoient les maîtres d'arme, les maîtres à danser, les philosophes, les tailleurs et les Turcs. Harpagon, agrippé à sa cassette, n'est puissant que par son inertie ; il perdra pied peu à peu devant les forces conjuguées contre lui, jusqu'à l'effondrement final. Argan, absorbé par les réactions de son vieux corps, sera la proie facile de tous ceux qui, à des titres

¹ *L'Art du Théâtre*, pp. 90-91.

² D'autant plus marionnettes, ces vieillards, qu'ils étaient joués sous le masque, et le furent jusqu'en 1736 (cf. Léon Chancereau, *Molière et le masque*, dans le n° 10 de la revue *Prospero*, pp. 60-61).

divers, flatteront sa manie ; comme Jourdain, il finira dans une sarabande. Scapin, enfin, se joue de tout le monde et semble échapper à la règle ; cependant, s'il règne en maître, il n'est pas un caractère, mais un mécanisme de farce, et c'est la comédie qui, en dernier ressort, se sert de lui.

Voilà pour les caractères. Qu'advient-il du spectacle ? Tartuffe, Alceste, Dom Juan le dirigeaient de leurs volontés actives ; les autres, les jouets, puissances négatives, ne s'opposent pas tant qu'ils excitent. Dès lors, les ruses et les pièces montées reprennent les droits que leur conférait la farce. Elles ne sont plus des réactions mais de nouveau des initiatives.

Que l'on compare en effet ce qui s'ourdît contre ceux que j'ai appelés les conquérants et ce qui s'ourdît contre les jouets : Tartuffe tombe bien dans le piège que lui tend une femme occupée à sauver sa famille. Mais cet échec il pouvait le risquer, et tout ce qu'il lui en coûte c'est de faire éclater plus tôt et plus brutalement son vrai visage et sa toute-puissance. Il faut un *deus ex machina* pour l'abattre. Un dieu aussi anéantit Dom Juan, qui n'avait risqué que des duels. Alceste est peut-être le plus puissant. Les déboires n'entament pas, mais renforcent sa conviction morale, qu'on n'avait, à vrai dire, jamais prétendu ébranler. Il s'en va de son propre chef, et reviendra.

Chez les autres, les passions ne sont pas des forces mais des faiblesses. On ne s'en défend pas tant qu'on ne les attaque. La seconde scène de *L'Avare* nous apprend que les batteries sont montées, avant même qu'Harpagon ait pu réagir ; Valère est dans la place, Cléante cherche de l'argent ; le vieillard résiste-t-il, on lui vole sa cassette. Dans la première scène du *Bourgeois*, les parodies du maître de musique nous donnent à penser que la sottise de Jourdain est connue en ville, et que de toutes parts les flatteurs accourent pour traire la vache à lait. Malgré la violente altercation entre Argan et sa fille, on sent d'emblée que le père est un pantin ; c'est si vrai que Toinette, au lieu de le circonvenir, se plaît à l'égarer davantage dans son obstination malade.

L'intrigue reprend ses droits et il se crée un équilibre entre le type toujours prédominant et le spectacle qui le dirige à son gré. Le vice d'Harpagon déteint sur ses proches, mais le spectacle lui communique son rythme, et, comme le remarquait Copeau ¹, malgré la menace qu'il semble faire peser sur les deux premières scènes, ce n'est pas un personnage dramatique qui surgit soudain à la troisième scène mais un être « grotesque, demi-halluciné, visionnaire voisin du fantastique ». Tout au cours de la pièce, il conservera cette allure de fantoche. Ses répliques sont mécaniques comme ses postures, et jusqu'à ses mots les plus cruels ². Cette intrusion du spectacle est encore plus patente dans les grandes comédies-ballets, où la musique et la danse emportent au rythme de leurs cadences des personnages de rêves. Ce qui est extraordinaire, c'est que le spectateur aussi est entraîné et qu'il passe sans

¹ *Op. cit.*, t. VI, p. 7.

² « Il valait mieux pour moi qu'il te laissât noyer que de faire ce qu'il a fait. » (Acte V, sc. 4.)

s'en rendre compte des scènes les plus profondément vraies aux plus étourdissantes fantaisies ¹.

CONCLUSION

Formuler une conclusion, c'est répéter ce que nous avons affirmé tout au long de cette rapide étude : au début de sa carrière, Molière s'est tourné vers les Italiens, pour leur emprunter ce qu'aucun auteur antérieur ou contemporain ne leur avait demandé : non pas des sujets d'intrigue, ni l'apparat d'une mise en scène, mais l'action, les postures et, comme corollaire, l'universalité du type ². Son génie ne pouvait demeurer longtemps dans le cadre étroit de la *commedia dell'arte*. Il l'a donc élargi, parfois démesurément, sans jamais le briser vraiment. C'est si vrai qu'on le voit, à la fin de sa vie, se rapprocher d'eux, descendre des sommets de la comédie de caractère et retrouver le spectacle total. Nourri du réalisme gaulois, dont on n'avait plus rien tiré de grand depuis *Pathelin*, débarrassé du romanesque ³ qui encombra la scène française, il accomplit l'union, impossible jusqu'ici dans son pays, entre la réalité et les conventions du théâtre. Il en tire un spectacle bien différent de la *commedia dell'arte*, moins esthétique, moins conventionnel, plus ramassé, plus exclusivement comique, plus palpitant de vie véritable, français en somme ⁴, mais tempéré par les plus saines traditions italiennes.

¹ Il ne lui vient pas à l'idée de s'étonner que le Jourdain du premier acte, dont la naïveté révèle souvent tant de gros bon sens, soit ce même Jourdain du III^e acte, victime des plus folles entreprises. Il n'y a pas cependant rupture d'unité dans le caractère, mais rupture de plan : la première partie montre dans la réalité, la seconde dans la virtualité, une sottise et une vanité toujours égales à elles-mêmes.

² Cf. Léon Chancereau, *Le Comédien Molière et ses camarades italiens* (Théâtre, IV^e cahier ; Une tradition théâtrale : de Scaramouche à Louis Jouvet, Paris, éd. du Pavot, 1945). M. Chancereau signale également comme une dette de Molière aux Comédiens-Italiens, « le goût de l'étude, de la respectabilité et des bonnes mœurs, ce ton de bonne compagnie qu'il s'efforça de maintenir dans sa troupe et d'inculquer à Baron, son élève » (p. 40).

³ Pas totalement d'ailleurs. Nous n'oublions pas *Don Garcie de Navarre*, Le Sicilien, le premier acte de *Psyché*. Nous ne nions pas non plus que le langage des amoureux, souvent sommaire, n'adopte parfois un ton plus sentimental qui peut devenir précieux ou même passionné. Mais n'y aurait-il pas une intention parodique dans quelques-unes des arabesques sinuées de ces confidences et de ces aveux, et certains amoureux de Molière ne pourraient-ils pas passer tels quels au théâtre de marionnettes ?

⁴ Sans oublier l'apport espagnol. Cf. Martinenche, *Molière et le théâtre espagnol*, Paris, Hachette, 1906. La thèse de Martinenche est parfaitement juste, tant qu'elle en reste à l'idée générale d'une influence de l'Espagne sur Molière. Le contraire eût étonné en un siècle imprégné de la culture d'outre-Pyrénées. Cependant, Molière passe pour avoir mis un terme aux excès du romanesque et du burlesque espagnols. Martinenche fort justement remarque que c'est le coup de génie de Molière d'avoir deviné ce que l'Espagne cachait de profond derrière cette brillante façade. Et qu'était-ce que cette matière plus noble ? Martinenche nous le dit : l'honneur, une notion plus héroïque de l'amour, « l'art avec lequel la *comedia spagnola* avait su manier les éternels ressorts de l'activité humaine ». Comme on le voit, il s'agit d'une morale, d'une philosophie ; de cette morale du point d'honneur et de la courtoisie dont toute la société française de l'époque est imprégnée. C'est donc une influence

Désormais le genre est posé. Il reste à savoir comment les successeurs vont l'utiliser. Maintiendront-ils cet équilibre de forces contraires ou céderont-ils à l'instinct profond de la race qui les repousse vers la satire, l'actualité et les expressions plus brutales du réel ?

qui s'adresse plus au milieu qu'à l'homme. Et si Molière a été l'un des rares à en exprimer la quintessence (ce que seul, concède Martineuche, un génie pouvait faire), il semble bien qu'il en soit redevable précisément à son génie. Certes, il passe dans certaines pièces un souffle espagnol ; mais littérairement, l'œuvre reste bien différente, originale, puisqu'elle n'a retenu de l'Espagne qu'une certaine attitude humaine en face de la vie (la meilleure sans doute), et que Molière a rejeté tout l'apparat précieux, ce mélange de burlesque et d'ironie, indissolublement lié à la race, et qu'il eût été vain de vouloir transposer sous d'autres cieux.

Mais la grande erreur de Martineuche, c'est de baser ses discussions sur un certain nombre d'*a priori*, comme celui de refuser à la commedia dell'arte et à ses masques, toute vérité, toute humanité ; de n'y voir que conventions vieilles, élégantes perversités, caricatures grossières. Une critique détaillée — impossible à entreprendre ici, faute de place — de cette argumentation permettrait d'opposer aux sources espagnoles que l'auteur attribue à certaines pièces de Molière, des sources italiennes souvent bien plus proches et tout aussi riches de vérités profondes sur l'âme humaine.

Enfin, Martineuche ignore délibérément l'influence du style théâtral de la commedia dell'arte sur Molière. Cette indifférence pour les choses de la scène nous paraît fausser toute cette étude par ailleurs fouillée.

QUATRIÈME PARTIE

**La comédie italienne
pendant la seconde moitié du XVII^e siècle
(Ancienne Troupe de la Comédie-Italienne).**

CHAPITRE IX

Adaptation à la France.

C'est une forme de théâtre bien curieuse que la comédie italienne dans cette seconde moitié du siècle : un composé d'éléments hétéroclites, assemblés pour les besoins de la cause, dont certains sont aux antipodes des autres : un mélange et non une fusion.

La comédie italienne subit une crise d'adaptation, dont sortira, soixante-dix ans plus tard, un dernier fruit rare.

La critique littéraire n'en est plus au temps où Maurice Sand, pour définir la *commedia dell'arte*, puisait ses matériaux indifféremment dans le XVI^e siècle italien ou dans les XVII^e et XVIII^e siècles français. Un homme de théâtre, tel que M. Mic n'a guère de considération pour la comédie italienne-française. Un recueil comme *Le Théâtre Italien* de Gherardi est d'une importance secondaire pour l'histoire de la *commedia dell'arte*, dont il ne peut que donner une idée très fautive. M. Mic recommande de ne l'utiliser qu'avec une extrême prudence¹. La position de M. Apollonio est toute semblable, et lorsqu'il étudie la période immédiatement antérieure, celle où brillèrent Scaramouche et l'Arlequin Dominique, c'est pour souligner l'évolution qui s'était déjà opérée dans le jeu de ces deux grands acteurs de l'Art². Point de vue que l'on ne saurait que partager.

Le but de ce chapitre est précisément d'étudier ce théâtre italo-français. Il va sans dire que nous n'englobons pas sous cette épithète le théâtre italien de la première moitié du XVII^e siècle. Comme nous l'avons vu plus haut³, la comédie italienne à cette époque, garde d'une part son caractère de tournée — c'est-à-dire que l'Italie reste son vrai champ d'action, et que son répertoire demeure conçu pour ce pays — d'autre part son caractère aulique — ce qui signifie que, destinée à divertir une cour très italianisée, elle n'éprouvera nullement le besoin d'adapter son répertoire aux exigences du peuple voisin.

Il en ira tout autrement dès le jour⁴ où, ayant vaincu la résistance

¹ *La Commedia dell'arte*, p. 97.

² *Storia della commedia dell'arte*, pp. 202-215 et 248-252.

³ P. 99.

⁴ C'est en 1653 que la troupe de Locatelli (Ancienne Troupe de la Comédie-Italienne) vint à Paris ; elle s'y installa définitivement en 1660. En 1697, accusée d'avoir voulu représenter une pièce, intitulée *la Fausse-Prude* et dirigée contre M^{me} de Maintenon, la troupe fut chassée pour toujours. Cf. Campardon, *Les Comédiens du Roi de la troupe italienne* (cit. plus bas, p. 384, note 3), t. I, pp. XXIII-XXIV, et Th.-S. Gueullette, *Notes et Souvenirs sur le Théâtre-Italien*, pp. 22 sqq.

du Parlement, les Italiens viendront de leur propre initiative, s'installeront définitivement et joueront pour les bourgeois et le peuple de Paris. Bon gré mal gré la Comédie-Italienne sera obligée de s'acclimater à sa nouvelle patrie, de perdre quelques-uns de ses caractères, et non des moindres, et d'en acquérir de nouveaux qui modifieront profondément sa nature.

Deux facteurs principaux nous paraissent avoir causé cette métamorphose : la langue d'abord, puis l'existence d'un théâtre comique français.

Une partie du public entendait encore l'italien. Il n'en faudrait pourtant pas surestimer l'importance. Nous n'en voulons pour preuve que l'aveu d'un lettré, le poète-gazetier normand Jean Loret, féru cependant de spectacles, qui, saluant l'arrivée de la troupe de Locatelli, écrivait en 1653¹ :

Quoy que la langue italienne
Soit pour moy langue Armenienne,
Et que mon esprit soit si sot
Que je n'y comprends un seul mot,
Je vais pourtant voir cette troupe,
Ayant mieux manger moins de soupe
Et boire un petit moins de vin
Que de ne pas voir Trivelin.

Et quand bien même Loret aurait été une exception, comment le public lettré aurait-il pu saisir les dialectes de Venise, Bergame, Bologne et Naples ? Or, à l'usage de ces idiomes était lié l'esprit local dont le spectateur italien sentait la délicieuse parodie ; cette parodie ne porterait plus ou porterait différemment : telle naïveté d'Arlequin le *facchino Bergamasco*, telle contenance morale du Magnifico qui sentait d'une lieue son bourgeois de Venise, ne seraient plus perçues pour elles-mêmes, mais comme de simples lazzi. Tout ce par quoi la commedia dell'arte révélait son profond attachement au terroir demeurerait aussi intraduisible pour le public français, que ne l'était l'ironie de la comedia spagnole.

Plus importante encore la position de la comédie italienne en face du théâtre français. Chez elle, la commedia dell'arte régnait souverainement ; c'était la comédie nationale par excellence, la seule (la comédie érudite au XVI^e siècle n'en ayant été qu'une expression plus distinguée, moins populaire aussi, et relativement passagère). Elle résumait en elle toutes les formes du théâtre comique : aussi bien les tendances romanesques et poétiques que les trivialités et les rudesses de la farce. Une même volupté, une même spontanéité enveloppaient toutes ces formes et les traduisaient en gestes, en miniques et en mots.

En France par contre, elle se heurtait à une longue tradition comique,

¹ Loret, *La Muze Historique, ou Recueil des lettres en vers contenant les nouvelles du temps*, écrites à S. A. R. la princesse de Longueville, depuis le 4 mai 1650 jusqu'au 28 mars 1665. Paris, Ch. Chanault, 1656-1665. Lettre du samedi 16 août 1653, t. I, p. 398. (Les renvois aux tomes et aux pages concernent la nouvelle édition, par Ch.-L. Livet, Paris, Daffis, 1857-1878.)

qui parlait le langage de la nation. Si dans le théâtre littéraire le comique pur n'avait paru jusque-là que par éclairs, par contre la France connaissait depuis longtemps le romanesque, un romanesque venu en partie de l'étranger et mêlé à son propre lyrisme, à sa propre satire. Il ne pouvait donc être question pour la comédie italienne de dire dans une autre langue ce que les Parisiens entendaient en français dans la même salle et au Marais. D'autant plus que sur ce point leurs goûts étaient formés différemment¹. Vue sous cet angle, la comédie italienne faisait figure d'intruse ; le Parlement et les troupes rivales le lui faisaient sentir quotidiennement. Il lui faudrait conquérir sa place au soleil par des moyens propres, choisir en elle ce quelle avait de plus personnel et rejeter le reste.

Cette double limitation que lui imposaient l'usage de l'italien et l'existence d'une tradition littéraire presque exclusivement romanesque devait fatalement rejeter la comédie italienne vers le spectacle pur, vers la mise en scène à grand spectacle, qui plaît toujours à la foule, mais surtout vers le jeu, véritable apanage de ce théâtre. C'est lui qui avait dès le début émerveillé la France.

L'équilibre parfait qui avait élevé la *commedia dell'arte* bien au-dessus du théâtre populaire allait donc être rompu en faveur du jeu, au risque peut-être de la ramener peu à peu au niveau du théâtre des bateleurs. A vrai dire, le danger n'était pas imminent avec de tels acteurs et une telle tradition. Mais le fait est que la comédie italienne, dépouillée de ses principaux ornements littéraires et toute tournée vers l'expression visuelle, perdit pendant quelques lustres tout espoir de prendre place dans le monde des lettres. La preuve, c'est que si les Français raffolaient du jeu italien, ils méprisaient cette comédie en tant que genre. La comédie italienne n'est pas un genre pour eux, mais une troupe ; avant Molière, il ne viendra pas à l'idée des auteurs de s'en inspirer pour leurs pièces ; par contre, ils songeront à leur en confier l'exécution de préférence aux Français, et parfois à cause d'un seul acteur :

Quand je lus *Les Guêpes* d'Aristophane, dit Racine²... j'y trouvai quantité de plaisanteries qui me tentèrent d'en faire part au public ; mais c'était en les mettant dans la bouche des Italiens, à qui je les avais destinées, comme une chose qui leur appartenait de plein droit. Le juge qui saute par les fenêtres, le chien criminel et les larmes de sa famille, me semblaient autant d'incidents dignes de la gravité de Scaramouche. Le départ de cet acteur interrompit mon dessein.

« On ne va guère les voir que pour le pur divertissement, dit encore Chappuzeau en 1674³, et... on n'en emporte que peu d'instruction pour les mœurs parce qu'ils ne s'attachent que fort peu à cet article. » La comédie italienne ne sera donc pas mise en regard des comédies fran-

¹ Cf. ci-dessus, p. 70, nos remarques sur le romanesque français et italien.

C'est aussi ce qui explique l'échec des troupes espagnoles qui s'aventurèrent en France ; ces élans de passion, cette gravité élégante n'apportaient rien de bien neuf au public français ; et le langage étranger enlevait aux spectateurs tout espoir d'en saisir l'originalité.

² Préface *Au lecteur*, des *Plaideurs*.

³ Chappuzeau, *Le Théâtre François*, Paris, 1673, livre 1, chap. XXI.

caises, mais bien plutôt ses acteurs seront opposés aux comiques et aux farceurs nationaux ¹.

Cet intérêt pour l'interprète seul ressort bien des comptes rendus des gazetiers du temps : Loret, Robinet et consorts. Alors que leurs louanges, fort vagues d'ailleurs, vont aux pièces françaises, dont ils citent le titre et l'auteur, ils ne vantent, des spectacles italiens, que les acteurs et les machines. Même d'une tragi-comédie comme *Rosaura Impératrice de Constantinople*, de Locatelli (1658), qui devait déborder d'incidents romanesques, ce que Loret retient avant tout, c'est la fameuse « table de Scaramouche » dont nous reparlerons plus loin. Par ailleurs ce ne sont que *l'archy-plaisant Trivelin, qui dit tout plein de folies, le jovial Harlequin, Gratian le falloissime*.

Estimé de maint courtizan
Avec son jargon pedantesque ².

C'est

Le balet que quatre Yvroignes,
Avec leurs rubicondes troignes,
Dansoient avec tant d'impromptu ³.

Ils insistent surtout sur le caractère plaisant de ces lazzi,

Qui feroient rire une souche...
Qui sans fin font montrer les dents
Et rire à gorge déployée.
Jamais, il faut que je le die,
Je ne ris tant à cette comédie,

s'écrie Subligny ⁴.

Et Robinet :

Ceux qui veulent rire sans fin
Aillent voir de *Maistre Harlequin*
Les gaillardes *Metamorphoses* ⁵.

¹ Saint-Evremond est fort dur pour les représentations : « Ce n'est ici qu'une espèce de concert mal fermé entre plusieurs acteurs, dont chacun fournit de soi ce qu'il juge à propos pour son personnage. C'est à le bien prendre un ramas de conceits impertinents dans la bouche des Amoureux, et de froides bouffonneries dans celle des Zanni. Vous ne voyez de bon goût nulle part... » Mais il ne cache pas son admiration pour le jeu : « J'avoue que les bouffeurs sont inimitables ; et de cent imitateurs que j'ai vus, il n'y en a pas un qui soit parvenu à leur ressembler. Pour les grimaces, les postures, les mouvements ; pour l'agilité, la disposition, pour les changements d'un visage qui se démonte comme il lui plaît, je ne sais s'ils ne sont pas préférables aux Mimes et aux Pantomimes des Anciens. Il est certain qu'il faut bien aimer la méchante plaisanterie pour être touché de ce qu'on entend. Il faut être aussi bien grave et bien composé, pour ne rire pas de ce qu'on voit ; et ce serait un dégoût trop affecté, de ne se pas plaire à leur action, parce qu'un homme délicat ne prendra pas de plaisir à leurs discours. » (Amsterdam, Ed. Covens et Mortier, 1739, t. III, pp. 267 sqq.)

² Loret, lettre du samedi 31 mai 1659, t. III, p. 61.

³ Mayolas, lettre du 15 novembre 1665 ; cf. J. de Rothschild, *Les Continuateurs de Loret*, Paris, 1881, t. I, col. 384 (à propos de la représentation de *La Cabaretière* au Théâtre-Italien).

⁴ *Les Continuateurs de Loret*, lettre du 7 décembre 1665, t. I, col. 474.

⁵ *Ibid.*, lettre du 23 mars 1669, t. III, col. 566.

Ce langage fort naturel, il semblerait fastidieux d'y insister, si nous ne trouvions pas une expression et un enthousiasme assez différents chez les critiques italiens : nous ne pensons pas aux louanges adressées par Garzoni ¹ aux actrices célèbres, car il s'agit de rôles de jeunes premières, qui demandent avant tout de la grâce et de l'esprit. Mais voici comment s'exprimait, en 1574, Tomaso Pornacchi ² sur le compte des masques de la troupe des Gelosi :

Cette troupe, vous n'ignorez pas son talent à réciter les tragédies, les comédies et les autres compositions pour la scène. Simon Bolognese est parfait dans l'interprétation du personnage de portefaix bergamasque, mais plus parfait encore par ses bons mots et ses allusions spirituelles qui plaisent et instruisent. Giulio Pasquati sait contrefaire tout ce qu'exige le rôle du *Magnifico* et l'on ne sait ce qu'il faut le plus admirer en lui, de la grâce, ou de la vivacité de ses fantaisies développées au bon moment et sur un ton sentencieux. Il y a encore Rinaldo, plein de talent dans l'art d'accommoder de nouveaux arguments et de les adapter à la scène tragique et comique, avec une grande noblesse dans les costumes, les attitudes et la représentation.

La grâce, l'esprit ingénieux, les allusions spirituelles, la vivacité des fantaisies, l'à-propos et le ton sentencieux lorsqu'il s'agit du *Magnifico* (Loret dit *pedantesque* et *crottesque*), l'art d'accommoder les arguments avec noblesse, voilà ce qui retient avant tout l'attention des lettrés italiens. Voilà qui rappelle les conseils prodigués par Perrucci aux acteurs, à une époque où précisément le jeu et l'esprit tendaient à descendre au niveau des farces de bateleurs. Les Français leur demandent ce qu'ils étaient seuls à pouvoir offrir, avec les farceurs : le franc comique, auquel les Italiens joignaient un jeu inimitable ³. La pièce elle-même importe peu ; il faudra la représentation du *Régat des Dames*, en 1668, qui eut, au dire des frères Parfaict, « un succès si prodigieux que le sieur Robinet... crut devoir joindre, à l'éloge magnifique qu'il en donna, une idée de l'ouvrage » ⁴. Or, au dire même des frères Parfaict, *Le Régat* fut une *pièce italienne composée en France*, la première de ce genre dont il soit fait mention dans le Recueil de Biancolelli. Elle était en cinq actes, ce qui devait suffire à la mieux poser. Le décor du troisième acte représentait la foire Saint-Germain, et Arlequin y paraissait en Brioché, le fameux montreur de marionnettes que chacun connaissait. Elle contenait donc toutes sortes d'inventions scéniques plus particulières au goût français, et qui devaient envahir bientôt la scène italienne, à en juger par les pièces du Recueil de Gherardi.

Ainsi, les conditions nouvelles allaient orienter la comédie italienne vers un jeu mimique plus exclusif, dépouillé de son contrepoids romanesque. On ne s'étonnera donc pas que deux grands acteurs, qui furent

¹ Cf. ci-dessus, p. 45 et note 3.

² *Le Attoni d'Arrigo terzo Re di Francia e di Polonia, Venetia*, Giorgio Angelieri, 1574. Cit. Baschet, *op. cit.*, p. 61.

³ « Le comte de Bristol, reprochant un jour à Cinthio qu'il n'y avait pas assez de vraisemblance dans leurs pièces, Cinthio répondit que s'il y en avait davantage, on verrait de bons comédiens mourir de faim avec de bonnes comédies. » (Saint-Evremond, *op. cit.*, *ibid.*)

⁴ Parfaict, *Histoire de l'Ancien Théâtre Italien*, pp. 307-308.

peut-être les deux plus grands mimes de la commedia dell'arte, aient brillé à cette époque : Tiberio Fiorilli et Domenico Biancolelli, *Scaramouche* et *Arlequin*.

TIBERIO FIORILLI. M. Apollonio a consacré à Scaramouche des pages d'une grande pénétration auxquelles nous empruntons deux remarques importantes.

La première, c'est que, contrairement à ses camarades, qui restaient liés au dialecte traditionnel et qui s'efforçaient de maintenir en France le répertoire fondamental, bien que la structure de la comédie se fit toujours plus élémentaire et décousue, Scaramouche parut, en Italie, et en France où il arriva peut-être déjà en 1639, presque complètement dégagé de la tradition verbale. Nul autre ne sut « s'exprimer en gestes avec tant de vérité, de finesse, de pénétration, de souplesse »¹. Il est remarquable du reste, que, des deux témoignages les plus importants qui nous ont été conservés, l'un soit une scène *muette* de terreur, l'autre une scène reposant entièrement sur la mimique :

On connaît la fameuse scène de Gherardi² dans laquelle Pasquariel vient tout doucement derrière le fauteuil où son maître joue de la guitare

... et, par-dessus ses épaules, bat la mesure ; ce qui épouvante terriblement Scaramouche. En un mot, c'est ici où cet incomparable Scaramouche, qui a été l'ornement du théâtre, et le modèle des plus illustres comédiens de son temps... c'est ici, dis-je, où il faisoit pâmer de rire pendant un gros quart d'heure, dans une scène d'épouvante où il ne proféroit pas un seul mot.

La seconde scène est la non moins célèbre *Table de Scaramouche*, qui inspire à Loret³ ce couplet admiratif :

Mais entre cent choses exquises
Qui causent d'aimables surprises,
Entre quantité d'accidens
Qui font rire malgré les dents,
Et qui raviroient une souche,
C'est la *table de Scaramouche*
Contenant fruits, viande et pain,
Et pourtant il y meurt de faim,

¹ « Les autres comédiens de l'art étaient encore liés à la parole, à leur dialecte traditionnel, au jeu des phrases ; s'adaptant peu à peu aux traditions particulières de la Comédie-Italienne, ils avaient cependant maintenu en France le vieux parler et ce répertoire fondamental tel qu'il s'était perpétué depuis les origines, non sans toutefois que la structure de la comédie ne se fasse toujours plus élémentaire et décousue. Mais lui (Scaramouche), apparut dans l'Art, en Italie comme en France, complètement détaché de la tradition verbale ; et il surpassa ses compagnons, parce que ceux-ci ne savaient pas s'exprimer par gestes avec autant de vérité, de finesse, de subtilité et de souplesse. » (*Op. cit.*, p. 203.)

² *Colombine avocat pour et contre*, de Nolant de Fatouville, représentée le 8 juin 1635, acte II, sc. 7 (t. I du Rec. de Gherardi).

³ Lettre du 23 mars 1658, t. II, p. 458.

Par des disgrâces qui surviennent,
 Et qui de manger le retiennent ;
 Or, comme en tout événement,
 Il grimace admirablement,
 Il fait voir en cette occurrence,
 La naïve et rare excellence
 De son talent facétieux,
 Et ma foi, divertit des mieux.

Le récit des frères Parfaict est plus complet ; voici quelques extraits de ce résumé :

Le ciel en même temps se couvre, et paroît tout en feu des éclairs et des éclats de tonnerre les plus épouvantables ; ce qui fait que Scaramouche, son valet, est saisi d'une telle peur, qu'il en demeure quasi immobile (p. 44).

Et plus loin :

... étant demeurés seuls dans cette merveilleuse habitation (un palais d'or), Scaramouche, que la faim pressoit, ne peut retenir les plaintes qu'il en fait à son maître : mais à peine a-t-il fait entendre ses faibles accents, qu'il voit paroître une grande table qu'invisiblement est découverte, et paroît pleine de toutes sortes de mets, sans qu'il voye qui l'ait préparée, et qui y doit servir. Scaramouche, sans cérémonie, s'approche de la table, convié par son maître, et se mettant en devoir de se rassasier desdites viandes ; il en est empêché par tant d'accidens ridicules qui surviennent et par des tromperies invisibles, ensorte qu'en lui la colère et la faim également augmentent.

La table est enlevée, Scaramouche la suit, au désespoir de n'avoir pas mangé (pp. 45-46).

Et enfin :

... dans cet instant, il paroît en l'air un dragon à cheval sur un hydre, lequel étant descendu, et le comte monté dessus, il est enlevé pour le voyage. Scaramouche qui court d'un côté et d'autre, effrayé de ce prodige, ne peut empêcher que le dragon ne l'attrape aussi, et ne le conduise en l'air, ensuite de l'Hydre qui porte son maître (p. 47).

Nous avons souligné les expressions qui nous paraissent caractériser le mieux l'art de Scaramouche. Tous ceux qui connaissent le nom de Scaramouche savent généralement qu'il était l'homme capable, à quatre-vingts ans, de se donner un soufflet avec son pied. Le souvenir largement diffusé de cette spécialité risquerait d'accréditer l'opinion que Scaramouche était d'abord un acrobate extraordinaire ; il l'était sans doute, puisque au dire de Parfaict, « nul n'a porté si loin que lui la légèreté et en même temps la force des sauts pantonnimes » (p. 21). Mais la souplesse était aussi nécessaire aux comédiens de l'art qu'une bonne diction à nos acteurs ; c'était l'A. B. C. de leur langage. Ce qui frappe dans nos deux textes en prose, c'est que les plus grands effets sont obtenus par le silence et l'immobilité¹. La terreur cloue Scaramouche

¹ Du reste l'acteur Angelo Constantini, qui écrivit une biographie de Scaramouche, dit de son compagnon : « Il ne parlait guère, ayant de la peine à s'énoncer quand il fallait tirer de son fond ce qu'il avait à dire. » (*La Vie de Scaramouche*, Paris, 1696. Rééditée en 1878 avec une introduction et des notes par Louis Moland, Paris, Bonnassies, pp. 81-82.)

dans son fauteuil ou le pétrifie sur place (*il en demeure quasi immobile*). La faim ne tire pas de sa gorge des plaintes violentes mais rien que de *faibles accents*. Ce corps, capable des plus folles gambades, triomphe lorsqu'une passion semble annihiler cette légendaire souplesse, ou plutôt la réduire aux mouvements ténus, aux gestes atrophiés du paralytique et du foudroyé. Le stade de l'acrobatie, de la performance, est largement dépassé ; l'art du mime pur commence, qui sait tout dire sans parler, avec une vérité d'artiste, qui sait marquer en quelques gestes le conflit grandissant de la colère et de la faim, et qui, dosant les contractions et les explosions du corps, compose l'histoire complexe d'une âme.

La seconde remarque de M. Apollonio, qui est comme la conclusion de nos textes, c'est que dans l'art de Scaramouche, les raisons individuelles l'emportèrent certainement sur la vivacité et l'accord de l'ensemble¹. Nous avons insisté dans notre premier chapitre sur l'équilibre savant des scènes, des rôles et des lazzi ; cité des passages de Perrucci et des canevas recommandant certaines restrictions dans le jeu, la retenue dans certains lazzi qui auraient risqué de compromettre l'effet d'ensemble. Le spectacle, somme toute, paraissait la fin dernière de la commedia dell'arte.

Avec Scaramouche, le mime s'affranchit de cette servitude, la science raffinée déborde des cadres, le rythme régulier de l'action s'interrompt soudain en des espèces de récitatifs, où l'acteur ne songe plus qu'à exprimer les palpitations de son âme primitive. Le génie individuel s'exalte, souverainement, égoïstement, là où l'ordre avait réglé le déchaînement des passions. Il s'exalte avec un raffinement jamais atteint ; de sorte que si l'équilibre du spectacle se rompt, le mime lui, dans cette ascension dernière, ne s'est jamais si bien possédé. Jamais il n'a si merveilleusement calculé ses gestes, contrôlé ses mimiques, et, ce que ses prédécesseurs obtenaient par l'explosion d'un art spontané, il le réalise à force de science. Dans ces moments, le spectacle c'est Scaramouche, et il le règle comme un ballet. Rien de plus stylisé que son imprromptu.

Il est probable que les nouvelles conditions de la comédie italienne en France sont pour quelque chose dans ce développement prodigieux de la pantomime. Nous croyons cependant qu'il répond à une tendance plus profonde, fatale même, de la commedia dell'arte. Elle en est arrivée à ce point de virtuosité où elle use témérairement de ses dons les plus authentiques, où elle se risque hors des contraintes qui avaient assuré sa durée. Il en est d'elle comme de ces cathédrales gothiques qui s'aventurent trop loin de leur base et semblent braver l'espace. Ce n'est pas encore la décadence, car, au contraire, jamais l'interprète n'a été si maître de son art ; mais cet art désormais ne vaut plus tant par des traditions séculaires et une discipline générale des forces en présence, que par la perfection de l'acteur livré à ses propres impulsions. Que cet art personnel cède, et les lézardes ne tarderont pas à paraître sur tout l'édifice. Scaramouche est l'aboutissement éclatant d'un genre. Domi-

¹ «...nell'arte di Scaramuccia le ragioni individuali certamente predominarono sulla vivacità e l'accordo dell'insieme.» (*Op. cit.*, p. 209.)

nique, qui fut presque aussi grand, a déjà passé le sommet derrière lequel commence la chute.

DOMENICO BIANCOLELLI. Bien qu'ayant brillé sur la même scène que Scaramouche, Dominique est cependant d'une génération postérieure¹. Scaramouche vint en France au plus tôt à trente et un ans, déjà célèbre dans toute l'Italie²; Dominique fut appelé à Paris en 1661, à vingt et un ans, et y resta jusqu'à sa mort; son apprentissage fut italien, mais française toute sa carrière.

Sur bien des points, il suit l'antique tradition, et c'est pourquoi nous nous sommes autorisé à citer de larges extraits de son recueil, dans notre chapitre de la *commedia dell'arte*. C'est toujours le jeu (jeu verbal ou mimique) qui traduit la pensée et la passion, et si les gestes sont beaucoup plus raffinés et concertés, la passion reste simple et les procédés rudimentaires. Nous avions parlé de la peur et de la gourmandise, ces deux mobiles traditionnels chez le masque. Nous aurions pu citer aussi telle explosion de joie, que le jeu souligne d'une mimique volontairement excessive :

Arlequin feint d'être transporté de plaisir, jette à terre sa perruque, son chapeau, ses gants, son juste-au-corps et se met en devoir d'ôter sa culotte, tant il paraît extasié d'admiration³.

Ailleurs, jouant le petit-maitre courtois, et qui veut épargner d'inutiles souffrances aux belles qui le laissent insensible, il s'écrie :

Je ne veux pas qu'il soit dit qu'une jolie fille soit morte d'amour pour moi, à cause de ma beauté, je prétens me défigurer pour éviter de pareils accidens. En effet il se donne des coups de poings dans le visage, se l'égratigne, et se roule par terre⁴.

Partout le jeu révèle une passion qui ne sait se cacher, qui jaillit au contraire brutalement. Quoi de plus naïf que cet élan de bravade interrompu par la lâcheté :

Arlequin lève la main dans l'intention de le frapper : Octave tourne la tête, Arlequin baisse promptement la main, ce *lazzi* est répété deux fois⁵.

On ne s'étonne pas que, comme nous l'apprend Parfaict, les auteurs forains aient fait usage de ces détails bouffons « dans une pièce ajustée à leur mode et sous le même titre ».

Mais, comme Scaramouche, Dominique, entraîné par sa virtuosité, envahit la scène de ses *lazzi* et détourne la pièce de sa destination primitive. Elle cesse d'être une œuvre d'art équilibrée et ne fait plus fonction que de support au jeu d'Arlequin. Mais les procédés sont différents : alors que Scaramouche triomphait dans certaines scènes où la mimique

¹ Il est né en 1640; Scaramouche en 1608.

² Cf. Parfaict, *op. cit.*, p. 13.

³ *Le Régat des Dames* (1668); cf. Parfaict, *op. cit.*, p. 315.

⁴ *Les Quatre Arlequins* (1667); cf. Parfaict, *op. cit.*, p. 194.

⁵ *Ibid.*, p. 193.

palpitait autour d'un corps à peu près immobile et muet, Dominique semble affectionner l'accumulation des lazzi. Voici, entre autres, une scène du *Capricieux* (1667) :

Octave dit qu'il veut qu'on l'habille, Arlequin court chercher ses hardes, il n'apporte que le chapeau de son maître : et mon manteau, dit celui-ci : le valet va le chercher, reporte le chapeau : ce lazzi se répète deux ou trois fois. Arlequin revient avec l'épée d'Octave et des vergettes, il met tout à terre ; il commence par brosser son chapeau, ensuite il se débarbouille, puis brosse le chapeau de son maître, après avoir creché dessus, il tire l'épée du fourreau, espadonne avec, la remet dans le fourreau, et cogne avec la garde contre terre : Octave s'impatiente : Arlequin ramasse le manteau qui est sur le plancher, et le secoue sous le nez de son maître : ensuite il veut le lui attacher par devant, et dit : vous vous levez si matin que vous mettez la tête tout de travers ; votre nez est de ce côté, et il croit être de l'autre. Arlequin veut lui retourner la tête sans devant derrière. Octave lassé de ces balourdises, demande un peigne : Arlequin va chercher celui des chevaux.

Lorsque Octave est habillé, Arlequin ne sachant où mettre son chapeau, le place sur la garde de l'épée de son maître : ensuite il tire l'épée avec le fourreau, le nettoie et le donne à tenir à son maître, et pour y remettre l'épée, il s'éloigne quelques pas en arrière, et revient en courant comme s'il voulait enfilier une bague ; il se laisse tomber : Octave lui dit de brosser son chapeau. Arlequin met le sien sur sa tête, de peur qu'il ne s'enrhume : Octave le jette à terre, Arlequin en fait autant de celui de son maître qu'il tient à la main.

A la scène suivante, Arlequin, déguisé en marquis de Blancheffleur,

se carre sur le théâtre, il tient un peigne à la main : il se plaint qu'il fait chaud, et rejette sa perruque sur son col, ne sachant plus où la mettre, il la place entre ses jambes, il la peigne, la remet sur sa tête, la laisse tomber. Il veut ensuite se peigner, et ne trouvant plus sa perruque, il la cherche, arrache celle de son maître, et s'enfuit avec ¹.

Ces sketches abondent dans chaque pièce ; Dominique n'a même pas pu les résumer complètement, et bien souvent nous rencontrons des expressions comme : « après quelques lazzi », ou même : « après une infinité de lazzi » ².

Ce frénétique de l'action est aussi un frénétique de la parole. Paroles et lazzi se soutiennent et s'expliquent les uns par les autres ; témoin cette scène de suicide :

Puisque tu es si inexorable (dit-il à Diamantine), je suis déterminé à me tuer. Diamantine sort sans lui répondre, et revient un moment après avec une épée, et une corde : tiens, dit-elle, voilà de quoi exécuter ta résolution. Arlequin regarde tristement la corde ; l'âme de mon père, dit-il en pleurant,

¹ Parfait, *op. cit.*, pp. 168-170.

² Il n'hésite pas à recourir parfois à des lazzi, dont Perrucci déplore l'emploi, comme le lazzi du pou et de la mouche : « Il se prend un pou et l'écrase sur la table. Le juge est fort piqué de cette insolence. Pourquoi vous fâchez-vous ? lui dit Arlequin, nous sommes dans le lieu où l'on rend la justice, ce pou me mordoit, et j'en ai fait justice sur-le-champ. Pendant l'interrogatoire, Arlequin fait le lazzi d'attraper une mouche, etc. » (Parfait, *op. cit.*, pp. 285-286.)

a été empoisonnée par cette herbe, je veux aussi qu'elle me délivre de la vie : je ne serai pas le premier qui aurai fini de cette manière : Lucrèce Romaine, continue-t-il, ne se tua-t-elle pas pour Marc-Antoine ? Cléopâtre pour Tarquin ? Aristote n'est-il pas mort pour Galien ? Allons, il faut que je me pendre sans hésiter. Arlequin attache la corde à la fenêtre, se la passe au col, et, la tenant dans sa main, fait le lazzi de l'homme qui s'étrangle. Ensuite il ôte cette corde de son col en faisant réflexion que cette mort est trop ignoble, et se résout à se tuer d'un coup d'épée. Il prend celle que Diamantine lui a apportée, et met son chapeau à terre de peur de se casser le nez en tombant. Diamantine rit de la précaution ; courage lui dit-elle : Arlequin voulant se percer, il s'aperçoit que l'épée est encore dans son fourreau, il la tire, et fait mine de se vouloir tuer avec le fourreau. Diamantine, toujours officieuse, ramasse l'épée nue, et la lui présente : Ah ! quelle peine pour mourir, s'écrie Arlequin : si je me perce par devant, ajoute-t-il, je suis sûr que j'aurai peur : si c'est par derrière, je risquerai d'offenser quelque nerf et d'en demeurer estropié le reste de ma vie. Enfin, après une infinité de lazzi, Arlequin se tourne vers la cantonade et demande s'il n'y aurait point là quelque personne assez adroite pour lui passer une épée à travers du corps sans lui faire de mal ¹.

On comparera avec fruit ce morceau à la scène du désespoir, qu'Arlequin jouait dix-sept ans plus tard dans la pièce intitulée : *Arlequin Empereur dans la lune* :

Ah ! malheureux que je suis ! Le Docteur veut marier Colombine à un fermier, et je vivrai sans Colombine ? Non je veux mourir. Ah ! Docteur ignorant ! Ah ! Colombine fort peu constante ! Ah ! fermier beaucoup fripon ! Ah ! Arlequin extrêmement misérable ! Courons à la mort. On écrira dans l'histoire ancienne et moderne : Arlequin est mort pour Colombine. Je m'en irai dans ma chambre : j'attacherai une corde au plancher : je monterai sur une chaise, je mettrai la corde au cou, je donnerai un coup de pied à la chaise, et me voilà pendu : *il fait la posture d'un pendu*. C'en est fait, rien ne peut m'arrêter, courons à la potence... A la potence ? Et si donc, monsieur, vous n'y pensez pas. Vous tuer pour une fille, ce serait une grande sottise : oui, monsieur : mais une fille, trahir un honnête homme, c'est une grande friponnerie... D'accord : mais quand vous vous serez pendu, en serez-vous plus gras ? Non, j'en serai plus maigre, je veux être de la belle taille, moi, qu'avez-vous à dire à cela ? Si vous voulez être de la partie, vous n'avez qu'à venir... Ho ! pour cela, non ; mais vous ne vous en irez pas... Ho ! je m'en irai... Ho ! vous ne vous en irez pas... Ho ! je m'en irai, vous dis-je. *Il tire son coutelas et s'en frappe, puis dit* : Ah ! me voilà délivré de cet importun ; à présent qu'il n'y a personne, courons nous pendre. *Il fait semblant de s'en aller et s'arrête tout court*. Mais non : se pendre, c'est une mort ordinaire, une mort qu'on voit tous les jours, cela ne me feroit point d'honneur. Cherchons quelque mort extraordinaire, quelque mort héroïque, quelque mort arlequinique. *Il songe*. Je l'ai trouvée. Je me boucherai la bouche et le nez, le vent ne pourra pas sortir, et comme cela je mourrai. Voilà qui est fait. *Il se bouche le nez et la bouche avec les deux mains, et après avoir demeuré quelque temps dans cette posture, il dit* : Non le vent sort par le bas, cela ne vaut pas le diable. Hélas ! que de peine pour mourir. *Vers le parterre*. Messieurs, si quelqu'un vouloit mourir pour me servir de modèle, je lui serois bien obligé... Ah ! par ma foi j'y suis. Nous lisons dans les histoires, qu'il y a eu du monde qui est mort à force de rire. Si je pouvois mourir en riant, ce seroit une mort fort drôle. Je suis fort sensible

¹ Les Quatre Arlequins ; cf. Parfaict, *op. cit.*, pp. 195-196.

au chatouillement : si on me chatouilloit longtemps, on me feroit mourir de rire. Je m'en vais me chatouiller, et comme cela je mourrai. *Il se chatouille, rit, et tombe par terre. Pasquariel arrive, qui le trouvant ainsi, le croit yore, l'appelle, le fait revenir, le console et l'emmène*¹.

« Ceux qui ont vu cette scène, ajoute Gherardi, conviendront que c'est une des plus plaisantes qu'on ait jamais jouées sur le Théâtre-Italien. » Elle est en effet parfaite en son genre ; les lazzi en sont d'une qualité supérieure ; c'est pour eux que Fatouville a repris la scène ; mais le comique verbal s'est aussi développé et raffiné, et puis, il est en français.

C'est sur ce point qu'apparaît nettement l'influence française. Loin de nous l'intention de nier l'importance du comique verbal dans la commedia dell'arte. Mais il n'est que de lire Perrucci pour s'assurer qu'il était d'essence bien différente. Revenons à ses conseils :

En ce qui concerne les premiers et les seconds zanni, il commence par marquer nettement l'opposition de leurs caractères. L'un est vif, spirituel, fin ; l'autre balourd et naïf². Dominique a complètement renoncé à cette contrainte. La tradition faisait pourtant d'Arlequin un second zanni balourd, et les canevas de son recueil (antérieur au Recueil de Gherardi) le présentaient plutôt sous cet aspect. Mais la vivacité de son talent³, et surtout sa position dominante parmi les zanni de la troupe l'amenèrent (et probablement sans qu'il s'en défendît beaucoup) à se revêtir de grâce et de bon sens : « Tu es pourtant bien sot quelquefois, lui dit Colombine⁴, et je crois, Dieu me pardonne, que tu as deux âmes dans le corps. » Et Marmontel⁵ souligne ce « mélange d'ignorance, de naïveté, d'esprit, de bêtise et de grâce ; ... grand enfant qui a des lueurs d'intelligence et dont toutes les méprises et les maladresses ont quelque chose de piquant ».

Lorsqu'il en vient au langage des zanni, Perrucci s'attarde surtout à la question des dialectes, car c'est leur usage qui constituait l'essentiel du comique verbal. Pour le premier zanni, il recommande plutôt le milanais, le bergamasque, le napolitain ou le sicilien. Pour le second zanni, les dialectes des vallées de Bergame et de la Valteline sont d'un usage général en Italie. Et il explique ainsi le bien-fondé de ce choix :

On trouve dans ces vallées des gens très naïfs et risibles, et qui a conversé avec eux ne peut nier qu'ils soient fort gracieux dans leur niaiserie. Il m'est arrivé à deux reprises de cheminer avec eux, et leurs gentillesse ont soulagé l'ennui de la route. Il semble vraiment que la Nature les ait à dessein créés pour faire rire⁶.

¹ Cf. plus loin, pp. 187-188.

² M. Apollonio (*op. cit.*, p. 81) pense que les deux types dérivent d'un ancêtre plus complexe qui se scinda en deux caractères plus définis, à cause de la nécessité de distinguer, dans la comédie, « l'action du dialogue comique ».

³ Bien qu'il ne fût que second zanni, la finesse et le naturel de son jeu tranchaient, paraît-il, sur le jeu plein d'art mais un peu forcé de Trivelin, le premier zanni (Parfaict, *op. cit.*, p. 59). Le fait qu'à la mort de cet acteur, Dominique passa de l'emploi de second à celui de premier zanni, a dû contribuer à cette confusion des genres.

⁴ *La Fille de Bon Sens*, de Palaprat, acte I, sc. 5 (Gherardi, t. IV).

⁵ Cit. Maurice Sand, *op. cit.*, t. I, p. 75.

⁶ Perrucci, *op. cit.*, pp. 292-293.

L'essentiel du comique est là ; et lorsque Perrucci, entrant dans le détail des rôles, propose toute une série de recettes — mots plaisants, cocasseries, comparaisons ridicules ¹, confusions de termes — il revient aux dialectes, sans lesquels ces artifices semblent n'avoir point de valeur ².

Il insiste du reste pour que les répliques soient promptes et n'allongent pas l'action, surtout chez les premiers zanni dont le rôle est de faire progresser l'intrigue ; il ne tolère qu'exceptionnellement les tirades, dont les rôles d'amoureux sont coutumiers ³. Mais justement, chez Dominique, ce rôle de moteur de l'action passe au second plan, et, puisqu'il se suffit à lui-même, rien ne l'empêche de se dépenser en discours autant qu'en jazziis ⁴.

Or, la grâce liée à l'usage des dialectes, cette ironie locale, ne saurait être perçue par un public parisien. Dominique multipliera donc les bons mots, les comparaisons grotesques, les allusions obscènes, bref l'élément le plus superficiel du comique verbal. Le défaut de ce comique est de se détacher souvent du jeu mimique et d'isoler sa propre cocasserie :

Madame, dit-il à Eularia, sa fiancée, j'ose vous prier de me faire arracher toutes les dents avant que je vous épouse : pour quelle raison, Monsieur, répond Eularia : c'est réplique-t-il, que vous êtes à manger, et je voudrais ne vous pas faire de mal ⁵.

Ces plaisanteries toutes verbales foisonnent, mais elles devaient plaire aux Français, car elles reprenaient la tradition des farceurs. Dominique en sèmera donc à foison, le public en redemandera toujours, et, crainte de ne pas en saisir tout le sel, il les réclamera en français. L'introduction de scènes françaises était fatale, dès le moment où le texte s'isolait, puisque alors la mimique n'était plus là pour le traduire et le commenter.

¹ Par exemple, les seconds zanni pourront comparer « l'Amour à un porc, à un âne et les amants à des animaux, ou autres choses semblables, mais qui soient basses, comme le peut une nature stupide ». (*Op. cit.*, p. 295.)

² « Parmi les nations les plus spirituelles et les plus caustiques, il faut compter les Bolonais, les Florentins et les Siciliens ; parmi les plus gracieuses et les plus risibles dans leur langage, les Napolitains ; parmi les plus sottes, les Bergamasques, les Calabrais, les Romains et, au Royaume de Naples, les habitants de Bari, des Abruzzes et de Lecce. » (*Op. cit.*, p. 309.)

Mme de Staël ne disait-elle pas : « La langue italienne se prête à toutes les nuances de la gaieté, avec une facilité qui ne demande qu'une légère inflexion de voix, une terminaison un peu différente, pour accroître ou diminuer, ennoblir ou travestir le sens des paroles... Enfin on pourrait dire que c'est une langue qui va d'elle-même, exprime sans qu'on s'en mêle, et paraît toujours avoir plus d'esprit que celui qui la parle. » (*Corinne*. Livre IX : *La fête populaire et la musique*.)

³ « Le premier zanni peut encore avoir recours à des morceaux prémédités, mais en très petit nombre, car son rôle doit être vif et éviter les longueurs. Lorsqu'il sera amoureux de la servante, il prononcera quelque salutation, *prima uscita*, dialogue ou scène de désespoir... » (*Op. cit.*, p. 286.)

⁴ Il serait facile de multiplier les exemples où le geste ne sert plus qu'à souligner le mot comique : « Je lèche ces mots sucrés », dit quelque part Arlequin au Capitain, qui s'étonne de le voir lécher une lettre d'amour.

⁵ *Le Capricieux* ; cf. Parfaict, *op. cit.*, p. 171.

L'étude du jeu de ces deux grands acteurs nous permet donc d'affirmer que le séjour en France des comédiens de l'art se soldait par un double résultat : le triomphe de l'acteur et de sa mimique sur le spectacle et son contenu romanesque ; et, comme corollaire, l'extension du comique verbal. Le premier de ces résultats pouvait tenir à la personnalité même de Scaramouche et d'Arlequin ; le second trahit l'influence française. Un regard jeté, non plus sur nos deux acteurs mais sur leur répertoire, confirmera ces conclusions.

Jadis, dans la commedia dell'arte, les types italiens, avec leurs particularités, venaient s'insérer dans un cadre romanesque, qui avait sa valeur en soi et soutenait toute la pièce. Les acteurs s'y trouvaient placés dans des situations comiques, imprévues, et appelés à jouer des rôles inattendus, puisqu'ils contrastaient avec leurs caractères. Mais ils restaient soumis à l'économie générale du spectacle. Une rapide revue des titres de ces pièces sera fort révélatrice :

Prenons le Recueil de Scala. Nous y trouvons des titres tels que *Li duo Vecchi gemelli*, *Il Vecchio geloso*, *La Creduta morta*, *Il Marito*, *La Sposa*, *Il Cavadente*, *Il Pellegrino fido Amante*, *Lo Specchio*, *Li duo Finti Notari*, *La Mancata Fede*, *Li quattro Finti Spiritati*, et parmi les pastorales et les tragi-comédies, *La Fortunata Principessa*, *L'Albero incantato*, etc. Fort peu de titres contiennent le nom d'un type : 13 sur 50, et encore, 10 d'entre ces 13 concernent les rôles des jeunes premiers, c'est-à-dire de ceux qui portaient tout le poids romanesque de la pièce (*La Fortuna di Flavio*, *Le Burle d'Isabella*, *La Gelosa Isabella*, etc.) ; on peut donc les assimiler aux autres. Restent trois titres : *Il Capitano*, *Il Dottor disperato*, *Li duo Capitani simili*, qui se rapportent à des types comiques (sans oublier toutefois, que le personnage du Capitain est à mi-chemin du comique et de l'héroïque). *Aucun zanni ne donne son nom à une pièce.*

Le Recueil de Locatelli, du début du XVII^e siècle, présente le même caractère : sur 102 canevas, une dizaine de titres mentionnent le nom d'un type, et, parmi les comiques, Pantalon en obtient 2, et Zanni (sans autre indication) 4.

Le rapport est presque pareil pour les *scenari Corsiniani*, de la première moitié du XVII^e siècle : 7 sur 100, dont 3 pour Pantalon, 3 pour Zanni et un seul pour Graziano¹.

Enfin, les 22 titres du Recueil de Bartoli (XVIII^e siècle) ne contiennent que quelques noms de types, qui se compteraient sur les doigts d'une main.

C'est donc bien le spectacle qui donnait son nom à la pièce, et non tel ou tel parmi les fameux zanni du temps, les Briggella, les Arlecchini, les Pedrolini. C'est que leur jeu se développait comme par surcroît autour des thèmes romanesques ; et cela, on ne l'oubliait pas, quand bien même ils étaient une des principales attractions de la représentation, quand

¹ Nous n'avons pas pu consulter la liste des *scenari Napoletani*, publiée par B. Croce. La proportion est sans doute plus élevée, car Pulcinella dominait nettement la scène dans ces pièces ; l'individualisme de son caractère devait contribuer à le mettre en vedette (cf. Apollonio, *op. cit.*, pp. 197 sqq. : « Pulcinella fece parte per se stesso »).

bien même le but de l'intrigue était pour une bonne moitié de susciter leur jeu mimique.

Passons aux recueils de la comédie italienne en France : sur les 73 scénarios¹ du Recueil de Dominique, 24, soit près du tiers, portent des noms de types, dont 21 celui d'Arlequin, les 3 autres revenant au Doc-teur, à Eularia et à Scaramouche.

Le manuscrit de la Bibliothèque Nationale, Fonds Français, 9329, donne une proportion de 15 sur 26 (11 pour Arlequin), soit plus de la moitié².

Quant au Recueil de Gherardi, les trois premiers volumes présentent la proportion de 13 sur 28, tandis que les trois suivants n'ont qu'un titre sur 27 ; cette subite disparition s'explique par un nouveau déplacement d'intérêt auquel nous reviendrons.

Les rôles sont donc bien changés. C'est la pièce, maintenant, qui se soumet à l'un ou l'autre des acteurs ; et c'est justice, car il y tient le rôle principal, c'est pour lui surtout que l'on va au théâtre, pour voir *Arlequin souris* ou *Arlequin cochon par amour* ou *Arlequin soldat et bagage*. Et plus tard, au temps du Recueil de Gherardi, les titres deviendront encore plus fantastiques, joignant au nom d'Arlequin ou de Colombine des promesses de parodies ou de machines, comme dans *Arlequin Jason ou la Toison d'Or comique*, *Arlequin Mercure Galant*, *Arlequin Chevalier du Soleil*, *Mezzetin Grand Sophy de Perse*, *La descente de Mezzetin aux Enfers*, etc. M. Mic³ y voit surtout un besoin « d'exciter la curiosité » ; sans doute, mais la cause profonde était dans le déplacement d'intérêt : vidée de son contenu romanesque, déséquilibrée, la commedia dell'arte devient de plus en plus un théâtre de mimes, et la responsabilité du spectacle repose de plus en plus exclusivement sur les épaules des acteurs⁴.

Il y a plus. Dans les recueils de France, le titre se compose, la plupart du temps, du nom d'un type, suivi d'une épithète qui l'identifie à un rôle spécial. C'est Arlequin dans le rôle de cochon ou de souris, ou de Jason. Cette forme est rarissime dans les scénarios italiens. On n'en trouve que deux exemples chez Scala (*Flavio finto negromante*, et *Isabella astrologa*), un seul chez Locatelli (*Zanni becco*), aucun dans les *scenari Corsiniani* et ceux de Bartoli. Les types, en France, prennent ainsi goût aux métamorphoses ; et cette tendance ira en s'accroissant pour aboutir à des pièces comme *La Foire Saint-Germain* (Gherardi, t. VI), où Arlequin, intrigant, se travestit en cinq autres personnages, où Mezzetin revêt six déguisements, Scaramouche cinq, Colombine quatre, Octave trois, Angélique, Léandre et Pierrot deux. Et c'est loin d'être un exemple unique : « Les thèmes à variations, dit M. Apollonio, ne sont plus offerts par les aventures des personnages, mais par la trans-

¹ Et non 173, comme l'affirme M. Mic (*op. cit.*, p. 96), ni 113 comme l'affirme M. Apollonio (*op. cit.*, p. 233).

² On peut vérifier encore cette constatation en parcourant les titres de scénarios épars, relevés par Bartoli (*op. cit.*, Introduction, pp. xxxviii sqq.), ainsi que dans les dictionnaires et histoires du théâtre : Lérès, Desboulmiers et autres.

³ *Op. cit.*, p. 97 et note 2.

⁴ Nous aurons l'occasion de signaler à plusieurs reprises des pièces qui sont écrites pour Arlequin et ses lazzis.

formation d'un personnage. »¹ Jeu dangereux, où le type, à force de s'identifier à un autre personnage (bête, homme, héros historique ou légendaire) risque de perdre sa personnalité au profit du personnage incarné, qui, lui, deviendra le rôle le plus important.

Le péril n'apparut pas immédiatement. Dans le *Recueil de Dominique*, le masque d'Arlequin reste encore le centre de l'intérêt : il s'engage comme soldat, il joue le rôle de soldat, de ramoneur, il *prend diverses figures* pour déjouer quelque entreprise, on le nomme juge ou prévôt ; mais il demeure Arlequin. Dans le *Recueil de Gherardi*, la transformation va s'opérer progressivement. Dans la deuxième pièce, les hasards de la vie ont fait d'Arlequin un procureur ; mais les moyens expéditifs, primitifs, dont il use dans l'exercice de ses fonctions, nous rappellent encore sans cesse que Grapignan n'est autre qu'Arlequin. Ce n'est pas tant la satire du procureur qu'on nous donne que le portrait d'Arlequin dans cet état fort inattendu. Comment va-t-il réagir ? telle est la question que l'on se pose à chaque page. Par contre, à la quatrième pièce déjà, l'optique change : dans *Arlequin Protée*, il y a un curieux mélange des personnalités du masque et de l'être mythologique². Arlequin n'y est pas *déguisé* en Protée et ne *joue pas* le rôle de Protée ; Arlequin est vraiment Protée³, mais un Protée qui n'a de Protée que le don de métamorphose et dont les réflexes sont arlequinesques⁴. Du reste, lorsque Glaucus et lui décident de changer de nom, ils trouvent ceux d'Arlequin et de Mezzetin⁵. Bref, Arlequin est devenu Protée, Mezzetin est devenu Glaucus, comme on rêve parfois qu'on est Napoléon ou M. Churchill, mais sans perdre sa propre personnalité⁶.

Le procédé deviendra plus contestable, lorsque le type, outre son personnage, tiendra encore un ou plusieurs rôles, sans qu'il s'agisse là d'un déguisement occasionnel. C'est le cas, par exemple, pour *La Coquette*, de Regnard (1691), où Arlequin, à côté du personnage de Baillif du Maine, tient encore un rôle de Capitaine ; de *L'Opéra de Campagne*, de Dufresny (1692), où Pasquariel est successivement acteur et vendeur d'almanachs ; des *Adieux des Officiers*, du même auteur (1693), où Octave et Pasquariel tiennent chacun deux rôles indépendants, et Mezzetin trois. Le même procédé se retrouve dans d'autres pièces

¹ *Op. cit.*, p. 301.

² Dans la *commedia dell'arte*, c'était le mélange, ou plutôt la superposition du masque individuel et de la passion symbolique ; cf. ci-dessus, p. 39.

³ « Ne suis-je pas Protée ? Ne change-je pas de forme quand je veux ? » dit-il dans la première scène. Et Mezzetin l'appelle : Monsieur Protée !

⁴ Lorsque Neptune l'a chassé de son empire, il s'écrie : « Vraiment, je me soucie beaucoup de demeurer dans ton diable d'empire maritime où l'on ne converse qu'avec les morues, qui ont l'esprit aussi plat que leur taille... la nuit, si je veux dormir, ces pestes de saumons ronflent si fort, qu'il m'est impossible de fermer l'œil. Si je me tourne d'un côté, une écrevisse me pique la tête ; si je me retourne de l'autre, les sardines m'entrent dans les trous du nez et des oreilles ; les crabes me piquent aux fesses ; et ces maudites baleines me lancent un robinet d'eau dans le visage... » (*Sc. première.*)

⁵ « Arle... Arlequin. Qu'en dis-tu ? Harlequin, c'est comme qui dirait Charle-
quint. Il faut dire la vérité, voilà un nom bien héroïque. » (*Ibid.*)

⁶ Il est bien entendu que cette pièce n'est pas une exception, mais la première du genre. D'autres suivront où Arlequin sera Roger, Jason, etc.

comme *La Baguette de Vulcain*, *Les Promenades de Paris*, *Le Retour de la foire de Bezons* (trois rôles pour Arlequin), *Les Fées*.

A voir jouer ce métier-là, on finit par se demander si le type a un sens et s'il ne s'identifie pas de plus en plus avec l'interprète. De fait, *Arlequin Protée* n'est guère autre chose que *Protée* interprété par Dominique Biancolelli ; et dans les dernières pièces mentionnées, ce n'est plus le type qui joue plusieurs personnages, mais l'acteur qui interprète plusieurs rôles.

Nous n'assistons à rien d'autre qu'à la perte du sentiment du type ¹, et cette constatation, jointe aux deux autres que nous avons énoncées plus haut, éclaire d'un jour bien différent la comédie italienne en France.

Jusqu'à présent, nous nous sommes arrêté surtout à l'interprétation (jeu de l'acteur, transformation du type et du spectacle). Il nous faut maintenant aborder l'étude des œuvres et des auteurs, et, détournant nos regards de l'Italie, les comparer à la production proprement nationale. Nous y décèlerons l'influence française, mais aussi ce que ce théâtre garde de profondément original, même de traditionnel. Son caractère hybride (à la fois spectacle et œuvre littéraire) lui permettra d'influencer à son tour le théâtre français. Il sera surtout un laboratoire où de nombreux écrivains français apprendront leur métier, avant de travailler pour les troupes nationales ; tels Regnard, Dufresny et d'autres.

¹ Autre indice : l'utilisation de certains types pour des emplois qui sont des contresens ; par ex., dans *Le Tombeau de Maître André* (Gherardi, t. V), Octave et Léandre, les deux jeunes premiers traditionnels en sont réduits à faire les garçons cabaretières. Dans *Arlequin Misanthrope* (Gherardi, t. VI), Arlequin joue le rôle d'un sage aimable sans la moindre intention parodique.

CHAPITRE X

Les pièces et les auteurs.

LE THÉÂTRE-ITALIEN AVANT 1682

Nous avons dit que l'extension du comique verbal était le prélude à l'introduction de scènes françaises. Un premier pas avait été déjà franchi auparavant, lorsque les principaux acteurs (Arlequin et le Docteur) avaient abandonné leur dialecte pour la langue courante¹. Puis en 1668, lors de la représentation du *Régat des Dames*², quelques scènes françaises furent jointes au spectacle. Devant le succès, on récidiva. Dominique et ses camarades parlèrent donc les deux langues ; les actrices semblent n'avoir suivi le mouvement que plus tard³, ce qui est normal : le français était nécessaire surtout pour les saillies et les bons mots des rôles comiques. L'italien, dans la bouche des femmes leur valait une grâce de plus.

Un important résultat de cette initiative fut de mettre les acteurs italiens en rapport avec les auteurs français⁴. Il n'est pas impossible que les premiers morceaux aient été rédigés par les Italiens (Cinthio, Loli, Biancolelli) qui étaient les auteurs ou les interprètes des pièces⁵. Mais, dès 1682, les auteurs français sont sollicités et c'est sous leur nom que les pièces paraissent dans le *Recueil de Gherardi*.

Bien d'autres indices témoignent des efforts prodigués par les Italiens

¹ Cf. N.-M. Bernardin, *La comédie italienne en France et le théâtre de la Foire, Paris, Schleicher, 1902*, pp. 17-18.

² Voir plus haut, p. 171.

³ Lérès signale en effet que, lors de la représentation d'*Arlequin Empereur dans la Lune*, de Fatouville, en 1684, « Isabelle et Colombine, actrices nouvellement reçues y jouèrent des scènes toutes françaises ». De fait, dans les quelques pièces qui précèdent, les femmes ne parlaient que l'italien, sauf dans certaines tirades en vers de parodies.

⁴ C'est justement le premier essai du *Régat des Dames* « qui avait donné d'abord à Racine l'idée d'écrire pour eux ses *Plaideurs* » (Bernardin, *op. cit.*, p. 18, note 1).

⁵ Voir cependant la remarque de Gueullette concernant le panégyrique en langue française du *Théâtre sans Comédie*, de Cinthio, qui est reproduit dans le *Recueil de Dominique*, mais que Gueullette a de bonnes raisons pour ne pas croire de la main de l'acteur (Ms. de l'Opéra, fol. 233, cit. O. Klinger, *Die Comédie-Italienne in Paris nach der Sammlung von Gherardi*, Strassburg, 1902, p. 172).

pour s'adapter au goût du jour. Cinthio donne dans la machinerie. Le genre était loin d'être neuf et Torelli avait mis son art au service de la scène dans la première moitié du XVII^e siècle ; mais c'était là spectacles de cour fort dispendieux, aussi les premiers canevas de Dominique et les critiques de Robinet qui s'y rapportent, ne font guère allusion à des machines. Cependant, en 1668, deux pièces de Cinthio s'attirent les louanges de Robinet pour leurs machineries :

Dans sa critique du *Théâtre sans Comédie*¹, après avoir loué les acteurs et les ballets, il ajoute :

Que dire encor des ornemens,
De tous les riches changemens
Par qui la scène est si brillante
Et si pompeuse et si riante ?

Il est plus précis à propos des *Remèdes à tous maux*², que les Italiens jouèrent deux mois plus tard ; ses louanges vont d'abord à l'appareil scénique :

Soit pour les changemens divers,
Pour les ballets, pour les concerts,
Les jardins, les architectures,
Les perspectives, les peintures...

Les ballets et la musique reprennent aussi de l'importance ; ils jouent un rôle de premier plan dans *Le Collier de perle* (1672), et Robinet en signale fréquemment dans d'autres pièces.

Cette augmentation de l'appareil scénique visait, au fond, à combler l'espèce de lacune qu'avait produit l'abandon du romanesque italien. Le spectacle cherchait ainsi à se rehausser au-dessus du répertoire des bateleurs.

Enfin, les acteurs s'ingénient à trouver des nouveautés agréables³, n'hésitent pas à transformer leurs pièces après les premières⁴, à y ajouter des incidents ou des scènes entières⁵. Ils utilisent les vaude-

¹ Lettre du samedi 7 juillet 1668, t. III, col. 190 ; cit. Parfaict, p. 327.

² Lettre du 8 septembre 1668, t. III, p. 251 ; cit. Parfaict, p. 343.

³ Selon les frères Parfaict, le succès du *Baron de Foereste* (1674) peut être dû aux « détails... neufs et assez plaisans », cit. p. 422.

⁴ Cela ressort de recommandations de Dominique, à la fin du canevas des *Quatre Arlequins* (1667) : « Il faut que nous fassions des postures d'estropiés, de gros ventre, de tourner les mains derrière le dos, de former des attitudes singulières. Ces corrections ont fait leur effet, et ont mieux réussi à la seconde représentation que les autres lazzi qu'on fit à la première. » (Cf. Parfaict, p. 205.)

⁵ Cf. aussi la lettre de Robinet du 14 juillet 1668 (article de Loret, t. III, p. 197 ; cit. Parfaict, p. 328), la seconde consacrée au *Théâtre sans Comédie*. Il y dit :

Celle des acteurs d'Italie
De plus en plus paroît jolie
Par les surprenans incidents
Qu'ils mêlent chaque jour dedans.

⁶ *La Suite du Festin de Pierre* (1667) ; *Addition à la comédie d'Arlequin soldat et bagage* (1673) — Dans Gherardi : *Augmentation de la Baguette de Vulcain* (1693).

villes du temps ¹ ou portent à la scène des événements véritables ².

Toutes ces complaisances modifient considérablement l'esprit de ce théâtre, aussi, quand nous arrivons en 1682, c'est-à-dire aux premières pièces du Recueil de Gherardi, les Italiens, alors en pleine vogue, se sont déjà adaptés et francisés. Preuve en soit cette remarque de Donneau de Visé dans *Le Mercure Galant*, en octobre 1683 :

Jamais la comédie italienne n'a été si applaudie ni si suivie, qu'elle l'est présentement ; aussi les comédiens italiens ne sont-ils jamais entrés dans nos manières, comme ils y entrent depuis quelque temps. Ils joignent l'utile à l'agréable, et il y a beaucoup à profiter dans leurs pièces... Jamais on n'a vu tant d'intelligence pour la comédie, avec une si grande jeunesse ³.

LE RECUEIL DE GHERARDI (1682-1697) ⁴

Période de 1682-1692.

Le Recueil de Gherardi révèle l'envahissement progressif de la comédie italienne par les scènes françaises. Ce ne furent d'abord que quelques scènes, six en moyenne pour les pièces des deux premiers tomes, huit pour celles des deux suivants. On peut fixer à vingt-quatre la moyenne des scènes pour les pièces entièrement rédigées. Donc, jusqu'au printemps 1687, le quart du spectacle est en français. C'est beaucoup, si l'on songe à la nouveauté du fait ; fort peu, si l'on prétend d'après elles juger de la pièce entière.

Le premier tome ne contient que des extraits, sauf dans deux cas ⁵. Dans les deux tomes suivants, les extraits et les pièces intégrales sont en nombres à peu près égaux. Dès 1692 (t. IV), et à part une exception, toutes sont rédigées entièrement, et seules quelques-unes conservent des scènes en canevas.

Le premier tome est d'une remarquable unité, d'abord parce qu'il ne contient que des extraits, et surtout parce qu'il est entièrement l'œuvre d'un seul auteur : Nolant de Fatouville. Ses intentions sont claires : le conseiller au Parlement de Rouen entendait railler les hommes à qui il avait affaire dans l'exercice de ses fonctions : procureurs, notaires, gens

¹ *Le Soldat par Vengeance* (1669) : « Voici encore une pièce de M. Cinthio, qui a saisi ce vaudeville du toms pour y ajouter des scènes Italiennes, qui s'y trouvoient propres. » (Parfaict, p. 361.)

² *Le Collier de perle*, de Girardin (1672) : « Le sujet de cette comédie est une aventure véritable arrivée depuis peu... » (Parfaict, p. 390). Et dans Gherardi : la scène des carrosses, dans *La Foire Saint-Germain* (1695) ; *Le Tombeau de Maître André* (1695), cf. ci-dessous, pp. 204-205 ; la scène du procureur en robe rouge, dans *Les Bains de la Porte Saint-Bernard* (1696).

³ Les deux filles de Dominique, Isabelle et la célèbre Colombine, venaient de monter sur la scène. Cit. Parfaict, pp. 95-96.

⁴ Première édition (un volume), 1694 ; première édition définitive en 6 volumes, 1700.

⁵ Mais *La Précaution inutile* de Regnard n'y est pas à sa place (du moins dans notre édition de 1741), puisqu'elle fut jouée en 1692. Quant à *Colombine avocat pour et contre*, de Fatouville, bien que publiée dans son intégrité, elle compte un grand nombre de scènes à l'italienne dont on ne donne que le canevas.

de loi, banqueroutiers — subsidiairement, les marchands, les officiers, les maris et les femmes y trouvent aussi leur compte. Nous voici donc en pleine satire d'actualité, et, semble-t-il, dans la pure tradition française.

Cependant, à y regarder de plus près (et sans même aller chercher entre les lignes tout ce que ne disent pas mais laissent supposer les extraits), on s'étonne de voir combien, à l'intérieur même des scènes françaises, cette satire a su souvent s'accommoder au spectacle ; combien la plupart du temps, elle reste soumise aux nécessités du jeu qui demeure la fin dernière de ce théâtre. Elle profite de lui pour s'introduire sous les traits d'Arlequin et de Colombine, mais Arlequin reste Arlequin, ou du moins il reste Dominique Biancolelli, un acteur, dont on continue d'attendre tout, ainsi que de ses camarades.

Parfois du reste, cette adaptation est maladroite, et telles scènes françaises demeurent crochées à la pièce sans s'y intégrer. Mais bien plus souvent la satire prend forme active et n'apparaît qu'à travers les lazzi qui l'allègent et la dépouillent de son caractère de réquisitoire ; ces plaisanteries, rythmées par le jeu scénique, adoucissent l'âpreté de leur actualité, et les grimaces dont elles s'égayent tiennent alors davantage du comique que de la satire.

Bien plus, Nolant de Fatouville ne se contente pas de distribuer ci et là, en les accommodant du mieux qu'il peut, quelques morceaux satiriques. Souvent il est pris au jeu et il s'amuse à composer en français (ou en langage italo-français) des sketches complètement dépouillés d'actualité. Dans ces cas, il a souvent recours à des scènes du répertoire italien qui peuvent « se placer dans différentes comédies »¹. Tel, par exemple, le lazzi du double visage dans *Arlequin Lingère du Palais*² que nous retrouvons dans deux canevas de Dominique, *Le Gentilhomme campagnard*, de 1670³, et *A Fourbe, Fourbe et demi*, de 1674⁴. Nous avons déjà fait allusion⁵ à une reprise de la scène du suicide des *Quatre Arlequins*. En fait, ce morceau de bravoure, qui semble avoir été fort apprécié des Italiens, a été repris deux fois par Nolant de Fatouville, et à six mois de distance, dans *Arlequin Empereur dans la Lune* et *Arlequin*

¹ L'expression est de Dominique, dans son recueil de canevas.

² Dans la scène de la *Lingère* et du *Limonadier*, « Arlequin habillé moitié en femme et moitié en homme, paroît dans le fond d'une boutique de lingère, contiguë à celle d'un limonadier ». Dans un jeu de théâtre éblouissant, Arlequin feint de mettre aux prises les deux personnages dont il est seul à tenir le rôle, et l'asquariel, qui veut les (!) séparer, reçoit des coups.

³ Arlequin « revient... vêtu d'un côté en Espagnol, et de l'autre en François : il est enveloppé d'un grand manteau noir, et a deux chapeaux l'un sur l'autre. Il aborde le Docteur par le côté qu'il paroît habillé à la Française : bonjour Monsieur, dit-il, n'êtes-vous pas M. Baloird ? Oui, Monsieur, répond celui-ci : Arlequin, après un compliment des plus ridicules, passe de l'autre côté, et lui demande en espagnol s'il est le Docteur Baloird ?... De cette façon en se servant alternativement des deux langues Espagnole et Française, Arlequin embarrasse le Docteur, au point de ne savoir à qui répondre ; enfin il le culbute et se retire. » (Parfaict, *op. cit.*, pp. 384-385.)

Ce lazzi avait déjà été utilisé par Poisson en 1668, dans le *Poète basque*. Il est vrai que c'est faute d'acteurs que Scapin est obligé de tenir le double rôle de valet et de mégère.

⁴ « Ici Arlequin placé dans le cadre du miroir, paroît par devant vêtu en Docteur, et de l'autre côté comme Diamantinc... » (Parfaict, *op. cit.*, p. 454.)

⁵ Voir ci-dessous, p. 177.

Jason. Le second est inspiré directement du canevas de Dominique. Le premier, plus personnel, est de beaucoup le meilleur. Enfin, La Motte a repris ce motif dix ans plus tard, en 1693, pour ses *Originaux* (acte III, sc. 1). Parcourons rapidement les pièces de ce premier tome.

Arlequin Mercure Galant ne comporte que deux scènes françaises (et deux courts compliments burlesques). Dans la première qui a donné son nom à la pièce, Arlequin, en Mercure, donne des nouvelles des quatre coins du monde¹. Voici les potins de Paris :

Les maris sont ici dans une très grande consternation, car on menace d'enrôler tous ceux qui sont las de leurs femmes. Ma foi, si cela est, je ne vois pas dix maris hors du service. — *Jupiter* : Il vaudrait bien mieux enrôler les femmes, cela ferait un beau régiment de dragons. — *Arlequin continuant à lire* : Un sergent du Châtelet a présenté requête à ce qu'il soit défendu aux comédiens italiens de ne plus jouer son nez à la comédie. Il a voulu engager la communauté d'intervenir pour prendre fait et cause, mais elle n'a pas voulu ; parce qu'il n'y a point de sergent qui ait le nez fait comme lui.

Le dernier exemple est particulièrement typique car il fait certainement allusion à un incident contemporain.

Mais les nouvelles d'autres contrées relèvent de la pure bouffonnerie ; celles de Tartarie parlent d'une querelle du Grand Kan avec sa femme qui « s'étoit par mégarde servie de son turban au lieu d'un pot de chambre ». Pas l'ombre de satire dans cette drôlerie assez sordide. Il en est de même, à des titres divers, des nouvelles des Antipodes et de Barbarie. Quant à celles d'Espagne qui signalent l'acte de soumission d'un taureau furieux à son toréador qui avait la tête mieux armée que la sienne, elle est d'un comique international !

La seconde scène est le plaidoyer d'Arlequin « en faveur des petits Plutons, orphelins par la mort de leur père le diable : contre Proserpine, leur mère ». Absolument fantaisiste par le sujet, cette harangue n'a de satirique que l'imitation du style judiciaire. Il est du reste fort dilué et n'a rien de la parodie serrée de Rabelais. Tels quels, ces deux morceaux sont assez ternes. Fatouville débute ; il ignore les lois du dialogue et du jeu. Peut-être même n'a-t-il pas eu connaissance de la pièce, et a-t-il écrit ces quelques pages sur commande, quelques pages dans toute une pièce.

La Matrone d'Éphèse ou Arlequin Grapignan marque un progrès certain ; progrès dans la satire, mais progrès surtout dans l'action théâtrale. La seconde partie est une véritable charge des gens de loi. Elle est assez ennuyeuse ; cependant, le caractère d'Arlequin s'y maintient, et le comique de cette scène n'est en fin de compte pas tant dans la satire elle-même que dans les réactions fort primitives et expéditives du procureur improvisé. Au chapelier, il retiendra son bonnet de castor, au pâtissier son pâté, au voleur de grands chemins les bijoux qu'il a

¹ Encore un thème repris du Recueil de Dominique : dans *A Fourbe Fourbe et demi*, de Cinthio, Arlequin joue le même rôle (cf. Parfaict, *op. cit.*, pp. 451-452).

dérochés ; et pour éviter de rendre au marquis la monnaie de sa pièce, il fait ajouter à la requête quatorze rôles supplémentaires, bien que l'affaire soit déjà jugée.

Non, monsieur Grapignan, s'écrie le marquis, puisque mon affaire est jugée, pourquoi y ajouter quelque chose ? — Ce n'est pas par intérêt ce que j'en fais, c'est pour mon honneur. Je ne veux pas qu'il sorte une pièce d'écriture de mon étude sans que j'y aye donné la dernière main.

Le centre de l'intérêt, c'est bien le masque d'Arlequin, et son absence de scrupules rappelle moins les agissements d'un procureur que ceux des Pedrolino et des Brighella du Recueil de Scala. La satire reste donc subordonnée au masque : Arlequin en procureur et non un procureur.

Dans la première partie, Fatouville s'est amusé à des jeux de scènes dont certains sont fort réussis. Arlequin y est l'intrigant de comédie chargé de diverses besognes, comme par exemple de contrefaire l'ombre du mari défunt d'Eularia. Plus loin, il accompagne les consolations à la veuve qu'il voudrait séduire, d'un certain nombre de bouteilles, arguments plus convaincants et qui semblent avoir du succès. Et il conclut :

Car enfin de pleurer nuit et jour pour une carcasse pourrie, et de ne l'abandonner jamais, c'est tout ce que pourroit faire un corbeau affamé, ou un chien gourmand. Croyez-moi, Madame, vous êtes une pantoufle belle, bien faite, mignonne ; mais sans le pied d'un mari vous ne ferez jamais qu'une savatte inutile. *S'el mio servizio ve fosse agiabile, e s'a podesse meridar* l'honneur de mériter quelque petite part dans vos mérites : hélas ! que je vous aimerois ! que je vous caresserois ! que je vous flatterois ! que je vous... rosserois, madame ! — Qu'est-ce que dit cet animal ! — Ah ! je vous demande pardon, c'est une faute d'orthographe.

Ces petites scènes sans prétention s'accompagnent de « grimaces et de postures », de scènes d'effroi, de concerts agréables, bref, elles s'enchâssent dans le jeu à l'italienne.

Cette tendance est encore plus forte dans *Arlequin Lingère du Palais*. Comme nous l'avons dit plus haut, Fatouville y utilise un jeu de scène d'Arlequin, le double visage, et ces petits tableaux qui se déroulent dans les boutiques parisiennes ont encore moins de prétention au réalisme que *Les Galeries du Palais*, de Corneille. Ils sont de plus en plus un prétexte aux lazzi d'Arlequin. Il en va de même de la scène où il contrefait une nourrice et de l'amusante parodie de la scène de Rodrigue et Chimène, où le motif de la brouille est une bouteille volée :

ARLEQUIN.	Va, laisse-moi mourir.	
PASQUARIEL.		Quatre mots seulement
	Après ne me répons qu'avec cette épée	
ARLEQUIN.	Du jus de ma bouteille encore toute trempée	
		
	Rodrigue, qui l'eût cru !	
PASQUARIEL.		Chimène, qui l'eût dit !
ARLEQUIN.	Que ce vin prêt à boire aussitôt se perdît !	

Comme l'indique une note, la parodie n'était pas seulement d'ordre littéraire, mais aussi scénique, Arlequin imitant dans sa marche mademoiselle Chamelai¹, dont il avoit contrefait les tons dans sa déclamation.

Enfin, le résumé d'un certain nombre de scènes à l'italienne nous révèle une intrigue tout à fait semblable à celles de Scala ; il n'y manque même pas le breuvage qui rend fou.

C'est encore une pièce toute de lazzi et jusque dans ses scènes françaises, que l'*Arlequin Protée*. Protée-Arlequin, ayant pris figure d'un joaillier, est sollicité par deux aubergistes qui se disputent cet enviable client. Les répliques se perdent dans les jeux de scène et le morceau se termine en canevas :

Plusieurs garçons sortent des deux auberges, les uns voulant obliger Arlequin à prendre une robe de chambre, et les autres le voulant débouter malgré lui. Des violons de cabaret qui se trouvent là par hasard, jouent dans le temps qu'on viole Arlequin, qui après s'être bien débattu, prend une de ses bottes qu'on lui avoit ôtée de force, leur en donne des coups, et les met en fuite. Voyant après, la porte du Docteur ouverte, il entre dans la maison, et laisse sa valise sur le théâtre. Les deux aubergistes reviennent sur leurs pas pour chercher la bourse et la montre qu'ils ont perdues ; et se doutant bien qu'ils ont été volés par le marchand, et trouvant sa valise à leurs pieds, ils l'ouvrent pour se saisir des pierres qu'il leur avoit fait voir. Mais ils n'y trouvent que des chiffons, et d'autres bagatelles. Ils s'en vont en criant : Au voleur, au commissaire !

Mezzetin qui a entendu ce bruit, sort et aperçoit Arlequin à la fenêtre de la maison du Docteur. Arlequin lui dit qu'il va jeter par la fenêtre les meubles de la maison. Mezzetin attend, reçoit un matelas, un lit de plume, des couvertures, de la tapisserie, et un petit enfant au maillot² qu'Arlequin dit avoir trouvé dormant sur le lit. Il lui donne aussi une souricière pour mettre, à ce qu'il dit, dans sa chambre, afin d'empêcher les souris d'aller ronger une croûte de fromage de Milan qu'il y a dix ans qu'il conserve dans sa paille ; et la précipitation de l'un et de l'autre à donner et à recevoir les hardes, fait un jeu très agréable. Le Docteur arrive, Arlequin sort de la maison et rentre au fond du théâtre où les hardes ont été transportées. Scaramouche survient tenant à son bras un panier plein d'argenterie. Arlequin l'observe, et sûtôt qu'il a posé son panier à terre, il le lui prend et s'enfuit. Scaramouche court après en criant au voleur. Le Docteur qui a trouvé sa maison dégarnie, sort criant aussi au voleur. Les deux aubergistes reparoissent, et s'unissant avec les autres, ils appellent le commissaire. Le théâtre s'ouvre et représente une salle au milieu de laquelle on voit Arlequin en commissaire, en bonnet et en robe de chambre, et assis sur un fauteuil.

Cette scène du jugement n'est pas une satire mais un prétexte à machineries : Arlequin y déboute sommairement les plaignants puis

dans ce moment, son fauteuil se change en un monstre affreux, qui jette feu et flammes par la gueule et par les narines ce qui épouvante et fait fuir les complaignants, et finit le premier acte.

La satire se réfugie dans la scène du plaidoyer, fort confuse d'ailleurs.

¹ La Champmeslé.

² Ce thème du déménagement est emprunté aux *Maisons dévalisées* (1667) ; on y trouve aussi deux enfants au berceau. Cf. Parfaict, *op. cit.*, pp. 260 sqq.

Les trois pièces suivantes, *Arlequin Empereur dans la Lune*¹, *Arlequin Jason* et *Arlequin Chevalier du Soleil*, contiennent passablement de machineries. La satire y trouve aussi sa place, plutôt sous la forme de revue ; elle y truffe des intrigues bouffonnes et fort animées. Fatouville se révèle de plus en plus habile à adapter ses railleries aux mascarades italiennes. Témoin la fameuse scène du *Désespoir*².

Peu de lazzi dans les scènes d'*Isabelle Médecin*, et davantage de satire. On pense à Molière en lisant la scène de la *Consultation*, où Arlequin en médecin se fait l'avocat du bon sens. Les médecins prétendent que la cause de la mélancolie est dans la rate ; eh bien ! répond-il, « quand un jaloux tient sa femme sous la clef, et qu'il lui défend de voir le monde : est-ce dans la rate qu'elle trouvera compagnie ? » Et s'il lui refuse des bijoux et des étoffes, « est-ce la rate ou son mari qu'elle donne au diable ? » Et les médecins, s'en prendront-ils à leur rate du chagrin de ne point toucher leurs honoraires ? Ses remèdes à lui sont simples :

Depuis trente ans que je fais la médecine, je n'ai pas ordonné le poids de quatre écus de séné, et j'en ai fait dépenser plus de cent mille en bals, collations et en sérénades... A une mélancolique : Recipe des violons. A celle qu'on tient trop court : Recipe des promenades et de fréquentes visites. A celle qu'un père chagrine : Recipe un mari tout des plus jolis. A celle qui aime le jeu : Recipe trois prises d'ombre ou de lansquenets...

Tous ces motifs satiriques reviendront, au cours des pièces du *Recueil* de Gherardi, avec une régularité qu'on s'étonne de voir si infatigable ; mais ici, c'est dit vivement et légèrement ; le jeu des répliques et le jeu tout court ne font qu'un ; cela n'a pas le souffle de Molière, mais son ombre est présente. Ce n'est d'ailleurs qu'une scène dans une comédie, dont l'intrigue, le ton et les travestis restent italiens.

¹ La scène de l'*Apothicaire* (Ed. Briasson, t. I, pp. 168 sqq.) se trouve reproduite dans une édition des œuvres de Molière publiées à Nuremberg, en 1695 (*Gallus comicus satyricus sine exemplo*, ou les *Comédies de M. de Molière*, Nuremberg, J.-Dan. Tauber, 1695-1696). Paul Lacroix dans sa *Bibliographie moliéresque* (Paris, 1875, p. 62, sous n° 230), suppose qu'il pourrait s'agir d'un renseignement transmis oralement par quelque acteur, et, vu la date de l'édition de Nuremberg, il semble disposé à accorder à cette indication un certain crédit. Il faudrait donc admettre que Molière, ayant connu de près les Italiens, leur aurait ci et là fourni un morceau de son cru ; que celui-ci, conservé quelques années dans l'arsenal des canovas de la Comédie-Italienne, aurait été introduit dans la pièce de Fatouville en 1684.

Dans cette scène, on entend les doléances de M. Cusiffle, apothicaire, à l'égard de la corporation des parfumeurs, laquelle prétend interdire à la corporation des Cusiffles, comme une concurrence déloyale, de *seringuer* aux femmes de la *beauté par derrière*. Le Docteur promet à l'apothicaire que la *Faculté défendra le lavement jusqu'à la dernière goutte*. Suit une déclaration d'amour en style purgatif. Enfin, ravi de voir le médecin *entrer si chaudement dans les intérêts de la seringue*, Cusiffle — comme Sganarelle du *Médecin malgré lui* et Toinette du *Malade imaginaire* — s'écrie enthousiasmé : « Je voudrais pour me revancher de ce bienfait, que vous eussiez les hémorroïdes ; je vous les guérirais en vingt-quatre heures ! » Il va de soi que ce rapprochement n'est pas un critère. Le langage alambiqué d'Arlequin et ses allusions un peu sordides sont tout à fait dans le ton du *Recueil* de Gherardi. Ce qui n'empêche pas d'imaginer Molière écrivant cette scène sur un coin de table, à la fin d'un souper chez le peintre italien Vario, où il rencontrait parfois Dominique et Scaramouche (cf. *Préface* des Œuvres de Palaprat).

² Voir ci-dessus, pp. 177-178.

La pièce *Colombine Avocat pour et contre* est donnée entièrement (texte et canvas), ce qui permet d'estimer l'importance de la place occupée par les scènes italiennes. La part de la satire de mœurs consiste essentiellement en la dernière scène (la plaidoirie) et en quelques allusions au mariage. Le reste est une excellente comédie italienne où les lazzi abondent.

Reste *Le Banqueroutier*. Toutes les scènes françaises en sont une satire des financiers véreux qui simulent des banqueroutes pour s'enrichir ; satire un peu lourde, comme toutes celles qui se perdent dans les labyrinthes de l'actualité :

Les affaires délicates, Monsieur, c'est de savoir à point nommé vieillir une hypothèque, corriger un testament, amaigrir une obligation, mettre sur pied une contre-lettre, et par-dessus tout cela avoir toujours de réserve plusieurs bons modèles de banqueroute. Rien n'est si couru présentement.

On voudrait moins d'éloquence et plus d'action ; on voudrait que la satire abandonnât le ton de réquisitoire et prît forme humaine, théâtrale. Aussi préférons-nous à toutes ces déclarations caustiques, le burlesque défilé des créanciers qui viennent, en manteaux noirs et en chapeaux crépés, avancer des fonds : « St, st, st, Monsieur de la Ressource, s'écrie Persillet, dites-moi, je vous prie, d'où vient que ces messieurs-là sont en grand deuil ? — C'est qu'ils portent leur argent en terre. » A la fin, la comédie pure reprend ses droits avec l'arrivée des ambassadeurs exotiques, montés sur des animaux étranges, qui viennent demander en mariage pour leur prince la fille du banqueroutier ¹.

En résumé, de 1682 à 1687, les scènes françaises, non seulement n'occupent que le quart ou le tiers de la pièce, mais sont loin de trancher avec le reste du spectacle. L'élément satirique leur fait parfois totalement défaut, et lorsque la satire apparaît, elle reste le plus souvent tributaire du jeu italien. Cependant le public l'aimait ; elle prendra donc de l'importance. Fatouville a engagé la partie ; d'autres auteurs suivront et tenteront, avec un bonheur inégal, d'adapter leur verve aux nécessités d'un théâtre si personnel. Plusieurs échoueront ; quelques-uns par contre y apprendront leur métier, et cet apprentissage leur sera d'un singulier secours, lorsque plus tard ils composeront pour la scène française.

A lire les scènes françaises de la première pièce du second tome, on pourrait se demander si le jeu italien n'a pas soudain déserté le théâtre de l'Hôtel de Bourgogne : tout ce que nous avons vu en germe dans telle scène de Fatouville, prolifie dans la pièce de Losme de Montchesnay. *La Cause des Femmes* n'est qu'une suite de tirades ennuyeuses et pesantes sur le jeu, les petits-maîtres, les abbés galants, etc. Aucun sens du théâtre ; la satire ne jaillit pas de la contenance des personnages, mais seulement de ce qu'on dit de la classe sociale à laquelle ils appartiennent. C'est à croire que Montchesnay n'avait jamais vu les interprètes de sa pièce.

Et pourtant, *La Cause des Femmes* dut avoir un grand succès, puisque

¹ Voir ci-dessous, p. 210.

l'auteur la fit suivre quelques semaines plus tard d'une *Critique de la Cause des Femmes* ; critique fort précieuse en vérité, et qui révèle la présence, dans *La Cause des Femmes*, d'une série de scènes et de lazzi italiens dont nous ignorions l'existence. Et si c'est d'eux que l'on parle ¹, c'est qu'ils durent être la principale cause du succès.

La seule allusion aux scènes françaises est cette remarque de la baronne :

Et moi, je soutiens que les scènes françaises sont sans reproches, et que l'économie de la pièce est très judicieuse.

Dans sa réponse, le chevalier ne s'attarde qu'au second point, et sa remarque est fort significative :

Je vous dis qu'il n'y a point d'unité dans le sujet : car les acteurs se rosent perpétuellement sur le théâtre : point de temps obscur, puisque les Italiens jouent en un soir ce qui doit se passer en vingt-quatre heures. Jamais ou n'ensanglante la scène ; Mezzetin crève l'œil d'un homme en duel. Enfin c'est un désordre et un charivari du diable...

Voilà qui nous donne de cette pièce un aperçu bien différent.

Les autres allusions sont les suivantes :

Avouez, dit la baronne, que la bourse de deux cents louis trouvée par Arlequin est une scène à manger. — C'est là, de par tous les diables, où je vous attens, avec votre Arlequin, rétorque le chevalier. Depuis que je me connais, je n'ai jamais vu un si effronté marouffe. Il vient insolemment dire à tout un parterre qu'il a trouvé deux cents pistoles ; sur sa parole on le croit, tout le monde en est bien-aise. Quand ce vient au fait et au prendre, le coquin l'a revé. Voilà-t-il pas une plaisante excuse à sept ou huit cents personnes qui en sont la dupe ? — Tout au moins vous me passerez la scène de la hotte ; car malgré vous, elle est inimitable. — Ab ! la diabolique chose ! Il faut que le maître d'hôtel n'ait ni foi ni loi, pour faire porter à Arlequin cinquante livres de viande, vingt pains de Gonesse, et le reste de la provision. Fi, c'est se moquer, d'éreinter comme cela un homme sans miséricorde et sans conscience ! Voilà qui est fait, de mes jours je n'y retourne.

On passe à la critique des acteurs :

« ... j'enrage tout vif, s'exclame le chevalier, quand je paye une comédie italienne, et que je ne vois point Scaramouche, et que je n'entens parler que français. — Vous moquez-vous ? c'est où Arlequin triomphe. — Hé bon Dieu ! ne se désabusera-t-on jamais de cet Arlequin ? Pour moi je lui trouve si peu de naturel, et des gestes si forcés, que la plupart du temps, je ne l'écoute que par complaisance. » Et voici pour Mezzetin : « Tutto è detestabile, affirme le conte, ma in particolare la scena dove Mezzetino gioca con la bocca di diversi strumenti. — Il est vrai, renchérit le chevalier, qu'il fait là un plaisant carillon avec ses instrumens. Il ne lui manque que la vielle. Glou, glou, glou, tin, tin, tin, ziun, ziun, ziun, que diable cela veut-il dire ? »

Ainsi, cette pièce d'apparence statique et languissante était coupée d'une série d'autres scènes endiablées et qui devaient dominer, pour

¹ Aux scènes 3 et 4.

qu'on pût parler d'un désordre et d'un charivari du diable. Constatation qui n'enlève rien à l'existence de la satire, ni surtout à sa médiocrité. Question d'auteurs et non de goût, car avec Regnard le jeu italien retrouve bientôt son compte.

Son *Divorce* est d'un homme qui sait qu'une pièce n'est pas la récréation d'un procureur cultivé ; du premier coup, il saisit le problème du théâtre, et son processus de composition est l'inverse de celui de Fatouville et de Montchesnay. Eux semblaient partir de leurs scènes françaises qu'ils accommodaient avec plus ou moins de bonheur au jeu. Lui part du jeu ; c'est sur le jeu que le style se moule et que la pensée se développe. Et si la satire et la réplique sentent la Gaule à plein nez, le jeu les dépouille de toute valeur de réquisitoire et les réintègre dans la vie palpitante du théâtre. Nous ne parlons même pas de ces scènes folles où le lazzi énorme souligne la passion de traits épais, comme dans la scène où Arlequin, rêvant à Colombine, joue son rêve (acte II, sc. 1) ; ni de ces batteries et de ces culbutes réglées comme des ballets ; ni de l'entrée burlesque de l'ambassade du roi de Chine ; mais bien des scènes où l'esprit gaulois semble avoir quelque chose à dire : partout la satire est rendue moins brutale par des postures et des répliques qui sont de comique pur.

Il y a une scène (acte III, sc. 4) où Arlequin apprend le métier d'avocat, comme Grapignan avait appris le métier de procureur. Le vieux Sotinet avait enseigné à Grapignan que les gens s'approprient avec de l'argent, qu'on ne réussit pas dans le métier si l'on prétend « faire sa charge dans l'ordre », qu'un homme âpre au gain est déjà à demi procureur, que le grand talent de ce métier est de beaucoup écrire. « Mon fils, concluait-il, attache-toi aux saisies réelles, aux préférences des deniers. Remue ciel et terre pour être procureur des bonnes directions, et ne t'endors jamais sur une consignment ; c'est le vrai patrimoine des procureurs. » Écoutons maintenant l'avocat Mezzetin, de Regnard, et son pupille :

MEZZETIN. Il faut que tu plaides la cause de mademoiselle Isabelle, devant le dieu de l'hyménée.

ARLEQUIN. Et comment m'y prendre ? La profession d'avocat n'est pas si aisée.

MEZZETIN. Bon ! il n'y a rien au monde de si aisé. *A part.* Il faut le prendre par la gueule. *Haut.* Un avocat va le matin en robe au palais. Dès qu'il y est, il entre à la buvette, où il mange des saucisses, des rognons, des langues, et boit du meilleur.

ARLEQUIN. Un avocat mange des saucisses ? Oh ! si cela est, je serai avocat, et bon avocat, car je mangerai plus de saucisses qu'un autre ; je les aime à la folie.

MEZZETIN. D'abord tu commenceras ton plaidoyer en disant : Messieurs, je parle pour mademoiselle Isabelle, contre son mari, qui est un débauché, un puant, un fou, et autres choses semblables.

ARLEQUIN. Laisse-moi faire pourvu que les saucisses marchent.

MEZZETIN. Oh ! cela va sans dire. O ça, prends que je sois le juge. Commence par plaider.

ARLEQUIN. Je ne puis pas.

MEZZETIN. Et d'où vient ?

ARLEQUIN. C'est que je n'ai pas encore été à la buvette.

MEZZETIN. Nous irons après : répétons toujours auparavant.

ARLEQUIN. Mais répétons donc aussi la buvette.

MEZZETIN. Voilà une buvette qui te tient bien au cœur ! Tiens, prends que je sois le juge. *Il fait semblant de s'asseoir dans un fauteuil, puis dit :*
Avocat, plaidez.

ARLEQUIN. Messieurs...

MEZZETIN. Fort bien.

ARLEQUIN. Messieurs... messieurs... messieurs...

MEZZETIN. A quoi concluez-vous ?

ARLEQUIN. Je conclus à ce que nous allions manger les saucisses, avant qu'elles refroidissent. *Il s'en va. Mezzetin court après.*

Mezzetin a compris comment on parle à Arlequin, et Regnard comment on parle sur la scène. C'est ainsi que Molière instruisait dans l'art de la médecine.

Même la plaidoirie finale, si fréquente dans le théâtre de Gherardi, a cette éloquence de la scène, ce style vigoureux pétri par le geste :

Le mois de mars 87. Mathurin-Blaise Sotinet âgé de soixante et dix ans, sentit un prurit pour la noce, une démangeaison pour le mariage. Cette vieille rosse refaite et maquignonnée, cette mèche sèche et ridée, prit feu aux étincelles des yeux de celle pour qui je parle. Il l'épousa, et il ne tint qu'à lui de voir qu'il avait mis dans sa maison un trésor de sagesse et de prudence, puisqu'elle ne dépensa en se mariant que les vingt mille écus qu'elle avait eu en mariage. Rare exemple de modération pour les femmes d'aujourd'hui qui montent insolemment sur une grosse dot pour insulter à l'économie de leurs maris.

Si nous nous sommes arrêté à ces deux pièces, c'est pour montrer que malgré l'extrême différence des talents et des préoccupations, la satire n'en est pas moins dominée partout par le jeu, soit qu'elle n'occupe que le tiers d'une pièce endiablée, soit que l'auteur ait su l'amalgamer au jeu.

Il en sera de même, à quelques exceptions près, jusqu'au début de l'année 1693.

De la fin de 89 au début de 91, Regnard est le grand pourvoyeur. Ses pièces ne sont jamais rédigées entièrement (à part *La Critique de l'Homme à bonnes fortunes*). Même dans *La Coquette*, donnée intégralement, Gherardi signale à plusieurs reprises la présence d'une ou de plusieurs scènes italiennes, « et ce sont de ces choses qui, consistant plus dans le jeu que dans les paroles, ne sauroient avoir nul agrément sur le papier ; c'est pourquoi je les passe » (acte I, sc. 1). Et ailleurs : « Avant cette scène, il s'en passe plusieurs autres à l'Italienne qui ne se peuvent imprimer, pour les raisons qu'on a dites ailleurs » (acte I, sc. 5). Il y a cinq remarques de ce genre ce qui laisse supposer au minimum l'existence d'une dizaine de scènes à l'italienne pour vingt et une françaises, soit le tiers.

Ses pièces sont meilleures de beaucoup que les autres de la même époque, et présentent toutes, les caractères que nous avons relevés dans

Le Divorce. Nous y reviendrons plus tard ¹. Contentons-nous de signaler une tendance très nette à la revue dans *La Descente de Mezzetin aux Enfers* (1689), tendance qui deviendra générale dès 1693 et sera très marquée chez Dufresny. Du reste, le mystère qui plane sur la paternité véritable des œuvres de Regnard pourrait nous inciter à voir là la main de Dufresny.

De la même époque, trois ou quatre pièces de Fatouville ², composées avec plus ou moins de bonheur. La meilleure est certainement *La Précaution inutile*, qui, bien que rédigée entièrement en français, et sans la moindre scène en canevas, n'en est pas moins très italienne par son absence totale de satire, la joie du mouvement, les nombreux travestis, l'outrance du comique ³.

Montchesnay écrit quelques scènes pour *Mezzetin Grand Sophy de Perse* et *Le Phénix*, qui trahissent la même indigence de pensée que nous avons relevée, et la même méconnaissance des nécessités théâtrales ⁴.

Le Noble est certainement le plus étranger à la comédie italienne. Il écrivit en 1691 deux comédies presque entièrement versifiées. La première, *Ésope* ⁵, est coupée de fables et aussi de scènes en canevas, où se fait un jeu italien. « La morale en est fine, dit Lérès, et les fables légèrement écrites, aussi eut-elle un grand succès. » Le Noble manie le vers avec facilité. Sa comédie n'en est pas moins, aujourd'hui, un monument d'ennui. Elle se termine par un divertissement avec machines et bossus. Nous la considérons comme une exception à l'époque ; la morale envahit la scène et anéantit le jeu ; les masques perdent toute personnalité : Arlequin y est un sage aimable ! *Les Deux Arlequins* reprennent le thème des *Ménechmes*. Le ton relève de la tragi-comédie. Arlequin y laisse apparaître son amour traditionnel pour la cuisinière, mais sans excès et comme par une aimable parodie de lui-même. Isabelle, entre plusieurs amants, choisit le vieux Géronte. Tout cela fait de cette pièce une espèce de *commedia sostenuta*. Aucun morceau de satire ou de revue n'en vient interrompre le cours ; on y trouve par contre un certain nombre de scènes et de lazzi italiens, dont certains paraissent assez réussis.

Palaprat, qui débute en 1692 avec *Arlequin Phaëton* et *La Fille de Bon Sens*, pièces entièrement rédigées, témoigne déjà de ce goût pour la revue qui régnera dès l'année suivante chez les Italiens. Dans *Arlequin Phaëton*, parodie de l'opéra de Quinault ⁶, représenté à Versailles le

¹ Cf. ci-dessous, pp. 248 sqq.

² Nous ne pouvons attribuer à Fatouville *Le Marchand dupé*, dont la brutalité n'a rien de commun avec les pièces que nous connaissons de lui ; par contre, nous serions disposé à voir en lui l'auteur de *Colombine Femme vengée* (cf. O. Klinger, *op. cit.*, p. 210).

³ Telle la bizarre infirmité d'Arlequin qui, victime d'un accident ridicule, s'évanouit désormais à la vue des femmes ; ailleurs (acte II, sc. 1), ayant échoué dans une entreprise, il prend le deuil des 50 pistoles qu'il ne gagnera pas. Cette traduction visuelle et bouffonne d'un état d'âme est très italienne.

⁴ Relevons cependant dans *Mezzetin Grand Sophy de Perse*, l'excellente scène où Pasquariel prépare Mezzetin à la carrière des armes.

⁵ En 1690, Boursault avait donné au Théâtre-Français *Les Fables d'Ésope ou Ésope à la Ville*, qui eut 43 représentations. Le Noble s'empara d'un sujet si intéressant au point de vue péjoratif (Lérès, *Dict. des Th.*, p. 173).

⁶ Et aussi du *Phaëton* de Boursault.

6 janvier 1683 et repris en 1692, la satire a une place assez importante. On y raille les mœurs nocturnes de la société parisienne ; mais l'in vraisemblance du sujet, cette promenade sur les chemins du ciel, ces regards jetés d'en haut sur Paris au petit jour, toute cette fantaisie de revue enlève à la satire ce que l'actualité y avait de trop périssable. *La Fille de Bon Sens* n'est pas loin d'être excellente. Cette ruée d'amoureux vers un même parti, ces situations et ces mots impayables, coupés de lazzis¹, rappellent les meilleurs scénarios de Scala. Elle n'eut qu'un succès médiocre (Léris), et il faut peut-être attribuer ce demi-échec à la mince part de satire et surtout à l'absence totale de ces machines qui commençaient à envahir la scène.

Dufresny apparaît officiellement au théâtre en 1692. Il donne d'abord *Le Négligent* au Théâtre-Français, puis passe aux Italiens², où il donne trois pièces en une année.

L'Opéra de Campagne (7 juin 1692) est une intrigue bouffonne. Dufresny y a placé une satire de l'Opéra ; mais cette parodie se limite à la dernière scène. L'essentiel reste bien les lazzis qui se poursuivent sans interruption. Gherardi s'extasie à plusieurs reprises sur des scènes qui ne sont qu'indiquées. A l'en croire, on y trouve des scènes fort plaisantes et un jeu italien des meilleurs et des plus divertissants qu'on ait jamais vu sur le théâtre. Arlequin s'y livre à des culbutes, des postures et autres bouffonneries charmantes. Le jeu intervient puissamment dans les scènes rédigées. Voici, à titre d'exemple, une scène dont tout l'effet est dans la mimique (acte II, sc. 11) :

*Arlequin en maître à danser, Madame Prenelle*³.

ARLEQUIN, faisant beaucoup de révérences et de tours de jambes. Tout Paris convient, madame, que je suis le premier homme du monde pour...
Il cabriole.

M^{me} PRENELLE. Ou les apparences sont trompeuses, ou vous méritez la réputation que vous vous êtes acquise.

ARLEQUIN. Toute la jeunesse, madame, qui a quelque disposition à... *il piroquette*, vient prendre chez-moi des leçons de... *entrechat*.

M^{me} PRENELLE. Tout votre mérite est dans vos allures, et si-tôt que je vous ai vu, il m'a pris envie de danser.

ARLEQUIN. On m'a toujours dit que ma physionomie inspiroit... *Il saute*. Rien n'est plus recherché en ce siècle-ci qu'un vigoureux... *il fait un tour de jambe*, et l'on peut dire que la danse est le plaisir universel. Les grands, *il fait un chassé*, les petits, *un autre chassé*, la robe, *une cabriole*, l'épée, *une cabriole en avant*, tout danse, madame, ou tout devrait danser, pour mieux dire.

M^{me} PRENELLE. Il n'y a que moi qui ne sais point danser. Que je suis malheureuse !

ARLEQUIN. Vous avez pourtant toutes les dispositions nécessaires.

M^{me} PRENELLE. Oui, monsieur, trouvez-vous cela ?

¹ Plusieurs scènes sont des canevas ; certains acteurs parlent presque exclusivement italien.

² Il y restera jusqu'en 1697, puis repassera au Français.

³ Pour mieux comprendre le burlesque de cette scène, il est bon de savoir que le rôle de M^{me} Prenelle était tenu par Mezzetin.

ARLEQUIN. Marchez. *Elle marche.* Vous avez tous les principes des beaux mouvements ; il ne vous manque que d'être cultivée.

M^{me} PRENELLE. Si vous vouliez bien en prendre la peine, monsieur.

ARLEQUIN. Les gens de ma profession n'aiment guères à travailler sur des sujets majeurs.

M^{me} PRENELLE. Oh ! je suis encore en âge disciplinable, et il n'y a point de jeune fille qui ait meilleure intention que moi.

ARLEQUIN. Les vieux chevaux ne sont guères propres au manège. Mais il faudra donner quelques coups d'éperon davantage. Ça, madame, commençons par cette tête. *Il lui prend la tête et la lui hausse.*

M^{me} PRENELLE. Hai ! hai ! Vous voulez donc me faire danser en l'air ?

ARLEQUIN. Il faut allonger ce cou-là de demi-pied. Allons cette épaule. *Il lui donne un coup sur une épaule.* Ces genoux en dehors. *Il la frappe sur les genoux.* Allons, partez. *Elle danse.* Ta ra la ra, ta ra la ra, ta ra la. Et ce cul, morbleu, et ce cul. *Il lui donne un coup de pied au cul.* Allons, l'air de tête. Ricanez aux loges. Votre prunelle ne dit rien ? Imaginez-vous de voir votre amant dans les coulisses. Étendez les bras. Non, oui, vous n'y êtes pas, fort bien, fort bien. Allons la main, tournez. *Il la fait tourner si vite, qu'elle tombe d'un côté et Arlequin de l'autre.*

M^{me} PRENELLE en se relevant. Ah ! je suis morte ! Ils s'en vont.

La scène 3 de l'acte I est remarquable par sa mise en scène :

Scène III.

On entend un bruit de timbales et de trompettes. Dans le même temps paroit une charrette chargée d'ustensiles d'opéra, comme habits, coffres, décorations, contrepoids, cordages, etc. Marinette est au haut de la charrette, avec trois petits enfants ; le charretier marche à côté, vêtu de noir, avec un tapabord sur la tête, une barbe à plume, et dans sa main une baguette de magicien, qui lui sert de fouet. Un bossu vient ensuite, portant sur chacune de ses bosses, devant et derrière, un pupitre chargé d'un livre de musique ouvert. Ce bossu est suivi d'un timbaltier, le timbaltier d'une trompette, le trompette d'un homme qui traîne une basse de violon suspendue sur deux petites roues ; celui-ci d'un autre qui joue du dessus de violon, et ce dernier d'un qui tient une petite épingle pendue à son cou ; et tous jouent chemin faisant, chacun d'eux portant attaché derrière son dos avec une grosse épingle, la pièce qu'ils répètent. Après qu'ils ont fait le tour du théâtre ils se rangent, et mettent la charrette au milieu d'eux, et eux au milieu de deux hommes qui tiennent chacun un fusil sur l'épaule. Il faut remarquer que tous ces gens-là sont habillés avec des habits d'opéra les plus plaisans qu'on ait pu imaginer ; et lorsque le charretier veut aller à droite, à gauche, avancer ou reculer ses chevaux, il s'exprime toujours en chantant et sur divers tons, suivant les divers mouvemens qu'il demande de ses chevaux, et tous les instrumens l'accompagnent ; si bien que tous les termes des charretiers, comme à dia, hureau, ori, et les autres sont toujours prononcés par le charretier en musique, et le chœur ensuite les reprend.

La précision de la notice et surtout la remarque finale, soulignent la volonté de communiquer à de telles entrées le rythme du ballet. Plus rien n'est laissé au hasard. Chaque fragment de l'improvisation est concerté, comme l'était le jeu de Biancolelli. C'est dans des scènes de cette espèce que se prépare l'opéra comique. Mais pour le moment, le jeu pur l'emporte encore sur la chanson.

L'Union des Deux Opéras est un acte de circonstance, une réponse à

L'Opéra de Village, de Dancourt, qui avait été lui-même une réplique de *L'Opéra de Campagne*.

Quant aux *Chinois*, écrits en collaboration avec Regnard, c'est le type de la pièce composée en vue du jeu d'Arlequin. Dans cette intrigue conventionnelle, Arlequin, chargé d'éliminer quatre prétendants, prend tour à tour la figure d'un chasseur, d'un major, d'un docteur chinois et d'un comédien français. La mise en scène y est importante : il y a une chasse au sanglier et un cabinet chinois dont les figures s'animent et chantent. Dufresny y place aussi une dispute sur le mérite respectif des comédiens français et italiens ; le Parterre tranche en faveur de ces derniers ¹.

Conclusion pour la période se terminant à la fin de 1692. Ce théâtre n'est plus de la véritable commedia dell'arte. L'intention satirique — satire des états, allusions à des faits contemporains, revue de l'actualité — y est patente. Cependant, les moyens d'expression restent ceux de l'Art. Le jeu, le mime dominant toujours. La pièce est construite en vue du spectacle et de l'acteur. La satire y fait figure de hors-d'œuvre, soit qu'elle présente la forme de morceaux indépendants, soit qu'elle s'insère dans le jeu et s'exprime au travers des lazzi. Sur ce dernier point, il n'y a pas passage d'un procédé à l'autre ; c'est une question d'auteurs. Toutefois, sans aller jusqu'à parler d'un envahissement progressif de la satire (*Le Banqueroutier*, de 1689, en contient certainement davantage que les pièces de Dufresny de 1692), on peut dire que le goût pour la revue se manifeste plus vivement dès 1692.

Période de 1693-1697.

Il paraîtra arbitraire de fixer des dates que ne légitime aucun motif apparent (transformation de troupes, événements historiques ou litté-

¹ « Un bon Arlequin, dit Colombine, est *naturae laborantis opus*, elle fait sur lui un épanchement de tous ses trésors, à peine a-t-elle assez d'esprit pour animer son ouvrage. Mais pour les comédiens français, la nature les fait en dormant ; elle les forme de la même pâte dont elle fait les perroquets, qui ne disent que ce qu'on leur apprend par cœur ; au lieu qu'un Italien tire tout de son propre fœtus, n'emprunte l'esprit de personne pour parler... »

A cet argument de métier, l'adversaire répond en invoquant la variété des rôles : « (Le comédien français) est le maître des passions, c'est le balanceur qui fait mouvoir tous les ressorts de l'âme ; c'est un pâtissier habile, qui pétrifiant à son gré la pâte du cœur humain, y insinue tantôt le poivre tragique, ou le sel comique... et pour faire naître tant de différents mouvements dans l'esprit des auditeurs, il faut qu'un comédien français soit un Protée, qui change de face à tout moment et qu'il ait l'art de peindre toutes les passions sur son visage. »

Sans doute étaient-ce là des raisons dont se servaient couramment les défenseurs des deux troupes. Il en est d'autres qui concernent le train de vie des acteurs et leurs costumes de scène.

« Le comédien italien, dit Colombine, fait moins de dépense en habits... » Les équipages des comédiens français sont plus luxueux ; ils ont souvent pignon sur rue. Quelques mois auparavant, Dufresny, dans *L'Union des Deux Opéras*, faisait déjà dire à Arlequin : « Il est vrai que vos habits sont plaisants, mais un aveugle se divertirait très mal à votre opéra » (il s'agit de *L'Opéra de Village*, comédie de Dancourt). Et le Français de rétorquer : « Et un sourd n'aurait guère de plaisir au vôtre, car il n'y a pas le mot pour rire dans vos machines. »

raires). C'est pourtant un fait qu'à partir de 1693 le théâtre italien prend une direction nouvelle, et que, sans rompre avec le passé, il ne s'en transforme pas moins assez profondément.

D'abord, les pièces seront désormais entièrement rédigées¹ et ne contiendront désormais presque plus de scènes en canevas². Comme on le verra, ce n'est pas positivement la fin du jeu italien ; les acteurs sont les mêmes, et quand bien même ils y seraient disposés, ils ne pourraient rejeter l'énorme bagage de traditions et d'expériences que représentaient leur métier et leurs personnalités artistiques. N'oublions pas aussi que Gherardi n'a pas rassemblé toutes les pièces qui furent jouées au cours de ces années³. Cependant, le règne de la pure improvisation, des lazzi qui se développent en récitatifs au sein de l'intrigue, ce règne passe peu à peu. La satire, les danses, les chansons donnent toujours aux acteurs la possibilité d'exercer leurs talents de mimes et d'acrobates ; mais l'intérêt se déplace, et c'est vers les expressions plus françaises de la scène que se tourne le public. En fait, toutes les pièces de cette année 1693 ont l'allure de revues-opérettes.

Regnard et Dufresny ouvrent le feu avec une petite pièce en un acte, *La Baguette de Vulcain* (10 janvier). Le thème en est emprunté à l'actualité : « Le nommé Jacques Aymar, dit Lérès, qui faisoit alors du bruit à Paris par sa baguette avec laquelle il prétendoit découvrir bien des choses, donna lieu à plusieurs dissertations physiques, et fournit l'idée de cette petite comédie. » Au premier acte, le théâtre représente une grotte obscure, défendue par un géant d'une énorme grandeur couché à l'entrée de la grotte. Arlequin, en Roger, vient délivrer Bradamante au son des trompettes et des tambours. Le combat s'engage. Roger... coupe la tête et les membres, et lorsqu'il le croit entièrement défait, ses membres et sa tête viennent se rejoindre au corps et font une autre attitude, qui donne matière à Roger d'un nouveau combat. Le géant disparaît et Roger touche la caverne de sa baguette qui se change en un jardin agréable, dans lequel on voit une quantité de figures enchantées, au milieu desquelles est Bradamante sur un lit de plumes.

L'entretien commence dans un style fort arlequinnesque : « Allons, allons, debout ! Depuis deux cents ans de sommeil, n'êtes-vous pas lasse de dormir ? On ne sauroit tirer une femme du lit. » Et pour s'excuser de son masque noir : « Le coloris de mon visage vous surprend. Apprenez que depuis deux cents ans, les hommes ont changé du blanc au noir et les femmes du noir au blanc et au rouge. » Il lui demande comment se pratiquait l'amour de son temps. Bradamante évoque la fidélité, la tendresse, le désintéressement d'autrefois, qu'Arlequin ponctue chaque fois d'un : « Oh ! que ce n'est plus le temps ! » Et il ajoute : « Quand on veut se marier aujourd'hui, on va chez le père et la mère marchand une fille comme une aulne de drap : et tel qui croit acheter la

¹ A l'exception des *Souhaits* de Montchesnay (1693), qui n'écrivit jamais que des scènes détachées.

² A l'exception des *Originaux*, de La Motte (1693), qui en comptent une douzaine. On en trouve une dans *Arlequin défenseur du beau sexe* et dans *La Fausse Coquette*, toutes deux de 1694.

³ Il n'en donne que trois pour 1696, et deux pour 1697.

pièce toute entière, trouve souvent qu'on en a levé bien des échantillons. »

Ce prologue satirique terminé, Arlequin va faire connaître les effets de sa magie : *il touche de sa baguette toutes les figures enchantées qui s'animent au son des violons*. Chacune s'en vient demander conseil à Roger. Mélisse voudrait qu'on lui rendit son mari. Mais la baguette, présent de Vulcain, « n'a point de vertu sur les maris dont les femmes ont été fidèles ». Il faudra donc que Mélisse révèle ses faiblesses en commençant par le petit plumet sémillant et les présents du banquier ; mais ce n'est pas assez pour la baguette ; alors elle rappellera le petit blondin à rabat qui l'emmena promener à la campagne, et la flèche de la voiture se rompit, et il fallut accepter l'hospitalité d'une maison de campagne. A cet aveu, *Arlequin fait tourner la baguette, qui prend d'abord la forme d'un croissant*. Incontinent après, *Pasquariel, mari de Mélisse paraît*. Un druide et Roger conduent chacun par une chanson.

Puis c'est le berger Floridan qui réclame sa bergère. La scène est en vers. Nouvelle chanson du druide. Enfin Zerbin et Gabrine, paysans niais, se plaignent de n'avoir pas d'enfants et révèlent certaines circonstances qui en disent long sur leur ingénuité. Et la pièce se termine par les chansons du chœur et des figures.

On le voit, c'est une véritable revue : un fait d'actualité donne le thème ; la satire du mariage s'y développe en vers et en chansons. Quelques machineries achèvent le spectacle qui ne devait pas manquer d'agréments. Il avait surtout l'agrément de la nouveauté. En fait, le succès prodigieux motiva une *Augmentation de la Baguette* qui ajoutait quatre scènes du même genre ¹.

Cette pièce, loin d'être une exception, semble au contraire avoir fondé un genre.

La scène des *Adieux des Officiers*, de Dufresny (25 avril 1693), se passe dans la forge de Vulcain. Mars part pour la guerre et fait ses adieux à Vénus. Vulcain se vengerait de sa femme s'il n'était pas lâche. Il se contente de la tenter en prenant la figure de Plutus ; un Plutus qui a tous les traits d'un vieux banquier toussant et crachant, mais offre une bague, un collier, des billets payables au porteur. Vénus cède à la richesse. Vulcain la traduit alors devant le tribunal des dieux. Les dieux se moquent de lui et le comblent de présents ridicules, le tout en vers et en chansons.

Fort médiocre, cette satire n'avait d'intérêt que pour le public aux yeux duquel, Mars était l'officier partant pour la Flandre et Vulcain le bourgeois de Paris.

Les Mal-Assortis, du même auteur (30 mai 1693), sont construits de façon semblable à *La Baguette*, à cette différence que les couples, au lieu de se chercher, demandent à changer ! La scène se passe dans une île dont Arlequin est gouverneur ; à l'occasion de son mariage, tous les mal-assortis ont le droit de troquer de femmes et de maris. On devine que le remède sera pire que le mal. Arlequin accouple la coquette au

¹ Il y eut d'autres *Baguettes* : une de Bordelon, imprimée en 1694, peut-être aussi une de Dancourt qui aurait été représentée trois mois environ après celle de Regnard et Dufresny (Léris).

cabaretier, la cabaretière au procureur, la jardinière au jeune homme de qualité, etc.

La première partie nous initie aux artifices de la toilette féminine. Le comique, bien que moins fin, en est meilleur ; les caractères d'Arlequin et surtout du Pierrot, sententieux et grognon, sont mieux dessinés. Mais la satire est prépondérante.

Nous avons déjà signalé les nombreuses scènes en canevas des *Originaux*, de La Motte (13 août 1693). Toutefois, elles ne contiennent aucun de ces lazzi que Gherardi aime tant et qu'il se plaît souvent à évoquer. Les scènes françaises sont plutôt moroses. Colombine en bel esprit y a un mot révélateur sur une pièce qu'elle termine : « La scène est du temps, les caractères en sont copiés sur des originaux encore bien mangeans : il n'en faut pas davantage, le siècle est en goût de satire. »

Les Aventures aux Champs-Élysées, de L. C. D. V. (28 novembre 1693), sont une grande revue, avec couplets, nombreux changements à vue (Proserpine y prend quatre ou cinq visages en un instant), et satire des différents états.

Enfin, *Les Souhaits*, de Montchesnay, la dernière de l'année (30 décembre), est un peu à part ; elle a gardé le genre propre à l'auteur : quelques scènes d'une incommensurable platitude où la satire des états s'allonge en fastidieux dialogues sans le moindre effet de théâtre.

Cette orientation nouvelle du théâtre italien se confirme les années suivantes. Parmi les pièces que nous rencontrons, les unes ressemblent davantage à des revues-opérettes, les autres à des satires.

Dans le premier groupe, nous trouvons :

La Naissance d'Amadis, de Regnard (10 février 1694), jolie parodie de l'opéra *Amadis de Gaule*, de Quinault-Lully, qui avait été représenté en 1684 et redonné depuis. C'est dire que les décors y avaient de l'importance également comme parodie. Arlequin, sous son costume de héros, y garde son langage primitif et son galimatias amoureux :

Bonjour, accorte et gente Dariolette, dit-il à la soubrette, quel bon vent a poussé la nef de tes appas à la rade de mes espérances ?

DARIOLETTE. La princesse Elisène, ma tant bonne maîtresse, m'envoie vers vous, son seigneur ; elle est navrée à votre sujet d'une blessure tant profonde, qu'elle n'en guérira jamais, si vous n'y mettez la main.

PÉRION. Qu'à cela ne tienne, je les y mettrai plutôt les deux.

DARIOLETTE. La pauvrete se plaint jour et nuit, elle soupire, elle larmoye, et onques elle ne vit jouvenceau de tant bonne affaire que vous.

PÉRION. Je t'assure que si elle me trouve jouvenceau de très bonne affaire, je la trouve aussi jouvenceau de fort bon déblai.

Et plus loin :

Oui, l'amour s'est mis en embuscade sur le grand chemin de mon cœur, pour l'assaillir et le détrousser. Il est fêru si très profondément que je ne puis m'excuser de la mort, si dans le bref l'emplâtre de ses faveurs n'y donne allègement.

Toute la suite est coupée de chansons et de musique : la chasse au lion, la rencontre nocturne de Périeron et d'Elisène, l'arrivée inattendue

du père, la condamnation au bûcher où les amants sont conduits tout enguirlandés de fleurs. Péron y chante :

C'est unir deux amants que de les rissoler ensemble.

Puis une ombre monte du bûcher et ordonne que la torture se transforme en mariage ; ce qui est fait incontinent : le bûcher devient une pyramide enflammée ; un berger et un Gaulois chantent et dansent au rythme des menuets et des gavottes.

La Fontaine de Sapience, de B*** (8 juillet 1694), écrite ainsi que d'autres pièces du ou des mêmes auteurs ¹ sous le coup de la publication de la satire de Boileau contre les femmes.

Le Tombeau de Maître André, du même (29 janvier 1695), un acte d'actualité : « Le convoi burlesque d'un cabaretier de Paris fournit l'idée de cette bagatelle dans laquelle il y a la parodie de plusieurs endroits du *Cid* et de différents opéras » (Léris).

Attendez-moi sous l'orme, de Dufresny (30 janvier 1695), à ne pas confondre avec la pièce imprimée dans les œuvres de Regnard et que Parfait attribue aussi à Dufresny. Revue satirique en un acte sur la vertu des filles.

La Foire Saint-Germain (26 décembre 1695) et *Les Momies d'Égypte* (19 mars 1696), de Regnard et Dufresny, deux pièces avec nombreux changements à vue.

Pasquin et Marforio, médecins des mœurs (3 février 1697) et *Les Fées* (2 mars 1697), de Dufresny et B***, la première truffée de chansons et d'épigrammes ; la seconde, fantaisie satirique où les trucs scéniques sont des plus baroques.

Ce genre est certainement le plus vivant, car il utilise davantage les ressources du théâtre, accumulant souvent, il est vrai, les effets faciles de la mise en scène et se plaisant trop dans la cocasserie. Dans *La Foire Saint-Germain*, Arlequin, intrigant, opère dans plusieurs boutiques foraines à sensations. Il paraît en Bouche de la Vérité : *Ce sont trois bustes posés sur trois tables différentes, au milieu du théâtre, et dans le fond quantité de thermes qui accompagnent la décoration* (acte I, sc. 7). Plus loin (acte III, sc. 2), on ouvre la ferme, et on voit un cadran en émail où toutes les figures du Zodiaque sont figurées par des personnes naturelles. Il ne manquait plus que l'évocation exotique ; la voici à la scène de l'Empereur du Cap-Verd (acte III, sc. 4) :

La ferme s'ouvre et représente le sérail de l'empereur du Cap-Verd. Plusieurs berceaux couverts de fleurs y paroissent gardés par des eunuques habillés à l'indienne, avec des hallebardes à la main. Arlequin en empereur du Cap-Verd est tout debout sur un trône de fleurs, soutenu par des singes, et entouré de perroquets, de serins de Canarie, de geais, de paons, et autres. Les violons jouent une marche, au son de laquelle tous les eunuques font leur revue devant Arlequin, qui après cela danse seul une entrée sur l'air de la marche. Arlequin danse et chante, puis, les

¹ Deux auteurs se cachent sous cette lettre : Louis Biancolelli, fils de Dominique, capitaine au régiment Royal des vaisseaux et Directeur des Fortifications de Provence ; et Claude-Ignace Brugière de Barante, avocat à Riom. Cf. O. Klinger, *op. cit.*, pp. 219-220.

berceaux se changent en fauteuils de commodités, dans chacun desquels on voit une femme assise majestueusement. A la fin de la scène, quatre Indiens apportent une cage d'une coudée de haut, dans laquelle est une petite fille, qui avant de sortir de sa cage, chante ce qui suit vers le parterre.

Vous qui vous moquez par vos ris
De ma figure en cage :
Parmi vous autres beaux esprits,
Il s'en trouve, je gage,
Qui voudroient bien au même prix
Revenir à mon âge.

Après qu'elle a chanté, elle sort de sa cage ; et sur l'air qu'elle vient de chanter, elle danse une entrée toute seule.

Tout aussi cocasses les changements à vue des *Fées*, où l'on voit successivement une lanterne, un limaçon, une pendule et un papillon se transformer en berger, en vieillard, en dame et en nymphe. Des ogres sont pétrifiés, une urne d'or jaillit du théâtre.

Dans les autres pièces, la satire l'emporte sur les effets de théâtre. Ce sont :

Le Bel-Esprit, de L. A. P. (13 mars 1694), en prose mêlée de vers, qui se termine par la cérémonie du sacre du Bel-Esprit ; le tout passablement stupide.

Arlequin défenseur du beau sexe, de B*** (28 mai 1694), deux mois avant *La Fontaine de Sapience*, avait déjà entrepris la défense des femmes contre la satire de Boileau.

B*** reprendra encore le même sujet dans sa *Thèse des Dames* (7 mai 1695) ; c'est une pièce curieuse où la satire, mal digérée, disserte doctement au côté de scènes de lazzi souvent fort drôles.

Les Promenades de Paris, de Mongin (6 juin 1695), longue satire en vers, mêlée de chansons et de danses, célébrant le triomphe du plumet sur la robe et le petit-collet.

Le Retour de la Foire de Bezons, de Gherardi (1^{er} octobre 1695), jolie pièce de circonstance.

Arlequin Misanthrope, de B*** (22 décembre 1696), pièce longue et monotone, et où Arlequin joue un rôle de sage, décidément trop contraire à son naturel.

La distinction de ces deux groupes délimite à peu près l'art de Dufresny et celui du ou des mystérieux B***. L'un se tourne franchement vers le spectacle, l'autre en reste davantage à la satire verbale. Cependant, une pièce de Brugière de Barante (?) fait exception : c'est *La Fausse Coquette* (18 décembre 1694), qui est certainement une des meilleures du recueil ¹.

¹ Après 250 ans d'oubli, ce petit chef-d'œuvre en son genre a été remis à la scène par la *Compagnie de la Saint-Grégoire* de Neuchâtel (Dir. J. Kiehl). Certaines scènes étaient jouées en ombres chinoises ; dans d'autres, les acteurs n'apparaissant qu'à mi-corps derrière un théâtre en miniature adoptaient le style des marionnettes. Cet essai intéressant n'enthousiasma guère le grand public, mais rencontra par contre la double sympathie des gens cultivés et du public populaire ! Ce qui ne fut pas pour déplaire à la troupe.

A vrai dire, elle rappelle plutôt la production d'avant 1693, par la variété des situations et des lazzi. La satire n'y pèse pas ; elle apparaît dans les situations plutôt que dans les allusions. Le style est souvent d'une exquise vivacité, comme dans toutes les scènes où parle Colombine. La scène la plus remarquable est peut-être celle de la mort de Maître André, le cabaretier, dont nous citerons la fin (acte II, sc. 1) :

Arlequin, Mezzetin et Pasquariel ont appris la mort du cabaretier parisien et se livrent à tous les excès d'une violente douleur ; après un certain nombre de remarques impayables, Arlequin sort subitement, cependant que les deux autres poursuivent leurs lamentations :

MEZZETIN. La bouteille a bien perdu à cet homme-là, car il buvoit d'une haleine.

PASQUARIEL. *Toujours pleurant.* En mourant il disoit : Adieu, adieu, Mezzetin ; adieu, Pasquariel.

MEZZETIN. Oh ! cet homme-là avoit du cœur comme un Cicéron, et il étoit vaillant comme un Démosthène. A-t-il laissé du vin dans sa cave ?

PASQUARIEL. Il en a laissé huit pièces.

MEZZETIN. Il faudra les aller boire à sa santé.

Arlequin revient ayant trois manteaux noirs sur ses épaules, et trois chapeaux noirs pointus sur sa tête, avec des crêpes traînant jusques à terre. Dans cet équipage il passe devant Mezzetin et Pasquariel en marchant gravement ; et après avoir fait le tour du théâtre sans rien dire, il se campe au milieu d'eux, et leur faisant signe du doigt de garder le silence, il ôte son premier manteau qui est le plus long, et le met sur les épaules de Pasquariel, puis il ôte sa toque, et lui met à la place un des trois chapeaux noirs. Il fait la même chose à Mezzetin, de manière qu'après cela ils paroissent tous trois avec chacun un manteau noir, et un chapeau pointu sur la tête. Dans cet équipage Arlequin tire trois papiers de sa poche, et en donne un à Pasquariel, un à Mezzetin, et garde le troisième pour lui.

PASQUARIEL. Prenant le papier. Qu'est-ce que cela ?

ARLEQUIN. D'un ton dolent. C'est un tombeau.

PASQUARIEL. Que vous avez fait ?

ARLEQUIN. Oui, sur la mort de maître André.

PASQUARIEL. Et sur quelle clef l'avez-vous fait ?

ARLEQUIN. Sur la clef de la cave. A Pasquariel. Vous ferez la basse. A Mezzetin. Vous la haute-contre ; et moi je ferai le dessus.

Arlequin chante sur le ton du deuil d'Alceste. Hélas, hélas, hélas ! Après quoi il contrefait la flûte avec sa gorge sur le même ton. Ensuite tous trois ensemble reprennent : Hélas, hélas, hélas ! et ils s'accompagnent après, Arlequin en contrefaisant toujours la flûte, Mezzetin le théorbe et Pasquariel la basse ; ce qui fait le plus plaisant et le plus comique de tous les concerts. Quand ils ont fini, Arlequin continue de chanter : Il est mort, il est mort, et crêdit pour nous trois est perdu.

Tous trois ensemble. Hélas, hélas, hélas ! Maître André ne vit plus. Ils reprennent l'accompagnement et s'en vont, en marchant l'un après l'autre, Arlequin à la tête.

Nous avons gardé pour la fin une pièce qui doit être mise à part, autant pour la diversité des moyens d'expression que pour son excellence : il s'agit des *Bains de la Porte Saint-Bernard*, de Boisfranc (12 juillet 1696), un petit chef-d'œuvre en son genre. Aussi nous étonnons-nous

que l'auteur n'ait rien donné d'autre au théâtre et soit inconnu par ailleurs.

L'intrigue rappelle celles de Molière : Octave, pour obtenir Angélique contre la volonté de son père, médite plusieurs ruses avec Arlequin, son valet. Finalement celui-ci, déguisé en médecin, prescrit à cette dernière une cure aux bains de la Porte Saint-Bernard. La pièce se termine par une fantaisie : Arlequin, déguisé en triton, enlève la jeune fille à la barbe de son père qui consent à ce qu'elle épouse ce seigneur des eaux.

L'auteur a su tirer les plus brillants effets, à la fois des goûts nouveaux et du jeu traditionnel : les machines, décorations grotesques, changements à vue abondent ; mais les lazzi italiens abondent aussi ; et des chansons terminent la pièce. Le miracle est que tout cela tient parfaitement ensemble et le style en est certainement cause. Il est toujours intéressant et donne l'impression, rare dans ce recueil, qu'il a sa valeur en soi et ne saurait être modifié. Certaines scènes sont presque des chefs-d'œuvre, telle la deuxième de l'acte IV, où Arlequin, médecin moliéresque dans toute sa gloire, a une autorité et une façon d'admirables :

... s'il est nécessaire qu'il y ait des médecins pour les besoins des malades, il est nécessaire aussi qu'il y ait des malades pour les besoins des médecins.

LE DOCTEUR (père d'Angélique). Qui suivez-vous, monsieur ? Hypocrate ? Galien ? Paracelse ? Avicenne ?

ARLEQUIN. Pour Galère, non ; c'est un auteur fatigant ; je l'ai suivi trois ans, je sais ce qui en est. Mais pour Vincennes, oui ; Vincennes, Bagnolet, Charonne, tous ces auteurs ont des charmes pour moi, je m'en suis toujours bien trouvé ; aussi je les suis aveuglément, et je ne trouve point de meilleures ordonnances que les leurs.

LE DOCTEUR. Vous voulez rire, monsieur, avec votre Vincennes et Bagnolet.

ARLEQUIN. Vous l'avez dit, Docteur : *quando maladus planget, medicus ridet*. Mais de bonne foi, le malade est-il mort ?

On lui présente Angélique :

ARLEQUIN. Il est aisé de deviner où est le mal d'une fille nubile ; et pour peu que je la tâte, je m'en vais d'abord le découvrir. *Vers Angélique.* Ôtez votre gant, mademoiselle : Voilà déjà une fort belle rondeur de bras, et une fort grande douceur de peau. *Vers le Docteur.* Docteur, il y a plaisir à travailler sur de pareils sujets. Vous avez pris plaisir à former cette fille-là ; hé ? Vous avez l'air d'avoir été un compère : mais, comme *melius est insanire cum multis, quam sapere solus*, avant de rien entreprendre, consultons un peu un de mes confrères.

LE DOCTEUR. Voulez-vous, monsieur, que j'envoie prendre quelque docteur de la faculté ?

ARLEQUIN. Donnez-vous en bien de garde. La plupart de ces gens-là nous méprisent, et nous les méprisons tous. Mais je ne marche jamais sans mener un de mes confrères avec moi, qui est un illustre, et qui ne se trompe jamais dans ses conjectures. Holà, faites avancer mon ancien. *Le cheval qui traîne la chaise s'avance.*

LE DOCTEUR. Vous vous moquez, monsieur le médecin, il n'y a point de raison à un cheval, comment voulez-vous le consulter ?

PIERROT. *Au Docteur.* Patience, monsieur, il ne vous en coûtera qu'un picotin d'avoine de plus.

ARLEQUIN. Docteur, mon ami, vous n'êtes qu'un sot en trois lettres. Et la médecine, ne l'avons-nous pas apprise des animaux ? Donc pour ne se pas tromper, il faut toujours consulter ses maîtres. *Vers le cheval après avoir ôté son chapeau* : Quid judicas, sapientissime Domine magister, de maladia filiarum istarum pulcherrimarum bellarum ? *Le cheval hennit en se remuant.* L'avez-vous entendu, Docteur ?

LE DOCTEUR. Non, je vous assure.

ARLEQUIN. Cela est étonnant que parmi vous autres docteurs vous ne vous entendiez point ! Il dit que la maladie de votre fille s'appelle en grec, *Mariagibilis potentia et impatentia.*

COLOMBINE. Je crois que monseigneur l'illustre cheval l'a deviné.

ANGÉLIQUE. Voilà une maladie bien longue, monsieur.

ARLEQUIN. *Vers Angélique.* N'appréhendez rien, nous vous ferons passer cette maladie-là avant qu'il soit vingt-quatre heures. Nous allons préparer toutes choses pour cela. *Au Docteur.* Monsieur le Docteur, comment voulez-vous traiter cette maladie-là ? à la tâche ou en bloc ?

LE DOCTEUR. Qu'appellez-vous, monsieur, à la tâche ou en bloc ? Est-ce que vous prenez ma fille pour un bâtiment ?

ARLEQUIN. C'est-à-dire, si vous voulez que je traite mademoiselle par visites ou si vous voulez que je la rende la clef à la main.

LE DOCTEUR. Rendez-la moi comme vous voudrez, pourvu que vous me la rendiez se portant bien.

COLOMBINE. *Bas à Arlequin.* Souviens-toi d'ordonner le bain.

ARLEQUIN. J'y suis. *Haut.* Or, comme nous tenons parmi nous pour maxime certaine, que le bain est humide, que ce qui est humide mouille, et que ce qui mouille mollifie : je soutiens que pour adoucir la dureté des nerfs qui tourmentent les membranes affectueuses de mademoiselle votre fille, je soutiens, dis-je, que le bain lui sera très-bon. Hypocrate dit que l'eau purifie le sang...

PIERROT. L'Hypocrate en a menti, c'est le vin.

ARLEQUIN. ... ouvre les pores, fortifie les parties.

PIERROT. Hé non, monsieur, vous dis-je, c'est le vin. Je ne suis pas philosophe, mais je suis praticien, et si je pouvois seulement m'enivrer une fois par jour...

LE DOCTEUR. Veux-tu te taire, animal ?

ARLEQUIN. Laissez-le parler, dans peu je lui ferai perdre la parole.

PIERROT. Oh ! monsieur, je vous remercie de vos remèdes.

ARLEQUIN. Je vous disois donc, que le bain ne sauroit lui être que très salubre ; et comme de toutes les eaux celle de la Seine est la meilleure, la rivière de la Seine étant appelée seine *a salute*, je conclus qu'il faut que votre fille s'y aille baigner. Et afin que le bain soit plus détersif, mollificatif, réfrigérant, lénitif et apéritif, il faudra l'aller prendre au-dessus de la porte Saint-Bernard, parce que la chaleur homogène de quantité de tritons qui s'y baignent tout le jour, venant à corriger la crudité de la frigidité naturelle de l'eau, cela pénètre mieux les pores, et ouvrant mieux les parties, se porte avec plus de ferveur aux lieux morbifères qui affligent la nature, laquelle se sentant aidée par ce secours hétérogène, expulse ses humeurs peccantes, qui font que la circulation de la rate ne pouvant passer par les conduits de la fermentation, cause ordinairement les désordres que nous appelons communément... Quelle heure est-il bien à présent ?

LE DOCTEUR. Mais, monsieur, il est huit heures passées.

ARLEQUIN. La malepeste ! il n'y a pas de temps à perdre. Il faut que votre fille soit guérie avant onze heures, ou je la garantis morte. Vite, qu'on prépare toutes choses pour cela. Je m'en vais vous ordonner une drogue

que vous lui ferez prendre dans le bain. *Il entre dans son laboratoire qui aussitôt reprend la forme de sa chaise de poste.* Au moins, ne vous étonnez pas de voir en moi un médecin, un chirurgien et un apothicaire, car pour être plus sûr de mes remèdes, et pour éviter le *qui pro quo*, je les fais tous moi-même. *Il écrit en marmottant :* Recipe manipulum unum, et si maladia non sanatur *deux ou trois fois* riteretur *soir et matin* quotidie. Tenez, monsieur. *Il lui présente l'ordonnance.*

LE DOCTEUR. Prenant l'ordonnance. Combien vous laut-il, monsieur ?

ARLEQUIN. Pour cette première visite-là et pour mon ordonnance, vous me donnerez trente pistoles.

LE DOCTEUR. Tirant sa bourse. Tenez, monsieur, voilà trente pistoles.

ARLEQUIN. Les prenant. Y a-t-il encore de l'argent dans votre bourse ?

LE DOCTEUR. Il y a encore vingt pistoles.

ARLEQUIN. Ne les empochez pas, il faut une autre drogue. Ce que je viens de vous ordonner n'est que pour mettre les humeurs en mouvement ; mais je vais vous donner un remède pour les expulser. *Il écrit :* Recipe corallorum, ambrorum, perlarum candidarum, diamantis calcinati, et operabitur secundum artem. Tenez, monsieur, voilà une autre recette et ma petite phiole. La phiole seule, je la vends ordinairement cinquante pistoles, je vous donne le tout pour vingt.

LE DOCTEUR. Lui donnant la bourse. Je vous suis bien obligé, monsieur.

ARLEQUIN. Prenant la bourse. Vous n'avez plus d'argent sur vous ?

LE DOCTEUR. Non, monsieur.

ARLEQUIN. Cela étant, *recipe...* Touche cocher. Serviteur. *La chaise s'en va.*

Si cette scène sent un peu trop l'imitation de Molière, cette autre, par contre, est tout à fait originale (acte III, sc. 3) :

Arlequin ivre vers la cantonade. Vous en avez menti, canailles, je ne suis point un débauché. Il est vrai que j'ai bu ; mais quand je serois ivre, ce n'est point un accident, c'est une habitude ; toute habitude est nature : ce qui vient de la nature est bon : donc je ne suis pas à blâmer, si je suis ivra, c'est ma nature, et vous êtes des canailles, et des ignorants. Et d'ailleurs, ne faut-il pas se rafraîchir ? il fait une chaleur insupportable. Je crois que pendant que l'été est ici, l'hiver est au pays du soleil ; car jamais il n'a été si brûlant. Apparemment qu'il est à présent en robe fourrée dans quelque poêle d'Allemagne, et quand nous aurons l'hiver, l'été commencera chez lui, et il se mettra à la glace dans quelque gros carafon, afin de nous faire geler de froid. Mais je ne m'en soucie guère. Je prends les remèdes selon les maladies. Quand j'ai trop chaud, je bois pour me rafraîchir : *Similia similibus curantur...* Apercevant Octave. Ah ! ah ! vous voilà !

OCTAVE. En colère. A la fin te voilà arrivé.

ARLEQUIN. Fort joli garçon, ma foi, fort joli.

OCTAVE. Comment, maraut !

ARLEQUIN. Fort joli, vous dis-je, fort joli. Il y a deux heures que je vous attends ! Ho, fort joli. Ponctuel, la malepeste !

OCTAVE. Et où m'as-tu attendu, puisqu'il y a une heure que je suis ici ?

ARLEQUIN. Ah, fort bien ! vous êtes ici ? Hé bien demeurez ici, je ne m'y oppose pas.

OCTAVE. Mais ne t'avois-je pas dit de m'y attendre, avec la collation ?

ARLEQUIN. Oui, je vous y ai attendu aussi.

OCTAVE. Et où ?

ARLEQUIN. Au cabaret.

OCTAVE. Et t'avois-je dit au cabaret, moi ?

ARLEQUIN. Non, mais chacun a ses inclinations. Vous aimez à attendre dans les rues, et moi j'aime à attendre dans les cabarets.

OCTAVE. Oh ça, venons au fait. Où est la collation ?

ARLEQUIN. Elle est ici.

OCTAVE. Et où ? je ne la vois pas. Où est le panier ?

ARLEQUIN. Le panier ? il est au cabaret.

OCTAVE. Quelle patience ! j'enrage. Quoi la collation est ici, et le panier au cabaret ?

ARLEQUIN. Oui, monsieur.

OCTAVE. Voyons-la tout à l'heure.

ARLEQUIN. Je ne saurois vous la faire voir que dans deux heures.

OCTAVE. Je crève ! Dans deux heures, coquin ! Et Angélique...

ARLEQUIN. Angélique la verra aussi, si elle veut, mais pas plus tôt.

OCTAVE. Mais d'où vient cela ? où l'as-tu mise ?

ARLEQUIN. C'est que je l'ai mangée, et il faut que je la digère. Comme j'ai vu que vous ne veniez pas, j'ai appréhendé que les viandes ne se gâtassent, et...

OCTAVE. Quoi ? ces deux poulardes grasses...

ARLEQUIN. Je les ai mangées.

OCTAVE. Ces six ortolans...

ARLEQUIN. Ils étoient bons ceux-là. Le bon manger !

OCTAVE. Ces six perdrix...

ARLEQUIN. Six perdrix ! *Il rêve.* Ah, oui, oui, six perdrix. Je les ai mangées toutes les six.

OCTAVE. Ah, ciel ! et ce jambon...

ARLEQUIN. Oh ! pour le jambon... il m'a bien fait de la peine ; je ne croyais jamais pouvoir en venir à bout, j'ai pensé en crever.

OCTAVE. Vit-on jamais un coquin plus effronté ! Tu me le payeras.

ARLEQUIN. Voilà-t-il pas le remerciement ! Et morbleu, monsieur, n'est-ce pas à moi à me plaindre ? vous faites faire une provision pour douze personnes. Aucun ne se trouve. De crainte que les viandes ne se gâtent, je les mange, je m'expose au hasard de me faire crever, et voilà comme vous m'en remerciez ? Fi ! cela est vilain.

OCTAVE. Quel impudent ! Voyons le reste. Où est le vin ?

ARLEQUIN. Où est le vin ? belle demande ! à votre avis, mange-t-on sans boire ?

OCTAVE. Quoi ? ces six bouteilles de vin de Champagne...

ARLEQUIN. Je l'ai bu le premier, celui-là.

OCTAVE. Et les six bouteilles de Bourgogne ?

ARLEQUIN. Sans cela, jamais je n'aurais achevé le jambon.

OCTAVE. Et ces deux bouteilles de Canaries...

ARLEQUIN. Oh, pour celui-là, je ne l'ai bu que pour aider à la digestion.

OCTAVE. Et ces liqueurs ? la Jenuillette, l'eau de cannelle, le vaté...

ARLEQUIN. Tout cela a passé. Mais admirez la fidélité d'Arlequin ! Au milieu de la bonne chère, il n'a jamais oublié son cher maître. À chaque rasade que je buvois, toujours à la santé de monsieur Octave, mon digne maître ; aux inclinations de monsieur Octave, mon très honoré maître : à tout ce qui fait plaisir à monsieur Octave, mon...

OCTAVE. Va-t'en au diable, avec ton souvenir. Cachons notre colère jusqu'à ce qu'il ait fait la fourberie que j'ai concertée tantôt. Oh ça, oublions la collation, et revenons à mes affaires. Tu sais ce que je t'ai dit ? T'en souviens-tu, et pourras-tu l'exécuter ?

ARLEQUIN. Laissez-moi faire, je me souviens de tout, et la collation que j'ai mangée me rend l'esprit net ; ne vous mettez pas en peine.

OCTAVE. Il faut se mettre en état d'exécuter toutes choses. Angélique est arrivée, ou je suis fort trompé.

ARLEQUIN. Angélique est arrivée ? diable ! Colombine sera avec elle. *Il se déshabille. Elle me verra tout nu, la beauté de mon corps, la... Il met ses habits à terre. Monsieur, gardez mes habits.*

OCTAVE. Impertinent ! la patience n'échappera...

ARLEQUIN. Gardez-les si vous voulez. Ils sont à vous, et si on les prend, je n'en réponds pas. *Il veut se jeter dans l'eau.*

OCTAVE. Entre dans ce bateau, ou cent coups de bâton...

ARLEQUIN. *Entrant dans le bateau. Colombine ne me verra pas nu. Ah, ah, ah ! Il pleure. Octave entre dans le bateau avec Arlequin.*

CONCLUSION SUR LE RECUEIL DE GHERARDI

Ouvrage d'auteurs divers, divers par leurs préoccupations autant que par leurs talents ; écrit au cours de quinze années durent lesquelles le goût du public se transforme assez rapidement, et dont il marque les étapes successives ; partagé entre les tendances françaises et les traditions italiennes, le Recueil de Gherardi ne peut être qu'un assemblage fort hétéroclite. Pendant dix ans ce théâtre reste fidèle au destin de ses interprètes qui est d'exprimer l'essence du comique avant tout par le jeu ; cependant, la satire tantôt s'infiltre entre les mailles serrées de l'action, tantôt se plaque sur les canevas. Puis elle l'emporte ; le vers et la chanson envahissent la scène, et la machinerie achève de faire de ces pièces des revues et des opérettes. Cette évolution, les acteurs eux-mêmes n'étaient pas sans la regretter. Dans le *Livre sans nom*, Arlequin s'exprime ainsi : « Depuis *La Matrone d'Éphèse* où j'ai été obligé d'apprendre par cœur un rôle français, je suis accablé de mon personnage, d'autant plus que présentement, les auteurs font tomber sur moi tout le poids de la comédie. » Il ressent profondément à quel point le goût de la commedia s'est perdu : « Si nous ne représentions que nos anciennes pièces, notre hôtel serait peu fréquenté... Les anciens canevas italiens ne faisant pas d'argent, nous ne les représentons encore quelquefois que pour nous conserver le véritable goût de la comédie. »¹

Quand bien même certaines scènes nous ont presque paru mériter le nom de chef-d'œuvre, ce théâtre, dans son ensemble, reste un théâtre mineur. *Mais c'est du théâtre.* Son mérite le plus singulier est d'avoir enseigné leur métier à quelques hommes : Regnard, qui y apprendra que la comédie n'est pas un jeu de l'intellect. Dufresny, qui y trouvera champ libre à sa fantaisie ; une fantaisie, qui, à vrai dire, cédera un peu trop vite au goût du jour et se contentera trop souvent des trucs et des machines de la scène. Fatouville, moins homme de théâtre, toujours incisif, souvent déclamatoire et maladroit, mais heureux lorsqu'il oublie qu'il est procureur. Le Boisfranc des *Bains de la Porte Saint-Bernard*, le

¹ Le *Livre sans nom* [Ch. Cotelendi] divisé en 5 dialogues, Paris, Brunet, 1695. Cit. par M. Chancereau, dans *Jeux, Tréteaux et Personnages*, n° 11, 15 août 1931, p. 344.

Brugière de Barante de *La Fausse Coquette*, Palaprat. Tous ont eu l'occasion d'aborder le théâtre par les mêmes voies directes que Molière avait suivies. Nous la répétons, c'est parce que le Théâtre-Italien fut un laboratoire d'essais dramatiques que le Recueil de Gherardi nous paraît mériter l'attention de la critique.

On ne l'a pas assez jugé à ce point de vue. Bernardin¹, qui le premier l'a étudié systématiquement, ne l'avait pas envisagé sous cet angle. Son jugement de Fatouville est particulièrement typique : il témoigne au procureur normand une sympathie marquée, que nous sommes tout disposé à partager, mais pour des raisons qui ne sont pas loin d'être diamétralement opposées. Bernardin n'hésite pas à saluer dans *Le Banqueroutier* le chef-d'œuvre de ce répertoire :

Par le choix de ses sujets volontairement pénibles et douloureux, par l'ironie chagrine de sa misanthropie, par la cruauté de certains mots, Nolant de Fatouville se distingue absolument et s'élève bien au-dessus des autres auteurs de la Comédie Italienne ; et quand je veux d'après ses pièces me le représenter, je vois toujours se dessiner devant mes yeux le visage hantain et le sourire amer de l'auteur des *Corbeaux* et de *La Parisienne*, le grand, mais peu populaire Henri Beccue (pp. 23-24).

S'il ne s'agissait que de s'arrêter à la pensée qui est souvent profonde et toujours cruellement satirique, nous souscririons pleinement à ces conclusions. Mais c'est malheureusement un jugement trop exclusivement littéraire et qui néglige l'expression théâtrale. C'est pourquoi nous avons reproché au *Banqueroutier* son ton de réquisitoire, son mépris trop patent des lois de la scène. Nous sommes donc loin de regretter avec Bernardin « que Fatouville, après avoir donné quelques scènes de son *Banqueroutier* aux Italiens, ne l'ait pas ensuite écrit en entier pour les comédiens français » (p. 63). Que s'il avait cédé à la tentation, son Persillet fût sans doute demeuré bien au-dessous de *Turcaret*.

Ce qui nous plaisait chez Fatouville, c'était bien plutôt les scènes où, renonçant à ses flagellations oratoires, il se réintroduisait dans l'esprit du spectacle et comptait davantage avec ses interprètes. Or, sur ce point aussi, Bernardin nous paraît faire fausse route : ces scènes pleines de vie de *La Lingère du Palais*, des *Filles errantes*, ou, pour passer à d'autres auteurs, de *La Foire Saint-Germain* et des *Momies d'Égypte*, qui se déroulent dans des lieux parisiens s'il en fut, il les aime en historien et non en critique de théâtre ; il y voit « toute une série de tableaux de genre, pleins de vérité et de naturel » (p. 35). Il se plaît à évoquer la foire célèbre « qui se tient annuellement sur les terres de l'abbaye de Saint-Germain-des-Prés depuis le XII^e siècle » (p. 39) ; les hâteleurs « qui se démenent et s'essoufflent devant la porte du Jeu de Paume des frères Alard » (*ibid.*) ; les marchands, *la cohue et le tapage*. Mine d'or en vérité pour l'historien qui tente de ressusciter l'atmosphère d'une époque, et que négligent en général les penseurs, les poètes et les drama-

¹ *La Comédie Italienne en France et le Théâtre de la Foire et du Boulevard (1570-1791)*.

turges, attachés aux modes éternels de la pensée. Lemaître ¹ n'avait pas agi autrement avec le théâtre de Dancourt, et, puisque son visage a été évoqué tout à l'heure, Arnaoutévitch ² n'avait pas vu autre chose dans la dure satire d'Henri Becque. Mais ce n'est pas de l'histoire théâtrale. Au rebours de ces critiques, et même de l'éminent Lemaître, il nous a plu d'étudier ce spectacle en soi, sans y chercher ce qui nous paraît étranger à l'histoire de la scène.

¹ Voir ci-dessous, pp. 269 sqq.

² Voir ci-dessous, p. 442, note 2.

CINQUIÈME PARTIE

Le théâtre français pendant
la seconde moitié du XVII^e siècle.

CHAPITRE XI

Influences indirectes.

La Comédie Italienne avait donc tiré du théâtre, ou plutôt de l'esprit français ¹ des éléments nouveaux et en quelque sorte opposés à son génie personnel. Cependant l'introduction de la satire d'actualité, le goût pour la revue, s'étaient relativement bien accommodés du jeu italien. Bien que détourné de ses origines, ce répertoire reste avant tout une œuvre pour le théâtre, et réclame des hommes de métier. A son tour, le théâtre italien va-t-il exercer une influence sur le répertoire des comédiens français ?

La question est difficile à trancher, vu l'importante production de ces années et surtout la variété des pièces.

L'Espagne continue à exercer son emprise ², moins forte sans doute, mais toujours bien visible. Scarron donne ses dernières pièces ; du reste, son théâtre burlesque n'est qu'une parodie de l'Espagne qu'il accommode à un esprit gaulois, d'ailleurs dépouillé de fraîcheur. Boisrobert est plus fidèle ; sa *Belle Invisible* surtout ³ respire vraiment l'atmosphère et le mystère castillans. Le genre espagnol est maintenu surtout par Thomas Corneille, influence si pure qu'il est inutile de s'y attarder. D'autres auteurs manifestent les mêmes tendances ⁴.

¹ On ne trouve pas une influence positive du répertoire français sur celui des Italiens. Tout au plus ceux-ci profitent-ils du succès de certaines pièces pour en jouer des répliques ou des parodies. Question de publicité, non influence profonde.

² Nous ne parlons ici que des comédies.

³ Publiée par Fournel, *Les Contemporains de Molière*, t. I, pp. 59 sqq.

⁴ Quinault imite Rotrou dans *Les Rivaux* (5 actes en vers, 1653), bien que certaines parties de cette pièce se rattachent à la comédie bourgeoise.

Lambert dit avoir tiré de l'Espagne le sujet des *Sœurs jalouses ou l'Écharpe et le Brasselet* (5 actes en vers, 1658). Quant à sa seconde comédie, *La Magie sans Magie* (5 actes en vers, 1660), publiée par Fournel, c'est plutôt une tragi-comédie d'un style parfois cornélien, dont le romanesque trahit l'origine.

De Villiers et Rosimond (1659 et 1669) ont écrit chacun un *Festin de Pierre*. Mais c'est plutôt une exception dans leurs œuvres. — Par contre, le théâtre de Dorimon, à part deux pièces auxquelles nous reviendrons, est tout entier dans le ton. — Brécourt enfin prétend avoir tiré de l'Espagne son *Jaloux invisible* (3 actes en vers, 1666).

La comédie latine et la vieille comédie de la Renaissance poussent quelques prolongements dans la seconde moitié du siècle. La Fontaine a écrit un *Eunuque*, Baron, une *Andrienne* et des *Adelphes*¹ ; nous ne citons bien entendu que les proches adaptations. *Le Parasite* de Tristan l'Hermite est redevable à la comédie de la Renaissance. Certains types, comme l'écornifleur ou la maquerele, apparaissent ailleurs².

Il n'est pas jusqu'à la moralité qui ne survive dans telle pièce de Dorimon ou de Montfleury³. D'autres gardent tous les traits de la vieille farce⁴.

Le genre dominant est la piécette en un acte, qui emprunte à la farce son caractère d'œuvre de circonstance ou de satire d'actualité. Un coiffeur à la mode, un apothicaire dévalisé, un farceur de la foire, le procès d'une devineresse, la mésaventure d'un provincial à la cour, la venue à Paris d'ambassades étrangères, autant de matières jugées suffisantes.

Plus généralement, ces pièces raillent les classes de la société, la vie de famille, les lieux et les jeux à la mode, le langage, les moyens de locomotion, les conversations de l'heure, et rappellent, le jeu théâtral en moins, certains sujets du Recueil de Gherardi.

Tous ces genres se côtoient, sur les mêmes théâtres et chez les mêmes auteurs. L'œuvre de Chappuzeau, qui fut un faiseur, est parfaitement hétéroclite ; Dorimon mêle à son goût pour l'Espagne de vieux relents de moralité. Montfleury, qui vaut mieux, est un exemple typique de la confusion des genres⁵ : l'emploi de l'octosyllabe, le goût pour le jeu de mot, le tranquille cynisme des situations, l'intérêt insistant, conscien-

¹ Pour autant qu'il en soit l'auteur (cf. Parfaict, *op. cit.*, t. XIV, p. 346).

² Dans *Les Costeaux ou les Marquis friands* (1 acte en vers, 1665) de Villiers, on trouve plusieurs types de parasites, tandis que *La Dame d'intrigue ou le Riche vilain* (3 actes en vers, 1663), de Chappuzeau, a conservé le type de la maquerele (cf. Fournel, *op. cit.*, t. I., pp. 362 sqq.).

³ *La Femme industrielle* (1 acte en vers, 1661) de Dorimon, imitée d'un conte de Boccace (III. 3), manifeste une curieuse tendance au style allégorique. Avec *Les Amours de Trapolin* (1 acte en vers, 1661), du même auteur, on se croit revenu aux moralités : Ignorance, Poésie, Philosophie, Galanterie, tels sont les principaux personnages. Cf. enfin *Le Mariage de Rien* (1 acte en vers octos., 1660) de Montfleury.

⁴ Montfleury en offre plusieurs exemples (cf. ci-dessous, p. 217). Chevalier en a écrit quelques-unes en octosyllabes, parfaitement insipides d'ailleurs : *Le Cartel de Guillot ou le Combat ridicule* (1 acte en vers, 1661) ; *La Désolation des Filoux sur la défense de porter des armes ou les Malades qui se portent bien* (1 acte en vers octos., 1661), typique du genre par le ton, la prolixité monotone des dialogues, le caractère des filoux, la simplicité de l'intrigue (une bague volée) ; *La Disgrâce des Domestiques* (1 acte en vers octos., 1662), dont Fournel (t. III, p. 170), cite un passage bien significatif. — Poisson, le comédien, a écrit un *Lubin ou le Sot vengé* (1 acte en vers, 1661) qui aurait convenu à Gros-Guillaume. — De Villiers, de Visé, Rosimond sont parfois revenus au genre ancien. Enfin, les deux *Crispin* de La Thuillerie (*Crispin Précepteur*, en 1679, *Crispin Bel-Esprit* en 1684) avec une intrigue plus développée, sont bien dans le ton.

⁵ Antoine Jacob de Montfleury est le fils de Zacharie Jacob, le fameux tragédien de l'Hôtel de Bourgogne. Né en 1639, avocat en 1660, il semble n'avoir jamais exercé sa profession. Il n'est donc pas, comme tant d'autres, un homme de loi qui écrit pour se distraire. A 19 ans, il tourna le dos à ses études et se donna au théâtre.

cieux, pour le coquage¹, évoquent la farce ; mais l'intrigue est tissée sur un fonds espagnol dont il a été possible de préciser les sources². Ces deux influences coexistent dans presque chaque pièce de cet auteur. Il en résulte un contraste gênant entre la crudité du ton et le romanesque de thèmes qui auraient dû appeler les conflits de l'honneur et tournent souvent au sordide. Une certaine *vis comica* fait cependant de Montfleury un auteur agréable à lire ; la superficialité qu'on lui a reprochée³ n'est parfois rien d'autre qu'une attention dirigée plus exclusivement sur le spectacle et l'effet comique.

Mais la majorité des auteurs font de l'actualité en un acte. On ne trouve guère autre chose chez Poisson, Brécourt, La Chapelle, Chevalier, de Villiers, de Visé, et plus tard chez Raisin, La Thuillerie, Rousseau, d'autres encore, sans parler de la foule des anonymes. Thomas Corneille lui-même a cédé parfois à ce besoin⁴. Il n'y a pas enfin de différence fondamentale entre ces auteurs et des hommes comme Champmeslé et, plus tard, Baron et Saintyon, qui annoncent parfois Dancourt et la comédie des mœurs.

À lire le titre de certaines de ces pièces, on serait en effet tenté de penser que le règne de la comédie de mœurs a commencé. En réalité, bien peu l'annoncent vraiment. Le titre n'est souvent qu'une amorce, destinée à exciter l'intérêt du public. La satire systématique de Dancourt apparaît bien rarement ; d'ordinaire le tableau de mœurs n'est qu'un vague fond qui s'efface derrière les intrigues ordinaires. Les tables de jeux, par exemple, et les carrosses ne sont guère que prétextes à des rendez-vous et à des enlèvements. Il en va de même des pièces de circonstances, dont le titre évoque un personnage connu ou un incident récent. Ainsi, dans *Champagne le coiffeur*, de Boucher⁵, c'est un valet qui prend le déguisement du célèbre perruquier. Si son rôle l'amène à exposer les ridicules à la mode, il n'en est pas moins d'abord un valet d'intrigues. Si donc l'actualité est recherchée, si les traits de satire émaillent les textes, la véritable étude de mœurs est à peine amorcée, dans quelques pièces dont nous parlerons plus loin. Cependant, il est

¹ Dans *La Femme juge et partie* (5 actes en vers, 1669), un mari jaloux en est réduit, pour sauver sa vie, à prouver ce qu'il craint le plus au monde : l'infidélité de sa femme... et se désole de n'y point parvenir ! Dans *L'École des Jaloux* (3 actes en vers, 1664), c'est encore plus fort : le mari supplie sa femme de bien vouloir le tromper ! Cf. sur la première de ces pièces quelques pages excellentes de N.-M. Bernardin : *Montfleury, La Femme juge et partie* (Revue des Cours et Conférences, 20 nov. 1902, pp. 72 sqq.) qui souligne chez Montfleury, l'homme de théâtre.

² A. de Puibusque (*Histoire comparée des littératures espagnole et française*, Paris, 1843) et Walter Rohr (*Leben und dramatische Werke des älteren und jüngeren Montfleury*. In Diss. Leipzig, Grime & Trömel, 1911) ont relevé toute une série de sources espagnoles. Les recherches du premier sont généralement peu poussées et ses conclusions hâtives ; mais l'origine, quand bien même elle ne saurait toujours être précisée, ne laisse aucun doute.

³ Rohr affirme qu'il n'a emprunté à Molière que des sujets, des titres, des situations, des figures ; il lui doit aussi d'avoir préféré à la satire d'actualité, la bouffonnerie et le comique en soi.

⁴ Dans des pièces écrites en collaboration avec de Visé.

⁵ 1 acte en vers octos., 1662, composé à l'occasion de la mort du fameux Champagne (cf. Fournel, op. cit., t. III, pp. 252 sqq.).

juste de remarquer que toute cette production préparait le règne prochain de Dancourt.

Quant à une influence de la commedia dell'arte, nous avons signalé plus haut le mépris des lettrés français pour ce genre de spectacle, auquel ils refusaient toute valeur littéraire. Aussi, malgré la vogue des comédiens italiens, malgré la présence de Molière qui leur doit tant, l'influence des Italiens sur le répertoire de la Comédie-Française est peu visible avant les vingt dernières années du siècle, c'est-à-dire jusqu'au moment où les auteurs français s'intéressent au Théâtre-Italien, en tant que fournisseurs.

Auparavant toutefois, quelques auteurs (plus spécialement des auteurs-acteurs), par leurs préoccupations théâtrales, l'utilisation d'une technique plus précise, le recours à certains thèmes et procédés, dépendent plus ou moins directement du théâtre italien. C'est le cas, entre autres, pour Rosimond et Nanteuil.

Le premier ¹ s'est désintéressé de l'actualité, et la satire est presque inexistante dans son œuvre. Lorsqu'il s'est inspiré de Molière, c'est du Molière débutant, c'est-à-dire de l'imitateur des Italiens. La balourdise d'un savetier, déguisé en avocat ² et mis en présence d'un avocat véritable, rappelle de près une scène du *Médecin volant*, et plus encore celle du *Medico volante* de Dominique. *Les Qui pro quo* ou le *Valet étourdi* offrent une situation inverse de *L'Étourdi* : c'est le valet qui ruine toutes les situations qui devraient mettre Clarice dans les bras de son amant. L'essentiel des complications consiste d'ailleurs en des confusions de lettres, si fréquentes dans les canevas italiens.

Mais cet excellent acteur accorde une importance réelle aux entrées burlesques et aux lazzi. Dans *Le Soldat poltron* un acte en vers octosyllabiques représenté sur la scène du Marais en 1668 et que les frères Parfaict sont disposés à lui attribuer, on trouve une de ces entrées grotesques d'un valet, chargé d'instruments hétéroclites, et qui rappelle à s'y méprendre certaines entrées de Gherardi et de Scala ³ : Entrée de Guillot, valet, qui est armé de toutes les armes qu'il peut porter, faisant marcher deux pièces de canons, tirées par deux chevaux et un Goujat chargé d'une hotte pleine d'armes, de quantité de vivres, attachés à une bandolière avec un pain et une bouteille ⁴.

¹ Claude la Rose, sieur de Rosimond, fut un médiocre auteur, mais un excellent acteur, l'un des meilleurs de la troupe du Marais. A la mort de Molière, les acteurs du Palais-Royal signèrent avec lui un contrat, et c'est lui qui reprit le rôle d'Argan, dans *Le Malade imaginaire*. Il écrivit, sous le pseudonyme de J.-B. Du Mesnil, *Les Vies des Saints pour tous les jours de l'année*, et serait mort à la suite d'excès de boisson, en 1686 (cf. Fournel, *op. cit.*, t. III, p. 315). Faible versificateur, n'évitant pas les platitudes, cédant trop souvent à la grossièreté, il n'en a pas moins composé deux ou trois pièces assez charmantes. Il est remarquable que les frères Parfaict, d'ordinaire si durs pour ce genre de productions, lui aient consacré plusieurs articles souvent importants et généralement louangeurs (notamment à propos de *La Dupe amoureuse*, *op. cit.*, t. XI, pp. 41-42).

² *L'Avocat sans Étude*, 1 acte en vers, 1670.

³ Cf. notamment, dans Gherardi, *L'Opéra de Campagne*, de Dufresny, acte I, sc. 3, cit. ci-dessus, p. 198, et, dans le Recueil de Scala, *La Caccia*, acte I, cité ci-dessus, pp. 29 sqq.

⁴ Cit. Parfaict, *op. cit.*, t. X, p. 355.

A la fin de *L'Avocat sans Étude*, le mouvement s'accélère : le savetier Carrille s'enfuit en laissant sa robe, on le prend pour un sorcier, il se cache dans un coffre, les archers s'en mêlent ; poursuite échevelée, comme dans les scénarios de Scala. Rosimond précise généralement les lazzi qui accompagnent ces bagarres, preuve qu'il y tenait ¹. « L'auteur, disent les frères Parfaict, a sacrifié la vraisemblance et le bon sens à l'envie de faire rire. » ² Et M. Lancaster conclut : « Sans nul doute, la pièce est plus proche de la commedia dell'arte que de la comédie de mœurs. » ³ Elle semble avoir eu du succès et le doit certainement à ces jeux de scène, car l'intrigue est fort pauvre.

Au cours de sa carrière, Rosimond s'est élevé de la farce pure à une comédie mieux organisée. Son style s'est aussi adapté à la scène et certaines tirades n'ont pas moins de brio que celles de *L'Étourdi* ⁴.

L'œuvre de Nanteuil ⁵ a moins d'unité. Des parades du début, il en vient brusquement à un genre plus élevé et mieux travaillé. Cependant, tout au cours de sa carrière du reste brève (il cessa d'écrire à l'âge de vingt-quatre ans), il montre un intérêt constant pour les formes spectaculaires du théâtre, les lazzi, les danses, les ballets. Il est typique que cet effort d'unir la chorégraphie à la farce date de la même époque que la tentative de Molière. *Pourceaugnac* (1669) est de la même année que *L'Amour Sentinelle*.

¹ « Carrille sort de sa robe et donne un coup ou deux à Clitandre et puis s'enfuit (sc. 16). Carrille jette ses savates, ses formes, sa selle et sa boutique au sergent et à ses recors... les fait tomber tous trois et s'enfuit (sc. 20). Carrille sort doucement de la caisse, frappe le sergent et s'enfuit (sc. 22). On ouvre le coffre et on n'y trouve point Carrille qui s'est sauvé par une trappe (sc. 25). » (Cit. Lancaster, *A History of French dramatic Literature in the seventeenth Century*, 3^e partie, vol. II, 1936, p. 784.)

² *Op. cit.*, t. XI, p. 15.

³ *Ibid.*

⁴ Dans *Les Qui pro quo ou Le Valet étourdi* (3 actes en vers, 1671), Cliton rapporte en ces termes les médisances qu'il a improvisées sur le compte de son maître, pour écarter une amante importune :

CLITON. En premier lieu, j'ai dit que vous étiez batard.

LISETTE. Fort bien.

ORONTE. Ah ! pour ce mot, il est un peu gaillard.

CLITON. Ne vous fâchez de rien, car j'en ai bien dit d'autres,

Et ce titre, Monsieur, est le moindre des vôtres.

J'ai dit que vous étiez punais, gouteux, rogneux,

Que vous n'aviez qu'un œil, queiqu'on en voie deux,

Qu'un s'était éclipsé dans l'ameureuse guerre,

Qu'à chaque membre au moins, vous aviez un canterre...

J'ai dit que vous étiez un fourbe, un imposteur,

Un lâche, un franc fripon, un calomniateur...

Que vous étiez ivrogne, emporté comme un Diable,

Un jureur sans pareil, un fumeur effroyable,

Un pipeur des plus fins, un batteur de pavé,

Qui mériterait bien que quelqu'un l'eût crevé

Pour ôter par avance au bourreau sa pratique !

(Cit. Lancaster, *op. cit.*, pp. 788-789.)

⁵ Denis Clerselier de Nanteuil (cf. Lancaster, *op. cit.*, 2^e partie, vol. II, pp. 790 sqq.), né en 1650, a vécu en province et à l'étranger. C'est là qu'il a joué, qu'il a écrit et représenté ses pièces. C'est la raison pour laquelle on ne le trouve point mentionné dans l'*Histoire du Théâtre Français*.

Cette première pièce rappelle par quelques épisodes *L'École des Femmes* : un tuteur jaloux de sa pupille met à l'épreuve la fidélité de ses gardiens. La rossée qu'il en reçoit le comble de satisfaction. Une dispute parallèle entre maîtres et valets évoque *Le Dépit amoureux* ; mais le thème est constant au théâtre italien. Les danses forment déjà un élément important de cette petite pièce. Un *crocheteur* termine par une entrée la première scène ; un arlequin la seconde ; un ballet en l'honneur du mariage clôt la comédie.

*Les Brouilleries nocturnes*¹, bien que de source inconnue, rappellent de près les scénarios de Scala ; c'est l'histoire d'une jeune fille, Célimène, que son amant a abandonnée pour une autre. Elle se déguise en homme, poursuit Lisandre, intervient de nuit dans un duel qui oppose le jeune homme à un rival ; elle prend au premier un ruban et promet de lui révéler son identité le lendemain. Lisandre, qui a entendu dans l'obscurité la voix de Célimène, décide de revenir à elle. Le lendemain, toujours déguisée, la jeune fille présente le ruban et provoque l'infidèle. Lisandre refuse et déclare son amour pour Célimène ; celle-ci se nomme, et là-dessus on apprend que Célie est sa sœur. Célimène aura Lisandre et Célie, Acante. Mais cet épisode sur le mode espagnol (d'autant plus romanesque que deux actes sur trois ont lieu pendant la nuit) se déroule dans un mouvement de farce fort spectaculaire. Moron et Trapolin, véritables zanni, l'animent continuellement de leurs lazzi. Nanteuil, comme Rosimond, se plaît à signaler quelques jeux de scène :

En cet endroit, en marchant, (Moron) touche les uns et les autres, dont il est battu, ce qui fait un jeu de théâtre fort joli, et qui ne s'est point encore vu sur la scène française ; Trapolin donne à Moron un coup de son petit couteau d'Arlequin sur les doigts².

La précision est significative : jamais, peut-être, on n'avait vu sur la scène française un jeu aussi proche de celui des comédiens italiens.

M. Lancaster³ reproche à cette scène de farce et aux autres lazzi de n'avoir aucun effet sur le dénouement. C'est exact et fort significatif. L'erreur est si visible que Nanteuil a certainement dû laisser délibérément ces purs hors-d'œuvre, dont la commedia dell'arte est pleine. Molière, à la même époque, s'efforçait de les incorporer à l'intrigue.

Lorsqu'il passa en Allemagne, Nanteuil sentit le besoin d'écrire dans un genre plus élevé. Il composa une tragi-comédie, une comédie romanesque imitée de l'Espagne et enfin une comédie-ballet, *L'Héritier invisible* (5 actes en vers, 1674), qui nous reporte vraiment aux dernières expériences de Molière, comme *Le Bourgeois Gentilhomme* et *Le Malade imaginaire*. Nanteuil place au centre de sa pièce un être grotesque et bouffi, que sa bêtise vaniteuse entraîne à toutes sortes d'extravagances. Là aussi, le type, sans déborder le spectacle, en fait graviter autour de lui les péripéties ; et les ballets, en s'intégrant à la pièce mieux que les lazzi, soulignent également la bouffissure du héros ridicule.

¹ 3 actes en vers, 1669.

² Acte II, sc. 3, cit. Lancaster, *op. cit.*, p. 795.

³ *Op. cit.*, p. 795.

Dans ces préoccupations pour le spectacle, qui mène progressivement Nanteuil du lazzi à l'italienne aux ballets, on reconnaîtra la même courbe que celle que suivait Molière à la même époque.

Aux côtés de ces hommes de théâtre, il faut bien citer Boursault, puisqu'on s'est plu à relever les relations de son œuvre avec le répertoire de la troupe italienne¹.

La Comédie sans Titre ou le Mercure Galant (1683) venait une année après *Le Mercure Galant* et *La Matrone d'Ephèse* de Fatouville. Simple parenté de titre avec la première ; rapports plus étroits avec la seconde pièce, qui présentait aussi un personnage donnant des consultations à divers types d'humanité. *Les Fables d'Ésope ou Ésope à la Ville* (1690) eurent leur réplique aux Italiens, en 1691, avec *l'Arlequin Ésope* de Le Noble.

Mais il n'y a rien à tirer de semblables rapprochements. Boursault est alors un écrivain satirique et moraliste. Il n'emprunte à Fatouville qu'une donnée satirique et ne songe nullement à suivre son devancier dans l'expression proprement théâtrale. Quant à l'idée d'entrelarder les sentences de ses *Ésopes* par un certain nombre de fables, dont il paraît se faire un singulier mérite², elle est aussi prétentieuse qu'inopportune.

Si l'on veut trouver une influence italienne, ce sera dans les quelques pièces qu'il écrivit vingt ans plus tôt, et qui forment une période d'essai. Son *Médecin volant* (1661) est repris de la pièce de Molière³ ; *Les Morts vivants* (1662) sont une parade tirée d'une pièce du XVI^e siècle, de

¹ Saint-René Taillandier, *Un poète comique du temps de Molière* (Boursault, sa vie et son œuvre), dans *Études littéraires*, Paris, Plon, 1881.

J. Dubois, *Boursault et la Comédie italienne*, dans les *Mémoires de la Société académique de l'Aube*, 1903, pp. 123 sqq. On trouvera un long article sur Boursault, dans *l'Histoire du Théâtre Français*, t. XII, pp. 370 sqq. Cf. aussi Fournel, *op. cit.*, t. I, pp. 93 sqq.

² Préface des *Fables d'Ésope ou Ésope à la Ville*, cit. Parfaict, *op. cit.*, t. XIII, pp. 162 sqq. On y trouve aussi un passage des *Lettres nouvelles* de Boursault, 1709.

³ Boursault affirme dans son *Avis au Lecteur* : « Le sujet est italien ; il a été traduit dans notre langue et représenté de tous côtés, et je crois qu'il est plus beau de ma façon que d'aucuns autres, à cause qu'entre la traduction, qui en est fidèle, il a encore la grâce de la poésie. » Se fondant sur cette déclaration, Despois (*op. cit.*, t. I, p. 50) était disposé à admettre l'existence d'un autre canevas italien, que Molière et Boursault auraient suivi. Il fallait en effet expliquer la différence entre les versions italiennes et françaises et l'identité des deux pièces françaises. L'existence de cet archétype commun dégagerait Boursault de l'accusation d'avoir plagié son ennemi.

Nous sommes peu disposé à admettre cette hypothèse. En effet, nous avons vu plus haut (pp. 118 sqq.) combien la tradition italienne de ce canevas s'était fortement constituée. Il serait invraisemblable d'admettre un canevas qui aurait, avant Molière, éliminé le romanesque, diminué l'intrigue et sabré les *fragments comiques*. C'eût été contraire au goût du temps si friand du romanesque et des imbroglios. D'autre part, l'identité des deux pièces françaises est troublante et pourrait être poussée avec plus de détails que Fournel ne l'a fait (*Contemporains de Molière*, t. I, p. 119, note 3).

En conclusion, nous sommes porté à penser que Boursault, après avoir relevé dans son *Avis* l'origine italienne du sujet et sa diffusion sur toutes les scènes, a glissé l'aven : traduit dans notre langue, faisant une allusion obligée à Molière. Il ne le nommait pas : c'était son ennemi. Mais, en rappelant la pièce de Molière et en la considérant comme une simple traduction de l'italien, il excusait la ressemblance des deux Médecins. Il ne courait ainsi plus grand risque d'être accusé de plagiat, et pouvait même parler d'une traduction fidèle.

Sforza d'Oddi ; *Les Cadenats* (1663), un thème de farce traité avec une certaine élégance qui rappelle les nouvelles de Boccace. Enfin, *Les Nican-dres ou les menteurs qui ne trompent point* (1664) sont une version des *Ménechmes*, où les *quiproquos* font cascade à tel point qu'on renonce à s'y retrouver.

Influence italienne (sujets, situations comiques, absence de satire), et non de la *commedia dell'arte* dont il ignore le jeu scénique. Influence de Molière aussi, qu'il rappelle quelquefois par son style brillant et un certain bonheur à exploiter les effets comiques. Malgré l'insignifiance de ce premier répertoire, on reconnaîtra que Boursault fut davantage homme de théâtre au début de sa carrière, lorsqu'il s'essayait à des sujets proprement italiens et qu'il imitait Molière. *La Comédie sans Titre* a beau porter pour la première fois le journalisme au théâtre, et son *Ésopé à la Cour* annoncer, dans quelques scènes, la comédie larmoyante¹, au point de vue purement théâtral il apparaît que Boursault a fait totalement fausse route dans ses dernières œuvres ; qu'il a favorisé le succès de la pièce à tiroirs² et par conséquent le relâchement du nœud dramatique ; qu'il a exploité le goût pour la satire d'actualité et la sentence morale, par conséquent détourné l'attention des problèmes propres au genre : l'action, le jeu, l'expression comique.

Encore un acteur que Hauteroche³ et même excellent, puisqu'à la mort de Floridor il se vit confier par Molière le rôle d'orateur, qu'on ne réservait qu'aux premiers acteurs. Encore un imitateur de Molière (le meilleur avant Regnard), mais du Molière farceur, du Molière italien. Aucune tentative de renouveler la comédie, il prend son bien où il le trouve et conserve trop souvent l'empreinte de ses sources.

D'où l'inégalité de son théâtre qui va « du mauvais à l'excellent, en passant par tous les degrés du médiocre »⁴. Cependant son œuvre retrouve une certaine unité que n'ont pas fait ressortir ses biographes : c'est l'unité du comique. À défaut de génie, il est comédien, il sent en comédien et n'oublie pas de faire rire.

À part deux ou trois essais, totalement manqués, dans la haute comédie, son théâtre court au plus pressé. Lui reproche-t-on des scènes décousues, des personnages hors d'intrigues ? « Ils ont, dit-il, produit trop bon effet dans la pièce pour croire que je me repente jamais de les y avoir laissés. »⁵ Et, donnant un coup de chapeau ironique aux préceptes, il ajoute qu'on n'est pas tout à fait condamnable, quand, usant de liberté, « on réussit et qu'on trouve le moyen de plaire, qui est le but de ce grand art ». En veut-on à l'indigence de ses sujets, à l'absence de traits de morale ? Il répond avec virulence : les mécontents « devraient savoir que ces discours satiriques et piquants qui se rencontrent dans

¹ Cf. Lanson, *Histoire de la Littérature française*, pp. 532 et 659.

² Voir ci-dessous, p. 223, les reproches d'Hauteroche aux auteurs qui tombent dans la satire par manque d'imagination et d'adresse.

³ Cf. Wilhelm Voos, *Hauteroche, Schauspieler und Lustspieler*, Diss. Köln, 1927. — Fournel, *op. cit.*, t. II, pp. 91 sqq. — Lancaster, *op. cit.*, 2^e partie, vol. II, pp. 768 sqq.

⁴ Cf. Fournel, *op. cit.*, t. II, pp. 93-94.

⁵ Préface de *Crispin Médecin*.

quelques comédies, sont souvent des hors-d'œuvre ; et que l'auteur manquant de matière ou ne pénétrant pas assez les beautés de son sujet, tombe ordinairement dans ces sortes de fautes. Les génies peu fertiles en inventions ne manquent jamais de battre le pays et d'avoir recours aux lieux communs pour fournir les cinq actes de pièces qu'ils se proposent de faire. La satire, les sentences et les maximes générales leur sont d'un merveilleux secours ; mais ils découvrent, par ce moyen, la stérilité de leur imagination, leur insuffisance à mêler ou démêler une intrigue, et leur peu d'adresse à préparer les incidents pour mener un sujet à sa fin. Je ne prétends pas, en blâmant les manières d'agir de ces génies, bannir de la comédie les maximes, les sentences, ni la satire ; ... mais il faut ne s'en servir que fort à propos, et avec modération, afin que les auditeurs n'en soient point fatigués. »¹ Soumission peut-être exagérée à la nécessité de plaire ; mais aussi soumission de l'homme de métier aux nécessités de son art : ses personnages hors d'intrigue, il les défend puisqu'ils ont fait rire ; les hors-d'œuvre satiriques, ces placages littéraires qu'on a rencontrés trop souvent dans le Recueil de Gherardi et les pièces du temps, il les condamne parce qu'ils sont antidramatiques. La satire est légitime, employée modérément et avec à-propos, c'est-à-dire lorsqu'elle s'harmonise avec l'intrigue et que, cessant d'être une espèce de scorie, elle se traduit en images et en gestes comiques.

L'une de ses œuvres mérite d'être rappelée ; c'est *Crispin Médecin*. Représentée quelques mois après *Le Malade imaginaire*, elle semble vouloir recueillir comme une succession la rancune de Poquelin contre la Faculté. C'est une des pièces les plus vigoureuses du siècle et souvent admirable de puissance comique. C'est une grosse farce inolièresque ; on pourra toujours reprocher à son auteur de s'être inspiré du maître. Il n'en demeure pas moins que ce reproche même nous promet du grand comique. Ce qui frappe, dans cette énorme satire de la médecine, c'est d'abord que le jeu comique déborde infiniment cette satire ; qu'il déborde ensuite l'intrigue, qui, à vrai dire, se réduit à fort peu de chose.

Il y a bien un père et un fils, amoureux l'un et l'autre de la fille d'un médecin ; le retour secret du fils à Paris ; le valet qui s'introduit dans la maison de la belle. Mais dès ce moment, l'intrigue cesse de se développer et l'esprit tout entier est accaparé par les aventures de Crispin, réduit à jouer le rôle de cadavre de dissection, puis celui plus agréable et plus rémunérateur de médecin. À la fin, les parents se rencontrent et s'accordent, sans que les enfants aient en besoin de recourir à aucune des ruses plus ou moins subtiles dont ce théâtre est coutumier. Dispensé de dénouer les fils d'une trame, Hauteroche exploite tout à son aise les situations bouffonnes, accuse le relief et les réactions primitives de ses personnages ; et il opère avec une autorité remarquable, dès la première scène :

MARIN. Quoy Monsieur ? vous voulez vous remariar, dites-vous ?

LASIDOR. Ouy, ouy, je veux me remariar ; et pour cet effet, j'ay envoyé mon fils à Bourges sous prétexte d'étudier encore quelques temps la jurisprudence.

¹ Préface de *La Dame Invisible*.

MARIN. Suffit ; mais peut-on vous demander comment se nomme celle que vous voulez épouser ?

LISIDOR. C'est Alcine.

MARIN. Quoy ! la fille de Monsieur le médecin Mirobolan ?

LISIDOR. Ouy.

MARIN. Vous vous raillez, Monsieur ; cette fille n'a pas plus de dix-huit ans et seroit plus propre pour Monsieur votre fils que vous.

LISIDOR. Je ne veux pas que mon fils se marie de trois ou quatre ans.

MARIN. Mais Monsieur, pensez-vous bien à ce que vous faites, quand vous formez le dessein d'épouser Alcine ?

LISIDOR. Comment ! si j'y pense ? Ouy, ouy, j'y pense fortement. Elle est belle, elle est sage, elle est jeune, elle est spirituelle : enfin elle a des qualités qui ne sont pas à mépriser.

MARIN. Hé, ce sont toutes ces qualités qui devraient vous empêcher d'y songer ; car, à dire vray, toutes ces choses ne s'accordent guères bien avec un vieillard.

LISIDOR. Hé, je ne suis point tant vieux !

MARIN. Non dà, si nous étions encore au temps où les hommes vivoient sept ou huit cents ans, vous ne seriez encore qu'un jeune adolescent ; mais dans celui où nous sommes, je vous tiens fort avancé dans la carrière.

LISIDOR. Mais soixante ans...

MARIN. Ma foy, à n'en point mentir, je crois que vous en avez pour le moins douze ou quatorze de plus... Mais parlons un peu de votre mariage. Croyez-vous que Monsieur Mirobolan et Féliante sa femme, vous accordent leur fille, n'ayant que cet enfant-là ? Quand on n'a qu'une fille unique et qu'on la marie, c'est dans l'espérance de voir naître de petits poupons ; mais à ne rien déguiser, si vous l'épousez, ils courent risque de n'avoir jamais cette joye, à moins que la Cour des Aydes... vous m'entendez.

LISIDOR. Ce n'est pas là ton affaire et je sais bien ce que je fais. Quand elle sera ma femme, nous ferons tout ce qu'il faudra faire.

MARIN. Ma foy, je doute qu'elle la soit jamais.

LISIDOR. Et moy, j'en suis fort assuré. Mirobolan est un homme de parole : il me l'a promise, de luy à moi...

Molière a certainement tiré davantage de la scène première, identique, du *Mariage forcé*, dont Copeau admirait tant l'autorité¹. Cependant, Lisidor apparaît avec sa volonté bornée et têtue de vieillard sensuel. Aux lazzi près, c'est tout à fait Pantalón.

La promesse de Mirobolan est chimérique, car ce médecin est l'esclave de sa femme, une Madame Jourdain sensée et revêche ; c'est ce que nous apprennent les scènes suivantes.

Nous voici à l'acte II. Crispin s'est introduit chez le médecin et bavarde avec Dorine, la servante. Mais le retour inopiné du maître l'oblige à s'allonger sur la table à dissection et à contrefaire un cadavre qu'on doit amener tantôt. Mirobolan aperçoit le corps :

MIROBOLAN. Mais que vois-je là, Dorine ?

DORINE. C'est ce corps qu'on vient d'apporter : il étoit déjà icy quand vous estes venu.

MIROBOLAN. Fort bien ; mais d'où vient qu'il a encore ses habits ?

DORINE. Ils ont dit qu'on auroit le soin de les rendre.

¹ Cf. J. Copeau, dans sa *Notice* à l'édition de Molière de la Cité des Livres.

MIROBOLAN *le taste*. On n'y manquera pas. Je suis d'avis, tandis qu'il est encore tout chaud, d'en commencer la dissection. Va-t'en me quérir mes bistouris, qui sont là-haut dans mon cabinet...

Dorine tente en vain de le dissuader. Les malades attendront, et cependant que la servante cherche à gagner du temps, Mirobolan prononce sur le cadavre ces mots qui doivent faire frissonner le patient :

Ah ! quel plaisir je vais prendre à faire sur son corps une incision cruciale, et à luy ouvrir le ventre depuis le cartilage xiphoïde jusqu'à l'os pubis. Le cœur luy bat encore ! Ah ! s'il y avoit icy de mes confrères, particulièrement de ceux qui sont dans l'erreur, je leur ferois bien voir, par son systole et diastole, le mouvement de la circulation du sang ¹.

Cependant, Dorine a caché les bistouris, et Mirobolan, flairant là quelque caprice de sa femme, n'ose l'affronter et s'en retourne à ses occupations.

D'autres fâcheux surviennent ; cette fois, Crispin endosse la robe du maître et l'aventure tourne à son profit, puisqu'il s'agit de donner des consultations :

CRISPIN. *Faisant le grave*. Que souhaitez-vous de moi ?

LISE. Monsieur, vous sçavez que ma maistresse a perdu un petit chien qu'elle aime éperduement, qu'elle s'en désespère, et qu'elle en met la faute sur moy. Or, comme on m'a dit que vous sçavez l'art de deviner aussi bien que la médecine...

CRISPIN. Je suis aussi savant en l'un comme en l'autre.

LISE. C'est ce qui me fait venir icy, pour vous prier, en payant, de m'en dire quelque nouvelle.

CRISPIN. Combien y a-t-il qu'il est perdu ?

LISE. Deux jours.

CRISPIN. A quelle beure ?

LISE. Sur les onze heures du matin.

CRISPIN. De quel poil est-il ?

LISE. Blanc et noir.

CRISPIN. *Faisant semblant de resver*. C'est assez.

LISE. A Dorine. Oh ! le brave homme ! il nous va dire des nouvelles de notre petit chien.

DORINE. Sans doute.

CRISPIN. Écoutez. Il y a deux jours ?

LISE. Ouy, Monsieur.

CRISPIN. Sur les onze heures ?

LISE. Ouy.

CRISPIN. Blanc et noir ?

LISE. Ouy, Monsieur.

CRISPIN. Prenez des pillules.

LISE. Des pillules ?

CRISPIN. Ouy.

¹ On constate que Mirobolan est un novateur et se distingue en cela de son confrère Thomas Diafoirus, ennemi capital des circulateurs. Cf. Raynaud, *Les Médecins au temps de Molière*, 1862. A noter quo Crispin est de la même année que *Le Malade imaginaire*.

LISE. Mais cela fera-t-il trouver le chien ?

CRISPIN. Ouy.

LISE. Mais encore, de quelles pillules ?

CRISPIN. Les premières venues de chez l'apothicaire.

LISE. Mais, Monsieur...

CRISPIN. Mais il ne faut pas tant raisonner, faites seulement ce que je vous dis.

LISE. Combien en faut-il prendre ?

CRISPIN. Trois.

LISE. *Luy donnant un écu blanc.* C'est assez ; si je trouve mon chien par ce moyen, je vous donneray bien des pratiques.

CRISPIN. Si vous ne le retrouvez, ce ne sera pas la faute du remède.

LISE. Je vous crois. Adieu, Monsieur.

CRISPIN. Adieu.

Puis, c'est Grand Simon, le magister du village, qui vient demander au médecin s'il se doit marier :

CRISPIN. Comment est-elle faite ?

G. SIMON. Elle est grande, brune et camuse.

CRISPIN. Grande, brune et camuse ?

G. SIMON. Ouy, Monsieur.

CRISPIN. Prenez des pillules.

G. SIMON. Des pillules ?

CRISPIN. Ouy.

G. SIMON. Des pillules ?

CRISPIN. Ouy, des pillules, qu'on prend communément chez l'apothicaire. Il faut en prendre au nombre de dix, à cause de votre taille.

G. SIMON. Mais il me semble que les pillules ne sont bonnes que pour purger les gens, et non pas pour...

CRISPIN. Allez, faites ce que je vous dis, puis je feray le reste : c'est une science qui vous est inconnue. Si vous étiez sçavant et que vous sceussiez le latin, je vous ferois voir des choses...

G. SIMON. Monsieur, je sçais le latin, car je suis le magister de nostre village.

CRISPIN. Vous sçavez le latin ?

G. SIMON. Ouy, Monsieur.

CRISPIN. Eh bien, tant mieux pour vous ! Encore un coup, faites ce que je vous dis, et adieu, j'ay affaire ailleurs.

G. SIMON. Avant que de m'en aller, il faut vous satisfaire.

CRISPIN. C'est fort bien aviser.

G. SIMON. *Fouillant dans sa poche.* Des pillules !

CRISPIN. *Tendant la main.* Ouy, des pillules, ouy, des pillules ; viste, viste, et adieu.

G. SIMON. Voilà un écu d'or. Si la chose réussit...

CRISPIN. Je vous entens, c'est assez.

G. SIMON. *A part.* Ces hommes sçavants ont toujours je ne sçais quoy de brusque. Adieu, Monsieur.

CRISPIN. Serviteur.

C'est du Molière, encore. Mais Crispin n'a pas l'imagination sanguine et la truculence de Sganarelle. Ses manières expéditives et froides rappellent plutôt l'Arlequin du *Medico volante* de Biancolelli.

Mirobolan revient ; dure partie à jouer. Le médecin l'interroge sur un cas troublant. Crispin se risque à proposer des pilules, et, devant

l'étonnement de son confrère, il se retire, alléguant la même faiblesse d'entrailles qu'invoquait Arlequin dans une situation analogue¹.

Le troisième acte est moins brillant, moins concentré, bien que fort plaisant. Crispin retourne chez Mirobolan porter une lettre. Mais il a maille à partir avec Lisidor, qui devine Crispin sous la robe noire, puis avec les consultants, que ses remèdes ont presque achevés. Il a beau proclamer : *Non sum coquinus, sum medicus!* et leur crier : Prenez des pilules ! il est mis au pied du mur, avoue sa supercherie, et tout le monde consent au mariage des jeunes gens.

La pièce imposa à l'engouement du public le type de Crispin, qui reparut dans plusieurs comédies de l'époque².

Son absence de génie empêche Hauteroche de suivre Molière sur sa voie originale ; privé de ce regard aigu qui fouille au centre des personnages, Hauteroche s'arrête au comique immédiat et facile. Mais il se plaît aussi à encadrer ses scènes à effet dans des intrigues dont il s'attarde à tracer les lignes. Molière s'était débarrassé bien vite de ce souci ; son disciple, également sur ce point, reste fidèle à la tradition italienne.

À des degrés divers, ces quatre auteurs semblent s'être souvenus de l'Italie, souvent même des spectacles de la troupe italienne. Ce serait peu de chose si, dans les dernières décades du siècle, quelques auteurs, après avoir travaillé pour les Italiens, n'avaient pas passé au Théâtre-Français. Ainsi, l'emprise italienne devient plus manifeste et atteint cette fois le répertoire du Français en la personne de ses meilleurs fournisseurs. Palaprat vaut la peine d'être signalé, et surtout Dufresny et Regnard.

¹ Cf. ci-dessus, p. 123.

² *Crispin Musicien*, 5 actes en vers, 1674, d'Hauteroche.

Crispin Gentilhomme, 5 actes en vers, 1677, de Montfleury.

Crispin Précepteur, 1 acte en vers, 1679, de La Thuillerie.

Crispin Bel-Esprit, 1 acte en vers, 1681, de La Thuillerie.

Crispin Rival de son Maître, 1 acte en prose, 1707, de Lesage.

CHAPITRE XII

Le théâtre de Brueys et Palaprat.

Le problème de l'association littéraire de Brueys et Palaprat reste un peu trouble ¹. Le rôle que joue, dans cette association, un troisième personnage, le comédien Raisin, éclaire cette question d'un jour tout particulier et fort intéressant pour l'histoire du théâtre.

La collaboration des deux auteurs peut se résumer ainsi : Palaprat, après avoir composé seul quelques piécettes en un acte, comme elles foisonnent à l'époque, collabora ensuite avec Brueys. Mais celui-ci, sollicité par d'autres études plus graves, polémique religieuse, théologie, laissa son ami publier ce théâtre commun sous le seul nom de Palaprat.

Palaprat y joignit des préfaces et des prologues, qui confirmèrent le public dans l'opinion qu'il avait la part principale dans la composition de ces pièces. Brueys, dans une lettre, se récria contre cette injustice, et les historiens du théâtre, au XVIII^e siècle, ainsi que l'édition de Briasson de 1753 rectifièrent l'erreur sur la base des affirmations de l'abbé Brueys.

De fait, si Palaprat est l'unique auteur des premières pièces, *Le Concert ridicule*, *Le Ballet extravagant*, *Le Secret révélé*, et de quelques autres non imprimées dont il n'a jamais revendiqué la paternité ; s'il a une part certaine à l'élaboration du *Muet*, il semble par contre que son ami soit le principal auteur du *Grondeur*, de *L'Important*, pour ne citer que celles qui ont fondé sa renommée. Le rôle de Palaprat, à l'égard de ces dernières, se serait réduit au travail d'adaptation à la scène ². Mais ce rôle n'est pas mince, si l'on songe combien de gens, à cette époque, se sont piqués d'écrire pour le théâtre sans avoir de véritables notions du métier. On a opposé Palaprat à Brueys, comme *l'homme d'esprit à l'homme de génie* ³. Nous dirons plus volontiers qu'il fut l'homme de théâtre à côté de l'écrivain.

¹ On trouvera, rassemblées dans l'édition de Briasson, toutes ces controverses.

² Cf. *Les trois siècles de notre littérature*, Amsterdam, 1772, dont l'auteur (Ant. Sabatier, selon Barbier) lui reconnaît ce rôle, bien qu'il semble prévenu contre lui.

³ Cf. *Les trois siècles de notre littérature*, t. III, p. 34.

Palaprat a aimé la société des comédiens ¹. Toujours mêlé à la société des acteurs, nous le voyons songer à eux lorsqu'il compose ses pièces, s'efforcer d'utiliser tel jeu de scène de Raisin, telle opposition ridicule du physique de ses interprètes, se ranger à leur avis et contre l'opinion de son ami Brueys, lorsqu'il s'agit d'amputer de deux ou quatre actes une pièce prolixe, reconnaître enfin tout ce qu'il leur doit, et, alors qu'il ne songeait pas un instant à écrire des œuvres immortelles, regretter que l'oubli s'abatte si vite sur ceux qui le servirent et l'enchantèrent.

Sa première pièce, *Le Concert ridicule* ², une bagatelle fort gaie, avait réussi.

L'idée de la deuxième comédie, *Le Ballet extravagant* ³, « ne fut point rêvée, assure l'auteur ; elle me vint tout à coup comme un éternuement » ⁴. L'initiative première en est due aux comédiens : les chanteurs qui avaient connu un grand succès dans *Le Concert ridicule*, dirent à Palaprat que c'était bien le tour des danseuses. Notre Méridional prend feu pour cette idée. Il se souvient d'un ancien ballet, *L'Enlèvement des Sabines*, qu'il a vu danser autrefois à Toulouse. Avant même, semble-t-il, d'avoir conçu son intrigue, il songe à trouver deux Sabines plaisantes. Malicieusement, il offrit les rôles à Champmeslé et Roselis, *ces deux Rois de Théâtre entripaillés*, qui acceptèrent. Il fallait nécessairement que les Romains fussent maigres ; Raisin l'aîné et de Villiers, *les deux squelettes de la scène*, consentirent à compléter la bouffonnerie dont le fil conducteur se résume en cette seule phrase, véritable leitmotiv : « Jamais les Romains ne pourront enlever ces Sabines ! » Sur ce jeu de scène, il fabrique une intrigue de rien : « La folie d'une femme entêtée de mettre un opéra sur pied, fait venir l'idée à La Rivière (un valet) de se servir d'une répétition de ce Ballet pour enlever ses filles », et les remettre à leurs amants. Devant l'impossibilité pour les Romains d'enlever les Sabines, les jeunes filles offrent de se substituer aux posantes *prime donne* ; l'enlèvement a lieu et tout finit par des mariages.

Fatouville n'opère pas autrement, au théâtre italien, lorsqu'il s'agit d'utiliser tel lazzi d'Arlequin ou de Scaramouche. Le style grotesque du poète et du musicien rappelle à s'y méprendre les tirades bouffonnes des zanni.

De la bonne humeur, aucune longueur, soulignons-le, l'opposition des bedaines aux maigreurs, le désarroi du metteur en scène devant les difficultés de l'enlèvement, il n'en fallait pas davantage pour mettre en joie un public qui devait se croire au Théâtre-Italien.

Encouragé par ses succès, Palaprat cherche un autre sujet. Il le trouve, et cette fois c'est un comédien qui lui fournit le motif. Il s'agit d'un conte que lui raconta Raisin cadet : celui du charretier transpor-

¹ Dans la *Préface* de ses *Œuvres dramatiques* (éd. de 1712), il déplore le peu d'intérêt de la jeunesse à l'égard des comédiens : « Roscius est plus connu de moi quand je lis son portrait dans Cicéron, que ne le sont de cette jeune moitié de Paris qui entre dans le monde, Floridor, Montfleury, La Thorillière, La Fleur, La Thuillerie, Chammeslé, etc. » (Cit. Pierre Méleze, *Le Théâtre et le public à Paris sous Louis XIV*, Paris, Droz, 1934, p. 201.)

² Représenté à l'Hôtel de Bourgogne, le 14 septembre 1689.

³ Représenté à l'Hôtel de Bourgogne, le 25 juin 1690.

⁴ *Discours sur Le Concert ridicule*, cit. Parfaict, t. XIII, pp. 146-149.

tant des tonneaux. Le char verse, le vin s'écoule. Incapable de colmater les fuites, l'homme se résigne à boire le breuvage et nécessité devient plaisir.

Or, cet excellent acteur le rendait avec une grâce infinie dans tous les degrés de l'éloignement de sa raison, commençant d'être en pointe de vin, affligé de la perte qu'il faisait et réjoui par la liqueur qu'il avait avalée, et pleurant et riant à la fois, chantant et s'arrachant les cheveux en même temps ¹.

Brueys décide Palaprat à en tirer une pièce. Le premier semble avoir trouvé lui-même le moyen de centrer la scène en imaginant deux paysans à qui l'ivresse délie la langue ; d'où le titre : *Le Secret révélé* ². La pièce est mal faite ; mais la scène du tonneau, où Raisin cadet et de Villiers firent merveille, est délicieuse.

Si proche des Italiens par sa verve, ses dons visuels et ses procédés de théâtre, on ne s'étonne pas de le voir s'adresser à eux, à moins qu'il n'en ait été sollicité, les deux années qui suivirent. La Comédie-Italienne joua en 1691 *Arlequin Phaëton* et *La Fille de Bon Sens*, dont nous avons parlé plus haut (p. 197). Rappelons que la première est du genre revue, qui tend à dominer à cette époque chez les Italiens ; aussi la satire un peu monotone alourdit-elle le jeu. Palaprat, qui donnait tant d'importance à la réalisation scénique, dut trouver son compte à la seconde qui abonde en situations comiques et en lazzi fort drôles. On y retrouve ses qualités maîtresses qui sont la rapidité et la spontanéité.

L'on ne s'étonne pas que Brueys ne l'ait pas suivi. Un homme qui se souciait peu de publier son théâtre sous son nom et qui, en face de son collègue, fait un peu figure d'écrivain de cabinet, ne devait guère sentir le besoin de quitter la scène officielle pour recourir aux services des bouffons. Aussi *Le Grondeur* fut-il représenté au Théâtre-Français ³. A cette occasion, il eut maille à partir avec les comédiens aux côtés desquels nous retrouvons Palaprat. La comédie avait été écrite en cinq actes ; Champmeslé déclara qu'un si petit sujet ne pouvait remplir qu'un seul acte. Palaprat était de leur avis et l'on transigea à trois. Il est fort probable que ce fut Palaprat qui opéra la refonte, car on sait que Brueys n'aimait guère revenir sur ses écrits ⁴. Dans son *Discours sur Le Grondeur*, Palaprat parle à la première personne :

Je fus obligé, plus par la nécessité de remplir mon acte que par la nécessité du sujet, d'y mettre la scène du retour de Fadel, avec Cateau qui lui rend ses monosyllabes (acte III, sc. 1) ⁵.

¹ *Discours* de Palaprat, éd. Briasson, cit. Parfaict, t. XIII, p. 190.

² Représenté à l'Hôtel de Bourgogne, le 13 septembre 1690.

³ En janvier 1691.

⁴ C'est ce qui ressort d'une note de l'auteur des *Trois siècles de notre littérature* : « L'Abbé Brueys ne se soucioit point de paroître l'Auteur des Comédies qu'il avoit faites et refusoit de les retoucher quand on y exigeoit des changemens. » (T. III, p. 31.)

⁵ Ed. Briasson, 1735, p. vjj.

Voilà l'aveu formel que les comédiens avaient raison. Du reste, avec ses trois actes, la pièce souffre de certaines longueurs regrettables ¹. Aussi n'accordons-nous que peu de crédit aux affirmations de l'auteur des *Trois siècles de notre littérature*, qui prétend que le manuscrit original a beaucoup perdu à ces retranchements ².

En face des bagatelles de Palaprat, fondées sur un jeu de scène ou un travesti, *Le Grondeur* fait figure de pièce régulière ; une pièce de caractère, dirions-nous, bien que d'un caractère assez mince. D'un grondeur, on ne peut tirer bien des nuances de psychologie ; sa gronderie fatigue vite et il faut autre chose pour aviver l'intérêt. Avec sa bonne humeur méridionale, Brueys sut éviter allégrement ce danger, malgré une tendance fâcheuse à la prolixité qui s'accroîtra à l'avenir.

La même année, fut représenté *Le Muet*, pièce en 5 actes, qui reprend le thème de *L'Eunuque* de Térence, où l'on se rappelle qu'un jeune homme, pour pénétrer dans la maison de celle qu'il aime, se substitue à un eunuque attaché à la domesticité. Mais ce personnage était trop indécent pour l'époque. Il fallait trouver autre chose. Habités, Palaprat surtout, à partir des effets de théâtre, ils cherchèrent un être qui prêtât à des situations comiques et s'arrêtèrent au muet :

Cette idée me rit, dit Palaprat ; il me semblait qu'une jeune femme du monde qui voudrait être servie par un domestique muet, fournirait des traits dans nos mœurs ; et qu'un jeune homme éperdument amoureux, obligé de faire le muet pour obtenir sa maîtresse, et de parler en même temps pour ne pas la perdre, se trouverait dans des situations à faire plaisir ³.

Idée parfaitement invraisemblable et, quoi qu'il en dise, peu propre à des développements satiriques sur les mœurs du temps ; mais qui promet toutes sortes de traits comiques, à un écrivain qui a le sens aigu de ces petites choses. Hélas ! la pièce est trop longue. Palaprat le reconnaît : « La fin du troisième acte termine l'action de la pièce, ce qui rend les deux suivants presque superflus. » ⁴ Aux deux derniers actes, les scènes de remplissage se multiplient, les tirades s'allongent à plaisir, toujours ravivées par des répliques et parfois impayables qui devaient porter à la scène. Lorsqu'il travaille seul, Palaprat, sans s'élever aussi haut, mène plus rondement ses intrigues.

C'est de nouveau à Raisin cadet qu'il faut reconnaître l'idée première de *L'Important* ⁵ :

L'excellent comique qui brillait en ce temps-là (M. Raisin) et avec qui nous avions un continuel commerce, nous donna la première idée de *L'Import-*

¹ « Le premier acte du *Grondeur* est admirable. Le second lui est inférieur, et même, il s'y trouve des scènes un peu traînantes. À l'égard du troisième, il est aisé de s'apercevoir qu'il a été fait morceau à morceau... » (Parfaict, t. XIII, p. 213.)

² Brueys « auroit dû résister à leurs sollicitations et à celles de Palaprat, qui se joignit à eux, car nous osons assurer que la Pièce que nous avons lue en manuscrit a beaucoup perdu par ces retranchements, quoique le Public l'ait toujours goûtée sans s'apercevoir de ce qu'il y manque. » (T. I, pp. 180-181.)

³ *Discours sur Le Muet*, t. II, p. 128.

⁴ Cit. Parfaict, t. XIII, p. 252.

⁵ 5 actes, représenté le 16 décembre 1693.

tant. Un jour qu'il soupait avec nous, il nous dit et joua mille choses merveilleuses dans ce caractère. Il avait imaginé, pour celui-ci, un sérieux comique, une sorte de gravité dans un fat, une manière de grandeur affectée dans un impertinent¹.

Le projet était dangereux ; Raisin ne leur proposait plus d'envelopper dans une intrigue une scène bouffonne ; il animait devant eux un véritable caractère dont Molière eût peut-être tiré un chef-d'œuvre, mais qui dépassait le talent de second ordre de nos deux compères.

Ils furent abusés par le jeu prodigieusement varié de Raisin auquel Palaprat s'est plu à rendre hommage à plus d'une reprise². La pièce est manifestement trop longue et, décidément, le défaut de prolixité augmente avec le succès. Les meilleures scènes sont celles en hors-d'œuvre ; le personnage même de l'important (davantage un filou qu'un important) demeure bien terne.

L'Important avait donné la mesure du talent de Brueys et de Palaprat. Il faut attendre l'année 1698 pour revoir sur la scène une pièce de Brueys, *Les Empiriques*, amusante satire des charlatans, sujet d'actualité, mais traité avec une liberté qui ne l'attache pas au temps comme le sont par définition les pièces de ce genre.

Il existe encore plusieurs pièces de Brueys ou de Palaprat, la plupart en un acte, dont presque aucune ne fut représentée et plusieurs même pas imprimées.

Le talent de ce couple sympathique fut modeste, mais non pas médiocre du point de vue strictement théâtral. Cette façon de partir de l'effet scénique rappelle de très loin Molière³ et de très près les Italiens, et donne à leurs pièces plus de vie qu'à la plupart des œuvres contemporaines.

¹ *Remarques historiques sur L'Important*, éd. Briasson, 1735, t. II, p. 28.

² A propos d'un spectacle joué à Anet, pour M. de Vendôme, il dit notamment : « Pour le grand Acteur que nous avons choisi pour être le pivot sur lequel devaient rouler tous ces Divertissements et qui en fut aussi toute l'âme, et en fit toute la vivacité, on vit de lui dans cette occasion, des prodiges à ne pouvoir être crus. Ce gracieux Comique enchérit sur tout ce que cet art a jamais fait imaginer ; et non seulement il joua au moins trente différens caractères, mais il chanta, il dansa (que ne fit-il point ?) et en chargeant un peu (en quoi il excellait), il copia tout ce qu'il y avait de plus parfait sur les Théâtres de Paris, et dans cette assemblée même. » (Cit. Parfaict, t. XIII, pp. 316-317.)

³ N'est-elle pas moliéresque aussi, cette réplique du Baron à Du Manoir, son beau-père, le tenancier du café du Grand Turc à Orléans :

« Quelle qualité, beau-père, vous donnerons-nous, qui sonne un peu haut ?

« — Eh ! mais, cela va sans dire ; nous mettrons au contrat : Marianne, fille de M. Du Manoir, Maître du Grand Turc ; est-ce que cela ne sonne pas assez ?

« — Oui. Mais, si nous ôtions Du Manoir et Maître, et que nous missions seulement : Marianne, fille du Grand Turc ? Hein ! qu'en dites-vous ?

« — Oh ! bien, mettez comme il vous plaira ; pourvu que ma fille soit baronne, il ne m'importe.

« — C'est afin que les enfans que nous aurons soient plus sûrement Gentilshommes et Demoiselles, car je vous réponds d'une nombreuse lignée. » (*Les Qui-proquos*, sc. 4, t. III, p. 289.)

CHAPITRE XIII

Le théâtre de Dufresny.

Arrière-petit-fils de la Belle-Jardinière, Dufresny dut peut-être à cette galante ascendance les faveurs royales dont avaient du reste bénéficié avant lui son père et son grand-père ¹. Bien que partageant avec Regnard ce goût pour les jouissances immédiates, il ne sut pas, comme lui, profiter des avantages de la fortune. Sa vie a quelque chose de débraillé. Toujours à court d'argent, il égorgea à mainte reprise la poule aux œufs d'or, vendant l'un après l'autre les privilèges et les charges qu'il avait sollicités et reçus de son roi.

La variété de ses dons rappelle Beaumarchais. Musicien, il est l'auteur de nombreuses chansons dont il composa le texte et la musique ². Rédacteur du *Mercure Galant*, de 1710 à 1713, il publia dans ce journal toutes sortes d'articles et des histoires facétieuses ³. Il avait pour le dessin un talent curieux :

Il n'avoit, il est vrai, aucune pratique du crayon, du pinceau ni de la plume, mais il s'étoit fait à lui-même un équivalent de tout cela en prenant dans différentes estampes des parties d'homme, d'animaux, de plante ou d'arbre qu'il découpoit et dont il formoit un sujet dessiné seulement dans son imagination. Il les dispoisoit et les colloït les unes auprès des autres, selon que le sujet le demandoit : Il lui arrivoit même de changer l'expression des têtes, qui ne convenoient pas à son idée, en supprimant les yeux, la bouche, le nez et les autres parties du visage, et y en ajoutant d'autres qui étoient propres à exprimer la passion qu'il vouloit peindre ; tant il étoit sûr du jeu de ces

¹ Les maigres renseignements biographiques, concernant Dufresny, se trouvent rassemblés dans l'*Avertissement* placé en tête de l'édition en six volumes de 1731 (Briasson). En outre, la *Bibliothèque Française*, t. IX, p. 73, rapporte que Dufresny avait épousé en secondes noces sa blanchisseuse, pour s'acquitter de ce qu'il lui devait. Lesage a repris cette anecdote dans *Le Diable boiteux*, chap. X. La thèse de Walter Domann (*Ch.-R. Dufresny's Lustspiele, Théâtre Français, Leipzig 1903*), médiocre à tout point de vue, n'apporte aucune lumière nouvelle sur la vie de notre auteur.

² Plusieurs ont été conservées, qui sont imprimées dans l'édition de 1731, au tome VI. Certaines sont exquises (notamment celle des *Sifflets*, n° 3) et d'une musique infiniment plus originale que la plupart des airs rassemblés à la fin des recueils de théâtre de l'époque.

³ Dans *Les amusemens sérieux et comiques* (éd. Briasson, t. V), il promène à travers la société française un Siamois dont Montesquieu s'est certainement souvenu en composant les *Lettres persanes*.

parties pour l'effet qu'il en attendoit. Mais ce qu'il y a d'étonnant, c'est que cet assemblage de pièces rapportées, en apparence au hasard et sans esquisse, formoit un tout agréable, dont l'incorrection de dessin n'étoit sensible qu'à des yeux connaisseurs ¹.

Enfin — est-ce un héritage de la belle d'Anet ? — il fut un passionné constructeur de jardins. Sa fantaisie superficielle s'y donna libre cours. On dit qu'il cherchait les obstacles et

quand la nature ne lui en fournissoit pas, il s'en donnoit à lui-même ; c'est-à-dire que d'un emplacement régulier et d'un terrain plat, il en faisoit un monstrueux ; afin de varier, disoit-il, les objets en les multipliant, et se garantir des vues voisines, en leur opposant des élévations qui servoient en même temps de Belvédère ².

Louis XIV s'adressa à lui, lorsqu'il songea à construire les jardins de Versailles, et ne renonça à ses projets « que par l'excessive dépense dans laquelle l'exécution l'auroit engagé ».

Ayant quitté la cour, il se lia avec Regnard, écrivit *Le Négligent* pour le Théâtre-Français, en 1692, puis travailla exclusivement pour les comédiens italiens, d'abord en collaboration avec son ami, qui le pilla de la manière que l'on sait, puis seul ou encore avec Barante ou Biancolelli. En 1697, il passa au Français. Il écrivit en prose jusqu'en 1709, puis, après un silence de sept ans, composa quelques pièces en vers. La dernière est de 1721 ³. Il mourut en 1724.

Le répertoire italien. Dans le chapitre consacré à la comédie italienne dans la seconde moitié du XVII^e siècle, nous avons analysé rapidement l'œuvre de Dufresny aux Italiens. Il en ressortait que Dufresny semble avoir suivi avec plus de plaisir que Regnard la mode de la satire. Mais son talent pour la musique et les chansons devait aussi trouver emploi auprès des acteurs italiens, presque tous plus ou moins musiciens nés. Décidé enfin à utiliser les ressources d'une scène aussi libre, il donna à fond dans la machinerie. Sous son impulsion, la Comédie-Italienne tend de plus en plus vers la revue-opérette. Il fut assez habile pour ne pas négliger l'élément propre de ce théâtre : le lazzi ; le lazzi abonde dans son œuvre italienne, et nous n'avons qu'à renvoyer le lecteur aux extraits que nous avons donnés plus haut.

Mais Dufresny n'était pas qu'un agenceur de spectacles : son tempérament dramatique, nous le retrouvons dans son style. Il rappelle celui de Regnard, par sa vivacité et son comique direct. Moins puissant, il est par contre plus fantaisiste. Nous pourrions enfin prouver par des textes que Dufresny a mis ce style au service des types. Il a gardé leur langage aux principaux protagonistes de la commedia dell'arte. Il n'est pour s'en convaincre que de lire, par exemple, la scène désopilante des *Mal-Assortis*, où Pierrot paraît en eunuque au milieu d'une compagnie

¹ *Avertissement*, pp. 14-15.

² *Ibid.*, p. 16.

³ *Le Faux Sincère* (5 actes en vers) ne fut représenté qu'après sa mort, en 1731.

de femmes à leur toilette (des travestis évidemment). Il y retrouve son caractère sentencieux et grognon. Arlequin est tout aussi bien dessiné¹. Mais le type et la satire sont subordonnés au spectacle lui-même, et, comme c'est généralement le cas pour les revues, ses comédies sont des pièces à tiroirs.

Après ce rappel, nous pouvons passer sans autre à son répertoire français.

Le répertoire français. En 1692, la même année qu'il débutait à la scène italienne, Dufresny avait donné une comédie isolée au Théâtre-Français : *Le Négligent* (5 actes en prose). On peut l'appeler une comédie de mœurs. Le personnage du négligent est inexistant en vertu même de son caractère. Cet amateur de porcelaine et d'alchimie est si préoccupé de ses marottes qu'il paraît à peine sur scène. Il n'est que le prétexte d'une intrigue qui se noue autour d'un procès qu'il néglige et dont d'autres se soucient à sa place, soit pour le sauver, soit pour le perdre. Marquis hâbleurs, vieilles coquettes, créanciers, joueurs, tout ce petit monde passe au crible de la satire, à peu près comme chez Dancourt. À vrai dire, on ne sait laquelle, de la satire ou de l'intrigue, sert l'autre. À tout le moins se partagent-elles l'intérêt du spectacle.

Après cinq ans d'activité chez les Italiens, Dufresny revient au Français, riche de toutes sortes d'expériences. Dans sa première pièce, nous retrouvons, côte à côte, les deux mêmes éléments ; mais, la satire de mœurs va s'effacer peu à peu, et l'intrigue va prendre une telle importance qu'elle assujettira souverainement tous les autres éléments du spectacle. D'abord relativement simple, comme dans *Le Chevalier joueur* ou *La Noce interrompue*, elle se compliquera extraordinairement, deviendra parfois un jeu incroyable d'habileté, comme c'est le cas pour *Le Faux Honnête Homme* (3 actes en prose, 1703), que nous tenterons de résumer, à titre d'exemple, malgré les difficultés de l'entreprise.

Ariste, époux-escroc, s'est insinué comme conseiller auprès d'un couple, a acquis l'estime béate du mari, l'admiration tendre de la femme. Au cours

¹ « Hela, quelqu'un ? Basque, Champagne, Lafleur, Poitevin, Coupe-jarret ? Laquais *major*, autrement mon secrétaire ? J'ai laissé sur mon bureau vingt ou trente billets doux, allez les ouvrir ; et y faites réponse, mais d'un style tigre et cruel : j'ai d'autres amours en tête. Laquais *minor*, allez dire à cette veuve, que je ne l'irai point voir, qu'elle n'ait reçu ce remboursement. Laquais *minimus*, vous irez chez la vieille baronne de Trancet, savoir si son visage est pleinement rentré des crevasses de la petite vérole. Mon suisse, venez çà, vous dont le bras est aguerri à soutenir l'assaut des créanciers, redoublez de forces aujourd'hui et repoussez vigoureusement toutes les femmes qui viendront m'assiéger. Apercevant madame Jacquemard. Ah, madame, vous voilà ! Que de beautés ! que d'appas ! quelle fourmillière de charmes ! que ces yeux, ce nez, ces dents, ce teint, que tout cela est bien travaillé ! Avez-vous acheté cela tout fait ? » Et plus loin : « Pî ! je n'aime point ces grandes tailles de fuseau, qui sont toujours prêtes à rompre. Je veux, morbleu, des tailles épaisses, et renforcées comme la vôtre. J'ai autrefois eu un roussin breton, qui étoit le meilleur animal qui fût jamais. Il avoit la côte tournée comme vous. Je crois que vous avez la jambe d'un beau volume : Souffrez que j'en voye un échantillon... Le joli petit balustre !... Ah, madame, votre beauté durera longtemps, elle est fondée sur pilotis. » (*Les Momies d'Égypte*, sc. iv.)

d'un voyage, l'époux tombe gravement malade. Ariste qui est là le décide à l'instituer son légataire universel, au détriment de sa femme et d'une nièce, Angélique. Mais un second ami, le Capitaine, survient en extremis au chevet du moribond, l'éclaire sur la fourberie d'Ariste, si bien que le vieux, par un second testament qui annule le premier, teste en faveur du Capitaine. Celui-ci, en honnête homme, entend restituer son bien à la Veuve et assurer à Angélique une dot convenable. Subsidièrement, il songe à épouser la Veuve, pour qui il a soupiré jadis. Il y renoncera au cours de la pièce. Le voilà donc rentrant dare-dare à Paris, avec les deux testaments en poche. Ariste l'a précédé et, entre le vrai et le faux Honnête Homme, un duel serré s'engage.

Connaissant la tendresse de la Veuve pour Ariste, le Capitaine se dit : si je fais part de mes intentions généreuses, qui me dit que la Veuve n'épousera cependant pas son escroc ? Je ferais le jeu de mon adversaire et je dépossèderais la jeune Angélique. Il se contente donc de remettre à Ariste le premier testament qui assure provisoirement le magot à celui-ci.

Mais Ariste connaît l'existence du second papier. Il n'a aucune raison positive de penser que son bénéficiaire en usera généreusement à l'égard de la Veuve. Comme il n'a donc plus grand-chose à espérer de ce côté, il s'agit pour lui de mettre à profit la position avantageuse que lui confère provisoirement le premier testament. Aussi, après avoir promis à la Veuve de lui faire don de son bien et... de sa personne, se met-il incontinent en quête d'une autre proie. Il la trouve en la personne d'une marquise riche, et qui cherche un époux riche. Elle est bientôt séduite. Mais un obstacle se dresse : son fils, Valère, est près d'épouser une héritière, riche également (c'est la mère, bien entendu, qui a imaginé ce mariage). Si elle épouse Ariste, son fils cesse d'être un gendre désirable, puisqu'il risque bien d'avoir des frères. Conclusion : elle épousera Ariste, mais pas avant d'avoir casé son fils.

Or, ce délai risque d'être fatal pour Ariste ; il s'agit d'opérer avant que le second testament ne soit divulgué. Une seule solution s'impose : brouiller le fils avec la mère. Valère lui en fournit lui-même l'occasion. Confiant dans l'honorabilité d'Ariste, il vient lui conter sa peine : il aime Angélique ; mais Angélique est pauvre et il craint les foudres maternelles. L'escroc promet son aide et, subtilement, ajoute que la Marquise est informée de cette secrète inclination. Il pourra ainsi faire état du secret de Valère, sans que celui-ci puisse l'accuser d'avoir trahi sa cause.

La ruse semble réussir ; la Marquise renseignée déclare à Valère qu'elle se marie, et qu'il peut, s'il le veut unir sa pauvreté à celle d'Angélique. Mais Ariste a voulu trop bien faire : pour assurer son succès, il a conseillé à la jeune fille d'épouser Valère secrètement. Méfiante, celle-ci feint d'approuver, puis révèle la manœuvre à la Marquise. La Marquise ouvre les yeux, apprend que son escroc en a promis tout autant à la Veuve, décide de le jouer, et acceptera Angélique comme bru si celle-ci hérite.

Pendant que l'affaire s'éclaire de ce côté, le Capitaine travaille de l'autre. Il joue au pirate devant Ariste, et lui propose un arrangement : J'aime la Veuve. Décidez-la à m'épouser ; je lui rends son bien et je favorise vos intérêts auprès de la Marquise. Et, pour être plus persuasif, il exhibe une lettre compromettante pour Ariste en ce qu'elle révèle une troisième promesse de mariage. Convaincu par ce petit chantage, Ariste accepte. Mais le Capitaine n'est pas rassuré. A-t-il bien joué son rôle de fripon ? Supposé en effet que son adversaire l'ait percé à jour, il pourrait bien revenir à la Veuve, sachant que de toute façon le Capitaine lui restituera l'héritage. C'est pourquoi, afin d'achever de le convaincre, notre soldat délègue auprès de lui une alliée, Frosine, la confidente de la Veuve, qui dit pis que pendre du Capitaine, affirme qu'il ne possède pas de testament et qu'il a tourné la Veuve contre

lui. Ariste ne voit rien là que de conforme à leurs projets communs, et se rassure sur la malhonnêteté de son compère.

Mais la Veuve n'est pas désabusée. Elle demande des preuves tangibles. Le Capitaine change encore ses batteries. Nouvelle entrevue avec Ariste, nouvelle proposition : Je ne vous ai pas tout dit. La vérité, c'est que je n'aime pas la Veuve. Je voulais l'épouser pour éviter un scandale. On ne comprendrait pas que j'hérite du magot sans hériter de la femme. Cela me discréditerait à l'armée. Mais, décidément, je veux rester libre. Je vous propose un nouvel arrangement : je détruis le second testament ; vous héritez et nous partageons secrètement. C'est vous qui passez pour filou, mais il vous reste la moitié de la somme. Ariste, qui vient d'apprendre l'échec de ses vues sur la Marquise, voit là une occasion inespérée de s'en tirer honorablement. Il tombe dans le panneau.

La Veuve survient à point nommé : Vous aimez la Marquise, dit-elle ; c'est bien, je me retire ; mais je compte que vous tiendrez votre promesse et me rendrez mon bien. — Je ne suis plus le possesseur, mais le simple dépositaire de l'héritage, réplique Ariste ; certaines obligations secrètes, que j'ignorais jusqu'alors, m'empêchent de vous satisfaire.

Cette fois, le fourbe est démasqué. Il se retire confondu. La Veuve aura son bien et Valère, son Angélique.

C'était le moment ! Et pourtant, si complexe que soit cette intrigue, il faut reconnaître que, dans la pièce, on en suit aisément le déroulement. Il en va de même pour d'autres encore plus subtiles. On s'amuse de ces duels épiques, de ces obstacles imprévus, de ces ruses ingénieuses ; et si l'on voulait comparer ce plaisir à quelque chose, ce serait à l'état d'âme du lecteur de romans policiers, qui attend l'issue de la lutte entre le détective et le gangster, et que plus rien n'intéresse hors le rebondissement des événements et la logique des raisonnements. C'est dire que le caractère même du Faux Honnête Homme, bien qu'habilement dessiné, n'est plus qu'un fait secondaire. Ainsi le Joueur, le Faux Sincère, le Jaloux. On s'amuse à leurs raisonnements ; leurs portraits nous échappent, de même que la classe sociale qu'ils ridiculisent ou qu'ils condamnent.

Une fois reconnue cette déformation théâtrale, il faut avouer que Dufresny ne s'est pas contenté de compliquer, mais qu'il a tenté de renouveler l'intrigue. Les éléments en sont connus : mariages traversés, rivalités et surtout affaires d'héritage qui trahissent bien l'époque. Mais les situations sont ingénieuses et souvent originales. Dans *L'Esprit de Contradiction* (1 acte en prose, 1700), le chef-d'œuvre de Dufresny, tout tourne autour de ce vice de caractère, dont est affligée Madame Oronte. Son mari, voulant donner sa fille à M. Thibaudois, feint de la promettre à Valère. Mais, Madame Oronte, avertie secrètement de la ruse, se déclare d'accord ; émoi général. *La seule fois de sa vie qu'elle ne me contredit point, c'est pour me contredire !* s'écrie le mari. Dans *Le Faux Instinct* (3 actes en prose, 1707), Dufresny a repris de façon personnelle le thème ancien des enfants changés. Un nourricier, chargé de l'éducation de deux fillettes, les a perdues l'une et l'autre ; mais, pour toucher la pension, il se garde bien d'annoncer leur mort. Le père de l'une, la mère de l'autre arrivent le même jour, pour reprendre leurs enfants. Tous deux sont persuadés de la puissance de leur instinct :

Le mien, dit la Veuve, me feroit discerner entre mille personnes inconnues, non seulement un enfant, mais un cousin, un petit-cousin au deuxième degré.

C'est un instinct ordinaire, rétorque le vieillard, mais le mien me fait aimer ou haïr par avance tous ceux qui sont destinés à me faire du bien ou du mal.

ELLE. Cela est tout naturel ; et dès l'âge de quatre ans, j'ai eu de l'antipathie pour le médecin qui devoit faire mourir mon mari.

LUI. Cela est tout commun ; mais ce qui vous étonnera, c'est que je vois en rêve, tous les lundis, ce qui doit m'arriver pendant la semaine.

ELLE. Cela ne m'étonne point ; mais ce qui va vous surprendre, c'est une de mes cousines, qui mourut paralytique à Paris ; j'étois à Lyon, à mesure que la paralysie lui faisoit mourir un bras, le mien s'engourdissoit : voilà sa jambe morte, la mienne est froide comme marbre, et j'ai vérifié minute par minute, qu'il me prit un évanouissement dans l'instant qu'elle expira.

LUI. C'est une chose triviale, que la sympathie ; un de mes amis se maria à Paris, et moi étant aux Indes, au moment de son mariage, je sentis dans le cœur, un épanouissement, une joie ; mais une joie, que je ne sçavois pas d'où cela me venoit.

ELLE. Rien n'est plus ordinaire ; mais ce qui est singulier, c'est qu'à l'instant qu'il meurt une personne dans le monde, tous ceux qui sont nés sous la même planète, sentent quelque chose, on n'y fait pas attention, parce que cela est imperceptible, mais cela est pourtant vrai. Mais ce qui vient de nous arriver à tous deux n'est-il pas visible ?

LUI. Plus que visible, palpable ; car on vient de nous dire ici, que nos deux petites filles sont dans ce château où nous venons de passer. Hé bien oui, nous y passons sans le savoir et cependant j'ai senti une émotion.

ELLE. C'est moi qui vous ai dit la première que le cœur me palpitait.

LUI. J'ai senti tressaillir mes entrailles paternelles.

ELLE. Les entrailles maternelles sont plus sensibles. Hélas, il y a double sympathie entre ma petite fille et moi ; c'est mon mari que j'aime dans sa fille, je l'aimerai encore dans la fille de sa fille, et dans les enfans de leurs enfans, jusqu'à la dixième génération.

LUI. Non, cela ne passe pas la septième, le nombre de sept est climatérique, tout change dans la nature de sept ans en sept ans.

ELLE. J'entends quelqu'un.

LUI. Ce sont nos petites filles, car ma tendresse...

ELLE. Ne les regardez pas, il faut deviner par la sympathie seule.

LUI. Oui, sans que les yeux s'en mêlent.

ELLE. Nous distinguerons par les simples mouvemens du cœur.

LUI. Elles sont proches de nous, car je commence à sentir un petit frémissement agréable.

ELLE. Mon cœur palpite et le plaisir...

LUI. Oui, le plaisir fait que les jambes me tremblent.

ELLE. Des larmes de tendresse, les larmes de joie me viennent aux yeux.

TOINETTE. Vous vous trompez, Madame, ce sont des larmes de tristesse.

LUI. Qu'y a-t-il donc ?

ELLE. Qu'avez-vous à pleurer ?

TOINETTE. La Nourrice n'a osé vous dire à votre arrivée...

NOURRICE. Il ne faut pas barguigner, vos deux petites filles sont mortes.

ELLE. Elles sont mortes !

LUI. Ah ! ciel...

NOURRICE. Vous n'avez pus d'enfans tous deux !

ELLE. Hélas ! j'en eus hier un pressentiment.

LUI. Voilà justement une dent qui me tomba l'autre jour.

TOINETTE. C'étoit en rêve apparemment.

LUI. Je suis né sous une étoile bien malheureuse.

ELLE. Je ne puis supporter ma douleur, je vais me reposer, ou plutôt m'évanouir là-dedans.

TOINETTE. Nourrice, allez aider à Madame à s'évanouir. (Acte I, sc. 3-4.)

Le Double Veuvage (3 actes en prose, 1702) roule sur une farce assez cynique. On fait croire à une femme que son mari est mort. Le mari survient à l'improviste ; on lui joue le même tour. Chacun profite de la liberté reconquise pour chercher un nouveau conjoint. Il s'ensuit un imbroglio, couronné par une étonnante rencontre des deux époux, dans une chambre obscure où chacun se croyait à un rendez-vous galant¹. Empressons-nous d'ajouter que ces thèmes de farces s'enchaînent dans des motifs beaucoup plus compliqués.

Mais ce qui est surtout frappant, c'est que Dufresny poursuit son jeu jusque dans l'âme de ses personnages. Ce ne sont pas tant les circonstances qui se compliquent, ce sont les raisonnements qui deviennent subtils. Écoutons la Lisette du *Jaloux Honteux* (5 actes en prose, 1708) : Damis aime-t-il Lucie ou la tante de celle-ci, la Présidente ?

— Il m'aime, s'écrie Lucie, car la première fois qu'il me vit chez ma tante... je remarquai que pendant toute la soirée, Damis affecta de parler à ma tante plutôt qu'à moi ; il ne parla quasi qu'à elle ; à peine me regarda-t-il.

— Cette preuve d'amour est incontestable. Mais, Madame la Présidente m'a parlé d'une certaine déclaration d'amour que Damis lui fit le même soir, au bal.

La Présidente s'explique : les deux femmes portaient le même costume ; elle, s'étant démasquée, ainsi que son mari qui se trouvait à ses côtés, Damis fut tout décontenancé.

— Sur ce récit, conclut Lisette, je juge d'abord que la surprise de Damis est fort équivoque. Il pouvoit être surpris de vous voir où il avoit cru voir Lucie ; il pouvoit être surpris aussi de trouver votre mari si proche de vous... Vous en serez quittes pour le faire s'expliquer.

— Il n'est plus temps, rétorque Lucie, car la nouvelle d'hier (Lucie a hérité) fait que Damis auroit aujourd'hui intérêt de m'épouser pour ma fortune. Cela rend suspecte la déclaration qu'il feroit en ma faveur.

(Acte I, sc. 4 et 5.)

Nulle esquisse de caractère, on le voit ; ce n'est qu'un jeu que Dufresny jone tout seul avec des marionnettes. Par contre, le personnage du Jaloux dénote une intention psychologique déjà fine. Il s'agit d'un distingué Président, nullement grotesque, libre d'apparence, condamnant la jalousie, bien que jaloux lui-même. Honteux de cette maladie, il s'efforce par tous les moyens de la cacher ; mais sa femme et sa nièce ne s'y trompent pas. Tout ce que les jaloux classiques font ouver-

¹ Encore un thème ancien, dont on retrouverait plusieurs exemples dans la *commedia dell'arte* et la comédie érudite ; mais Dufresny le rajeunit.

tement, lui l'opère en secret : furetages, questions captieuses, posées sous une forme plaisante. Sa femme a beau accepter la solitude d'un château de province, il n'est pas rassuré. Il feint, pour la tenter, de lui reprocher sa vie recluse :

Pourquoi voulez-vous vous enfermer dans un château ? Encore si vous y receviez des compagnies de plaisir, si vous attiriez ici les jeunes gens de la ville de Rennes...

ELLE. C'est à vous à les y amener, si cela vous fait plaisir.

LUI. Bon ! J'irai vous amener des gens qui ne vous conviendront point ! J'aime mieux vous en laisser le choix.

ELLE. Parce que vous savez que nous ne choisirons personne.

LUI. Quoi ! toujours des soupçons ! toujours des injustices ! me soupçonner d'un vice que je déteste, que j'ai en horreur ! Je vous le dis sans cesse, oui, de toutes les passions, la jalousie est celle qui me paroît la plus honteuse, et la plus déshonorante.

ELLE. Quoi qu'il en soit, vous ne sauriez blâmer notre goût pour la solitude ; et pour mettre en repos l'esprit d'un mari qu'on aime, on ne sauroit prendre trop de précautions.

LUI (riant). Bon ! des précautions, si j'étois en humeur à soupçonner...

ELLE. Oh ! je vous défierois d'avoir des soupçons fondés. Je me suis ôté jusqu'à la possibilité de vous tromper.

LUI (riant). La possibilité y est toujours.

ELLE. Oh ! par plaisir, imaginez-vous un peu par quel moyen.

LUI (riant). Pour imaginer des moyens de tromper, il faut être femme : pour moi je ne m'imagine rien.

ELLE. Faites un effort d'esprit.

LUI. J'ai l'esprit bouché sur le manège des femmes.

ELLE. Mais encore ?

LUI. Je suis un enfant là-dessus.

ELLE. Vous savez qu'aucun autre domestique ne m'approche, qu'une simple petite jardinière.

LUI (riant). La fille la plus simple a de l'esprit de reste pour conduire une intrigue.

ELLE. Il faut passer par votre chambre, pour entrer dans la mienne ; car j'ai fait condamner toutes les portes de dégagement.

LUI (riant). N'y a-t-il pas des fenêtres ?

ELLE. Pour recevoir une visite par les fenêtres, il faudroit que je fusse un moment sans vous.

LUI. Mais, je dors quelquefois.

ELLE. Rarement : mais en cas de surprise, où cacher un galant ? tout est ouvert pour vous, cabinets, armoires, coffres.

LUI (riant). J'ai connu un petit homme qui se cacha dans un étui de ces grosses basses de violon¹ : pour moi, je ne m'aviserois jamais d'aller chercher là !

ELLE. Vous vous avisez d'y penser pourtant. Vous me dérangez mes tiroirs, mes boîtes, vos mains sont plus souvent dans mes poches que dans les vôtres ; où pourrois-je seulement cacher un billet ?

LUI. Un billet ? on l'avale.

¹ C'est en effet de cette façon que, dans *Le Bal de Regnard*, Valère s'introduit chez son amante.

ELLE. Vous n'imaginez rien, vous avez l'esprit bouché, vous n'êtes qu'un enfant !

LUI. Ce sont des plaisanteries que je vous dis ; ne voyez-vous pas que je suis en humeur de plaisanter sur tout ?... (Acte II, sc. 6.)

Ces subtilités entraînent Dufresny à donner certaines indications scéniques, ou plutôt psychologiques, tout à fait particulières, comme la suivante : On parle des prétendants à choisir pour Lucie : *Le Jeu de cette scène est que Lucie est impatiente et que le Président attribue son impatience à la Présidente qui l'écoute tranquillement.* A l'issue de la discussion, le Président sera persuadé que sa femme était nerveuse et sa nièce indifférente. Ailleurs, on trouve des remarques de ce genre : *Le Président se contraignant excessivement. — Avec des mouvements de rage qui lui échappent malgré lui. — Prenant un air galant de peur que Damis ne le soupçonne.*

Dans *La Réconciliation normande* (5 actes en vers, 1719), un Chevalier, se sentant évincé par un rival, préfère à un éclat, la séparation élégante. Il va trouver la marquise infidèle, et, voyant sa gêne suggère : votre frère me hait, vous êtes inquiète qu'il ne me trouve ici...

Sans doute cela seul fait tout votre embarras ?

ELLE. Justement !

LUI. Vous craignez qu'il ne nous voye ensemble.

ELLE. Oui. C'est de cette peur seulement que je tremble.

LUI. Oh ! rassurez-vous donc, ailleurs je logerai.

ELLE. La prudence le veut.

LUI. Je ne vous reverrai

Que quand vous aurez fait l'affaire essentielle.

ELLE. Oui, l'accommodement.

LUI. Quand j'en aurai nouvelle

Je viendrai. Nous n'avons rien qui presse entre nous ;

Pour signer ce contrat nous avions rendez-vous,

A notre aise. Ce point ne se peut trop rebattre,

Nous devons dans deux jours signer, prenons-en quatre.

ELLE. Sept ou huit.

LUI. Huit ou dix.

ELLE. Il faut bien quinze jours.

LUI. Il nous faut même plus, et d'ailleurs nos amours...

ELLE. Oh !

LUI. N'ont ni tant d'ardeur, ni tant de violence,
Qu'un mois même nous fit maigrir d'impatience.

ELLE. Vous plaisantez toujours, mais sérieusement :
Vous m'avez souvent dit, et très sincèrement,
Que vous ne promettiez à ma vive tendresse
Qu'une bonne amitié, tout le reste est faiblesse.

LUI. Oui, votre cœur pourroit, s'étant fortifié,
Avoir réduit l'amour à la simple amitié.

ELLE. Mais cela seroit juste.

LUI. Oh ! je suis équitable.

ELLE. Moins d'amour de ma part...

LUI. Rendra plus convenable,

Plus égale entre nous l'union...

- ELLE. L'amitié.
Et j'ai gagné cela sur moi plus d'à moitié,
Pour rendre plus aisé le nœud qui nous engage ;
En sorte, Chevalier, que notre mariage
N'est quasi qu'un prétexte à se voir librement.
- LUI. Et qui ne nous oblige à rien précisément.
- ELLE. Non, car au fond ce n'est eneor qu'une promesse.
- LUI. Promesse non signée, et même d'une espèce...
- ELLE. Promesse libre.
- LUI. Libre, espèce de projet.
- ELLE. Projet simple.
- LUI. Oui, très simple, et de ceux que l'on fait
Presque en l'air.
- ELLE. En l'air, car supposé que l'un change...
- LUI. L'autre n'est point en droit de le trouver étrange.
- ELLE. Ainsi soit vous, soit moi...
- LUI. Toute permission.
Cà, je vous laisse, il faut de la discrétion.
- ELLE. Vous êtes, j'en conviens, d'un charmant caractère.
- LUI. Et commode. Allez donc terminer votre affaire,
De moi vous voilà libre.
- ELLE. Allez, embrassez-moi.
(seule) Il n'est pas soupçonneux ! J'aime la bonne foy ;
Il n'approfondit rien, c'est un homme adorable !
Il est si bon ! mais quoi ! Dorante est plus aimable ;
Cela m'excuse : au fond changer n'est point trahir,
Ce n'est qu'être inconstante. (Acte III, sc. 6-7.)

Tout à l'heure, nous évoquions le roman policier, et maintenant c'est à Marivaux que nous songeons. Il faut dire que cette pièce date de 1719. Mais antérieurement déjà, on trouverait facilement de ces raffinements d'esprit. C'est une Colombine du répertoire italien qui a ce mot exquisement ironique sur la vertu des filles : *Il y a des moments où une fille se perd de vue soi-même.*

Il y a dans *La Joueuse* (5 actes en prose, 1709), une ingénue, naïve sans maïserie, qui quitte le couvent et s'amourache du premier jeune homme qu'elle rencontre : « Ce matin, dit Frosine, en la menaçant de son couvent, je l'ai trouvée rêveuse ; ses petites naïvetés étoient moins gaies, mais plus spirituelles qu'à l'ordinaire. — Je remarquai l'autre jour en lui donnant leçon, renchérit le maître de musique, qu'elle s'arrêtoit sur les passages tendres ; et qu'elle faisoit des soupirs qui n'étaient pas notés. »

Pour s'en convaincre, Triolet appelle Jacinte :

- TRIOLET. Je vous ai tantôt donné une chanson à étudier, la savez-vous ?
- JACINTE. Oh ! vraiment oui, je l'ai apprise tout d'un coup.
- TRIOLET. C'est que les paroles en sont naturelles : ce qui est naturel s'apprend si vite. Voyons comme vous la chanterez ?
- JACINTE. La timide et sensible Hortence,
Surprise d'un amour naissant,
Loin de dire ce qu'elle pense,
N'ose penser ce qu'elle sent.

TRIOLET. Recommencez cela, Mademoiselle ; vous n'avez pas exprimé à ma fantaisie.

La timide et sensible Hortence,

JACINTE. Surprise d'un amour naissant,

FROSINE. Oui, comme si vous sentiez naître l'amour.

JACINTE. Loin de dire ce qu'elle pense,

N'ose penser ce qu'elle sent.

N'ose...

TRIOLET. N'ose...

FROSINE. Vous exprimez bien que vous n'osez ; mais il faut chanter comme si vous sentiez ce qu'elle sent.

JACINTE. Ce que je sens.

TRIOLET. Il n'y a pas ce que je sens, il y a ce qu'elle sent.

JACINTE. Ah !... Ce qu'elle sent.

TRIOLET. Plus tendrement.

JACINTE. Ce qu'elle sent.

TRIOLET. Encore plus de tendresse.

JACINTE. Oh ! en voilà assez, Monsieur Triolet.

FROSINE. Oui, elle en a sa suffisance.

(Acte I, sc. 5.)

Lorsque Frosine lui demande si le fils de la marquise ne lui aurait pas inspiré un peu d'amour :

JACINTE. Ah ! la plaisante chose, Frosine, c'est justement ce que je voudrois savoir de toi.

FROSINE. Je croyois que c'étoit à vous à me l'apprendre.

JACINTE. Tu ne m'entends pas, Frosine : je sais bien sans toi que Dorante me plaît ; mais je veux que tu m'apprennes, si ce que je sens, c'est proprement ce qu'on appelle amour dans les romans, car j'ai lu des romans où j'étois.

FROSINE. Je vois que vous avez de l'érudition.

JACINTE. Mon Dieu, je sais bien que j'aime un peu, ce n'est pas là ce que je te demande ; mais comme cela ne fait que commencer, je veux que tu m'aides à connoître, si ce sera quelque jour une de ces passions, comme j'ai lu qu'il y en a, qui feroient mourir une fille de chagrin, si elle n'épousoit pas celui qu'elle aime.

FROSINE. Quand vous lisiez ces romans-là, aviez-vous bien envie de voir la fin du roman ?

JACINTE. Oui, Frosine, mais hier, je ne pus jamais aller jusqu'au bout ; car en lisant, je rêvais tant à Dorante, que j'avois les yeux sur le livre, et si je ne lisois rien... que penses-tu de cela, Frosine ?

FROSINE. Ce que j'en pense ?

JACINTE. Oui, car je n'ai vu Dorante que trois ou quatre fois au couvent, où il venoit voir une parente. Hé bien ! par exemple je le regardai tant la première fois, que dès la seconde je n'osai plus le regarder, crois-tu que ce soit là de l'amour, Frosine ?

FROSINE. Hé ! mais...

JACINTE. Tout à l'heure encore, cette marquise m'a parlé de Dorante, moi pour lui cacher ce plaisir qu'elle me faisoit, je me refrénois le visage, je me mordoais les lèvres : je crois que si c'eût été Dorante lui-même, je n'aurois jamais pu me retenir : crois-tu que ce soit là de l'amour, Frosine ?

FROSINE. C'est mon opinion, Mademoiselle ; oui vous pouvez être sûre que vous aimez.

(Acte II, sc. 1.)

On se ferait une fausse idée de ce théâtre, en l'imaginant toujours aussi délicatement ironique. La bouffonnerie du répertoire italien subsiste ; ce qu'elle perd en énormité, elle le gagne en mordant. Le procédé de la surenchère d'expression est courant. On le trouve dans les scènes, citées plus haut, du Chevalier et de la Marquise, ainsi que dans le dialogue des deux superstitieux. Voici un autre exemple :

— Oui, Toinette, pour oublier Valère, je me servirai de toute ma raison.

— Et Valère se servira de tout son mérite pour vous faire oublier votre raison.

— Je ne le verrai plus, Toinette, et quand j'ai su qu'il étoit parti pour Lyon, je te jure que j'en ai (*elle soupire*) eu... une espèce de joie.

— Ay... une espèce de joie qui fait soupirer, c'est une espèce de chagrin.
(*Le Faux Instinct.*)

Une des scènes les plus comiques de *La Malade sans Maladie* (5 actes en prose, 1699) utilise ce même procédé. Cette malade imaginaire, entourée d'intrigants prêts à la dépouiller, est, pour comble de malheur, amoureuse de l'amant de sa nièce. Après l'avoir désabusée de ses faux amis, il reste à la détourner du mariage. Un valet, La Valée, déguisé en médecin, lui prouvera que sa maladie la rend impropre à la vie conjugale :

LA VALÉE. Madame, sans vous étudier davantage, je lis dans votre tête à crâne ouvert, et j'y vois des membranes d'une délicatesse... les fibres de votre cerveau ne sont pas plus gros que des cheveux.

LA MALADE. Je ne m'étonne plus, si ma tête est toujours toute prête à se rompre.

LA VALÉE. Je conclus de là que les ressorts, qui composent le reste de la machine, ne tiennent ensemble que par des filaments, dont la texture est si fine, si fine...

LA MALADE. En effet, je sens quelquefois que je ne tiens à rien.

LA VALÉE. Vous avez de petites veines si déliées, si fragiles, que le moindre bouillonnement est capable de les faire crever.

LA MALADE. Vous me faites trembler, Monsieur, car mon sang ne coule qu'à gros bouillons.

LA VALÉE. Il faut le calmer, Madame, et sur ce pied-là les moindres passions vous sont mortelles.

LA MALADE. Quoi, Monsieur, il ne me seroit pas permis d'aimer un honnête homme ?

LA VALÉE. Non : l'amour est de l'arsenic pour vous.

VALÈRE (entrant). Madame, je viens vous donner avis que...

LISSETTE (à Valère). Chut !

LA MALADE. Ah ! Valère !

LA VALÉE. La moindre agitation passionnée acheveroit de briser les ressorts...

LA MALADE (à Valère). Ah Monsieur ! je suis bien plus malade que je ne pensois.

LA VALÉE. Pour guérir, il faut vous ensevelir dans une tranquillité paresseuse.

LISSETTE. Dans un repos oisif.

LA VALÉE. Je vous ordonne un engourdissement de passion.

LISSETTE. Une inaction d'âme.

LA VALÉE. Une inquiétude indolente.

LA MALADE (à Valère). Vous comprenez bien, Monsieur, que tout cela est très opposé au mariage.

VALÈRE. J'en suis très persuadé.

LA VALÉE. Voyons encore, s'il n'y auroit point dans le poulx de Madame, quelque ressource pour le mariage : ah ! ciel !

LA MALADE. Qu'y a-t-il ?

LA VALÉE. Hon !

LA MALADE. Vous ne dites mot.

LA VALÉE. Je calcule que vous n'avez de la vie, que ce qu'il vous en faut tout juste : non, Monsieur, si elle donnoit la vie à un enfant pas plus gros que le poing, il ne lui en resteroit plus pour elle. (Acte V, sc. 5.)

Ce battement alterné de répliques, si particulier à Dufresny, communique à ses personnages des airs de marionnettes. Il les entraîne, en fin de compte hors de la réalité, en pleine convention. Et l'on ne peut s'empêcher de songer à ces dessins que, jadis, il avait composés de pièces d'estampes rapportées, êtres d'imagination formés de morceaux de réalité, à qui le maître, par un jeu tout semblable, prêtait des postures qu'il ornait de grimaces à son gré ; êtres d'imagination, malgré leur prétention à la satire, et qu'une fantaisie débridée faisait sauter de plain-pied dans l'irréel. Le même phénomène se répète dans son théâtre : la satire de mœurs, bien que présente, est singulièrement compromise quand elle s'exprime au travers de fantoches que l'auteur manie à sa fantaisie, et qu'il entraîne dans le labyrinthe d'intrigues touffues et de raisonnements subtils, sans tenir compte des règles admises et de la vérité. Il est regrettable que ces intrigues trop ramifiées, qui n'auraient dû être qu'un moyen, deviennent une fin chez Dufresny, et qu'elles étouffent tant de qualités de détails.

Les frères Parfaict signalent combien les libertés du théâtre italien étaient conformes au talent de Dufresny : *Rien ne l'y gênoit, ses caprices se trouvoient toujours heureusement placés, et même avec avantage*¹. Ils lui tiennent du reste rigueur d'avoir transporté cette irrégularité sur la scène française.

Sans doute, Regnard est plus équilibré, il tient mieux en main son spectacle, concentre mieux ses effets ; il est un connaisseur plus profond de la chose théâtrale. Mais, la présence de Molière, qu'il n'a pu suivre jusqu'au bout, lui nuira toujours. Dufresny est inégal, moins maître de son talent ; mais, quand il le domine, il est capable des plus charmantes trouvailles. Son vers peut acquérir une sûreté, son style, un mouvement qui n'appartiennent qu'à lui. Il s'y mêle souvent une grâce légère et ironique qui annonce le XVIII^e siècle et Marivaux. Parmi ses contemporains, nous n'en voyons aucun qui ait épanoui avec autant d'indépendance un théâtre aussi fantaisiste et en grande partie inactuel ; un théâtre qui, en fin de compte, résiste victorieusement au réalisme naissant de la fin du Grand-Siècle.

¹ *Op. cit.*, t. XIII, p. 266, article sur *Le Négligent*, année 1692.

CHAPITRE XIV

Regnard.

Combien on est tenté d'expliquer l'œuvre par l'homme ! De retrouver dans la vie de Jean-François Regnard l'origine de cet optimisme facile et plaisant qui émane de son théâtre : d'analyser les épisodes de cette existence à la fois paisible et agitée, comme on le ferait d'une pièce. Sa vie, si même on n'accorde pas une foi entière aux invraisemblances de son autobiographie, présente tous les caractères des thèmes conventionnels du théâtre. A l'époque où le jeu ravageait des fortunes, lui, revient d'Italie, tout jeune encore, avec dix mille écus gagnés sur le tapis vert. Et son père lui en avait laissé quatre fois autant. Il est « grand, bien fait et de bonne mine ». Son éducation est « proportionnée à sa fortune ». Ses aventures galantes sont multiples, heureuses et faciles.

Mais d'autres aventures vont transformer ce jeune premier en héros de tragi-comédie. Il est pris sur mer par des corsaires, emmené en Alger avec une belle Provençale et son mari, vendu comme esclave. Deux ans après, le revoilà sain et sauf ; il s'est racheté, lui, sa maîtresse et son valet — nous allions dire son zanni ! Le mari a disparu dans la tourmente.

La comédie va-t-elle finir par un mariage ? Non. Comme au théâtre, il faut d'autres épisodes. Au moment où il allait vaincre les résistances de la belle veuve, le mari, qu'on croyait mort, reparait et recélébre ses noces. L'amant éconduit part en voyages, parcourt l'Allemagne, la Scandinavie, va graver des hexamètres latins sur un rocher aux confins de la Laponie, là où la mer Glaciale l'arrête. Il revient en France pour apprendre la mort définitive du mari provisoirement ressuscité.

Y aura-t-il le cinquième acte qu'on demande au théâtre ou au roman ? Il existe en effet, dans *La Belle Provençale*, cette espèce d'autobiographie, qui se clôt par l'espoir d'un heureux dénouement. Mais la vérité, c'est que Regnard resta garçon. Un garçon aimable et bon vivant, qui achètera des charges et une terre et un château ; connaîtra vingt années de vie facile, et mourra à cinquante-quatre ans, sans avoir été jamais malade, et avant que l'âge ait pu ternir le charme de l'existence.

Mais encore faut-il que le rideau se baisse sur un épisode de farce : Regnard serait mort d'un remède de cheval (au sens littéral) qu'il aurait eu la fantaisie de s'administrer. N'est-ce pas digne des recettes d'Arlequin ? A vrai dire la chose est moins que certaine, et c'est regrettable.

On eût souhaité, pour la beauté du fait, que Regnard, si amant du théâtre, eût fini par confondre les actes de la vie avec ceux de la scène.

Cette confusion, on serait d'autant plus porté à l'admettre, que Regnard lui-même s'est plu à rehausser d'ornements romanesques et conventionnels, une existence que le destin avait déjà suffisamment mouvementée. Dans quelle tragi-comédie, chez quel nouvelliste a-t-on déjà rencontré cette captivité de si bon ton ? Ce seigneur turc, si au courant des galanteries, qu'il n'exige aucune faveur de son esclave ; qui pousse la bonté jusqu'à introduire dans son harem, et auprès de la Provençale demi-nue, celui qui vient pour l'enlever. Et cet enlèvement est conduit selon toutes les règles de l'art... romanesque : flèches messagères de billets, descente de la belle au bout d'une corde, jusque dans un navire que l'esclave amoureux a frété, on ne sait comment, avec équipage, armes et vivres ! Et lorsque les amants ont été rejoints et ramenés, le seigneur généreux, loin de punir, redouble de délicatesse. Nous passons sur les autres épisodes : la rivalité de belles Espagnoles auprès du héros, sa condamnation à mort, et le bon consul qui gentiment dénoue le nœud du drame, comme à la fin des comédies, les dieux, les rois ou les pères revenus de l'étranger.

Avant donc d'étudier les sources du théâtre de Regnard, il convenait de chercher celles de sa biographie et d'y retrouver les mêmes procédés. C'est ce qu'a fait Toldo¹. Il a montré où Regnard avait pu puiser les différents thèmes de sa propre histoire, et signalé entre autres une pièce du Recueil de Scala : *La Pazzia d'Isabella*, dont l'*argomento* a un air de famille assez proche avec l'histoire des corsaires.

Il aborde également l'étude des récits de voyages en Laponie, en Suède et ailleurs ; s'étonne des descriptions conventionnelles, de la monotonie des adjectifs *qui perdent leur valeur à force d'être répétés à tout moment et appliqués à tout sujet. Toute ville est la plus belle du monde, tout palais est le plus splendide qu'on puisse imaginer*, et toutes les femmes sont les plus jolies. Descriptions et aventures sont reproduites en termes presque semblables dans des récits différents². Enfin, les légendes les plus invraisemblables côtoient les faits historiques, et toutes semblent même n'avoir pas été recueillies sur place. Là encore, la littérature peut avoir fourni quelque matière.

Aussi est-il piquant de trouver sous la plume de Regnard cette remarque, que nous avons glanée en relisant ses mémoires³ :

Il est ordinaire aux voyageurs qui passent les mers de faire naître des orages, et tout ce qui n'est point calme est pour eux une tempête continuelle, qui brise leurs vaisseaux contre le firmament, et tantôt les jette presque dans les enfers : ce sont les manières de parler de quelques-uns. Pour moi, *sans amplifier les choses*, je vous dirai que la Mer Baltique est célèbre en naufrages..., etc.

¹ *Études sur le Théâtre de Regnard*, Revue d'histoire littéraire de la France, 1903, 1904, 1905.

² Si ses *Voyages* avaient été publiés de son vivant, sans doute Regnard aurait-il effacé ces ressemblances suspectes. Mais le fait n'en est pas moins patent.

³ Elle se trouve dans les *Réflexions* qui suivent le *Voyage en Suède*.

Est-ce aussi une manière de parler, ce sanglier de la grosseur d'un cheval qu'il a abattu en Pologne !

On peut se demander quel but visait Regnard, en embellissant, falsifiant ou inventant les faits. Pour *La Belle Provençale*, la réponse est facile : il s'est servi d'une aventure personnelle pour écrire un petit roman dans le goût du temps, et n'a certainement jamais songé à être pris au sérieux. Mais ses *Voyages* ne devraient prétendre à rien d'autre qu'à être des récits authentiques. On a vu que c'est loin d'être le cas. C'est que notre écrivain ne songe pas tant à raconter la réalité qu'à distraire le lecteur. Il rapportera donc tous les faits piquants, mœurs et coutumes bizarres, curiosités, aventures comiques, accueillant l'in vraisemblance au côté de la réalité, amplifiant, inventant au besoin, le tout disposé dans des paysages de convention qui feraient supposer qu'il n'a rien vu. Et pourquoi n'agirait-il pas ainsi, du moment qu'il ne cherche qu'à plaire ? Et il se plaît lui-même dans ce monde de convention. Il y a un mot significatif dans son *Voyage de Flandre et de Hollande* :

Malines est appelée la Jolie, et non sans raison ; car il semble plutôt que ce soit une ville peinte que réelle.

Délicieux aveu ! Oui, plutôt que l'inégale réalité, il préférerait la propreté d'un décor peint de frais, une nature joliment cartonnée ! Et l'histoire aussi n'est digne d'être contée, que si elle s'orne de guirlandes artificielles.

Toldo se demande qui a bien pu le pousser à écrire pour le théâtre, lui qui n'appartenait pas au théâtre. N'est-ce pas que le théâtre est justement ce monde de conventions qu'on peut disposer et peindre à son gré ? La richesse, la santé, les succès, lui avaient permis, après ses voyages, de se composer un petit monde, d'où toute vision désagréable devait être bannie ; bonne compagnie, bon gîte, bonne table. De la gaieté surtout. Ces artifices, qu'avec l'aide du destin il avait pu réaliser pour lui-même, il lui a plu de les recomposer pour la scène ; et c'en est assez pour deviner quel sera le ton de son théâtre.

LE RÉPERTOIRE ITALIEN

Parlant des *Voyages*, Toldo dit : « Pour notre poète, la comicité remplace parfois aussi la vérité. » Les frères Parfaict ont dit de son théâtre : « Il n'a cherché qu'à s'attirer les applaudissements du public, sans s'embarrasser par quelle voie. »¹

Cette volonté de plaire et d'amuser est visible dans toute son œuvre, mais nulle part autant que dans ses pièces composées pour la scène italienne ; car c'est ici qu'il a recouru à n'importe quel moyen pour faire rire. Regnard est souple ; il sait s'adapter à son public, à ses acteurs ; il sait les goûts du jour, il connaît les qualités de ses troupes. Or, les comédiens italiens se trouvaient, à cette époque, dans une passe difficile :

¹ *Op. cit.*, t. XIII, p. 382.

si l'autorisation de parler français, que Dominique avait obtenue pour les siens quelques années auparavant, avait été considérée comme une victoire, ce n'en était pas moins surtout une concession faite au public, et une dangereuse concession, puisqu'elle tendait à identifier les deux troupes, et, dans une certaine mesure, les deux répertoires. Or, Molière avait appris aux acteurs français à jouer. Dans cette âpre lutte, les Italiens, du jour où ils renonçaient à être originaux, risquaient d'avoir le dessous, car le public irait alors naturellement vers ses nationaux. On n'en était pas là en 1688 ; Arlequin, Mezzetin, Colombine faisaient encore courir les foules ; mais c'est bien sur leurs épaules d'acteurs que reposait la réputation de la maison.

L'inanité de certaines scènes des *scenari*, remarque Toldo ¹, est la preuve la plus évidente de la valeur des acteurs qui les jouaient et qui savaient tirer de là de quoi faire rire leur public. Des comédiens médiocres auraient dû baisser la toile dès le début.

Il était donc indispensable de ménager à leur jeu toutes les occasions de briller.

Le programme de Regnard était ainsi clairement tracé ; d'autant mieux qu'il se trouvait réalisé par tout le répertoire italien et que notre écrivain n'avait qu'à se comporter comme les autres auteurs, les Fatouville, les Montchenay, etc. Non seulement il ne se soucie pas du fond de la comédie, mais l'intrigue même n'est qu'un prétexte. Enlevez toutes les scènes en hors-d'œuvre, il ne reste souvent qu'un squelette incomplet. L'absence, à l'impression, de nombreuses scènes en canevas ², ne suffit pas à expliquer ce défaut :

Prenons en effet *Le Divorce*, pièce en trois actes qui est *entièrement rédigée* ³. La jeune Isabelle, dégoûtée de son époux chagrin, le vieux Sotinct, appelle à l'aide son frère Aurelio. C'est ce que nous apprennent les deux pages de la première scène. Aurelio décide de la débarrasser de son mari, sans qu'on sache comment il s'y prendra. Les deux premiers actes n'apportent aucune lumière sur ses intentions. Tout au plus, Arlequin est-il chargé de voler une bourse à Sotinct, laquelle sera le nerf de la guerre. Mezzetin s'explique là-dessus, en une phrase, à la fin de la seconde scène, par ailleurs toute consacrée au bavardage d'Arlequin. Le vol a lieu à la scène 4, mais ce n'est qu'un geste noyé dans une foule de lazzi désopilants et sans rapport avec l'intrigue. À la première de l'acte IV, Mezzetin en une phrase, annonce qu'il s'agit de remettre un billet entre les mains d'Isabelle. Cependant qu'il réfléchit, Arlequin se livre de nouveau à des fantaisies énormes. Au reste, qui envoie cette lettre, et que contient-elle ? on l'ignore ; on l'ignorera toujours, car elle ne sera jamais remise. Pourtant, Arlequin pénètre à deux reprises dans

¹ *Art. cit.*, 1905, p. 431.

² Seuls *Le Divorce*, *La Coquette* et *La Naissance d'Amadis* sont entièrement reproduits (texte et canevas). Des autres on ne donne que quelques scènes (de 4-9 suivant les pièces). Nous ne parlons pas, ici, de l'œuvre écrite en collaboration avec Dufresny.

³ Les deux seules scènes purement en canevas sont résumées.

l'appartement d'Isabelle, sous des déguisements fantasques ; mais il semble qu'il ne soit chargé d'aucune mission spéciale. Colombine promet à Isabelle de la débarrasser de son époux ; hors ce détail, rien ne nous ramène au sujet. L'acte III apporte une solution, mais nous entraîne dans la pure invraisemblance. Une scène en canevas laisse entendre qu'Isabelle s'est décidée à demander son divorce et qu'on plaidera devant le dieu Hymen. Aurelio tiendra ce rôle, mais nous ne le saurons qu'à la fin. La scène 3 (une page) nous apprend qu'Arlequin sera l'avocat d'Isabelle ; elle n'est qu'une introduction à une nouvelle scène en hors-d'œuvre, celle citée plus haut, où Mezzetin enseigne à son compère le métier d'homme de loi. Dans la scène 5 (une page), Sotinet s'inquiète du procès et des vingt mille écus de dot qu'il n'a jamais reçus et qu'on lui réclame cependant. Et nous voici à la grande scène finale. Elle fait partie de l'intrigue dans ce sens qu'elle clôt la pièce par la confusion de Sotinet : déclaré fou, il perdra ses vingt mille écus et sera envoyé aux Petites-Maisons, cependant qu'Isabelle, réputée veuve et jouissant d'une pension, reprendra sa liberté. Mais ces quatorze pages ne sont qu'une amusante parodie des plaidoiries.

En résumé, la première et la dernière scène contiennent à elles seules presque toute l'intrigue ; et cette intrigue tient tout au plus dans 18 pages (sur 75), dont 14 occupées par la scène de la plaidoirie. C'est mince. Le reste n'est que jeu et satire et c'est Arlequin qui en fait presque tous les frais ; soit qu'il raconte à Mezzetin ses démêlés avec la police et sa pendaison manquée (acte I, sc. 2) ; soit qu'il apparaisse sous des déguisements divers : barbier (acte I, sc. 4), maître à danser (acte I, sc. 6-7), Chevalier de Fond-Sec (acte II, sc. 3), ambassadeur de l'Empereur de Chinc (acte II, sc. 6) et enfin avocat, sans parler d'autres scènes de purs lazzi.

On pourrait répéter la démonstration avec *La Coquette ou L'Académie des Dames* (3 actes, 1691). Cette histoire d'une jeune coquette que son père destine à un bailli du Bas-Maine, n'est autre qu'une imitation de *Pourceaugnac*. On se rappelle que dans la pièce de Molière, le malheureux provincial tombait, dès son arrivée dans les mains d'une bande de fripons et d'espions, qui le dupaient de mille façons jusqu'à le dégoûter du mariage... Dans la pièce de Regnard, Octave, l'amant en titre de Colombine, monte deux ruses contre lui ; la première, qui est une scène de bonne aventure reprise du *Mariage forcé*, n'aboutit pas, puisque le bailli se pavane peu après en marquis dans les appartements de la coquette. La seconde consiste à l'introduire dans une mascarade et à l'amener sous un déguisement féminin en présence de son beau-père. Il n'en faudra pas davantage pour détourner le vieux de son projet. Cette seconde intrigue occupe les deux dernières scènes du troisième acte (quatre pages en tout). Le caractère brutal et sauvage du bailli est dessiné dans trois ou quatre scènes assez comiques. Arlequin y est tout à fait conforme à la tradition du type. Le reste, c'est-à-dire l'essentiel de la pièce, nous montre la coquette chez elle, se jouant de ses amants, scènes de satire et de lazzi heureusement fondus. Les sentences de Pierrot, qui cherche l'amour et ne récolte que des gifles, tiennent une place assez importante. Nous pourrions signaler enfin la scène où Mezzetin déguisé

en femme s'efforce de dégouter Colombine des provinciaux ; elle est parfaitement illogique, puisque Colombine n'a jamais songé à épouser son bailli.

N'oublions pas d'ailleurs que la pièce s'intitule *La Coquette*. La seule intrigue de la pièce est donc réduite à l'état d'épisode, et le thème de la Coquette ne fournit aucun motif à développements.

D'autres pièces entièrement rédigées (texte et canevas), comme *Les Chinois*, *La Foire Saint-Germain* et *Les Momies d'Égypte*, et qui datent de la collaboration avec Dufresny, sont des pièces à tiroirs construites uniquement pour le jeu d'Arlequin et ses multiples travestis.

Cet effacement de l'intrigue n'était que la partie négative du programme. Encore fallait-il construire le jeu des acteurs sur d'autres éléments. C'est à ce travail que, fidèle collaborateur, Regnard va s'employer avec succès.

Les circonstances exigeaient un comique immédiat, très visuel, dans les limites de la tradition italienne ; une satire vive, selon le goût du jour, mais une satire bouffonne qui n'entravât pas le rythme du spectacle ; une gaieté soutenue à quelque prix que ce fût. Tout ce matériel, issu des traditions et des besoins de la concurrence, existait déjà dans le répertoire contemporain. Regnard n'avait qu'à puiser, et il ne s'en fit pas faute. Parodies, lazzi, satire, on trouve tout chez lui, et rien de plus. Tout cela est très exactement à la mesure de son métier. Il ne s'aventure jamais plus avant. Du poids de son génie, Molière avait écrasé les influences, aussitôt que subies ; Regnard leur restera toujours soumis. Mais, ce cadre réduit d'exigences et de conditions permet toute une gamme de talents et de procédés, depuis le placage hâtif de Montchenay ou de Fatouville, jusqu'à la fusion des éléments farcesques et satiriques. Cette matière à rire et à railleries, Regnard a su la traduire en langage de scène. Une incursion au travers de son œuvre italienne nous montrera un comique de même essence, depuis le simple geste jusqu'à la satire.

Sans nous attarder aux purs canevas, signalons que, le plus souvent, les lazzi se mêlent au texte, telles dans *Le Divorce*, les bouffonneries des valets déguisés en barbiers :

Mezzetin prend le rasoir, et contrefaisant le remouleur, d'une jambe figure la roue de la meule, et avec la bouche il contrefait le bruit que fait le rasoir quand on le pose sur la meule pour le repasser, et celui que font les gouttes d'eau quand elles tombent sur la roue pendant qu'on repasse. Ce qu'Arlequin explique à mesure à Sotinet. A la fin, après plusieurs lazzi de cette nature, Mezzetin chante un air italien : puis donnant le rasoir à Arlequin, lui dit :

La bourse est de ce côté-ci, ne la manque pas, et s'en va.

SOTINET. Voilà un plaisant homme !

ARLEQUIN. Allons, allons, Monsieur, je n'ai pas beaucoup de temps à perdre.

Mettez-vous là. Il le pousse rudement dans un fauteuil, et lui prenant le nez lui met des morailles.

SOTINET. *Criant.* Et que diable faites-vous là ? Me prenez-vous pour un cheval ?

ARLEQUIN. Point du tout, Monsieur : mais c'est qu'il y a des gens qui sont terriblement rêtifs sous le fer : et avec cet instrument-là on leur couperoit la gorge qu'ils ne diroient mot.

SOTINET. Vraiment, je le crois bien.

ARLEQUIN. *Prend un bassin fait en forme de pot de chambre, et le met sous le menton de M. Sotinet pour le raser.*

SOTINET. Prenant le bassin. Qu'est-ce que cela ?

ARLEQUIN. C'est un bassin à deux mains. *Arlequin le lave en lui donnant de temps en temps des soufflets ; puis tire une grosse boule, dont il se sert pour savonner ; et après en avoir bien frotté le visage de Sotinet, il la lui laisse tomber sur un pied.*

SOTINET. Qu'est-ce donc que cela signifie ? Avez-vous entrepris de m'estropier ? *Il se lève.*

ARLEQUIN. *Repoussant violemment Sotinet sur le fauteuil.* Que de babil ! Tenez-vous donc si vous voulez. Croyez-vous que je n'aie que vous à raser ? *Il le rase avec un rasoir d'une grandeur à faire peur.*

SOTINET. Allez donc doucement. Vous m'écorcez tout vif.

ARLEQUIN. C'est que vous avez le cuir si dur que vous ébrêchez tous les rasoirs. *Il prend un cuir à repasser et l'accroche par un bout au col de Sotinet, tenant l'autre bout de la main gauche ; et pour avoir plus de force à repasser son rasoir qu'il tient de la main droite, il lève un de ses pieds et l'appuie rudement à l'estomac de Sotinet, et puis tirant le bout du cuir de toute sa force, il y repasse dessus son rasoir, de manière qu'il étrangle Sotinet, qui à peine peut crier.* (Acte I, sc. 4.)

Dans les passages de ce genre, le lazzi est l'unique raison de la scène ; il interrompt l'intrigue, supprime toute autre intention, selon la pure tradition italienne. Il est plus intéressant de le rencontrer dans les scènes mêmes de l'intrigue. Alors, c'est l'étude des caractères qui en pâtit. Ainsi, dans *La Coquette* (acte I, sc. 4), Trafiquet surprend sa fille en conversation avec Octave : « Hé ! que faites-vous ici, s'il vous plaît ? Ne vous avois-je pas prié de n'y plus venir ? Octave et Mezzetin font une révérence. Est-ce que vous prétendez, mon petit Monsieur, épouser ma fille malgré moi ? » Nouvelle révérence. Trafiquet s'exaspère. Nouvelle révérence. Les deux hommes se retirent. Il se tourne vers sa fille : « Et vous, Madame, l'impertinente, ne vous ai-je pas défendu de le voir... ? » Révérence. Et la conversation continue sur ce mode : monologue — révérence. Le vieux finit par se trouver seul avec Pierrot, le valet, qui prétend, lui aussi, répondre sur le même ton !

La comédie classique connaît ces disputes où l'égoïsme paternel se heurte à l'obstination indignée des filles et à la causticité des servantes. Molière en tire de savoureux portraits¹. Regnard semble n'avoir pas le loisir de composer ses caractères. Nulle vérité, nulle logique ; il n'y a plus qu'un vieillard qui s'excite devant des pantins muets. Mais c'est une solution comique et les acteurs sont passés maîtres à cette sorte de jeu.

Des pantins, oui, et non des caractères. Sur ce point aussi, Regnard se contente du matériel existant. Ses Arlequins, ses Mezzetins, ses Pierrots sont encore des types traditionnels bien définis. Il a senti la psychologie du masque, mieux qu'aucun de ses contemporains².

¹ *L'Avare*, acte I, sc. 4 ; *Les Fourberies*, acte I, sc. 4 ; *Le Malade imaginaire*, acte I, sc. 5.

² Le défaut de bien des pièces du Recueil de Gherardi, c'est que le texte se développe en marge du jeu, et la pièce passe dans la mesure où le jeu mange le texte.

Nous avons vu ¹ que Regnard, comme ses collègues, confie à l'acteur Arlequin, outre son personnage, d'autres rôles : marquis, chevalier, etc., qui jouent alors sous leur propre nom. C'est évidemment un signe de la perte du sentiment du type. Mais là où Arlequin joue son personnage, il parle et joue comme Arlequin. Il est hâbleur, violent, cynique ; ses mots sont primitifs, ce n'est pas là le langage de Scapin ou de Frontin ². Il a une façon toute personnelle de parler aux femmes.

A une servante : « Peut-on voir votre minois, petite femelle ténébreuse ? » ³

Au sortir d'un naufrage ⁴ : « Bonjour ma petite femme, d'où vient que vous n'êtes pas noyée ? »

Lorsqu'il jette son dévolu sur Isabelle, il ne s'attarde pas trop à séduire ; il jauge la personne comme on ferait d'un cheval : « Je ne pense pas que vous ayez dix-sept paulmes » (*ibid.*). Puis, il parle de sa première femme :

J'ai vécu six ans avec ma première femme sans avoir le moindre petit démêlé... Une fois seulement, après avoir pris du tabac, je voulois éternner. Elle me fit manquer mon coup. De dépit je pris un chandelier ; je lui cassai la tête, et elle mourut une demi-heure après. Voilà le seul différend que nous ayons jamais eu ensemble, qui ne dura pas longtemps, comme vous voyez.

Mais Isabelle est déjà mariée !

Mariée ? Bon, voilà une belle affaire ! Je le suis aussi, mais il n'y a rien de si aisé que d'être veuf ; cinq sols de mort-au-rat en font l'affaire.

« En tout cas, nous avons la voie de la mort-au-rat », disait déjà l'Arlequin du *Divorce*.

Ailleurs, en petit-maître :

Allons, Madame, je suis à vous pendant toute l'après-dîner, et pendant toute la nuit, si vous voulez ; il en coûtera la vie à trois ou quatre femmes : mais qu'y faire ? Le moyen d'être partout ? ⁵

Même sécurité dans la balourdise et le cynisme, tout au long de la scène déjà citée, du *Barbier* :

J'ai bien été trois mois entiers après une barbe, et pendant que je rasois un côté, le poil revenoit de l'autre : mais présentement je suis plus habile, vous allez voir.

¹ Voir ci-dessus, pp. 181-183.

² On écrirait une amusante étude sur l'injure dans les répertoires italiens et français de cette époque ; la première, plus brutale, vise au baroque, à l'expression pure ; la seconde est non seulement adoucie, mais tente davantage d'exprimer le caractère de celui qu'on invective.

³ *La Coquette*, acte III, sc. 4.

⁴ *La Descente de Mezzetin aux Enfers*. Il n'y a pas de différence de caractère entre le Mezzetin et l'Arlequin français ; d'autant moins ici que Mezzetin tient le rôle d'Arlequin, rendu vacant, par suite de la mort de Dominique.

⁵ *Le Divorce*, acte II, sc. 3.

Et plus loin :

J'étois auparavant tailleur de pierres ; et comme on disoit que j'avois beaucoup de légèreté dans la main, je crus que je serois plus propre à ce métier-ci.

Et lorsqu'il est pris de coliques : « *J'ai aimé mieux insulter la doublure de ma culotte plutôt que de vous faire attendre plus longtemps.* » Vraiment, la prévenance de ce barbier, et son aplomb n'ont point de bornes !

Le médecin n'en manque pas moins :

Qu'un homme ait une colique enragée ; en un moment je la lui fais passer ; je le couche par terre, je fais chauffer une meule de moulin bien chaude, je la lui applique sur l'estomac. N'ayez pas peur qu'il ait jamais la colique. — Ni la colique, ni autre mal, suggère Colombine. — Le malade meurt ordinairement ; mais s'il ne mourait pas, ce seroit le plus beau secret du monde ¹.

Les Médecins malgré eux, du répertoire français, ne s'aventurent pas à énoncer pareilles balourdises. Sganarelle ne va pas au delà du pain trempé dans du vin, et le Crispin d'Hauteroche se contente des pilules. Il n'y a que la sécurité qui les apparente. Par contre, on trouve des recettes semblables dans le Recueil de Biancolelli.

Passons à Pierrot. Dans les troupes italiennes de France, il a perdu, dès le milieu du XVII^e siècle, ce rôle de meneur d'intrigues qu'il tenait dans les pièces du Recueil de Scala. Ce phénomène est dû à l'ascension du personnage d'Arlequin, sous l'impulsion de Dominique. Pierrot, relégué au second plan, reprend, pour les développer, d'autres traits de son type complexe ². Le texte de Regnard souligne avec précision le caractère sentencieux, naïf et par place déjà sentimental de l'ancêtre de Deburau. C'est lui, l'innocent donneur de conseils, qui dit à son maître ses quatre vérités :

Vous êtes donc jaloux... ah, ah, ah ! cela est plaisant ! De quoi diable vous êtes-vous avisé de vous marier à l'âge que vous avez ? Ne savez-vous pas bien qu'un vieux mari est comme de ces arbres qui ne portent point de fruits, et qui ne servent que d'ombre ? ³

Ses entrées en matière n'appartiennent qu'à lui :

Monsieur, il y a là dedans un homme qui est habillé comme la porte d'un jeu de paume. Il demande à épouser votre fille ; la baillerons-nous ?

Et dans *La Coquette*, acte II, sc. 1 :

Monsieur, je viens de chez votre notaire ; il vous prie bien fort de l'excuser, il ne sauroit venir aujourd'hui.

¹ *La Descente de Mezzetin aux Enfers.*

² Cf. Maurice Sand, *Masques et Bouffons*, t. I, pp. 266 sqq.

³ *Le Divorce*, acte I, sc. 3.

Trafiquet : Il faut prendre patience, pourvu qu'il vienne demain. — *Pierrot* : Ni demain non plus, il lui est survenu une petite affaire, je ne crois qu'il puisse venir de si tôt. — *Trafiquet* : Et quelle est donc cette affaire ? — *Pierrot* : C'est, Monsieur, qu'il est mort.

Ailleurs, où la circonspection fait place à l'audace, il garde la même naïveté qui méconnaît les réalités de la vie :

Monsieur, regardez-moi bien, tel que vous me voyez, je me vais marier. — Toi, te marier, tu es fou. — Ce qui me console, Monsieur, c'est que celle que j'épouse est aussi folle que moi. — Et qui est-ce donc, cette malheureuse-là ? — Ho, Monsieur, vous la connaissez bien, c'est Mademoiselle votre fille !¹

Il a gardé de Pedrolino une balourdise plus fine que celle d'Arlequin. Il est moins grossier que les autres zanni et les filles de la maison tolèrent sa compagnie et son galimatias. C'est à lui que s'adresse Colombine, lorsqu'elle désire en savoir plus long sur le mariage :

C'est comme par exemple, une chose où l'on est ensemble... votre père... avoit épousé... votre mère ; ça faisoit qu'ils étoient deux. Et comme ça, votre grand-père... d'un côté... la nature... on ne sauroit expliquer ce brouillamini-là. Mais vous n'aurez pas été deux jours ensemble que vous saurez toutes ces drogues-là sur le bout du doigt².

Il tient à son rôle de pédagogue :

Regardez-moi bien, Claudine... l'honneur est un joyau, mais un joyau qui se gâte quand on le laisse exposé à l'air ; une fille est comme une bouteille d'eau de la reine d'Hongrie, elle perd sa vertu si elle n'est pas bouchée... etc.³

Cette fréquentation des appartements lui tourne parfois la tête, et il n'hésite pas alors à se proposer pour gendre à son maître. Il ne récoltera du reste d'autre réponse que des coups de bâton du vieillard et des railleries de Colombine. Tel son homonyme des *Originaux* de La Motte (1693), il songe au suicide ; et son cri désolé : *O amour, amour, ô Pierrot, Pierrot*, annonce déjà la mélancolie profonde de Deburau, et s'enrichit, bien à son insu, des regrets d'une époque funambulesque désormais révolue.

Ces quelques citations soulignent déjà le pittoresque de l'expression, plus débridée que sur la scène française. On en glane à chaque page :

« Je m'en vais chercher Orphée, s'écrie Mezzetin, en mal de musique, il n'a qu'à se bien tenir ; je lui ferai manger son violon jusqu'au manche. »⁴ « Vous vous mariez donc, mon père ? s'étonne Isabelle. — Oui, si vous le trouvez bon, ma fille. — A une femme ? — Non, c'est à un tuyau d'orgue ! Voyez, je vous prie, la belle demande. »⁵ Et Pierrot à la jeune Colombine pressée de se marier : « Il est vrai que vous n'êtes

¹ *La Coquette*, acte II, sc. 1.

² *Arlequin, Homme à Bonnes Fortunes*, scène du Vicomte.

³ *Les Filles errantes*, scène des Remontrances.

⁴ *La Descente de Mezzetin aux Enfers*, scène première.

⁵ *Arlequin, Homme à Bonnes Fortunes*, scène de Brocantin avec ses filles.

encore qu'un embryon ; et j'en ai vu dans des bouteilles de bien plus grandes que vous. »¹ Le même public de lettrés, de précieuses et de courtisans, qui riait aux Italiens du *tuyau d'orgue*, n'avait pas souffert, au Français, la *tarte à la crème* et les *enfants par les oreilles* !

Il reste à voir comment Regnard s'est accommodé de la mode satirique.

Disons d'abord que la satire est partout répandue. Il n'est guère de scène où l'on ne raille la coquetterie féminine et les maris ; où l'on n'oppose en amours galantes les officiers aux gens de loi ; marquis, avocats, financiers, précieuses, tout ce qui composera la comédie de mœurs de Dancourt, trouve déjà ici matière à plaisanteries. Il faut y ajouter encore les querelles entre acteurs du Théâtre-Italien, de l'Opéra et du Français. Cependant, on ne rencontre jamais de ces morceaux satiriques plaqués grossièrement sur l'intrigue, comme c'est souvent le cas dans les pièces de Montchesnay, Mongin, B***. Bien au contraire, la satire se mêle étroitement au jeu ; d'autant plus que le rôle de flagellateur est réservé la plupart du temps à Arlequin. Parfois, elle se traduit tout entière en bouffonneries, comme dans l'amusante scène que nous avons citée plus haut², où Arlequin fait son apprentissage d'avocat. Dans les premières scènes de *L'Homme à Bonnes Fortunes*, la satire de ce type contemporain s'exprime par un jeu : Arlequin enfle l'une sur l'autre les robes de chambre dont ses maîtresses lui font hommage, à mesure que celles-ci se présentent à sa porte. La dernière venue découvre le mystère de cette garde-robe ambulante, et l'incident se clôt par une batterie.

Les méthodes de Colombine sont plus fines. Elle raisonne, ou plutôt elle bavarde davantage. Mais Regnard s'efforce de traduire ces raisonnements en jeux de scène. Dans *Les Filles errantes*, elle persuade l'Italienne Isabelle de la légèreté des Parisiens. *Paris est le magasin de toute l'inconstance qui se débite en Europe* ; on ne saurait se fier à leur humeur. *La variété de leurs modes marque l'inconstance de leur humeur*. Comme Isabelle semble peu convaincue : *Voulez-vous, s'écrie alors la suivante, que je vous représente un Français qui veut surprendre la tendresse d'une jeune personne ?* Et la représentation commence. Premier tableau :

Ah ! ma chère enfant ! ma princesse ! que de beautés, que de charmes ! les dieux ont-ils jamais rien parfait de si parfait que vous ? Non, mon amour ne peut aller plus loin : et je suis au désespoir de n'avoir que des termes ordinaires pour vous l'exprimer ; voulez-vous que j'expire à vos pieds ? vous ne me dites rien : Il faut donc mourir, puisque votre cruauté l'ordonne : Là-dessus on pleure, on laisse échapper un gros soupir, on se donne de la tête dans une carpe de cheminée : il n'en faut pas davantage ; voilà une femme dans la nasse.

Isabelle, en effet, trouve ces soupirs irrésistibles. Second tableau :

Je m'en vais vous faire voir un François sur son retour de tendresse, c'est-à-dire huit jours après la déclaration (*Colombine passée de l'autre côté contrefait*

¹ *Ibid.*, scène de la petite fille.

² Cf. pp. 194-195.

l'amant). Ma foi, Madame, je suis bien las de vos manières, je ne viens point chez vous que je n'aye quelque sujet de chagrin... vous y venez si peu, Monsieur, qu'au moins n'en avez-vous pas souvent... Parbleu, Madame, on a ses affaires... Quand vous commenciez à m'aimer, vous n'en aviez point d'autre que votre amour. Est-ce là la tendresse que vous m'aviez jurée... Mais, Madame, cela ne peut pas toujours durer... Vous m'aviez tant fait de serments que votre passion seroit éternelle... Madame, je le croyais... Ingrat, infidèle... Oh ! Madame, point d'injures, vous pouvez mettre écriteau à votre porte, prendra le bail de votre cœur qui voudra... Adieu, voilà mon François parti.

Ailleurs, où elle ne mime point, ses expressions dépassent volontiers la réalité satirique :

Et que seroit-ce donc, Madame, s'il vous falloit peler avec de certaines eaux, comme la dernière maîtresse que je servois, qui changeoit tous les six mois de peau ? — Bon, tu te moques, Colombine : est-ce que tu as vu cela ? — Si je l'ai vu ? c'étoit moi qui faisoit l'opération. Elle me faisoit prendre la peau de son front, que je tirois de toute ma force : elle crioit comme un beau diable, et moi je riois comme une folle : il me sembloit habiller un levreau. Mais ce qui est de meilleur, c'est qu'elle portoit toujours sur elle dans une boîte la peau de son dernier visage calcinée, et disoit qu'il n'y avoit rien de si bon pour les élevures et les bourgeons ¹.

Le répertoire de Gherardi connaît plusieurs plaidoiries, qui généralement terminent les pièces. Celles de Regnard sont toujours drues et d'une cocasserie plus conforme aux types italiens qu'aux personnages qu'elles prétendent railler ². Les discussions littéraires, enfin, visent au même but. Toldo le montre en comparant *La Critique de l'Homme à Bonnes Fortunes* à *La Critique de L'École des Femmes*.

L'une et l'autre pièce aboutissent à un banquet. Mais au lieu d'une discussion littéraire, le banquet de Regnard sert de prétexte à une scène très vulgaire de horions et d'injures, aux attaques énergiques à la vertu d'une servante, et à l'étalage de cette grossesse de la Dame qui menace à tout moment d'accoucher sur la scène. Cette différence est déterminée en partie par ce parterre auquel les comédiens italiens faisoient évidemment trop de concessions... Mais cette différence naît aussi du caractère des deux écrivains. C'est le même monde, ce sont les mêmes situations que les deux poètes peignent sur la même toile ; mais Molière se borne à peindre d'après nature, tandis que Regnard altère les traits des personnages qu'il étudie, les allonge, les grossit, les épate, en fait des caricatures et se contente d'exciter la joie bouffonne de son public, plutôt que de parler à son intelligence ³.

Nous forcerions notre thèse en affirmant que le jeu l'emporte toujours souverainement sur la satire de mœurs. Il nous suffit d'affirmer premièrement : que Regnard s'est révélé un véritable homme de théâtre ; que toute sa formation s'est faite aux Italiens. Secondement : qu'il est resté remarquablement fidèle aux types italiens de son temps et que la

¹ *Le Divorce*, acte I, sc. 5.

² Cf. ci-dessus, p. 195.

³ *Art. cit.*, 1903, p. 54.

satire de mœurs fleurit, chez lui, dans l'invraisemblance et la fantaisie la plus débridée.

Nous allons, à présent, le suivre sur la scène française, curieux d'apprendre comment il a réagi à ce nouveau milieu.

LE RÉPERTOIRE FRANÇAIS

En 1694, Regnard composa sa première pièce pour la troupe française, à une époque où il donnait encore, au Théâtre-Italien, en collaboration avec Dufresny, des espèces de comédies-revues. A partir de 1696, il se consacra définitivement à la première de ces troupes.

D'emblée, il s'astreint à une composition plus rigoureuse. Les scènes hors-d'œuvre disparaissent presque complètement. Les éléments de la pièce s'articulent autour de l'intrigue, qui n'est plus ce faible fil conducteur, souvent rompu, que nous avons vu, mais bien le squelette d'une architecture, parfois légère encore, cependant plus logique. Les scènes de pures bouffonneries s'y rattachent toujours par quelque endroit ; et même certaines grandes scènes finales, qui, dans le répertoire italien, faisaient volontiers figure de divertissement indépendant (ambassades burlesques, jugements solennels, etc.), s'intègrent désormais à la pièce, en même temps qu'elles couronnent l'acte.

On trouve encore, cela va sans dire, des libertés, pour ne pas dire des défauts de construction : ci et là, une scène s'isole, un mouvement comique s'écarte curieusement du thème comme une branche folle ; on relève quelques contradictions, quelques inutilités du point de vue étroit de l'intrigue ¹. Mais dans l'ensemble, ses pièces sont mieux construites.

Ce sens de l'adaptation, Regnard l'a prouvé dès son premier essai. Dans *La Sérénade*, il abandonne tout effet, en dehors du dialogue et de la situation. Cette dernière est des plus conventionnelles : de l'argent à trouver pour un jeune amant, et un rival à dégoûter. Les complices interceptent la somme nécessaire, puis, à la scène finale, dépouillent le vieillard de ses vêtements et d'un collier de prix. Valère rendra le trésor contre un consentement à son mariage. Rien de plus simpliste, on le voit. Aucune des vingt-six scènes ne s'écarte du thème. Même respect de l'intrigue dans *Le Retour imprévu* et *Le Légataire universel*. D'autres pièces, par contre, comme *Le Bal* et *Les Folies amoureuses* rappellent davantage la liberté du spectacle italien.

¹ Dans *Le Bal*, sc. 13, Fijac, déguisé en baron d'Aubignac, réclame à Sotencour une dette d'honneur. Cet épisode est imité d'une scène parallèle de *Pourceaugnac* ; dans la pièce de Molière, il accompagne plusieurs autres ruses qui tendent toutes à affoler le provincial ; ici, il est isolé et ne modifie pas le cours de l'intrigue. — Dans *Le Joueur*, la scène du maître de trictrac est manifestement un hors-d'œuvre. — Dans *Le Distrait*, les distractions du héros s'accroissent à l'excès ; leur quantité n'importe pas davantage à l'intrigue que les bêtises de *L'Étourdi*. De même, dans *Les Folies amoureuses*, les travestis successifs d'Agathe qui feint la folie, pourraient être multipliés ou diminués sans rien changer à l'architecture de la pièce. — *Démocrille* aurait pu être ramené de cinq actes à trois ; mais, les scènes accessoires, comme le remarquent déjà les frères Parfaict, sont justement les meilleures.

Est-ce à dire que l'intrigue domine ? Elle est souvent trop simple pour prétendre à ce rôle. D'autre part, dans les pièces où elle se complique, la conclusion en est souvent bâclée. C'est notamment le cas pour *Le Retour imprévu* et *Les Folies amoureuses*, qui se terminent, la première par un grossier chantage, la seconde par la fuite pure et simple des amants. Molière agit souvent de même, mais les raisons sont un peu différentes : Molière abandonne la pièce à son sort lorsqu'il n'a plus rien à tirer de son caractère principal. Regnard, qui n'a point de caractère, épuise toutes les ressources comiques de sa pièce. L'un et l'autre affichent cependant par là un certain mépris pour l'intrigue.

Même effort d'adaptation, et dès la première pièce aussi, pour le style. Il perd de sa crudité. On ne rencontre plus les grossièretés du répertoire italien, les scènes à équivoques obscènes, les injures pures et simples. La cocasserie des expressions s'adoucit. Simple adaptation, nous le répétons : la verve, les effets comiques sont bien du même auteur. Tant de détails, du reste, nous reportent au répertoire italien : cette *beauté léoparde* de *La Sérénade* sort tout droit d'une pièce du Recueil de Gherardi. Le mot de Madame Argante : *Elle sera votre femme aujourd'hui ou vous mourrez de mort subite*, rappelle, en termes plus châtiés, le mot de Mezzetin : *Vous chanterez en vers ou vous crèverez en prose* ! Et souvent la polissure des expressions, le langage fleuri d'un Champagne et les descriptions érotiques d'un Sotencour sentent à plein nez la truculence du zanni et la sensualité de Pantalon.

Le ton s'affirme donc, sans qu'en pâtisse aucune de ses qualités essentielles. Ce qu'il peut perdre en cocasserie, il le regagne en brio. Regnard parle à peu près le langage de Molière dans *L'Étourdi*.

Voici en quels termes fulgurants, Hector, le valet du *Joueur*, raconte les dernières convulsions de son maître, luttant autour du tapis vert (acte IV, sc. 2) :

ANGÉLIQUE. Quoi ! ton maître jodrait au mépris d'un serment ?

HECTOR. C'est la dernière fois, Madame, absolument.
On le peut voir encor sur le champ de bataille ;
Il frappe à droite, à gauche, et d'estoc et de taille ;
Il se défend, Madame, encor comme un lion.

Je l'ai vu, dans l'effort de la convulsion,
Maudissant les hasards d'un combat trop funeste ;
De sa bourse expirante, il ramassait le reste :
Et, paraissant encor plus grand dans son malheur,
Il vendait cher son sang et sa vie au vainqueur.

NÉRINE. Pourquoi l'as-tu quitté dans cette décadence ?

HECTOR. Comme un aide-de-camp je viens en diligence
Appeler du secours : il faut faire approcher
Notre corps de réserve ; et je m'en vais chercher
Deux cents louis qu'il a laissés dans sa cassette.

NÉRINE. Eh bien ! Madame, eh bien ! êtes-vous satisfaite ?

HECTOR. Les partis sont aux mains ; à deux pas on se bat,
Et les moments sont chers en ce jour de combat.
Nous allons nous servir de nos armes dernières,
Et des troupes qu'au jeu l'on nomme auxiliaires.

Les effets de répétitions sont fréquents : à la fin de *La Sérénade*, les femmes, en dansant, braquent des pistolets sous le nez de Monsieur Grifon et de Scapin.

M. GRIFON. Miséricorde ! des pistolets, Monsieur le musicien !

SCAPIN. Paix, paix ! ne faisons point de bruit, nous ne sommes pas les plus forts.

M. GRIFON. Ils prennent mon chapeau, Monsieur le musicien !

SCAPIN. Et paix, paix ! ils prennent le mien et je ne dis mot !

M. GRIFON. Ils me déshabillent, Monsieur le musicien !

SCAPIN. Hé ! comme vous criez ! Faut-il faire tant de bruit pour un méchant justaucorps ?

M. GRIFON. Ils fouillent dans mes poches, Monsieur le musicien, et prennent ma bourse.

SCAPIN. Ils fouillent aussi dans les miennes, mais il n'y a rien, ils seront bien attrapés.

M. GRIFON. Ils me prennent un collier de quatre cents pistoles, Monsieur le musicien !

SCAPIN. Bon, bon ! ils ne tueront personne.

M. GRIFON. Ah ! la maudite sérénade !

VALÈRE (survenant). Ah ! mon père, comme vous voilà ! et d'où venez-vous ?

SCAPIN. Nous venons de donner une sérénade. (Sc. 25.)

On connaît le *Allons, saute marquis ! du Joueur*, et le fameux *C'est votre léthargie*, par lequel les personnages du *Légataire* essayent de faire avaler au vieillard un testament qu'il ne se souvient pas — et pour cause — d'avoir rédigé.

On mesurera à la fois l'influence de Molière et la portée différente de leurs comiques : lorsque le vieux Géronte revient à sa galère, il trahit l'obstination de son avarice, et Orgon, son aveuglement, en psalmodiant : *le pauvre homme !* Les mots de Regnard ne soulignent aucun trait de caractère, ce qui n'empêche pas le procédé d'être comique. Ce besoin de comique immédiat n'hésite pas à défier la vraisemblance. C'est ainsi que dans *Les Ménechmes*, Regnard fait dire à la jalouse Araminte :

Mais je veux l'épouser, en dépit de la fille,
Du père, des parents, de toute la famille,
En dépit de lui-même, et de moi-même aussi.

Outrance de langage qui pourrait lui avoir été inspirée par le mot de l'Avare, dans la fameuse tirade du vol :

... Allons, vite, des commissaires, des archers, des prévôts, des juges, des gênes, des potences et des bourreaux. Je veux faire pendre tout le monde ; et si je ne retrouve mon argent, je me pendrai moi-même après !¹

Il y a dans ce second répertoire, une joie du style pour le style. Obligé de renoncer dans une large mesure aux lazzis, Regnard se tourne vers le comique de l'expression ; et les effets qu'il en tire sont tout aussi directs.

¹ Autre procédé semblable dans *L'Avare*, acte I, sc. 3 : « Montre-moi tes mains. — Les voilà. — Les autres ! »

Que devient la satire, dans ce spectacle ? Aux Italiens, Regnard s'était efforcé de composer avec cette mode nécessaire. Sur la scène française, il pouvait choisir entre la pièce d'actualité, représentant la tendance nouvelle, et qui tournait déjà à la comédie de mœurs ; ou l'intrigue traditionnelle, à la Molière. Il semble n'avoir pas balancé un seul instant, et s'être débarrassé volontiers de ces entraves à son génie particulier. *On chercherait en vain, dans son nouveau répertoire, l'équivalent des anciens morceaux satiriques.* Regnard renonce à ces commentaires obligés sur la coquetterie des femmes et les modes du jour. Le seul personnage raisonneur de son théâtre est la Nérine du *Joueur*. Pas davantage, on ne rencontre cette foule de comparses singeant les mœurs de l'époque et sur qui l'intérêt se disperse : quelques marquis, un joueur, un maître de triac, un provincial, une poignée de rôles épisodiques, apothicaires, paysans, précieuses, c'est à quoi se réduit ce petit monde satirique. On retrouve, par contre, les maîtres et les valets, les amants et les rivaux, bref, tout le répertoire classique.

La question est enfin de savoir si Regnard a dessiné quelques caractères plus précis. Mais ce goût pour le comique immédiat et l'expression brillante, qui l'empêche de s'attarder à la satire des mœurs, nuit pareillement à une étude approfondie des caractères. Parti de la même source que Molière, Regnard en est resté aux rapides esquisses des Italiens. Ce fait est d'autant plus typique que les emprunts à Molière émaillent son œuvre. Mais, à y regarder de près, c'est aux personnages secondaires surtout, principalement aux valets, que Regnard emprunte un mot, une attitude ou un jeu de scène. Tel discours de Champagne (*La Sérénade*) sur ses démêlés avec la police est tiré des *Fourberies*. Mascarille, de *L'Étourdi*, a prêté son langage à Hector (*Le Joueur*), tandis que le duel entre l'étourderie du maître et l'ingéniosité du valet est repris dans *Le Distrait*¹. *L'Amour Médecin* et *Le Malade imaginaire* ont inspiré certaines scènes du Crispin des *Folies amoureuses*. Géronte, le père du *Joueur*, flétrit la conduite de son fils, sur le même ton que le père de Dom Juan. Dans la même pièce, la comtesse tient de Bélise des *Femmes savantes* sa manie de se croire irrésistible².

Qu'est-ce que Regnard a retenu des grands types moliéresques ? Presque rien : de *L'Avare*, la scène de la bague que Cléante offre de la part de son père à Angélique, et un mot de Marine, dans *La Sérénade*. De *Dom Juan*, la scène de Monsieur Dimanche, reprise en partie dans *Le Joueur*. Mais c'est au plus bouffon de tous, au plus grossier, que Regnard a eu surtout recours, au personnage de Pourceaugnac. Le type du provincial niais et vaniteux reparaît dans plusieurs de ses pièces. Mais est-ce bien un caractère, n'est-ce pas plutôt un fantoche qu'on manœuvre avec des ficelles ? Sous la truculence très naturelle du personnage de Molière, nous avons, plus haut, décelé les traits sommaires du type. Le Sotencour du *Bal* de Regnard n'a même pas cette saveur du terroir ; et c'est bien plutôt au théâtre italien que nous retrouvons le prototype de ce personnage : Sotencour n'est pas tant un Pourceaugnac qu'un

¹ Par le personnage même du *Distrait*. Cf. ci-dessous, p. 263.

² Pour plus de précisions sur tous ces emprunts, cf. Toldo, *art. cit.*, 1904.

Pantalon. Sa niaiserie n'est pas celle d'un provincial, mais celle du vieillard sensuel que sa passion fait dérailler. Son ton ne trompe pas. Il n'est que de l'entendre détailler les plaisirs qu'il attend de son mariage avec la jeune Léonor :

Mais bientôt, malgré vous, je verrai ses appas,
Cap à cap, sans réserve, et du haut jusqu'en bas.
Je verrai son nez... son... mais j'aperçois Lisette.

Et plus loin :

De plaisir je regorge
En songeant... Ah cousin ! qu'elle a le nez joli,
Le minois égrillard, le cuir fin et poli !
Sur son blanc estomac, deux globes se soutiennent,
Qui pourtant, à l'envi, sans cesse vont et viennent,
Et qui font que d'amour je suis presque enragé...

Et encore :

Elle est bai clair, ses cheveux sont en onde
Et fort négligemment flottent à gros bouillons
Sur sa gorge d'albâtre, et vont jusqu'aux talons...

C'est, dans un style plus aisé, le langage sensuel de la farce. Toldo a relevé à quel point Sotencour n'est qu'une caricature de Pourceaugnac si simplifié déjà. Si benêt qu'il fût, Pourceaugnac disposait d'un bon sens suffisant pour ne pas déclarer à sa fiancée :

Mon cœur tout pantelant, comme un cerf aux abois,
Par avance, à vos pieds, vient apporter ses bois.

« Ce n'était pas la peine, ajoute Toldo, de se mettre en frais d'imagination pour tromper un tel personnage. »¹

L'Agathe, des *Folies amoureuses*, est une Agnès sans sensibilité profonde. Elle n'a pas besoin d'éduquer son innocence ; cette délurée, qui feint si parfaitement la folie, multiplie les travestis, joue avec autant d'aisance la vieille femme, l'espagnole et le capitaine de dragons, n'est-ce pas plutôt Colombine qu'Agnès ?

Et au fond, ce décantage opéré sur les personnages de Pourceaugnac ou d'Agnès, Regnard l'étend à des pièces entières. Brunetière² a montré qu'en allégeant *L'École des Femmes* par exemple ou *Le Malade imaginaire* de tout ce qu'ils contenaient de substance : le sérieux possible, les idées, la thèse, l'essentiel de l'intrigue ; en désossant les personnages, en les réduisant à l'état de fantoches, de maniaques, de poupées ou de chiffons, bons à recevoir toutes les formes qu'il vous plaira de leur donner, en piquant enfin la pièce de lazzi à l'italienne, on n'obtenait rien d'autre que *Les Folies amoureuses* ou *Le Légataire universel*. On pourrait poursuivre la démonstration en ajoutant : changez les noms des personnages de Regnard,

¹ Art. cit., 1904, p. 60.

² Dans *Les Époques du Théâtre Français*, Paris, C. Lévy, 1892 : *Autour de Turgot*, pp. 169-170.

appelez-les Pantalon, Arlequin, Colombine ; dissociez un peu l'intrigue, réintroduisez quelques *fragments comiques* ; simplifiez un peu — à peine — les passions, et vous retrouverez les canevas italiens. A vrai dire, l'adaptation n'était guère qu'extérieure dans *La Sérénade*, *Le Bal*, *Le Retour imprévu* et *Les Folies amoureuses* qui datent pourtant de 1704.

Mais, dira-t-on, Regnard n'a-t-il pas visé plus haut en composant son *Joueur*, son *Distrait* ou son *Légataire*, à propos desquels Toldo remarque : « Après avoir demandé à son maître (Molière) le secret de faire rire, il lui a demandé aussi celui de penser et de faire penser. »¹ Illusion, croyons-nous. Le cas du *Distrait* sera vite réglé ; les frères Parfaict remarquaient déjà que la distraction n'est pas un vice mais une maladie. On n'a qu'à relire le portrait de La Bruyère, sur lequel Regnard a encore enchéri, pour voir ce que cette avalanche de distractions, hors de toute vraisemblance, peut apporter en connaissance du cœur humain.

Dans *Le Joueur*, la volonté d'élever le genre est plus manifeste. La faiblesse irrémédiable de ce jeune débauché, la vanité de son amour, qui croît toujours en proportion de ses dettes, son hypocrisie à l'égard des conseils paternels, son cynisme enfin, voilà de quoi satisfaire un moraliste. Mais Regnard n'atteint jamais le ton d'âpreté qu'il faudrait ; c'est que la lutte entre son amour et sa passion n'est qu'une forme. A la scène 6 de l'acte premier, lorsque son valet lui apprend qu'Angélique est près de renoncer à lui, Valère s'écrie : *Grands Dieux ! Puis : Cela ne se peut !* et immédiatement après : *Dans ce cas je pourrais rabattre sur la veuve, la comtesse, sa sœur...* Agathe lui donne son portrait richement encadré de diamants. A la scène suivante, pris de court, c'est lui, et non son valet, qui songe aussitôt à le déposer en gage chez une vieille usurière. Chassé enfin par sa fiancée, il clôt la pièce par ce mot :

Va, va, consolons-nous, Hector, et quelque jour
Le jeu m'acquittera des pertes de l'amour.

Nous ne croyons pas pouvoir appeler *caractère*, un personnage si totalement dépourvu de volonté ; son inertie élude tout conflit intérieur, elle détruit même en grande partie la puissance de la passion. Le joueur y est si soumis qu'il ne la vit pas, comme l'avare son avarice ou le malade imaginaire sa maladie. Il lui manque, pour être un caractère, cette résistance de l'être et cette prise de conscience du vice. Sa soumission totale et totalement irréfléchie à une passion, le rapprocherait bien davantage des *types à passions*.

Du reste, si l'on se détourne du personnage de Valère pour considérer la comédie, on retrouve le même souci de faire rire par tous les moyens. Le rôle d'Hector, le valet, est au moins aussi important. *C'est sans contredit le plus comique de la pièce*, disent les frères Parfaict. Être plaisant, « c'était l'unique but de l'Auteur. Il a tout sacrifié pour y parvenir et il a mieux aimé sortir du naturel et de la bienséance du théâtre que de laisser échapper la moindre plaisanterie que son sujet pouvoit lui fournir, et qu'il semble même avoir épuisé à cet égard »². La présence

¹ *Art. cit.*, 1904, p. 57.

² *Op. cit.*, t. XIV, p. 44.

d'autres personnages épisodiques ne se légitime que par ce besoin. Valère est donc loin d'attirer tous les regards ; il entre dans le jeu non pas tant comme une pièce maîtresse que comme fil conducteur d'une intrigue plaisante.

Reste *Le Légataire universel*. Mais là, le vieillard autour duquel tourne toute l'intrigue, ne joue qu'un rôle assez secondaire. Aucun rapport entre lui et *Le Malade imaginaire*. On songe bien plutôt aux *Fourberies*, en suivant les intrigues saugrenues du zanni, véritable héros de la pièce.

Concluons qu'en passant à la scène française, Regnard s'est adapté à son public et à ses acteurs. Ses pièces acquièrent une certaine ordonnance, le style s'affermît et recueille en son éclat les qualités du geste. Mais cette adaptation est relativement superficielle : les sources d'inspiration, les procédés et les types comiques, la forme de la gaieté restent les mêmes. Voltaire a dit quelque part : *Qui ne se plaît pas avec Regnard, n'est pas digne d'admirer Molière*. Éloge plein de sens. Regnard, c'est Molière non évolué, un Molière sans génie, si l'on veut. Tout Regnard se retrouve chez Molière. Mépriser sa gaieté et ses procédés, c'est les mépriser chez Molière ; car, ce n'est pas en simple pillard que Regnard a imité son maître : il l'a retrouvé à la source populaire commune. Il a fait le même apprentissage que lui, vécu les mêmes expériences, exercé le même métier. En ce sens, et malgré l'infranchissable fossé qui les sépare, ils sont frères.

Ces quelques auteurs aux talents si différents, une certaine conception de leur métier les rapproche. A part deux d'entre eux, on ne peut parler d'imitation de Molière ; et pourtant tous y font penser par certains côtés, dans la mesure précisément où — de façon diverse et intermittente — ils ont songé à l'expression scénique ; à une certaine sujétion de la pensée, du style, à l'acteur, à son geste. Le lazzi de Rosimond, le ballet de Nanteuil, la farce du Boursault première manière, le comique immédiat d'Hauteroche, l'intérêt de Palaprat pour la mimique de Raisin, tout Dufresny et tout Regnard, nous maintiennent dans un climat commun d'in vraisemblance et de fantaisie. Moins que tout autre, ils ont prétendu corriger, éduquer, stigmatiser ; plus que tout autre, plaire, faire rire, et par les procédés de leur art. Le voulant ou non, à travers Molière ou directement, ils ont, ici approché, là rejoint la tradition du spectacle italien ; les deux derniers surtout qui se sont forgé un style, en travaillant pour la troupe de Scaramouche.

Mais en face de cette tendance pourtant vivace, une autre s'affirme, bien plus puissante, qui subordonne l'art du théâtre à l'expression de la satire des mœurs, à l'évocation plus ou moins précise de l'actualité. Opposer à nos auteurs le représentant le plus illustre de la comédie de mœurs, Dancourt, nous paraît nécessaire, pour mieux délimiter les pays où se cantonnent les deux partis : ceux du réalisme et ceux de la convention.

CHAPITRE XV

Dancourt et la satire des mœurs.

Déjà avant Dancourt, certaines pièces contenaient en germe la satire des mœurs bourgeoises. Il ne s'agissait plus seulement de simples titres destinés à attirer le public, et ne couvrant que des intrigues communes ; cette fois, les intentions étaient plus nettes. Mais, nous disons bien : certaines pièces et non certains auteurs, car il s'agit de cas isolés ¹.

Ainsi, Quinault, qui fut grand fournisseur d'opéras, qui écrivit d'autre part *L'Amant indiscret* et *Le Docteur de Verre* ², dont bien des scènes sont de pures farces, a touché à la comédie de mœurs dans *Les Rivaux* et surtout *La Mère coquette*. La première est une tragi-comédie déguisée, reprise de Rotrou (*Les Deux Pucelles*). L'influence espagnole est visible, bien qu'avec moins de fougue romanesque. M. Étienne Gros ³ a signalé quelques passages qui la rattachent à la comédie bourgeoise. Quelques traits aussi dans *L'Amant indiscret*, dont les épisodes sont moins invraisemblables que ceux de *L'Étourdi*. Quant à *La Mère coquette*, c'est, dans le genre sostenuto, une manière de chef-d'œuvre ⁴, d'une psychologie infiniment plus délicate que n'en aura jamais Dancourt.

La Veuve à la Mode, de Visé (1667), a inspiré Dancourt. On pourrait glaner quelques traits dans le reste de son œuvre. De Visé recherchait l'actualité, moins par goût de la satire, semble-t-il, que par désir de succès immédiat. Quant aux *Dames vengées*, dont le dernier acte est si fin et si moderne à certains égards ⁵, elles furent écrites beaucoup plus tard, en 1695.

Passons aux contemporains de Dancourt. Champmeslé est mal défi-

¹ C'est pourquoi nous avons préféré n'en parler qu'avec Dancourt.

² Cette pièce fait partie de *La Comédie sans Comédie*, qui rassemble en cinq actes un prologue, une pastorale, une comédie, une tragédie et un opéra.

³ *Philippe Quinault : Sa vie et son œuvre*, suivi de *Philippe Quinault : La Mère coquette ou les Amants brouillés*, Paris, Champion, 1926.

⁴ Le sujet fut volé à de Visé. Voir toute la controverse dans Étienne Gros, *op. cit.*

⁵ L'héroïne, trompée par son amant, refuse de lui pardonner et se retire dans un couvent. Cette conclusion, si peu conforme à l'habitude, étonna le public qui s'attendait à un pardon ou du moins à un autre mariage.

nissable ¹ : il n'y a guère de rapports entre *Ragotin*, adaptation maladroite et plate du *Roman comique* et *Les Grisettes* ou *Crispin Chevalier*, où l'on reconnaîtra un sens assez averti des choses de la scène ; moins de rapport encore avec la farce non imprimée du *Veau perdu* ² ou l'exquise *Coupe enchantée* (1688), chef-d'œuvre de la féerie paysanne. L'une de ses pièces semble avoir frappé particulièrement le public : c'est *Le Parisien* (5 actes en vers, 1682). « Il était réservé à Champmeslé, disent les frères Parfaict, de relever en quelque façon la scène comique, qui semblait languir depuis plusieurs années, et qui va prendre une forme nouvelle. » ³ Cette histoire mal versifiée d'un libertin et d'une coquette annonce nettement Dancourt, qui s'en est du reste inspiré à plusieurs reprises.

En 1685, Baron avait exposé un défilé de caractères dans *Le Rendez-vous des Thuilleries*, qui n'est pas une véritable comédie. Il triomphe, l'année suivante, avec *L'Homme à Bonnes Fortunes*. Ces cinq actes tracent en une prose lourde l'histoire de Moncade, espèce de Don Juan bourgeois, finalement confondu, non par le Ciel mais par ses victimes. À côté de scènes de haut comique, on y trouve des morceaux plus sérieux. Baron tend à donner dans le noble, ce qui ne va pas sans longueurs. Il n'empêche qu'un caractère a été tracé dans ces pages, et souligné. Malheureusement, les vertus théâtrales de Baron s'affaiblissent dans la mesure où le ton prétend s'élever. Le reste de sa production manque de force comique et plus simplement de style ; il trouve peu de grâce aux yeux des frères Parfaict, pourtant favorables à l'auteur.

Enfin, en 1685 aussi, Saintyon écrivait une pièce en cinq actes : *Les Façons du tems*, toute dans le ton de Dancourt avec qui il collabora peut-être ensuite ⁴.

Ainsi, en cette année (qui vit également la première pièce de Dancourt), alors que Regnard et Dufresny n'avaient pas encore paru aux Italiens, la comédie de mœurs semblait se dessiner en dessus du fatras des productions médiocres.

DANCOURT (1661-1725)

Encore un homme de robe qui s'avise un jour que le théâtre serait mieux son fait. Destiné au barreau, il fut reçu avocat à l'âge de dix-sept ans. La facilité et le charme de sa parole, qui lui valurent une fois les éloges du roi, lui promettaient une carrière brillante. Il préféra user de ce talent pour séduire une fille du grand La Thorillière, l'enleva et l'épousa en 1680. Il entra ainsi dans une famille de comédiens : trois enfants de

¹ On sait aujourd'hui que les comédies attribuées à La Fontaine ne sont pas de lui, sauf *L'Eunuque*, deux opéras et un ballet. Cf. un exposé complet de la question par M. Pierre Clarac, dans *Les Œuvres de La Fontaine*, Bibl. de la Pléiade. — On pourrait se demander encore s'il faut attribuer toutes les autres à Champmeslé.

² C'est la mise en action de deux contes de La Fontaine : *La gageure des trois commères* et *Le Villageois qui cherche son veau*. Cf. Parfaict, t. XIII, année 1689.

³ T. XI, p. 309.

⁴ Selon Parfaict et Lérès, il aurait eu part à la composition du *Chevalier à la Mode* et des *Bourgeoises à la Mode*.

La Thorillière furent acteurs. Pierre épousa la célèbre Catherine Biancolelli, fille de Dominique ; Charlotte épousa Baron ; Thérèse enfin, la femme de Dancourt, fut l'une des plus gracieuses comédiennes du Théâtre-Français¹.

Il ne restait à Dancourt qu'à mettre ses dons au service de la cause commune. C'est ce qu'il fit, tant comme acteur² que comme auteur. Il joua et composa pendant trente-trois ans et connut bien des succès qui semblent avoir excité vivement son orgueil. Il s'était habitué assez facilement au rôle de second après Molière, comme le témoignent les épîtres qui accompagnent ses dernières œuvres :

Dans le prologue de *Céphale et Procris*, Thalie déclare à Momus :

... tels des modernes auteurs
Qui par mes conseils, pour matière,
Ont pris la critique des mœurs,
Suivront, quoique de loin, les traces de Molière.
Quand on ne peut atteindre au suprême degré,
Il ne faut point rougir qu'un autre vous surmonte,
À ce mortel illustre on peut céder sans honte,
Et dans le second rang voir son nom consacré.

Dans l'*Épître* qui ouvre son *Sancho Pança Gouverneur*, il insiste :

Trop heureux si par ce moyen,
Quand Molière est assis le premier au Parnasse,
Je pouvais prendre un jour mon rang si près du sien,
Qu'entre nous deux aucun autre n'eût place.

Avec une conscience si précise de sa valeur, on ne s'étonne pas qu'il soit parfois entré en conflit avec ses interprètes. En 1712 déjà, les comédiens avaient parlé de lui refuser des droits d'auteur pour son *Sancho*, sous prétexte que cette pièce reproduisait presque mot pour mot celle que Guérin de Bonscal avait écrite quelque soixante-dix ans plus tôt. Le grief était fondé et Dancourt avait fait interrompre les représentations, pour ajouter un certain nombre de scènes. Quatre ans plus tard, ses interprètes décrièrent vivement *La Métamorphose des Amours*. La pièce eut peu de succès. Dancourt laisse percer son mécontentement dans l'*Épître* dédicatoire :

Si de mes envieux, la troupe malfaisante
Pour en diminuer le prix,
Interrompt ce succès, les efforts qu'elle tente
N'empêchent pas que des plus beaux esprits
L'assemblée illustre et savante
N'en fasse hautement l'éloge avec chaleur...

La dispute tourna en brouille avec sa dernière pièce, *La Déroute du Pharaon*, que ses camarades refusèrent de représenter, bien que l'ayant

¹ Cf. Lérès, p. 546. Voir aussi Jal, *op. cit.*, p. 466.

² Il fut longtemps et avec succès le harangueur de la troupe, et tenait convenablement certains rôles.

répétée et annoncée. Est-ce que parce que cet acte reprenait à peu près *La Désolation des Joueuses*, composée trente ans auparavant ? A tout le moins, l'auteur ne cache pas son dépit dans l'*Avis* au lecteur :

Ils croient avoir eu pour cela de bonnes raisons : ce n'est point à moi de les déduire ni de les combattre, encore moins de les justifier... La lecture de cet ouvrage... fera connoître si le mépris qu'ils en ont paru faire, comme de la Métémpsychose des Amours, a été bien ou mal fondé.

Il se retira la même année, et mourut en Berry, sur ses terres, l'an 1725.

On trouve dans *Le Roman bourgeois* de Furetière (Livre 1^{er}) le passage suivant :

Leur amour dura encore longtemps, avec plus de familiarité qu'auparavant, sans qu'il arrivast rien de mémorable ; car il n'y eust point de rival qui contestast au marquis la place qu'il avoit gagnée, ou qui envoyast à sa maîtresse de fausses lettres. Il n'y eut point de portrait ny de monstre, ny de bracelet de cheveux qui fust pris ou égaré, ou qui eut passé en d'autres mains, point d'absence ny de fausse nouvelle de mort ou de changement d'amour, point de rivale jalouse qui fist faire quelque fausses vision ou équivoque, qui sont toutes les choses nécessaires et les matériaux les plus communs pour bastir des intrigues de romans, inventions qu'on a mises en tant de formes et qu'on a repetassées si souvent qu'elles sont toutes usées.

Je ne puis vous raconter autre chose de cette histoire ; car toutes les particularitez que j'en pourrois sçavoir, si j'en estois curieux, ce seroit d'apprendre combien un tel jour on a mangé de dindons à Saint-Cloud chez la Durier, combien de plats de petits pois ou de fraises on a consommés au logis de *Petit-Maure* à Vaugirard, parce qu'on pourroit encore trouver les parties de ces collations chez les hostes où elles ont esté faites, quoy qu'elles ayent esté acquittées peu de tems après par le marquis, qui payoit si bien que cela faisoit tort à sa noblesse.

Le contenu des deux paragraphes s'applique parfaitement au théâtre de Dancourt. La charpente de ses intrigues n'apporte rien de neuf : amants contrariés, amants victimes de malentendus, trompeurs trompés ; et les procédés aussi sont usés : les rivaux, les fausses lettres, les portraits, les bijoux perdus ou mis en gage, même les morts ressuscités, tout ce bric-à-brac jonche son théâtre.

Mais à l'intérieur de cette architecture conventionnelle s'agit un monde très profondément engagé dans le siècle. Ces particularitez auxquelles Furetière ne s'arrête pas, Dancourt les recherche avidement. Songez aux matelotes renommées du *Moulin*, cette guinguette sise dans la plaine de Grenelle, au bord même de la Seine ¹ ; au restaurant de la *Croix-Blanche*, à Bezons, où les amants se retrouvent les jours de foire ; à la foire Saint-Germain, à toutes ces fêtes de village, rendez-vous de galants, et jusqu'à ces bals nocturnes des Champs-Élysées, où l'on danse toute la nuit à la flamme des flambeaux.

¹ Cf. Lérès, p. 307.

Songez surtout à tout ce qu'il passe d'événements du jour et de potins, dans ces petites revues. Au mois de mai, en prévision des intrigues estivales qui se dérouleront en l'absence des officiers, Dancourt écrit *L'Été des Coquettes*; et, en octobre, il compose *Le Retour des Officiers*. *Le Moulin de Javelle* roule sur l'aventure réelle arrivée à deux bourgeois, désireux de passer une soirée galante au dit Moulin, et qui y trouveront leurs femmes en partie carrée. En 1687, à l'occasion de la défense du lansquenet, il écrit *La Désolation des Joueuses*. En 1697, on ne parlait que de la loterie d'un sieur Fagnani, dont tous les lots étaient noirs (c'est-à-dire bons), et qui pourtant fut une merveilleuse affaire pour son organisateur; Dancourt écrit *La Loterie*. En 1698, tout Paris se passionnait pour le procès d'un homme, qui ayant été porté défunt à tort, eut toutes les peines du monde à convaincre la justice de son existence; Dancourt écrit *Le Mari retrouvé*. En 1707, au moment de la grande vogue du *Diable boiteux*, il compose successivement deux comédies sur ce sujet. Dans *Madame Arthus*, « plusieurs personnes connues étoient caractérisées » (Léris). En 1714, on faisait des gorges chaudes de l'aventure du teinturier qui, pour se venger de l'amant de sa femme, le fit tout bonnement teindre dans l'une de ses chaudières! Dancourt écrit un acte qu'il intitule spirituellement *Le Vert-Galant*. Enfin, *Les Fêtes nocturnes du Cours* (1717) furent composées à l'occasion des bals aux flambeaux dont nous avons parlé plus haut.

Nous pouvons encore mentionner toutes les pièces, écrites comme répliques à celles des Italiens qui connaissaient un succès particulier : une *Baguette*, non imprimée, trois mois après *La Baguette de Vulcain*¹; *L'Opéra de Village*, quelque temps après *L'Opéra de Campagne*; *La Foire Saint-Germain*, un mois à peine après la pièce de Regnard et Dufresny; *Les Eaux de Bourbon*, quelques semaines après *Les Bains de la Porte Saint-Bernard*. Les Italiens, nous l'avons vu, le lui rendaient bien.

Il faut souligner que cette fois les pièces tiennent la promesse des titres. Ceux-ci ne sont plus de simples écriteaux publicitaires. Nous sommes véritablement dans les foires et les campagnes; *Les Agioteurs* nous entraînent vraiment dans les milieux interlopes du temps, *La Gazette*, dans les bureaux du journal. Le monde qui s'y meut fébrilement, hanté par l'appât du gain et des jouissances, ces requins de la finance, ces modernes maquerelles, ces chattes et ces matous amoureux et en vadrouille, jamais on ne les avait rencontrés auparavant, à un tel degré de concentration et de vérité. Toutes les affaires du temps sont menées sous nos yeux avec un luxe inouï de détails et de termes techniques. C'est une immense revue satirique de la société du Grand-Siècle finissant. Tout homme qui s'intéresse tant soit peu à la vie du passé, ne peut qu'être comblé à cette lecture. L'historien des mœurs y trouve un matériel précieux.

Jules Lemaître, qui fut l'historien de Dancourt², nous paraît avoir confondu gravement le point de vue du moraliste et celui de l'historien

¹ Cf. plus haut, pp. 200-201.

² *La Comédie après Molière et le Théâtre de Dancourt*. Thèse, Paris, 1882.

du théâtre. Il commence par dire que le génie de Molière est d'avoir peint *d'après nature* les mœurs de son temps, mais regrette qu'il en soit resté aux caractères les plus généraux ¹. Dancourt, lui, a exploré tous les caractères de sa génération ; et, s'il n'a pas ramassé chaque vice dans un personnage unique et écrasant, il l'a distribué sur plusieurs figures, *variétés d'un même type, distinguées seulement par des nuances* ² ; ce que nous appellerions volontiers une *comédie des milieux*. Bref — et Lemaître l'en loue — Dancourt s'apparente à La Bruyère. Comme La Bruyère opposait son Onuphre à Tartuffe, Lemaître, dans le même esprit, reproche aux contemporains de Dancourt, et parfois à Molière, d'avoir recouru aux gros effets (l'entrée de Vadius, par exemple) ³, à toutes ces vieilles recettes — procédés de répétition de mots ou d'idées ⁴ — si chères à la *commedia dell'arte*, et que le savant critique accuse de *fausser la vérité* et de substituer à la vie une caricature grossière.

Cette manière de juger sur le seul critère d'une vérité tout étrangère aux lois du théâtre, est des plus contestables. L'avantage qui peut résulter, pour l'étude des *nuances*, d'un éparpillement des caractères sur une multitude de personnages de second plan, est loin de compenser l'absence de vrais types de théâtre. Quant à ces *nuances* qui les distinguent, ce ne sont que de simples circonstances extérieures qui n'atteignent pas le caractère. L'un est passionné de carrosses, l'autre de dentelles ; l'une est une femme qui vole son mari, l'autre un fils qui vole son père, le troisième, un financier qui ruine ses clients. L'un s'honorerait d'être bailli, l'autre, fermier général. Simple question de mots. Quand on a entendu parler quatre ou cinq de ces agioteurs, de ces entremetteuses, de ces financiers, on les connaît tous.

On nous rétorquera que les médecins et les servantes de Molière aussi se ressemblent tous ; mais leurs figures s'inscrivent dans un cadre de procédés et d'effets destinés à la scène. Ces conventions peuvent être usées, elles n'en portent pas moins toujours leur contenu comique : « M. Diafoirus n'a qu'une scène, cela suffit, il est immortel », dit Lemaître lui-même. Les perpétuelles élucubrations sur Aristote, Gallien et les maladies aux noms bizarres, bien que déjà comiques en elles-mêmes, n'éviteraient pas la monotonie, sans le rythme de la phrase, ses alternances voutées, ses grosses simplifications, bref, toute l'organisation précise du style de la scène.

Il faut la science théâtrale et la finesse psychologique d'un Marivaux pour réussir, sur la scène, dans l'art du portrait, dont Dancourt a émaillé son répertoire. Toute comparaison avec La Bruyère, lorsqu'il s'agit d'un dramaturge, est sujette à caution, car le scalpel du moraliste est un instrument trop délicat pour le théâtre et surtout mal adapté ⁵. Rejetant,

¹ « Je donnerais volontiers pour deux ou trois de ces personnages dont j'ai naïvement regretté l'absence, quelques-uns de ses médecins et quelques-unes de ses servantes. » *Op. cit.*, p. 28.

² *Op. cit.*, p. 97. ³ *Op. cit.*, p. 14.

⁴ « *Le pauvre homme* et *sans dot* sont des mots admirables : un esprit mal fait en trouverait la répétition prolongée au point de sentir le procédé. » *Ibid.*

⁵ Regnard en a fait l'expérience dans son *Distrain*. Même confusion de genre dans le *Ragotin* de Champmeslé.

comme l'affirme Lemaître, les gros effets ¹, la prose de Dancourt en est réduite à ne compter que sur l'esprit même de ses plaisanteries ; si plaisant qu'il soit, ce papillotement de remarques sur la rapacité des financiers (avec chiffres à l'appui) et la vertu des coquettes finit par s'émietter, faute de charpente.

Cette monotonie est encore plus visible quand les filous opèrent dans leurs bureaux. Il nous paraît que la finesse de Lesage est précisément d'avoir placé Turcaret dans un salon. L'historien des mœurs y perd le spectacle de cette faune qu'on voit défiler pendant trois actes dans l'officine de Trapolin, pendant cinq actes dans la salle de consultation de Madame Thibaut. L'amateur de théâtre y gagne le personnage du financier dupé dans ses amours, et dont la silhouette raccourcie trahit les origines. Dans *Turcaret*, il n'y a qu'une seule scène de ce genre professionnel ; c'est l'entretien du financier avec Raffle, son homme de confiance, qui vient l'importuner avec les affaires courantes jusque dans le

¹ Dancourt est du reste trop avisé pour ne pas revenir parfois à ces conventions. On prouverait facilement que si les coquettes mûres, que Lemaître aime tant, sont les personnages les plus comiques de son théâtre, elles le doivent précisément à des conventions de style, notamment au comique de répétition (mot ou idée). En voici une, Madame Robin, revenant tout entichée d'une revue militaire :

M^{me} ROBIN. Ah, la charmante chose, la magnifique chose qu'une armée ! Le délicieux séjour que celui d'un camp !... On ne doit plus se soucier de mourir quand on a vu cela. Pour moi je ne me vens pas, je suis ravie, je meurs de plaisir, je meurs de plaisir, je meurs de plaisir !

M^{me} PINUIN. ...est-ce que le camp vous donne des vapeurs ?

M^{me} ROBIN. Ah ! ma chère Madame Pinuin, il fait dans mon cœur et dans mon esprit des révolutions à quoi je ne m'étois pas attendue : je suis dans des ravissements ! Quel charmant spectacle ! Madame Pinuin, quel charmant spectacle !

FRONTIN. On ne voit point de cela à Paris...

M^{me} ROBIN. Cela est vrai, au moins. Que de chevaux ! que de chariots ! que de mulets !

FRONTIN. Que de harnois ! que de grelots ! que de sonnettes ! Madame !

M^{me} ROBIN. Oui, quel agréable tintamarre ! la satisfaisante chose ! quel ordre ! quelle magnificence ! Cela plaît, cela charme, cela ravit ; que cela est beau, que cela est grand, que cela est excellent, que cela est superbe !

M^{me} PINUIN. Vous n'avez pas de regret à notre voyage, Madame ?

M^{me} ROBIN. Non, je t'assure ; y a-t-il rien de plus gracieux que tout ce que j'ai vu ? ce mélange de bataillons confus, ces escadrons épars, ces officiers, ces valets, ces vivandiers, ces gens de condition.

Mais un petit officier l'attire particulièrement :

M^{me} ROBIN. ... Depuis huit jours que nous sommes ici, il n'a jamais manqué l'occasion de me dire les plus jolies choses. Oh ! nous avons beaucoup de sympathie ; il est si bouffon, si bouffon dans la conversation ; moi je suis si folle, si folle, dans mes manières !

M^{me} PINUIN. Si ce mariage-là se fait, Madame, vous deviendrez le charme de la garnison.

M^{me} ROBIN. De la garnison ? de la garnison ? Quoi ! Monsieur le Chevalier me mènera en garnison ?

FRONTIN. ... le moins que vous puissiez espérer, c'est de vous trouver au premier jour commandante d'un bataillon...

M^{me} ROBIN. Je serai commandante d'un bataillon en garnison, moi, sur la frontière. Que je vais faire des miennes ! que je vais faire des miennes ! que je vais faire des miennes ! (*exit*)

(*Les Curieux de Compiègne*, sc. 9. Cf. également M^{lle} Grifaut dans *Le Prix de l'Arquebuse*.)

salon de la baronne ¹. Et encore, s'exclame Lemaître, « il n'y met le nez qu'en passant, d'un air ennuyé ; il les tranche de haut avec une sorte de négligence » ².

M. RAFLE *regardant un bordereau*. Premièrement. Cet enfant de famille à qui nous prêtâmes l'année passée trois mille livres, et à qui je fis faire un billet de neuf par votre ordre, se voyant sur le point d'être inquiet pour le paiement, a déclaré la chose à son oncle le Président, qui, de concert avec toute la famille, travaille actuellement à vous perdre.

M. TURCARET. Peine perdue que ce travail-là ; laissons-les venir. Je ne prends pas facilement l'épouvante.

M. RAFLE *après avoir regardé dans son bordereau*. Ce caissier que vous avez cautionné, et qui vient de faire banqueroute de deux cent mille écus...

M. TURCARET. C'est par mon ordre qu'il... je sais où il est.

M. RAFLE. Mais les procédures se font contre vous ; l'affaire est sérieuse et pressante.

M. TURCARET. On l'accommodera ; j'ai pris mes mesures, cela sera réglé demain.

M. RAFLE. J'ai peur que ce ne soit trop tard.

M. TURCARET. Vous êtes trop timide..., etc.

Il n'y a qu'un *mot* dans cette scène (« un mot admirable, souligne Lemaître, mais c'est à peu près le seul ») :

M. RAFLE. Ce grand homme sec, qui vous donna il y a deux mois deux mille francs pour une direction que vous lui avez fait avoir à Valogne...

M. TURCARET. Hé bien ?

M. RAFLE. Il lui est arrivé un malheur.

M. TURCARET. Quoi !

M. RAFLE. On a surpris sa bonne foi, on lui a volé quinze mille francs. Dans le fond il est trop bon.

M. TURCARET. Trop bon, trop bon ? hé ! pourquoi, diable, s'est-il donc mis dans les affaires ? Trop bon, trop bon.

Nous pensons que ce mot unique, peut-être *parce qu'il est unique*, nous en apprend tout autant sur la férocité de Turcaret, et avec combien plus de puissance, que les mille mots des pièces à tiroirs de Dancourt ³.

On pourrait enfin se demander si un caractère puissant pouvait se créer dans cette atmosphère d'immense tolérance morale (le mot est de Lemaître) : « Tout péché spirituellement confessé et porté de bonne grâce, y est plus qu'à demi pardonné » (p. 223). En fait, un caractère se dessine surtout par opposition à d'autres caractères, contraires ou plus faibles. Sans doute, dans un théâtre de filous, on peut encore camper un Turcaret, à condition que chacun joue son jeu sérieusement, que l'hypo-

¹ Acte III, sc. 7.

² *Op. cit.*, p. 154.

³ Il y a un autre mot dans *Turcaret*, c'est le dernier de la pièce, le cri de triomphe que lance Frontin du sein de la débâcle finale : « Voilà le règne de M. Turcaret fini, le mien va commencer ! » Dancourt multipliait les agioteurs ; le simple mot de Frontin, annonçant que la scène continue, est autrement inquiétant, car il résonne dans le temps.

crisie, les convenances de salon maintiennent les distances ¹. Mais lorsque tous ces fripons sont des épicuriens, sans illusion sur eux-mêmes et sur les autres, et qui ne le cachent pas ; lorsque la chute de l'un d'eux est accueillie par ses comparses avec le sourire, davantage comme un mauvais coup de poker que comme une vengeance ou la punition d'une faute ; lorsque, en fin de compte, requins ou victimes, tout est égal pour tous, on ne voit pas très bien alors comment, de ces trames spirituelles, de ces conversations railleuses, pourraient s'élever quelque grande passion ou quelque grand vice. Imagine-t-on un Alceste sceptique sur son idéal, qui pratiquerait la sincérité pour le plaisir cynique de prouver aux autres qu'ils sont faux ou fats, sans qu'en souffre finalement sa grandeur ? Que deviendrait Tartuffe dans un milieu qui tolérerait son hypocrisie avec le sourire ? Que serait un Don Juan dans une atmosphère de courtisannerie et de libertinage ? Cela ne donnerait que des marquis caustiques, des hypocrites de petit calibre et des sauteurs. Et l'on en trouve chez Dancourt et ses contemporains.

Cette décrépitude morale atteint même les amoureux de comédie, qui, dans ce théâtre de filous qu'est aussi la commedia dell'arte, formaient le contrepoids sentimental. Les jeunes premiers de la commedia sont de vrais amoureux, fort délurés d'ailleurs, d'une sensualité sans équivoque ; mais ils aiment pour aimer, et la plupart de leurs intrigues sont subordonnées au « godersi ». Les amoureux de Dancourt, tout au contraire, se marient pour la dot ; et les amoureuses, par curiosité, par désœuvrement, pour les titres, ou parce qu'il est plus facile à une femme qu'à une fille d'avoir des amants. Et l'on ne se fait aucune illusion sur les motifs de l'autre. Voici un cas typique :

Angélique apprend que son amant est sur le point d'épouser une riche greffière. Loin de vouloir se couvrir, Clitandre songe à faire entrer la jeune fille dans ses vues : « Ce n'est point elle, c'est son bien que j'épouse, pour le partager avec vous... Laissez-moi céder pour un temps à notre mauvaise fortune pour vous en assurer une meilleure ; nous sommes jeunes l'un et l'autre, votre tante n'a que très peu de temps à vivre. » Et la réponse d'Angélique révèle le même sens pratique : « Et vous croyez que pour vous avoir j'aurai la patience d'attendre qu'elle meure ? Non pas, s'il vous plaît, je veux que vous m'épousiez la première ; c'est à elle d'attendre. » ² « J'aime Mariane, dit un autre Clitandre, elle est riche, l'affaire est sérieuse, il ne faut pas la manquer. » ³ Et c'est un véritable amoureux qui parle, non un aventurier.

Et lorsque la Mariane des *Bourgeoises à la Mode* apprend que le chevalier, son amant, n'est autre que Jeannot, fils de la marchande du coin, garçon débauché et vaniteux, qui a renié sa brave mère et l'a volée par-dessus le marché, elle déclare placidement : « Quand il n'aurait pas les vingt mille écus, je ne l'en aimerais pas moins, je vous assure. » Et elle l'épouse !

¹ Turcaret joue l'honnête homme ; même avec Rafle il ne raille pas un instant ; et, à part le marquis qui n'a plus rien à perdre, aucun des personnages n'arbore cette molle indifférence morale ; les antagonismes peuvent donc s'appuyer sur quelque chose.

² *Les Bourgeoises de Qualité*, acte III, sc. 1.

³ *Les Vendanges de Suresne*, sc. 6.

Cette opposition entre la satire railleuse de Dancourt et le romanesque de la comédie de types touche du reste l'ensemble du spectacle lui-même, dont nous définirons rapidement l'atmosphère et les procédés d'expression.

Le spectacle. Ce n'est pas en vain que nous avons mis en présence Dancourt et la commedia dell'arte, puisque les deux théâtres opèrent sur des groupes et non sur des caractères. Les intrigues de Dancourt se nouent souvent à la faveur des fêtes populaires ou des séjours à la campagne. A vrai dire, l'atmosphère de ces lieux n'est guère sentie ; on les soupçonne rarement autour du petit groupe affamé de plaisirs¹. Rien qui nous dépayse ; chacun est trop près de ses intérêts pour cela. Il n'y a pas de notable différence entre l'atmosphère des campagnes et celle des bureaux. Là comme ici, on est à la foire, mais à la foire aux vanités, dans toute son actualité. Autant la volupté carnavalesque de la commedia dell'arte la libérait du monde, autant la soif de jouir plonge les personnages de Dancourt au sein des contingences journalières. Rien de primitif ou de romanesque dans cette gaité toujours un peu plus sordide qu'inquiétante.

Mais, c'est plus spécialement avec le théâtre de Gherardi qu'il convient d'établir un parallèle. Il y a certainement entre eux des rapports évidents.

La même année que la comédie italienne commençait à donner dans la revue-opérette, Dancourt composait son *Opéra de Village* (1692). Depuis lors, à de rares exceptions près², il terminera toujours par un Divertissement et placera entre les actes des intermèdes, où paraissent parfois des Arlequins et des Scaramouches. Il lui arrivera parfois de situer à l'intérieur des actes des scènes de haute bouffonnerie³, de reprendre certains trucs aux Italiens⁴. Il a même, en 1710, à un moment où la Comédie était désertée pour les spectacles de la Foire, écrit un véritable pastiche de comédie à la Gherardi, où La Thorillière jouait le rôle de Trivelin⁵. Ces intermèdes devaient certainement adoucir des spectacles aussi tendus. Cependant, mis à part les placages satiriques, il est à peine besoin de souligner ce que le théâtre de Gherardi conserve d'inactuel, face à la comédie de Dancourt. Il n'est que de comparer les deux *Foires Saint-Germain*, *Les Eaux de Bourbon* aux *Bains de la Porte Saint-Bernard*⁶. Pure satire, pur comique de mots d'un côté ; et de l'autre pur comique de fantaisie, touchant à l'invraisemblance absolue, et avec accompagnement de lazzi. *L'Opéra de Village* qui répondait à *L'Opéra de Campagne*, ne contient pas ces entrées grotesques qui étaient sans doute la raison essentielle de la pièce de

¹ On le sent un peu dans *Les Fêtes nocturnes du Cours*, à la faveur des mascarades du bal.

² Il s'agit presque uniquement du théâtre en vers et des pièces en cinq actes qui visaient plus haut.

³ Déguisements ridicules dans *Le Tuteur* et *Les Vendanges de Suresne*, par exemple.

⁴ La représentation du Cercle mouvant des Figures parlantes, dans *La Foire Saint-Germain*, est imitée d'une semblable représentation foraine dans la pièce du même nom de Regnard et Dufresny.

⁵ *La Comédie des Comédiens*, suivie de *L'Amour Charlatan*.

⁶ Pour cette dernière pièce, cf. plus haut, pp. 205 sqq.

Dufresny. Les bagarres entre officiers et bourgeois des *Vendanges*, les beuveries énormes des *Vendanges de Suresne*, le retour bruyant des chasseurs, dans *La Maison de Campagne*, tout autant de thèmes que les Italiens se seraient fait un bonheur de traduire en jeux de scène. Dancourt relègue tout cela derrière les coulisses ; et jusqu'à cette basse de viole dans laquelle vagit un bébé indésirable !¹

C'est qu'il fallait garder ses distances. Et si, pressé par les besoins, le Théâtre-Français empruntait ci et là un titre, un procédé, un jeu de scène aux Italiens, il prétendait pour le reste présenter des spectacles moins débridés et d'une tenue littéraire supérieure.

C'est donc en fin de compte sur la satire des mœurs que Dancourt fonde son théâtre ; et cette satire s'exprime d'abord par l'esprit des mots. Et de l'esprit, Dancourt en a à revendre, et les mots ne se comptent plus, souvent charmants, mais si pressés que le sel s'en affadit souvent. Nous n'en connaissons aucun de puissant et fort peu de nuancés. C'est pourquoi son mérite est celui de la pièce en un acte, du genre vaudeville. Il a échoué quand il a voulu s'élever à la pièce en cinq actes ou au théâtre en vers.

Il lui reste le mérite d'avoir fait de la satire un instrument vivant ; d'avoir communiqué à cette actualité, souvent difficile à digérer, un mouvement endiablé, une gaîté acerbe, qui font de lui un des auteurs les plus personnels du théâtre français, et aussi le précurseur de tout le mouvement réaliste du XVIII^e siècle.

¹ *La Femme d'intrigue*. Regnard n'avait pas hésité, dans son *Bal*, donné pourtant au Français, à porter sur la scène la contrebasse dont jaillissait un amoureux.

SIXIÈME PARTIE

La comédie au XVIII^e siècle.

CHAPITRE XVI

Tendances générales.

Au début de ce siècle, où la nature, la morale, la sensibilité, vont envahir la littérature et les arts, il convient de rappeler pour mémoire que toutes les révolutions littéraires, et particulièrement théâtrales, se font au nom du réalisme et de la vraisemblance. Et il ne saurait en être autrement : toute chose, y compris la nature humaine, venant de la nature et y retournant en fin de compte, l'argument de *nature* sera toujours le postulat (ou l'axiome) de toute réforme littéraire. Il s'ensuit que sous ces vocables de réalité, vraisemblance, naturel, se cachent les démarches de l'esprit les plus diverses et les plus opposées.

Pour les écrivains de la seconde moitié du XVII^e siècle, qui se dégagent d'une Renaissance trop riche, la vraisemblance pouvait se définir comme une expression à la mesure du Grand Roi. C'était un idéal d'architecte, qui présidait à la constitution de cette monarchie, gardienne de l'ordre public et de l'étiquette de la cour ; qui légiférait pareillement dans tous les domaines de la vie artistique. L'art se développait à l'image de cette orgueilleuse *vérité* : la puissance royale, symbole de l'homme de la société.

Autour de cette *réalité*, tout s'ordonnait avec pompe et grandeur : les édifices, les jardins, les formes poétiques, l'ordre tragique et l'ordre comique... L'esprit baroque qui est de tous les temps, survécut sans doute à cette législation ; il continua de festonner, ci et là, dans les esprits, et d'éclorre, insolite, dans les œuvres les plus classiques. Il n'empêche que l'art se fixait en termes de splendeur et d'équilibre.

L'art dramatique était taillé sur le même modèle. Ne simplifions pas : le théâtre n'est pas une création abstraite ; le siècle était à la grandeur et les chefs-d'œuvre ont précédé les théories ¹. *L'Art poétique* de Boileau n'est pas une initiation ; bien au contraire, et telle la *Poétique* d'Aristote, c'est une consécration et comme une tentative de fixer à tout jamais dans un certain nombre de conventions, la vive beauté des chefs-d'œuvre. Il n'en reste pas moins que la création du théâtre classique se résume en un certain nombre de réformes de structures : loi des unités, définition des genres, développement de l'action en actes,

¹ Ceci dit sans nier le rôle d'amorce joué par les théoriciens italiens.

définition exacte des héros tragiques et des types comiques, etc. Toutes ces règles qui s'imposent comme l'image de la vraisemblance, sont en fait issues pour une grande part des nécessités théâtrales ; cette fameuse *nécessité* qu'Aristote plaçait avant même la *vraisemblance*, lorsqu'il définissait l'action dramatique ; dont Corneille s'est si souvent réclamé ¹. Elles n'avaient donc pas, ces règles, de motifs philosophiques ou moraux ; tout au plus répondaient-elles au bon sens ; et le reste était *métier*.

Lorsque, au début du XVIII^e siècle, les esprits cultivés commencèrent à se lasser de ces splendeurs, devenues rigides, ils cherchèrent loin de la cour, chez la duchesse du Maine, à Sceaux, chez Philippe d'Orléans, à Saint-Cloud, ailleurs encore, une gaieté et une liberté que Versailles ne connaissait plus. C'est dans ces assemblées raffinées que se dessinèrent les tendances nouvelles qui triompheront sous la Régence, que mûrit entre autres un nouvel idéal de vraisemblance, en accord avec cette société éternelle. L'idéal d'architecture tend à se faire oublier, dans la mesure où la personne royale perd de sa grandeur, où son autorité devient une apparence et cesse d'être la Vérité. Revenu de ces dogmes, l'homme du XVIII^e siècle se tourne vers sa propre réalité, qui est faiblesse et médiocrité. Cette découverte ne s'accompagne d'aucune nostalgie, comme à l'époque romantique ; c'est bien plutôt une satisfaction de sceptique qui retrouve sa liberté.

On s'avise que le roi n'est pas un dieu ; mais aussi que Phèdre n'a jamais existé et que Tartuffe est un monstre. Les Racine, les Molière, et leurs héros, s'étaient imposés à un peuple, comme des mesures d'exception et dans une atmosphère d'autorité. Détournée de ce climat d'ordre supérieur qui l'empêchait de songer à elle-même, la nouvelle génération se trouve différente de ces personnages, qu'on avait proposés comme les plus humains, et qui n'étaient pas à l'échelle humaine. Elle réalise que le comique pur, le tragique pur n'existent pas ; que les vrais hommes sont moins limpides dans leurs vices et leurs vertus ou incapables de si formidables passions. Elle s'avise que les méchants sont souvent impunis, et que parfois ils s'amendent ; que le rire est souvent à la source des larmes ². Que le tragique n'est pas le monopole des princes, et le ridicule celui du peuple et des courtisans. Grand ou petit, Français ou Persan, chacun est le réceptacle des mêmes passions ; tout homme est donc digne d'intérêt.

Ces démarches sont d'ordre moral ou social ; elles émeuvent, elles appellent le pathétique, éveillent la sensibilité. Morale et sensibilité, formes nouvelles du réalisme, vont donc passer au premier plan des préoccupations. Elles envahiront le théâtre, sans qu'on songe d'abord à en modifier aucunement la structure, et comme une opération purement extérieure.

Et lorsque viendra l'heure des réformes et des théories, l'emprise

¹ Cf. son second *Discours sur la poésie dramatique*, cit. Touchard, *Dionysos*, pp. 74-77.

² En quoi elle ne faisait du reste que reprendre des idées préclassiques. Cf. Gustave Lanson, *Nivelle de La Chaussée et la Comédie larmoyante*, Paris, 1887, 2^e éd., 1903, p. 4.

morale et philosophique sera telle, que les dramaturges et les encyclopédistes avanceront un certain nombre de formules qui satisferont les penchans du siècle, et point du tout les nécessités du théâtre. On parlera alors de comédie larmoyante, de comédie sérieuse, de drame bourgeois, de théâtre sensible et de théâtre moral, et point du tout de théâtre.

Au début du XVIII^e siècle, l'esprit italien persistait, plus ou moins déformé, dans le théâtre de la Foire, et les anciennes formes de la comédie classique continuaient d'alimenter la Comédie-Française. Molière, Dancourt, puis Regnard, sont les auteurs les plus joués. Une quantité d'auteurs mineurs prospectent dans la comédie de mœurs ou d'intrigue. Legrand est l'un des plus féconds¹.

La comédie dite de caractère présente plus d'intérêt, car c'est en elle que s'accomplira l'évolution que nous venons de signaler. Le nom de Destouches y est attaché, qui accumule *Les Ingrats*, *Les Médisans* et *Les Dissipateurs* ; il sera suivi, jusque bien avant dans le siècle, tant à la Comédie-Française qu'au Théâtre-Italien, par les Boissy, les Beauchamp, les Pellegrin, les Voltaire, les Fagan et d'autres moindres. Il faut voir la cause initiale de cette efflorescence dans la rivalité qui oppose d'abord les scènes officielles au théâtre de la Foire. L'abondante production de pièces polémiques en un acte, dont les deux camps se fusillent, l'atteste suffisamment. Chacun prétend aux faveurs exclusives et de Thalie et de Momus dont on ne fit jamais une aussi grande consommation sur la scène. Sans nous attarder à cette littérature, qui n'a plus de rapport avec le théâtre proprement dit, contentons-nous de remarquer qu'en face de la vogue facile des spectacles gais et irréguliers de la Foire, la Comédie-Française, incapable de lutter sur le terrain de la bouffonnerie, désireuse à bon droit de s'assurer une gloire moins périssable, va donner de plus en plus dans la comédie noble. Il en résulte une brouille fâcheuse entre le comique pur de la farce et celui de la haute comédie littéraire, dont Molière avait merveilleusement réalisé la synthèse. Ainsi coupée du *bas comique* qu'elle laissait aux folles *rhapsodies des forains*, la Comédie-Française prétendra au monopole de la ferme et de la pensée ; elle opposera le vers à la prose coupée de vaudevilles, et, au divertissement d'intrigues folles, l'étude plus nourrissante des caractères. En bref, elle subordonnera de plus en plus le rire à l'instruction et à la morale.

Destouches déclare nettement dans une préface, que le premier objet de la comédie est de *corriger les mœurs*². Il s'appuie sur le *miscere utile dulci*, sans s'aviser qu'il renverse l'ordre des termes. En face du phénomène de l'art qu'il ne discutait pas, Horace recommandait de mêler l'utile à l'agréable. Destouches est si persuadé de la mission éducative du théâtre, qu'il éprouve le besoin de légitimer l'usage de la comédie :

¹ Mary Scott Burnet, *Marc-Antoine Legrand, acteur et auteur comique (1673-1728)*, Paris, Droz, 1933.

² Préface de *La Force du Naturel*.

Est-ce là, dit-il ¹, le moyen d'instruire ? sans doute ; et rien ne doit empêcher de croire qu'une saine morale, débitée avec enjouement, peut produire un effet aussi salutaire que celle qui prend un air sévère et un ton sérieux. Pour rendre l'homme meilleur et plus sage, qu'importe de quel moyen on se serve, pourvu qu'il soit innocent et utile.

« Je cherche à m'amuser, encore plus à m'instruire », dira bientôt Nivelle de La Chaussée ². On imagine les fondrières où le théâtre comique est en train de se fourvoyer.

Molière ayant épuisé la substance des principaux caractères, ses successeurs bien pensants en furent réduits à se rabattre sur les variantes ou les manies. Chaque type moliéresque va engendrer un certain nombre de satellites. Autour du *Tartuffe*, graviteront *Le Médisant*, *L'Ambitieux* et *L'Ingrat*. Autour du *Misanthrope*, *L'Homme singulier*, misanthrope bienveillant, et les figures ébauchées du *Vindictif* et du *Tracassier* ³. Arnolphe est le père d'une série de *Jaloux*, dont les plus connus à l'époque furent ceux de Campistron (1709) et de Beauchamp (1723) ; ce dernier passa pour la première pièce de caractère jouée aux Italiens ⁴. *Les Joueurs* de Regnard et de Dufresny réapparaissent dans le Léandre du *Trésor caché* et dans *Le Dissipateur*, qui est lui-même une espèce d'*Avare* prodigue ⁵. Quant aux travers que Molière avait rejetés sur ses personnages mineurs, l'impudence et le bavardage des petits marquis, l'entêtement des Gérontes, l'inconstance, l'instabilité des amoureux, ils gagnent leurs lettres de noblesse dans *L'Impertinent* (Destouches), *L'Inconstant* (Pellegrin), *Le Babillard* (Boissy), *L'Entêté* (Bret), *L'Irrésolu* (Destouches), *L'Impatient* (Boissy et Coypel), *L'Indécis* (Dufaut), dont l'insuccès fut par contre décisif, *L'Inquiet* (Fagan), sans parler des *Faux Sincères*, des *Faux Naïfs*, des *Faux Savants*, des *Faux Indifférents*. Bonne part de ces pièces ne nous sont du reste connues que par leur titre et le souvenir d'un échec qui en empêcha l'impression. Quelques réussites originales, toutefois, comme *La Métromanie* de Piron et *Le Méchant* de Gresset, se dégagent de ce fatras.

Du reste, en se livrant à ce fastidieux dépouillement des bizarreries humaines, nos auteurs n'avaient pas toujours l'impression de ne recueillir que des miettes ⁶. S'ils relevaient que Molière avait pris le meilleur, ils laissaient entrevoir aussi que leur psychologie pénétrait plus avant dans la complexité de la nature humaine. De là à sous-entendre que Molière avait traité les types de façon plutôt sommaire et banale, il n'y avait qu'un pas. Eux étaient originaux. Écoutons encore Destouches :

L'Avare et *Le Dissipateur* sont deux contrastes parfaits. Molière s'est emparé du premier : non seulement c'était le plus facile et le plus brillant,

¹ *Ibid.*

² Prologue de *La Fausse Antipathie*, 1738.

³ Toutes ces pièces sont de Destouches.

⁴ Nouvelle sensation, trois ans plus tard, avec *La Femme jalouse*, de Joly, première comédie de caractère *en vers*, représentée sur ce théâtre.

⁵ Pièces de Destouches. Luigi Riccoboni avait composé un canevas italien en trois actes : *Le Joueur*, représenté en 1718.

⁶ Destouches dans la Préface du *Glorieux* déclare : « Quoique les caractères semblent épuisés, il m'en reste encore plusieurs à traiter. »

mais Plaute lui en avait fourni le sujet et les traits les plus vifs et les plus comiques... Pour ce qui me concerne ici, le cas est tout différent : je n'ai travaillé sur aucun modèle... c'est la nature qui me l'a fourni ¹.

Après avoir noté que vingt-quatre heures suffisent « pour établir les principaux traits de l'avarice et pour en tirer tous les événements qui peuvent rendre une action complète », il ajoute :

Il n'en est pas de même d'un Dissipateur, car outre que son caractère est moins ridicule, et par conséquent moins risible, il lui faut bien plus de temps pour se développer : ses actions veulent des intervalles..., etc ².

Ils avaient l'impression de peindre l'homme plus près de la nature, de faire œuvre plus sérieuse, plus utile. Ces tendances, jointes aux circonstances de rivalités que nous avons évoquées plus haut, les engagèrent donc dans les sentiers de la morale.

Cette invasion de la morale ne sera pas sans effet sur la forme classique de la haute comédie. Destouches avait affirmé qu'un ouvrage comique est imparfait et même dangereux, s'il ne se propose pas « de tomber sur le ridicule, de décrier le vice et de mettre la vertu dans un si beau jour qu'elle s'attire l'estime et la vénération publique » ³. Si l'on joint à cette maxime la recommandation de ne pas exposer la morale en plates leçons, mais de la faire naître imperceptiblement du sujet et des personnages ⁴, on en déduira que Destouches se proposait de mêler au spectacle des vices des exemples de vertus, et de faire naître cette vertu des personnages eux-mêmes. Et en fait, si les premières voient la confusion de *L'Ingrat*, de *L'Irrésolu* et du *Médisant*, par contre, après son retour d'Angleterre ⁵ et sans doute sous l'influence des auteurs d'outre-Manche, tous ses vicieux et ses maniaques se repentent au III^e ou au V^e acte ⁶.

Mais comment faire rire de la vertu ?

Le poète comique, dès qu'il se propose avant tout un but moral, est amené à mettre au premier plan des personnages vertueux. Il se condamne par là à la gravité ⁷.

La première victime de ce conflit entre le rire et la vertu fut Piron, non le joyeux Piron de la Foire, mais celui qu'il fut ensuite sur la scène française. Sa comédie des *Fils ingrats* (1728) est une première ébauche de la comédie larmoyante. Ce tableau de l'ingratitude filiale et la figure pathétique d'un père déçu dans son affection, soulevèrent une admiration émue. Dans la *Préface* qu'il composa plus tard, Piron avoue qu'il

¹ Ou plus exactement *Le Timon d'Athènes*, de Shakespeare, comme le remarque de Senone, après Petitot, dans sa *Notice sur Destouches* de l'édition de 1820.

² Préface du *Dissipateur*.

³ Préface du *Glorieux*.

⁴ Préface de *La Force du Naturel*.

⁵ Il y séjourna comme secrétaire d'ambassade de 1718 à 1723.

⁶ A l'exception de *L'Ambitieux*.

⁷ Lanson, *Nivelle de La Chaussée*..., p. 40.

fut tenté d'exploiter le thème jusqu'au bout et de montrer dans une scène la pauvreté du père de famille, bafoué par trois fils enrichis de ses dépouilles. Il recula devant la gravité de la situation, et laissa à Destouches le soin de la traiter quatre ans plus tard dans son *Glorieux*. Il avait donc senti d'emblée les dangers d'un sujet si peu adapté à la structure de la comédie classique. Fait remarquable, il reconnut dans sa préface et désavoua précisément l'endroit de sa pièce qui, « à la honte du goût ou si l'on veut des bons cœurs d'à présent », lui valut le succès ; il s'agit de

« cette partie sombre du poème qui excite la commisération pour un père abandonné par ses enfants sans naturel et sans pudeur ». Et d'affirmer que « tout sentiment de douleur, et de douleur aussi respectable que celui-ci, ne peut qu'être déplacé dans un poème dont l'objet essentiel et principal fut toujours et doit être de réjouir autant que de plaire ».

Le même conflit, bien que de façon plus atténuée, se présenta avec son chef-d'œuvre : *La Métromanie* (1738). Il s'était proposé, avant Vigny, de défendre les droits de la poésie en face et au-dessus des mesquineries de l'existence. Le poète Damis, victime de la cabale et plein de générosité pour ses ennemis, c'est naturellement Piron lui-même. Mais en abordant un sujet si personnel, si riche en situations pathétiques, Piron s'était promis de ne pas oublier les droits du comique. Faisait-il de Damis un Chatterton, la pièce n'était plus une comédie. En faisait-il un maniaque de la poésie, c'était changer tout le caractère de l'œuvre et la dépouiller de son originalité. Partagé entre les revendications du poète et l'instinct de l'homme de théâtre, il compose un être hybride, matamore pendant deux actes, modeste, fin, poète authentique dans les trois suivants. Il échoua là où Molière avait réussi avec *Le Misanthrope*. Somme toute, la critique qu'on lui fit à l'époque d'avoir traité un travers et non une passion reste juste. La misanthropie est une passion assez généreuse pour résister à la raillerie ; la fatuité d'un poète est un ridicule mince qui enlève tout crédit au personnage ¹. Convaincu par ces essais, Piron condamna ce qu'il appelait les pièces mulâtres.

Il n'en fut pas de même pour Destouches, qui reprit en 1732, avec *Le Glorieux*, et beaucoup plus sérieusement, le thème de l'ingratitude filiale, et s'avisa alors des effets qu'on pouvait tirer du pathétique et de l'attendrissement. Il ne connut guère par la suite que des échecs, mais la preuve était faite que « l'abondance des larmes était désormais la mesure de la vertu » ², et la garantie du succès.

Comme l'a dit Lanson, Nivelles de La Chaussée venait à son heure. Le siècle avait commencé dans le sérieux et la vertu, il devait se poursuivre dans l'attendrissement. L'on s'était déjà attendri aux Italiens,

¹ Nous ne pouvons souscrire à l'explication de M. Paul Chaponnière : Ce reproche « ne signifie plus rien si l'on admet que Damis, au commencement, joue une comédie dont il s'amuse le premier » (*Alexis Piron, sa vie et ses œuvres*, Genève, 1910, p. 244) ; rien n'autorise cette hypothèse, et l'ironie, s'il y avait ironie, ne serait pas chez Damis, mais chez l'auteur lui-même.

² Lanson, *op. cit.*, p. 42.

dans telle pièce de Delisle, d'Autreau, d'Allainval, ou de Boissy¹. *Les Amants réunis*, de Beauchamp (1727), sont déjà une espèce de drame bourgeois. Et n'oublions pas *L'École des Mères* (1732) et *La Mère confidente* (1735) de Marivaux. Poisson même, à la Comédie-Française, s'attendrissait en 1735 dans une comédie de pure intrigue : *Le Mariage par lettres de change*.

Une lettre du comte de Tessin, adressée à Piron, réclame et décrit avec précision le genre qui devait triompher en 1741 dans *Mélanide* :

Je voudrais que l'on s'appliquât à caractériser et analyser, dans les pièces comiques, les vertus avec la même force, la même justesse et le même pinceau dont jusqu'ici l'on a caractérisé les vices... *Les traits brillants du vrai mérite animeraient, à mon avis, pour le moins autant, et toucheraient sûrement davantage que le ridicule du vice ne cause d'indignation*².

Et pour marquer en quoi ce projet s'éloigne de la tragédie, il demande « des actions plus unies, des vertus à l'usage de tout le monde, et plus à portée de l'humanité et de la vie journalière ». Nivelle de La Chaussée, tragédien manqué, incapable d'autre comique que l'obscénité, partout ailleurs sérieux et froid, vint à la comédie larmoyante « parce qu'il n'avait pas le moyen de faire autre chose... » Il fut « créateur faute de génie »³, et l'on peut ajouter, par arrivisme. Il faut reconnaître que, le genre découvert, il sut l'exploiter avec un certain sens des effets de théâtre, et plus encore, avec une connaissance sûre des réactions du public. Inutile de nous attarder à un genre que Lanson a caractérisé exactement ; qu'il nous suffise de constater que ce genre fit fortune sur les deux théâtres. Boissy⁴ et Guyot de Merville emboîtèrent le pas. Voltaire écrivit *Nanine* (1749) ; L'Affichard, Saint-Foix commettent chacun leur comédie larmoyante⁵. Puis viendront Diderot, Sedaine, le Beaumarchais d'*Eugénie* et des *Deux Amis*, et, un peu à part, Florian.

Cette poussée de tendresse qui, au grand dam du théâtre, traverse tout le XVIII^e siècle, n'est qu'une des formes du « retour au naturel ». Le théâtre n'avait pas attendu le Bon Sauvage de Rousseau pour aborder les thèmes philosophiques et sociaux. Et d'abord, il avait réconcilié la philosophie avec l'amour. Le temps est passé des Ésoques et des Démocrites de Boursault, de Regnard et du Recueil de Gherardi. Désormais les sages cèdent à la nature. Lelio avait écrit un canevas qui fut

¹ Delisle, *Le Faucon* (1721) ; Autreau, *La Fille inquiète* (1723) ; d'Allainval, *L'Embarras des richesses* (1725) ; Boissy, *L'Impertinent malgré lui* (1729). Cf. aussi Romagnesi, *La Fille Arbitre* (1737).

² *Œuvres de Piron*, Neuchâtel, éd. Rigoley de Juvigny, 1777, t. II, pp. 567 sqq.

³ Lanson, *op. cit.*, p. 141.

⁴ Boissy a toutefois attaqué le larmoyant au Théâtre Italien dans *Le Retour de la Paix* (1 acte en vers, 1749), l'une de ses dernières pièces.

La bonne comédie étouffe les sanglots,

C'est aux rayons du vrai que s'éclipse le faux.

Une fois de plus, on attaqua au nom de la vérité ce qu'on avait instauré au nom... de la vérité.

⁵ L'Affichard, *La Famille*, 1 acte en prose, 1746, à la Comédie-Italienne ; thème du retour du fils prodigue. Saint-Foix, *Le Financier*, 1 acte en prose, 1761, à la Comédie-Française ; ici c'est le père qui est aux genoux du fils.

mis en prose, en 1719, par Saint-Jorry, sous le titre du *Philosophe trompé par la nature*. Il faut entendre corrigé. En 1720, *Le Philosophe dupe de l'amour*, de Saint-Foix, se met au pas. En 1730, le *Démocrite prétendu fou*, d'Autreau, prend femme à la barbe de tout le sénat. A la Comédie-Française, Destouches avait écrit coup sur coup *Le Philosophe marié* et *Les Philosophes amoureux* (1727 et 1729).

Victorieuse du sage, la nature s'en prenait à la société. *L'Arlequin sauvage* de Delisle (1721) opposait au civilisé le bon sens et la vertu du primitif¹. *Timon le Misanthrope* (1722) poussait la gageure plus loin et avec d'autant plus de succès : cette fois c'était un âne — en l'espèce Arlequin métamorphosé — qui donnait l'exemple de la fidélité et moralisait agréablement.

Les spectacles exotiques de la Foire avaient déjà transporté le public dans ces îles lointaines aux coutumes étranges, comme celle de changer de mari tous les jours ou de brûler, sur le bûcher d'un défunt, le conjoint qui avait la mauvaise fortune de lui survivre. Arlequin faisait généralement les frais de l'aventure ; prétexte à satire sur l'amour conjugal². Mais Marivaux alla plus loin, en se servant de ces fictions pour aborder des sujets sociaux. *L'Île des Esclaves* (1725) traite de l'égalité sociale³, *La Nouvelle Colonie* défend les revendications du beau sexe. Quant au *Triomphe de Plutus* (1728), il ne se contente pas de tracer le portrait d'un financier, mais s'attaque aux puissances d'argent, comme à une corruption de la simple nature. Et voici toutes les adaptations du roman de *Paméla*, de Richardson, triomphe de l'amour sur l'esprit de caste⁴. Enfin, bien avant *Le Fils naturel* de Diderot, Beauchamp avait écrit *Les Amants réunis* (1727), qui valaient certainement mieux.

Diderot n'a donc rien inventé⁵ ; non seulement ses pièces étaient déjà écrites, mais le drame bourgeois ne l'avait pas attendu pour exister ; mais la nature avait envahi depuis longtemps le théâtre. Et pourtant c'est lui qui a consacré cette évolution. Œuvre néfaste, hélas ! d'un homme que ses impulsions philosophiques et généreuses ont aveuglé. Il avait pourtant un sens aigu et surtout la passion des choses du théâtre. Il voulait lui redonner vie, en tirant toute son expression pictu-

¹ Lesage reprit ce thème, à la Foire, en 1732, à propos d'une fille sauvage qu'on avait découverte aux environs de Brest. Sa *Sauvagesse* avait toutes les grâces et la modestie d'une jeune personne naturellement bien élevée.

² Ce dernier sujet, tiré des *Mille et une Nuits*, avait été inauguré par Lafont, à la Comédie-Française, en 1710 (*Le Naufrage ou la Pompe funèbre de Crispin*, 1 acte en vers avec divertissement). Piron avait repris un thème à peu près semblable avec *Le Fâcheux Veuve*, en 1725 (cf. ci-dessous, pp. 315 sqq.), et les Italiens avaient imité Lafont, en 1744, dans *Les Funérailles d'Arlequin*, qui furent reprises en 1747 avec un feu d'artifice (cf. Bibl. de l'Arsenal, *Notices sur les Œuvres de Théâtre*, ms. 3454, fol. 288).

³ Un valet de *La Double Jalousie*, de Coypel, en 1730, s'écrie : « Nous nous formons sous nos maîtres et nous prenons leurs manières, comme ils prennent les nôtres ! » Mot qui est plus près de Beaumarchais que de Dancourt.

⁴ *Paméla en France ou la Vertu mieux éprouvée*, trois actes en vers, mars 1743, par Boissy ; *Paméla*, cinq actes en vers, décembre 1743, par La Chaussée, toutes deux sifflées, et parodiées au Théâtre Italien dans *La Déroute des Paméla*, de Daucour. Enfin *Nanine*, de Voltaire, 1749.

⁵ C'est l'opinion de Lemaître et de Petit de Julleville, cités par Dubech, *Histoire générale du Théâtre*, t. IV, pp. 124 sqq.

rale ; il a merveilleusement analysé l'état d'âme de l'acteur — du moins lorsqu'on débarrasse *Le Paradoxe du Comédien* de ce côté paradoxal, précisément, source de tant d'incohérences (entre autres sur la *sensibilité*), pour n'en retenir que les préceptes intelligents de l'admirateur de Garrick¹. Amant de l'expressionnisme, il a placé tout le destin du théâtre sur les épaules du comédien. Il voulait en faire une espèce de mage de la nature, capable de tout imiter ; c'était à lui — à sa technique et à son intelligence — de reproduire la nature sur la scène. Jamais les grands improvisateurs d'Italie, les plus responsables parmi les acteurs, n'avaient porté de telles responsabilités. Mais, pour ceux-ci, le spectacle était exactement calculé en fonction de leur pouvoir d'expression. Les drames de Diderot, au contraire, sont de furieuses compositions, pleines de cris, de mouvements pathétiques et d'ennui, sans économie et sans art ; l'acteur souverain était censé leur donner vie, force et naturel. La grande erreur de Diderot a été d'imposer au théâtre cette sensiblerie qu'il refusait à l'artiste.

À la fin du XVIII^e siècle, et malgré les feux d'artifice de Beaumarchais, la philosophie naturelle semblait avoir asphyxié le théâtre. La tragédie avait péri ; la comédie, pour combler ce vide, tournait au drame. On vivait de formules. Dans cette prodigieuse variété d'erreurs et d'idées, ne décèle-t-on pas quelques élans authentiques, quelque refuge de l'esprit comique ? Oui, et c'est à la Foire puis au Théâtre-Italien que nous les trouverons.

¹ Voir la *Préface* de Copeau déjà citée ci-dessus, p. 39, note 1.

CHAPITRE XVII

Les spectacles de la Foire.

Deux foires, la foire Saint-Germain et la foire Saint-Laurent, dont les droits appartiennent, pour la première, à l'abbaye de Saint-Germain-des-Prés, pour la seconde, aux religieux de Saint-Lazare, attirent chaque année les foules. L'une ¹ qui se tient sur la place du Marché Saint-Germain et déborde dans les rues avoisinantes, dure du 3 février au dimanche de Pâques ; l'autre ² située entre les faubourgs Saint-Martin et Saint-Denis (à peu près sur l'emplacement de la gare de l'Est), est ouverte du 9 août — parfois plus tôt — à la fin de septembre. Les tréteaux des jongleurs et des montreurs de marionnettes voisinent avec les boutiques des marchands, et les religieux qui apprécient l'importance des premiers pour le succès de la foire, leur ont réservé des loges spéciales et favorisent leurs spectacles.

Dès la fin du XVI^e siècle, les amuseurs du public, au mépris des privilèges, mêleront à leurs tours de force des espèces de comédies ; et les montreurs de marionnettes feront appel à de véritables acteurs. A cette époque déjà, les Confrères de la Passion protestaient contre cet abus des droits ³.

En 1679, Louis XIV avait accordé aux forains le droit de placer quelques discours à côté de leurs jongleries. Mais l'année suivante, lors de la réunion du Théâtre Guénégaud et de l'Hôtel de Bourgogne, défense est faite à tous les comédiens de s'établir dans la ville et les faubourgs. Nos forains n'en ont cure ; aux menaces des deux ennemis privilégiés : la Comédie-Française et l'Opéra (Académie Royale de Musique), ils trouveront des réponses variées. Contre le premier, le plus coriace, ils recourront à la ruse ; quant au second, mal dans ses affaires, donc vénal, ils en auront raison avec de l'argent. Lutte moins inégale qu'il ne paraîtrait de prime abord, car les forains ont pour eux le public ⁴ et c'est lui

¹ Attestée au XII^e siècle ; restaurée au XV^e, par Louis XI. Cf. Émile Campardon, *Les Spectacles de la Foire*, Paris, Berger-Levrault, 1877, *Introduction*.

² Attestée au milieu du XIV^e siècle ; une autre foire semble y avoir existé bien avant (*ibid.*).

³ Le Châtelet donna du reste raison aux forains (*ibid.*).

⁴ En 1595, les acteurs de l'Hôtel de Bourgogne furent hués, sifflés et peut-être roués par la foule mécontente (*ibid.*).

qui, en fin de compte, malgré les privilèges et les arrêts de police, accorde la palme.

Menacés des foudres des deux scènes officielles, les forains s'efforceront de s'appuyer sur l'une contre l'autre. Ils seront ainsi rejetés de la parole au chant et du chant à la parole ; plusieurs fois exterminés, ils trouveront toujours le biais qui leur permettra de subsister. Les persécutions se poursuivront durant tout le XVIII^e siècle. Après les interdictions viendront les annexions (du répertoire et des troupes) ; mais dès le milieu du siècle les forains sont devenus puissants¹, et à la veille de la Révolution, les théâtres du Boulevard jouent impunément à la barbe des officiels, dont les privilèges sont de moins en moins défendus par une police, victime de la crise générale d'autorité.

Rappelons les variations que subit le répertoire des forains². Interdits en 1703, ceux-ci remplaceront leurs comédies par des scènes détachées — tableaux à grands spectacles dont l'absence de liaison n'est qu'apparente. De nouveau frappés, ils passeront du dialogue au monologue, du monologue à la parodie muette, aux marionnettes ou à la pièce par écriteaux.

Cette dernière était une pantomime agrémentée de musique, de ballets et de changements de décors, dont on avait loué le privilège à l'Académie Royale de Musique. Le texte était écrit sur des écriteaux que l'acteur tirait de sa poche, et qu'on fit ensuite descendre du plafond. Dès 1711, le texte en prose fut remplacé par des vers que le public, devenu acteur, chantait sur des airs connus : c'est la formule primitive de l'*opéra-comique* (le terme apparaît en 1715).

Bientôt, les forains achètent le droit de chanter eux-mêmes leurs chansons. Lesage, Fuzelier et d'Orneval illustrent le genre nouveau qui se développe prodigieusement en quelques années.

Nouvelles interdictions en 1719 puis en 1722 ; retour aux marionnettes et au monologue. Lesage passe à la Comédie-Italienne ; Piron vient au secours des persécutés. Mais la protection du jeune Louis XV se manifeste, et, à la foire Saint-Laurent de la même année, on redonne des opéras-comiques. Le trio Lesage-Fuzelier-d'Orneval revient à la Foire en 1726. En 1743, on construit un nouveau théâtre : décorations de Boucher, musique de Rameau, ballets réglés par Prévillo ; c'est l'époque de Panard et de Favart. Deux ans après, à la demande de la Comédie-Française, l'Opéra-Comique est fermé. Rouvert sept ans plus tard, il quitte la Foire en 1762 pour fusionner avec la Comédie-Italienne.

¹ Voici, à titre d'exemple, les recettes d'Audinot pour la seconde quinzaine de décembre 1784, tous frais déduits ; il s'agit donc de *bénéfices nets* : le 15 décembre : 204 livres ; le 16 : 189 ; le 17 : 160 ; le 18 : 179 ; le 19 (dimanche) : 734 ; le 20 : 247 ; le 21 : 385 ; le 22 : 238 ; le 23 : 204 ; le 26 (dimanche) : 689 ; le 27 : 773 ; le 28 : 312 ; le 29 : 319 ; le 30 : 392 ; le 31 : 703 (*ibid.*, t. I, p. 60).

² Outre Campardon, *op. cit.*, voir : Frères Parfaict, *Mémoires pour servir à l'Histoire des Spectacles de la Foire, par un acteur forain*, 1743 ; Jules Bonnassies, *Les Spectacles forains et la Comédie-Française*, Paris, Dentu, 1875 ; N.-M. Bernardin, *La Comédie Italienne en France et les Théâtres de la Foire et du Boulevard (1570-1791)*, Paris, 1902 ; Maurice Albert, *Les Théâtres de la Foire (1660-1789)*, Paris, Hachette, 1900.

Loin de mourir, la Foire répondra par les théâtres du Boulevard et l'opéra bouffon.

Il n'entre pas dans notre étude d'analyser l'ensemble de ce prodigieux répertoire, d'autant plus qu'à partir de 1743 et avec Favart, l'opéra-comique devient une œuvre vraiment musicale et échappe à l'histoire de la comédie. Nous nous contenterons de quelques mots sur les acteurs ; puis, nous étudierons certaines formules de l'époque héroïque ; nous envisagerons les procédés de mise en scène et nous terminerons par un regard sur les répertoires de Lesage et de Piron.

1. LES ACTEURS

Nous avons vu plus haut ¹ quels pouvaient être le répertoire et la personnalité des forains au XVII^e siècle. Dès la fin de ce siècle, les types italiens sont passés sur les tréteaux de la Foire, et sont incarnés par des acteurs des deux nations. Francisque y brilla sous le costume d'Arlequin, à côté d'Antoine Francassani, fils du fameux Polichinelle de la comédie italienne, de Biancolelli, fils du grand Dominique, et même de Richard Baxter, un Anglais ². Desgranges fut Docteur, ainsi que Pagheti, homme lettré et d'une ancienne famille de comédiens ³. Antoine Delaplace et Alard furent Scaramouches, Sorin fut Mezzetin ; Pierrot trouva en Belloni un interprète *inimitable* avant Hamoche. Nous ne citons que les plus célèbres.

Plusieurs d'entre eux avaient fait partie de l'ancienne troupe, dispersée en 1697. Jean-Baptiste Constantini, dit Octave, prit à bail tout le préau de la foire Saint-Germain en 1711, et réorganisa les spectacles ⁴. Enfin, à Toulouse, Joseph Tortoriti, dit Pascariel, un autre exilé, formait à l'école italienne d'excellents acteurs qu'il dirigeait sur Paris. C'est peut-être à lui que le théâtre doit Silvia ⁵.

N'oublions pas toutefois que, malgré l'apport des acteurs et du répertoire de l'ancienne troupe italienne, la Foire est d'abord un théâtre de jongleurs. Une comédie de foire, vers les années 1680, n'était qu'un prétexte, ne disons pas seulement à des lazzis, mais à des tours de force. Ce caractère se conservera longtemps. Eussent-ils voulu y renoncer, les forains y auraient été ramenés par les arrêts de police. Ils n'y songeaient du reste pas. Sauteurs et danseurs furent toujours le refuge des mauvais jours. C'est ce que comprit parfaitement Francisque, l'entrepreneur d'une des troupes les plus connues et les plus frondeuses : interdit en 1722, il séduisit le jeune Louis XV par un spectacle donné

¹ Cf. ci-dessus, pp. 100 sqq.

² La plupart des renseignements sur les acteurs sont tirés des *Mémoires pour servir à l'histoire des Spectacles de la Foire*.

³ Cf. Thomas-Simon Gueullette, *Notes et Souvenirs sur le Théâtre-Italien au XVIII^e siècle*, publiés par J.-E. Gueullette, Paris, Droz, 1938 (*Bibliothèque de la Société des Historiens du Théâtre*), p. 62.

⁴ Pour ses démêlés avec Riccoboni, cf. Xavier de Courville, *Luigi Riccoboni dit Lelio*, Paris, Droz, 1943-1945 (*Bibliothèque de la Société des Historiens du Théâtre*), t. II, pp. 27 sqq.

⁵ *Ibid.*, p. 20.

dans le parc du château de Chantilly, où les acteurs, déguisés en bêtes sauvages, firent mille culbutes. Francisque lui-même, sous une peau d'ours, grimpait aux arbres et courait sur la corde¹. Ces acrobaties lui valurent la permission de jouer la comédie l'automne même, à la foire Saint-Laurent.

En 1762, après la réunion de l'Opéra-Comique au Théâtre-Italien, lorsqu'il ne resta à la Foire que les acrobates et les montreurs de marionnettes, le même phénomène se produisit : Nicolet créa le théâtre de boulevard avec une troupe qui avait obtenu le titre de *Spectacle des Grands Danseurs et Sauteurs du Roy*. Ce n'était pourtant pas de simples jongleries, mais ce que Nougaret, l'auteur de *L'Art du Théâtre*, appellera l'*opéra bouffon*.

Quant à l'opéra-comique, s'il conserva si longtemps son allure foraine, il le dut aux sauteurs. Les procès-verbaux des *Archives des Commissaires* du Châtelet témoignent que la pièce était généralement précédée de tours de sauts². On les retrouve dans les prologues, accompagnant les danses. Les actes eux-mêmes sont farcis d'exercices de toutes sortes : batailles rangées, diableries, chevauchées acrobatiques, tours de force d'acteurs connus ; on n'a qu'à feuilleter les répertoires de Lesage et de Piron pour s'en convaincre.

Il est du reste typique que les louanges prodiguées aux Arlequins et aux Scaramouches de la Foire s'adressent avant tout aux acrobates. Le temps n'est plus où l'on louait l'exquise naïveté, le jeu expressif et nuancé d'un Dominique ou d'un Fiorilli ; ce dont on s'est souvenu, c'est des sauteurs : Francisque, dans *Arlequin-Deucalion*, « exécutoit entre autres tours d'adresse et d'agilité, à la scène iv de l'acte II, un saut périlleux magistral, qui passa longtemps pour le chef-d'œuvre de l'art ». Cependant son talent pâlisait devant celui de Richard Baxter, le plus léger des Arlequins. Alard-ainé « a passé pour le plus habile sauteur et le plus grand pantomime de son temps. Il paraissait toujours sous l'habit de *Scaramouche* et il exécutoit la danse supérieurement ».

Il n'est pas indifférent d'apprendre que l'Arlequin Toscano ne réussit pas à la Foire, à cause de la grosseur de sa taille, et que la demoiselle Maillard « la meilleure Colombine qui ait paru sur le théâtre avant Mlle Delisle », mourut à la suite d'un saut qu'elle avait exécuté — bien qu'enceinte ! — d'un halcon sur la scène.

Si l'acrobatie a une si grande part dans le répertoire choisi, pour le plus littéraire, du *Théâtre de la Foire*, quelle ne devait pas être son importance dans les pièces qui ne nous ont pas été conservées ?³

Vers le milieu du siècle elle s'effacera, dans l'opéra-comique, à l'avantage exclusif de la danse et des ballets, formes plus classiques de l'expression corporelle, et davantage sujettes au rythme de la musique.

¹ Cf. Albert, *op. cit.*, pp. 143-144.

² « ... après que plusieurs sauteurs et autres acteurs ont eu leur exercice, un arlequin et une actrice qui avoient dansé sur la corde, ont comparu (*sic*) sur le théâtre..., etc. » Campardon, *op. cit.*, t. I, p. 361. Cf. aussi ci-dessous, les extraits de Police, et, à la fin de *La Fausse Foire* (1721), cette indication : « Tous les acteurs sortent et les sauteurs font leurs exercices qui ferment le Prologue. » *Théâtre de la Foire*, t. IV.

³ Cf. ci-dessous *Les Genres*, p. 294.

2. IMPORTANCE LITTÉRAIRE DE CE SPECTACLE

Paradoxe étonnant, si un théâtre, au début du XVIII^e siècle, présente une importance littéraire, en lui-même et surtout par les fruits qu'il a portés, c'est ce spectacle forain conçu pour attirer les badauds.

Il doit d'abord cette importance au marasme dans lequel croupit la Comédie-Française. Sans doute était-elle la gardienne d'une tradition, rôle éminemment vénérable. Mais son rôle aurait dû être aussi d'accueillir et de consacrer les nouveaux talents ; or, elle s'était brouillée en 1709 avec Lesage, après les représentations de *Turcaret*, le seul chef-d'œuvre, avec *Le Légataire*, des vingt premières années du siècle. Nous avons rappelé plus haut les démêlés de Dancourt avec les comédiens. Ni lui, ni Dufresny (Regnard était mort en 1710) ne pouvaient à eux seuls occuper tout le répertoire. Le reste, tragédie et comédie, était plat désespérément. Les acteurs eux-mêmes laissaient à désirer. La volée de bois vert, infligée dans *L'Impromptu de Versailles*¹, n'avait pas servi, et ils continuaient à s'époumonner sur les chefs-d'œuvre. Et puis, il semble qu'ils n'aient pas toujours pris très au sérieux leur métier².

¹ Contestable d'ailleurs. Cf. Léopold Lacour, *Molière acteur*, Paris, Alcan, 1928, pp. 91 sqq.

² Dans le Prologue de *Céphale et Procris* (1711), Dancourt fait allusion à un certain manque de conscience professionnelle. Pour qu'il ait éprouvé le besoin d'en parler sur le Théâtre-Français, et par la voix même du comédien, il fallait que les reproches fussent particulièrement fondés. Écoutons plutôt les doléances de Momus à Thalie :

... je n'en connais aucun
Qui, s'il demeurait dans sa thèse,
 Ne pût être placé dans quelque caractère
 À s'attirer des applaudissements.
 Nous en voyons l'exemple à tout moment.
Mais ce qui déplaît d'ordinaire,
Ce sont certains dérangements
 Qu'on devrait éviter de faire.

Thalie s'étonne, et Momus de préciser :

Je redis ce qu'en dit tout naturellement.
Quand un acteur néglige de paraître,
 S'imaginer-t-il que celui
Qui s'expose à jouer pour lui,
 En porte seul l'impunité ? Peut-être ;
 S'il le croit, il est dans l'erreur.
 Il ne faut pas qu'en se méprenne,
 L'un est l'objet de la mauvaise humeur,
 Et l'autre celui de la haine. a)

Thalie les excuse :

Un acteur, bien souvent, ne sauroit pas suffire
 À jouer tous les jours tous les rôles qu'il a.
 On a la poitrine échauffée...

D'un souper quelquefois poussé jusqu'au matin,
 rétorque malicieusement Momus : et il conclut plus gravement :

En 1709, la Comédie-Française avait dû fermer ses portes, faute de spectateurs ¹. Dancourt en était réduit à écrire une parade dans le goût italien; il s'efforçait surtout de faire supprimer les spectacles de la Foire; son nom revient à plus d'une reprise dans les plaintes déposées au Châtelet par la Comédie; zèle qui lui valut des menaces de mort, de la part de l'Arlequin Delaplace ². Échos d'une petite guerre, qui témoignent de la tension des esprits.

Il y a plus. En donnant tant d'importance aux forains, la Comédie-Française les élevait à son niveau; sa jalousie les servit: ces jongleurs qui s'improvisaient comédiens attirèrent l'attention d'auteurs pleins de talent. Lesage leur tendit bientôt la main. Piron, neuf ans plus tard, vint à leur secours. Le public, qu'on avait privé des soirées désopilantes à la Comédie-Italienne, prit le chemin de la Foire d'autant plus volontiers qu'il y trouvait des auteurs.

Lorsque la nouvelle troupe de Riccoboni s'installa en 1716 à l'Hôtel de Bourgogne, les positions étaient occupées, la lutte engagée profondément; ce qui explique les hésitations de Lelio. Après une brillante ouverture, la Comédie-Italienne périchita quelques années, avant d'avoir trouvé les Marivaux et les Delisle.

Enfin les limitations qu'on leur imposait sans cesse leur furent utiles, en ce sens qu'elles les obligèrent à trouver autre chose. C'est au cours de leurs sursauts d'énergie qu'ils créèrent toutes sortes de genres qui sont restés: le monologue, la pantomime, le vaudeville, l'opéra-comique enfin,

Les Spectacles comme les vôtres,
Des peuples en tous tems feroient tous les desirs,
Si vos acteurs ne prenoient leurs plaisirs,
Qu'après avoir fait ceux des autres. *b)*

La Comédie-Française s'excusait de ses insuccès, en accusant, avec les hommes de lettres, le mauvais goût du public, les *injustes cabales*, les *Muses triviales* en compromis avec Thalie. Mais le public ne pardonne pas à l'ennui.

a) Allusion à l'habitude qu'avaient prise les acteurs de se faire doubler, spécialement pour les grands rôles classiques. Cf. F. Loliée, *La Comédie-Française (Histoire de la Maison de Molière)*, Paris, Laveur, 1907, p. 62.

b) « Mlle Raisin... usait au service littéraire de Campistron les dernières heures de liberté que lui laissait encore le Grand Dauphin et sa protection obsédante. » (*Ibid.*, p. 62.)

¹ Le 15 mars 1710, le commissaire Daminois, au sortir d'un spectacle illicite de la Foire, se rendait à la Comédie-Française, où Dancourt et Dufy lui présentèrent « un gros registre in-folio, couvert de basane verte, sur lequel on écrit jour par jour la recette et dépense de chaque jour au sujet de la comédie. Et avons vu que la dépense de ce jourd'hui monte à 257 livres et la recette aussi de ce jour à 147 livres seulement ». Cf. Campardon, *op. cit.*, t. II, p. 302.

² « L'an 1709, le 3^e jour de mars, de relevée, en notre hôtel, et par devant nous, Jean Demoncrif, etc., est venu Florent Carton, sieur Dancourt, comédien ordinaire du Roi: Lequel nous a fait plainte à l'encontre du nommé Delaplace, joueur de marionnettes, et dit que, en haine des poursuites que les comédiens ont faites à l'encontre des joueurs de marionnettes de la Foire Saint-Germain-des-Prés, en exécution des arrêts du Parlement qui leur font défense de représenter des comédies sur leur théâtre, ledit Delaplace s'est vanté et a dit à plusieurs personnes qu'il poignarderoit et assassinerait ledit sieur plaignant, qu'il ne le prendroit pas en brave, mais dans un tems et une occasion où il ne s'y attendroit pas et que le plaignant ne mourroit que de sa main. Et comme le plaignant a intérêt de prévenir cet assassinat, il nous a rendu la présente plainte. » Signé: Demoncrif. *Archives des Commissaires*, n° 3829, cit. Campardon, *op. cit.*, t. I, pp. 234-235.

l'opéra-bouffon et la pièce de boulevard ; toutes formes qui convenaient admirablement au XVIII^e siècle, épris de gaîté libertine, favorable au relâchement des règles.

3. LES GENRES

Lorsqu'on veut donner un exemple de ces prétendues scènes indépendantes, on cite, comme la plus typique, *Le Ravissement d'Hélène, la prise et l'embrasement de Troie*, de Fuzelier, représentée en 1705¹, pièce à grand spectacle. De même le type du monologue est ce fameux *Arlequin-Deucalion*, première œuvre de Piron à la Foire (1722).

Les *Archives des Commissaires du Châtelet* nous en révèlent d'autres, non moins curieuses, que Campardon a reproduites dans *Les Spectacles de la Foire* ; ces comptes rendus de commissaires nous intéressent en ce qu'ils ne sont ni des résumés à l'usage du lecteur, ni des canevas destinés aux acteurs, mais les témoignages d'authentiques spectateurs. Nous voyons vraiment l'effet que ces pièces ont dû exercer sur leur auditoire. Et comme d'autre part le commissaire était chargé de rapporter ce que la pièce pouvait avoir de répréhensible, nous retrouvons, détaillés, les moyens dont on dut se servir pour tourner la loi.

Voici à titre d'exemple un procès-verbal, datant de l'année 1719, époque particulièrement dure aux forains, tout spectacle leur ayant été interdit l'année précédente. Timidement, nos comédiens aventuraient des pièces qui s'efforçaient de n'en pas être : on détachait les scènes autant que faire se pouvait ; on réduisait le monologue au strict minimum. Mais laissons la parole au gendarme.

Une pièce clandestine en 1719.

L'an 1719, le mercredi 20^e jour de septembre, nous, Joseph Aubert etc, en exécution des ordres à nous donnés par M. le Lieutenant général de Police, sur les six heures du soir, nous sommes transporté à la Foire Saint-Laurent, dans le jeu des danseurs de corde établi dans le petit préau de ladite foire. Où étant, après la danse de corde il nous est apparu et nous avons remarqué, dans la comédie qui s'est jouée tant par les danseurs, sauteurs, voltigeurs et autres comédiens forains, ce qui suit : Dans le premier acte ou prologue, a paru sur le théâtre un pierrot qui a fait battre le tambour, a lu une prétendue affiche pour enrôler toutes sortes de personnes pour le voyage de Congo. Plusieurs acteurs de foires, comme sauteurs, danseurs de corde et autres, viennent pour s'enrôler à Pierrot qui, en les engageant, dit quelques paroles. Ces acteurs ne parlent point. Un arlequin, aussi sans parler, faisant plusieurs figures et postures, s'engage pour Congo. Un autre acteur, représentant un poète, faisant plusieurs figures et postures, s'engage de même. Avant un prétendu (*sic*) embarquement pour Congo, Pierrot chante et joue sur sa guitare deux ou trois couplets de chansons en vaudevilles.

Dans le deuxième acte, le théâtre change et représente un bois. Arlequin

¹ Cf. Bernardin, *op. cit.*, pp. 81 sqq.

dans ce bois, en faisant beaucoup de lazzi et disant quelques paroles de l'un à autre, plaint son sort de se trouver perdu dans ce bois et, en se parlant à lui-même, fait plusieurs lazzi. Il cherche dans ce bois de quoi satisfaire sa faim. Il trouve une citrouille au sujet de laquelle il fait plusieurs lazzi, puis un melon qu'il veut manger avec du pain qu'il a dans un bissac. Il se couche à cet effet par terre et voulant boire à même une bouteille qu'il a dans son bissac, un acteur, sous la forme d'un perroquet perché sur un arbre, dit ces mots : *A la Cave, à la Cave !* Ce qui donne lieu à Arlequin de se relever et de faire plusieurs lazzi. Croyant entendre quelqu'un et apercevant ce perroquet, il l'appelle : celui-ci descend sur le théâtre. Arlequin veut l'attraper, ce qu'il ne peut, le perroquet l'évitant en se retirant de dessus le théâtre. Arlequin se remet à manger. Un acteur sous l'habit d'un singe, aussi perché sur un arbre, fait plusieurs postures et sauts de singe. Des bêtes fauves et un ours, se voyant poursuivis par des chasseurs, se jettent sur Arlequin qu'ils rencontrent. Les chasseurs le délivrent et tuent l'ours. Arlequin fait plusieurs lazzi en disant quelques paroles à ce sujet. Il leur demande le chemin de Congo ; ils lui répondent en parlant une langue étrangère et tous se retirent. Un amant et une Colombine paroissent, se parlant par gestes. L'amant ne lui dit que deux mots et se retire. Colombine parle et dit qu'elle seroit fâchée que Pierrot l'eût surprise avec son amant. Pierrot survient qui lui dit quelques mots. Le théâtre change et représente une salle où le grand seigneur de l'île de Congo paroît et à haute voix fait un monologue sur ce que les acteurs, comédiens et les sauteurs qu'on lui a dit être arrivés dans son île ne sont pas venus faire la révérence et demander sa protection. Ces acteurs paroissent sur le champ. Le grand seigneur leur demande les uns après les autres leurs personnages, et ils lui répondent par gestes. Il ordonne à Pierrot de jouer de la guitare, ce qu'il fait en chantant un vaudeville. Le grand seigneur commande aux sauteurs de faire leurs exercices et aussitôt ils font leurs exercices de sauteurs.

Le troisième acte, le théâtre change et représente, au fond, un puits. Un acteur, représentant un magicien, paroît et dit à haute voix, que le grand seigneur lui a dit de faire boire de l'eau du puits de la vérité à tous les nouveaux venus dans son île, pour connoître leurs défauts. Ce magicien en faisant quelques lazzi, appelle des esprits soumis à ses commandements. Ils paroissent et découvrent le puits. Ensuite, deux hommes en habits françois, en se tirillant, paroissent sur le théâtre. Par leurs gestes, le magicien connoît que l'un a volé à l'autre des effets en papier. Il lui fait boire de l'eau du puits de la vérité, qui lui fait faire plusieurs contorsions et lui fait jeter par la bouche les effets qu'il avoit pris. Paroît ensuite un vieillard avec sa femme à laquelle le magicien fait boire de l'eau de la vérité. Elle refuse d'en boire, mais étant forcée d'en boire, elle dit au vieillard, son mari, qu'elle aimeroit mieux crever que de parler, et après en avoir bu, elle déclare au vieillard qu'elle avoit fait une maladie pour aller au bal et qu'elle y avoit tant dansé la mariée qu'elle en avoit eu les bras et les jambes rompus. Elle se retire avec le vieillard. Une jeune fille paroît ensuite en faisant la niaise et dit au magicien que Pierrot lui a pris, et, en hésitant, répète lui a pris son papillon. Elle prie le magicien de lui donner de l'eau du puits de la vérité, pour savoir où Pierrot a mis son papillon. Le magicien lui donne de l'eau et dit que son eau ne fait pas trouver aux filles ce qu'elles ne perdent qu'une fois. Arlequin en cabaretier paroît, fait un monologue sur ce que le puits de la vérité lui ôte sa pratique. Il boit cette eau, fait plusieurs lazzi en supposant les mélanges que les cabaretiers font, et il dit au magicien qu'il s'en plaindra au grand seigneur. Un acteur vêtu de noir, avec des sacs de papiers qui le désignent pour la chicane, et deux acteurs vêtus de noir, viennent pour combler le puits. Le magicien appelle ses esprits qui, avec lui, se jettent sur la chicane et ses assistants

et les jettent dans le puits. Deux fusées en feu forment le dénouement de cette pièce qui est sans suite et irrégulière.

Dont et de tout ce que dessus nous avons fait et dressé le présent procès-verbal.

Signé : Aubert ¹

Voilà, croyons-nous, un excellent exemple de pantomime. *Sans suite et irrégulière*, souligne Joseph Aubert ; irrégulière, soit, mais est-elle sans suite ? Ces scènes détachées : l'enrôlement des comédiens, au premier acte ; au second, l'épisode d'Arlequin perdu, la scène d'amour, la présentation au roi ; au troisième acte enfin, la fantaisie satirique près la margelle du puits ² ; il est clair qu'elles se rapportent toutes au voyage d'une troupe de comédiens dans l'île (!) de Congo. Cependant, autant les forains ont-ils tenu à conserver un thème, autant ils ont pris soin de détruire l'intrigue. Si *sans suite* signifie *sans intrigue*, alors notre commissaire a raison. C'est même davantage qu'une dislocation de l'intrigue : on met l'accent sur d'autres éléments. La grande scène d'Arlequin n'a rien qui la rattache spécifiquement au voyage ; sa peur, sa gourmandise, deux pôles de son caractère qu'on retrouve partout. Encore cette peur n'est-elle ici le résultat d'aucune circonstance la liant à d'autres scènes ou à d'autres acteurs principaux ; il quittait Paris au premier acte, nous le retrouvons perdu dans la forêt, au second. Nous pensons qu'il ne devait guère s'attarder à dire à la suite de quelles infortunes il se trouvait là.

L'expression *en se parlant à lui-même*, il fait plusieurs *lazzis* semble le prouver : on les connaît assez, ces débats d'Arlequin désespéré, jouant les deux hommes qui sont en lui ; celui qui veut vivre, boire et manger et celui qui préfère s'achever et qui hésite entre la corde et la rivière. Cette scène n'est rien d'autre qu'un « fragment comique ». Il fallait meubler ces bois d'un peu d'amour clandestin : langage muet de Colombine et de l'amant, scène conventionnelle aussi, et tout isolée. La présentation au roi n'est qu'un divertissement final. Quant au troisième acte, c'est une de ces revues satiriques dont l'intrigue est remplacée par un lien factice, ici le puits qui fait dire la vérité. Elle termine la pièce à coups de pétards, sans qu'on sache ce que la troupe est venue faire au Congo.

On le voit, le choix des tableaux souligne les intentions purement spectaculaires. Que pouvait-on du reste espérer d'autre d'une pièce dépourvue même d'écriteaux et dont le monologue se réduisait au strict minimum ?

Remarquons en effet la prudence et les ruses du monologue : Pierrot parle seul et peu au premier acte ; Arlequin parle encore moins au second, mais, pour tourner les interdictions, nos forains ont prêté quelques mots au perroquet et utilisé le langage étranger des indigènes. À la scène d'amour, l'amant dit deux mots, Pierrot, quelques-uns ;

¹ Archives des Commissaires, n° 3369, cit. Campardon, *op. cit.*, t. I, p. 10, sous Alard VI.

² Thème allégorique cher au temps et qu'on retrouve dans *Les Eaux de Merlin*, *La Queue de Vérité*, etc.

Colombine est seule à s'expliquer. Le roi introduit par quelques paroles la pantomime finale. Même prudence au troisième acte : quand le magicien parle, les autres personnages se taisent et vice versa.

Revenons à ce *langage étranger*. La ruse a été fréquemment employée ; il n'y a pas dialogue puisque l'idiome se compose de sons imaginaires. Parfois ils sont parfaitement incompréhensibles :

Lou crizou, i crizi, tiptomen, tiptote, tiptoussi, Prophyra, Pisma, Kécaca,

profère le grand sacrificateur, dans *Arlequin roi de Serendib*, que hante le souvenir des conjugaisons grecques !

Par contre, le grand Colao (c'est-à-dire ministre) d'une autre pièce de Lesage¹ s'exprime fort clairement :

ARLEQUIN. Il va donc dîner ?

LE COLAO. Va dinao.

ARLEQUIN. Et nous allons en faire autant ?

LE COLAO. Convenio, demeurao, Medecinao (c'est Arlequin) regardao dinao L'Emperao.

ARLEQUIN. Comment, ma charge m'oblige à le regarder faire ? (Le Colao lui baragouine à l'oreille) pour prendre garde à ce qu'il a mangé ? Et que m'importe à moi qu'il mange trop, et qu'il se crève de choses nuisibles ?

LE COLAO. Ho ! ho ! (il lui parle à l'oreille).

ARLEQUIN. Plait-il ? Comment dites-vous cela ?

LE COLAO lui parle à l'oreille.

ARLEQUIN. Hé bien ! si le roi venoit à mourir ?

LE COLAO. Pendao le Medecinao.

ARLEQUIN. On pend le médecin ? Miséricorde !... apparemment les Apotiquaires s'en tirent les brayes nettes.

LE COLAO. Non, fouettao.

ARLEQUIN. On fouette l'Apotiquaire au pied de la potence..., etc.

Piron, dans *Arlequin-Deucalion*, fera parler un Polichinelle, dont le sifflet pratique était un privilège certainement plus ancien et plus authentique que ceux de la Comédie-Française.

Dans un procès-verbal cité par Campardon² nous relevons le procédé suivant :

... que pendant qu'il parloit ainsi aux autres, ils faisoient figure de tracer avec le doigt de la main droite, sur le dedans de la main gauche, une réponse par écrit, que celui qui parloit disoit et la proféroit et expliquoit, et ensuite il la réfutoit, sans néanmoins que les autres parlassent pendant qu'il étoit sur le théâtre.

Dans notre pièce, c'est donc à la pantomime que revient le soin de remplacer la parole perdue. C'est par lazzi qu'Arlequin se parle à lui-

¹ *Arlequin Barbet, Pagode et Médecin*, pièce chinoise en deux actes, en monologues, mêlée de jargon, avec un prologue, par Lesage et d'Orneval, représentée au mois de février 1723 à la foire Saint-Germain par la troupe de Restier. Non imprimée. *Le Dictionnaire des Théâtres* en donne un résumé, t. I, pp. 200 sqq.

² *Archives des Commissaires*, n° 3829, cit. Campardon, *op. cit.*, t. I, p. 259 (déjà cité par Bernardin, *op. cit.*, p. 84).

même, par gestes que les amants se disent leur amour, que les acteurs se présentent au roi : *Le grand seigneur leur demande les uns après les autres leurs personnages, et ils répondent par gestes*. On imagine ce défilé de postures mimant l'essence de chaque type. C'est par gestes que les deux Français du troisième acte font connaître au magicien, et au public, l'objet de leur dispute ; peut-être aussi par lazzi — le texte n'est pas clair — que le cabaretier explique les mystères du coupage.

Nous voici au plus près de l'expressionnisme du mime, d'autant plus ingénieux ici que la nécessité l'imposait. Tout le reste du spectacle est à l'avenant, chasses, batteries, poursuites, où nous soulignons l'importance donnée aux sauteurs : le perroquet, le singe, le monstre, les démons. Ils recommencent devant le roi. Chaque acte est encadré par des danses et des vaudevilles, et la pièce se termine par un effet de pyrotechnie.

Il serait osé d'accorder à ce montage une valeur littéraire quelconque. N'oublions pas cependant que les forains auraient fort bien pu retourner à leurs cordes, à leurs marionnettes, et gagner paisiblement leur vie. Qu'ils aient tenu cette gageure de faire du théâtre dans les conditions qui leur étaient imposées, voilà qui est d'un singulier mérite.

Une pièce à écriteaux. — Arlequin-Orphée-Cadet.

Trois actes de Lesage, 1718.

Le Théâtre de la Foire compte trois pièces à écriteaux, datant de 1713. Nous leur avons préféré celle-ci, malgré l'absence des vaudevilles, parce que, au canevas conservé dans le *Dictionnaire des Théâtres*¹, s'ajoutent trois procès-verbaux retrouvés par Campardon dans *Les Archives des Commissaires*². Le second nous apprend que le rôle de Pierrot était tenu par Belloni, celui d'Arlequin par Delaplace³. La pièce fut jouée en mars, à la foire Saint-Germain, par la troupe du Sieur et de la Dame de Saint-Edme. Il est piquant de noter que cette fois, la plainte ne venait pas des comédiens français, mais bien d'une scène foraine rivale. Elle est en effet signée : Catherine Vondrebeck. Il s'agit de la fille de Maurice von der Beck, plus tard Veuve Baron (le fils du grand Baron), et enfin Dame de Baune ; elle venait de louer à bail, à l'Académie de Musique, le privilège de jouer des opéras-comiques à la Foire et estimait que les Saint-Edme empiétaient sur ses droits. Ce privilège, elle ne le possédait du reste déjà plus ! Incapable de payer un bail aussi onéreux, elle s'était vu résilier ses droits et l'Académie de Musique assumait elle-même, cette année, la direction de l'Opéra-Comique⁴. Enfin, les

¹ *Op. cit.*, t. I, pp. 264 sqq. Il est tiré de la *Lettre Première sur les Foires Saint-Germain et Saint-Laurent, 1718*, par M. de Charny, Paris, Froult père.

² Campardon, *op. cit.*, t. II, pp. 362-364.

³ Cela paraît étonnant : Delaplace avait débuté comme Scaramouche en 1706 et, y ayant été goûté, il ne le quitta pas depuis. Cf. Parfaict, *Mémoires...*, t. I, p. 54.

⁴ Elle se raccommoda du reste avec les Saint-Edme pour la foire Saint-Laurent. Voir toutes ces controverses dans Parfaict, *Mémoires...*, dès l'année 1713.

frères Parfaict assurent que « cette pièce contenoit une satire assez vive et fine de l'Opéra-Comique »¹. On en comprend la raison !

Le procès-verbal du commissaire de police Ményer complète heureusement le canevas des frères Parfaict, notamment en ce qui concerne les lazzi et divertissemens, ainsi que pour certains détails de mise en scène. Notre texte combine les deux versions : nous reproduisons en italiques les extraits du procès-verbal, entre crochets les passages que nous avons jugé suffisant de résumer.

ACTE PREMIER.

Le jeu commence par plusieurs danses sur la corde où plusieurs hommes et femmes et enfans dansent les uns après les autres, parmi lesquels est une Italienne qui, en dansant sur la corde, fait différens exercices avec deux chapeaux qu'elle tient en ses mains. Ensuite se tire une toile et paroît un théâtre qui représente un désert et, dans l'enfoncement, des montagnes au haut desquelles on voit le soleil. Paroît dans l'instant un Arlequin, qui, par des gestes et des figures pantomimes, exprime son désespoir causé par sa pauvreté et la rigueur d'une femme qu'il aime et veut s'étrangler. Un philosophe solitaire, qui fait sa demeure dans cet endroit, arrive et veut le détourner de sa résolution par des traits de morale. Arlequin paroît d'abord inébranlable, mais le philosophe lui remontre qu'il est de sa prudence de voir si le destin ne lui promet pas un plus heureux sort, et qu'en tout cas il sera toujours temps d'exécuter son dessein. Il l'engage à consulter la sage Urgande la Déconnue... [Ils se rendent vers la montagne, séjour d'Urgande.] Du fond d'une caverne sort Urgande accompagnée de deux filles, laquelle, voyant Arlequin, invoque les esprits malins, et d'une caverne et des montagnes sortent plusieurs sauteurs, vêtus en démons, qui font plusieurs sauts. [Urgande apprend à Arlequin qu'il est le fils d'Apollon et d'une fille de l'Opéra de Venise. Elle lui prédit un sort magnifique. Sur le conseil du philosophe, Arlequin implore son père.] Ils l'invoquent tous deux, en chantant ses louanges de la manière qu'on invoque les Divinités à l'Opéra. Le Soleil paroît sur son char. Ensuite, la lueur du soleil disparoît du haut des montagnes en tirant des toiles, et le soleil descend de son char à quelque distance de la hauteur du théâtre, non par un contrepoids ni aucune machine, mais roule sur une espèce d'escalier en glacis, et reconnoît Arlequin pour son fils. La reconnaissance faite, Arlequin demande de l'argent à son père ; celui-ci n'en ayant point, lui fait présent d'une lyre, en l'assurant qu'il va charmer toute la nature avec cet instrument. Cette lyre n'est autre chose qu'un de ces jouets d'enfant, composé d'une espèce de petite boîte, dans laquelle sont quelques cordes d'épinette, qui étant touchées par de petits bouts de plumes, qu'une manivelle fait tourner, rend un son assez désagréable. Ensuite descend du haut des montagnes un sauteur vêtu en singe, qui fait différens sauts, et Arlequin, en jouant de la lyre, l'attire à lui et il se fait un lazzi fort plaisant entre Arlequin, le philosophe et le singe. Descendent ensuite du haut des montagnes sur un escalier en glacis des chasseurs poursuivant une bête fauve, qui est représentée par un sauteur qui, en s'enfuyant, fait différens sauts. Arlequin l'adoucit². [Arlequin se débarrasse

¹ Op. cit., t. 1, p. 205.

² Lors d'une nouvelle tournée, le 17 mars, Joseph Aubert a vu non ces chasseurs, mais des amazones. La version du *Dictionnaire des Théâtres* est un peu différente. La bête féroce poursuit les chasseurs ; le singe et Arlequin montent sur un arbre. C'est de là-haut que ce dernier calme le monstre : « Arlequin descend de l'arbre, badine avec lui, et s'échappe à la faveur de son instrument. Le monstre court ensuite après le singe qui se sauve dans la montagne. »

de la même façon d'une bande d'archers venus pour l'arrêter ; sa lyre les charme, il les bat et s'enfuit.] ¹ Ce qui compose le premier acte qui est joué tant par les acteurs que par les spectateurs par des écrivains descendant d'en haut sur lesquels sont écrits des vaudevilles qui composent la pièce : les acteurs font des gestes et par différentes figures pantomimes expriment ce qui est dans les écrivains, et les spectateurs chantent et dans quelques endroits, les acteurs pour lier les couplets, disent quelques paroles, et quand les écrivains descendent, 4 violons, une basse, un hautbois sonnent l'air du vaudeville marqué dans les écrivains et que le public chante en vaudeville.

ACTE II.

Dans le second acte, descend une toile qui change le théâtre et au lieu du désert et des montagnes paroit un grand portique, par les portes duquel on voit une plaine. Colombine qui aime Pierrot, exprime l'amour qu'elle a pour lui. Arlequin arrive, qui lui dit des douceurs ; elle le maltraite, mais il lui apprend qu'il est le fils du Soleil, et qu'il a le pouvoir de la charmer, quand il voudra : Elle s'en moque, il joue de son instrument, elle change à vue d'œil, elle s'attendrit pour lui, et enfin lui sacrifie Pierrot, qui désespéré de son inconstance, se va jeter dans la rivière. [On ordonne les apprêts du mariage, on dresse la table, festin de noces] où pour divertir ceux qui sont à table trois sauteurs dont deux vêtus en femmes et un habillé à la turque, jouant l'un de la guitare, un autre du violon et le troisième de la harpe, jouent deux airs différents, et celui qui joue de la guitare chante deux ou trois couplets de chansons. Pendant le repas, sort du théâtre par une trappe un sauteur habillé en Pierrot qui revient après sa mort. Colombine voyant son ombre fait un grand cri, tombe évanouie, on l'emporte dans la maison, où elle meurt. [Le Docteur, père de Colombine, persuade à grand-peine Arlequin d'imiter son frère aîné qui descendit aux Enfers rechercher sa femme.] Il se lève une trappe du milieu du théâtre d'où sortent des flammes par le moyen de quelques morceaux de poirafine que l'on jette dans une poêle qui est sous le théâtre ; Arlequin se jette dans cette trappe ce qui finit le second acte qui est joué comme le premier par des écrivains..., etc., etc.

ACTE III.

Le théâtre change, et représente le rivage où les ombres errent, et s'empressent pour passer la barque fatale... Arlequin arrête quelques ombres, demande à chacune quel est le Médecin qui lui a donné un passeport. L'une dit qu'elle est morte du regret d'avoir perdu son mari. L'autre au contraire, dit qu'elle a perdu la vie de rage de n'avoir pu tromper le sien, tant elle en étoit obsédée. Après quelques autres scènes semblables, où les mœurs y étoient plaisamment censurées, Mercure, pour divertir Arlequin, lui fait voir les amusements des ombres sur ce rivage. Alors plusieurs sauteurs, qui représentent les ombres faisoient leurs exercices, qui consistoient en mille sortes de postures surprenantes. Pluton et Proserpine, apprenant qu'il y avoit un nouvel Orphée dans les Enfers, viennent au-devant de lui, et lui commandent de jouer de son instrument. Ils en sont si charmés, que Pluton lui dit qu'il veut bien lui rendre Colombine, à la même condition qu'il accorda Euridice à Orphée son frère, c'est-à-dire qu'il ne la regardera point jusqu'à ce qu'elle fût hors de son Royaume. Arlequin qui tenant de la famille, n'a pas moins de curiosité

¹ Dans le Dictionnaire des Théâtres, cet épisode est placé au second acte, ce qui semble moins normal.

que son frère, tombe dans le même inconvénient, et perd sa femme comme lui. Ensuite, pour divertir Pluton et Proserpine, les sauteurs qui représentent des ombres font différentes postures montés sur les épaules d'autres sauteurs, font des portiques, ensuite un groupe d'où sort une fontaine, ensuite un chêne. Après quoi un sauteur, vêtu en Scaramouche, fait différents tours d'équilibre par où finit la pièce ¹.

Ce spectacle marque un stade plus avancé que le précédent ². Le lien entre les scènes est plus solide ; il ne s'agit pas encore d'une véritable intrigue, mettant aux prises des personnages, mais d'un thème central, la lyre, qui confère à Arlequin un pouvoir magique et motive chaque épisode. La scène de basse et celle des archers, par exemple, ont une portée précise : elles servent à éprouver la puissance d'Arlequin ; prétextes à jongleries, sans doute, mais qui préparent la conquête de Colombine et la descente aux Enfers du troisième acte. De son côté, la scène d'amour n'est plus un simple intermède galant ³ ; c'est une marche de plus dans l'ascension d'Orphée-Cadet et la réalisation d'un désir qui avait failli, au prologue, lui coûter la vie. Pierrot éliminé se tue et repaît ; Colombine expire d'épouvante ; Arlequin, sûr de sa force, plonge aux Enfers où nous le retrouvons au troisième acte. Tous ces motifs s'enchaînent parfaitement. Cependant, le thème central permet une liberté de choix que n'aurait pas laissée une intrigue plus serrée. C'est ce que désiraient nos comédiens-acrobates ; appuyé sur cette souple charpente, le spectacle favorise leurs dons particuliers.

Passons au texte ou plutôt à son interprétation, puisque les paroles ne nous ont pas été conservées. Comme c'est généralement le cas, *Orphée-Cadet* n'est pas une pure pièce à écrire. Les acteurs placent quelques mots ci et là pour lier les couplets ⁴. L'essentiel est dans les vaudevilles, et le lecteur du *Théâtre de la Foire* imagine fort bien la morale du philosophe, l'oracle d'Urgande, le discours d'Apollon, les doléances des ombres passant en chansons. C'est l'heure de la pantomime pure, cependant que, soutenu par un frère orchestre, le public devient acteur. Ces airs, on les connaît ; ce sont de fameuses chansons populaires : *Réveillez-vous belle endormie*, la plus fréquente peut-être, *A la façon de Barberi*, *Vous perdez vos pas Nicolas*, *Adieu paniers vendanges sont faites*, *Robin ture lure*, *Et zon zon zon Lisette la Lison*, *Où dà ma Commère oui*, dont Lesage se gardait en général de changer les refrains.

On ne soulignera jamais assez l'importance, pour le succès de la Foire, de cette participation des spectateurs ; ils deviennent de véritables collaborateurs, tenant lieu de voix aux mimes, qui, sur la scène, semblent docilement les suivre. Ils sont ravis, en outre, de cette con-

¹ Ce procès-verbal, signé de Catherine Vondrebek et de Ményer, est daté du 8 mars.

² La question de dates ne doit pas nous gêner ; après quelques années de lutte, les forains ont eu à leur disposition une gamme de genres ; ils recouraient aux uns ou aux autres, suivant la rigueur des arrêts de police.

³ La succession immédiate de deux scènes semblables dans le canevas d'Alard cité plus haut, nous fait penser que celui-ci s'est inspiré de la pièce de Lesage.

⁴ Lors de la reprise du 17 mars, Ményer et Aubert signalent des entretiens à haute voix, parfois assez longtemps. Il semble que les comédiens, ne voyant rien venir, s'étaient permis de nouvelles imprudences.

vence qui tourne les règlements, brave les comédiens ennemis et assure en fin de compte l'existence du spectacle. On ne saurait imaginer d'adhésion plus totale. En ce temps-là, le problème de la rampe fatidique ne se posait pas, et les acteurs n'avaient pas besoin de descendre dans la salle pour créer l'ambiance.

Superposée au spectacle, on retrouve la satire à laquelle nous avait habitué le *Recueil de Gherardi*. L'interview des ombres est favorable à ce passage au crible des classes de l'humanité ; et cette fois le public chantait sa propre satire ! Arlequin de son côté glissait ci et là une remarque railleuse. La seule phrase de la pièce qui nous soit parvenue, c'est ce mot désabusé du héros : « Je n'ai pas lieu de m'applaudir de ma naissance, puisque mon père ne veut pas me reconnaître. J'aimerais mieux être le fils d'un bon abbé ; ces gens-là ont de la conscience. »¹

Relevons enfin l'élément parodique du spectacle. L'idée d'identifier à Orphée le pleutre et grossier Arlequin était déjà une amusante trouvaille ; il est toujours plaisant de voir un personnage, dont on connaît à fond le caractère, endosser pour quelques heures le rôle qui lui est le plus contraire, et s'y tenir bon gré malgré. Mais la grande bouffonnerie était de substituer à la lyre ce pauvre jouet d'enfant à manivelle. Que cette aigre ritournelle ait pu apprivoiser les monstres et les archers, fondre le cœur de Colombine et la rigueur des maîtres de l'Enfer, voilà qui dut être désopilant.

Comme on le voit, sous sa forme un peu fruste, l'*Orphée-Cadet* est un spectacle complet. Le jeu — allant du saut à la danse, en passant par la pantomime et les lazzi classiques — la musique, les vaudevilles, la satire ajoutant son grain de sel, la parodie sa note littéraire, les changements de décors et quelques trucs scéniques, c'est remarquable si l'on s'en rapporte aux circonstances.

Un Opéra-Comique en 1718. — La Princesse de Carisme.

Trois actes de Lesage.

Représentée à la foire Saint-Laurent, puis à l'Opéra-Royal, sur l'ordre de Madame².

Scène aux abords de la ville de Carisme, ensuite dans les jardins et dans le palais du sultan.

ACTE PREMIER.

Plusieurs tours isolées et une ville dans l'enfoncement.

Arlequin et son maître, prince de Perse, voyagent depuis deux ans. Ils approchent de la ville et aperçoivent, aux fenêtres des tours, plusieurs personnages, les uns gais, les autres rêveurs. Ce sont des fous qui chan-

¹ *Dictionnaire des Théâtres*, t. I, p. 265.

² *Théâtre de la Foire*, t. III.

tent, chacun selon son humeur. Arlequin les contrefait. Le portier nous apprend la cause de leur infortune : ils ont simplement vu la princesse Zélica, dont la beauté fait perdre l'esprit. Quand elle sort, ajoute le portier, un héraut la précède en chantant :

La fille du roi, notre bon maître,
Zélica, se dispose à paroître ;
Cachez-vous, peuples, la voici ! gare, gare !

Ce seul récit terrorise Arlequin qui s'aplatit au sol, craignant d'être déjà fou. Le jeune prince enflammé décide de voir cette beauté et redonne confiance à son valet.

Des gardes amènent, pour l'enfermer, un vieillard frappé du mal étrange ; il chante et danse avec eux. « Mais cet homme n'est pas si fou ! » dit le prince. « Non vraiment, répond Arlequin, il n'en a qu'un petit grain. Il faut qu'il n'ait vu la princesse que de profil. » Puis, c'est une jeune fille pleurant son fiancé, victime de Zélica. Entrée du jeune homme, chantant et sautant. Celui-là semble plus sérieusement atteint : la perte d'une mouche bleue le désole ; l'Arlequin fait le lazzi d'attraper une mouche, de la lier avec un cheveu du malade et de l'écraser sur son visage.

Un héraut annonce que le sultan a fait défense à sa fille de sortir du sérail. Cette nouvelle est bien accueillie par un groupe d'amants et d'amantes qui terminent l'acte par des réjouissances.

ACTE II.

La maison du Bostangi (jardinier du sérail), puis les jardins du sérail.

Le prince et son valet débauchent le Bostangi, qui consent à les laisser entrer dans le sérail, déguisés en femmes. Le théâtre change et l'on voit les jardins. Le Bostangi remet à Dilara, servante du sérail et sa maîtresse, le diamant qu'il a reçu du prince pour elle. Elle s'étonne de le voir se prêter à de telles commissions et l'en raille. Adieux chantés en style de jardiniers :

DILARA. Adieu charmant muguet,
BOSTANGI. Adieu rose mignonne,
DILARA. Adieu mon gros bouquet,
BOSTANGI. Adieu belle anémone,
Et zon, zon, zon,
Lisette, la Lisette,
Et zon, zon, zon,
Lisette, la Lison !

Scène grotesque entre Arlequin, en fille de l'Opéra du Congo, et le vizir qui la veut pour son sérail ; le valet prend des airs de *vestale*. Le prince survient ; on annonce l'arrivée de Zélica. Sauve-qui-peut général des hommes ; Arlequin chante l'air : *Voici les dragons qui viennent !* Mais le prince le retient.

Entrée de la princesse, cependant qu'Arlequin se cache derrière son maître en chantant :

Je voudrais être dans un trou,
Pour n'avoir vu que la suivante,
Déjà, je suis à demi fou !

D'abord trois esclaves blanches et trois noires paroissent et s'avancent en dansant. Ensuite deux autres esclaves marchent devant la princesse qui s'appuie sur deux esclaves favorites. Pendant toute cette scène, Arlequin fait plusieurs lazzi pour ne pas voir Zélica.

Zélica plaint son sort qui la rend si funeste aux hommes. Le prince déjà troublé chante un compliment ; au quatrième vers il déraïlle et devient fou. La princesse se retire, tandis qu'Arlequin crie à son maître : « Vous l'avez voulu, George Dandin, vous l'avez voulu ! » Le prince fait une déclaration d'amour à son valet, s'évanouit, et on l'emporte.

ACTE III.

Le palais du sultan.

Le sultan, irrité de l'audace des deux étrangers, se radoucit en apprenant l'identité du prince, et il met tout en œuvre pour le sauver. On amène le docteur Bracmane. « Toute cette scène est de tête et ne consiste que dans le jeu de théâtre. » Lazzi de la punaise. Le Bracmane appelle le grand prêtre ; scène muette comique entre les deux personnages. Finalement le docteur déclare qu'on guérira le prince en le mariant. Cérémonie finale, relevée par les lazzi d'Arlequin imitant les contorsions du grand prêtre¹.

Cette pièce, une des dernières avant l'interdiction que l'on sait, se place à la fin d'une période de trois ans qui vit l'épanouissement de l'opéra-comique. Octave avait repris en 1711 la direction du préau de la foire Saint-Germain ; il rejeta vers 1715 les pièces à écriteaux et s'efforça de relever l'éclat des représentations. Cependant qu'il donnait ses soins à la décoration, aux costumes, à la préparation des acteurs, Lesage, devenu l'auteur attitré, perfectionnait le genre, en collaboration avec Fuzelier et d'Orneval.

En chantant eux-mêmes leurs vau-de-villes, les acteurs rapprochent singulièrement leurs spectacles des pièces régulières. Les conséquences les plus importantes sont :

1. Un meilleur équilibre du spectacle, que l'usage exclusif de la pantomime maintenait difficilement. Bien entendu on n'abandonnera

¹ « Cette pièce, dit le *Dictionnaire des Théâtres*, eut un très grand succès, il est assez extraordinaire qu'on n'ait point songé à la remettre au Théâtre. Dans sa nouveauté, la célèbre M^{lle} Sallé y parut pour la première fois sur un Théâtre de Paris. » *Op. cit.*, t. IV, p. 243.

Francisque y joua le rôle d'Arlequin. Parfaict, *Mémoires...*, t. I, p. 212. La musique avait été composée par M. de la Côte. *Ibid.*, t. II, p. 254.

pas, pour autant, les vieux effets du jeu. Quelques-uns de ceux qu'on rapporte dans cette pièce sont, avouons-le, singulièrement usés.

2. L'introduction de véritables intrigues, rendues possibles par le nouveau moyen d'expression. Tous les sujets peuvent être traités ; on imagine facilement ce qu'un régime de liberté pouvait offrir à l'imagination d'auteurs que les contraintes avaient rendus naturellement ingénieux.

4. MISE EN SCÈNE

Grâce aux indications placées en tête et au cours des pièces du *Théâtre de la Foire*¹, grâce aussi à quelques renseignements épars dans les archives, nous pouvons nous faire une idée approximative du déploiement de la mise en scène. Mais la réalisation pratique reste peu connue. Nous ne pouvons que nous étonner, avec les frères Parfaict, du parti qu'on pouvait tirer de l'exiguïté des lieux.

Dans ce domaine aussi, les forains ne reculaient devant aucune difficulté. Nous avons signalé le beau décor de *La Princesse de Carisme* ; le coup d'œil du premier acte, avec ses tours praticables, devait faire grand effet. Dans *Achmet et Almanzine* (1728), on voyait au deuxième acte « dans l'enfoncement, un mur du sérail, dont le pied est battu par les flots de la mer, et sur le haut duquel est un balcon, où l'on voit Soliman, Almanzine et Pierrot derrière eux. Le devant représente un rivage où la fête des pêcheurs s'exécute ».

On n'hésitait pas à multiplier les décors. Les deux actes de *La Ceinture de Vénus* (1715) comprennent quatre changements de décors. Dans *Roger de Sicile* (1731), le premier acte « représente une place publique de la ville de Palerme. On voit dans l'enfoncement les dehors du palais du roi de Sicile, et dans l'une des ailes, une hôtellerie ». Au second acte : les jardins du roi puis l'appartement de la reine. Au troisième, une rue dans les ailes et une campagne dans l'enfoncement ; puis, un changement à vue transforme la rue en bois et le fond devient « un géant de marbre blanc sur un marchepied de verdure à trois marches ».

La mer, élément évocateur par excellence, apparaît dans bien des pièces.

Souvent, et particulièrement dans les pièces satiriques, la scène se charge d'ornements allégoriques du plus bizarre effet : *Le Temple de l'Ennui* (1716) est « rempli de chats-huants, de chauves-souris et d'autres animaux tristes. On voit au fond un grand pavillon, relevé avec des guirlandes de pavots, et un sofa dessous. Le dieu de l'Ennui, vêtu d'une longue robe de taffetas feuille-morte, avec une couronne de soucis, est sur le sofa... ». Dans *Le Monde renversé* (1718), le royaume de Merlin est situé dans une plaine remplie de tentes, de grotesques, d'arbres et d'animaux extraordinaires.

¹ Pas plus qu'à celles du Recueil de Gherardi, il ne faut accorder grande confiance aux gravures qui accompagnent les pièces du *Théâtre de la Foire*. Si elles ont pu, dans une certaine mesure, s'inspirer de la mise en scène de l'époque, elles ne prétendent certainement pas représenter des documents propres à chaque pièce.

A côté de ces fantaisies, on trouve des paysages réels, parisiens pour la plupart : le Pont-Neuf, bien entendu ¹, la Montagne de Montmartre, avec quelques cabarets de Porcherons ², le Bois de Boulogne ³. Au troisième acte des *Trois Commères* (1723), « le théâtre représente la plaine de Grenelle avec le château de Meudon dans le lointain. Dans l'aile gauche, la rivière de Seine et le moulin de Javelle ». Par contre, les villes de Québec et de Salon-Provence, indiquées comme décors du *Mariage de Canada* (1734) et du *Tombeau de Nostradamus* (1714), ont toutes chances d'avoir été fantaisistes.

Le changement à vue est une des inévitables attractions de ces mises en scène. Bien souvent, il a lieu au début d'un acte ou à l'avant-dernière scène ; on aurait évidemment pu le placer pendant l'entr'acte ; mais le public tenait à ces transformations. On aimerait être mieux renseigné sur les procédés auxquels recouraient les forains. Le procès-verbal de Ményer, cité plus haut, fournit d'utiles renseignements sur le théâtre des Saint-Edme en 1719. Ici les effets sont simples, car la scène Vondreck était seule autorisée à faire usage de machineries et de changements de décors. Seul le décor du premier acte est praticable (arbres et montagnes) et une simple toile suffit à le renouveler. Dans *Arlequin valet de Merlin* (1718), également chez les Saint-Edme, la décoration du palais descend du haut du théâtre, comme nous l'apprend un autre procès-verbal des Archives du Châtelet ⁴. Mais comment pratiquait-on certaines transformations magiques comme par exemple dans *La Foire aux Fées* (1722) où le théâtre représentant une solitude agréable, se change, sous la baguette d'une fée, en plusieurs boutiques de Foire richement ornées ? Peut-être par le moyen de décors pivotants ; nous savons en tout cas que, dès 1715, Octave utilisait ces *périactes* qui faisaient l'admiration du public ⁵.

Il n'y a du reste aucune raison pour douter que les forains n'aient repris à leur compte les nombreux trucs employés déjà au XVII^e siècle, et qu'on trouve expliqués dans la *Pratique* de Sabbattini ⁶, par exemple, le système de châssis à glissières, qu'une manœuvre horizontale venait superposer les uns aux autres, était fort recommandable pour les transformations à vue de décors d'ailes mentionnés ci et là dans notre répertoire ; il demandait certainement moins de place que les périactes.

Francisque, en 1720, semble avoir soigné son horizon, ses éclairages et le bruitage, dans *L'Isle des Amazones* : le texte signale

une ville dans l'enfoncement, comme la ville de Venise qu'on a vue au Spectacle de l'Optique. Il paroît un vaisseau dans lequel il y a deux Amazones avec Pierrot et Arlequin. On entend quelques coups de canon sourds, auxquels

¹ *L'Impromptu du Pont-Neuf* (1729) par Panard.

² *Arlequin-Endymion* (1721).

³ *La Ceinture de Vénus* (1715).

⁴ Campardon, *op. cit.*, t. II, p. 367. Pièce non imprimée. *Le Dictionnaire des Théâtres* en donne un extrait au t. I, pp. 297-299.

⁵ Cf. Albert, *op. cit.*, p. 48.

⁶ Sabbattini (Nicola), *Pratica di fabricar scene e machine ne' Teatri...*, Ravenna, Pietro de' Paoli et Gio. Battista Giovanelli, 1638. Pour la traduction française de cet ouvrage, cf. Bibliographie.

on répond de la citadelle. L'obscurité qui régnoit d'abord sur le port, se dissipe, et l'on entend les sons de plusieurs instrumens avec des timbales et des trompettes...

De nombreux trucs de théâtre animaient enfin la scène : les machines volantes, les trappes où s'abîment les monstres et d'où jaillissent les démons, sont d'un usage courant. On a vu, dans *Arlequin-Orphée-Cadet*, le procédé du plan incliné pour la descente du char d'Apollon au niveau du théâtre — moyen de fortune d'un metteur en scène non autorisé à faire usage du contrepoids.

Les décors maritimes précisent souvent que la mer est agitée ; ce qui signifie sans doute qu'on peignait sur une toile de fond une mer en fureur, et que le vaisseau, ou l'épave, qui s'y profilait, était animé de mouvements ondulatoires. Les frères Parfaict signalent un charmant effet d'eau dans le décor de *La Pénélope moderne* (1728), dû au célèbre Servandoni : il représente

une prairie terminée par un bois avec un château dans l'éloignement ; et à un des côtés, un torrent qui venoit se jeter par cascades dans la prairie ¹. Cette décoration fut trouvée très-ingénieusement imaginée, et très-bien exécutée, malgré la petitesse du lieu ².

Dans *La Forêt de Dodone* (1721), les arbres vivaient et parlaient :

On voit dans le milieu (de la forêt) quatre arbres isolés, creux, et dans lesquels il y a des hommes qui peuvent marcher et remuer leurs branches comme des bras. A chaque arbre est une ouverture en façon de petit chassis qui s'ouvre et se referme quand on veut ; de manière que l'homme qui est dans l'arbre montre sa tête et la cache quand il lui plaît. Il a un masque vert et des cheveux de mousse.

On ne dédaignait pas les décapitations et les amputations : dans *Roger de Sicile*, le procureur, victime de cette mésaventure, s'éclipse un instant pour ajouter une tête postiche que le géant de marbre abat d'un coup d'épée. Dans *Arlequin chirurgien en Barbarie* (1736), un malheureux Scaramouche se fait amputer successivement les quatre membres ³.

Et voici le clou : un âne qui volait, un vrai ! Mais « ce prétendu vol consistoit à faire glisser ce pauvre animal sur une corde, tendue du haut en bas et d'un bout à l'autre de la salle ». Le baudet vola quinze jours ⁴.

¹ La *Pratique* de Sabbattini explique le procédé : Livre II, chap. 35.

² Parfaict, *Mémoires...*, t. II, p. 47.

³ *Dictionnaire des Théâtres*, t. I, pp. 208-209.

⁴ *Le Château des Lutins*, pièce en un acte à la muette et par écritaux, de Lesage, jouée chez les Saint-Edme en 1718. Non imprimée. Extrait dans le *Dictionnaire des Théâtres*, t. I, pp. 77-82.

5. LES AUTEURS

Lesage.

En lisant *Le Diable boiteux* dont les portraits successifs évoquent, en moins profond et en plus pittoresque, les *Caractères*, on supposerait volontiers que le théâtre de Lesage réédite Dancourt ; au style près toutefois, car si la négligence de Dancourt est réelle, celle de Lesage n'est qu'apparente. Par contre, on aurait pu se demander si l'absence de construction de ses romans n'allait pas se retrouver dans ses pièces.

Il n'est pas sans intérêt de constater qu'au début de sa carrière dramatique, il s'adresse à l'Espagne, qui devait bientôt fournir le cadre de ses romans. Il ne s'agit que de traductions plus ou moins adaptées, c'est pourquoi nous ne nous y attarderons pas. Elle est pourtant remarquable cette traduction de *La Trahicion busca el castigo*, de Francisco de Rojas, dont Dancourt tirera en 1707 sa plate *Trahison punie* en vers. Elle a gardé dans son jeu quelque chose de la brutalité espagnole, qui n'hésite pas à verser le sang sur la scène. On n'y voit pas encore Crispin ; ici, c'est Mogicon dont les digressions morales ont gardé une sève bien espagnole :

En vérité, c'est se livrer de gayeté de cœur à d'étranges maux, que de prendre une belle femme. Un bonnête homme est bien sot de chercher pour sa peine ce qu'il ne doit souhaiter que pour sa commodité. Si j'en étois cru, on n'épouserait que des laides. Une belle femme paye toutes les complaisances de son mari de brusqueries et d'inégalités ; au-lieu qu'une laide reçoit comme des grâces toutes les caresses qu'il lui fait. Mais c'est trop moraliser. La nuit s'avance... Je suis menacé de passer cette nuit en sentinelle ; munissons-nous de quelques moments de sommeil. Retirons-nous dans ce coin et dormons, s'il est possible ¹.

A une époque où le réalisme français va s'inspirer chez les Anglais, ce réaliste traduit des pièces espagnoles. Évidemment, ce n'est plus l'Espagne habillée à la Thomas Corneille ou travestie à la Scarron ; Lesage s'est contenté d'adapter, dans un langage vif, des intrigues conventionnelles et des sentiments qui ne le sont pas moins. Dans son adaptation du *Point d'honneur*, on trouve la satire d'un travers de la société espagnole qui n'était certes pas une nouveauté, et qui de plus est poussé franchement à la charge.

En 1707, sa première pièce originale est une farce de valets : *Crispin rival de son maître*, souvent jouée depuis. L'année suivante, c'est *La Tontine*, où la satire de cette espèce d'assurance mutuelle n'est qu'un motif d'intrigue. Et c'est enfin le grand *Turcaret*, en 1709, qui n'eut que douze représentations par suite du froid qui sévissait alors : chef-d'œuvre réaliste — réaliste comme l'est Molière — et supérieurement écrit. Ne répétons pas ce que nous avons dit plus haut de cette pièce ; déplorons que la mesquinerie des comédiens, jointe aux intempéries de l'hiver,

¹ Acte III, sc. vi.

aient découragé Lesage dans cette voie ; déplorons-le pour l'avenir de la grande comédie ; elle manqua là une belle occasion de renaître de ses cendres. Félicitons-nous en pour l'avenir de la Foire et de l'opéra-comique.

Ainsi, le romancier des mœurs qui se donne à la Foire en 1713, n'a pas seulement à son actif un goût piquant pour la peinture des petits travers de la société, il a encore une formation toute classique du théâtre et un style vraiment comique. C'en était plus qu'assez pour alimenter des tréteaux populaires, mais pas trop pour mener à maturité un genre encore en enfance. Il s'agissait en effet de créer, dans les conditions précaires que l'on sait, un spectacle dont le texte, chanté sur des rengaines, ferait équilibre au jeu, à la pantomime, aux machines. Ces derniers éléments dont l'importance n'est plus à souligner, n'auraient certainement pas suffi à consacrer l'opéra-comique, si, dès les débuts, la variété des sujets et l'excellence du texte (tant vers que prose) n'avaient pas élevé le genre. Le jour viendra où une musique originale formera bloc avec le vers. C'est à Lesage qu'on le doit — ne les oublions pas — à l'intelligence et à l'acharnement des foreins.

Nous avons vu les conditions d'existence, la qualité des comédiens, les principaux stades de développement du spectacle ; envisageons d'un coup d'œil l'ensemble du répertoire de Lesage, Fuzelier et d'Orneval.

Les sujets sont étonnamment variés. Sujets bouffons d'abord, dans la ligne de Gherardi, mais d'une fantaisie plus charmante. Arlequin y est jeté dans les aventures les plus extravagantes. Le voici roi dans une île où l'on couronne les étrangers pour les occire ensuite ¹ ; le voici en Chine, rendu invisible par la volonté d'Asmodée, mettant sa magie au service des amants, échappant à la mort grâce à un cornet dont il soufflera à l'heure H ². Le voici, volant dans un coffre à travers les espaces, pris pour Mahomet et inondant les incroyants de pétards et de feux d'artifice ³. Ailleurs, c'est à dos de griffon et avec Pierrot qu'il atterrit au royaume du bon Merlin où les désirs s'exaucent à peine formulés ⁴. Un jour même, il fut élu roi des Ogres et manqua croquer une Parisienne qu'il avait trouvée appétissante, mais à un autre point de vue. Le fait vaut d'être conté :

Il mourait de faim, comme d'habitude et le cuisinier Pierrot ordonna au Grand-Pourvoyeur, Adario, de chausser ses bottes de sept lieues.

PIERROT. Allez vite chercher pour le Roi quelque morceau qui soit digne de sa bouche.

ADARIO *qui parle toutes les langues* (forcément, il a beaucoup voyagé !) Mi.

PIERROT. Que ce soit bien délicat.

ADARIO. Oui.

PIERROT. Quelque chose de frais et de dodu.

ADARIO. Ita.

PIERROT. Qui soit jeune et tendre.

ADARIO. Ja.

¹ *Arlequin roi de Serendib* (1713).

² *Arlequin invisible* (1713).

³ *Arlequin Mahomet* (1714).

⁴ *Le Monde renversé* (1718).

PIERROT. Que sa majesté en puisse lécher ses doigts.

ADARIO. *οδῶς*.

PIERROT. Et dépêchez-vous surtout.

ADARIO. Signor si.

Un instant après il ramenait une jeune Française en larmes.

ARLEQUIN. Elle est ma foi toute mignonne. Tu as commencé par le moins pressé, mon ami, mais n'importe. Avancez ma Poulette !... Elle est à manger.

ADARIO. Cela sera exquis.

PIERROT. A quelle sauce souhaitez-vous que je vous la mette ?

ARLEQUIN. Belle demande !

PIERROT. Vous la servirai-je à la croc ou au sel ? L'aimez-vous mieux au bleu, au basilic, à la broche ?

Heureusement pour la pauvre fille qu'Arlequin repousse avec horreur un tel menu. Mais alors, les sauvages, pour lui faire honneur, décident de le bouillir lui-même. Les amis qui le délivreront le trouveront caché dans la marmite, la tête sous l'eau. Et le Grand-Pourvoyeur rechauffera ses bottes, sur l'ordre de son roi ; il ira, rue de la Huchette, chercher 40 dindons, 30 oies et 20 cochons de lait ; à la Halle aux vins, un muid de Bourgogne, un corps de ballet à l'Opéra, et une belle Orientale pour les plaisirs de son maître. Dans le divertissement final, Arlequin placera encore cette resserie à l'égard des danseuses : « Ne craignez rien, mes Déeses, les Ogres n'en veulent qu'à la chair fraîche ! »¹

Les sujets orientaux sont les plus nombreux. Les relations de voyages du XVII^e siècle avaient attiré l'attention du public ; dès la fin du siècle, la mode était lancée. La traduction des *Mille et une Nuits* par Galland, en 1708, était une mine d'intrigues. Les pièces orientales de Lesage sont tantôt tirées de contes arabes, tantôt purement fantaisistes. C'est là qu'apparaissent le mieux ses qualités d'ordre et d'équilibre. Certains de ces spectacles sont, à cet égard, des modèles. C'est *La Princesse de Carisme*, c'est la froide *Princesse de Chine* qui, pour écarter les prétendants, leur laisse l'alternative de résoudre trois énigmes ou de périr² ; c'est *La Statue merveilleuse*, où l'amour désarme la magie, *Achmet et Almanzine*, l'un des plus grands succès de la Foire.

Bien d'autres sujets sont abordés sur les planches foraines : sujets mythologiques ou allégoriques, parodies des opéras qui jouissaient d'une faveur spéciale, polémiques de théâtres, sujets littéraires même. Fuzelier n'a-t-il pas porté à la scène la Querelle des Anciens et des Modernes, dans *Arlequin défenseur d'Homère* (1715) ? Sans doute le sujet est mis à la portée du public, et, si la bibliothèque des anciens contient un exemplaire d'Homère qu'Arlequin lèche goulûment, celle des modernes, destinée à la jeune Isabelle, ne contient que Léandre ! Il n'empêche qu'entre ces lazzis le problème était abordé. Il est difficile de dire ce que le public populaire savait de la question, mais le spectacle dans sa variété appor-

¹ *Arlequin roi des Ogres ou les Bottes de sept lieues* (1720).

² Gozzi a composé sur ce sujet l'exquise *Princesse Turandot*, qui a figuré au répertoire du Vieux-Colombier.

tait à chacun un aliment selon son goût ; pareil en cela à la vieille commedia qui faisait les délices de la cour et du peuple.

Au reste, tous ces sujets, souvent même les pièces orientales, ne sont que les cadres de motifs satiriques. On retrouve, épurés sous la plume de Lesage, les thèmes du Recueil de Gherardi. Parfois, la satire revêt cette allure facile et monotone de la « consultation » : Arlequin, ou quelque autre magicien, écoute les doléances de solliciteurs, toujours les mêmes ; leur donne des conseils ou des ordres, les absout ou les condamne. Le plus souvent la satire s'enveloppe du manteau de la mythologie ou de quelque autre fiction allégorique. Ce sont les deux fontaines de Merlin, dont les eaux donnent la haine ou l'amour ; cette ceinture de Vénus qui rend irrésistible l'homme qui la porte ; cette queue de singe¹ douée du pouvoir étrange d'arracher aux gens la vérité. Les railleries et les aveux alternent avec les pirouettes des sauteurs, et surtout sont lancés à la faveur de ces chansons qui adoucissent le réalisme de la satire et la fondent davantage au spectacle. Voyez comment, dans le cadre oriental de *La Statue merveilleuse* (1720), Lesage a placé, au second acte, une satire des femmes. Un prince cherche une fille de plus de vingt ans qui soit belle, nubile, chaste et n'ait jamais aimé. Un miroir magique qui ne mire que la vertu, sera le juge infaillible.

ACTE II.

Les dehors du palais.

Le prince n'a rien trouvé à la cour.

Jusqu'aux servantes des soubrettes,
Il a fait mirer tour à tour
Toutes les filles de la cour :
Adieu paniers, vendanges sont faites !

Arlequin hat donc le tambour sur la place, offrant mille sequins d'or à qui trouvera une fille chaste ; Pierrot, armé d'une échelle, colle des affiches. « Tu affiches les filles, dit le Bergamasque, et moi je les tambourine ! »

Le défilé commence. Les jolies filles affluent et tentent l'épreuve du miroir. Zachi est la première à s'y mirer, mais la glace se ternit². Aline, la maîtresse d'Arlequin ne réussit pas mieux, et s'excuse en disant que son amour pour lui cause seul cet effet. Puis, c'est une mère qui amène sa fille :

LA MÈRE. Pauvre Anaïs, elle craint peu l'épreuve,
La pauvre enfant est encore toute neuve.
ARLEQUIN. Nous l'allons voir
Dans cette glace,
Nous l'allons voir
Dans ce miroir !

¹ *La Queue de Vérité* (1720).

² « Le miroir est fait de façon qu'en appuyant le doigt sur de petits boutons, qui sont autour de la bordure, la glace paroît plus ou moins ternie », note, acte II, sc. 3.

LA MÈRE. Vertu tient de son cœur toute la place,
En vain se promet-on de l'émouvoir.
ARLEQUIN. Nous l'allons voir
Dans cette glace
Nous l'allons voir
Dans ce miroir !
LA MÈRE. Elle ne dément point sa race,
Elle n'aime que son devoir !
ARLEQUIN. Nous l'allons voir
Dans... etc.

Mais Anaïs termit le miroir, ce qui donne lieu à une batterie.

Une petite bergère, venue tout exprès de la campagne, s'en retourne au plus vite lorsqu'on lui a exprimé la cérémonie ! C'est enfin la petite Loulou, qui fuit les garçons et ignore le mot « amourette » ; mais elle n'a que treize ans. Par curiosité toutefois, Pierrot tente l'épreuve et s'écrie :

Ah ! j'y vois certain je ne sais qu'est-ce,
Ah ! j'y vois certain je ne sais quoi !
ARLEQUIN. Il n'est pas possible !
PIERROT. Tiens, regarde toi-même.
ARLEQUIN. Oui, ma foi, il est vrai que la ternissure est légère ; mais
cela ne laisse pas que de signifier quelque chose.
PIERROT (riant) hé, hé, hé, hé, hé !

Loulou avoue qu'elle voudrait bien être mariée.

ARLEQUIN. Voilà donc ce qui a causé le petit brouillard sur la glace !

Découragés par ce dernier essai, nos deux compères s'en vont visiter la ville et les faubourgs... et reviennent bredouille !

Les femelles, mon Maître,
Sont femelles partout !

conclut Arlequin.

Ce n'est qu'un acte engagé dans une intrigue merveilleuse. Dans cette atmosphère, la satire perd son insistance, son âcreté. La chanson lui donne des ailes, de la gentillesse, un peu d'inactualité même. Du reste la bouffonnerie elle-même est plus légère. Ce n'est pas le moindre mérite de Lesage, d'avoir débarrassé ce théâtre de sa grossièreté, sans pour cela l'émasculer. Les zanni y sont toujours truculents, généralement fidèles à leurs caractères originaux, à leurs vieux réflexes ; mais l'obscénité a disparu. Il reste cette sensualité souriante, sans fadeur, aiguë au contraire, prenante parfois, des aventures d'amour qui doivent bien finir, où chaque obstacle est le gage d'une victoire, chaque plainte, la promesse d'une étreinte prochaine.

Disons-nous, après cela, que le réaliste du roman le fut aussi à la Foire ?

Peut-être, si, détaillant son théâtre réplique après réplique, nous nous appliquons à relever chaque trait de fine satire, chaque esquisse de portrait, chaque caractère un peu plus vrai que les festons de roses sur lesquels il se profile...

Certainement pas, si, nous reculant un peu — précisément le recul du spectateur — nous embrassons d'un unique coup d'œil, ces architectures harmonieuses inscrites au royaume de la fantaisie.

Piron¹.

Contrairement à Lesage, il a débuté par la Foire (en 1722)². On retrouve chez lui la même variété de sujets, bouffons, satiriques, allégoriques, littéraires³, parodiques, fantaisistes ; la même variété de genres, du monologue à l'opéra-comique, où la prose tient d'ailleurs plus de place que chez Lesage. C'est pourquoi, nous nous contenterons de noter les différences.

L'imagination si fantaisiste de Lesage pâlit à côté de la verve d'invention vraiment énorme de Piron. Elle jaillit à tout coup, dans le style, l'intrigue et les épisodes.

Tel l'Endriague, espèce d'énorme crocodile à pieds d'éléphant⁴ qui se nourrit d'une pucelle tous les six mois ! Les noms sont à la taille du monstre : la scène se passe à Coqsignüopolis, capitale de Vazivéder. Vas-y voir, en effet ! et tu trouveras Caudaguliventer, grand prêtre du dieu Popocambèchatabalipa (Popocambèche pour les intimes) ; le fils du grand prêtre, un niais⁵, se nomme Elfriderigelpot ; le chevalier errant : Espadavantavellados, « pas moins » ! Ce héros, sorti tout vivant des anciens romans de chevalerie, en a conservé le langage. La dame de ses pensées ayant été avalée par l'Endriague, il demande de ses nouvelles à Arlequin, qui a voyagé au travers du monstre⁶ :

J'aois que prou gorgiasement tu devises, si tel long propos commence-t-il à me molester par trop. Or me narre en brieif l'emerveillable devis du gentil et courtois enchanter et comme aussi, sans detourbier aucun, tu sus de ce corps tien transpercer le diable, en qui m'amie a son tripeux manoir.

ARLEQUIN. Ne pouvant éviter sa gueule ouverte de dix pas de large, et contraint de passer par-là ou par la fenêtre, je me suis lancé dans son ventre à corps perdu ; et comme je le traversois, la première chose que j'ai trouvée en mon chemin, c'est madame Grazinde. La place n'étoit pas

¹ Se mêler de l'édition des *Œuvres complètes* de Rigolsy de Juvigny (1^{re} édition, Paris 1776) : omission volontaire de quelques œuvres ; certaines préfaces de Piron tronquées ; *Vie de Piron* trop prévenue en sa faveur (cf. P. Chaponnière, *Alexis Piron, sa vie et ses œuvres*, Genève, 1910, pp. 403 sqq.). On lui préférera l'édition des *Œuvres complètes illustrées de Alexis Piron, publiées avec une Introduction et Index analytique*, par Pierre Dufay, Paris, 1928.

² Il a passé au Français en 1728. Ce second répertoire est si différent que nous en parlerons ailleurs.

³ Dans *Le Caprice* (1724), il a placé une ample dispute entre la Nature et l'Art (sc. XIII sqq.).

⁴ « Le monstre avoit le corps d'un crocodile dont la largeur remplissoit presque toute la largeur du théâtre. Quatre hommes enfermés dedans le faisoient marcher. L'un d'eux avec une corde, lui haussoit la mâchoire supérieure ; on pesoit Grezinde sur l'inférieure et le temple se fermoit. » (Note de Piron.)

⁵ Ce rôle était tenu par Delet, qui jouoit le sot de pure nature. (Note de Piron.)

⁶ C'était Francisque qui, une fois de plus étonnait par son agilité (cf. Albert, *op. cit.*, p. 145).

tenable ; elle n'a eu que le temps, ne pouvant me suivre, de se recommander à vos bonnes grâces. Je lui ai crié du bas-ventre où j'étois déjà, que nous allions sortir ; et me débarrassant de deux ou trois cents aunes de boyaux, dont j'étois entortillé, j'ai gagné la porte du jardin ; et zeste, j'ai planté là mon drôle à jeûn, pour courir vous conter l'aventure.

ESPADAVANTAVELLADOS. Oû, certes, crème et parangon des damoiselles ; oui, je vous affiers que cette lance ne vous faudra ja au besoin. Si vous ferai issir, ô fine fleur des Galoises ! de l'orde chartre où vous gissez.

ARLEQUIN. Ah, voici la bête, monsieur ! La lance en arrêt !...

ESPADAVANTAVELLADOS jouant à la lance. Machefille ! Rustre ! Truand ! Rends-moi ton déjeuné ; et rote-moi l'ame avec ma maîtresse !¹

Bataille horripilante, interventions de voix et de génies invisibles, pétrification de tout un peuple cruel, longs monologues cocasses d'Arlequin et de Scaramouche ; c'est un étonnant fatras qui se résout comme il peut.

Autre idée cocasse que cet Arlequin-Claperman (1724), chargé de l'importante mission de réveiller, sur les quatre heures, les maris qui dorment trop et négligent leurs devoirs conjugaux :

Air : *Des Ramoneurs.*

Maris, que l'on se réveille !
Voici l'aurore vermeille ;
De la part des magistrats,
Ramenez ci, ramenez là, la la la,
Les cheminées du haut en bas.

Et voici *L'Ane d'Or*, repris d'Apulée (1724) : Arlequin, changé en âne par une Colombine un peu sorcière, est resté, sous sa peau et ses longues oreilles, le zanni affamé, videur de flacons et un peu paillard. On voit d'ici les jeux de scène. Sur le point d'être mis en gigot, il s'enfuit à la cave, et reparaitra au cours d'un intermède galant, braiant dans une machine qui devait descendre du plafond une charretée de petits amours !²

Toutes ces cocasseries ne vont pas sans une sérieuse bousculade de l'intrigue. Comme dans les feux d'artifice, il y a mille motifs imprévus qui étoient le spectacle, et l'on ne sait jamais très bien comment l'auteur, finalement, retombe sur ses pieds. Qu'importe, pourvu qu'on rie !

C'est dans les sujets orientaux que se marque le mieux la différence de tempérament des deux auteurs. Lesage, bien que léger, se plaît à maintenir sur leurs plans respectifs, le romanesque et le bouffon. Il a parfois poussé le premier jusqu'au mélodrame³. La cocasserie de Piron explose à tous les étages. Voyons comment il a traité un conte des *Mille et une Nuits* :

¹ *L'Endriague*, acte III, sc. 2-3.

² « Cet Arlequin avoit éminemment l'heureux talent de braire avec une force et une vérité singulières. La confidence qu'il m'en avoit faite, ne contribua pas peu à me faire imaginer cette farce. » (Note de Piron.)

³ Entre autres dans *Le Jeune Vieillard*, trois actes en prose, joué à la foire Saint-Laurent, en 1722, par les comédiens italiens.

Le Fâcheux Veuve.

Opéra-comique en trois actes, donné à la foire Saint-Laurent en 1725.

La scène est dans une île.

ACTE PREMIER.

Le théâtre représente une ville.

La jolie Balkis, naturelle du pays, s'est éprise de Léandre, un Français débarqué par hasard. Mais sa pauvreté l'a desservi auprès du vieil Aboulifar. Il est donc reparti pour faire fortune et le père avare a promis sa fille au riche Cadi. Celui-ci, à vrai dire, regrette cette décision.

Air : Vous ne m'aimez plus Lisette.

Elle ne voudra point de moi :

J'ai déjà besoin de béquille

Votre fille est trop gentille.

Non, non, non, ce n'est pas pour moi !

Voyez-vous, seigneur Aboulifar, j'ai fait mes réflexions : je me rends justice ; elle a quatorze ans, j'en ai soixante : ce seroit un meurtre.

ABOULIFAR. Bon ! est-ce qu'entre époux tout n'est pas commun ? Eh bien ! vous aurez entre vous deux, soixante-quatorze ans. C'est chacun trente-sept. Voilà des gens dans le bel âge.

Le Cadi n'est pas convaincu par ce calcul de soustraction, mais l'insistance d'Aboulifar le décide pourtant.

La petite Balkis est encore moins satisfaite. Elle entrelarde ses promesses d'obéissance de couplets naïfs de ce genre :

Air : Je n'saurois...

Je n'saurois

Je suis un peu trop jeunette

ou : Il est trop vieux, j'y renonce,

ou : Il est trop vilain...

J'en mourrois !

qui mettent son père aux champs.

Puis elle confie à Pizouré, sa suivante, son intention de mourir :

PIZOURÉ. Mourir ?

BALKIS, *gaîment*

Air : Allons gai, toujours gai...

Oui, je vais mourir vite.

Très-sérieusement.

Pizouré, je t'invite

A mon enterrement.

Allons gai, toujours gai.

Mais elle prétend survivre à sa mort :

Air : Du Cap de Bonne-Espérance.

Tu sais que dans la campagne
L'on porte ici tous les morts :
Sous une vaste montagne
Tu sais qu'on descend les corps.
Les gardes d'intelligence,
Me doivent en diligence
Tirer de ces souterrains,
Pour me mettre entre tes mains.

Tu me nourriras en cachette, et cela jusques au retour de mon cher Léandre, de cet aimable étranger que tu connois.

Elles s'en vont mettre ce projet à exécution.

Cependant Arlequin, valet de Léandre, paraît avec deux médecins ; bien qu'amoureux de Pizouré, il a cru bon d'épouser une riche veuve, qu'il a hâte d'expédier dans l'autre monde ; c'est pourquoi il a recours à la Faculté.

Air : L'autre nuit j'aperçus en songe.

J'implore pour elle votre aide.
Taillez, tranchez, n'épargnez rien ;
Médicamentez-la moi bien.
Elle ne veut point de remède ;
Mais, de grace, point de quartier.

LE PREMIER MÉDECIN. Oh, nous ferons notre métier.

ARLEQUIN. Bon ! voilà ma femme flambée. Je vous avertis qu'elle a un tempérament de fer, au moins.

LE SECOND MÉDECIN.

Air : Quand je bois de ce jus d'octobre.

Laissez-nous faire, je vous prie,
Et de nos soins espérez tout ;
S'il lui reste un souffle de vie,
Nous en viendrons bientôt à bout.

Pendant que les médecins s'en vont achever l'œuvre de la maladie, Arlequin badine avec Pizouré. Et c'est alors qu'il apprend l'horrible coutume du pays qui veut que, lorsque l'un des conjoints meurt, l'autre soit enterré vivant avec lui dans la montagne

avec un pain et une bouteille de vin, pour toute provision. Cette loi a été instituée, pour intéresser les époux à se soigner tendrement l'un et l'autre durant leur vie. — Miséricorde, s'écrie Arlequin, deux médecins chez moi ! deux médecins ! Au meurtre ! au meurtre ! au meurtre ! on m'assassine !

Et l'Iman de la montagne paraît, avec une suite, le sabre à la main.

La médecine a fait diligence, la vieille est enterrée, Arlequin doit l'y suivre :

Parodie de l'ouverture de Bellérophon.

Vous l'y suivrez ;
 Vous y vivrez ;
 Vous y mourrez.
 Quelle félicité !
 Que vous allez être chanté
 De toute la postérité !

On l'emmène tout affolé et l'acte se termine par une danse de jeunes mariés.

ACTE II.

Le théâtre représente le dessous de la montagne ; et l'on voit, dans les ailes et dans le fond, plusieurs grottes obscures, et telles qu'on peut se les imaginer, dans un si triste souterrain.

Nous y retrouvons Léandre accompagné de deux esclaves habillés en vents. Plutôt que d'aller sur mer tenter sa fortune, notre amant a trouvé plus simple de se forer une issue sous la montagne fatale et d'aller puiser dans les richesses énormes ensevelies avec les morts. Averti d'autre part de la ruse de Balkis, il se flatte de la surprendre, à son arrivée, par une galante diablerie.

Grande scène d'Arlequin abandonné dans le souterrain ; mélange de prose, de couplets, de vers tragiques et de lazzi ; Piron y manie de façon éblouissante toutes les nuances des sentiments :

- COLÈRE. Voilà, vieille carogne,
 De la belle besogne
 Que tu fais en crevant !
 Du trésor de jeunesse
 D'esprit, de gentillesse,
 Enterre tout vivant !
- EMPHASE. Pleurez, regrettez-moi, terre qui me perdez !
 Bernez, ballotez-la, diable qui la gardez !
- SATIRE. Du moins les femmes à Paris,
 Quelques maux qui nous en arrivent,
 Ne font enrager leurs maris,
 Que pendant le tems qu'elles vivent !
- COMPASSION (*contemplant son pain et sa bouteille*)
 Eh bien ! misérable Arlequin,
 Voilà tout ton pauvre frusquin !
 Toi qui, pour faire bonne chère,
 Te fis l'époux d'une mégère !
- FRÉNÉSIE. (*Air : Belle brune, belle brune !*)
 De ma sangle,
 De ma sangle,
 Il faut que, dans ma fureur,
 Tout à l'heure je m'étrangle !
- PRATIQUE. Dinons d'abord, avant que de nous pendre,
 Ce sera pour le dessert.

Le vin donne de l'esprit. Il imagine qu'en assommant tous les candidats à la mort lente, il pourra vivre honnêtement :

Pour bien faire mes affaires à présent, il faudroit qu'une colonie de médecins françois, ou une bonne peste, arrivât dans l'isle.

Mais c'est aux démons qu'il a affaire ; le poltron endure toutes sortes de niches, jusqu'au moment où Léandre se dévoile et le rassure pleinement. Et c'est lui qui va se payer le luxe de jouer au stoïque devant Pizouré qui a tenu à accompagner sa maîtresse au royaume des ombres. Elle pensait le narguer et c'est lui qui s'arrache à ses bras et refuse le salut.

PIZOURÉ. Où diantre veux-tu courir ?

ARLEQUIN. A la mort ! à la gloire !

Arlequin, dira-t-on, pouvant manger et boire,

Et pouvant posséder un tendron plein d'appas,

A de si grands plaisirs préféra le trépas

(il crie d'un ton comique en fuyant par le chemin que lui a indiqué Léandre) :
Ah, que cela sera beau ! que cela sera beau ! que cela sera beau !

Balkis entre, et bientôt l'on entend une symphonie ; une grande lumière se répand dans la caverne ; les Vents font une entrée, dansent et chantent. Finalement, ils apportent une armoire peinte d'où sort Léandre. L'on se retire après les tendresses d'usage ; Arlequin rencontre dans l'obscurité revenue une jeune veuve inconsolable, heureuse de mourir. Mais lorsqu'elle apprend qu'il y a une issue, elle s'y précipite en chantant :

Air : La verte jeunesse.

Une mort trop prompte

Tairoit mes pleurs,

En veuve bien tendre,

D'ici je ne fuis,

Que pour en répandre

Mille ans, si je puis.

Tout pourrait finir là. Mais un simple enlèvement est trop facile pour Piron. Voici donc que Balkis refuse d'épouser son Léandre sans l'aveu de ses parents. Il faut donc qu'elle ressuscite. Arlequin se déguisera en sage Indien qui rend la vie aux morts.

Mon sort est joint au vôtre : il suffit ; suivez-moi, conclut fièrement le zanni.

ACTE III.

La même ville qu'au premier acte.

La jeune veuve qu'Arlequin a tirée de la montagne lui a fait une renommée de magicien qu'il commence à trouver encombrante. Sous sa robe brune, sa barbe blanche, le vieil Arlequin craint les galères.

Piron intercale ici un hors-d'œuvre satirique : Abhok et Abhak, musicien et poète, viennent supplier qu'on rende la vie à leur fils :

ARLEQUIN. ... Oh ! ça vous, Monsieur Abhok, comment se nommoit votre fils ?

ABHOK. Il se nommoit Opéra.

ARLEQUIN. Et le vôtre ?

ABHAK. C'est le même que celui de ce poète : nous l'avions fait ensemble...

Air : *Ma raison s'en va beau train.*

Oni, de ses malheureux jours,
A communs efforts,
Nos divins transports
Avaient tissu la trame.

ABHOK. Hélas, j'en avois fait le corps.

ABHAK. Moi, j'en avois fait l'âme

Lonla,

Moi, j'en avois fait l'âme.

Arlequin interrompt leurs doléances :

Voyons : quel étoit le tempérament de cet enfant-là ?

ABHAK. Froid.

ARLEQUIN. A quel âge est-il mort ?

ABHOK. Au berceau.

ARLEQUIN. De quelle mort ?

ABHAK. De mort subite.

ARLEQUIN. Oui ; mais encore, qu'est-ce qui l'a fait mourir ?

ABHOK. Le défaut d'âme, vous dis-je ; il n'en avoit pas le quart de ce qu'il lui en falloit. (Entendez : la froideur de la musique.)

ABHAK. Dites, dites que c'est qu'il avoit le corps mal conformé ; puisque ceux qui l'ont ouvert après sa mort, ne lui ont point trouvé de parties nobles. (Entendez : l'irrégularité et la vulgarité des sujets, qui imitaient les thèmes de la Foire pour attirer le public.)

Arlequin met fin à leur dispute par quelques coups de batte, et Piron revient à son sujet.

Le vieil Aboulifar semble tout à fait indifférent à la mort de sa fille, aussi c'est sur le Cadi qu'on va exercer la ruse. Pour le mettre en forme, Pizouré, déguisée en médecin, vient protester contre ce monstre qui rend la vie aux morts :

... Vous ne prévoyez pas les horribles désordres qui naîtront de cet abus ! Songez de quelle importance il est pour tous ceux qui vivent, que les morts restent où ils sont ! Personne à présent ne voudroit plus rester en l'autre monde. On tarira bientôt les richesses de celui-ci... Les morts sont des colonies de vivans dangereux, ou superflus, dont le ciel, par nos mains, et les vôtres, purge continuellement la terre pour la soulager. Les rendre à la vie, c'est attenter à la volonté du ciel, à la vôtre, à la nôtre : c'est forcer la terre à violer les dépôts sacrés que nous lui confions : c'est être un perturbateur du repos public, un monstre, un... Le voici. Vous savez ses pernicieux talens ; je vous en dis les suites. Jugez, voyez, approuvez, condamnez, tout comme il vous plaira : je m'en lave les mains. J'ai dit. Adieu.

Le bon Cadi supplie le magicien de mettre sa puissance à son service.

ARLEQUIN. Allons, voyons ça. Étoit-ce un mâle, une femelle, une fille, un homme, un garçon ?

LE CADI. Une fille.

ARLEQUIN. Son nom ?

LE CADI. Balkis.

ARLEQUIN. Quel âge ?

LE CADI. Quinze ans.

ARLEQUIN. Cela est bon. Sous quel poil ?

LE CADI. Brun.

ARLEQUIN. Étoit-elle pucelle ?

LE CADI, *embarrassé*. Tout est perdu, s'il faut savoir cela.

ARLEQUIN. Non, non, passons

.
A quinze ans, un corps de brunette
S'anime toujours aisément.

Commençons la cérémonie. J'entre en fureur. Éloignez-vous !
Odi profanum vulgus et arceo (il fait plusieurs contorsions, et forme des cercles avec sa baguette).

Aboulifar survient, qui suit d'un air sceptique ses sottises. La magie se poursuit :

Air : Ivrogne, grand ivrogne.

Démons, Lares, Génies,
Puissant Démogorgon,
Salaël, Faribroth,
Uriel, Astaroth,

Albroth, Sarabroth, Guett-mir-broth !

Après deux scènes de contorsions et d'invocations, Balkis apparaît. Mais Aboulifar, qui a saisi la ruse, persiste à refuser sa fille à Léandre. Toutes les menaces du magicien, lancées aux quatre vents des cieux par un Arlequin à bout d'invention, sont lettre morte pour l'abominable vieillard. Il faudra pour l'ébranler, lui faire croire que sa propre femme est décédée. La vue de l'Iman des montagnes achève de le démonter. Il promet tout ce qu'on veut, pourvu qu'on veuille bien ressusciter sa femme. Retournement de la situation : Arlequin, qui croyait à une mort véritable, lui crie sur tous les tons qu'il n'est qu'un fourbe et le vieux désespéré veut le persuader du contraire. La vérité éclate enfin ; Aboulifar, après une dernière crise, rit et consent. Des esclaves concluent par une danse.

Rideau.

Que reste-t-il de cette ultra-romanesque aventure d'une fille, qui, telle la *Fille du roi Louis*, de l'une des plus émouvantes complaintes de France, simula la mort et se fit enterrer vive par amour pour son amant ? Quelques mouvements tendres, sans doute, un intermède galant, mais noyé sous une pluie de gags et de mots d'esprit souvent faciles, bien que toujours rachetés par la bonne humeur.

Disons enfin que Piron ne recule pas devant les équivoques licencieuses. On en trouve dans *L'Ane d'Or*, dans *Tirésias*, où Arlequin est changé en femme par Jupiter, et surtout dans *La Rose*, cette pastorale champêtre, où les jardins, les roses, les houlettes et les loups revêtent des significations insolites. Rien de grave au reste, malgré les reproches qu'il a encourus. C'est le côté très légèrement sordide du personnage, qui apparaît du reste davantage dans sa vie que dans son œuvre. C'est pourquoi nous préférons avoir lu Piron que d'avoir connu ce bonhomme pétri d'esprit, imbattable dans les duels de langue, jusqu'à être craint de Voltaire lui-même, mais qui n'a pas incarné pour autant l'esprit de société du XVIII^e siècle :

Lorsqu'il était quelque part, a dit Grimm¹, tout était fini pour les autres ; il n'avait point de conversation, il n'avait que des traits.

Nous abandonnons ici le répertoire de la Foire dont les destituées vont s'orienter toujours davantage vers le spectacle lyrique.

Nous pouvons mesurer tout ce que la Foire doit à l'ancienne troupe italienne : quelques-uns de ses acteurs d'abord, puis le goût de la parodie, du vaudeville et des morceaux satiriques plaqués sur l'intrigue. Tout cela n'avait rien de spécifiquement italien. Bien au contraire.

Il est par contre fort intéressant de voir réapparaître à la Foire un des éléments essentiels du spectacle de la commedia dell'arte : ce romanesque relativement délaissé par l'ancienne troupe. Mais encore, le ton est-il assez différent pour mériter une confrontation des deux genres.

Nous avons vu la faveur dont jouit le conte exotique². L'exotisme, c'est le romanesque de ce début de siècle ; ou du moins c'en est le cadre, et un cadre singulièrement visible et envahissant. Pour comprendre le changement profond qu'il imposait au spectacle, il faut rappeler une fois de plus que le romanesque de la commedia dell'arte n'avait qu'une valeur d'argument. Dans ce décor parfaitement neutre venaient s'insérer les thèmes archi-usés : les équivoques amoureuses, avec leur cortège de confidences, d'aveux et d'invectives, les trahisons, les travestis, les folies, les morts feintes, les reconnaissances. Ces thèmes à leur tour se décomposaient en un certain nombre de morceaux de bravoure pour jeunes premiers, dont nous avons étudié les techniques. Aucune évocation étrangère ne distrairait le public de son romanesque, c'est-à-dire, pour être plus exact, des duos amoureux des jeunes premiers.

L'exotisme bouleversait considérablement la formule du spectacle, en sollicitant l'attention du public sur le sujet. Le duo d'amour s'ameuise, se décolore, dans le cadre exubérant d'histoires fantastiques et lointaines. La pure sensualité du romanesque fait place à la pure imagination du roman d'aventures. Ou, pour parler un langage plus précis, le romanesque déserte l'acteur, déserte le jeu et gonfle le sujet.

¹ Cit. Sainte-Beuve, *Nouveaux Lundis*, t. VII, Alexis Piron.

² Cf. Pierre Martino, *L'Orient dans la littérature française au XVII^e et au XVIII^e siècle*, Paris, Hachette, 1906 ; Gilbert Chinard, *L'Amérique et le rêve exotique dans la littérature française au XVII^e et au XVIII^e siècle*, Paris, Hachette, 1913.

De graves conséquences s'ensuivront : d'abord la recherche de thèmes, d'incidents toujours plus sensationnels dont nous avons cité un certain nombre. Pour le lecteur moderne, ils se ressemblent singulièrement et il serait aisé de prouver que, convention pour convention, l'anneau magique, le dragon volant, les animaux sauvages et autres diableries foraines, sont aussi « attendus » que le travesti, la scène de folie, le somnifère ou le faux nécromant des scénarios de Scala. Le champ était toutefois plus vaste, par sa nouveauté d'abord, et surtout parce qu'il appelait fatalement un décor approprié. D'où développement considérable de l'appareil scénique. Enfin, troisième conséquence, désuétude progressive des couples amoureux, qui sont toujours là parce qu'il faut bien des amoureux, mais comme vidés de leur contenu ; suprématie des types bouffons lesquels, pour se maintenir dans cette orgie de couleurs et de transformations, poussent leurs lazzi jusqu'à l'acrobatie.

Nous voici donc assez éloignés de la commedia dell'arte ; aussi, le public parisien, éduqué par ce spectacle qui a déposé en lui un certain nombre d'habitudes et d'exigences nouvelles, sera-t-il décontenancé, lorsque viendra la nouvelle troupe italienne, dont il attendait pourtant on ne sait quelle antique résurrection. La Foire, néanmoins, durant l'inter-règne, avait recueilli l'héritage de la fantaisie, légué par les compagnons de Gherardi, en même temps que leurs acteurs, leurs types, leurs lazzi et leur jeu.

Dans la *Préface* qu'il a placée, avant son œuvre, au début du X^e tome du *Théâtre de la Foire*, Carolet ¹ dit :

... j'ai cru qu'il pouvait y avoir de l'honneur à faire son apprentissage sur un théâtre où d'aussi grands maîtres avaient frayé un chemin à la réputation ; ainsi loin de rougir d'avoir travaillé pour la Foire, j'ai goûté la satisfaction réelle de m'y être formé l'esprit, et j'ai vu le public aussi difficile et aussi peu indulgent que partout ailleurs... Il est du théâtre de la Foire comme de toutes les écoles ; on y entre pour devenir habile, mais on n'y doit pas toujours rester, et c'est assez pour rendre recommandables ces écoles, qu'elles préparent à de grandes choses, si l'on veut profiter des leçons que le public y donne.

L'ironie du sort a voulu que ni Carolet, ni Lesage lui-même (à part son court passage aux Italiens) ne quittent cette école ; et Piron, en l'abandonnant, sembla oublier ce qu'il y avait appris et s'en repentir plus tard (voir ses préfaces). Le mot de Carolet n'est juste qu'en partie. Cette école d'expériences méritait d'absorber des vies.

¹ Nous n'avons pas jugé bon de nous arrêter à cet auteur, dont les fort mauvaises pièces remplissent le X^e tome du *Théâtre de la Foire* : cf. B. Lévy, *The unpublished plays of Carolet. A new chapter of the Théâtre de la Foire* ; New-York, Columbia University (Publication of the Institute of French Studies, 1931).

CHAPITRE XVIII

Le Théâtre-Italien.

A. HISTOIRE DE LA NOUVELLE TROUPE ITALIENNE LES CANEVAS

1. DE 1716 A LA RETRAITE DE LELIO (1729) ¹.

« Je plains ces pauvres Italiens ; il valait mieux chasser les Français » aurait déclaré Boileau à propos de l'ancienne troupe ². Ce regret était partagé par beaucoup, et, durant la fin du règne de Louis XIV, la nostalgie des disparus ne cessa d'habiter l'esprit de tout ce qui aimait la fantaisie, le comique simple et le jeu. La Foire avait recueilli à sa manière leur héritage. Mais un autre s'était chargé de les célébrer : Watteau. Mort en 1721, il n'a peut-être pas connu Marivaux qui n'avait donné alors que son *Arlequin poli par l'amour*. Silvia ne l'a peut-être pas inspiré, mais bien davantage l'absence de l'ancienne troupe. Il n'a pas seulement compris ces personnages hors du temps, il les a sentis hors de Paris. D'un monde irréel il a fait un monde irréalisable ; par lui le regret s'attache à la comédie des masques, et ses figures incarneront plus tard toute la nostalgie de l'homme à la poursuite des rêves perdus. Ceci devait être dit d'abord pour dissiper le malentendu qui veut que le monde de Watteau soit issu de la deuxième troupe italienne. Les dates interdisent cette hypothèse et nous verrons que la troupe de Riccoboni n'a retenu de cette nostalgie que ce qui appartenait déjà au siècle.

¹ Cette première période a été étudiée de la façon la plus approfondie par M. Xavier de Courville dans son ouvrage : *Luigi Riccoboni dit Lelio (un apôtre de l'art du théâtre au XVIII^e siècle)* : t. I (1676-1715), *L'expérience italienne* ; t. II (1716-1731), *L'expérience française* ; t. III à paraître. Bibliothèque de la Société des historiens du théâtre, Paris, Droz, 1943-1945. Nous avons largement recouru à ce remarquable ouvrage, qui a été notre guide pour la période qui s'étend jusqu'en 1729. Cf. notre *Avant-Propos*.

² *Boloeana*, au t. III des *Lettres familières de Boileau-Despréaux et Brossette*, publiées par Cizeron-Rival, cit. Courville, *op. cit.*, t. II, p. 13.

L'Embarquement pour Cythère a symbolisé plus tard une civilisation à la dérive, cet Ancien Régime qui avait connu la douceur de vivre. Alors — le tableau date de 1717 — il n'était que le souvenir d'un regret récent, que venait de dissiper, quelques mois plus tôt, l'arrivée de Riccoboni et de sa troupe. Les vieux Parisiens, qui avaient applaudi Dominique et Scaramouche, souhaitaient par elle de retrouver leur jeunesse ; les jeunes, élevés dans la piété envers les exilés, s'apprétaient à rire de leurs lazzi et de leurs gambades ; tous attendaient un terme à cette absence que ni la Comédie-Française, ni la Poire, n'avaient pu combler.

Qui était Riccoboni ? Qui était cet homme chargé de ramener les anciens jeux italiens ? C'était un novateur ! Luigi Riccoboni, dit Lelio, fils du Pantalon Antonio Riccoboni¹, sortait d'une lutte épuisante de dix années, au cours desquelles il avait tenté de rendre à l'Italie une tragédie nationale et une comédie littéraire. Sur le plan tragique, le succès avait couronné ses efforts, avec les tragédies de Martelli et surtout la *Mérope* de Maffei. Sur le plan comique, après avoir emprunté à l'Espagne et à la France toutes sortes de sujets qu'il réduisait en canevas, plus réguliers que les bouffonneries traditionnelles, ou en pièces partiellement rédigées², il frappa un grand coup en montant *La Scolastique* de l'Arioste (fin 1715 ou début 1716). Le peuple de Venise, qui s'attendait à quelque adaptation mélodramatique de *Roland furieux*, et qui ne retrouvait même pas ses chers masques (ou plutôt qui ne pouvait pas ne pas les reconnaître malgré leurs visages découverts), le peuple s'ennuya et siffla.

Découragé, Lelio répondit à la requête du prince de Parme, chargé par le Régent d'envoyer à Paris une troupe de comédiens italiens. Il semble paradoxal de voir confier ce soin à un homme qui s'efforçait précisément de dépasser la comédie de masques et d'improvisation. Lelio accepta parce qu'il espérait poursuivre à Paris sa réforme, confiant dans le goût d'une nation habituée à la comédie régulière. Or, ce n'était pas ce qu'on lui demandait.

Nous avons dit que l'ancienne troupe (la mimique raffinée de Dominique entre autres) annonçait déjà une décadence du spectacle au profit de l'acteur. La commedia dell'arte avait connu en Italie, sinon une évolution, du moins des variations semblables. Partout, l'homme cultivé, acteur par goût, avait cédé la place à l'acteur de profession, chez qui la culture se fondait sur la mémoire³. D'où la nécessité de recueils à l'usage des comédiens, comme celui de Perrucci, abondamment cité plus haut. C'est une de ces troupes formées à la technique de l'art

¹ Cf. Courville, *op. cit.*, t. I, pp. 24 sqq.

² Toutefois, il fit de *La Princesse d'Élide*, de *Psyché* et du *Menteur* « des traductions qui furent récitées » (Courville, *op. cit.*, t. I, p. 251). Il avait d'autre part composé lui-même plusieurs pièces, dont quelques scènes étaient rédigées (*ibid.*, pp. 251 sqq.).

³ Cf. Apollonio, *Storia della commedia dell'arte*, chap. V, section 4, *I comici e la cultura*, pp. 240-241.

que Lelio amène à Paris en 1716¹ — les meilleurs acteurs d'Italie, a-t-on dit. Et si leur chef s'oppose à bien des égards au maintien des pures traditions, s'il s'est efforcé d'assouplir et d'étendre le cadre du répertoire, répertoire et acteurs n'en sont pas moins les héritiers directs de cette tradition.

Les nouveaux venus débutèrent triomphalement au Palais-Royal, le 18 mai² et s'installèrent le 1^{er} juin à l'Hôtel de Bourgogne. La *Table historique des pièces de théâtre*, dressée par Gueullette, et les *Registres du Théâtre* de la troupe italienne, conservés à la Bibliothèque de l'Opéra³, nous donnent une idée précise du répertoire de ces premières années, et des variations qu'il subit. Lelio se flattait d'apporter avec lui un ensemble de spectacles des plus variés, qui allaient de la tragédie et de la tragi-comédie aux vieux canevas italiens, en passant par toutes les adaptations de l'Espagne, de la comédie érudite italienne, des conteurs et de Molière, sans oublier un certain nombre de canevas modernes dont plusieurs étaient de lui.

En 1716, il débuta par plusieurs pièces tirées d'auteurs espagnols ou italiens, puis, dès le mois de juin, il produisit presque toute la gamme de ses spectacles.

La bonne part était réservée aux anciens canevas italiens, ceux que Gueullette qualifie régulièrement de *pièce fort bonne et fort plaisante dont la source est inconnue*. Sur les quelque soixante pièces de cette année, un bon tiers est composé de ces canevas traditionnels ; parmi eux, un nombre important sont empruntés au répertoire de l'ancienne troupe (nous entendons des *canevas* et non pas les pièces du Recueil de Gherardi),

¹ Elle se composait de :

LUIGI RICCOBONI,	dit LELIO, né à Modène, premier amoureux ;
GIUSEPPE BALLETTI,	dit MARIO, né à Munich, futur mari de Silvia, second amoureux ;
GIOVANNI BISSONI,	dit SCAPIN, né à Bologne, premier zanni ;
THOMASSO VICENTINI	(<i>Thomassin</i>), dit ARLEQUIN, né à Venise, second zanni ;
PIETRO ALBORGHETTI,	dit PANTALON, né à Venise, père ;
FRANCESCO MATERAZZI,	dit le DOCTEUR, né à Milan, père ;
GIACOMO RAUZINI,	dit SCARAMOUCHE, né à Naples, autre zanni ;
HELENA BALLETTI,	dite FLAMINIA, femme de Lelio, sœur de Mario, née à Ferrare, première amoureuse ;
ZANETTA BENOZZI,	dite SILVIA, née à Toulouse, la future interprète de Mari-vaux, seconde amoureuse (elle avait alors quinze ans) ;
MARGARITA RUSCA,	dite VIOLETTE, femme de Thomassin, née à Venise a), servante ;
URSULA ASTORI,	née à Venise, la CANTATRICE.

a) Venise : Parlaiot, *Dictionnaire des Théâtres* (abréviation : *Dict. des Th.*) et Gueullette. Le *Nouveau Théâtre Italien* (abréviation : *N. T. I.*) indique Bologne (nouvelle éd. 1733, t. I, p. xij).

² Cf. Courville, *op. cit.*, t. II, chap. 3.

³ Le manuscrit de Gueullette se trouve à la Bibliothèque de l'Opéra. Il comprend une traduction des scénarios de Dominique et des notes et souvenirs sur le Théâtre-Italien. Une grande partie de ces notes ont été publiées par M. J.-E. Gueullette (Thomas-Simon Gueullette, *Notes et Souvenirs sur le Théâtre-Italien au XVIII^e siècle*, Bibliothèque de la Société des historiens du théâtre, Paris, Droz, 1938).

Quant aux *Registres du Théâtre* (abréviation : *Reg. du Th.*), qui indiquent, pour chaque soir, le programme, les recettes et les dépenses, ils ont été retrouvés dans les Archives de la Bibliothèque de l'Opéra par M. Léon Chancerel. Quelques volumes sont malheureusement perdus.

destinés presque tous et en premier lieu à Arlequin, que le public pourra applaudir dans les conditions et les milieux les plus divers : duelliste, valet étourdi, médecin volant, voleur, feint baron allemand, peintre maladroit, etc. Nous reconnaissons ce goût du déguisement multiple dans *Arlequin voleur, prévôt et juge*, *Arlequin feint vendeur de chansons*, *caisse d'oranges*, *lanterne et sage-femme*, ou encore *Arlequin feint guérison, momie et chat*¹.

D'autres canevas de même mouture viennent directement d'Italie ; Lelio les arrangeait, en changeait parfois le titre², en attendant d'y introduire quelques scènes françaises.

Mais le répertoire s'enrichit en outre d'un grand nombre de canevas plus proprement romanesques que l'Italie connaissait encore, alors que l'ancienne troupe parisienne leur avait réservé la portion congrue. Certains sont du reste empruntés au répertoire de celle-ci³, dans lesquels le mélange de thèmes romanesques et de lazzi ultra-bouffons rappelle fort les scénarios de Scala. Mais la plupart ont franchi les Alpes avec la nouvelle troupe, ou, si la France les connaissait déjà, c'était par des pièces françaises du XVII^e siècle⁴. Les uns proviennent du fonds traditionnel, beaucoup d'autres ont été adaptés par Lelio d'auteurs espagnols ou italiens (Secchi, Bibbiena, Cicognini, Calderoni, Boccace et un moderne : Boccabadati⁵). Adaptation fort libre, puisqu'il s'agit d'accommoder ces pièces au jeu improvisé, mais qui s'efforce pourtant de maintenir un ton moins débridé que celui de la farce.

Une seule tragi-comédie, en 1716 ; point de tragédie.

Quelle conclusion tirer de ce tableau ? Celle-ci d'abord, que Riccoboni n'avait point trouvé à Paris le climat qu'il espérait. L'enthousiasme qui avait salué leur retour, s'adressait aux acteurs et aux farceurs. Le jeu naïf de Thomassin avait obtenu tous les suffrages. Flaminia enchantait par sa richesse d'improvisation qui dénotait la femme cultivée (elle était membre de quatre académies) ; certains lui reprochaient quelque froideur et Silvia devait bientôt la détrôner. Lelio parut d'abord un peu sec ; mais il n'allait pas tarder à avoir la cote. Dès 1717, il sera salué comme le meilleur acteur qu'on ait jamais vu en France. Mais, si l'on

¹ Un canevas moderne porte également le titre : *Arlequin astrologue, enfant, statue et perroquet* ; cf. ci-dessous, p. 329, note 1.

² *Arlequin soldat en Candie* devient *Flaminia veuve fidèle et soldat par vengeance*, sans doute pour plaire à la femme de Riccoboni ; *Le Dragon de Moscovie*, titre un peu vague, s'intitule désormais *Arlequin persécuté par le Basilisco de Bernagasso*.

³ *La Belle-Mère supposée (La Finta Matrigna)*, can. it. en 3 actes, représenté le 30 juillet 1716. *Les Équivoques de l'amour*, can. it. en 3 actes, tiré d'une pièce de Calderon : *Antes que todo es mi dama*, et représenté le 10 septembre 1716.

⁴ Ainsi, *Arlequin persécuté par la dame invisible (La Dama Demonica)*, can. it. en 3 actes, représenté le 25 mai 1716, est tiré d'une pièce de Calderon qui avait inspiré déjà d'Ouville (*L'Esprit follet*, 1641) et Hauteroche (*La Dame invisible*, 1684). Le sujet d'*Arlequin cru Lelio ou Lelio jouet de la fortune*, can. it. en 3 actes, représenté le 18 juin 1716, emprunté aussi à l'Espagne, avait inspiré à Quinault *Les Coups de l'Amour et de la Fortune* (1656). *La Maison à deux portes*, can. it. en 3 actes, représenté le 22 juin 1716, est la même chose que *Les Fausses Vérités*, de d'Ouville (1642) et *Les Engagements du hasard*, de Thomas Corneille (1647), tous les trois dérivant de Calderon.

⁵ Cf. Courville, *op. cit.*, t. I, p. 39, note 4.

aimait en lui l'acteur tragique, ou ne lui demandait pas pour autant des tragédies ; c'était l'affaire de la Comédie-Française, et il existait suffisamment de canevas romanesques pour faire valoir ses dons. Riccoboni avait senti tout cela, et, renvoyant ses projets à plus tard, il se contentait pour le moment d'exploiter les succès de sa troupe.

D'autres difficultés vinrent bientôt compliquer la tâche du directeur. L'usage de la langue italienne n'avait pas été un des moindres attraits du nouveau théâtre ; il semblait du reste que certaine forme de plaisanterie fût inhérente à la langue. Soixante-dix ans auparavant, dans une société pourtant fortement italianisée, son emploi avait fini par poser un problème ; l'avènement de la puissance et de la langue françaises avait forcé les compagnons de Gherardi, au bout de vingt ans, à parler français. En 1716, il ne pouvait s'agir que d'un engouement passager. Quand l'habitude d'avoir dans sa loge un professeur d'italien eut perdu, pour les spectatrices, l'attrait de la mode pour ne devenir qu'une nécessité, elles menacèrent de désertir l'Hôtel de Bourgogne, et avec elles la cohorte des admirateurs et des courtisans qu'elles entraînaient dans leur sillage¹. Or, jamais la comédie n'a pu fleurir et s'élever au-dessus de l'ordure, dans les théâtres d'où les femmes étaient absentes².

Pour éviter ce danger, fallait-il donc se contenter du répertoire des vieux canevas, où le jeu expressif pouvait encore tenir lieu de traduction ? Mais un autre risque, plus grave peut-être, se présentait : celui d'être confondu avec les forains.

Il y avait d'abord les spectateurs éduqués par la Foire. Nous avons vu que celle-ci, en reprenant les tendances parodiques de l'ancienne troupe, avait d'autre part substitué au romanesque sentimental de la *commedia dell'arte*, le roman d'aventures à sujets exotiques, lesquels favorisaient en fin de compte le développement de la machinerie et de l'acrobatie. A ce public, le romanesque hispanisant, le lazzi dur et serré du comédien, l'antique gravelure — bien édulcorée d'ailleurs par la volonté du chef — ne pouvaient convenir absolument. Mais il y avait surtout ceux qui réclamaient des satisfactions pour l'esprit :

On ne peut comparer ce théâtre au nôtre, lit-on dans les *Notices sur les Œuvres de Théâtre* de la Bibliothèque de l'Arsenal³, et même à l'anglais,

¹ L'auteur des *Lettres historiques sur la Nouvelle Comédie Italienne* (II^e Lettre, p. 15) note qu'en 1717 les femmes abandonnent insensiblement le théâtre (cit. Courville, *op. cit.*, t. II, p. 102). Sur l'auteur de ces lettres, voir ci-dessous, p. 328, note 2.

² Meredith l'a dit excellemment : Les femmes « verront que là où elles n'ont aucune liberté sociale, la Comédie est absente : où elles sont esclaves domestiques, la forme de la Comédie est primitive ; où elles sont passablement indépendantes, mais peu cultivées, un émouvant mélodrame prend sa place avec une peinture sentimentale de leur caractère... Mais là où les femmes sont en chemin, marchant du même pas que les hommes, en connaissances et en liberté, dans ce qu'elles ont acquis pour elles-mêmes, et dans ce qui leur a été accordé par une favorable civilisation, là, et n'attendant que d'être transposée de la vie à la scène, dans le roman ou le poème, la pure Comédie fleurit ; elle est ce qu'elle les aiderait à être, la plus douce des distractions, la plus sage et la plus délicieuse des compagnes. » (*Essai sur la Comédie*, trad. Henry-D. Davray, Paris, *Mercur de France*, 1898, pp. 79-80.)

³ Ms. 3454 (abréviation : *Not. Th.*), fol. 322, à propos du *Libéral* malgré lui, de Lelio, que l'auteur qualifie avec raison de véritable comédie italienne.

où parmi des événements successifs et atrabilaires, il y a de grands traits d'esprit et de profondeur philosophique. Chaque nation, ajoute-t-il, se dépeint par son théâtre. Ainsi, la gaieté est aux *Italiens*, ce que la mélancolie est aux *Anglais* ; pour les *Français*, ce sont les grâces philosophiques qui dominent à leur théâtre. Nous ressemblons à la *Grèce*, et nous sommes dépouillés de toute barbarie animale ; les *Anglais* et les *Italiens* y tiennent encore et y tiendront longtemps.

Les faits devaient démentir ce jugement superficiel, puisque c'est aux *Italiens* que les vraies grâces philosophiques feront leur apparition cinq ans plus tard, avec Dehslé. Mais ce jugement a une valeur de témoignage. Telle était bien l'opinion d'une partie du public, et, dès leur arrivée, les *Italiens* avaient été en butte aux critiques des fidèles de la Comédie-Française. Les articles conciliants du *Mercur*¹ n'empêchaient pas les fanatiques de les accuser d'immoralité et d'ignorance. Même un témoin impartial, comme semble l'être Boindin, l'auteur présumé des *Lettres historiques sur la nouvelle Comédie Italienne*², ne cache pas la déception que lui cause le répertoire des farces, dès 1716. Des dix-huit pièces représentées en juin, deux seulement trouvent grâce à ses yeux : *La Maison à deux portes*, tirée de Calderon, et un canevas moderne, *La Femme vertueuse*. En juillet, à propos d'un vieux canevas, *Arlequin, rival du Docteur, pédant scrupuleux*³, il dit :

Cette pièce a été jouée plusieurs fois aux Foires de Paris par un nommé Dolet⁴ qui faisait fort bien l'Écolier et où je crois que nous l'avons vue ensemble avec plus de plaisir que je n'en ai eu quand les *Italiens* l'ont représentée. Bien des gens ont remarqué que les mêmes sujets qui ont eu du succès aux Foires, sont tombés chez eux : apparemment cette différence vient de la manière de les traiter, puisqu'on ne peut disconvenir que les acteurs italiens en général n'exécutent mieux que ceux de la Foire⁵.

Il semble donc bien qu'à répertoires égaux les *Forains* dussent l'emporter. Boindin s'exprime peu clairement sur la raison. On peut admettre que là aussi la langue italienne devait être un handicap ; qu'en outre le public réclamait autre chose, et mieux, d'une scène officielle. En cela, Lelio était bien de son avis, lui qui, en février 1717, lors de la représentation de sa tragi-comédie d'*Hercule*, s'excusa d'y maintenir le comique ridicule d'*Arlequin* et de *Violette*⁶.

¹ Cf. Courville, *op. cit.*, t. I, p. 55.

² *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 leur sont arrivées*, Paris, Pierre Prault (Lettres I et II : 1717 ; Lettre III : 1718 ; Lettre IV : 1719. La quatrième lettre est jointe aux *Lettres historiques sur tous les spectacles de Paris*, Prault, 1719). Les frères Parfaict nommaient Charny comme auteur de ces lettres ; Barbier y a vu Nicolas Boindin.

³ Gueullette prétend naïvement que Molière a tiré entièrement son *Tartuffe* de cette pièce et du *Docteur Bacchetone*. *Op. cit.*, p. 77.

⁴ Gueullette cite également ces représentations par Dolet et La Place. *Ibid.* Sur Dolet, cf. *Dict. des Th.*, t. II, pp. 332 sqq.

⁵ II^e Lettre, p. 49.

⁶ *Not. Th.* L'auteur ajoute : « Les *Italiens* ne peuvent se passer de ce bas comique » (ms. 3454, fol. 297).

Sur un point cependant tous les gens non prévenus semblent d'accord, l'excellence des acteurs. Boindin, qui l'a signalée à propos du canevas cité plus haut, y revient au cours des mois suivants. Arlequin surtout rend supportables de hien méchants canevas, tant il est vrai qu'un seul acteur peut faire lui seul un spectacle amusant ¹.

Il faut avouer, dit-il ailleurs ², que ces gens-là jouent parfaitement la comédie, car, soit qu'ils parlent ou ne parlent pas, tant qu'ils sont sur la scène, ils sont tous en action, sans s'abandonner à des distractions qui n'ont aucun rapport à ce qu'on dit et à ce qu'ils doivent penser.

La situation n'exigeait pas moins une prompte solution à ce dilemme de la langue et du répertoire. Dès le mois d'août 1717, le *Registre du Théâtre* atteste des recettes souvent déficitaires. On n'en est plus aux 4068 livres de la première soirée. Les soirées de 500 livres sont des succès et souvent la recette n'atteint pas 150 livres.

Les partisans outrés des Italiens, dit Boindin à cette époque, ces amateurs de la nouveauté, ont diminué au moins des trois quarts les éloges qu'ils en faisaient ; il semble même qu'ils évitent à présent d'en parler ³.

Mais à jouer en français, nos improvisateurs n'allaient-ils pas perdre l'essentiel de leur feu ? Arlequin avait pour son compte posé la question au public qui lui avait répondu par la bouche d'un spectateur : « Parlez comme il vous plaira, vous ferez toujours plaisir. » ⁴ Cependant, Lelio prit en 1717 la décision d'engager, pour l'emploi de Pierrot puis de Trivelin, l'Arlequin francisé de la Foire, Dominique, fils du grand Dominique. Cette importante recrue ⁵ permit d'intercaler quelques scènes françaises que le nouveau Trivelin composait lui-même. Il y ajoutait des airs de sa façon qu'il chantait agréablement, et c'était déjà un peu de l'opéra comique qui prenait pied dans la place. Est-ce lui qui mit en français quelques scènes d'un canevas de Lelio, *Le Père partial* ? C'est à lui que s'adresserait alors le reproche de Boindin :

... on connaît parfaitement par leur tournure qu'elles sont traduites à la lettre, et servilement de l'italien, ce qui ne les rend pas plus parfaites ⁶.

Au début de 1718, Lelio fit un pas de plus — avec amertume sans doute — en introduisant au répertoire une pièce du Recueil de Gherardi : *Colombine avocat pour et contre*, de Nolant de Fatouville. Elle fut jouée

¹ III^e Lettre, p. 21, à propos d'*Arlequin astrologue, enfant, status et perroquet*, joué en 1716, repris en 1746 et les années suivantes, avec un succès que confirment les *Registres du Théâtre*.

² III^e Lettre, p. 5.

³ IV^e Lettre, p. 3.

⁴ *Nouveau-Mercure*, 1717, cit. Courville, op. cit., t. II, p. 100.

⁵ Il débuta le 11 octobre dans une pièce de Fréret tirée de Moreto, *La Force du naturel*. « Il y avait un prologue et quelques scènes françaises de sa façon » (Gueullette, op. cit., p. 86). La recette fut de 2770 l. (*Reg. du Th.*). Gueullette a raconté la jalousie qu'en ressentit Arlequin et comment lui-même l'en consola (op. cit., pp. 30-31).

⁶ IV^e Lettre, p. 37.

sept fois en un peu plus de quinze jours avec de fort belles recettes. *Le Banqueroutier* suivit le 24 mars et eut six représentations. Dès lors, le répertoire de l'ancienne troupe fut souvent mis à contribution ¹.

Mais ce ne pouvait être qu'une situation d'attente. Ce qu'il fallait à Lelio c'était de véritables auteurs. Dès son arrivée, il avait trouvé des sympathisants, prêts non seulement à rire aux facéties d'Arlequin, mais à parler théâtre, mise en scène et projets de réforme avec le chef de la troupe. Ce furent eux qui le soutinrent, ainsi que Flaminia, aux heures de découragement, et les retinrent d'abandonner Paris ; eux donc qui, indirectement, permirent Marivaux. Le plus fidèle fut Thomas-Simon Gueullette, aimable magistrat, qui devait être longtemps le confident et le conseiller de toute la troupe ². Il y eut aussi Coutelier, le libraire, Fréret, Rémond de Sainte-Albine ³ qui, au cours des deux premières saisons, offrirent chacun à Lelio un canevas. Mais la collaboration alors la plus précieuse fut celle du peintre Coypel ; à partir d'octobre ⁴ 1717, il composa pour Lelio plusieurs canevas français que ce dernier traduisit en italien, à l'intention des acteurs. Ce furent en 1717 : *Arlequin dans l'île de Ceylan*, *Les Avantages de l'esprit*, *L'Éducation perdue* et *L'Impatience* ; en 1718 : *Les Effets de l'absence*, *Le Défiant* et *Les Amours à la chasse*. Nous savons que dans *L'Éducation perdue* toute une scène se jouait en français entre Materazzi, le Docteur, et Flaminia déguisée en homme ; que, d'autre part, les rôles de Flaminia et de Silvia étaient entièrement en français ⁵. Quant aux *Amours à la chasse*, le canevas, conservé à la Bibliothèque Nationale ⁶, nous donne en français les rôles de Trivelin (Dominique), Flaminia, Silvia et en partie celui de Lelio ⁷.

Ces innovations ne répondaient certes pas aux intentions primitives de Lelio. En attendant l'auteur français, elles visaient à satisfaire le goût pour la parodie et la mythologie. Plusieurs pièces du Recueil de Gherardi accusent cette tendance : *Arlequin Protée*, *La Baguette de Vulcain*, *Arlequin empereur dans la lune*, etc. Quelques canevas nouveaux, œuvres d'auteurs français, vont dans le même sens. *Arlequin dans l'île de Ceylan* est un pur sujet de Foire : Arlequin est jeté par la tempête sur une île dont les habitants sont noirs et adorent les singes.

¹ Il y en eut quatre autres en 1718 et six nouvelles en 1719.

² Cf. J.-E. Gueullette : *Un magistrat du XVIII^e siècle, ami des lettres, du théâtre et des plaisirs, Thomas-Simon Gueullette*, Paris, Droz, 1938 (Bibl. de la Société des Historiens du Théâtre).

³ Rédacteur de *L'Europe savante*, de *La Gazette de France* et du *Mercur* ; auteur d'un ouvrage, *Le Comédien*, publié en 1747. Membre de l'Académie des Sciences et Belles-Lettres de Berlin (1699-1778).

⁴ Boindin (*op. cit.*, III^e Lettre, p. 53), repris par le *Dictionnaire des Théâtres* et avec eux Gueullette (*op. cit.*, p. 85) et le *Nouveau Théâtre Italien*, placent au 23 août la création d'*Arlequin dans l'île de Ceylan*, can. fr. en 1 acte avec divertissement ; mais à cette date le *Registre du Théâtre* ne signale que la représentation de *Griselde*. Le canevas de Coypel n'apparaît que le 30 octobre (*Isola di Seglian*) avec une recette de 578 l. C'est sans doute lui (*Isolle*) qui accompagne une autre pièce, le 12 janvier 1718. Nous le retrouvons le 16 janvier, le 17 février et le 5 mars de cette année. Il fut donné à plusieurs reprises par la suite. Il semble donc qu'il faille reporter en octobre les débuts de Coypel à la Comédie-Italienne.

⁵ *Dict. des Th.*, t. II, p. 366.

⁶ Fonds français, ms. 9310.

⁷ Sur ces pièces, cf. ci-dessous, p. 358.

Il s'endort dans une niche, à la place d'une statue renversée par l'ouragan. Les sauvages l'y découvrent et pensent que leur dieu est venu habiter parmi eux. Repas et coups de batte agrémentent cet acte léger ¹. *Les Amours à la chasse* se terminent par un ballet mythologique entre les Amours et des chasseurs ². *La Vengeance comique*, canevas avec des scènes françaises d'Alençon (1718), est tirée des *Mille et un Jours* ³.

Sans vouloir trop anticiper, disons tout de suite que cet esprit forain se manifestera les années suivantes. Lelio accueillera plusieurs piécettes de Fuzelier et de Legrand ; il composera *La Métépsychose d'Arlequin* (1718), histoire bizarre d'une jeune fille amoureuse du souvenir d'Adonis et qui en cherche la réincarnation dans le corps de quelque chasseur. Il collaborera à une pièce de Saint-Jorry, *Arlequin camarade du diable* (1721), dans laquelle Thomassin est le valet d'un magicien à la recherche d'un trésor ⁴. Il accueillera enfin sur la scène de l'Hôtel de Bourgogne des pièces d'actualité, comme cet *Arlequin Cartouche*, représenté le 20 octobre 1721, un jour avant la pièce de Legrand sur le même sujet, annoncée à la Comédie-Française. Le fameux bandit venait d'être arrêté une semaine auparavant, et deux acteurs du Théâtre-Français étaient allés le trouver dans sa cellule, pour apprendre de lui l'A. B. C. du vol à la tire et quelques notions d'argot. Plus pudique, Lelio, se contentant de quelques traits de la vie du brigand, « ramassa plusieurs scènes d'anciennes pièces italiennes, fit pendant la nuit son canevas, le lut à ses camarades le lendemain matin lundi, et le fit exécuter le soir avec beaucoup de succès » ⁵. Dominique agira de même, l'année suivante, avec son *Arlequin soldat au camp de Porché-Fontaine*, composé à l'occasion du camp fait pour le roi, en ce lieu. Il se contenta aussi de rassembler les éléments d'une comédie plus ancienne et de scènes de *La Fille savante*, du Recueil de Gherardi ⁶. En fait d'actualité, il ne s'agira donc que de titres accolés à des rapsodies de scènes traditionnelles.

Cependant, ces efforts pour plaire au public et attirer à soi des auteurs français, ne détournèrent pas Lelio de son ambition première : élever le canevas au rang de pièce de caractère. Telle est l'origine de cette espèce de trilogie : *L'Italien marié à Paris*, *L'Italien francisé* et *Le Père partial*. Viendront ensuite *Le Joueur*, *Le Soupçonneux*, *Le Négligent*, *Le Sincère à contre-temps*, *Le Philosophe trompé par la nature* ⁷ qui s'échelonnent de 1716 à 1719. Les trois premières opposent la légèreté et les grâces françaises à la passion plus ombrageuse des Italiens, soit pour la railler, soit pour la défendre. Les autres semblent simplement suivre la mode des auteurs français. Il n'est pas sans intérêt de voir d'un peu

¹ *Dict. des Th.*, t. I, pp. 222-224.

² *Ibid.*, t. I, pp. 116-119.

³ Gozzi s'est inspiré de ce thème pour ses *Mendians fortunés*.

⁴ On trouvera la liste complète des pièces de Lelio, dans l'ouvrage de M. Xavier de Courville, *Introduction et Bibliographie*, pp. 13-18.

⁵ Note de Gueullette, dans son exemplaire de *La Bibliothèque des Théâtres*, de Maupoint, citée par M. J.-E. Gueullette, *Notes et Souvenirs*, p. 98, note 2.

⁶ Gueullette, *op. cit.*, p. 100.

⁷ Pièce de Saint-Jorry, d'après un canevas fourni par Lelio.

près ce que devenait, entre les mains de Lelio, une pièce ou plutôt un canevas de caractère.

*L'Italien marié à Paris*¹, c'est le thème du jaloux. L'Italien Lelio prétend que sa femme vive, à Paris, la vie d'austérité qu'elle mènerait à Venise. Point de maîtres à danser et à chanter, point de revendeuses de toilette ; surtout point de société galante. Le jaloux soupçonne tout le monde et s'institue le geôlier de son épouse. Un billet de la comtesse, qu'il intercepte, lui paraît être le poulet d'un amant. Les plus innocents baisers le mettent aux abois. Non content d'interpréter, il imagine. Il imagine Flaminia parlant, de son balcon, à un amant :

Alors, Lelio enivré de sa passion prend ses fictions chimériques pour des faits ; il ne doute point que dans ce même moment Flaminia ne soit à son balcon en conversation avec le cavalier. Il entre dans un aussi grand transport de colère que s'il était véritablement dans la situation : il crie contre Flaminia, disant qu'il l'empêchera bien d'exécuter ses projets, qu'il saura la contenir².

Outrée de cette conduite, Flaminia menace de se plaindre à son père Pantalon, dont on annonce l'arrivée. Lelio, pour la calmer lui offre un divertissement, et, après toutes sortes d'objections, consent à la conduire au bal masqué.

Lelio et Flaminia entrent au bal... Arlequin fait la cour à Flaminia et Lelio tâche de l'en empêcher, en s'approchant d'elle le plus qu'il peut. Arlequin l'inquiète, il présente à Flaminia des confitures sèches. Lelio, outré, voudrait s'en retourner ; mais Flaminia dit qu'elle veut danser. On commence une danse ; tout le monde prend Flaminia, tout le monde veut danser avec elle, parce que le Comte et Scapin ont averti la plupart des masques d'avoir cet empressement. Flaminia danse donc avec tous. Lelio enrage et voudrait emmener sa femme : mais les masques l'en empêchent et l'écartent. Enfin deux masques feignent d'entrer en dispute à qui dansera avec Flaminia, chacun d'eux la prend par la main. Ils tirent l'épée ; la fête est troublée, et l'on voit tous les masques l'épée nue. Lelio voudrait aller prendre sa femme au milieu d'eux ; mais Arlequin est toujours auprès de lui qui l'en empêche, qui le pousse, et le fait tomber. Cependant on tire Flaminia du milieu des épées. La salle est bientôt vide ; Lelio y reste seul, il cherche sa femme, il court, il crie, il appelle Flaminia...³

Finalement, le Comte lui ramène sa femme. Au troisième acte, Pantalon arrive avec son neveu Mario déguisé en femme, pour fuir des ennemis. Lelio, frappé de la vertu austère de la prétendue jeune fille, la choisit comme compagne pour sa femme. Il apprend la vérité au quatrième acte, s'affole et chasse Mario. Lasse de tant d'exactions, Flaminia quitte le logis conjugal au cinquième acte, et se retire à la campagne chez la Comtesse. Lelio vient la réclamer. Elle ne consent à l'accom-

¹ Can. it. en 3 actes, représenté le 25 juillet 1716. Ce canevas fut mis en 5 actes et en français par l'auteur et représenté dans cette langue en 1729. Nous résumons le canevas en 5 actes, qui se trouve dans *Le Théâtre de M. Lelio*, Paris, Briasson, 1733.

² Acte I, sc. 9, cit. Courville, *op. cit.*, t. II, p. 68.

³ Acte II, sc. 6, cit. Courville, *ibid.*, p. 71.

pagner qu'à la condition qu'il lui rendra son indépendance et l'oblige finalement à danser.

Pas d'intrigue amoureuse, comme le soulignent déjà les contemporains¹ ; le Jaloux est au centre de la pièce, et en cela elle se distingue des canevas traditionnels. Mais elle les rejoint par la multitude des incidents, dont nous avons cité les principaux. Arlequin y tient son rôle de bouffon naïf, badinant avec les masques, grimpant le long des façades, jouant au grand seigneur. Au second acte, « il fait des mouvements comme s'il avait des armes à feu cachées, et fait quelque peur à Lelio ». Ces cinq actes aux situations funambulesques et plaisantes ne nous apprennent en somme pas grand'chose sur la jalousie, mais multiplient par contre les jeux de scène du Jaloux. Lelio n'est qu'un jeune Pantalon. Le seul effet psychologique est cet instant où le mari prend ses fictions pour des réalités ; mais le but de cette scène n'est-il pas d'abord de fournir à Lelio, l'acteur, un beau jeu de théâtre ? Nous touchons sans doute là au sens véritable de cette comédie : c'est un canevas fait pour Lelio. Lelio avait toujours brillé dans les rôles de passion. Il s'était attiré en Italie de grands succès, dans des tragi-comédies comme *Samson*, *Griselde* ou *La Vie est un songe*. Les mouvements sombres dont il savait animer son jeu l'avaient destiné particulièrement aux rôles de jaloux. C'étaient ses performances à lui, au même titre que les acrobaties d'Arlequin, que les naïvetés délicates de Silvia. Et de même qu'il avait composé pour Thomassin toute une série de canevas, qu'il en avait écrit pour Alborghetti, le Pantalon, pour Scapin et pour Flaminia, de même il se réservait, dans ces pièces dites de caractère, des rôles conformes à son talent.

Nous voyons donc éclore sous le signe de la jalousie, un *Soupçonneux*, sous celui de la misanthropie, un *Sincère à contre-temps*, sous celui de la passion, un *Joueur*. Et, de ces personnages, il ne faut rien attendre de profond ; ils sont tous des Lelios. *Lelio amant soupçonneux*, *Lelio amant trop sincère*, *Lelio joueur*, tels sont au fond les vrais titres de ces canevas, comme on dirait *Arlequin homme à bonnes fortunes* ou *Pantalon avare*. L'acteur, sinon le type, y prime le caractère. Il exécute ses morceaux de bravoure dans le cadre d'intrigues traditionnelles, à moins qu'elles ne soient empruntées à Molière, Regnard ou Dufresny.

Aussi superficiels que les pièces de caractère de la Comédie-Française, les canevas de Lelio ont cet avantage de n'être pas d'élégantes pièces de cabinet ; ils sont écrits en fonction du jeu et du spectacle. On a vu l'importance de la mascarade et des danses, dans *L'Italien marié à Paris*. *Le Joueur*, pourtant imité de Regnard et de Dufresny, nous donne un exemple typique de la passion exprimée par le jeu. Au second acte, Lelio, qui a su jusqu'ici cacher son vice à sa maîtresse, la prie de commencer seule le bal, et s'en va secrètement tenter fortune dans un salon voisin.

Un moment plus tard, il revient si dérangé et avec des yeux si égarés qu'on devine aisément qu'il a tout perdu. Sa maîtresse qui ne soupçonne

¹ Cf. *Mercur de France* de juillet 1716, pp. 279-283, cit. *Dict. des Th.*, t. III, pp. 225-226.

nullement la cause de son trouble et de son agitation, le force dans cet état de souffrance, à danser un menuet avec elle. Il a beau s'en défendre, elle lui allègue pour raison que rien n'est plus capable que la danse, pour lui faire oublier la dispute philosophique qu'il vient d'avoir avec son ami le marin. Le Joueur, pour cacher le véritable motif de son trouble, donne la main à sa maîtresse ; mais la distraction devenant la plus forte, il interrompt par intervalle sa danse, n'étant pour lors occupé que de sa perte. Tantôt il parle à l'oreille d'Arlequin son valet, en se détestant quelquefois ; il cherche dans ses poches pour voir s'il ne lui est rien resté ; enfin il se livre tellement au malheur qui vient de lui arriver, qu'il finit son menuet en dansant seul sur le bord du théâtre, pendant que sa maîtresse danse de son côté toute seule dans le fond, ce qui fait un jeu de théâtre fort plaisant ¹.

Du Père partial ², Boindin ne retient qu'une seule scène :

La fille de Lelio et son amant se trouvent par la présence de gens intéressés, dans l'obligation de témoigner avoir de la haine l'un pour l'autre ; mais comme ils veulent aussi profiter de ce temps qui leur est cher, pour exprimer leurs véritables sentiments, et qu'ils savent que ceux qui les écoutent n'entendent pas le français, ils se servent de cette langue pour se découvrir réciproquement ce qu'ils sentent l'un pour l'autre, en accompagnant leurs paroles de gestes de colère, de haine, en un mot, entièrement opposés à ce qu'ils disent, ce qui fait croire à leurs surveillants qu'ils sont fort brouillés. Cette scène produisit un grand effet, car outre qu'elle parut, comme je vous l'ai dit, excellente par elle-même, c'est qu'elle fut parfaitement bien jouée par Flaminia, qui faisait l'amante, et par Silvia déguisée en cavalier, qui représentait l'amant ³.

Est-ce assez souligner le rôle de l'acteur dans ces pièces, et l'importance que le public lui accordait ? Dans ces exercices supérieurs, Lelio n'a jamais oublié ses interprètes. Le lazzi, la pantomime, toutes les expressions du spectacle italien y conservent leur place d'honneur. Certaines pièces, comme *Le Libéral malgré lui*, pourraient figurer sans changement dans le Recueil de Flaminio Scala.

Cette série complète le répertoire si varié des canevas le quel par certains côtés suit la tradition de l'art, par certains autres imite la Foire et le goût français, qui affirme partout la prééminence de l'acteur.

Acteurs, Lelio et Flaminia incarnaient parfaitement les amants passionnés.

Lelio, bien entendu, était rompu à la pratique des grands premiers rôles. Il avait donné la mesure de sa passion dans ces folles tragi-comédies, jouées déjà en Italie et reprises en France avec succès ⁴. Il y avait du reste contracté un tic « qui fait que son regard trace perpétuellement un demi-cercle sur le théâtre » ⁵. Il semble avoir affectionné ces scènes

¹ *Dict. des Th.*, t. III, p. 195.

² Can. it. en 5 actes, mêlé de scènes françaises, représenté le 29 mai 1718.

³ *Lettres sur la Nouvelle Comédie Italienne*, IV, cit. *Dict. des Th.*, t. IV, p. 102.

⁴ « Lelio jouait au-dessus de toute expression dans cette pièce », constate Gueullette, à propos de *La Vie est un songe* (*op. cit.*, p. 83), et de *Samson* il dit : « C'était ici le triomphe de Lelio le père » (*ibid.*).

⁵ Boindin, *Lettres sur la Nouvelle Comédie Italienne*, I, p. 8, cit. Courville, *op. cit.*, t. II, p. 44.

d'égarement propres aux amoureux des scénarios italiens. Dans *Lelio délirant par amour et Arlequin écolier ignorant*, Lelio « entre dans un si grand chagrin qu'il en perd la raison. Pantalón, touché des extravagances de son fils... lui cède Fleminia »¹.

Dans *L'Imposteur malgré lui*, Lelio, pris pour un autre que lui-même, passait pour fou à vouloir rétablir la vérité « et brillait dans cette pièce par les folies sensées que lui faisait faire cette méprise où il ne se croyait pas lui-même »². On cite également de lui une scène de sommeil admirable dans *Arlequin persécuté par la dame invisible*³.

Mais, nous l'avons dit, il ne se contentait pas de ces morceaux de bravoure traditionnels, et son registre s'étendait aux pères et aux maris jaloux. Il excellait dans les *passions tristes*. À une époque où le jeu de mélodie commençait à lasser, où l'on s'intéressait à l'expression plus nuancée des mouvements de l'âme, il était vraiment inimitable⁴. Héritier de l'académisme des amants italiens, il en avait dépassé le stade et, sans attendre les conseils de Diderot, il avait appris le *jeu d'entrailles*.

Le romanesque de Flaminia était par contre plus traditionnel. Comme chez la fameuse Isabelle Andréini, on admirait en elle la femme cultivée, membre de plusieurs académies ; elle tenait rang dans la lignée des grandes improvisatrices lettrées, et eût parfaitement rempli son rôle aux côtés des compagnons de Ruzzante. Fruit attardé de la Renaissance, elle ne pouvait convenir absolument à des spectateurs qui suivaient difficilement ses *concetti*, et dont certains lui reprochaient un *air de capacité*. Elle n'était plus tout à fait de son époque. On comprend fort bien que sa cousine Silvia la supplantât bientôt.

De celle-ci, nous ne pouvons parler à présent, car son vrai répertoire, ce ne sont pas les canevas mais Marivaux⁵.

Thomassin aussi ne nous révèle, dans ces premières années, qu'une part de son talent : l'acrobate plutôt que l'acteur, le mime bouffon plutôt que le *naïf*. On connaît ses fameux tours de force, ses culbutes, verre en main dont il ne renversait pas une goutte de vin⁶, ses périlleuses promenades tout autour et à l'extérieur des balcons⁷. Cependant,

¹ Can. it. en 3 actes, représenté le 24 septembre 1716. Desmarets avait traité le même sujet dans *Aspasie*, en 1636. *Dict. des Th.*, t. III, pp. 269-270.

² Can. it. en 5 actes, tiré de Moreto et représenté le 4 juillet 1717, cit. *Not. Th.*, t. VII, fol. 107.

³ Gueullette, *op. cit.*, p. 72.

⁴ « L'acteur, disent les frères Parfaict, à propos d'une certaine scène du *Souper-conneur*, 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 inimitable. » (*Dict. des Th.*, t. V, pp. 229-230.)

⁵ Cf. ci-dessous, pp. 384 sqq.

⁶ Dans *Le Festin de Pierre*, can. it. en 5 actes, représenté le 17 janvier 1717. Cf. Gueullette, *op. cit.*, p. 82, qui signale que Carlin ne faisait pas ce jeu de théâtre.

⁷ Dans *Les Quatre Arlequins (Gli quattro Arlecchini)*, can. de l'ancienne troupe, repris le 4 octobre 1716. Cf. Gueullette, *op. cit.*, p. 80, note reproduite par le *Dict. des Th.*, t. IV, pp. 319-320. « Le public qui l'aimait beaucoup et qui s'intéressait à sa vie l'obligea à retrancher ce jeu de théâtre, qui lui paraissait trop périlleux. » Dans *La Fille désoberissante*, can. de l'ancienne troupe, repris le 13 août 1716, Arlequin à l'approche de la mort « sent des convulsions, fait plusieurs tours sur le théâtre à plat ventre en faisant la culbute, de sorte que le flambeau passe entre ses cuisses

la grâce de ses gestes, renchérissant sur les raffinements que Dominique avait apportés au type d'Arlequin, annonçait déjà l'interprète de Marivaux et de Delisle. On allait bientôt s'extasier sur ses jolies mains dont il tirait de si charmants lazzi¹ et sur la gentillesse de sa taille. Enfin, premier retour au *naturel*, il avait renoncé au langage de perroquet des arlequins traditionnels et s'appêtait à devenir pathétique². Charmante silhouette, sans doute, mais combien francisée ! Il lui restait pourtant son masque, sa batte et ses losanges.

Bissoni, par contre, brillant Scapin, avait dû renoncer au masque, sur l'ordre du public, car « en France, on aime voir les diverses passions se peindre sur le visage des acteurs »³.

Le sautillant Mario, Alborghetti, *excellent pantomime*, l'honnête Materazzi, apprécié des connaisseurs, et les autres acteurs animaient de leur vivacité ce répertoire hétéroclite et dont les contemporains reprochent si souvent l'inanité du fond⁴.

Il faudrait enfin signaler les acteurs occasionnels auxquels la troupe faisait appel pour attirer les badauds, joueurs de cor, sauvages de la Louisiane, géant finlandais, sans oublier les enfants des acteurs, dont la valeur n'attendait pas le nombre des années ; et pourquoi s'en seraient-ils privés ?⁵

Mais revenons à nos exercices français. Ni les pièces du Recueil de Gherardi, ni les canevas de Coppel et autres n'eussent suffi à résoudre

et reste droit et allumé » (cit. Desboulmiers, *op. cit.*, t. I, pp. 52 sqq.). Gueullette (*op. cit.*, p. 82) signale « des tours d'échelle et de force très extraordinaires », exécutés par Thomassin dans *Les deux Pantalons*, *les deux Docteurs et les deux Arlequins* (can. it. en 3 actes, très ancien, représenté le 30 novembre 1716).

¹ Tel celui de se coudre la bouche dans *Arlequin muet par crainte* (16 décembre 1717). Cf. *Dict. des Th.*, t. I, p. 257.

² Cf. plus loin, pp. 378 sqq.

³ D'Origuy, *Annales du Théâtre Italien, depuis son origine jusqu'à ce jour*, Paris, Vve Duchesne, 1788, t. I, p. 36.

⁴ La plupart des commentaires de ce genre — que nous renouons à citer, en raison de leur nombre — après avoir reproché l'in vraisemblance, le « bas merveilleux » de ces spectacles, l'outrance des sentiments et l'irrégularité des intrigues, reconnaissent que la pièce a plu grâce au jeu des acteurs ou de tel acteur.

⁵ *Les Amours à la chasse*, de Coppel (1718), furent composés pour utiliser deux joueurs de cor allemand appartenant à M. de Verton, de l'ambassade de Moscovie et qui les prêta pour l'occasion (*Dict. des Th.*, t. I, p. 116, cit. J.-E. Gueullette, *Notes et souvenirs*, p. 89, note 2). En 1719, Gueullette, à la demande de Thomassin, composa une scène supplémentaire aux *Funérailles d'Arlequin*, pour les deux enfants d'Arlequin, âgés de cinq à six ans, où « ils déploraient la perte de leur proche parent » (Gueullette, *op. cit.*, p. 30). En 1725, ce furent deux véritables sauvages de la Louisiane qui exécutèrent des danses de leur pays « et chanterent le chant de victoire et de mort dans le langage iroquois. Ils exécutèrent ce divertissement plusieurs fois, ce qui rapporta beaucoup aux comédiens » (Gueullette, *op. cit.*, p. 107. Une description très vivante et détaillée de ces danses se trouve dans le *Dict. des Th.*, t. V, pp. 69-70, d'après le *Mercure de France* de 1725, 2^e vol., pp. 2274-2276). Un géant parut en 1735, cette fois dans une pièce française de Riccoboni fils et Romagnesi : *Le Conte de fée*. Les auteurs « ne s'y proposèrent d'autre objet que de mettre en scène le nommé *Daniel Cayanus*, natif de Coynenburg en Suède-Finlande, qui avait six pieds huit pouces de hauteur, mesure de France, et qu'on avait vu à prix d'argent sur le quai de l'Ecole. Cet homme extraordinaire y faisait le rôle de géant et battait des timbales dans le divertissement qui la terminait » (d'Origuy, *Annales du Théâtre Italien*, t. I, p. 144).

l'épineuse question du répertoire. Situation d'attente, nous l'avons dit ; il fallait un auteur.

Le pas décisif et combien solennel fut accompli le 25 avril 1718, avec la représentation d'une véritable comédie, *Le Naufrage au port-à-l'Anglais*, écrite presque entièrement en français et par un Français : Autreau¹.

Nous allons parler français, disait Silvia dans le prologue, cela me fait trembler. — Pourquoi trembler, répondait Flaminia, ce que nous allons jouer n'est pas difficile. C'est une petite pièce légère où il n'y a point de caractères trop marqués, où nous ne représentons que ce que nous sommes à peu près, des Italiennes nouvelles débarquées, où nos fautes de prononciation même nous feront honneur. On croira qu'elles sont faites exprès... Quand il s'agira de mieux parler, n'avons-nous pas déjà pleinement éprouvé l'indulgence que le public a pour nous ?

Trafiquet, le courtier du Parnasse, leur donnait à la scène 2 les conseils suivants :

Faites-vous entendre seulement et ne dites rien de trop plat ni de trop usé ; variez vos scènes, amusez par quelque spectacle, par quelque divertissement bien mis en musique, et surtout mettez bien votre Arlequin dans son jeu, en voilà assez jusqu'à ce qu'il sache parler français².

Le public, accouru pour cet événement, fut enchanté, et *Le Naufrage* fut représenté dix fois jusqu'à la clôture de la saison, le 30 mai. Il ne faudrait pas s'imaginer toutefois que, de ce jour, le répertoire traditionnel allait être mis de côté. Cette année et la suivante, à part quelques piécettes de Fuzelier, qui sentaient la Foire d'une lieue³, un joli canevas de Mandajon⁴ et l'*Arlequin Pluton* de Gueullette⁵, les auteurs français ne fournirent que quelques pièces ou canevas et furent peu suivis⁶. On

¹ Cf. l'édition en quatre vol. de Pesselier (1749) avec une préface et Jal, *Dict.*, pp. 84-87. Né en 1657, poète et peintre, Autreau vécut pauvre et misanthrope et mourut aux Incurables en 1745. Il écrivit pour les deux théâtres et pour l'Opéra. *Le Naufrage* est sa première pièce.

² Cit. Courville, *op. cit.*, t. II, pp. 121 sqq.

³ *L'Amour maître de langue* (18 sept. 1718) ; Boindin, qui en blâme les mauvais lazzi, ajoute : « Ce qu'il y avait encore de choquant dans cette pièce, c'était un style non seulement chargé de métaphores outrées et poussées à perte de vue, mais encore hérissé de pointes qu'on ne savait par quel bout prendre... Enfin il était aisé de voir que cette pièce avait été faite pour un autre spectacle... elle se ressentait du lieu de sa destination : aussi jugea-t-on d'abord qu'elle paraissait d'un auteur de la Foire qui n'avait point encore dégorgé. » (IV^e Lettre, pp. 42-44, cit. *Dict. des Th.*, t. I, pp. 109-110.)

⁴ *Arlequin valet de deux maîtres*, can. fr. en trois actes, mis en italien et représenté le 31 juillet 1718 (*Dict. des Th.*, t. I, pp. 289 sqq.).

⁵ Can. it. en trois actes, mêlé de so. fr. avec des divertissements (musique de Mouret), représenté le 19 janvier 1719 (*Dict. des Th.*, t. I, pp. 272 sqq., et Gueullette, *op. cit.*, pp. 30 et 91). Imprimé en 1879 (Librairie des Bibliophiles, Jouaust).

⁶ *L'Amante capricieuse*, d'Autreau (27 nov. 1718), ne réussit pas ; *La Vengeance comique*, d'Alençon (26 juin 1718), can. tiré des *Mille et un Jours*, n'eut que trois représentations, au dire du ms. 9310 de la Bibl. Nat. ; *Les Lunettes magiques*, de Meunier (18 févr. 1719), n'en eurent qu'une seule ; *La Fausse magie*, de Paradis de Moncrif (mai 1719), tomba également, et *Les Aventures de la rue Quincampoix*, de Carolet (21 nov. 1719), furent à peine achevées (cf. Gueullette, *op. cit.*, p. 93).

continua donc à donner des canevas comiques, dont le plus heureux fut l'*Arlequin muet par crainte*, de Lelio, représenté quatorze fois en 1718¹, des tragi-comédies, des pièces de caractère de Lelio, deux ou trois parodies et quelques pièces du Recueil de Gherardi.

Il convenait d'ailleurs que nos Italiens apprissent d'abord le français. Flaminia, Silvia et le Docteur avaient de la facilité. Lelio était prudent. « Il parle à peu près comme un Suisse », dit Boindin. Dans le canevas des *Amours à la chasse*, de Coppel, par exemple, il reprenait la langue italienne aux scènes de passion²; les autres s'efforçaient sans grands résultats³. Arlequin paraissait peu soucieux d'abandonner son bergamasque, à moins que ce ne fût en vue d'effets comiques⁴. L'apprentissage fut donc lent et les auteurs aussi furent lents à se déclarer. Nous trouvons des traces de ce double souci dans les compliments prononcés par Flaminia, à l'ouverture ou à la clôture des saisons. En 1722, elle excusait la troupe de ne pouvoir réussir parfaitement dans une langue étrangère⁵; en 1725, elle regrettait que l'italien ne fût pas compris de tous et priait le public d'encourager les auteurs⁶.

Du reste, l'arrivée de nouveaux acteurs d'Italie reposait chaque fois le problème. Cela explique que nous trouvions dans le manuscrit 9310 de la Bibliothèque Nationale, à propos d'une reprise, en 1733, d'*Arlequin voleur*:

Elle a d'abord été jouée en italien; présentement, nos comédiens italiens la jouent sur-le-champ avec des canevas et en français, ce qui va comme cela peut. Les lazzi y restent toujours.

Les Italiens n'abandonnèrent jamais leur langue ni leur répertoire traditionnel, jusqu'en 1780, date de la suppression des acteurs italiens. Il y eut même, à partir de 1744, et pendant plusieurs années, une recrudescence de pièces et de canevas italiens, due à l'arrivée du Pantalon Véronèse et de ses filles Coraline et Camille⁷.

¹ Reg. du Th.

² C'est ce qui ressort de la lecture du canevas conservé dans le ms. 9310 de la Bibl. Nat.

³ On trouvera dans Courville, *op. cit.*, t. II, pp. 159-160, la citation complète de Boindin (IV^e Lettre, p. 8).

⁴ Dans *Arlequin valet de deux maîtres*, de Mandajor, Dorante, un jeune Gascon amoureux de Flaminia, a pris à son service un valet italien. « L'envie de lui parler lui faisant composer un français italianisé, inintelligible pour Arlequin, fournissait des jeux très plaisants à ce valet, qui de son côté voulait apprendre le français, pour mieux entendre son maître. » (*Dict. des Th.*, t. I, p. 290.)

⁵ Cit. Courville, *op. cit.*, t. II, p. 164, d'après le *Mercur*, année 1722, pp. 143-145.

⁶ Cf. Desboulmiers, *Histoire anecdotique*, t. II, pp. 358-359.

⁷ Cf. ci-dessous, pp. 349 sqq. L'expression *pièce française*, qu'on trouve chez Gueullette ou dans le *Dictionnaire des Théâtres*, n'est peut-être pas toujours exacte. Ainsi, en ce qui concerne *Les Métamorphoses ou les parfaits amants* (1748), pièce en quatre actes de Saint-Foix, l'un des plus féconds écrivains du Théâtre Italien, l'auteur des *Notices sur les Œuvres de Théâtre* qui en parle comme d'un « canevas tiré d'une ancienne pièce italienne », remarque : « Les femmes seulement parlent cette langue. Le reste parle français » (ms. 3454, fol. 338). Les compromis subsistent donc jusque dans le répertoire des auteurs français.

Nous nous sommes un peu attardé à ces débuts à cause des problèmes essentiels qui s'y attachaient. Nous allons à présent poursuivre plus rapidement l'histoire de la troupe et de son répertoire.

Les années 1720 et 1721 sont fort importantes, puisqu'elles voient les débuts de Marivaux et de Delisle. Le premier, après une pièce écrite en collaboration avec Saint-Jorry¹, donne en octobre son *Arlequin poli par l'amour*, qui est fort bien accueilli. Il poursuivra — avec quelques interruptions — à la cadence d'une ou deux pièces par an jusqu'en 1740. Le second donne son *Arlequin sauvage*, le 17 juin 1721, et *Timon le misanthrope*, le 2 janvier de l'année suivante. On sait l'énorme succès que rencentrèrent ces deux pièces à thèmes sociaux, qui resteront parmi les plus jouées du répertoire italien. Delisle eut moins de bonheur par la suite. Beauchamp et Saint-Jorry entrent aussi en lice, et n'oublions pas Legrand, le comédien français, qui fournit le théâtre rival en piécettes, lorsque celui-ci s'était établi pour quelques semaines à la foire Saint-Laurent². Voici à titre d'exemple le panorama des principaux succès de la saison 1721-1722 :

21 avril - 11 mai :	9 représentations du <i>Négligent</i> (can. de Lelio avec des sc. fr. de Dominique).
12 mai - 7 juin :	8 représentations du <i>Double mariage d'Arlequin</i> (can. it.).
13 juin - 13 juillet :	14 représentations d' <i>Arlequin sauvage</i> , de Delisle.
25 juillet - 23 août :	20 représentations de <i>Danaë</i> (pièce à grand spectacle de Lelio et Dominique) ³ .
fin août - milieu octobre :	<i>Belphégor</i> (18 représentations) puis <i>Le Fleuve d'oubli</i> (16 représentations) de Legrand (pièce française).
20 octobre - 11 novembre :	12 représentations de <i>Cartouche</i> (can. it. de Lelio)
14 novembre - Noël :	10 représentations de <i>La Soubrette</i> (pièce française de Beauchamp).
2 janvier 1722 - Pâques :	38 représentations de <i>Timon le misanthrope</i> (de Delisle).

Pendant la même saison, un autre genre complète avec succès les soirées : la parodie. C'est là le domaine de Fuzelier, de Legrand et de Dominique, le domaine de la Foire. L'*Hercule*, de Fuzelier (parodie de l'opéra *Omphale*, de La Motte), est joué 12 fois, du 15 mai au 7 juin, et repris en août. Une reprise, l'*Œdipe travesti*, de Legrand (parodie de la pièce de Voltaire), a lieu en juillet (5 représentations). Le 11 décembre : *Arlequin Phaëton*, de l'abbé Marchati (parodie de l'opéra de Quinault) ; le 18 février : *Arlequin Romulus*, attribué à Dominique (parodie en vers de la tragédie de La Motte).

¹ *L'Amour et la vérité* (3 mars 1720), dont une scène nous a été conservée par le *Mercur* (Courville, *op. cit.*, t. II, p. 173).

² Dans les baraques, fermées une fois de plus, des forains. Les Italiens y allaient à la recherche d'un public, particulièrement rare cette année. Ils y séjournèrent du 25 juillet à la fin de septembre 1721, et y revinrent quelques semaines en 1722 et 1723 (Courville, *op. cit.*, t. II, pp. 143 sqq.).

³ A la foire Saint-Laurent, ainsi que les deux pièces de Legrand.

Pour achever le tableau, disons que, chaque soir, un canevas italien ou une comédie du Recueil de Gherardi double la pièce. Ainsi, il apparaît que, pendant cette saison, l'intérêt du public se soit porté de façon assez égale sur les divers genres du répertoire. Toutefois, la balance allait bientôt pencher en faveur du répertoire français. Les canevas italiens, qui étaient du reste rarement donnés seuls, sont peu à peu éliminés. Pour la saison 1728-1729, le *Registre du Théâtre* ne mentionne qu'un seul canevas italien joué en juillet, cinq en août, cinq en septembre, quatre en octobre, autant en novembre. Le passage éclair de Mezzetin, acteur de l'ancienne troupe ¹ qui fit courir tout Paris en février 1729, et le déçut, semble consacrer la désuétude du canevas.

Quant aux comédies françaises, si elles augmentent en nombre, elles connaissent toutes sortes de déboires. Delisle et Autreau font de cruelles expériences. Beauchamp est le plus régulièrement suivi ; Marivaux l'est également, mais avec des recettes moyennes ou médiocres ². En 1728, l'enchaînement des nouveautés fait place à un éparpillement de pièces. Plus rémunératrice que le canevas, la comédie française n'est encore qu'un parent pauvre en regard de la parodie.

Les parodies, en effet, rencontrent de plus en plus de sympathie. Le clou du genre sera la fameuse *Agnès de Chaillot*, de Legrand ³, représentée le 24 juillet 1723, qui fut jouée 38 soirées consécutives, avec une recette moyenne de 1600 livres, fut reprise en septembre (17 représentations) et reparut tout au cours du siècle. L'entrée au Théâtre-Italien d'Antoine Romagnesi, en 1725, fut pour le genre un atout de plus ⁴.

Cette orientation du répertoire vers la Foire ne correspondait certes pas aux intentions et aux espoirs de Lelio. Aussi le voyons-nous peu à peu se détacher de ce théâtre, dont il reste pourtant le chef incontesté. D'autres travaux l'occupent : la composition de son *Histoire du Théâtre Italien* et du poème *Dell'arte rappresentativa*, qui paraîtront en 1728. Une mission diplomatique lui permet de séjourner à deux reprises quelques mois en Angleterre. Las de poursuivre pour la cause du théâtre une lutte qui lui semblait vaine, il prit sa retraite en avril 1729, et retourna l'année suivante, avec Flaminia et son fils, en Italie où l'appelait le duc de Parme, Antoine Farnèse. Il revint à Paris en 1731 ; sa femme et son fils réintégrèrent la troupe, mais lui ne monta plus sur les planches ⁵.

¹ On connaît les aventures romanesques d'Angelo Constantini en Pologne, où il fut emprisonné pendant plus de vingt ans, pour avoir aspiré aux faveurs de la maîtresse du roi. Il ne joua à Paris que sept ou huit fois, puis retourna à Vérone, sa patrie, où il mourut la même année. (Cf. *Dict. des Th.*, t. II, pp. 146 sqq., et Gueullette, *op. cit.*, pp. 112-113.)

² Moyenne des recettes pour *La Surprise de l'Amour* (1722) : 496 l. (maximum : 981 l.). Quatre mois auparavant, *Timon le misanthrope* avait dépassé largement les 1000 l. pendant les vingt premières représentations (max. : 2544 l.).

³ Parodie d'*Inès de Castro*, tragédie de La Motte (au t. I des *Parodies du Nouveau Théâtre Italien*, Paris, Briasson, 1731).

⁴ Sur Romagnesi, cf. *Dict. des Th.*, t. IV, pp. 517 sqq., et Gueullette, *op. cit.*, pp. 39 sqq.

⁵ Pour cette dernière période de la vie de Lelio, cf. Courville, *op. cit.*, t. I, pp. 292 sqq., et t. II, pp. 319 sqq. Il mourut en 1753.

2. DE 1729 A LA FUSION AVEC L'OPÉRA-COMIQUE (1762).

Le départ de Lelio consacra le succès de la parodie, en attendant d'autres formes de spectacles à sensation. Trois mois après la retraite du chef, l'arrivée à l'Opéra d'une troupe de Bouffons italiens¹ fut l'occasion pour Dominique et Romagnesi de monter deux parodies, que Silvia et Théveneau rendirent dans la plus grande perfection et avec tout le succès imaginable². Les recettes passaient tous les soirs 2000 livres, cependant que les canevas anciens et les pièces du répertoire français en récoltaient dix fois moins³. *Le Jeu de l'amour et du hasard* eut toutefois quelques belles représentations⁴, mais bien modestes à côté de *Samson*, la tragi-comédie de Lelio, que Romagnesi avait mise en vers français, et qui fut jouée, dans une mise en scène sensationnelle, un mois après la pièce de Marivaux⁵. Lelio, qui était revenu de ces monstres, s'était opposé à ce qu'on la reprît ; le public en jugea autrement et la moyenne des recettes monta à 2700 livres⁶.

De 1730 à 1745, vingt-cinq parodies environ furent créées aux Italiens, dont l'Académie Royale de Musique et Voltaire étaient les principales victimes. Presque toutes étaient l'œuvre de Romagnesi, en collaboration avec Dominique, puis François Riccoboni, le fils. La plupart eurent du succès, notamment *La Conspiration manquée* qui, renonçant à snivre pied à pied la tragédie qu'elle ridiculisait⁷, usa d'une forme allégorique. Cette nouveauté plut au public⁸. En 1745, le genre fut interdit pour plusieurs années.

Parallèlement, Autreau, Delisle, d'Allainval, Beauchamp, donnaient leurs dernières pièces ; Marivaux produisait régulièrement ses chefs-d'œuvre généralement méconnus. Plusieurs auteurs nouveaux se révélaient, dont les plus féconds devaient être Boissy et le tandem Romagnesi-Riccoboni fils. Une poussière d'auteurs commettaient des pièces, la plupart sans lendemain.

Aucun canevas italien nouveau ne fut créé jusqu'en 1740. Du reste, la troupe s'était bien transformée. Dominique était mort, en 1734 ; Thomassin l'inégalable avait déposé son masque et sa batte en août 1739.

¹ Il ne s'agit pas encore de ces représentations des Bouffons qui furent à l'origine de la fameuse controverse entre tenants de la musique française et de l'italienne. La querelle des Bouffons se place entre 1752 et 1754.

² Gueullette, *op. cit.*, pp. 113-114. Il s'agit des *Débuts* et du *Joueur et Dom Mico*.

³ 1101. pour *Les deux Arlequins*, en juillet ; 681, le 19, pour *Les Amants ignorants* d'Autreau, l'une des plus jolies du répertoire. A propos d'une recette anormalement élevée de 855 l., pour la représentation du can. it. *Aux maisons volées* (le 12 janv. 1731), une note manuscrite des *Registres du Théâtre* dit : « Lelio s'imagine que c'est dans cette pièce que M. Thomassin joua le rôle de Pantalon (Alboghetti était mort le 4), car la recette serait trop forte pour une pièce italienne, si c'est *Le Case svagliate* et que ce ne soit pas une pièce nouvelle du premier jour (fol. 223 du tome XVII). » Remarque bien significative !

⁴ La première eut lieu le 24 janv. 1730. La pièce fut donnée à Versailles le 28. Il y eut quinze représentations à la ville, avec une moyenne de 1200 l.

⁵ Cf. Courville, *op. cit.*, pp. 284-285, d'après le *Mercur*.

⁶ *Reg. du Th.*

⁷ *Maximilien*, de Nivelles de La Chaussée.

⁸ Cf. Desbourniers, *Histoire anecdotique*, t. IV, p. 335.

Du noyau de 1716, seuls restaient à cette date Flaminia, Silvia et Mario, son époux. Bon nombre de nouveaux venus étaient des Italiens nés ou élevés en France. En 1736, l'auteur des *Notices sur les Œuvres de Théâtre* peut dire :

La troupe italienne a aujourd'hui deux sortes d'acteurs : des français¹ pour ces pièces et des italiens pour celles de leur théâtre national².

Et en 1739 :

Il n'est plus question de troupe italienne ni du jeu de cette nation, ce n'est qu'une seconde troupe française à Paris³.

Les choses changèrent en 1740. A la mort de Thomassin, l'on s'était adressé à l'acteur Catolini, dont les débuts en Arlequin, trois ans auparavant, n'avaient pas été heureux. Il ne réussit pas mieux⁴, et le 21 novembre 1739⁵ on fit appel à Antonio Constantini, frère beaucoup plus jeune qu'Angelo, le Mezzetin de l'ancienne troupe. Antonio débuta dans un canevas italien, *Les Fourberies d'Arlequin*. « Cette pièce est composée d'un continuel jeu de théâtre, de différents déguisements et de lazzi dans le goût pantomime. » Constantini y fit preuve « de beaucoup d'intelligence et de légèreté »⁶. Exploitant ce succès, les Italiens remirent à la scène plusieurs canevas où Constantini jouait le premier rôle⁷ ; ils en créèrent même de nouveaux, comme *Les Métamorphoses d'Arlequin*, comédie di fatica, c'est-à-dire destinée « à faire briller un premier acteur comique en lui donnant beaucoup de travail, étant obligé d'occuper presque toute la scène »⁸ ; tel aussi *Arlequin amoureux par complaisance* (1^{er} janvier 1740) « dans laquelle le nouvel Arlequin joua le principal et le plus long rôle de la pièce »⁹, et *Le Double dénouement ou Arlequin Scanderberg* (1^{er} février 1740) où l'Arlequin italien « a presque tout le jeu, comme dans toutes les comédies qu'il a jouées jusqu'à présent et qui font toujours beaucoup de plaisir au public »¹⁰.

Ainsi, la présence d'un Arlequin bon mime, bon acrobate et vraisem-

¹ Entendez des *Italiens francisés*. Le premier acteur français engagé avait été Théveneau, reçu en 1731. Thérèse de Lalande avait été reçue antérieurement, après avoir joué à la Comédie-Française. Quelques autres acteurs français furent reçus, mais, jusqu'à la fusion avec l'Opéra-Comique, la grande majorité restait italienne.

² Fol. 226.

³ Fol. 220.

⁴ Cf. *Dict. des Th.*, t. II, pp. 63 sqq.

⁵ Le 21 octobre, selon le *Mercure*. Le *Nouveau Théâtre Italien* donne la date du 21 novembre. Cf. Gueullette, *op. cit.*, p. 48. Le *Registre du Théâtre* manque à cette date.

⁶ *Dict. des Th.*, t. II, p. 154, d'après le *Mercure* de nov. 1739, p. 2679.

⁷ Le 28 nov. : *Arlequin bouffon de Cour* ; le 23 déc. : *Arlequin médecin volant*, « dans laquelle le nouvel Arlequin joua avec applaudissements le premier rôle, ayant à lui seul presque tout le jeu de la pièce » (*ibid.*, t. II, p. 155).

⁸ « Effectivement, ajoute le *Mercure*, le nouvel Arlequin joue lui seul les trois quarts de la pièce par un continuel jeu de théâtre, en lazzi et en différents déguisements, qui ont fait beaucoup de plaisir » (*ibid.*, t. II, p. 155).

⁹ *Dict. des Th.*, t. II, p. 155, d'après le *Mercure* de janv. 1740, pp. 125-126.

¹⁰ *Ibid.*, t. II, p. 156, d'après le *Mercure* de févr. 1740, p. 330.

blement peu accoutumé au répertoire français, donne un regain de faveur aux canevas ¹ qui font de meilleures recettes que les pièces françaises (parodies mises à part, bien entendu). Cependant, la sympathie du public allait à l'acteur et non au genre ; puis, les recettes qui dépassaient rarement les 1000 livres ne suffisaient pas à décongestionner une situation financière déficitaire croissante ². Aussi ce ne fut pas le nouvel Arlequin qui sauva les finances cette année-là, mais encore les parodies ³ et certain ballet dansé par M^{lle} Roland, dont nous reparlerons tout à l'heure ⁴.

Le règne d'Antonio Constantini fut d'ailleurs de courte durée. Il n'avait pas fait oublier Thomassin et lorsque, le 10 avril 1741, Carlin (Carlo Bertinazzi de Turin) monta sur les tréteaux de l'Hôtel de Bourgogne, ce n'était pas Antonio qu'il redoutait, mais les mânes du défunt ⁵. Carlin était un admirable acteur ; il eut bientôt évincé Constantini ⁶ et remplacé Thomassin. Dans les mois qui suivirent, ses canevas seuls firent recette. Après la reprise d'*Arlequin muet par crainte* ⁷, on créa pour Carlin de nouveaux canevas : le 19 avril, *Les Dêfis d'Arlequin et de Scapin*, avec divertissement ⁸ ; le 13 mai : *Le divorce d'Arlequin et d'Argentine*, où le nouvel Arlequin révéla qu'il était également bon danseur ⁹ ; le 20 mai : *Arlequin et Scapin voleurs*, avec un ballet. Les pièces du répertoire français ne rapportaient guère que 100 à 200 livres en moyenne. Et pourtant, malgré son incomparable talent, Carlin lui seul ne pouvait réussir à ramener les foules à l'Hôtel de Bourgogne. On ne marche pas contre le temps, et le temps des comédiens de l'art était révolu. Il fallait pour divertir les Parisiens d'autres sensations.

Trois espèces d'attractions vont désormais se partager la faveur du public : les parodies, les feux d'artifice et les ballets ; de leur conjonction naîtra la seconde époque des canevas, illustrée par Véronèse.

PARODIES. Comme nous l'avons dit, elles étaient sur le point de connaître une éclipse. Depuis trop longtemps ¹⁰ les Italiens se plaisaient à bafouer les œuvres solennelles de la Comédie-Française et de l'Aca-

¹ Les *Registres du Théâtre* mentionnent une dizaine de représentations de canevas italiens en janvier 1740, 16 en février, 12 en mars, 13 en mai (en avril, clôture annuelle), 13 en juin.

² 4000 l. environ, fin juin, et 4662 l. fin juillet (*Reg. du Th.*).

³ *Dardanus*, la première parodie de Favart aux Italiens (janvier 1740) et *Amadis de Romagnesi* et Riccoboni fils (décembre 1740).

⁴ Cf. plus loin, p. 347.

⁵ « Il sait, Messieurs, non seulement ce qu'il y a à craindre en paraissant devant vous, mais en y paraissant encore après l'excellent acteur que nous avons perdu, dont il va jouer le même rôle (*Arlequin muet par crainte*). » Compliment d'ouverture prononcé par Rochard (cf. *Dict. des Th.*, t. I, p. 431).

⁶ Renvoyé en 1742, Constantini retourna en Italie.

⁷ Recettes en avril : 1177, 891, 1057, 725 (*Reg. des Th.*).

⁸ Recettes : 1426, 911, 707, 1233, et en mai : 1397, 1132, 1394, 471, 807 (*Reg. du Th.*).

⁹ Cf. *Dict. des Th.*, t. II, pp. 325-326, d'après le *Mercure* de mai 1741, p. 1012.

¹⁰ C'est en 1717, avec *L'Édipe travesti*, parodie de la tragédie de Voltaire, par Logrand, que fut reprise la tradition des parodies. Elle avait été précédée de quelques tentatives plus discrètes (cf. Courville, *op. cit.*, t. II, pp. 137 sqq.).

démie Royale de Musique. Voltaire s'en était plaint à plusieurs reprises. La Motte, autre victime, avait reproché aigrement à la parodie de rendre ridicules les vertus¹. Mais la principale mécontente était l'Académie Royale de Musique, car, pour parodier les opéras, les Italiens introduisaient dans leurs spectacles le ballet, le chant et la musique, dont l'Opéra défendait jalousement l'exclusivité ; et les plus gros gains allaient aux parodies des opéras². Aussi furent-elles interdites en 1745. Sept ans plus tard, le duc de Gesvres, l'un des Premiers Gentilshommes de la Chambre, chargé cette année de la surveillance des spectacles, autorisa la reprise³. Favart donna *Les Amants inquiets*, parodie de *Thétis et Pélée*, de Fontenelle, qui eurent vingt représentations⁴. Deux ans après, *Les Amours de Bastien et Bastienne*, de M^{lle} Favart, allaient aux nues⁵. Au cours des dix années qui séparent la reprise de la Fusion, près de cinquante parodies furent créées aux Italiens.

FEUX D'ARTIFICE. A la date du 9 septembre 1729, l'année de la retraite de Lelio, nous trouvons dans le *Registre du Théâtre* la note suivante, rédigée en italien :

A l'occasion de l'heureuse naissance du Dauphin, la compagnie a récité, portes ouvertes, et le même soir on fit tirer un feu d'artifice dans un arc de triomphe et des pyramides, avec des emblèmes, le tout préparé à cet effet. Le 10 du même mois, la compagnie fit une illumination publique et, le 11, elle fit encore tirer un nouveau feu d'artifice, le tout accompagné d'une grande symphonie, avec des trompettes, des tambours et du vin⁶.

L'idée vint aux Italiens de tirer parti de ce spectacle sensationnel dont ils avaient regalé gratuitement la population. Romagnesi étaya donc rapidement cette pyrotechnie d'une comédie française en 1 acte intitulée *Le Feu d'artifice ou la pièce sans dénouement*. Il s'agissait de provinciaux, venus à Paris assister aux réjouissances publiques. Simple prétexte, l'intrigue légère se résolvait en fusées :

¹ Dans l'édition de ses *Œuvres*, de 1730, à propos d'*Inès de Castro* et d'*Agnès de Chaillot*. Cf. une réponse à La Motte dans le *Discours à l'occasion d'un Discours*, placé en tête du *Recueil des Parodies du nouveau Théâtre Italien*, Paris, Briasson, 1731.

² En janvier 1742, l'*Issé* de Favart (parodie de celle de La Motte) réalise des recettes de 3000-4000 l. et plus, durant tout un mois (*Reg. du Th.*).

³ Cf. Gueullette, *op. cit.*, p. 152. L'auteur des *Notices sur les Œuvres de Théâtre* (fol. 180) semble répondre à La Motte en disant : « Les comédiens italiens viennent de gagner leur procès au Conseil, et ont obtenu la permission de jouer des parodies en chansons ou opéras comiques, ce qui a été trouvé na faire de tort aux pièces sérieuses que l'on critique ; véritablement ceci n'est qu'un travesti qui réjouit par son grotesque. »

⁴ *Reg. du Th.*, et non 17 (Desboulmiers).

⁵ 60 représentations consécutives ; parodie du *Devin du village* de J.-J. Rousseau. C'est sur une traduction du livret de Favart que Mozart composa, vraisemblablement en automne 1768, son opérette, *Bastien und Bastienne* (cf. Th. de Wyzewa et G. de Saint-Foix, W.-A. Mozart, Paris, Desclées de Brouwer, t. I, p. 237).

⁶ Ces feux, à l'occasion de réjouissances nationales étaient fréquents. Gherardi, au tome I de son *Recueil*, explique tout au long le feu d'artifice donné par les Italiens, lors de la conclusion de la paix entre la France et la Savoie (t. I, *Avertissement*).

Le fond du théâtre s'ouvre... on y découvre une fort belle illumination qui éclaire un édifice dressé pour un feu d'artifice qu'on tire à la fin du divertissement, au son des timbales et des trompettes.

La musique de Mouret ; des artificiers et des batelières y formaient plusieurs danses caractérisées. Un vaudeville disait plaisamment pour finir :

Fille qui souffre qu'un blondin
Lui serre et lui baise la main,
N'en reconnaît pas la malice.
Souvent après cet artifice,
Pan, pan, pan,
La poudre prend,
Tout est en feu dans le moment ¹.

Le feu d'artifice poursuit sa carrière avec succès jusqu'au 13 novembre. Mais il fallut attendre quatorze ans pour trouver une utilisation systématique de la pyrotechnie.

En 1743, à une époque de maigres recettes (les canevas avec Carlin rapportaient moins de 200 l.), et de gros déficits, le *Mercur de France* signale un canevas italien en 4 actes, *Arlequin et Scapin magiciens par hasard* dans lequel on tirait un feu d'artifice :

La pièce est terminée par un nouveau feu d'artifice des plus ingénieux et placé dans le fond du théâtre, composé de soleils, de lunes, d'étoiles, d'un globe de fusées croisées, de chutes d'eaux, de croix de Malte et de tout ce qu'on peut présenter aux yeux des spectateurs de plus merveilleux et de plus singulier en ce genre, sans compter l'exécution qui est parfaite et généralement applaudie ².

Gueullette, de son côté, souligne la singularité de ce feu « tel qu'on n'en avait jamais vu de pareil en France. Ce sont des artificiers bolonais qui en sont les inventeurs. Ils se nomment Ruggieri » ³. Le 12 septembre, *Le Combat magique*, canevas italien en 5 actes, pièce à grand spectacle, avec transformations et changements à vue, se terminait par « plusieurs beaux morceaux d'artifices parfaitement exécutés » ⁴.

En 1744, le *Registre du Théâtre* signale souvent en fin de spectacle un feu ou un petit feu, qui suffit à attirer le public ⁵. Il y en eut 5 en février, 12 en mars, 3 pour la seconde quinzaine d'avril, 4 en mai, 4 en juin. Les petits feux rapportent de 500 à 800 livres ; les grands feux atteignent fréquemment 3000 livres. On n'en trouve plus guère les mois suivants, comme si la compagnie répugnait à ce genre de publicité. Mais,

¹ *Dict. des Th.*, t. II, pp. 572-573, d'après le *Mercur de septembre*, II^e vol., pp. 2259-2266.

² *Ibid.*, t. I, p. 233, d'après le *Mercur de juillet* 1743, pp. 1627-1628.

³ *Op. cit.*, p. 132.

⁴ *Dict. des Th.*, t. II, p. 125, d'après le *Mercur de nov.* 1743, pp. 2492-2499. Gueullette parle « d'artifices très singuliers, entre autres un livre qui s'enlève au ciel et forme un soleil » (*op. cit.*, p. 132).

⁵ Exemples : le 9 févr. *Les Fausses Confidences* et *Arlequin poli par l'amour*, et feu : 1281 l. Le 16 févr. *Le Jeu de l'amour et du hasard* et *Agnès de Chaillot*, et feu : 2044 l. Le 23 févr. *Les Fées*, *L'Épreuve*, et feu : 1439 l.

dès 1745, cette pudeur — si pudeur il y avait — semble vaincue, ce qui n'est vraisemblablement pas sans rapport avec l'interdiction des parodies. Désormais, ils porteront des noms ; ils auront, comme les pièces, leurs reprises¹. Le prix s'élèvera à 180 livres par feu, au lieu de 18 livres une année auparavant. Nous rencontrons ainsi, en 1745 : *L'Atlas*, *Le Berceau* ; en 1746 : *La Pyramide*, *La Galerie romaine*, *L'Arc-en-ciel*, *Bacchus*, *Le Bouquet* ; en 1747 : *La Perspective pour La grande foire*, *La Changeante*, *Le Chinois*, *Le Guilloché* ; en 1748 : *La Framaçone*, *L'Ange* (feu manœuvré), *Zigue-Zague*, *Le Tableau*, *La Terrasse* ; en 1749 : *La Rose*, *Le Palais des fées*, *Le Jardin de Flore* ; en 1750 : *La Forge de Vulcain*.

Il est remarquable de constater que, pendant plusieurs années, les feux d'artifice furent le principal attrait de l'Hôtel de Bourgogne². Ces nouveautés, constate Desboulmiers, « ramenèrent en foule pendant plusieurs années, au Théâtre-Italien, le public qui commençait à l'abandonner, sans autre raison que son inconstance ordinaire »³. En vent-on des preuves ? Le *Registre du Théâtre* est éloquent : le 29 juin 1744, Silvia interprétait *Le Jeu de l'amour et du hasard* (avec *Le Retour de tendresse*, de Fuzelier) devant 38 spectateurs ! Recette : 44 livres. Or, le 16 février, la même pièce (et *Agnès de Chaillot*) avec feu, en avait rapporté 2044 ! En 1747, les deux pièces de Marivaux et de Fuzelier rapportaient 344 livres sans feu et 1145 livres avec feu.

La vogue grandissante des ballets et la reprise des parodies rendirent inutile cette débauche de pyrotechnie.

BALLETS. Le divertissement dansé et chanté avait toujours fait partie du spectacle italien, soit entre les actes, à titre d'intermèdes, soit dans le corps même des canevas. Les acteurs y trouvaient occasion de faire montre de leur virtuosité. Nous avons vu les divertissements se développer singulièrement dans les dernières années de l'histoire de l'ancienne troupe. La Foire, en reprenant ce genre et en l'accentuant, par l'emprunt, à l'Opéra, de sa machinerie compliquée et de sa chorégraphie, en avait accrédité le goût de plus en plus. La nouvelle troupe italienne, en l'adoptant à son tour, ne faisait sans doute que reprendre à la Foire son bien, mais un bien qui avait considérablement fructifié. Elle y fut d'autant plus entraînée, lorsque de nouveaux acteurs, issus de la Foire, se firent mêlés au noyau primitif : Dominique en 1717, Romagnesi en 1725⁴. Ils trouvèrent du reste en François Riccoboni, le fils, un homme tout disposé à les soutenir. Legrand, grand fabricant de pièces, collabora avec les acteurs italiens pour nombre de parodies et de divertissements. Dès 1719, les Italiens avaient leur chorégraphe et leur musicien attitrés : Voisin et Mouret⁵.

¹ Certains, comme *La Perspective de la grande foire*, *La Terrasse* ou *Le Palais des fées*, furent tirés une dizaine de fois en trois mois.

² C'est du reste à cette époque que parut le *Traité des feux d'artifice pour le spectacle*, de Perrinet d'Orval, Berne, Wagner et Müller, 1750.

³ *Op. cit.*, t. V, p. 138.

⁴ Il avait joué à la Foire jusqu'en 1716, puis couru la province.

⁵ Cf. Courville, *op. cit.*, t. II, pp. 176 sqq., et sur Voisin, p. 178, note 4.

Le départ de Lelio laissa la voie libre aux nouvelles tendances. En 1732 débuta Jean-Vincent Vicentini (fils de Thomassin) qui allait devenir un spécialiste des danses de caractères. Mais l'événement le plus important de l'année fut sans contredit l'arrivée des Roland, père et fille. Originaire de Provence, Roland avait été premier danseur du duc de Mantoue. Il parut à l'Hôtel de Bourgogne le premier mai « où il exécuta une danse comique et grotesque en paysan qui fut applaudie du public ». Quant à sa fille,

elle dansa à la fin de la pièce *Les Caractères de la danse*, avec beaucoup d'intelligence et de vivacité ; les cabrioles et les entrechats ne lui coûtent rien et, quoiqu'elle ait encore bien des perfections à acquérir, le public qui la regarde comme un très bon sujet, l'a fort applaudie ¹.

Le 30 juin suivant, M^{lle} Roland, actrice cette fois, débuta dans le rôle de Colombine, de *Colombine avocat pour et contre*, du Recueil de Gherardi. Pendant deux ans, elle poursuivit avec succès sa carrière de danseuse, et son partenaire accoutumé était François Riccoboni. Puis, elle s'envola pour Londres.

Fin 1734, de Hesse est reçu pour les rôles de valet, de Hesse qui sera un jour le meilleur compositeur de ballets d'Europe.

L'impulsion est donc donnée ; mais c'est à partir de 1740, à peu près en même temps que les feux d'artifice, que la danse envahira la scène, et c'est de nouveau M^{lle} Roland qui présidera à ce nouveau départ. De retour de Londres, elle dansa en septembre 1740, après une pièce de Boissy, le ballet de *La Double Jalousie*. La recette qui avait été le premier soir de 540 livres passa à 1209 livres le lendemain et à plus de 2000 livres les jours suivants, M^{lle} Roland amenait avec elle un nouveau danseur et compositeur de ballets, le sieur Poitiers. L'année suivante, à la même époque, elle donnait une série de ballets, et les recettes, du coup, remontèrent jusqu'à 3000 livres. En 1742, elle regagna la capitale anglaise avec son sieur Poitiers et ses enfants. Et voici un témoignage de son crédit : les Italiens donnèrent, le 28 février, selon la coutume anglaise, une représentation à son profit et à celui de Poitiers, *présent qui n'avait point encore été pratiqué en France* ². C'est que M. Linguet, le trésorier de la troupe, pouvait leur montrer, livre de comptes en mains, combien la présence d'un divertissement bien dansé suffisait à étoffer les recettes.

Il était donc urgent de posséder de bons danseurs. Carlin (début : 1741) l'était ³ ; Baletti (début : 1742), le fils de Silvia, dansait *dans la perfection* ⁴. Puis vinrent les Véronèse (mai 1744), savoir le père, Charles

¹ *Dict. des Th.*, t. IV, pp. 514-515, d'après le *Mercur* de mai 1732, pp. 992-993. « Elle fut reçue à quart de part le 27 décembre de la même année » (d'Origny, *Annales du Théâtre Italien*, t. I, p. 125).

² *Dict. des Th.*, t. IV, p. 517. « C'est cette famille dont on faisait souvent briller les talents qui attirait de nombreuses assemblées au théâtre italien. Les charmes de *Terpsichore* y soutenaient *Tholie*, devenue languissante et prête à être abandonnée » (d'Origny, *ibid.*, p. 179).

³ Cf. plus haut, p. 343.

⁴ Gueullette, *op. cit.*, p. 68.

(Pantalon), sa fille Anna (13 ans) dite Coraline, l'une des plus jolies actrices et danseuses du théâtre italien; et des plus courtisées, et sa sœur cadette, Camille, qui à 8 ans dansait parfaitement ¹. Nous allons parler de ces acteurs, à propos de l'évolution qu'ils imprimèrent au jeu et au canevas. Mentionnons seulement les énormes succès de Coraline dans toute une série de canevas de son père, manifestement composés pour elle ².

Canevas de Véronèse, ballets de Hesse, vaudevilles, feux d'artifice, grandes exhibitions de mise en scène et de machineries, tous ces spectacles à sensation tentent de renflouer la caisse de l'Hôtel de Bourgogne. On étoffe d'anciens canevas avec des pantomimes et des divertissements. On opère de même avec les pièces du répertoire français ³. Quant aux nouvelles pièces, dans l'une ou l'autre langue, la plupart se plient aux exigences chorégraphiques. « Les nouvelles pièces ne sont destinées aujourd'hui qu'à des ballets; d'ailleurs, elles n'ont pas le sens commun », note un spectateur, en 1748 ⁴. De Hesse, qui régit les ballets et a la sympathie de la cour, est le maître des destinées de la troupe.

Le 5 août 1749, Mlle de Chantilly, alias Mme Favart, débute à l'Hôtel de Bourgogne. Elle venait tout droit de l'Opéra-Comique. Elle joua dans *L'Épreuve* et dansa un ballet. Le 14, elle « dansa dans un ballet pantomime de la composition du sieur de Hesse, dans l'habit de marmotte et y chanta une chanson dans le goût savoyard. Ce ballet, qui est charmant, est composé de huit marmottes et marmottes qui l'exécutèrent dans la perfection » ⁵. Suivirent le *Ballet des Savoyards* ⁶, *Les Enfants vengeurs*, le *Bal*, les *Sabottiers*, généralement trois pièces et trois ballets par soirée ⁷. Nouvel engouement; désormais, le ballet a conquis une existence suffisamment personnelle pour être nommé, comme il était arrivé aux feux d'artifice.

Victime de l'hostilité de la cour et peut-être de Coraline ⁸, la nouvelle étoile se retira, fin septembre, et rejoignit son mari à Lunéville.

¹ Favart disait d'elle : « Elle danse jusqu'à la pensée » (cf. Bernardin, *op. cit.*, p. 205).

² « Elle dansa, dit Gueullette à propos de ses débuts, dans le goût de Mlle Camargo de l'Opéra, c'est-à-dire les danses hautes, avec le sieur Baletti... et fut extrêmement applaudie, ainsi que le sieur Baletti. » (*Op. cit.*, p. 133.)

³ Ainsi, en juillet 1746, après quelques représentations médiocrement suivies du fameux *Timon* de Dclisle, les *Registres du Théâtre* annoncent : « *Timon et ses agréments* », et en août : *Timon le misanthrope et le ballet*; et le public accourt.

⁴ *Not. Th.*, ms. 3454, fol. 271. Autre conséquence plus piquante et plus intime : « Toutes les danseuses portent aujourd'hui des callesses blanches, depuis qu'elles se sont élevées à l'entrechat. » (*Ibid.*, fol. 188, pour l'année 1748.)

⁵ Gueullette, *op. cit.*, p. 49.

⁶ Parlant des succès de l'année, Desboulmiers remarque : Ils « ne furent dus qu'aux feux d'artifice, au début de Madame Favart et au Ballet des Savoyards, car aucune pièce nouvelle ne réussit cette année. » (*Histoire anecdotique*, t. V, p. 467, note 2.)

⁷ En septembre, les *Registres du Théâtre* signalent 4 soirées avec feux, 18 avec ballets et 5 sans indications spéciales.

⁸ Gueullette, *op. cit.*, pp. 49-50, et *Mémoires et Correspondances littéraires dramatiques et anecdotiques de C.-S. Favart publiés par A.-P.-C. Favart son petit-fils*, avec une notice historique de H.-F. Dumolard, Paris, 1808, t. I, p. lxxxiv, et t. IV, p. xlii.

Mais en mars 1751, elle revenait triomphalement, ramenant avec elle — et non moins triomphante — la parodie. Ce retour, qui tua la pyrotechnie, servit le ballet. Parodies, ballets et divertissements alterneront désormais ou confondront chaque soir leurs pas et leurs vaudevilles. Tout sera désormais matière à danses : les Turcs, les Chinois, les saisons, les métiers, et jusqu'aux légumes !¹

En 1754, la brillante saison des Bouffons à l'Opéra², qui fut l'occasion de la grande Querelle entre partisans de la musique française et de l'italienne, provoqua une floraison de parodies non moins brillantes à la Comédie-Italienne.

En 1757, Favart obtint l'autorisation de chanter des ariettes, c'est-à-dire des airs dont la musique était originale. Musique et danse étaient sur le même pied et « ce jour-là, constate Bernardin³, est donc né véritablement l'opéra-comique moderne ».

LES CANEVAS DE VÉRONÈSE. Cependant que l'Opéra-Comique prenait conscience de lui-même, le canevas italien, utilisant les mêmes ressources de la danse, de la musique et de la machinerie, et y joignant le jeu improvisé et les performances des comédiens de l'art, brillait soudain d'un feu nouveau. Cette seconde et importante époque du canevas, qui dura plusieurs années, s'ouvrit à l'arrivée des Véronèse⁴.

A certains égards, ce canevas se rapproche davantage des exercices de l'art, car le répertoire français, en accueillant toutes les tendances nouvelles du siècle, a rendu en quelque sorte le canevas à son rôle de pur spectacle. On n'a plus besoin de lui pour esquisser des caractères ou satiriser les événements du jour. Et puis, Lelio avec ses exigences littéraires n'est plus là pour tenter de le hausser.

Mais d'autres traits l'ont marqué profondément : l'exotisme de la Foire a envahi la scène, avec ses décors et ses machineries compliquées ; les ballets se multiplient ; le goût de la sensation réclame de l'acteur des performances toujours nouvelles. Tous ces éléments se rencontrent dans le canevas, pour satisfaire l'œil de plus en plus et l'esprit de moins en moins.

C'est ainsi qu'on reprend d'anciennes pièces avec de nouvelles décorations. *L'Arcadie enchantée* de 1717 reparait en 1740, sous le titre du *Naufrage d'Arlequin* ; Gueullette y signale la singulière transformation d'une montagne en appartement⁵. Le repas du *Festin de Pierre*, nouvelle édition, est d'un appareil magnifique⁶.

¹ Dans *Nina ou la mitaine enchantée*, conte de fée en vers libres, par Aumaire (14 janv. 1758), « il y avait un ballet de danseurs déguisés en bottes de choux, de poireaux, navets, carottes et panets » (Gueullette, *op. cit.*, p. 169).

² Cf. La Laurencie, *Les Bouffons*, 1912.

³ *Op. cit.*, p. 204.

⁴ Né en 1702, Charles Véronèse fut d'abord premier amoureux et chef de compagnie. Goldoni qui le rencontra au Carnaval de Venise, en 1744, prétend, dans ses *Mémoires*, l'avoir contraint à se rendre à Paris, où il fut un Pantalon médiocre, mais un grand producteur de canevas (cf. Luigi Rasi, *I comici italiani, biografia, bibliografia, iconografia*, Firenze, Lumachi, Paris, Klincksieck, 1905, t. I, pp. 634 sqq.).

⁵ *Op. cit.*, p. 128, renseignement utilisé par le *Dict. des Th.*, t. III, p. 488.

⁶ *Ibid.*, p. 83.

Mais le type de ce canevas, qui rappelle les scénarios de la Foire, par ses décors sensationnels et ses sujets extravagants, est le canevas de Véronèse.

Voici, par exemple, *Coraline magicienne*, canevas en 5 actes, représenté le 2 juillet 1744. Dans la distribution, Jupiter et Pluton voisinent aux côtés de démons, de satyres, de monstres et d'archers, sans parler bien entendu de Coraline, Mario, Pantalon, du Docteur, et — peut-on l'imaginer ! — de l'académique Flaminia. La scène se passe dans l'île des Soupîrs. Deux motifs se rencontrent : le premier est dans le style forain : Coraline, apprentie sorcière, en sait plus que son maître. Celui-ci pour l'en punir, donne à Mario, son amant, une certaine bague magique qui fait que Coraline lui semble une furie. L'autre thème est dans la tradition, Flaminia en est du reste l'héroïne : enlevée par Lelio qu'elle hait, elle est sauvée par Mario, à la faveur d'un accident de voiture ; lequel Mario tombe amoureux. Pendant cinq actes, Coraline se déchaine contre Flaminia et Mario, séquestre la première, sauve Lelio de la potence, multiplie les prodiges. Mario et ses amis s'efforcent de rompre ces enchantements, assiègent le château où s'est enfermée la magicienne, la grotte où elle retient Flaminia. Chaque parti a un dieu dans sa manche. Au troisième acte, « Mario se bat avec la magicienne ; leurs gens en viennent aux mains. Ceux de Coraline remportent la victoire. Coraline, pour poursuivre Mario, fait changer son palais en carrosse, entre dedans ; Arlequin se trouve sur le siège du cocher et fait marcher les monstres qui traînent la voiture ». Au quatrième acte, « Mario et Arlequin, l'épée à la main, s'approchent de la grotte où est Flaminia. Il en sort des flammes qui épouvantent le valet, mais non le maître, qui fait fuir les démons qui se présentent ; enfin le satyre sort ; Mario le combat et l'étend mort sur place ». Lelio, arrêté par un exempt, est condamné à mort pour subornage. Mais Coraline irritée « fait changer le tribunal sur lequel elle s'est assise, en char triomphant et les juges en monstres qui le traînent ». Au cinquième acte, les attaques se multiplient, les tours se détruisent et les châteaux se changent en terrasses. Coraline unit de force Lelio et Flaminia. Quant à Mario, averti de l'illusion fâcheuse où l'entretenait la bague, il revient à Coraline qui renonce à la magie ¹.

Les mésaventures et la rivalité de Scapin et d'Arlequin surchargent encore ce spectacle. Poursuivis par un ours et menacés de mourir de faim dans un bois épais, ils voient soudain surgir devant eux une table chargée de mets. Mais Coraline les avertit « que qui ne mange pas meurt, et que qui mange de ce mets ne saurait vivre. Ces deux valets, extrêmement pressés par la faim, méditent sur la cruauté de leur sort, mais, mourir pour mourir, Arlequin se détermine à mourir le ventre plein. Ils s'approchent de la table d'où il sort plusieurs monstres. Cette table

¹ C'est au cours de ce dernier acte qu'en 1760, Baletti fut grièvement blessé : « ... un des acteurs avait, en attendant cet assaut, déposé son fusil à côté de celui de la sentinelle du théâtre sortie pour quelque besoin. Se trouvant un peu en retard quand vint la scène, il saisit précipitamment, sans s'apercevoir de la méprise, le fusil de la sentinelle, chargé d'une balle et en perça la cuisse de Baletti, qui faisait le rôle de Lelio » (La Porte, *Anecdotes dramatiques*, Paris, Vve Duchesne, 1775, t. II, p. 168, cité par Fournel, *Curiosités théâtrales*, Nouvelle éd., Paris, Garnier, s. d., pp. 228-229).

enfin se change en un vaisseau qui vogue au milieu de la mer, dans lequel on voit Arlequin et Scapin qui par leurs cris terminent le premier acte ». Nous les retrouvons rivaux de la bergère Elize. Arlequin la gagne en duel, au cinquième acte, mais s'empresse de la troquer contre un plat de macaronis.

Ces péripéties se déroulaient dans huit décors successifs, sans parler des transformations partielles ¹.

Le Prince de Salerne ² est l'histoire d'un tyran qui s'est emparé de l'État de Salerne et prétend épouser Flaminia promise à l'héritier légitime. Arlequin, doté par un génie d'un pouvoir magique, multiplie les prodiges et ruine tous les projets du tyran. Batailles rangées, transformations, changements à vue, machines surprenantes, rien n'y manque ; « entre autres Arlequin et le Docteur sont enlevés du fond du théâtre dans l'ouverture qui est au milieu du plafond du parterre, laquelle ouverture a été faite originairement pour descendre un lustre » ³.

On n'en finirait plus d'énumérer ces canevas, conçus si manifestement pour l'appareil scénique et les performances de l'acteur, que leur auteur n'hésite pas à recourir aux sujets les plus stupides. Voici Coraline ⁴ accusée d'infidélité et victime du chantage d'un juge libidineux ; elle devient folle et remplit trois actes de ses extravagances. Quand le public en a eu son compte, le méchant juge redevient bon et la déclare innocente, ce qui ne l'empêche pas d'être toujours folle ; ce qu'on ne saurait lui reprocher, d'autant que cela va permettre un beau tableau final. Après l'avoir conduite dans un jardin délicieux, pour une cure de tranquillité, tout le monde va implorer la déesse Flore. « On entend une symphonie, on voit apparaître le globe de la lune qui s'ouvre et duquel on voit sortir Astolphe monté sur un hippogriffe. » Cet Astolphe est l'ami du Roland de l'Arioste, qui alla chercher dans la lune le bon sens du héros. « Astolphe donne à Flaminia une fiole dans laquelle est le bon sens de Coraline », il chante un vaudeville et voilà Coraline guérie et prête à épouser. Gueullette déclare cette comédie fort bonne et les recettes des *Registres du Théâtre* confirment le succès ⁵. L'auteur des *Notices sur les Œuvres de Théâtre*, qui n'est généralement pas tendre pour ces pièces, se contente de louer sans réserve le jeu de Coraline ⁶ et signale la ressemblance avec *Les Folies amoureuses*, de Regnard. Rapprochement intéressant ; nous avons souligné plus haut la monotonie du procédé chez Regnard. Ici, il est exploité sans vergogne, et, toute prétention littéraire abolie, l'on ne songe qu'à multiplier les performances de l'actrice principale ⁷.

¹ *Dict. des Th.*, t. II, pp. 184-192.

² Can. it. en 5 actes, représenté le 24 septembre 1746. L'auteur en est M^{me} Laboras de Mézière, femme de Riccoboni le fils (Léris, *Dict. des Th.*, p. 364).

³ Gueullette, *op. cit.*, p. 141.

⁴ Dans *Les Folies de Coraline*, can. it. en 5 actes, de Véronèse, représenté le 8 janvier 1746. Cf. *Dict. des Th.*, t. II, pp. 598-606.

⁵ 2328 l. à la première, puis 1834, 1556, 1108, 1259, 1538, 1023, 846, 1406, 860.

⁶ « Ses folies sont charmantes ; elle s'habille dans une jolie parure pour courir les champs ; elle danse un caprice. Arlequin et Scapin étant survenus, elle chante un long branle et les fait culbuter plusieurs fois ; elle bat tous les juges... » (fol. 284).

⁷ « Tout Paris a voulu voir (cette pièce) uniquement pour y admirer de nouveau les talents de M^{lle} Coraline » (d'Origny, *Annales du Théâtre Italien*, t. I, p. 212).

Car, après la machinerie, le jeu forme le second pôle d'attraction de ce spectacle. Il suit de son côté cette évolution vers la sensation. Les pièces *di fatica*, nous dirions les pièces à vedettes, sont de plus en plus goûtées et se substituent aux canevas équilibrés d'autrefois.

Le même phénomène apparaît du reste, à cette époque, dans l'évolution du ballet, où la virtuosité d'une gymnastique saltatoire l'emporte de plus en plus sur la chorégraphie. Il y a même différence entre le jeu du grand Dominique, de Scaramouche, même de Flaminia et Silvia d'une part et celui d'Antonio Constantini ou des sœurs Véronèse, qu'il y en a entre les danses horizontales du XVII^e siècle, ou même les entrées plus libres mais toujours savamment réglées de M^{lles} La Fontaine et Subligny, à l'orée du XVIII^e siècle, et, d'autre part, les exercices d'élévation de la Camargo ou de la Barharina¹.

L'un des traits principaux de cette nouvelle génération d'acteurs, était ce don de métamorphose. Le *Mercur de France* signale la diversité de déguisements d'Antonio Constantini, le nouvel Arlequin². On les veut nombreux et surtout rapidement exécutés, de manière à faire illusion. En 1745, le Scaramouche Gandini, auteur également de canevas *di fatica* parfaitement insipides,

fit ses métamorphoses ou changements d'une telle promptitude, qu'ils paraissent effectivement passer par l'effet du talisman, en vertu duquel Scaramouche, dans cette pièce, a la faculté de changer de figures et d'habits, ce qui se faisait en passant seulement derrière une décoration qui représentait une armoire, dans le fond du théâtre³.

Carlin changeait douze fois de costumes dans *Les Nouvelles métamorphoses d'Arlequin* « avec tant de promptitude et d'agilité que l'illusion était complète »⁴. Mais la palme revient à Coraline Véronèse ; dans *Coraline esprit follet*⁵, elle *fatiguait beaucoup* et changeait vingt-deux fois de déguisements, tour à tour nourrice, chevalier romain, Pantalon, Docteur, bohémienne, garçon d'hôtellerie, etc. Dans *L'Arcadie enchantée*⁶, dans cet extravagant spectacle des *Fées rivales*⁷, la spécialiste des rôles d'esprit jaloux ne se contentait pas de transformer à son gré le paysage, mais jouait une multitude de rôles, créant toutes sortes d'imbroglis. Ces performances s'accompagnaient toujours de danses et de chansons.

¹ Cf. Pierre Michaut, *Histoire du ballet*, Paris, Presses universitaires de France, 1945 (*Collection Que sais-je ?*).

² *Dict. des Th.*, t. II, pp. 154 et 155.

³ Dans *Les Métamorphoses de Scaramouche*. Cf. Gueullette, *op. cit.*, p. 138.

⁴ D'Origay, *Annales du Théâtre Italien*, année 1763, t. II, p. 20. Cf. aussi ci-dessous, p. 354, le cas de Bigottini.

⁵ Can. it. en 3 actes, de Véronèse, représenté le 21 mai 1744. *Dict. des Th.*, t. II, pp. 179-184.

⁶ Il s'agit d'une nouvelle *Arcadie*, sans rapports avec celles de 1717 et de 1740 et qui rappelle plutôt *Coraline esprit follet* ; elle fut représentée le 13 juillet 1747. Cf. Gueullette, *op. cit.*, p. 144.

⁷ Can. it. en 4 actes et un prologue, avec spectacle et 4 divertissements, de Véronèse, représenté pour la première fois le 18 septembre 1748 (*Dict. des Th.*, t. II, pp. 505-513). Il eut une vogue énorme ; les *Registres du Théâtre* indiquent les recettes suivantes : 2278 l., 2271, 1862, 1795, 1782, 1450 et le spectacle se poursuit pendant tout le mois de novembre avec le même succès.

Dangereux attrait, en vérité, car l'heure vient où l'on demandera à l'acteur de métamorphoser son âme. Or, qu'y avait-il à la base du type de l'art ? L'affirmation que l'acteur ne saurait incarner plusieurs personnages.

La commedia dell'arte, dit Silvio d'Amico, eut un grand courage : celui de déclarer expressément que ses personnages étaient *toujours les mêmes* ; ... le comédien de l'art (à de très rares exceptions près), pour atteindre la perfection, renonce à l'illusion de pouvoir se renouveler chaque soir, et décide une fois pour toutes de se limiter pour toujours à un seul rôle ¹,

dont le masque est la consécration. Cette affirmation, bien entendu, n'était valable que pour un théâtre qui était l'œuvre, non d'auteurs, mais d'acteurs. La compromission dans laquelle vit la troupe italienne, depuis son retour en France, favorise l'émancipation de l'acteur, au détriment du type. Ce type, pouvait-on le voir défendu par un Gandini, qui, au cours de sa carrière, joua indifféremment les rôles de Scaramouche, de Scapin, de Pantalon, du Docteur, du bonhomme Cassandre, du Capitaine, de l'Amoureux et même d'Arlequin ? ² Et qui les interprétait tantôt sous le masque, tantôt à visage découvert. Des cas de ce genre sont de moins en moins exceptionnels et pas particuliers à la France :

Carlo Gozzi nous parle de ce Pietro Gandini qui, au cours d'une représentation, changeait dix-huit fois de costume, de figure et de langage et *soutenait admirablement dix-huit caractères*, et qui, malgré les difficultés soulevées par les dates, semble bien être notre Gandini parisien ³. Goldoni, de son côté, nous dit que Collalto avait représenté en Italie une de ses comédies, *Les deux Jumeaux de Venise*, en ajoutant un troisième personnage, et qu'il jouait à la perfection ces trois caractères ⁴.

Il ne faisait que changer de perruques qu'il portait en harmonie avec le personnage, à savoir, une noire, une grise (toutes ces deux rondes) et une autre à la française, avec une bourse. Grâce à cette modification médiocre mais suffisante, grâce surtout à un changement total de voix et de comportement, bien des spectateurs ne purent se persuader que ce fût toujours lui-même qui interprêtât ces trois personnages ⁵.

Il faut donc moins accuser les comédiens eux-mêmes, que le public, aux yeux de qui le type était impuissant à traduire les nuances plus subtiles de l'âme, et qui voulait les voir s'exprimer sur le visage même de leurs interprètes.

¹ *Storia del teatro italiano*, a cura di Silvio d'Amico, con un'introduzione di Luigi Pirandello, Milano, Bompiani, 1936, p. 113.

² *Dict. des Th.*, t. VII, pp. 539-544, et Cucullette, *op. cit.*, pp. 68, 138, 139, 141 et 145.

³ Préface au tome XIII de ses Œuvres (éd. Pasquali), cit. Rasi, *I comici italiani*, t. I, pp. 981 sqq.

⁴ Cit. Rasi, *ibid.*, p. 674.

⁵ Francesco Bartoli, *Notizie storiche de' comici italiani che fiorirono intorno all'anno MDL fino a' giorni presenti*, Padova, per li Conzatti a S. Lorenzo (1781), cit. Rasi, *ibid.*, p. 674.

C'est dire pourtant que le public réclamait autre chose que des performances physiques. Si Constantini dut s'en aller au bout de quelques années, c'est précisément que Carlin qui l'évinça était plus qu'un virtuose ¹. Un petit-fils de Gherardi, fort bon danseur d'ailleurs, déplut à cause de son visage inexpressif ². Bigottini, encore un Arlequin dont on admirait la promptitude dans les métamorphoses, déplut également, parce qu'il n'avait nulle part « cette naïveté et cette agréable balourdise propres à son personnage » ³.

Coraline, par contre, fut pendant plusieurs années l'idole de Paris. Tout feu et grâce, elle brillait comme Lelio, mais certainement d'autre manière, dans les mouvements de jalousie et les scènes d'égarement. Au reste, il n'est pas aisé de décider jusqu'à quel point la beauté de cette femme ravissante ne lui tint pas lieu de génie.

On ne savait pas, dit d'Origny, ce qu'il fallait admirer le plus : son talent ou sa beauté.

Et il ajoute ailleurs :

Il n'y avait d'intrigue que l'on n'inventât pour donner aux perfections de Mlle Coraline un nouvel essor. On la plaçait successivement dans toutes les conditions. Le 10 mai (1746), elle se montra *Jardinière* et sembla relever l'éclat des fleurs qui formaient sa parure ⁴.

De quelles perfections s'agit-il au juste ? Celles du talent, mises en lumière par la variété des rôles, ou celles dont cent costumes soulignaient les grâces inédites ? Tous les poèmes et les madrigaux dont elle reçut l'hommage, s'attardaient complaisamment, parfois audacieusement, à ses appas :

Qui te voit t'admirer,
Qui te voit soupire,
Hélas ! je t'ai vue !

C'est ainsi que se termine un charmant poème composé en son honneur ⁵. Ou bien, partagerons-nous l'avis du maussade Grimm ⁶, mal prévenu à l'égard des comédiens italiens, qui affirme que

le tapage fait autour de Coraline était exagéré, et qui ne vit jamais en elle que des yeux splendides, de belles chairs et une poitrine ⁷ magnifique, accouplés à un talent des plus médiocres ?

¹ Cf. ci-dessus, p. 343.

² Gueullette, *op. cit.*, pp. 148-149.

³ D'Origny, *Annales du Théâtre Italien*, t. I, p. 277.

⁴ *Ibid.*, pp. 199 et 215.

⁵ Cit. Rasi, *op. cit.*, t. I, p. 640.

⁶ Cit. Rasi, *ibid.*

⁷ *Ce sein ferme et poli, qui repoussant la toile, De son bouton de rose enflé et rougit le voile* voilà ce que cette poitrine inspira à Marmontel ! (d'Origny, *Annales du Théâtre Italien*, t. I, p. 291).

Sans doute ne possédait-elle pas la vraie technique de l'art ; mais qui la possédait encore, à cette époque ? Plus sans doute que le génie de Carlin, sa grâce pétillante soutint le jeu improvisé, dans les dernières années de son existence.

Sa sœur Camille, danseuse remarquable, fut certainement une excellente comédienne, mais dans l'esprit où le voulait le goût d'alors. Nous voulons dire qu'elle touchait, et qu'elle touchait par ses attitudes. Favart signale la finesse de son art pantomime, dans le *Pygmalion* de Billioni, où, jouant l'éveil de la statue, son visage reflétait tour à tour la surprise, la curiosité, l'amour naissant, toute la gamme des mouvements de l'âme ¹. Et puis, elle sut parfois émouvoir le public, au point qu'on partageait sa tendresse, ses craintes, ses alarmes et sa douleur. Comme elle, on avait le cœur serré et le visage baigné de larmes ².

Heureux acteurs qui avaient un tel public ! Même Grimm reconnaît que son visage et ses gestes étaient souvent sublimes d'expression ³.

Toutes ces louanges témoignent d'un jeu bien éloigné de celui des comédiens de l'art. De plus en plus, le visage accueille en ses traits mobiles l'expression totale du personnage. Quant au corps, sans doute, il continue de vivre, mais la stylisation spontanée du geste cède la place à la pose plastique. C'est l'époque où Diderot réclame des tableaux, et l'on en trouve jusque dans les canevas ⁴.

Collalto, le dernier des Pantalons, mérite un souvenir ; non seulement comme auteur de canevas plaisants, non seulement comme acteur excellent qui enthousiasma Garrick, mais parce qu'il resta généralement fidèle au masque ⁵. Curieuse remarque de d'Origny à son sujet :

On voyait l'expression de la douleur, de la colère ou de la joie percer un masque hideux dont sa supériorité triomphait ⁶.

Ce qui prouve l'incontestable talent d'un comédien capable de donner la vie à son masque, mais aussi l'incompréhension d'un critique qui ne voyait plus dans le masque qu'un obstacle ⁷.

¹ Cit. Rasi, *op. cit.*, t. I, p. 642.

² Dans *Le Fils d'Arlequin perdu et retrouvé*, can. it. de Goldoni (cit. d'Origny, *Annales du Théâtre Italien*, t. II, p. 52). D'Origny nous apprend en outre qu'elle joua dans des pièces françaises « et fit reconnaître que son talent était du petit nombre de ceux qui peuvent se plier à tous les idiomes et à tous les genres » (*ibid.*, t. I, p. 298).

³ Cit. Rasi, *op. cit.*, t. I, p. 642.

⁴ Collalto s'est inspiré pour son canevas des *Noces d'Arlequin*, du tableau de Greuze « représentant le père de famille qui donne à son gendre la dot de sa fille » (d'Origny, *Annales du Théâtre Italien*, t. II, p. 6).

⁵ Gueullette (*op. cit.*, p. 172) signale toutefois que dans *Le Vieillard rajeuni*, can. it. en 4 actes, il jouait les deux derniers actes « à visage découvert, sans barbe, à ravir ». Collalto avait sans doute composé le canevas dans ce but. Sur ce Pantalon, cf. Rasi, *I comici italiani*, t. I, pp. 673 sqq., et Jal, *Dictionnaire*, p. 401. Il avait succédé à Véronèse en 1762 et mourut en 1778. (Voir la notice de M. Léon Chancercel dans *Jeux, Tréteaux et Personnages*, n° 12, 15 septembre 1931, p. 378.)

⁶ *Annales du Théâtre Italien*, t. II, p. 124.

⁷ Sur l'opinion des gens, pour et contre le masque, notamment au XVIII^e siècle, cf. la revue *Prospero*, dirigée par M. Léon Chancercel, n° 11, *Le Masque* (deuxième cahier), Paris, Presses d'Ile de France (*Publications du centre dramatique*).

Telle fut la décadence d'un genre qui, désintellectualisé totalement, ne s'attarde qu'aux formes les plus extérieures et les plus abâtardies de l'antique spectacle de l'art. Et telle fut la décadence de l'acteur et du type de l'art, l'un croyant reprendre sa liberté en arrachant son masque à l'autre.

Qu'était devenu, cependant, le vieux répertoire franco-italien ? Sans disparaître, il avait poursuivi une existence médiocre et déjà périme.

La troupe italienne, disent les *Notices sur les Œuvres de Théâtre*, est devenue ici une amphibie qui joue de tout, comédies françaises rebutées de la troupe française, émule de l'Opéra par des ballets plus brillants que des scènes, comédies italiennes *rarement* (nous soulignons), opéras-comiques par ses parodies en chansons¹.

Et, en 1756, l'auteur déclare avec quelque amertume : « ... on ne veut plus ni d'arlequins ni de scaramouches »².

Quels auteurs français avaient dominé la scène, pendant cette nouvelle période de vingt années ? Il n'y en eut à vrai dire qu'un seul : Saint-Foix. Il avait donné jadis deux à trois pièces aux Italiens. Mais sa fécondité s'éveilla vers 1740, et il inonda les deux théâtres pendant vingt ans. Boissy, dont nous avons parlé plus haut, poursuivit sa carrière avec succès jusqu'en 1753. Fagan, qui avait passé de l'Opéra-Comique à la Comédie-Française, se tourna vers les Italiens en 1740 et leur donna quelques pièces. De nouveaux auteurs apparurent : Gayot de Merville, Monlier de Moissy, plus tard Mailhol. En 1762, Poinciset, qui devait briller plus tard, donna *Le Petit Philosophe* et un opéra bouffe : *Sancho Pança*. Quant à Sticotti, François Riccoboni, Panard et Favart, l'essentiel de leur production se compose de parodies, de divertissements et d'opéras-comiques. Le reste n'est que poussière.

3. DE LA « FUSION » AU « THÉÂTRE DE L'OPÉRA-COMIQUE NATIONAL » (1762-1793).

Silvia et Charles Véronèse étaient morts en 1759, cependant que Coraline, François Riccoboni et Sticotti s'étaient retirés. Flaminia avait pris sa retraite sept ans auparavant. Mario, dernier représentant de la première troupe, mourut en 1762. De Hesse et les Favart étaient les maîtres incontestés de la troupe et la Comédie-Italienne était mûre pour sa fusion avec ses rivaux de la Foire. En apparence, cette fusion fut une victoire des Italiens. Ils commencèrent par louer à l'Académie Royale de Musique, au début de 1762, le privilège exclusif de donner des opéras-comiques ; puis, devant la résistance des forains, ils obtinrent des Gentilshommes de la Chambre que les principaux acteurs de la troupe rivale fussent incorporés à la Comédie-Italienne. Mais en fait, c'était

¹ Fol. 257, pour l'année 1755.

² *Ibid.*, fol. 222.

l'Opéra-Comique qui triomphait, et la fusion n'était que la consécration d'un fait en partie accompli ¹.

L'histoire de la Comédie-Italienne échappe désormais à notre étude, aussi nous contentons-nous de quelques jalons. Les canevas italiens connurent une dernière faveur de 1762 à 1764, grâce à Goldoni. Un destin ironique — qui n'était pas le contraire de celui de Lelio — voulut en effet que Goldoni, après avoir lutté toute sa vie, contre la comédie des masques, se mît à écrire des canevas improvisés au pays dont il avait vanté le génie théâtral ².

Quant à la nouvelle troupe, on crut qu'elle avait amené le Pactole, et de fait les recettes avaient presque doublé à son arrivée ; mais les dépenses ne tardèrent pas à suivre une courbe semblable ³. On se tourna vers les coupables : les pièces françaises et italiennes qui rapportaient quelques pauvres centaines de livres. Les premières furent supprimées en 1769 ⁴. Dix ans plus tard, comme on parlait d'établir un nouveau théâtre français, les Italiens prirent peur et rétablirent leur répertoire ⁵. L'année suivante, le répertoire italien fut à son tour supprimé mais définitivement, ainsi que les acteurs qui l'interprétaient. Carlin cependant subsista ⁶, et c'est ainsi que cet Arlequin, pointe dernière ou plutôt symbole extrême de la commedia dell'arte, rencontra en 1783 les Arlequins attendris de Florian. Jouant parfois à visage découvert, il fut pathétique, sous le masque dans *Le Bon Ménage* ⁷. Cette année-là, la troupe déserta le vieil Hôtel de Bourgogne pour l'Hôtel de Choiseul, dit salle Favart (l'Opéra-Comique actuel), et se décida enfin, en 1793, à prendre le nom de Théâtre de l'Opéra-Comique National.

Cette histoire de la troupe au XVIII^e siècle, et plus particulièrement l'examen des deux époques du canevas italien, situent dans sa véritable atmosphère le répertoire français, dont nous allons aborder l'étude. Le lecteur de Marivaux, surtout s'il se réfère à ce qu'on a dit sur Marivaux depuis deux cents ans, risquerait de se faire une fausse idée de son théâtre, s'il n'avait au préalable arpenté la scène et considéré ses accessoires, appris à connaître la troupe, compulsé les registres, parcouru les critiques contemporaines, envisagé les exigences du public. C'est à quoi tendait ce chapitre.

¹ La décision des Gentilshommes de la Chambre date du 29 janvier 1762. L'ouverture officielle eut lieu le 3 février suivant.

² On trouvera la liste de ces canevas dans l'ouvrage de M. Max Aghion : *Le Théâtre à Paris au XVIII^e siècle*, Paris, Librairie de France, 1926, p. 184, note 1. Sur les rapports de Goldoni et Lelio, cf. Courville, *op. cit.*, t. I, pp. 324 sqq.

³ En 1744-1745, les recettes s'élevaient à environ 182.000 l. En 1751-1752, l'année de la reprise des parodies, elles avaient été d'environ 280.000 l. En 1763-1764, elles se montaient à 668.000 l. ; mais, on accusait cependant un déficit de 1869 l. (*Reg. du Th.*).

⁴ Ce qui entraîna la mise à la retraite de plusieurs acteurs (cf. d'Origny, *Annales du Théâtre Italien*, t. II, p. 58).

⁵ *Ibid.*, t. II, p. 138. Il y eut à cette occasion de brillantes reprises du *Jeu de l'amour et du hasard*, et des *Fausse Confidences*.

⁶ Et Cemerani, le Scapin de la troupe, mais en qualité de semainier perpétuel, pour l'administration du spectacle (*ibid.*, p. 158). Sur Carlin, cf. L. Chancereau, *Arlequin (Jeux, Tréteaux et Personnages)*, n° 11, 15 août 1931, pp. 353-356).

⁷ Cf. Max Aghion, *op. cit.*, p. 181.

Si nous ne disposons d'aucun document précis sur la mise en scène et le décor des pièces de Marivaux et de ses contemporains si totalement oubliés, nous pouvons à tout le moins les imaginer. Nous pouvons surtout imaginer comment ces textes furent joués. La critique littéraire d'aujourd'hui — particulièrement les savants italiens — refuse à cette comédie italienne de France le nom de véritable *commedia dell'arte*. Elle insiste sur l'erreur qu'ont commise les Français, en se représentant une *commedia dell'arte* funambulesque et nostalgique, qu'ils voient à travers Watteau et Debureau¹. Nous partageons ce point de vue. Mais nous savons maintenant que, même à Paris, la comédie italienne fut un spectacle plus vif, plus aigu qu'on ne l'avait longtemps pensé. Sous une forme développée, et détournée des conceptions primitives, elle reste l'héritière de la *commedia dell'arte* dont elle conserve une bonne part des traditions. Certes, sans elle, ni Marivaux, ni Delisle, ni Saint-Foix, n'eussent été ce qu'ils ont été. Toutes sortes de thèmes n'auraient pas été abordés, ou auraient trouvé à la Foire une expression différente et sans doute inférieure. Sans elle aussi, Madame Favart n'eût pas porté à la perfection un art formé également à la Foire, et qui fit école. Nous observerons, dans les pages qui vont suivre, jusqu'à quel point les auteurs français ont compris la comédie italienne et s'y sont adaptés.

B. LES AUTEURS FRANÇAIS

1. PREMIERS ESSAIS (COYPEL, GUEULLETTE, AUTREAU).

LES CANEVAS FRANÇAIS DE COYPEL². Coypel, premier peintre de Louis XV, passionné de théâtre, écrivit sept canevas français pour la Comédie-Italienne, qui furent traduits par Lelio et représentés de 1717 à 1718. L'un d'entre eux, *Les Amours à la chasse*, contient un certain nombre de scènes françaises qui nous ont été conservées par un manuscrit de la Bibliothèque Nationale³. Ce théâtre trahit surtout la bonne volonté de l'auteur à l'égard de ses amis italiens. Pour le reste, il n'est guère qu'un assemblage de thèmes conventionnels, empruntés parfois directement à Molière⁴. Il est clair, d'autre part, que Coypel songe

¹ « Ceux qui exaltent la *commedia dell'arte*, nient la réforme de Goldoni, admirent Carlo Gozzi, les romantiques, particulièrement en France et en Allemagne, avaient parlé de fantaisies aériennes et d'enchantements de fables. En réalité, sur le papier, la *commedia dell'arte* apparaît souvent comme une tout autre chose. » (Silvio d'Amico, *Storia del teatro italiano*, p. 109.)

² Sur Coypel, cf. I. Jamieson, *Charles-Antoine Coypel, premier peintre de Louis XV et auteur dramatique (1694-1752)* ; sa vie et son œuvre artistique et littéraire..., Paris, Hachette, 1930, et Courville, *op. cit.*, t. II, pp. 182-184.

³ Cf. plus haut, p. 330, note 6. En outre, le comte de Caylus a tiré des *Avantages de l'esprit*, une pièce en 5 actes dont un exemplaire manuscrit est conservé à la Bibl. de l'Univ. de Paris (ms. 1140).

⁴ *Arlequin dans l'île de Ceylan* est un sujet exotique du genre forain ; *Les Avantages de l'esprit* sont le thème de l'épreuve : un amant, pour apprécier l'amour de sa maîtresse, feint d'être bossu. Dans *L'Éducation perdue*, c'est le thème archi-connu des enfants échangés. Dans *L'Impatient*, Flaminia, pour dégoûter Lelio qu'on lui destine, parle avec une lenteur désespérante, idée qui pourrait avoir été inspirée à

toujours aux acteurs qui interpréteront ses canevas¹. *Les Amours à la chasse* nous intéressent davantage, puisqu'elles nous livrent un texte. Boindin parle d'une «mauvaise imitation de *La Princesse d'Élide*»²; à vrai dire, il n'y a d'emprunt que le thème : une jeune chasserresse qui a juré de ne jamais céder à l'amour. Par contre, cette scène du valet qui a oublié toutes les commissions dont son maître l'avait chargé, et bu son vin par-dessus le marché (sc. 3), c'est une imitation très précise des *Bains de la Porte Saint-Bernard*³. Certains rythmes de malédictions sont calqués sur les *Fourberies* (Dis à ce Turc... etc.). Mais il y a autre chose : un certain ton que Marivaux n'aurait pas désavoué ; M. Jamieson qui a noté une très légère influence de Marivaux, dans deux pièces écrites postérieurement⁴, n'a pas signalé, ni reproduit certaines répliques du manuscrit de la Bibliothèque Nationale qui, en 1718, annoncent l'auteur de *La Surprise*. Trivelin, pour éprouver les sentiments de la froide Flaminia à l'égard de son maître, lui fait croire que Lelio s'apprête à rejoindre une belle blonde à Ferrare. Dépit de la chasserresse. Trivelin la persuade de feindre l'amour, pour affoler l'infidèle, et il se retire. Silvia, la suivante, reprend la conversation (sc. 9) :

- Vous voilà grâce au ciel débarrassée, je vous en fais mon compliment.
- Ah ! tu badines mal à propos.
- Non vraiment, je ne badine point. Vous craignez l'amour, vous ne voulez point entendre parler d'hymen ; celui qui se disait votre amant, et que l'on vous offrait pour époux, part ; je ne vois rien de plus gracieux pour vous ; que voulez-vous de mieux ? Il vous laisse en liberté.
- Ce que je voulais de mieux ? *C'était à mes froideurs que je voulais devoir mes libertés...*

Marivaux aurait-il mieux dit ? Et la coquette poursuit, troublée :

- ... Silvia, si j'osais te dire... n'as-tu jamais aimé ? ne pourrais-tu point

Coypel par *Le Médecin malgré lui*. C'est à *L'Avare* que fait songer *Le Défiant*, non pas l'intrigue, qui est toute italienne, mais certains motifs : ce domestique que Lelio surprend chez lui avec un sac de mille livres qu'il lui apportait, et dont le Défiant se croit volé. Et aussi cette conversation entre Pantalon parlant mariage et Lelio parlant carrosse, qui rappelle le quiproquo entre la fille et la cassette d'Ilarpagon.

¹ *L'Impatient* et *Le Défiant*, deux rôles pour Lelio ; Flaminia a un travesti romanesque et flatteur dans *L'Éducation perdue*, et un grand rôle d'indifférente dans *Les Amours à la chasse*. Arlequin a partout la part belle. Autreau avait bien compris le caractère du balourd, et sa pantomime, pour écrire cette scène du Défiant qui divertit tant le public : « Il sort de la maison de son maître en emportant sa valise pour la garantir du feu. Il fouille dedans, et n'y trouvant pas sa meilleure chemise, il prend la résolution de l'aller chercher. Il la rapporte sous son bras, mais en arrivant, il voit un homme qui emporte sa valise. Il le regarde, l'observe ; l'homme se prête de la manière du monde la plus comique à ses regards et à toutes ses postures, et cette scène muette, après diverses marches et contremarches, devient fort risible à la fin ; l'homme emporte la valise et Arlequin revient seul sur le bord du théâtre, en se moquant du voleur qui n'a pas sa chemise, et dont il montre les lambeaux aux spectateurs. » (*Dict. des Th.*, t. II, p. 264.)

² *Lettres Nouv. Com.* II, IV, p. 40.

³ Scène citée plus haut, pp. 208 sqq.

⁴ *Les Tantes*, dont M. Jamieson donne le texte intégral, op. cit., pp. 237-260, et *Les Avantages de l'esprit*, version Caylus.

m'aider à pénétrer quel est le trouble qui m'agite ? Pourquoi le départ de Lelio m'offense-t-il, Silvia ? Pourquoi ? Tu ne me réponds rien ?

— Je suis en train de donner un sens ridicule à tout ce que l'on dit, et j'aime mieux me taire.

Mais voici Lelio qui paraît (sc. 10) ; Flaminia éclate en reproches. L'amant interdit répond qu'il part par désespoir.

— Taisez-vous, dit Flaminia, je sais tout... mais qui vous obligeait à feindre ? Pourquoi me trompiez-vous, puisque vous ne pouviez m'aimer, que ne me laissiez-vous goûter l'heureuse paix dont je... mais ma chère Silvia, j'en dis trop.

— Io avrei potuto turbare la pace... voi girate altrove i vostri sguardi e ché non degnate un amante che...

— Laissez-moi, Lelio, allez, partez, Silvia, qu'ai-je dit ?

Manifestement, la coquette a cru jouer un trouble qu'elle ne ressent que trop. Mais Lelio, enthousiasmé, révèle qu'il n'a jamais aimé qu'elle, que son départ n'est qu'une feinte. Flaminia piquée déclare alors que ses larmes aussi en étaient une :

— N'en doutez pas, je ne vous aimai jamais. Voilà l'aveu que mérite votre fourbe, j'avais voulu jusqu'à présent vous l'épargner, allez !

La confusion est à son comble. Trivelin sauve la situation en affirmant que son maître déguise la vérité et il l'emmène sans lui permettre de placer un mot. Les femmes restent décontenancées.

— Dans quel trouble me vois-je, soupire Flaminia (sc. 11). C'en est donc fait, j'aime, j'aime, et qui aimé-je ? Va, ingrat ! non je n'aime point, *je suis piquée et je prends mon dépit pour de l'amour* (encore du Marivaux !). Mais qui peut causer mon dépit, si ce n'est l'amour ? Non, non, je me trompe moi-même, qu'en dis-tu Silvia ?

— J'aperçois nos chasseurs.

— Que l'on sonne du cor, ces sons bruyants me dissiperont peut-être.

Cependant, d'autres sons, plus langoureux, se font entendre. L'Amour paraît (sc. 13) et invite Flaminia à reconnaître son pouvoir.

Il se forme une lutte entre les Amours et les chasseurs qui est imitée par les instruments entre les violons et les cors. Les Amours enchaînent les chasseurs avec des guirlandes, et tous ensemble forment un ballet au son des cors réunis avec les violons ¹.

Trivelin avoue ses mensonges et conclut :

— Mademoiselle, il est temps d'ordonner de son sort et du vôtre ; partira-t-il, ne partira-t-il pas ? Restera-t-il, ne restera-t-il point ? L'aimez-vous, ne l'aimez-vous point ? Vous vous embarrassez.

— Je n'oserais obéir à l'amour, mais je dois obéir à mon père, répond finement la coquette.

¹ *Mercur de France*, juillet 1718, p. 72, d'après *Dict. des Th.*, t. I, p. 118.

Sans doute est-ce là le plus joli dialogue que la peinture de l'amour naissant ait inspiré à Coypel. Il l'inscrivait avec bonheur dans les motifs usés d'un spectacle dont il avait compris les ressorts. Mais l'insuccès de ses pièces le ramena à ses pinceaux. Il composa, par la suite une vingtaine de pièces de société, d'un genre tout différent : plates comédies de mœurs qui n'intéressent, à une exception près, ni l'historien, ni le psychologue, ni l'amateur de théâtre ¹.

GUEULLETTE. Voici un meilleur écrivain, et de plus le meilleur ami des Italiens. Né en 1683, il fut conduit dès l'âge de onze ans aux spectacles de l'ancienne troupe. Nous avons dit comment il épaula les efforts de Lelio à sa venne, et fut le confident de tous ses acteurs. Plus tard, il reçut des mains de Trivelin le manuscrit des scénarios du grand Dominique. Nul autre, parmi les Parisiens, n'était comme lui au courant de l'histoire des Italiens en France ; rien d'étonnant qu'il se soit essayé dès 1718 à composer pour eux un canevas, *Les Comédiens par hasard*, puis de petites pièces. Elles sont d'un homme qui connaît la technique de ce spectacle et, de plus, d'un connaisseur des répertoires de Gherardi et de la Foire.

Arlequin Pluton ² est une vraie parade, sans grossièreté d'ailleurs. Quoi de plus cocasse que cette rencontre de l'Arlequin traditionnel et des dieux de la mythologie, traités avec une charmante irrévérence ! Car enfin, il faut que le ravisseur de Proserpine se soit légèrement encanaillé pour renouveler son exploit sur la personne de Violette, en endossant l'habit de son humble amant : Arlequin. Mais voici qu'Arlequin meurt de désespoir et descend aux Enfers. Pris pour Pluton, à cause de ses losanges, notre Bergamasque a hientôt vengé son honneur entre les bras de Proserpine. Le maître des Enfers s'en débarrasse en lui rendant la vie... et Violette, plus acariâtre encore que la fille de Cérès. C'est bien le vieil accent du Recueil de Gherardi, ce rire facile, rustique, cette satire de la femme, cette parodie, dans certaine scène, du ton tragique ; mélange de gauloiseries et de lazzi à l'italienne, où domine et triomphe l'Arlequin éternel.

Le Trésor supposé (1720), d'une intrigue plus lourde, est écrit avec la même agréable facilité. C'est une très italienne histoire de fourberie, avec accompagnement de magie. Quelques années plus tard, il écrit *L'Amour précepteur* (1726) et *L'Horoscope accompli* (1727), un peu plus romanesques, à peine marqués par l'influence de Marivaux.

Homme de société, amateur de théâtre, ami des vieux thèmes bouffons, ami du rire qui ne cherche pas à corriger, à peine satirique, il n'est pas de ceux dont on pouvait attendre un développement nouveau de la comédie italienne. C'est une figure de transition entre la rusticité des farces molièresques et la naïveté piquante de 1720. A bien des égards, il est resté le petit garçon qui, entre onze et quatorze ans, courait voir Mezzetin, Spinette, Octave et tous ceux de la première troupe.

¹ Mss Bibl. Nat. F. F. 24358-24363, résumés par M. Jamieson, *op. cit.*, pp. 225-235.

² Publié pour la première fois en 1879 : Thomas-Simon Gueullette, *Arlequin Pluton, comédie inédite en trois actes (1719), précédée d'une notice par Charles Gueullette* Paris, Librairie des Bibliophiles.

Par contre, il ne contribua pas peu à répandre dans les divertissements des salons parisiens l'esprit de la commedia dell'arte. Loin d'être l'essentiel de son œuvre théâtrale, ces cinq pièces ne sont que le témoignage public d'une activité privée beaucoup plus importante.

C'est à lui en effet qu'il faut attribuer bon nombre de ces parades en style poissard, rassemblées dans *Le Théâtre des Boulevards*¹, et dont Gilles, Arlequin, le bonhomme Cassandre, Léandre, Isabelle, M. Cornibus, etc., sont les protagonistes. Derrière ces noms, français pour la plupart, se cachent les types, les mœurs et les intrigues des vieux canevas de la commedia dell'arte². Plusieurs personnages de la noblesse, du barreau et du clergé composèrent ces piécettes qui, pour être destinées à une société choisie, n'en avaient pas moins tous les traits — grave-lure comprise — des parades du Pont-Neuf. Le public, qui hantait les soirées de Gueullette, en sa maison de Choisy, n'était certes pas un public d'enfants de chœur. Néanmoins, on peut s'étonner que des gens si prompts à condamner le « bas-comique » des comédiens italiens, pussent écouter avec des dames, pussent jouer même, *Léandre hongre*, *Le Marchand de M...*, *Isabelle grosse par vertu*, et autres farces de même salure !

AUTREAU. Chronologiquement, il devrait passer avant Gueullette, puisqu'il écrit la première pièce rédigée en français pour les Italiens. Mais, il y a dans son œuvre trop de symptômes de la comédie qui se prépare. Peintre aussi, peut-être avait-il découvert la commedia dell'arte dans Watteau plutôt que chez les contemporains de Gherardi, qu'il avait dû pourtant bien connaître, étant né en 1657.

On a dit l'importance du *Naufrage au Port-à-l'Anglais ou les nouvelles débarquées* (25 avril 1718) : c'est une comédie française, la première du nom. Ne lui demandons aucune autre signification. Et s'il y a quelque marivaudage dans la conversation des filles, ce n'est guère plus que ce qu'on pourrait trouver dans telle pièce de Fatouville. Et voici la pièce qu'Autreau tenait pour son chef-d'œuvre, et qui tomba : *L'Amante romanesque ou la capricieuse* (27 décembre 1718)³, dont l'intrigue complexe est un peu informe, mais enrichie de scènes charmantes et de trois divertissements. Ces motifs bouffons et parfois romanesques sont dans la tradition, mais, ce qui est nouveau (pour cette tradition italienne s'entend), c'est le caractère de la capricieuse qui commande la pièce. Romanesque, lectrice passionnée des Amadis, désireuse d'en vivre les aventures non en précieuse, mais en coquette, Silvia est portée à absou-

¹ *Théâtre des Boulevards ou recueil de Parades*, 1756, réimprimé et précédé d'une notice par Georges d'Heylli, en 1881, Paris, Édouard Rouveyre, 2 vol. L'auteur de la notice attribuait l'ensemble de ces parades à Gueullette. L'érudition de M. J.-E. Gueullette a permis de nommer plusieurs autres collaborateurs à ce répertoire facétieux (cf. *Thomas-Simon Gueullette...*, pp. 61-74 et 157-167). Cf. aussi : *Parades inédites avec une préface par Charles Gueullette*, Paris, Jouaust, 1885.

² M. J.-E. Gueullette a signalé plusieurs emprunts directs à l'*Histoire de l'Ancien Théâtre Italien* (op. cit., pp. 150-155).

³ En 5 actes d'abord, puis ramenée à 3 actes (cf. Gueullette, *Notes et Souvenirs...*, p. 91, note 1). Dufresny avait fait quelque chose de semblable dans *L'Esprit de Contradiction* ; mais ce petit chef-d'œuvre était une pochade en 1 acte ; c'était surtout une histoire de bourgeois, d'un comique plus direct, presque mécanique.

dre son amant, lorsqu'elle le découvre sous le costume d'une suivante. Mais jusqu'au contrat, que de retards, que de caprices ! Il faut qu'elle feigne d'aimer Pantalon, avec des précautions de chatte qui craint d'être touchée. Dans ce bal masqué de ménades et de satyres, lorsque Mario croit toucher au but, il faut que sans raison elle entraîne Lelio. Las de ces jeux de roman, Mario dit simplement son amour, et voilà Silvia ravie... mais qui demande encore deux ans pour jouir de son état. C'est au sortir d'une table garnie et sous l'empire des libations, qu'elle se sentira troublée :

— Le vin lui augmente l'esprit, sans nuire à sa raison, et lui donne un vermillon qui le rend beau comme un amour. Il m'a charmée à table, et je crains à la fin de trop l'aimer.

C'est ainsi que celles qui voulaient surprendre l'amour, chez Coypel comme chez Autreau, finissent par être surprises par l'amour. Silvia n'est pas un « caractère », mais un thème à rebondissements. Et autour de cette figure, il y a place pour bien des motifs, trop de place sans doute ; et cette atmosphère à la fois confuse et piquante, l'évocation mythologique de trois divertissements, les lazzis d'Arlequin, les saillies de Spinette ¹ brillant dans une espèce de pénombre romanesque, font curieusement songer à un tableau de Fête Galante ². On comprend que le vieux peintre ait aimé sa Capricieuse.

C'est pourtant en 1720 qu'il écrivit sa pièce la plus moderne, sur le sujet le plus ancien : *Les Amants ignorants*, c'est-à-dire Daphnis et Chloé ³, cinq mois avant *Arlequin poli par l'amour* de Marivaux.

Le thème pastoral est du reste inséré dans une vaste intrigue à la Scala, et la figure centrale, la meneuse de jeu, c'est Fatima, l'initiatrice, la Lycénion du roman de Longus. Cette esclave rachetée par Mario hésite à se charger de nouvelles chaînes en s'unissant à son sauveur qu'elle aime, mais qui se mésallierait à l'épouser : « Quinze ans passés dans l'esclavage m'ont rendu la liberté si chère que j'y sacrifierai tout, et même jusqu'à l'amour. » Elle cherche donc un mari qui soit son égal, à qui elle n'ait point trop d'obligation ; et cette femme qui vient de dire sa gratitude, son amour pour Mario, s'écrie : « Vive un amant qui ait de l'esprit et un mari qui n'en ait guère ! » Tant de raison et de calcul nous rappelle Dancourt, de même que ce mot blasé si moderne : « Si l'on y prenait garde de près, il se trouverait qu'en tout pays on aime à la

¹ « Les filles ne songent qu'au mariage », dit Silvia. « Les veuves aussi », riposte Spinette (Silvia est veuve). Et Silvia :

— Une veuve a la curiosité de moins.

— Mais elle a l'habitude de plus, qui vaut bien la curiosité, je pense.

— Avec l'époux que j'avais, ai-je pu former une habitude agréable ?

— Pour agréable, non ; mais c'est toujours habitude, et vous devez avoir encore la curiosité d'apprendre comment on fait le mariage avec une personne qu'on aime ; si bien que de curiosité en habitude et d'habitude en curiosité, il est évident que vous avez deux desirs contre moi un. (Acte I, scène 2.)

² L'auteur des *Notices sur les Œuvres de Théâtre* signalait du reste déjà ce côté pictural de son théâtre, comme l'a relevé M. de Courville, *op. cit.*, t. II, p. 190, note 6.

³ Sur la vogue du roman de *Daphnis et Chloé*, à cette époque, cf. Courville, *op. cit.*, t. II, p. 188 et la note.

turque, c'est-à-dire pour l'amour de soi seulement » (acte 1, sc. 3). Dans cette campagne où le père de Mario vient de la séquestrer, elle jettera donc son dévolu sur le plus simple : Arlequin, fils d'un riche laboureur.

Jusqu'ici, tout semblait annoncer une piquante comédie de mœurs ; mais, à la scène 7, Arlequin et Nina paraissent, et ces deux amants qui s'ignorent nous entraînent loin du monde, vers on ne sait quelle aube d'amour rustique. L'ancien répertoire avait souvent mis en scène ces filles naïves et curieuses auxquelles Pierrot ou Arlequin étaient chargés d'expliquer les mystères de l'amour. Le zanni s'en tirait à force d'allégories plus ou moins équivoques. Mais jamais, à notre connaissance, il n'avait placé face à face deux purs ingénus, se contentant leur trouble :

— Arlequino mio... me voilà, tiens, me vois-tu ?

— Oui, je te vois, et je crains encore de me tromper. Es-tu Nina assurément ?

— Il me semble que oui.

— Il me semble que tu as raison. Viens donc que je t'embrasse, que je te mange, que je t'avale, que je t'engloutisse.

— Bellement donc ; point de folies : je sommes dans le village, au moins je ne sommes pas au champ.

— Dans le village ? Eh ! qu'importe ?

— Si faut vraiment, ça importe, glia ici tout plein de contrôleurs.

— Mais quand je rions ensemble par bonne amitié, glia rien à contrôler, ça ne fait mal à personne.

Mais il paraît qu'il n'est pas bon que les filles batifolent avec les garçons. C'est dangereux pour leur honneur. Mais, qu'est-ce que l'honneur ?

— Je n'en sais pourtant rien, dit Nina. Mon père me vient parfois me saramoner sur l'honneur. Il ne fait que me dire que je le garde, que je le garde, et il ne me dit point ce que c'est. Le moyen de le garder... tout ce que j'en sais, c'est qu'il faut que ce soit quelque chose de bien sémillant, car ma mère me disait que quand elle était fille, son honneur lui faisait plus de peine à garder que ses moutons. Oh ! je n'ai pas tant d'esprit que ma mère ! je le perdrais. (Sc. 8.)

Arlequin en a encore moins et ces raisonnements le fatiguent :

— Ne nous embarrassons point de cela. Mais, *cara Nina*, laisse-moi prendre seulement un petit baiser, sur le petit bout de tes doigts.

— Dépêche-toi donc !

— (*Arlequin mettant sa main sur sa poitrine*) Toc, toc, toc, ouais, glia la queue que chose que je n'entends pas. Quand ta main me donne un soufflet ou un coup de poingt, je ne sens rien, ça ne me fait point de mal, et quand je la baise, ça me donne la fièvre.

— La fièvre ?

— Oui, je sens une certaine chaleur, un feu qui se promène dans ma poitrine ; puis j'ai des envies comme un malade : quand je baise ta main droite, j'ai envie de baiser l'autre. Et puis, il me prend encors je ne sais combien d'envies.

— Eh bien ! tiens, queusi queumi : quand tu me prends la main, je sens itou que ça me fait trimousser le cœur, et pis m'est avis que tout le corps me fourmille, tantia que ça me rend toute je ne sais comment.

— Ste maladie-là est bouffonne.

— Oui, elle est drôle, mais je crois que c'est toi qui me l'as donnée, car je ne sens point cela avec les autres, gnia qu'avec toi que ça me prend.

— Mais *cara Nina*, je te demande pardon, elle vient de toi ; car, quand je touche seulement ton fichu, aussitôt, toc, toc.

— Est-il possible ? Eh bien ! malgré ça, je ne laisse pas d'être bien aise quand je te vois.

— Et moi, j'aime mieux te voir qu'un plat de macarons.

— A cause de quoi ?

— A cause que tu as une certaine petite mine qui donne plus d'appétit ; et au-dessous de ste petite mine, un petit col tout rond qui regoûte davantage ; et au-dessous de ce petit col tout rond, de certaines drôleries encore toutes rondes qui... et toi, quand tu me vois, pourquoi est-ce que ça te fait plaisir ?

— A cause que tu n'as point tout ce que tu dis là que j'ai.

— Qu'est-ce que cela veut dire ?

— Cela veut dire : à cause que tu n'es pas une fille ; car tiens, pour moi, l'amiquié d'une fille n'est que de la piquette, ça ne sent rien ; mais quand je sommes ensemble sur le gazon à jouer à de petits jeux, je suis si contente, si contente... et nianmoins...

— Nianmoins ?

— Nianmoins je deviens parfois mélancolique. Je ne sais à la fin quel jeu il me faudrait.

— Eh bien ! Quand les petits jeux t'ennuient, tu n'as qu'à dire, je te ferei de petits contes ; nous parlerons de choses et d'autres.

— Tu as beau me parler, queuque fois tout le long de la journée, la soir il me semble que tu ne m'as pas encore tout dit.

— Mais dame, je dis ce que je sais, et comme je n'ai guère d'esprit, je sens que je ne sais pas encore tout.

— C'est ce qui me semble aussi. Mais toi, quand tu es auprès de moi, es-tu toujours content ? toujours ?

— Gnia que quand ste fièvre me prend, je voudrais avoir queuque remède pour la faire passer.

— Je m'en doutais bien. Mais d'où vient que la bonne amiquié que je nous portons nous tourmente comme ça parfois ? ça me tracasse l'esprit.

— Oui, ghia là queuque anguille sous roche.

Belle proie pour Fatima qui les observe. Elle les persuade qu'ils sont malades, elle s'offre à les guérir. « Oh, mais, Madame ! s'écrie Nina, je ne veux pas être guérie tout à fait, au moins. »

Arlequin semble plus souple. Premier stade d'initiation : la lettre, le rendez-vous, l'explication des sentiments, la querelle, le raccommodement, les faveurs bonnêtes. Le balourd écoute la leçon, puis s'embusque pour assister à un cours pratique. Il observe le jeu passionné de Mario et de Fatima et court le répéter à sa chère Nina. Du coup, nous voilà en plein burlesque. Il lui envoie un billet quelconque, la lettre d'un malade à son médecin, puis, le manteau sur le nez, comme il l'a vu faire à Mario, il se promène mystérieusement autour de Nina (sc. 14).

— Quelles cérémonies sont-ce là ? Que fais-tu donc ?

— Paix, paix, je fais le mystère. C'est un rendez-vous, un rendez-vous, lis la lettre.

Elle ne sent pas, cette lettre, aussi bon que la marjolaine ! Simagrées, galimatias. Nina, es-tu guérie ? — Guérie de l'amour ? Non. — Hélas ! ni moi non plus. — Mais les vendangeurs surviennent, et Pantalon goguenard, et le vieux Bertoldo ; l'acte s'achève en chansons.

Fatima tient son homme. Elle va lui enseigner le remède souverain, *il matrimonio*, et, sous prétexte d'initiation, elle l'épousera par-devant le notaire. Pantalon s'en frotte les mains ; son ami Lelio admire la sage modestie de l'esclave. Mais Mario évente la ruse ; il peint le mariage sous les plus sombres couleurs au couple ingénu : on veut les séparer. Nina sera donnée au vieux Balordino, le notaire. Irruption du mime : *Ici Arlequin entre par degré dans une fureur si violente, qu'il ne connaît plus personne et veut battre Mario même, qu'il prend pour Balordino* (acte II, sc. 9). C'est la jalousie ! dit Mario. Qu'est-ce encore que cette maladie ?

MARIO. C'est une colère horrible, une fureur contre ceux qui veulent nous enlever ce que nous aimons.

NINA. Ah ! je suis jalouse aussi, je le sens bien, depuis que Fatima veut apprendre le mariage à Arlequin.

ARLEQUIN. Comment ! tu es jalouse aussi, toi ?

NINA. Oui assurément. Ah ! Ciel ! voilà encore une maladie que je ne connaissions pas.

MARIO. Fuyez, mes enfants, avant que le mal augmente !

ARLEQUIN. *Signor Mario...* il me vient une fantaisie de malade. Il me semble que si je donnais une cinquantaine de coups de bâton à ce maudit tabellion, je serais soulagé.

MARIO. Je le crois, mais cela n'est pas permis. Venez, venez, suivez-moi tous deux, je vous guérirai.

ARLEQUIN. Non, je ne me soucie ni des noces, ni du festin, ni de la danse, ni du lendemain. Je veux donner cent coups de bâton à Balordino, ce sera pour moi des noces. Ah ! le voilà !

Le notaire paraît, la bastonnade s'abat sur son dos. Le second acte pourrait terminer la pièce. Fatima est reconnue pour être Flaminia, fille de Lelio. Puis des corsaires surviennent. L'ancienne esclave les cnivre ; scène d'orgie en ballets, délivrance des chrétiens. Mais, comme dit Flaminia, les vrais héros de la pièce sont Arlequin et Nina. Il faudra un acte entier pour les décider à user du *matrimonio* dont Mario leur a fait une telle description.

— Arlequin, nous v'la réchappés des Turcs, mais on veut nous marier, c'est bien pis.

— Oui, j'aimerais mieux être gouverneur des Sultanes.

— Arlequin, es-tu encore jaloux ?

— Les coups de bâton que j'ai donné *al notaio* m'ont fait du bien.

— Et toi, n'es-tu point jalouse de Fatima ?

— Non car elle est devenue une grande dame, elle t'a planté là... Arlequin, l'amour te fait-il toujours mal ?

— Oui j'ai toujours la fièvre, et toi ?

— Et moi ? ça ne passe point.

« Quelle pitié ! eh ! mariez-vous donc, grande niaise, et vous aussi, 'petit nigaud', s'écrie la cadette de Nina, une déflurée de douze ans à qui l'on n'en conte plus :

— Un mari et une femme se font des caresses l'un à l'autre devant tout le monde, se disent des douceurs : mon cœur, ma mignonne, mon petit mari, mon poulet.

— Mon poulet !

— Oui, mon poulet, mon petit fils. Et puis, le mari devient le maître de la maison, il gronde quand il veut, il a la clef de la cave, il met le premier la main au plat, il coupe le pain à son appétit, il ne va plus à l'école.

Le zanni s'éveille en Arlequin :

— Il a la clef de la cave ?

— Sans doute.

— Il met le premier la main au plat ?

— Belle demande.

— Cela mérite réflexion.

— Et puis encore, la femme gouverne aussi son ménage à sa fantaisie : elle se lève tard, elle se drolote, elle prend des bouillons, et ne mange jamais son pain sec ; et puis encore, quand on la gronde, elle fait la malade, et à la fin se fait demander pardon.

(Acte III, sc. 2.)

Lelio vient à la rescousse et le jeune couple serait ébranlé, s'il n'assistait à deux querelles de ménage successives. Mario intervient à son tour : il n'y a guère de mariage où l'on ne risque quelque chose. Le malheur vient de ceux qui le gâtent, mais ils ne doivent s'en prendre qu'à eux-mêmes. Et, joignant l'exemple à la parole, il annonce son propre mariage avec Flaminia. Cet aveu décide Nina. Arlequin s'y résout en hochant la tête. Le tabellion apparaît ; il s'appelle *Cornelio Cornuto*, menace qui échappe heureusement à la simplicité du chevrier et de la bergère. La ferme du théâtre s'ouvre sur le pays de l'Hymen, où les accueille un chœur satirique, qu'Arlequin conclut ainsi :

En épousant, ça dit ma tante,
Tout d'un coup notre esprit augmente.
On devine la leçon,
Eh ! Marions-nous donc !

Tout cela est encore bien fruste, parfois languissant. Mais, cette ingénuité nuancant la balourdise d'Arlequin, voilà qui est nouveau et bien français. Tandis que Destouches, à coups de préfaces et de pièces en cinq actes, tente d'engager la comédie sur des voies nouvelles, où l'on s'attendrait sur la vertu plutôt que de rire des vices, Antreaux, plus modestement, avec moins d'intention, écrit une comédie d'amour, une comédie attendrissante. Et il réussit, d'abord parce que depuis deux siècles, l'amour est au centre du théâtre italien. Ensuite, parce que ses ingénus, Arlequin et Nina (c'est-à-dire Colombine ou Silvia) ont derrière eux une longue tradition de bouffons, dont les traits incisifs soulignent ce que leur ingénuité pourrait avoir d'un peu trop évanescant. Enfin, parce qu'il est peintre et plus sensible à un spectacle qu'à une leçon de morale¹.

¹ Nous verrons plus loin les dernières pièces de son répertoire, qui suivent avec beaucoup moins de bonheur l'école philosophique de Delisle ou celle de *La Surprise de l'amour* (cf. ci-dessous, pp. 407 et 395).

2. L'AMOUR SELON MARIVAUX.

Nous nous excusons de rappeler sur Marivaux, ces vérités premières qui, pour être accompagnées des commentaires les plus contradictoires et souvent les plus injustes, n'en demeurent pas moins exactes : qu'il a peint l'amour non dans sa crise, mais à sa naissance ; que l'amour est le ressort presque unique de son théâtre ; qu'il est le peintre de la femme ; qu'il a analysé tous les rouages de cette « métaphysique » amoureuse. Dire aussi qu'il est l'expression la plus parfaite de son époque, tout en étant seul de son espèce. Corriger aussitôt la première partie de cette assertion en ajoutant que si la sensibilité de Marivaux est de son époque, elle n'est pas toute son époque. Rappeler à ce sujet que l'amour n'était alors, ni uniquement ce mélange odieux de libertinage et de calcul, si crûment évoqué par Dancourt, les dancourades et les romans de l'époque ; ni ce raffinement psychologique, ce jeu de tendresse et d'esprit des héros de Marivaux ; pas davantage cet attendrissement général, cet excès de sensiblerie où La Chaussée sera champion, et dont quelques vagues échouent de loin en loin sur les rivages marivaldiens ; mais que tout cela compose cette époque spirituelle. Puis, cette correction faite, appuyer sur la seconde vérité : Marivaux seul de son espèce, malgré ses antécédents et ses imitateurs, malgré les conventions qu'il accueille dans son œuvre ; seul parce que le plus dégagé du siècle, si le siècle c'est le goût d'un public, le désir du succès, le calcul ; seul surtout par son génie. Marivaux tendre et viril, raffiné et tout uni ; Marivaux observateur, peintre de son époque, et Marivaux universel qui a peint l'amour de toujours. Marivaux, enfin, « cet inconnu », comme on le sent aujourd'hui¹, ou plutôt ce méconnu.

Notre objet est d'approcher son théâtre d'amour par le canal du théâtre italien ; ce qui a été essayé déjà au siècle dernier² et de plus en plus depuis quelques années³ ; on a donc déjà dit combien l'atmosphère et les traditions de la troupe italienne convenaient mieux à ce théâtre que celles de la Comédie-Française, Silvia mieux que la Lecouvreur⁴. Le problème nous paraît assez vaste et important pour que nous osions l'aborder un peu différemment et que nous tentions de préciser cette influence.

L'on vient de voir les premiers témoignages de cet amour si nouvelle-

¹ Cf. Marie-Jeanne Durry, *Quelques nouveautés sur Marivaux*, Paris, Boivin, 1939, p. 1. Cf. aussi *Lire Marivaux*, par Claude Roy, Neuchâtel, La Baconnière, Paris, éd. du Seuil, 1947 ; *Marivaux*, par Marcel Arland, Paris, Gallimard, 1950.

² Par Larroumet, toujours moderne à cet égard, comme à bien d'autres : *Marivaux, sa vie et son œuvre, d'après de nouveaux documents*, Paris, Hachette, 1882 (éd. cons. : nouvelle édition 1894).

³ Cf. Courville, *op. cit.*, ainsi que ses *Notices pour le Théâtre de Marivaux*, Paris, A la Cité des Livres, 1929-1930 ; *Introduction au Théâtre complet de Marivaux* (Coll. *Les Classiques vertes*), Paris, Éditions Nationales, 1946 ; Louis Juvet, *Marivaux, Le théâtre et ses personnages*, conférence prononcée le 6 février 1939 et publiée dans *Comœdia*. Sans parler des mises en scène, tels, avant la dernière guerre, les spectacles de *La Petite-Scène*, et récemment, la reprise des *Fausse Confidences* et de *La Seconde Surprise de l'amour*, par Madeleine Renaud et Jean-Louis Barrault, au Théâtre Marigny.

⁴ Cf. Larroumet, *op. cit.*, pp. 46-60.

ment surpris, chez Coypel, chez Autreau. On aurait pu rappeler les esquisses de Dufresny¹ et en remontant un peu plus haut, glaner, précisément dans le répertoire italien de Gherardi, quelques remarques symptomatiques². En cette fin du Grand-Siècle, aux approches de la Régence, il semblait bien que quelques femmes dussent être surprises. Ces signes avant-coureurs nous apparaissent en clair, à nous qui connaissons la suite de l'histoire. A l'époque, ils passèrent inaperçus, même sans doute de leurs auteurs : les mots de Colombine, les allusions de Dufresny n'étaient qu'une satire adoucie. Quant aux scènes de Coypel et d'Autreau, différaient-elles essentiellement des évocations de l'amour triomphant, si courantes alors, et qui préludaient au théâtre de la sensiblerie ?

Il est typique en effet de constater que dans ce péril nouveau, les femmes, particulièrement les esprits forts et les chasseresses à la manière de Coypel, se retrouvaient en compagnie des philosophes³. Diane et Démocrite chancellent de conserve et pareillement à leur corps défendant. La mythologie et la philosophie précèdent la psychologie. Il s'agit en effet d'un triomphe de la nature sur la raison, le calcul et la sagesse. Il s'agit aussi d'une révolte contre le cynisme du temps, ou plus exactement contre le cynisme des œuvres du temps. A la cruelle dancourade, on commençait à opposer des revendications sentimentales. L'amour bourgeois, qui prétend peindre la vie réelle, a surtout une valeur démonstrative : philosophique et morale. Rien de plus faux que les Namines et les Pamélas, rien de moins vécu que ce larmoyant ; on en avait pourtant besoin comme antidote de la satire. C'est ainsi que la sensiblerie submergea un siècle en mal de tendresse et de vertu.

Comment se fait-il donc qu'à un moment où le répertoire de la Comédie-Française se partageait entre la comédie de mœurs, la comédie satirique — que Legrand, ennemi et imitateur de la Foire, avait portée dès 1718 rue Neuve-des-Fossés-Germain — et la vertueuse comédie de caractère de Destouches, comment se fait-il que Marivaux, plus conscient que les Coypel et les Autreau, inaugure un théâtre d'amour si différent ? Comment se fait-il que cette formule si originale n'ait pas frappé davantage les contemporains ? Comment se fait-il pourtant que, malgré ses demi-succès, Marivaux ait eu des disciples, ou plutôt des demi-disciples, souvent plus chanceux que lui et certainement inconscients de cette influence ? Pourquoi enfin sa sensibilité échappait-elle à la sensiblerie générale, bien qu'il ait abordé quelques thèmes chers au larmoyant ? Son génie ne saurait à lui seul expliquer ces contradictions ; ou plutôt le mot génie ne signifie rien si l'on ne recherche pas les circonstances qui ont permis son épanouissement. En quoi donc le théâtre italien était-il conforme à son tempérament, et comment Marivaux s'est-il assimilé cet ensemble de traditions ? C'est ce que nous essayerons de préciser.

¹ Cf. plus haut, pp. 242-243.

² Colombine y reconnaissait déjà qu'il y a des instants où une femme se perd de vue. « Quel dommage que tu ne sois pas garçon ! » soupirait la froide Isabelle à sa suivante travestie en cavalier, et dont elle venait de subir les assauts. (*Le Banqueroutier*.)

³ Cf. plus haut, pp. 285-286.

THÉÂTRE D'AMOUR. Il y a d'abord ce fait que depuis deux cents ans le théâtre italien était un théâtre d'amour. Nous dirions même la première école d'amour de l'Europe en matière comique, si le terme n'avait pas une valeur un peu trop casuistique. Car l'amour n'est mis en balance avec rien ; nul conflit entre lui et l'honneur, comme chez les Espagnols, rarement entre lui et la pudeur.

Si le spectacle est la raison première et dernière de la *commedia dell'arte*, l'amour est le seul motif de l'argument. Nous voulons dire que l'intrigue ne cache ni ne révèle aucune satire d'actualité, aucune étude de caractère en dehors du type, aucune intention morale comme ce fut presque toujours le cas en France, et encore moins d'intention sociale. Il faut ajouter d'ailleurs que les arrière-grands-parents de Lelio et de Silvia ne se posaient pas davantage de questions sur l'amour ; ils en étaient simplement possédés, et le seul problème pour ces passionnés était de se marier au plus vite ou de consommer leur vengeance. Aimer, haïr, point d'autre philosophie hors ces deux termes si aisément interchangeables. Point d'autres obstacles hors la volonté paternelle et ces quiproquos de théâtre, fruits du hasard ou de la fourberie. Pour les surmonter, d'audacieuses entreprises qui, chez les femmes, allaient du travesti à l'abandon pur et simple de leur honneur.

L'amour est à la base de toutes les démarches. C'est lui qui fait cliqueter les épées, qui poste les espions aux coins des rues, qui rend furieux les vieillards, qui motive l'intervention des nécromants et des esprits. Aussi multiplie-t-on les amants : deux couples de jeunes premiers, autant de valets, parfois davantage ; plus vieillards et capitans. Il s'ensuit pour chaque pièce une petite guerre, fort complexe par le nombre et la variété des antagonistes, fort simple par l'identité du sentiment : *godersi*.

Il est donc possible, comme l'a fait M. Mic, de réduire ces intrigues à un certain nombre de flèches et de points. Figurez chaque être par un point, tracez de l'un à l'autre des flèches, dans le sens de la passion, vous aurez mille schèmes, mille cartes d'amour. Lucien Dubech s'est à notre avis moqué un peu légèrement de ces représentations graphiques¹. Elles sont légitimes pour un théâtre qui ignore les raffinements de la psychologie et de la sensibilité, et où tout est visuel. Eût-il considéré de plus près ces diagrammes, l'auteur de l'*Histoire générale du Théâtre* y eût trouvé dessinés, tous les jeux de l'amour et du hasard : les amours partagées ou contraires, les poursuites de l'amour (A aime B qui aime C qui aime A), les concentrations (six flèches menaçant Isabelle), les isolés, les parallélismes entre valets et maîtres, les déplacements d'intrigues, les chassés-croisés, toute une esthétique de la situation amoureuse. Voyons plutôt :

Oratio aime Flaminia ; emmené en esclavage, il rencontre Isabelle et s'en éprend, cependant que Flavio en conte à Flaminia. De retour au pays, Oratio revient à Flaminia qui s'éloigne de Flavio. Finalement, il épouse Isabelle, et Flaminia épouse Flavio. C'est le jeu de l'incons-

¹ Dubech, *Histoire générale du Théâtre*, t. II, p. 257, et Mic, *La commedia dell'arte*, p. 73, note 1.

tance¹. Le capitain avait promis sa foi à Isabelle. Il l'abandonne ; elle le poursuit puis l'abandonne aussi ; pour qui ? Pour Octave qui aimait Flaminia. Autre jeu d'inconstance². Isabelle aimait Oratio qui ne songeait pas à l'amour. Cette histoire commence comme celle de la femme de Putiphar. Mais Oratio épouse Isabelle ; l'amour l'a finalement surpris, après l'avoir, il est vrai, abondamment persécuté³. Isabelle a vu et aimé Oratio. Elle s'introduit chez lui sous la figure d'un valet. Flaminia, sœur d'Oratio, s'éprend du faux serviteur, et Cintio, jumeau d'Isabelle, la remplace à l'heure décisive ! Jeux de l'amour et du hasard⁴. Voici la princesse amoureuse de son secrétaire et qu'elle dérobe à sa suivante : première Araminte⁵. Voici les Fausses suivantes, les filles travesties qui provoquent en duel leurs amants⁶. Jamais on n'a vu tant d'amants jouets de tant de fortunes.

Bien entendu, nous ne prétendrons jamais y voir des « sources » ; nous avançons simplement qu'un théâtre qui faisait de ces joutes d'amour son pain quotidien, ne devait pas se sentir étranger aux joutes infiniment plus subtiles que lui préparait Marivaux.

Marivaux est bien le dernier auteur qu'on puisse réduire à des flèches et à des points, puisque chez lui, ce sont les motifs qui comptent, et la teinte des passions. Mais, transportée dans l'âme de ses Silvias et de ses Lelios, ne retrouve-t-on pas la même atmosphère de bagarre ?

Le nœud dans la plupart de ses comédies, dit Jean Fleury⁷, provient de la volonté des personnages ; le dénouement résulte rarement d'une cause étrangère. Mais, pour amener ces changements de volonté qui déterminent le dénouement, Marivaux accumule une série inépuisable d'accidents qui tombent comme une grêle sur le personnage et ne lui laissent pas de trêve qu'il ne se soit décidé...

Et quand bien même ces accidents vont à fin contraire des obstacles traditionnels, puisque les héros de Marivaux luttent pour la plupart contre l'amour, il n'en résulte pas moins une série de marches et de contremarches, d'aveux et de dénégations, dont l'amour est l'unique enjeu. Empêcher les autres d'aimer, ou s'empêcher soi-même de vouloir aimer, n'y a-t-il pas là même source d'embûches, de duperies, d'épreuves, d'escrime ? Ici l'on cède, là l'on fait céder, c'est toujours la guerre au couteau, avec ses victimes et l'amour qui triomphe.

C'est ainsi que dans *Les Fausses Confidences*, le cœur d'Araminte succombe à l'assaut conjugué des hasards, des ruses de Dubois et des vertus de Dorante. En voici l'inventaire :

1. Un mouvement d'estime pour ce jeune secrétaire qui refuse de se laisser corrompre (acte I, sc. 12).

¹ Flaminio Scala, *Il teatro delle favole rappresentative...*, giornata xxxviii, *La Pazzia d'Isabella*, fol. 114 sqq.

² *Ibid.*, giornata iii, *La Fortunata Isabella*, fol. 10 sqq.

³ *Ibid.*, giornata xxii, *Il Creduto Morto*, fol. 63 verso sqq.

⁴ *Ibid.*, giornata xxx, *Li Finti Servi*, fol. 88 sqq.

⁵ *La Dame amoureuse par envie*, can. en 3 actes, représenté le 6 juillet 1716, « que M. de Marivaux pourrait bien avoir consulté avant de faire ses *Fausses Confidences* » (Desboulmiers, *op. cit.*, t. I, p. 153).

⁶ Flaminio Scala, *passim*.

⁷ *Marivaux et le marivaudage*, Paris, Plon, 1881, p. 153.

2. L'aveu de Dubois : « Dorante vous aime ! » Et sans lui laisser le temps de souffler : « Il n'a tenu qu'à lui d'épouser des femmes... fort aimables ma foi, qui offraient de lui faire sa fortune et qui auraient mérité qu'on la leur fît à elles-mêmes. » Sous ces coups de boutoirs, Araminte cède déjà : « Je ne le garderai pas », puis : « Je le renverrais bien, mais... », et enfin : « Je patienterai quelques jours » (sc. 14).

3. La douleur de Dorante congédié achève sa déroute. Elle le gardera donc, se sachant aimée (sc. 15).

Dès lors, les assauts se succèdent sans lui laisser aucun répit.

4. Un mot de Dorante contre Dubois (acte II, sc. 1) confirme les dires du valet.

5. Son refus d'épouser une femme de quinze mille livres de rente la touche si profondément qu'il faut qu'elle s'en aille (sc. 2).

6. Son portrait peint par Dorante, égaré jusque dans ses mains par les soins de Dubois, l'oblige à se prononcer publiquement : « On aura la bonté de trouver bon que je le garde en attendant qu'il me déplaie à moi » (sc. 7-11).

7. Dubois confirme l'origine du portrait, dissipe quelques doutes, et l'attendrit au récit des gémisséments de son secrétaire (sc. 12).

8. Grave échec : une ruse d'Araminte tourne à sa confusion ; c'est la lettre au comte pour lui offrir sa main, qu'elle dicte à Dorante. Il ne se déclare pas et cette souffrance muette est une torture pour elle (sc. 13), tant est vrai ce mot de Marivaux que, dans ses pièces, l'amour apprend « à se défier encore plus des tours qu'il se joue, que des pièges qui lui sont tendus par des mains étrangères »¹.

9. Araminte montre à Dorante le portrait. Marton, jetée par Dubois dans la mêlée, surprend le secrétaire aux pieds de sa maîtresse (sc. 15). Voici le point exact où l'émotion doit tourner en amour ou en haine. « Dorante s'est-il déclaré, Madame, demande Dubois ? — Non, il ne m'a rien dit » (sc. 16). Elle est vaincue.

Tout ce qui se machine ensuite n'est que pour conclure.

10. La lettre interceptée où Dorante avoue son amour (acte III, sc. 1 et 8).

11. L'entretien de Dubois qui se rend odieux pour forcer la décision (sc. 9).

12. Un hasard délicat, deux mots de Marton qui se croyait aimée de Dorante : « J'ai persécuté par ignorance l'homme du monde le plus aimable, qui vous aime plus qu'on n'a jamais aimé... Pourquoi avez-vous eu la cruauté de m'abandonner au hasard d'aimer un homme qui n'est pas fait pour moi, qui est digne de vous et que j'ai jeté dans une douleur dont je suis pénétrée » (sc. 10). Il faut donc se résoudre à être vaincue, c'est-à-dire à aimer : « Et voilà pourtant ce qui m'arrive ! »

On pourrait répéter cet exercice avec toutes les pièces d'amour : les deux *Surprises* sont de vrais duels. Dans *La Double Inconstance*,

¹ Rapporté par d'Alembert, *Éloge de Marivaux, Histoire des Membres de l'Académie Française morts depuis 1700 jusqu'en 1771*, Paris, Moutard, 1785-1787, t. VI, p. 70.

plusieurs personnages exécutent un véritable travail de sape dans le cœur des amants qu'il s'agit cette fois de détacher l'un de l'autre pour les fixer ailleurs. Est-ce le contraire de ces formidables quiproquos, montés jadis par Pedrolino, brouillant à plaisir les couples et organisant, à l'ombre des maisons, les rencontres les plus hétéroclites ?¹ Les motifs étaient moins avouables, la psychologie quasi inexistante, mais il règne dans *La Double Inconstance* cette même atmosphère d'activité fébrile. Et pour être parfois tout intérieure, dans certaines pièces où les amoureux sont maîtres de leur destin, *cette guerre de chicane que l'amour se fait à lui-même*² n'en est pas moins active. D'Alembert, tout en acquiesçant au reproche qu'on faisait à Marivaux de manquer d'action, nuancait ainsi ce reproche :

Si l'action d'une pièce consiste, au moins en partie, dans la marche et le progrès des scènes, on peut dire que celles de M. de Marivaux n'en sont pas tout à fait dépourvues³.

Mais il y a plus : négligeons les intrigues et passons à l'expression. On a vu que pour chaque situation, les amoureux de la commedia dell'arte avaient leurs concetti, leurs « prime uscite », leurs scililoques et leurs dialogues. Il y en avait pour les amours réciproques, contraires et désespérées ; il y avait le mépris contre l'amour, le mépris contre le mépris, le dédain contre la haine ; il y avait les prières et les résistances, les disputes-réconciliations, les thrènes de la jalousie. Et même ce dialogue à *propos d'un mouchoir tombé à terre*⁴, ce mouchoir que relèvera Arlequin poli par l'amour⁵. Depuis deux cents ans, les jeunes premiers et leurs compagnes sont rompus à tous les styles de l'amour.

Est-ce à dire que le style de Marivaux doit quelque chose à cette éloquence romanesque ? Non, certes, pas plus qu'à l'Espagne, source de tout romanesque. Aucune influence proprement littéraire, mais la connaissance d'un spectacle et de techniques oratoires. Depuis 1716, Marivaux assistait à ces joutes où Flammia et Lelio étaient passés maîtres. Dans l'ombre, la jeune Silvia, moins académique, plus naturellement gracieuse l'avait retenu davantage. Il avait dû apprécier la vivacité, le piquant de ce jeu de répliques alternées ; le mode aigu sur lequel étaient lancées ces rengaines usées. Décidément, le ton faisait bien la chanson ! Quels interprètes ! Quelle leçon de théâtre ! Lorsqu'il composera ses comédies, si personnelles de style, si modernes de pensée, il n'oubliera pas, et jusque dans la gravité, la chanson des vieux canevas. Sur un mode infiniment plus subtil, c'est la même escrime et les mêmes rythmes.

Qu'on en juge avec *La Surprise de l'amour*. L'argument — en l'espèce, les explications de Jacqueline et, plus loin, la tirade du Baron — nous apprend que Lelio, abandonné par sa maîtresse, a juré haine éter-

¹ Cf. plus haut, p. 25.

² D'Alembert, *Éloge de Marivaux*, p. 70.

³ *Ibid.*

⁴ Cf. Mic, *La Commedia dell'arte*, p. 134, d'après Ferrucci.

⁵ Sc. 5 ; cf. ci-dessous, p. 381.

nelle à la gent féminine et s'est retiré à la campagne. Il s'y est trouvé le voisin d'une comtesse, mortellement ennemie des soubpirs du sexe fort.

Les déclarations de Lelio à Arlequin (sc. 2), qu'est-ce sinon un soliloque d'amour et de haine ? Il en a même par endroit l'éloquence pompeuse :

La vipère n'ôte que la vie. Femmes, vous nous ravissez notre raison, notre liberté, notre repos, vous nous ravissez à nous-mêmes et vous nous laissez vivre : ne voilà-t-il pas des hommes en bel état, après ? De pauvres fous, des hommes troublés, ivres de douleur ou de joie, en convulsion, des esclaves ; et à qui appartiennent ces esclaves ? A des femmes ! Et qu'est-ce que c'est qu'une femme ? Pour la définir il faudrait la connaître : nous pouvons aujourd'hui en commencer la définition, mais je soutiens qu'on n'en verra le bout qu'à la fin du monde.

Et de même que chez les premiers amoureux, ces vitupérations étaient coupées de regrets, ainsi Lelio emporté par sa définition, oublie qu'il hait :

Voyez ses ajustements, jupes étroites, jupes en lanternes, coiffure en clocher, coiffure sur le nez, capuchon sur la tête et toutes les modes les plus extravagantes : mettez-les sur une femme, dès qu'elles auront touché la figure enchanteresse, c'est l'amour et les grâces qui l'ont habillée, c'est de l'esprit qui lui vient, jusques aux bouts des doigts ; cela n'est-il pas bien singulier ?

— Oh ! cela est vrai ; il n'y a mardi pas de livre qui ait autant d'esprit qu'une femme, quand elle est en corset et en petites pantoufles.

— Quel aimable désordre d'idées dans la tête ! Que de vivacité ! Quelles expressions ! Que de naïveté ! L'homme a le bon sens en partage, mais ma foi l'esprit n'appartient qu'à la femme : à l'égard de son cœur, ah ! si les plaisirs qu'il nous donne étaient durables, ce serait un séjour délicieux que la terre. Nous autres hommes, la plupart, nous sommes jolis en amour : nous nous répandons en petits sentiments doux et tendres ; nous avons la marotte d'être délicats, parce que cela donne un air plus tendre ; nous faisons l'amour réglement, tout comme on fait une charge ; nous nous faisons des méthodes de tendresses, nous allons chez une femme, pourquoi ? pour l'aimer, parce que c'est le devoir de notre emploi. Quelle pitoyable façon de faire ! Une femme ne veut être ni tendre ni délicate, ni fâchée ni bien aise ; elle est tout cela sans le savoir, et cela est charmant ; regardez-la quand elle aime, et qu'elle ne veut pas le dire, morbleu, nos tendresses les plus babillardes approchent-elles de l'amour qui passe à travers son silence !

Mais bientôt la colère reparait et s'exprime par des images, qui pour avoir l'excuse d'être destinées au naïf Arlequin, n'en rappellent pas moins curieusement les concetti empruntés jadis à Pétrarque :

Dis-moi, mon pauvre garçon, si tu trouvais sur ton chemin de l'argent d'abord, un peu plus loin de l'or, un peu plus loin des perles, et que cela te conduisit à la caverne d'un monstre, d'un tigre, si tu veux ; est-ce que tu ne haïrais pas cet argent, cet or et ces perles ?... cet argent que tu trouves d'abord sur ton chemin, c'est la beauté, ce sont les agréments d'une femme qui t'arrêtent ; cet or que tu rencontres encore, ce sont les espérances qu'elle te donne ; enfin ces perles, c'est son cœur qu'elle t'abandonne avec tous ses transports... Le tigre enfin paraît après les perles, et ce tigre c'est un caractère perfide

retranché dans l'âme de ta maîtresse ; il se montre, il t'arrache son cœur, il déchire le tien : adieu tes plaisirs, il te laisse aussi misérable que tu croyais être heureux.

A la scène 7, les deux ennemis se rencontrent ; première escrime, que Perrucci qualifierait de dialogue du *dédain contre le dédain* :

LUI. Je vous avoue que vous êtes d'un sexe avec qui j'ai cru devoir rompre pour toute ma vie.

Et plus loin :

La simple infidélité serait insipide et ne tenterait pas une femme, sans l'assaisonnement de la perfidie.

ELLE. J'ai cru d'abord, moi, qu'elle n'avait fait que se dégoûter de vous et de l'amour, et je lui pardonnais en faveur de cela, la sottise qu'elle avait eue de vous aimer. Quand je dis vous, je parle des hommes en général... Cesser d'avoir de l'amour pour un homme, c'est à mon compte connaître sa faute, s'en repentir, en avoir honte, sentir la misère de l'idole qu'on adorait, et rentrer dans le respect qu'une femme se doit à elle-même... Mais ne faire que changer d'objet, ne guérir d'une folie que par une extravagance ? eh ! fi, je suis de votre sentiment, cette femme-là est tout à fait méprisable. Amant pour amant, il valait autant que vous déshonorassiez sa raison, qu'un autre.

Et cet échange de perfidies se termine par un mot qui est déjà une avance :

Soyons amis... je vous promets sûreté : nous nous divertirons, vous à médire des femmes, et moi à mépriser les hommes.

Les valets imitent les maîtres ; mais Arlequin est faible et Colombine est jolie, aussi leur dialogue sera-t-il du type également connu : *dépit-réconciliation* (sdegno e pace).

Mais revenons à l'escrime des maîtres, à ce *champ de bataille de nos conversations* (acte II, sc. 3) ; en forçant partout la nuance, en traduisant ce que ne veulent pas dire ceux qui sont déjà des amants, l'on retrouve à la septième scène du second acte, une série de dialogues tout à fait classiques. C'est d'abord le *reproche contre le mépris*.

LUI. Oh ! parbleu, c'en est trop, Madame, vous m'avez fait l'honneur de m'écrire qu'il était inutile de nous revoir, et j'ai trouvé que vous pensiez juste ; mais je prendrai la liberté de vous représenter, que vous me mettez hors d'état de vous obéir. Le moyen de ne vous point voir ? Je me trouve près de vous, Madame, vous venez jusqu'à moi ; je me trouve irrégulier sans avoir tort.

ELLE. ... je vous plains beaucoup de m'avoir vue ; vous souffrez apparemment, et j'en suis fâchée ; mais vous avez le champ libre, voilà de la place pour fuir, délivrez-vous de ma vue. Quant à moi, Monsieur, qui ne vous hais ni ne vous aime, qui n'ai ni chagrin ni plaisir à vous voir, vous trouverez bon que j'aille mon train.

Faux départ de Lelio (« C'est trop souffrir de rebuts en un jour ! »), puis le dialogue reprend, et cette fois, c'est *dépit contre dépit*, un duel à

mort, mervoillusement poussé jusqu'à l'épuisement de l'un des adversaires. Lelio cède le premier et lance cette plainte :

Si je vous aimais, de tous les hommes qui pourraient vous aimer, je serais peut-être le plus humilié, le plus raillé et le plus à plaindre.

La réponse de la Comtesse est presque une déclaration :

Vous vous trompez, je serais fâchée que vous m'aimassiez, parce que j'ai résolu de ne point aimer : mais quelque chose que j'aie dit, je croirais du moins devoir vous estimer.

Et lui. ... j'ai le cœur aussi jaloux en amitié qu'en amour... vous êtes de toutes les dames que j'ai vues, celle qui vaut le mieux ; je sens même que j'ai du plaisir à vous rendre cette justice-là.

Ce ne sont que des lueurs de conscience, entre deux invectives. Les aveux ne viendront qu'un acte plus loin. La scène des aveux est le premier de ces chefs-d'œuvre de précaution et de grâce qui concluent presque toutes les comédies d'amour de Marivaux, où l'esprit le dispute avec la tendresse, et dont il serait vain de chercher quelque équivalent dans la littérature antérieure.

Nous l'avons laissé entendre : quand on réduirait toutes ces comédies à leur squelette, pour y découvrir des thèmes amoureux semblables à ceux des vieux canevas, on ne prouverait pas encore grand'chose ; car l'art de Marivaux commence au delà. Mais on peut affirmer que la connaissance du *spectacle* italien lui a enseigné une certaine technique du dialogue. Cela est si évident que les acteurs n'eurent pas l'impression d'une œuvre exceptionnelle. C'était même situation, mêmes procédés, même escrime. Il y a dans ce jeu de coquetterie — un pas en avant, deux pas en arrière — dans ce jeu de courbettes et de dérobadés, un certain mécanisme de marionnettes.

« NAÏVETÉ » DES INTERPRÈTES. Depuis 1716, disions-nous, Marivaux assistait à ces joutes, et cette connaissance de la troupe est capitale. Troupe, elle l'était véritablement. Le jeu improvisé avait imposé une cohésion, un respect mutuel, qui, s'il modérait les tentations d'un jeu trop personnel et trop envahissant, favorisait par contre, mais dans le cadre du canevas, la primauté de tel ou tel acteur devant qui toute la troupe, à des moments précis et limités, semblait soudain s'effacer. Même dans les pièces *di fatica* la vedette restait solidaire de tous. D'Alembert, remarquant la parfaite docilité des Italiens, suppose que des *acteurs étrangers, moins faits à notre goût et à notre langue et par là moins confiants dans leur talent et dans leurs lumières*, risquaient de se montrer *plus dociles aux leçons de l'auteur et plus disposés à saisir dans leur jeu le caractère qu'il avait voulu donner à leur rôle*¹. Il n'est pas impossible en effet qu'en abordant des pièces françaises et rédigées, et surtout la « métaphysique » de Marivaux, les acteurs italiens aient éprouvé quelque embarras à traduire certaines nuances. Il n'y avait pas là de quoi douter d'un talent qui était précisément l'objet de la louange

¹ *Éloge de Marivaux*, p. 64.

publique. Cette docilité était de tradition, parce que de nécessité pour une troupe de l'art. Et il faut ajouter que Marivaux, admirable lecteur, avait de quoi s'imposer.

Ainsi la troupe servait parfaitement une œuvre toute de précision, toujours à la merci de l'écart inattendu d'un acteur rêtif, d'un mouvement d'orgueil, d'un signe de paresse. La troupe et l'œuvre étaient deux machines à écrire exactement réglées l'une sur l'autre. Et si des cadences nous passons aux expressions plus subtiles, à cette espèce de *nuage dont l'auteur a dû envelopper leurs discours*¹, reconnaissons que ces nuances devaient être mieux respectées par des interprètes dont on avait si souvent loué la *naïveté*, qu'il s'agit de Scaramouche que Molière aimait tant, de « l'inimitable Dominique », du « petit Thomassin » ou de Silvia.

Le terme est ambigu et pourrait prêter à confusion : par *naïf* on entendait *naturel* et l'équivoque risquerait de s'aggraver, car *jeu naturel* est bien près de signifier aujourd'hui *jeu réaliste*. Or rien de moins réaliste que le jeu des Italiens, rien de plus stylisé au contraire. On comprendra le sens véritable de cette épithète si l'on admet qu'elle cachait au fond une critique à l'égard des acteurs de la troupe française.

Malgré les railleries de Molière et les efforts de Baron, son disciple, ceux-ci avaient conservé la diction ampoulée et le ton de mélodie ; et alors, l'acteur, tout occupé à moduler ces tirades si chères au public français, oubliait qu'il avait un corps². Ses efforts oratoires l'auraient du reste empêché d'en user. Tel le chanteur de l'Opéra ou de l'Opéra-Comique, il se contentait d'un certain nombre d'attitudes.

Cette tendance, poussée à l'excès dans la tragédie, déteignait malheureusement sur l'interprétation comique. Tantôt solidement assis sur son texte, l'acteur français lui laissait le soin d'exprimer le caractère de son personnage, tantôt, au contraire, la vedette s'éveillant prétendait renchérir sur un texte tout en demi-teinte. C'est ce que Marivaux appelait *cette fureur de montrer de l'esprit*. « Ils ont mieux aimé, disait-il, commettre dans leur jeu un contre-sens perpétuel qui flattait leur amour-propre, que de ne pas paraître entendre finesse à leur rôle. »³ On sait qu'Adrienne Lecouvreur, qui interprétait *La Seconde Surprise de l'amour*, n'était pas exempte de ces irrégularités de jeu. « A force de mieux faire, dit encore Marivaux, elle devenait précieuse et maniérée. »⁴

Ainsi, la *naïveté* italienne n'est rien d'autre que la participation totale de l'acteur à son rôle, la réconciliation du texte avec son *interprète* — et non seulement son *coryphée* — de l'acteur avec son personnage ; c'est en somme la vie, mais la vie du théâtre.

¹ Expression que d'Alembert prête à Marivaux, citée par Larroumet, *op. cit.*, p. 46, note 3.

² Charles de Brosses, qui a vu des troupes en Italie, dit : « Les acteurs vont et viennent, dialoguent et agissent comme chez eux. Cette action est tout autrement naturelle, a un tout autre air de vérité que de voir, comme au Français, quatre ou cinq acteurs rangés en file sur une ligne, comme un bas-relief, au-devant du théâtre, débitant leur dialogue, chacun à leur tour. » (Charles de Brosses, *Lettres d'Italie*, Dijon, éd. du Raisin, 1927, t. II, p. 257 : *Lettre L à M. de Maleteste.*)

³ D'Alembert, *Éloge de Marivaux*, cité par Larroumet, *op. cit.*, p. 59.

⁴ *Ibid.*, p. 60.

Dès ses premières pièces, Marivaux sut admirablement tirer parti de leur jeu, particulièrement en ce qui concerne deux d'entre eux : Thomassin, déjà l'idole du public, et Silvia qu'il révéla à elle-même, puis à la France. Cet accord étroit entre l'auteur et ses interprètes a marqué son œuvre. Il est utile, pour la mieux comprendre, de considérer un instant Arlequin et Silvia avec l'œil de Marivaux. Qu'étaient-ils ? Qu'en a-t-il fait ?

MARIVAUX POLIT ARLEQUIN¹. 1720, c'est un peu l'anoblissement d'Arlequin. On sait l'état animal dans lequel il avait croupi, en Italie. Second zanni, le balourd de Bergame traînait sa silhouette simiesque dans le sillage des Trivelins, des Brighellas et des Pedrolinos. Son importance date de sa venue en France. Dominique l'affina dans une certaine mesure ; il lui fit jouer à Paris le rôle que Pedrolino tenait en Italie, et, par une espèce d'échange de personnalité, Pedrolino renaissait sous la figure du Pierrot balourd.

Sous le règne de Dominique, Arlequin est une sorte de jeune premier parmi les valets, ou si l'on veut, l'homme à tout faire de la troupe italienne. Mais cet affinement fut une prise de conscience de son importance, plutôt qu'une véritable éducation. Il devint loquace, audacieux, indispensable, un peu à la façon d'un nouveau riche qui couvre de fourrures et de grosses bagues sa grossièreté native. Tel il apparaît, sous cent défroques empruntées (marquis, prince, homme de loi, agioteur), dans les gravures du Recueil de Gherardi, alors que par en haut, son masque, et par en bas, quelques losanges, trahissent la permanence du type.

En amour aussi, Dominique n'en a fait qu'une parodie du galant ; c'est exactement un singe habillé, avec en plus une faconde qui se complait aux allégoriques équivoques. Sous ce galimatias, on sent la bête peureuse et brutale qu'un rien fait fuir, mais qui tue sa femme à coups de chandelier. Il aime avec brusquerie, comme par fringales. Il souffre jusqu'à vouloir mourir, mais la crainte de se casser le nez en tombant l'a bientôt détourné du suicide. Sa naïveté est demeurée intacte. L'Arlequin qui, rêvant à Colombine, se roule par terre et mime l'amour dans son sommeil, l'Arlequin qui lèche une lettre d'amour, c'est bien le même qui jadis, abandonnant sa valise, courait caresser Franceschina sous les yeux de son mari².

Moins brillants que Dominique, les Arlequins de la Foire ont acquis par contre une certaine politesse de langage ; mais, du Bergamasque, ils gardent toujours ce double caractère : la crainte et la boulimie, qui les ravalent au rang de la bête ou de l'enfant.

Quand Thomassin parut, il plut par sa grâce autant que par ses tours de force. Il joua cependant les canevases de Dominique et l'on put le voir, blessé à la tête, manger sa cervelle dans *Arlequin soldat en Candie*³. « L'innocence d'Arlequin, ses petites manières ingénues, son

¹ Sur le personnage d'Arlequin, cf. l'importante étude de M. Léon Chancereau, publiée dans la revue *Jeux, Tréteaux et Personnages*, n° 11, 15 août 1931, pp. 339-368.

² Cf. ci-dessus, p. 24.

³ Gueullette, *Notes et Souvenirs...*, p. 80.

humeur enjouée... sa petite taille fine et assez polie », ces traits relevés par Fatima dans *Les Amants ignorants* ont sans doute une valeur plus générale. Joignons-y le joli jeu de mains signalé par les contemporains, l'abandon du langage de perroquet, on se fera une idée des adoucissements qui s'introduisaient dans le type, sans pourtant en altérer les caractères fondamentaux.

Autreau avait pressenti ce qu'on pouvait en tirer. Mais n'oublions pas qu'Arlequin des *Amants ignorants* est un fils de paysan, ou mieux Arlequin-Daphnis. Nuance, si l'on veut, mais qui souligne le caractère exceptionnel de ce rôle.

L'importance, pour Arlequin, d'*Arlequin poli par l'amour* (octobre 1720) c'est qu'il n'y est rien d'autre que lui-même. Il semble que Marivaux ait pris soin de protéger cette fiction, en nous jetant *ex abrupto* dans le rêve : une fée a trouvé, on ne sait où, le « joli brunet » endormi ; elle l'a enlevé et déposé dans son jardin. Celui qui s'éveille, ce n'est ni l'Arlequin de la Foire, ni l'homme à tout faire de l'ancienne troupe, c'est le vieux zanni de Bergame ; nous dirions même que c'est l'Arlequin mythologique. Marivaux l'a pris au plus près de son origine, car ce qu'il compte écrire, c'est son histoire.

Les lecteurs de cette pièce ne se sont peut-être pas tous arrêtés aux indications scéniques de l'auteur ; elles sont admirables de précision. « Marivaux n'y montre pas moins sa connaissance des lazzi d'Arlequin que son attention à faire de ces lazzi partie intégrante de l'action. »¹ En y joignant quelques extraits du texte, nous disposons d'un document précieux sur le jeu de Thomassin, à cette heure capitale de son existence, et l'on peut raconter presque toute la pièce avec ces citations.

Voici d'abord son réveil, vu par Trivelin :

Il s'éveille et vous salue du regard le plus imbécile que jamais nigaud ait porté. Vous vous approchez, il bâille deux ou trois fois de toutes ses forces, s'allonge, se retourne et se rendort. (Sc. 1.)

On lui demande ce qu'il désire : goûter ! Depuis quinze jours qu'il est là, aucune lueur d'intelligence n'a éclairé son visage. Mais la fée est confiante :

J'aime avec la grâce qu'il a, celles que lui prêtera l'esprit quand il en aura... Il est déjà le plus beau brun du monde : mais sa bouche, ses yeux, tous ses traits seront adorables, quand un peu d'amour les aura retouchés.

Et le public de rire, qui connaît le masque de l'animal.

A la scène 2 Arlequin apparaît : « Il entre la tête dans l'estomac ou de la façon niaise dont il voudra. » Soucieux de respecter la liberté du mime, Marivaux indique cependant, entre les postures d'Arlequin, celle qui lui paraît la plus typique. C'est ainsi que nous le montre un tableau du Musée Carnavalet : Arlequin présenté par Lelio². Ce masque noir, largement fendu, enfoncé entre les épaules, sue la totale hébétude. Il est

¹ Courville, *op. cit.*, t. II, p. 202.

² Reproduite dans Courville, *op. cit.*, t. II, pl. VIII, p. 41.

curieux de retrouver la même posture dans certains dessins de Claude Gillot, qui fut l'initiateur de Watteau. Or Gillot semble s'être inspiré des Arlequins de la Foire¹. L'attitude était donc connue et typique.

Que fait Arlequin pendant cette scène ? Il *prend des mouches* (lazzi ancien), il n'a pas l'air d'entendre, il *regarde la bague* de la fée et *lève la tête en se mettant à rire niaisement*. On la lui donne ; il la prend *grossièrement*. On lui dit de baiser la main : *Arlequin alors prend goulûment la main de la fée qu'il baise* (il embrasse comme il mange). Puis c'est la leçon de danse : *Arlequin égaye cette scène de tout ce que son génie peut lui fournir de propre au sujet*. Autre trait particulier au zanni : le passage brusque d'un état à son contraire. Arlequin dit : Je m'ennuie. — Tâchons de nous divertir, réplique la fée, et, sans transition, *Arlequin saute de joie*.

Sa bêtise se confirme à la scène du divertissement (sc. 3) : *Pendant qu'on danse, Arlequin siffle*.

Beau Brunet, l'Amour vous appelle !

dit un chanteur. *A ces vers, Arlequin se lève niaisement et dit : Je ne l'entends pas, où est-il ? Il l'appelle : hé ! hé !* — Que sentez-vous, dit alors la fée ? — Je sens un grand appétit. Puis il s'endort à côté de la fée et se réveille en pleurant : « Hi, hi, hi ! mon père, eh ! je ne vois pas ma mère ! »² C'est là la seule allusion à son passé.

Tel est l'Arlequin des premiers jours : une espèce d'enfant grimaçant dont tous les besoins réclament satisfaction immédiate ; livré tout entier à l'impression du moment, et surtout à ces deux fonctions : dormir, manger. La seconde, pour l'instant, lui tient lieu de sexualité. Cet appétit semble n'attendre, pour s'éveiller, que l'arrivée d'une quelconque sou-brette à sa convenance, c'est-à-dire un peu bestiale aussi. Et c'est tout autre chose qui se présente à la capitale scène 5 (capitale pour l'histoire d'Arlequin, s'entend !). Marivaux, qui sent l'importance du lazzi pour exprimer l'éclosion de ce sentiment nouveau, redevient précis.

La bergère Silvia vient d'éconduire un amant et rêve auprès de ses montons. Elle voit au loin Arlequin :

Ah ! mon Dieu, le beau garçon ! *Arlequin entre en jouant au volant, il vient de cette façon jusqu'aux pieds de Silvia : là, en jouant, il laisse tomber le volant, et en se baissant pour le ramasser, il voit Silvia, il demeure étonné et courbé ; petit à petit et par secousses, il se redresse le corps : quand il s'est entièrement redressé, il la regarde, elle honteuse feint de se retirer ; dans son embarras, il l'arrête et dit : Vous êtes bien pressée.*

¹ Cf. Émile Dacier, *Claude Gillot, dans Les Peintres français au XVIII^e siècle*, par Louis Dimier, Paris, Bruxelles, Van Oest, 1928-1930, cit. Courville, *op. cit.*, t. II, pp. 192-193 et les notes. Cf. dans Courville, *ibid.*, t. II, les planches XVI, XXIII, et surtout XXXIII (p. 230), où le regard de l'Arlequin glouton est saisissant de bestialité.

² M. Chancereau rappelle, dans son étude sur *Arlequin*, ce texte précieux du prince de Ligne sur la façon dont les Arlequins pleurent : « Cela vise à une sorte de mugissement qui, répété de temps en temps au milieu des sanglots, fait toujours rire, puisqu'on dirait qu'il a le cœur bien serré, et tout d'un coup on l'entend hurler de toutes ses forces... » (*Lettres à Eugénie*, cit. *Jeux, Tréteaux et Personnages*, n° 11, 15 août 1931, p. 352.)

On voudrait savoir si Marivaux a imaginé ce jeu de scène. Nous croirions plus volontiers à l'utilisation d'un « lazzi d'étonnement » particulier à Thomassin. Pour juger de sa valeur expressive, songeons à la réaction habituelle d'un acteur, en pareille rencontre : brusque recul de quelques pas, les bras ouverts dans un geste d'admiration ; immobilité dans une pose élégante ; l'acteur peut alors s'occuper de son « jeu de physionomie ».

Arlequin, lui, bute contre l'obstacle et reste cloué (*il demeure étonné et courbé*), justement la tête dans l'estomac, comme une bête qu'il est encore, une bête en arrêt. Puis les fonctions motrices se réveillent par à-coups, sous l'empire d'un sentiment nouveau qui n'a pas encore de nom : quelque chose de violent et d'hésitant (*peu à peu et par secousses*). Il se redresse, il passe à la verticale, comme une bête qui deviendrait homme. Enfin, et seulement alors (*quand il s'est entièrement redressé*) *il la regarde*. La prise de conscience commence là. C'est l'instant du jeu de physionomie, ou plutôt du jeu de masque. Toute la symbolique du geste qui précédait, tendait précisément à faire entrer le masque dans le jeu ; maintenant il vit de sa vie propre, de son propre regard, lequel, sous le cuir tanné, hirsute et sans muscles, exprime la surprise de l'amour.

Silvia, *encore honteuse*, veut bien faire connaissance. *Arlequin alors s'approche d'elle et lui marque sa joie par de petits ris*. Ce sont encore les approches d'un enfant pour ne pas dire d'un petit chien. Mais on le sent engagé sur une voie autre que celle du « godersi ». « Que vous êtes jolie ! où demeurez-vous ?... je vous irai voir... il faut n'aimer personne que nous deux... » Silvia rit un peu à son tour : « Vous êtes bien joli aussi, vous !... où demeurez-vous aussi ? » Et, quand Arlequin lui a montré du doigt la maison : « J'ai toujours eu du malheur », dit-elle *tristement*. Le petit Arlequin est toujours sujet à des sautes brusques ; mais cette fois il s'agit de sentiments beaucoup plus délicats :

— (*Tristement aussi.*) Qu'est-ce que vous avez, ma chère amie ?

— C'est que cette fée est plus belle que moi, et j'ai peur que notre amitié ne tienne pas.

— (*Impatiemment.*) J'aimerais mieux mourir (*et puis tendrement*). Allez, ne vous affligez pas, mon petit cœur.

Il se risque à lui baiser la main : « Je n'ai jamais eu de bonbon si bon que cela ! » (Le glouton est devenu gourmand.) L'esprit lui vient à la faveur d'un mouchoir :

Elle laisse tomber son mouchoir en s'en allant : Arlequin le ramasse et la rappelle pour le lui donner.

— Mon amie.

— Que voulez-vous mon amant ? *et puis voyant son mouchoir entre les mains d'Arlequin. Ah ! c'est mon mouchoir, donnez.*

Arlequin le tend et puis retire la main ; il hésite, et enfin il le garde et dit : Non je veux le garder, il me tiendra compagnie : qu'est-ce que vous en faites ?

— Je me lave quelquefois le visage ; et je m'essuie avec.

— (*En le dépliant.*) Et par où vous sert-il, afin que je le baise par là. Silvia se retire, *Arlequin la salue en faisant des singeries (pantomime), et se retire aussi.*

Nous le retrouvons à la scène 7 et il n'a certainement plus sa tête dans l'estomac, car la fée remarque : « Il me semble qu'il se tient mieux qu'à l'ordinaire. » Mais Marivaux, qui ne perd pas une minute son personnage de vue, dose savamment les vieux réflexes et l'esprit naissant. Partout, le lazzi souligne la parole : *Arlequin arrive, tenant en main le mouchoir de Silvia qu'il regarde, et dont il se frotte tout doucement le visage... il arrive au bord du théâtre, et il saute en tenant le mouchoir de Silvia, il le met dans son sein, il se couche et se roule dessus, et tout cela gaïement.* Cette dernière indication prévient l'acteur de ne pas tirer de ce jeu quelque lazzi obscène, dans le genre du « sommeil d'Arlequin ». Nous ne nous attardons pas à cette scène connue où Arlequin, éduqué spontanément par l'amour, apprend à se méfier, à ruser, à mentir, à flatter la fée dont il craint la puissance. Notons la façon ingénue dont il réclame son mouchoir : *Arlequin alors va le chapeau bas et humblement lui demander le mouchoir... en le recevant, baise la main, la salue et s'en va.*

Passons également la délicieuse scène 11, où l'amour lui enseigne l'inquiétude, le badinage... Délicatement, Marivaux le pousse dans ces chemins nouveaux, où sa naïveté le fait quelquefois trébucher. La fée surprend le tête-à-tête, pétrifie Silvia et *part avec Arlequin qui marche devant en silence et comme par compas.*

Même entrée à la scène 13, et la tête baissée. Est-ce le retour à l'animalité ? Non, car *il feint d'être retombé dans sa bêtise.* Il lui reste à faire l'apprentissage de la souffrance. La fée veut le persuader que Silvia s'est moquée de lui, et pour forcer sa conviction, elle oblige la bergère à jouer ce rôle odieux. Jusqu'à quel degré de pathétique Marivaux va-t-il conduire Arlequin, et par quel chemin ? Celui de l'éloquence ? Tout se passe en quelques mots très émouvants, et puis, invasion brusque du bouffon, *Arlequin pleure de toute sa force : Hi, bi, hi !* Les amants d'ordinaire font mine de se tuer. De même Arlequin, mais dans le silence. Quelle différence avec ses suicides passés, préparés par de longues palabres et qui n'aboutissaient jamais ¹. Jamais il ne fut si personnel. Il n'imité ni le Bergamasque bouffon, ni les jeunes premiers bavards, mais... *en pleurant sans rien dire cherche dans ses poches ; il en tire un petit couteau qu'il éguise sur sa manche.* Qu'allez-vous faire, demande Silvia ? *Alors Arlequin, sans répondre, allonge le bras comme pour prendre sa secousse et ouvre un peu son estomac.* C'est une scène de cette espèce qui dut éclairer Marivaux sur la puissance d'expression pathétique contenue dans un lazzi en soi bouffon ; ce petit canif au bout d'un long bras dégingandé, et ces deux doigts sur l'estomac. C'est aussi cette scène, entre autres, qui dut motiver la réflexion dédaigneuse d'un contemporain :

Ce n'est qu'une farce, un sujet de féerie sans intrigue et sans caractère vraisemblable. Elle ne va qu'aux sens et ne s'adresse point à l'esprit ².

¹ Cf. ci-dessus, pp. 176-178.

² *Not. Th.*, t. VII, fol. 198, cit. Courville, *op. cit.*, t. II, p. 203, qui ajoute : « Critique injuste qui vaut bien des compliments. »

Les deux dernières scènes nous ramènent à plus de gaité et à la féerie pure. Arlequin, maître de la baguette magique, se livre à toutes sortes d'excentricités. Un instinct féroce repaît même, lorsqu'il rosse joyeusement et sans distinction, ses ennemis et ses amis.

Cette pièce impose toutes sortes de méditations sur Marivaux et sur Arlequin. *Les Amants ignorants* peuvent annoncer *Arlequin poli par l'amour*, il n'en demeure pas moins que Marivaux est infiniment plus original. Il n'a recours à aucun thème conventionnel¹, l'intrigue est à la fois neuve et simple. Par contre, elle est toute en fonction d'Arlequin, d'Arlequin le type et d'Arlequin l'acteur. Le type s'éduque et s'affine, sans qu'aucun de ses actes contredise absolument son être antérieur. Cela est paradoxal, puisque Arlequin était balourd par définition. Il fallait pour tenir cette gageure, connaître et respecter le jeu de l'acteur. Marivaux a supérieurement observé la symbolique du geste, et ses indications décrivent des gestes visiblement stylisés, comme ceux qu'on voit sur les estampes. Cette œuvre de débutant dément déjà le mot de Faguet sur Marivaux : « Il s'avisait d'être auteur comique sans être observateur, et le singulier c'est qu'il y réussit très bien. »² Comme si pour le dramaturge, l'observation des règles du jeu de théâtre ne valait pas celle des mœurs du temps. En cela, Marivaux est plus près de Molière que de Dancourt.

Ce n'est qu'une farce, disent les contemporains ; ce l'est dans la mesure où Marivaux a compris Arlequin et son interprète. Toute transgression trop flagrante du type eût été mortelle. Autreau en fit l'expérience peu après (1723) avec sa *Fille inquiète ou le besoin d'aimer*. Sans doute que, frappé par les « grâces naïves » de Thomassin, il voulut les utiliser à fond, pour attendrir. Mais, cet Arlequin trop suave et généreux, content de son sort, si facilement résigné aux coups et à l'eau claire, méconnaissait gravement le type. Les joyeuses bouffonneries que lui prêta ci et là Autreau ne cadraient plus avec des propos et une contenance d'enfant de chœur ; la pièce fut très sifflée et le fut avec raison³.

De l'œuvre de Marivaux, Arlequin sortait donc ennobli, mais toujours fidèle à lui-même. Thomassin n'en continua pas moins à jouer les vieux canevas, et les auteurs français n'emboîtèrent pas tous le pas dans ces voies nouvelles. Marivaux lui-même fit osciller ses Arlequins de la balourdise antique à la finesse ingénue. Dans l'ordre de son évolution, *La Double Inconstance* semble être la suite de l'histoire qu'on vient de conter. Mais l'Arlequin de la *Surprise* avait plus de maturité. Celui du *Jeu de l'amour et du hasard* est d'une truculence qui l'apparente à ses ancêtres du Recueil de Gherardi ; et le dernier de tous, celui des *Fausse Confidences*, est l'un des plus niais.

Néanmoins, Arlequin avait montré ce dont il était capable et comment, mieux peut-être que n'importe quel autre personnage, il pouvait incarner une forme d'attendrissement particulière à l'époque ; pour autant qu'en l'incarnant, il demeurât fidèle à certaines constantes de

¹ A part le cadre féerique et l'utilisation des lutins dans les dernières scènes.

² *Introduction au Théâtre de Marivaux*, Paris, éd. Lutetia (éd. cons. : 1935, p. v).

³ Gueullette, *Notes et Souvenirs...*, p. 103.

son type. Et ces constantes n'étaient pas seulement des traits de sa psychologie : ingénuité, gourmandise, mais des expressions corporelles qu'en lui avait toujours vues. En affinant les premiers, en respectant les secondes, Marivaux a donné à sa sensibilité ce corps dramatique qui manque toujours à La Cbaussée et aux apôtres du larmoyant.

Nous croyons d'ailleurs qu'alors, le héros de l'aventure, ce ne fut pas Marivaux, mais Thomassin ; les imitateurs ne s'inspirèrent pas tant des pièces de l'auteur, que des qualités exceptionnelles de l'acteur, que ces pièces avaient mises en lumière. Nous le verrons mieux encore avec Silvia.

SILVIA. Mais qui était Silvia ? D'abord une seconde amoureuse qui devint première amoureuse, c'est-à-dire un emploi. Comme telle, elle prend place, une des dernières en date et peut-être la plus grande, dans la longue liste des Florinetas, des Angélicas, des Isabellas, des Flaminias, puis des Isabelles. Quelques mots hâtifs de Boindin¹ suffisent à la situer assez exactement par rapport à ses devancières : *Son jeu est tout à fait noble, mais, dit-il, son action en dit plus que son discours*. Et encore : *elle entre vivement dans la passion*. Elle apparaît donc un peu détachée... de la grande tradition des improvisatrices à l'esprit orné, dont Flaminia s'enorgueillissait d'être la plus illustre héritière. Par contre, son jeu, sa mimique, semblent plus expressifs, mieux adaptés à l'idéal de la grâce française.

Elle s'imposa au public quand il se fut lassé de Flaminia. On reprochait à la première amoureuse sa froideur et son académisme. Sans doute l'art chez elle était-il un peu trop apparent² et Casanova n'eût pas dit d'elle ce qu'il devait un jour dire de Silvia parvenue au faite de son talent :

Tout en elle était nature et l'art qui la perfectionnait était toujours caché³.

On sait la part qu'eut Marivaux à la formation de son art :

En faisant l'éloge de cette actrice, dit d'Alembert, il faisait aussi le sien sans y penser, car il avait contribué à la rendre aussi parfaite qu'elle l'était devenue ; mais il est vrai aussi (et cette circonstance est peut-être à l'honneur de l'un et de l'autre) qu'il n'avait eu qu'une seule leçon à lui donner⁴.

En fait, Silvia et Marivaux se complétaient admirablement, elle avec la pleine possession de son métier, lui avec sa simplicité et un sens aigu de l'observation. Ils purent donc se poser l'un à l'autre le problème du naturel et de la fiction.

Il y a au début de la vie de Marivaux une histoire, célèbre d'ailleurs et surtout prophétique : c'est l'aventure de la jeune fille « belle sans le

¹ *Lettres Nouv. Com. It.*, I, cit. Courville, *op. cit.*, t. II, p. 45.

² « Elle a plusieurs belles connaissances acquises et celle de son mérite paraît ne lui être point échappée. » (Boindin, *ibid.*, cit. Courville, t. II, p. 46.)

³ Cité par Campardon, *Les Comédiens du Roi de la troupe italienne*, Paris, Berger-Levrault, 1880, t. I, p. 141.

⁴ *Éloge de Marivaux*, t. VI, p. 65.

savoir », pensait Marivaux, et dont il était épris. Il la surprit un jour à sa toilette, mimant devant son miroir la scène de candeur qu'elle jouerait le lendemain à son amant.

Mademoiselle, lui dit-il, je viens de voir les machines de l'Opéra. Il me divertira toujours, mais il me touchera moins.

Et il ne revint plus ¹.

Décevante, cette aventure n'apprenait-elle pas au futur dramaturge que la vie même a ses coulisses, où le naturel s'élabore avec de la fiction ? Le voici donc, une quinzaine d'années plus tard, dans les coulisses de l'Opéra, tenant le miroir où Silvia compose chaque jour son ingénuité et ces expressions de la pure nature ; lui cependant lui enseigne les *légères inflexions* dont nuancer chaque sentiment. C'est qu'il s'agit cette fois, non plus de vérité, mais de théâtre. Il s'agit de créer l'illusion du naturel ; il s'agit également d'évoquer sous ce naturel un certain degré de fiction, non pas la fiction de l'acteur qui élabore, mais cette part de fiction qui, dans la vie même et parfois à notre insu, se mêle à notre nature, acteurs inconscients que nous sommes tous. Marivaux en avait vu jadis la machinerie. Simple évocation d'ailleurs, *légères inflexions*, non pas soulignage maladroît, comme on le faisait à la Comédie-Française. Il fallait faire confiance au spectateur, lui laisser *sentir* et *démêler* la valeur de ces nuances ; et, disant cela, Marivaux pensait sans doute : il faut faire confiance à mon texte ². Silvia, sur ce point encore, était de son avis.

Penchons-nous sur son visage :

Sa figure était une énigme, dit un texte souvent cité ³, car elle inspirait un intérêt très vif, plaisait à tout le monde et, malgré cela, à l'examen n'avait pas un seul beau trait marqué : on ne pouvait dire qu'elle fût belle, mais personne ne s'était avisé de la trouver laide. Cependant elle n'était pas de ces femmes qui ne sont ni laides ni belles ; car elle avait un certain je ne sais quoi d'intervenant qui sautait aux yeux et qui captivait.

¹ *Spectateur Français*, 1^{re} feuille, cité par Larroumet, *op. cit.*, pp. 16-17.

² D'Alembert rappelle une anecdote qui nous le montre, sur ce point en opposition avec les acteurs de la Comédie-Française. L'un d'eux « lui fit une objection pressante : je jouerai, lui dit-il, mon rôle d'amant aussi bêtement qu'il vous conviendra ; mais me répondez-vous que le parterre et peut-être la moitié des loges m'entendent ? Gardez-vous, et nous aussi, de supposer à nos spectateurs une intelligence qu'ils n'ont pas ; nous leur ferions un honneur dangereux pour nous et peu flatteur pour eux qui n'en sauraient rien. Eh bien ! lui dit M. de Marivaux, continuons donc pour être applaudis, vous de mal jouer, moi de le souffrir ; et pensons tous deux, mais sans nous en vanter, comme cet orateur, qui se voyant applaudi par une multitude nombreuse, demanda s'il avait dit quelque sottise » (*Éloge de Marivaux*, t. VI, pp. 67-68). Faut-il considérer comme une palinodie, cet autre propos qu'il tint à d'Alembert : « Il se pourrait bien en effet, que cette simplicité de jeu pour laquelle je réclame, réellement meilleure pour l'ouvrage, fût réellement aussi plus mauvais pour le pauvre auteur » ? (*Ibid.*, p. 147.) Nous ne le pensons pas. Marivaux constatait simplement que, parvenu à un certain degré d'incompréhension, l'acteur fait moins de mal à une œuvre en jouant pour le parterre, qu'en suivant mal les conseils du metteur en scène. Il ne courait pas ce risque avec Silvia.

³ D'après Campardon, *op. cit.*, t. I, p. 14.

C'est bien l'impression que donnent ses portraits : un visage ovale, déjà un peu empâté à trente ans, de grands yeux, presque gros, un regard froid, rien de particulièrement vif, ni gracieux. On comparera cependant avec intérêt deux portraits de van Loo. L'un, reproduit par Larroumet ¹, nous montre une Silvia de trente ans, une brune aux yeux bleus, d'un charme un peu lourd. Sur l'autre ², postérieur d'une quinzaine d'années sans doute, la face, avec les mêmes traits, la même froideur du regard, est pée d'intelligence, de finesse, d'expérience. La vie semble avoir déposé sur le visage de l'actrice cette grâce qui était davantage une qualité de l'esprit. On discerne enfin cette mobilité d'expression tant vantée par les contemporains ³.

Et maintenant, revenons au miroir, et tâchons de saisir cette mobilité en action. Voici un passage de la *Surprise* où Lelio dépeint la femme amoureuse :

Sous l'aiguillon de l'amour et du plaisir, notre cœur à nous autres est un vrai paralytique : nous restons là comme des eaux dormantes, qui attendent qu'on les remue pour remuer. Le cœur d'une femme se donne la secousse à lui-même ; il part sur un mot qu'on dit, sur un mot qu'on ne dit pas, sur une contenance : Elle a beau vous avoir dit qu'elle vous aime, le répète-t-elle, vous l'apprenez toujours, vous ne le saviez pas encore : ici par une impatience, par une froideur, par une imprudence, par une distraction, en baissant les yeux, en les relevant, en sortant de sa place, en y restant ; enfin c'est de la jalousie, du calme, de l'inquiétude, de la joie, du babil et du silence de toutes couleurs. (Sc. 2.)

C'est bien le jeu de Silvia dans la *Surprise*, dans *Les Fausses Confidences* ; celui aussi de la jeune fille au miroir. A côté de cette image de la coquette surprise, il y a la Silvia de *La Double Inconstance*, dépeinte cette fois par Arlequin :

Les premiers jours, il fallait voir comme elle se reculait d'auprès de moi, et puis elle reculait plus doucement, et puis petit à petit elle ne reculait plus ; ensuite elle me regardait en cachette, et puis elle avait honte quand je l'avais vu faire, et puis moi j'avais un plaisir de roi à voir sa honte ; ensuite j'attrapais

¹ *Op. cit.*, p. 49.

² Reproduit par Courville, *op. cit.*, t. II, p. 249.

³ L'auteur d'une fable galante, qui la suppose fille de Protée, le dieu des métamorphoses et de l'une des trois Grâces, conclut ainsi :

... elle a du dieu son père

Cet ingénieux caractère

D'enjouement, de variété,

Et la naïveté de sa charmante mère.

(*Mercur de France* d'avril 1725, pp. 830-831, cit. *Dict. des Th.*, t. I, pp. 417-418.)

Dans *La Double Inconstance*, Flaminia rapporte en ces termes les ragots des rivales de Silvia : « Y a-t-il de visage plus commun, disaient l'autre jour ces jalouses entre elles, de taille plus gauche ? Là-dessus, l'une vous prenait par les yeux, l'autre par la bouche ; il n'y avait pas jusqu'aux hommes qui ne vous trouvaient pas trop jolie » (acte II, se. 1). On peut penser que des actrices jalouses, des amants éconduits — et il dut y en avoir, puisque Casanova lui-même, qui passa pour son amant, a reconnu sa vertu — ont flétri en termes semblables un visage dont les portraits nous ont fixé la grâce insaisissable.

sa main, qu'elle me laissait prendre, et puis elle était encore toute confuse, et puis je lui parlais ; ensuite elle ne me répondait rien, mais n'en pensait pas moins ; ensuite elle me donnait des regards pour des paroles, et puis des paroles qu'elle laissait aller sans y songer, parce que son cœur allait plus vite qu'elle : enfin c'était un charme... (Acte I, sc. 6.)

Ce souvenir n'évoque-t-il pas sa rencontre avec la bergère d'*Arlequin poli par l'amour* ? N'est-il pas un commentaire à la scène 5, où Silvia, précisément honteuse, se recule, revient, sourit, et laisse aller son mouchoir et sa main ? Mais le souvenir de la belle au miroir s'interpose de nouveau entre notre œil et la naïveté ! Elle a appris à Marivaux, qui l'a répété à Silvia, combien l'esprit vient vite aux filles. Et de fait, les plus grandes ingénues de Marivaux arrivent tout de suite à leur maturité ; en ce sens, on comprend que Giraudoux ait dit qu'il n'y a pas d'ingénues chez Marivaux¹.

Nous ne nous étonnons pas d'apprendre que le jeu de Silvia dont on louait l'étonnante variété, conservât de pièce en pièce une certaine fixité sous-jacente. « Elle n'avait qu'une manière, dit Sticotti, pour jouer trente rôles différents, mais elle nous charmait d'un plaisir toujours nouveau. »² Variété intérieure d'un type fixe qui était sa chair même, et qu'on opposera au jeu de la Lecouvreur. Silvia ne cherchait pas à mieux faire. Elle s'épanouissait en nuances, sans jamais forcer son talent, ni dépasser son personnage.

C'est en 1722, que Paris découvrit cette Silvia, plus encore que la *Surprise*³. « Dès ce moment, Silvia devint au théâtre M. de Marivaux lui-même. »⁴

Il s'ensuivit plusieurs conséquences : d'abord, Marivaux ne créa plus d'amoureuses qu'à son image. L'interprète était telle qu'il put reprendre inlassablement le même thème, en jouant chaque fois l'une de ses variations. Ses situations étaient d'ailleurs empruntées à des canevas ou à des pièces contemporaines⁵. Comme un peintre variant à l'infini ses éclairages et ses décors, pour une figure qui le poursuit, il recommence toujours Silvia, dans l'or des cours, la clarté des boudoirs ou la verdure des champs ; pesant de son pinceau, tantôt sur la coquette, tantôt sur l'ingénue, tantôt sur la tendre, la mutine, la pathétique, qui sont toutes en elle, mais toujours diversement.

Que Marivaux ait pénétré très avant dans la connaissance du cœur humain est évident. Qu'il ait joué des talents de Silvia ne l'est pas

¹ « Pas d'ingénues, aucune prude. Les femmes chez Marivaux sont les aînées, plus loyales, mais à peine moins averties des femmes de Laclos. » (*Hommage à Marivaux*, à l'occasion de la commémoration du 225^e anniversaire de sa naissance, publié en tête de l'édition de *Théâtre complet de Marivaux* (Coll. Les Classiques verts), Paris, Éditions nationales, 1946.)

² *Garrick ou les acteurs anglais...*, Paris, Lacombe, 1769, p. 13.

³ « M^{lle} Silvia, dit Gueullette, qui dans *Les Amants ignorants*, *Arlequin poli par l'amour* et autres pièces, était déjà reconnue pour une excellente actrice, fit sentir dans cette comédie qu'il n'y avait personne qui pût la surpasser et même l'égaliser, dans les caractères vrais et naïfs. » (*Notes et Souvenirs*, p. 99.)

⁴ D'Alembert, *Éloge de Marivaux*, cit. Courville, *Théâtre de Marivaux*, t. I, p. 182.

⁵ Cf. ci-dessous, p. 389, note 2.

moins, et l'on voudrait pouvoir affirmer que là était d'abord le plaisir de l'auteur. A défaut, il est clair que Silvia — et derrière elle toute la tradition dont elle était issue — a non seulement permis à Marivaux de toucher aux cordes subtiles de l'âme, mais lui a inspiré l'expression dramatique qui convenait.

L'identification de l'œuvre et de l'interprète fut telle qu'on oublia un peu Marivaux ; on s'en souvint parfois pour le critiquer : « Il s'est répété cent fois dans le rôle de Silvia », dit l'auteur des *Notices sur les Œuvres de Théâtre*¹. Mais de Silvia, à propos de *L'Épreuve* (1740) : « La divine Silvia y vaut mieux que toutes les pièces de cet auteur. »² Notre critique hésite d'ailleurs à lui attribuer certaines de ses pièces, et non des moindres³. Ailleurs encore, il juge *plat et de mauvais ton* le comique du *Jeu de l'amour et du hasard* : « Silvia fait tout le mérite de la représentation par son jeu si vif et si vrai. »⁴ On peut donc affirmer, et c'est une seconde conséquence, que si Marivaux, moyennement goûté, eut pourtant tant d'émules, c'est qu'il avait fixé une certaine image de Silvia. Chaque écrivain voulut alors abriter ses œuvres sous les lauriers de l'actrice. On n'imita pas Marivaux ; on fit, comme lui, des pièces pour Silvia⁵.

Au siècle passé, Lenient qui cherchait vainement, entre Turcaret et Figaro, « le type qui nous frappe et soit resté dans la mémoire des spectateurs », disait avec quelque excès : « Qui de nous se rappelle le nom d'un seul personnage de Marivaux ? »⁶ Il eût dû ajouter : Mais qui de nous ne connaît pas Silvia ? Elle a attiré à elle toutes les Comtesses, les Marquises, les Aramintes, les bergères ; elle leur a donné cette communauté de vie qui manque aux personnages de Dancourt, voués, eux, à l'éternel anonymat. Elle a créé, avec Marivaux, le type Silvia.

Cela n'était pas sans danger pour les auteurs. « Quand cette actrice ne jouera plus, disait-on déjà, quantité de semblables pièces ne se joueront plus. »⁷ Marivaux en fut aussi victime⁸. Il faudra plus de cent ans pour le tirer d'un demi-oubli et reconnaître que, si Silvia avait été M. de Marivaux, M. de Marivaux pouvait revivre en d'autres qu'en Silvia⁹.

¹ Ms. cit., fol. 335.

² *Ibid.*, fol. 259.

³ *Le Jeu de l'amour et du hasard* « par Marivaux (je crois) » (fol. 315). — *L'He des esclaves* : « Je crois cette pièce de Marivaux » (fol. 308).

⁴ *Ibid.*, fol. 316.

⁵ « On ne fait ici des pièces que pour les acteurs au lieu qu'il faudrait le contraire ; on ne verra jamais que Silvia faire une amante mutine, chagrine et tendre dans sa mutinerie... » (*Ibid.*, fol. 267.) Et ailleurs : « Les auteurs, en ce temps-là, se piquaient de faire des pièces exprès pour cette actrice, l'une des plus aimables et des plus grandes qui aient jamais paru pour les amoureuses d'un caractère fantasque, ingénu et spirituel. » (*Ibid.*, à propos des *Amants réunis*, de Beauchamp, 1727.)

⁶ Ch. Lenient, *La comédie au XVIII^e siècle*, Paris, Hachette, 1888, t. I, p. 175.

⁷ *Ibid.*, fol. 367.

⁸ « On n'a jamais pu trouver une actrice capable de la remplacer ; et pour qu'on la trouve, il faut qu'elle réunisse en elle toutes les parties que Silvia possédait dans l'art difficile du théâtre : action, voix, esprit, physionomie, maintien et une grande connaissance du cœur humain. Tout en elle était nature, et l'art la perfectionnant était toujours caché. » (Casanova, *Mémoires*, cit. Courville, op. cit., t. II, p. 208.)

⁹ Par exemple M^{me} Madeleine Renaud, dans les *Fausse Confidences*, au Théâtre Marigny (saison 1947-1948).

UN CADRE ITALIEN. Pour qui respectait ainsi la technique de l'interprète et les traditions de la troupe, il ne pouvait y avoir qu'un cadre à ce théâtre d'amour, le spectacle italien. Il ne s'agit pas ici de déceler les sources de Marivaux, qui « ne reconnaissait aucun genre, en aucune nation, en aucun siècle, ni maître, ni modèle, ni héros »¹. Ce qui veut dire que, comme Molière, il prenait son bien où il le trouvait et le transformait en sa substance. L'étude des sources de Marivaux est décevante, car, nous l'avons dit, le vrai Marivaux commence au delà². Ses *Silvias* et

¹ D'Alembert, *Éloge de Marivaux*, p. 125.

² MM. Jean Fournier et Maurice Bastide, auteurs des notices du *Théâtre complet de Marivaux* (Col. Les Classiques verts), ont relevé tous les prétendus emprunts de Marivaux, en soulignant le médiocre intérêt de ces influences qui, lorsqu'elles ne sont pas vagues ou fantaisistes, ne portent que sur des points de détail. Parmi les inspirations plausibles, nous relevons : pour *Arlequin poli par l'amour* (1720) : *Les Amants ignorants* d'Antreau (1720) ; d'autre part, dans *L'Amante difficile*, de Raymond de Sainte-Albine (1716), Arlequin se déclarait *poli par l'amour*. Pour *Les Fausses Confidences* (1737) : *La Dame amoureuse par envie* (1716), can. de Lelio tiré du *Chien du jardinier*, de Lope de Vega. C'est dire qu'il ne s'agit que d'inspiration. Dans d'autres cas, Marivaux a fait appel à des thèmes connus : celui des *Ménechmes*, pour *La Méprise* ; celui du retour (Ulysse et Pénélope), tant de fois traité sur les deux scènes, pour *La Femme fidèle*. *La Matrone d'Ephèse* est l'ancêtre de *La Seconde Surprise de l'amour*, ce qui évidemment ne prouve ni n'explique rien. Les petits hommes de *L'Île de la raison* ont vu le jour à l'époque du succès de *Gulliver*, récemment traduit (1727) ; *La Nouvelle Colonie* est le thème de *Lysistrata* (Floury remarque du reste que la traduction parut une année après la comédie de Marivaux ; *op. cit.*, p. 93). Ci et là on peut s'amuser à des rapprochements avec Molière, entre autres ses deux *Écoles*, pour *L'École des mères* ; *La Princesse d'Élide* pour la *Surprise* (mais pourquoi pas aussi *Les Amours à la chasse* ?).

L'une des pièces à qui l'on a cherché le plus d'ancêtres, est *Le Jeu de l'amour et du hasard*. La notice du *Théâtre complet* signale deux pièces de Legrand et une de Beauchamp. L'auteur des *Notices sur les Œuvres de Théâtre* (ms. cité de la B. de l'Ars.) cite *Les Amants déguisez* de l'abbé d'Ouillon (le *Dict. des Th.* l'attribue à un certain Dové) joués au Théâtre-Français deux ans auparavant (1728). Le rapprochement le plus intéressant nous paraît être celui des frères Parfaict qui signalent une pièce de d'Orneval : *Arlequin gentilhomme supposé* (1719), repris en 1724 par la nouvelle troupe sous le titre d'*Arlequin gentilhomme supposé et duelliste malgré lui*. On y voit un amant qui change de costume avec son valet, pour observer sa future femme. Rapprochement intéressant parce que Marivaux a très probablement vu cette pièce, et qu'on peut alors juger combien son Arlequin, tout grossier qu'il est, se montre cependant plus nuancé que le zanni du canevas italien. Voici le passage en question résumé par le *Dictionnaire des Théâtres*. « Arlequin peu content de jouer ce personnage, s'en acquitte d'une manière tout à fait ridicule ; au lieu de la lettre du père de Léandre, il sort de sa poche un morceau de fromage, et ensuite il tire la lettre de son soulier. Le Docteur faisant peu d'attention à ses extravagances, reçoit son prétendu gendre avec toute l'amitié convenable, et le présente comme tel à sa fille Isabelle. Arlequin continue ses balourdises, il fait à cette belle un compliment ridicule : son maître veut tout bas lui en dicter un plus poli ; Arlequin le répète de travers et à contre-sens : le Docteur le fait entrer pour se rafraîchir, et lorsqu'ils reparaissent, Arlequin qui a quelques coups de vin dans la tête, veut cajoler Colombine, suivante d'Isabelle, et s'adressant à cette dernière par ses discours impolis et ses façons grossières, l'oblige à se retirer avec sa suivante et le Docteur. Léandre, outré des sottises de ce valet, le rosse d'importance. Celui-ci crie, le Docteur vient, mais avant qu'il paraisse, Léandre force Arlequin à prendre le bâton et feint d'en avoir reçu plusieurs coups. Le Docteur exhorte le prétendu maître à agir avec plus de douceur, mais il n'est pas plutôt sorti que Léandre recommence à frapper Arlequin, qui renouvelle ses cris : le Docteur accourt et revenant à la troisième fois il oblige Léandre qu'il prend toujours peur le valet, à demander pardon à genoux à son maître. Ici Arlequin triomphe, il exige que Léandre lui baise la main, le pied, et

leurs amants, on leur trouve des situations semblables, mais pas de véritables ancêtres.

Mais en deçà il y a le cadre italien : la magie d'*Arlequin poli par l'amour* ; le romanesque des intrigues de cour, dans *La Double Inconstance* et surtout dans ce *Prince travesti*, chef-d'œuvre qui semble si à part dans le théâtre de Marivaux, parce que justement il est dans la plus pure tradition italienne ; l'exotisme dont nous reparlerons plus loin¹ ; et tous ces vieux trucs : chassés-croisés, parallélisme des valets et des maîtres, travestis, escapades sentimentales, si fréquents, si visibles, qu'il aurait été presque inutile de les rappeler, si, comme Molière que d'ailleurs il n'aimait pas, Marivaux ne se les était vu reprocher.

Parade, invraisemblance, a-t-on dit de ce théâtre². Comment est-il possible que la fine Araminte n'ait pas deviné aussitôt, sous le gendre grossier qu'on lui présentait, un valet déguisé ? N'était-elle pas choquante, l'insistance de Lucidor à tourmenter l'amour d'Angélique, dans *L'Épreuve* ? Quelle lourde plaisanterie que de lui faire croire qu'il lui réservait un autre mari, et qu'il eût mérité d'être pris au mot ! Qu'un roi se déguise en ambassadeur pour venir observer incognito la princesse qu'il songe à épouser (*Le Prince travesti*), passe encore ; mais qu'une princesse de Sparte endosse un équipement masculin « pour se mettre à la recherche d'un jeune homme dont elle ne sait point être aimée », et trompe un philosophe « par une plaisanterie digne de Scapin »³ (*Le Triomphe de l'amour*) ; ou qu'une fille bien née se déguise en chevalier puis joue à la suivante pour démasquer un infidèle (*La Fausse Suivante*), voilà qui parut insupportable à plusieurs.

Ces invraisemblances ne gênaient aucunement Marivaux ; d'abord parce qu'il voyait tout sous l'optique de Silvia : peu lui importaient les moyens, pourvu que Silvia y livrât quelque chose d'elle-même. Ensuite parce que ces moyens permettaient de plaisants jeux de théâtre, d'agréables déguisements dont l'homme de théâtre n'avait pas à se plaindre. Il est assez significatif qu'une des comédies les plus intérieures de Marivaux, où la volonté des héros est la plus libre et l'intervention étrangère quasi nulle (*Le Jeu de l'amour et du hasard*), se déroule dans l'atmosphère la plus franchement italienne. Il avait besoin de ce contre-poids comique et spectaculaire à sa psychologie amoureuse.

C'est pourquoi aussi les rôles de valets — meneurs d'intrigues ou simples comparses — sont toujours vivement tracés. Il semble même qu'ils le soient davantage dans les pièces où l'élément visuel fait le plus défaut. Paysans, jardiniers cocasses, Arlequins butors ou épicés, couples échauffés, suant de roserie et de joie de vivre. Il y a peu de rôles, dans tout le théâtre français, aussi fulgurants que celui de Dubois (*Les*

enfin lui rend une partie des coups de bâton qu'il vient de recevoir. » (T. I, pp. 244-245). Il n'y a pas de morceau de fromage, chez Marivaux, ni de coups de bâton ; c'est pourtant bien dans le ton, suffisamment même pour qu'on ait reproché à l'auteur français ces scènes d'un mauvais ton (cf. plus haut, p. 388).

¹ Cf. ci-dessous, p. 424.

² « Nos auteurs français se sont facilement accommodés au genre italien. » *Not. Th., ms. cit.*, fol. 299, à propos de *L'Héritier de village* ; cf. aussi ci-dessus, p. 382 et la note 2.

³ Desboulmiers, *Histoire anecdotique*, t. III, p. 468.

Fausse Confidences) ; pendant du Scapin des *Fourberies*, plus délié et subtil — puisqu'il n'a pas à escroquer des écus et des pistoles, mais la tendresse naissante d'une jeune veuve bien élevée —, tout aussi positif et enthousiaste. M. Jean-Louis Barrault nous rendait dernièrement en sa première pureté ce texte taillé dans un cristal inaltérable.

Votre affaire est infaillible absolument dit le valet à Dorante, il me semble que je vous vois déjà en déshabillé dans l'appartement de madame... tant mieux pour vous et tant pis pour elle. Si vous lui plaisez, elle en sera si honteuse, elle deviendra si faible qu'elle ne pourra se soutenir qu'en épousant.

Avec Dorante, il est comme un général à l'heure de l'attaque ; il passe en flèche, lance un ordre : « Faites-vous un peu aimer de Marton ! », s'en retourne, revient jeter un ultime conseil, disparaît. M. Barrault soulignait ces faux départs par une démarche bondissante, comme le faisaient les Italiens. Dubois se fait truculent, lorsqu'il s'agit de vaincre les répugnances de son maître à user d'un stratagème pas trop délicat : « Point de question ! il faut l'achever pendant qu'elle est étourdie. » Et il ajoute dans un cri de confiance : « Il faut qu'elle nous épouse ! » La pauvre Araminte croit lutter contre elle-même, et c'est Dubois qui la mène, la presse, se campe sur le terrain conquis et pousse sans cesse ses attaques.

Nulle part le persiflage de valets n'est plus poussé que dans *Les Sincères*, l'avant-dernière des comédies de Marivaux aux Italiens et l'une des plus subtiles.

Tout ce petit monde, assis au banc des moqueurs, caquette, ferraille de la langue, suppute la résistance des amants, ou bien intervient pour tramer une ruse ou singer de grands sentiments. Il entoure de ses variations comiques la longue mélodie des cœurs qui se poursuit, vive et gracieuse, souvent profonde, toujours soutenue et parfois submergée d'une nappe de tendresse. Tout cela compose un théâtre brillamment charpenté, visiblement conçu pour la scène, et nous dirons enfin, bien parlé, parce que c'est le langage de la vérité.

LE LANGAGE DE LA VÉRITÉ. Autrefois on le nommait marivaudage, et il est grand temps de mettre fin à cette légende. Nous ne prétendons pas nier que son style soit exceptionnellement raffiné ; ni nous étonner qu'il ait surpris les contemporains, comme naguère le style de Proust. Mais pourquoi, alors que la phrase proustienne séduisait bientôt le lecteur, pourquoi, aujourd'hui encore, ces réticences à l'égard de Marivaux ?

D'Alembert, qui a toujours tempéré ses critiques de remarques profondes, a dit dans son *Éloge* :

Il croyait être naturel dans ses comédies, parce que le style qu'il prête à ses acteurs est celui qu'il avait lui-même sans effort comme sans relâche, dans la conversation ¹.

Ne retenons que cette note précieuse : Marivaux a toujours voulu

¹ *Éloge de Marivaux*, p. 74.

être naturel ; son langage n'était pas l'effet d'une recherche ¹. Il existe d'ailleurs une histoire qui, sur le plan intellectuel, est le pendant de la « belle au miroir » : c'est celle d'un ami dont les lettres naturelles l'enchantaient ; Marivaux rompit toute relation, le jour où il en découvrit les laborieux bromillons. De nouveau la fiction venait heurter cet amant de la vérité. Il s'en détourna, et puis, l'expérience lui enseigna que le style du dramaturge, ainsi d'ailleurs que celui du romancier et du critique, a sa vérité à lui, qui, comme le visage, le jeu d'une comédienne, a recours à certains artifices.

On a dit que le marivaudage apparaît d'abord et surtout dans les rôles de valets et de paysans. Fleury y voit, comme chez Dufresny, la preuve d'un esprit observateur, la connaissance des langages ruraux. Il s'est appliqué à recueillir en Normandie une série de locutions imagées, précieuses « à faire envie aux habitués de l'Hôtel de Rambouillet » ². Mais d'autres critiques ont prouvé que le dialecte des paysans de Marivaux n'a rien de spécifiquement normand, et surtout qu'aucun trait particulier, hors quelques jurons, ne distingue les Gascons des autres ³. Sans aller jusque dans les campagnes, glaner des arguments, il suffisait d'ouvrir le Recueil de Gherardi, de feuilleter le manuscrit de Dominique, ou encore de consulter Perrucci. Le langage cocasse d'Arlequin et des autres zanni, aux métaphores alambiquées, est un vieux procédé comique. C'est la parodie grossière du langage des maîtres, par les valets — et indirectement la satire du langage des beaux esprits. Arlequin, Pierrot, les Suisses, les paysans trébuchent sur leurs figures de rhétorique, aussi maladroitement qu'un ours sur de la porcelaine. Cette convention de style n'était pas particulière à la scène italienne — voyez Molière —, mais la faveur dont jouissaient Arlequin et les autres bouffons lui permettait de s'étaler un peu partout.

Marivaux s'y est amusé avec plus de finesse, ce qui est peut-être cause qu'on l'a accusé. Il ne s'est pas seulement contenté de plaisantes parodies, comme par exemple dans *L'Héritier de village* ou *Le Jeu de l'amour et du hasard* ; il a fait dire à ses zanni des choses sensées, voire touchantes, dans ce langage maladroit. Les réflexions d'Arlequin sur la vie simple, l'amour champêtre, la tyrannie, dans *La Double Inconstance*, ne serait-ce pas de la sensiblerie, sans le piment de l'expression ? Bien plus, pouvait-on songer à accorder le jeu de Thomassin avec un langage ordinaire ? L'idée n'en serait pas venue à Marivaux, et ce fut précisément, plus tard, l'erreur de Florian.

Quant au langage des jeunes premiers, il va de soi — Marivaux l'a dit le premier — qu'une pensée subtile appelle une langue appropriée. Comme pour les rôles de valets, l'usage d'un style un peu trop précieux s'explique toujours par la situation, du moins dans le répertoire italien.

¹ Il est vrai que Marmontel, croquant les habitués du salon de Mme de Tencin, a vu chez Marivaux « l'impatience de faire preuve de finesse et de sagacité » (*Mémoires*, Livre IV, cit. Fleury, op. cit., p. 254). Mais les jugements de Marmontel semblent un peu hâtifs, et d'Alembert s'est expliqué d'ailleurs beaucoup plus subtilement sur la faconde de Marivaux en société.

² Op. cit., pp. 276 sqq.

³ *Théâtre complet de Marivaux*, Introduction, p. 19 et note 1.

Tel le premier dialogue de Dorante et Silvia, dans *Le Jeu de l'amour et du hasard* (acte 1, sc. 7) ; cette minauderie guindée souligne la situation irrégulière de ces deux jeunes gens de bonne famille, déguisés en valets, qui croient chacun parler à un inférieur et s'étonnent de lui trouver tant d'esprit. On a aussi vu quelque marivaudage dans *La Fausse Suivante*¹. Mais justement Silvia, travestie en chevalier, y joue un rôle d'amant aux ceillades assassines. Plus loin, elle joue la suivante et fait des ravages à l'office. On peut reprocher l'excès des déguisements : le style a une intention parodique.

Mais il faut surtout souligner que la langue de Marivaux est essentiellement théâtrale. Marivaux est peut-être le seul auteur comique français, avec Musset² à avoir pu écrire de grandes tirades en prose qui passent gaillardement la rampe.

Ce que (l'espèce masculine) a de si comique ? Mais y songez-vous, Monsieur ? Vous êtes bien curieux d'être humilié dans vos confrères. Si je parlais, vous seriez tout étonné de vous trouver de cent piques au-dessous de nous. Vous demandez ce que votre espèce a de comique, qui, pour se mettre à son aise, a eu besoin de se réserver un privilège d'indiscrétion, d'impertinence et de fatuité ; qui suffoquerait si elle n'était babillarde, si sa misérable vanité n'avait pas ses coudées franches, s'il ne lui était pas permis de déshonorer un sexe qu'elle ose mépriser pour les mêmes choses dont l'indigne qu'elle est fait sa gloire. Oh ! l'admirable engeance qui a trouvé la raison et la vertu des fardeaux trop pesants pour elle, et qui nous a chargées du soin de les porter ! Ne voilà-t-il pas de beaux titres de supériorité sur nous, et de pareils gens ne sont-ils pas risibles ? Fiez-vous à moi, Monsieur ; vous ne connaissez pas votre misère, j'oserai vous le dire. Vous voilà bien irrité contre les femmes ? je suis peut-être, moi, la moins aimable de toutes : tout hérissé de rancune que vous croyez être, moyennant deux ou trois coups d'œil flatteurs qu'il m'en coûterait, grâce à la tournure grotesque de l'esprit de l'homme, vous m'allez donner la comédie³.

Dans chaque scène reviennent ces morceaux pleins d'élan et coupés, au rythme de la respiration, par des questions et des points exclamationnels. L'émoi gagne-t-il un cœur, ce cœur est-il oppressé, le souffle plus court, la tirade en suit docilement les battements précipités :

Y a-t-il rien de plus simple ? Quoi ! parce que je suis équitable, que je veux qu'on ne nuise à personne, que je veux sauver un domestique du tort qu'on peut lui faire auprès de son maître, on dit que j'ai des emportements, des fureurs dont on est surprise ! Un moment après, un mauvais esprit raisonne ; il faut se fâcher, il faut la faire taire, et prendre mon parti contre elle, à cause de la conséquence de ce qu'elle dit ! Mon parti ! J'ai donc besoin qu'on me défende, qu'on me justifie ? On peut donc mal interpréter ce que je fais ? Mais que fais-je ? de quoi m'accuse-t-on ? Instruisez-moi, je vous en conjure : cela est-il sérieux ? me joue-t-on ? se moque-t-on de moi ? Je ne suis pas tranquille⁴.

¹ Courville, *op. cit.*, p. 266.

² Et Beaumarchais sans doute, mais que c'est apprêté ! Disons plutôt : et Labiche.

³ *La Surprise de l'amour*, acte I, sc. 7.

⁴ *Le Jeu de l'amour et du hasard*, acte II, sc. 11.

Bien plus, Marivaux est le seul à avoir tracé avec succès des portraits au théâtre. La fameuse scène du *Misanthrope*, où Célimène exécute spirituellement ses amis (acte II, sc. 4), n'est pas sans longueur ; on sent Molière retenu et pour tout dire académique. Marivaux l'a reprise dans *Les Sincères* (sc. 4) avec beaucoup plus de liberté et de verve. Les roseries de la marquise y sont coupées par des mots prêtés aux victimes elles-mêmes, et favorables aux jeux de scène. Nous renvoyons le lecteur à la scène, non sans extraire ce savoureux portrait d'une nouvelle épousée :

A côté de lui était une nouvelle mariée, d'environ trente ans, de ces visages d'un blanc fade, et qui font physionomie longue et sottie ; et cette nouvelle épousée, telle que je vous la dépeins, avec ce visage qui, à dix ans, était antique, prenait des airs enfantins dans la conversation ; vous eussiez dit d'une petite fille qui vient de sortir de dessous l'aile de père et mère ; figurez-vous qu'elle est étonnée de la nouveauté de son état ; elle n'a point de contenance assurée ; ses innocents appas sont encore tout confus de son aventure ; elle n'est pas encore bien sûre qu'il soit honnête d'avoir un mari ; elle baisse les yeux quand on la regarde ; elle ne croit pas qu'il lui soit permis de parler si on ne l'interroge ; elle me faisait toujours une inclination de tête en me répondant, comme si elle m'avait remerciée de la bonté que j'avais de faire comparaison avec une personne de son âge ; elle me traitait comme une mère, moi, qui suis plus jeune qu'elle : ah, ah, ah !

Mais surtout, il faut dire que cette langue si vivante et savoureuse sait se faire merveilleusement simple, lorsque la situation le requiert. Comme il ne s'agit ici que du théâtre d'amour, nous n'irons pas chercher, dans *Le Prince travesti*, les discours de haute politique menés avec la plus simple gravité ; mais nous y trouverons une réplique d'Hortense à Lelio, certainement peu connue. Jadis il lui avait porté secours ; il voudrait savoir aujourd'hui si le dernier regard qu'elle lui lança alors, n'était que de reconnaissance. Hortense voudrait parler, mais elle est la confidente de la princesse et celle-ci aime le brillant inconnu. Parler, ce serait trahir sa souveraine, ce serait aussi risquer la disgrâce de Lelio. Dans une situation aussi délicate, voici ce que le cœur lui dicte :

J'aurais de la peine à vous rendre compte de cela ; j'étais pénétrée du service que vous m'aviez rendu, de votre générosité ; vous alliez me quitter, je vous voyais triste, je l'étais peut-être moi-même ; je vous regardai comme je pus, sans savoir comment, sans me gêner ; il y a des moments où les regards signifient ce qu'ils peuvent, on ne répond de rien, on ne sait point trop ce qu'on y met ; il y entre trop de choses, et peut-être de tout. Pour ce que je sais, c'est que je me serais bien passée de savoir votre secret. (Acte I, sc. 6.)

Peut-on rêver langage plus uni ! La réponse d'Araminte aux aveux de Dorante (acte III, sc. 12), la scène délicieuse avec Marton (acte III, sc. 10), les dialogues entre mère et fille, dans *La Mère confidente*, le rôle d'Angélique dans *L'Épreuve*, autant d'exemples célèbres. Marivaux sait même donner à une situation fausse le visage de la simplicité : Arlequin, dans *La Double Inconstance*, a surpris Silvia donnant sa foi au prince :

Eh bien ! Arlequin, je n'aurai donc pas la peine de vous rien dire ; consolez-vous comme vous pourrez de vous-même. Le prince vous parlera, j'ai le cœur tout entrepris : voyez, accommodez-vous ; il n'y a plus de raison à moi, c'est la vérité. Qu'est-ce que vous me diriez ? que je vous quitte. Qu'est-ce que je vous répondrais ? que je le sais bien. Prenez que vous l'avez dit, prenez que j'ai répondu, laissez-moi après, et voilà qui sera fini.

(Acte III, sc. 10.)

Tel est le secret du langage de la vérité au théâtre : un grand fond de sincérité et la connaissance du cœur humain, d'une part ; une grande science dramatique de l'autre, c'est-à-dire, non seulement le sens des rythmes, mais le sentiment exact de ce qui convient à chaque acteur et à chaque geste.

La commedia dell'arte, à qui l'on reprochait de n'être qu'un spectacle et pas une œuvre, rachetait en partie ce défaut par l'adaptation parfaite de la phrase à la mimique, puisque l'acteur était également l'auteur. Que Marivaux ait pu élever la langue du théâtre à un tel degré de perfection, cela a plusieurs causes : son don admirable de lecteur, le fait que dans la vie, il parlait comme il lisait. Mais aussi le fait d'avoir rencontré Arlequin, Lelio, Silvia, Trivelin, tous habitués à faire coller le texte au geste ; et d'avoir compris jusqu'où il pouvait les mener. Ce théâtre leur était destiné.

Entente si parfaite que son répertoire du Théâtre-Français se ressent d'une certaine gêne. S'il y a du marivaudage chez Marivaux, c'est dans ce répertoire qu'on risque d'en trouver quelques traces (*Les Serments indiscrets*). Or l'héritière de tout son théâtre fut précisément la Comédie-Française pour laquelle il n'était point fait. Adversaire résolue du jeu vif et stylisé, qu'elle reléguait dédaigneusement au rang d'arlequinade, elle s'était contentée d'enchérir sur les subtilités du texte. Dépouillé de son expression théâtrale, faussé ensuite par l'insistance qu'on a mise à souligner ce qui n'était qu'ornements fugaces, ce texte si scénique est devenu une espèce de jeu cérébral. C'est ainsi que s'est accrédité le genre dit *marivaudage*, qui a eu ses imitateurs, que les encyclopédistes accueillent déjà avec un haussement d'épaule, véritable caricature de Marivaux. Trop précieux pour les uns, pas assez funambulesque pour ceux qui préféreraient à ses nettes perspectives taillées, les profondes frondaisons naturelles du peintre des *Fêtes galantes*, Marivaux a poursuivi longtemps à l'écart la destinée des génies désuets.

3. ÉMULES ET SUCCESSEURS.

Sous le titre, *L'École de Marivaux*, M. de Courville a groupé un certain nombre de pièces qui, entre 1722 et 1730, s'inspirent plus ou moins manifestement de la surprise amoureuse¹. Ce sont :

La Fille inquiète ou le besoin d'aimer (1723) d'Autreau (*N.T.I.*, éd. 1733, t. IV).

Le Dédain affecté (1724) de Monicault (*N.T.I.*, t. V).

¹ *Op. cit.*, chap. XIV, pp. 257 sqq.

Le Faucon et les oies de Boccace (1725) de Delisle (N.T.I., t. V).

L'Embarras des richesses (1725) d'Allainval (N.T.I., t. V).

La Capricieuse (1726) de Jolly (N.T.I., t. VI).

La Veuve à la mode (1726) de Saint-Foix (résumé dans N.T.I., t. I, p. 255).

L'Amour précepteur et L'Horoscope accompli (1727) de Gueullette (N.T.I., t. VI et VII).

Le Portrait, Les Effets du dépit et Les Amants réunis (1727) de Beauchamp (N.T.I., t. VII).

Il faut y joindre *Le Retour de tendresse ou la feinte véritable* (1728) de Fusilier¹ (N.T.I., t. VIII).

Toutes manifestent une visible intériorisation de l'action, font appel à des sentiments auxquels Marivaux nous a habitués, tendent enfin, le voulant ou non, à une certaine psychologie. Voici *La Fille inquiète*, qui aime sans le savoir et veut nier l'amour. Voici le jeune homme déçu dans ses amours, qui se retire à la campagne et voue sa haine au beau sexe (*Le Faucon*). Voici *La Capricieuse*, victime de ses désirs changeants ; et cette autre capricieuse dont toute la conduite est réglée par des dépités successifs (*Les Effets du dépit*). Un minuscule quiproquo est toute l'intrigue du *Dédain affecté*, petite guerilla de mépris et de reproches. Encore une dépitée prise à son jeu de vengeance, dans *Le Retour de tendresse*. Et voici les amants qui ne veulent point se marier, parce qu'ils s'aiment trop (*La Veuve à la mode*), la jeune fille qu'on veut marier contre son gré, et qui, voulant haïr, aime (*Le Portrait*).

Ces thèmes sont identiques ou apparentés aux thèmes marivaudiens. L'expression est souvent différente, bien que les situations psychologiques semblables entraînent forcément certaines parentés de style. On pourrait, comme nous l'avons fait pour Coppel et Dufresny, glaner des traits significatifs, et même des scènes entières. Il y en a chez Beauchamp qui pourraient être signés Marivaux : ces conclusions d'amoureux qui avouent leur amour sans prononcer le mot. « Est-ce de l'amour ? demande Dorante, dans *Les Effets du dépit* (sc. dernière). — C'est du moins quelque chose dont vous ne devez pas vous plaindre. » Dans *Le Retour de tendresse*, pièce unique de Fusilier, Lucinde a été abandonnée par Dorante, qui poursuit Julie, laquelle aime Lisimon. Julie prie Lucinde de la débarrasser de cet amant qui rompt ses projets. Lucinde accepte par esprit de vengeance (dit-elle !) et ramène à elle l'infidèle. Lorsqu'il apprend la ruse, Dorante s'emporte en reproches contre sa maîtresse.

Effectivement, reconnaît Lucinde, le trait est un peu noir ; voyez à quoi m'expose ma folle de cousine. Vous verrez que pour réparer tout cela, il faudra que je vous épouse. — C'est-à-dire, proteste Dorante, que je ne devrai votre

¹ Ne pas confondre avec Fuzelier, le collaborateur de Lesage. Le *Dictionnaire des Théâtres* (qui orthographie Fuzillier) ne mentionne que cette pièce de lui. Lérès (*Dict. des Th.*, éd. 1763, p. 579) en fait le fils d'un Intéressé dans les sous-fermes du Roi. Desboulmiers attribue la pièce à Romagnesi sous le nom de Fusilier et annonce 14 représentations. « Pièce très jolie en un acte par M. Fuzilier », dit enfin Gueullette (*Notes et Souvenirs*, p. 11).

main qu'à votre délicatesse sur les bienséances. — Je vous conseille encore de faire le difficile ; ne voudriez-vous pas qu'on allât vous avouer qu'on a été charmé de trouver l'occasion de vous ramener sans paraître se commettre ? qu'on a saisi le prétexte de vous parler et d'entamer une matière si délicate, parce qu'on avait sa restriction toute prête, si vous n'aviez pas répondu aux avances qu'on vous faisait ? — Quoi Lucinde, cette feinte était donc fondée sur un motif aussi charmant ? — Oui, mais ne nous amusons pas davantage ; ma gloire m'est chère aussi à moi, et je ne veux pas que l'on pense que j'aie pu la souiller par une trahison ; venez Dorante, le notaire est encore là dedans, allons lui faire prendre acte de mon innocence. (Sc. 15.)

Mais encore une fois, l'on se tromperait en imaginant toutes les pièces composées dans ce style d'un bout à l'autre. Leur prose est souvent plate et la psychologie quelconque ou artificielle. A y regarder de près, on s'aperçoit que les auteurs imitent Marivaux dans la mesure où ils font appel, chez les interprètes, aux qualités que Marivaux avaient utilisées ou qu'il avait lui-même mises en lumière. Les trois pièces de Beauchamp sont faites pour Silvia¹, ainsi que *Le Dédain affecté* et *Le Retour de tendresse* dont nous parlions. Elle y apparaît vive, naïve, spirituelle, telle que l'avait révélée Marivaux. Ainsi, l'héroïne du *Portrait*, trois ans avant *Le Jeu de l'amour et du hasard*, prend les vêtements de sa suivante, pour accueillir un fiancé contre lequel elle se prévenue, sans le connaître. Elle disserte sur sa langueur, sur son dépit, se bat continuellement contre elle-même, et finalement s'avoue amoureuse ; c'est amusant, piquant même, pourtant froid et, somme toute, pensé très court, parce que ce n'est pas profondément senti. Quel rapport avec Marivaux ? Le rôle de Silvia, évidemment, qui valut à la pièce un brillant succès. Certains, du reste, ne voyaient en elle que les attraites les plus artificiels : la femme fantasque, coquette. Tel Jolly, qui fit pour elle une *Capricieuse* aux caprices fatigants, et qui de plus était en vers.

Silvia même, pour qui le rôle a été fait, y joue mal. Ses caprices sont forcés et ne sont pas développés².

Remarque injuste ; que tirer des vers secs de Jolly ?

Lelio, qui lui sert le plus souvent de partenaire, a aussi des rôles à sa taille. Delisle compose pour lui son *Faucon*, d'un romanque très italien ; il y avait ses tirades contre l'inconstance et la perfidie des femmes. Beauchamp, qui avait fait pour lui un *Jaloux* (1724), inspiré d'ailleurs du canevas de Lelio lui-même, lui donne un rôle de père noble très particulier, dans *Les Amants réunis*, et dont nous reparlerons.

Thomassin, qu'Autreau et Marivaux ont éduqué en quelques mois, intéresse prodigieusement les auteurs. Il est avec Silvia le héros de *La Fille inquiète*, l'Arlequin tendre, supportant le jeune, les coups et la pauvreté pour l'amour de Violette ; excès de tendresse, trop contraire

¹ Nous avons cité l'opinion de l'auteur des *Notices sur les Œuvres de Théâtre*, au sujet des *Amants réunis* et de *La Fausse Inconstance* (ci-dessus, p. 388, note 5). Des *Effets du dépit*, il dit : « Voici encore une pièce qui est composée absolument pour Silvia. On dirait que c'est son propre caractère qu'elle joue. » (Ibid., fol. 252.)

² *Not. Th.*, fol. 221.

au caractère et qui nuit à la pièce. Il est à sa place dans *Le Faucon*, jouant au côté du misogyne Lelio exactement le même rôle que dans *La Surprise de l'amour* ; Delisle qui connaît déjà bien son personnage, lui a réservé des scènes bouffonnes, mais aussi cette naïveté naturelle, cette douceur, qui tendent à s'attacher à son type. Il est le personnage central de *L'Embaras des richesses*, adaptation théâtrale de la fable du Savetier et du Financier. Jardinier pauvre et heureux, amoureux de la gentille Chloé, ses chansons indisposent le financier Midas. Le dieu Plutus, pour défendre son sujet, offre à Arlequin un trésor qui lui ravira sa joie. L'avarice, l'inquiétude, l'orgueil fondent sur ce pauvre enfant qui s'aigrit, extravague, repousse sa fiancée et s'apprête à épouser Florise, fille d'un riche bourgeois. Mais son bon naturel reprend le dessus ; il rend à Plutus le trésor et retourne à Chloé en gambadant. Celle-ci feint d'abord d'en avoir épousé un autre ; petite vengeance qui doit la payer des larmes que lui a fait verser Arlequin, qui doit surtout permettre à Thomassin de montrer qu'il sait émouvoir. D'Allainval s'est honorablement tiré de ces deux scènes touchantes, préservant les réflexes enfantins d'Arlequin et le poussant par degré jusqu'aux sanglots, qui bouleversèrent Chloé et avec elle tout l'auditoire. La pièce eut vingt représentations et fut reprise l'hiver suivant.

C'est le meilleur ouvrage de d'Allainval, disent les *Notices sur les Œuvres de Théâtre*, qui est lui-même aussi pauvre qu'il a dépeint Arlequin... Les rôles joués par Silvia et par le petit Thomassin et bien faits pour eux, ils les jouaient avec des grâces et une naïveté qu'on ne reverra jamais au même degré de charme et de perfection ¹.

L'Embaras des richesses nous paraît un exemple typique de « l'École de Marivaux ». La psychologie est primaire. Arlequin qui, à la scène 5 du 1^{er} acte, moralisait spirituellement contre la richesse et défendait avec fougue son heureuse pauvreté, tombe d'un coup dans les filets de Plutus, trois scènes plus loin. Le dieu pouvait se passer de dire à part soi : il faut jouer d'adresse. Sa victime devient ladre, dure, perd son bon sens et son ingénuité, aussi facilement qu'on retourne un gant. Il ne vivait que pour Chloé, elle l'agace, il l'éconduit cyniquement. Cela dure deux actes et puis soudain, le voilà devenu bon. L'auteur voulait prouver que l'amour et la simplicité des mœurs font le bonheur ; la leçon est grossière. Quel rapport avec Marivaux ? Un seul : Arlequin et Chloé, le couple ingénu, chargé une fois de plus d'assurer le triomphe de la nature.

Marivaux avait donc révélé, chez les principaux interprètes de la comédie italienne, une certaine qualité d'émotion que le jeu violent des vieux canevas avait peu mise en lumière ². Or, cette tendresse était dans l'air. Les auteurs contemporains l'exploitèrent et l'accusèrent beaucoup

¹ *Not. Th.*, fol. 254. Cette comédie fut cependant reprise en 1752, avec M^{me} Favart qui « représenta le rôle de Chloé avec toutes les grâces et la précision possible » (*Dic. des Th.*, sous Favart, t. II, p. 479).

² Ce faisant, il réalisait au fond les désirs de Riccoboni : élever le niveau du répertoire. On pourrait s'étonner que Riccoboni n'ait pas mieux senti la valeur exceptionnelle de cette nouvelle recrue. Mais l'émotion dont il voulait enrichir le répertoire était celle du grand romanesque plus que celle de la psychologie délicate.

plus que Marivaux lui-même. On avait vu Silvia sensible et changeante, on la voulut plus sensible et changeante jusqu'au caprice ; Arlequin ému, on voulut le voir sangloter. « L'École de Marivaux » donne dans une sensibilité et souvent une sensiblerie à laquelle la finesse de Marivaux s'était refusée. Le pathétique, par Autreau, par Delisle, par d'Allainval, gagne la scène italienne ; sans du reste que ces auteurs renoncent aucunement aux conventions du jeu italien et aux ressources de ce spectacle. Cependant, malgré ce contrepois bouffon et ces effets de mise en scène, il nous est difficile, aujourd'hui, de nous attendre sur ces scènes de larmes. C'est que nous avons perdu le sens du type ; Arlequin n'est plus pour nous ce qu'il était alors : celui qu'on appelait avec affection le « petit Arlequin », ou mieux encore, « petit homme ». Les jeunes premiers de la Comédie-Française pouvaient bien larmoyer, lui seul savait pleurer, faire pleurer et sourire à la fois ; parce qu'on connaissait son âme, son passé, et qu'on attendait l'instant où le zanni consolé, ou seulement distrait, gambaderait de nouveau sur la scène.

C'est dans cette atmosphère un peu larmoyante que Beauchamp écrit ses *Amants réunis* dont on a dit¹ qu'ils fondaient avant Diderot le drame bourgeois. Nous reparlerons au chapitre suivant du rôle que jouèrent les Italiens, dans cette invasion des thèmes sociaux au théâtre. Disons simplement que Beauchamp faisait appel, dans sa pièce, au jeu romanesque de Lelio, mais cette fois d'une façon plus particulière. D'amoureux passionné, il en faisait un père sensible et noble. Lelio a repris aux paysans auxquels il l'avait confiée, une fille, Léonor, fruit d'une union secrète. Avant de se faire connaître, il désire l'observer, ce qui fait que l'on jase. Pour étouffer les reproches de son ami Oronte, Lelio lui conte la vérité (acte 1, sc. 3). Il n'y a donc nulle surprise pour le spectateur. De même, on saura très vite que ce Valère, aimé secrètement de Léonor, est précisément le fils d'Oronte que les pères méditent de lui donner pour époux. De sorte que l'intrigue repose sur un certain nombre d'ignorances réciproques des personnages ; et ces ignorances sont toutes source de pathétique.

Pathétiques les sentiments de Léonor séquestrée par un homme qu'elle ne connaît pas, dont elle a lieu de craindre le pirc, qu'elle devrait détester et qu'un instinct profond — les liens du sang — pousse au contraire à vénérer :

Je voulais me plaindre, je n'ai fait que des remerciements ; je voulais me livrer aux murmures, je n'ai retrouvé que des expressions de reconnaissance... quelle chaîne invisible m'attachait auprès de lui... pourquoi donc (mon cœur) ne s'est-il point révolté contre lui ?
(Acte I, sc. 9.)

Elle dira même à Valère :

Pouvez-vous me croire ? j'avoue que des liens secrets m'attachent Lelio ; mais je sens que ce qui se passe en moi pour lui ne nuit point à ce qui s'y passe pour vous... je me trouve agitée de mouvements dont je ne puis vous rendre

¹ Duboch, *Histoire générale illustrée du Théâtre.*, t. IV, p. 108.

compte ; si votre amour s'en offense, c'est que vous ne lisez point dans mon cœur. Mais enfin, quel que soit ce sentiment inconnu, il faut m'obtenir de Lelio ou ne me plus voir. (Acte III, sc. 9.)

Ces mêmes liens du sang disent à Lelio que Léonor, aimant un inconnu, ne saurait décevoir sa confiance :

Je ne sais si c'est parce que je suis père ou parce que je crois connaître Léonor, mais je ne puis rien augurer de fâcheux de tout ceci. (Acte II, sc. 12.)

Pathétiques surtout les sentiments des deux jeunes gens : l'amour de Valère pour une fille qu'il croit roturière ; la vertu de Léonor qui s'en croit indigne. Et lorsque Lelio, pour obliger le mystérieux amant à se démasquer, distribue aux jeunes gens de fausses lettres de rupture, ils se montrent, pour reprendre le mot de Scapin, « dignes des temps héroïques ».

Cette lettre n'est point d'elle, s'écrie Valère, ou si elle l'a écrite, on l'a forcée de le faire. Je perce les apparences, elle n'est point coupable.

Léonor est plus grande encore, en le croyant coupable sans cesser de l'aimer.

L'amour généreux ne s'offense de rien ; indépendant des événements, il subsiste par lui-même dans un cœur dont il est rendu maître ; l'inconstance, les injures, rien ne l'affaiblit. Il ne s'éteint pas même, lorsque l'espérance ne le soutient plus ; mais, que dis-je ? je n'ai jamais espéré.

Roturière, fille de simples paysans qui l'ont vendue, elle n'a rien à exiger :

Je n'ai pas le choix : son infidélité me désespère, elle m'accable, mais elle ne peut l'effacer de mon cœur. Ah ! Valère ! que ce cœur était digne de vous ! Il n'en a pas connu le prix, le plaisir d'être aimé ne pouvait seul le rendre heureux ; il fallait quelque chose de plus à son ambition ; qu'il y coure, j'y consens, je contribuerai à son bonheur : qu'importe ce qu'il m'en coûte, loin de me plaindre, je me félicite, et j'imagine avec transports, que la fortune de concert avec l'amour, lui prépare un sort digne de lui. — C'est dommage que votre rivale ne vous entende, plaisante Colombine, elle vous remercierait. — Quelle que soit cette rivale, elle a sans doute de la naissance, du bien, de la beauté : qu'ai-je à opposer à tout cela ? L'inconstance de Valère m'ouvre les yeux sur mon peu de mérite : aimer, pleurer, me taire, voilà mon partage.

Mais Valère paraît. Léonor s'affole.

Qu'est devenue votre fermeté, demande Colombine ? — Ah, Colombine ! qu'il est différent de parler d'un infidèle ou de le voir ! (Acte II, sc. 9.)

Mais l'héroïne nous réserve bien d'autres émotions : les amants ont le bonheur de se retrouver fidèles ; on les avait donc trahis ! Valère veut emmener Léonor chez lui et la placer sous la protection de son père. C'était compter sans la vertu de Léonor, plus forte encore que son amour !

Qu'osez-vous me proposer ! Vous empoisonnez bien tôt le plaisir de vous retrouver fidèle. Ce dernier trait manquait à tous mes malheurs.

(Acte III, sc. 9.)

Le pathétique touche à son comble à la scène 11, ultime rencontre des amants. Nouveau refus de Léonor ; assauts de noblesse : J'ai trop de fierté pour ne pas ménager la vôtre, dit Léonor ; trop de distance nous sépare, faites un choix qui soit plus digne de vous. — Je ne veux point vous perdre, réplique Valère, je ne puis aimer que vous ! — Je trouve dans vos sentiments, renchérit Léonor, la récompense du sacrifice que je fais ! — Ne me forcez point, clame Valère, à faire quelque coup de désespoir !

Valère, arrêtez. Ce n'est plus Léonor qui vous parle, c'est une fille que vous avez crue digne de vous, et qui dans le moment qu'elle vous perd, s'en croit digne elle-même. Je veux garder pour vous cette estime que je veux garder pour moi. Loin d'éclater en murmures, efforçons-nous qu'il ne s'en élève point dans notre cœur. Soyons malheureux avec courage, et ne nous plaignons point de la fortune, de peur que la vertu n'ait à se plaindre de nous.

— Quoi ! Léonor, vous m'aimez, et vous sacrifiez mon bonheur à de vaines bienséances ! Vous m'aimez et vous consentez à me perdre ! Non, cruelle, vous m'avez trompé. Mais enfin cette vertu, dont vous vous parez si fort, autorise-t-elle une infidélité ? Vous m'avez donné des droits sur votre cœur, vous n'êtes point maîtresse de les reprendre, je n'y renoncerais qu'avec la vie.

— Croyez-vous qu'il m'en coûte moins qu'à vous ? Quand je fais tout pour vous, ne pouvez-vous rien faire pour moi ? Ah ! Valère, laissez-moi, s'il est possible, triompher d'une faiblesse inutile. Adieu. Ma constance m'abandonne.

Les deux pères viennent heureusement mettre un terme à tant de souffrance et d'éloquence. Reconnaissance. « Vous mon père ! mon cœur me l'avait dit ! »

Comme on voit, ce n'est plus le romanesque traditionnel des canevas héroïques de Lelio. Les morceaux de bravoure conventionnels et catalogables ont fait place à une autre éloquence qui, à l'époque, était nouvelle et émut bien davantage. Décantée de son fatras de sensiblerie, la pièce trahit du reste un effort vers plus de sincérité, et certains mots touchent encore par leur simplicité, comme celui de Lelio à Léonor.

Je ne vous ferai point de violence, sachez seulement que nous ne voyons rien dans les événements, et que souvent on n'est jamais plus près d'être heureux que lorsqu'on se croit le plus à plaindre.

(Acte I, sc. 9.)

Le cadre est par contre connu ; les valets y restent ce qu'ils sont : Scapin vif, parfois brillant, Colombine railleuse ; Arlequin, balourd et impudent, s'affuble d'un vêtement de marquis pour séduire Léonor ; Beauchamp n'a ménagé ni son comique, ni ses lazzi. Nous voici donc encore loin des drames théoriques de Diderot, et c'est tant mieux pour le théâtre.

Deux auteurs, échappant à « l'École de Marivaux », se partagent la faveur du public au cours des décades suivantes. Tous deux consacrent l'essentiel de leur répertoire à des variations sur l'amour ; tous deux écrivent pour les deux scènes, tous deux enfin sont des plus féconds, connaissent de grands succès et des succès assez immérités.

Boissy produit en gros de 1720 à 1750 et Saint-Foix de 1740 à 1760 ¹. Ils couvrent cette époque où le Théâtre-Italien perd de plus en plus son essence même et se signale surtout par des mises en scène fastueuses et un usage excessif de la machinerie. Ce sont eux qui, face aux pièces à vaudevilles des Romagnesi et des Riccoboni (fils), prétendent représenter l'élément littéraire.

Boissy est de beaucoup le plus médiocre ; l'une des raisons en est que son théâtre est abominablement versifié. Il réserve pour la scène française un certain nombre de pièces platement satiriques ou bêtement larmoyantes, tout cela au nom du vrai, sans doute, jusqu'au jour où, au nom du vrai, il condamne le larmoyant en deux vers qui valent d'être cités, comme exemple de son style :

La bonne comédie étouffe les sanglots,
C'est aux rayons du vrai que s'éclipse le faux ².

Son répertoire des Italiens ne vaut guère mieux. Bon gré mal gré, il y conserve cependant une certaine vivacité. Parfois, quelques bons vers dans cet interminable bavardage. A court de sujets, il imagine les intrigues les plus invraisemblables ; telle cette marquise qui impose le mutisme à ses amants et donnera son cœur au plus silencieux ³. Cela pouvait faire une jolie farce en un acte ; mais l'invraisemblance du sujet n'est plus tolérable avec un ton si prétentieux. Boissy a cependant réussi lorsqu'il renonçait à son odieux « marivaudage ».

*La ****, comédie anonyme (1737), *Le Rival favorable* (1739), et *Les Talents à la mode* (1739) ne manquent ni de grâce ni de feu ; moins d'esprit, des situations plus comiques. Ce sont des comédies de maîtres ; les valets n'y servent plus de contrepoids ; Arlequin, lorsqu'il se décide à paraître, n'est plus qu'un pâle comparse.

Saint-Foix vaut mieux. C'est un grand faiseur de pièces en un acte. Nous l'avons vu signalé dans « l'École de Marivaux », avec sa *Veuve à la mode*. D'Alembert a dit de ses pièces que « toutes sont aussi des *Surprises de l'amour*, mais avec cette différence, disait M. de Marivaux lui-même, que dans les pièces de M. de Saint-Foix, c'est un amour naissant qui ne se connaît pas lui-même, et dans les miennes c'est un amour adulte et tout formé, qui craint et refuse de se communiquer » ⁴. Ce n'est pas exact : Saint-Foix, comme Marivaux, n'a pas écrit que des *Surprises*. Quant à la remarque de Marivaux, elle est juste si l'on ajoute que l'amour naissant chez Saint-Foix n'est guère fouillé. Il a choisi les ingénues, parce que les petits sentiments étaient à la mode. Trop souvent, il

¹ Il s'essaye avec quatre pièces, entre 1721 et 1727, puis se tait jusqu'en 1740.

² *Le Retour de la paix*, un acte en vers, représenté au Théâtre-Italien, en 1749.

³ *Le Prix du silence*, trois actes en vers, 1751.

⁴ *Éloge de Marivaux*, op. cit., t. IV, p. 150.

sombre dans la mièvrerie, comme dans *Les Grâces*¹, histoire d'Amour lié de guirlandes par trois jeunes filles qui deviendront les Trois Grâces. Cette niaiserie eut le plus grand succès, notamment la scène des guirlandes qui « forma un des tableaux les plus gracieux qu'on eût encore vus au théâtre »². Dans la *Préface* dédiée *A Vous*³, il propose de fonder, à côté de la comédie de caractère et de la pièce d'intrigue, « un troisième genre de comédie, dont les sujets moins étendus, plus unis et toujours dans le gracieux, ne représenteraient uniquement que la simple nature et le sentiment. N'a-t-on pas dit que la poésie et la peinture étaient sœurs, et dans la peinture, n'y a-t-il pas le paysage ? Je suis persuadé que ce nouveau genre de comédie plairait à beaucoup, par la naïveté de ses tableaux, s'ils étaient travaillés avec cet art, cette élégance et ce naturel qu'un habile pinceau pourrait leur donner »⁴.

Était-ce l'image de la pure nature qu'il pensait avoir donnée, l'année précédente, dans cette *Ile sauvage*, jouée aussi au Théâtre-Français, et qui reprend une fois de plus le thème de l'amour ingénu ? Une mère et deux filles, naufragées depuis longtemps sur une île peuplée de sauvages, aspirent à regagner l'Espagne, leur patrie, que les filles ne connaissent pas. Survient un jeune homme, le premier blanc qu'elles aient vu. Pour les en détourner, la mère prétend que l'amour rend noir et laid, témoin les sauvages ! Elles-mêmes sont déjà un peu marquées ! Prudente, Rosette décide de se garder ; mais Léonor est dépitée de voir Félix rester blanc. Et les jeunes gens raisonnent sur le mystère de la pure nature, jusqu'à l'arrivée, très naturelle aussi, du père, un grand d'Espagne, et de toute sa suite !

C'est pourtant ce genre de grâces, ce genre d'amour, qu'on préférerait alors à Marivaux. Desboulmiers n'a-t-il pas dit de l'auteur de la *Surprise* : « Il tenta même le genre alors nouveau de M. de Saint-Foix, mais la muse de ce dernier auteur était une grâce et celle de son copiste une précieuse. »⁵ Et d'Alembert, qui trouve moins d'esprit et de finesse à Saint-Foix, lui reconnaît plus de naturel⁶.

En réalité, il n'est guère sorti de l'in vraisemblance, et c'est même ce qui pourrait sauver quelques pièces du naufrage où toutes les autres ont péri. Car, lorsqu'il renonce à ses guirlandes pour une gaité plus franche, ces gentillesses prennent l'allure d'aimables loufoqueries. Et c'est également aux Italiens qu'il trouve l'appui de la bouffonnerie et du jeu comique. Son *Arlequin au Sérail* (1747), avec le muet qui parle, Arlequin jouant au derviche, et son pacha d'opérette, est fort drôle. Le sujet du *Derviche* (1755) est aussi simple qu'ironique : un Turc naufragé dans une île déserte avec deux compagnons, y trouve quelques jeunes filles. Faudra-t-il partager ? Pour un Turc, c'est toujours dur.

¹ Un acte en prose, repr. au Théâtre-Français en 1744.

² Lérès, *Dict. des Th.*, p. 223.

³ Certainement cette Julie à qui sont dédiés plusieurs pièces, et dont Saint-Foix a utilisé le nom à trois reprises pour ses héroïnes.

⁴ *Préface des Grâces*, dans les *Œuvres de Théâtre de M. de Saint-Foix*, nouvelle édition revue, corrigée et augmentée de plusieurs comédies, Paris, Prault, 1762.

⁵ *Histoire anecdotique*, t. IV, p. 547.

⁶ *Éloge de Marivaux*, op. cit., *ibid.*

Il se fera donc derviche, et, sur la montagne, les femmes viendront le trouver... et lui demander conseil !

Sa plus jolie réussite est *La Sylphe* (1743), pièce à trois personnages. D'un thème ridicule il a su faire un acte charmant. Une femme passionnée de la cabale et qui n'aime que les sylphes ; un marquis amoureux qui s'introduit chez elle sous le nom de Florine, suivante. Dans sa chambre, une nuit, il lui parle sans se faire voir, en langage de sylphe. Elle veut le contempler ; mais un sylphe, être essentiellement aérien, ne peut se montrer que sous une figure d'emprunt. Il choisit donc celle de Florine ! et il avoue avoir déjà usé de ce subterfuge.

— Ce matin encore, à votre toilette...

— J'entends, l'âme de Florine, l'âme de Florine par votre ordre se promenait hors de chez elle, tandis...

— Tandis que je formais ces boucles, tandis que je plaçais ces fleurs dans vos beaux cheveux, tandis... vous rougissez ?

— Ah ! Ziblis, cela n'est pas bien. On croit être avec une fille, on est dans un certain désordre, on ne prend pas garde à soi, et justement c'est avec un amant !

— Mais croyez-vous que depuis que je vous adore, mon âme errante sans cesse dans ces lieux ne vous ait pas vue plusieurs fois...

— Oh ! ce n'était que votre âme ; mais avec un corps, cela est bien différent ! (Sc. 5.)

Julie ne veut pas l'abaisser à l'amour terrestre, mais qu'il l'élève à la dignité de sylphide. Dans cette conjoncture embarrassante, le marquis avoue qu'une sylphide est moins belle :

— Ce ne peut pas être, comme dans un corps terrestre, une taille, une bouche, ce teint, ces yeux... ce n'est point tout cela.

— (*Vivement.*) Ce n'est point tout cela ?

— Non assurément, et dès que vous serez Sylphide, ce ne sera donc plus aussi dans le cœur de votre amant, réduit avec vous à des charmes purement philosophiques, ce ne sera plus cette ardeur si vive que lui inspirait sans cesse votre vue. Ce ne serait plus ces transports si pressants, ce doux attrait du désir qui fait presque lui seul tout l'enchantement de l'amour. (Sc. 11.)

En outre, ce beau corps qu'elle abandonnera, vieillira et s'enlaidira en un instant. La coquette alertée renonce à son entreprise, mais persiste à vouloir n'aimer son sylphe que sous une figure qui lui soit propre. « Mais, si elle était à moi, alors je serais homme et vous pensez si mal de tous. — Que ne l'êtes-vous ! », laisse échapper Julie ; et le marquis de se démasquer et la cabaliste de s'attendrir.

Tout cela fait songer à la Foire et aux fantaisies exotiques de Lesage. Ailleurs, Saint-Foix se contente des déguisements et des sbires chers au théâtre italien. Il composera même, à l'époque de Véronèse, une super-pièce à machines : *Les Parfaits Amants ou les métamorphoses*¹ qui utilise la décoration d'une pièce non donnée.

¹ Quatre actes en prose, avec quatre intermèdes, 1748.

Je traçai ce canevas où mon idée a été uniquement d'amener des scènes plaisantes et des lazzi entre les acteurs comiques, des danses, des chants, des machines¹.

Ce n'est en fait qu'une cascade de métamorphoses et de scènes bouffonnes, d'ailleurs spirituellement écrites. On peut s'irriter qu'un théâtre aussi facile ait évincé Marivaux ; mieux vaut encore ces pièces gaies que le larmoyant *Financier* et les détestables douceurs qu'il composa pour le Théâtre-Français.

Tels sont les motifs variés qui servent de prétexte à l'amour, ou à qui l'amour sert de prétexte.

Nous croyons inutile de poursuivre chez d'autres auteurs encore plus insignifiants, l'étude de l'amour au Théâtre-Italien. Nous y trouvons presque partout une certaine vivacité d'exécution qui lui est particulière. Nous n'y trouvons point l'atmosphère de Watteau. Mais, les visions exotiques ou l'irréalité des lieux (si typique chez Marivaux dans les pièces où la scène n'est nulle part), la permanence des thèmes et des personnages grotesques, certaine conformité du style avec ces types en voie de disparition, ce mélange enfin de carton-pâte et d'humanité, composent déjà une vision qui, lorsque ce monde aura disparu, s'enrichira bien vite des reflets cythériens.

4. THÈMES SOCIAUX (DELISLE, MARIVAUX).

Nous avons fait allusion, plus haut² à la grande opposition qui se manifeste, dès les premières années du XVIII^e siècle, entre la nature et la société. Le théâtre s'empare évidemment de ce motif et nous en trouvons la trace dans presque toutes les pièces du temps. Désormais, on ne se contente plus d'y railler les vices et les types de cette société, on veut faire honte à l'homme civilisé et lui proposer l'exemple des vertus naturelles³. D'où une multitude de piécettes, jouées sur les deux scènes parisiennes, où, à la satire connue de l'argent, de la coquetterie, de l'orgueil de race et de caste, se mêle le spectacle touchant de vertus éprouvées et dont la littérature dramatique n'a pas à se louer.

Nous ne nous attarderons pas à toutes les variations sur l'amour qu'introduisent ces thèmes de la nature, de la sincérité et de l'honnêteté. Il suffira de dire que si quelques pièces ressortent du lot, on les doit à Marivaux. L'opposition, en amour, de la naissance et de la fortune avait été évoquée gaiement dans *La Double Inconstance*, reprise beaucoup plus subtilement dans *Les Fausses Confidences*, et abordée de front dans *L'Épreuve*. En regard de ces études délicates et profondes, toutes

¹ Avertissement de l'édition de 1751, Paris, Cailleau. Les *Registres du Théâtre* signalent 10 représentations successives, dont la plupart dépassent 1000 livres de recettes (2255 l. à la première).

² Cf. ci-dessus, pp. 285 sq.

³ Cf. Léon Fontaine, *Le Théâtre et la Philosophie au XVIII^e siècle*, Versailles, de Cerf et fils, 1878. L'auteur signale l'optimisme complaisant des voyageurs qui ne parlaient qu'avec admiration des contrées découvertes (p. 128).

baignées de la grâce bouffonne et de la mimique des acteurs italiens, le Théâtre-Français ne pouvait proposer que ses *Pamélas* et ses *Nanines*, et aussi *Le Préjugé vaincu*, écrit pour la scène française par un Marivaux un peu dépaycé, loin de Silvia et d'Arlequin.

Mais il est d'autres thèmes plus franchement sociaux qui nous intéressent davantage, parce que, évoqués sur les tréteaux de la Foire, abordés ensuite consciemment sur la scène italienne, ils devancent de plusieurs dizaines d'années d'autres ouvrages infiniment plus graves. Ce n'est pas un moindre mérite pour ceux qu'on ne traitait souvent qu'en bateleurs, d'avoir affirmé, trente-cinq ans avant le *Discours sur l'Inégalité* et quarante ans avant l'*Émile*, la bonté naturelle de l'homme.

Je suis d'un grand bois où il ne croît que des ignorants comme moi, qui ne savent pas un mot de lois, mais qui sont bons naturellement.

Quel est le héros rousseauiste qui s'exprime de la sorte ? C'est Arlequin en 1721. Mais notre but ici n'est pas de rappeler les antécédents dramatiques, bien connus d'ailleurs, de la philosophie du Genevois. Nous voudrions montrer comment quelques pièces, les plus révolutionnaires du siècle, ont pu porter à la scène des thèses sociales sans cesser d'être des spectacles.

L'idée de transporter des êtres civilisés chez des peuples sauvages était déjà venue aux forains. Besoin de dépaysement, d'exotisme, nous l'avons vu¹. Néanmoins, Lesage et Piron, tantôt se rapportant à des coutumes bizarres, tantôt imaginant de pures fictions, s'étaient plu à souligner parfois la sagesse inhérente aux lois les plus étranges. Dans cette île où le conjoint du défunt devait être enfermé vivant sous une montagne, n'était-on pas sûr de trouver des époux unis et soucieux de la santé l'un de l'autre ?² Lesage et d'Orneval, dans *Le Monde renversé*³, parlaient d'un royaume où la loi interdisait aux riches de se marier entre eux. En 1711, à la foire Saint-Laurent, Jupiter et Momus, cherchant « le sujet le plus propre à remplir l'emploi de censeur parmi les hommes », s'entendaient pour choisir le naïf Arlequin⁴. Il est vrai que l'Ancienne Troupe Italienne l'avait déjà sacré Ésope. C'est également à l'ancien répertoire que Lesage et d'Orneval avaient emprunté la fiction de ces *Animaux raisonnables*⁵, anciens compagnons d'Ulysse qui refusaient avec indignation de reprendre forme humaine. Cette légère satire n'allait pas bien profond, mais révélait déjà un certain besoin de chercher la sagesse ailleurs que dans le monde civilisé ; c'était un bon climat pour les *Lettres persanes*.

¹ Cf. ci-dessus, p. 321.

² Piron, *Le Fâcheux Veuve*, représenté à la foire Saint-Laurent, le 16 août 1725. Cf. ci-dessus, pp. 315 sqq.

³ Représenté à la foire Saint-Laurent en 1718. Cf. *Théâtre de la Foire*, t. III.

⁴ *Arlequin à la guinguette*. Divertissement en trois entrées par écriteaux par l'abbé Pellegrin, représenté à la foire Saint-Laurent en 1711 ; cf. *Dict. des Th.*, t. I, pp. 175 sqq.

⁵ Représenté à la foire Saint-Germain en 1718. Cf. *Théâtre de la Foire*, t. III. Cf. *Ulysse et Circé*, de L. A. D. S. M., joué le 20 octobre 1691. (*Recueil de Gherardi*, t. III.)

Passons à la scène italienne. En 1720, Autreau empruntait à Rabelais son Panurge, symbole de l'antique santé, et le promenait dans trois îles qui cette fois n'étaient peuplées que de contemporaines, nobles, bourgeoises et roturières, toutes coquettes et trompeuses ¹. Ainsi la situation se renversait : au lieu de civilisés qu'on exilait dans des contrées lointaines, c'est l'homme simple des temps anciens qui faisait son entrée dans la société moderne, dont il devenait un vivant reproche. Il précédait d'une année la venue de l'homme sauvage, qui fit un bien autre fracas sur la scène italienne, le 17 juin 1721 : l'*Arlequin sauvage* de Delisle ² fut en effet l'un des plus grands succès de la Comédie-Italienne. M. Chinard a relevé, comme source d'inspiration de Delisle, les *Dialogues curieux* du baron de Lahontan, publiés en 1703 et 1705. Nous donnerons, dans les pages qui suivent, quelques-uns des rapprochements les plus typiques, cités d'après la réédition partielle de M. Chinard ³.

Lelio, de retour de l'étranger, aborde à Marseille après avoir fait naufrage, et se met en quête de la fille de Pantalon, Flaminia, dont il est amoureux. Arlequin sauvage paraît à la scène ³ et ses premiers mots sont déjà pour s'étonner de cette société, comme le fera Usbek une année plus tard :

Les sottes gens que ceux de ce pays ! Les uns ont de beaux habits pour les rendre fiers ; ils lèvent la tête comme des autruches ; on les traîne dans des cages, on leur donne à boire et à manger, on les met au lit, on les en retire ; enfin on dirait qu'ils n'ont ni bras ni jambes pour s'en servir.

Et la peinture se fait plus grave :

C'est un mauvais pays ; « j'y vois des sauvages insolents qui commandent aux autres et s'en font servir ; et... les autres qui sont en plus grand nombre sont des lâches qui ont peur, et font le métier des bêtes ; je ne veux point vivre avec de telles gens. — Tu n'es plus, réplique Lelio, parmi des sauvages qui ne suivent que la nature brute et grossière, mais parmi des nations civilisées. »

Nous voici dans le vif du sujet :

ARLEQUIN. Qu'est-ce que cela, des nations civilisées ?

LELIO. Ce sont des hommes qui vivent sous des lois.

ARLEQUIN. Sous des lois ! Et quels sauvages sont ces gens-là ?

¹ *Panurge à marier*, pièce française en trois actes, représentée le 21 novembre 1720.

² Comédie française en prose, en trois actes, avec un divertissement, remise au théâtre le 18 juin 1723 augmentée de deux scènes. Delisle de la Drévetière, né en 1682, mort en 1756 ; cf. H. Humbert, *Delisle de la Drévetière, sein Leben und seine Werke, ein Beitrag zur Geschichte des Nouveau Théâtre Italien in Paris. Inaugural-dissertation*, Berlin, W. Gronau, 1904.

³ Baron de Lahontan, *Dialogues curieux entre l'auteur et un sauvage de bon sens qui a voyagé et Mémoires de l'Amérique septentrionale*, Baltimore, the Johns Hopkins Press, Paris, A. Margraff, London, Oxford University Press, 1931.

LELIO. Ce ne sont point des sauvages, mais un ordre puisé dans la raison, pour nous retenir dans nos devoirs, et rendre les hommes sages et honnêtes gens ¹.

ARLEQUIN. Vous naissez donc fous et coquins dans ce pays ?

LELIO. Pourquoi le penses-tu ?

ARLEQUIN. Il n'est pas bien difficile de le deviner. Si vous avez besoin de lois pour être sages et honnêtes gens, vous êtes fous et coquins naturellement : cela est clair.

Lelio répond que tout homme naît avec des défauts, mais que la raison et la bonne éducation peuvent le réformer. La discussion va préciser ces deux termes :

ARLEQUIN. Comment est faite votre raison ?

LELIO. C'est une lumière naturelle qui nous fait connaître le bien et le mal, et qui nous apprend à faire le bien et à fuir le mal.

ARLEQUIN. Mais puisque vous avez de la raison, pourquoi avez-vous besoin de lois ; car si la raison apprend à faire le bien et à fuir le mal, cela suffit, il n'en faut pas davantage.

Éludant la remarque, Lelio s'attarde à l'éducation qui nous rend plus aimables à l'égard de nos frères, et il lui donne un spécimen de compliment :

LELIO. Au lieu de te dire grossièrement : Arlequin, viens dîner avec moi ; je te salue poliment, et je te dis : mon cher Arlequin, je vous prie très humblement de me faire l'honneur de venir dîner avec moi... vous ne serez pas traité aussi bien que vous le méritez... je voudrais bien vous faire meilleure chère.

ARLEQUIN. Eh bien ! fais-la moi meilleure, et laisse tout ce discours inutile.

LELIO. Ce que je te dis n'empêche pas que je ne te fasse bonne chère ; ce n'est que pour te faire comprendre que je t'aime tant, et que mon estime pour toi est si forte, que je ne trouve rien d'assez bon pour toi.

ARLEQUIN. Tu me crois donc bien friand ? Allons, je te passe le compliment, puisqu'il n'empêche point que tu ne me fasses bonne chère ; quoique, à te parler franchement, j'aurais bien autant aimé que tu m'eusses dit sans façon que tu me vas bien traiter ².

Cependant Arlequin s'humanise en apprenant que dans ce pays « on trouve à sa porte tout ce dont on a besoin, sans se donner la peine de l'aller chercher ». Et il conclut : « Je commence à voir que vous ne valez rien, mais que les lois vous rendent meilleurs et plus heureux que nous » ; et en *a parte* : « Qui diable aurait jamais deviné qu'il y eût des hommes dans le monde qui eussent besoin de lois pour devenir bons ? »

¹ Le sauvage Adario des *Dialogues curieux* dit de même : « Quand tu cites les lois, n'entends-tu pas cette impression naturelle gravée dans nos âmes, qui nous prescrit ou qui nous défend une chose, suivant que cette chose est conforme ou opposée à la justice et à la droite raison ?... si bien qu'obéir aux lois, c'est suivre la plus pure lumière de l'esprit, c'est proprement acquiescer au bon sens et à la raison. » (Lahontan, p. 183, note 1.)

² Adario remarque : « Quand vous dites à tout moment, Monsieur, je suis votre serviteur, vous pouvez disposer de moi, à quoi toutes ces paroles aboutissent-elles, pourquoi mentir à tout propos et dire le contraire de ce qu'on pense ? » (Lahontan, p. 208.)

Ce léger optimisme ne va pas tarder à se dissiper à l'épreuve. C'est d'abord une plaisante rencontre avec Pantalón dont la barbe longue, longue, suscite l'ilarité du sauvage. Mais Flaminia accompagne son père, et surtout Violette, la servante; Arlequin s'enflamme : Je m'appelle Arlequin, et vous ? — Violette. — Le joli nom. Mais on n'aime pas ici comme chez les sauvages :

VIOLETTE. Il faut dire de jolies choses, faire des caresses tendres.

ARLEQUIN. Pour des caresses je sais ce que c'est et je vous en ferai tant que vous voudrez : quant aux jolies choses, je ne les sais pas en vérité ; mais commençons toujours par les caresses, en attendant que j'aie appris le reste.

VIOLETTE. Non pas cela ; il faut au contraire commencer par les jolies choses, afin de gagner le cœur de sa maîtresse et d'obtenir d'elle la permission de lui faire des caresses ¹.

Notre sauvage se risque donc à des comparaisons qui semblent sortir du *Cantique des Cantiques* : « Vous êtes plus belle que le plus beau jour ; vos yeux sont comme le soleil et la lune lorsqu'ils se lèvent, votre nez est comme une montagne..., etc. », toutes gracieusetés que Violette n'apprécie que médiocrement. Mais l'essentiel est de savoir si l'on s'aime et Arlequin enseigne le jeu de l'allumette.

ARLEQUIN. ... on présente une allumette aux filles ; si elles la soufflent, c'est une marque qu'elles veulent vous accorder leurs faveurs ; si elles ne la soufflent pas il faut se retirer. Cette méthode vaut bien celle de ce pays : elle abrège tous les discours inutiles.

Violette souffle l'allumette et, sans autre forme de procès, le sauvage s'apprête à l'enlever. Il faut bien d'autres explications pour l'engager à patienter ².

¹ Acte I, sc. 4. Cf. dans les *Dialogues curieux* : « [Les amants] sont galants, cherchant à plaire à leurs maîtresses par des manières tout à fait jolies, comme par le respect, par les assiduités, par la complaisance... ils soupirent longtemps avant que de rien entreprendre... s'il s'en trouve quelqu'un assez fougueux pour embrasser sa maîtresse brusquement à la première occasion, sans avoir égard à sa faiblesse, on l'appelle sauvage, parmi nous, c'est-à-dire, homme sans quartier qui commence par où les autres finissent. » (Lahontan, pp. 230-231.)

² Ce jeu n'est pas sorti de l'imagination de l'auteur ; deux planches des *Dialogues curieux* (p. 116) nous montrent des sauvages *courant l'allumette* (espèce de chandelle, dit une note de Lahontan, p. 229). Elles portent respectivement les sous-titres suivants : « Sauvage portant l'allumette au lit de sa maîtresse qui, ne le voulant pas auprès d'elle, se couvre le visage de sa couverture » et « Sauvage portant l'allumette au lit de sa maîtresse qui consent de l'admettre, en éteignant cette allumette. » Mais il s'agit, chez les sauvages de bien autre chose que de fiançailles : « Tous vos jeunes gens courent cette lumette (*sic*) tant que la nuit dure. Les portes des chambres de vos filles sont ouvertes à tous venants ; et s'il se présente un jeune homme qu'elle n'aime pas, elle se couvre la tête de sa couverture. C'est-à-dire qu'elle n'en est point tentée. S'il en vient un second, peut-être elle lui permettra de s'asseoir sur le pied de son lit, pour parler avec elle sans passer outre. C'est-à-dire qu'elle veut ménager ce drôle-là pour avoir plusieurs cordes à son arc ; en vient-il un troisième qu'elle veut duper, avec une plus feinte sagesse, elle lui permettra de se coucher auprès d'elle sur les couvertures du lit. Celui-ci est-il parti, le quatrième arrivant trouve le lit et les bras de la fille ouverts à son plaisir pour deux ou trois heures... » (p. 230). La réa-

Mais une épreuve plus grave l'attend. Un marchand se présente (sc. 5) et lui offre tout ce qu'il veut. Arlequin raffe tout l'étalage, ne comprend pas qu'il doive payer ce don, se croit trompé, rosse le marchand, veut le scalper... mais la perruque lui reste dans les mains : « Oh ! oh ! qu'est-ce donc que cela ? cette chevelure n'est point naturelle ! Comment, diable ! à ce que je vois, les gens d'ici ne sont point tels qu'ils paraissent et tout est emprunté chez eux, la bonté, la sagesse, l'esprit, la chevelure. Ma foi, je commence tout de bon à avoir peur, me voyant obligé de vivre avec de tels animaux... » (sc. 6). Arrêté au deuxième acte, pour vol et sévices, menacé d'être pendu, il est délivré par Lelio qui lui explique ce qu'est l'argent : on le donne pour des choses dont on a besoin ; c'est une espèce de caution. — Qu'est-ce qu'une caution ? — Lorsqu'un homme a donné sa parole et qu'on se méfie de lui, on lui demande caution. « Les vilaines gens que ceux avec qui il faut prendre de telles précautions... mais cela vaut encore mieux que d'être pendu. »

La leçon continue : Avec de l'argent on ne manque de rien. Voilà qui est bien commode ; mais hélas ! on n'en donne point, on n'a pas le droit d'en prendre, et si l'on en fait, on est encore pendu. Ce galimatias étourdit notre bon sauvage :

LELIO. Je vais te l'expliquer. Il y a deux sortes de gens parmi nous, les riches et les pauvres. Les riches ont tout l'argent et les pauvres n'en ont point.

ARLEQUIN. Fort bien.

LELIO. Ainsi, pour que les pauvres en puissent avoir, ils sont obligés de travailler pour les riches, qui leur donnent de cet argent à proportion du travail qu'ils font pour eux.

ARLEQUIN. Et que font les riches, tandis que les pauvres travaillent pour eux ?

LELIO. Ils dorment, ils se promènent, et passent leur vie à se divertir et faire bonne chère.

ARLEQUIN. Cela est bien commode pour les riches.

LELIO. Cette commodité que tu y trouves fait souvent tout leur malheur.

ARLEQUIN. Pourquoi ?

LELIO. Parce que les richesses ne font que multiplier les besoins des hommes : les pauvres ne travaillent que pour avoir le nécessaire ; mais les riches travaillent pour le superflu, qui n'a point de bornes chez eux, à cause de l'ambition, du luxe et de la vanité qui les dévorent : le travail et l'indigence naissent chez eux de leur propre opulence.

ARLEQUIN. Mais si cela est ainsi, les riches sont plus pauvres que les pauvres mêmes, puisqu'ils manquent de plus de choses.

Cette conclusion morale ne suffit pas à Arlequin ; il s'enporte contre cette nation perverse, regrette ses forêts où il ne connaîtrait ni richesse, ni pauvreté, ni maître, ni valet ; il pleure de se découvrir esclave, et il faut avouer que ce pathétique n'est pas sans beauté ¹.

lité était donc bien différente de l'idylle du bon Delisle. M. Chinard rappelle d'ailleurs que Chateaubriand reprendra la transposition sur le plan poétique, en décrivant, dans *Atala*, « un jeune homme qui, tenant un flambeau, ressemblait au génie du printemps parcourant les forêts pour ranimer la nature » (Lahontan, p. 63).

¹ Adario dit aussi : « Les sauvages ne connaissent ni tien ni mien, car on peut dire que ce qui est à l'un est à l'autre... ils trouvent étrange que les uns aient plus de bien que les autres, et que ceux qui en ont le plus sont estimés davantage que ceux

Cependant, Lelio et son ami Mario se découvrent rivaux de Flaminia. Arlequin les trouve l'arme à la main et apprend le sujet de leur querelle. En quelques mots, son bon sens les apaise :

ARLEQUIN. Dites-moi, celui qui tuera l'autre épousera donc cette fille ?

MARIO. Oui.

ARLEQUIN. Oui, et savez-vous si elle le voudra ?... car si c'est lui qu'elle aime et que tu le tues, elle te haïra davantage.

LELIO. Arlequin n'est qu'un sauvage, mais sa raison toute simple lui suggère un conseil digne de sortir de la bouche des plus sages.

(Acte II, sc. 4.)

Flaminia sera donc juge. La querelle est portée devant elle, à la faveur d'un bal masqué, cependant que les deux rivaux, incognito, suivent le débat. Flaminia aime Lelio, mais Pantalon, qui le croit ruiné par son naufrage, veut imposer Mario à sa fille. Une fois encore, Arlequin sera arbitre :

ARLEQUIN. Si tu n'aimais que son bien, tu ne dois pas l'épouser, parce qu'il n'a plus ce que tu aimais ; mais si tu n'aimes que lui, tu dois l'épouser, parce qu'il a encore tout ce que tu aimes.

FLAMINIA. Oui, mais mon père qui voulait me le donner quand il était riche, ne le veut plus aujourd'hui qu'il est pauvre.

ARLEQUIN. ... Te maries-tu pour ton père ou pour toi ?

FLAMINIA. Je me marie pour moi seule, apparemment.

ARLEQUIN. Eh bien ! prends celui que tu aimes, et laisse dire ce vieux fou !

(Acte III, sc. 5.)

La raison de nature ne convainc pas Pantalon ; mais Lelio paraît et annonce qu'il est riche, plus que jamais ; Mario se retire, Pantalon consent et le bon sauvage de conclure : « Je connais que tout ce que les lois peuvent faire de mieux chez vous, c'est de vous rendre aussi raisonnables que nous sommes, et que vous n'êtes hommes qu'autant que vous nous ressemblez. » Après quoi il épouse Violette et l'on ne parlera plus que de plaisirs.

Telle est cette pièce qui engoua tout Paris, sans d'ailleurs qu'on trouvât rien d'inquiétant à ces mots révolutionnaires. L'année suivante, Delisle exploita la veine avec *Timon le misanthrope* qui connut un succès plus extraordinaire encore ¹.

Timon ruiné s'est retiré avec son âne sur une montagne où il prend à témoin Jupiter de son état misérable, et maudit tous ceux qui, dans son infortune, l'ont accablé de mépris. Mercure paraît et lui annonce que le roi des dieux, touché, lui rend ses trésors. Le misanthrope ayant rompu tout commerce avec les hommes n'a que faire de ces richesses ; mais il prie en échange qu'on accorde à son âne la parole : « Il m'aime

qui en ont le moins. » (Lahontan, p. 95.) Et ailleurs : « Je suis maître de mon corps, je dispose de moi-même, je fais ce que je veux, je suis le premier et le dernier de ma nation, je ne crains personne et ne dépends uniquement que du grand Esprit. » (Lahontan, pp. 184-185.)

¹ Comédie en trois actes en prose, représentée le 2 janvier 1722. Le *Registre du Théâtre* mentionne 38 représentations ; elle fut reprise tout au cours du siècle.

et me sert sans s'apercevoir que j'ai changé d'état... c'est le seul ami sincère qui me soit resté dans mon malheur. » La grâce est accordée, mais l'âne prendra forme humaine, sans pour autant perdre la simplicité de son premier état. Voici donc l'âne de Timon métamorphosé... en Arlequin. Comme son frère, le bon sauvage, c'est par un bouquet de railleries qu'il commence :

Que diable veut donc dire ce changement ? comme me voilà fait ! où sont passées ces belles oreilles, cette tête gracieuse, ce corps mignon si chéri de toutes les ânesses du pays ? Qu'est devenue ma belle queue ? Ah ! ma belle queue, vous êtes de toutes les grâces que j'ai perdues celle que je regrette le plus... comme me voilà fagoté ! la ridicule figure ! je marchais il n'y a qu'un moment sur quatre jambes, j'étais fort et assuré sur mes pieds, et me voilà à présent huché sur deux comme une poule, craignant même que le vent ne me fasse tomber ; j'avais une voix mâle ; à l'heure qu'il est je l'ai efféminée et variée par des sons qui me fatiguent ; que suis-je donc devenu ? mais quoi ! ma raison se développe, je suis homme, oui, j'en suis un : voilà un nez, une bouche, des yeux, et enfin une figure semblable à celle de mon maître, et presque aussi ridicule ; mais que vois-je ? quel chaos d'idées que je n'avais jamais eues, l'esprit humain se développe chez moi ?... ah ! ah ! ah ! le plaisant galimatias que l'esprit de l'homme ; ah ! ah ! ah ! la drôle de chose, quoique j'aie grand peur d'être plus sot sous cette peau que sous ma première, la nouveauté me divertit et je ne suis pas fâché de ce changement, quand ce ne serait que pour connaître ce que mon maître a dans l'âme, et les raisons des impertinences que je lui ai vu faire.

Delisle marque assez finement la nuance entre le bon sauvage de 1721 et l'âne. Celui-ci, avec autant de bon sens et un esprit pareillement raisonneur, est en outre un sensualiste : après avoir prouvé à Timon que c'est le maître qui servait la bête dans son premier état, il l'engage vivement à accepter les trésors que lui offre Jupiter :

« Un âne qui meurt de faim jouit mal de soi-même, et il sent seulement ce qui lui manque pour être heureux. Mais celui qui est dans un bon pâturage jouit bien de la vie. » Et encore : « Un loup passerait pour un sot parmi les autres loups, si, méprisant le carnage, il s'amusait à brouter les herbes et se faisait sécher par une nourriture qui ne lui est pas propre ; et par la même raison, je conçois qu'un homme est extravagant de ne vouloir pas vivre comme les autres, et jouir des biens que les dieux ont faits pour lui. »

(Prologue, sc. 3.)

Timon est convaincu.

Allons, puisque je suis homme, s'écrie Arlequin, je veux tirer tout ce que je pourrai de ce nouvel état, comme je faisais dans mon premier. Je veux jouir de tout ce qu'il peut m'offrir de plaisir. Ah ! que je vais bien me divertir !

Mais avec la fortune, Timon n'a pas recouvré la bonté. Il se plaît à couvrir de sarcasmes ses anciens amis, et à médire de l'humanité. Son argent, il n'y touche pas ; Arlequin, si pressé de jouir des biens de ce monde nouveau, en fait bientôt l'expérience :

ARLEQUIN. Donne-moi vite de tes trésors.

TIMON. Pourquoi faire ?

ARLEQUIN. Pour m'aller divertir.

TIMON. La haine que j'ai pour tous les hommes, et mon amitié pour toi m'en empêchent ; je ne veux pas que personne puisse profiter de ta dépense, ni te donner occasion d'être leur dupe, et de te séduire par le luxe ; je suis trop de tes amis pour cela.

ARLEQUIN. Tu es trop de mes amis pour me donner le moyen de me divertir ?

TIMON. Oui.

ARLEQUIN. Et si je me divertissais, cela me gâterait ?

TIMON. Sans doute.

ARLEQUIN. Écoute, depuis que je comprends ce que tu me dis, je n'ai encore entendu de toi que des impertinences ; je ne sais où diable tu les vas chercher pour me faire enrager ; à la fin, cela m'impatiente.

TIMON. C'est que tu ne connais pas encore ce qui te convient.

ARLEQUIN. Je ne puis juger des choses que par mon premier état, et je me souviens que lorsque je n'étais qu'une bête, je cherchais toujours à paître dans les meilleurs pâturages, lorsque tu ne m'en empêchais pas, car tu t'es toute la vie fait un maudit plaisir de me contrarier ; si j'avais soif, j'allais à la meilleure eau et la plus claire, et je m'attachais toujours à ce qui me faisait le plus de plaisir ; je soutiens que cela est sage dans toutes les espèces : ainsi, puisque je suis homme, je veux la plus belle maison et la plus commode, l'habit le plus riche et du meilleur goût ; je veux une jolie femme et je prétends manger et boire ce qu'il y aura de meilleur ; or, comme il faut de l'argent pour avoir ces choses, donne-m'en, et tout à l'heure.

(Acte I, sc. 6.)

Timon ne veut rien entendre : « C'est pour te rendre parfait que je te refuse la jouissance des choses qui ne sont propres qu'à nourrir nos passions ; un homme n'est homme qu'autant qu'il sait les dompter et qu'il a pris l'empire sur elles. »

Dis-moi, réplique Arlequin, n'y a-t-il de passions chez les hommes que celles qui les portent vers les plaisirs ?

TIMON. Il y en a beaucoup d'autres.

ARLEQUIN. La haine, le chagrin, la vengeance, ne sont-elles pas des passions ?

TIMON. Assurément, et des plus odieuses.

ARLEQUIN. Si tu voyais un homme entre deux femmes, une laide comme une guenon, et l'autre belle comme un astre, et qu'il choisît la laide, qu'en dirais-tu ?

TIMON. Que cet homme est de mauvais goût.

ARLEQUIN. Tu es donc un sot animal.

TIMON. Pourquoi ?

ARLEQUIN. Parce que parmi tant de passions aimables, tu vas justement choisir les guenons de toutes les passions, et que tu préfères aux douceurs de la vie la triste satisfaction d'être toujours en colère contre toi-même, et contre toute la nature humaine.

TIMON. Voilà un raisonnement qui m'embarrasse ; tu n'en sais pas encore assez pour juger de la solidité de mes raisons ; je dois suppléer à ton ignorance, et mon amitié pour toi m'empêche de t'accorder ta demande.

Jupiter médite alors de se servir d'Arlequin pour corriger la misanthropie de Timon. Mercure, sous l'apparence d'une femme (Aspasie), persuade le zanni de voler son maître ; pour le convaincre, il use de ce langage de la raison naturelle, auquel un âne peut être sensible :

ASPASIE. Qu'est-ce qui appartient aux animaux d'un pâturage ?

ARLEQUIN. Ce qu'ils en peuvent manger.

ASPASIE. A qui appartient ce qu'ils ne peuvent pas manger ?

ARLEQUIN. A ceux qui en ont besoin.

ASPASIE. Les trésors sont aux hommes ce que les pâturages sont aux animaux ; ainsi tout ce qui ne fait pas besoin à Timon ne lui appartient point, et vous pouvez le prendre.

ARLEQUIN. Je comprends cela, mais ce qui m'étonne, c'est que les ânes le savent et que les hommes semblent l'ignorer.

ASPASIE. Qu'importe qu'ils l'ignorent : si vous le connaissez, vous devez faire usage de vos lumières, et prendre à Timon ce qu'il usurpe injustement sur vous et sur tous les autres.

ARLEQUIN. Pardi, cela est clair comme le jour, je puis prendre de ses trésors ce qui m'est nécessaire et lui laisser le reste.

ASPASIE. Vous lui devez tout prendre.

ARLEQUIN. Oh ! pour cela non. Je ferais mal si j'en prenais plus qu'il ne m'en faut, ou bien il n'a pas tort de les garder tous pour lui.

ASPASIE. Que vous êtes simple ! ne voyez-vous pas que puisqu'il ne fait aucun usage de son bien, vous ne le privez de rien en lui prenant des choses qui lui sont inutiles.

ARLEQUIN. Ma foi, vous avez raison, et il n'y a qu'une seule chose qui m'embarrasse ; c'est qu'il a le plaisir d'en priver les autres, et si je les prends, je le priverai de ce plaisir.

ASPASIE. Mais ce plaisir est injuste.

ARLEQUIN. Tout cela est vrai, mais j'aime Timon, et malgré ses impertinences, je ne veux rien faire qui puisse le fâcher.

ASPASIE. Si vous l'aimez autant que vous le dites, la plus grande marque que vous lui en puissiez donner, c'est de prendre tout ce qu'il a.

ARLEQUIN. Si vous me prouvez cela, je n'ai plus rien à dire.

ASPASIE. Il est bien aisé de vous le prouver. C'est faire un bien aux hommes de leur ôter les choses dont il ne résulte que des soins pour eux, et de leur éviter les occasions de se déshonorer. Timon se déshonore en se refusant aux besoins des autres : le peu d'usage qu'il fait de ses trésors pour lui-même ne lui laisse, dans leur possession, que l'embarras de les conserver ; ainsi, en ravissant ses richesses, vous ne lui ôtez que des soins inutiles, et les moyens de se faire haïr et mépriser ; vous rendrez à ceux à qui il refuse des secours, la part que la nature leur donne dans ses trésors ; et comme les honnes actions ont toujours leur récompense, vous serez aimé et estimé universellement, et si ma possession vous fait plaisir, vous l'aurez par ce moyen.

(Acte I, sc. 7.)

La clarté du raisonnement a quelque chose d'inquiétant ; Delisle l'a senti lui-même, c'est pourquoi il lui oppose l'argument de la conscience : Arlequin, bien que convaincu, refuse, car, dit-il, « je sens quelque chose là dedans qui me dit que cela n'est pas bien ». Et l'auteur, par la voix d'Aspasie, souligne : « La nature encore toute simple en lui, le dirige sur les voies de la vérité, sans même qu'il la connaisse. » S'il est finalement séduit, ce n'est point par persuasion mais par magie : un chœur de passions le charme de ses incantations et l'entraîne dans un ballet. Delisle a du reste expliqué dans une préface assez longue, que la morale était sauve en l'occurrence.

Arlequin vole donc Timon et va consulter Socrate pour savoir ce qu'on peut acheter avec de l'argent. Nous passons cette longue scène où

sont stigmatisés tour à tour l'orgueil de la race, et la vanité des gloires humaines. A l'acte III, Timon se retrouve misérable ; Arlequin s'efforce naïvement d'expliquer qu'il a agi dans une intention honorable, quand on lui apprend qu'Aspasie s'est enfuie avec le trésor. Désespoir du zanni ; Timon savoure l'ironie de ce sort, mais la douleur de son compagnon l'incite à quelque compassion :

TIMON. Si tu veux retourner sur la montagne, nous y vivrons des racines que nous y trouverons.

ARLEQUIN. Ne me parle pas de cette montagne.

TIMON. Tu n'as pourtant point d'autre ressource, et tu es encore bien heureux que je veuille t'y conduire : tu ne le mérites guère, mais tu me fais pitié, et j'espère que tes fautes t'auront rendu plus sage et produiront chez toi ce que je croyais faussement que la nature toute simple y devait produire.

Arlequin proteste de son innocence :

C'est toi qui es la cause de tous ces malheurs ; si tu avais fait l'usage que tu devais faire de tes trésors, je n'aurais point été tenté de les voler, et nous les aurions encore. Parle, insensé, pourras-tu jamais te justifier auprès de moi ?

TIMON. ... Et que voulais-tu faire de mes trésors ?

ARLEQUIN. Je voulais faire tout le bien que je pouvais, premièrement à moi que j'aime plus que les autres, et après à tous les autres.

TIMON. Mais tu vois bien que les hommes ne le méritaient pas.

ARLEQUIN. Et que me faisait cela ; je méritais moi, de faire de bonnes actions.

TIMON. Oh ! Ciel ! quel trait de lumière il porte à ma raison ! Mais comment as-tu connu ce que tu viens de me dire ?

ARLEQUIN. Par moi-même : j'ai trouvé que ton ressentiment, contre les coquins qui t'avaient abandonné après avoir reçu du bien de toi, était juste, et j'approuve aujourd'hui ceux qui disent du mal de toi, parce qu'ils ont raison puisque tu n'as pas soulagé leur misère, pouvant le faire. Dans ton premier malheur, tu avais la consolation de savoir que tu valais mieux que tes ennemis ; aujourd'hui, tu n'as que la honte de sentir que tu vaux moins qu'eux.

(Acte III, sc. 3.)

Ce mot découvre à Timon l'aveuglement où l'avait plongé sa misanthropie. Le pathétique dialogue est interrompu par l'arrivée d'Eucharis, une femme qui aime Timon, et vient lui offrir sa main et sa fortune. Touché par tant de fidélité, Timon refuserait pourtant si Mercure n'intervenait à temps pour expliquer le dessein des dieux et remettre de l'ordre dans ces esprits égarés. Arlequin conclut par la morale de l'âne au public :

Si j'avais été parmi des ânes, je n'aurais pas été exposé à faire tant de sottises, parce que les leurs ne m'y auraient pas engagé : on ne voit point chez eux de gloire ni de bien chimérique ; on ne les voit point ramasser les herbes qu'ils ne peuvent manger, pour en priver les autres ; ils ne connaissent point ces noms odieux de voleurs, d'ingrats, de tyrans, ni enfin tout ce catalogue d'iniquités que les possessions ont introduites chez les hommes : c'est pourtant ce qu'il me faut étudier aujourd'hui ; triste nécessité, qui me fait regretter mon premier état ! Ces réflexions n'empêchent pourtant pas, Messieurs, que je ne sois sensible à vos applaudissements ; si vous me les refusez, je croirai n'être encore qu'un âne, mais si vous m'en honorez, je croirai sérieusement que je suis devenu un homme.

(Acte III, sc. 7.)

L'intérêt philosophique de ces deux pièces, vu la date précoce de leur composition, est indéniable. Il explique pour une grande part l'engouement qu'elles suscitèrent alors¹. Cependant on ne saurait douter du rôle immense des acteurs italiens dans ce succès, et ce qui compte plus encore, dans la composition même des pièces. Sur le premier point, les quelques témoignages recueillis par M. de Courville sont fort nets. L'on s'étonna qu'une pièce aussi philosophique qu'*Arlequin sauvage* fût représentée « par ces acteurs polissons que nous avons tirés d'Italie », et on la reconnut « très comique et très bien jouée »². On vanta une fois de plus le talent de pantomime et la grâce de Thomassin³.

Mais l'influence de la troupe se marque profondément dans les œuvres mêmes. Delisle n'a pas hésité à exploiter les ressources que lui offrait le jeu des acteurs. Écrites pour la Comédie-Française, on n'y eût pas trouvé toutes sortes de scènes comiques qui allègent considérablement ce que les pièces pourraient avoir de trop philosophique.

Cela est surtout clair dans *Arlequin sauvage*. La scène de l'allumette devait être fort gracieusement menée, de même que les scènes 1 et 4 du troisième acte, où, vêtu à la mode du jour, Thomassin se divertissait à contrefaire les petits-maitres. L'un des mouvements les plus plaisants de la pièce est sans conteste la découverte du miroir :

Violette laisse tomber un miroir qu'Arlequin ramasse ; il s'y voit et croit d'abord que c'est encore un portrait.

ARLEQUIN. Ah ! ah ! tu portes aussi des hommes en poche : il est bien joli celui-là, il remue. *Arlequin diverti par les mouvements de l'homme qu'il croit voir, fait cent postures bizarres.* Ah ! ah ! ce drôle-là est bouffon. *Il continue à faire des grimaces.* Pardi, voilà un plaisant original, regarde un peu, Violette, il se moque de moi. *Violette regarde, et Arlequin surpris de la voir dans le miroir, marque son étonnement dans tous ses mouvements.* Oh ! est-ce que tu es double ? te voilà dans deux endroits tout à la fois.

VIOLETTE. C'est ma figure.

ARLEQUIN. Mais comment diable est-elle venue là ?

VIOLETTE. Ah ! ah ! ah ! ah !

ARLEQUIN. Regarde, regarde, elle rit aussi, ah ! ah ! ah ! et cette autre aussi, ah ! ah ! ah ! *Violette et Arlequin rient et les ris d'Arlequin augmentent à mesure qu'il se voit rire.* Pardi, voilà les plus drôles de corps que j'aie vus :

¹ L'un des témoignages les plus piquants de cet engouement est sans contredit celui de Danchet, chargé par Monseigneur le Garde des Sceaux d'accorder ou de refuser l'imprimatur aux ouvrages soumis à la censure, et dont le nom revient après chacune des pièces du *Nouveau Théâtre Italien*. Son *Approbation*, d'ordinaire fort laconique et officielle, s'étend considérablement à propos de *Timon le misanthrope*, jusqu'à devenir une petite critique littéraire :

« J'ai lu par l'ordre de Monseigneur le Chancelier, la comédie qui a pour titre *Timon le misanthrope*. Cette pièce m'a paru d'un caractère à plaire toujours, elle est pleine de morale, mais cette morale est égayée par les enjouements d'un vrai comique, et l'auteur en joignant ainsi l'utile à l'agréable, a montré qu'il est capable de marcher sur les traces des grands Maîtres qui se sont appliqués à ce genre d'écrire. Je crois que l'impression de son ouvrage confirmera les applaudissements qu'il a reçus du public dans les représentations. Fait à Paris ce 13 février 1722. Danchet. » (*N. T. I.*, t. III, pp. 111-112.)

² *Not. Th.*, cit. Courville, *op. cit.*, t. II, p. 221.

³ Dans le *Mercur*, cit. Courville, *op. cit.*, t. II, p. 220, note 3.

ils sont tous comme nous. Baisons-nous un peu, pour voir s'ils se baiseraient aussi. *Il la baise.*

FLAMINIA. Voilà une plaisante scène !

ARLEQUIN. Vois, vois comme ils se baisent, ah ! ah ! ah ! *Il regarde derrière le miroir pour voir où ils sont.*

FLAMINIA. Que cherches-tu ?

ARLEQUIN. L'endroit où ces gens-là sont : il est aussi grand que celui-ci, et cependant je ne puis voir sa place. *Il regarde encore dans le miroir, et n'y voyant plus Violette.* Ah ! où diable est allée cette fille qui te ressemblait ?

La réflexion qui suit : « Puisque vous savez faire de ces miroirs, que n'en faites-vous qui représentent votre âme et ce que vous pensez ? » ne perd-elle pas toute pédante morale, parmi ces gracieux lazzi ? Dans *Timon*, Delisle a réservé moins de place au jeu. Voici toutefois comment l'auteur a traduit en style italien une scène inspirée du Bourgeois Gentilhomme. Arlequin a convoqué un maître à danser, un maître à chanter et un maître d'armes :

LE MAÎTRE À CHANTER. Qui voulez-vous qui commence ?

ARLEQUIN. Tous les trois à la fois.

LE MAÎTRE À DANSER. Cela n'est pas possible.

ARLEQUIN. Je le veux, moi ; cela serait plaisant qu'un homme riche ne pût apprendre trois bagatelles comme vos arts à la fois ; allons, vite, car je suis pressé, ayant encore plus de mille sciences à apprendre avant qu'il soit nuit, et pour ne perdre pas de temps, voilà de l'argent.

LE MAÎTRE À CHANTER. Monsieur a raison : il vous faut d'abord apprendre la note.

LE MAÎTRE À DANSER. Il faut vous camper.

LE MAÎTRE D'ARMES. Il faut vous mettre en garde.

Le maître d'armes et le maître à danser campent Arlequin de manière qu'il semble qu'il va tout à la fois faire des armes et danser, ce qui fait d'abord un jeu par la seule attitude ; ensuite le maître à chanter lui fait chanter la note. Le maître à danser fait la cabriole, le maître d'armes pousse une botte ; Arlequin chante, fait la cabriole et pousse la botte tout à la fois ; les maîtres répètent la même chose avec précipitation, Arlequin s'efforce pour les suivre, et il s'essouffle de manière qu'il se met hors d'haleine, en sorte qu'il tombe épuisé par les efforts qu'il a faits. Après ce lazzi, le maître d'armes dit à Arlequin :

Allons courage, Monsieur, vous faites des merveilles.

ARLEQUIN, se levant en fureur et les chargeant. Pardi, voilà de grands coquins, qui se sont donné le mot pour me faire crever, sous prétexte de me montrer leur art ; au diable les sciences, je ne veux plus rien apprendre.

Nous ne citons que les scènes d'action, visibles à la lecture ; mais il est clair que le style a toutes sortes d'inflexions plus subtiles, manifestement destinées à nos Italiens. La scène de la naissance d'Arlequin, dans *Timon*, est calquée sur le jeu de Thomassin. La vivacité des attaques lui convient parfaitement, soit qu'Arlequin sauvage, donnant dans le nez de Pantalon, s'exclame :

Oh ! le plaisant animal ! Je n'en ai jamais vu comme celui-là ! ah ! ah ! ah ! la ridicule figure... Dis-moi, barbette, de quelle diable d'espèce es-tu donc ? car je n'ai jamais vu d'homme ni de bêtes faits comme toi ! (Acte I, sc. 4.)

soit que l'Arlequin de *Timon* éclate d'une belle indignation, à l'ouïe d'une insulte envers la race asine :

Holà ! madame la pie-grièche, n'insultez point aux ânes mal-à-propos ; sachez qu'ils sont gens d'esprit, et qui en savent plus que les hommes ; et pour vous en convaincre, apprenez que jamais âne n'a traité une ânesse si indignement que mon maître vous traite. Ob ! oh ! ils sont bien mieux appris que cela, ma foi !
(Acte I, sc. 5.)

Ce feu, on sait que Thomassin le portait jusqu'au pathétique, et Delisle n'a pas manqué d'arracher quelques larmes au masque du zanni :

Que le diable t'emporte ! Pourquoi donc, scélérat, m'as-tu tiré de mon pays pour m'apprendre que je suis pauvre ? Je l'aurais ignoré toute ma vie, sans toi : je ne connaissais dans les forêts ni les richesses ni la pauvreté ; j'étais à moi-même mon roi, mon maître et mon valet ; et tu m'as cruellement tiré de cet heureux état, pour m'apprendre que je ne suis qu'un misérable et un esclave. Réponds-moi, scélérat, homme sans foi, sans charité. *Il pleure.*
(*Arlequin sauvage*, acte II, sc. 3.)

Et puisque nous en sommes à l'éloquence, disons que si l'âne trouvait en Thomassin un parfait interprète, son maître misanthrope ne pouvait être mieux servi que par le passionné Lelio.

Mais il y a mieux encore : le type d'Arlequin était essentiel à ces pièces. Qu'eût été un *savage anonyme* ? Il eût intéressé sans doute par sa satire ; il n'eût ni charmé, ni ému. Mais on aimait Arlequin, on l'avait applaudi dans cent déguisements, jusqu'à ce soir où, sous la franchise naïve du *savage*, on reconnaissait le gracieux balourd de la Nouvelle Troupe. Le cas de l'âne est plus frappant encore.

L'idée plaisante, dit un contemporain ¹ de faire métamorphoser l'âne... en Arlequin, pour le faire parler selon les seules lumières de la nature, plut infiniment.

N'est-ce pas avouer la raison profonde du succès : ce qui charma les spectateurs, ce ne fut pas tant que la morale vint d'un âne, c'est qu'elle vint d'Arlequin. Sa naïveté, mise au service de la raison, donne à ces discours d'un genre socratique, une gaité qui les soutenait aisément dans un théâtre où l'on connaissait le zanni par cœur. Sans lui, le texte eût passé difficilement. Il se trouve donc que la présence d'Arlequin et de ses compagnons a fait d'une pièce à thèse un véritable spectacle. Leurs silhouettes rassurantes allégeaient le poids de la morale, adoucissaient la satire.

C'est qu'un accord secret liait à cette philosophie naturelle les types de la *commedia dell'arte*. Sans doute eût-il été moins visible, cet accord, chez les troupes du XVI^e siècle, qui portaient à la scène des personnages contemporains : marchand vénitien, docteur de Bologne, rustres de Bergame. Mais, à mesure que les siècles avaient passé, et surtout avec le dépaysement que la France leur apportait, ces personnages ne conser-

¹ Caumartin de Boissy, cit. Courville, *op. cit.*, t. II, p. 225.

vèrent des types anciens que la valeur générale et profonde ; nous voulons dire que les types d'humanité qu'ils symbolisaient le furent sous la forme la plus primitive : Pantalon, les zanni, les amoureux même devinrent des forces de la nature. Toutes les sautes satiriques auxquelles on les mêla n'empêchèrent pas ce caractère extra-temporel de subsister. Ils étaient, ces acteurs du XVIII^e siècle, parfaitement mûrs pour les incarnations nouvelles que leur proposaient les tendances de la philosophie ; et cette philosophie trouvait un avantage immense à s'appuyer sur des types à la fois connus et hors du temps, qui lui permettaient d'insérer ses thèses dans le cadre solide d'un spectacle.

Encore fallait-il que la thèse n'empiétât pas trop sur le spectacle. Delisle en fit l'expérience en 1723 avec son *Arlequin au banquet des sages* :

On ne peut nier, disent les frères Parfaict, qu'il n'ait fait dans son *Banque* une dépense prodigieuse d'imagination ; mais elle y a été si mal placée, que pas un des spectateurs n'en a été satisfait. A force d'avoir voulu rendre son héros un homme raisonnable, il le fait souvent tomber dans une espèce de bizarrerie et d'extravagance. La morale qu'il débite, et qu'il ne cesse de débiter depuis le commencement jusqu'à la fin, est plus propre à être mise dans un traité de philosophie, qu'à paraître sur le théâtre ¹.

Elle fut en effet fort mal reçue et cet échec semble avoir dégoûté Delisle de poursuivre dans la même veine. Il imita la manière de Marivaux ², monta un grand spectacle, *Le Berger d'Amphrise*, dont les frères Parfaict signalent la décoration singulière ³, écrivit une tragicomédie ⁴. Cependant, dans *Arlequin Grand-Mogol* ⁵, Thomassin semait

¹ *Dict. des Th.*, t. I, p. 197. La pièce était en trois actes en prose, avec trois divertissements ; elle n'est pas imprimée.

² *Le Faucon*, 1727 (cf. ci-dessus, p. 396). En 1739, Delisle a écrit une pièce intitulée *Les Caprices du cœur et de l'esprit* (trois actes en prose) également dans le ton de Marivaux ; le *Dictionnaire des Théâtres* (t. II, pp. 26 sqq.) en donne un résumé d'après le *Mercur de France* de septembre 1739. Elle n'est pas imprimée, mais se trouve manuscrite à la Bibliothèque Nationale (*Fonds français, ms. 9311*). C'est une intrigue en chassé-croisé : on destinait le sage Dorante à la raisonnable Angélique, et le brillant Valère à la vive Isabelle. L'amour renverse les situations. Tout cela est trop prévu et régulier, sans la tendresse et les ruses de cœur des intrigues de Marivaux. Cependant Isabelle est charmante ; son estime pour Dorante est si grande qu'elle ne peut supporter de le voir méprisé par sa rivale ; elle se croit si peu digne du philosophe que lorsqu'il se déclare elle s'effondre et perd la tête.

³ Trois actes en prose, représentés en 1727. « La décoration que le sieur Clarici a faite pour *Le Berger d'Amphrise* représentait le palais d'Apollon, d'ordre corinthien, dans le brillant et le lumineux que les poètes lui attribuent, par le moyen des transparents, qui faisaient tout l'effet qu'on pouvait désirer, mais dont l'éclat ne peut cependant jamais égaler la vérité et le relief qu'on trouve dans la simple couleur de la peinture, qui par le secours de la perspective, trompe bien mieux les yeux par la grandeur et l'éloignement qu'elle fait paraître. Le peintre a été fort gêné par la petitesse du lieu, n'ayant eu que dix-huit pieds de profondeur, sur vingt de large, et vingt de haut. » (*Dict. des Th.*, t. I, pp. 427 sq.) La pièce non imprimée se trouve également dans le ms. 9311 de la coll. Soleinne (fol. 11-24) ; ce n'est pas seulement un canevas, comme le dit M. de Courville (*op. cit.*, t. II, p. 269, note 3).

⁴ *Danaüs* (cf. *Dict. des Th.*, t. II, pp. 231 sqq. et ms. 9311, coll. Soleinne).

⁵ Trois actes en prose, représenté le 14 janvier 1734. Résumé dans *Dict. des Th.*, t. I, pp. 247-248. Texte dans le ms. 9311, coll. Soleinne, fol. 31 sqq.

quelques traits de morale. Le thème est tragi-comique : une querelle de palais. Arlequin y est l'homme de paille du clan des usurpateurs ; gonflé d'importance et de vanité, il n'en conserve pas moins son fonds naïf, et, sous ses airs de parvenu, un certain bon sens qui l'apparente à M. Jourdain ¹. Après le triomphe du souverain légitime, il dépose avec joie le sceptre pour reprendre la houlette :

ARLEQUIN. Ouf ! me voilà sorti d'une terrible frayeur. Je ne l'ai jamais eue si belle. *Il rend ses ornements.* Tenez, voilà votre couronne, votre manteau royal, votre sceptre. Ils ne sont pas faits pour moi. Trop heureux d'être délivré de ces maudites marques d'honneur qui ont failli me faire enterrer tout vif. Oh ! la détestable chose qu'un empire. Je vais reprendre avec plaisir une houlette que je préfère au plus beau sceptre du monde. Car elle va mieux à ma main.

Et plus loin :

... Vivat ! allons, ma chère Zaïde, reprendre notre première vie. L'ombre d'un ormeau pour des amours est préférable aux plus beaux palais, et le chant des oiseaux à tout le diable de tapage de la fortune ².

Morale de bergerie comme on voit. Avec Marivaux, nous revenons à des thèmes plus consistants.

L'auteur de la *Surprise* compose, entre 1725 et 1728, une trilogie sociale, soit successivement *L'Île des esclaves*, *Les Petits Hommes ou l'île de la raison* ³ et *La Nouvelle Colonie ou la ligue des femmes*. Elles ne firent pas autant de bruit que les Arlequins de Delisle. La première seule fut goûtée, la seconde tomba et Marivaux retira la troisième après la première représentation.

L'Île des esclaves ⁴, c'est le thème de l'égalité naturelle, traité dans la fiction d'une île peuplée d'anciens esclaves. Quatre naufragés athéniens y prennent pied : Iplicrate et son valet Arlequin, Euphrosine et Cléanthis, sa snivante. Les indigènes, selon la coutume, entreprennent aussitôt la réforme des maîtres : échange de noms, d'états, de costumes avec leurs anciens serviteurs. Ils seront renvoyés dans leur patrie dès qu'ils auront convenu de leurs fautes. Les valets s'ébaudissent quelque temps dans leurs nouvelles fonctions, font la satire de ceux dont ils eurent à souffrir, s'amusent à singer leurs manières ; puis lassés de ce petit jeu de massacre, ils s'attendrissent sur la douleur des maîtres humiliés. La cure est achevée, chacun reprend sa place et s'apprête à regagner Athènes. On y moralise, mais bien moins que chez Delisle et c'est tant mieux pour le spectateur. Trivelin est un peu trop didactique, parfois

¹ « Oui, dit-il à son Beug-père, vous serez après moi la première personne de mon empire, et je veux qu'on vous donne à boire et à manger en chantant et en dansant, comme vous avez vu que l'on m'en a donné à moi-même. Cela est tout à fait amusant. » (*Ms. 9311*, fol. 47, verso.)

² *Ms. 9311*.

³ Représentée au Théâtre-Français.

⁴ Comédie en 1 acte en prose, représentée par les comédiens italiens le lundi 5 mars 1725. « Très jolie. Elle ne plut pas à la cour », note Gueullette (*Notes et Souvenirs...*, p. 105). Elle eut 21 représentations consécutives.

même ennuyeux, dans son rôle de réformateur, chargé d'amener les maîtres à résipiscence tout en calmant l'ardeur vengeresse des serviteurs. Il semble que les devoirs de sa charge lui défendent toute ironie. Arlequin, par contre, est délicieux de spontanéité et de fantaisie. Le Bon-Sauvage de 1721 a marqué de son empreinte l'esclave athénien. Plus vif d'esprit, il a gardé quelque chose de la tendresse originelle. Marivaux, comme son devancier, sait jouer de toutes les cordes du souple instrument qu'était Thomassin. Le balourd qui, une bouteille sur le ventre, proclamait à la seconde réplique : « Nous deviendrons maigres, étiques et puis morts de faim, voilà mon sentiment et notre histoire ! » s'écrie gravement à l'autre bout de la scène, et sitôt pris l'air du pays :

... Les hommes ne valent rien. Dans le pays d'Athènes, j'étais ton esclave ; tu me traitais comme un pauvre animal, et tu disais que cela était juste, parce que tu étais le plus fort. Eh bien ! Iphierate tu vas trouver ici plus fort que toi ; on va te faire esclave à ton tour ; on te dira aussi que cela est juste, et nous verrons ce que tu penseras de cette justice-là ; tu m'en diras ton sentiment, je t'attends là. Quand tu auras souffert, tu seras plus raisonnable ; tu sauras mieux ce qu'il est permis de faire souffrir aux autres. Tout en irait mieux dans le monde, si ceux qui te ressemblent recevaient la même leçon que toi... (Sc. 1.)

Marivaux ne le tient pas longtemps sur ce ton grave ; le voici plus loin qui parodie l'amoureux de cour et soudain pousse de rire, au milieu de ses galanteries : « Ah ! ah ! ah ! que cela va bien ! nous sommes aussi bouffons que nos patrons, mais nous sommes plus sages » (sc. 6). Cléanthis a pris le jeu au sérieux et l'accuse de *gâter tout*.

Marivaux a finement souligné le caractère plus vindicatif de la soubrette, et même une certaine cruauté féminine à abuser de son triomphe. Elle n'en a pas moins d'esprit dans le portrait qu'elle trace de la coquette qui fut sa maîtresse (sc. 3). Elle voudrait pousser l'acharnement jusqu'à en faire l'épouse d'Arlequin. Le zanni souscrit d'enthousiasme au projet et assiege Euphrosine de ce caquet — mélange piquant de niaiserie et de grâce — que Marivaux a toujours su mesurer sur un jeu de corps d'égale subtilité :

ARLEQUIN *lui regardant les mains*. Quelles mains ravissantes ! les jolis petits doigts ! que je serais heureux avec cela ! mon petit cœur en ferait bien son profit. Reine, je suis bien tendre, mais vous ne voyez rien. Si vous aviez la charité d'être tendre aussi, oh ! je deviendrais fou tout à fait.

EUPHROSINE. Tu ne l'es déjà que trop.

ARLEQUIN. Je ne le serai jamais tant que vous en êtes digne.

EUPHROSINE. Je ne suis digne que de pitié, mon enfant.

ARLEQUIN. Bon, bon ! à qui est-ce que vous contez cela ? vous êtes digne de toutes les dignités imaginables ; un empereur ne vous vaut pas, ni moi non plus ; mais me voilà, moi, et un empereur n'y est pas ; et un rien qu'on voit vaut mieux que quelque chose qu'on ne voit pas. Qu'en dites-vous ? (Sc. 8.)

Mais une réplique désespérée de la dame a raison de l'impertinence d'Arlequin, prompt à s'attendrir. Voilà son effet coupé, il demeure

abattu, les bras abaissés, et comme immobile. Avec Iphicrate, autre compassion ; celui-ci s'entend d'ailleurs à exercer son chantage :

IPHICRATE. ... Je me meurs, Arlequin, et tu perdras bientôt ce malheureux maître, qui ne te croyait pas capable des indignités qu'il a souffertes de toi.

ARLEQUIN. Ah ! il ne nous manquait plus que cela... Écoute, je te défends de mourir par malice ; par maladie, passe, je te le permets. (Sc. 9.)

Il faudra bien pourtant qu'il s'attendrisse, mais non sans protester. Et ce n'est pas le moindre charme de la pièce que ce vain combat que l'esclave, dont les épaules cuisent encore de souvenirs récents, livre contre la tendresse qui l'envahit malgré lui. Nous ne pensons pas qu'un personnage autre qu'Arlequin eût pu marquer ces nuances subtiles ; il y fallait un être connu et aimé. L'attendrissement général qui clôt la pièce se maintient grâce à lui dans les régions de l'ironie :

Mais enfin, je veux être un homme de bien ; n'est-ce pas là un beau projet ? Je me repens de mes sottises, lui des siennes ; repentez-vous des vôtres, Madame Euphrosine se repentira aussi ; et vive l'honneur après ! cela fera quatre beaux repentirs, qui nous feront pleurer tant que nous voudrons. (Sc. 10.)

Cléanthis suivra le mouvement de moins bonne grâce, et non sans avoir souligné l'injustice de cette pitié qu'on exige d'eux. Elle le fait avec une admirable véhémence où perce l'indignation de Marivaux contre l'égoïsme des classes :

... Il s'agit de vous pardonner, et pour avoir cette bonté-là, que faut-il être, s'il vous plaît ? Riche ? non ; noble ? non ; grand seigneur ? point du tout. Vous étiez tout cela ; en valiez-vous mieux ? Et que faut-il donc ? Ah ! nous y voici. Il faut avoir le cœur bon, de la vertu et de la raison ; voilà ce qu'il faut, voilà ce qui est estimable, ce qui distingue, ce qui fait qu'un homme est plus qu'un autre. Entendez-vous, Messieurs les honnêtes gens du monde ? Voilà avec quoi l'on donne les beaux exemples que vous demandez et qui vous passent. Et à qui les demandez-vous ? A de pauvres gens que vous avez toujours offensés, maltraités, accablés, tout riches que vous êtes, et qui ont aujourd'hui pitié de vous, tout pauvres qu'ils sont. Estimez-vous à cette heure, faites les superbes, vous aurez bonne grâce ! Allez, vous devriez rougir de honte. (Sc. 10.)

Lorsque Trivelin les trouvera tous aux genoux les uns des autres, Arlequin exultant lancera cette apostrophe :

Ah ! vous ne voyez rien ; nous sommes admirables ; nous sommes des rois et des reines. En fin finale, la paix est conclue, la vertu a arrangé tout cela ; il ne nous faut plus qu'un bateau et un batelier pour nous en aller : et si vous nous les donnez, vous serez presque aussi honnêtes gens que nous. (Sc. 11.)

Nous sommes admirables, nous sommes des rois et des reines... N'est-ce qu'Arlequin qui s'exalte, à de telles altitudes morales ? N'est-ce pas aussi le cri de l'acteur — de tout acteur — qui prend conscience et possession des royaumes de l'Illusion ?

On ne saurait reprocher à la Comédie-Française l'échec de *L'Ile de*

la raison¹. Marivaux, dans sa préface, a reconnu s'être fié à tort au succès que cette pièce avait rencontré à la lecture. Dans cette île, la taille des hommes est proportionnelle à leur raison. Huit Européens fraîchement débarqués ont le désagrément de se voir réduits à des dimensions microscopiques. Une sage éducation rendra bientôt leur taille, au paysan d'abord, et au Gascon ; puis viendront Spinette, le Docteur, la comtesse, le courtisan ; tandis que le poète et le philosophe, déclarés incurables, seront ramenés dans leurs cages. Hiérarchie révolutionnaire, qui accorde la sagesse au naturel et proclame la vanité des grands esprits. Larroumet² a justement souligné que cette donnée « exige vraiment trop de complaisance de la part du spectateur, condamné à voir une contradiction perpétuelle entre les paroles des personnages et leur aspect vrai, celles-là supposant une continuelle alternative de grandeur et de petitesse, celui-ci restant toujours le même ». On a dit que le cinéma seul aurait permis l'illusion³. Mais, outre cette erreur, il y avait des défauts peut-être plus graves : d'abord le jargon du paysan et du Gascon, charmants en soi, mais bientôt lassants, vu l'importance de ces deux rôles ; puis la monotonie du plan qui se décompose en une série de consultations finalement fastidieuses.

Nous ne possédons de *La Nouvelle Colonie ou la ligue des femmes*⁴ qu'une analyse parue dans *Le Mercure de France* de juin 1729. Marivaux récrivit la pièce, la ramenant à un acte, et la publia sous le titre de *La Colonie*, dans *Le Mercure de France* de décembre 1750⁵. Les deux textes présentent des variantes. Celui de 1729 se terminait par l'exil des deux principales meneuses de cette révolte des femmes contre le gouvernement de l'île. Le mari et le gendre (Arlequin) de l'une, l'amant de l'autre, partageront leur peine pour avoir baissé pavillon avec trop de complaisance. La conclusion de 1750 est plus plaisante : le noble Hémocrate feint d'accorder le pouvoir aux dames, et leur annonce que des sauvages attaquent la colonie. Il n'en faut pas davantage pour que le beau sexe regagne son ménage, avec la promesse qu'on aura soin de ses droits dans la constitution prochaine.

La pièce est une satire des grands programmes d'action qui se heurtent aux égoïsmes particuliers. Les femmes suivront leurs chefs jusqu'au moment où on leur ordonnera d'être laides pour punir les hommes et éviter les esclavages de l'amour. Dès lors la séance tourne au charivari. Il est difficile de se faire une idée de la version originale, ni de savoir la cause de son retrait prématuré. On peut supposer que trois actes étaient de trop pour un thème traité sur le ton de la farce. Des lazzi qui trouveront place parmi l'action, aucun ne nous est parvenu ; plus de personnages italiens, dans la seconde version destinée au *Mercury*. Persinet,

¹ Comédie en trois actes, en prose, représentée par les comédiens français, le jeudi 11 septembre 1727. Elle n'eut que quatre représentations.

² *Op. cit.*, p. 258.

³ *Théâtre complet de Marivaux*, éd. *Les Classiques verts*, t. I, p. 248.

⁴ Comédie en trois actes en prose, représentée par les comédiens italiens, le samedi 18 juin 1729. Retirée après la première représentation.

⁵ Ces deux documents sont reproduits dans l'édition des *Classiques verts*, ainsi que le Divertissement de Mouret qui accompagnait la pièce de 1729 ; cf. t. I, pp. 318 sqq.

le gendre, successeur d'Arlequin, n'en a ni la silhouette ni les nuances baroques ; mais il a gardé sa naïveté et un certain feu de l'expression. Toute la pièce, d'ailleurs, est menée rondement, le grotesque y est ramassé. Malgré le souvenir d'un échec pénible, et la destination purement littéraire de cette œuvre, celle-ci garde l'empreinte de ceux qui furent ou auraient dû être ses interprètes.

Marivaux était trop observateur, il a trop réfléchi sur son temps, pour qu'on ne trouve pas dans chaque pièce quelque évocation des problèmes sociaux qui commençaient d'agiter son siècle. Mais dans ces trois pièces l'intention sociale était à l'état pur. Or, il est typique que trois fois, il ait jugé bon de donner à ses thèses un cadre fictif ; non pas seulement un de ces lieux vagues, si courants dans son théâtre, mais un lieu hors de toute réalité, hors du monde même, puisqu'il s'agit d'îles. L'île joue un rôle important dans la comédie du XVIII^e siècle. Tantôt, elle est le refuge de toutes sortes d'aventures magiques ; tantôt, le lieu de rencontre du sauvage et du civilisé. Souvent la satire s'en sert pour y placer les débats de ses personnages symboliques, comme jadis les archipels rabelaisiens. Mais il faut préciser que l'île n'a guère inspiré que la Foire et la Comédie-Italienne. Sur les quatorze *Îles* mentionnées dans le *Dictionnaire des Théâtres* de Lérès, trois seulement concernent la Comédie-Française ; et de ces trois, l'une est de Marivaux, l'autre de Saint-Foix, c'est-à-dire de deux des plus grands pourvoyeurs du Théâtre Italien¹. Et il faut ajouter les douzaines de pièces et de canevas dont les héros : Arlequin, Coraline, Panurge, etc. profitent leurs silhouettes sur des paysages insulaires. Cette complaisance à donner un cadre irréel, même — pour Marivaux on peut dire *particulièrement* — aux sujets les plus actuels, trahit bien la volonté de ne pas aborder cette réalité de face ; ou plus exactement, d'en atténuer l'âcreté par ce léger dépaysement. Mais l'île appelle des personnages fictifs ou symboliques, et les types italiens en étaient ; elle donne plus de champ à l'imagination, dans l'intrigue comme dans les décors. Et c'est sans doute pour cette raison que la Comédie-Française, plus attachée à la régularité des sujets, s'est refusée à recourir à cet exotisme issu en droite ligne des tréteaux de la Foire. Marivaux n'a pas eu la même répugnance, estimant à bon droit que les sujets les plus philosophiques et les moins propres à la scène avaient d'autant plus besoin de ce contrepois d'invention si favorable au spectacle.

Et voilà que ces thèmes sociaux nous ont entraînés dans les contrées imaginaires, alors que nous pensions nous plonger dans le réel pur. L'étude des pièces nous a cependant montré que la vérité sociale n'en était pas appauvrie pour cela, bien au contraire ! Les revendications semblent plus véhémentes, sous ces horizons et avec ces personnages, que si l'on avait voulu les faire entendre au sein d'une actualité ennuyeuse et mince jusqu'à l'aplatissement. Les écrivains larmoyants en firent l'expérience. Le climat de Delisle et de Marivaux, c'est le climat de la réalité, mais c'est encore autre chose, qui est du domaine de l'art — de l'art dramatique.

¹ La troisième est d'un nommé Collet, dont Lérès ne signale pas d'autre pièce que *L'Île déserte*, imitée de l'Italien Métastase.

5. FLORIAN.

Nous avons dit qu'à partir de 1760, date de la fusion avec l'Opéra-Comique, on ne pouvait plus parler de Comédie-Italienne. D'ailleurs, les auteurs à la mode des années précédentes, dont quelques-uns ont été nommés pour mémoire, semblaient déjà ne plus tenir compte de traditions de plus en plus effacées. En 1780, le répertoire italien fut supprimé, ainsi que les acteurs qui y étaient affectés ; Carlin seul subsista quelques années encore. C'est à cette époque qu'un excellent homme écrivit une trilogie d'Arlequin. Il est donc juste de terminer par le *Théâtre-Italien* de Florian ¹.

Les Deux Billets, *Le Bon Ménage* et *Le Bon Père* ² forment, a dit l'auteur, « le roman de mon Arlequin mis en action dans les trois états de sa vie les plus intéressants ; on le voit successivement amant, époux et père » ³.

Voici l'amant des *Deux Billets* qui s'attendrit sur une lettre de sa chère Argentine. Deux soucis troublent pourtant un cœur trop tendre : un rival, Scapin, dont il redoute les ruses ; puis sa pauvreté. Il place tout son espoir dans un billet de loterie. Or, le billet est bon et vaut même une petite fortune. C'est Scapin qui le lui apprend et qui, voulant le voler, ne vole que le poulet. Il se venge en remettant son larcin à Argentine. Indignation de la servante ; elle chasse Arlequin et promet sa main au rival. Mais celui-ci s'intéresse surtout à l'argent ; il propose à l'amant malheureux d'échanger les billets. Arlequin bondit sur l'occasion et s'en retourne triomphant auprès d'Argentine. Celle-ci est bientôt convaincue, elle réussit à reprendre le lot au perfide Scapin et conclut :

Souvenez-vous bien qu'il ne faut jamais brouiller deux amants, parce qu'ils se raccommode toujours aux dépens de celui qui les a brouillés.

Beaucoup plus touchant *Le Bon Ménage* ou la suite des deux billets. C'est une petite comédie bourgeoise où se trouvent quelques scènes d'intérieur, qu'avec un peu d'audace on rapprocherait des premières scènes des *Corbeaux* de Henry Becque. La scène se passe à Bergame :

Le théâtre représente une chambre meublée très simplement, où l'on voit les portraits d'Arlequin et d'Argentine. Argentine, assise, festonne : ses deux enfants, sur des tabourets, sont à ses pieds ; l'un feuillette un livre pour en voir les estampes ; l'autre joue avec un jeu de cartes.

¹ 1755-1794. Outre cette trilogie, Florian a composé pour la scène : *Les Jumeaux de Bergame*, un acte en prose, représenté le 6 août 1782 ; *Jeannot et Colin*, comédie en trois actes en prose, représentée le 24 novembre 1780 ; *Héro et Léandre*, monologue lyrique, en prose ; *Le Naïsser ou la bonne fée*, comédie en trois actes et en vers, mêlée de musique, représentée le 26 novembre 1781 ; *Blanche et Vermeille*, pastorale en deux actes en vers, mêlée de musique, représentée le 5 mars 1781 ; toutes ces pièces ont été créées à l'Hôtel de Bourgogne, sauf le monologue lyrique qui n'a pas été joué.

² Comédies en un acte en prose, représentées respectivement les mardi 9 février 1779, samedi 28 décembre 1782 et dimanche 2 février 1783 ; les deux premières à la Comédie-Italienne, la troisième sur un théâtre de société.

³ *Avant-propos* du *Théâtre-Italien*.

LE CADET, *montrant à sa mère un château de cartes*. Maman, regardez donc.
 ARGENTINE. Cela est fort joli, mon ami.

L'AINÉ. Voyons. (*Il souffle dessus et le renverse, puis il rit.*) Ah ! ah ! ah !

LE CADET. Maman, dites donc à mon frère de me laisser tranquille ; il faut que je recommence tout.

ARGENTINE. Pourquoi tourmenter votre frère ? Vous ne voulez pas qu'il s'amuse ?

L'AINÉ. Bah ! c'est un enfant, il s'amuse à des bêtises.

ARGENTINE. Effectivement, vous avez un an de plus que lui, et vous êtes un habile garçon.

L'AINÉ. Je m'instruis, moi ; je regarde des images. Quelle est celle-là, maman, où une femme présente à un aveugle un petit monsieur habillé comme un chevreau ?

ARGENTINE. C'est une mère qui se sert d'une ruse pour faire donner l'héritage à son fils cadet, parce qu'il était plus doux et plus aimable que l'aîné.

LE CADET (*voulant voir l'estampe*). Ah ! voyons donc, mon frère : elle est bien jolie, cette image-là.

L'AINÉ, *tournant le feuillet*. Non, elle n'est pas jolie.

LE CADET. Maman, où est donc mon papa ?

ARGENTINE. Il est sorti pour des affaires.

LE CADET. Je suis bien sûr qu'il nous rapportera des joujoux.

L'AINÉ. Oui, pour moi.

LE CADET. Pour moi aussi.

L'AINÉ. Oh ! savoir.

LE CADET. Oh ! c'est tout su.

L'AINÉ. J'entends quelqu'un ; c'est peut-être lui.

(Sc. 1.)

C'est Mlle Rosalba, l'ancienne maîtresse d'Argentine, du temps qu'elle était à Paris et qu'elle envoyait des billets à son amant. Un secret lie les deux femmes : le mariage secret de Rosalba et de Lelio, à l'insu du père de celle-ci. Argentine, toute dévouée à la jeune femme, a consenti à recevoir la correspondance de Lelio et surtout à n'en rien dire à Arlequin, lequel n'a jamais pu taire un secret. Or, Lelio vient de rentrer de voyage. Il faut qu'Argentine aille le trouver de la part de sa femme, lui recommander de patienter quelques jours, pendant que Rosalba prépare son père à la vérité.

Nouvelle scène d'intérieur : Arlequin revient du travail et apporte des cadeaux à ses enfants, un tambour et une trompette. Argentine se retire, le père reste avec les petits. Florian, comme Marivaux, se plaît à donner des indications scéniques. On jugera de la différence :

(*Arlequin, pendant tout ce couplet, a son visage tout près et au milieu de ceux de ses enfants ; il les baise presque à chaque parole.*) Quand vous voudrez me rendre bien heureux, vous n'avez qu'à rendre votre mère bien contente. Elle en sait plus que nous trois, voyez-vous : ainsi nous ne devons être occupés que de faire tout ce qu'elle veut. Nous y trouverons son plaisir d'abord, et puis notre bien ; c'est tout ce qu'il nous faut : n'est-il pas vrai ?

L'AINÉ. Oui, mon papa. Mais puisque nous avons été bien sages, vous devriez nous conter quelqu'un de ces beaux contes que vous savez.

LE CADET. Ah ! oui, mon papa.

ARLEQUIN. Volontiers. Aussi bien nous nous ennuyons quand elle nous laisse seuls ; cela nous fera passer le temps. Allons, asseyons-nous. (*Il s'assied par terre, et fait asseoir un enfant sur chacune de ses jambes ; les deux petits garçons écoutent attentivement.*) Il y avait une fois... (Sc. 9.)

C'est l'histoire d'une reine qui n'avait pas d'enfant, et cela la chagrînait :

... Un jour que la reine était toute seule dans sa chambre, elle entendit du bruit dans la cheminée. (*Les enfants se serrent contre leur papa, qui retire aussi ses jambes et continue avec la voix moins assurée...*)

Florian s'est donc souvenu de la couardise du zanni. Les indications de Marivaux étaient des jeux de scène destinés à l'acteur et conformes au type ; celles de Florian, comme on voit, visent à composer un tableau, suivant les préceptes de Diderot ; elles visent à toucher. Mais le conte se poursuit ; puis l'aîné y va de son histoire. On frappe ; Mezzetin, un valet, apporte une lettre pour Argentine :

MEZZETIN. Vous êtes son domestique, Monsieur ?

ARLEQUIN. Oui, Monsieur, son premier domestique.

MEZZETIN. Vous voudrez donc bien lui donner cette lettre de la part de M. Lelio, et vous prendrez le moment où elle sera seule. Vous entendez bien ?

ARLEQUIN. Non, monsieur.

MEZZETIN. Je vous dis qu'il faut donner cette lettre à votre maîtresse le plus secrètement que vous pourrez, parce que, entre nous, je crois que c'est une lettre d'amour... (Sc. 10.)

Perplexité d'Arlequin ; malgré sa confiance, cette lettre le tourmente un peu. Cependant il ne l'ouvre pas. Argentine revient :

ARGENTINE. Comme tu es sérieux ! Que t'est-il arrivé ?

ARLEQUIN. Je ne sais pas encore ce qui m'est arrivé.

ARGENTINE. As-tu reçu de mauvaises nouvelles ? Est-il venu quelqu'un ?

ARLEQUIN. Oui, il est venu un domestique qui m'a laissé une lettre pour vous.

ARGENTINE. Pour moi ? et que dit cette lettre ?

ARLEQUIN. Je n'en sais rien ; la voilà.

ARGENTINE, regardant. Ah !...

ARLEQUIN. Reconnaissez-vous l'écriture ?

ARGENTINE. Oui.

ARLEQUIN. De qui est-elle ?

ARGENTINE. Elle est... (*à part*). Que lui dirai-je ?

ARLEQUIN. Eh bien ?... cela vous embarrasse.

ARGENTINE. Mon ami, me crois-tu capable de te tromper ?

ARLEQUIN. Répondez-moi d'abord : de qui est cette lettre ?

ARGENTINE. Je la crois de M. Lelio.

ARLEQUIN. Je le crois de même. Ouvrez-la. La main vous tremble. (*Argentine ouvre la lettre et la lit avec beaucoup d'émotion.*) Eh bien ?

ARGENTINE lui donne la lettre. Tenez, vous allez me croire coupable, vous aurez le droit de le penser ; et cependant le ciel m'est témoin que c'est la vertu la plus pure, le sentiment le plus honnête qui m'empêche de me justifier. (Sc. 12.)

Arlequin lit la lettre et se livre à sa douleur et à sa colère. Sa femme s'efforce en vain de le retenir ; il court chez Pandolfe, le père de Rosalba, son ancien patron, pour lui déverser son chagrin. Nous le revoyons à la scène 17 ; il trouve Argentine en larmes, au milieu de ses enfants. C'est ici sans doute la tirade pathétique où Carlin, sous le masque, faisait pleurer toute la salle. Elle vaut d'être citée :

Madame, vous êtes fâchée de me revoir ; je le suis plus que vous : mais, comme j'ai le projet de vous oublier entièrement, je viens vous rendre tout ce qui pourrait me rappeler que nous nous sommes aimés. (*Il déboutonne son habit, et ouvre un petit sac qui lui pend au cou.*) Tout est dans ce petit sac ; je l'avais mis là (*il montre son cœur*), pour que tout ce que nous nous étions donné fût ensemble. Je vais vider le sac devant vous, afin que vous n'imaginiez pas que je garde quelque chose. (*Il tire un portrait.*) Voici d'abord votre portrait : il n'a pas changé comme vous ; il est toujours joli ; il vous ressemblait encore ce matin, mais il ne vous ressemble plus. Le voilà, madame. (*Il le pose sur une table et tire un papier plié.*) Voici le premier billet que vous m'avez écrit, que Scapin me vola et que j'eus le bonheur de rattraper. Le voilà, madame, je vous le rends ; je n'aime pas à vivre avec les menteurs. (*Il tire un bouquet flétri.*) Voici encore un vieux bouquet de violettes que je vous donnai le premier jour où je vous fis ma déclaration. Après l'avoir porté toute la journée, vous le jetâtes le soir ; j'allai le ramasser... Tenez, il sent encore bon... Je n'aurais jamais cru que ces violettes-là dureraient plus que votre amour. Les voilà, madame. (*Il lui montre le sac.*) Il n'y a plus rien, regardez. Ce petit sac, qui avait été des années à se remplir, s'est vidé dans une minute. J'ai tout rendu. Ah ! diable ! j'oubliais ce qui doit vous être le plus cher... la lettre de M. Lelio...

Oublions ce texte trop mièvre pour nous, imaginons la scène transposée en pantomime, par un Deburau ou par un Barrault, nous pourrions alors nous faire une idée de ce qu'un Carlin a dû en tirer.

Mais Argentine implore le droit de se faire entendre ; elle est si persuasive et touchante qu'Arlequin se sent ébranlé. « Livre-toi au mouvement de ton cœur ! » s'écrie sa femme en se jetant à ses genoux. « Ah ! mon papa, pardonnez à notre maman. — *Arlequin ému relève sa femme et se met à genoux.* C'est à toi de me pardonner d'avoir pu te croire coupable. » Il la croit donc et s'en félicitera bientôt ; car Rosalba revient, elle a tout avoué à son père :

Je lui ai dit que je portais dans mon sein le gage de notre union, que cet enfant était le sien, et qu'il demandait, par ma voix, la permission de naître pour l'aimer. (Sc. 18.)

Comment résister à de pareils arguments !

Je comprends, dit Arlequin, toute ma méprise : je ne me la pardonnerais pas si j'avais eu besoin d'explication pour me raccommode avec toi. (*Il embrasse Argentine, et puis il prend par la main ses deux enfants.*) Mes enfants, vous vous marierez un de ces jours ; si vous avez le bonheur, comme moi, de trouver une honnête femme, souvenez-vous qu'il faut toujours la croire plus que vos propres yeux. Sans cela point de bon ménage.

Enfin, nous voici à Paris, bien des années plus tard (*Le Bon Père*). Arlequin s'est enrichi, mais il a perdu sa femme et ses deux fils. Il lui reste une fille, Nisida, qui adore son père et qu'il adore. Grâce à la protection de Nérine, un jeune homme de bonne famille, Cléante, s'est introduit dans la maison en qualité de secrétaire. Il brûle pour Nisida et Nisida pour Cléante ; mais ni l'un ni l'autre n'osent se déclarer. Et que se passe-t-il ? Arlequin manigance un mariage entre sa fille et un marquis. Nisida n'en veut rien, demande un couvent, avoue son amour pour Cléante :

Écoute-moi, dit son père, je n'ai pas oublié que je ne vauds pas mieux que Cléante ; et si j'étais encore en Italie, où tout le monde sait qui je suis, je n'hésiterais pas à te le donner : mais ici, où, par amour pour toi, j'ai fait la sottise d'avoir de la vanité, cela devient plus difficile. Cependant...

— Non, non, interrompt Nisida, je surmonterai ma passion, éloignez-moi seulement de Cléante ! (sc. 9) Arlequin prie donc Cléante de le quitter, malgré la tendre affection qu'il éprouve pour le jeune homme :

Adieu, mon ami, mon bon ami, je te regretterai toute ma vie ; mais va-t'en le plus tôt que tu pourras. (Sc. 14.)

Cléante n'y comprend rien, mais la douleur le fait parler : il adore Nisida, il n'est pas un secrétaire, mais le fils de feu le comte de Valcour, auquel sa mère, une femme indigne, l'avait arraché dans sa jeunesse, et qu'il n'a jamais revu :

Mon cher ami, s'écrie Arlequin, je dois tout à votre père, je l'ai aimé pendant quinze ans. C'est moi qu'il a fait héritier de toute sa fortune : grâce au ciel, c'est moi qui ai tout votre bien ; et c'est fort heureux pour vous, mon cher ami, car je vais vous le rendre ; il est à vous, votre père n'a pu me le donner. (Sc. 17.)

Bien entendu, Cléante épouse Nisida,

mais souvenez-vous bien, conclut le vieux zanni, qu'aucun plaisir dans le monde ne vaut celui de faire son devoir d'honnête homme et de bon père.

Avant toute autre, une question se pose : pourquoi, ici, le personnage d'Arlequin ? Florian voulait écrire des pièces où l'on pût à la fois s'égayer et s'attendrir ; il y voulait un personnage qui fit rire et pleurer en même temps. Or, il l'a dit expressément dans son *Avant-Propos*, « pour cela j'avais besoin d'Arlequin ». Et il précise ainsi :

Ce caractère est le seul peut-être qui rassemble l'esprit et la naïveté, la finesse et la balourdise. Arlequin toujours bon, toujours facile à tromper, croit tout ce qu'on lui dit, donne dans tous les pièges qu'on lui tend : rien ne l'étonne, tout l'embarrasse ; il n'a point de raison, il n'a que de la sensibilité ; il se fâche, s'apaise, s'afflige et se console dans le même instant : sa joie et sa douleur sont également plaisantes. Ce n'est pourtant point un bouffon, ce n'est pas non plus un personnage sérieux, c'est un grand enfant ; il en a

les grâces, la douceur, l'ingénuité : et les enfants sont si aimables, que j'ai cru mon succès certain si je pouvais donner à cet enfant toute la raison, tout l'esprit, toute la délicatesse d'un homme.

A qui Florian se réfère-t-il ? à Delisle et à Marivaux.

« Le premier, dit-il, a fait de son Arlequin un philosophe de la nature... Marivaux... a fait des Arlequins moins naturels... mais plus délicats, plus aimables et qui, à force d'esprit, rencontrent quelquefois la naïveté. » Et lui ? « J'ai voulu peindre un Arlequin bon, doux, ingénu, simple sans être bête, parlant purement, et exprimant avec naïveté les sentiments d'un cœur très tendre. »

Tel est l'aboutissement de l'Arlequin du XVIII^e siècle, et l'on doit reconnaître qu'il était annoncé par Delisle et Marivaux. L'un et l'autre, en faisant appel au caractère primitif de ce type, l'avaient enveloppé de « naïveté », cette fameuse naïveté qui, au siècle des Lumières, signifiait nature, grâce et tendresse. Il est possible, en remontant le cours des siècles, de revenir au second zanni du XVI^e, sans qu'apparaisse nulle part une coupure entre chacune de ses incarnations. Mais quel rapport entre le facchino de Bergame et le jeune premier de Florian ? entre Ganassa et Carlin ? Il y en a certes un et qui est justement contenu dans ce terme de « naïveté », lequel, tiré dans un sens ou dans l'autre, peut atteindre aussi bien l'extrême rudesse que l'extrême mièvrerie. La grande différence est ailleurs, dans ce fait : l'Arlequin de Florian a survécu à la troupe italienne. Ce fait est capital, car il montre qu'Arlequin a cessé d'être un emploi pour devenir un personnage de la littérature. Il cesse d'arpenter la scène pour hanter l'imagination. Il n'est plus un type de théâtre mais un symbole : la fraîcheur éternelle en face d'une société vieillie et acariâtre. A vrai dire, cette transposition ne date pas de Florian, mais c'est Florian qui l'a mise en lumière.

Et pourtant, c'est un acteur de la commedia dell'arte qui joue *Le Bon Ménage* : Carlin, le plus grand Arlequin du XVIII^e siècle avec Thomassin ; mais un Carlin qui lui aussi a survécu à une troupe et à un répertoire supprimés trois ans auparavant. Il porte encore le masque, Florian l'a voulu ainsi : « Son masque et son habit, dit-il, le rendaient comique » (*Avant-Propos*). Et dans *Le Bon Père*, s'il n'a plus son habit, il porte encore le masque¹. Mais Florian n'a-t-il pas insinué plus loin :

Ces quatre comédies sont difficiles à jouer dans les provinces, à cause de l'Arlequin dont presque toutes les troupes manquent. Quoique son rôle perde beaucoup sans l'habit et sans le masque, on peut cependant le remplacer par un Lubin semblable à celui de *La Seconde Surprise de l'amour*... On aurait encore moins de peine à faire du Bon Père un bon bourgeois qui s'appellerait M. Mondor.

Ce qui veut dire qu'à une époque où n'importe quel acteur ne pouvait pas — comme il le pourrait aujourd'hui — revêtir impunément l'habit

¹ « Arlequin doit être en habit de velours noir, veste de drap d'or, perruque à trois marteaux, culotte et masque d'Arlequin. » (Sc. 1.)

du célèbre emploi, il était possible de donner ce rôle à un autre emploi ; la pièce n'y perdait qu'un nom, qu'un symbole.

Il va de soi que ce que nous disons d'Arlequin s'adresse à toute la Comédie-Italienne dont il était devenu, en France, le principal personnage. Morte à la scène, elle commençait à vivre dans les esprits. Des milliers d'acteurs qu'elle avait consommés, il n'allait rester que des anecdotes, des souvenirs bientôt estompés ; mais les toiles de Watteau et de Lancret, les dessins de Gillot, s'étaient déjà substitués à eux, ne perpétuant de la commedia qu'une des apparences, mais combien exaltée !

Nous voici parvenus sur le chemin des « résonances ». Avant de nous y engager, il convient de conclure notre chapitre du XVIII^e siècle.

Le XVIII^e siècle est le siècle de la comédie. Notre étude a été unilatérale. Nous avons étudié le répertoire de la Nouvelle Troupe Italienne ; nous n'avons fait qu'allusion à celui, bien plus connu, de la Comédie-Française. Que reste-t-il de cet immense effort de création dont les deux scènes parisiennes, sans compter la Foire, ont été les témoins ? Lorsque la critique littéraire aborde cette question, elle a coutume de l'éclaircir en traçant des courbes et des tendances que nous avons rappelées dans notre introduction¹. C'est d'abord l'exploitation de la comédie de caractère inaugurée par Molière, et surtout le développement prodigieux d'une comédie de mœurs d'un caractère satirique marqué. Puis l'invasion progressive du larmoyant dont Nivelle de La Chaussée est l'expression la plus vive. Ce mouvement conduit naturellement aux théories de Diderot, au drame bourgeois. Un peu à part, Marivaux s'abandonne à ses exquises investigations du cœur humain et plus spécialement du cœur féminin. Tout ceci est irréfutable et fort important pour l'histoire du théâtre en France, puisqu'on peut tirer des fils directs de Dancourt à Augier, de La Chaussée à M. Bernstein, de Marivaux à Giraudoux.

Mais on peut se demander si, en traçant ses courbes, le critique n'oublie pas trop souvent la vie théâtrale ; s'il ne s'intéresse pas davantage aux préfaces, aux professions de foi, aux palinodies, qu'aux œuvres mêmes et à leurs représentations, davantage aux théories qu'à la pratique du théâtre. Cette circonstance a ses raisons : c'est que précisément le XVIII^e siècle a été un siècle de théories. Il est symptomatique que l'homme le plus passionné de théâtre et qui a laissé le plus remarquable document polémique du temps, Diderot, ait été un détestable dramaturge. La philosophie a dévoré tous les genres littéraires, et nous ne les discernons plus qu'au travers de discours. Certes, ce besoin de rénover des formules usées était des plus méritoires et il a préparé les voies futures. Mais il a manqué à ces théories de susciter des œuvres qui les dominent au lieu de s'y soumettre. Destouches est le grand maître de la comédie de caractères — puisque ce siècle n'a pas voulu que ce fût Lesage —, La Chaussée, le champion du larmoyant, Diderot, du drame

¹ Ci-dessus, pp. 279 sqq.

hourgeois. Le premier a encore quelque chance d'être lu, aucun n'en aura plus d'être joué, et Voltaire pareillement. Ils sont tous morts à la scène, et c'est pourtant toujours eux qu'on cite, quand on écrit l'histoire du théâtre au XVIII^e siècle... avec Marivaux, certes ; mais il y fait figure d'isolé, sans doute parce qu'il est le seul génie dramatique de son temps.

Dans la mesure où un auteur dramatique n'est pas une création spontanée, mais où il subit des influences littéraires, des traditions théâtrales et le style de ses interprètes, Marivaux est un fruit de la Comédie-Italienne ; il en est le plus bel hommage. Dès le début du siècle, avec la Foire, et jusqu'en 1760 ; au delà avec l'opéra-comique, l'esprit de la commedia dell'arte sauve en France l'honneur du théâtre comique. Non pas qu'elle ait maintenu intacte sa conception du spectacle depuis longtemps dénaturée, ni qu'elle se soit gardée d'influences nouvelles. Au contraire, la Foire et la Comédie-Italienne se trouvent au commencement de toutes les réformes théâtrales. La première a lancé l'opéra-comique ; la seconde a eu Autreau, d'Allainval, Boissy, avant La Chaussée ; Beauchamp avant Diderot ; Delisle avant... Rousseau. Profondément engagées dans leur siècle, elles ont touché à tout, tout osé, avec beaucoup de succès et davantage d'échecs, comme il se doit. Mais en même temps, par leurs spectacles et surtout par leurs interprètes, elles ont conservé dans son indépendance la vie du théâtre, si absente de l'œuvre des théoriciens, des moralistes et des philosophes de la Comédie-Française. Une fois de plus, en face du réalisme et de la satire, elles représentent dans leur joyeuse irrégularité les forces d'illusion, d'évasion et de poésie, sans lesquelles le théâtre ne saurait exister. A bon marché, le plus souvent, à coups de vieilles recettes, d'artifices, de feux d'artifice et de machines ; mais aussi à coups de Lelio, de Thomassin, de Silvia, de Coraline et de Carlin ; à coups de Lesage, de Piron, de Delisle et de Marivaux.

La Comédie-Française n'a en bien propre que deux chefs-d'œuvre comiques, aux deux extrémités du siècle : *Turcaret* et *Le Barbier de Séville*¹. La Comédie-Italienne a tout Marivaux². Des œuvres mineures, que reste-t-il de jouable ? Dancourt, sans doute, si on le considère comme un homme du XVIII^e siècle. La Foire a Piron et Lesage dont bien des œuvres pourraient encore être adaptées avec succès. Il en est de même de nombreuses comédies du *Nouveau Recueil Italien*. Et tous les jours, des hommes de théâtre et des amateurs compulsent le précieux *Dictionnaire des Théâtres* pour y trouver jeux de scène et sujets de pantomimes, dans les centaines de canevas joués à l'Hôtel de Bourgogne ; richesses insoupçonnées des manuels et du public, mais dont se nourrissent encore ceux qui préparent le théâtre de demain. Toute cette création pèse si lourd, qu'on se demande, en vérité, si l'histoire du théâtre comique au XVIII^e siècle n'est pas encore à écrire.

¹ Sur Beaumarchais, cf. ci-dessous, p. 441.

² Nous ne pouvons soustraire à l'influence italienne le répertoire de Marivaux destiné à la Comédie-Française ; une certaine froideur, un air un peu guindé, voilà tout ce que ce répertoire a gagné au contact de la scène française.

CONCLUSION

Qu'est-ce que la *commedia dell'arte* ?

Dans notre premier chapitre, nous avons montré la *commedia dell'arte* avant tout comme une comédie de métier. Au terme de cette étude, il nous est permis de reposer la question et d'y répondre sous une forme plus philosophique.

La commedia dell'arte, c'est une conception plastique du théâtre. Qui dit plastique, dit art de former. À la base de la *commedia dell'arte*, il y a donc une volonté d'arracher la matière à sa brutalité primitive pour lui donner un moule. Cette définition pourra paraître bien vague à quiconque est persuadé que tout art est une expression plastique de la vie. Aussi l'entendons-nous dans un sens exclusivement théâtral. Mais, dira-t-on, tout théâtre est plastique, puisqu'il échappe à la réalité, puisqu'en lui tout est convention ; et la convention, n'est-ce pas une réalité qu'on façonne en un moule — qui simplifie et qui souligne ? Et cette convention du théâtre, enfin, n'est-elle pas une nécessité du genre, avant même d'être une intention artistique ?

Aussi n'entendons-nous pas par là les *a priori* auxquels le théâtre se soumet : la convention du lieu, du temps, des décors, la convention des coulisses, l'absence du quatrième mur, la convention des entr'actes ; la convention des personnages (cet homme est un roi), des actions (cet homme fait semblant de mourir, de pleurer), des objets (le poignard en bois, les fausses larmes), la convention du langage (les *a parte*) ; toutes ces nécessités matérielles qui font du théâtre le plus étonnant truquage qui soit. Car, ces conventions admises, le théâtre peut répondre à des intentions diverses et contraires.

Quand nous la disons plastique, nous affirmons que la *commedia dell'arte* subordonne tout au spectacle. Ce qui signifie qu'elle n'est pas seulement antiréaliste, mais d'abord peut-être antiintellectuelle.

Au centre de ce théâtre, il y a donc le jeu, qui n'est pas un simple interprète, mais un véritable créateur de pensée. Le geste à lui seul suggère beaucoup plus que le texte qu'il porte. Pour atteindre ce pouvoir, il doit être commandé par une technique, une symbolique de l'expression, qui tient à la fois de la statuaire et de l'acrobatie. Bref, la pensée, à peine évoquée, se concrétise, prend corps, muscles et nerfs. Autour du jeu, tout le spectacle s'organise dans le même esprit ; on fait

appel à la danse, au ballet, à la pantomime, et fatalement à la musique, qui tantôt se mêlent au jeu, tantôt forment en intermèdes des flots de pure plastique. Le décor — ensemble de rues et de fenêtres — répond dès l'origine aux nécessités du jeu et de l'intrigue auxquels il accorde, dans un espace restreint, le maximum de possibilités. Dès l'origine d'ailleurs, il ne se refuse pas, pour les représentations de cours, à la somptuosité ; les premiers spectacles de commedia dell'arte en France se signalent par la richesse des cadres. On peut dénoncer — nous l'avons fait — comme un signe de dégénérescence, l'invasion de la machinerie ; elle le fut dans la mesure où elle distrairait le regard de l'action, et souvent à bon marché. Il n'empêche qu'elle répondait au besoin de frapper l'imagination visuelle. L'improvisation facilite sans doute cet expressionnisme. Il n'en faut pas pour autant négliger les morceaux oratoires qui tenaient dans le spectacle une place importante, et dont le romanesque dépourvu de tout intellectualisme double la plastique corporelle d'une espèce de plastique de la pensée.

La conséquence de cet état de choses c'est le *type*, qui est sans doute la création la plus originale et la plus précieuse de la commedia dell'arte. Nous avons déjà défini cet être placé à mi-chemin entre la réalité et le symbole, et qui est lui aussi une expression plastique de la vie. Cette dualité qui est en lui le garde, d'un côté, des dangers d'une actualité quotidienne, un jour triomphante, oubliée le lendemain ; et de l'autre, des excès de pensée d'un cerveau trop prompt à confier à la scène des réflexions qui n'y ont que faire, sous la forme littéraire ou philosophique qu'il lui a plu de leur donner.

Pour conserver son intégrité, le type ne doit jamais perdre contact avec l'interprète. Cette intimité entre l'acteur et lui est capitale ; elle lui assure la vie que la plastique du corps et de la voix accorde à un être semi-imaginaire. Le type meurt avec la troupe de l'art, du moins sa survivance ne peut-elle être que littéraire ou poétique. Il fait donc partie du spectacle, il en est l'émanation ; et pourtant, pour l'histoire littéraire, il représente beaucoup plus que le spectacle, car par lui la commedia dell'arte vient à la rencontre du dramaturge, à la pensée duquel elle apporte un moule. Quelles que soient, en effet, les intentions de l'écrivain : morales, philosophiques, sociales, politiques ou satiriques, toute cette matière doit s'incarner. Or, l'être qui se présente — le type — existait avant elle ; il possède sa vie propre et il oppose, aux réflexions de l'auteur, la résistance d'une personnalité déjà formée. Précieux obstacle en vérité, qui arrache le dramaturge à son monologue intérieur et l'oblige à dialoguer avec ce personnage, né de la scène et qu'il n'a pas créé. Le voici donc forcé de penser en gestes et en langue de théâtre. S'il sort victorieux de cette épreuve, ce sera par une œuvre d'un réalisme et d'un intellectualisme conformes à l'essence même du théâtre.

Telle est — telle fut — l'influence bienfaisante de la commedia dell'arte sur les écrivains qui travaillèrent pour la troupe italienne, ou qui s'intéressèrent à ses spectacles. Cette influence fut capitale en France, pendant plus d'un siècle et sur les deux plus grands écrivains comiques.

En regardant Scaramouche, Molière, acteur et auteur, apprit son métier. Il commença par les plus simples recettes, lazzi, postures ;

puis, à mesure que sa pensée s'enrichissait, elle se déposait en des personnages aussi précis de musculature que de langage. Sous la chair de ses plus grands caractères, on sent vivre l'ossature des vieux types ; et autour d'eux, le spectacle déroulait ses formes et ses rythmes, de plus en plus étrangers à la réalité. Et c'est pourtant ce climat d'invéraisemblance qui abrite le théâtre le plus humain du Grand-Siècle. Après lui, Regnard et Dufresny s'initièrent aux mêmes techniques ; quand bien même eux et d'autres écrivains mineurs dénaturèrent la *commedia dell'arte*, néanmoins, celle qu'on appelait désormais la Comédie-Italienne conserva quelques-unes des vertus essentielles de son aînée : l'accent mis sur le spectacle, un goût toujours plus marqué pour la fiction et qui se retrouve jusque dans les sujets les plus actuels.

Au XVIII^e siècle, l'influence de la technique de l'art est moins visible ; la Nouvelle Troupe Italienne était pourtant formée d'acteurs remarquables ; mais, le goût du public ayant évolué et les auteurs y ayant satisfait, il en résulte un certain divorce entre les textes et le jeu. Les vieilles intrigues, farcesques ou romanesques, si favorables à la plastique de la *commedia*, faisaient long feu même lorsqu'on tentait de les rajeunir par l'introduction d'un caractère inédit. La satire des mœurs quotidiennes avait envahi les tréteaux de la Foire avant la venue de Lekio et de sa troupe. Cependant, sur un point l'esprit nouveau trouvait en ceux-ci, comme il l'avait trouvé à la Foire, des interprètes rêvés : il s'agit du besoin de dépaysement, dont l'exotisme est l'exemple le plus frappant. Nous avons dit, en concluant le précédent chapitre, pourquoi cet exotisme s'acclimata si bien dans les cadres de Saint-Germain, de Saint-Laurent, et à l'Hôtel de Bourgogne. C'était encore un moyen d'échapper à la réalité, à la brutale satire, que d'aller l'enfourir dans des contrées imaginaires et sous le masque des types. Si le métier du théâtre se perd chez les auteurs du XVIII^e siècle, la présence de la Nouvelle Troupe ne les incita donc pas moins à respecter certains caractères du spectacle italien. Et n'oublions pas que Marivaux — admirable exception — connaissait le métier, et que sa langue a subtilement tiré parti du jeu plastique des acteurs.

L'influence de la *commedia dell'arte* cesse évidemment avec la mort de la dernière troupe. Si l'on veut en tracer la courbe, on verra celle-ci dévier peu à peu de la technique corporelle à un état d'âme : ses premiers disciples, en France, sont les farceurs et puis Molière ; à l'autre extrémité nous trouvons Florian. Mais est-ce tout ? De ce théâtre moribond s'échappe alors une espèce de double qui va poursuivre, sous les aspects les plus divers, une carrière jamais achevée.

Évoquant ce prolongement de la *commedia dell'arte*, M. Duchartre s'est servi du terme de *résonances*, repris par M. Apollonio¹. Cette expression ne recouvre qu'une part de l'influence — nom employé ici abusivement — de la *commedia* au XIX^e siècle. Elle s'adresse à ceux qui, acteurs, dilettantes cultivés ou écrivains, ont tenté de ressusciter le genre mort ou l'ont évoqué, parfois inconsciemment. Ils représentent une espèce d'âge romantique de la *commedia dell'arte*.

¹ Duchartre, *op. cit.*, p. 313 ; Apollonio, *op. cit.*, p. 313 : *Le risonance*.

Mais il y a plus. Si l'histoire de la commedia dell'arte est d'abord l'histoire d'une école de théâtre¹, elle implique donc à l'égard du fait théâtral une attitude extrêmement précise, bien que susceptible de revêtir des formes diverses. Jeu, types, spectacles, plastique, ces mots sont revenus constamment au cours de cette étude. Nulle intention philosophique : nous ne voyons dès l'origine que les efforts d'acteurs aux prises avec les nécessités de leur art. Il n'empêche qu'il se dégage de ces efforts une conception de l'art de la scène assez nette, pour que, sous le nom de Comédie-Italienne, la comedia dell'arte ait pu poursuivre une carrière, différente certes, mais toujours dominée par le même esprit. Il y a donc un esprit de la commedia dell'arte, comme il y a un esprit romantique, un esprit réaliste ; un esprit qui survit aux troupes de l'art. Son essence est, négativement, l'antiréalisme, positivement, l'interprétation plastique de la vie². Et enfin, puisqu'il s'agit presque exclusivement de théâtre comique, ajoutons que cette plastique se traduit en cadences et en rythmes extrêmement vifs, tant pour le geste que pour la parole. La commedia dell'arte dépasse donc le cadre de son histoire. On pourrait donc, à côté des résonances précises dont nous parlions tout à l'heure, étudier beaucoup plus largement la persistance de cet esprit au XIX^e siècle et jusqu'à aujourd'hui. Cette entreprise demanderait un volume à elle seule et dépasserait le cadre d'un travail qui trouve ses limites entre des dates et des faits historiques. Toutefois, le théâtre moderne a trop souvent recours aux méthodes de la commedia dell'arte, pour que nous ne parcourions pas du regard quelques-unes de ces survivances, et que nous ne nous attardions pas un instant à ceux qui, aujourd'hui, l'ont remise en honneur.

La suppression de la troupe italienne, la mort de Carlin, ne sont pas la mort d'Arlequin, de Pierrot et de Colombine au théâtre. Le premier surtout, continue à régner sur toutes les scènes du Boulevard et sur les théâtres privés. Le vieux répertoire des canevas sert toujours et le type poursuit l'étourdissante carrière de ses métamorphoses. Le grand Arlequin, sous la Révolution, c'est Lazari, directeur des *Variétés amusantes*³ ; le plus célèbre du début du XIX^e siècle, c'est Laporte, qui se considérait comme le successeur de Carlin et joua trente ans sous le masque, au Vaudeville⁴. M. Léon Chancerel note l'influence de la pantomime anglaise qui développe de plus en plus le côté acrobatique chez Arlequin, dont le costume tend au maillot : il annonce le clown⁵. Ainsi, l'esprit de la commedia dell'arte nous conduit directement au cirque. Du reste, Auguste, premier du nom (J.-E. Delhomme), avant de passer au Cirque d'Hiver, avait débuté aux Funambules en 1849. Ce retour d'Arlequin

¹ Ce terme d'école n'est pas excellent ; il sent trop la pédagogie ; mais *tendance* eût été trop vague.

² C'est-à-dire, au fond, ce caractère ludique où M. Claude Saulnier découvre l'essence même du comique (*Le sens du comique, Essai sur le caractère esthétique du rire*, Paris, Vrin, 1940).

³ Cf. Léon Chancerel, *Arlequin (Jeux, Tréteaux et Personnages)*, n° 11, 15 août 1931, pp. 357-358).

⁴ Il mourut en 1847 (Chancerel, *ibid.*, pp. 359-360).

⁵ *Ibid.*, p. 361.

au « sauteur » fut certainement précipité par l'ascension subite d'un autre type, Pierrot, qui après une carrière de deux cent cinquante ans comme second, semble se souvenir qu'au XVI^e siècle et dans les canevas de Flaminio Scala, il était le conducteur de l'intrigue. Et encore Pedrolino n'était-il qu'un pion en vuc, sur l'échiquier de la commedia dell'arte ; Deburau règne sur la scène des Funambules.

Jean-Gaspard-Baptiste Deburau, qui fut le plus grand mime que la France ait connu — Gautier disait : *le plus parfait acteur qui ait jamais existé*¹ — fut engagé en 1817 par surcroît, avec toute sa famille, au *Théâtre des Funambules*, fondé l'année précédente. Il y joua pendant deux ans des rôles secondaires de brigands ; tâche dont il s'acquittait fort mal, ne réussissant qu'à faire rire dans les situations qu'il eût dû rendre terribles. C'est en 1819 et par ricochet — il fallut remplacer au pied levé le Pierrot en titre, Blanchard, qui venait d'être chassé — qu'il recréa ce personnage. « Jusque-là, dit Péricaud², Pierrot n'avait été qu'un rôle secondaire de la pantomime, un cynique, un valet infidèle à qui l'on faisait des farces. Deburau à son tour se mit à en faire aux autres. » Du coup, Arlequin fut évincé par ce rival dégingandé, au visage blême et mobile, aux membres interminables, au sang-froid bientôt légendaire. Le costume du Pierrot ou du Gilles classique fut modifié en conséquence ; la veste à gros boutons, serrant la taille, devint la blouse aux manches longues, s'élargissant au poignet. Pour supprimer les ombres gênantes sur ce visage d'où rayonnait toute expression, le chapeau pointu et à rebord fut remplacé par le célèbre serre-tête, et la collette pareillement disparut, libérant un cou immense dont Deburau tirait, paraît-il, d'énormes effets comiques³.

Le nouveau Pierrot est ainsi une création toute personnelle de Deburau. Ne fût-ce que par sa merveilleuse technique corporelle, il pouvait se réclamer de la commedia dell'arte. Cependant les différences sont visibles. Faut-il inscrire ce fait que toute la troupe, tout le théâtre gravitait autour de sa personne ? L'argument n'est pas décisif, car la domination d'un Dominique, par exemple, bien que moins accusée, ne dut pas être essentiellement différente. Mais Deburau était un mime pur⁴ et puis il jouait sans masque. Possédant en son corps un appareil gesticulatoire de premier ordre et dont il savait user, il était réputé pour son calme imperturbable, et tout le jeu de son corps partait de son visage et y retournait. Il révélait ainsi un art beaucoup plus intérieur. Nous ne croyons pas, d'ailleurs, qu'il faille en exagérer les subtilités. La lecture des pantomimes reproduites dans l'ouvrage de

¹ Cit. Louis Péricaud, *Le Théâtre des Funambules, ses mimes, ses acteurs et ses pantomimes, depuis sa fondation jusqu'à sa démolition*, Paris, Sapin, 1897, p. 3. Cet ouvrage très richement documenté présente une image de Deburau et de son milieu beaucoup plus réelle et précise que le fantaisiste Deburau de Jules Javin (voir ci-dessous, p. 438, note 1). Cf. en outre Champfleury, *Souvenirs des Funambules*, et, pour le maquillage de Deburau, Ch. Hacks, *Le Geste*, cit. Léon Chancereau, *Le Masque* (Prospero, n° 10, pp. 54-59).

² *Op. cit.*, p. 23.

³ Péricaud, *op. cit.*, p. 43.

⁴ Il n'a jamais prononcé sur la scène que deux mots : « Achetez salade ! » (Péricaud, *op. cit.*, p. 92).

Péridaud, nous le montre plus cocasse que sentimental, soulevant les rires énormes du *Paradis*. Des Pierrots lunaires que nous évoquons aujourd'hui, dans une atmosphère de *Grand-Meaulnes* ou de *Fêtes galantes*, il n'avait que la face blafarde ; il était certainement beaucoup moins raffiné que le *Baptiste* un peu cérébral recréé par M. Jean-Louis Barrault, dans *Les Enfants du Paradis*. Néanmoins la note sentimentale y était déjà, et la nostalgie qu'on prêtait à l'acteur s'amalgama bien vite au type. Ceux qui accréditèrent cette légende, ce sont Jules Janin, auteur d'un *Deburau* aussi exquis que fantaisiste¹, Théophile Gautier, Charles Nodier, qui écrivit pour lui une pantomime², George Sand, qui le regut chez elle³.

Autour de Deburau, cependant, gravitaient d'autres mimes et fantoches. Si Deburau est le sommet de l'art pantomime, les autres lui composent un monde où il trouve des partenaires et des comparses. Les principaux furent : comme *Arlequins*, l'Anglais Laurent aîné, qui entra aux Funambules en 1823 et balança un instant la gloire de Deburau ; puis Cossard cadet (1839). Comme *Polichinelle*, Désiré Vautier, l'Empereur des Polichinelles, qui survécut au Théâtre des Funambules et mourut dans la misère. Comme *Cassandres*, Placide et Joseph Laplace (1833). Charles Charton fut *Léandre*, Cossard aîné, premier rôle, Pelletier, premier comique, Clément, grime. Il y eut plusieurs *Isabelles* et *Colombines*. C'était donc une troupe à types fixes pratiquant le véritable métier de la commedia dell'arte, mais parente de la Foire plus que de la Comédie-Italienne.

La mort de Deburau, en 1846, ne fut pas la mort des Funambules. Paul Legrand lui succéda dans le rôle de Pierrot et modifia sensiblement le personnage. Il en fit le bon enfant toujours près des rires et des larmes. Théophile Gautier louait grandement sa *profondeur d'observation* et signale, lorsque Paul devait desceller ses lèvres toujours fermées, sa *petite voix enrouée et grêle, rendue plus étrange encore par l'imitation du zéaïement de Polichinelle et qui produit le plus bizarre effet du monde*⁴. Champfleury, l'auteur de pantomimes, qui, à la mort de Deburau devint pour un temps fournisseur des Funambules, estimait d'ailleurs que chaque mime aurait dû avoir son cri, son onomatopée⁵. Le règne de Paul Legrand fut de courte durée, puisque Charles Deburau, fils de Gaspard, lui succéda en 1847 et restitua à s'y méprendre la silhouette et le jeu de son père. Puis Legrand et Charles se retrouvèrent dans la même troupe et, en 1850, un troisième Pierrot se joignit à eux, Alexandre Guyon, ami de Charles. Jamais on n'aurait vu cela dans une troupe italienne. Kalpestri remplaça Deburau fils en 1856 ; mais en 1862 nous retrouvons ce dernier, qui tint son rôle, le 17 mai, dans l'ultime panto-

¹ Deburau, *Histoire du Théâtre à quatre sous, pour faire suite à l'Histoire du Théâtre-Français*, Paris, Gosselier, 1832. Réédité avec une préface par Arsène Houssaye, Paris, Jouaust, 1881.

² Publiée, d'après le ms. le plus complet par Péridaud, *op. cit.*, pp. 80 sqq.

³ Paul de Musset, *Biographie d'Alfred de Musset...*, cit. Péridaud, *op. cit.*, p. 138.

⁴ Cit. Péridaud, *op. cit.*, pp. 317-318.

⁵ M. Léon Chancereau rapproche ce langage des « gromelotes » utilisés dans les pantomimes par les élèves de l'école du Vieux-Colombier (*Cahiers d'Art dramatique*, octobre 1945, pp. 5-7, et *Le Théâtre et la Jeunesse*, Paris, Bourrellier, 1941, pp. 47-48).

mime jouée aux Funambules avant sa démolition. Cette pièce, sorte de synthèse du personnage, s'intitulait *Les Mémoires de Pierrot* ; elle était du genre *di fatica*, en 1 acte et 22 tableaux et Charles y revêtait 23 costumes !

On pourrait tracer de même la généalogie d'Arlequin : Derudder après Cossard et Gustave après Derudder, sans parler des Arlequins passagers ; rappeler le nom d'Amable, qui débuta en 1847 dans les premiers rôles et les conserva jusqu'à la fermeture. On ne jouait pas que la pantomime aux Funambules, et des témoignages signalent le don d'improvisation de certains acteurs dans le vaudeville. Clément, entre autres, et Pelletier traitaient les textes avec désinvolture. Avant eux d'ailleurs et aux mêmes Funambules, Frédéric Lemaître en avait fait autant !

Quant au répertoire, on y retrouve, arrangés pour la pantomime, une quantité de parades et d'anciens canevas des Italiens et de la Foire. Le nom d'Arlequin, dominant pendant les premières années, s'efface par la suite devant celui de Pierrot. Puis, le caractère mélodramatique des pièces s'accroît de plus en plus ; Ch. Charton en composa d'émouvantes, cependant que Champfleury, comme jadis Lesage, donnait au genre un certain vernis littéraire.

A côté des Funambules, héritier le plus représentatif des Italiens, il faudrait mentionner les innombrables théâtres, issus de la Foire, de Nicolet et des scènes boulevardières de la seconde moitié du XVIII^e siècle. Chez toutes on retrouverait des traces de la *commedia dell'arte*, canevas transformés, lazzi, cascades, procédés de style, types, etc. Contentons-nous de nous arrêter un instant à ce cercle de dilettantes qui tenta de ressusciter l'esprit des anciennes troupes de l'art : le Théâtre de Nohant.

Chez George Sand, à Nohant, l'année même de la mort de Debureau, on se mit à faire du théâtre improvisé :

Le tout avait commencé par la pantomime et tout ceci avait été de l'invention de Chopin ; il tenait le piano et improvisait, tandis que les jeunes gens mimaient des scènes et dansaient des ballets comiques... Chopin les conduisait à sa guise et les faisait passer, selon sa fantaisie, du plaisant au sévère, du burlesque au solennel, du gracieux au passionné. On improvisait des costumes afin de jouer successivement plusieurs rôles. Dès que l'artiste les voyait paraître, il adaptait merveilleusement son thème et son accent à leur caractère¹.

De la pantomime, on passa aux charades, puis aux saynètes, puis aux comédies intriguées, enfin même aux drames ; le tout à l'improvisation. Au cours de longs hivers, le métier vint aux acteurs, qui apprirent à enrichir leur imagination tout en la disciplinant. Ils refirent, au dire de Maurice Sand, le chemin de la *commedia dell'arte*, depuis ses balbutie-

¹ George Sand, *Le Théâtre des Marionnettes de Nohant*, dans *Dernières Pensées* (éd. des *Œuvres complètes*, Paris, Calmann-Lévy, 1877, p. 124) ; cf. aussi trois articles de G. Sand, dans *Le Temps*, des 11, 12 et 13 mai 1876 ; *Le Théâtre de Nohant*, Paris, Lévy, 1865 ; enfin Maurice Sand, *Masques et Bouffons, Avant-Propos*.

nements jusqu'à sa période organisée¹. Des acteurs professionnels de passage s'essayèrent à l'improvisation et reconnurent la suprême difficulté du genre. Pour le répertoire, on utilisa d'abord de vieux recueils d'opéras-comiques de la foire Saint-Laurent :

Nous prenons, dit George Sand, le premier scénario venu et nous improvisons le dialogue en nous aidant des souvenirs du texte. Quand un sujet nous plaît, nous l'étudions pendant quelques jours, en le modifiant *ad libitum*... Souvent nous faisons nous-mêmes le sujet de nos drames et de nos comédies, en laissant à l'intelligence et à la fantaisie de chacun le soin d'en tirer parti².

Puis on promena les types italiens au travers des *Contes* de Perrault et de Hoffmann, dans des pastorales et autres fictions.

L'absence d'acteurs orienta Maurice Sand vers les marionnettes, et c'est par ses Pupazzi que le Théâtre de Nohant est surtout célèbre. La grande époque des marionnettes se place entre 1854 et 1872 ; on y donna 120 œuvres, dont les titres, *Oswald l'Écossais*, *L'Auberge du Haricot-Vert*, *Sang*, *Sérénades et Bandits*, *Le Cadavre récalcitrant*, *Le Spectre chauve*, *Robert le Maudit*, etc., soulignent le caractère mi-bouffon, mi-mélodramatique. Certaines de ces pièces passèrent au théâtre improvisé des *Grands Acteurs*.

Cette expérience nous intéresse, parce que sa renommée et la personnalité du cercle l'élevèrent au rang d'événement artistique. Mais les acteurs de Nohant s'abusèrent sans doute un peu en s'imaginant avoir recréé le climat des troupes de Ruzzante. L'élément littéraire dominait trop pour cela ; l'essentiel de leurs spectacles, à entendre Maurice Sand, résidait dans l'improvisation ; la technique corporelle semble avoir été peu poussée ; quant aux types eux-mêmes, privés de ce soutien, ils influencèrent certainement peu un répertoire très divers, où leur présence nous paraît, aujourd'hui, bien anachronique.

Mais quittons ces interprètes et revenons à la littérature. Sans doute serait-il arbitraire de faire bénéficier la commedia dell'arte de tout ce qui, jusqu'à ce jour, s'est écrit en France qui rappelle de près ou de loin son esprit. On mettrait ainsi à son compte toutes les pièces où apparaissent un spectacle, des types, d'éminentes qualités de jeu, bref tout ce qui définit le bon dramaturge ; et tout le reste, littérature, morale, petite satire, serait laissé à qui voudrait en endosser la responsabilité. Ce n'est certes pas notre intention. Mais il est une évidence : la commedia dell'arte et la Comédie-Italienne ont profondément marqué deux des plus grands siècles de notre littérature. Elles se sont heurtées en France à des conceptions très opposées et qui existaient antérieurement à la venue des troupes italiennes³. Elles ont donc apporté une conception nouvelle du théâtre et il serait bien vain de refuser à cette influence un caractère définitif. C'est pourquoi, sans prétendre établir de filiation précise ni planter d'arbre généalogique, on peut dès la fin du

¹ Maurice Sand, *op. cit.*, *Avant-Propos*, p. 7.

² *Le Château des Désertes*, cit. Chancereau, *Le Théâtre et la Jeunesse*, p. 70.

³ Cf. notre seconde partie.

XVIII^e siècle, signaler la permanence d'un esprit, apporté en France par la commedia et dont la France, en l'assimilant à son génie national, a fait un caractère propre.

A ce titre, le premier écrivain comique dont il faut inscrire le nom est Beaumarchais. Et si nous ne l'avons pas fait plus tôt, c'est qu'il a vécu au temps où le Théâtre-Italien existait encore — au moins de nom — et nous ne voulions pas avoir l'air de frustrer la Comédie-Française d'une de ses gloires les plus authentiques. La trilogie de Beaumarchais est contemporaine de la trilogie de Florian, et, à certains égards, elle est plus proche de la Comédie-Italienne. On la placerait volontiers dans la ligne de Delisle et du Marivaux de *L'Ile des Esclaves*. Mais, l'intention polémique réservée, on pense plutôt à Molière, ou mieux à Regnard, du moins pour le *Barbier*. Et Figaro est le cousin de Scapin et de Crispin, non d'Arlequin.

Au XIX^e siècle, le mélodrame garde quelque chose des vertus de la commedia ; comme elle, il fut une admirable école pour les comédiens dont il exigeait d'indéniables qualités de jeu. Comme elle, il eut ses types qui, pour changer de nom, n'en étaient pas moins stéréotypés¹. Un souvenir à Henri Monnier, auteur d'au moins une de ces pièces *di fatica* si chères aux Italiens² et créateur du type Prudhomme.

Et voici un autre écho infiniment nostalgique : Musset. Aucune intention chez lui, à l'égard de la commedia dell'arte. Si nous le nommons ici, c'est qu'il l'évoque, et peut-être dans la mesure où il s'isole, où il échappe à la réalité avec une conscience voulue. A une époque de drames historiques, de reconstitutions, de revendications pesantes ou passionnées, la plupart de son œuvre vit dans le vague des lieux et des temps. Une petite ville, un château, une campagne ; sans doute aussi Palerme, Naples, Munich, la Hongrie ; ici la Renaissance, là un petit royaume débonnaire. Mais à quoi servent ces lieux sinon à nous égarer. Il évoque cette commedia par l'agitation de ces personnages, de ces grotesques précis et fugaces, venant du néant et prêts à y rentrer, sans autre patrie que le théâtre dont ils ont le geste et la langue. Tous ces jeunes premiers et ces jeunes premières qui, sur la fantaisie de ces toiles de fond et soutenus par elles, développent librement leur propre lyrisme, on sait que nulle incarnation ne leur était promise, puisque Musset n'écrivait pas pour la scène. Et pourtant, lorsque nous songeons au climat, aux acteurs qui, en d'autres temps, eussent convenu à ce spectacle et à ces personnages, c'est à Lelio que nous pensons, à Carlin, à Silvia et à Camille Veronèse. On n'a pas assez souligné l'accord profond qui existe chez Musset entre les premiers personnages et les comparses du second et du troisième plan. Ceux-là sont vus par le dedans, les plus lointains sont des esquisses ; tous ont des traits accusés, et surtout, le lyrisme et la bouffonnerie, deux constantes de ce théâtre, y déposent partout leurs rythmes et leurs teintes complémentaires. Il n'y a aucune partie morte

¹ M. Chancercel nous fait remarquer que le premier et le second comiques du mélodrame n'étaient rien d'autre que des zanni.

² *La Famille improvisée*, jouée le 5 juillet 1831, au Théâtre du Vaudeville. (Signalé par M. Léon Chancercel, dans les *Cahiers d'Art dramatique*, février 1946, pp. 10-15.)

dans ces pièces et la circulation dramatique en nourrit les derniers recoins. Ce spectacle intégral, où l'imaginerait-on mieux qu'à la Comédie-Italienne, à laquelle pourtant rien de précis ne le rattache ?

Labiche, lui, s'y rattache par sa gaieté inépuisable, ses personnages pleins de vie, mais qu'une intrigue à ricochets entraîne loin de toute vraisemblance. Les répliques s'engendrent l'une l'autre avec la précision d'un mécanisme, elles postulent le hallet et les attitudes guignolesques. N'est-ce pas dans l'esprit de la commedia dell'arte que d'avoir, selon le mot de Thibaudet, *substitué au vaudeville de situation le vaudeville de mouvement*¹. A part Feydeau, nous ne voyons, en ce XIX^e siècle, plus d'autres écrivains qui aient atteint une telle science des effets comiques ; et plus d'autres, avec Courteline, qui aient dessiné d'aussi savoureux personnages... Nous dirions volontiers *des types*, si les droits d'auteurs n'empêchaient pas désormais cette réincarnation qui les définit. En parcourant la galerie provinciale de Labiche, on se rappelle qu'Arlequin, Brighella et tous les zanni de l'Italie furent aussi à l'origine des types provinciaux. Mais la propriété littéraire interdira à tout jamais le type Nonancourt, par exemple, de même que Charlot est destiné à mourir avec Charlie Chaplin.

A la fin du XIX^e siècle, le Théâtre-Libre impose une conception bien différente du théâtre. Réaction légitime s'il en fut, car il s'agissait, en 1887, d'arracher la scène à la promiscuité commerciale et bêtement moralisante où elle s'avilissait. Antoine n'est pas responsable de tous les excès causés au nom du réalisme². Mais une contre-réaction s'avérait inévitable et pareillement légitime. C'est sous l'effet de l'indignation et pour réhabiliter le plus décrié de tous les arts que Jacques Copeau l'entreprit³.

Il ne nous appartient pas d'envisager sous tous ses aspects l'œuvre capitale de celui auquel s'attache désormais l'épithète de *restaurateur du théâtre*, et que la mort vient de nous ravir. Voyons simplement l'inspiration qu'a pu trouver dans la commedia dell'arte cet éducateur passionné. « *Ce goût de la pédagogie*, a-t-on dit de lui⁴... n'est-ce pas en cela qu'il s'avère le plus grand, qu'il s'imposera dans l'histoire dramatique de son siècle ? » Cet enseignement qui prétendait former « l'homme du plateau, non seulement dans la pratique de son art, dans son activité publique, mais d'abord dans le privé, dans sa personne et

¹ Histoire de la littérature française, cité par M. Hubert Gignoux, dont on lira l'excellent article, *Retour à Labiche*, publié dans les *Cahiers d'Art dramatique*, août 1945, pp. 16-18.

² Excès de la critique aussi. Antoine avait salué en Becque le premier des réalistes ; il n'est pas pour autant responsable de l'énorme étude de M. Alexandre Arnautévitch sur *Henry Becque*, modèle de critique réaliste, dans la ligne de Le-maitre, mais avec une méconnaissance totale du fait théâtral, une hostilité ouverte pour les lois du genre ; on pourrait en récolter des exemples à chaque page. Il est heureux que M. Paul Blanchart ait, depuis, reconsidéré le cas Becque avec plus de compétence (*Henry Becque et son œuvre*, éd. de la Nouvelle Revue critique, 1930).

³ Voir son manifeste : *Le Théâtre du Vieux-Colombier*, s. l. n. d., pp. 3-8. (Extrait de la *N. R. F.* du 1^{er} septembre 1913.)

⁴ Léon Chancereau, *Rénovation dramatique en profondeur, sous le signe des deux colombes (1913-1935)*, dans la revue *Études* (5 septembre 1935), pp. 634-647.

dans ses mœurs »¹, il trouvait de merveilleux exemples d'éducation et morale et technique dans les troupes de la commedia dell'arte. Le Vieux-Colombier avait été fondé en 1913 ; l'École du Vieux-Colombier vit le jour vers 1919 et c'est à cette époque que Jacques Copeau se tourne vers la commedia dell'arte, en faisant jouer des *prologues improvisés*, au début des matinées classiques. Mais il se rend compte que la rénovation dramatique véritable et profonde à laquelle il songe, exige des mesures plus radicales. « Déjà au début de cette année 1919, dit-il, j'étais obsédé par le besoin qui me séduira plus tard : mettre à l'abri d'une exploitation prématurée, les expériences nécessaires. »² En 1924, laissant à Paris les comédiens qu'il avait formés, il part en Bourgogne avec quelques fervents. Un article de Jacques Prénat³ nous renseigne sur cette éducation dramatique :

Une journée à Pernand commence à neuf heures. Pendant une bonne demi-heure, la compagnie fait à la cuverie de la gymnastique et de l'acrobatie, sous la direction de Jean Dasté qui a suivi l'école du capitaine Hébert. De dix heures jusqu'à midi, le temps passe à des exercices de mimique. On reprend le travail à deux heures trente, aux ateliers : couture, modelage, musique ou peinture. Cela jusqu'à quatre heures et demie. Enfin de cinq à sept on se livre au dur et difficile effort de l'improvisation ou bien l'on répète quelque spectacle.

L'auteur précise :

Gymnastique : Les acrobaties, les sauts périlleux, tout cela veut donner aux jeunes comédiens la sûreté du geste, l'agilité, la maîtrise des nerfs et des muscles. *Mimique* : Copeau propose à ses jeunes gens des thèmes, ou plus souvent ils en inventent eux-mêmes ; et sur ces thèmes ils composent à leur gré de petites actions mimées. *Improvisation* : Chaque soir, les comédiens apparaissent costumés et masqués et pendant des heures, ils accomplissent ensemble (mais au nom de leur personnage) les actions de la vie quotidienne : comme boire, manger, se promener. Ou bien ils s'engagent dans de petites farces ou scénarios où interviennent des types de la rue : le ramasseur de mégots, la prostituée, le sergent de ville, la dame qui tient le chalet de nécessité. Ils combinent une patiente agglutination des traits empruntés au réel et la recherche du contenu psychologique nécessaire à leur personnage pour le faire aboutir à son rôle social.

C'est ainsi qu'à Pernand furent créés des personnages fixes, tirés de la vie et stylisés, comme ceux de la commedia dell'arte. Jamais, depuis la commedia, apprentissage dramatique n'avait été entrepris aussi profondément : les jeunes gens commençaient par les gestes les plus instinctifs, comme de marcher ; et, quand leur corps avait réappris d'être éloquent, sans autre aide vocale que celle de ces « gromelots »⁴ dont la critique se moqua parfois, alors Copeau réintroduisait prudemment la parole.

¹ *Ibid.*, p. 638.

² *Souvenirs du Vieux-Colombier*, 1931, p. 81.

³ *Visite à Copeau*, dans *Latinité*, décembre 1930, reproduit dans *Jeux, Tréteaux et Personnages*, n° 5, 15 février 1931, pp. 172-173.

⁴ Cf. ci-dessus, p. 438, note 5.

Ne croyez-vous pas, dit M. Chancerel à propos d'exemples semblables, que si beaucoup de nos auteurs dramatiques avaient été mis, tout petits, à cette école, la production théâtrale contemporaine aurait un autre rythme, un autre ton, un autre style ? N'est-ce pas par de tels « jeux » que l'école de la commedia dell'arte a orienté, formé, discipliné Molière, épanoui son génie ? ¹

En 1926, les Copiaus jouent en Suisse une fantaisie, *L'Illusion* :

On y voyait les comédiens s'arrêter en chantant sur une place de village, dresser en se jouant leur tréteau. Et la comédie se déroulait, mystère plutôt, avec des masques, un peu de musique, des esprits, un vieux paysan, une sorcière, une princesse, des assassins et des démons ².

Mais le premier effort important entrepris dans l'esprit et avec les méthodes de la commedia dell'arte fut ce *Spectacle bourguignon*, en un prologue et trois parties, joué, dansé, chanté et mimé, intitulé *La Danse de la Ville et des Champs*, et représenté le 4 mars 1928 à Meursault. Il avait été réglé par Michel Saint-Denis et Jean Villard (Gilles) :

Animés par la batterie, la flûte, les Copiaus atteignent dans l'expression scénique à une sorte de grandeur primitive. Ils créent entre la salle et la scène une communion dramatique parfaite... Voici sur le théâtre des êtres élémentaires vêtus de tissu grège. Leurs masques achèvent de les faire irréels et poétiques. Et ils nous font assister au miracle de la végétation. Par des gestes des bras et des mains, par des oscillations du corps, ils font surgir devant nous les arbres ; et les bourgeois éclatent et les jeunes feuilles se déploient et s'étirent. Cette évocation par personnages de la sainte végétation, cette liturgie naturelle, porte à son plus haut degré l'art de la représentation ³.

Peu après, les Copiaus quittèrent la Bourgogne et devinrent les Quinze. Ils eurent le bonheur de s'adjoindre un dramaturge, André Obey, qui les avait rencontrés à Lyon, en 1929, et s'était converti à leur foi. Et Obey eut le bonheur de disposer d'un instrument merveilleusement souple, digne successeur des grandes troupes de la commedia dell'arte. Cette chance, Henri Ghéon l'a soulignée en rendant compte de la représentation de *Noé* ⁴. Et nous pensons à ce qu'il a dit ailleurs de Molière :

Il connaît sa troupe... il sait de quoi elle est capable. Il ne tracera donc un mot qu'en fonction de l'intonation, de la mimique et du geste possibles. Il travaillera avec sérénité et avec fièvre dans une matière qui vit ⁵.

¹ *Le Théâtre et la Jeunesse*, p. 49.

² *Souvenirs du Vieux-Colombier*, pp. 118-119.

³ Léon Chancerel, article sur les Copiaus, dans *Jeux, Tréteaux et Personnages*, 15 octobre 1930, cit. Jean Cusson, *Un Réformateur du Théâtre, Léon Chancerel*, Montréal, éd. Fides, 1944, p. 22. (Extrait plus complet dans *Le Théâtre et la Jeunesse*, pp. 43-45.)

⁴ *Jeux, Tréteaux et Personnages*, n° 5, 15 février 1931, p. 149.

⁵ *L'Art du Théâtre*, Montréal, Serge, 1944, p. 92.

Mais plutôt que Molière, qui fit lui-même sa troupe, cette alliance évoque Gozzi et la troupe de Sacchi :

Je les ai vus de si près, dit-il dans ses *Memorie Inutili*, que je lisais au fond de leur cœur... A force de les étudier chaque jour, j'arrivai à pouvoir mettre dans la bouche de chacun d'eux des sentiments en harmonie avec leurs diverses organisations, des paroles d'accord avec leurs tournures d'esprit ¹.

Mais les Quinze se dispersèrent en 1934.

L'expérience que Copeau avait tentée avec un groupe de fervents devait connaître une extraordinaire diffusion, grâce aux Comédiens Routiers et à leur fondateur, M. Léon Chancerel. Pas plus que nous ne l'avons fait pour son maître, nous ne saurions ici étudier tous les aspects de l'activité dramatique de M. Chancerel, à la fois acteur, chef de troupe, auteur, organisateur, historien du théâtre. Disons simplement que, collaborateur de Copeau dès l'époque du Vieux-Colombier, il avait suivi celui-ci dans sa retraite de Bourgogne. En 1927, alors qu'il était assez désorienté, il connut les scouts de France :

Je compris que ce terrain neuf était éminemment propice à la floraison de ce théâtre nouveau qui nous est si cher. On pouvait tenter là l'expérience de certaines conventions éventuelles, c'est-à-dire la formation d'une équipe de création dramatique collective, au sein d'une communauté bien définie, conformément à une doctrine et à une technique déterminées, inspirées en grande partie de la pensée profonde de Copeau ².

Il collabora en 1929 avec les Routiers Scouts de France. Il s'agissait d'un Noël dramatique, représenté à Valenton, près de Villeneuve-Saint-Georges. Annonçant une nouvelle expérience, l'année suivante, M. Chancerel dit :

Le scénario a ceci de particulier qu'il comporte d'une part des parties écrites ou notées, minutieusement réglées et apprises par cœur, de l'autre des parties devant être improvisées... L'expérience faite l'an dernier à Valenton, nous a confirmés dans le sentiment déjà ancien que j'ai de la possibilité, de la nécessité, de l'efficacité du jeu *all'improvviso*. Outre qu'il est pour l'apprenti comédien comme pour l'apprenti dramaturge, un excellent exercice, propre à délivrer la personnalité profonde de chacun, à vivifier et à décabotiner le théâtre, il a, sur le public, une emprise que peu de textes écrits peuvent ambitionner de prendre ³.

M. Chancerel est donc le successeur de Jacques Copeau, comme lui éducateur d'abord, il a créé toute une pédagogie dont on a dit que l'enseignement secondaire pourrait faire son profit ⁴. L'expérience qu'avait poursuivie Copeau, à Pernand, il l'a réalisée en grand, d'abord avec les

¹ Cit. Léon Chancerel, dans *Jeux, Tréteaux et Personnages*, n° 11, 15 août 1931, p. 347.

² Cit. Jean Cusson, *Un Réformateur du Théâtre...*, pp. 30-31.

³ *Jeux, Tréteaux et Personnages*, n° 2, 15 novembrs 1930, p. 61.

⁴ M. Max Fuchs, *Revue universitaire*, octobre 1934, cit. J. Cusson, *op. cit.*, p. 67.

Comédiens Routiers, dont le premier noyau existait à la fin de la saison 1930-1931. A leur exemple, tout ce qu'il y avait de disponible pour l'éducation dramatique, au sein du scoutisme, puis partout ailleurs, allait être initié à cette discipline physique, intellectuelle et morale qu'est le jeu. Avec les Comédiens Routiers, M. Chancerel a retrouvé les méthodes oubliées de la *commedia dell'arte*. Partant de la gymnastique et des thèmes de pantomime les plus simples, ceux-ci ont composé *collectivement*, sous la direction du *capo comico*, les spectacles les plus complets, comme art et comme technique, où la mimique, le masque, l'improvisation, la danse, le chant trouvaient leur place. Nous n'avons pas à retracer l'histoire des Comédiens Routiers ; plusieurs pages seraient nécessaires pour mentionner tout leur répertoire et les lieux où ils l'ont représenté. Nous laissons aussi de côté le problème choral, cette « orchestre » nationale dont ils ont pris conscience sous l'influence de leur chef¹.

Nous en arrivons donc à ce Théâtre de l'Oncle Sébastien qui vit l'application la plus intégrale des méthodes de la *commedia dell'arte*. En regardant les enfants jouer, M. Chancerel comprit le merveilleux exemple de création collective, d'évasion, qu'il avait sous les yeux. Il sentit aussi combien il est nécessaire, pour la rénovation qu'il méditait, de sauvegarder les vertus dramatiques de l'enfance. C'est pour elle qu'il créa, en 1935, au sein des Comédiens Routiers, le Théâtre de l'Oncle Sébastien. Dans une étude consacrée au *Théâtre pour l'Enfance*², M. Chancerel a résumé comme suit ses méthodes de travail :

Création collective; personnages fixes, large place laissée à l'invention du comédien, étude et mise en œuvre des lazzi traditionnels de la farce, intime contact avec la salle, simplification du décor, anti-naturalisme, union du burlesque et de la poésie, emploi du demi-masque pour certains personnages, etc.

Aucun de ces termes qui ne définisse du même coup la *commedia dell'arte* ; il est bon de méditer certains d'entre eux. Nous pensions que le contact avec la salle était d'une importance capitale en l'occurrence. Lui seul permettait en effet la création de *personnages fixes*, fondement de la *commedia*. Car, pour que ce public pût reconnaître Piphagne ou Mirabelle — comme un autre avait reconnu Arlequin et Polichinelle —, il fallait d'abord que Piphagne et Arlequin pussent reconnaître leurs publics respectifs. Cette communion totale que Copeau avait réclamée et vainement cherchée, que Henri Ghéon avait trouvée avec ses auditoires catholiques, M. Chancerel l'a connue auprès des enfants. Ces personnages fixes, Piphagne, Jean des Grenouilles, Pouique le Gourmand, Mirabelle, Francinet, Sylvestre le Saltimbanque, Pedro la Musique, Piaf le cheval enchanté, l'Oncle Sébastien, etc., leurs noms suffisent à montrer qu'ils sont de ces originaux issus de l'imagination poétique et du don d'observation. Ils ont été peu à peu définis, au cours

¹ Sur tous ces points, cf. Jean Cusson, *op. cit.*

² *Cahiers d'Art dramatique*, juillet 1946, pp. 27-46. La citation est à la page 33. Sur le Théâtre de l'Oncle Sébastien, cf. Jean Cusson, *op. cit.*, pp. 39-43, 50-51, 69-71.

des longues heures d'élaboration, retouchés plusieurs fois, et souvent sans doute le public a-t-il inconsciemment contribué à préciser leurs silhouettes. Il ne s'agissait donc aucunement de tirer de leur sommeil les types anciens, mais, à partir de méthodes et de mécanismes semblables, de créer un monde pour ce public. Toute tentative de ressusciter la *commedia dell'arte* littéralement, ne serait qu'une ridicule imitation, contraire même à son essence.

Il ne s'agit pas, a dit M. Chancercel, de pasticher les *vecchi* ou les *zanni*, Pantalon, le Docteur ou Arlequin, mais de s'en inspirer pour établir des personnages de ce temps susceptibles de s'opposer les uns aux autres, de se donner du jeu les uns aux autres, de former enfin un ensemble répondant à tous les besoins de la transposition des drames et comédies de la vie réelle dans le domaine de la fiction ¹.

Par contre, l'étude et la mise en œuvre des *lazzis* traditionnels de la farce ne pouvaient qu'être fécondes. Copeau, il y a longtemps, réclamait déjà un Zibaldone — un recueil — rassemblant développements, traits, jeux, mécanismes et *lazzis* traditionnels, propres à servir, le moment venu, chez le poète et chez l'acteur, une authentique volonté de retour à la comédie pure ². M. Chancercel s'applique depuis de longues années à réaliser ce souhait et a déjà publié une documentation importante à ce sujet ³.

C'est ainsi que le XX^e siècle aura vu la plus importante restauration d'un esprit de la *commedia dell'arte*. On a reproché aux Comédiens Routiers de ne pas créer d'auteurs, alors qu'ils n'en avaient pas besoin. Ils ont créé un climat, ce climat qu'avait espéré Copeau ; et, après le Vieux-Colombier, ils ont été les plus féconds propagateurs du nouvel idéal dramatique.

Parallèlement aux efforts de Léon Chancercel, de nombreux hommes de théâtre, de nombreuses troupes — troupes ambulantes ou sur scènes fixes — ont pratiqué les mêmes méthodes : les cinq compagnies, dites naguère du Cartel (le Vieux-Colombier transmis par Copeau à René Rocher, l'Atelier de Charles Dullin, l'Athénée de Louis Jouvet, le Théâtre Montparnasse de Gaston Baty, les Mathurins de Georges ct

¹ *Le Théâtre et la Jeunesse*, p. 71.

² Léon Chancercel, *Zibaldone (Jeux, Tréteaux et Personnages*, n° 6, 15 mai 1931, p. 193).

³ Cf. ci-dessus, p. 46. (M. Chancercel a rappelé, entre autres, que le *lazzi* de la mouche a été repris très agréablement par les Comédiens Routiers dans un de leurs exercices. Cf. *Jeux, Tréteaux et Personnages*, n° 7, 15 avril 1931, p. 216.) Rappelons en outre que M. Chancercel n'est pas seulement un homme de théâtre, mais un historien dont les recherches, enrichies par l'expérience, ont alimenté de nombreuses revues : *Bulletin du Centre d'Études et de Représentations dramatiques*, *Bulletin des Comédiens Routiers*, *Cahiers d'Art dramatique*, *Jeux, Tréteaux et Personnages* (dir. Henri Brochet), revue « *Prospero* », collection *Théâtre*, *Bulletin de la Société des Historiens du Théâtre*, *Revue d'Histoire du Théâtre*, et d'autres revues non spécialisées. Outre son volume, *Le Théâtre et la Jeunesse*, il est l'auteur d'un important répertoire de farces, drames sacrés, célébrations communautaires, récitation et actions chorales, etc. Il a enfin dirigé la publication d'un certain nombre d'ouvrages d'histoire du théâtre (cf. la bibliographie, dans *Le Théâtre et la Jeunesse*, pp. 182-184).

Ludmilla Pitoëff), la Petite Scène (Xavier de Courville, encore un metteur en scène doublé d'un remarquable historien du théâtre), le Rideau de Paris (Marcel Herrand), le Rideau Gris (Louis Ducreux), le Théâtre des Quatre-Saisons, fondé par André Barsacq, Jean Dasté et Maurice Jacquemont, lesquels se séparèrent ensuite, l'un pour prendre la direction de l'Atelier, le second d'une troupe ambulante, puis du Studio des Champs-Élysées, le troisième poursuivant sa carrière en province ; Jean-Louis Barrault et Madeleine Renaud au Théâtre Margnny, Olivier Hussenot et J.-P. Grenier à la rue de la Gaîté, X. de Courville et ses tréteaux d'Arlequin ; les innombrables compagnies, créées à l'image des Comédiens Routiers ; à l'Université, les Théophilèiens formés par M. Gustave Cohen, et le Groupe Antique de la Sorbonne ; au sein du catholicisme, les Compagnons de Notre-Dame, créés par Henri Ghéon, les Compagnons de Jeux (Henri Brochet) et bien d'autres en France, en Belgique, au Canada et en Suisse. Les Théâtres pour l'Enfance, enfin, se sont eux aussi multipliés, sur le modèle du Théâtre de l'Oncle Sébastien ¹.

Telles sont quelques-unes, parmi les plus connues des troupes qui ont répondu ou répondent encore à ce besoin de rénovation. Peut-être eût-il mieux valu, ne pouvant les citer toutes, n'en citer aucune. Mais chacun de ces noms ébranle d'autres noms, ceux des écrivains qui ont travaillé pour ces troupes. Car ce sérieux qu'on voue aujourd'hui à la préparation de l'acteur n'a pas seulement assaini le théâtre à la base ; il a finalement atteint les écrivains. Par-dessus les querelles d'écoles et d'autres considérations extra-théâtrales, les metteurs en scène ont ramené quelques dramaturges à la grande tradition classique d'un théâtre d'action, mais aussi d'un théâtre d'évasion. Ils ont permis ainsi une renaissance de la poésie dramatique.

Une étude a été écrite sur tout ce qui, au cours des trente dernières années, relève à un degré quelconque de cet esprit de la commedia ². Il ne nous appartient pas de refaire, après M. Blanchart, cette *carte de géographie*. Elle aussi, est prodigieusement diverse. Certes, l'association d'André Obey et des Quinze est un cas extrêmement rare, poussé à ce degré ; mais il y a eu, dans le même ordre d'idées, Ghéon et les Compagnons de Notre-Dame, et, sur un plan un peu différent, il y a eu Jean Giraudoux et Louis Jouvet, et la collaboration de Jules Romains au Vieux-Colombier. Et si, un peu au hasard, nous citons *Dardamelle*, *Knock*, *Les Mariés de la Tour Eiffel*, *Jean de la Lune*, *Noé*, l'œuvre féerique d'Anouilh, *Intermezzo* (et tout ce qui, chez Giraudoux, par Musset, rejoint Marivaux), *La Belle au bois*, *Les Gueux au Paradis*, *Orion le Tueur*, *L'Amour des trois oranges*, *L'Archipel Lenoir*... cette énumération n'est que pour marquer quelques points de repère dans ce vaste domaine où se respire un air de commedia.

¹ Sur ces troupes, cf. l'étude précitée, p. 446, note 2.

² Paul Blanchart, *Survivance d'une Tradition*, dans *Une Tradition théâtrale : de Scaramouche à Louis Jouvet* (4^e cahier de la collection *Théâtre*, dirigée par Paul Arnold, Paris, éd. du Pavois, 1945).

Que celle-ci, au sortir d'une époque pleine d'errements, soit devenue le souci quotidien de nos théâtres d'avant-garde et ait marqué toute une part de la production dramatique des trente dernières années, cela ne prouve-t-il pas que ses vertus, déposées jadis au cœur de Molière et de Marivaux, ne sont pas près d'être oubliées ? Tout se passe, en fait, comme si le théâtre, menacé par l'argent, la politique, le cinéma, l'inculture et d'autres tentations plus subtiles, reconnaissait en la *commedia dell'arte*, les bases les plus solides de son art.

BIBLIOGRAPHIE

DES PRINCIPAUX OUVRAGES CITÉS ET CONSULTÉS

I. MANUSCRITS

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE

Fonds fr. 9310 : *Recueil de canevas*.

Fonds fr. 9311 : *Théâtre de Delisle*.

Fonds fr. 9314 : *Théâtre inédit de Lesage*.

Fonds fr. 9328 : *Recueil de canevas* (voir ms. de Gueullette, Bibl. de l'Opéra).

Fonds fr. 9329 : *Sujets de comédies italiennes non imprimées dans le Recueil de Gherardi*.

Fonds fr. 24358-24363 : *Théâtre de Charles Coypel*.

BIBLIOTHÈQUE DE L'ARSENAL

Mss 3448-3455 : *Notices sur les œuvres de théâtre*, 8 vol. (Le tome VII concerne la Comédie Italienne.)

BIBLIOTHÈQUE DE L'OPÉRA

R. 625 : *Traduction du scénario de Joseph Dominique Biancolelli et avis au lecteur contenant les noms, les rôles, les naissances, les débuts, les morts et les faits principaux qui concernent les comédiens italiens qui ont paru en Italie et en France depuis 1577 jusqu'à la présente année 1750 et les années qui suivront*, par M. Gueullette.

Une copie de la traduction des scénarios se trouve à la Bibl. Nationale (Fonds fr. 9328).

ARCHIVES DE L'OPÉRA

Registres de la Comédie Italienne.

II. OUVRAGES IMPRIMÉS

A. ŒUVRES

(Nous ne citons, sauf de rares exceptions, que les éditions consultées.)

ADAM DE LA HALLE, *Le Jeu de la Feuillée, Le Jeu de Robin et Marion*, édités par L.-J.-N. Monmerqué et F. Michel dans *Le Théâtre français au moyen âge*, Paris, Didot, 1879, in-8.

ALLAINVAL (Abbé Léonor-Jean Soulas d'), *L'École des bourgeois*, Paris, Ribou, 1729, in-12.

— voir *Nouveau Théâtre Italien*.

ARÉTIN (Pierre l'), *Commedia*, Milano, Sonzogno, s. d., in-8. (*Biblioteca classica economica*.)

- ARIOSTE (Ludovico Ariosto dit l'), *Commedie in versi*, Mi ano, Sonzogno, 1931, in-8. (*Biblioteca classica economica.*)
- AUTREAU (Jacques), *Œuvres*, Paris, Briasson, 1749, 4 vol. in-12.
— voir *Nouveau Théâtre Italien*.
- BAILLY, voir *Parodies du Nouveau Théâtre Italien*.
- BARANTE (Claude-Ignace Brugière de), voir GHERARDI.
- BARON (Michel), *Théâtre*, Paris, Briasson, 1736, 2 vol. in-12.
- BARTOLI (Adolfo), *Scenari inediti della commedia dell'arte*, Firenze, Sansoni, 1880, in-8.
- BEAUCHAMP (Pierre-François Godard de), voir *Nouveau Théâtre Italien*.
- BEAUMARCHAIS (Pierre-Augustin Caron de), *Œuvres complètes*, Paris, Gudin de la Brenellerie, 1809, 7 vol. in-8.
- BIANCOLLELLI (Louis), voir GHERARDI.
- BIANCOLLELLI (Pierre-François), dit DOMINIQUE, voir *Nouveau Théâtre Italien* et *Parodies du Nouveau Théâtre Italien*.
- BOISFRANC, voir GHERARDI.
- BOISROBERT (François Le Metel de), voir FOURNEL et FOURNIER.
- BOISSY (Louis de), *Œuvres de théâtre*, nouv. éd., Paris, V^o Duchesne, 1766, 9 vol. in-8.
- BOUCHER, voir FOURNEL.
- BOUSSAULT (Edme), *Théâtre*, Paris, Le Breton, 1725, 3 vol. in-12.
— voir FOURNEL.
- BRÉCOURT (Guillaume Marcureau de), voir FOURNEL.
- BRUYÈS (David-Augustin de), *Théâtre*, Paris, Briasson, 1735, 3 vol. in-12.
- BRUNO (Giordano), *Candelaio*, Strasbourg, Heitz, s. d., in-8. (*Bibliotheca romanica.*)
- CAMPISTRON (Jean-Gilbert), *Théâtre*, Paris, Ribou, 1724, 2 vol. in-12.
- CASTERA (Du Péron de), voir *Nouveau Théâtre Italien*.
- CECCHI (Giovanni-Maria), *Commedie*, Milano, Sonzogno, s. d., in-8. (*Biblioteca classica economica.*)
- CHAMPESLÉ (Charles Chevillet, sieur de), *Théâtre*, Paris, Compagnie des Libraires, 1742, in-12.
— voir FOURNEL.
- CHAPPUZEAU (Samuel), voir FOURNEL.
- CHÉVALIER (J.), voir FOURNEL.
- CICOGNINI (Giacinto-Andrea), *Il convitato di Pietra*, publié par G. Gendarme de Bévotte dans *Le Festin de Pierre avant Molière*, Paris, Cornély, 1907, in-8. (*Société des textes français modernes.*)
- CORNELLE (Pierre), *Théâtre*, Paris, N. R. F., 1934, 2 vol. in-8. (*Bibliothèque de la Pléiade.*)
- CORNILLE (Thomas), *Œuvres*, Paris, Valleyre fils, 1758, 9 vol. in-12.
- Courtois d'Arras*, édité par E. Faral, Paris, Champion, 1911, in-8. (*Classiques français du moyen âge.*)
- CYRANO DE BERGERAC (Savinien), *Le Pédant joué...*, Paris, Mercure de France, 1908, in-8.
— voir FOURNEL.
- DANCOURT (Florent Carton), *Œuvres de théâtre*, Paris, Libraires associés, 1760, 12 vol. in-12.
- DELISSÉ, voir *Nouveau Théâtre Italien*.
- DESMARETS DE SAINT-SORLIN (Jean), voir FOURNIER.
- DESPORTES (Claude-François), voir *Nouveau Théâtre Italien*.
- DESTOUCHES (Philippe Néricault), *Œuvres dramatiques*, Paris, Crapelet, 1820, 6 vol. in-8.

- DIDEROT (Denis), *Œuvres de théâtre avec un discours sur la poésie dramatique*, Amsterdam, s. n., 1759, 2 vol. in-12.
- DISCRET (L.-C.), voir FOURNIER.
- DOMINIQUE (Pierre-François Biancolelli, dit), voir *Nouveau Théâtre Italien et Parodies du Nouveau Théâtre Italien*.
- DORIMON, *Le Festin de Pierre ou le Fils criminel*, publié par G. Gendarme de Bévotte dans *Le Festin de Pierre avant Molière*, Paris, Cornély, 1907, in-8. (*Société des textes français modernes.*)
- DRACK (Auguste), *Le théâtre de la Foire, la Comédie Italienne et l'Opéra-Comique, recueil de pièces choisies*, Paris, Didot, 1889, in-16.
- DUFRESNY (Charles-Rivière), *Œuvres*, Paris, Briasson, 1731, 6 vol. in-12.
- voir GHERARDI.
- DU PESCHIER (N.), voir FOURNIER.
- DU RYER (Isaac), voir FOURNIER.
- FAGAN (Christophe-Barthélemy) DE LUGNY, *Œuvres*, Paris, Pesselier, 1761, 4 vol. in-12.
- FATOUVILLE (Nolant de), voir GHERARDI.
- RAVART (Charles-Simon), *Théâtre*, Paris, Duchesne, 1763-1772, 10 vol. in-8.
- FLORIAN (Jean-Pierre Claris de), *Théâtre italien*, Paris, Flon, 1785, 2 vol. in-18.
- FOURNEL (Victor), *Les contemporains de Molière*, Paris, Didot, 1863-1875, 3 vol. in-8. Tome I, *Théâtre de l'Hôtel de Bourgogne* : QUINAULT, BOIS-ROBERT, BOUSHAULT, LAMBERT, MONTFLEURY, DE VILLIERS, CHAPPUZEAU, Raymond POISSON, BRÉCOURT. Tome II, *Théâtre de l'Hôtel de Bourgogne* (suite) : GILBERT, CHAMPESLÉ, HAUTEROCHÉ. *Théâtre de la Cour* : Ballets et mascarades. Tome III, *Théâtre du Marais* : TRISTAN L'HERMITE, QUINAULT, GILLET DE LA TESSONNERIE, CHEVALIER, CHAPPUZEAU, BOUCHER, LA FORGE, ROSIMOND, CYRANO DE BERGERAC, SCARRON. *Théâtre du Palais-Royal* : DE VISÉ, SUBLIGNY.
- FOURNIER (Édouard), *Le théâtre français au XVI^e et au XVII^e siècle*, Paris, Laplace, Sanchez et C^e, 1873, 2 vol. in-18 : ADRIEN DE MONTLUC, TABARIN, DU PESCHIER, PICHOU, GOUGUENOT, DU RYER, MARESCAI, MAIRET, DISCRET, DESMARETS DE SAINT-SORLIN, ROTROU, L'ESTOILE, BOISROBERT, *La Comédie des chansons*.
- FOSLIER, voir *Nouveau Théâtre Italien*.
- FUZELIER (Louis), voir *Parodies du Nouveau Théâtre Italien*.
- Garçon et l'aveugle (Le), édité par Mario Roques, Paris, Champion, 1912, in-8. (*Classiques français du moyen âge.*)
- GAULTIER-GARGUILLE, *Chansons*, publiées par Ed. Pournier, Paris, Jannet, 1858, in-8. (*Bibliothèque elzévirienne.*)
- GHERARDI (Evariste), *Le Théâtre Italien ou Recueil général de toutes les comédies et scènes françaises jouées par les Comédiens Italiens du Roi, pendant tout le temps qu'ils ont été au service*, 1^{re} éd., Paris, 1694, chez Guillaume de Luyne et le sieur Gherardi, 1 vol. in-12 ; 1^{re} éd. définitive, Paris, chez J.-B. Cusson et P. Witte, 1700, 6 vol. in-12 ; éd. consultée, Paris, Briasson, 1744, 6 vol. in-8 : FATOUVILLE, LOSME DE MONTCHESNAY, REGNARD, DUFRESNY, LE NOBLE, PALAPRAT, LA MOTTE, BIANCOLELLI, BRUGIÈRE DE BARANTE, MONGIN, BOISFEANG, GHERARDI.
- GILBERT (Gabriel), voir FOURNEL.
- GILLET DE LA TESSONNERIE, voir FOURNEL.
- GOUGUENOT, voir FOURNIER.
- GOLDONI (Carlo), *Collezione completa delle commedie del signor Carlo Goldoni*, Livorno, Tommaso Masi, 1788-1791, 21 tomes en 15 vol. in-8.
- GOZZI (Carlo), *Opere*, Venezia, Zanardi, 1801-1802, 14 tomes en 7 vol. in-8.

- GRESSET (Louis), *Œuvres complètes*, Paris, Menard et Desenne, 1822, 3 vol. in-12.
- GRINGOIRE (Pierre), *Œuvres complètes*, Paris, Jannet, 1858, 2 vol. in-8. (*Bibliothèque élzévirienne.*)
- GUEULLETTE (Thomas-Simon), *Arlequin Pluton*, Paris, Librairie des Bibliophiles, 1878, in-16.
- *Parades inédites, avec une préface par Charles Gueullette*, Paris, Librairie des Bibliophiles, 1885, in-12.
- *Parades dans le Théâtre des boulevards ou Recueil de parades*, réimprimé avec une notice par Georges d'Heylli, Paris, Rouveyre, 1881, 2 vol. in-8.
- voir *Nouveau Théâtre Italien*.
- GUYOT DE MERVILLE (Michel), *Œuvres de théâtre*, Paris, V^{te} Duchesne, 1766, 3 vol. in-12.
- HARDY (Alexandre), *Théâtre*, Marburg, Elwert, 1883-1884, 5 vol. in-8.
- HAUTEROCHÉ (Noël Lebreton, sieur DE), *Œuvres de théâtre*, Paris, Ribou, 1736, 3 vol. in-12.
- voir FOURNEL.
- Jeu du Pèlerin (Le)*, édité par E. Langlois, Paris, Champion, 1924, in-8. (*Classiques français du moyen âge, en appendice de l'édition du Jeu de Robin et Marion.*)
- JOLLY (Antoine-François), voir *Nouveau Théâtre Italien*.
- LAECHE (Eugène), *Théâtre complet*, Paris, Calmann Lévy, 1880, 10 vol. in-8.
- LA CHAUSSÉE (Pierre-Claude Nivelles DE), *Œuvres de théâtre*, Paris, Prault, 1741-1747, 3 vol. in-12.
- LACHOIX (Paul, le Bibliophile Jacob), *Recueil de farces, sotties et moralités du XV^e siècle*, Paris, Delahays, 1859, in-12.
- L'AFFICHARD (Thomas), *Œuvres de théâtre*, nouv. éd., Paris, V^{te} Duchesne, 1768, in-12.
- LA FONT (Joseph DE), *Chefs-d'œuvre*, Paris, Belin, 1788, in-16.
- LA FONTAINE (Jean DE), *Œuvres*, Paris, Hachette, 1883-1892, 11 vol. in-8. (*Collection des grands écrivains de la France.*)
- LA FORGE (Jean DE), voir FOURNEL.
- LA GEANCE (Nicolas), *L'Italien marié à Paris*, Paris, Prault, 1737, in-12.
- LAMEERT, voir FOURNEL.
- LA MOTTE (Antoine Houdart DE), voir GHERARDI.
- LEGRAND (Marc-Antoine), *Théâtre*, Paris, Ribou, 1731, 4 vol. in-12.
- voir *Nouveau Théâtre Italien et Parodies du Nouveau Théâtre Italien*.
- LE NODLE (Eustache), voir GHERARDI.
- LESAGE (Alain-René), *Recueil des pièces mises au Théâtre-François*, Maestricht, Dufour, 1774, 2 vol. in-12.
- et D'ORNEVAL, *Le théâtre de la Foire ou l'Opéra-Comique, contenant les meilleures pièces qui ont été représentées aux foires Saint-Germain et Saint-Laurent*, Paris, Ganeau, 1721-1737, 10 vol. in-12.
- L'ESTOILE (Claude DE), voir FOURNIER.
- LISLE (Louis-François DE) DE LA DRÉVETIÈRE, voir *Nouveau Théâtre Italien*.
- LOSME DE MONTCHESNAY (Jacques DE), voir GHERARDI.
- MACHIAVEL (Nicolas), *La Mandragola*, Roma, Pormiggini, 1927, in-8.
- MAIRET (Jean), voir FOURNIER.
- MARESCAL (Antoine), voir FOURNIER.
- MARIVAUX (Pierre Carlet de Chamblain DE), *Théâtre, notices par Xavier de Courville*, Paris, A la Cité des Livres, 1929-1930, 5 vol. in-8.
- *Théâtre complet, texte établi et annoté par J. Fournier et M. Bastide, présentation par J. Giraudoux*, Paris, Les Éditions Nationales, 1940, 2 vol. in-8. (*Les classiques verts.*)

- MARIVAUX (Pierre Carlet de Chamblain DE), voir *Nouveau Théâtre Italien*.
- MOISSY (Alexandre-Guillaume Moullet DE), *La Fausse inconstance*, Paris, Cailleau, 1750, in-12 ; *L'Impromptu de l'amour*, Paris, Prault, 1759, in-12 ; *La Nouvelle école des femmes*, Paris, Prault, 1758, in-12 ; *Le Provincial à Paris*, Paris, Cailleau, 1750, in-12 ; *Le Valet maître*, Paris, Duchesne, 1752, in-12.
- MOÏÈRE (Jean-Baptiste Poquelin, dit), *Gallicus comico-satyricus sine exemplo, ou les comédies de M. de Molière*, Nuremberg, J.-Dan. Tanber, 1695-1696, 4 vol. in-8.
- *Œuvres*, publiées par E. Despois et P. Mesnard, Paris, Hachette, 1873-1900, 13 vol. in-8. (*Collection des grands écrivains de la France*.)
- *Œuvres, avec des notices de Jacques Copeau*, Paris, A la Cité des Livres, 1926-1929, 10 vol. in-8 ; nouv. éd. 1930, 8 vol. in-8.
- MONGIN, voir GHERARDI.
- MONICAULT (Mlle), voir *Nouveau Théâtre Italien*.
- MONTCHESNAY, voir GHERARDI.
- MONTFLEURY (Zacharie-Jacob et Antoine-Jacob), *Théâtre*, Paris, Compagnie des Libraires, 1739, 3 vol. in-12.
- voir FOURNEL.
- MONTLUC (Adrien DE), voir FOURNIER.
- MORAND (Pierre DE), *Théâtre et œuvres diverses*, Paris, Jory, 1751, 3 vol. in-12.
- MUSSET (Alfred DE), *Théâtre complet*, Paris, N. R. F., 1934, in-8. (*Bibliothèque de la Pléiade*.)
- Nouveau Théâtre Italien (Le) ou Recueil général des comédies représentées par les Comédiens Italiens ordinaires du Roi*, Paris, Briasson, 1733, 8 vol. in-12 et un 9^e vol. en 1736 : Tome 1 : nombreux canevas ou résumés d'œuvres diverses. Tomes suivants : AUTREAU, MARIVAUX, LEGRAND, DESPORTES, D'ALLAINVAL, BEAUCHAMP, MONICAULT, DELISLE, M^{me} RICCONONI, JOLLY, ROMAGNESI, GUEULLETTE, SAINT-FOIX, DOMINIQUE, FUSILLIER, DE CASTERA, Fr. RICCONONI.
- ORNEVAL (D^r), voir LESAGE.
- PALAPRAT (Jean), *Œuvres dramatiques*, Paris, Ribou, 1712, 2 vol. in-12.
- voir GHERARDI.
- Parodies du Nouveau Théâtre Italien (Les) ou Recueil des parodies représentées sur le théâtre de l'Hôtel de Bourgogne par les Comédiens ordinaires du Roi*, Paris, Briasson, 1731, 3 vol. in-12 : DOMINIQUE, FUZELIER, BAILLY, LEGRAND, PONTAU, ROMAGNESI, François RICCONONI.
- PICHO, voir FOURNIER.
- PIRON (Alexis), *Œuvres complètes*, publiées par Rigoley de Juvigny, Neuchâtel, Imprimerie de la Société typographique, 1787, 7 vol. in-8.
- *Œuvres complètes illustrées*, publiées par Pierre Dufay, Paris, 1928, 10 vol. in-8.
- POISSON (Philippe), *Œuvres*, Paris, Prault, 1743, 2 vol. in-12.
- POISSON (Raymond), voir FOURNEL.
- PONTAU (Claude-Florimont Boissard DE), voir *Parodies du Nouveau Théâtre Italien*.
- PONT-DE-VESE (Antoine de Ferriol, seigneur DE), *Le Complaisant*, Paris, Le Breton, 1733, in-12 ; *Le Fat puni*, Paris, Prault, 1738, in-12 ; *Le Somnambule*, Paris, Prault, 1739, in-12.
- QUINAULT (Philippe), *La Mère coquette ou les Amants brouillés*, dans E. Gros, *Philippe Quinault, sa vie et son œuvre*, Paris, Champion, 1926, in-8.
- voir FOURNEL.
- RACINE (Jean), *Théâtre*, Paris, N. R. F., 1937, in-8. (*Bibliothèque de la Pléiade*.)

- REGNARD (Jean-François), *Œuvres*, Paris, Menard et Desenne, 1821, 6 vol. in-12.
— voir GHERARDI.
- RÉPERTOIRE GÉNÉRAL DU THÉÂTRE-FRANÇAIS, Paris, Dabo, 1821, 67 vol. in-24.
- RICCOBONI (François), voir *Nouveau Théâtre Italien et Parodies du Nouveau Théâtre Italien*.
- RICCOBONI (Luigi), dit LELIO, *Nouveau Théâtre Italien contenant les pièces de Louis Riccoboni dit Lelio*, Paris, Briasson, 1733, 3 vol. in-12.
- RICCOBONI (Mme), née Helena BALLETTI, dite FLAMINIA, voir *Nouveau Théâtre Italien*.
- ROMAGNESI (Jean-Antoine), voir *Nouveau Théâtre Italien et Parodies du Nouveau Théâtre Italien*.
- ROSIMOND (Claude La Rose, sieur DE), *Le Duel fantasque ou les Valets rivaux*, Grenoble, Giroud, 1668, in-12 ; *L'Avocat sans étude*, Paris, Bienfait, 1676, in-12 ; *Les Trompeurs trompés ou les Femmes vertueuses*, Paris, Bienfait, 1671, in-12 ; *La Dupe amoureuse*, Paris, Bienfait, 1671, in-12 ; *Les Qui-proquos ou le Valet étourdi*, Paris, Bienfait, 1673, in-12 ; *Le Volontaire*, Paris, Promé, 1676, in-12.
— voir FOURNEL.
- ROTROU (Jean DE), *Théâtre choisi*, Paris, Himon, 1915, in-18.
— voir FOURNIER.
- RUTEBŒUF, *Le Dit de l'Herberie*, édité par E. Faral, dans *Mimes français du XIII^e siècle*, Paris, Champion, 1910, in-8.
- RUZZANTE (Angelo Beolco, dit), *Œuvres*, publiées et traduites par A. Mortier, dans *Ruzzante*, Paris, Peyronnet, 1925-1926, 2 vol. in-8.
- SAINT-FOIX (Germain-François Foullain DE), *Œuvres de théâtre*, nouv. éd., Paris, Prault, 1762, 4 vol. in-8.
— voir *Nouveau Théâtre Italien*.
- SANESI (Ireneo), *Commedie del cinquecento*, Bari, Laterza, 1912, 2 vol. in-8. (*Scrittori d'Italia*.)
- SCALA (Flaminio), *Il teatro delle favole rappresentative ovvero la recreazione comica, boscareccia e tragica*, divisa in cinquanta giornate, Venezia, Pulciani, 1611, in-4 (Bibl. Nat., Yd 689).
- SCARRON (Paul), *Théâtre complet*, nouv. éd. précédée d'une notice biographique par E. Fournier, Paris, Garnier, 1912, in-12.
— voir FOURNEL.
- SUBLIGNY (Adrien-Thomas Perdou DE), voir FOURNEL.
- TABARIN, *Œuvres*, Paris, Harmonville, 1858, in-8.
— voir FOURNIER.
- TRISTAN L'HERMITE (François), voir FOURNEL.
- VILLIERS (DE), *Le Festin de Pierre ou le Fils criminel*, publié par G. Gendarme de Bévoitte dans *Le Festin de Pierre avant Molière*, Paris, Cornély, 1907, in-8. (*Société des textes français modernes*.)
— voir FOURNEL.
- VIOLLET-LE-DUC (Emmanuel-Nicolas), *Ancien Théâtre François ou collection des ouvrages dramatiques les plus remarquables depuis les mystères jusqu'à Corneille*, Paris, Jannet, 1854-1857, 10 vol. in-8. (*Bibliothèque elzévirienne*.)
- VISÉ (Jean DODNEAU DE), voir FOURNEL.
- VOISENON (Claude-Henri Fusée DE), *Œuvres complètes*, publiées par M. de Turpin, Paris, s. n., 1781, 5 vol. in-8.

B. CRITIQUE

ABGUERBE, voir PARFAICT.

AGHION (Max), *Le théâtre à Paris au XVIII^e siècle*, Paris, Librairie de France, 1926, in-4.

ALBERT (Maurice), *Les théâtres de la Foire (1660-1789)*, Paris, Hachette, 1900, in-8.

ALEMBERT (Jean Le Rond d'), *Histoire des membres de l'Académie Française morts depuis 1700 jusqu'en 1771*, Paris, Moutard, 1785-1787, 6 vol. in-12. (L'Éloge de Marivaux se trouve au tome VII, pp. 70 sqq.)

[ALLAINVAL (Abbé Léonor-Jean Soulas d')], *Lettre à Mylord sur Baron et la demoiselle Lecoureur*, par George Wink, dans *Mémoires sur Molière*, Paris, Ponthieu, 1822, in-8.

AMICO (Silvio d'), *Storia del teatro italiano*, con un'introduzione di Luigi Pirandello, Milano, Bompiani, 1936, in-8.

ANCONA (Alessandro d'), *Origini del teatro italiano*, 2^a ed., Torino, Loescher, 1891, 2 vol. in-8.

APOLLONIO (Mario), *Storia della commedia dell'arte*, Roma-Milano, Augustea, 1930, in-8.

ARLAND (Marcel), *Marivaux*, Paris, N. R. F., 1950, in-8.

ARNAOUTÉVITCH (Alexandre), *Henry Becque*, Paris, Presses universitaires de France, 1927, 3 vol. in-8.

ARNOLD (Paul), *L'avenir du théâtre*, Paris, Savet, 1947, in-8.

BARBIER (Auguste), *Dictionnaire des ouvrages anonymes*, Paris, Daffis, 1869-1879, 7 vol. in-8.

BARTHÈS (Robert), voir CHANCEREL.

BARTOLI (Francesco), *Notizie storiche de' comichi italiani che fiorirono intorno all' anno MDL fino a' giorni presenti*, Padova, per li Conzatti a S. Lorenzo, 1782, in-12.

BASCHET (Armand), *Les comédiens italiens à la cour de France sous Charles IX, Henri III, Henri IV et Louis XIII*, Paris, Plon, 1882, in-8.

BEAUCHAMP (Pierre-François Godard de), *Recherches sur les théâtres de France*, Paris, Prault, 1725, 3 vol. in-12.

BERGSON (Henri), *Le rire*, Paris, Alcan, 1910, in-8.

BERNARDIN (N.-M.), *La comédie italienne en France et le théâtre de la Foire*, Paris, Schleicher, 1902, in-8.

BIDOU (Henry), *Molière adaptateur*, dans le *Journal des Débats* (13 août 1923).

— *Les sources de Don Garcie*, dans le *Journal des Débats* (27 août 1923).

BLANCHART (Paul), *Henry Becque et son œuvre*, Paris, Nouvelle Revue critique, 1930, in-8.

— *Survivances d'une tradition*, dans *Une tradition théâtrale : de Scaramouche à Louis Jouvet*, Paris, éd. du Pavois, 1945, in-8. (4^e cahier de la collection *Théâtre*.)

[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 leur sont arrivées*, Paris, Prault, 1717-1719, 4 fasc. en 1 vol. in-16. (Attribuées tout d'abord à Charny ; Barbier a proposé Boindin.)

— *Lettres historiques sur tous les spectacles de Paris*, Paris, Prault, 1719, in-16.

BOLL (André), *Théâtre, spectacles et fêtes populaires dans l'histoire*, Marseille, éd. du Sagittaire, 1941, in-8.

- BONNASSIES (Jules), *Les spectacles forains et la Comédie-Française*, Paris, Dentu, 1875, in-8.
- BRAGAGLIA (A.-G.), *Tabarino, l'indiafolata maschera che portò ai successi parigini la prima compagnia teatrale italiana*, dans le *Giornale della domenica* (4-5 septembre 1932).
- BRAY (René), *La formation de la doctrine classique en France*, Paris, Payot, 1931, in-8.
- BRISSON (Pierre), *Molière, sa vie dans ses œuvres*, Paris, Gallimard, 1942, in-8.
- BROSSES (Président Charles DE), *Lettres familières écrites d'Italie en 1739 et 1740*, Paris, éd. du Raisin, 1927, 2 vol. in-8.
- BROSSETTE (Claude), *Lettres familières de Boileau-Despréaux et Brossette*, publiées par Cizeron-Rival, Lyon, F. de Los Rios, 1770, 3 vol. in-12.
- BRUNETIÈRE (Ferdinand), *Les époques du théâtre français (1636-1850)*, Paris, C. Lévy, 1892, in-16.
- BURCKHARDT (Jacob), *La civilisation en Italie au temps de la Renaissance*, trad. Schmitt, Paris, Plon, Nourrit, 1885, 2 vol. in-8.
- BUENER (A.), *Philippe Néricault Destouches (1680-1754). Essai de biographie*, dans *Revue d'histoire littéraire de la France*, t. XXXVIII (Paris, 1931), pp. 40-73 et 177-211.
- BURNET (Mary Scott), *Marc-Antoine Legrand, acteur et auteur comique (1673-1728)*, Paris, Droz, 1938, in-8. (Bibliothèque de la Société des historiens du théâtre, t. XIV.)
- CAMPARDON (Émile), *Les Comédiens du roi de la troupe italienne, pendant les deux derniers siècles, documents inédits recueillis aux Archives Nationales*, Paris, Berger-Levrault, 1880, 2 vol. in-8.
- *Les spectacles de la Foire, documents inédits recueillis aux Archives Nationales*, Paris, Berger-Levrault, 1877, 2 vol. in-8.
- CASANOVA DE SEINGALT (Jean-Jacques), *Mémoires*, Paris, Garnier, 1880, 8 vol. in-8.
- Centre dramatique, fondé et dirigé par Léon Chancereau :
- Cahiers d'art dramatique.*
- Prospero.*
- CHAMPELLEURY (Jules-François-Félix Husson, dit Fleury, dit), *Souvenirs des Funambules*, Paris, Michel Lévy, frères, 1859, in-18.
- CHANCEREAU (Léon), *Arlequin*, dans *Jeux, tréteaux et personnages*, n° 11 (15 août 1931), pp. 339-368.
- Notice sur *Collalto*, dans *Jeux, tréteaux et personnages*, n° 12 (15 septembre 1931), p. 378.
- *Le comédien Molière et ses camarades italiens*, dans *Une tradition théâtrale : de Scaramouche à Louis Jouvet*, Paris, éd. du Pavois, 1945, in-8. (4^e cahier de la collection *Théâtre*.)
- *Rénovation dramatique en profondeur, sous le signe des deux colombes*, dans *Études*, t. 224 (Paris, 1935), pp. 634-647.
- *Scènes de nuit*, dans *Jeux, tréteaux et personnages*, n° 16 (15 janvier 1932), pp. 10-11.
- *Le théâtre et la jeunesse*, Paris, Bourrellet, 1941, in-8.
- *Zibaldone*, dans *Jeux, tréteaux et personnages*, n° 6 (15 mars 1931), p. 193; n° 7 (15 avril 1931), pp. 215-216; n° 11 (15 août 1931), pp. 331-333; n° 21 (15 novembre 1934); dans les *Cahiers d'art dramatique* (août 1945), pp. 10-14.
- voir *Centre dramatique*.
- et BARTHÈS (Robert), *Le masque*, dans *Prospero*, n° 10 et 11.
- et BARTHÈS, *Notice sur la vie et les œuvres de Tabarin*, dans *Mécanismes et lazzi, le Jeu du sac, deux farces tabariniques*, Lyon, la Hutte, 1945, in-8. (*Répertoire du Centre dramatique*.)

- CHAPONNIÈRE (Paul), *Alexis Piron, sa vie et ses œuvres*, Genève, imprimerie du *Journal de Genève*, 1910, in-8. (Thèse de l'Université de Genève.)
- CHAPPUZEAU (Samuel), *Le théâtre français, divisé en trois livres, où il est traité de l'usage de la comédie, des auteurs qui soutiennent le théâtre, de la conduite des comédiens*, Paris, Guignard, 1674, in-12.
- CHARNY, voir BOINDIN.
- CHENARD (Gilbert), *L'Amérique et le rêve exotique dans la littérature au XVII^e et au XVIII^e siècle*, Paris, Hachette, 1913, in-8.
- CLARAC (Pierre), *Introduction au t. II des Œuvres de La Fontaine*, Paris, N. R. F., 1947, in-8. (*Bibliothèque de la Pléiade*.)
- CLÉMENT, voir LA PORTE.
- COHEN (Gustave), *Histoire de la mise en scène dans le théâtre religieux français du moyen âge*, Paris, Champion, 1926, in-8.
- *Le théâtre en France au moyen âge*, Paris, Rieder, 1928, 2 vol. in-8.
- CONSTANTINI (Angelo), *La vie de Scaramouche*, Paris, Claude Barbin, 1695, in-8 ; réédité avec une introduction et des notes par Louis Moland, Paris, Bonnessies, 1878, in-8.
- COPEAU (Jacques), *Notices*, dans l'éd. des *Œuvres de Molière*, Paris, A la Cité des Livres, 1926-1929, 10 vol. in-8. (Éd. consultée : nouv. éd., 1930, 8 vol. in-8.)
- *Réflexion d'un comédien sur le Paradoxe de Diderot*, dans l'éd. du *Paradoxe*, Paris, Plon, 1929, in-4.
- *Souvenirs du Vieux-Colombier*, Paris, s. n., 1931, in-8.
- *Le théâtre du Vieux-Colombier*, Paris, Vieux-Colombier. (Extrait de la N. R. F. du 1^{er} septembre 1913.)
- CORNEILLE (Pierre), *Discours de l'utilité et des parties du poème dramatique*, dans les *Œuvres de Corneille*, Paris, Marty Laveaux, 1862-1868, 12 vol. in-8, t. I, pp. 13 sqq. (*Collection des grands écrivains de la France*.)
- COURVILLE (Xavier de), *Luigi Riccoboni dit Lelio (un apôtre de l'art du théâtre au XVIII^e siècle)*, Paris, Droz, 1943-1945, 2 vol. in-8 et une *Bibliographie* ; un 3^e vol. est à paraître. (*Bibliothèque de la Société des historiens du théâtre*, t. XVI et XVIII.)
- *Notices*, dans l'éd. du *Théâtre de Marivaux*, Paris, A la Cité des Livres, 1929-1930, 5 vol. in-8.
- CUCUEL (Georges), *Notes sur la comédie italienne de 1717-1789*, dans *Samelbände der Internationalen Musik-Gesellschaft*, Leipzig, 1913.
- CUSSON (Jean), *Un réformateur du théâtre : Léon Chancerel*, Montréal, éd. Fides, 1944, in-8.
- DACIER (Émile), *Gillot*, dans *Les peintres français du XVIII^e siècle*, par Louis Dimier, Paris, Bruxelles, Van Oest, 1928-1930, 2 vol. in-4.
- DELCOURT (Marie), *La tradition des comiques anciens en France avant Molière*, Paris, Droz, 1934, in-8.
- DESBOULMIERS (Jean-Auguste Jullien, dit), *Histoire anecdotique et raisonnée du Théâtre-Italien, depuis son rétablissement en France jusqu'à l'année 1769*, Paris, Lacombe, 1769, 7 vol. in-12.
- [—] *Histoire du théâtre de l'Opéra-Comique*, Paris, Lacombe, 1769, 2 vol. in-12.
- DESPOIS (Eugène), *Notices pour les Œuvres de Molière*, Paris, Hachette, 1873, 13 vol. in-8. (*Collection des grands écrivains de la France*.)
- DIDEROT (Denis), *Discours sur la poésie dramatique*, Amsterdam, s. n., 1771, in-12.
- DOMANN (Walter), *Ch.-R. Dufresny Lustspiele, Théâtre Français*, Lucka (S.-A.), Druck von R. Berger, 1904, in-8.

- DOUTREPONT (Charles), *Les acteurs masqués et enfarinés du XVI^e au XVIII^e siècle en France*, Bruxelles, 1928, in-8. (*Mémoires de l'Académie royale de Belgique, classe des lettres et des sciences morales et politiques*, t. XXIV.)
- *Les types populaires de la littérature française*, Bruxelles, Lamertin, 1926-1928, 2 vol. in-8.
- DUBRECH (Lucien), *Histoire générale illustrée du théâtre*, Paris, Librairie de France, 1931-1934, 5 vol. in-8.
- DUBOIS (Jean), *Boursault et la comédie italienne*, dans *Mémoires de la Société académique de l'Aube* (Troyes, 1903), pp. 123 sqq.
- DUCHARTRÉ (Pierre-Louis), *La comédie italienne*, 2^e éd., Paris, Librairie de France, 1925, in-4.
- DU FAÏL (Noël), *Les contes et discours d'Eutrapel*, Rennes, Glamet, 1585, in-8.
- DURRY (Marie-Jeanne), *Quelques nouveautés sur Marivaux*, Paris, Boivin, 1939, in-8.
- FAGUET (Émile), *Introduction au Théâtre de Marivaux*, Paris, Nelson, 1935, 2 vol. in-8.
- FAVART (Charles-Simon), *Mémoires et correspondances littéraires, dramatiques et anecdotiques*, publiés par A.-P.-C. Favart, avec une notice historique de R.-F. Dumolard, Paris, Collin, 1808, 4 vol. in-8.
- FLEURY (Jean), *Marivaux et le marivaudage*, Paris, Plon, 1884, in-8.
- FONTAINE (Léon), *Le théâtre et la philosophie au XVIII^e siècle*, Versailles, de Cerf, 1879, in-8.
- [FOSSARD], *Recueil de plusieurs fragments des premières comédies italiennes qui ont été représentées en France sous le règne de Henri III*, recueil dit de Fossard, publié par Agne Beijer, Paris, éd. Duchartre et van Buggenhoudt, 1928, in-4.
- POURNEL (Victor), *Les contemporains de Molière, recueil de comédies rares ou peu connues jouées de 1650 à 1680, avec l'histoire de chaque théâtre*, Paris, Firmin-Didot, 1863, 3 vol. in-8.
- *Curiosités théâtrales anciennes et modernes, françaises et étrangères*, Paris, Delahays, 1859, in-16 ; éd. consultée, Paris, Garnier, s. d., in-18.
- *Le théâtre au XVII^e siècle, la comédie*, Paris, Lecène, Oudin et C^{ie}, 1892, in-18.
- FOURNIER (Édouard), *Les chansons de Gaultier-Garguille*, Paris, Jannet, 1858, in-8. (*Bibliothèque elzévirienne*.)
- *Le théâtre français au XVI^e et au XVII^e siècle*, Paris, Viollet-le-Duc, 1871, 2 vol. in-8.
- GAIFFE (Félix), *Le rire et la scène française*, Paris, Boivin, 1931, in-12.
- GARZONI (Tomaso), *La piazza universale di tutte le professioni del mondo*, Venetia, Somasco, 1585, in-4.
- GENDARME DE BÉVOTTE (Georges), *Le Festin de Pierre avant Molière*, Paris, Cornély, 1907, in-8. (*Société des textes français modernes*.)
- *La légende de Don Juan*, Paris, Hachette, 1906, 2 vol. in-8.
- GHÉON (Henri), *L'art du théâtre*, Montréal, éd. Serge, 1944, in-8.
- GIGNOUX (Hubert), *Retour à Labiche*, dans les *Cahiers d'art dramatique*, 8^e année, nouv. série, n^o 2 (août 1945), pp. 16-18.
- GILLET (Joseph-E.), *A possible source for Molière's Tartuffe*, dans *Modern language notes*, vol. XLV (Cambridge, 1930), pp. 152-154.
- GIRAUDOUX (Jean), *Hommage à Marivaux* (à l'occasion de la commémoration du 225^e anniversaire de sa naissance), publié en tête de l'édition du *Théâtre complet de Marivaux*, Paris, Éditions nationales, 1946, 2 vol. in-8. (*Les classiques verts*.)

- GOLDONI (Carlo), *Mémoires pour servir à l'histoire de sa vie et à celle de son théâtre*, Paris, V^o Duchesne, 1787, 3 vol. in-8.
- GOZZI (Carlo), *Memorie inutili*, Torino, s. d., 2 vol. in-8. (*Collezione di classici italiani*.)
- GROS (Étienne), *Philippe Quinault : sa vie et son œuvre*, suivi de *Philippe Quinault : La Mère coquette ou les Amants brouillés*, Paris, Champion, 1926, in-8.
- GUEULLETTE (J.-E.), *Un magistrat du XVIII^e siècle, ami des lettres, du théâtre et des plaisirs, Thomas-Simon Gueullette*, Paris, Droz, 1938, in-8. (*Bibliothèque de la Société des historiens du théâtre*, t. XII.)
- GUEULLETTE (Thomas-Simon), *Notes et souvenirs sur le Théâtre-Italien*, publiés par J.-E. Gueullette, Paris, Droz, 1938, in-8. (*Bibliothèque de la Société des historiens du théâtre*, t. XIII.)
- HACKS (Charles), *Le geste*, Paris, Flammarion, s. d., in-4. (Extrait dans *Prospero*, n^o 10, *Le masque*, pp. 54-59.)
- HARASZTI (Jules), *Vie et œuvres de Molière*, Budapest, 1897, 2 vol. in-8 ; compte rendu dans la *Revue d'histoire littéraire de la France*, t. IV (Paris, 1897), pp. 292 sqq.
- HOLSBØR (Wilma), *Histoire de la mise en scène dans le théâtre français de 1600-1667*, Paris, Droz, 1938, in-8. (*Bibliothèque de la Société des historiens du théâtre*, t. I.)
- HUMBERT (Heinrich), *Delisle de la Drévetière, sein Leben und seine Werke, ein Beitrag zur Geschichte des Nouveau Théâtre-Italien in Paris*, Inaugural-Dissertation, Berlin, Gronau, 1904, in-8.
- ISAY (Raymond), *Molière revuiste*, dans *Hommes et Mondes*, t. V (Paris, 1948), pp. 68-79 et 244-255.
- JAL (Auguste), *Dictionnaire critique de biographie et d'histoire*, Paris, Plon, 1872, in-8.
- JAMESON (I.), *Charles-Antoine Coypel, premier peintre de Louis XV et auteur dramatique (1694-1752)* ; sa vie et son œuvre artistique et littéraire, Paris, Hachette, 1930, in-8.
- JANIN (Jules), *Deburau, Histoire du Théâtre à Quatre Sous, pour faire suite à l'histoire du Théâtre-Français*, Paris, Gosselien, 1832, 2 vol. in-12 ; nouv. éd., avec une préface par Arsène Houssaye, Paris, Jouaust, 1881, in-18.
- Jeux, tréteaux et personnages (Cahiers mensuels d'art dramatique)*, Paris, Billaudot.
- KLINGER (Otto), *Die Comédie-Italienne in Paris, nach der Sammlung von Gherardi*, Strassburg, Trühner, 1902, in-8.
- KOHLER (Pierre), *L'esprit classique et la comédie (Autour de Molière)*, Paris, Payot, 1925, in-8.
- LACOUR (Léopold), *Molière acteur*, Paris, Alcan, 1928, in-8.
- LACROIX (Paul), *Bibliographie moliéresque*, 2^e éd., Paris, Fontaine, 1875, in-8.
- LA MONTAN (Baron DE), *Dialogues curieux entre l'auteur et un sauvage de bon sens qui a voyagé, et Mémoires de l'Amérique septentrionale*, publiés par G. Chinard, Baltimore, The Johns Hopkins Press, Paris, A. Margraff, London, University Press, 1931, in-8.
- LA LAURENCIE (Lionel DE), *Les Bouffons*, Paris, S. I. M., 1912, in-4.
- LANCASTER (Henri-Carrington), *Additional sources for Molière's Avare, Femmes savantes and Tartuffe*, dans *Modern Language Notes*, vol. XVI (Cambridge, 1930), pp. 154-156.
- *A History of French dramatic Literature in the seventeenth Century*, Baltimore, The Johns Hopkins Press, 1929-1949, 5 t. en 6 vol. in-8.
- *Le mémoire de Mahelot, Laurent et autres décorateurs de l'Hôtel de Bourgogne*, Paris, Champion, 1920, in-8.

- LANSON (Gustave), *Études sur les origines de la tragédie classique en France*, dans *Revue d'histoire littéraire de la France*, t. X (Paris, 1903), pp. 177-231 et 413-436.
- *Histoire de la littérature française*, 12^e éd., Paris, Hachette, 1912, in-8.
- *Hommes et livres, la parodie au XVII^e siècle, la comédie au XVIII^e siècle*, Paris, Lecène et Oudin, 1895, in-8.
- *Molière et la farce*, dans *Revue de Paris*, 8^e année, t. III (Paris, 1901), pp. 130 sqq.
- *Nivelle de La Chaussée et la comédie larmoyante*, Paris, Hachette, 1887, in-8.
- LA PORTE (Abbé J.-Barthélemy DE) et CLÉMENT (Jean-Marie-Bernard), *Anecdotes dramatiques*, Paris, V^e Duchesne, 1775, 3 vol. in-8.
- LARROUMET (Gustave), *Marivaux, sa vie et son œuvre, d'après des documents nouveaux*, nouv. éd., Paris, Hachette, 1894, in-18.
- LA TAILLE (Jacques DE), *De l'art de la tragédie*, Paris, Morel, 1572, in-8.
- LEBÈGUE (Raymond), *La comédie italienne en France au XVI^e siècle*, à paraître dans *Revue de littérature comparée*, 1950.
- *Les Italiens en 1604 à l'Hôtel de Bourgogne*, dans *Revue d'histoire littéraire de la France*, t. XL (Paris, 1933), pp. 77-79.
- *Le répertoire d'une troupe française à la fin du XVI^e siècle*, dans *Revue d'histoire du théâtre*, fasc. I/II (Paris, 1948), pp. 9-24.
- *Tableau de la comédie française de la Renaissance*, dans *Bibliothèque d'humanisme et Renaissance*, t. VIII (Paris, 1946), pp. 278-344.
- LEMAITRE (Jules), *La comédie après Molière et le théâtre de Dancourt*, Paris, Hachette, 1882, in-8.
- *Impressions de théâtre*, Paris, Lecène et Oudin, 1888-1920, 11 vol. in-18.
- LENIENT (Charles), *La comédie au XVIII^e siècle*, Paris, Hachette, 1888, 2 vol. in-16.
- *La satire en France au moyen âge*, nouv. éd., Paris, Hachette, 1893, in-8.
- Lettres historiques sur la nouvelle comédie italienne*, voir BOINDIN.
- Lettres historiques sur tous les spectacles de Paris*, voir BOINDIN.
- LÉRIS (Antoine DE), *Dictionnaire portatif des théâtres, contenant l'origine des différents théâtres de Paris, le nom de toutes les pièces qui y ont été représentées depuis leur établissement...*, nouv. éd., Paris, Jombert, 1763, in-16.
- LÉVY (B.), *The unpublished plays of Carolet. A new chapter of the Théâtre de la Foire*, New-York, Columbia University, 1931, in-8. (*Publication of the Institute of French Studies*.)
- LÉVY-BRUHL (Lucien), *La mythologie primitive*, 3^e éd., Paris, Alcan, 1935, in-8.
- LINTILHAC (Eugène), *Histoire générale du théâtre en France*, Paris, Flammarion, 1904-1909, 4 vol. in-16.
- LOLIE (Frédéric), *La Comédie-Française (Histoire de la Maison de Molière, 1658-1907)*, Paris, Laveur, 1907, in-8.
- LOMBARD (Alfred), *Charlot et Scaramouche*, dans *Revue hebdomadaire* (Paris, novembre 1926), pp. 474 sqq.
- LORET (Jean), *La Mûse historique, ou Recueil des lettres en vers contenant les nouvelles du temps, écrites à S. A. R. la princesse de Longueville, depuis le 4 mai 1650 jusqu'au 28 mars 1665*, Paris, Chenault, 1656-1665, 4 vol. in-8 ; éd. consultée : nouv. éd., par Ch.-L. Livet, Paris, Baffis, 1857-1878, 4 vol. in-8.
- Les continuateurs de Loret*, publié par J. de Rothschild, Paris, s. n., 1881-1899, 3 vol. in-8.
- LYONNET (Henri), *Les comédiennes (La vie au XVIII^e siècle)*, Paris, Seheur, 1930, in-8.
- MAGENDIE (Maurice), *Une source inconnue de Tartuffe*, dans *Revue des Deux Mondes*, t. LI (Paris, 1929), pp. 929-936.

- MACNE** (Émile), *Gaultier-Garguille, comédien de l'Hôtel de Bourgogne, notice ... suivie des chansons de Gaultier-Garguille et de la farce de Perrine*, Paris, Michaud, 1911, in-16.
- *Les plaisirs et les fêtes en France au XVII^e siècle*, Genève, éd. de la Frégate, 1944, in-8.
- MAHRELOT**, voir LANCASTER.
- MARMONTEL** (Jean-François), articles de l'*Encyclopédie* (geste, déclamation, pantomime).
- *Mémoires*, au t. V de la *Bibliothèque des mémoires relatifs à l'histoire de France pendant le XVIII^e siècle*, par François Barrière, Paris, Firmin-Didot, 1846-1881, 37 vol. in-12.
- MARSAU** (Jules), *La pastorale dramatique en France à la fin du XVI^e et au commencement du XVII^e siècle*, Paris, Hachette, 1905, in-8.
- MARTINENCHE** (Ernest), *La comedia espagnole en France, de Hardy à Racine*, Paris, Hachette, 1900, in-8.
- *Molière et le théâtre espagnol*, Paris, Hachette, 1906, in-8.
- MARTINO** (Pierre), *L'Orient dans la littérature française, au XVII^e et au XVIII^e siècle*, Paris, Hachette, 1906, in-8.
- MÉLÈSE** (Pierre), *Le théâtre et le public à Paris sous Louis XIV (1659-1715)*, Paris, Droz, 1934, in-8. (*Bibliothèque de la Société des historiens du théâtre*, t. VI.)
- MEREDITH** (George), *Essai sur la comédie*, trad. Henry-D. Davray, Paris, *Mercur de France*, 1898, in-8.
- MIC** (Constant), *La commedia dell'arte*, Paris, Schiffrin, 1927, in-8.
- MICHAUT** (Pierre), *Histoire du ballet*, Paris, Presses universitaires de France, 1945, in-16. (*Collection Que sais-je ?*)
- MIGNON** (Maurice), *Études sur le théâtre français et italien de la Renaissance*, Paris, Champion, 1923, in-8.
- MOLAND** (Louis), *Molière et la comédie italienne*, Paris, Didier, 1867, in-8.
- *Molière, sa vie et ses ouvrages*, Paris, Garnier, 1887, in-8.
- MONGRÉDIEN** (Georges), *Bibliographie des œuvres du facétieux Bruscamille*, Chartres, Durand, 1916, in-8.
- *Les grands comédiens du XVII^e siècle*, Paris, éd. Le Livre, 1927, in-8.
- MORTIER** (Alfred), *Un ancêtre de George Dandin*, dans *Études italiennes*, Paris, Messein, 1930, in-8.
- *Ruzzante*, Paris, Peyronnet, 1925-1926, 2 vol. in-8.
- NERI** (Achille), *Una commedia dell'arte*, dans *Giornale storico della letteratura italiana*, t. I (Torino, Loescher, 1883), pp. 75-86.
- NOUGARET** (Pierre Jean-Baptiste), *De l'art du théâtre en général, où il est parlé des spectacles de l'Europe, de ce qui concerne la comédie ancienne et nouvelle, la tragédie, la pastorale...*, Paris, Cailleau, 1769, 2 vol. in-12.
- ORIGNY** (Antoine d'), *Annales du Théâtre-Italien depuis son origine jusqu'à ce jour*, Paris, V^e Duchesne, 1788, 3 vol. in-8.
- [**PARFAICT** (François et Claude)], *Histoire de l'Ancien Théâtre-Italien, depuis son origine en France, jusqu'à sa suppression en l'année 1697*, Paris, Lambert, 1753, in-12.
- [—] *Histoire du Théâtre Français depuis son origine jusqu'à présent*, Amsterdam, aux dépens de la Compagnie, 1735-1749, 15 vol. in-12.
- [—] *Mémoires pour servir à l'histoire des spectacles de la Foire, par un acteur forain*, Paris, Briasson, 1743, 2 vol. in-12.
- [— et **ABGUERBE** (Godin d')], *Dictionnaire des théâtres de Paris, contenant toutes les pièces qui ont été jouées jusqu'à présent sur les différents théâtres français et sur celui de l'Académie Royale de Musique, les extraits de celles*

- qui ont été jouées par les comédiens italiens depuis leur rétablissement en 1716, ainsi que des Opéras-Comiques et principaux spectacles des foires Saint-Germain et Saint-Laurent... Paris, Lambert, 1756, 7 vol. in-12.
- PARIS (Gaston), *Esquisse historique de la littérature française au moyen âge, depuis les origines jusqu'à la fin du XV^e siècle*, 3^e éd., Paris, Colin, 1907, in-8.
- PÉRICAUD (Louis), *Le Théâtre des Funambules, ses mimes, ses acteurs et ses pantomimes, depuis sa fondation jusqu'à sa démolition*, Paris, Léon Sapin, 1897, in-8.
- [PERRINET D'ORVAL], *Traité des jeux d'artifice pour le spectacle*, Berne, Wagner et Müller, 1750, in-8.
- PEBRUCCI (Andrea), *Dell'arte rappresentativa, premedita ed all'improvviso*, Napoli, 1699, in-8. (De larges extraits de cette œuvre se trouvent dans l'ouvrage de E. Petraccone, cité plus bas. Nos citations renvoient à l'édition originale.)
- PETIT DE JULLEVILLE (Louis), *La comédie et les mœurs en France au moyen âge*, Paris, Cerf, 1886, in-12.
- *Les comédiens en France au moyen âge*, Paris, Cerf, 1885, in-12.
- *Répertoire du théâtre comique en France au moyen âge*, Paris, Cerf, 1886, in-8.
- PETRACONNE (Edzo), *La commedia dell'arte, storia, tecnica, scenari*, Napoli, Ricciardi, 1927, in-8.
- PRÉNAT (Jacques), *Visite à Copeau*, dans *Latinité* (Paris, décembre 1930), art. reproduit dans *Jeux, tréteaux et personnages*, n° 5 (15 février 1931).
- PUIBUSQUE (Adolphe), *Histoire comparée des littératures espagnole et française*, Paris, Dentu, 1843, 2 vol. in-8.
- RASI (Luigi), *I comici italiani, biografia, bibliografia, iconografia*, Firenze, Limachi, Paris, Klincksieck, 1905, 2 vol. in-8.
- RAYNAUD (Maurice), *Les médecins au temps de Molière*, Paris, Didier, 1862, in-8.
- RICCOBONI (Luigi), *Histoire du théâtre italien...*, Paris, Cailleau, 1731, 2 vol. in-8.
- *Observations sur la comédie et le génie de Molière*, Paris, V^{ve} Pissot, 1736, in-8.
- RIGAL (Eugène), *Alexandre Hardy et le théâtre français à la fin du XVI^e et au commencement du XVII^e siècle*, Paris, Hachette, 1885, in-8.
- *De Jodelle à Molière*, Paris, Hachette, 1911, in-8.
- *Les personnages conventionnels de la comédie au XVI^e siècle*, dans *Revue d'histoire littéraire de la France*, t. IV (Paris, 1897), pp. 161-179.
- *Le théâtre français avant la période classique (fin du XVI^e et commencement du XVII^e siècle)*, Paris, Hachette, 1901, in-16.
- ROHR (Walter), *Leben und dramatische Werke des älteren und jüngeren Montfleury*, in Diss., Leipzig, Grim und Trömel, 1911, in-8.
- ROY (Claude), *Lire Marivaux*, Neuchâtel, la Baconnière, Paris, éd. du Seuil, 1947, in-8. (*Cahiers du Rhône*.)
- [SABATIER (Antoine)], *Les trois siècles de notre littérature*, Amsterdam, s. n., 1772, 3 vol. in-8.
- SABBATTINI (Nicola), *Pratica di fabricar scene e machine ne' Teatri...*, Ravenna, Pietro de' Paoli et Giovanelli, 1638, in-4 ; 1^{re} éd. française, trad. par M^{lles} Maria et Renée Canavaggia et Louis Jouvet, avec une introduction par Louis Jouvet, Neuchâtel, *Ides et Calendes*, 1942, in-8.
- SAINT-BEUVE (Charles-Augustin DE), *Marivaux*, dans les *Causeries du lundi*, t. IX, Paris, Garnier, 1854, in-16.
- SAINT-ÉVREMOND (Charles DE), *De la comédie italienne*, dans *Œuvres*, Amsterdam, Covens et Mortier, 1739, 5 vol. in-12, t. III, pp. 267 sqq.

- SAINT-RENÉ TAILLANDIER (René-Gaspard-Ernest Taillandier, dit), *Un poète comique du temps de Molière (Boursault, sa vie et ses œuvres)*, Paris, Plon, 1881, in-12.
- SAND (George), *Le théâtre de Nohant*, Paris, Michel Lévy, 1865, in-18.
- *Le théâtre des marionnettes de Nohant*, dans *Dernières pensées*, éd. des *Œuvres complètes*, Paris, Calmann-Lévy, 1877, in-8. (Voir aussi trois articles dans *Le Temps*, 11, 12, 13 mai 1876.)
- SAND (Maurice), *Masques et bouffons (comédie italienne)*, Paris, Lévy, 1860, 2 vol. in-8.
- SAULNIER (Claude), *Le sens du comique, essai sur le caractère esthétique du rire*, Paris, Vrin, 1940, in-8.
- SCHLUMBERGER (Jean), *Plaisir à Corneille*, 2^e éd., Paris, N. R. F., 1930, in-8.
- *Tableau de la littérature française, XVII^e et XVIII^e siècles, de Corneille à Chénier*, Dijon, N. R. F., 1939, in-8.
- SCHWARTZ (L.-A.), *The commedia dell'arte and its influence on french comedy in the seventeenth century*, New-York, Institute of French Studies, 1933, in-8.
- STICOTTI (Antoine-Fabio), *Garrick ou les acteurs anglais*, Paris, Lacombe, 1769, in-8.
- TALLEMANT DES RÉAUX (Gédéon), *Historiettes*, publiées par L.-J.-N. Monmerqué et F. Taschereau, Paris, Levasseur, 1834-1835, 6 vol. in-8.
- TOLDO (Pietro), *Di alcuni scenari inediti della commedia dell'arte, e delle loro relazioni col teatro del Molière*, dans *Atti della R. Accademia delle scienze di Torino*, vol. XLII, Disp. 1 a (Torino, Carlo Clausen, 1906-1907), pp. 460-482.
- *La comédie française de la Renaissance*, dans *Revue d'histoire littéraire de la France*, t. IV (Paris, 1897), pp. 361 sqq.; t. V (1898), pp. 554 sqq.; t. VI (1899), pp. 571 sqq.; t. VII (1900), pp. 263 sqq.
- *Études sur le théâtre de Regnard*, dans *Revue d'histoire littéraire de la France*, t. X (Paris, 1903), pp. 25 sqq.; t. XI (1904), pp. 56 sqq.; t. XII (1905), pp. 424 sqq.
- *Il teatro d'Evaristo Gherardi a Parigi*, dans *Rassegna Nazionale*, Roma, année 1897, pp. 603 sqq.
- TOUCHARD (Pierre-Aimé), *Dionysos, apologie pour le théâtre*, Paris, Aubier, 1938, in-8. (*Collection Esprit*.)
- VARIOT (Jean), *Théâtre des traditions populaires*, Marseille, Laffont, 1942, in-8.
- VIAL (Francisque) et DENISE (Louis), *Idées et doctrines littéraires du XVIII^e siècle*, Paris, Delagrave, 1909, in-12.
- VOOS (Wilhelm), *Hauteroche, Schauspieler und Lustspieler*, in Diss., Köln, Carl Vieth, 1927, in-8.
- WYZEWA (Teodor) et SAINT-FOIX (Georges de), *W.-A. Mozart*, Paris, Desclée de Brouwer, 1936-1946, 5 vol. in-8.

INDEX DES NOMS

(Les chiffres imprimés en caractères italiques indiquent, pour les principaux auteurs et acteurs, les passages où ils sont étudiés plus longuement.)

ADAM DE LA HALLE (ou LE BOSSU) 63, 64, 66, 67, 83, 95 AGHION (M.) 357 AGNAN SARAT 101, 107 ALARD 211, 290, 291, 296, 301 ALBERT (M.) 289, 291, 306, 313 ALBORGHETTI (Pietro), dit <i>Pantolon</i> 325, 333, 336, 341 ALEMBERT (J. D') 372, 373, 376, 377, 384, 385, 387, 389, 391, 392, 402, 403 ALENÇON (J. D') 331, 337 ALIZON 106, 107 ALLAINVAL (Abbé D') 285, 341, 396, 398, 399, 432 AMABLE 439 AMICO (Silvio D') 353, 358 ANCONA (A. D') 45 ANDREINI (Francesco) 97 ANDREINI (Giovanni-Battista), dit <i>Lelio</i> 44, 98 ANDREINI (Isabella) 44, 45, 97, 335 ANDREINI (Lidia) 45 ANNE DE BRETAGNE 96 ANOUILH (J.) 448 ANTOINE (A.) 442 APOLLONIO (M.) 15, 17, 34, 53, 57, 59, 97, 119, 167, 172, 174, 178, 180, 181, 324, 435 APULÉE 314 ARETINO (P.) 14, 35, 94 ARIOSTO (L.) 14, 324, 351 ARISTOPHANE 68, 80, 83, 169 ARISTOTE 92, 279, 280 ARLAND (M.) 368 ARMANI (V.) 45 ARNAOUTÉVITCH (A.) 212, 442 ARNOLD (P.) 52, 448 ASTORI (U.) 325 AUBERT (J.) 294, 296, 299, 301	AUDINOT (N.-M.) 289 AUGIER (E.) 431 AUGUSTE, voir DELHOMME AUMAIRE 349 AUTREAU (J.) 285, 286, 337, 340, 341, 358, 359, 362-367, 369, 383, 389, 395, 397, 399, 407, 432 AYMAR (J.) 200 B***, voir BRUGIÈRE DE BARANTE et BIANCOLELLI (Louis) BAÏF (J.-A.) 93 BAJARDI (A.), dite <i>Vittoria</i> 45 BALLETTI (fils de Mario et Silvia) 347, 348, 350 BALLETTI (Joseph), dit <i>Mario</i> 325, 336, 342, 356 BALLETTI (Helena), dite <i>Flaminia</i> 325, 326, 330, 333, 334, 335, 337, 338, 340, 342, 352, 356, 373, 384 BARANTE, voir BRUGIÈRE DE BARANTE BARBARINA (Mlle) 352 BARBIER (A.-A.) 228, 328 BAEBIERI (N.), dit <i>Beltrame</i> 98, 123-135 BARON (E.) 298, 377 BARON (M.) 216, 217, 266, 267, 298 BARRAULT (J.-L.) 368, 391, 428, 438, 448 BARSACQ (A.) 448 BARTHÈS (R.) 104 BARTOLI (A.) 46, 118, 119, 120, 121, 122, 139, 180, 181 BARTOLI (F.) 353 BASCHET (A.) 96, 97, 98, 99, 171 BASTIDE (M.) 389 BATY (G.) 447 BAXTER (R.) 290, 291

- BEAUCHAMP (P.-F. Godard de) 281,
 282, 285, 286, 339, 340, 341, 388,
 389, 396, 397, 399, 401, 432
 BEAUMARCHAIS (P.-A. Caron de)
 233, 285, 286, 287, 393, 432, 441
 BECK (M. von Dee) 298
 BECQUE (H.) 211, 212, 425, 442
 BEDEAU (Julien), voir JOULET
 BEIJER (A.) 51, 107
 BELLAY (J. Du) 92, 93
 BELLEAU (R.) 93
 BELLONI 290, 298
 BELTRAME, voir BAREMBI
 BENOZZI (Zadetta Rosa), dite *Silvia*
 290, 323, 325, 326, 330, 333, 335,
 337, 338, 341, 342, 346, 347, 352,
 356, 368, 373, 377, 384-388, 390,
 395, 397, 398, 399, 406, 432, 441
 BEOLCO (A.), voir RUZZANTE
 BERGSON (H.) 34, 36, 43, 118, 154
 BERNARDIN (N.-M.) 184, 211, 217,
 289, 294, 297, 348, 349
 BERNSTEIN (H.) 431
 BERTINAZZI (Carlo), voir CARLIN
 BIANCHI (Giuseppe), dit *Capitan*
Spezzafer 98, 142
 BIANCHI (Ludovico), dit *il Dottore* 46
 BIANCHI (Vittoria) 107
 BIANCOLELLI (Catherine), dite *Co-*
lombine 184, 186, 267
 BIANCOLELLI (Domenico), dit *Arle-*
quin ou Dominique 45, 46, 48, 50,
 51, 98, 118, 119, 120, 121, 122,
 123, 140, 142, 167, 170, 175-180,
 181, 182, 183, 184, 185, 186, 187,
 188, 191, 193, 198, 218, 226, 249,
 253, 254, 267, 290, 291, 324, 329,
 336, 352, 361, 377, 378, 392, 437
 BIANCOLELLI (Françoise-Marie-Apol-
 line), dite *Isabelle* 184, 186
 BIANCOLELLI (Louis) 203, 204, 234,
 256
 BIANCOLELLI (Pierre-François), dit
Trivelin ou Dominique le fils 290,
 329, 330, 331, 339, 341, 346, 361,
 395
 BIBBIENA (Card.) 14, 96, 326
 BIDOU (H.) 135, 136
 BIGOTTINI 352, 354
 BILLIONI 355
 BISSONI (Giovanni), dit *Scapin* 325,
 333, 336
 BLANCHARD, dit *Pierrot* 437
 BLANCHART (P.) 442, 448
 BOCCABADATI 326
 BOCCACE 13, 117, 216, 222, 326
 BOILEAU 116, 203, 204, 279, 323
 BOINDIN (N.) 328, 329, 330, 334,
 337, 338, 359, 384
 BOISFRANC 205, 210
 BOISROBERT (F. Le Metel sieur de) 215
 BOISSY (L.) 281, 282, 285, 286
 341, 347, 356, 402, 432
 BOLL (A.) 107
 BOLOGNESE (Simon) 171
 BONIFACE 107
 BONNASSIES (J.) 289
 BORDELON (L.) 201
 BOUCHER 217
 BOUCHER (F.) 289
 BOURSULT (E.) 119, 122, 196, 221-
 222, 264, 285
 BRAGAGLIA (A.-G.) 105
 BRAY (R.) 92
 BRÉCOURT (G. Marcoureaux de) 215,
 216
 BRET 282
 BRIOCHÉ 170
 BRISSON (P.) 115, 160
 BRISTOL (Comte de) 171
 BROCHET (H.) 88, 448
 BROSSES (Ch. de) 46, 117, 118, 377
 BROSSETTE (Cl.) 323
 BRUEYS (D.-A. de) 228-232
 BRUGIÈRE DE BARANTE 203, 204,
 211, 234, 256
 BRUNETIÈRE (F.) 262
 BRUNO (G.) 158
 BRUSCAMILLE 101, 106, 107, 109
 BURCKHARDT (J.) 13
 BURNET (M. Scott) 281
 CALDERON 326, 328
 CALDERONI (F.) 326
 CALLOT (J.) 53
 CALMO (A.) 117
 CAMARGO (Mlle) 46, 348, 352
 CAMERANI 357
 CAMILLE, voir VÉRONÈSE (Camille)
 CAMPARDON (E.) 167, 288, 289, 291,
 293, 294, 296, 297, 298, 306, 384,
 385
 CAMPISTRON (J. de) 282, 293
 CARLIN (Carlo Bertinazzi, dit *Arle-*
quin) 46, 52, 335, 343, 345, 347,
 352, 354, 355, 357, 425, 428, 430,
 432, 436, 441
 CAROLET 322, 337

CARTOUCHE 331
 CASANOVA (J.-J.) 384, 386, 388
 CATHERINE DE MÉDICIS 96
 CATOLINI 342
 CAUMARTIN DE BOISSY 418
 CAYANUS (D.) 336
 CAYLUS (Comte de) 358, 359
 CECCHI (G.) 14, 34, 35, 94
 CECCHINI (Flaminia) 97
 CECCHINI (Pier-Maria) 41, 97
 CHAMFORT (N.) 147
 CHAMPAGNE 217
 CHAMPFLEURY 437, 438, 439
 CHAMFMESLÉ (Ch. Chevillet) 217,
 229, 230, 265, 266, 270
 CHAMFMESLÉ (M. Desmarest, dame)
 190
 CHANCEHEL (L.) 18, 36, 38, 46, 52,
 88, 104, 161, 163, 210, 325, 355,
 357, 378, 380, 436, 437, 438, 440,
 441, 442, 444, 445-447
 CHAPLIN (Ch.), dit *Charlot* 44, 442
 CHAPONNIÈRE (P.) 284, 313
 CHAPPUZEAU (S.) 137, 140, 169, 216
 CHARLES IX 96
 CHARNY 298, 328
 CHARTON (Charles), dit *Léandre* 438,
 439
 CHATEAUVIEUX (Cosme la Gambe,
 dit) 96
 CHATEAUBRIAND 410
 CHATTERTON 284
 CHÉNIER (A.) 95
 CHESNAYE (N. de La) 89
 CHEVALIER 138, 216, 217
 CHINARD (G.) 321, 407, 410
 CHOPIN (F.) 439
 CICOGNINI 140 141, 326
 CINTHIO, voir ROMAGNESI (Antonio)
 CLARAC (P.) 266
 CLARICI 419
 CLÉMENT 438, 439
 COHEN (G.) 68, 69, 89, 90, 91, 448
 COLA 97, 98
 COLLALTO 353, 355
 COLLET 424
 COLOMBINE, voir BIANCOLELLI (Thé-
 rèse)
 CONSTANTINI (Angelo), dit *Mezzetin*
 173, 340, 342
 CONSTANTINI (Antonio) 342, 343,
 352, 354
 CONSTANTINI (Jean-Baptiste), dit *Oc-
 tave* 290, 304, 306

COPEAU (J.) 39, 58, 147, 151, 152,
 153, 156, 158, 159, 160, 162, 224,
 287, 442-445, 446, 447
 COQUELIN cadet 134
 CORALINE, voir VÉRONÈSE (Anna)
 CORNEILLE (P.) 95, 105, 189, 280
 CORNEILLE (Th.) 105, 106, 215, 217,
 308, 326
 COSSARD aîné 438
 COSSARD cadet 438, 439
 CÔTE (DE LA) 304
 COTOLENDI (Ch.) 210
 COURTELIN (G.) 18, 442
 COURVILLE (X. de) 52, 290, 323,
 324, 325, 326, 327, 328, 329, 331,
 332, 334, 337, 338, 339, 340, 341,
 343, 346, 357, 358, 363, 368, 379,
 380, 382, 384, 386, 387, 388, 393,
 395, 416, 418, 419, 448
 COUTÉ (J.) 64
 COUTELIER 330
 COYECQUE 96
 COYPEL (Ch.) 282, 286, 330, 336,
 338, 358-361, 363, 369, 396
 CROCE (B.) 119, 120, 121, 123, 135,
 136, 137, 138, 180
 CRUCHE (Mons') 75
 CUSSON (J.) 444, 445, 446
 CYRANO DE BERGERAC 145
 DACIER (E.) 380
 DACIER (Mlle) 143
 DAME GIGOGNE 106, 108, 109
 DAMINOIS 293
 DANCHET 416
 DANCOURT (Fl. Carton) 199, 201,
 212, 217, 218, 235, 256, 264, 265-
 275, 281, 286, 292, 293, 308, 368,
 383, 388, 431, 432
 DASTÉ (J.) 443, 448
 DAUCOUR (Godard) 286
 DAUPHIN (Louis, fils de Louis XV)
 344
 DAVRAY (H.-D.) 327
 DEBURAU (Ch.), dit *Pierrot* 438
 DEBURAU (J.-G.-Baptiste), dit *Pier-
 rot* 254, 255, 358, 428, 437-438,
 439
 DELAPLACE (A.) 290, 293, 298, 328
 DELHOMME (J.-E.), dit *Auguste* 436
 DELISLE (L.-F.) de LA DRÉVETIÈRE
 285, 286, 293, 328, 336, 339, 340,
 341, 348, 358, 367, 396, 397, 398,
 399, 405-420, 424, 430, 432, 441

- DELISLE (Mlle) 291
 DEMONCRIF (J.) 293
 DERUDDER, dit *Arlequin* 439
 DESEOULMIERS (J.-A. Jullien) 47,
 121, 122, 181, 336, 338, 341, 344,
 346, 348, 371, 390, 396, 403
 DESGRANGES 290
 DESMARETS DE SAINT-SORLIN 94,
 335
 DESPOIS (E.) 116, 119, 122, 123,
 126, 128, 135, 143, 145, 221
 DESTOUCHES (Ph. Néricault) 281,
 282, 283, 284, 286, 367, 369, 431
 DIDEROT (D.) 18, 39, 58, 285, 286-
 287, 335, 355, 399, 401, 427, 431,
 432.
 DIMIER (L.) 380
 DISOMME 75
 DOLET 313, 328
 DOMANN (W.) 233
 DOMINIQUE, voir *BIANCOLELLI* (Do-
 menico), dit *Arlequin*
 DOMINIQUE le fils, voir *BIANCOLELLI*
 (Pierre-François)
 DORIMON 140, 141, 142, 215, 216
 DOUTREPONT (Ch.) 100, 101, 105,
 106, 107, 108, 109, 117
 DOVÉ 389
 DUECH (L.) 63, 75, 88, 89, 93, 103,
 104, 107, 151, 286, 370, 399
 DUEOIS (J.) 221
 DUCHÂTRE (P.-L.) 15, 51, 52, 56,
 96, 97, 435
 DUCREUX (L.) 448
 DUFAUT 282
 DUFAY (P.) 313
 DUPRESNY (Ch. Rivière) 182, 183,
 196, 197-201, 203, 204, 210, 218,
 227, 233-245, 249, 251, 258, 264,
 266, 269, 274, 275, 282, 292, 333,
 362, 369, 392, 396, 435
 DUFY 293
 DULLIN (Ch.) 158, 447
 DUMANIANT (A.-J.) 106
 DU MESNIL (J.-B.), voir *ROSIMOND*
 DUMOLARD (A.-F.) 348
 DURANDEAU (E.) 108
 DURRY (M.-J.) 368

 ÉLISABETH D'ANGLETERRE 96, 97
 EUTRAPEL 126

 FAGAN (Ch.-B.) 281, 282, 356
 FAGNANI 269

 FAGUET (E.) 383
 FAIFEU (P.) 74
 FAIL (Noël du) 100
 FARNÈSE (Antoine), duc de Parme
 324, 340
 FATOUVILLE (Nolant de) 49, 172,
 178, 184, 186-192, 194, 196, 210,
 211, 221, 229, 249, 251, 329, 362
 FAVART (A.-P.-C.) 348
 FAVART (C.-S.) 289, 290, 343, 344,
 348, 349, 355, 356, 357
 FAVART (Mme) 344, 348, 358, 398
 FEYDAU (G.) 442
 FIGRILLI (Tiberio), dit *Scaramouche*
 16, 44, 45, 49, 51, 98, 103, 163,
 167, 169, 170, 172-175, 180, 191,
 193, 264, 291, 324, 352, 377, 434,
 448
 FLAMINIA, voir *BALLETTI* (Helena)
 FLÉCHELLES, voir *GAULTIER-GAR-
 GUILLE*
 FLEURY (J.) 371, 389, 392
 FLORIAN (J.-P. Claris de) 285, 357,
 392, 425-431, 435, 441
 FLORIDOR (J. de Soulas, dit) 222,
 229
 FONTAINE (L.) 405
 FONTENELLE (B.) 344
 FOSSARD 51, 52, 53, 97, 101, 107
 FOURNEL (V.) 101, 108, 115, 119,
 123, 137, 138, 140, 215, 216, 217,
 218, 221, 222, 350
 FOURNÉE (Ed.) 101, 102, 103, 104,
 107, 108
 FOURNIER (J.) 389
 FRACASSE (Le Capitaine) 107
 FRANCASSANI (A.) 290
 FRANCATRIPA 107
 FRANCISQUE 290, 291, 304, 306, 313
 FRANÇOIS 1^{er} 75
 FRÉRET 329, 330
 FUCHS (M.) 445
 FURETIÈRE (A.) 268
 FUSILÉE 396
 FUZELIER (L.) 289, 294, 304, 309,
 310, 331, 337, 339, 346, 396

 GABRIELI (Francesco), dit *Scapin* 98
 GALLAND (A.) 310
 GANASSA (A.) 96, 97, 430
 GANDINI (ou GAUDINI) 352, 353
 GARNIER (R.) 93
 GARRICK (D.) 46, 287, 355, 387
 GARZONI 45, 171

GAULTIER-GARGUILLE (Hugues Gué-
fu), dit *Fléchelles* 95, 101, 102,
103-104, 105, 107, 108
GAUTIER (Th.) 437, 438
GAVAZZI (A.) 15
GENDARME DE BÉVOTTE (G.) 140,
141
GESVRES (Duc de) 344
GHÉON (H.) 159, 161, 444, 446, 448
GHERARDI (Evariste) 49, 52, 119,
135, 167, 171, 172, 178, 181, 182,
183, 184, 185, 186-212, 216, 218,
223, 252, 257, 259, 274, 285, 302,
305, 309, 311, 322, 325, 327, 329,
330, 331, 336, 338, 340, 344, 347,
354, 361, 362, 369, 378, 383, 392
406
GHERARDI (J.), dit *Flautin* 45
GIGNOUX (H.) 442
GILIBERTO 141
GILLES, voir VILLARD (J.)
GILLET (J.-E.) 139
GILLOT (Cl.) 52, 380, 431
GIRARDIN 186
GIRAUDOUX (J.) 387, 431, 448
GODARD (J.) 94
GOLDONI (C.) 114, 349, 353, 355,
357, 358
GONZAGUE (Louis de) 96
GOZZI (C.) 57, 310, 331, 353, 358,
445
GRAND DAUPHIN (le) 293
GRENIER (J.-P.) 448
GRESSET (J.-B.-L.) 282
GREUZE (J.-B.) 355
GRÉVIN (J.) 93, 100
GRIEU (G. de) 100
GRIMM (F.) 321, 354, 355
GRINGALET 108
GRINGOIRE (P.) 68, 88
GROCK 105
GROS (E.) 265
GROS-GUILLAUME (Robert Guérin),
dit *La Fleur* 95, 102-103, 104,
105, 106, 107, 108, 216, 229
GROTTO (L.) 128
GUÉRIN, voir GROS-GUILLAUME
GUÉRIN de BOUSCAL 267
GUÉRU (Hugues), voir GAULTIER-
GARGUILLE
GUEULLETTE (Ch.) 361, 362
GUEULLETTE (J.-E.) 122, 290, 325,
330, 331, 336, 362

GUEULLETTE (Th.-S.) 48, 122, 141,
167, 184, 290, 325, 328, 329, 330,
331, 334, 335, 336, 337, 338, 340,
341, 342, 344, 345, 347, 348, 349,
351, 352, 353, 354, 355, 361-362,
378, 383, 387, 396, 420
GUILLLOT-GORJU (Bertrand Hardouin
de Saint-Jacques, dit) 104, 105,
108
GUITRY (L.) 58
GUSTAVE, dit *Arlequin* 439
GUYON (Alexandre), dit *Pierrot* 438
GUYOT DE MERVILLE (M.) 285, 356

HACKS (Ch.) 437
HAMOCHE 290
HARDOUIN DE SAINT-JACQUES (Ber-
trand), voir GUILLLOT-GORJU
HARDY (A.) 94, 101, 102, 109, 145,
146
HAUTEROCHE (Noël Le Breton sieur
de) 222-227, 254, 264, 326
HÉBERT 443
HENRI II 96
HENRI III 51, 96, 97, 171
HENRI IV 96, 97, 98, 103
HÉROARD 98
HERRAND (M.) 448
HERVÉ 108
HESSE, dit *Deshayes* 347, 348, 356
HEYLLI (G. d') 362
HOFFMANN (E.) 440
HOLSBOËR (W.) 101, 105
HOMÈRE 310
HORACE 281
HOUSSAYE (A.) 438
HUMBERT (H.) 406
HUSSENOT (O.) 38, 448

ISABELLE, voir BIANCOLELLI (Fran-
çoise)
ISAY (R.) 160

JACOB (P.-L.), voir LACROIX
JACQUEMONT (M.) 448
JAL (A.) 101, 104, 267, 337, 355
JAMIESON (I.) 353, 359, 361
JANIN (J.) 437, 438
JAVILLIERS 46
JEAN FARINE 106, 108
JODELET (Lucien Bedeau, dit) 105-
106, 108 140
JODELLE (E.) 87, 92, 93, 123, 134
JOLLY (A.-F.) 282, 396, 397

JOUVET (L.) 153, 163, 368, 447, 448
JULES II 68

KALPESTRI, dit *Pierrot* 438
KIEHL (J.) 204
KLINGER (O.) 184, 196, 203
KORLER (P.) 70, 86, 93, 115

LABICHE (E.) 393, 442
LABORAS DE MÉZIÈRE 351
LA BRUYÈRE 263, 270
LA CHAPELLE (J. DE) 217
LA CHAUSSÉE (P.-C. de Nivelles DE)
280, 282, 283, 284-285, 286, 341,
368, 384, 431, 432

LACLOS 387
LACOUR (L.) 292
LACROIX (P.) 89, 91, 191
L'AFFICHARD (Th.) 285
LA FLEUR, voir GROS-GUILLAUME
LAFONT (J. DE) 286
LA FONTAINE 106, 216, 266
LA FONTAINE (Mlle) 352
LAHONTAN (Baron DE) 407, 408,
409, 410, 411
LALANDE (Thérèse DE) 342

LA LAURENCIE 349
LAMBERT 215
LAMBRANZI 52
LA MOTTE (A. Houdar DE) 188,
200, 202, 255, 339, 340, 344
LANCASTER (H.-C.) 102, 138, 139,
219, 220, 222
LANCRET (N.) 431

LANSON (G.) 93, 94, 100, 114, 116,
147, 150, 151, 222, 280, 283, 284,
285

LAPLACE (A.), voir DELAPLACE
LAPLACE (J.), dit *Cassandre* 438
LA PORTE 350

LAPORTE, dit *Arlequin* 436

LARIVÉY (P.) 93, 124

LARROUMET (G.) 368, 377, 385, 386,
423

LASCA 46, 94

LA TAILLE (J. DE) 92, 93

LA THORILLIÈRE (Lenoir sieur DE)
le père 266, 267

LA THORILLIÈRE (Charlotte Lenoir
DE) 267

LA THORILLIÈRE (Pierre Lenoir DE)
229, 267, 274

LA THORILLIÈRE (Thérèse Lenoir DE)
267

LA THUILLERIE (J.-F. Juvénat DE)
216, 217, 227, 229

LAURENT 102

LAURENT aîné, dit *Arlequin* 438

LAZZARI, dit *Arlequin* 436

LEBÈGUE (R.) 92, 93, 96, 97, 98,
99, 100, 107

LECOQ 75

LECOUVREUR (A.) 368, 377, 387

LEGRAND (Henri), voir TURLUPIN

LEGRAND (M.-A.) 331, 339, 340,
343, 346, 369, 389

LEGRAND (P.), dit *Pierrot* 438

LELIO, voir RICCONONI (Luigi)

LE LOYER (P.) 94

LEMAITRE (Frédéric) 439

LEMAITRE (J.) 212, 269, 270, 271,
272, 286, 442

LENIENT (Ch.) 64, 68, 74, 388

LE NOBLE (E.) 196, 221

LÉRIS (A. DE) 102, 181, 184, 196,
197, 200, 201, 203, 266, 267, 268,
269, 351, 396, 403, 424

LESAGE (A.-R.) 227, 233, 286, 289,
291, 293, 297, 298, 301, 302, 304,
307, 308-313, 314, 322, 396, 404,
406, 431, 432, 439

L'ESTOILE (P. DE) 99

LÉVY (B.) 322

LÉVY-BRUHL (L.) 39

LIGNE (Prince DE) 52, 380

LINCOLN (Ambassadeur d'Angleterre)
97

LINGUET 347

LINTILEAC (E.) 100

LIVET (Ch.-L.) 168

LOCATELLI (Domenico) 16, 141, 167,
168, 170, 180, 181

LOLIÉB (F.) 293

LOLLI (Jean-Baptiste), dit *le Docteur*
184

LOMBARD (A.) 44

LONGUEVILLE (Princesse DE) 168

LOPE DE VEGA 114, 389

LORET (J.) 168, 170, 171, 172

LOSME DE MONTCHESNAY (J. DE)
192, 194, 196, 200, 202, 249, 251,
256

LOUIS XI 288

LOUIS XII 68

LOUIS XIII 96, 98

LOUIS XIV 229, 234, 279, 288, 323

LOUIS XV 289, 290, 358

- LUÇON (Card. de Richelieu, évêque de) 98
 LULLY (J.-B.) 202
 MACRIAVEL (N.) 14
 MADAME (Princesse Palatine) 302
 MAFFEI (S.) 324
 MAGENDIE (M.) 139
 MAGNE (E.) 103
 MARELOT 102
 MAILHOL 356
 MAILLARD (M^{lle}) 291
 MAINE (Duchesse du) 280
 MAINTENON (Madame de) 167
 MAIRET (J.) 94
 MAITRE ANDRÉ ITALIEN 96
 MALATESTA (M. de) 118, 377
 MALRERBE 98
 MANDAJOR 337, 338
 MANTOUE (Ducs de) 15, 97, 98, 347
 MARCHATI (Abbé) 339
 MARGUERITE DE VALOIS 97
 MARIE DE MÉDICIS 97, 98
 MARIO, VOIR BALLETTI (Joseph)
 MARIVAUX (P. Carlet Chamblain de) 242, 245, 270, 285, 286, 293, 323, 325, 330, 335, 336, 339, 340, 341, 346, 357, 358, 359, 360, 361, 363, 368-405, 406, 419, 420-424, 426, 427, 430, 431, 432, 435, 441, 448, 449
 MARMONTEL (J.-F.) 178, 354, 392
 MAROLLES (Abbé Michel de) 106
 MARTAINVILLE (Nicolas) 95, 100-101
 MARTELLI 324
 MARTIN (O.) 107
 MARTINELLI (Tristano), dit *Arlequin* 16, 97, 98
 MARTINENCHE (E.) 109, 144, 151, 163, 164
 MARTINO (P.) 321
 MATERAZZI (Francesco), dit *le Docteur* 325, 330, 336, 338
 MAUPOINT 331
 MAYOLAS 170
 MÉLÈSE (P.) 229
 MÉNYER 299, 301, 306
 MEREDITH (G.) 327
 MERLIN COCCAI 41
 MÉTASTASE (P.-B.) 424
 MEUSNIER 337
 MIC (C.) 14, 15, 34, 37, 38, 40, 41, 42, 44, 45, 46, 48, 51, 52, 56, 167, 181, 370, 373
 MICHAUT (P.) 352
 MICHELIN 108
 MOLAND (L.) 86, 119, 123, 145, 158, 173
 MOLIERE 17, 43, 86, 87, 92, 101, 104, 106, 108, 109, 110-164, 169, 191, 195, 206, 208, 211, 215, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 227, 232, 245, 249, 250, 251, 252, 257, 259, 260, 261, 263, 264, 267, 269, 270, 280, 281, 282, 284, 292, 293, 308, 325, 328, 333, 358, 377, 383, 389, 390, 392, 394, 431, 434, 435, 441, 444, 445, 449
 MONDOR 105
 MONGIN, 204, 256
 MONGRÉDIEN (G.) 101, 105, 106
 MONICAULT 395
 MONMERQUÉ (L.-J.-N.) 64, 65, 103
 MONNIER (H.) 441
 MONTAIGNE 101
 MONTCHESNAY, VOIR LOSME
 MONTESQUIEU 233
 MONTFLEURY (A.-J.) 216-217, 227
 MONTFLEURY (Z.-J.) 216, 217, 229
 MONTLUC (A. de) 94
 MORETO 329, 335
 MORTIER (A.) 15, 117, 158
 MOULIER DE MOISSY 356
 MOURET 337, 345, 346, 423
 MOZART 344
 MUSSET (A. de) 393, 438, 441-442, 448
 MUSSET (P. de) 438
 NANTEUIL (D. Clerseher de) 218, 219-221, 264
 NERI 118, 139
 NICOLET 291, 439
 NODIER (Ch.) 438
 NOUGARET 291
 OREY (A.) 444, 448
 OCTAVE, VOIR CONSTANTINI (Jean-Baptiste)
 ORIGNY (A. d') 336, 347, 351, 352, 354, 357
 ORLÉANS (Philippe d'), Régent 280, 324
 ORNEVAL 289, 297, 304, 309, 389, 406
 OUIILON (Abbé d') 389
 OUVILLE (A. Le Metel sieur d') 139, 326

- PACHETI (Pietro) 290
 PALAFRAT (P.) 178, 191, 196, 211, 227, 228-232, 264
 PALLÉSINI (Giovanni), dit *Pedrolino* 44
 PANARD (Ch.-F.) 289, 306, 356
 PARABOSCO 93
 PARADIS DE MONCRIF 337
 PARFAICT (Frères) 45, 48, 101, 103, 104, 139, 171, 173, 175, 176, 177, 178, 179, 185, 186, 187, 188, 190, 203, 216, 218, 219, 221, 229, 230, 234, 232, 245, 248, 258, 263, 266, 289, 298, 299, 304, 307, 325, 328, 335, 389, 419
 PARME (Prince DE), voir FARNÈSE (Antoine)
 PASQUATI (Giulio) 171
 PELLEGRIN (Abbé S.-J.) 281, 282, 406
 PELLETIER 438, 439
 PÉRICAUD (L.) 108, 437, 438
 PERRAULT (Ch.) 440
 PERRIN (F.) 94
 PERRINE 106
 PERRINET D'ORVAL 346
 PERRUCCI (A.) 26, 34, 36, 37, 40, 41, 45, 46, 47, 50, 53, 56, 57, 148, 171, 174, 176, 178, 179, 373, 375, 392
 PETIT DE JULLEVILLE (L.) 66, 74, 77, 89, 90, 93, 100, 286
 PETITOT 283
 PÉTEARQUE 374
 PHILIPPIN 107, 108
 PICCOLOMINI 93
 PICHOU 94
 PICHOU (E.) 88
 PICOT (E.) 88
 PIRANDELLO (L.) 353
 PIRON (A.) 282, 283-285, 286, 289, 291, 293, 294, 297, 313-321, 322, 406, 432
 PITOËFF (G.) 448
 PITOËFF (L.) 448
 PLACIDE, dit *Cassandre* 438
 PLAUTE 13, 68, 94, 142, 144
 POINSINET 356
 POISSON (Ph.) 285
 POISSON (R.) 187, 216, 217
 POITIERS 347
 PONT-ALLAIS 96
 PORNACCHI (T.) 171
 PRÉNAT (J.) 443
 PRÉVILLE (P.-L.) 289
 PROUST (M.) 391
 PUIEUSQUE (A. DE) 217
 PURE (Abbé M. DE) 140
 QUINAULT (Ph.) 121, 123, 196, 202, 215, 265, 326, 339
 RABELAIS 188, 407
 RACINE 109, 169, 184, 280
 RAISIN (J.-B. Siret) cadet 217, 228, 229, 230, 231, 232, 264
 RAISIN (Mlle) 293
 RAMEAU (J.-Ph.) 289
 RASI (L.) 349, 353, 354, 355
 RAUZINI (Giacomo), dit *Scaramouche* 325
 RAYNAUD (M.) 225
 REGNARD (J.-F.) 182, 183, 186, 194, 195, 196, 199, 200, 201, 202, 203, 210, 222, 227, 233, 234, 240, 245, 246-264, 266, 269, 270, 274, 275, 281, 282, 285, 292, 333, 351, 435, 441
 RÉMOND DE SAINTE-ALBINE 330, 389
 RENAUD (Madeleine) 368, 388, 448
 RESTIER 297
 RICCORDINI (Antonio), dit *Pantalone* 324
 RICCORONI (François), dit *Lelio fils* 336, 341, 343, 346, 347, 351, 356
 RICCORONI (Luigi), dit *Lelio* 52, 282, 285, 290, 293, 323-340, 341, 344, 347, 349, 354, 357, 358, 361, 370, 373, 379, 389, 395, 397, 398, 399, 401, 432, 441
 RICHARDSON (S.) 286
 RIGAL (E.) 87, 101, 104, 106, 107, 108, 123, 134
 RIGOLEY DE JUVIGNY 285, 313
 RINALDO 171
 ROBINET 170, 171, 185
 ROCKARD 343
 ROCHER (R.) 447
 ROHR (W.) 217
 ROJAS (F. DE) 308
 ROLAND 347
 ROLAND (Mlle) 343, 347
 ROMAGNESI (Antoine) 285, 336, 340, 341, 343, 344, 346, 396
 ROMAGNESI (Antonio), dit *Cinthio* 184, 185, 186, 188.
 ROMAINS (J.) 448

- ROSCIUS 229
 ROSELIS 229
 ROSIMOND (CL. LA ROSE sieur DE) 215, 216, 218-219, 220, 264
 ROTHSCHILD (J. DE) 170
 ROTROU (J. DE) 94, 142, 143, 144, 215, 265
 ROUSSEAU (J.-B.) 117, 217
 ROUSSEAU (J.-J.) 285, 344, 406, 432
 ROY (C.) 368
 RUGGIERI 345
 RUSCA (Margarita), dite *Violette* 325
 RUZZANTE (Angelo Beolco, dit) 15, 53, 158, 335, 440
 RYER (P. DU) 94

 SABATIER (A.) 228
 SABBATTINI (N.) 306, 307
 SACCHI 445
 SAINT-DENIS (M.) 444
 SAINTE-BEUVE (Cb.-A.) 93, 321
 SAINT-EDME 298, 306, 307
 SAINT-EVREMOND (Ch. DE) 170, 171
 SAINT-FOIX (G.) 344
 SAINT-FOIX (G.-F. Poulain DE) 285, 286, 338, 356, 358, 396, 402-405, 424
 SAINT-JORRY (L. Rustaing DE) 286, 331, 339
 SAINT-PÉRIER 39
 SAINT-RENÉ TAILLANDIER 221
 SAINTYON 217, 266
 SALLÉ (Mlle) 304
 SAND (G.) 438, 439-440
 SAND (M.) 15, 27, 41, 104, 158, 167, 178, 254, 439-440
 SAULNIER (C.) 436
 SAUVAL (H.) 101, 102, 103, 104
 SCALA (Flaminio) 14, 16, 17-35, 42, 43, 47, 48, 51, 97, 109, 139, 180, 181, 189, 190, 197, 218, 219, 220, 247, 254, 322, 326, 334, 363, 371, 437
 SCARAMOUCHE, voir FIORILLI (Tiberio)
 SCARRON (P.) 105, 106, 135, 136, 137, 215, 308
 SCHLUMBERGER (J.) 95
 SCHMITT 13
 SECCHI 326
 SEDAINÉ (M.-J.) 285
 SENONE 283
 SERVANDONI 307
 SFORZA D'ODDI 222

 SHAKESPEARE 114, 283
 SILVIA, voir BENOZZI (Zanetta)
 SOLEINNE 135, 419
 SOMAIZE 119, 140
 SORIN 290
 STAËL (Mme DE) 179
 STICOTTI (Antoine) 356, 387
 STOPPINO 41
 STRAPAROLE 135
 STROZZI 99
 SUBLIGNY (A. Perdou DE) 170
 SUBLIGNY (Mlle) 352

 TAEARIN 95, 101, 104-105, 107, 108
 TALLEMANT DES RÉAUX (G.) 103, 104, 105
 TASCHEREAU (F.) 103
 TENCIN (Mlle DE) 392
 TÉRENCE 13, 68, 93, 145, 231
 TESSIN (Comte DE) 285
 THÉVENEAU 341, 342
 THIEAUDET (A.) 442
 THOMASSIN (Tommaso Vicentini), dit *Arlequin* 46, 49, 51, 52, 325, 326, 329, 330, 331, 333, 335, 336, 341, 342, 343, 377, 378, 379, 381, 383, 384, 392, 395, 397, 398, 399, 406, 416, 417, 418, 419, 421, 430, 432
 TIRSO DE MOLINA 140
 TOEPPFER (R.) 157
 TOLDO (P.) 95, 115, 119, 123, 136, 137, 139, 150, 247, 248, 249, 257, 261, 262, 263
 TORELLI 95, 99, 185
 TORTORITI (J.) 290
 TOSCANO 291
 TOUCHARD (P.-A.) 38, 280
 TRISTAN L'HERMITE (F.) 123, 216
 TROTTEREL (P.) 94
 TURLUPIN (Henri Legrand, dit) 95, 101-102, 103, 104, 105, 107, 108
 TURNÈBE (Odet DE) 87, 93

 VALLERAN LECOMTE 107
 VAN LOO 386
 VARIO 191
 VARIOT (J.) 139
 VAUTIER, dit *Polichinelle* 438
 VENDÔME (Duc DE) 232
 VÉRONÈSE (Anna), dite *Coraline* 338, 348, 351, 352, 354-355, 356, 432
 VÉRONÈSE (Camille) 338, 348, 352, 355, 441

VÉRONÈSE (Carlo), dit <i>Pantalon</i>	338,	VITAL D'ANDIGUIER	139
343, 347, 348-356,	404	VOISIN	346
VERTON	336	VOLTAIRE	264, 281, 285, 286, 321,
VICENTINI (Jean-Vincent)	347	339, 341, 343, 344, 432	
VICENTINI (Tomaso), voir THOMASSIN		VONDREECK (Catherine)	298, 301,
VIGNY (A. DE)	284	306	
VILLARD (J.), dit <i>Gilles</i>	444	VOOS (W.)	222
VILLIERS	140, 141, 142, 215, 216,		
217, 229, 230		WATTEAU (A.)	17, 323, 358, 362,
VILLON (F.)	72	380, 405, 431	
VIOLLET-LE-DUC (L.)	70, 72, 74, 76	WYZEWA (T. DE)	344
VISÉ (J. Donneau DE)	186, 216,		
217, 265		ZANOTTI (Andrea), dit <i>Ottavio</i>	44

INDEX DES PIÈCES

- A fourbe fourbe et demi* 187, 188
Académie des femmes (L') 137, 140
Acharniens (Les) 83, 84
Achille à Scyros 99
Achmet et Almanzine 305, 310
Addition à la comédie d'Arlequin soldat et bagage 185
Adelphes (Les) 216
Adieux des officiers (Les) 182, 201
Agoteurs (Les) 269
Agnès de Chaillot 340, 344, 345, 346
Albero incantato (L') 180
Alessandro (L') 93
Amadis 343
Amadis de Gaule 202
Amant indiscret (L') ou le Maître étourdi 123, 265
Amante capricieuse (L') 337
Amante difficile (L') 389
Amante romanesque (L') ou la Capricieuse 362
Amants déguisés (Les) 389
Amants ignorants (Les) 341, 363-367, 379, 383, 387, 389
Amants inquiets (Les) 344
Amants réunis (Les) 285, 286, 388, 396, 397, 399-401
Ambitieux (L') 282, 283
Amour charlatan (L') 274
Amour des trois oranges (L') 448
Amour (L') et la vérité 339
Amour maître de langue (L') 337
Amour médecin (L') 144, 159, 261
Amour précepteur (L') 361, 396
Amour sentinelle (L') 219
Amours à la chasse (Les) 330, 331, 336, 338, 358-361, 389
Amours de Bastien et Bastienne (Les) 344
Amours de Trapolin (Les) 216
Amphitryon 139, 142-144, 146, 149
Andrienne (L') 216
Ane d'or (L') 314, 321
Ange (L'), feu d'artifice 346
Animaux raisonnables (Les) 406
Antes que todo es mi dama 326
Arc-en-ciel (L'), feu d'artifice 346
Arcadie enchantée (L') 1717, can. italien 349
Arcadie enchantée (L') 1747, can. italien 352
Archipel Lenoir (L') 448
Arlequin à la guinguette 406
Arlequin amoureux par complaisance 342
Arlequin astrologue, enfant, statue et perroquet 326, 329
Arlequin au banquet des sept sages 419
Arlequin au sérail 403
Arlequin barbet, pagode et médecin 297
Arlequin bouffon de cour 342
Arlequin camarade du diable 331
Arlequin Cartouche 331, 339
Arlequin chevalier du soleil 181, 191
Arlequin chirurgien en Barbarie 307
Arlequin cochon par amour 181
Arlequin cru Lelio ou Lelio jouet de la fortune 326
Arlequin dans l'île de Ceylan 330, 358
Arlequin défenseur d'Homère 310
Arlequin défenseur du beau sexe 200, 204
Arlequin Deucalion 291, 294, 297
Arlequin empereur dans la lune 177, 184, 187, 191, 330
Arlequin Endymion 306
Arlequin Ésope 196, 221

- Arlequin et Scapin magiciens par hasard* 345
Arlequin et Scapin voleurs 343
Arlequin feint guéridon, momie et chat 326
Arlequin feint vendeur de chansons, caisse d'oranges, lanterne et sage-femme 326
Arlequin gentilhomme supposé 389
Arlequin gentilhomme supposé et duelliste malgré lui 389
Arlequin Grand-Mogol 419
Arlequin Grapignan, voir La Matrone d'Éphèse
Arlequin homme à bonnes fortunes, de Regnard 255, 256, 333
Arlequin invisible 309
Arlequin Jason ou la Toison d'or comique 181, 187, 191
Arlequin lingère du palais 187, 189, 211
Arlequin Mahomet 309
Arlequin médecin volant 342
Arlequin Mercure Galant 181, 188, 221
Arlequin misanthrope 183, 204
Arlequin muet par crainte 336, 338, 343
Arlequin-Orphée-cadet 298-302, 307
Arlequin persécuté par la dame invisible 326, 335
Arlequin persécuté par le Basilisco de Bernagasso 326
Arlequin Phaëton, de l'abbé Marchati 339
Arlequin Phaëton, de Palaprat 196, 230
Arlequin Pluton 337, 361
Arlequin poli par l'amour 323, 339, 345, 363, 379-383, 387, 389, 390
Arlequin Protée 182, 183, 190, 330
Arlequin rival du Docteur, pédant scrupuleux 328
Arlequin roi de Serendib 297, 309
Arlequin roi des ogres ou les Bottes de sept lieues 310
Arlequin Romulus 339
Arlequin sauvage 286, 339, 407-411, 416, 417, 418
Arlequin Scanderberg, voir Le Double dénouement
Arlequin soldat au camp de Porché-Fontaine 331
Arlequin soldat en Candie 326, 378
Arlequin soldat et bagage 181
Arlequin souris 181
Arlequin valet de deux maîtres 337, 338
Arlequin valet de Merlin 306
Arlequin voleur, prévôt et juge 326, 338
Arlichino medico volante, voir Il Medico volante
Aspasie 335
Astute semplicità di Angiola 136
Atlas (L'), feu d'artifice 346
Attendez-moi sous l'orme 203
Atys 121
Auberge du Haricot-Vert (L') 440
Augmentation de la Baguette de Vulcain 185, 201
Avantages de l'esprit (Les) 330, 358, 359
Avare (L') 139, 144, 158, 161, 162, 252, 260, 282, 359
Aventures aux Champs-Élysées (Les) 202
Aventures de la rue Quincampoix (Les) 337
Avocat sans étude (L') 218, 219

Babillard (Le) 282
Bacchus, feu d'artifice 346
Baguette (La), de Bordelon 201
Baguette (La), de Dancourt 201, 269
Baguette de Vulcain (La) 183, 200, 201, 269, 330
Bains de la Porte Saint-Bernard (Les) 186, 205-210, 269, 274, 359
Baiser (Le) ou la Bonne fée 425
Bal (Le) 240, 258, 263, 275
Bal (Le), ballet 348
Ballet des Savoyards (Le) 348
Ballet extravagant (Le) 228, 229
Banqueroutier (Le) 192, 199, 211, 330, 369
Baptiste 438
Barbier de Séville (Le) 432, 441
Baron de Foeneste (Le) 185
Bastien und Bastienne 344
Bel-Esprit (Le) 204
Belle au bois (La) 448
Belle invisible (La) 215
Belle-mère supposée (La) 326
Belphegor 339
Berceau (Le), feu d'artifice 346
Berger d'Amphrise (Le) 419

- Bergerie... de mieulx que Devant, à
 quatre personnages 83-84
 Bilora 158
 Blanche et Vermeille 425
 Ban ménage (Le) ou la suite des Deux
 billets 357, 425-428, 430
 Bon père (Le) 425, 429-430
 Bouquet (Le), feu d'artifice 346
 Bourgeois gentilhomme (Le) 140,
 149, 161, 162, 220, 417
 Bourgeoises à la mode (Les) 266, 273
 Bourgeoises de qualité (Les) 273
 Brouilleries nocturnes (Les) 220
 Burlador de Sevilla (El) y comidado
 de piedra 140
 Burle d'Isabella (Le) 180

 Cabaretière (La) 170
 Caccia (La) 29-35, 42, 47, 218
 Cadavre récalcitrant (Le) 440
 Cadenats (Les) 222
 Calandria (La) 96
 Candelaio (Il) 158
 Capitano (Il) 47, 180
 Caprice (Le) 313
 Caprices du cœur et de l'esprit (Les)
 419
 Capricieuse (La) 396, 397
 Capricieux (Le) 176, 179
 Caractères de la danse (Les) 347
 Cartel de Guillot (Le) ou le Combat
 ridicule 216
 Case svagliate (Le) 341
 Casina (La) 93
 Cause des femmes (La) 192, 193
 Cavadente (Il) 27, 180
 Cavaliers (Les) 67, 80, 83
 Ceinture de Vénus (La) 305, 306
 Céphale et Procris 267, 292
 Champagne le coiffeur 217
 Changeante (La), feu d'artifice 346
 Château des lutins (Le) 307
 Chevalier à la mode (Le) 266
 Chevalier joueur (Le), de Dufresny
 235, 282
 Chien du jardinier (Le) 389
 Chinois (Le), feu d'artifice 346
 Chinois (Les) 199, 251
 Cid (Le) 203
 Clapman (Le) 314
 Cléopâtre 93
 Collier de perle (Le) 185, 186
 Colombine avocat pour et contre 49,
 172, 186, 192, 329, 347
 Colombine femme vengée 196
 Colonie (La), voir La Nouvelle co-
 lonie
 Combat magique (Le) 345
 Comédie des comédiens (La) 274
 Comédie des proverbes (La) 94
 Comédie sans comédie (La) 265
 Comédie sans titre (La) ou le Mercure
 Galant 221, 222
 Comédiens par hasard (Les) 361
 Concert ridicule (Le) 228, 229
 Condamnation de Banquet (La) 89-
 91
 Confession Margot (La) 79
 Conspiration manquée (La) 341
 Conte de fée (Le) 336
 Contens (Les) 93
 Convitato di pietra (Il) 141
 Coquette (La) ou l'Académie des da-
 mes 182, 195, 249, 250-251, 252,
 253, 254, 255
 Coraline esprit follet 352
 Coraline jardinière ou la Comtesse par
 hasard 354
 Coraline magicienne 350-351
 Corbeaux (Les) 211, 425
 Corrivaux (Les) 93
 Costeaux (Les) ou les Marquis friands
 216
 Coupe enchantée (La) 266
 Coups de l'amour et de la fortune (Les)
 326
 Creduta morta (La) 17-22, 180
 Creduto morto (Il) 371
 Crispin bel-esprit 216, 227
 Crispin chevalier, voir Les Grisettes
 Crispin gentilhomme 227
 Crispin médecin 222, 223-227
 Crispin musicien 227
 Crispin précepteur 216, 227
 Crispin rival de son maître 227, 308
 Critique de la Cause des femmes (La)
 193
 Critique de l'École des femmes (La)
 257
 Critique de l'Homme à bonnes fortunes
 (La) 195, 257
 Curieux de Compiègne (Les) 271

 Dama demonia (La) 326
 Dame amoureuse par envie (La)
 371, 389
 Dame d'intrigue (La) ou le Riche
 vilain 216

- Dame invisible (La)* 223, 326
Dames vengées (Les) 265
Danaé 339
Danais 419
Danse de la ville et des champs (La) 444
Dardamelle 448
Dardanus 343
Débuts (Les) 341
Dédain affecté (Le) 395, 396, 397
Défiant (Le) 330, 359
Défis d'Arlequin et de Scapin (Les) 343
Déguisez (Les) 94
Démocrite 258
Démocrite prétendu fou 286
Dépit amoureux (Le) 43, 139, 149, 220
Déroute des Pamela (La) 286
Déroute du pharaon (La) 267
Derviche (Le) 403
Descente de Mezzetin aux Enfers (La) 181, 196, 253, 254, 255
Désolation des filoux sur la défense de porter des armes (La) ou les Malades qui se portent bien 138, 216
Désolation des joueuses (La) 268, 269
Deux amis (Les) 285
Deux Arlequins (Les) 45, 196, 341
Deux billets (Les) 425
Deux jumeaux de Venise (Les) 353
Deux Pantalons, les deux Docteurs et les deux Arlequins (Les) 336
Deux pucelles (Les) 265
Devin du village (Le) 344
Disgrâce des domestiques (La) 216
Dissipateur (Le) 281, 282, 283
Distrain (Le) 258, 261, 263, 270
Divorce (Le) 194, 196, 249-250, 251-252, 253, 254, 257
Divorce d'Arlequin et d'Argentine (Le) 343
Docteur de verre (Le) 265
Dom Juan ou le Festin de Pierre, de Molière 139, 140-142, 146, 154, 261
Don Garcie de Navarre 139, 156, 163
Dottor Bacchetone (Il) 139, 328
Dottor disperato (Il) 180
Double dévouement (Le) ou Arlequin Scanderberg 342
Double inconstance (La) 372, 373, 383, 386, 390, 392, 394, 405
Double jalousie (La) 286
Double jalousie (La), ballet 347
Double mariage d'Arlequin (Le) 339
Double veuvage (Le) 239
Dragon de Moscovie (Le) 326
Duo capitani simili (Li) 180
Duo fidi notari (Li) 47, 51, 180
Duo finti zingani (Li) 27
Duo vecchi gemelli (Li) 180
Dupe amoureuse (La) 218
Eaux de Bourbon (Les) 269, 274
Eaux de Merlin (Les) 296
École des femmes (L') 135-137, 149, 151, 152, 161, 220, 262, 389
École des jaloux (L') 217
École des maris (L') 389
École des mères (L') 285, 389
Éducation perdue (L') 330, 358, 359
Effets de l'absence (Les) 330
Effets du dépit (Les) 396, 397
Embarras des richesses (L') 285, 396, 398
Emilia (La) 128
Empiriques (Les) 232
Endriague (L') 313-314
Enfants du Paradis (Les) 438
Enfants vendangeurs (Les), ballet 348
Engagements du hasard (Les) 326
Enlèvement des Sabines (L') 229
Entêté (L') 282
Épreuve (L') 345, 348, 388, 390, 394, 405
Équivoques de l'amour (Les) 326
Ébahis (Les) 93
Escolliers (Les) 94
Ésope, voir Arlequin Ésope
Ésope à la cour 222
Esprit de contradiction (L') 237, 362
Esprit follet (L') 326
Été des coquettes (L') 269
Étourdi (L') 122, 123-135, 141, 145, 146, 148, 149, 154, 218, 219, 258, 259, 261, 265
Étourdi (L'), can. italien 135
Eugène (L') 92, 93
Eugénie 285
Eunuque (L'), de La Fontaine 216, 266
Eunuque (L'), de Térence 93, 231
Fables d'Ésope (Les) ou Ésope à la ville 196, 221

- Fâcheux (Les)* 159, 160
Fâcheux veuvage (Le) 286, 315-320, 406
Façons du tems (Les) 266
Famille (La) 285
Famille improvisée (La) 441
Farce du Badin qui se loue 78
Farce... des Chamberrières qui vont à la messe de cinq heures pour avoir de l'eau beniste 79
Farce... d'un Chauldronnier 79
Farce de Colin fils de Therot le maire 87
Farce de Colin qui loue et despote Dieu en ung moment à cause de sa femme 88
Farce... des Cris de Paris 77
Farce... des Femmes qui font escurer leurs chauderons 79
Farce... des Femmes qui font refondre leurs maris 79
Farce... du Gaudisseur qui se vante de ses faictz et ung sot qui luy respond au contraire 77
Farce nouvelle moralisée des Gens nouveaulx 80, 81-82
Farce... d'ung Gentilhomme 78, 84, 88
Farce de Jenin filz de Rien 79
Farce de Jolyet 76
Farce nouvelle d'ung Mary jaloux qui veult esprouver sa femme 78, 85
Farce... du Nouveau Marié qui ne peut fournir à l'appoinctement de sa femme 76
Farce... de l'Obstination des femmes 79
Farce de Pernet qui va au vin 78
Farce du Savetier 78
Faucon (Le) ou les Oies de Boccace 285, 396, 397, 398, 419
Fausse antipathie (La) 282
Fausse coquette (La) 50, 149, 200, 204, 211
Fausse foire (La) 291
Fausse inconstance (La) 397
Fausse magie (La) 337
Fausse prude (La) 167
Fausse suivante (La) 390, 393
Fausse confidences (Les) 345, 357, 368, 371-372, 383, 386, 388, 389, 391, 405
Fausse vérités (Les) 326
Faux honnête homme (Le) 235-237
Faux indifférent (Le) 282
Faux instinct (Le) 237-239, 244
Faux naïf (Le) 282
Faux savant (Le) 282
Faux sincère (Le) 234, 282
*Fées (Les), de Dufresny et B**** 183, 204
Fées (Les), de Romagnesi et Procope Couteau 345
Fées rivales (Les) 352
Femme d'intrigue (La) 275
Femme fidèle (La) 389
Femme industrieuse (La) 216
Femme jalouse (La) 282
Femme juge et partie (La) 217
Femme vertueuse (La) 328
Femmes savantes (Les) 139, 145, 149, 161, 261
Festin de Pierre (Le), can. italien 49, 50, 140, 335, 349
Festin de Pierre (Le) ou l'Athée foudroyé 140, 141, 215
Festin de Pierre (Le) ou le Fils criminel 140, 141, 215
Fêtes nocturnes du cours (Les) 269, 274
Feu d'artifice (Le) ou la Pièce sans dénouement 344
Fille arbitre (La) 285
Fille de bon sens (La) 178, 196, 197, 230
Fille désobéissante (La) 335
Fille inquiète (La) ou le Besoin d'aimer 285, 383, 395, 396, 397
Fille savante (La) 331
Filles errantes (Les) 211, 255, 256-257
Fils d'Arlequin perdu et retrouvé (Le) 355
Fils ingrats (Les) 283
Fils naturel (Le) 286
Financier (Le) 285, 405
Finta matrigna (La) 326
Finta pazzia (La) 99
Finti servi (Li) 37
Finto ciecco (Il) 50
Finto negromante (Il) 35
Flaminia veuve fidèle et soldat par vengeance 326
Flavio finto negromante 181
Flavio traditore 27, 47, 50
Fleuve d'oubli (Le) 339
Foire aux fées (La) 306
Foire Saint-Germain (La), de Dan-court 269, 274

Foire Saint-Germain (La), de Regnard et Dufresny 181, 186, 203, 211, 251, 269, 274

Folie de Turlupin (La) 102

Folies amoureuses (Les) 258, 259, 261, 262, 263, 351

Folies de Cardenio (Les) 94

Folies de Coraline (Les) 351

Fontaine de sapience (La) 203, 204

Force du naturel (La), de Destouches 281, 283

Force du naturel (La), de Fréret 329

Forêt de Dodone (La) 307

Forge de Vulcain (La), feu d'artifice 346

Fortuna di Flavio (La) 180

Fortunata Isabella (La) 22-29, 371

Fortunata principessa (La) 180

Fourberies d'Arlequin (Les) 342

Fourberies de Scapin (Les) 125, 139, 145, 149, 161, 252, 261, 264, 359, 391

Framaçone (La), feu d'artifice 346

Franc archer de Bagnolet (Le) 87

Funérailles d'Arlequin (Les) 286, 336

Galanteries du duc d'Ossone (Les) 94

Galerie romaine (La), feu d'artifice 346

Galleries du Palais (Les) 189

Gazette (La) 269

Gelosa Isabella (La) 180

Gentilhomme campagnard (Le) 187

George Dandin ou le Mari confondu 117, 140

Gillette 94

Glorieux (Le) 282, 283, 284

Gorgibus dans le sac 116

Grâces (Les) 403

Grenouilles (Les) 67

Griselde 330, 333

Grisettes (Les) ou Crispin chevalier 266

Grondour (Le) 228, 230, 231

Guêpes (Les) 169

Gueux au Paradis (Les) 448

Guilloché (Le), feu d'artifice 346

Hercule, de Fuzelier 339

Hercule, de Riccoboni 328

Héritier de village (L') 390, 392

Héritier invisible (L') 220

Héro et Léandre 425

Homme à bonnes fortunes (L'), de Baron 266

Homme à bonnes fortunes (L'), de Regnard, voir *Arlequin homme à bonnes fortunes*

Homme singulier (L') 282

Horoscope accompli (L') 361, 396

Hôtellerie de Gaultier-Garguille (L') 108

Ile de la raison (L') 389, 420, 423

Ile des amazones (L') 306

Ile des esclaves (L') 286, 388, 420-422, 441

Ile déserte (L') 424

Ile sauvage (L') 403

Illusion (L') 444

Illusion comique (L') 95

Impatient (L'), de Boissy 282

Impatient (L'), de Coypel 282, 330, 358, 359

Impertinent (L') 282

Impertinent malgré lui (L') 285

Important (L') 228, 231, 232

Imposteur malgré lui (L') 335

Impromptu de Versailles (L') 292

Impromptu du Pont-Neuf (L') 306

Incantesimi (Gf) 14, 34

Inconstant (L') 282

Indécis (L') 282

Inès de Castro 340, 344

Infortuné mariage d'Arlequin (L') 139

Ingrat (L') 281, 282, 283

Innavvertito (L') 123-135

Inquiet (L') 282

Intermezzo 448

Ipocrito (Lo) 35

Irrésolu (L') 282, 283

Isabella astrologa 181

Isabelle grosse par vertu 362

Isabelle médecin 191

Issé 344

Italien francisé (L') 331

Italien marié à Paris (L') 331, 332-333

Jalousie du Barbouillé (La) 52, 116-118, 144, 149, 160

Jaloux (Le), de Beauchamp 282, 397

Jaloux désabusé (Le) 282

Jaloux honteux (Le) 239-241

- Jaloux invisible (Le)* 215
Jardin de Flore (Le), feu d'artifice 346
Jardinière (La), voir *Coraline jardinière*
Jean de la Lune 448
Jeannot et Colin 425
Jeu de la feuillée (Le) 63-69, 74, 75, 80, 83, 86, 95
Jeu de l'amour et du hasard (Le) 341, 345, 346, 357, 383, 388, 389, 390, 392, 393, 397
Jeu de Robin et Marion (Le) 66
Jeune vieillard (Le) 314
Jodelet 106
Jodelet maître 105, 106
Jodelet prince 106
Joueur (Le), de Dufresny, voir *Le Chevalier joueur*
Joueur (Le), de Regnard 258, 259, 260, 261, 263, 282
Joueur (Le), de Riccoboni 282, 331, 333
Joueur (Le) et Dom Mico 341
Joueuse (La) 242-243
Jumeaux de Bergame (Les) 425
- Knock, ou le Triomphe de la médecine* 448
- La **** 402
Léandre hongre 362
Légataire universel (Le) 258, 260, 262, 263, 264, 292
Lélio délirant par amour et Arlequin écuyer ignorant 335
Lena (La) 14
Libéral malgré lui (Le) 327, 334
Laterie (La) 269
Lubin ou le sot vengé 216
Lunettes magiques (Les) 337
Lysistrata 389
- Madame Arthus* 269
Magie sans magie (La) 215
Mahuet Badin natif de Baignolet qui va à Paris au marché pour vendre ses œufs et sa cresse et ne les veut donner sinon au prix du marché 76, 85
Maison à deux portes (La) 326, 328
Maison de campagne (La) 275
Maisons dévalisées (Les) 190
- Malade imaginaire (Le)* 154, 157, 161, 191, 220, 223, 225, 252, 261, 262, 264
Malade sans maladie (La) 244-245
Mal-assortis (Les) 201, 234
Mancata fede (La) 180
Mandragore (La) 14
Marchand de merde (Le) 362
Marchand dupé (Le) 196
Marescalco (Il) 14
Mari retrouvé (Le) 269
Mariage de Canada (Le) 306
Mariage de Rien (Le) 216
Mariage forcé (Le) 159, 224, 250
Mariage par lettres de change (Le) 285
Mariés de la Tour Eiffel (Les) 448
Marito (Il) 180
Marmite (La) 144
Matrone d'Éphèse (La), ou *Arlequin Grapignan* 188-189, 210, 221, 389
Maximilien 341
Méchant (Le) 282
Médecin amoureux (Le) 116
Médecin malgré lui (Le) 139, 157, 159, 191, 359
Médecin volant (Le), de Boursault 119, 221
Médecin volant (Le), de Molière 116, 118-123, 145, 149, 160, 218
Medico volante (Il) (Le Médecin volant), can. italien 57, 119, 120, 218, 226, 342
Médisant (Le) 281, 282, 283
Mélanide 285
Mémoires de Pierrot (Les) 439
Mendians fortunés (Les) 331
Ménechmes (Les), de Plaute 196, 222, 389
Ménechmes (Les), de Regnard 260
Menteur (Le) 95, 105, 324
Méprise (La) 389
Mère confidente (La) 285, 394
Mère coquette (La) 265
Mérope, de Maffei 324
Métamorphoses d'Arlequin (Les) 342
Métamorphoses de Scaramouche (Les) 352
Métamorphoses (Les) ou les Parfaits amants 338, 404
Métempsychose d'Arlequin (La) 331
Métempsychose des Amours (La) 267, 268
Métromanie (La) 282, 284

- Mezzetin grand Sophy de Perse* 181, 196
Miles gloriosus 93
Misanthrope (Le) 139, 153-157, 158, 159, 160, 161, 282, 284, 394
Momies d'Égypte (Les) 203, 211, 235, 251
Monde renversé (Le) 305, 309, 406
Monologue de Ruzzante revenant de la guerre 158
Monsieur de Pourceaugnac 137-139, 160, 219, 250, 258
Moralité... de Charité 74, 80-81, 86, 88
Moralité... de l'Empereur qui tua son neveu 88
Moralité ou Histoire rommaine d'une femme qui avoit voulu trahir la cité de Romme et comment la fille la nourrist six semaines de son lait en prison, à cinq personnages 77
Moralité... du Mauvais riche 88
Moralité nouvelle contenant comment Envie, au temps de Maintenant... (Anc. Th. Fr., t. III, pp. 87 sqq.) 72-73
Moralité nouvelle des Enfants de Maintenant 70-72
Morti vivi (I) 48, 49
Morts vivants (Les) 221
Moulin de Javelle (Le) 269
Muet (Le) 228, 231
Muet insensé (Le) 94

Naissance d'Amadis (La) 202, 249
Nanine 285, 286, 406
Naufrage au Port-à-l'Anglais (Le) ou les Nouvelles débarquées 337, 362
Naufrage d'Arlequin (Le) 349
Naufrage (Le) ou la Pompe funèbre de Crispin 286
Négligent (Le), de Dufresny 197, 234, 235, 245
Négligent (Le), de Riccoboni 331, 339
Negromante (Il) 14
Nicandres (Les) ou les menteurs qui ne trompent point 222
Nina ou la Mitaine enchantée 349
Noce interrompue (La) 235
Noces d'Arlequin (Les) 355
Noë 444, 448
Nouvelle colonie (La) ou la Ligue des femmes 286, 389, 420, 423-424

Nouvelles métamorphoses d'Arlequin (Les) 352
Nuées (Les) 67

Œdipe travesti 339, 343
Omphale 339
Opéra de campagne (L') 45, 182, 197-199, 218, 269, 274
Opéra de village (L') 199, 269, 274
Originiaux (Les) 188, 200, 202, 255
Orion le tueur 448
Oswald l'Écossais 440

Palais des fées (Le), feu d'artifice 346
Pamela 286, 406
Pamela en France ou la Vertu mieux éprouvée 286
Panurge à marier 467
Parasite (Le) 216
Parfaits amants (Les), voir les Métamorphoses ou les Parfaits amants
Parisien (Le) 266
Parisienne (La) 211
Pasquin et Marforio médecins des mœurs 203
Pathelin 63, 86, 163
Pazzia d'Isabella (La) 247, 371
Pédant joué (Le) 145
Pédante (Il) 27, 139
Pellegrino fido amante (Il) 47, 180
Pénélope moderne (La) 307
Père partial (Le) 329, 331, 334
Perspective pour la grande foire (La), feu d'artifice 346
Petit philosophe (Le) 356
Petits hommes (Les) ou l'Île de la Raison, voir l'Île de la Raison
Phaëton 196
Phénix (Le) 196
Philargyria 100
Philosophe dupe de l'amour (Le) 286
Philosophe marié (Le) 286
Philosophe trompé par la nature (Le) 286, 331
Philosophes amoureux (Les) 286
Phormion 145
Plaideurs (Les) 169, 184
Poète basque (Le) 187
Point d'honneur (Le) 308
Policinella pazzo per forza 137
Portrait (Le) 396, 397
Précaution inutile (La) 186, 196

- Précieuses ridicules (Les)* 105, 106, 137, 140
Préjugé vaincu (Le) 406
Prince de Salerne (Le) 351
Prince travesti (Le) 390, 394
Princesse de Carisme (La) 302-305, 310
Princesse de China (La) 310
Princesse d'Élide (La) 159, 324, 359, 389
Princesse Turandot (La) 310
Prix de l'arquebuse (Le) 271
Prix du silence (Le) 402
Promenades de Paris (Les) 183, 204
Psyché 163, 324
Pulcinello burlato 138
Pygnation 355
Pyramide (La), feu d'artifice 346
- Quatre Arlequins (Les)* 175, 177, 185, 187, 335
Quatre intriguants... (Les) 108
Quattro Arlechini (Gli) 335
Quattro finti spiritati (Li) 180
Queue de vérité (La) 294, 311
Quiproquos (Les) 232
Qui pro quo (Les) ou le Valet étourdi 218, 219, 232
- Ragotin* 266, 270
Ravissement d'Hélène (Le), la prise et l'embrasement de Troie 294
Réconciliation normande (La) 241-242
Reconnue (La) 93
Régat des dames (Le) 171, 175, 184
Remèdes à tous maux (Les) 185
Rendez-vous des Thuilleries (Le) 266
Retour de la Foire de Bezons (Le) 204
Retour de la paix (Le) 285, 402
Retour de tendresse (Le) 346, 396, 397
Retour des officiers (Le) 269
Retour imprévu (Le) 258, 259, 263
Rhodiana (La) 117
Rival favorable (Le) 402
Rivales (Les) 215, 265
Robert le Maudit 440
Roger de Sicile 305, 307
Rosaure impératrice de Constantinople 170
Rose (La), feu d'artifice 346
Rose (La), de Piron 321
- Sabottiers (Les), ballet* 348
Samson, de Riccoboni 333, 334, 341
Samson, de Romagnesi 341
Sancho Pança 356
Sancho Pança gouverneur 267
Sang, sérénades et bandits 440
Sauvagesse (La) 286
Scolastica (La) 324
Seconde surprise de l'amour (La) 368, 372, 377, 389, 430
Secret révélé (Le) 228, 230
Sérénade (La) 258, 259, 260, 261, 263
Serments indiscrets (Les) 395
Sganarelle ou le Cocu imaginaire 139
Sicilien (Le) 163
Sincère à contre-temps (Le) 331, 333
Sincères (Les) 391, 394
Sœurs jalouses (Les) ou l'Écharpe et le brasselet 215
Soldat par vengeance (Le) 186
Soldat poltron (Le) 218
Sosies (Les) 142
Soubrette (La) 339
Souhaits (Les) 200, 202
Soupçonneux (Le) 331, 333, 335
Specchio (Lo) 34, 180
Spectre chauve (Le) 440
Sposa (La) 180
Statue merveilleuse (La) 310, 311-312
Suite du Festin de Pierre (La) 185
Surprise de l'amour (La) 340, 359, 367, 372, 373-376, 383, 386, 387, 389, 393, 398, 402, 403, 420
Sylphe (La) 404
- Tableau (Le), feu d'artifice* 346
Talents à la mode (Les) 402
Tantes (Les) 359
Tartuffe 139, 145, 150, 151, 159, 282, 328
Temple de l'ennui (Le) 305
Terrasse (La), feu d'artifice 346
Théâtre sans comédie (Le) 184, 185
Théodore cherche des allumettes 18
Thèse des dames (La) 204
Thétis et Pélée 344
Timon d'Athènes 283
Timon le misanthrope 286, 339, 340, 348, 411-415, 417, 418
Tirésias 321
Tombeau de maître André (Le) 183, 186, 203

<i>Tombeau de Nostradamus</i>	306	<i>Union des deux Opéras (L')</i>	198-199
<i>Tontine (La)</i>	308	<i>Veau perdu (Le)</i>	266
<i>Tracassier (Le)</i>	282	<i>Vecchio geloso (Il)</i>	35, 180
<i>Trahicion busca el castigo (La)</i>	308	<i>Vendanges (Les)</i>	275
<i>Trahison punie (La)</i>	308	<i>Vendanges de Suresnes (Les)</i>	94, 273, 274, 275
<i>Trahisons d'Arbiran (Les)</i>	139	<i>Vengeance comique (La)</i>	331, 337
<i>Trésor caché (Le)</i>	282	<i>Véritables précieuses (Les)</i>	119
<i>Trésor supposé (Le)</i>	361	<i>Vert-Galant (Le)</i>	269
<i>Trésorière (La)</i>	93, 100	<i>Veuve à la mode (La)</i>	265, 396, 402
<i>Triomphe de l'Amour (Le)</i>	390	<i>Vie est un songe (La)</i>	333, 334
<i>Triomphe de Plutus (Le)</i>	286	<i>Vieillard rajeuni (Le)</i>	355
<i>Trois commères (Les)</i>	306	<i>Viluppo (Il)</i>	93
<i>Truffaldino medico volante</i>	118	<i>Vindictif (Le)</i>	282
<i>Turcaret</i>	211, 262, 271-273, 292, 308, 388, 432	<i>Visionnaires (Les)</i>	94
<i>Tuteur (Le)</i>	274		
<i>Ubu Roi</i>	159	<i>Zanni becco</i>	181
<i>Ulysse et Circé</i>	406	<i>Zigue-Zague, feu d'artifice</i>	346

TABLE DES MATIÈRES

AVANT-PROPOS	Pages 7

PREMIÈRE PARTIE

LA COMMEDIA DELL'ARTE

CHAPITRE PREMIER : <i>Les origines de la commedia dell'arte.</i>	13
CHAPITRE II : <i>Trois canevas de Flaminio Scala.</i>	17
1. Le romanesque et le spectacle (<i>La Creduta morta</i>), p. 17. 2. Étude du rôle de l'intrigue (<i>La Fortunata Isabella</i>), p. 22. 3. Équilibre du canevas, les « fragments comiques » (<i>La Caccia</i>), p. 29.	
CHAPITRE III : <i>Le type.</i>	36
CHAPITRE IV : <i>Le jeu.</i>	44

DEUXIÈME PARTIE

LES TENDANCES DU THÉÂTRE COMIQUE EN FRANCE JUSQU'AU MILIEU DU XVII^e SIÈCLE

CHAPITRE V : <i>Le théâtre profane au moyen âge.</i>	63
1. <i>Le Jeu de la Feuillée</i> , p. 63. 2. Genre allégorique : la moralité, p. 69. 3. Genre satirique : la sottie, la farce, p. 74. 4. Isolement du symbolisme, p. 80. 5. Isolement du réalisme, p. 84. 6. Absence du type, p. 86. 7. Le jeu, p. 88.	
CHAPITRE VI : <i>La comédie de la Renaissance à Molière.</i>	92
1. Les œuvres, p. 92. 2. Les premières troupes italiennes en France, p. 96. 3. Les farceurs, p. 100.	

TROISIÈME PARTIE

MOLIÈRE

INTRODUCTION	113
CHAPITRE VII : <i>Le jeu et le style</i>	116

	Pages
CHAPITRE VIII : <i>L'évolution du type</i>	147
1. Spectacle et type, p. 147. 2. Suprémie du type sur le spectacle, p. 149. 3. Comique et tragique du type, p. 151. 4. Retour au spectacle, p. 159. Conclusion, p. 163.	

QUATRIÈME PARTIE

LA COMÉDIE ITALIENNE
PENDANT LA SECONDE MOITIÉ DU XVII^e SIÈCLE
(*Ancienne Troupe de la Comédie-Italienne*)

CHAPITRE IX : <i>Adaptation à la France</i>	167
Crise d'adaptation, p. 167. Tiberio Fiorilli, p. 172. Domenico Biancolli, p. 175. Décadence du type, p. 180.	
CHAPITRE X : <i>Les pièces et les auteurs</i>	184
Le Théâtre-Italien avant 1682, p. 184. Le Recueil de Gherardi (1682-1697), p. 186. Conclusion sur le Recueil de Gherardi, p. 210.	

CINQUIÈME PARTIE

LE THÉÂTRE FRANÇAIS
PENDANT LA SECONDE MOITIÉ DU XVII^e SIÈCLE

CHAPITRE XI : <i>Influences indirectes du Théâtre-Italien</i>	215
Variété des genres, p. 215. Rosimond et Nanteuil, p. 218. Boursault, p. 221. Hauteroche, p. 222.	
CHAPITRE XII : <i>Le théâtre de Brueys et Palaprat</i>	228
CHAPITRE XIII : <i>Le théâtre de Dufresny</i>	233
Répertoire italien, p. 234. Répertoire français, p. 235.	
CHAPITRE XIV : <i>Regnard</i>	246
Répertoire italien, p. 248. Répertoire français, p. 258.	
CHAPITRE XV : <i>Dancourt et la satire des mœurs</i>	265
Premières satires de mœurs, p. 265. Dancourt, p. 266.	

SIXIÈME PARTIE

LA COMÉDIE AU XVIII^e SIÈCLE

CHAPITRE XVI : <i>Tendances générales</i>	279
CHAPITRE XVII : <i>Les spectacles de la Foire</i>	288
1. Les acteurs, p. 290. 2. Importance littéraire de ce spectacle, p. 292. 3. Les genres, p. 294. 4. Mise en scène, p. 305. 5. Les auteurs : Lesage, p. 308 ; Piron, p. 318.	

CHAPITRE XVIII : *Le Théâtre-Italien.*

<i>A. Histoire de la Nouvelle Troupe Italienne. — Les canevas. . .</i>	323
1. De 1716 à la retraite de Lelio, p. 323. 2. De 1729 à la fusion avec l'Opéra-Comique (parodies, feux d'artifice, ballets, les canevas de Véronèse), p. 341. 3. De la « fusion » au Théâtre de l'Opéra-Comique National, p. 356.	
<i>B. Les auteurs français</i>	358
1. Premiers essais : Coypel, p. 358 ; Gueullette, p. 361 ; Autreau, p. 362. 2. L'amour selon Marivaux : Théâtre d'amour, p. 368 ; « naïveté » des interprètes, p. 376 ; Marivaux polit Arlequin, p. 378 ; Silvia, p. 384 ; un cadre italien, p. 389 ; le langage de la vérité, p. 391. 3. Émules et successeurs de Marivaux, p. 395. 4. Thèmes sociaux : Delisle, Marivaux, p. 405. 5. Florian, p. 425.	
CONCLUSION : <i>Qu'est-ce que la commedia dell'arte ?</i>	433
BIBLIOGRAPHIE.	451
INDEX DES NOMS.	467
INDEX DES PIÈCES	477

ACHEVÉ D'IMPRIMER
LE VINGT MAI MCML
PAR L'IMPRIMERIE PAUL ATTINGER S. A.
A NEUCHÂTEL-SUISSE