

FRANÇOIS MOUREAU
Université Paris-Sorbonne

Bigarrures comiques d'Arlequin dans la France de Louis XIV ou l'art de faire du neuf avec du vieux

Harlequin's comic patterns in the reign of Louis XIV,
or the art of dramatic recycling

ABSTRACT: Recycling was a common practice among the King's Italian Comic Players, a troop based in the Hôtel de Bourgogne, Paris, from 1681 to their disbanding in 1697. This is evident in the so-called "Gherardi Book", a compilation of outlines as well as finished plays made by the troop's Harlequin. Under cover of light and airy comedy, the Players attacked the most solidly based esthetic symbols, from Classical Antiquity in all its forms (history and mythology) to tragedy and opera, which were the conventional norms of "the Sun King's century". In fact they broke up the academic foundations and transferred the fragments to burlesque. Harlequin was thus the master of ceremonies of a game in which the Players ended up paying the highest price: their official dissolution. Nevertheless their work is one of the first thrusts of a new generation of "modern" writers, including the early Marivaux of the 1710 s.

KEYWORDS: Harlequin, burlesque, *commedia dell'arte*, theatre of l'Hôtel de Bourgogne, Comédie-Française

À partir de 1681 et jusqu'à la fermeture de son théâtre en mai 1697, la Troupe des Comédiens-Italiens du roi installée à Paris dans l'illustre théâtre de l'Hôtel de Bourgogne pratiquèrent un art théâtral original assez peu compatible en apparence avec le modèle que nous appelons « classique »¹. Concurrents de la Comédie-Française, qui poursuivait la tradition de la comédie moliéresque représentant avec un minimum de caricature les travers sociaux du temps, les Italiens avaient choisi une autre voie. Ils parlaient certes de la réalité contemporaine, de ses vices, de ses hypocrisies, de ses divertissements plus ou moins légaux aussi, mais au travers de transpositions burlesques tirées assez souvent de la tradition littéraire antique ou transalpine. En outre, le système des *tipi fissi* (types fixes) de la *commedia dell'arte* ajoutait à cette mise en abyme d'une littérature déjà adaptée dans la *commedia erudita* un masque supplémentaire, celui d'Arlequin toujours Arlequin, selon une formule de l'époque², et de ses compagnes et compagnons de fantaisie scénique : Colombine, le Docteur, Pierrot, Pantalón, Scaramouche, Pasquariel ou Mezzetin³.

Contrairement au Comédien-Français qui interprétait un « emploi » – valet dans la comédie et roi dans la tragédie, par exemple – le Comédien-Italien jouait toujours le même « type », quitte à se travestir au cours de la pièce, mais en laissant toujours voir un fragment de son costume « typique ». Le « caractère » de chacun des types, souvent masqués, était identique d'une pièce à l'autre : Arlequin était un bandit de grand chemin, Mezzetin, son complice, avait malgré tout une *aura* poétique par son goût pour la musique qu'il interprétait à la guitare, le Docteur était un pédant universitaire et Pantalón, un négociant tout aussi libidineux que le précédent ; Colombine, quant à elle, négociait ses charmes et Pierrot, qui n'avait rien à voir encore avec la célèbre interprétation mélancolique qu'en fit plus tard Watteau⁴, était un valet cauteleux et hypocrite⁵. Héritière de la tradition très réaliste de la *commedia* transalpine, les « héros » de cette forme de théâtre étaient de bien mauvais sujets. Mais ils étaient par là prêts à mettre en pièces efficacement les monuments littéraires les plus respectables.

¹ D. Gambelli, *Arlecchino a Parigi. Dall'Inferno a la corte del Re Sole*, Roma : Bulzoni Editore, 1993, 3 vol.

² F. Moureau, « "Arlequin toujours Arlequin" : un type comique délibérément sériel », [in:] L. Fraisse (dir.), *Séries et variations. Études littéraires offertes à Sylvain Menant*, Paris : PUPS, 2010, pp. 737-755.

³ Ch. Mazouer, *Le Théâtre d'Arlequin. Comédies et comédiens italiens en France au XVII^e siècle*, Fasano/Paris : Schena Editore/PUPS, 2002.

⁴ Le « Pierrot » du Musée du Louvre, dit naguère encore « Gilles » et que nous avons contribué à rebaptiser (voir la n. 14).

⁵ F. Moureau, « Les types secondaires dans le théâtre italien de Gherardi », [in:] *L'Art du théâtre. Mélanges en hommage à Robert Garapon*, Paris : PUF, 1992, pp. 247-256.

Les six volumes du *Théâtre italien* publiés en 1700 par l'Arlequin Evariste Gherardi⁶, directeur autoproclamé de la Troupe, fournissent l'ensemble des comédies jouées à Paris de 1681 à 1697, date de la fermeture de leur théâtre par décret royal : ils avaient su déplaire. Ce que l'on appelle communément le « théâtre italien de Gherardi » est une simple compilation, peut-être réécrite, de « scènes françaises » ajoutées aux « canevas » italiens qui permettaient au public parisien, ne maîtrisant pas la langue de Dante, de suivre une intrigue parfois complexe⁷; au cours des années 1680, ces scènes prirent de plus en plus d'importance jusqu'à devenir de véritables comédies découpées en actes et scènes, qui, parfois, grâce à la structure lâche de la composition, pouvaient passer d'une pièce à l'autre⁸. Les « canevas » (*soggetti*) italiens qui servaient à l'improvisation des comédiens, d'où le nom de *commedia all'improvviso*, disparurent alors pour l'essentiel, et de jeunes auteurs parisiens firent leurs premières armes dans ce théâtre avant assez souvent de rejoindre la Comédie-Française. Les plus considérables, outre le Normand Anne Mauduit de Fatouville⁹ qui brilla dans les premières années, furent Charles Dufresny¹⁰ et Jean-François Regnard¹¹, qui fournirent un grand nombre de ces comédies en forme. Par rapport au « théâtre de Molière », la Comédie-Française créée en 1680 par la fusion des troupes parisiennes, qui suivait les enseignements du maître – comédies de caractère et comédies d'intrigue – les Italiens ne bridèrent pas leur imagination. Le plus souvent situées à Paris, mais débordant d'une fantaisie proprement et délibérément non-réaliste, les comédies ne se privaient d'aucune déviance morale et, pour les rendre supportables à une censure toujours attentive au tableau des mauvaises mœurs¹², elles s'ornaient de « lazzi » – ces pratiques gestuelles stéréotypées traditionnelles – de chants, de danses, de machines et d'une scénographie pleine d'imagination dont des dessins ou des gravures nous ont laissé un témoignage de grands artistes comme Claude

⁶ Nous citons d'après l'édition en 6 volumes publiée à Amsterdam par Michel Charles Le Cène. Chaque comédie est datée et signalée d'après le tome en chiffre arabe où elle se trouve, suivi de l'acte et de la scène quand ils existent.

⁷ F. Moureau, *Le Goût italien dans la France rocaille. Théâtre, musique, peinture (v. 1680–1750)*, Paris : PUPS, 2011.

⁸ F. Moureau, *De Gherardi à Watteau : Présence d'Arlequin sous Louis XIV*, Paris : Klincksieck, 1992.

⁹ G. Cavallucci, « Fatouville auteur dramatique », *RHLF* 1936, pp. 481–512.

¹⁰ F. Moureau, *Dufresny auteur dramatique (1657–1724)*, Paris : Klincksieck, 1979.

¹¹ A. Calame, *Regnard. Sa vie et son œuvre*, Alger, s.n., 1960.

¹² F. Moureau, « Séduction, perversions et censure théâtrale à la fin du règne de Louis XIV », [in:] R. Marchal et F. Moureau (dir.), *Littérature et séduction. Mélanges en l'honneur de Laurent Versini*, Paris : Klincksieck, 1997, pp. 663–673.

Gillot¹³ ou Antoine Watteau, par exemple¹⁴. Le réalisme n'était pas leur gibier, même si la critique sociale et le cynisme étaient le quotidien de ces comédies, très souvent parisiennes et « à la mode », entre les lieux de plaisir de la Ville et les banlieues galantes où tous les chats étaient évidemment gris. La variété comique de ces personnages, parfois à peine esquissés, s'adressait évidemment à un public qui pouvait en saisir le double, voire le triple registre.

Passons en revue ces défroques littéraires transportées sur la scène parisienne de l'Hôtel de Bourgogne, et classons-les selon leur origine. Au premier rang, trône la « docte Antiquité » qui contribue alors à faire de la littérature du « siècle de Louis XIV » l'heureuse rivale de celle du « siècle d'Auguste », comme tentait alors, avant Voltaire, de le prétendre un Charles Perrault, fonctionnaire très inspiré de la gloire royale. La tragédie sur la scène de la Comédie-Française et sa sœur « lyrique », la « tragédie en musique » sur celle de l'Opéra moulinaient à perdre haleine une mythologie que la « peinture d'histoire » étalait sur des toiles bâties à chaux et à sable pour la plus grande gloire des maîtres de l'Académie royale de peinture. Et comme les Comédiens-Italiens ne respectaient rien, ils ne se dispensaient pas, bien qu'ils fussent une troupe royale pensionnée, de mettre en pièces ce que tout un chacun, lesté d'un minimum de culture, se devait de respecter dévotieusement¹⁵.

Les premières scènes françaises connues au tome premier du recueil de Gherardi sont datées de 1681¹⁶ et signalent une intrigue totalement incompréhensible dont l'essentiel appartenait à un « canevas » (*soggetto*) italien inconnu. Mais nous en connaissons bien les héros, Arlequin-Mercure, Jupiter, Proserpine et les petits Plutons, même si les quatre scènes qui nous restent appartiennent à un style « arlequinique » qui fait fi de toute logique. Arlequin-Mercure monté sur un âne descend de l'Olympe, se déguise et chante un air italien de Lully : comprenez qui pourra ! Le titre de cette pièce, attribuée à Fatouville, *Arlequin Mercure galant* évoque un périodique littéraire à la mode créé en 1672 par Jean Donneau de Visé, le *Mercurius galant*¹⁷, futur *Mercurius de France*, ce qui explique,

¹³ F. Moureau, « Claude Gillot et l'univers du théâtre », [in:] *Claude Gillot (1673–1722). Comédies, sabbats et autres sujets bizarres*, Paris : Somogy Éditions d'Art ; Langres, Musée de Langres, 1999, pp. 77–93.

¹⁴ F. Moureau, « Watteau dans son temps », [in:] P. Rosenberg et al., *Watteau 1684–1721*, Paris : Ministère de la Culture, Éditions des Musées Nationaux, 1984, pp. 471–508 ; F. Moureau, « Iconographie théâtrale », [in:] P. Rosenberg et al., *Watteau 1684–1721, op. cit.*, pp. 509–528.

¹⁵ Pour l'Opéra, on consultera F. Moureau, *Présence d'Arlequin, op. cit.*, chap. 5 : « Lully en visite chez Arlequin », pp. 64–75, avec la liste et le détail des neuf opéras cités ou parodiés, pp. 73–75.

¹⁶ Et non de 1682 comme le prétend l'imprimé.

¹⁷ J. Sgard (dir.), *Dictionnaire des journaux, 1600–1789*, Paris : Universitas, 1991, notice n° 919.

sinon justifie, qu'Arlequin se présente en nouvelliste de bouche¹⁸ extravagant dans la « scène des nouvelles ». Comme on le verra ailleurs, la source mythologique ou littéraire s'accompagne toujours d'une réalité contemporaine qui s'y superpose et le vicie. Il s'agit d'un procédé burlesque – la dévalorisation – qui avait fleuri dans les décennies précédentes en Italie et en France, chez Paul Scarron en particulier¹⁹ et que, quelques lustres plus tard, un « moderne » opposé aux « anciens » et à la littérature « classique », comme le jeune Marivaux, remettra au goût du jour en parodiant Homère ou le *Télémaque* de François Fénelon²⁰ avant de se consacrer, lui aussi, au théâtre à l'italienne dans un style largement renouvelé²¹. *Arlequin Protée* du même Fatouville, crée deux ans plus tard, fait un sort identique à une mythologie burlesque où Neptune « sur son char au milieu de la mer » (1683, t. 1 « scène de Protée et de Glaucus ») – effet de mise en scène – fait la chasse à Protée-Arlequin et à Glaucus-Mezzetin. Le reste de la pièce semble avoir totalement oublié cette ouverture opératique et nos « héros », ayant remplacé leurs défroques mythologiques par des costumes modernes qui n'oublient pas d'être extravagants, mènent leur vie industrielle et malhonnête de *zanis*²² dans le Paris contemporain.

Cette situation « moderne » donne l'occasion d'une parodie inattendue, puisque les deux *zanis* deviennent, on ne sait comment, des comédiens tragiques, première apparition de la transposition burlesque d'un art pratiqué par leurs concurrents de la Comédie-Française, dont ils ne manquaient jamais de se gausser comme de perroquets sans imagination²³. Dans *Arlequin Protée*, la « parodie de *Bérénice* » en cinq scènes, très lointainement inspirée du chef-d'œuvre de Racine²⁴ créé treize ans plus tôt et resté au théâtre²⁵, propose un Arlequin-Titus, une Colombine-Bérénice et un Scaramouche-Paulin qui

¹⁸ Sur la notion de « nouvelliste » ou de « gazetier » de bouche ou à la main, nous nous permettons de renvoyer à notre *Répertoire des nouvelles à la main. Dictionnaire de la presse manuscrite clandestine. XVI^e-XVIII^e siècle*, Oxford : Voltaire Foundation, 1999.

¹⁹ F. Bar, *Le Genre burlesque en France au XVII^e siècle. Étude de style*, Paris : Éditions d'Artrey, 1960.

²⁰ F. Moureau, « Marivaux : un hérésiarque en littérature ? », *RHLF* 2012, n° 3, pp. 517-531.

²¹ F. Moureau, « Marivaux et le style italien », [in.] P. Frantz (dir.), *Marivaux : jeu et surprises de l'amour*, Oxford/Paris : Voltaire Foundation/PUPS, 2009, pp. 15-32.

²² Dans la *commedia dell'arte*, les *zanis* (diminutif du prénom *Giovanni*) sont l'équivalent des valets dans la comédie française, mais contrairement à ces derniers, qui sont, sauf exception, attachés à leur maîtres, les *zanis* sont des aventuriers provisoirement au service d'un maître, qu'ils peuvent trahir, sans état d'âme, quand leur intérêt le leur demande.

²³ Dans *Les Chinois*, par exemple, de Regnard et Dufresny (1692, t. 4, acte IV, sc. 2).

²⁴ Le « Vous êtes Empereur, Seigneur ; et vous pleurez » de Bérénice à Titus (sc. 4) cite évidemment le célèbre vers de Racine (acte IV, sc. 5).

²⁵ Elle était reprise chaque année depuis 1680.

expriment en vers aussi pompeux que comiques des sentiments directement tirés du registre de la farce revisité par l'absurde²⁶. Dans les dernières années de la Troupe avant sa fermeture, on trouvera une renaissance de ces parodies tragiques, sans doute liées à la concurrence de plus en plus vive avec une Comédie-Française qui intriguait pour interdire sa rivale italienne. Dans *La Foire Saint-Germain* (1695, t. 6), le chef-d'œuvre italien de Regnard et Dufresny, on peut savourer, en annexe d'une parodie opératique, la tragédie-minute à la romaine entre Arlequin-Tarquin, son « écuyer » Mezzetin et une Lucrèce « à sa toilette » jouée par Isabelle (acte II, sc. 5). Les deux complices, au vu du succès de la pièce, récidiveront dans une suite intitulée – pourquoi pas ? – *Les Momies d'Égypte* (1696, t. 6) qui transporte le spectateur de Paris aux rives du Nil où Arlequin-Marc-Antoine et Colombine-Cléopâtre, au sortir de leurs « tombeaux », se chamaillent sous le regard d'un Scaramouche travesti en Osiris (sc. 5–8).

Arlequin Jason ou la Toison d'or comique de Delosme de Montchesnay (1684, t. 1) reprend, avec quelque platitude, les procédés de Fatouville, mêlant la prose aux scènes en vers : l'intrigue tragique qui fait intervenir une Médée et quelques utilités est totalement atomisée au profit de l'habituelle série de scènes parasites. Le plus beau est sans doute la machine qui permet à Arlequin de se transformer de statue de Jason en personnage vivant (1684, t. 1 « scène de l'enchantement »). Quant à *Arlequin Phaéton* (1692, t. 3) de Jean de Palaprat, il se souvient autant de la mythologie que de l'opéra éponyme de Lully, *Phaéton*, créé en 1683²⁷. Pierrot-Epaphus, le Docteur-Esculape et Mezzetin-Momus, plus quelques utilités laissent à Arlequin le soin de mener un jeu où se multiplient les scènes de satire... parisienne et tout se termine par « un concert de hautbois et de flûtes » et par une danse paysanne à la manière d'un finale d'opéra.

D'ailleurs les opéras joués à Paris et à la cour par la très officielle Académie royale de musique étaient toujours précédés d'un prologue allégorique ou mythologique qui ne se privait pas de faire l'éloge du monarque résidant à Versailles²⁸. Sur un ton mineur, les Italiens parodièrent ce procédé qui commençait, après le décès de Lully en 1687, à devenir nettement obsolète. Dans sa première comédie donnée aux Italiens en mars de l'année suivante, Regnard ouvrit *Le Divorce* (1688, t. 2) par un prologue opératique comique où Jupiter-Pierrot « monté sur un dindon », Mercure-Mezzetin et Arlequin commentaient

²⁶ Sur cette langue, voir W. John Kirkness, *Le Français du théâtre italien d'après le Recueil de Gherardi, 1681–1697*, Genève: Droz, 1971.

²⁷ Voir, pour le détail, F. Moureau, *Présence d'Arlequin, op. cit.*, p. 74.

²⁸ Les livrets de Quinault pour Lully ont été étudiés récemment par S. Cornic, *L'Enchanteur désenchanté. Quinault et la naissance de l'opéra français*, Paris: PUPS, 2011.

la pièce à venir et terminaient par deux vers, sans doute parodiés en chansons, tirés de *l'Achille et Polyxène*²⁹ de Campistron et Collasse créé en novembre 1687 à l'Opéra. Regnard y revint dans le prologue des *Chinois* (1692, t. 4), une des meilleures comédies du répertoire composée avec son complice Charles Dufresny. Mais là, dans le décor du Mont Parnasse, le discours paradoxal habituel aux Italiens était littéralement mis en scène par une série de travestissements burlesques : Arlequin en Thalie, Colombine en Apollon et l'inquiétant Pierrot en « petite fille » pour le moins très délurée composaient un ensemble bigarré soutenu par un « concert ridicule de plusieurs instruments comiques ». Il n'y avait, évidemment, rien de chinois dans la pièce, sauf une apparition fugitive d'Arlequin en « docteur chinois sortant d'un cabinet de la Chine » (acte II, sc. 4). La « scène du Parnasse » des *Souhais* (1693, t. 5) de Delosme de Montchesnay, où transigent les habituelles déités repeintes en comiques ne fut qu'une réédition tardive de la mise en jugement habituelle chez les Italiens des ridicules de la gent littéraire. Quand le prologue d'opéra chantait la gloire de Louis le Grand et des arts qu'il suscitait, le Parnasse burlesque des Italiens en donnait une image en creux fort différente, mais le tout avec une bonne humeur désarmante...

La veine antique parodiée s'inspirait aussi de la littérature et sans doute, plus directement, de son adaptation dans les livrets d'opéra contemporains. C'était le cas de la classique descente du héros aux Enfers dont Homère (*Odyssée*, XI) et Virgile (*Énéide*, VI) avaient donné les plus illustres modèles et que Quinault avait souvent reprise pour Lully³⁰. Regnard en donne sa version dans *La Descente de Mezzetin aux Enfers* (1689, t. 3), où une seule scène, malheureusement (« Les Enfers »), est consacrée à l'inévitable satire de... la société parisienne par Pluton, Proserpine et leurs suppôts installés « sur un trône de flammes ». Delosme de Montchesnay y revient avec la « scène des matrones » du *Phénix* (1691, t. 3) dont les acteurs infernaux sont, outre Arlequin, « commissaire infernal », Lucrèce, Artémise, Pénélope et Didon. Et le mystérieux « L.C.D.V. », enfin, situe la totalité des *Aventures des Champs-Élysées* (1693, t. 4) « dans les Enfers » où l'on retrouve en bon ordre toutes les divinités infernales, mais sans que le sujet échappe aux sujets « moraux » contemporains. Grands amateurs de décors extraordinaires, de machines et d'automates³¹, les Italiens « recycloient » sans doute des éléments de leurs spectacles antérieurs avec ces « Enfers » de toile

²⁹ Acte I, sc. 6.

³⁰ *Alceste* (1674, acte IV), *Thésée* (1674, acte II, sc. 7-8), *Psyché* (1678, acte IV), *Proserpine* (1680, acte V), etc.

³¹ F. Moureau, *Présence d'Arlequin...*, op. cit., chap. 6 : « Décor et mise en scène », pp. 77-89, avec une annexe iconographique.

et de carton, mais ces reprises étaient la preuve de leur succès auprès d'un public qui en appréciait la fantaisie par contraste avec la «salle» et le «palais à volonté» sans imagination de la Comédie-Française.

Ulysse et Circé (1691, t. 3) d'un autre auteur mystérieux : «L.A.D.S.M.» – sans doute un abbé – dont c'est la seule production connue n'a pas de source opératique, la *Circé* de Mme de Saintonge et Desmarests ayant été créée trois ans plus tard à l'Académie royale de musique, mais la pièce n'a qu'un mince vernis de l'*Odyssee* : Ulysse y a pour «compagnons» le plus invraisemblable des quintettes – le Docteur, Pierrot, Pasquariel, Mezzetin et Arlequin – «types» qui, à leur habitude, daubent cyniquement sur les vices du temps et sur ceux des femmes en particulier, Isabelle-Circé – la jeune première de la troupe – n'échappant pas à un réchauffé de littérature antiféministe. «Le jugement de Paris» de la comédie des *Souhairs* (1693, t. 5) de Delosme de Montchenay n'a d'intérêt «homérique» que d'illustrer avant la lettre un très ironique tableau éponyme de Watteau³². *Ésope* (1691, t. 3), totalement rédigée et en vers, l'une des deux pièces d'Eustache Le Noble fournies aux Italiens, est, elle, assez peu conforme à leur esthétique de la dérision. Cet auteur habitué aux petites pièces en vers satiriques sur les vices du temps et la politique³³ avait profité de cette ouverture théâtrale pour mettre en scène un Arlequin-Ésope débitant des fables comme son modèle antique : elles ont la malchance d'être aussi plates que ses vers. Créé en 1686, *Acis et Galatée*, pastorale héroïque de Campistron et Lully, déjà librement inspirée des *Métamorphoses* d'Ovide, fut parodiée de loin, on s'en doute, et sur le mode burlesque dans une scène complexe particulièrement corrosive de *La Foire Saint-Germain* (1695, t. 6, acte II, sc. 5) déjà citée : Mezzetin-Galatée en travesti féminin y subit les assauts du cyclope Arlequin-Polyphème, «arrivant avec une suite de chaudronniers qui tiennent des poêles dorées, des enclumes et des marteaux» ; le tout se termine par un combat de tonneaux entre Polyphème et Scaramouche-Acis. La scène est suivie sans aucune solution de continuité par la tragédie-minute d'Arlequin-Tarquin et Isabelle-Lucrèce signalée plus haut.

Le romanesque utopique³⁴ parodié fait de fugaces apparitions dans *Arlequin empereur dans la lune* de Fatouville (1683, t. 1). Cette «lune» libertine n'a que peu à voir avec celle que Cyrano de Bergerac avait imaginée, quelques décennies plus tôt, comme un «autre monde» qui nous jugeait sans la moindre aménité.

³² Musée du Louvre, MI 1126.

³³ Ph. Hourcade, *Entre Pic et Rétif: Eustache Le Noble, 1643-1711*, Paris : Klincksieck, 1990.

³⁴ Sur la littérature utopique à cette époque, voir la somme de J.-M. Racault, *L'Utopie narrative en France et en Angleterre, 1675-1761*, Oxford : Voltaire Foundation, 1991 (SVEC 280).

Même si le récit du vol vers la lune ressemble d'assez près à celui de Cyrano aux premières pages de *L'Autre Monde*³⁵, l'essentiel des deux scènes où Arlequin se présente comme l'ambassadeur de l'empereur de la lune, puis comme l'empereur lui-même, ne sont qu'une variante de certaines inventions bizarres présentées par Cyrano et surtout une queue d'intrigue exotique inspirée de celle du *Bourgeois gentilhomme*. Les localisations utopiques sans source précise autorisent, comme dans ce type de littérature « insulaire » où un autre monde est possible, des réflexions « morales » à la sauce italienne : « l'île du Repos » de *La Fontaine de Sapience* (1694, t. 5) de l'énigmatique « Monsieur de B*** » – vraisemblablement Claude Ignace Brugière de Barante – « l'île en Espagne », dont Arlequin est le gouverneur (*Les Malassortis* de Dufresny, 1693, t. 4), qui rappelle celle de Barataria et Sancho ; la « bouche de Vérité » et le « cadran du Zodiaque », qui, sous le masque d'Arlequin (*La Foire Saint-Germain*, 1695, t. 6, acte I, sc. 7 et acte III, sc. 2), distillent des moralités fort peu morales.

L'Orient romanesque qu'au début du siècle suivant Antoine Galland révélera vraiment au public européen avec sa traduction des *Mille et une Nuits*³⁶ était auparavant présent dans la fiction et le théâtre, surtout tragique et tragicomique. Il a déjà une modeste place chez les Italiens avec le *Mezzetin grand sophy de Perse* (1689, t. 2) de Delosme de Montchesnay, qui, malheureusement n'est pas un chef-d'œuvre du genre. Comme souvent, le titre ne dit pas grand-chose du contenu de la pièce, car Mezzetin, « chevalier errant », s'y rencontre avec la magicienne Mélisse directement issue d'une autre source favorite des Italiens, *l'Orlando furioso* de l'Arioste. Mais pas plus cette source que la veine orientale ne domine une intrigue, assez désordonnée, une nouvelle fois typiquement parisienne où la défroque « persane » n'est là, comme d'habitude, que pour tromper un père de famille soucieux de marier sa fille (« scène du grand sophy »). Le mélange sans fusion des sources littéraires est pourtant, comme nous l'avons vu plus tôt, l'une des caractéristiques de l'esthétique des auteurs travaillant pour les Italiens. D'autres défroques exotiques d'Arlequin paraissent incidemment sur la scène comme cet « empereur du Cap-Vert » de *La Foire Saint-Germain* (1695, t. 6) dans un « sérail » gardé « par des eunuques habillés à l'indienne » (acte III, sc. 4).

³⁵ S. Cyrano de Bergerac, *L'Autre Monde ou les Etats et Empires de la lune*, Madeleine Alcover (éd.), Paris : STFM/Champion, 1977. La première édition – posthume – avait été publiée à Paris en 1657.

³⁶ M.-L. Dufrénoy, *L'Orient romanesque en France (1704-1789)*, Montréal : Beauchemin, 1946-1947, 2 vol.

Mais c'était certainement pour les Comédiens-Italiens une sorte de marque de fabrique, même si leurs auteurs étaient français, de colorer leurs pièces de la grande littérature de la Renaissance italienne, parodiée évidemment et réduite au plus simple. Certes l'opéra français avait depuis les années 1670 puisé dans cette source déjà exploitée en Italie par les créateurs du genre. Le recueil de Gherardi leur accorde une certaine place. Comme dans *Les Chinois* où il n'y avait pas de Chinois – une espèce de *Cantatrice chauve* du XVII^e siècle³⁷ – le dieu des forgerons est absent de *La Baguette de Vulcain* (1693, t. 4) de Regnard et Dufresny où l'on trouve en revanche une belle série de personnages venus directement – mais dans quel état ! – de *l'Orlando furioso* de l'Arioste : Arlequin-Roger, Octave-Floridan et Pierrot-Zerbin y côtoient Isabelle-Bradamante et une Colombine-Mélisse que nous venons de rencontrer dans *Mezzetin grand sophy de Perse* (1689) et qui était interprétée par Catherine Biancolelli³⁸, une comédienne de grand talent formant sur scène un duo comique parfait – et peu moral – avec l'Arlequin Evariste Gherardi. Par simple esprit de contradiction³⁹ sans doute, les *Adieux des officiers ou Vénus justifiée* (1693, t. 4) du seul Dufresny se passent dans « la forge de Vulcain », même si le sujet est tout à fait contemporain et redondant dans la comédie du temps : le départ des militaires pour la guerre au début de l'été et la solitude de leurs maîtresses qui devaient se rabattre, faute de mieux, sur les petits abbés et autres laissés pour compte. Si la source de *La Naissance d'Amadis* (1694, t. 5) de Regnard n'est pas italienne, elle n'en fait pas moins partie d'un ensemble romanesque et épique qui nourrissait les livrets d'opéra en Italie et en France. *Amadis* de Quinault et Lully fut créé à l'Opéra en 1684 ; l'opéra s'inspire comme la pièce italienne de *l'Amadis de Gaula* espagnol de Garci Rodríguez de Montalvo. Dans cette dernière, Arlequin tient encore le premier rôle en Périon, « chevalier errant », mais cette pièce en un acte vaut plus pour la scène où le héros combat un lion automate que pour les remarques cyniques sur les incertitudes de la paternité qui forment le fond de la pièce...

La diversité des sources « recyclées » par les auteurs de la Comédie-Italienne parisienne se présente sous une forme très atomisée et plus suggestive qu'opérative dans ce qui n'est souvent qu'un canevas. Les scènes à faire (satire sociale contemporaine) s'y côtoient, dans un salmigondis sans autre justification que la plus exacte incohérence, avec ce que les Modernes appelaient alors la « bigarrure » ou le « bizarre »⁴⁰, enfants du « grotesque » des décennies

³⁷ On sait qu'elle est absente de la pièce éponyme de Ionesco...

³⁸ Elle avait créé le « type » de Colombine en 1683.

³⁹ C'est le titre d'une pièce de Dufresny jouée avec succès à la Comédie-Française en 1700.

⁴⁰ Voir F. Moureau, *Le Goût italien...*, op. cit., pp. 10-12.

précédentes, modélisé dans la grotte de Thétis à Versailles, que Louis XIV fit détruire en 1684 pour faire oublier sa jeunesse. La réutilisation des fastes glorieux de l'Antiquité mythologique et littéraire, la reprise des sujets emblématiques de l'Académie royale de musique, la parodie critique des Comédiens-Français qui pouvait passer pour une simple concurrence d'acteurs, tout cela n'était, semble-t-il, qu'un divertissement élitiste pour amateurs éclairés qui en avaient la culture et possédaient les codes. D'autres auraient pu y voir une satire sociale qui allait au-delà des habituelles réflexions des Italiens sur les mauvaises mœurs du temps, la cour et l'Église exclues évidemment. Dans un tableau célèbre: « Comédiens français »⁴¹, Watteau a représenté un couple de comédiens lourdement costumés en héros tragiques prenant une pose grandiloquente à la manière des acteurs de la Comédie-Française dans un fond de décor – « palais à volonté » – qui donne sur le parc de Versailles: le valet comique qui les observe de dos avec ironie à quelque chose de nos *zanis* italiens.

⁴¹ New York, The Metropolitan Museum of Art, The Jules Bache Collection, 49.7.54.

