Édition annotée de *La Fille sauvage ou La Sauvagesse* (1732)

d'Alain-René Lesage et Jacques-Philippe d'Orneval :

la représentation de la figure amérindienne

Par Marie Francesseca Lelong

Thèse soumise à la « Faculty of Graduate and Post doctoral Affairs » comme exigence partielle
en vue de l'obtention de la maîtrise ès arts (Master of Arts)

Department of French

Carleton University

Ottawa, Ontario

April 30, 2018

©2018

Résumé

Cette thèse propose une édition annotée de *La Sauvagesse* (1732), pièce d'Alain-René Lesage et Jacques-Philippe d'Orneval qui fait partie du recueil *Le Théâtre de la Foire, ou L'Opéra-Comique* (1737). Ce faisant, nous apportons deux contributions aux études littéraires. D'abord, nous proposons un texte fiable qui rendra l'œuvre plus accessible au lecteur du XXI^e siècle, en plus d'accroître nos connaissances sur le Théâtre de la Foire, parent pauvre du théâtre classique. Ensuite, en explorant le scénario de la pièce, nous apportons une nouvelle perspective sur la représentation de la figure amérindienne dans l'imaginaire de l'Ancien Régime.

Mots clés : *La Sauvagesse*, Théâtre de la Foire, Opéra-Comique, XVIII^e siècle, Lesage, imaginaire colonial des Amériques.

Summary

This study provides an annotated edition of *La Sauvagesse* (1732), a play from Alain-René Lesage and Jacques-Phillippe d'Orneval, which forms part of *Le Théâtre de la Foire, or L'Opéra-Comique* (1737). The work makes two main contributions to literary studies. First, it presents a sound annotation of the text which will make the play more accessible to 21st century audiences and expand knowledge on *Le Théâtre de la Foire*, a less known relative of classical theater. Second, by exploring the storyline of the play, we provide a new perspective on how aboriginal people from America were perceived during the *Ancien Régime* period.

Keywords: *La Sauvagesse*, *Théâtre de la Foire*, *Opéra-Comique*, Eighteenth century, Lesage, Colonial imagery of the Americas

REMERCIEMENTS :

Je tiens à remercier mon directeur de thèse, Sébastien Côté, pour m'avoir initiée à la littérature de la Nouvelle-France, et pour ses conseils et encouragements pendant ce projet de recherche.

Ensuite, j'aimerais remercier le CRSH (Conseil de recherches en sciences humaines du Canada) et l'OGS (*Ontario Graduate Scholarship*) pour leur financement généreux, grâce auquel j'ai pu poursuivre mes études à la maîtrise. Je tiens également à remercier *MITACS Globalink* pour la bourse d'étude qui m'a permis de faire des recherches à Paris à l'automne 2017.

J'aimerais aussi remercier Pierre Frantz de l'Université Paris-Sorbonne de m'avoir accueillie au CELLF et guidée dans mes lectures, ainsi que sa collègue Nathalie Rizzoni, qui m'a généreusement transmis ses connaissances sur le monde du Théâtre de la Foire au XVIII^e siècle. Je tiens également à souligner l'aide apportée par les bibliothécaires et les archivistes de la BNF pendant mon séjour à Paris.

Enfin, je remercie les membres du Département de français de l'Université Carleton, tout particulièrement Professeur Charles Doutrelepon, pour son soutien et sa gentillesse pendant ma formation en études francophones.

Table des matières

Résumé	i
Remerciements	ii
Table des matières	iii-iv
Liste des sigles et des abréviations	v
Introduction	1-4
1. Biographies	5
1.1. Alain-René Lesage	5-9
1.2. Jacques-Philippe d'Orneval	9-10
1.3. Jean-Claude Gillier	10-12
2. Le Théâtre de la Foire du XVIII^e siècle	13
2.1. Les origines des spectacles forains	14-15
2.2. Les foires les plus populaires de Paris	15
2.3. La naissance de l'Opéra-Comique	15-18
2.4. Les auteurs du Théâtre de la Foire	19-20
2.5. La composition du public	20-21
2.6. Du public spectateur au lecteur	21-22
3. La structure de l'Opéra-Comique	23
3.1. La brièveté des pièces	23-25
3.2. Les sujets et les thèmes du Théâtre de la Foire	25-26
3.3. La pièce anecdotique	26-27
3.4. La parodie	27
3.5. Les thématiques de l'argent et l'amour	27-29

3.6. Les personnages	29-32
4. La représentation de la figure amérindienne	33
4.1. Le contexte	33-35
4.2. Un résumé	35-36
4.3. <i>La Sauvagesse</i> dans le répertoire de l'Opéra-Comique	36-38
4.4. Le rapprochement avec un phénomène de l'actualité	38-42
4.5. L'actualité en tant que sujet dans la pièce	43-44
4.6. La beauté naturelle et la franchise	44-46
4.7. Un discours sur l'amour et le mariage	46-48
4.8. L'art de courtiser	48-50
4.9. Le symbole de la baguette chez les Hurons	50-52
4.10. La capture et la métamorphose d'Angolette	52-55
4.11. Conclusion	55-56
5. Note sur l'établissement du texte	57-58
<i>La Sauvagesse ou la fille sauvage</i>	59-94
Bibliographie	95-98
Annexe. Liste des airs de vaudevilles dans l'Opéra-Comique <i>La Sauvagesse</i>	99-102

Liste des sigles et des abréviations :

<i>Biographie universelle</i>	Michaud, Louis-Gabriel. <i>Biographie universelle ancienne et moderne : histoire par ordre alphabétique de la vie publique et privée de tous les hommes...</i> publication sous la direction de M. Michaud ; ouvrage réd. par une société de gens de lettres et de savants. Paris : Mme C. Desplaces, 1843.
<i>LS</i>	<i>La Fille Sauvage ou la Sauvagesse</i> , 1737.
<i>Lahontan : Œuvres complètes</i> . Réal Ouellet. 1990	Lahontan, Louis-Armand de Lom d'Arce, baron de. <i>Œuvres complètes</i> . Éd. critique par Réal Ouellet, avec la collab. d'Alain Beaulieu. Montréal : Presses de l'Université de Montréal, 1990, 2 vol.
<i>Le Théâtre de la Foire</i>	Martin, Isabelle. <i>Le Théâtre de la Foire : des tréteaux aux boulevards</i> . SVEC.2002 : 10. Voltaire Foundation Oxford.
<i>Les Spectacles de la Foire</i>	Campardon, Émile, <i>Les Spectacles de la foire : théâtres, acteurs, sauteurs et danseurs de corde, monstre, géants, nains, animaux curieux ou savants, marionnettes, automates, figures de cire et jeux mécaniques des foires Saint-Germain et Saint-Laurent, des boulevards et du Palais-Royal, depuis 1595 jusqu'à 1791/documents inédits recueillis aux archives nationales</i> . Vol. I et II. Paris : Berger-Levrault, 1877.
<i>Mémoires</i>	Parfaict, Claude et Parfaict, François. <i>Mémoires pour servir à l'histoire des spectacles de la foire par un acteur forain</i> . Tome I & II. Paris : Briasson, 1743. Imprimé.
<i>Le Théâtre de la Foire, ou l'Opéra-Comique</i>	Lesage, Alain-René et Jacques-Philippe d'Orneval. <i>Le Théâtre de la Foire, ou L'Opéra-Comique. Contenant les meilleures pièces qui ont été représentées aux foires de S. Germain & de Saint Laurent. Avec une table des vaudevilles ; autres airs gravés notés à la fin de chaque volume. Recueillies, revûës corrigées</i> . Tome I-IX. 1737.
<i>Repertoire du theatre françois</i>	<i>Repertoire du theatre françois ou Recueil des tragedies et comedies restees au theatre depuis Rotrou, pour faire suite aux editions in-octavo de Corneille, Moliere, Racine, Regnard, Crebillon, et au theatre de Voltaire ; avec des notices sur chaque auteur, et l'examen de chaque piece, par M. Petitot : Comedies</i> . Tome XIV. Foucault, libraire, rue des Noyers, 1818.

PRÉSENTATION

J'ai donc réfléchi que si quelque homme courageux ne secouait pas toute cette poussière, bientôt l'ennui des pièces françaises porteraient la nation au frivole Opéra-Comique, et plus loin encore, aux boulevards, à ce ramas infect de tréteaux élevés à notre honte, où la décente liberté, bannie du théâtre français, se change en une licence effrénée, où la jeunesse va se nourrir de grossières inepties, et perdre, avec ses mœurs, le goût de la décence et des chefs-d'œuvre de nos maîtres.

— Beaumarchais, préface du *Mariage de Figaro*¹

Cette thèse vise à présenter une édition annotée de *La Fille sauvage ou la Sauvagesse*, pièce d'Alain-René Lesage et Jacques-Philippe d'Orneval, représentée pour la première fois en 1732. Cette pièce appartient au genre de l'Opéra-Comique, une forme de théâtre qui a pris naissance dans les spectacles forains du début du XVIII^e siècle. Malgré son origine modeste, l'Opéra-Comique a fait preuve d'innovation et de créativité tout au long du XVIII^e siècle, alors que le théâtre classique aristotélicien commençait à s'essouffler.

Cependant, même si l'Opéra-Comique a connu un essor fulgurant au cours de cette période, il demeure pourtant une forme théâtrale peu connue et négligée dans la formation littéraire des étudiants. De par ses caractéristiques informelles, légères et éphémères, il a longtemps été considéré comme un théâtre mineur. D'ailleurs, dès sa création, des institutions privilégiées, telles que la Comédie-Française et le Théâtre-Italien, ont beaucoup œuvré pour mettre un terme à ce théâtre populaire qui ravissait un public français issu de toutes les strates sociales.

Or, grâce aux ambitions et à la ténacité d'un certain nombre d'auteurs, dont Alain-René Lesage et ses collaborateurs Louis Fuzelier et Jacques-Philippe d'Orneval, nous pouvons encore aujourd'hui avoir accès à plus de quatre-vingts pièces jouées à la Foire au cours de la première

¹ Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais. *Le Mariage de Figaro*. Éd. Pierre Larthomas. Paris : Gallimard (coll. Folio classique), 1999 [1785], p. 22-23.

moitié du XVIII^e siècle. En effet, désirant immortaliser les meilleures pièces représentées de 1721 à 1737, Lesage et ses collaborateurs les ont regroupées dans un recueil en dix volumes, intitulé *Le Théâtre de la Foire, ou l'Opéra-Comique*. Auteur prolifique, Lesage a pourtant été négligé par ses contemporains, à l'exception des frères Parfaict qui documentent sa contribution au Théâtre de la Foire dans leurs *Mémoires pour servir à l'histoire des spectacles de la foire par un acteur forain* (1743), sans pour autant faire une analyse critique de ses œuvres. En revanche, Victor Barberet (1877) a fait une étude poussée des travaux de Lesage et le qualifie de « Molière de la Foire »,² affirmant qu'il est celui qui a su trouver la formule pour rendre le théâtre forain intéressant et viable.³

Au cours du XX^e siècle, des chercheurs ont fait redécouvrir Lesage en s'intéressant d'abord à ses œuvres romanesques et ses pièces représentées à la Comédie-Française. Par exemple, dans son ouvrage intitulée *Lesage ou le métier de romancier* (1971), Roger Laufer passe en revue les traductions et les romans de Lesage⁴, et il souligne la spontanéité de son écriture ainsi que sa capacité à capturer l'essence des « hommes de lettres au tournant du [XVII^e] et du [XVIII^e] siècles »⁵. Dans son édition de *Crispin Rival de son maître* et de *Turcaret*, Nathalie Rizzoni (1999) classe Lesage parmi les meilleurs auteurs de comédies du théâtre français. Mais malgré la qualité indéniable de *Turcaret*, la pièce fut peu représentée à la Comédie-Française, faute aux financiers qui se sentaient visés par son contenu. Pierre Frantz (2003) suggère que les difficultés rencontrées

² Victor Barberet. *Lesage et le Théâtre de la Foire*. Slatkine Reprints : Genève. 1970.[1887]. p. 11.

³ *Ibid.* p. 11.

⁴ Roger Laufer. *Lesage ou le Métier de romancier*. Paris : Gallimard, 1971. Voir les deux romans édités par Roger Laufer, dont *Le diable boiteux*. Paris : Gallimard, 1984 & 1994 [1707] et *Histoire de Gil Blas*. Paris : Flammarion, 1990 [1715-1735]. Complémentant, le travail entamé par Roger Laufer, Christelle Bahier-Porte propose un travail ambitieux dans *La poétique de Lesage* (2006), en regroupant la production variée de Lesage. Bien qu'il ne soit pas un théoricien, elle explique comment Lesage a forgé son art en tant que dramaturge, romancier et traducteur à travers ses œuvres.

⁵ Roger Laufer. *Op. cit.* p. 111-131.

par Lesage à faire représenter *Turcaret* à la Comédie-Française l'ont graduellement poussé à se détourner de la scène officielle pour se consacrer au Théâtre de la Foire.

Parlant du Théâtre de la Foire, il existe depuis une trentaine d'années un réel engouement à faire découvrir les pièces issues de ce répertoire à un public plus large. Par exemple, dans *La vie théâtrale en France au XVIII^e siècle* (1988), Martine de Rougemont retrace l'histoire du théâtre au XVIII^e siècle à Paris, tout en proposant de nombreuses analyses des théâtres mineurs, provenant à la fois des théâtres de la foire et des théâtres-Italiens. David Trott retrace quant à lui le parcours et l'évolution du théâtre officiel et non-officiel dans son *Théâtre du XVIII^e siècle : jeux, écritures, regards, essai sur les spectacles en France de 1700 à 1790* (2000). Dans le même registre, l'anthologie de Françoise Rubellin, intitulée *Théâtre de la foire, Anthologie de pièces inédites 1712-1736* (2005), nous invite à découvrir les différentes structures des théâtres forains. Enfin, Isabelle Martin nous propose une synthèse des répertoires des théâtres de la foire dans *Le Théâtre de la Foire : des tréteaux aux boulevards* (2002). Elle procure une analyse concise des conditions qui ont donné naissance à ce théâtre, de son évolution et de sa migration vers les boulevards.

En parcourant ces travaux, nous constatons que les chercheurs qui se sont penchés sur la question de « l'ailleurs » dans ces pièces foraines se sont surtout concentrés sur l'orientalisme et l'influence des œuvres espagnoles et italiennes. En effet, peu de travaux ont été réalisés sur les pièces inspirées du Nouveau Monde, même si l'imaginaire des Amériques a inspiré plusieurs pièces, dont *Arlequin sauvage* (1721) de Delisle de la Drevetière.

C'est pour ces raisons que, dans ce travail, nous visons à faire une analyse et une édition annotée de la pièce *La Fille sauvage ou La Sauvagesse*. En effet, que savons-nous au juste des origines de cette pièce ? Quelles en sont les influences et les sources livresques ? Que savons-nous

de la contribution de Lesage et de ses collaborateurs de prédilection (d'Orneval et Fuzelier) dans l'évolution de ce théâtre ? Où s'inscrit *La Sauvagesse* dans ce registre ?

À partir de ces questions, nous commencerons par présenter les auteurs de cette pièce. Ensuite, nous explorerons le contexte historique du théâtre du XVIII^e siècle, tout en nous concentrant sur les origines du Théâtre de la Foire et la structure de l'Opéra-Comique. Enfin, nous tâcherons de montrer, d'une part, que *La Sauvagesse* est une comédie amoureuse inspirée d'un fait divers. D'autre part, sans jamais faire directement référence au Nouveau Monde, Lesage met pourtant en place une série d'indices qui renvoient à plusieurs ouvrages portant sur la Nouvelle-France. Notre analyse portera donc aussi sur la représentation de la figure amérindienne dans la pièce.

1. Biographies

Nous commençons par les esquisses biographiques des auteurs qui ont contribué à cette pièce, soit Alain-René Lesage, dramaturge et romancier, Jacques-Philippe d'Orneval, sur qui nous n'avons malheureusement que peu d'information, et Jean-Claude Gillier, le compositeur de musique de la pièce.

1.1. Alain-René Lesage

Le trajet de cet écrivain peut aussi être intéressant pour appréhender le statut des hommes de lettres, en pleine mutation mais aussi en plein questionnement, à la fin du règne de Louis XIV et pendant la Régence.

— Christelle Bahier-Porte⁶

Alain-René Lesage est né le 8 mai 1668 en Bretagne, dans la petite ville de Sarzeau, non loin de Vannes. Il est l'enfant unique de Claude Lesage (avocat, notaire et greffier de la cour royale de Rhuys) et de Jeanne Brenugat. Orphelin de mère en 1677, puis de père en 1682, il est ensuite placé sous la tutelle de son oncle, qui aurait dilapidé la fortune de ses parents. Après avoir, fréquenté le Collège des jésuites de Vannes, il pratique divers métiers. Arrivé à Paris en 1692 pour faire des études de philosophie et de droit, il se tourne plutôt vers l'écriture ayant, selon Louis-Gabriel Michaud, « beaucoup d'esprit naturel et un goût exquis pour la belle littérature »⁷. Il épouse Marie-Élisabeth Huyau en 1694. Se liant d'amitié avec Danchet, il publie en 1695 la traduction des *Lettres galantes* d'Aristenète, un écrivain grec, mais ce texte est aussi « froidement accueilli des savants que des gens du monde »⁸. Il fait alors la connaissance de l'abbé de Lyonne, en qui il trouve un

⁶ Christelle Bahier-Porte. *(Re)lire Lesage*. Saint-Étienne : Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2012, p. 10.

⁷ Louis-Gabriel Michaud. *Biographie universelle*. p. 270-277.

⁸ *Ibid.*, p. 271.

guide et un protecteur financier. En effet, non seulement lui fait-il découvrir la littérature castillane, mais il offre aussi à Lesage une rente annuelle de six cents livres jusqu'en 1721⁹.

Fort de cet appui et malgré la réception tiède de sa première tentative, Lesage publie en 1700 deux traductions de comédies espagnoles : *Le Traître puni* de Francisco de Rojas et *Don Felix de Mendoce* de Lope de Vega. Cependant, ces pièces n'ont jamais été jouées. Ensuite, il traduit *Le Point d'honneur* de Rojas, jouée au Théâtre-Français, en 1702 « avec peu de succès »¹⁰. De 1704 à 1706, il traduit les *Nouvelles aventures de l'admirable Don Quichotte de la Manche*, d'Avellaneda.

Après ces débuts modestes, l'an 1707 marque le début de la notoriété littéraire de Lesage. Il obtient un double succès avec *Don César Ursin*, comédie en 5 actes d'après Calderón, qui est jouée à la cour, et *Crispin rival de son maître*, pièce en un acte qui est très bien accueillie à Paris. Au cours de la même année, il publie le *Diable boiteux*, un roman inspiré de l'Espagnol Louis Velez de Guevara. La critique souligne que cet « ouvrage est la satire de tous les états »¹¹.

En 1708, Lesage écrit *la Tontine*, une petite pièce en un acte qui n'a pu être jouée qu'en 1732. Bien que la cause exacte n'en soit pas bien connue, il semble que « Lesage était [...] indigné des airs de supériorité que les acteurs prenaient vis-à-vis des hommes de lettres [...] »¹². Au cours de la même année, il propose une autre pièce en un acte, intitulée *Les Étrennes*, mais les comédiens refusent de la jouer. Lesage retravaille la pièce en 5 actes et la propose à nouveau, en 1709, sous le titre de *Turcaret*. Encore une fois, les comédiens refusent de coopérer. La pièce est finalement

⁹ Walter Scott. *Œuvres complètes*. Tome IX. Paris : C. Gosselin et A. Sautelet. 1828, p. 87.

¹⁰ *Ibid.*, p. 89.

¹¹ Louis-Gabriel Michaud. *Biographie universelle*. p. 271.

¹² Walter Scott. *Op. cit.*, p. 93.

représentée grâce à l'intervention de Monseigneur le Dauphin, le fils de Louis XIV, qui oblige les comédiens à la jouer incessamment¹³.

Malgré son succès, elle n'est représentée que sept fois. Selon Pierre Frantz, « [i]l semble que les financiers et hommes d'argent, violemment visés par la comédie, soient efficacement intervenus pour empêcher la représentation »¹⁴. À la suite de cet événement, Lesage se détourne de la scène officielle pour se consacrer au Théâtre de la Foire. Selon Michaud, « le ressentiment de Lesage contre les comédiens français et surtout la nécessité de faire subsister sa famille, l'avaient jeté depuis quelque temps dans un genre dont il s'occup[e] durant vingt-six années de sa vie »¹⁵.

En 1713, Lesage écrit sa première pièce pour les forains¹⁶, *Arlequin roi de Sérendib*, vite suivie d'*Arlequin invisible* et d'*Arlequin Thétis*, trois pièces par écrit¹⁷. Selon les frères Parfaict, Lesage était si flatté par le succès de ses pièces représentées à la foire qu'il voulait se consacrer entièrement à ce spectacle¹⁸. Ils ajoutent que Lesage serait l'inventeur de ce nouveau genre connu sous le nom d'Opéra-Comique¹⁹.

¹³ *Ibid.*, p. 91.

¹⁴ Alain-René Lesage. *Lesage : Turcaret*, édition présentée, établie et annotée par Pierre Frantz. Paris : Livre de poche. 2003, p. 9. En effet, « [le] bruit des applaudissements qu'elle y avait obtenus alarma les financiers. Ils cabalèrent parmi les actrices pour empêcher la représentation de la satire la plus amère à la fois et la plus gaie qui ait été dirigée contre eux. [...] Lesage joignait une âme fière et désintéressée. Les financiers lui offrirent cent mille francs pour l'engager à retirer du théâtre une comédie qui devait mettre au grand jour les secrets et les turpitudes de leur métier ; mais, malgré sa pauvreté, il rejeta leurs offres, et sacrifia sa fortune au plaisir d'une vengeance légitime » (Louis-Gabriel Michaud. *Biographie universelle*, p. 271).

¹⁵ *Ibid.*, p. 275.

¹⁶ Il faut noter que tout en écrivant pour le Théâtre de la Foire, Lesage continue à rédiger, en parallèle, d'autres œuvres littéraires. Par exemple, de 1710 à 1712, il participe à une adaptation des Mille et une nuits, qu'il intitule *Les Mille et un jours*, sous le nom de François Pétis de la Croix. Voir Christelle Bahier-Porte. *La poétique d'Alain-René Lesage*. Paris : H. Champion, 2006, p. 8.

¹⁷ Voir note 57, p. 18, dans la section intitulée « La naissance de l'Opéra-Comique ».

¹⁸ Claude et François Parfaict. *Mémoires*. Tome. I, p. 162-163.

¹⁹ Voir la section intitulée « la naissance de l'Opéra-Comique », p. 15.

D'autres pièces sont jouées à la Foire en 1715 : *La Ceinture de Vénus*, *Télémaque*, *Les Eaux de Merlin*, *le Temple du destin*, *Colombine Arlequin* et *Arlequin Colombine*. Parallèlement, Lesage entame la publication de l'*Histoire de Gil Blas de Santillane*, roman composé de six livres (publiés en 1715, 1724 et 1735 respectivement).

Ensuite, de 1716 à 1736²⁰, Lesage travaille en collaboration avec d'Orneval et Fuzelier sur plusieurs pièces variées qui sont jouées au Théâtre de la Foire de Saint-Laurent et de Saint-Germain, à Paris. À ce propos, Michaud exprime des opinions peu élogieuses sur ce type de théâtre, mais il y reconnaît tout de même un côté divertissant et moderne.²¹

Lesage s'intéresse aussi à la thématique de l'ailleurs. Dès 1720, Lesage et d'Orneval représentent deux pièces tirant profit de l'imaginaire des Amériques, soit *L'Île du Gougou*²² (1720) et *Arlequin roi des ogres, ou les bottes de sept lieues* (1720), jouées toutes deux à la foire Saint-Laurent. Il publie ensuite la pièce *La Fille sauvage ou La Sauvagesse* (1732) et le roman *Les Aventures de Monsieur Robert Chevalier, dit de Beauchêne, capitaine de flibustiers dans la Nouvelle-France* (inspiré des mémoires de Robert Chevalier) (1732), suivis de la pièce *Les Mariages du Canada*, représentée pour la première fois en 1734.

²⁰ Voir le catalogue des œuvres dans l'édition critique de Lesage : *Turcaret : précédé de Crispin rival de son maître*, par Nathalie Rizzoni. Paris : Librairie Général Française, 1999, p. 236-241.

²¹ « Lesage employa à ces productions éphémères ; on doit encore déplorer la peine qu'il a prise de faire imprimer la collection intitulée : *Théâtre de la foire*, qui comprend la plus grande partie de ces bluettes auxquelles il aurait dû attacher moins d'importance. Nous ne partageons pas néanmoins toute la rigueur du jugement qu'en porte Laharpe ; seulement nous conviendrons avec lui qu'on n'y voit point de caractères ; que malgré la diversité des sujets, la variété ne s'y fait point assez sentir dans le plan, dans la marche dans les incidents ; mais nous ne dirons pas qu'il n'y a ni plaisant ni naturel. Si ce plaisant dégénère quelquefois en trivialité, c'est la faute du genre, des personnages, du temps et du lieu ; et du moins les couplets ne sont point défigurés par cette afféterie, ces madrigaux, ces calembours qui font tout le mérite de certains vaudevilles modernes » (Michaud. *Biographie universelle*, p. 273-274).

²² Le terme *Gougou* provient d'un récit de Samuel de Champlain datant de 1603. Durant ses voyages en Gaspésie, Champlain relate une légende micmac (une tribu amérindienne) à propos du *Gougou*, un monstre géant ayant les traits d'une femme. Voir *Œuvres* de Champlain. (Éd. Abbé C.-H. Laverdière, M.A. 1870), Tome I. Chapitre XIII intitulé « D'un monstre espouvantable que les Sauvages appellent Gougou, & de nostre bref & heureux retour en France. » <http://www.gutenberg.org/files/17258/17258-h/v1.htm>

Vers la fin de sa carrière, Lesage se consacre plutôt à ses œuvres romanesques. Il publie en 1736 les trois premiers livres du roman *Le Bachelier de Salamanque*, puis les livres quatre à six en 1738. Son dernier roman intitulé *La Valise trouvée* est publié en 1740. Enfin, en 1743, il publie un recueil d'anecdotes intitulé *Mélange amusant de saillie d'esprit et de traits historiques des plus frappants*. Lesage meurt le 17 novembre en 1747 à l'âge de soixante-dix-neuf ans.

En dépit des trajectoires qu'aurait empruntées Lesage au cours de sa carrière, la critique reconnaît « la vérité du dialogue, qualité qui distingue éminemment Lesage et qui le rapproche le plus de Molière, le sel des plaisanteries toujours amenées par le sujet, l'heureux enchaînement et la rapidité des scènes, provoquent le rire et entraînent le spectateur ».²³

1.2. Jacques-Philippe d'Orneval

L'histoire nous livre peu de renseignements sur la vie et l'œuvre théâtrale de Jacques-Philippe d'Orneval²⁴. Il est né à Paris à la fin du XVII^e siècle, à une date inconnue, et est mort en 1766. Michaud le décrit comme un dramaturge ingénieux et fécond qui a surtout travaillé pour le Théâtre de la Foire de 1712 à 1732. En effet, selon Jeanne-Marie Hostiou²⁵, d'Orneval aurait contribué à cinquante-cinq des pièces publiées dans les dix volumes du recueil *Le Théâtre de la Foire*.

Jacques-Philippe d'Orneval apparaît plus comme un collaborateur modèle qu'un auteur recherchant la popularité. Dominique Lurcel le décrit comme « une personnalité modeste donc, s'effaçant, mettant ses pas dans ceux de Lesage, mais centrale, efficace et prolixe ».²⁶ D'ailleurs,

²³ Louis-Gabriel Michaud. *Biographie universelle*, p. 271.

²⁴ *Ibid.*, p. 40.

²⁵ Jeanne-Marie Hostiou. La notice de l'*Ombre de la Foire*, dans *Théâtre de la Foire*, Françoise Rubellin, *Anthologie de pièces inédites 1712-1736*, sous la direction de Françoise Rubellin, Montpellier : Éditions Espaces 34, 2005, n. 4, p. 222.

²⁶ Alain-René Lesage, Louis Fuzelier et Jacques-Philippe d'Orneval. *Le Théâtre de la Foire, ou l'Opéra-Comique*, textes choisis, présentés, établis et annotés par Dominique Lurcel. Paris : Gallimard, 2014, p. 220.

selon Isabelle Martin, d'Orneval aurait rédigé seulement six pièces comme auteur unique, alors qu'il a collaboré avec d'autres auteurs sur soixante-six pièces.²⁷ Quant aux frères Parfaict, ils lui attribuent sept pièces, dont *Arlequin gentilhomme malgré lui*²⁸, première pièce en trois actes qui ait jamais été imprimée.

1.3. Jean-Claude Gillier

Peu connu aujourd'hui, le compositeur Jean-Claude Gillier est né à Paris en 1667 et est mort en 1737. Grâce aux ouvrages des Frères Parfaict²⁹, nous savons qu'il a beaucoup contribué aux vaudevilles de l'Opéra-Comique. Après avoir reçu une formation de choriste à Notre-Dame (Paris), il est nommé maître de musique à Senlis, puis revient à Notre-Dame en 1692. Ensuite, en 1693, il est contrebassiste de l'orchestre de la Comédie-Française, poste qu'il occupe jusqu'en 1723, avant de le céder à son fils³⁰. Il compose plus d'une quarantaine de musiques pour des pièces jouées à la Comédie-Française et ses mélodies sont souvent interprétées à la cour.³¹ De 1698 à 1732, il fournit des compositions à l'Opéra-Comique. Même si ses compositions ne sont pas

²⁷ La majorité des pièces de Jacques-Philippe d'Orneval sont écrites en collaboration avec des auteurs comme Alain-René Lesage, Louis Fuzelier, Alexis Piron et Charles-François Pannard, entre autres. Voir Isabelle Martin. *Le Théâtre de la Foire : des tréteaux aux boulevards*. SVEC.2002 : 10. Voltaire Foundation Oxford. p. 80.

²⁸ Claude et François Parfaict. *Mémoires*. Tome I. Paris : Brisson, 1743, p. 185.

²⁹ Claude et François Parfaict. *Mémoires*. Tome I., p. 163 : « Mr. Gillier connu par ses ouvrages & par une infinité de jolis Vaudevilles, composa la Musique [...] » En parcourant les deux ouvrages des frères Parfaict, nous avons constaté que M. Gillier a également composé pour d'autres auteurs forains.

³⁰ Le sommaire de sa carrière est accessible sur le site du musicologue Jean-Marc Warszawski. https://www.musicologie.org/Biographies/g/gillier_jean_claude.html. Par ailleurs, Frances Harris a consacré une thèse à la contribution de Gillier en tant que musicien au XVIII^e siècle. Voir Frances Claire Hardy Haris. *Jean-Claude Gillier, Theatre Musician of the Early Eighteenth Century* (1975).

³¹ « À la Bibliothèque de l'Arsenal à Paris se trouve un périodique sous forme d'Anthologie qui rassemble des airs et des morceaux instrumentaux. » Parmi ces pièces, nous avons identifié celles auxquelles Gillier a contribué. En voici quelques exemples : *Circé* (T.Corneille, mus. de Gillier, ; 1675, rep.1705), *La foire Saint-Germain* (Dancourt, mus. Gillier ; 1696), *Les Folies amoureuses* (Regnard, mus. Gillier ; 1704), *La Sérénade* (Regnard, mus. de Gillier ; 1694). Voir Georges Forestier et C. E. J. Caldicott. *Le Parnasse du théâtre : les recueils d'œuvres complètes de théâtre au XVII^e siècle. Theatrum mundi*. Paris: Presses Paris Sorbonne, 2007, p. 117.

toujours originales, Gillier joue un rôle important dans l'arrangement et la coordination des musiques.³²

Il fait aussi carrière à Londres. En effet, de 1698 à 1707, on retrouve ses compositions dans des spectacles ayant eu lieu à Londres.³³ Il fournit également la musique pour une comédie de Charles Burnaby intitulé *The Ladies' Visiting Day* et prend même part à un concert à York en 1703. Ensuite, de 1706 à 1707, il compose des musiques pour des spectacles du *Queen's Theater*.

Comme le suggère Harris, des changements s'opéraient dans le domaine de la composition musicale au XVIII^e siècle. Le style baroque cédait peu à peu la place à des tonalités plus légères, gaies et naturelles. Contrairement à l'harmonie complexe de Rameau, celle de Gillier s'inspirait plus de cette nouvelle vague.³⁴ À certains égards, nous pouvons comprendre pourquoi ses compositions ont été bien accueillies à l'Opéra-Comique, car ce nouveau genre de théâtre était souvent qualifié de léger.

Enfin, nous concluons en ajoutant que Lesage rend hommage à la contribution de Gillier dans la préface du premier tome du recueil *Le Théâtre de la Foire* : « L'Opéra-Comique avait pour Maître de Ballet M. Dumoulin l'aîné, homme consommé dans son art ; & pour compositeur de sa musique M. Gillier, à qui l'on est redevable des meilleurs Vaudevilles qui sont répandus dans l'Europe depuis plus de quarante ans ».³⁵

³² « For a number of theses plays Gillier furnished little or no original music, but acted mainly in the capacity of musical coordinator and arranger » (Harris. *Op. cit.*, p. 25).

³³ Par exemple, *A Collection of New Songs with a Thorow-Bass to Each Song for the Harpsichord, Theorbo, Lute or Spinett* (*Ibid.*, p. 5).

³⁴ « During the time Gillier was composing, the heaviness and formality of Baroque music was gradually giving way to lightness and naturalness of style galant. Gillier was in the vanguard of this new movement which was eventually to find its most voluble supporters in Rousseau and the encyclopedists. Gilliers's emphasis on melody and his avoidance of the harmonic complexities of composers such as Rameau and Couperin would certainly have met with Rousseau's wholehearted approval, since, to the philosophe, melody was the true essence of music » (*Ibid.*, p. 131).

³⁵ Alain-René Lesage et Jacques-Philippe d'Orneval. « Préface », dans *Le Théâtre de la foire, ou L'Opéra-Comique*. Tome I. Paris, Pierre Gandouin, 1721, p. 2-3.

Ainsi, au cours de cette biographie, nous avons voulu brosser un tableau sur le parcours des auteurs et du compositeur qui ont contribué à la pièce *La Sauvagesse* (1732). Comme nous l'avons vu, Lesage était un polygraphe, déjà connu pour ses œuvres avant de rejoindre le Théâtre de la Foire. En revanche, d'Orneval s'est consacré exclusivement au Théâtre de la Foire, surtout en qualité de collaborateur. Enfin, le compositeur Gillier a eu une carrière internationale et a également travaillé pour la Comédie-Française.

2. Le Théâtre de la Foire : un survol du tréteau au boulevard

[...] s'il fallait qualifier ce Théâtre d'un terme général, ce serait probablement l'esprit de liberté qui le caractériserait le mieux, accompagné, bien sûr, de celui de créativité.

— Isabelle Martin³⁶

Le XVIII^e siècle est un moment particulièrement déterminant de l'histoire du théâtre français. Selon Pierre Frantz et Sophie Marchand³⁷, la vie théâtrale en France était extraordinairement organisée et réglementée, mais paradoxalement cette organisation a engendré du désordre et des contraintes qui ont éventuellement suscité l'émergence de nouvelles formes. Parallèlement, le public du XVIII^e siècle a commencé à évoluer, car il fréquentait non seulement les théâtres officiels et les scènes de société, mais aussi les spectacles forains de Paris.

Cette section a pour dessein de parcourir brièvement l'évolution des spectacles forains, depuis ses origines. Ensuite, nous nous concentrerons sur le Théâtre de la Foire dans la première moitié du XVIII^e siècle et nous présenterons les précurseurs ainsi que les inventeurs qui ont contribué à l'épanouissement de l'Opéra-Comique. Enfin, nous examinerons la composition du public et son importance dans l'évolution de ce genre.

2.1. Les origines des spectacles forains

Au Moyen Âge, les bateleurs (plus connus aujourd'hui sous le nom d'artistes forains) se produisaient sur les places publiques et dans les châteaux. Menant souvent une vie itinérante, ces amuseurs publics, aussi appelés jongleurs, faisaient des représentations en solitaire ou, parfois, avec des troubadours. Ils faisaient rire la foule sur des tréteaux, multipliaient les tours et exhibaient

³⁶ Isabelle Martin. *Op. cit.*, p. xiv.

³⁷ *Anthologie de L'avant-scène théâtre : le théâtre français du XVIII^e siècle. Histoires-textes choisis-mises en scène* (Sous la dir. de Pierre Frantz et Sophie Marchand). Paris : L'avant-scène théâtre, 2009, p. 18.

parfois des animaux sauvages.³⁸ Selon Isabelle Martin³⁹, c'est à partir de 1398 que le concept de troupe de comédiens amateurs à Paris est mentionné pour la première fois. Il s'agit d'un communiqué interdisant à ces troupes de pratiquer des « jeux de personnages par manière de farces »⁴⁰. Ensuite, des lettres patentes de Charles VI datant de 1402 relatent le début d'un conflit entre l'autorité royale et municipale à propos d'une troupe appelée la Confrérie de la Passion, qui sollicitait la protection du roi contre le prévôt de Paris. En effet, au cours des années, cette troupe produisait des spectacles qui étaient perçus comme profanes par les religieux.⁴¹ Ainsi, ces troupes de comédiens n'avaient-elle pas d'autonomie. Elles devaient avoir obtenu soit l'approbation d'une autorité royale, soit l'approbation d'une autorité religieuse. Par conséquent, cela occasionnait parfois des conflits entre troupes.

Plus tard, en 1535, sous le règne de François 1^{er}, « le droit de franchise avait été octroyé aux foires parisiennes ».⁴² Ce droit permettait aux forains d'avoir une autonomie administrative et de monter librement des spectacles. Cependant, la troupe de la Confrérie de la Passion avait obtenu un arrêt du Parlement, leur interdisant de jouer. Or, comme ils avaient acquis des salles, dont l'Hôtel de Bourgogne, ils décidèrent alors de les louer aux comédiens forains de 1548 à 1596. Enfin, dès 1595, sous le règne d'Henri IV, d'autres acteurs ambulants sont venus se produire à la foire Saint-Germain. Ainsi, ces événements successifs ont favorisé l'émergence de troupes diverses à Paris.

³⁸ Le site électronique : <http://www.cosmovisions.com/Bateleurs.htm>.

³⁹ Isabelle Martin. *Op. cit.* (Dans cette section, nous nous appuyons principalement sur ce texte, puisque l'auteur regroupe de manière concise les travaux effectués sur le Théâtre de la Foire. Incluant les ouvrages des frères Parfaict jusqu'aux travaux les plus récents.)

⁴⁰ *Ibid.*, p. 29 (citation tirée de E. Lintihac, *Histoire générale du théâtre en France, les origines du théâtre français*. Paris, 1904, p. 68).

⁴¹ *Ibid.*, p. 29 (citation tirée de E. Lintihac, *Histoire générale du théâtre en France, les origines du théâtre français*. Paris, 1904, p. 68).

⁴² *Ibid.*, p. 29.

2.2. Les foires les plus populaires de Paris

Les spectacles forains avaient lieu une fois par an. Il existait plusieurs foires à Paris, mais les plus fréquentées étaient celles de Saint-Laurent (située aujourd'hui à la gare de l'Est, active de juillet à septembre) et de Saint-Germain (située aujourd'hui dans le VI^e arrondissement, active de février à mars). En parcourant les répertoires de théâtre recueillis par les frères Parfaict⁴³, nous notons que la majorité des représentations ont eu lieu dans ces deux foires. Chaque foire avait ses spécialités et sa clientèle. Par exemple, « [la] spécialité de la foire Saint-Laurent était la vente de poteries et de faïences. Des pots de terre, des verres de cristal et des petits tambours ».⁴⁴ La clientèle de cette dernière était issue de toutes les strates sociales, avec néanmoins plus de gens provenant des classes moyennes, populaires et campagnardes. Quant à la foire Saint-Germain, elle se démarquait des autres foires par « son aspect luxueux et aristocratique ».⁴⁵

2.3. La naissance de l'Opéra-Comique

Il est important de comprendre le contexte qui a mené à sa création. Vers la fin du XVII^e siècle, trois institutions bénéficient d'un privilège royal qui leur offre un monopole sur la représentation de différentes activités artistiques. D'abord, créé en 1669, l'Opéra (Académie royale de musique) obtient un privilège accordé à Perrinet⁴⁶, puis à Lully, ce qui leur permet d'obtenir l'exclusivité de toutes les pièces musicales. Cependant, comme l'Opéra ne reçoit pas de subvention de la part du roi, les revenus dépendent exclusivement des entrées de spectateurs. Puis, en 1680⁴⁷ le roi Louis XIV crée la Comédie-Française, une troupe qui réunit celle de Guénégaud aux Grands

⁴³ Voir Claude et François Parfaict. *Mémoires*, Tome I et II.

⁴⁴ Isabelle Martin. *Op. cit.* p. 10.

⁴⁵ *Ibid.* p. 10.

⁴⁶ Henri Lagrave. *Le Théâtre et le public à Paris de 1715 à 1750*. Librairie C. Klincksieck : Paris.1972, p.35-36.

⁴⁷ Isabelle Martin. *Op. cit.* p. 32.

Comédiens de l'Hôtel de Bourgogne. Dès lors, cette troupe détient le monopole des représentations des pièces parlées à Paris.

De son côté, la Comédie-Italienne connaît un parcours assez particulier. Ses membres étant élus Comédiens du Roi en 1653, cette troupe avait le monopole du théâtre italien improvisé. Cependant, elle est chassée par le roi en 1697 après avoir voulu représenter *La fausse prude*, une pièce qui visait Madame de Maintenon (qui avait secrètement épousé le roi en 1683). De ce fait, à l'orée du XVIII^e siècle, il n'existe que deux institutions officielles, soit l'Opéra et la Comédie-Française (la Comédie-Italienne ne sera rappelée par le Régent qu'en 1716). Quant aux différentes troupes foraines, elles essaient de vivre tant bien que mal de leurs spectacles divers.

Or, en 1708, une brèche est créée parmi les privilégiés royaux. En effet, l'Opéra rencontre des difficultés financières. Le directeur Guyenet décide alors de donner la permission aux entrepreneurs forains les plus offrants d'employer des chanteurs et des danseurs dans leurs divertissements.⁴⁸ Ainsi s'installent, au fil du XVIII^e siècle, des conflits opposant les entrepreneurs du Théâtre de la Foire à ceux de la Comédie-Française. Ces conflits influenceront grandement le répertoire et le style du théâtre forain. C'est également autour de cette période que Lesage fait son entrée dans les théâtres forains. Comme nous l'avons évoqué dans sa biographie, après de fâcheuses querelles avec les comédiens de la Comédie-Française, Lesage accepte de collaborer avec les entrepreneurs forains, notamment Sieur Gautier et Catherine Baron⁴⁹, puis éventuellement avec Francisque⁵⁰. Ayant obtenu de nouvelles salles, des machineries complexes et des

⁴⁸ Voir Henri Lagrave. *Le Théâtre et le Public à Paris*. 1972, p. 39. Au départ, la veuve Maurice et Alard avaient obtenu l'autorisation « à faire usage sur leurs théâtres, de changements de décorations, de chanteurs dans les divertissements et de danseurs dans leurs ballet ». Ensuite, en 1714, ce droit est octroyé au couple Saint-Edeme et la veuve Baron.

⁴⁹ Émile Campardon. *Les Spectacles de la foire*. p. 81.

⁵⁰ « Francisque Molin, acteur forain et entrepreneur de spectacles, joua d'abord en province et ne vint à Paris qu'en 1715, époque où il parut à la foire Saint-Germain » *Ibid.*, p. 337.

décorations, les entrepreneurs pouvaient monter des spectacles plus élaborés. Le public semble prendre goût à ces innovations. Jalouse du succès des forains, la Comédie-Française se lance dans une lutte obstinée contre les entrepreneurs, lutte qui dure tout au long de la première moitié du XVIII^e siècle⁵¹.

D'abord, la Comédie-Française décide de poursuivre les forains en justice, en leur interdisant de jouer des pièces d'actions en plusieurs actes. En réaction, les forains jouent des « scènes détachées »⁵², soit une série de tableaux dont l'ensemble forme une petite comédie. Ensuite, la Comédie-Française réussit à leur interdire de donner des représentations accompagnées de dialogues.⁵³ Pour contrer cette interdiction, les forains optent pour des pièces en monologue. Comme le décrivent les frères Parfaict⁵⁴, les acteurs utilisent plusieurs techniques, telles que des mimes ou des répliques des acteurs dans les coulisses, pour créer une sorte de pseudo-dialogue. Furieux, les Comédiens-Français réussissent alors à leur interdire les pièces en monologue. Refusant de renoncer à leur entreprise, les forains changent de tactique en inventant des langues imaginaires⁵⁵ ou en parodiant les « Romains », nom donné aux Comédiens-Français, « en

⁵¹ « Renforcée par ses récentes annexions, la Foire se présente comme un concurrent sérieux, que le Français n'a de cesse de réduire à néant à coups de procès, fermetures, saisies, interdictions, censures du répertoire... Attaques d'autant plus vaines que les réponses inventives des Forains stimulent l'intérêt du public. » Voir *Anthologie de L'avant-scène théâtre : le théâtre français du XVIII^e siècle. Histoires—textes choisis—mises en scène* (Sous la dir. de Pierre Frantz et Sophie Marchand). Paris : L'avant-scène théâtre, 2009, p.110

⁵² Voir Nathalie Rizzoni. « Inconnaissance de la Foire ». *L'invention des genres lyriques français et leur redécouverte au XIX^e siècle*. Dratwicki, Alexandre Terrier, Agnès et (co.). Lyon: Symétrie Collection Perpetuum mobile, 2010, p. 123.

⁵³ Voir Isabelle Martin. *Op. cit.* p. 160.

⁵⁴ Voir Claude et François Parfaict. *Mémoires*. Tome I. p. 63.

⁵⁵ Selon les frères Parfaict, « ce bouffonnage fit un tel effet que pendant plusieurs Foires, il n'y paraissait point des pièces qu'on n'y introduisit ce genre de jargon ». *Mémoires*. Tome I. p. 101. Ces langues imaginaires seront même reprises en 1720 dans les pièces en monologue. En voici un exemple tiré de *L'île du Gougou*, pièce en deux actes et en monologue, par Lesage et d'Orneval : « LE SAGAMO : Etrangec consolec, consolec, serec contentec./ARLEQUIN, à part./Bon début, ma foi./LE SAGAMO./Léandrec serec traitec honorec ? Impolitec, non répondec ! » (Acte 1, sc. 3). Portail *Théâtre classique*, publié par Paul Fièvre. <http://www.theatre-classique.fr>.

prononçant d'un ton tragique des mots sans aucun sens qui se mesurent comme des alexandrins ».⁵⁶

Enfin, ils innovent avec des pièces à écriteaux (à la muette), où l'action est mimée par les acteurs.⁵⁷

Ayant obtenu le droit d'utiliser les airs de l'Opéra en 1714, le couple formé de Saint-Edeme et de la veuve Baron donnent le nom d'Opéra-Comique à leurs pièces. Il s'agit d'un théâtre musical mixte, mi-parlé, mi-chanté. Ainsi, à défaut de pouvoir parler, les acteurs forains peuvent désormais chanter et danser sur des vaudevilles (des airs d'opéra parodiés, modifiés par les auteurs forains). « On ne cessera en fait d'observer, tout au long du siècle, un véritable dialogue entre les deux scènes : les poètes, les compositeurs, les chanteurs, les danseurs circulent en effet d'un théâtre à l'autre, et, tout autant que les spectateurs, imposent un goût neuf et une nouvelle attitude à l'égard du spectacle lyrique ».⁵⁸ Comme le public prenait goût aux airs connus, certains auteurs et entrepreneurs avaient compris qu'il y avait là matière à explorer et à exploiter. Ils faisaient même appel à des compositeurs qui écrivaient de nouvelles ariettes qui, advenant le succès, devenaient autant de vaudevilles.⁵⁹ Ainsi, à certains égards, l'Opéra-Comique est le fruit des stratagèmes inventés pour contourner les interdictions juridiques et nous devons le succès de ces pièces aux auteurs qui ont contribué au répertoire de ce théâtre.

⁵⁶ Pierre Frantz et Sophie Marchand. *Le théâtre français du XVIII^e siècle : histoire, textes choisis, mises en scène*. Paris : L'avant-scène. 2009, p. 153.

⁵⁷ Selon les frères Parfaict, à l'origine, cette idée des pièces à la muette vient de deux acteurs forains, puis Lesage et ses collaborateurs l'ont perfectionnée en ajoutant des écriteaux (*Mémoires*. Tome II. p. 299). « A la foire Saint-Germain de 1712, on introduisit, dans ce but, l'usage de faire descendre les écriteaux du cintre. Soutenus par deux amours, chaque couplet était imprimé sur gommée : et cette toile avoit, au côté qui tombait vers le théâtre. Une gorge ou bâton qui l'assujettissait de façon qu'elle était toujours étendue. » Claude Parfaict, *Dictionnaire des théâtres de Paris*. Tome I. 1756, p. 137.

⁵⁸ Isabelle Martin. *Op. cit.* p. 52-105.

⁵⁹ Comme nous l'avons vu dans sa biographie, Lesage a beaucoup travaillé avec le compositeur Gillier. D'ailleurs, dans la pièce *La Sauvagesse*, ce dernier a composé la musique qui comprend des airs connus et un vaudeville final.

2.4. Les auteurs du Théâtre de la Foire

Comme l'explique Isabelle Martin⁶⁰, les précurseurs et les inventeurs de l'Opéra-Comique peuvent être divisés en deux groupes. D'abord, il y a la première génération (de la fin du XVII^e siècle jusqu'aux environs de 1725) ; parmi ces auteurs, on compte Jacques-Philippe d'Orneval, Louis Fuzelier et Alain-René Lesage, revendiquant chacun « de leur côté ou collectivement » la paternité de ce genre.⁶¹ Hormis ces initiateurs, soulignons également la contribution de Denis Carolet qui, dès 1725, commence à écrire des pièces. De plus, il prend la relève de Lesage dans l'édition du recueil des pièces de l'Opéra-Comique autour de 1734. Nous pouvons également citer Alexis Piron pour sa contribution de 1722 à 1726 et l'aventureux abbé Pellegrin.⁶² Enfin, il y a Charles-Simon Favart, « qui par sa fécondité et sa longévité, enjambe deux générations. [...] Il est l'exemple le plus connu de réussite européenne ». ⁶³

La seconde vague est située entre 1730 et 1750. À cette période, on comptait plus d'une cinquantaine d'auteurs, dont Charles François Pannard, « le défenseur du bon goût à la foire », et Jean-François Marmontel, « la fontaine du vaudeville », mais aussi Fagan, de Laffichard, de Gallet et de Valois d'Orville. Par ailleurs, à l'exception de Fagan et Favart, la plupart des auteurs de cette génération n'ont écrit qu'une ou quelques pièces pour l'Opéra-Comique.⁶⁴ De plus, si l'année 1736 détient le record des créations, soit un nombre de trente-huit nouveaux spectacles, l'Opéra-Comique commence à s'essouffler un peu vers 1743. Après sa réouverture en 1752, le répertoire classique s'effrite. Dans le contexte de cette deuxième vague, Favart devient un personnage central et adulé, auteur de quatre-vingt-dix-neuf pièces, alors que Vadé en fournit environ vingt-deux⁶⁵.

⁶⁰ Isabelle Martin. *Op. cit.* p. 53-57.

⁶¹ *Ibid.*, p.53.

⁶² « Polygraphe impénitent qui composait des cantiques spirituels sur des airs d'opéras » (*Ibid.*, p. 63).

⁶³ *Ibid.*, p. 56-57.

⁶⁴ *Ibid.*, p.54.

⁶⁵ *Ibid.* p. 76.

En fusionnant avec la Comédie-Italienne en 1762, le théâtre prend un nouveau tournant. Les pièces sont représentées dans un nouveau théâtre ouvert toute l'année avec de nouveaux auteurs et dans d'autres conditions, et les entrepreneurs ont migré vers le Boulevard.⁶⁶ Cependant, nous devons reconnaître que le succès de ces pièces est également attribuable à la réception favorable du public forain. Son engouement pour ce nouveau genre a motivé les auteurs à explorer les possibilités que l'Opéra-Comique pouvait offrir en tant que divertissement. À ce propos, nous allons à présent examiner la composition du public forain.

2.5. La composition du public

Pour commencer, il est important de noter que les rassemblements n'étaient pas très encouragés par le pouvoir civil au XVIII^e siècle, car les foules pouvaient troubler l'ordre public. En effet, outre les consommateurs et les commerçants, la foire attirait des voleurs, des colporteurs de livres, des soldats en congé, des valets, des débauchés et des prostituées, entre autres.⁶⁷ Toutefois, les pièces des théâtres forains devenant de plus en plus élaborées, elles attiraient également la noblesse et les bourgeois lettrés. Dans *Le Théâtre et le Public à Paris de 1715 à 1750*, Henri Lagrave nous fait une description détaillée de la composition du public⁶⁸. Il soutient qu'il comprenait la gent féminine, des petits-mâtres, des officiers, des abbés et des pages. C'était un lieu de sociabilité. Parfois, il y avait de riches provinciaux et des étrangers. Les ouvrages déjà cités des frères Parfaict et d'Émile Campardon attestent même de la présence du duc d'Orléans et de Madame la Régente

⁶⁶ *Ibid.* p. 76.

⁶⁷ *Ibid.* p. 25.

⁶⁸ Henri Lagrave. *Op. cit.*, p. 207-244.

à quelques occasions. Si les membres de la famille du Régent ne fréquentaient pas les foires, les acteurs étaient parfois invités à Chantilly, voire au Palais Royal⁶⁹.

De ce fait, contrairement aux idées reçues, les théâtres forains n'étaient pas très accessibles pour le peuple, d'abord pour des raisons financières, mais aussi à cause des horaires des représentations (généralement de 17h à 21h). Comme l'indique Lagrave,

On ne voit pas comment l'ouvrier, qui a toutes les peines du monde à équilibrer son budget, qui en est à un sou près, pouvait dépenser au théâtre la somme, énorme pour lui, d'une livre. [...] Ni l'heure des spectacles ni le régime des salaires ne permettent donc apparemment au travailleur manuel de fréquenter les théâtres d'une manière régulière, ou même intermittente. [...] Les laquais [...] lorsqu'ils n'étaient pas de service, quittaient parfois leur livrée pour porter des « habits gris » ; ils se confondaient ainsi avec les bourgeois, dans les lieux publics [...] il en allait de même de femmes de chambre, qui pouvaient, à l'occasion accompagner leur maîtresse, ou se rendre seules à la Comédie quand elles en avaient la permission.⁷⁰

Par ailleurs, au fur à mesure que l'Opéra-Comique évoluait, les auteurs forains orientaient leurs pièces vers un public cultivé, « capable de déchiffrer, les allusions mythologiques et littéraires, de repérer les citations textuelles et musicales [et] de pleinement apprécier [...] les parodies ».⁷¹

2.6. Un double public

Plus tard, comme le souligne Isabelle Martin, lorsque Lesage et ses collaborateurs décident d'imprimer leurs pièces, leur objectif ne se limite plus à plaire au public, « mais coûte que coûte, vendre à son nouveau public et 'produire' d'abord pour des auditeurs qui deviendront des lecteurs, au moment de l'édition ». L'idée est donc de créer un double public, l'un présent et immédiat, et

⁶⁹ Quelques exemples de pièces jouées au Palais Royal sont *Les Funérailles de la Foire*, de Lesage, Fuzelier et d'Orneval, pièce en un acte, (1721) et *Les Amours de Nanterre* (1718). « Cette pièce a été représentée à la Foire de Saint Laurent 1718, et ensuite sur le Théâtre du Palais Royal, par ordre de S. A. Royale, MADAME ». <http://www.theatre-classique.fr>.

⁷⁰ Henri Lagrave. *Op. cit.*, p. 236-238.

⁷¹ Nathalie Rizzoni. « Inconnaissance de la Foire ». *L'invention des genres lyriques français et leur redécouverte au XIX^e siècle*. Dratwicki, Alexandre Terrier, Agnès et (co.). Lyon: Symétrie Collection Perpetuum mobile, 2010, p. 148.

l'autre, absent et différé. « L'identification d'un double public, l'un malléable dans la salle, et l'autre virtuel et futur, dispersé, est une des grandes découvertes de la Foire ou plutôt de Lesage ».⁷²

De surcroît, grâce à la publication des dix tomes *Le Théâtre de la Foire, ou L'opéra comique*, ces pièces ont traversé le temps et même l'océan Atlantique pour atteindre un public d'une autre génération. En effet, grâce aux recherches dirigées par Julia Prest⁷³, de l'Université de St. Andrew, nous savons aujourd'hui que des pièces du théâtre forain ont été représentées à Saint-Domingue (Haïti) de 1764 à 1791, sous le régime colonial. Parmi ces représentations recensées dans les journaux de Saint-Domingue, tels que *Les Affiches américaines*, figurent deux Opéras-Comiques rédigés par Lesage et d'Orneval. Il y a d'abord *Arlequin Hulla ou la Femme répudiée* (1716) représentée en 1764, 1765, 1769 et 1773. Ensuite, *Les Amours de Nanterre* (1718), représentée à trois reprises en 1765.

Pour conclure, en prenant en considération le contexte historique qui a donné naissance à l'Opéra-Comique, on peut le voir comme une forme de théâtre mi-parlé mi-chanté conçu pour contourner les interdictions juridiques. Nous avons vu, d'une part, que le succès de ces pièces était le résultat de l'innovation de la part de différents auteurs. D'autre part, la réception positive du public a motivé les écrivains à rehausser la qualité de leur production, s'adressant à un public de plus en plus cultivé. Après avoir été recueillies dans une collection, puis publiées, ces pièces éphémères s'inscrivent à juste titre dans l'histoire du théâtre du XVIII^e siècle.

⁷² Isabelle Martin. *Op. cit.* p. 88-89.

⁷³ Les données sont accessibles sur le site électronique suivant : <https://www.theatreinsaintdomingue.org/data/index.php/fr/> et à la Bibliothèque Numérique des Caraïbes : <http://www.dloc.com>.

3. La structure de l'Opéra-Comique

Le genre de l'Opéra-Comique présente des structures qui lui sont propre. Les sujets aussi bien que les thématiques évoquées lors des représentations reflètent en partie les réalités quotidiennes des entrepreneurs et des spectateurs forains. Les thématiques peuvent aussi être plus universelles. Enfin, les personnages archétypaux qui font partie des théâtres forains sont inspirés des Théâtres-Italiens et des Théâtres-Classiques. Ainsi dans cette section tenterons nous de situer *La Sauvagesse* par rapport à ces caractéristiques.

3.1. La brièveté des pièces

Selon Isabelle Martin, l'Opéra-Comique constitue l'amalgame de formes issues des arts populaires et de l'héritage des Théâtres-Italiens. Ce théâtre arrive à survivre grâce à sa capacité à séduire le public, à se renouveler et à évoluer. Face à un public si imprévisible, les pièces sont souvent présentées comme de courtes comédies. Par exemple, elles peuvent être composées d'un ou deux actes (avec une structure lâche), parfois de trois actes. Les entractes permettent aux entrepreneurs de changer les décors et de moucher les chandelles en évitant de perdre le suspens de la pièce.⁷⁴ « [Cette] division de l'action par actes, correspond à la démarche, suivie par Lesage, de l'unité de chacun des éléments autour d'un thème ou d'un climat, mais sans volonté logique, sinon celle de la parenté entre les parties ». ⁷⁵

La brièveté des pièces donne plus de flexibilité au théâtre et permet d'offrir au public un programme varié et séduisant. Par exemple, le public a accès à toute une série de pièces pour chaque représentation. Et dans l'éventualité où une pièce ne plairait pas au public, les entrepreneurs ont la chance de se rattraper avec les suivantes. Ou alors, ils peuvent plus facilement adapter le

⁷⁴ Isabelle Martin. *Op. cit.* p. 177.

⁷⁵ *Ibid.* p. 177.

programme lors de la représentation suivante. Enfin, « la brièveté de chaque comédie [facilite] l'écriture. Il est plus aisé de composer prestement plusieurs pièces courtes, qui ne nécessitent ni enchaînement ni liaison, que de construire une pièce plus longue ».⁷⁶

Ainsi, selon Isabelle Martin, la structure d'une représentation prend souvent une des formes ternaires suivantes :

- Un prologue suivi d'une pièce en deux actes.
- Un prologue suivi de deux pièces en un acte
- Trois pièces d'un acte chacune
- Une pièce en deux actes et une pièce en un acte ou vice versa.⁷⁷

Au cours du prologue, les auteurs mettent en scène les dernières actualités du moment, surtout celles touchant de près ou de loin les querelles entre les forains et les autres institutions (la Comédie-Française, l'Opéra et la Comédie-Italienne).

La pièce peut être à *intrigue*. Ce genre consiste en une histoire simple et linéaire ; « en présence de plusieurs intrigues, elles se superposent parallèlement dans des couches sociales différentes ou des situations symétriques de façon à n'en former qu'une dédoublée ».⁷⁸ La dernière scène correspond au point culminant. On remarque par exemple, chez Lesage, que les actions se succèdent rapidement entre l'exposition et le dénouement. À ce propos, *La Sauvagesse* constitue un bel exemple de pièce à intrigue. Nous reviendrons sur la structure de cette pièce un peu plus loin. Dans la majorité des cas, l'acte se termine par un vaudeville, ce qui permet à la troupe de s'adresser au public en le complimentant.

Dans d'autres cas, elle peut être une pièce à tiroirs. Celle-ci prend souvent la forme d'une pièce en un ou deux actes, au cours de laquelle le public assiste à un défilé de personnages stéréotypés (certains de ces personnages proviennent des Théâtres-Italiens, alors que d'autres sont

⁷⁶ *Ibid.* p. 178.

⁷⁷ *Ibid.* p. 179.

⁷⁸ *Ibid.* p. 183.

des personnages français traditionnels). Selon Pierre Berthiaume, « l'exemple le plus connu est *le Régiment de la Calotte*, présenté en 1721. Lesage se sert d'un désaccord entre Momus et la Folie au sujet des gens à enrégimenter pour passer en revue quelques spécimens de la folie humaine : un avocat, une courtisane dissipatrice, un parieur, un poète, une jeune coquette, enfin Pantalon défilent sur la scène pour illustrer diverses formes de l'imbécillité humaine. » Ainsi, à travers les pièces à tiroirs, les auteurs dénonçaient les vices, les malheurs sociaux ou représentaient les aléas de l'amour.⁷⁹

3.2. Les sujets et les thèmes du Théâtre de la Foire

Outre l'innovation dans la structure, les sujets que l'on traite sur scène proviennent de plusieurs sources d'inspiration. Par exemple, les auteurs utilisent parfois un cadre mythologique ou exotique, afin d'aborder des sujets polémiques, moraux ou politiques. De plus, l'une des particularités des théâtres à la foire est le dédoublement de l'actualité de la foire en tant que sujet. Autrement dit, les pièces personnifient la foire et ses concurrents en les mettant en scène pour commenter l'actualité ou « l'imaginaire collectif d'une époque »⁸⁰. Cette particularité fait à la fois la force et la fragilité de ce genre, car un événement qui occupe l'actualité devient vite dépassé, une fois le sujet traité.

Par ailleurs, un nouvel esprit colonial fascinait l'Europe au XVIII^e siècle. Comme l'observe Isabelle Martin dans ce passage :

Par exemple, l'Orient, les Indes orientales ou occidentales, fascinent l'Europe du dix-huitième siècle. Un nouvel esprit colonial s'empare des financiers français. La course pour le contrôle des routes des épices, les guerres lointaines, la mode des livres de voyage rendent aux Parisiens la toponymie orientale familière [...] Lesage, par exemple, qui appartient à la bourgeoisie aisée, ne manque pas d'observer ces phénomènes. Il n'ignore pas non plus l'attrait mythique que ces contrées, lointaines, exercent sur le peuple, ainsi que sur son propre milieu. Lui-même, le premier sans doute, s'est surpris, de nombreuses fois, à rêver de ces pays lointains aux mœurs et aux coutumes étranges que rapporte toute une littérature d'explorations et de voyages

⁷⁹ Pierre Berthiaume. « Lesage et le spectacle forain ». *Études françaises*, 15 (1-2). 1979, p. 130. <https://www.erudit.org/fr/revues/etudfr/1979-v15-n1-2-etudfr1689/036684ar.pdf>

⁸⁰ Isabelle Martin. *Op. cit.* p. 196.

dont il se sert dans ses romans. Cet 'ailleurs' l'inspirera quand il fera revivre cette fascination sur la scène foraine, tout au long d'une dizaine de pièces orientales qui entraîne le spectateur à découvrir tour à tour la Perse, l'Arabie, les Indes, et même la Chine [...] Dans la même veine, certaines pièces 'coloniales' peuvent s'apparenter aux sujets exotiques. Elles se déroulent en Amérique, sur les rives du Mississippi, alors français, et que le système de Law rendra péniblement célèbres [...].⁸¹

Cette observation est significative, car elle nous propose un contexte qui justifierait la présence de l'imaginaire américain sur les planches du Théâtre de la Foire et de l'intérêt que Lesage avait pour l'ailleurs.

3.3. La pièce anecdotique

L'un des sujets qui est relativement fréquent dans le répertoire du Théâtre de la Foire est la pièce anecdotique tirée de l'actualité. En effet, contrairement à la pratique de la diffusion de l'information de notre siècle, les journaux du XVIII^e siècle ne propageaient pas les nouvelles immédiatement. Comme le souligne Isabelle Martin, les gazettes publiaient essentiellement « les comptes-rendus des spectacles, les critiques artistiques et littéraires de tableaux ou d'ouvrages littéraires, des analyses ». Par ailleurs, « l'information se transmettait en grande partie par la rue et elle circulait souvent sous forme de rumeurs ».⁸² D'ailleurs, dans l'avertissement qui précède *La Sauvagesse*, les auteurs avisent le lecteur que « Cette Pièce a été faite à l'occasion d'une Fille sauvage qui fut trouvée en ce tems-là dans un Bois des environs de la Rochelle » (*LS*, sc. 1, p. 222). Nous reviendrons sur ce passage dans la section intitulée « La représentation de la figure amérindienne ».

Ajoutons, pour renforcer cette idée, que ce mode de transmission d'informations est parfois représenté dans les scènes. En effet, *La Sauvagesse* débute avec les personnages d'Olivette et de Jacquot faisant le récit de cette fille perdue dans les bois. Lors de cet échange, ils confirment

⁸¹ *Ibid.* p. 196-197.

⁸² *Ibid.* p. 203.

l'authenticité de la rumeur. Produisant en quelque sorte un effet de ricochet, c'est par ce même procédé que les spectateurs entendent parler d'Angolette pour la toute première fois. Cette mise en scène fait écho au mode de transmission pratiqué dans la vie quotidienne du public.

3.4. La parodie

Un autre sujet cité dans plusieurs travaux⁸³ est la parodie des pièces classiques et des opéras à succès. En effet, une pièce qui ravit le public garantissait en quelque sorte la même effervescence lorsque la parodie était réalisée de manière habile. Ainsi, le public ayant vu la pièce originale pouvait comprendre les subtilités reproduites dans ce dédoublement de représentation. D'un point de vue financier, les auteurs forains, comme ceux de la Comédie-Française bénéficiaient de ce double succès. Toutefois, comme le souligne Isabelle Martin, « la parodie reste un genre parasite. Elle ne vit que par et sur sa victime, mais la caricature qu'elle en fait en révèle souvent les défauts ».⁸⁴

3.5. Les thématiques de l'argent et l'amour

En ce qui concerne les thèmes des pièces, nous en avons identifié deux principaux : l'argent et l'amour. En effet, l'argent est une préoccupation majeure au XVIII^e siècle. D'une part, à la mort de Louis XIV, l'État était endetté. D'autre part, la faillite du système de Law en 1720 a provoqué une panique parmi les aristocrates et le peuple. Ce système financier avait été créé en 1716 par l'Écossais John Law pour être implanté dans les compagnies coloniales françaises (y compris en Amérique). L'objectif était d'inciter des investisseurs à acheter des actions dans la Compagnie du

⁸³ Voir Claude et François Parfaict. *Mémoires*. Tome I. Voir également, de Claude Parfaict, *Dictionnaire des théâtres de Paris*. 7 vol. Paris : Rozet, 1756-1767. Enfin, l'article de Nathalie Rizzoni. « Inconnaissance de la Foire ». *L'invention des genres lyriques français et leur redécouverte au XIX^e siècle*. Dratwicki, Alexandre Terrier, Agnès et (co.). Lyon : Symétrie Collection Perpetuum mobile, 2010, p. 148.

⁸⁴ Isabelle Martin. *Op. cit.* p. 221.

Mississippi. Grâce à ces investissements, il espérait à la fois développer la colonie et remplir les caisses de l'État. Bien que l'opération ait bien démarré, la rentabilité de cet établissement progressait trop lentement. En raison de la fragilité de la banque, qui était dans l'incapacité de faire face à d'éventuelles demandes de reconversion des billets, le système fit faillite en 1720.⁸⁵ Cet événement a occasionné des révoltes dans les rues et a constitué la source d'inspiration de plusieurs œuvres, dont la pièce *Arlequin sauvage* (1721)⁸⁶ de Delisle de la Drevetière.

De plus, le souci principal des entreprises foraines était l'argent. Ne jouissant d'aucune protection officielle, les entrepreneurs, auteurs et comédiens dépendaient du succès de leurs pièces pour survivre. De ce fait, ce thème figure dans presque tous les Opéras-Comiques. Il est même présent dans les pièces à intrigue amoureuse, car l'union d'un couple d'amoureux dépendait de la fortune et de la classe sociale auxquelles appartenaient les deux amants. Dans la plupart des cas, notamment dans *La Sauvagesse*, un arrangement financier au dénouement permet au couple de vivre son amour.

La thématique de l'amour va donc de pair avec celle de l'argent et est presque incontournable dans les comédies. Elle est souvent utilisée pour représenter les différentes facettes de ce sentiment. Par exemple, l'auteur explore l'innocence et la naïveté des personnages lorsqu'ils sont amoureux. Dans *La Sauvagesse*, nous retrouvons la candeur chez le paysan Lucas, mais aussi

⁸⁵ Voir le site Centre de Recherche sur l'intégration économique financier. Faculté des Sciences Économiques. Université de Poitiers. Conception et réalisation de Christian Aubin. <http://sceco.univ-poitiers.fr/hfranc/systLaw.htm> Voir également Jean Buvat. *Journal de la Régence : 1715-1723*. Tome II. Éd. Émile Campardon. Paris : H. Plon. 1865, p. 16, 110, 116 et 175.

⁸⁶ *Arlequin sauvage* est une comédie en trois actes, par Delisle de la Drevetière. Elle a été représentée pour la première fois en 1721 par les Comédiens Italiens. Cette pièce a eu dix-huit représentations en 1721 et 171 représentations jusqu'au milieu du XVIII^e siècle devant 43 000 spectateurs. Voir Louis-François Delisle de la Drevetière. *Arlequin sauvage* (Présentation de David Trott). Montpellier : Éd. Espaces 34, 2003. Par ailleurs, lors du colloque intitulé *Représenter la Nouvelle-France sur les scènes parisiennes au XVIII^e siècle : balisage d'un imaginaire colonial perdu* (Paris, 27 mai 2017), Françoise Le Borgne (Université Clermont Auvergne) avait présenté une communication intitulée : « La Nouvelle-France dans *Arlequin sauvage* de La Drevetière Delisle et les *Dialogues* de Lahontan : un mirage brisé », qui faisait le lien entre la crise financière et cette pièce.

une certaine naïveté chez Angolette. La thématique de l'amour peut aussi explorer la psychologie des personnages. Par exemple, dans la pièce que nous étudions, il existe entre Clitandre et Angolette un écart psychologique entre le civilisé et le naturel.

Dans d'autres cas, les pièces mettent en scène le comportement d'amoureux issus de plusieurs couches sociales. Par exemple, dans *Les Mariages de Canada* (1734)⁸⁷, même si la scène se déroule en Nouvelle-France, les couples finissent par épouser une personne issue de leur propre classe sociale. En effet, Damis le noble s'unit à Lucile, et Mezzetin, le valet, se réconcilie avec Colombine.

3.6. Les personnages

Ayant nommé plusieurs personnages dans le paragraphe précédent, nous allons maintenant nous concentrer sur ceux qui sont représentés sur les scènes du Théâtre de la Foire. Ce sont souvent des archétypes dont un certain nombre proviennent de la Comédie-Italienne. Toutefois, au fil des décennies, les auteurs forains ont transformé les caractéristiques de certains personnages archétypes. Par exemple, au départ, les personnages le plus souvent représentés dans le rôle du valet étaient Arlequin, Pierrot et Mezzetin⁸⁸. Le public les reconnaissait grâce à leur costume. Souvent ils se travestissaient en d'autres personnages dans le but de les singer.⁸⁹ Par exemple, le public reconnaît Arlequin grâce à son costume en losanges colorés, son masque brun ou son accent italien. Au départ, il jouait un rôle central, mais sa présence sur scène s'efface de plus en plus entre

⁸⁷ Alain-René Lesage et Jacques-Philippe d'Orneval. *Le Théâtre de la foire, ou L'Opéra-Comique*. Tome IX. Paris, Pierre Gandouin, 1737, p. 299-362 <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5525234s>.

⁸⁸ Le Mezzetin fut un personnage inventé pour le Théâtre italien en 1680 par Angelo Constantini. » On avait fait appel à lui pour doubler Dominique dans le rôle d'Arlequin, mais il changea d'habit créant ainsi un nouveau personnage. Dans l'Opéra-Comique, il est un valet qui ne trahit pas ses compères, ni ses maîtres contrairement à Arlequin et Pierrot. Voir, Isabelle Martin. *Op. cit.* p. 268.

⁸⁹ *Ibid.* p. 257.

1728 et 1732, pour être remplacé par son compère Pierrot. Ce personnage est d'ailleurs présent dans *La Sauvagesse* (probablement interprété ici par le comédien Hamoche)⁹⁰. Il arbore donc son costume traditionnel, que l'on peut déduire en nous basant sur la description que le personnage fait de lui-même⁹¹ au cours de la pièce. D'autres archétypes de valets sont Scaramouche, Scarpin et Tivelien dans les rôles italiens.

Dans les rôles féminins, les suivantes se nomment Colombine, Olivette, Violette, et les paysannes, Nicole, Marinette ou encore Colette. Dans *La Sauvagesse*, Olivette et Violette jouent le rôle des suivantes ; Colette, celui de la paysanne. Dans le rôle du paysan, nous retrouvons Lucas, personnage originaire du théâtre classique.⁹²

Par ailleurs, dans le rôle de l'archétype du maître ou des jeunes premiers, les personnages se nomme souvent Clitandre (comme dans *La Sauvagesse*), Léandre, Valère, Octave ou Dorante, entre autres.

Concernant le rôle de l'archétype de la femme noble, les prénoms sont très variés, au point où il serait difficile de les quantifier. Dans *La Sauvagesse*, Dame Araminte représente une dame de qualité, qui cependant, n'apparaît à aucun moment sur scène. Ensuite, la comtesse représente, dans les comédies, « la satire d'une certaine noblesse, surtout de province, relativement déchuée puisqu'elle est déjà méprisée par ses pairs ».⁹³ Dans la pièce, la comtesse représente également celle qui s'oppose à l'amour du jeune couple et l'archétype de la noblesse avide de fortune.

⁹⁰ Voir les frères Parfaict. *Mémoires*, Tome II, p. 79. Ainsi, en 1732, « [a]près que le sieur Pontau eut remis le Privilège de l'Opéra-Comique, ce Spectacle passa au sieur DE VIENNE, qui l'entreprit sous le nom d'HAMOCHE, qui n'étoit en effet que son prête-nom, & son gagiste, & continua toujours à jouer les rôles de *Pierrot*. » et Nathalie Rizzoni. « Inconnissance de la Foire ». *L'invention des genres lyriques français et leur redécouverte au XIX^e siècle*. Dratwicki, Alexandre Terrier, Agnès et (co.). Lyon :Symétrie Collection Perpetuum mobile, 2010, p. 137.

⁹¹ À ce propos, dans *La Sauvagesse*, Pierrot fait référence à son habit « Je n'en dirai pas le nom ; /Il porte blanche jaquette » (*LS*, sc. 10, p. 258)

⁹² Voir la note 163, p. [236].

⁹³ Isabelle Martin. *Op. cit.* p. 300.

En outre, dans le rôle des opposants traditionnels, nous retrouvons souvent un docteur Pantalon (inspiré également de la Comédie-Italienne). Citons par exemple *Arlequin sauvage* (1721) ou Orgon, dans *Crispin rival de son maître* (1707). Ils sont aussi représentés comme des personnages faibles. N'oublions pas de mentionner Polichinelle, représenté avec une forme d'infirmité (une bosse et une panse). Ce personnage était souvent joué par des marionnettes, surtout quand les acteurs étaient interdits sur scène. Selon Isabelle Martin, « Polichinelle est considéré par la Foire comme un parent éloigné et quelque peu encombrant par sa grossièreté, qui venait à son secours aux moments critiques, tout en conservant sa duplicité. [...] Personnage mascotte plutôt que véritable personnage de la Foire, il s'en retourne à la lointaine Rome, la crise passée »⁹⁴.

Dans *La Sauvagesse*, Lesage nous présente un personnage venu d'ailleurs. En effet, l'héroïne s'appelle Angolette. Son prénom singulier n'appartient pas au répertoire des Opéras-Comiques. Le suffixe *-ette* nous rappelle le nom habituel des suivantes, mais nous fait également penser au continent africain (Angola). Plus étonnant encore, en parcourant les œuvres de Lesage, nous avons trouvé une autre Angolette, quoique différente, dans *Les Aventures de Monsieur Robert Chevalier, dit de Beauchêne, capitaine de flibustiers dans la Nouvelle-France*, roman publié la même année que la première représentation de *La Sauvagesse*. Dans ce roman, le personnage d'Angolette est une esclave qui travaille dans une habitation de l'île de Saint-Domingue (Haïti). Voici comment elle est décrite par le narrateur Robert Chevalier :

⁹⁴ *Ibid.* p. 272-273. Voir un exemple de l'intervention de Polichinelle dans *L'Ombre du cocher poète* (1722) Acte I, sc. 2. p. 50, dans *Le Théâtre de la foire, ou L'Opéra-Comique*. Tome V, de Lesage, Fuzelier et d'Orneval. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5526182t>. Nous pouvons regrouper d'autres personnages types provenant des mythologies par exemple dans *La Ceinture de Vénus* (1715) ; des allégoriques représentant des sentiments (Le Temps, la Vertu) ; les allégories d'institutions et d'événements dans *Les Funérailles de la Foire* (1718) ; les personnages de caractère historique ou emprunté d'autres formes littéraires par exemple *Le Tombeau de Nostradamus* (1714) et les personnages issus de l'actualité dans *Tête-noire* (1721).

Pour mes péchez, une maudite Nègresse des plus malignes, & qui servoit de femme de chambre à Madame de Rémoussin, s'offrit à venger les Dames de mon insensibilité [...] La Nègresse ne perdit pas de tems ; dès le soir même ce ministre de Satan, agissant avec moi comme avec un Sauvage & un Flibustier, vint me trouver dans ma chambre une nuit. Elle s'approcha de mon lit effrontément [...] J'aurois indubitablement repoussé les caresses d'une impudente dont je connoissois la laideur [...] la connoissance m'étant revenue, j'aperçus la Nègresse Angolette auprès de mon lit[...].⁹⁵

Si dans le roman, il est certain qu'Angolette est originaire d'Afrique, son origine dans la pièce reste floue. Mis à part la coïncidence avec le prénom, nous pouvons confirmer qu'il ne s'agit pas d'une extension du même personnage, car dans la pièce Angolette a « [un] tein de roses & de lys » (*LS*, sc. 1, p. 225). Nous pensons que ce prénom sert à signaler que le personnage est d'origine étrangère.

En somme, nous avons vu que *La Sauvagesse* est une pièce conventionnelle de par sa structure et ses thématiques. Toutefois, elle se démarque par l'introduction du personnage principal, Angolette, qui permet à l'imaginaire des Amériques de s'exprimer sur scène. Notre prochaine section sera consacrée à l'analyse de la pièce et à la représentation de la figure amérindienne.

⁹⁵ Voir la thèse d'Emmanuel Bouchard, *Édition critique des Aventures de Monsieur Robert Chevalier, dit de Beauchêne d'Alain-René Lesage précédée d'un commentaire*, vol. 1 de 2). Montréal : Université de Montréal. 2006. p. 159-162.

4. La représentation de la figure amérindienne dans *La Fille sauvage ou La Sauvagesse*

4.1. Le contexte

La Fille sauvage ou La Sauvagesse a été représentée à l'ouverture du Théâtre de la Foire Saint-Laurent, le 7 juillet 1732, avec deux autres pièces, soit *Les Désespérés* et *Sophie et Sigismond*. Selon les frères Parfaict, elle a été jouée jusqu'au 28 juillet de la même année.⁹⁶ Puis, elle a été retenue dans le tome IX *Le Théâtre de la Foire, ou L'Opéra-Comique*, recueil publié en 1737 par Lesage et d'Orneval⁹⁷. Ce qui a suscité notre intérêt pour cette pièce, c'est avant tout la présence du personnage principal, Angolette, originaire du « Pays des Sauvages » (*LS*, sc. 1, p. 226). Nous avons voulu comprendre d'où venait cet intérêt pour l'ailleurs. S'agit-il d'une référence au Nouveau Monde ? Si tel est le cas, comment est-ce que l'ailleurs est représenté dans la pièce ? Ainsi, cette analyse vise à explorer la représentation de la figure amérindienne dans l'imaginaire français du XVIII^e siècle.

Pour rappel, du point de vue européen, la découverte du Nouveau Monde a eu lieu en 1492. Les premiers contacts officiels entre les Français et les tribus autochtones du Canada ont eu lieu en 1534 avec Jacques Cartier. C'est à travers les premières *Relations* des jésuites, dont celles du Père Paul Lejeune de 1632 à 1634⁹⁸, que le public lettré découvre les nations qui peuplent l'Amérique du Nord. L'imaginaire du Nouveau Monde est plus tard enrichi par d'autres ouvrages relatant les voyages de divers explorateurs, dont les trois œuvres du baron de Lahontan, publiées

⁹⁶ Claude et François Parfaict. *Mémoires*. Tome I p. 80

⁹⁷ Alain-René Lesage et Jacques-Philippe d'Orneval. *Le Théâtre de la foire, ou L'Opéra-Comique*. 1737, p. 221-274. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5525234s>.

⁹⁸ Charles Principe. Trois « Relations de la Nouvelle France » écrites par le Père Paul Le Jeune (1632, 1633, 1634) : *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1975, n° 27. p. 83-108. http://www.persee.fr/doc/caief_0571-5865_1975_num_27_1_1078

en 1702 et 1703⁹⁹. En effet, les récits de cet auteur connaissent un succès si retentissant¹⁰⁰ au début du XVIII^e siècle que plusieurs auteurs y emprunteront les images et les stéréotypes de la vie « sauvage »¹⁰¹. De ce fait, au cours du siècle, la description de ces peuples devient un lieu commun et le portrait que les auteurs font de l'Autre est souvent utilisé comme une caricature ou une critique de la société occidentale du XVIII^e siècle. Par ailleurs, comme nous l'avons évoqué dans la section précédente, l'Amérique devient un sujet d'actualité de 1716 à 1720 à cause du système de Law¹⁰².

Comme les Français s'intéressaient à l'Orient, à la Chine et même aux Amériques, les contrées lointaines permettaient au public d'imaginer les mœurs et coutumes étranges décrites dans les récits d'explorations et de voyages. Plusieurs auteurs s'en sont inspirés pour écrire des pièces de théâtre ou encore des romans, parmi lesquels figure, au premier chef, *Manon Lescaut*, publié en 1731 par l'abbé Prévost, car, dans ce roman jugé scandaleux à l'époque, la deuxième partie¹⁰³ raconte la traversée du chevalier des Grieux et de Manon en Amérique. Or, si les peuples amérindiens ne sont pas présents directement dans cette œuvre, nous y retrouvons une représentation fort intéressante de l'Amérique. En effet, selon le chevalier des Grieux, l'Amérique est « [...] une région inculte et habitée par des sauvages », « un pays inconnu, désert, ou habité par

⁹⁹ Louis-Armand de Lom d'Arce, baron de Lahontan. Son œuvre comprend trois ouvrages : les *Nouveaux voyages de Mr. le Baron de La Hontan dans l'Amérique septentrionale*, les *Mémoires de l'Amérique septentrional ou la Suite des voyages de Mr. le Baron de La Hontan*, et la *Suite du voyage de l'Amérique*. Les deux premiers titres parurent ensemble en novembre 1702, désignés comme les tomes I et II d'un même ouvrage. La *Suite du voyage* parut un an plus tard, avec trois pages de titre différentes : *Suite du voyage*, *Dialogues et Supplément aux voyages*. Seul ce dernier titre se désigne comme « tome troisième » d'un ensemble plus vaste. » *Lahontan : Œuvres complètes*. Réal, Ouellet. 1990, p. 25.

¹⁰⁰ Les *Mémoires de l'Amérique septentrionale ou la Suite des voyages de M. le Baron de La Hontan* ont connu « [...] huit rééditions ou contrefaçons en douze ans, des traductions en anglais, en flamand, en allemand, plusieurs comptes rendus et discussions souvent polémiques venant d'horizons intellectuels très divers. » *Lahontan : Œuvres complètes*. Réal Ouellet. 1990, Avant-propos.

¹⁰¹ *Lahontan : Œuvres complètes*. Réal Ouellet. 1990, p. 9.

¹⁰² Voir la section intitulée « L'argent comme thème », p. 27.

¹⁰³ Abbé Prévost. *Manon Lescaut*. 1731. (Éd. Frédéric Deloffre et Raymond Picard). Paris : Gallimard, 2008, p. 309-330.

des bêtes féroces, et par des sauvages aussi barbares qu'elles » Or, malgré cette description, ces peuples « suivent les lois de la nature ». ¹⁰⁴

Paradoxalement, selon le même personnage, l'Amérique est aussi « [...] un lieu de délices [...] C'est au nouvel Orléans qu'il faut venir, disai[t-il] souvent à Manon, quand on veut goûter les vraies douceurs de l'amour. C'est ici qu'on s'aime sans intérêt, sans jalousie, sans inconstance », « nous ne dépendons que de nous-mêmes, où nous n'avons plus à ménager les lois arbitraires du rang et de la bienséance ». ¹⁰⁵

On retrouve des références similaires sur l'amour, la bonté de la nature et le sentiment des Amérindiens dans la pièce qui fait l'objet de notre étude. À ce propos, Frédéric Deloffre souligne que cette règle est si bien connue que « Lesage en a fait le ressort d'une pièce inspirée sans doute par *Manon Lescaut*, *Les Mariages du Canada* » (1734). ¹⁰⁶ En fait, nous pensons que Lesage s'est inspiré de *Manon Lescaut* dans ses travaux bien avant 1734, notamment pour son roman *Les Aventures de Monsieur Robert Chevalier, dit de Beauchêne, capitaine de flibustiers dans la Nouvelle-France* et *La Sauvagesse ou La fille sauvage*, tous deux sortis en 1732. Sans plus tarder, voici un résumé de la pièce.

4.2. Un résumé

La pièce est à propos d'une sauvagesse nommée Angolette originaire « des Isles », voire des « Pays des Sauvages » (*LS*, sc. 1, p. 226). Elle est amenée en France par une noble française et est initiée à la langue et aux coutumes de sa société d'accueil. Très vite, elle apprend qu'elle est contrainte à

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 309 et 320.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 316-317.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 401.

un mariage arrangé¹⁰⁷ et décide de se sauver dans les bois. Lors d'une partie de chasse, Clitandre, le fils d'une comtesse, et ses domestiques l'aperçoivent par hasard sur un arbre et tentent de la capturer. Amenée chez la comtesse, Angolette est perçue comme un objet de curiosité. Bien qu'il soit tombé sous le charme « naturel » (*LS*, sc. 1, p. 229) de cette dernière, Clitandre hésite à lui avouer ses sentiments, car Angolette semble avoir une aversion pour les hommes. L'intrigue amoureuse et le dénouement de la pièce est fidèle aux conventions du genre. C'est-à-dire qu'après plusieurs quiproquos, le couple apprend qu'il était prédestiné. Grâce à la fortune que lui lègue Araminte, le dénouement de la pièce laisse envisager un mariage possible entre Angolette et Clitandre. Ainsi, la pièce se termine-t-elle par un ballet organisé par Angolette et un vaudeville final dans lequel figure une troupe de Sauvages.

Malgré la légèreté de la pièce, les références aux tribus iroquoise et huronne ne semblent guère anodines. Nous avons des raisons de croire que Lesage s'est inspiré de plusieurs sources lorsqu'il a rédigé la pièce. D'abord, comme nous venons de l'évoquer plus haut, il s'agirait d'une thématique à la mode au cours du XVIII^e siècle. Ensuite, il est possible que la pièce ait été inspirée d'autres événements qui auraient eu lieu au cours de cette période. Mais avant d'entrer dans le vif du sujet, nous allons d'abord examiner la structure de la pièce.

4.3. *La Sauvagesse* dans le répertoire de l'Opéra-Comique

Faisant partie du répertoire traditionnel, cet Opéra-Comique est une comédie en un acte, une pièce à intrigue qui comprend une trame amoureuse principale, entre Angolette et Clitandre. À cela se superposent deux petites intrigues amoureuses qui n'aboutissent guère à un développement élaboré. Par exemple, au début de la pièce, l'auteur évoque une relation amoureuse naissante entre

¹⁰⁷ Une pratique courante dans la société de l'Ancien Régime dans laquelle deux familles nobles sont unies par un contrat dans le but de rapprocher leurs fortunes ou leurs titres.

Olivette, la suivante de la comtesse, et le jardinier Jacquot. Puis, nous retrouvons une histoire amoureuse atypique entre Lucas, un paysan au service de la comtesse, et une paysanne nommée Colette. Présentée comme un développement mineur dans la pièce, la relation entre cet homme candide et cette femme au tempérament agressif a pour fonction de provoquer de l'humour au premier degré. Ensuite, leur dilemme suscite l'intervention d'Angolette en tant que médiatrice entre les deux personnages. En effet, s'appuyant sur les mœurs et coutumes présumées de son pays, elle agira comme conseillère conjugale.

Par ailleurs, si l'intrigue est conforme à la structure amoureuse, la pièce se distingue de par l'origine de cette jeune femme. Venant d'un pays lointain, elle crée une fascination parmi les personnages. Son apparence, son comportement et ses mœurs portent à croire qu'elle vient d'un pays où les habitants vivent en symbiose avec la nature, observent un art de vivre simple, à l'abri des vices habituellement décriés dans la fiction du XVIII^e siècle et loin de la civilisation européenne.

L'origine d'Angolette crée une intrigue supplémentaire au déroulement de la pièce, puisqu'elle est représentée comme un sujet d'actualité. Sa présence au château de la comtesse suscite des rumeurs parmi les domestiques. En effet, les personnages qui la rencontrent sont séduits par son physique. De plus, sa différence culturelle donne lieu à toutes sortes d'équivoques. Par ailleurs, le fait de ne pas appartenir à la noblesse représente un obstacle à son union avec Clitandre. Ce n'est que grâce à la générosité de l'aristocrate, qui l'a amenée en France, qu'elle devient une riche héritière. L'obtention de cette dot conséquente est le passeport qui lui permettra d'épouser Clitandre et, par la même occasion, de rehausser miraculeusement son statut social. Ainsi, la thématique de l'argent va-t-elle de pair avec l'intrigue amoureuse de cette pièce. Comme l'exige la tradition, cet Opéra-Comique se termine par un vaudeville final qui n'est autre qu'un ballet

préparé par Angolette, où elle illustre les mœurs pratiquées dans son pays. De ce fait, la thématique de l'ailleurs ajoute un élément complémentaire à la pièce.

4.4. Le rapprochement avec l'actualité

Comme nous l'avons évoqué dans la section précédente, les auteurs étaient à l'affût de l'actualité diffusée par la rumeur.¹⁰⁸ Une représentation qui s'inspire d'un fait divers pouvait captiver l'attention du public. Ainsi, avons-nous des raisons de croire que l'origine de cette pièce est liée à un fait divers qui se serait produit quelques mois auparavant. Nos recherches nous ont en effet permis de découvrir un article du *Mercure de France* de 1731 faisant mention d'un fait divers similaire qui se serait produit dans le village de Songi, près de Châlons, en Champagne. En date du 9 décembre 1731, nous avons trouvé deux lettres intitulées « LETTRE écrite de Châlons, en Champagne, le 9. Decembre 1731. par M.AM.N.... au sujet de la Fille sauvage trouvée aux environs de cette Ville » et « EXTRAIT d'une autre Lettre sur le même sujet ».¹⁰⁹

En examinant le contenu de ces deux lettres, nous avons identifié six extraits qui sont repris dans *La Sauvagesse*. Bien entendu, étant donné que la pièce vise à divertir le public, son ton est bien plus léger. De surcroît, puisque l'objectif n'est pas de reproduire l'authenticité de ce récit, le destin de cette jeune fille retrouvée dans la région de Champagne et celui du personnage fictif de la pièce sont diamétralement opposés. Toutefois, la ressemblance de certaines descriptions demeure assez frappante. Voici les six recoupements identifiés :

Premier extrait :

- i. j'aurai l'honneur de répondre à votre Lettre du 2. de ce mois, sur l'état de la Sauvage qui a été trouvée aux environs de Châlons.¹¹⁰

¹⁰⁸ Isabelle Martin. *Op. cit.* p. 203.

¹⁰⁹ *Mercure de France*, 1731, p. 2983-2991. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k63481819>.

¹¹⁰ *Ibid.* p. 2983.

Ce passage correspond à l'épître dédié aux lecteurs, repris également dans les *Dictionnaire* de Claude Parfaict, qui indique que « [la] *Sauvagesse* fut faite à l'occasion d'une fille sauvage trouvée en ce temps-là dans un bois du voisinage de la Rochelle ». ¹¹¹

Deuxième et troisième extraits :

- ii. Ne sachant encore que quelques mots françois mal articulez, on ne peut presque pas conjecturer dans quel pays elle est née ; [...] on croit plutôt qu'elle est née dans les Isles Antilles de l'Amerique, qui appartiennent aux François [...] ¹¹²
- iii. A force de la faire parler, on a sçu qu'elle a passé les mers ; qu'ensuite une Dame de qualité a pris soin de son éducation, l'ayant faite habiller ; car auparavant elle n'avoit qu'une peau qui la couvroit [...] mais le mari de la Dame ne voulant plus la voir chez lui, [...] cette Fille fut obligée de se sauver [...] Elle est arrivée au mois de septembre à Songi. ¹¹³

Ces deux extraits correspondent à un passage situé dans la première scène. En effet, une suivante nommée Olivette discute avec un jardinier nommé Jacquot (*LS*, sc. 1, p. 225-227). Elle lui raconte les circonstances qui ont amené Angolette au château :

JACQUOT.
Qui est donc cette Fille-là.

OLIVETTE.
On n'en sçait rien. Elle nous a seulement dit qu'elle étoit du Pays des Sauvages, & qu'elle s'appelloit Angolette. Elle est venuë en France avec une Dame qu'elle ne nomme point, & qui lui a appris le François pendant le voyage.

JACQUOT.
Ha ! Je vais parier que c'est la Sauvagesse qu'une Dame de la Rochelle a depuis peu amenée des Isles.
(*LS*, sc. 1, p. 226)

Comme nous pouvons le voir dans ces deux citations, l'origine exacte de la jeune fille et celle d'Angolette est inconnue. On soupçonne qu'elles sont originaires des îles voire d'un pays lointain. Elles ont toutes deux fait la traversée en bateau pour venir en Europe accompagnées d'une

¹¹¹ Claude Parfaict. *Dictionnaire des théâtres de Paris : contenant toutes les pièces qui ont été représentées jusqu'à présent sur les différents théâtres français et sur celui de l'Académie royale de musique...* Tome I. Paris : Lambert. 1756, p. 75.

¹¹² *Mercure de France*. 1731.p. 2984.

¹¹³ *Ibid.*, p. 2984.

femme noble et elles ont été introduites à la langue et à la culture française. Contrairement, au récit de la jeune fille, Angolette maîtrise étonnamment la langue de Molière.

Quatrième extrait :

- iv. On la voyoit grimper sur les arbres plus facilement que les plus agiles Bucherons [...] ¹¹⁴

Dans la scène 1, Olivette poursuit sa conversation avec Jacquot :

OLIVETTE.

Clitandre, Fils unique de Madame la Comtesse, Jeune-homme bien fait & grand Chasseur, chassoit l'autre jour dans un Bois voisin avec tous les Domestiques du Château. Ceux-ci aperçurent sur un gros arbre une Fille bizarrement vêtue. Elle les vit, se coula de l'arbre comme un Chat, & se mit à courir comme un Daim. (LS, sc. 1, p. 227)

Les autres points communs à Angolette et à la jeune fille sont leur agilité à grimper dans les arbres, leur tenue vestimentaire et leur désir de s'évader de la civilisation pour rejoindre les bois. En effet, la forêt représente un endroit qui leur est familier et un lieu où elles peuvent se sentir à l'abri. Cependant, elles sont toutes deux capturées et ramenées à la civilisation.

Cinquième extrait :

- v. Au reste, elle paroît âgée d'environ 18 ans, étant de moyenne taille, avec le teint un peu bazanné ; cependant sa peau au haut du bras paroît blanche, aussi bien que la gorge [...] ¹¹⁵

Toujours dans la première scène, Olivette fait la description d'Angolette :

OLIVETTE.

AIR.90. (*Mon Voisin a pris son Orge.*)

C'est une Beauté Romaine,

Un minois des plus jolis,

Un tein de roses & de lys ¹¹⁶,

Une taille de Reine :

Je crains bien que tu ne sois pris

Malgré toi dans sa chaîne. » (LS, sc.1, p.225)

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 2986.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 2987.

¹¹⁶ Cette expression est reprise dans *L'Ingénu* de Voltaire : « Ce grand garçon-là a un teint de lis et de rose ! qu'il a une belle peau pour un Huron ! » Voltaire, *L'Ingénu*. (Dossier par Éloïse Lièvre). Paris : Gallimard (Folio plus classiques). 1767. [2004] p. 8.

Ces deux extraits soulignent leur ressemblance physique notamment, un teint clair, voire blanc de peau.

Sixième extrait :

- vi. L'approche seule d'un homme qui veut la toucher, lui fait jeter des cris perçants, & jette dans ses yeux & dans tout son maintien un trouble que l'on ne peut assurément pas imiter.¹¹⁷

Cet extrait correspond au passage où Clitandre s'entretient avec son valet à propos de l'aversion d'Angolette pour les hommes. (*LS*, sc.8. pp.250-251) :

CLITANDRE.

« Oh ! ce n'est pas là le plus grand obstacle. Je ne crains que l'insensibilité d'Angolette.

PIERROT.

AIR 98. (*Cent petits soins rendus.*)

Au pouvoir de l'amour
Je sçai bien que la Belle
Se montre chaque jour
De plus en plus rébelle.

CLITANDRE.

Hélas !

Je crains que la Cruelle
Ne m'aime pas !

PIERROT.

Vous ne lui avez donc pas encore déclaré vos sentiments.

CLITANDRE.

Le moyen de parler d'amour à une Fille qui rebute tous les Hommes ! » (*LS*, sc.8, pp.250-251)

Enfin, les deux jeunes femmes semblent avoir une aversion pour les hommes. Comme nous pouvons le voir, à bien des égards, nous retrouvons des éléments qui font échos aux dialogues de la pièce. S'agit-il d'un moyen utilisé par l'auteur pour faire croire à l'authenticité de l'histoire racontée ? Est-ce que ce procédé vise à donner à la pièce une forme de vraisemblance ?

En effet, ancrer le réel dans la fiction est une pratique déjà employée par Lesage. Citons deux exemples. D'abord, la pièce *La Tête-noire* (1721). Dans l'avertissement, les auteurs (Lesage, Fuzelier et d'Orneval) indiquent que « [c]ette pièce fut faite à l'occasion d'un faux bruit qui courut

¹¹⁷ *Mercur de France*. 1731. p. 2987.

à Paris, qu'il y avait dans certaine communauté une jeune demoiselle, dont le visage ressemblait à une tête morte [...] ».¹¹⁸ Ensuite, citons à nouveau *Les Aventures de Monsieur Robert Chevalier, dit de Beauchêne, capitaine de flibustiers dans la Nouvelle-France*¹¹⁹ mais, cette fois dans la préface adressée au lecteur :

Le Chevalier de Beauchêne Auteur de ces Memoires, après avoir passé près de cinquante ans au service du Roy, tant sur terre que sur mer, vint en France avec une fortune considerable [...]. Il perdit plus des deux tiers de son bien à Brest [à cause de sa passion pour les jeux], à Saint Malo, à Nantes, & alla s'établir à Tours avec le reste. C'est dans cette dernière Ville qu'ayant pris querelle avec quelques Anglois, il se battit le 11 Decembre 1731. & trouva dans ce combat une mort qu'il avoit impunément affrontée dans les abordages les plus périlleux [...] Peu de temps après la mort de Monsieur de Beauchêne, un des amis de sa veuve & des miens, m'écrivit de Tours, & me manda qu'il avoit déterminé cette Dame à faire imprimer les Memoires que son mari lui avoit laissez. Effectivement elle me les envoya en me priant de les mettre au jour, s'ils ne me paroissoient pas indignes de la curiosité du Public. Je les ai lûs, mon cher Lecteur, & j'ai jugé qu'ils contenoient des choses qui pourroient vous être agréables. [...]¹²⁰

Pour revenir à la pièce, nous devons ajouter que le récit de cette jeune fille trouvée dans la région de Champagne était devenu un cas tellement connu dans la société française du XVIII^e siècle qu'en 1755, soit des années plus tard et bien après Lesage, une religieuse nommée Marie-Catherine Hecquet aurait publié une monographie¹²¹ basée sur les témoignages de ceux qui étaient présents lors de la capture de la jeune fille, baptisée depuis Marie-Angélique Memmie le Blanc (1712-1775). En somme, l'exemple de ce fait divers ne fait que souligner l'engouement pour un

¹¹⁸ Voir Lesage, Fuzelier et d'Orneval : *Le Théâtre de la Foire, ou l'Opéra comique*. (textes choisis, présentés, établis et annotés par Dominique Lurcel). Paris : Gallimard, 2014, p. 149.

¹¹⁹ Voir la thèse d'Emmanuel Bouchard, *Édition critique des Aventures de Monsieur Robert Chevalier, dit de Beauchêne d'Alain-René Lesage précédée d'un commentaire*, vol. 1 de 2. Montréal : Université de Montréal. 2006. p. 15, note 28 : « En juillet 1929, Harry Kurtz publie ce document dans un court article de *Philologicat Quarterly*, intitulé « Proving that when a Man Dies, he Must Have Lived » (vol. 8, n 3, 1929, p. 309-311). L'article de Lemayrie date de 1930, mais l'auteur prend bien la peine de spécifier qu'en 1926 il a communiqué à Harry Kurtz qu'il était « en possession des documents qui prouvaient l'existence du Chevalier dit de Beauchêne ». Il n'aurait cependant pris copie du certificat de décès aux archives de Tours que le 16 novembre 1928 (« Robert Chevalier dit de Beauchêne Capitaine de flibustiers dans la Nouvelle-France (23 avril 1686 — 11 décembre 1731) », loc. cit., p. 361). En 1937, Aegidius Fauteux, qui vraisemblablement a ignoré cette remarque de Lemayrie ou n'a pas voulu y donner foi, accorde à Harry Kurtz le mérite de la découverte que le reste des critiques continuent d'attribuer à Lemayrie (o *Les aventures du Chevalier de Beauchêne*, tes Cahiers des dix, n° 2, 1937, p. 21-22). » (p.15, note 28) <https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/handle/1866/18223>

¹²⁰ Emmanuel Bouchard. *Édition critique des Aventures de Monsieur Robert Chevalier, dit de Beauchêne d'Alain-René Lesage précédée d'un commentaire*, vol. 1 de 2. Montréal : Université de Montréal. 2006, p. 120.

¹²¹ Marie-Catherine Hecquet, *Histoire d'une jeune fille sauvage, trouvée dans les bois à l'âge de dix ans. Publiée par madame H.... t.* Paris. 1755. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k67832q>.

sujet qui aurait pu nourrir l’imaginaire de la représentation de la figure amérindienne dans la pièce proposée.

4.5. L’actualité en tant que sujet dans la pièce

Comme nous l’avons évoqué dans la section précédente « [l]a pièce anecdotique ou celle qui tire son sujet de l’actualité, relativement fréquente dans le répertoire du Théâtre de la Foire, est très appréciée du public parisien ».¹²² Mais ce qui rend la pièce doublement intéressante, c’est le fait que l’actualité y apparaît également en tant que sujet. Autrement dit, la rumeur de ce fait divers se propage parmi les personnages. Dans les exemples cités ci-dessus, nous avons vu comment Jacquot et Olivette confirment la rumeur en échangeant lors de leur conversation les informations concernant cette jeune femme trouvée dans les bois. Jacquot est le premier à faire le lien en disant : « Ha ! Je vais parier que c’est la Sauvagesse qu’une Dame de la Rochelle a depuis peu amenée des Isles » (*LS*, sc. 1, p. 226.)

La rumeur est confirmée ensuite lorsqu’Olivette, en riant, confronte Angolette en affirmant qu’elle est au courant de son histoire : « A propos, Angolette, nous avons appris de vos nouvelles. On sait que certaine Dame de la Rochelle est fort en peine de vous. » (*LS*, sc. 2, p. 232.) De plus, l’arrivée d’Angolette suscite la curiosité parmi les gens du château, voire même de toute la commune, amplifiant ainsi l’effet de la propagation d’une nouvelle. Par exemple, nous apprenons dans cette même scène qu’Angolette prépare un ballet et que « [t]ous les Gens du Château doivent [y] figurer. » (*LS*, sc. 2, p. 235.) Bien entendu, la curiosité croît davantage lorsqu’on apprend que le ballet est en fait « une danse dans le goût Sauvage ».

Dans la pièce, de surcroît, colporter des rumeurs est une pratique qui s’étend parmi la noblesse. En effet, lors d’une conversation avec Pierrot, Clitandre se base sur la rumeur afin de

¹²² Isabelle Martin. *Op. cit.* p. 204-205.

justifier le comportement d'Angolette : « Tu sçais qu'Angolette est sans façon, & qu'elle connaît peu nos usages. Je croi même avoir oui-dire que dans son Pays les Convives dans un repas boivent tous dans le même verre » (*LS*, sc. 8, p. 242). Ainsi, avons-nous voulu démontrer que la diffusion des rumeurs est une pratique qui fait partie des mœurs du XVIII^e siècle. Dans la pièce, nous voyons le reflet de ce mode de transmission parmi les personnages. Nous allons à présent explorer les différentes représentations de la figure amérindienne dans la pièce.

4.6. La beauté naturelle et la franchise

D'abord, nous pouvons avancer que *La Sauvagesse* nous montre comment les récits de voyages au Nouveau Monde ont influencé des écrivains français tels que Lesage, de la Drevetière, Prévost, Fuzelier ou Marmontel dans leur perception des Amérindiens. Selon Gilbert Chinard¹²³, le mythe du bon Sauvage¹²⁴ a été utilisé dans les œuvres, et ce, jusqu'au seuil de la Révolution française. Les Amérindiens y sont décrits selon les idées préconçues des colonisateurs européens, c'est-à-dire qu'ils sont physiquement beaux, qu'ils valorisent les valeurs morales, qu'ils sont vertueux et vivent heureux dans l'état de nature. En somme, ils ignorent les vices de la civilisation. Dans la fiction française, le contact des Amérindiens avec les mœurs françaises fait ressortir leur franchise et leur naïveté. En même temps, le regard que portent les Européens sur ce peuple est également représenté comme un effet miroir. Les œuvres de Lahontan et des pièces telles qu'*Arlequin sauvage* et *La Sauvagesse* sont des exemples de cette curiosité et de cette idéologie relative à l'Amérique.

¹²³ Gilbert Chinard. *L'Amérique et le rêve exotique dans la littérature française au XVII^e et au XVIII^e siècle*. Paris, Droz, 1934. [1913] p. 399-430.

¹²⁴ « Le mythe du « bon sauvage », pur et innocent, franc et loyal, doué de bon sens, né des réflexions de Montaigne ou de Rousseau, fustige en retour la cupidité et la cruauté des Européens, avides de richesses et de terres qu'ils s'arrogent au détriment d'autres peuples. » Voltaire, *L'Ingénu*. *Op. cit.*, p. 108

Dans les œuvres du baron de Lahontan, les caractéristiques physiques associées aux peuples amérindiens sont positives. Il écrit que « ceux qui ont dépeint les *Sauvages* velus comme des Ours, n'en avoient jamais vû, car il ne leur paroît ni poil, ni barbe, en nul endroit du corps, non plus qu'aux femmes, qui n'en ont pas même sous les aisselles, s'il en faut croire les gens qui doivent le sçavoir mieux que moi. Ils sont généralement droits, bien faits, de belle taille, & mieux proportionnez pour les Américaines, que pour les Européenes »¹²⁵. Dans la pièce, Angolette est décrite comme « une Beauté Romaine,/ Un minois des plus jolis,/ Un tein de roses & de lys,/ Une taille de Reine » (*LS*, sc. 1, p. 229). Sa beauté est complétée par sa franchise et sa naïveté. Olivette la décrit comme « une aimable Fille. Elle a une franchise sans égale, un air naturel, mais si gracieux, qu'elle plaît même à ceux à qui elle dit leurs vérités » (*LS*, sc. 1, p. 229). Ce trait de caractère correspond à une qualité idéale recherchée chez la femme européenne. Angolette représente l'opposée de la coquette¹²⁶, un personnage type, arriviste et ambitieuse, que l'on retrouve dans les pièces de théâtre de l'époque. Par exemple, dans *Turcaret* de Lesage (1709), la coquette est représentée par la baronne comme une jeune veuve dépensière. Elle manipule Turcaret, qui est amoureux d'elle, afin de lui soutirer de l'argent, pour ensuite le remettre à un chevalier dont elle est amoureuse.

Par ailleurs, la franchise de l'Amérindien est également soulignée dans la pièce *Arlequin sauvage* (1721). En effet, c'est la franchise d'Arlequin qui a motivé Lelio (le personnage européen) à ramener Arlequin en France : « La vivacité de son esprit qui brillait dans l'ingénuité de ses réponses, me fit naître le dessein de le mener en Europe avec son ignorance : je veux voir en lui la

¹²⁵ Lahontan : *Œuvres complètes*. Réal, Ouellet. 1990, p. 632.

¹²⁶ Coquette est « une femme dont le dessein est de paraître aimable à plusieurs hommes. » Elle maîtrise « l'art de les engager et de leur faire espérer un bonheur qu'elle n'a pas résolu de leur accorder [...] Leur vie est souvent un tissu de faussetés. » Elle représente l'opposé de la bonté du caractère et de l'honnêteté véritable. *Édition Numérique Collaborative et Critique de l'Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers (1751-1772)*. <http://enccre.academie-sciences.fr/encyclopedia/>

nature toute simple opposé parmi nous aux lois, aux arts et aux sciences ; le contraste sans doute sera singulier ».¹²⁷ Ainsi, nous avons vu qu'Angolette incarne à la fois la beauté naturelle et la franchise, deux traits de caractères associés au mythe du bon sauvage.

4.7. Un discours sur l'amour et le mariage

Comme nous l'avons évoqué plus haut dans l'exemple de *Manon Lescaut*, l'Amérique représente un lieu qui suggère qu'une personne a la possibilité de choisir son partenaire, ce qui est contraire aux mœurs françaises du XVIII^e siècle. Cette notion suggère que la classe sociale ne représente pas un obstacle à l'union d'un couple. Il existe une forme de tolérance, inspirée de la société amérindienne. Ce courant de pensée provient de l'un des textes fondateurs de Lahontan intitulé *Suite du voyage de l'Amérique*, qui stipule que « [m]aitresses de leur corps », les filles amérindiennes ne connaissent pas la domination masculine ou parentale. Contrairement aux Européens, leurs rencontres amoureuses ne requièrent guère de surveillance. Les jeunes femmes jouissent d'une liberté totale. De plus, si les jeunes Européens sont contraints d'épouser une partenaire imposée par leurs parents, cette obligation n'existe pas en Nouvelle-France : « les jeunes Sauvages choisissent en toute liberté leur conjoint et les parents ne peuvent qu'entériner ce choix ».¹²⁸

Dans la pièce, ce discours est repris par Angolette et c'est justement la raison pour laquelle elle s'est enfuie de chez Dame Araminte :

ANGOLETTE.

C'est qu'elle m'a dit qu'elle vouloit me marier à un Garçon que je ne connois point. Dame ! Quand j'ai vû cela, je me suis sauvée. (*LS*, sc.2, p.233)

ANGOLETTE.

Avant que de prendre un Epoux,

¹²⁷ Louis-François Delisle de la Drevetière. *Arlequin sauvage* (Présentation de David Trott). Montpellier : Éd. Espaces 34, 2003. p. 24.

¹²⁸ *Lahontan : Œuvres complètes*. Réal, Ouellet. 1990, p. 61.

Il faut du moins qu'on l'aime ;
 Aussi toute Fille chez-nous
 Se marie elle-même. (*LS*, sc. 2, p. 234)

Cette idée s'oppose aux pratiques européennes, afin de critiquer les mœurs françaises. Ainsi, dans la pièce, la comtesse est à la recherche d'une épouse pour son fils et, parmi les critères exigés, l'épouse doit être « un bon parti », ce qui se traduit par la possession d'une fortune conséquente.¹²⁹ L'amour ne fait pas partie de ses exigences. Or, son fils, Clitandre ne partage pas le même avis que sa mère : il désire épouser une personne pour laquelle il a des sentiments.

Le second critère exigé dans la société française du XVIII^e siècle est le classe social, une notion inexistante chez les Amérindiens. Ainsi, lorsqu'Angolette et Clitandre déclare ouvertement leur amour, Angolette ne comprend pas les réticences de la comtesse. Elle lui demande :

Eh ! pourquoi donc blâmer sa flamme ?
 Moi, je suis Fille & lui Garçon ;
 J'ai comme lui bonne façon ;
 Nous nous aimons, Madame.
 Parlez, que me manque-t'il donc
 Pour devenir sa Femme ? » (*LS*, sc. 12, p. 265)

Ce à quoi la Comtesse réplique : « Il vous manque deux choses, de la Fortune & de la Noblesse » (*LS*, sc. 12, p. 265). Pour Angolette, le rang social et la fortune n'ont pas de lien avec les sentiments qu'elle éprouve pour Clitandre et elle répond en toute innocence : « Je ne suis point née/ Avec ces biens-là ; / Mais puisque Clitandre en a, / Par notre hymenée/ Il m'en donnera » (*LS*, p.265-266). Dans cet extrait, Lesage reprend le discours déjà présent dans les œuvres de Lahontan, c'est-à-dire que « Les Sauvages ne connoissent ni tien, ni mien, car on peut dire que ce qui est à l'un est à l'autre ». ¹³⁰

Chez les Sauvages, l'exaltation de l'être au détriment de l'avoir, le refus de l'argent, de la propriété et des inégalités matérielles engendrent une parfaite égalité sociale. Point de hiérarchies ni de prérogatives chez

¹²⁹ La comtesse confie à Pierrot que la personne qu'elle a envisagé comme épouse pour son fils est : « Très-solide. Cette Dame nommée Araminte, est la plus riche Dame de la Rochelle. Une veuve qui a pris en amitié une Filleule qu'elle a auprès d'elle, & à qui elle fait présent de tout son bien en la mariant. » (*LS*, sc. 7, p. 246)

¹³⁰ *Lahontan : Œuvres complètes*. Réal, Ouellet. 1990, p. 638.

eux ; point d'inférieurs ni de supérieurs : ils vivent « dans une espece d'égalité conforme aux sentimens de la Nature.¹³¹

En somme, dans la pièce, Angolette perpétue la notion présumée d'égalité de la femme parmi peuples amérindiens, suggérant que la femme pouvait choisir le partenaire qui lui plaît.

4.8. L'art de courtoiser

Un autre élément abordé dans la pièce porte sur la manière dont les Européens font la cour. Ce concept est mis en opposition aux coutumes pratiquées parmi les Amérindiens. Nous avons identifié trois circonstances.

D'abord, Angolette véhicule le discours représenté dans les *Dialogues* de Lahontan et *Arlequin sauvage*, qui est d'avouer les sentiments que l'on ressent pour la personne aimée avec franchise. Par exemple, lorsque Jacquot déclare qu'en amour, « [il y va] à la franquette ; & [il] aime Olivette, parce que... parce qu'[il] l'aime » (*LS*, sc. 2 p. 234). Angolette approuve ce raisonnement en ajoutant :

Voilà le vrai langage :
Il me semble entendre la voix
D'un amoureux Sauvage (*LS*, sc. 2 p. 234).

Cet extrait correspond à un passage similaire de la pièce *Arlequin sauvage*. Pour rappel, dans la pièce, Arlequin tombe amoureux de Violette. À peine lui a-t-il fait part de ses sentiments qu'il veut aussitôt consommer cette relation. Amusée, Violette lui explique qu'en France « [o]n n'aime pas si facilement [...] il faut bien d'autres choses [...] Il faut dire de jolies choses, faire des caresses tendres ». ¹³² Ce à quoi Arlequin répond : « Je ne sais qu'y faire, je n'en sais pas davantage.

¹³¹ *Ibid.* p. 60

¹³² Delisle de la Drevetière. *Arlequin sauvage*, Acte I, sc. 2, p. 36-37.

Tenez, cela me brouille, donnez-moi le temps d'apprendre ces jolies choses que je ne sais pas, et en attendant, faisons l'amour comme on le fait dans les bois, aimons-nous à la sauvage ».¹³³

En revanche, dans la société française, courtiser une femme est un art. Lorsqu'il n'est pas maîtrisé, il donne lieu à toutes sortes d'ambiguïtés. À travers les maladresses des personnages, Lesage exploite cet élément pour en faire une satire. Ainsi, lorsque Colette avoue qu'elle bat Lucas par amour, Angolette se permet de lui faire la leçon en lui disant que ces actions sont « de mauvaises finesses » et qu'elle ferait mieux de parler « naturellement » à Lucas (*LS*, sc. 4, p. 242-243). Angolette poursuit cette réflexion, qui remet en question l'honnêteté des Européens :

ANGOLETTE.

Quelle nation que la nation Française ! Il faut convenir qu'elle tranche bien avec la nôtre.

AIR 96. (*Vous parlez Gaulois.*)

Lorsque toujours dans l'innocence ;

On ne dit rien que ce qu'on pense,

On parle Iroquois : (*Bis.*)

Lorsque l'on dit qu'on est sincère,

Quoique l'on sçache le contraire,

On parle François. (*Bis.*) (*LS*, sc. 5, p. 244).¹³⁴

Paradoxalement, lorsqu'il s'agit de sa propre relation amoureuse, nous avons observé qu'Angolette enfreint ses propres principes et adopte un comportement qu'on associerait davantage aux mœurs européennes. En effet, dès le départ, Jacquot, le jardinier perspicace, soupçonne qu'Angolette s'est sauvée de la maison d'Araminte, qu'elle s'est laissée prendre parce qu'elle est tombée amoureuse de Clitandre. Quant à Clitandre, il n'est pas absolument convaincu que l'amour qu'il ressent pour Angolette soit partagé. Il se confie donc à son valet Pierrot. C'est à ce moment que nous nous apercevons qu'Angolette, exposée aux mœurs françaises, commence ironiquement à en adopter certaines pratiques. À la scène 8, Clitandre avoue à Pierrot : « J'aime Angolette, & je l'épouserai en dépit de tous ceux qui voudront s'y opposer » (*LS*, p. 249).

¹³³ *Ibid.*, p. 36-37.

¹³⁴ Voir la note 170, p. 76.

Cependant, il n'en a pas parlé à Angolette, car il craint l'insensibilité de celle-ci. Il pense en effet qu'Angolette est une jeune femme « cruelle » et « rebelle », et qu'il n'a pas trouvé « le moyen de parler d'amour à une Fille qui rebute tous les Hommes ! » (*LS*, sc. 8, p. 251). Jusqu'à présent, cette perception reflète bien le côté farouche associé aux Amérindiens, mais moins leur inclination naturelle pour l'amour. Or, perdu dans son débat psychologique, Clitandre croit reconnaître des signes qui portent à croire qu'Angolette n'est pas si insensible. Voici les éléments relevés par Clitandre :

J'observai même qu'elle se rendit à moi en poussant un grand soupir. (*LS*, sc. 8, p. 251).

je me suis aperçû ces jours-ci, que lorsqu'elle regardoit des Hommes, ses yeux s'allumoient de fureur ; & qu'au contraire, quand elle les tournoit sur moi, ils reprenoient leur douceur naturelle. (*LS*, sc. 8, p. 252).

J'ai pourtant fait tantôt en dînant une remarque, qui me donne quelque espérance. [...] Elle a pris le verre où je venois de boire, & elle a bû dedans. (*LS*, sc. 8, p. 253-254).

Dans ce passage, Lesage crée l'effet de changement qui s'opère chez Angolette. Bien qu'elle présente des caractéristiques naturelles associées aux femmes amérindiennes (un mélange de sincérité et de comportement farouche), Angolette commence à feindre ses sentiments. De ce fait, elle se démarque de la représentation traditionnelle du bon sauvage.

4.9. Le symbole de la baguette chez les Hurons

Dans les *Mémoires de l'Amérique septentrionale* de Lahontan, la baguette a une signification symbolique pendant la cérémonie nuptiale des Amérindiens. Lors de la cérémonie, les anciens s'assemblent dans une cabane avec le couple qui est « debout sur une belle natte, tenant une baguette chacun par un bout, pendant que les Vieillards font de tres courtes Harangues ». Puis, ils rompent la baguette en morceaux, afin de les distribuer à tous les témoins présents. Or, si au cours de leur mariage, le couple décide de se séparer, « les petits morceaux de baguette qui ont été distribuez aux parents des mariez, sont portez dans la Cabane où la cérémonie s'est faite pour y

être brulez en leur presence ». ¹³⁵ Cependant, si le personnage amérindien est souvent muni d'une baguette ou d'un bâton au théâtre, il l'utilise souvent pour punir ceux qui l'importunent, comme c'est le cas d'Angolette, mais aussi d'Arlequin dans *Arlequin sauvage* ¹³⁶.

Dans la pièce, Lesage nous présente une situation dans laquelle l'homme européen agit de façon malhonnête en tentant d'abuser de la situation envers une femme. Cette action qui est contraire à l'art de la courtoisie est représentée par les personnages Jacquot et Pierrot.

Certes, il s'agit d'une manière burlesque qui devait probablement divertir le public. En effet, un homme tentant de poser la main sur la gorge (poitrine) d'une femme relève d'un comique bas, mais sans doute efficace. Cependant, pour y remédier Angolette agit conformément aux comportements associés aux Amérindiens. Munie d'une baguette, mais fidèle à la tradition du théâtre italien, elle assène aux prétendants indésirables des coups de baguette. Ainsi, dans cet exemple, Angolette somme Pierrot d'arrêter ce comportement :

ANGOLETTE.

Oh ! finissez ; sinon, je vous proteste/Que votre dos sentira mon bâton (*LS*, sc. 10, p. 259).

L'épisode du coup de bâton figure également dans *Arlequin sauvage*. En effet, dans la pièce, un marchand vend toute sa marchandise à Arlequin. Ne connaissant pas les règles du commerce, il croit que le marchand lui en a fait cadeau. Lorsque celui-ci lui réclame son argent, Arlequin le roue à coup de bâton :

ARLEQUIN.

Ainsi, je lui ai donné tant de coups de bâton que je l'aurais assommé s'il n'avait pas pris la fuite. ¹³⁷

ARLEQUIN.

Écoute, si tu me fais mettre en colère, je t'assommerai, toi, et tous les coquins qui te suivent. ¹³⁸

¹³⁵ *Lahontan : Œuvres complètes*. Réal Ouellet. 1990, p.674-675.

¹³⁶ Delisle de la Drevetière. *Op. cit.* Acte II, sc.5, p. 47-53.

¹³⁷ *Ibid.*, Acte II, sc. 2, p. 47

¹³⁸ *Ibid.*, Acte II, sc. 2, p. 47

Dans les deux cas, Angolette et Arlequin agissent en quelque sorte en légitime défense. D'une manière ou d'une autre, ils ont été victimes d'abus. Leur réaction physique ne représente pas une forme de violence barbare, mais simplement un moyen de se défendre, voire une forme de punition. Dans le dernier extrait, Arlequin justifie son action en disant « [p]our te punir de m'avoir conduit dans un pays civilisé où la bonté que vous faites semblant d'avoir n'est qu'un piège que vous tendez à la bonne foi de ceux que vous voulez attraper : Je vois clairement que tout est faux chez vous ». ¹³⁹ Ce raisonnement resurgit dans *La Sauvagesse*. Toutefois, le dénouement des deux personnages est différent. Dans le cas d'*Arlequin sauvage*, il retourne dans son pays avec une épouse française (Olivette, la suivante de Flaminia). Dans la pièce que nous étudions, Angolette s'apprête à épouser le fils de la comtesse.

En somme, la représentation de l'Amérindien muni de son bâton provient d'un rituel nuptial huron. Toutefois, dans les pièces que nous avons évoquées, le bâton représente un moyen de défense, mais surtout un instrument qui provoque le rire assuré du public.

4.10. La capture et la métamorphose d'Angolette

Le dernier point que nous souhaitons aborder porte sur la métamorphose d'Angolette au cours de la pièce. Comme nous l'avons déjà évoqué plus haut, Jacquot veut savoir comment Angolette est arrivée au château. Or, le récit que lui fait Olivette raconte la capture d'Angolette. Si elle n'est pas traitée comme une captive dans la pièce, Clitandre et ses domestiques qui sont partis en chasse ont capturé Angolette d'une certaine manière. Le lexique employé pour décrire la scène rappelle le vocabulaire de la chasse, où Angolette est la proie.

¹³⁹ *Ibid.*, Acte II, sc. 2, p. 53

D'abord, nous voyons les comparaisons frappantes avec les caractéristiques animales. Olivette rapporte qu'Angolette « se coula de l'arbre comme un Chat, & se mit à courir comme un Daim ». Puis, « [t]ous ces Chasseurs voyant la Belle [...], /A l'envi piquent après elle/Du Cor faisant ronfler le son/[...] Ils la poursuivirent pendant plus d'une heure, sans pouvoir l'atteindre. » Or, dans cette poursuite, Angolette semble dominer la situation, puisqu'elle « les lassa tous » (*LS*, sc.1, p. 227-228). En revanche, si Angolette possède les capacités physiques pour semer ces chasseurs, sa faiblesse réside dans ses sentiments, puisqu'il suffit que « ce jouvenceau », Clitandre, lui demande de s'arrêter pour qu'Angolette, « la pauvre Enfant comme un Agneau/[...] se laiss[e] prendre » (*LS*, sc. 1, p. 228).

Le champ lexical employé pour décrire Angolette correspond au monde animal mettant en avant son comportement farouche, son agilité et son agressivité. Dans l'épisode où elle ne veut pas se laisser importuner par Pierrot, celui-ci la traite de « Dragon » et de « Tigresse » (*LS*, sc. 12, p. 259-260). Ensuite, si nous n'assistons pas à une transformation visuelle d'Angolette sur scène, sa métamorphose se fait dans un premier temps dans l'imaginaire des spectateurs. En effet, le récit du portrait physique et psychologique d'Angolette, fait par Olivette, nous prépare à rencontrer un personnage hors norme. Nous découvrons qu'Angolette a appris le Français pendant un voyage, ce qui suggère que la traversée en mer a probablement duré plusieurs mois. Puis, nous apprenons que, lors de sa capture, Angolette était « bizarrement vêtue ». Ensuite, comme pour préparer le spectateur à rencontrer Angolette, Olivette nous apprend que la comtesse « en est folle [et qu'elle] lui a fait faire un habit à la Française qu'on lui essaye actuellement » (*LS*, sc. 1, p. 230). Lorsqu'Angolette apparaît enfin sur scène, elle est habillée à la mode européenne et exprime son inconfort :

Il me semble que j'ai la tête sur un pain de sucre. [...]
Oüi, ce Panier m'embarrasse,
Je n'ai plus d'agilité.

Quand je veux entrer de face,
 Mon Panier est arrêté :
 Il faut que je passe, passe,
 Que je passe de côté. (*LS*, sc 1, p. 230-231)

Certes, elle est mal à l'aise, mais docilement, elle accepte de le porter. Lesage va encore plus loin dans la satire. D'abord, Angolette sait ce qu'est un tailleur et elle semble même savoir ce qu'est un ballet. Dans l'extrait qui suit, Angolette envoie un paysan chez le tailleur du village pour récupérer les costumes qu'elle souhaite faire porter aux invités qui sont conviés au château de la comtesse pour assister à un ballet préparé par elle :

ANGOLETTE.

J'attends ici Lucas, qui est allé chez le Tailleur du Village, pour voir si tous les habits sont prêts. Je le vois qui vient. (*LS*, sc. 2, p. 236)

ANGOLETTE.

Hé bien, nos habits ?

LUCAS.

[...]Ils seront prêts dans un quart-d'heure. (*LS*, sc. 3, p. 236)

LA COMTESSE à Angolette.

Angolette allez voir les habits que le Tailleur vient d'apporter.

(Angolette fait une grande révérence, & se retire.) (*LS*, sc. 4. p. 244)

Ensuite, l'autre élément qui surprend dans la didascalie, c'est la grande révérence que fait Angolette avant de se retirer, une pratique européenne qu'Angolette a vite assimilée. Ainsi, nous pouvons avancer que la représentation que Lesage fait d'Angolette vise à divertir le public. Cet extrait évoque une sorte de travestissement de la part d'Angolette, mais aussi, de manière implicite, nous comprenons que les personnages européens dans la pièce vont se livrer à des déguisements qui représenteront les Amérindiens. Et, en effet, à la fin de la scène, une troupe de Sauvages apparaît sur scène dans le vaudeville final, ce qui suggère que les convives se sont déguisés pour participer au ballet d'Angolette, qui est « une danse dans le goût Sauvage » (*LS*, sc. 2, p. 235). Cependant, si pour les Européens, il s'agit d'un jeu, dans le cas d'Angolette, la transformation est plus concrète.

Cette transformation atteint son paroxysme lors de la dernière scène. Angolette devra se conformer aux mœurs françaises afin de pouvoir épouser Clitandre. Elle obtient cette fortune grâce à la Dame Araminte et, de ce fait, elle change de statut social. Angolette passe de « cette Fille-là ! » à un membre de la famille de la comtesse :

Embrassez-moi, Mignone.
Il n'est plus de difficulté ;
Et vous pouvez entrer, ma Fille
Dans ma famille. » (*LS*, sc. 12, p. 269)

4.11. Conclusion

Lorsqu'il s'agit de la représentation de l'Autre au début du XVIII^e siècle, les dramaturges français mettaient souvent en scène des personnages de l'Orient, plutôt que des personnages amérindiens. Au cours de cette étude, nous avons tenté d'enrichir nos connaissances sur la représentation de la figure amérindienne en proposant une analyse de *La Sauvagesse*, pièce d'Alain-René Lesage et Jacques-Philippe d'Orneval. Appartenant à l'Opéra-Comique, un genre de théâtre encore peu étudié, cette pièce nous a permis d'apporter une nouvelle perspective sur la représentation de l'Amérique au cours du XVIII^e siècle.

Même si l'Opéra-Comique ne possède pas de support théorique clair, les travaux faits par plusieurs chercheurs au cours de ces dernières années démontrent qu'il existe tout de même des structures, des thématiques et des sujets qui lui sont propres. Nous nous sommes d'abord intéressée au contexte qui a conduit à sa création ainsi qu'aux circonstances dans lesquelles les auteurs ont produit ces pièces. Nos recherches nous ont permis de comprendre que les auteurs devaient surtout répondre à la demande d'un public imprévisible.

Au cours de notre analyse, nous avons aussi inscrit *La Sauvagesse* dans l'évolution du répertoire du Théâtre de la Foire. Cette pièce se situe à la jonction d'un fait divers (le cas de Marie-Angélique Memmie Le Blanc) et d'un phénomène à la mode. Bien que l'identité amérindienne

d'Angolette soit imprécise, nous avons identifié plusieurs indices qui suggèrent que ce personnage perpétue le mythe du bon sauvage. C'est pourquoi nous avons fait le lien avec les récits de voyage de Lahontan et la pièce *Arlequin Sauvage*. La représentation que Lesage fait d'Angolette, ne vise pas tant à instruire le spectateur français qu'à le divertir. Nous avons d'ailleurs vu qu'à la fin de la pièce, l'Amérindienne s'adapte à la civilisation et adopte les mœurs françaises.

Pour les travaux à venir, puisque cette pièce appartient aussi au genre lyrique, il serait intéressant de faire une étude qui explorerait les vaudevilles de la pièce. Nous pourrions également faire une étude comparative au moyen d'un corpus élargi, afin de faire une étude approfondie sur la représentation de la figure amérindienne et l'évolution du bon sauvage au théâtre du XVIII^e siècle.

5. Note sur l'établissement du texte

L'opéra-comique *La Fille sauvage ou La Sauvagesse* a été représenté pour la première fois en 1732, à la foire Saint Laurent. La pièce est publiée à Paris chez Pierre Gandouin, en 1737, dans le recueil intitulé *Le Théâtre de la Foire, ou L'Opéra-Comique. Contenant les meilleures pièces qui ont été représentées aux foires de S. Germain & de Saint Laurent. Avec une table des vaudevilles ; autres airs gravés notés à la fin de chaque volume. Recueillies, revûës corrigées*. Tome IX, par Alain René Lesage et Jacques-Philippe d'Orneval. Comme il n'y eut qu'une édition de la pièce du vivant des auteurs, il s'agit de notre texte de base.

Nous avons consulté deux exemplaires de cet ouvrage, le premier à la Bibliothèque Nationale de France (microfilm et *Gallica*) et l'autre à la Bibliothèque cantonale et universitaire de Lausanne (BCUL), par l'entremise de *Google Books*. En comparant les deux textes, nous avons conclu qu'ils sont rigoureusement identiques. Nous avons donc choisi l'exemplaire de la BNF pour établir le texte définitif.

L'orthographe et la ponctuation sont restées au plus près de l'original, sauf lorsqu'elles sont clairement fautives. Ainsi, nous avons relevé trois erreurs manifestes, que nous avons corrigées dans l'édition sans le mentionner :

1. p. 222. Dans la pièce, l'amant de *Colette* s'appelle *Lucas*. En revanche, il n'y a aucun personnage nommée *Guillot* dans la pièce. Les seuls personnages mentionnés par les acteurs, mais qui n'apparaissent pas sur scène sont : *Madame ARAMINTE*, *Mathurine* et *Colinet* (LS, p.242). De ce fait, nous avons remplacé le personnage de *Guillot* par *Lucas* dans la liste des acteurs ;
2. p. 235. ANGOLETTE : « Il faut que je le mette de mon Ballet ». Ici, le *de* a été remplacé par *dans*.

3. p. 254. CLITANDRE : « Je croi même avoir oüi-dire que dans son Pays les Convives dans un repas boiyent tous dans le même verre. » Ici, *boiyent* a été remplacé par *boivent*.

Enfin, comme les précédents, le recueil de 1737 est accompagné de partitions musicales pour chaque vaudeville. Étant donné que ce n'est pas l'objet de notre édition, nous ne les avons pas incluses. Cependant, grâce au site *Theaville*¹⁴⁰, édité par le CETHEFI de Nantes (Centre d'étude du Théâtre de la Foire et de la Comédie-Italienne) et *Le catalogue de la chanson folklorique française* de Conrad Laforte, nous avons inséré, en annexe, une table des vaudevilles incluant les liens vers la mélodie des airs chantés dans la pièce. Ainsi, les lecteurs pourront-ils écouter les airs de vaudevilles qui sont disponibles sur ce site ou consulter les références dans l'ouvrage de Laforte.

¹⁴⁰ *Theaville* est un outil de recherche littéraire et musical consacré aux airs de vaudevilles, ariettes et de parodies dramatiques d'opéra, au XVIII^e siècle.

[221]¹⁴¹

LA SAUVAGESSE

PIECE D'UN ACTE.

Par M^{rs} LES**. & D'Or***.

Représentée à la Foire S. Laurent, 1732.

[222] ACTEURS.

ANGOLETTE, Fille Sauvage.

LA COMTESSE.

CLITANDRE son Fils.

OLIVETTE, Suivante de la Comtesse.

PIERROT, Valet de CLITANDRE.

JACQUOT, Jardinier.

LUCAS, Paysan.

COLETTE, Paysanne, Amante de LUCAS.

LA VIOLETTE, Valet de Madame ARAMINTE.

TROUPE DE SAUVAGES ET DE SAUVAGESSES. dansans.

UN SAUVAGE chantant.

UNE SAUVAGESSE chantante.

AVERTISSEMENT.

Cette Pièce a été faite à l'occasion d'une Fille Sauvage qui fut trouvée en ce tems-là dans un Bois des environs de la Rochelle.¹⁴²

¹⁴¹ Les chiffres placés entre crochets renvoient aux pages de l'édition originale.

¹⁴² Cet avertissement est repris par les frères Parfaict, *Mémoires*, Tome. II, p. 80. Nous avons également retrouvé une entrée évoquant un cas similaire dans le *Mercur de France* de 1731 (p. 2983-2991). Voir la section sur « la représentation de la figure amérindienne », p.38-41.

[223]

LA SAUVAGESSE.

Le Théâtre représente un Château antique dans l'enfoncement, & dans les Ailes une avenue d'arbres.

SCENE PREMIERE.

OLIVETTE, JACQUOT.

(Ils entrent, l'un d'un côté & l'autre de l'autre, & se rencontrent nez à nez.)

OLIVETTE.

AIR. *(Ton himeur est Cathereine.)*¹⁴³

Eh ! c'est toi, Jacquot !

[224] JACQUOT.

Ma Belle,

A vos ordres je me rends.

Pour venir de la Rochelle,

Je n'ai pas perdu de tems.

OLIVETTE.

Mon Ami, ta diligence

Me prouve bien ton ardeur ;

Mais, hélas ! mon imprudence

Me fera perdre ton cœur.

JACQUOT.

Pourquoi dites-vous cela ?

OLIVETTE.

Lorsque je t'ai écrit que j'avois obtenu pour toi la place de Jardinier de ce Château, je ne sçavois ce que je faisois.

AIR. *(Je vous le donne.)*

Que ma tendresse

¹⁴³ Nous avons retrouvé ce vaudeville dans plusieurs pièces de Lesage et d'Orneval, dont *Les pèlerins de la Mecque*, pièce en trois actes, et *Les Comédiens corsaires*, un prologue, toutes deux représentés à la Foire Saint Laurent en 1726 et au théâtre du Palais Royal. Voir *Le Théâtre de la foire, ou L'Opéra-Comique*, Tome VI, 1731, p. 198 et 250.

Est forte pour toi, mon Garçon !
 En t'attirant chez la Comtesse,
 J'ai moins consulté ma raison
 Que ma tendresse.

JACQUOT.

Mais d'où vient donc ?

[225] OLIVETTE.

C'est que nous avons ici depuis huit jours une Fille charmante.

JACQUOT.

Qu'est-ce que ça me fait ?

OLIVETTE.

AIR. 90. (*Mon Voisin a pris son Orge.*)

C'est une Beauté Romaine,
 Un minois des plus jolis,
 Un tein de roses & de lys,
 Une taille de Reine :
 Je crains bien que tu ne sois pris
 Malgré toi dans sa chaîne.

JACQUOT.

C'est ce que je ne crains pas, moi.

OLIVETTE.

Tant mieux pour toi. Ma crainte ne vient que de ma délicatesse ; car je n'appréhende pas que tu lui plaises.

AIR. (*Pour passer doucement la vie.*)

Elle ne veut aimer personne,
 Son cœur est plein de cruauté :
 La rigueur de cette Mignone
 Egale du moins sa beauté.

[226] JACQUOT.

Qui est donc cette Fille-là.

OLIVETTE.

On n'en sçait rien. Elle nous a seulement dit qu'elle étoit du Pays des Sauvages, & qu'elle s'appelloit Angolette. Elle est venuë en France avec une Dame qu'elle ne nomme point, & qui lui a appris le François pendant le voyage.¹⁴⁴

JACQUOT.

Ha ! Je vais parier que c'est la Sauvagesse¹⁴⁵ qu'une Dame de la Rochelle a depuis peu amenée des Isles.

OLIVETTE.

Ho-ho ! Cela pourroit bien être.

JACQUOT.

Cette Fille, s'est, dit-on, sauvée la nuit de chez cette Dame, qui la fait chercher partout.

AIR. (*Je ne suis né ni Roi ni Prince.*)

Aprenez-moi, belle Olivette,
Par quelle aventure Angolette
Est aujourd'hui dans ce Château.

[227] OLIVETTE.

Volontiers, je vais te l'apprendre.
Le cas sans doute est fort nouveau,
Tu seras charmé de l'entendre.

Clitandre, Fils unique de Madame la Comtesse, Jeune-homme bien fait & grand Chasseur, chassoit l'autre jour dans un Bois voisin avec tous les Domestiques du Château. Ceux-ci aperçurent sur un gros arbre une Fille bizarrement vêtue. Elle les vit, se coula de l'arbre comme un Chat, & se mit à courir comme un Daim.

AIR 91. (*Du Cahos.*)

Tous ces Chasseurs voyant la Belle
Aller de si bonne façon,
Tontaine tonton tontonton ;
A l'envi piquent après elle,
Du Cor faisant ronfler le son :
Tonton tonton tontonton tonton

¹⁴⁴ Comme nous le verrons dans la scène suivante, Angolette s'exprime dans un français impeccable, contrairement au personnage français de Lucas qui, lui, s'exprime avec une parlure paysanne.

¹⁴⁵ Bien que le titre de la pièce soit *La Sauvagesse*, il est intéressant de noter que ce terme n'est employé qu'à trois occasions dans toute la pièce. Il est ici utilisé par Jacquot, puis repris deux fois par Pierrot (*LS*, p. 254 et 257). Par ailleurs, tout au long de la pièce (soit dans 25 occurrences), les personnages s'adressent à *Angolette* par son prénom, suggérant plus une forme d'acceptation que d'aliénation de la part des personnages.

Tontaine tonton.

JACQUOT.

Ils l'attrapèrent à la fin.

OLIVETTE.

Oh, que non ! Ils la poursuivirent pen-[228]dant plus d'une heure, sans pouvoir l'atteindre. Elle les lassa tous.

JACQUOT.

Tudieu ¹⁴⁶ ! quelle Dératée ¹⁴⁷ !

OLIVETTE.

Mais, en fuyant, elle passa devant Clitandre, qui s'étoit écarté de ses Gens.

AIR. (*Quand le péril est agréable.*)¹⁴⁸

Arrêtez-là, lui dit Clitandre.

A la voix de ce Jouvenceau

La pauvre Enfant comme un Agneau

Par lui se laissa prendre.

JACQUOT.

Et puis il fut pris à son tour, n'est-ce pas ? Il devint amoureux d'elle.

OLIVETTE.

Lui !

AIR 92. (*De tout tems le Jardinage.*)

Tu ne connois pas Clitandre :

Il n'a pas le cœur fort tendre,

Au Sexe¹⁴⁹ il fait peu la Cour.

C'est vainement que Madame

Lui veut donner une Femme ;

¹⁴⁶ *Tudieu* est un Juron de l'ancienne comédie. « L'Étymologie de ce terme serait un euphémisme pour 'tue Dieu'. » *Dictionnaire de la langue française* (Litttré). Tome IX, 1873.

¹⁴⁷ *Dératée* est un terme familier qui signifie au sens figuré « gai, enjoué, éveillé ou rusé. ». *Le Dictionnaire de l'Académie française*. Quatrième Édition. Tome I, 1762.

¹⁴⁸ Petit air tiré d'*Atys* de Lully (I, 3). Voir *Parodier l'opéra : pratiques, Formes et Enjeux*. (sous la dir. de Pauline Beaucé et Françoise Rubellin). Les Matelles : Éditions Espaces 34, DL. 2015, p. 45.

¹⁴⁹ *Sexe* est ici employé pour désigner la gent féminine. *Dictionnaire universel*. Tome VII, p. 691. Paris : La compagnie des libraires associées. 1978 [1771].

Il fuit l'hymen¹⁵⁰ & l'amour.

[229] JACQUOT.

Tatigoi¹⁵¹ ! Ce n'est pas là Jacquot. Je suis plus âpre que ça à la curée.¹⁵²

OLIVETTE.

Il est rêveur depuis quelques jours. Il faut que sa Mère lui ait fait quelque nouvelle proposition de mariage.

JACQUOT.

Apparemment.

OLIVETTE.

Pour revenir à Angolette, je te dirai que c'est une aimable Fille. Elle a une franchise sans égale, un air naturel, mais si gracieux, qu'elle plaît même à ceux à qui elle dit leurs vérités. Madame en est folle. Elle lui a fait faire un habit à la Françoise qu'on lui essaye actuellement.

JACQUOT.

Pardi¹⁵³ ! Je suis bien curieux de la voir.

OLIVETTE.

Ne va pas t'émanciper avec elle, je t'en avertis.

AIR 93. (*Comm' vlà qu'est fait !*)

Quand pour cajoler Angolette,

[230] Il vient quelque jeune Coquet,

Sçais-tu comme cette Brunette

Reçoit le douxereux Muguet ?

Avec une longue baguette¹⁵⁴

Qu'elle porte pour cet effet.

¹⁵⁰ *Hymen*, se dit aussi *hyménée*. À l'origine c'est une « divinité fabuleuse des païens, qu'ils croyoient présider aux mariages ». La plupart des Poètes représentent le dieu « *Hyménée* avec un chapeau de roses et un flambeau à la main. C'est aussi une des raisons pour laquelle les nouvelles mariées portent des guirlandes de fleurs au jour de leur noce. Par extension, ces deux termes signifient poétiquement le mariage. » *Dictionnaire universel*. Tome IV, p. 916-917. Paris : La compagnie des libraires associées. 1978 [1771].

¹⁵¹ *Tatigoi* est une interjection qu'on retrouve souvent dans les pièces de théâtre françaises pour exprimer la surprise. Cependant, nous n'avons pas pu retracer l'étymologie exacte du terme.

¹⁵² *Être âpre à la curée* signifie « être très avide de butin, de lucre. » On retrouve cette expression dans *Gil Blas*, VIII, 9 d'Alain-René Lesage « Le ministre se mit à rire en me voyant si âpre à la curée ». https://fr.wiktionary.org/wiki/%C3%AAtre_%C3%A2pre_%C3%A0_la_cur%C3%A9e

¹⁵³ *Pardi* est une sorte de jurement burlesque et Gascon. Il est formé de *par dieu*. *Dictionnaire universel*. Tome VI, p. 524. Paris : La compagnie des libraires associées. 1978 [1771].

¹⁵⁴ Voir « Le symbole du bâton chez les Amérindiens », p. 50-52.

Tien, la voici cette Poulette¹⁵⁵.

JACQUOT.

Jarni¹⁵⁶! que c'est un bel objet !

SCENE II.

OLIVETTE, JACQUOT, ANGOLETTE *tenant une baguette*.

ANGOLETTE *achevant l'Air en regardant son panier*.

Comm'vlà qu'est fait !

Comm'vlà qu'est fait !

OLIVETTE.

Cet habillement vous sied à ravir.

ANGOLETTE.

Moi, je trouve qu'il me fait fort mal. Il me semble que j'ai la tête sur un pain de sucre.

[231] JACQUOT *riant*.

Hé, hé, hé !

OLIVETTE.

Vous vous trouverez toute empruntée¹⁵⁷ dans un Panier.

ANGOLETTE.

AIR. (*Il faut que je file, file.*)

Oùï, ce Panier m'embarrasse,

Je n'ai plus d'agilité.

Quand je veux entrer de face,

Mon Panier est arrêté :

Il faut que je passe, passe,

Que je passe de côté.

¹⁵⁵ *Poulette* est un terme qui est quelquefois employé au sens figuré pour parler d'une femme. « Il s'agit d'une femme habile, impérieuse et difficile à gouverner. On l'emploie également pour parler d'une femme dangereuse, & dont il se faut donner de garde. » *Dictionnaire de l'Académie française*, Tome II, 1694.

¹⁵⁶ *Jarni* est une ellipse du terme 'jarnidieu' et 'jarnibleu'. Ce terme est employé comme une sorte de jurement. Les paysans de la comédie disent « jarnigoi, jarnigué, jarniguienne, jerniguienne ». L'étymologie est une corruption de 'je renie Dieu'. *Dictionnaire de la langue française* (Littré). Tome III, 1873.

¹⁵⁷ *Empruntée* est un terme employé dans l'expression suivante : 'Avoir un air emprunté', qui signifie, « avoir un air embarrassé, contraint, qui n'est point naturel ». *Dictionnaire de l'Académie française*. Quatrième Édition. Tome I. 1762.

OLIVETTE.

Je conviens qu'il est incommode, mais il donne de la bonne grace.

JACQUOT.

Ho ! Mademoiselle Angolette n'a pas besoin de ça pour gagner les Cœurs, &...

OLIVETTE à *Jacquot*.

Gare la baguette !

ANGOLETTE.

Qui est cet homme-là ?

[232] OLIVETTE.

C'est un Garçon qui vient ici pour être Jardinier.

JACQUOT à *Angolette*.

A votre service. Je me fais un plaisir d'avance de vous présenter tous les matins un petit plat de mon métier.

AIR. (*O lonlanla, landerira.*)

D'un beau bouquet de Violette,

O lonlanla,

Landerira,

J'ornerai cette gorgerette...

(*Il veut mettre la main sur sa gorge¹⁵⁸, & elle lui donne de sa baguette.*)

JACQUOT.

Ahi, ahi ¹⁵⁹!

OLIVETTE *riant*.

Je te l'avois bien dit, Jacquot. A propos, Angolette, nous avons appris de vos nouvelles. On sçait que certaine Dame de la Rochelle est fort en peine de vous.

ANGOLETTE.

O Ciel ! qui vous a dit cela ?

[233] JACQUOT.

¹⁵⁸ *Gorge* signifie quelquefois le col et le sein d'une femme. *Dictionnaire de l'Académie française*, Tome I, 1694.

¹⁵⁹ *Ahi Ahi* est une sorte d'interjection qui exprime la douleur. « On dit aussi, Aïe. Étymologie : Il est possible que *ahi* soit une simple exclamation composée des deux voyelles a et i ; mais il se peut aussi que *ahi* ou *aï*, et surtout *ahie*, soit pour *aïe*, qui est une ancienne forme d'aide. » *Dictionnaire de l'Académie française*. Cinquième Édition. Tome I, 1798.

C'est moi qui arrive de la Rochelle.

ANGOLETTE.

Ah ! mes Amis, n'en parlez point, je vous prie ; car si je sçavois qu'on vînt me chercher ici, je m'enfuerois.

OLIVETTE.

Ne craignez rien.

JACQUOT.

Nous n'en sonnerons mot.

OLIVETTE.

Peut-on vous demander pourquoi vous l'avez quittée ?

ANGOLETTE.

C'est qu'elle m'a dit qu'elle vouloit me marier à un Garçon que je ne connois point. Dame¹⁶⁰ ! quand j'ai vû cela, je me suis sauvée.

OLIVETTE.

AIR 94. (*Joconde retourné.*)

Mais cette Dame aparemment

Vous auroit bien pourvûë. [234]

Elle avoit peut-être un Amant

Considérable en vûë.

ANGOLETTE.

Avant que de prendre un Epoux,

Il faut du moins qu'on l'aime ;

Aussi toute Fille chez-nous

Se marie elle-même.¹⁶¹

JACQUOT.

C'est une bonne coutume. Il ne tiendra qu'à ma chère Olivette de la suivre en m'épousant.

ANGOLETTE.

Vous aimez donc Olivette ?

OLIVETTE.

¹⁶⁰ Dans cet extrait, *Dame* est une sorte d'adverbe populaire qui sert à « affirmer ou à marquer de la surprise. » *Dictionnaire de l'Académie française*. Quatrième Édition. Tome I, 1762.

¹⁶¹ Dans l'exemplaire de Lausanne, il semble y avoir une virgule au lieu d'un point.

Il veut me le persuader.

ANGOLETTE.

Il a l'air d'être un bon Enfant,

JACQUOT.

Aussi le suis-je. J'y vais à la franquette ; & j'aime Olivette, parce que... parce que je l'aime.

OLIVETTE.

Il n'y a pas de meilleure raison. [235]

ANGOLETTE.

AIR 26. (*Il est vrai que j'aime en deux lieux.*)

De l'amour qui régne en nos bois

Voilà le vrai langage :

Il me semble entendre la voix

D'un amoureux Sauvage.

OLIVETTE.

Jacquot est fort naïf.

ANGOLETTE.

Il faut que je le mette dans mon Ballet.

JACQUOT.

Qu'est-ce que c'est que ce Ballet ?

OLIVETTE.

C'est une danse dans le goût Sauvage, dont Angolette veut régaler ce soir Madame la Comtesse.
Tous les Gens du Château y doivent figurer.

JACQUOT.

J'en serai volontiers.

ANGOLETTE.

J'attends ici Lucas, qui est allé chez le Tailleur du Village, pour voir si tous les habits sont prêts.
Je le vois qui vient. [236]

OLIVETTE à *Angolette*.

AIR. (*Les Filles de Nanterre.*)

Avec lui je vous laisse...

(*A Jacquot.*)

Sans plus nous arrêter,
 Jacquot, à ma Maîtresse
 Je vais te présenter.

SCENE III.
 ANGOLETTE, LUCAS.

ANGOLETTE.

Hé bien, nos habits ?

LUCAS¹⁶² *d'un air chagrin.*

Ils seront prêts dans un quart-d'heure.

ANGOLETTE.

AIR. (*Ah, peut-on vous voir, & ne vous aimer pas.*)

Mais, qu'as-tu, Lucas, tu parois affligé ?

Mon Enfant, je te vois tout changé.

D'où naît ta tristesse ?

Quel chagrin te presse ?

Je te perds de vûë un seul petit moment,

Et te voilà tout je ne sçai comment. [237]

LUCAS.

Je sis¹⁶³ pis qu'un Enragé.¹⁶⁴

ANGOLETTE.

D'où vient ?

LUCAS.

Vous sçauriez que j'aime Colette, la Fille du Carillonneur de ce Village. Je l'y rends mille services tous les jours. Quand elle va chercher de l'eau à la fontaine, je l'y remplis sa cruche, & la porte

¹⁶² Le personnage de Lucas est un paysan. Inspiré du théâtre classique, « [i]l correspond au paysan déluré, intelligent et intéressé, mais qui conserve néanmoins une certaine candeur. [...] [II] s'exprime souvent dans un français mêlé de [dialecte] qui doit peu au [philologue] Vaugelas et beaucoup à la tradition du [parlure] paysan au théâtre. [...] On rit de sa crédulité, de sa franchise, de son air balourd, mais les auteurs de la Foire le traitent avec respect, presque amitié » Isabelle Martin. *Le Théâtre de la Foire*. p.300-301

¹⁶³ *Sis* est une simulation du patois du paysan (variante = *suis*).

¹⁶⁴ *Enragé* signifie « un homme qui se laisse emporter par sa passion à faire des choses hors de raison ». *Dictionnaire de l'Académie française*, Tome II, 1694.

jusques cheux elle : Quand je dansons sous l'Orme, je vas trejours la prendre, & je laisse là les autres : Enfin finale je l'y baille sans cesse queuque signifiante d'amour, & rien n'y fait.

ANGOLETTE.

Cela est triste vraiment.

LUCAS.

Comme c'est demain sa fête, je vians de l'y présenter un biau bouquet de Jasmins & de Jonquilles, &....

ANGOLETTE.

Elle l'a refusé ? [238]

LUCAS.

Non, alle l'a pris.

AIR 55. (*Ah ! Nicolas, sois-moi fidèle.*)

Mais vous ne sçavez pas l'outrage

Que cette Grimaude m'a fait.

Alle m'a flanqué le bouquet

Tout au biau mitan du visage.

Par cette darnière rigueur

Alle m'a mis la mort au cœur.

ANGOLETTE.

Eh ! que ne la laisses-tu là, puisqu'elle te reçoit si mal ?

LUCAS.

Ça est plus aisé à dire qu'à faire.

ANGOLETTE.

Ton cœur ne peut-il pas s'attacher à une autre ?

LUCAS.

AIR 95. (*Tout-ci, tout-ça*)

Non, jamais il ne le pourra,

Tout-ci, tout-ça.

J'ai tâché d'aimer Mathureine ;

Mais, morgué, tenez, stelle-là,

Tout-ci, tout-ça, [239]

A biau me faire bonne meine ;
 L'autre, avec la rigueur qu'alle a,
 Tout-ci, tout-ça,
 Demeure trejours là.

(Il met la main sur sa poitrine.)

ANGOLETTE.

Je te plains.

LUCAS.

Quand Mathureine me flate¹⁶⁵, an' me fait pas le plaisir que me fait Colette quand all' me bat.

ANGOLETTE.

Puisque tu lui déplaïs, tu dois prendre parti de bonne grace.

LUCAS.

Oüi, je m'en vais trouver un Barger qui en sçait bian long sur la chose de la guiablerie.¹⁶⁶

AIR. *(Pierrot se plaint que sa Femme.)*

Je m'en vas en diligence
 Le consulter sur tout ça,
 Demander son assistance ;
 Peut-être qu'il me fera,
 Par sa science, [240]
 Mettre cette Fille-là
 En oubliance.

 SCENE IV.

ANGOLETTE, COLETTE ;

COLETTE.

¹⁶⁵ *Flate* signifie « louer excessivement dans le dessein de plaire, de se rendre agréable ». *Dictionnaire de l'Académie française*, Tome I, 1694.

¹⁶⁶ *Guiablerie* est une (=variante régionale) du mot *diablerie*. Selon la *Revue de l'Anjou*, la prononciation de *Deus* du latin s'est altérée en *Dieu*, et dans le [dialect] Picard, on a adopté la prononciation de *Gui* au lieu de *Di*. Cette prononciation fautive (par rapport à une norme postérieure...) s'est étendue pour les mots tels que *Diable* et *diablerie* qui se prononçaient comme *guiable* ou *guiablerie*. *Revue de l'Anjou. Revue historique, littéraire et archéologique de l'Anjou*. Germain et G. Grassin 1882.
https://books.google.com.uy/books/about/Revue_de_l_Anjou.html?id=OWb1AlNsgJAC

Vous étiez là dans une grande conversation avec Lucas.. Qu'est-ce qu'il vous disoit, Angolette ?

ANGOLETTE.

Il se plaignoit de votre cruauté, & il va trouver un Berger qui lui donnera un secret pour vous oublier.

AIR. (*Quel plaisir d'aimer sans contrainte.*)

Il veut m'oublier, le volage !

ANGOLETTE.

N'est ce pas agir en Homme sage ?

Vous le maltraitez, il se retire ;

Vous n'avez, je croi, rien à lui dire.

COLETTE *à part.*

L'Inconstant ! [241]

ANGOLETTE.

C'est moi qui lui ai conseillé de vous quitter.

COLETTE.

Vous !

ANGOLETTE.

Oùï, je vous en ai défaite. Vous m'avez cette obligation-là.

COLETTE *en colere.*

AIR. (*Dequoi vous plaignez-vous ?*)

Dequoi vous mêlez-vous ?

Vous prenez bien de la peine !

ANGOLETTE.

Qui vous met en courroux ?

COLETTE.

Dequoi vous mêlez-vous ?

ANGOLETTE.

Il s'attiroit votre haïne,

En vous faisant les yeux doux.

COLETTE.

Je veux être inhumaine,

De quoi vous mêlez-vous ?

ANGOLETTE.

Lucas dit que vous ne l'aimez point. [242]

COLETTE.

Il se trompe.

ANGOLETTE.

Mais vous le batez.

COLETTE.

C'est parce que je l'aime.

ANGOLETTE.

Et Mathurine, qui est amoureuse de lui, ne le maltraite pas.

COLETTE.

Mathurine ne l'aime point.

ANGOLETTE.

Elle lui fait pourtant bien des amitiés.

COLETTE.

Pour donner de la jalousie à Colinet son Amant, dont l'ardeur¹⁶⁷ semble se ralentir.

ANGOLETTE.

Quelle étrange façon de faire l'amour¹⁶⁸!

COLETTE.

AIR 53. (*Je suis un Précepteur d'amour.*)

La jalousie & les rigueurs [243]

Font ici les Amans fidèles ;

Et les amoureuses faveurs

Font naître des amours nouvelles.

ANGOLETTE.

¹⁶⁷ *Ardeur* est employé au sens figuré pour « marquer l'activité & la passion dans quelque chose que ce soit. » *Dictionnaire de l'Académie française*, Tome I, 1694.

¹⁶⁸ *Faire l'amour*, « c'est tâcher de plaire à quelque Dame, & de s'en faire aimer. Plus ordinairement faire l'amour à une fille ou à une femme, c'est la rechercher en mariage ». *Dictionnaire universel*. Tome IV. p.24. Paris : La compagnie des libraires associées. 1978 [1771].

Voilà de mauvaises finesses. Croyez-moi, courez, & lui parlez naturellement.

COLETTE.

Hé, que dira-t'il, de me voir courir après lui ?

ANGOLETTE.

Il dira que vous êtes devenuë raisonnable.

COLETTE *s'en allant.*

Je vais donc suivre votre conseil.

[244]

SCENE V.

ANGOLETTE *seule.*

Quelle Nation que la Nation François ! Il faut convenir qu'elle tranche bien avec la nôtre.

AIR 96. (*Vous parlez Gaulois.*)

Lorsque toujours dans l'innocence ;

On ne dit rien que ce qu'on pense,

On parle Iroquois¹⁶⁹ : (*Bis.*)

Lorsque l'on dit qu'on est sincère,

Quoique l'on sçache le contraire,

On parle François (*bis.*)

SCENE VI.

ANGOLETTE, LA COMTESSE, PIERROT.

LA COMTESSE *à Angolette.*

¹⁶⁹ Dans l'œuvre de Lahontan, nous lisons ceci : « On l'estime beaucoup en ce pais-ci, parce que toutes les Nations qui habitent a mille lieües a la ronde (a la reserve des Iroquois & des Hurons) l'entendent parfaitement, n'y ayant pas plus de difference de leur langage a celui-ci que du Portugais a l'Espagnol » *Lahontan : Œuvres complètes*. Réal, Ouellet. 1990. p. 276. Si dans l'extrait de Lahontan, l'auteur fait référence à la langue iroquoise, dans la pièce, Angolette suggère que les Hurons, comme les Iroquois, parlent en toute franchise. Elle sous-entend que les Français, en revanche, ne disent pas toujours ce qu'ils pensent. Cette franchise prétendue des Amérindiens est également véhiculée dans plusieurs passages de la pièce *Arlequin sauvage*. En voici un extrait : « Moi, je suis d'un grand bois où il ne croit que des ignorans comme moi, qui ne savent pas un mot des lois ; mais qui sont bons naturellement. Ah, Ah! nous n'avons pas besoin de leçons nous autres, pour connaître nos devoirs, nous sommes si innocens, que la raison seule nous suffit. » *Arlequin sauvage* (1721). Acte 1, sc.5.

Angolette allez voir les habits que le Tailleur vient d'apporter.

(Angolette fait une grande révérence, & se retire.)

[245]

SCENE VII.

LA COMTESSE, PIERROT.

LA COMTESSE.

Ah ! Pierrot, que je suis mal-satisfaite de Clitandre mon Fils !

AIR 33. *(Quand je suis dans mon Corps-de-Garde.)*

Il fait voir pour le mariage

Toujours le même éloignement.

PIERROT.

Madame, ainsi que vous j'enrage

Qu'il ait pareil entêtement.

LA COMTESSE.

Il y a quelques jours que je lui montrai une Lettre d'une de mes Amies, qui me propose un parti pour lui.

PIERROT.

C'est un bon parti, aparemment ? [246]

LA COMTESSE.

Très-solide. Cette Dame nommée Araminte, est la plus riche Dame de la Rochelle. Une veuve qui a pris en amitié une Filleule qu'elle a auprès d'elle, & à qui elle fait présent de tout son bien en la mariant.

PIERROT.

AIR. *(Quel plaisir de voir Claudine.)*

Vous mande¹⁷⁰-t'on que la Fille

Soit aussi riche en apas ?

LA COMTESSE.

On la dit jeune & gentille.

¹⁷⁰ *Mande* provient du verbe *mander* qui signifie 'Envoyer dire, faire sçavoir, ou par lettres'. *Mander quelqu'un* signifie lui donner un avis ou un ordre qu'il ait à venir. *Dictionnaire de l'Académie française*, Tome II, 1694.

PIERROT.

Et Clitandre n'en veut pas ?

LA COMTESSE.

Non.

PIERROT.

Oh ! nous verrons cela !

LA COMTESSE.

Il a de la confiance en toi, fais-lui entendre raison là-dessus.

PIERROT.

Je m'en charge. [247]

LA COMTESSE.

J'attends ce soir cette jeune Personne. Araminte doit me l'amener. Dispose mon Fils à les bien recevoir.

PIERROT.

Cela vaut fait. Le voici. Laissez-moi lui parler en liberté.

(La Comtesse se retire.)

SCENE VIII.

PIERROT, CLITANDRE.

PIERROT.

AIR 97. *(J'ai bien la plus sobre femme.)*

Vous me voyez en colère.

CLITANDRE.

Hé, contre qui ?

PIERROT.

Contre vous.

De Madame votre Mère

Je partage le courroux.

Vous êtes plus froid que glace, [248]

Quand on veut vous marier ;

Vous voulez de votre race¹⁷¹

Sans doute être le dernier.

CLITANDRE *soupirant.*

Ahi !

PIERROT.

AIR. (*Faire l'amour la nuit & le jour.*)

Vous ne ressemblez pas

A votre défunt Père :

Jusques à son trépas

Il n'a cessé de faire

L'amour¹⁷²

La nuit & le jour.

CLITANDRE.

AIR. (*Le beau Berger Tyrcis.*)

Hélas ! pour malheur,

Je ne suis que trop tendre !

Je vais te tirer d'erreur.

PIERROT.

Que me dites-vous, Clitandre ?

CLITANDRE.

Pierrot, je vais t'apprendre

Le secret de mon cœur. [249]

PIERROT.

Quoi ? vous seriez amoureux !

CLITANDRE.

Oùï, mon Enfant.

PIERROT.

Mais là... Tout de bon ?

¹⁷¹ *Race* est un terme collectif qui signifie « lignée, lignage, extraction, tous ceux qui viennent d'une même famille ». *Dictionnaire de l'Académie française*. Tome II, 1694.

¹⁷² Voir la note 168. [242]

CLITANDRE.

J'aime avec une violence, qui me fait bien expier mon indifférence passée.

PIERROT.

AIR. (*J'avois, Lizette, un billet doux ?*)

Ah ! mon cher Maître,

Vous me charmez !

Je dois connoître

Qui vous aimez.

De quelle Iris êtes-vous entêté ?

CLITANDRE.

Qu'elle est parfaite !

PIERROT.

Eh ! nommez donc cette Beauté !

CLITANDRE.

C'est Angolette. [250]

PIERROT *étonné*.

Angolette !

CLITANDRE.

C'est Angolette.

Ne t'arrête point à blâmer mon choix.

Je me suis dit à moi-même tout ce que tu pourrois me dire. J'aime Angolette, & je l'épouserai en dépit de tous ceux qui voudront s'y opposer.

PIERROT.

Hé, la la, Monsieur, ne vous fâchez point. Je ne m'y oppose pas, moi ; mais Madame la Comtesse pourra bien ne pas approuver....

CLITANDRE.

Oh ! ce n'est pas là le plus grand obstacle. Je ne crains que l'insensibilité d'Angolette.

PIERROT.

AIR 98. (*Cent petits soins rendus.*)

Au pouvoir de l'amour

Je sçai bien que la Belle

Se montre chaque jour

De plus en plus rébelle. [251]

CLITANDRE.

Hélas !

Je crains que la Cruelle

Ne m'aime pas !

PIERROT.

Vous ne lui avez donc pas encore déclaré vos sentiments.

CLITANDRE.

Le moyen de parler d'amour à une Fille qui rebute tous les Hommes !

PIERROT.

Mais n'avez-vous pas remarqué dans ses actions quelque chose que vous puissiez tourner à votre avantage ?

CLITANDRE.

J'ai remarqué, lorsque je la pris dans le Bois, qu'elle ne couroit pas si vite que quand les autres la poursuivoient.

PIERROT.

Ha, ha !

CLITANDRE.

J'observai même qu'elle se rendit à moi en poussant un grand soupir. [252]

PIERROT.

AIR. (*Amis sans regretter Paris.*)

Vous avez observé cela ?

CLITANDRE.

Où.

PIERROT.

Ma joie est extrême.

Oh ! Monsieur, je juge par-là

Qu'Angolette vous aime.

CLITANDRE.

Je le croirois bien aussi. Mais je fais réflexion que je courûs après elle le dernier : qu'elle pouvoit être lasse ; & que ce soupir venoit peut-être du chagrin qu'elle avoit de se voir prise.

PIERROT.

Oüidà. Cela pourroit bien être après tout.

CLITANDRE.

Cependant, je me suis apercû ces jours-ci, que lorsqu'elle regardoit des Hommes, ses yeux s'allumoient de fureur ; & qu'au contraire, quand elle les tournoit sur moi, ils reprenoient leur douceur naturelle. [253]

PIERROT.

AIR 38. (*Le vin a des charmes puissans.*)

Allez, vous êtes son Vainqueur,

En pouvez-vous douter encore ?

Les yeux sont les miroirs du cœur,

Cette Fille-là vous adore.

CLITANDRE.

Je me flate aussi peut-être. Cela ne viendrait-il pas plutôt d'un mouvement de reconnaissance de l'empressement que j'ai à la servir, ou de la retenue que je lui fais voir en respectant l'aversion qu'elle a pour les discours passionnés ?

PIERROT.

C'est fort bien dit, il ne faut pas prendre le change. Je crois, comme vous, qu'il n'y a là-dedans que de la simple reconnaissance.

CLITANDRE.

J'ai pourtant fait tantôt en dinant une remarque, qui me donne quelque espérance.

PIERROT *vivement*.

Eh, quelle remarque, s'il vous plaît ? [254]

CLITANDRE.

Elle a pris le verre où je venois de boire, & elle a bû dedans.

PIERROT.

Comment ? elle a bû dans votre verre ?

CLITANDRE.

Dans mon verre, & avec quelque sorte de plaisir, à ce qu'il m'a semblé.

PIERROT.

AIR. (*Des Fraises.*)

Sa cruauté file doux,

Elle a joué son rôle.

Monsieur, la Vache est à nous ;

La Sauvagesse de vous

Est folle, est folle, est folle.

CLITANDRE.

Doucement, Pierrot, nous pouvons nous abuser tous deux. Tu sçais qu'Angolette est sans façon, & qu'elle connoît peu nos usages. Je croi même avoir oui-dire que dans son Pays les Convives dans un repas boivent tous dans le même verre. [255]

PIERROT.

Oh, dame ! cela change la Thèse. ¹⁷³Mortnombille ! voilà bien des doutes !

CLITANDRE.

Je voudrois les éclaircir, sans m'exposer à essayer en face des discours désagréables.

PIERROT.

C'est-à-dire, que vous allez me charger de cette commission.

CLITANDRE.

Justement, & je te prie de t'en bien acquitter.

PIERROT.

Je vous en rendrai bon compte. Vos affaires sont en bonnes mains.

CLITANDRE.

J'en suis persuadé.

(Clitandre s'en va.)

[256]

SCENE IX.

PIERROT *seul*.

AIR 20. *(Que la saison est morte.)*

Pour servir son envie,

¹⁷³*Mortnombille* ou *mornombille* est un jurement utilisé dans les pièces de théâtre. Contrairement aux jurements tels que *tudieu* (voir note 156) et *jarni*, entre autres, son occurrence est plus rare. Nous avons trouvé un exemple dans *La coquette du village ou le lot supposé*, comédie en trois actes et en vers, de Dufresny, représentée pour la première fois en 1715. *Repertoire du theatre françois*.p.179. https://books.google.ca/books?id=k0Rseio_XqMC.

Il s'adresse bien mal.

Voilà comme on se fie

Souvent à son Rival.

Je vais, parlant en mon nom,

Lui souffler cette Sylvie ¹⁷⁴;

Je vais, parlant en mon nom,

Tâcher de plaire au Tendron ¹⁷⁵.

La Voici fort à propos. [257]

SCENE X.

PIERROT, ANGOLETTE,

PIERROT.

AIR. (*Hé, zon, zon, zon.*)

Bonjour, mon Angelot,

Des Hurons ¹⁷⁶ la Lucrèce ¹⁷⁷!

ANGOLETTE.

Salut au beau Pierrot,

Fleur de la gentillesse.

PIERROT *à part*.

Hé, zon, zon, zon,

Que notre Sauvagesse,

Hé, zon, zon, zon,

Mord bien à l'hameçon !

¹⁷⁴ *Sylvie* est un prénom féminin, qui vient du latin *Silvia*, féminin de *Silvius*, signifiant « la forêt ». Ce terme convient parfaitement à Angolette, une femme de la forêt. Hordé, Tristan et Chantal Tanet. *Dictionnaire des prénoms*, Paris, Larousse, 16 septembre 2009, p. 591 et 675.

¹⁷⁵ *Tendron* au sens figuré, ce terme est employé pour nommer une jeune fille. *Dictionnaire de l'Académie française*. Tome II, 1694.

¹⁷⁶ Les *Hurons* sont « des hommes qui appartiennent à la nation amérindienne huronne-wendate, originaire du sud-est de la baie Georgienne du lac Huron » (Ontario, Canada). *Le grand dictionnaire terminologique* 204, en ligne. Selon l'entrée du *Dictionnaire universel*, « on dit qu'ils sont féroces & extrêmement larrons, & qu'ils sont devenus amis des François. Le Père Hennepin, Récollet assure que les Iroquois les ont presque détruits ». Tome IV, p.907. 1771 [1978]. La représentation du Huron s'est popularisée grâce aux œuvres de Lahontan. Par exemple, dans les *Dialogues de Monsieur le Baron de Lahontan et d'un Sauvage*, Adario est un huron, (Lahontan, 1990, vol. I).

¹⁷⁷ *Lucrèce*, une romaine, aurait été « la femme de Tarquin Collatin. Outragée par Sextus Tarquin, elle se tua pour ne pas subir le déshonneur. Les poètes utilisent ce terme pour décrire une femme chaste, sage et vertueuse. » *Dictionnaire de la langue française* (Littré). Tome III, 1873.

AIR. (*Ne m'entendez-vous pas ?*)

J'allos tout de ce pas
 Vous chercher, pour vous dire
 Qu'un bon Garçon soupire
 Pour vos friands apas :
 Ne m'entendez-vous pas ? [258]

ANGOLETTE.

AIR. (*Branle de Metz.*)

Quel est-il ?

PIERROT.

Belle Angolette,
 C'est un Drôle fait au tour,
 Qui, brûlant pour vous d'amour,
 Pour Epouse vous souhaite.
 Je n'en dirai pas le nom ;
 Il porte blanche jaquette¹⁷⁸,
 Je n'en dirai pas le nom :
 Il a toute ma façon.

ANGOLETTE.

AIR. (*Mirlababibobette.*)

Ho ! Je vois fort bien c'est toi.

PIERROT.

Mirlababibobette,

Oùï, c'est moi.

De Pierrot daignez faire emplette.

(*Il la presse.*)

Mirlababi, Sarlababo, Mirlababibobette ;

Sarlababorita.

ANGOLETTE *le repoussant.*

¹⁷⁸ *Jaquette* est « un habillement de paysans et de gens de petite condition, qui vient jusqu'aux genoux, et souvent plus bas. » *Dictionnaire critique de la langue française* Tome II, 1787. C'est aussi le costume traditionnel du personnage de Pierrot, « tout vêtu de blanc, le grand col à fraise rond, un bonnet plat lui serrant les cheveux. Sa tunique s'évase aux hanches est boutonnée de haut en bas [...] » Isabelle Martin. *Op. cit.* p.264.

Restez-en-là.

(Il continue à la tourmenter.) [259]

AIR 99. *(Si par malheur tu devenois malade.)*

Oh ! finissez ; sinon, je vous proteste

Que votre dos sentira mon bâton¹⁷⁹.

PIERROT.

Point de courroux.

ANGOLETTE.

Avec moi point de geste.

PIERROT *la pressant toujours*.

Mon petit Cœur !

ANGOLETTE *le frapant de sa baguette*.

Ah ! vous en voulez donc !

PIERROT *criant*.

Arrêtez ! arrêtez ! Malepeste !

Qu'elle est preste !

(Elle continuë à le fraper.)

Arrêtez ! arrêtez ! Malepeste¹⁸⁰ !

Quel Dragon !

[260]

SCENE XI.

ANGOLETTE, PIERROT, CLITANDRE.

CLITANDRE.

Qu'est-ce que c'est donc que cela ?

ANGOLETTE.

C'est Pierrot qui veut que j'écoute malgré moi un amour qui m'est désagréable.

CLITANDRE.

¹⁷⁹ Voir « Le symbole de la baguette chez les Hurons », p. 50-52.

¹⁸⁰ *Malepeste* est un « jurement Gascon qu'on fait contre quelque chose, & quelquefois avec admiration. » *Dictionnaire universel*. Tome V, p.768. Paris : La compagnie des libraires associées. 1978 [1771].

O Ciel ! que je suis à plaindre !

PIERROT à *Clitandre*, le tirant par la manche.

Allons-nous-en, Monsieur. Il n'y a rien à faire avec cette Tigresse.

ANGOLETTE *retenant Clitandre*.

Qu'avez-vous ? Est-ce que vous trouvez mauvais que je maltraite Pierrot ?

CLITANDRE.

En doutez-vous, Cruelle ? [261]

AIR. (*La Besogne*.)

Feignez-vous de ne pas sçavoir

Que j'en dois être au désespoir ?

PIERROT *tirant encore Clitandre par la manche*.

Laissez-là cet esprit Sauvage ;

Ne lui parlez pas davantage.

ANGOLETTE *retenant encore Clitandre*.

Quoi ? vous voulez que j'écoute les propositions de Pierrot ?

CLITANDRE.

Vous m'assassinez en les rejetant !

ANGOLETTE.

Ah ! que je suis malheureuse !

CLITANDRE.

Non, Angolette, non, vous ne l'êtes point. Puisque je vous déplaît, je me retire, & je ne paroîtrai plus devant vous.

PIERROT à son Maître.

Fort-bien, décampons. [262]

ANGOLETTE *retenant encore Clitandre*.

AIR. (*Qu'on apporte bouteille*.)

Vous vous trompez, Clitandre ;

Vous avez dans mon cœur

Fait naître l'amour le plus tendre.

CLITANDRE.

Que dites-vous ? Ah ! quel bonheur !

ANGOLETTE.

Oüi, je vous aime, Ingrat ; & vous voulez que je réponde à l'amour de Pierrot.

CLITANDRE.

Moi ! J'ai chargé Pierrot de vous déclarer mes sentimens.

PIERROT *à part.*

Ahi, ahi !

ANGOLETTE.

Il ne m'a parlé que des siens.

CLITANDRE *d'un ton sévère.*

Pierrot ?

PIERROT *embarrassé.*

Elle se trompe, Monsieur... Elle ne [263] sçait pas que... C'est que pour mieux lui peindre votre passion, je vous ai fait parler... Vous entendez bien... la... une figure de Réthorique.

CLITANDRE.

Fort bien. Vous me payerez cela,

Monsieur le Réthoricien. Retirez-vous...

(A Angolette.)

AIR. *(Accorde ta Musette.)*

Vous sentez-vous ravie

De m'avoir pour Epoux !

ANGOLETTE.

Ce sera de ma vie

Le plaisir le plus doux.

(Clitandre lui baise la main.)

[264]

SCENE XII.

CLITANDRE, ANGOLETTE,

LA COMTESSE

LA COMTESSE.

Comment donc, mon Fils ! Je croi que vous commencez à vous dégourdir.

ANGOLETTE.

AIR. (*Allons gay.*)

Dans une joie extrême

Vous nous voyez ici.

Votre Clitandre m'aime,

Et moi je l'aime aussi.

Allons gay,

D'un air gay !

LA COMTESSE *séchement*.

Il est bon de sçavoir cela. J'admire une si prompte métamorphose.

CLITANDRE.

AIR. (*Je ne suis né ni Roi ni Prince.*)

Angolette a fait dans mon ame

Succéder une vive flamme [265]

A cette insensibilité

Dont étiez si mécontente :

Madame, à ma félicité

Que votre tendresse consente.

LA COMTESSE.

Non, Monsieur, je n'y consentirai point. Il vous convient bien, vraiment, d'épouser cette Fille-là !

ANGOLETTE.

AIR 54. (*Eh ? pourquoi donc dessus l'herbette.*)

Eh ! pourquoi donc blâmer sa flamme ?

Moi, je suis Fille & lui Garçon ;

J'ai comme lui bonne façon ;

Nous nous aimons, Madame.

Parlez, que me manque-t'il donc

Pour devenir sa Femme ?

LA COMTESSE.

Il vous manque deux choses, de la Fortune & de la Noblesse.

ANGOLETTE.

AIR. (*Belle Chanoinesse.*)

Je ne suis point née	}	(bis.)
Avec ces biens-là ;		
Mais puisque Clitandre en a, [266]		
Par notre hymenée		
Il m'en donnera (<i>bis.</i>)		

LA COMTESSE.

Allez, mon Enfant, ne vous mettez point en tête de folles idées.

CLITANDRE.

AIR. (*Pourquoi n'avoir pas le cœur tendre.*)

Pour nous ayez quelque indulgence.

LA COMTESSE.

Point de discours superflus.

ANGOLETTE.

Comptez que ma reconnaissance...

LA COMTESSE.

Non, non, non, qu'on ne m'en parle plus.

SCENE XIII.

LA COMTESSE, CLITANDRE, ANGOLETTE, LA VIOLETTE

LA VIOLETTE.

Madame, c'est de la part de Madame Araminte de la Rochelle. [267]

ANGOLETTE *à part avec inquiétude.*

Ah ! voilà la Violette !

LA VIOLETTE.

Elle est bien mortifiée de ne pouvoir vous amener aujourd'hui sa Filleule.

CLITANDRE *à part.*

Tant-mieux.

LA COMTESSE.

Qui l'en a empêchée ?

LA VIOLETTE.

Il y a huit jours que cette Fille a disparu de chez sa Marraine.

(Angolette veut s'échaper.)

CLITANDRE *courant après elle.*

AIR. *(Belle brune.)*

Angolette !

Angolette !

LA VIOLETTE *à part.*

Seroit-ce elle, justes Dieux !

CLITANDRE *à Angolette, la ramenant.*

Pourquoi faites-vous retraite ? [268]

LA VIOLETTE *à Angolette, joyusement*

Angolette !

Angolette !

(A la Comtesse.)

Madame, voilà la personne dont ma Maîtresse est en peine.

ANGOLETTE *à Clitandre.*

Clitandre, ne m'abandonnez pas.

LA COMTESSE.

Quoi ? c'est Angolette qu'elle destinoit à mon Fils !

LA VIOLETTE.

Oùï, & elle lui donne tout son bien pour dot.¹⁸¹

LA COMTESSE.

Tout son bien !

(A son Fils & à Angolette.)

AIR 6. *(Vous avez bien de la bonté)*

¹⁸¹ Dot signifie « le bien qu'on donne à une fille en mariage pour qu'elle puisse l'apporter à son mari. » *Dictionnaire de l'Académie française*. Tome I, 1694.

Qu'à la joie en ce doux moment

Votre cœur s'abandonne.

ANGOLETTE.

Quel plaisir ! [269]

CLITANDRE.

Quel ravissement !

LA COMTESSE à *Angolette*.

Embrassez-moi, Mignone.

Il n'est plus de difficulté ;

Et vous pouvez entrer, ma Fille

Dans ma famille.

ANGOLETTE.

Madame, en vérité,

Vous avez bien de la bonté !

LA COMTESSE à *la Violette*.

Retournez à la Rochelle, & dites à mon Amie que sa Filleule est retrouvée.

(La Violette s'en va.)

SCENE XIV.

LA COMTESSE, CLITANDRE, ANGOLETTE.

CLITANDRE à *Angolette*.

Quoi ? c'étoit vous qui m'étiez promise ! [270]

ANGOLETTE.

C'est vous qui m'étiez destiné !

CLITANDRE.

AIR. *(Je ne veux point troubler votre ignorance.)*

J'avois pour vous une haine mortelle,

Quand mon amour cherchoit à vous toucher.

ANGOLETTE.

Et moi, Clitandre, quittant la Rochelle,

Je vous fuyois pour venir vous chercher.

(On entend ici la Symphonie.)

CLITANDRE.

Quel bruit se fait entendre !

LA COMTESSE.

Il nous annonce aparemment le Ballet Sauvage qu'Angolette a fait préparer pour me divertir.

ANGOLETTE.

Oùi. Vous en allez voir l'exécution ; qui vous apprendra de quelle façon les Garçons Sauvages recherchent les Filles qu'ils veulent épouser. [271]

SCENE XV. & dernière.

LA COMTESSE, CLITANDRE, ANGOLETTE, Troupe d'Hommes & de Femmes Sauvages
chantans & dansans.

(Ils forment des Danses qui sont coupées par les deux Airs suivans.)

(On danse.)

UN SAUVAGE.

AIR 146. *(De Monsieur Gillier.)*

L'amour prétend que les Mortels

Encensent partout ses autels ;

Mais il ne prescrit point sur cela de méthode ;

Tous les cultes divers ont pour lui des apas.

Que chaque Peuple aime à sa mode,

Ce Dieu s'accommode

Aux mœurs des Climats.

UNE SAUVAGESSE.

AIR 147. *(De Monsieur Gillier.)*

On croit les Sauvages des Gens

Dépourvûs de bon sens. [272]

Que l'on connoît peu nos usages !

Ils sont pleins de raison :

Nous ne sommes Sauvages

Seulement que de nom.¹⁸²

(On reprend la Danse, après quoi l'on chante le Vaudeville.)

VAUDEVILLE.

AIR 148. (De Monsieur Gillier.)

PREMIER COUPLET.

UNE SAUVAGESSE.

Lorsque nous écoutons chez nous
D'un Garçon la peine secrète,
Si nous le voulons pour époux,
D'abord nous soufflons l'allumette¹⁸³.

II. COUPLET.

UN SAUVAGE.

C'est le goût seul chez les Hurons
Qui détermine une Fillette ;
C'est l'argent qui fait aux Tendrons
A Paris souffler l'allumette.

III. COUPLET.

UNE SAUVAGESSE.

Veuve, qui d'un second Epoux

¹⁸² Voir la note 169 [245]

¹⁸³ Ce vers fait référence à une expression utilisée dans une œuvre célèbre de Lahontan intitulée *Mémoires de l'Amérique septentrionale ou la Suite des voyages de Mr. le Baron de La Hontan* (1702). Lahontan : *Œuvres complètes*. Réal, Ouellet. 1990, p. 143. Dans une section intitulée « Amour et mariage des sauvages », Lahontan emploie l'expression « courir l'allumette » : « Lorsque [les hommes] sont chez eux sans occupation ils courent l'alumète, c'est le terme dont ils se servent pour dire courir de nuit. » Lahontan : *Œuvres complètes*. Réal, Ouellet. 1990, p. 668. « Dès qu'un jeune homme après avoir rendu deux ou trois visites à sa Maîtresse soupçonne qu'elle l'a regardé de bon œil, voici comment il s'y prend pour en être tout à fait persuadé. Il faut remarquer que les Sauvages n'ayant *ni tien ni mien* ni supériorité, ni subordination, & vivant dans une espèce d'égalité conforme aux sentimens de la Nature, [...] ; alors le jeune Sauvage entre bien couvert dans la Cabane de sa belle, bien enveloppé allume au feu une espee d'alumète puis ouvrant la porte de son Cabinet il s'approche aussitôt de son lit, & si elle souffle ou éteint son alumète, il se couche auprès d'elle ; mais si elle s'enfonce dans sa couverture, il se retire. Car c'est une marque qu'elle ne veut pas le recevoir ». Lahontan : *Œuvres complètes*. Réal, Ouellet. 1990, p. 672 Selon Réal Ouellet, on retrouve quelques variantes de cette pratique dans la *Relation du sieur de Lamothe Cadillac* (p. 107) dans la *Relation par lettres de Raudot* (p. 101) et dans le *Voyage du Port-Royal* de Diéreville (p. 305) Lahontan : *Œuvres complètes*. Réal, Ouellet. 1990, p. 672. Cette notion est notamment reprise dans *Arlequin Sauvage* : « ARLEQUIN : Oui, ma manière est facile, on le sait, celle-là sans l'avoir apprise. Allons dans mon pays : on présente une allumette aux filles, si elles la soufflent, c'est une marque qu'elles veulent vous accorder leurs faveurs ; si elles n la soufflent pas, il faut se retirer. Cette méthode vaut bien celle de ce pays : elle abrège tous les discours inutiles. ».l'*Arlequin sauvage*. Acte 1. sc. 5.

Avez dessein de faire emplette ; [273]

De ses défauts informez-vous,

Avant de souffler l'allumette.

IV. COUPLET.

UNE SAUVAGESSE.

Filles qui voyez tous les jours

Des galans¹⁸⁴ à votre Toilette,

Prêtez l'oreille à leurs discours ;

Mais ne soufflez point l'allumette.

V. COUPLET.

Un Barbon¹⁸⁵ qui n'a point d'argent

En vain galope la Grisette¹⁸⁶;

Jamais du Vieillard indigent

On ne veut souffler l'allumette.

VI. COUPLET.

UNE SAUVAGESSE.

Non, je ne veux point consentir

A perdre le nom de Fillette,

De crainte de m'en repentir,

Quand j'aurai soufflé l'allumette.

VII. COUPLET.

UN SAUVAGE.

A la Foire on vient s'attrouper

Les uns pour faire quelqu'empette,

Les autres viennent pour souper,

D'autres pour souffler l'allumette.

¹⁸⁴ *Galans* signifie des hommes qui cherchent à plaire aux Dames. *Dictionnaire de l'Académie française*. Quatrième Édition. Tome I, 1762.

¹⁸⁵ Un *barbon* signifie un vieillard. « C'est un terme de mépris que les jeunes gens & les femmes se servent pour railler les vieillards, soit qu'ils portent la barbe longue, ou non. » *Dictionnaire de l'Académie française*. Tome I, 1694.

¹⁸⁶ *Grisette* est un terme qui se dit par mépris d'une jeune fille, ou d'une jeune femme de basse condition. *Dictionnaire de l'Académie française*. Tome I, 1694.

[274] VIII. COUPLET.

UN SAUVAGE.

Un Drille¹⁸⁷ fait comme Jacquot ;
 Qui couche en joïe une Brunette ¹⁸⁸;
 A le plaisir de voir bientôt
 La Belle souffler l'allumette.

IX. ET DERNIER COUPLET.

PIERROT *aux Spectateurs*.

Messieurs, dans ce fatal moment
 L'Entrepreneur a la venette ¹⁸⁹;
 Il est plus troublé qu'un Amant
 Qui vient présenter l'allumette.

FIN.

¹⁸⁷ Un *Drille* est « un terme de raillerie pour parler d'un fantassin, soldat à pied. » Au sens familier, on l'utilise dans les locutions suivantes : Un bon drille, Un bon compagnon, un homme jovial ; Un pauvre drille, Un pauvre diable etc. *Dictionnaire de l'Académie française*. Tome I, 1694.

¹⁸⁸ L'expression *coucher en joue* est un terme militaire. Lorsqu'un fusil est couché en joue, cela signifie « ajuster le fusil horizontalement à l'épaule et contre la joue pour tirer. » Dans ce vers, l'expression suggère une connotation sexuelle.

¹⁸⁹ *Venette* est un terme populaire qui signifie peur, inquiétude ou alarme. *Dictionnaire de l'Académie française*. Cinquième Édition. Tome II, 1798.

Bibliographie

- Bahier-Porte, Christelle. *La poétique d'Alain-René Lesage*. Paris : H. Champion, 2006. Imprimé.
- Bahier-Porte, Christelle. *(Re) lire Lesage*. Saint-Étienne : Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2012. Imprimé.
- Barberet, Victor. *Lesage et le Théâtre de la Foire*. Slatkine Reprints : Genève, 1970 [1887]. Imprimé.
- Beaucé, Pauline & Françoise Rubellin (dir.). *Parodier l'opéra : pratiques, Formes et Enjeux*. Les Matelles : Éditions Espaces 34, 2015. Imprimé
- Beaumarchais, Pierre-Augustin Caron de. *Le Mariage de Figaro*. (Éd. Pierre Larthomas). Paris : Gallimard, Collection Folio classique, 1999 [1778]. Imprimé.
- Berthiaume, Pierre. "Lesage et le spectacle forain." *Études françaises*, 15 (1-2). 1979 : p. 130. <https://www.erudit.org/fr/revues/etudfr/1979-v15-n1-2-etudfr1689/036684ar.pdf>
- Bouchard, Emmanuel. " Édition critique des *Aventures de Monsieur Robert Chevalier, dit de Beauchêne* d'Alain-René Lesage précédée d'un commentaire (volume 1 de 2). "Montréal : Université de Montréal. <https://core.ac.uk/download/pdf/80347134.pdf>
- Buvat, Jean. *Journal de la Régence : 1715-1723*. Tome II. par Émile Campardon. Paris : H. Plon, 1865. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5525428r>
- Campardon, Emile, *Les Spectacles de la foire : théâtres, acteurs, sauteurs et danseurs de corde, monstre, géants, nains, animaux curieux ou savants, marionnettes, automates, figures de cire et jeux mécaniques des foires Saint-Germain et Saint-Laurent, des boulevards et du Palais-Royal, depuis 1595 jusqu'à 1791/documents inédits recueillis aux archives nationales*. Tome I & II. Paris : Berger-Levrault, 1877. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k108338c> <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k108375m>
- Chinard, Gilbert. *L'Amérique et le rêve exotique dans la littérature française au XVII^e et au XVIII^e siècle*. Droz, Paris, 1934. [1913] <https://archive.org/details/lamriqueetler00chin>
- Cragg, Olga B. & Rosena Davison. *Sexualité, mariage et famille au XVIII^e siècle*. Presses Université Laval, 1998. https://books.google.ca/books?id=2_kMhrr8190C&dq=lahontan+et+baguette&source=gbp_navlinks_s
- Dancourt, Florent Carton ; Marivaux, Pierre de et al. *Repertoire du theatre françois ou Recueil des tragedies et comedies restees au theatre depuis Rotrou, pour faire suite aux editions in-octavo de Corneille, Moliere, Racine, Regnard, Crebillon, et au theatre de Voltaire ; avec des notices sur chaque auteur, et l'examen de chaque piece, par M. Petitot : Comedies*. Tome XIV. Foucault, libraire, rue des Noyers, 1818. https://books.google.ca/books?id=k0Rseio_XqMC.
- Drévetière, Delisle de la. *Arlequin sauvage* (Présentation de David Trott). Montpellier : Éd. Espaces 34, 2003. Imprimé.
- Frantz, Pierre et Sophie Marchand. *Le théâtre français du XVIII^e siècle : histoire, textes choisis, mises en scène*. Paris : L'avant-scène, 2009. Imprimé.

Frantz, Pierre et Sophie Marchand. (dir.) *Anthologie de L'avant-scène théâtre : le théâtre français du XVIII^e siècle. Histoires- textes choisis- mises en scène*. Paris : L'avant-scène théâtre ,2009. Imprimé.

Forestier, Georges et Edric Caldicott. *Le Parnasse du théâtre : les recueils d'œuvres complètes de théâtre au XVII^e siècle. Theatrum mundi*. Presses Paris Sorbonne : Paris, 2007.
https://books.google.ca/books?id=sxNPG6XwLesC&dq=regnard+et+gillier&source=gbks_navlinks_s

Harris, Frances Claire Hardy. *Jean-Claude Gillier, Theatre Musician of the Early Eighteenth Century*. 1975. Consulté le 30 janvier 2018.

Hecquet, Marie-Catherine. (1686-1764) *Histoire d'une jeune fille sauvage, trouvée dans les bois à l'âge de dix ans. Publiée par madame H.... t .* Paris 1755. monographie imprimée.
<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k67832q>

Laforte, Conrad. *Le catalogue de la chanson folklorique française*. Vol.23. Presses de l'Université Laval : Québec, 1983. Imprimé.

Lagrave, Henri. *Le Théâtre et le public à Paris de 1715 à 1750*. Librairie C. Klincksieck : Paris ,1972. Imprimé.

Lahontan, [Louis-Armand de Lom d'Arce, baron de] *Œuvres complètes*. (éd. critique par Réal Ouellet, avec la collab. d'Alain Beaulieu). Montréal : Presses de l'Université de Montréal, 1990, Vol .2. Version pdf.

Laufer, Roger. *Lesage ou le Métier de romancier*. Gallimard : Paris, 1971. Imprimé.

Lesage, Alain-René et Jacques-Philippe d'Orneval. *Le Théâtre de la Foire, ou L'Opéra-comique. Contenant les meilleures pièces qui ont été représentées aux foires de S . Germain & de Saint Laurent. Avec une table des vaudevilles ; autres airs gravés notés à la fin de chaque volume. Recueillies, revûës corrigées*. Tome I. Paris, Pierre Gandouin, 1721. <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb30801069z>

Lesage Alain-René et Jacques-Philippe d'Orneval. *Le Théâtre de la Foire, ou L'Opéra-Comique. Contenant les meilleures pièces qui ont été représentées aux foires de S . Germain & de Saint Laurent. Avec une table des vaudevilles ; autres airs gravés notés à la fin de chaque volume. Recueillies, revûës corrigées*. Tome IX. Paris, Pierre Gandouin, 1737 : p. 221-274. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5525234s>.

Lesage Alain-René et Jacques-Philippe d'Orneval. *Le Théâtre de la Foire, ou L'Opéra-Comique. Contenant les meilleures pièces qui ont été représentées aux foires de S . Germain & de Saint Laurent. Avec une table des vaudevilles ; autres airs gravés notés à la fin de chaque volume. Recueillies, revûës corrigées*. Tome IX. Paris, Pierre Gandouin, 1737 : p. 221-274. https://books.google.ca/books?id=6N0UAAAAQAAJ&hl=fr&source=gbks_navlinks_s

Lesage, Alain-René, Louis Fuzelier et Jacques-Philippe d'Orneval. *Lesage, Fuzelier et d'Orneval : Le Théâtre de la Foire, ou l'Opéra-Comique : ; textes choisis, présentés, établis et annotés* (Éd. Lurcel, Dominique). Paris : Gallimard, 2014. Imprimé.

Lesage, Alain-René. *Le diable boiteux*. (Éd. Roger Laufer) Paris : Gallimard, [1984 & 1994] 1707. Imprimé.

Lesage, Alain-René. *Histoire de Gil Blas*. (Éd. Roger Laufer) Paris : Flammarion, [1990] 1715-1735. Imprimé.

Lesage, Alain-René. *Lesage : Turcaret*, (Éd. Frantz, Pierre). Paris : Livre de poche, 2009. Imprimé.

Lesage, Alain-René. *Lesage : Turcaret : précédé de Crispin rival de son maître*. (Éd. Rizzoni, Nathalie). Paris : Librairie Général Française, 1999. Imprimé.

Martin, Isabelle. *Le Théâtre de la Foire : des tréteaux aux boulevards*. SVEC. 2002 : 10. Voltaire Foundation Oxford. Imprimé.

Mercure de France : dédié au Roy. Vol .2. G. Cavelier : Paris, 1731p. 2983-2991. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k63481819>.

Michaud, Louis-Gabriel. *Biographie universelle ancienne et moderne : histoire par ordre alphabétique de la vie publique et privée de tous les hommes...* (publication sous la direction de M. Michaud) ; ouvrage réd. Par une société de gens de lettres et de savants. Paris : Mme. C. Desplaces, 1843. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k51674f>

Parfaict, Claude et François Parfaict. *Mémoires pour servir à l'histoire des spectacles de la foire par un acteur forain*. Tome I & II. Paris : Briasson, 1743. Imprimé.

Parfaict Claude. *Dictionnaire des théâtres de Paris : contenant toutes les pièces qui ont été représentées jusqu'à présent sur les différents théâtres français et sur celui de l'Académie royale de musique...* Tome I. Paris : Lambert, 1756. Imprimé.

Revue de l'Anjou. Revue historique, littéraire et archéologique de l'Anjou. Germain et G. Grassin. : Anger, 1882. Consulté le 10 décembre 2017. https://books.google.com.uy/books/about/Revue_de_l_Anjou.html?id=OWb1AINsgJAC

Rizzoni, Nathalie. « Inconnaissance de la Foire ». *L'invention des genres lyriques français et leur redécouverte au XIX^e siècle*. Dratwicki, Alexandre Terrier, Agnès et (co.). Lyon: Symétrie Collection Perpetuum mobile, 2010 : p.119-151 . Imprimé.

Rougemont, Martine de. *La vie théâtrale en France au XVIII^e siècle*. Paris : Champion-Slatkine, 1988. Imprimé.

Rubellin, Françoise (éd.), *Théâtre de la Foire, Anthologie de pièces inédites 1712-1736*. Montpellier : Éditions Espaces 34, 2005. Imprimé.

Scott, Walter. *Œuvres complètes*. Tome IX. Paris : C. Gosselin et A. Sautelet, 1828. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6138461t>

Tubières-Grimoard de Pestels de Levis Caylus, A. C . P. de. *Œuvres badines, completees, du comte de Caylus. Avec figures . Tome premier [-tome douzième]*. Œuvres badines, completees, du comte de Caylus. Avec figures . Tome I. Chez Visse, 1787. <https://books.google.ca/books?id=WzrecAC3K7wC>.

Vignaud Henry et Gilbert Chinard. *L'Amérique et le rêve exotique dans la littérature française au XVIIe et au XVIIIe siècle*. Journal de la Société des Américanistes. Tome 10 n° 2, 1913 : p. 663-664 ; http://www.persee.fr/doc/jsa_0037-9174_1913_num_10_2_2873_t1_0663_0000_2

Voltaire, *L'Ingénu*. (Dossier par Éloïse Lièvre). Paris : Gallimard (folioplus classiques), [2004] 1767. Imprimé.

Webographie :

Aubin, Christian (Conception et réalisation). "Centre de Recherche sur l'intégration économique financier." Faculté des Sciences Économiques. Université de Poitiers. <http://sceco.univ-poitiers.fr/hfranc/systLaw.htm>

Champlain, Samuel de. *Œuvres de Champlain*. (Éd. Abbé C. -H. Laverdière, M. A. 1870) Tome I. S. n. Québec : <http://www.gutenberg.org/files/17258/17258-h/v1.htm>

Jorda, Serge. "*Imago mundi*." : <http://www.cosmovisions.com/Bateleurs.htm>.

Prest, Julia. "Les spectacles à Saint-Domingue, 1764-1791" : <https://www.theatreinsaintdomingue.org/data/index.php/fr/et> la Bibliothèque Numérique des Caraïbes : <http://www.dloc.com>.

"Théâtre classique." (publié par Paul Fièvre.) <http://www.theatre-classique.fr>

"Theaville". (Éd. CETHEFI) [Centre d'étude des théâtres de la Foire et de la Comédie-Italienne], Nantes]. <http://www.theaville.org/kitesite/index.php?r=vaudevilles>

Warszawski, Jean-Marc. "musicologie.org." https://www.musicologie.org/Biographies/g/gillier_jean_claude.html.

Dictionnaire

Dictionnaire critique de la langue française Tome II, 1787. <https://artfl-project.uchicago.edu/content/dictionnaires-dautrefois>

Dictionnaire de la langue française (Litttré). Tome III, IV, 1873. <https://artfl-project.uchicago.edu/content/dictionnaires-dautrefois>

Dictionnaire universel. Contenant la signification & la définition des mots de l'une & de l'autre langue ; avec leurs différens usages ; les termes propres de chaque état & de chaque profession. (...). Tome IV-VII . Paris : La compagnie des libraires associées, [1978]. 1771. Imprimé.

Le Dictionnaire de l'Académie française, Tome I, II, 1694. <https://artfl-project.uchicago.edu/content/dictionnaires-dautrefois>

Le Dictionnaire de l'Académie française. Quatrième Édition. Tome I, 1762. <https://artfl-project.uchicago.edu/content/dictionnaires-dautrefois>

Le Dictionnaire de l'Académie française. Cinquième Édition. Tome I, 1798. <https://artfl-project.uchicago.edu/content/dictionnaires-dautrefois>

Le Dictionnaire de l'Académie française. Sixième Édition. Tome I, 1835. <https://artfl-project.uchicago.edu/content/dictionnaires-dautrefois>

Annexe

Liste des airs de vaudevilles dans l'Opéra-Comique *La Sauvagesse*.

- *Ton himeur est Cathereine* [223]
http://www.theaville.org/kitesite/index.php?r=vaudevilles/afficher&ref=ton_humeur_catherine
- *Air. Je vous le donne* [224]
http://www.theaville.org/kitesite/index.php?r=vaudevilles/afficher&ref=je_vous_le_donne&affiche=2560
 Ballard, 1717, v.1, p.152; Lesage et d'Orneval, v.6, n°. 31; v.8, n°. 118. (Laforte, 1983 : p.168).
- *Air90. Mon voisin a pris son orge* [225]
http://www.theaville.org/kitesite/index.php?r=vaudevilles/afficher&ref=mon_voisin_a_pris_son_orge
- *Air. Pour passer doucement la vie* [225]
 Lesage et d'Orneval, v.1-3, n°. 56; v.4, n°.61; *Parodies du nouveau théâtre italien*, v.2, n°.126; v.4, n°.131. (Laforte, 1983 :p.241).
- *Air. Je ne suis né ni Roi ni Prince* [226] & [264]
<http://www.theaville.org/kitesite/index.php?r=vaudevilles/afficher&ref=capucin>
 Maurepas, BN, ms 12656, v.1, p.389; Lesage et d'Orneval, v.1-5, n°. 15; *Parodies du nouveau théâtre italien*, v.2-4, n°. 29.(Laforte, 1983 : p.90-91).
- *Air 91. Du Cahos* [227]
 Vaudeville de Lesage et d'Orneval, v.8, n°.23; v.9, n°. 91. (Laforte, 1983 : p.55)
- *Air Quand le péril est agréable* [228]
http://www.theaville.org/kitesite/index.php?r=vaudevilles/afficher&ref=peril_agreable.
Atis, par Lully (Laforte, 1983 : p.253).
- *Air 92. De tout tems le Jardinage* [228]
http://www.theaville.org/kitesite/index.php?r=vaudevilles/afficher&ref=de_tout_temps_le_jardinage
 Lesage et d'Orneval, v.7, n°.109; v.9, n°.92. (Laforte, 1983 : p.91).
- *Air 93. Comm'vlà qu'est fait* [229]
http://www.theaville.org/kitesite/index.php?r=vaudevilles/afficher&ref=comme_vla_qu_est_fait
La Trop innocente Collette.v.9. n°.93. (Laforte, 1983 : p.74).
- *Air. Il faut que je file, file* [231]
http://www.theaville.org/kitesite/index.php?r=vaudevilles/afficher&ref=il_faut_que_je_file
 Ballard, 1717, v.2., p.230-231; Lesage et d'Orneval, v.1-3, n°. 125; v.4, n°.127; *Parodies du nouveau théâtre italien*, v.2-4, n°.66. (Laforte, 1983 : p.142).
- *Air. O lonlanla, landerira.* [232]
http://www.theaville.org/kitesite/index.php?r=vaudevilles/afficher&ref=de_son_lan_la
 Ballard, 1717, v.2., p.10-11; v.2, p.118. Lesage et d'Orneval, v.3, n°. 150; *Parodies du nouveau théâtre italien*, v.4, n°.140. (Laforte, 1983 : p.174).
- *Air 94. Joconde retourné* [233]
http://www.theaville.org/kitesite/index.php?r=vaudevilles/afficher&ref=joconde_retourne
 Lesage et d'Orneval, v.8, n°.16; v.9, n°.94. (Laforte, 1983 : p.171).
- *Air 26. Il est vrai que j'aime en deux lieux* [235]
<http://www.theaville.org/kitesite/index.php?r=vaudevilles/afficher&id=458&lg=fr>
 Lesage et d'Orneval, v.7, n°.11; v.9, n°.26. (Laforte, 1983 : p.141).

- *Air. Les filles de Nanterre* [236]
http://www.theaville.org/kitesite/index.php?r=vaudevilles/afficher&ref=les_filles_de_nanterre
 Lesage et d'Orneval, v.1-5, n°.24; v.9,2^e partie, n°.20; *Parodies du nouveau théâtre italien*, v.2-4, n°.64. (Laforte, 1983 : p.228).
- *Air. Ah, peut-on vous voir, & ne vous aimer pas* [236]
Air non recherché
- *Air 55. Ah ! Nicholas, sois-moi fidèle* [238]
http://www.theaville.org/kitesite/index.php?r=vaudevilles/afficher&ref=ah_nicolas_sois_moi_fidele
 Lesage et d'Orneval, v.8, n°.104; v.9, n°.55; *Parodies du nouveau théâtre italien*, v.3, n°.153. (Laforte, 1983 : p.12).
- *Air 95. Tout-ci, tout-ça* [238]
http://www.theaville.org/kitesite/index.php?r=vaudevilles/afficher&ref=tout_ci_tout_ca
 Lesage et d'Orneval, v.8, n°.96; v.9, n°.95 (Laforte, 1983: p.300).
- *Air Pierrot se plaint que sa femme* [239]
http://www.theaville.org/kitesite/index.php?r=vaudevilles/afficher&ref=pierrot_se_plaint_que_sa_femme
 Lesage et d'Orneval, v.1, n°.145; Lesage et d'Orneval v.6, n°.61; *Parodies du nouveau théâtre italien*, v.4, n°.173. (Laforte, 1983 : p.236).
- *Air. Quel plaisir d'aimer sans contrainte* [240]
http://www.theaville.org/kitesite/index.php?r=vaudevilles/afficher&ref=quel_plaisir_d_aimer_sans_contrainte
Thésée, par Lully (Laforte, 1983 : p.261).
- *Air. De quoi vous plaignez-vous ?* [241]
http://www.theaville.org/kitesite/index.php?r=vaudevilles/afficher&ref=de_quoi_vous_plaignez_vous
 Lesage et d'Orneval, v.1-3, n°.84; v.5, n°.130; *Parodies du nouveau théâtre italien*, v.2-4, n°.24. (Laforte, 1983 : p.89).
- *Air 53. Je suis un Précepteur d'amour* [243]
<http://www.theaville.org/kitesite/index.php?r=vaudevilles&q=Je+suis+un+pr%C3%A9cepteur+d%27amour>
 Lesage et d'Orneval, v.8, n°. 57; v.9, n°.53. (Laforte, 1983 : p.236).
- *Air.96. Vous parlez Gaulois* [244]
http://www.theaville.org/kitesite/index.php?r=vaudevilles/afficher&ref=vous_parlez_gaulois
 Lesage et d'Orneval, v.8, n°. 29; v.9, n°.96. (Laforte, 1983 : p.332).
- *Air 33. Quand je suis dans mon Corps-de-Garde* [245]
http://www.theaville.org/kitesite/index.php?r=vaudevilles/afficher&ref=quand_je_suis_dans_mon_corps_de_garde
 Lesage et d'Orneval, v.7, n°.110; v.9, n°.33; *Parodies du nouveau théâtre italien*, v.4, n°.217. (Laforte, 1983 : p.252).
- *Air Quel plaisir de voir Claudine* [246]
http://www.theaville.org/kitesite/index.php?r=vaudevilles/afficher&ref=quel_plaisir_de_voir_claudine
 Lesage et d'Orneval, v.1-5, n°. 9. (Laforte, 1983 : p.262).

- *Air97. J'ai bien la plus sobre femme* [247]
http://www.theaville.org/kitesite/index.php?r=vaudevilles/afficher&ref=j_ai_bien_la_plus_sobre_femme
 Lesage et d'Orneval, v.7, n°. 188; v.9, n°. 97; Ballard, *La Clef des chansonniers*, Paris, 1717, v.1, p.100-101. (Laforte, 1983 : p.148).
- *Air. Faire l'amour la nuit & le jour* [248]
http://www.theaville.org/kitesite/index.php?r=vaudevilles/afficher&ref=faire_l_amour_la_nuit_et_le_jour
 Ballard, 1717, v.2, p.159; Lesage et d'Orneval, v.1-3, n°.39; v.4-5, n°.44. (Laforte, 1983 : p.117).
- *Air. Le beau Berger Tyrcis* [248]
http://www.theaville.org/kitesite/index.php?r=vaudevilles/afficher&ref=le_beau_berger_tircis
 Ballard, 1717, v.2, p.16; Lesage et d'Orneval, v.1-3, n°.83; v.5, n°.120. (Laforte, 1983 : p.39).
- *Air. J'avois, Lizette, un billet doux ?* [249]
http://www.theaville.org/kitesite/index.php?r=vaudevilles/afficher&ref=j_avais_lizette_un_billet_doux
 Lesage et d'Orneval, v.6, n°.108; v.8, n°.100. (Laforte, 1983 : p.152).
- *Air 98. Cent petits soins rendus* [250]
 Lesage et d'Orneval, v.6, n°.128; v.9, n°.98; *Parodies du nouveau théâtre italien*, v.2, n°.169. (Laforte, 1983 : p.61).
- *Air. Amis sans regréter Paris* [252]
http://www.theaville.org/kitesite/index.php?r=vaudevilles/afficher&ref=cher_voisin
 Lesage et d'Orneval, v.1-5, n°.12; Maurepas, BN, ms 12657, v.2, p.313; Ballard, 1717, v.2, p.162. (Laforte, 1983 : p.23).
- *Air38. (Le vin a des charmes puissans* [253]
http://www.theaville.org/kitesite/index.php?r=vaudevilles/afficher&ref=le_vin_a_des_charmes_puissants
- *Air des fraises* [254]
<http://www.theaville.org/kitesite/index.php?r=vaudevilles/afficher&ref=fraises>
 Ballard, 1717, v.1, p.14. (Laforte, 1983 : p.124).
- *Air20. Que la saison est morte* [256]
 Lesage et d'Orneval, v.9, n°.20. (Laforte, 1983 : p.258).
- *Air. Hé, zon, zon, zon* [257]
<http://www.theaville.org/kitesite/index.php?r=vaudevilles&q=Et+zon+zon+zon>
 Ballard, 1717, v.2, p.106. (Laforte, 1983 : p.336).
- *Air. Ne m'entendez-vous pas* [257]
http://www.theaville.org/kitesite/index.php?r=vaudevilles/afficher&ref=ne_m_entendez_vous_pas
 Lesage et d'Orneval, v.1-3, n°.19; v.4, n°.68; *Parodie du nouveau théâtre italien*, v.2-4, n°.20. (Laforte, 1983 : p.205).
- *Air. Branle de Metz* [258]
http://www.theaville.org/kitesite/index.php?r=vaudevilles/afficher&ref=branle_de_metz
 Lesage et d'Orneval, v.1-3, n°.18; v.7, n°.51; *Parodie du nouveau théâtre italien*, v.2, n°.115. (Laforte, 1983 : p.84).

- *Air Mirlababibobette* [258]
<http://www.theaiville.org/kitesite/index.php?r=vaudevilles/afficher&ref=mirlababibobette>
 Lesage et d'Orneval, v.1-3, n°. 119; v.4 n°. 98; *Parodies du nouveau théâtre italien*, v.2, n°.105; v.3 n°. 96. (Laforte, 1983 : p.194).
- *Air99. Si par malheur tu devenois malade* [259]
 Lesage et d'Orneval, v.9, n°. 99. (Laforte, 1983 : p.284).
- *Air. la Besogne* [261]
Théâtre de M. et Mme. Favart, v.7, (Acajou, opéra-comique) p.98-99. (Laforte, 1983 : p.43).
- *Air. Qu'on apporte bouteille* [262]
 Ballard, 1717, v.2, p.3; Lesage et d'Orneval, v.1-3, n°.23; v.4-5, n°.35. (Laforte, 1983 : p.250).
- *Air. Accorde ta Musette* [263]
Air non recherché
- *Air. Allons gay* [264]
http://www.theaiville.org/kitesite/index.php?r=vaudevilles/afficher&ref=allons_gai_d_un_air_gai
 Lesage et d'Orneval, v.1-3, n°.25; v.4-5, n°.20; *Parodie du nouveau théâtre italien*, v.3, n°.164. (Laforte, 1983 : p.18).
- *Air.54 Eh ? Pourquoi donc dessus l'herbette* [265]
http://www.theaiville.org/kitesite/index.php?r=vaudevilles/afficher&ref=pourquoi_herbette
- *Air. Belle Chanoinesse* [265]
Air non recherché
- *Air. Pourquoi n'avoir pas le cœur tendre* [265]
Bellerophon, par Lully, (ou Objet de ma nouvelle flamme); Lesage et d'Orneval, v.3, n°.200; v.4 n°.112. (Laforte, 1983 : p.243).
- *Air. Belle brune* [267]
http://www.theaiville.org/kitesite/index.php?r=vaudevilles/afficher&ref=belle_brune
Parodie du nouveau théâtre italien, v.2-4, n°.36. (Laforte, 1983 : p.41).
- *Air6. Vous avez bien de la bonté* [268]
http://www.theaiville.org/kitesite/index.php?r=vaudevilles/afficher&ref=vous_avez_bien_de_la_bonte
 Lesage et d'Orneval, v.8, n°.74; Lesage et d'Orneval, v.9, n°.6. (Laforte, 1983 : p.330).
- *Air. Je ne veux point troubler votre ignorance* [270]
http://www.theaiville.org/kitesite/index.php?r=vaudevilles/afficher&ref=troubler_ignorance
 Ballard, 1717, v.2, p.206; Lesage et d'Orneval, v.1-3, n°.45; v.4, n°.117. (Laforte, 1983 : p.160).
- *Air146. De Monsieur Gillier* [271]
Air non recherché
- *Air147. De Monsieur Gillier* [271]
Air non recherché
- *Air148. De Monsieur Gillier* [272]
Air non recherché