

UNIVERSITÉ DE NANTES
U.F.R. Lettres et langages
École doctorale *Société, Cultures, Échanges*

Louis Fuzelier, le théâtre et la pratique du vaudeville :
établissement et jalons d'analyse d'un corpus

THÈSE DE DOCTORAT
Discipline : Littérature française
Présentée et soutenue publiquement le 20 octobre 2014 par

Loïc Chahine

sous la direction de Madame le Professeur Françoise Rubellin

— TOME I —

jury :

M. Olivier BETTENS (Cossonay, Suisse)
M^{me} Jan CLARKE (Université de Durham, Royaume-Uni)
M^{me} Roxane MARTIN (Université de Lorraine)
M. Bertrand POROT (Université de Reims Champagne-Ardenne)
M^{me} Françoise RUBELLIN (Université de Nantes)

*Et le rire au galop qui traverse la salle
Emporte tout,
Les chagrins, les soucis
Et les peines. [...]*
*On n'honore jamais que les gens qui sont tristes.
Sois un paillasse, un pitre, un pantin — que t'importe !
Fais rire le public, dissipe son ennui,
Et, s'il te méprise et t'oublie
Sitôt qu'il a passé la porte,
Va, laisse-le, ça ne fait rien,
On se souvient
Toujours si mal de ceux qui vous ont fait du bien !*

Sacha Guitry, *Debureau*,
dans *Théâtre complet*, Plon, 1973, t. III, p. 314–315.

Remerciements

En premier lieu, je remercie Françoise Rubellin. Ce n'est pas seulement qu'il faut le faire : je le fais de cœur parce que je conçois difficilement un doctorant plus embêtant que moi. Et pourtant, elle s'est montrée d'une patience et d'une compréhension sans pareille, et ce alors même que je m'attaquais à un auteur qu'elle aime particulièrement. Je la remercie aussi pour son indéfectible soutien au cours des pérégrinations et diverses altérations qu'a subies cette thèse, et jusqu'à la dernière heure avant d'envoyer le tout à l'imprimeur.

Je remercie immensément Benoît de Cornulier. D'abord, pour les nombreux échanges que nous avons eus, pour l'aide qu'il m'a apportée ; il va sans dire que les chapitres où il est question de métrique lui doivent, sinon tout, du moins beaucoup. Ensuite, pour ses nombreux encouragements et son regard toujours très pertinent sur ce que je faisais ou du moins ce que j'essayais de faire. Enfin, parce qu'on croise peu de gens dont on dit « heureusement qu'il existe » ; Benoît fait partie de ceux-là.

Je remercie Pauline Beaucé, qui a largement contribué à l'orientation finale de cette thèse, qui m'a souvent encouragé, et qui a bien voulu relire quelques chapitres et me faire de judicieuses remarques.

Pour ses encouragements et ses contradictions, pour l'esprit des siècles et la pratique musicale, je remercie particulièrement Jean-Noël Laurenti.

Pour le suivi qu'ils ont apporté pendant les quatre années qu'a duré l'élaboration de cette thèse, je remercie Dominique Quéro et Jean Garapon. Je dois des remerciements particuliers à ce dernier pour sa présence calme et apaisée — croiser Jean Garapon “à la fac” est toujours une bonne chose — et pour une petite phrase qu'il a dite lors d'une de nos conversations, que je n'ai pas notée, hélas, dans sa formulation exacte, mais dont la substance était : les éditions, c'est ce qui reste.

Pour leurs objections, lors du séminaire Jeunes Chercheurs du Centre de Musique Baroque de Versailles, qui m'ont engagé à développer l'argumentation de ce qui concerne l'étude du lien entre texte et musique, je remercie Laura Naudeix, Thomas Leconte, Benjamin Pintiaux ; je remercie également Anne-Madeleine Goulet de m'y avoir invité et de sa présence bienveillante et sympathique.

De même, je remercie François Moureau dont la mine distante et peu convaincue à l'évocation de l'écriture crue de Fuzelier a jeté un salutaire doute dans mes idées à ce propos.

Je remercie également Hélène Forgeot, qui a bien voulu, et dans des délais fort resserrés, relire et corriger le résumé en anglais qui figure au dos de cette thèse.

Je remercie celles qui, comme Perrine Paquereau ou Sophie Rousseau, m'ont fourni leurs transcriptions de pièces, point de départ à partir duquel j'ai souvent facilité l'établissement du texte, et particulièrement Nina Legout, qui a bien voulu me transmettre son travail sur *Arlequin jouet des fées*, sur *Les Songes* et sur *Le Camp des amours*.

Je remercie aussi ceux, ou plutôt celles qui ont eu la gentillesse de relire certaines des pièces, Marie-Aude Blais, Charlotte Guichard et Fanny Prou. Je tiens aussi à remercier Charlotte pour son enthousiasme à vouloir lire toujours de nouvelles pièces : voilà, au moins, qui encourage à éditer ! J'ai eu, dans les dernières semaines, l'occasion d'échanger quelques idées avec Marie-Aude Blais et cela n'a assurément pas été sans influence sur certains passages de ce travail. Quant à Fanny Prou, je lui dois bien, comme à beaucoup de monde, un remerciement particulier ; la Marquise dit dans une de ces lettres : « nous avons ici une pluie continuelle ; je dis continuelle, car elle n'est interrompue que par des orages » ; je pense que bien des gens de mon entourage, et en particulier ceux qui, malheureusement pour eux, pouvaient comprendre à peu près ce que je faisais, auraient pu écrire à leurs correspondants que je les abreuvais de jérémiades continues qui n'étaient interrompues que par des énervements — d'ailleurs, qui sait, peut-être l'ont-ils fait.

Je remercie aussi Blanche Dutreuil qui, depuis le début, a enduré lesdites jérémiades, mais a aussi participé à de nombreux échanges ; on pourrait presque dire que j'ai élaboré certains chapitres en les lui racontant par téléphone.

Pour les nombreux échanges et tous les vaudevilles, airs et autres cantates chantés et joués ensemble, je remercie Maëlle Levacher.

Si j'ai oublié de remercier quelqu'un, je m'en excuse, et si quelqu'un estime qu'il devrait être remercié et qu'il n'a pas trouvé son nom, il peut l'inscrire ici :

Je remercie

Anche vorrei ringraziare Floriana Notarangelo detta @flonot, per i sui tweets, per il suo blog Mangiare Ridere, per il caffè, per la pasta, e infatti per L'ITALIA.



Introduction

M. FLONFLON — *Je ne suis pas baron, mais je suis comte de Lanlère et marquis de Lanturelu.*

Louis Fuzelier¹.

En 1922, Amédée Marandet, dans son étude sur les documents de Favart conservés à la Bibliothèque-Musée de l'Opéra de Paris, consacre un chapitre à Fuzelier et l'ouvre par ce constat :

Paul Lacroix² disait de Fuzelier en 1843 : « Ce spirituel auteur qui a composé un si grand nombre de pièces pour les théâtres de la Foire et qui fut toujours éclipsé par son collaborateur Lesage est aujourd'hui à peine connu de nous. » Il y a soixante-dix ans que ces lignes ont été écrites et nous ne connaissons pas Fuzelier davantage. On a cependant publié, depuis cette époque, bien des volumes sur le théâtre de la Foire, mais aucun d'eux n'a consacré à l'écrivain un chapitre spécial. Fuzelier ne mérite pas un oubli aussi complet ; si la place qu'il doit occuper dans l'histoire du théâtre est modeste, du moins existe-t-elle réellement, et c'est mépriser un peu trop son talent et ses ouvrages que de se borner à citer son nom à propos d'un travail sur Lesage ou sur les spectacles forains³.

Aujourd'hui encore, plus de quatre-vingt dix ans après l'ouvrage de Marandet, les études sur Fuzelier restent fragmentaires. Comme d'Orneval, mais avec une production cinq fois plus volumineuse, il continue de rester dans l'ombre de Le Sage. Pourtant, Fuzelier occupe une place de choix dans l'histoire du théâtre : reconnu comme l'un des auteurs les plus féconds du XVIII^e siècle⁴, sa carrière s'étend sur toute la première moitié du XVIII^e siècle, de 1701 (*Thésée ou la défaite des Amazones*) à 1749 (*Le Carnaval du Parnasse*), et il a écrit pour tous les théâtres parisiens ; il est par ailleurs le premier auteur dont le nom soit cité dans les *Mémoires sur les spectacles de la Foire* des frères Parfaict⁵.

1. *La Rencontre des Opéras*, sc. XI.

2. *Catalogue Soleinne*, 2^e partie, p. 78.

3. Amédée Marandet, *Manuscrits inédits de la famille Favart, de Fuzelier, de Pannard et de divers auteurs du XVIII^e siècle*, Paris, Librairie théâtrale, 1922, p. 56.

4. *Dictionnaire des journalistes* : « l'on peut considérer sa production comme la plus féconde du siècle. » Accessible en ligne : <http://dictionnaire-journalistes.gazettes18e.fr/journaliste/321-louis-fuzelier>.

5. *MfP*, t. I, p. 26 : « *Thésée ou la Défaite des Amazones*, pièce en trois actes, avec autant d'intermèdes qui composaient *Les Amours de Tremblotin et de Marinette*. Ce coup d'essai de M. Fuzelier, qui depuis nous a donné tant de pièces, attira tout Paris chez Bertrand. »

S'il faut signaler les travaux de David Trott⁶ et ceux de Françoise Rubellin⁷, si les vastes études récentes sur les débuts des théâtres forains⁸ ou sur la parodie dramatique d'opéra⁹ évoquent plus ou moins longuement le cas de Fuzelier, la grande « étude d'information générale¹⁰ » sur l'homme et son œuvre reste à faire, au point qu'en commençant notre travail, nous n'avions pas à notre disposition de liste fiable et détaillée de ses œuvres dramatiques.

En incluant les collaborations, le *Dictionnaire des théâtres de Paris* donne, à l'article Fuzelier, 112 pièces; Amédée Marandet en compte 162; David Trott parlait de 237 — chiffre qui n'est pas sans poser de problème car le regretté David Trott n'a pas laissé de liste; sur le site CÉSAR, enfin, on compte 252 titres¹¹. La première tâche à laquelle nous nous sommes attelés a donc été de dresser cette liste, d'établir le corpus des œuvres dramatiques de Fuzelier, ce qui permettrait ensuite de dénombrer : combien de pièces? combien seul? en collaboration? pour quels théâtres? de quelles formes? Combien nous sont parvenues? combien sont perdues? Nous prétendons apporter de nouvelles réponses

6. « Louis Fuzelier et le théâtre : vers un état présent », *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 83, juillet-août 1983, p. 604-617; « Textes et réécritures de textes : le cas des *Fêtes grecques et romaines* de Louis Fuzelier », *Man and Nature*, vol. 3, Edmonton, Academic Printing and Publishing, 1984, p. 77-88; « Pour une histoire des spectacles non-officiels : Louis Fuzelier et le théâtre à Paris en 1725-26 », *Revue d'histoire du théâtre*, 1988, p. 209-218; « A Dramaturgy of the unofficial stage : the non texts of Louis Fuzelier », *L'Âge du théâtre en France/The Age of Theatre in France*, éd. David Trott et Nicole Boursier, Edmonton, Academic Printing and Publishing, 1988, p. 209-218; « A Clash of Styles : Louis Fuzelier and the 'New Italian Comedy' », *The Science of Buffonery : Theory and History of the Commedia dell'Arte*, Toronto, Italian Studies 3, Dovehouse Editions, 1989, p. 101-115; « Deux visions du théâtre : la collaboration de Lesage et Fuzelier au répertoire forain », *Lesage, écrivain*, éd. Jacques Wagner, Amsterdam, Rodopi, 1997, p. 69-79; *Je suis le parrain de l'Opéra-Comique : l'apport de Louis Fuzelier au théâtre de la Foire*, conférence inaugurale du colloque « Les Théâtres de la Foire », Nantes, 1999.
7. Édition et publication de *Pierrot furieux ou Pierrot Roland* et *La Matrone d'Éphèse* dans *Théâtre de la Foire. Anthologie de pièces inédites 1712-1736*, Montpellier, Espaces 34, 2005; de *La Grand-Mère amoureuse* dans *Atys burlesque*, Espaces 34, 2011; « Écrire pour tous les théâtres : le cas singulier de Louis Fuzelier », dans *L'Opéra de Paris, la Comédie-Française et l'Opéra-Comique (1672-2010) : approches comparées*, dir. Sabine Chaouche, Denis Herlin et Solveig Serre, Paris, Études et rencontres de l'École des Chartes, 2012, p. 267-279; « Parodie et revue : trois états inédits des *Noces de Proserpine* de Fuzelier, D'Orneval et Lesage », *Séries parodiques au siècle des Lumières*, éd. S. Menant et D. Quéro, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2005, p. 55-69; « Une singulière collaboration : Destouches et Fuzelier à la Foire (*Le Jaloux*, 1716) », « La Chaussée, Destouches et la comédie nouvelle au XVIII^e siècle », éd. Jean Dagen, Catherine François-Giappiconi et Sophie Marchand, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2013, p. 25-40; d'autres articles sont encore à paraître.
8. Anastasia Sakhnovskaia, *La Naissance des théâtres de la Foire : influence des Italiens et constitution d'un répertoire*, thèse de doctorat de l'Université de Nantes, soutenue le 15 novembre 2013.
9. Pauline Beaucé, *Parodies d'opéra au siècle des Lumières : Évolution d'un genre comique*, Presses Universitaires de Rennes, 2013; Judith Le Blanc, *Avatars d'opéras : Parodies et circulation des airs chantés sur les scènes parisiennes*, Classiques Garnier, 2014. Signalons aussi l'article de Bertrand Porot, « À propos d'un fonds méconnu de Fuzelier : le spectacle de marionnettes de 1722 (troupe, salle, décors) », dans *Parodier l'opéra : pratiques, formes et enjeux*, dir. Pauline Beaucé et Françoise Rubellin, Espaces 34, à paraître.
10. La formule est de Patrice Coirault, dans le titre de *Notre chanson folklorique : étude d'information générale*, Picard, 1941.
11. Nombre faramineux dont il faut déduire les doublons et les œuvres non dramatiques indiquées à tort.

à ces questions et dresser, à la suite de David Trott, un nouvel « état présent » sur l'œuvre dramatique de Louis Fuzelier¹².

Établir une liste des œuvres dramatiques de Fuzelier, c'est aussi mettre au jour une chronologie de sa production et de ses collaborateurs, ce qui remet en question certaines idées reçues, comme celles que le père des études sur Le Sage dramaturge, Vincent Barberet, formulait dans son bref chapitre consacré aux collaborateurs de l'auteur de *Turcaret* (l'avant-dernier de son étude, deux pages et demie) ; il n'a pas de mots assez durs pour Fuzelier :

Avant de s'associer avec Lesage, Fuselier [*sic*] n'avait rien donné au théâtre forain qui eût une forme ou une valeur. Ses premières pièces sont d'une faiblesse inimaginable. Point d'esprit, point de caractères, point d'entente de la scène, et un style d'une invraisemblable platitude. Mais aussitôt que Lesage lui a montré la voie, il s'empresse de le prendre pour guide. Détestable en 1713 dans *Arlequin grand vizir*, il devient très supportable, deux ans après, dans *Arlequin défenseur d'Homère*. On l'y voit s'approprier la manière sobre et légère du maître. Il est toutefois plus lâché dans ses expressions, plus négligé dans son style, avec moins de naturel et de savoir-faire. Mais le progrès est aussi visible que l'imitation. [...] Comme d'Orneval, Fuselier a eu peu de succès en dehors de sa société avec Lesage ; ses échecs au contraire furent très nombreux¹³.

C'est en établissant une liste des œuvres et une chronologie que l'on s'aperçoit premièrement qu'*Arlequin grand vizir* n'est probablement pas une pièce de Fuzelier seul mais qu'il l'a sans doute écrite avec Pierre-François Biancolelli, que la pièce n'est pas de 1713 mais de 1715 (voir p. 84) ; que du coup, il est sans doute fallacieux de voir une « évolution » de Fuzelier entre deux pièces de la même année, et ce d'autant plus qu'il ne collabore pour la première fois avec Le Sage qu'en 1716.

Établir le corpus, c'est aussi recourir à de nombreux documents qui nous éclairent sur l'histoire du théâtre. En ce sens, les thèses d'Agnès Paul puis d'Anastasia Sakhnovskaia constituent une ressource de première importance, tant elles ont dépouillé, ordonné et comparé de documents. Cependant, l'étude d'Anastasia Sakhnovskaia s'arrête en 1716, et par ailleurs, comme l'écrivait Agnès Paul, « les investigations postérieures à 1718 ont été très décevantes¹⁴ », au point d'ailleurs qu'on ignore jusqu'au montant du privilège payé par Honoré en 1724 pour son Opéra-Comique. Nous avons cherché à confronter les quelques sources (*Mémoires des frères Parfaict*, *Dictionnaire des théâtres de Paris*, dictionnaire de Maupoint, ouvrages sur la Comédie-Italienne, manuscrits documentaires de Fuzelier *État des pièces* et *Opéra-Comique*, manuscrits des pièces elles-mêmes), souvent contradictoires¹⁵, en particulier pour l'attribution des pièces et leur succès.

L'étude de l'ensemble de ces documents laisse peu de place au doute quant aux « très nombreux échecs » dont parle Barberet : les frères Parfaict écrivent, à propos de pièces 1724 qui tombèrent,

12. Voir David Trott, « Louis Fuzelier et le théâtre : vers un état présent », art. cit.

13. Vincent Barberet, *Lesage et le théâtre de la foire*, Nancy, Paul Sordoillet, 1887, p. 212–213. D'Orneval n'est pas épargné non plus.

14. Agnès Paul, *Les théâtres des foires Saint-Germain et Saint-Laurent dans la première moitié du XVIII^e siècle*, thèse pour le diplôme d'archiviste paléographe, 1983, p. 11.

15. Il n'est pas rare, par exemple, que le *DTP* se contredise tout seul entre l'article consacré à la pièce et ceux consacrés aux différents auteurs. Nous donnons un tableau des attributions et des mentions dans différentes sources p. 379.

que « quoique de M. Fuzelier, [elles] eurent peu de succès¹⁶ ». « Point d'esprit », dit Barberet ? Pourtant, en 1703, le *Mercur*, dans ce qui constitue peut-être la première mention de Fuzelier, parle de « M. Fuzelier, dont les vers sont estimés, et qui a autant d'érudition que de vivacité¹⁷ ». Enfin, Le Sage lui-même, dans une lettre conservée aujourd'hui à la Bibliothèque municipale de Nantes et dont on ignore la date, s'adresse à Fuzelier en commençant par « mon cher Plaute¹⁸ ».

Établir le corpus, c'est aussi accéder aux textes. Or, un autre obstacle nous semble avoir entravé la marche des études sur Fuzelier : l'absence d'édition de ses œuvres. Un petit nombre de pièces de Fuzelier seul, en effet, ont fait l'objet de publication au XVIII^e siècle :

- les six pièces par écrits : il s'agit en réalité de livrets destinés au public¹⁹ ;
- les cinq pièces qui figurent dans le recueil *Les Parodies du nouveau Théâtre-Italien*, dont deux avaient fait l'objet de publications séparées au moment de leur création ;
- *Les Quatre Mariammes* et *Les Vacances du théâtre*²⁰ ;
- deux des quatre pièces pour la Comédie-Française²¹ ;
- les onze livrets d'opéra.

Au total, 26 pièces sur 129 ; c'est peu. Il faudrait ajouter les deux pièces figurant dans *Théâtre de la Foire : Anthologie de pièces inédites* dirigée par Françoise Rubellin, à savoir *La Matrone d'Éphèse* et *Pierrot furieux*. Une édition des œuvres de Fuzelier a été projetée par Favart (voir chapitre IV), mais le projet n'a pas été mené à bien. Il faut dire que l'entreprise serait volumineuse, même si l'on déduit des 129 pièces de Fuzelier seul les 22 qui sont aujourd'hui perdues. Les manuscrits des œuvres dramatiques, que Favart semble avoir eus tous à sa disposition, puisqu'il en fit l'achat à la mort de Fuzelier²², sont aujourd'hui dispersés dans plusieurs bibliothèques parisiennes : département des manuscrits occidentaux de la Bibliothèque nationale de France, mais aussi département de la Musique, fonds Favart de la Bibliothèque-Musée de l'Opéra, Bibliothèque de l'Arsenal, Bibliothèque Historique de la Ville de Paris et Archives Nationales²³.

16. *Mémoires pour servir à l'histoire des spectacles de la foire*, Briasson, 1743, t. II, p. 20.

17. *Mercur galant*, septembre 1703, p. 78.

18. Lettre de Le Sage à Fuzelier, Bibliothèque municipale de Nantes, fonds Labouchère.

19. *Scaramouche pédant scrupuleux, Orphée ou Arlequin aux enfers, Arlequin et Scaramouche vendangeurs, Sancho Pansa gouverneur dans l'île de Barataria, Arlequin Énée ou la prise de Troie et Les Fêtes parisiennes*.

20. Contrairement à ce qu'écrivit Françoise Gevrey dans « La Motte et les parodies », dans *Les querelles dramatiques à l'âge classique*, éd. Emmanuelle Hénin, Peeters, 2010, p. 304 : « parodie non imprimée de Fuzelier ».

21. *Momus fabuliste* et *Le Procès des sens*.

22. Voir Bibliothèque-Musée de l'Opéra, NLAS-252 (ancienne côte : Dossier d'artiste), [Cession des œuvres de Monsieur Fuzelier, faite par les demoiselles Marie-Claude et Marguerite Fuzelier ses héritières, à Monsieur Favart].

23. David Trott évoque cette dispersion dans « Louis Fuzelier et le théâtre : vers un état présent », art. cit.

Il nous a donc fallu recueillir l'ensemble des manuscrits, et en effectuer une transcription — ce qui n'alla pas sans difficultés d'accès et de lecture²⁴. Afin que ces transcriptions — qui se sont rapidement transformées en véritables éditions, plusieurs pièces impliquant un travail d'établissement du texte²⁵ — soient les plus exploitables possibles, elles ont été préparées avec \LaTeX , langage informatique extensible qui permet la création d'ensembles de commandes — que l'on peut regrouper en « paquetage ». Au sein du projet *POIESIS* financé par l'Agence Nationale pour la Recherche et dirigé par Françoise Rubellin²⁶, nous avons mis au point un tel paquetage, qui permet de structurer le texte dramatique et d'y signaler ce qui est nom de personnage, didascalie, texte parlé, texte chanté, indication d'air, *etc.*, et donc de structurer le codage du texte dramatique. Nous l'avons bien sûr utilisé ici — bien qu'il soit imparfait et en perpétuelle évolution — et en avons étendu l'usage, puisque nous l'avons doublé d'une part de programmes, écrits en C++, qui permettent de tirer des données des pièces, et d'autre part d'une base de données de toutes les couplets chantés. Une telle entreprise ne saurait être parfaite — par exemple, il reste toujours çà et là des vers qui n'appartenaient pas au couplet mais qui sont en fait citation du refrain d'un autre couplet, et qu'il faut donc signaler en tant que tels parce que le programme ne peut pas le deviner — mais elle nous a permis de faire quelques relevés statistiques.

Il nous est apparu qu'il serait regrettable de laisser l'édition des pièces de Fuzelier à l'état de simple outil destiné à fournir des statistiques et à alimenter une ou plusieurs bases de données. Le grand nombre de pièces risquait cependant de constituer un ensemble trop volumineux, et au demeurant, nous n'étudions pas dans le détail la totalité du corpus. Il nous a donc fallu faire un choix.

Nous l'avons dit, Fuzelier a travaillé pour tous les théâtres parisiens : ses pièces furent représentées à la Comédie-Française, à l'Académie royale de musique, à la Comédie-Italienne et dans plusieurs théâtres des foires. C'est aux foires que Fuzelier destina le plus de pièces ; c'est comme auteur forain qu'il est le plus connu ; c'est, enfin, dans sa production foraine qu'il reste le plus d'inédits ; nous avons donc décidé de centrer notre étude sur la production foraine de Fuzelier, et nous donnons l'édition de toutes les pièces foraines qui ne se trouvent pas ailleurs. Ainsi, on ne trouvera pas dans nos volumes imprimés les textes des parodies d'opéra, qui figurent sur le site internet Theaville (<http://theaville.org>), mais nous leur consacrons, comme aux autres pièces, une brève notice.

La Comédie-Italienne entretient plusieurs liens avec le théâtre forain. D'abord, physiquement : pendant trois étés consécutifs (1721–1723), les Italiens ont loué une loge à la foire Saint-Laurent²⁷. À

24. Ainsi, nous n'avons pu voir, dans le cas d'un portefeuille des Archives Nationales, qu'un microfilm de qualité moyenne, ce qui a rendu encore plus difficile le déchiffrement de plusieurs passages très raturés d'*Arlequin devin par hasard*. Pour l'édition de *La Rencontre des Opéras*, nous avons aussi eu recours à la version numérisée et en microfilm, dans laquelle plusieurs pages manquaient : il nous a donc fallu parlementer pour obtenir l'accès au document original.

25. Notre deuxième partie livre quelques observations sur la fréquentation des sources et sur le travail d'édition des textes.

26. Projet « Parodies d'Opéra : Intertextualité, Établissement des Sources Interdisciplinaires des Spectacles d'Ancien Régime », sélectionné et subventionné par l'ANR, 2009–2012.

27. Voir p. 55.

cette occasion, ils jouèrent, en plus de leurs pièces en prose avec des divertissements, plusieurs pièces en prose et vaudevilles ; cette forme, ils la pratiquaient aussi pour leurs parodies d'opéra, et les pièces critiques comme *Le Serdeau des théâtres*, *Parodie* ou *Les Malades du Parnasse* (non représentés) sont aussi mêlées de quelques couplets. Le *Mercure* de juin-juillet 1721 ne note-t-il pas à propos d'*Hercule flant* que c'est une « pièce [...] dans le goût des pièces de l'Opéra-Comique²⁸ » ? Il y a bien, à cet égard, une continuité entre la Foire et la Comédie-Italienne. Nous n'incluons pas ici l'édition de ces pièces critiques et parodies pour les Italiens²⁹, mais nous les avons transcrites et utilisées dans nos recherches statistiques. Nous éditons les pièces de Fuzelier données par les Italiens aux Foires en 1723. D'autre part, deux pièces non représentées se sont révélées destinées à la Comédie-Italienne lors de leur étude — *L'Ami à la mode* et *La Jalousie avec sujet* ; comme il s'agit de parodies, nous ne les intégrons pas dans nos éditions, mais leur consacrons une notice.

Ajoutons que presque toutes les autres pièces manuscrites pour la Comédie-Italienne ont été quelque peu étudiées à Nantes, dans le cadre du Centre d'études sur les théâtres de la Foire et la Comédie-Italienne (CETHEFI). Charlotte Guillet, dans son mémoire de master 2, a édité *Mélusine* — une pièce qui dément, à notre sens, l'opinion du regretté David Trott selon laquelle « of the early works, only *La Méridienne* seems worthy of interest now³⁰ » — et Lenaïg Ploquin, dans le sien, *La Mode*, *La Méridienne* et *Le Mai* ; les deux pièces de 1718 — *L'Amour maître de langue* et la première version de *La Mode* — figurent dans notre propre travail de master 2. Il ne reste donc que *Les Malades du Parnasse* (1723), *La Bague magique* (1726), ainsi que *La Souricière* (1727, non représentée). Des œuvres de Fuzelier pour la Comédie-Française, deux sont restées manuscrites, *Les Aventures du camp de Porché-Fontaine* et *Les Amusements de l'automne*. Cependant, ces pièces sont formellement très différentes des pièces foraines ; nous n'en donnons donc pas l'édition ici.

Les pièces foraines ont, à quelques rares exceptions près — un *Homère jugé* non représenté, *Arlequin jouet des fées*, *Le Camp des Amours* et *L'Épreuve des fées* — un point commun : elles sont « à vaudevilles », c'est-à-dire qu'elles contiennent une proportion importante de vaudevilles (d'un tiers à la totalité) au point que le vaudeville devient un moyen d'expression normal pour les personnages dans la pièce. Comme nous le montrerons (chapitre VI), le vaudeville est une caractéristique essentielle des genres forains.

Dans le premier quart du XVIII^e siècle, les théâtres des foires Saint-Germain et Saint-Laurent furent souvent en butte à diverses interdictions ; les forains mirent aux points des formes diverses pour contourner ces interdictions : écriteaux, scènes détachées, monologues, jargon, et enfin opéra-comique. Parmi ces formes, Fuzelier n'a pratiqué que celles qui ont recours au vaudeville ; il n'écrivit pas de pièces en monologues, ni en jargon. À partir de 1721, le vaudeville s'impose presque sans par-

28. *Mercure*, juin-juillet 1721, vol. 2, p. 21.

29. Nous avons déjà signalé que les parodies sont toutes en ligne ; ajoutons que les pièces critiques représentées ont été éditées au XVIII^e siècle dans *Les Parodies du nouveau Théâtre-Italien*.

30. David Trott, « A Clash of Styles : Louis Fuzelier and the 'New Italian Comedy' », *The Science of Buffoonery : Theory and History of the Commedia dell'Arte*, éd. Domenico Pietropaolo, Université de Toronto, Dovehouse, 1989, p. 110.

tage sur les scènes foraines. Or, comme Fuzelier, le vaudeville n'a fait l'objet d'études que partielles, souvent en lien avec les parodies d'opéra, comme en témoigne bien, par exemple, le site Theaville. Beaucoup d'études se concentrent sur des cas ; ainsi, dans l'ouvrage édité par Herbert Schneider *Timbre und Vaudeville : zu Geschichte und Problematik einer populären Gattung im 17. und 18. Jahrhundert*, Mark Darlow étudie *Bastien et Bastienne*, Raphaëlle Legrand les parodies de *Dardanus*, Bruce A. Brown *Les Réveries renouvelées des Grecs*³¹ — on remarquera que ces trois études concernent des parodies d'opéra. Un autre pan des études sur le vaudeville se consacre aux chansons³² ; beaucoup étudient l'origine des vaudevilles — c'est le cas de Judith Le Blanc dans la première partie de sa thèse³³.

Ces travaux ne permettent cependant pas d'appréhender ni le métier de chansonnier, celui de parolier ou d'auteur dramatique ayant recours au vaudeville, ni celui d'acteur-chanteur à qui l'on fait chanter des couplets sur des vaudevilles. Une récente étude de Bertrand Porot³⁴ nous donne une idée des effectifs et des moyens musicaux qui pouvaient être mis en œuvre aux foires, mais l'absence quasi totale de partitions détaillées rend difficile un travail de fond.

Nous avons donc cherché à comprendre précisément ce qu'était le vaudeville et quelles étaient ses implications, en retraçant son histoire, en évoquant rapidement celle des formes qui, comme le fera l'opéra-comique, mêlent le parlé et le chanté, du Moyen Âge au xvii^e siècle, et en étudiant les rares textes du xviii^e siècle qui nous parlent de l'écriture des pièces à vaudevilles.

La compréhension de l'écriture du genre ne saurait se dispenser d'une étude des couplets. Quels airs Fuzelier choisit-il ? Pourquoi ? Que peut-on savoir de la manière dont il écrit les couplets ? Quel rôle est le leur dans les pièces ? Pour répondre à ces questions, nous nous en sommes posé d'autres : quels sont les vaudevilles les plus utilisés par Fuzelier ? quels sont leurs points communs ? Y a-t-il un rapport entre le nombre de couplets et les vaudevilles choisis ? Nous apportons des éléments de réponse au chapitre VII, ce qui nous permet ensuite de formuler quelques hypothèses sur l'écriture des couplets (chapitre VIII).

Tout ceci a été permis par l'exploitation informatique des textes encodés, si l'on peut dire, avec \LaTeX , et transformés en données avec d'autres langages. Cependant, nos compétences en la matière

31. *Timbre und Vaudeville : zu Geschichte und Problematik einer populären Gattung im 17. und 18. Jahrhundert*, éd. Herbert Schneider, G. Olms, 1999.

32. Dans l'ouvrage cité ci-avant, H. Schneider étudie les recueils de chansons maçonniques (« Entstehung und Gebrauch der Timbres im freimaureischen Chanson Frankreichs »), A. Keilhauer les chansonniers historiques ; d'autres études se consacrent aux parodies spirituels et noëls, comme, dans le même ouvrage, J. Quéniart, « Le cantique entre pastorale et esthétique. L'évolution des rapports entre religion et culture dans la France catholique » ; dans *Das Vaudeville : funktionen eines multimedialen Phänomens*, l'article « Noël du xvii^e au xix^e siècle : sur les traces de mélodies antérieures à 1600 » de Carola Hertel. Signalons enfin l'article « La Calotte and the French vaudeville », de Dorothy S. Packer, dans *Journal of the American Musicological Society*, vol. 23, n^o 1, 1970, p. 61–83.

33. Judith Le Blanc, *Avatars d'opéras...*, ouvrage cité.

34. Bertrand Porot, « Aux origines de l'opéra-comique : étude musicale du *Théâtre de la Foire* de Lesage et d'Orneval (1713–1734) », *The Opéra-Comique in the 18th and 19th Centuries*, éd. Lorenzo Frassa, Brepols, 2011, p. 283–329.

— nous voulons dire dans le maniement des langages informatiques C++, PHP et (My)SQL — sont loin d'être infinies, et nous n'avons fait que nous former nous-mêmes, ce qui est extrêmement coûteux en temps, et le temps nous a assurément manqué pour mener plus avant les investigations statistiques. D'autre part, il nous a manqué aussi des études similaires menées sur d'autres périodes, d'autres auteurs ; en l'absence de points de comparaisons, les chiffres restent souvent un peu hermétiques.

Il en va de même des éditions qui, assurément, seraient très perfectibles. Nous espérons néanmoins qu'en l'état, les 53 pièces que nous donnons dans le second volume de notre thèse, augmenté des pièces proposées en annexes, permettront d'enrichir et de poursuivre les études sur Fuzelier, sur la Foire et sur le théâtre du xviii^e siècle³⁵. Nous espérons vivement que notre travail sera ce que nous avons déploré de n'avoir pas à notre disposition : un point de départ et de comparaison.

35. Nous donnons également en annexe la liste détaillée du contenu de plusieurs manuscrits ainsi que plusieurs documents qui, nous l'espérons, seront utiles à l'exploration future de la vie et de l'œuvre de Fuzelier.

Abréviations et conventions d'édition

Abréviations

On trouvera les références détaillées — en particulier les titres complets — des ouvrages cités dans cette liste dans la bibliographie.

Acad. [année]	<i>Dictionnaire de l'Académie française</i> , Paris, Coignard, puis Brunet ; le chiffre qui suit indique l'année de l'édition.
BnF	Bibliothèque nationale de France, Paris.
Capelle	Pierre Capelle, <i>La Clé du caveau...</i> , Paris, Capelle et Renand, 1811.
DNTI	Mouret, <i>Premier [– Sixième] recueil des divertissements du nouveau Théâtre-Italien</i> , Paris, s.d.
DTP	Claude et François Parfaict, Quentin Godin d'Abguerbe, <i>Dictionnaire des théâtres de Paris</i> , Paris, Rozet, 1767–1770.
DVM	dernière voyelle masculine (voir ci-après).
Féraud	Jean-François Féraud, <i>Dictionnaire critique de la langue française</i> , Marseille, J. Mossy père et fils, 1787–1788.
<i>État des pièces</i>	Manuscrit « État des pièces jouées aux foires Saint-Germain et Saint-Laurent depuis l'année 1710 », Bibliothèque-Musée de l'Opéra de Paris, Archives, Théâtres, Paris, Foires Saint-Germain et Saint-Laurent, 1.
fr. [numéro]	Fonds français de la BnF, département des manuscrits occidentaux.
Furetière	Antoine Furetière, <i>Dictionnaire universel contenant généralement tous les mots français tant vieux que modernes, et les termes de toutes les sciences et les arts</i> , La Haye, A. et R. Leers, 1690.
Le Roux	Philibert Joseph Le Roux, <i>Dictionnaire comique, satirique, critique, burlesque, libre et proverbial</i> , Amsterdam, Le Cène, 1718.
Léris	Antoine de Léris, <i>Dictionnaire portatif historique et littéraire des théâtres</i> , Paris, Jombert, 1763.
Littre	Émile Littré, <i>Dictionnaire de la langue française</i> , Paris, Hachette, 1873–1877.
Maupoint	Maupoint, <i>Bibliothèque des théâtres...</i> , Paris, Prault, 1733.
Mfp	Claude et François Parfaict, <i>Mémoires pour servir à l'histoire des spectacles de la foire...</i> , Paris, Briasson, 1743.

<i>Nouveaux Mémoires</i>	<i>Nouveaux Mémoires sur les spectacles de la Foire, par un entrepreneur de lazzi, dédiés à un acteur forain</i> , Bibliothèque-Musée de l'Opéra de Paris, Rés. 611.
<i>Opéra-Comique</i>	Manuscrit « Opéra-Comique », Bibliothèque-Musée de l'Opéra de Paris, fonds Favart, carton I, C,6.
<i>PNTI</i>	<i>Les Parodies du nouveau Théâtre-Italien</i> , Paris, Briasson, 1731 puis 1738. Sauf mention contraire, nous renvoyons à l'édition de 1738.
<i>TFLO</i>	<i>Le Théâtre de la Foire ou l'Opéra-Comique...</i> , Paris, Ganeau, Pissot, Gandouin, 1721-1737.

Nous désignons aussi certaines écritures manuscrites par un sigle. On trouvera des exemples des écritures *F_S*, *J_{St}* et des écritures de Fuzelier lui-même au chapitre IV.

Percequum
 Mais il paroist fort a propos un homme qui
 va me dire si je ne me trompe point. Soit
 bé mon amy. n'est ce pas dans cette cave
 que loge.
C'est du tremblant
 La tres bonne de cepe
 La tres celebre maitrepe

FIGURE 1 : L'écriture *B*.

Scours
Parquim
 le baron de Griseville. L'anglais est un maître
 difficile a vaincre; mais, nos pères nous l'ont vu a
 certain curieux d'Helipé que nous aurons vu dans un
 moment, c'est m. de la Comte de Préaut l'ont
 de s'occ. belle. la porte des fontes, c'est une source fringante

FIGURE 2 : L'écriture *Pm*.

Conventions

Pour toutes les citations et pour les éditions, l'orthographe et la ponctuation sont modernisées. Nous avons toujours pris en compte la ponctuation de l'original, manuscrit ou imprimé.

Nous écrivons Le Sage en deux mots. C'est l'usage dans la plupart des documents du XVIII^e siècle, et de plus, dans la lettre de lui-même conservée à la Bibliothèque municipale de Nantes, il signe avec un net espace entre l'e et le S. Nous avons cependant, pour les études modernes, respecté l'orthographe choisie par l'auteur de l'étude. De même, Fuzelier écrit son nom avec un z et non un s, et avec un seul l, aussi avons-nous suivi cette orthographe.

comme je vous aime et conservez moy
une amitié qui m'est chere. mes respects
a Madame de la Gravelle.

Paris le 15 Juillet.

Le Sage

FIGURE 3 : Fin de la lettre de Le Sage.

En ce qui concerne les vers, nous les décalons depuis la marge en fonction de leur longueur métrique. Plus le mètre est petit, plus le vers est décalé vers le centre de la page, de sorte que deux vers de même mètre sont alignés de la même façon. Cette pratique est attestée aux XVII^e et XVIII^e siècle, même si elle n'est pas rigoureuse et semble, parfois, répondre à des critères d'esthétique plutôt que de lisibilité de la structure métrique. Comme les vers sont clairement signalés, nous supprimons les chiffres qui indiquent leurs numéros, présents dans certains manuscrits, ainsi que les indications « en prose ».

Quand le vers contient un -e- qui ne doit pas être prononcé, chanté ni comptabilisé, nous supprimons cet -e- pour le remplacer par un accent circonflexe sur la voyelle précédente ; par exemple « marierai » devient « marîrai ». Nous nous sommes, pour cela, inspiré de la double orthographe possible de « gaiement, gaîment ».

En ce qui concerne les rimes rendues imparfaites par l'orthographe moderne — par exemple « moi, crois », orthographié « croi » dans la source — il nous paraît très clair, à la lecture des textes, qu'il s'agit d'une pure convention graphique car, dans les pièces foraines, les consonnes finales n'étaient pas prononcées, comme en attestent de nombreuses rimes.

Afin de distinguer clairement les vers parlés des vers chantés — et puisque, de toute façon, nous avons dû le faire pour l'analyse statistique des pièces —, nous appliquons aux vers parlés une police de caractère différente.

Dans certains manuscrits, des didascalies sont notées dans les marges avec, dans le texte, une astérisque à l'endroit où il faut les insérer. Nous les intégrons dans le texte.

Terminologie pour la métrique

Nous empruntons à Benoît de Cornulier la notion de *dernière voyelle masculine* (DVM) telle qu'il la définit dans *De la métrique à l'interprétation : Essais sur Rimbaud*, Paris, Classiques Garnier, 2009, p. 519 :

La dernière voyelle masculine d'une unité prosodique possède généralement un certain nombre de propriétés : 1) c'est sa voyelle conclusive, celle à partir de laquelle se prend, en amont, la séquence dont la longueur peut être métrique ; 2) c'est le point de départ de la rime, vocalique ou consonantique ; 3) c'est le point de départ de la cadence ; par ces trois propriétés, c'est comme le centre ou l'*appui* des formes métriquement pertinentes, ou leur *tête* en terminologie générativiste ; 4) c'est le siège de certains motifs intonatifs, par exemple c'est sur elle que peut se caler l'élévation ou l'abaissement tonal marqueur d'inachèvement ou d'achèvement ou de modalité ; 5) c'est elle qui porte l'éventuel accent souvent dit "tonique", et aussi celle à partir de laquelle se cale, en amont, un éventuel accent alternatif d'une voyelle sur deux ; 6) dans le chant traditionnel, elle coïncide avec un temps fort du motif. On peut donc la désigner comme fondamentale ou *tonique* de cette expression.

À sa suite également, nous désignons par « *n-v.* » un vers de *n* voyelles métriques ; Benoît de Cornulier a en effet montré que ce sont les attaques vocaliques, et non les syllabes, qui sont pertinentes en métrique. Nous désignons par décasyllabe exclusivement un 10-v. rythmé (ou, si l'on préfère, rythmable) en 4+6, et par alexandrin exclusivement un 12-v. rythmé en 6+6.

PARTIE I

Louis Fuzelier, auteur dramatique

MAILLARD — En somme, tu n'as eu que des succès...
LE COMÉDIEN — Non, mais il n'y a que les succès qui comptent.

Sacha Guitry, *Le Comédien*, dans *Théâtre complet*, t. IV, p. 349.

CHAPITRE I

Portrait de Fuzelier

On est étonné que quelques gens d'esprit, qui ont donné au public des ouvrages excellents, ne soient pas de l'Académie. [...] J'en suis fâché; on nous le reprochera éternellement. L'abbé de Chaulieu, Rousseau, Voltaire, Fuzelier, Le Sage, etc., étaient aussi bien dignes de devenir nos confrères¹.

On dit souvent que l'on sait peu de choses sur la vie et la personne de Fuzelier ; il ne faudrait cependant pas en déduire que l'on ne sait rien. Ainsi, nous avons, au cours de nos travaux, pu déterminer plusieurs éléments qui complètent la notice qui lui est consacrée dans le *Dictionnaire des journalistes*², laquelle apporte de nombreux éléments, en particulier sur sa carrière au *Mercure* et sur son emprisonnement en 1731. Les recherches de Françoise Rubellin nous éclairent sur sa naissance et sa mort ; l'analyse du contenu des manuscrits qu'elle et David Trott ont repérés — en particulier ceux qui, à l'Arsenal et à la Bibliothèque historique de la Ville de Paris, conservent des « poésies fugitives » et même quelques documents personnels, dont des copies de lettres — nous permet de mieux cerner son entourage et ses ambitions.

I Éléments biographiques

I.1 Naissance

Jusqu'à présent, les dates les plus diverses ont été avancées pour la naissance de Fuzelier. Le *Journal de Verdun* le dit né en 1672. Campardon³ la situe en 1673. Girdlestone⁴ parle de 1671, et Charles Malherbes de « 1668 suivant les uns, [...] 1672 suivant les autres⁵ ».

-
1. Pierre-François Guyot Desfontaines, *Dictionnaire néologique à l'usage des beaux esprits du siècle*, Amsterdam, Le Cène, 1731, p. 62.
 2. *Dictionnaires des journalistes (1600-1789) : édition électronique revue, corrigée et augmentée* ; article Fuzelier de Michel Gilot et François Moureau. Consulté en ligne : <http://dictionnaire-journalistes.gazettes18e.fr/journaliste/321-louis-fuzelier> ; consulté régulièrement en 2013 et au début de 2014.
 3. Campardon, *Foire*, t. I, p. 345.
 4. Girdlestone, *La Tragédie en musique...*, p. 177.
 5. Charles Malherbes, préface aux *Indes galantes* dans l'édition de la partition par Dukas pour le tome VII des œuvres complètes de Rameau, Paris, Durand, p. xxxviii.

Le *Dictionnaire* de Lérès quant à lui, ne donne pas de date de naissance mais précise que Fuzelier est « mort, [...] le 19 septembre 1752, dans la quatre-vingtième année de son âge⁶ ». Or cette assertion ne concorde pas avec ce qu'on peut lire dans le *Dictionnaire des théâtres de Paris* : « mort le mardi 19 septembre 1752, âgé de 78 ans⁷ ».

Ce dernier témoignage concorde avec l'acte de naissance, retrouvé par Françoise Rubellin en 2012 dans les archives d'état civil de Paris. Bien que ces archives aient été reconstituées⁸, et donc éventuellement sujettes à erreur, la concordance avec le témoignage des frères Parfaict nous invite à penser que la date qui y figure est correcte. Louis Fuzelier est donc né à Paris le 24 octobre 1674.

Mais autour de cette naissance, le mystère reste complet : nous ignorons tout de ses parents et de sa formation.

1.2 Mariage ?

Il est un autre point de l'état civil qui reste incertain, c'est celui du mariage de Fuzelier. Dans le *Discours à l'occasion d'un discours de M. D. L. M. sur les parodies*, Fuzelier écrit que « l'hymen ne [l']a jamais inscrit sur ses registres⁹ ». Il n'y a pas de raison de remettre en doute ce témoignage : Fuzelier n'était donc sans doute pas marié en 1738. Longtemps, cette assertion seule faisait loi.

Cependant, on trouve dans les pièces de vers conservées à l'Arsenal un poème adressé à « Lisette de Toucques, ma femme¹⁰ » :

Je voudrais bien t'offrir des vers
Trop aimable Lisette
Et de tes agréments divers
Y tracer l'étiquette ;
Mais taisons-nous sur tes appas :
Mon âme en est jalouse,
Un mari prudent ne doit pas
Chansonner son épouse.

S'agit-il uniquement d'un jeu poétique ? Un propos voisin est développé dans l'épître « À mademoiselle Carton de l'Académie royale de musique, par l'auteur qu'elle appelait son mari ».

Si j'avais fait un tel tableau
D'abord les plaisants de Cythère
Apostrophant de mon pinceau
La complaisance débonnaire

6. Lérès, p. 579–580.

7. *DTP*, t. II, p. 660.

8. Comme le précise le site internet des Archives de Paris, l'état civil parisien antérieur à 1860 a été détruit pendant la Commune en mai 1871 ; une partie en a cependant été ensuite reconstituée, dont l'acte de Louis Fuzelier (orthographié « Fuzellier »). Voir http://canadp-archivesenligne.paris.fr/archives_etat_civil/index.php.

9. *Les Parodies du nouveau Théâtre-Italien*, 1738, t. I, p. xxxv. Cette phrase ne figure pas dans la version imprimée en 1731.

10. Bibliothèque de l'Arsenal, ms. 9577, p. 134, « Madrigal cxii ».

D'un brevet ou d'un pot-pourri
 (Calotinique récompense)
 Auraient pour moi fait la dépense,
 Cupidon en aurait bien ri,
 En s'écriant : « Ho ! la bonne âme !
 Il fait l'éloge de sa femme !
 Est-ce là l'emploi d'un mari ? »
 [...]
 Il ne faut jamais révéler
 Un bonheur souvent redoutable ;
 Oui, plus l'épouse est adorable
 Et moins l'époux en doit parler¹¹.

Le titre de cet autre poème annonce cependant clairement qu'il s'agit d'un jeu (« l'auteur *qu'elle* *appelait* son mari »), et contraste avec la simplicité du titre « À Lisette de Toucques, ma femme ». Il peut donc y avoir lieu de ne pas considérer les deux textes de la même manière.

Le nom de Lisette de Toucques (ou Touques) figure dans un autre manuscrit, conservé à la Bibliothèque historique de la Ville de Paris¹², où se trouve un « Bouquet à Lisette que d'Avricour nommait Madame de Touques comme femme par conversation de Fuzelier qu'il appelait M. de Touques et quelquefois le Touquin et la Touquine ». La formulation n'est pas claire : la plaisanterie est-elle de donner à Fuzelier, l'époux, le nom de sa femme ? L'expression « par conversation » s'applique-t-elle à « femme de Fuzelier » ou à « d'Avricour nommait » ?

Quoi qu'il en soit, Fuzelier semble être resté sans descendance directe puisque ces deux sœurs furent ces héritières, comme en atteste l'acte de cession des manuscrits de Fuzelier par « Marie-Claude et Marguerite Fuzellier, sœurs et uniques héritières par bénéfices d'inventaire du feu Sieur Louis Fuzellier » à Favart¹³.

1.3 Un honnête homme

On trouve dans les papiers autographes conservés à la Bibliothèque historique de la Ville de Paris, cette copie d'une lettre adressée à la marquise de Prie le mercredi 29 mars 1724¹⁴ :

Si j'avais une grâce à demander, je ne prendrais pas la liberté de m'adresser à vous, puisque je n'ai pas encore mérité l'honneur de votre protection, mais j'ai cru qu'il suffisait d'être connu de vous pour

11. BHVP, NA 231.

12. Communiqué par F. Rubellin, et mentionné par Marandet, p. 70. Ce petit poème figure dans le recueil de chansons intitulé *Montgenettes* ; d'après la description que fait Marandet et les autres ensembles de pièces qu'il mentionne à son voisinage (*Amusements lyriques, Parlement d'Auteuil*, lettres sur le *Nouveau Monde*), les *Montgenettes* devaient se trouver dans le manuscrit NA 231 de la B.H.V.P. Cependant, lors de notre consultation de ce carton en février 2012, nous l'avons trouvé en grand désordre et n'avons pas retrouvé les *Montgenettes* qui, peut-être, ont été égarées depuis.

13. Bibliothèque-musée de l'Opéra, dossier d'artiste de Fuzelier.

14. Jeanne Agnès Berthelot de Pléneuf, marquise de Prie (1698–1727), maîtresse du duc de Bourbon. Elle est souvent considérée comme l'une des femmes les plus influentes de la cour dans les années 1723–1726. Elle est donc en pleine gloire quand Fuzelier lui écrit.

en espérer la justice due à l'innocence calomniée. Il m'est revenu par un canal non suspect que messieurs Pâris disaient que j'étais accusé d'avoir composé des vers contre eux et contre une autre personne en place par la sollicitation et sur les mémoires du sieur Dupré, arrêté depuis vendredi dernier par ordre du roi, et que le sieur Dupré m'avait donné 400 livres pour la façon de ces pièces insolentes.

Il y a, madame, dans cette accusation, deux propositions également insoutenables. La première m'établit auteur de deux libelles. J'ose protester que je n'en ai jamais fait de ma vie et que ma plume n'a jamais attaqué que quelques auteurs et des ouvrages critiqués avant moi par le public.

Il est vrai, madame, que les auteurs mécontents sont la plupart très capables d'imputer des satires anonymes à tout écrivain qui ose ne les pas encenser, et cela dans la vue de lui attirer des ennemis plus redoutables qu'eux. Mais les ministres et les magistrats n'ont-ils pas cent ressorts secrets pour démasquer de semblables impostures ?

Ce n'est pas, sûrement, ma faute, madame, si on me donne une réputation de satirique. J'ai toujours fait ce qu'il fallait faire pour les éviter¹⁵. Je ne fréquente ni les cafés ni les assemblées de nouvellistes, je n'ai jamais lu, copié ni débité un seul écrit caustique. Il y a bien d'honnêtes gens qui ne peuvent pas se vanter d'une circonspection aussi scrupuleuse. Il est aisé de vérifier ce que j'avance.

À l'égard des 400 livres qu'on suppose que le sieur Dupré m'a données pour le prix des vers qu'on m'attribue, je défie qui que ce soit de prouver que j'aie jamais touché de l'argent pour quelque ouvrage que ce soit excepté les rétributions des théâtres ; si mon esprit était aussi mercenaire que les délateurs faux se l'imaginent, je n'aurais pas renoncé sans répugnance en commençant le *Mercur* à un revenu de 4000 livres de rentes que produisaient à feu l'abbé Buchet, suivant son rapport, les nouvelles à la main. Ses frères vivent actuellement de cette industrie, et je n'ai pas voulu m'en mêler pour n'être pas exposé aux interprétations empoisonnées et aux dénonciations scélérates. Je crois, madame, qu'il ne faut pas un raisonnement bien fort pour démontrer qu'un homme qui par prudence néglige 4000 livres de produit d'une affaire permise mais sujette à la prévention ne peut être assez avide pour se risquer aux suites funestes des libelles diffamatoires pour 400 livres.

Je vous supplie très humblement, madame, de faire éclaircir ces vérités : vous ne me devez point votre appui, mais je vous crois trop généreuse et trop équitable pour le refuser à l'innocence. Ma conduite sur le chapitre de la satire n'a pas besoin d'indulgence, et je ne prétends devoir ma justification qu'à la perquisition la plus sûre. J'ai l'honneur d'être¹⁶, etc.

L'affaire semble n'avoir pas eu de suite, mais c'est pour une autre affaire d'épigramme que Fuzelier sera inquiété et même emprisonné sept ans plus tard, à la fin de 1731 :

Vous savez peut-être que Fuzelier est en prison pour avoir fait une épigramme contre Boindin, Mallet et autres, dans laquelle le nom du père Girard se trouve malheureusement¹⁷.

Le 17 novembre 1731, en effet, Fuzelier « soupçonné d'avoir fait un[e] épigramme contre le s[ieu]r Murette¹⁸ » a été arrêté par ordre du roi et conduit à la prison du Petit Châtelet. Il s'adresse alors au cardinal de Fleury :

Fuzelier supplie très humblement Monseigneur le Cardinal de vouloir bien se souvenir qu'il l'a honoré de sa protection ; qu'il a dit même un jour que ce qu'il estimait le plus en lui était la réputation d'honnête homme qui lui était généralement accordée, enfin qu'en conséquence de ce sentiment

15. *Sic*. Le pronom « les » renvoie certainement aux auteurs satiriques.

16. « Copie de la lettre écrite à madame la marquise de Prie le mercredi 29 mars 1724 », BHVP, carton NA 231. Dans une autre pièce du même carton, datée du 30 mars 1724, Fuzelier écrit à monsieur Pâris l'aîné, garde du Trésor Royal, et mentionne qu'il lui envoie une copie de la lettre adressée à la marquise de Prie.

17. Voltaire, lettre à J. B. N. Formont datée du 21 novembre 1731, dans *Correspondance*, éditée par Théodore Besterman, Genève, Institut et Musée Voltaire, 1953, t. II, p. 253.

18. Arsenal, ms. 11145 (archives de la Bastille), f^o 339. Nous n'avons pas trouvé qui était ce Murette.

avantageux, Son Éminence avait eu la bonté de présenter de son propre mouvement ledit Fuzelier au roi en deux différentes occasions. Est-il possible que Son Éminence pense aujourd'hui si différemment du suppliant, sur une délation fabriquée par des ennemis injustes et peu croyables ? Tous les princes et princesses de la maison de Condé attesteront ce fait-ci. Refusera-t-on d'entendre de si respectables témoins¹⁹ ?

Bien que le dossier d'archives conservé à l'Arsenal ne nous livre pas davantage d'informations, Fuzelier, en effet, fut relaxé, comme en témoigne le titre d'un sonnet conservé aux Archives Nationales :

Sonnet V

Composé par l'auteur arrêté par l'ordre du roi le dimanche dix-huit novembre 1731, sur la délation de la calomnie et de l'imposture, et élargi dix jours après sur les témoignages les plus respectables de la cour et de la ville.

Prison, que ton séjour est triste et redoutable !
Que la crainte inquiète en redouble l'horreur !
Cent fantômes divers, enfants de la terreur,
Y troublent la raison la plus inébranlable.

Vous que la calomnie attaque, insulte, accable,
Victime abandonnée à sa noire fureur,
Du dédale des lois appréhendez l'erreur,
L'accusé le plus juste en sort souvent coupable.

Et vous, juges, songez que le maître des dieux
Aux arrêts de la terre attentif dans les cieux
Voit comment votre main conduit votre balance.

Au poids de la faveur ne la livrez jamais.
Souvenez-vous toujours que Thémis vous a faits
Pour peser seulement les droits de l'innocence²⁰.

Ces deux témoignages nous apprennent que Fuzelier n'a pas manqué, au cours de sa carrière, de se faire des ennemis jaloux²¹, mais aussi de s'assurer de puissants appuis. Il rappelle à Fleury qu'il a même été présenté au roi, et une pièce de vers manuscrite conservée à l'Arsenal est adressée « Au roi, pour le remercier d'une montre qu'il a donnée à l'auteur », une autre « À madame la marquise de Pompadour, en recevant par ses mains une montre donnée à l'auteur par le roi²² ». Enfin, à deux reprises en ces occasions, Fuzelier met en avant sa réputation d'honnête homme, qui ne s'attache guère au genre satirique — qui se distingue du genre critique — et peu avide au gain. En 1740, Barbier en parle dans son *Journal* comme d'un homme « mal à son aise », c'est-à-dire peu fortuné.

19. Arsenal, ms. 11145, f° 343.

20. Archives nationales, AJ/13/1034.

21. Le *Dictionnaire des journalistes* mentionne également que Fuzelier a déjà été inquiété en 1730.

22. Arsenal, ms. 9577, p. 379–380.

I.4 Relations

Fuzelier a fréquenté les puissants. Si, bien qu'il ait été, on l'a vu, présenté au roi, il ne peut se prévaloir de faire partie des protégés de madame de Prie, non plus que de ceux de madame de Pompadour²³, l'avocat Barbier le dit « de tout temps ami du marquis de Nesle et de madame de Mailly, sa fille²⁴ », proches du ministre Maurepas²⁵.

Par ailleurs, quand il est inquiété, en 1731, il évoque dans sa défense la protection des Condé.

Nous le retrouvons aussi auteur de poèmes de circonstance, dont « Le Purgatoire de Cythère, épithalame pour le mariage de mademoiselle L'Archer avec monsieur le comte d'Argenson²⁶ », un autre épithalame « pour le mariage de monsieur le comte d'Étampes avec mademoiselle de Nonant²⁷ », un « Dialogue entre l'Amour et l'Hymen au sujet du mariage de S.A.S. mademoiselle de Chartres avec S.A.S. monseigneur le prince de Conti²⁸ ». C'est d'ailleurs de la famille de Conti qu'il semble le plus proche : ses nombreuses poésies contiennent plusieurs « Bouquets » adressés à la princesse de Conti²⁹, et le *Mercur*e d'août 1717 en mentionne un également. Il semble donc que non seulement Fuzelier a écrit pour les grands, mais qu'il les a côtoyés. Ainsi, dans la liste de ses cantates telle qu'il la copie lui-même³⁰, outre les œuvres dédiées à Philippe d'Orléans, *La Nymph*e de Saint-Cloud et *La Victoire de Lérida*³¹, à la reine « sur la naissance des deux princesses de France, chantée devant Sa Majesté le lundi après midi 27 octobre 1727³² », on note les précisions sur l'exécution de la cantate *Vénus et Adonis*, musique de Courbois : « en décembre 1722 pour être chantée par madame la vicomtesse de Polignac, accompagnée de la flûte traversière par S. A. S. Mgr le prince de Conti et du cor de chasse par M. le marquis de Dampierre³³ ».

-
23. On trouve, parmi les copies de lettres du carton NA 231 de la BHVP, des lettres projetées ou envoyées adressées à madame de Pompadour dans lesquelles il demande son appui pour *Le Carnaval du Parnasse*, il ne paraît pas que ses demandes aient abouti.
24. Edmond Jean François Barbier, *Chronique de la Régence et du règne de Louis XV (1718–1763) ou Journal de Barbier, avocat au Parlement de Paris*, Paris, Charpentier, 1857, t. III, p. 234.
25. Il adresse d'ailleurs une épître à ce dernier en septembre 1739, voir Arsenal, ms. 9577, p. 221.
26. Arsenal, ms. 9577, p. 279. Il s'agit de Marc-Pierre de Voyer de Paulmy, comte d'Argenson, qui épouse le 24 mai 1719 Anne Larcher.
27. Arsenal, ms. 9577, p. 295. Il s'agit probablement du mariage de Philippe Charles d'Étampes avec Marie du Plessis-Châtillon, fille du comte de Nonant, en 1709.
28. Arsenal, ms. 9577, p. 307. Il s'agit du mariage de Louise Diane d'Orléans, dite mademoiselle de Chartres, avec Louis-François de Bourbon-Conti, en 1732.
29. Arsenal, ms. 9577, p. 149–160 ; ils sont datés de 1718, 1719 et 1720.
30. Arsenal, ms. 9577, p. 77 et suiv., « Table des cantates avec les noms des compositeur de musique qui les ont notées ».
31. Arsenal, ms. 9577, p. 80, n^{os} 18 et 19.
32. *Ibidem*, n^o 20.
33. Arsenal, ms. 9577, p. 82, n^o 26.

Il y a tout lieu de considérer, donc, comme l'estime le *Dictionnaire des journalistes*, qu'« au moins à partir de la Régence, [Fuzelier] bénéficia de hautes protections³⁴. ».

1.5 La mort

Fuzelier, auteur de *Momus fabuliste*, avait toujours souhaité de mourir subitement. Il était petit, replet et avait le col court ; cela s'accommodait assez bien avec ses désirs. Notre poète se servait ordinairement d'une brouette et appelait l'homme qui la tirait son cheval baptisé. Souvent il disait : *Mon ami, quand tu me trouveras étendu sur le carreau de ma chambre, c'est que je serai occupé à travailler à quelque chose de sérieux ; il ne faudra pas m'importuner*. Un jour, ce pauvre homme, montant chez Fuzelier, le vit effectivement le nez contre terre : *Notre Maître*, dit-il aux voisins, *travaille sérieusement*. Fuzelier était mort.

Voilà une anecdote qui se retrouve mot pour mot dans plusieurs ouvrages depuis la fin du XVIII^e siècle³⁵, et qui court ensuite au XIX^e, à tel point que le portrait d'un homme obèse qu'on est obligé de traîner en brouette a fini par être le seul trait qu'on ait retenu de Fuzelier. Notons d'abord que ce trait ne se trouve pas dans l'anecdote telle qu'elle apparaît pour la première fois, en 1783 ; il est une interpolation. Fuzelier est décrit comme « court et replet », mais n'oublions pas aussi qu'il avait 78 ans : c'est peut-être aussi à cause de sa vieillesse qu'il avait quelque peine à se déplacer.

Quant à vérifier la véracité de l'anecdote, cela semble bien impossible. Il est néanmoins cruel que ce soit la seule chose que la postérité ait retenu de Louis Fuzelier, en cela bien aidé par le *Lycée ou Cours de littérature ancienne et moderne* de Jean-François La Harpe, qui place Fuzelier « parmi tous ceux qui, sans avoir rien laissé qu'on puisse lire, ont eu des succès de théâtre et non pas de talent » et ne voit en lui que « le plus froid et le plus plat rimeur, le bel-esprit le plus glaçant et le plus glacé, qui ait fait chanter à l'Opéra des fariboles diaboliques³⁶ ». Mais quel crédit accorder en cela à un auteur qui réduit la Foire à un champ qui « opposait tréteaux à tréteaux et champions à champions³⁷ » ?

2 Activités et documents

Avant de nous concentrer sur le champ d'activité privilégié de Fuzelier, il convient de le replacer dans son contexte et de considérer les autres versants de sa production littéraire.

34. Art. cit., en ligne

35. Par exemple : *Almanach littéraire, ou Étrennes d'Apollon*, « À Athènes, et se trouve à Paris, chez les libraires des années précédentes », 1783, p. 33 ; *L'Esprit des journaux français et étrangers, par une société de gens de lettres*, janvier 1783, Paris, Valade, p. 379. D'Origny, *Annales du Théâtre Italien depuis son origine jusqu'à ce jour*, Paris, Veuve Duchesne, 1788, t. I, p. 243, donne un texte à peine différent.

36. Jean-François La Harpe, *Lycée ou Cours de littérature ancienne et moderne*, Paris, Dupont, 1825, t. XIV, p. 75. Amédée Marandet, *Manuscrit inédits de la famille Favart*, p. 62, qui cite une partie de ce texte, commente ainsi : « Il serait facile d'appliquer au poète La Harpe le même jugement. La façon dont il comprend et apprécie Le Sage et son *Théâtre de la Foire*, prouve qu'il ne pouvait goûter l'esprit, la verve et la gaieté des spectacles forains. »

37. Jean-François La Harpe, *Lycée ou Cours de littérature ancienne et moderne*, éd. cit., t. XIV, p. 254.

2.1 Le *Mercur*

Fuzelier a dirigé à deux reprises la publication du *Mercur* : d'abord de 1721 à 1724 avec Dufresny et Antoine de La Roque, puis de 1744 à 1752 avec Charles de La Bruère. Entre temps, la publication fut confiée à La Roque seul.

C'est à l'occasion du compte-rendu que propose le *Mercur* de mai 1745 d'un *Catalogue raisonné des différents effets curieux et rares contenus dans le cabinet de feu M. le chevalier de La Roque* établi par Edme-François Gersaint et publié en 1744 que Fuzelier rétablit les faits qui ont entouré son association avec Dufresny en 1721 puis son retrait en 1724.

M. Fuzelier ne peut se dispenser de rectifier le récit fabuleux de l'obtention du privilège du *Mercur* de France ; on n'y fait aucune mention de lui, quoiqu'il ait joué un rôle assez marqué dans cette aventure littéraire. Voici une narration plus véritable et plus exacte prouvée par des actes authentiques.

En 1721, à la mort de l'abbé Buchet, le privilège du *Mercur* fut demandé par M. Dufresny et par M. Fuzelier, protégé par S. A. S. Madame la princesse de Conti Douairière. M. de La Roque, soutenu seulement de M. Dufresny à qui il avait promis une rétribution pour l'associer au privilège du *Mercur*, se présenta, et M. Fuzelier, qui le connaissait légèrement, ne s'opposa point à ses prétentions. Ces trois auteurs s'accordèrent et M. Dufresny se chargea de solliciter l'expédition du brevet : il n'y fit insérer que son nom et mit l'omission des deux autres sur le compte de l'infidélité de sa mémoire. Pour remédier à ce singulier oubli, les trois noms furent réunis dans le privilège de la Chancellerie. Ce privilège et le brevet furent déposés ensuite dans l'étude de M. Langlois, notaire, avec la minute d'un acte passé entre les trois auteurs avec la clause expresse que les survivants hériteraient de la part du prédécédé. Cette clause n'a pas paru digne de considération à M. de La Roque. Il sollicita le *Mercur* quand M. Dufresny mourut en 1724. Le ministre, à qui il ne présenta que le brevet sans l'instruire de tous les actes qui établissent les droits de M. Fuzelier, lui en accorda un nouveau que M. de La Roque apporta lui-même à M. Fuzelier en lui offrant cependant une pension qu'il a payée jusqu'à son décès. On supprime bien des circonstances qui ne sympathisent pas avec la prose de M. Gersaint. On se contente de dire que toutes les pièces justificatives de ce procédé sont restées dans le bureau de M. de Clesles, premier commis de M. le comte de Maurepas.

M. Fuzelier a travaillé pendant trois ans depuis 1721 au *Mercur*. Tous les secours tirés des bureaux des ministres, de l'Imprimerie royale et des registres de messieurs les curés de Saint-Sulpice et de Saint-Eustache ne furent accordés qu'à lui seul, et non pas à M. de La Roque, qui n'était point alors connu, quoique depuis, comme l'assure M. Gersaint, il ait *donné au public sans aucune interruption et avec le même succès 331 vol*³⁸.

M. Fuzelier, ennemi constant de toutes les discussions d'auteur, et même peu flatté de ce titre qui n'enorgueillit jamais l'esprit judicieux, n'a pu s'empêcher d'éclaircir les faits avancés par M. Gersaint. Sans son avertissement, M. Fuzelier aurait enseveli dans un profond silence les détails qui jettent quelques ombres sur le tableau lumineux qui précède ceux du *Catalogue raisonné* de M. Gersaint³⁹.

On le voit, Fuzelier a joué un rôle important dans le triumvirat qui gérait le *Mercur* (qui ne s'appelle alors plus *Nouveau Mercur* comme auparavant, ni encore *Mercur de France* comme à partir de 1724, mais simplement *Le Mercur*). Un dossier des Archives nationales conserve une chemise intitulée « Preuves que Fuzelier travaillait au *Mercur*⁴⁰ », qui recueille une dizaine de pages autographes où sont notés des noms accompagnés de leurs fonctions ; ce sont les contacts de Fuzelier

38. Italiques de l'original.

39. *Mercur de France*, mai 1745, p. 105-107.

40. Archives nationales, AJ/13/1034.

sous la Régence, dont la liste a peut-être été jetée par écrit au moment de troubles avec Antoine de La Roque.

Dès 1740, Fuzelier manifeste son désir de reprendre la direction du *Mercur*. Antoine de La Roque, en effet, est cru « à l'extrémité » en novembre 1740.

Fuzelier, poète, qui a fait plusieurs pièces, garçon d'esprit et mal à son aise, a fait des mouvements auprès de M. de Maurepas, de qui cela dépend pour avoir cette commission. Comme il est de tout temps ami du marquis de Nesle et de madame de Mailly, sa fille, il l'alla trouver un matin dans son lit et lui dit : « Madame, je viens vous prier de me rendre un service. » Elle se défendit d'abord sur ce qu'elle ne demandait quoi que ce soit ; il la tourmenta tant qu'elle lui dit : « As-tu un mémoire ? — Oui, madame. » Elle le prit, le lut : « Qu'on me lève, dit-elle, mes porteurs ! Va m'attendre chez M. de Maurepas, j'y vais dans le moment. » Elle y arrive. M. de Maurepas n'était pas chez lui. Elle dit à son valet de chambre qu'elle reviendra et de prier M. de Maurepas de l'attendre, et par un effort d'imagination pour servir plus chaudement Fuzelier, elle va tout de suite chez M. de La Peyronie, premier chirurgien du roi. « Je viens, lui dit-elle, vous demander une grâce qu'il faut que vous m'accordiez absolument. Je vous demande pour Fuzelier, que je protège, un privilège exclusif pour distribuer le *Mercur*⁴¹. » M. de La Peyronie tomba de haut ; il lui témoigna la disposition où il était de lui accorder tout ce qui dépendait de lui, mais en même [temps] l'impossibilité de le faire sur cet article, que cela n'avait jamais été, que cela ne convenait en aucune façon à un homme de lettres, et que cela ne se pouvait pas, que Fuzelier n'y avait pas pensé. Malgré ses insistances, madame de Mailly, persuadée que la demande était ridicule, s'en retourne chez M. de Maurepas, tout en colère, et lui dit : « Je venais vous demander une grâce pour Fuzelier ; mais il faut qu'il soit fou de me faire faire des démarches pour chose qui ne se peut pas. Je viens de chez M. de La Peyronie qui me l'a assuré. — Mais, madame, répondit M. de Maurepas, je suis informé de ce que demande Fuzelier, cela n'a point de rapport à M. de La Peyronie. — Comment ? dit-elle, il demande le privilège exclusif du *Mercur*. — Cela est vrai, lui répondit le ministre, son cousin, c'est le *Mercur galant*, qui est un ouvrage d'esprit. — Ah ! dit-elle, que ne s'explique-t-il donc, cet animal-là ! Si cela est ainsi, je vous le recommande très fort. » Il n'y a point de trait d'une étourderie et d'une absence d'esprit pareille. On pourrait même penser plus mal. Fuzelier a eu l'agrément pour faire le *Mercur*, mais malheureusement le seigneur de La Roque s'est rétabli, et il est en parfaite santé à présent⁴².

Rémond de Sainte-Albine succèdera à Fuzelier comme rédacteur en chef à partir de juillet 1748, mais Fuzelier restera cependant au *Mercur*, comme en atteste une note de la livraison de janvier 1749 :

M. Fuzelier s'étant chargé de la partie, qui dans ce recueil concerne les spectacles, et quelques morceaux relatifs à cette partie n'étant point de lui, on pourrait lui imputer des fautes dont il ne serait pas responsable. Pour qu'il ne soit pas exposé à ce risque, les lecteurs sont avertis que les extraits de pièces de théâtre séparés de l'article des spectacles par un régle, ainsi que l'est ici l'extrait de *Catilina*, et que l'ont été dans des *Mercur*s précédents ceux de *Sémiramis* et du Ballet des *Fêtes de l'Hymen et de l'Amour*, sont de M. Rémond de Sainte-Albine⁴³.

Il serait cependant téméraire et abusif de déduire de cette note que Fuzelier était responsable de tous les textes des sections spectacles des *Mercur*s précédents. Les articles n'y étant pas signés, il est difficile de les attribuer et, partant, d'évaluer la tâche de Fuzelier au *Mercur*. La liste de ses contacts

41. Le texte publié met *Mercur* en italique, alors que manifestement, madame de Mailly croit qu'il s'agit du mercure, l'élément chimique et ses dérivés, dont la médecine faisait, à l'époque, grand usage.

42. Edmond Jean François Barbier, *Chronique de la Régence...*, éd. cit., t. III, p. 234-235.

43. *Mercur de France*, janvier 1749, p. 203-204.

citée plus haut, — contenant les noms et fonctions de secrétaires de ministres, de jurés, de vicaires, de tapissiers, d'imprimeurs, *etc.* — montre néanmoins qu'il serait injuste de réduire sa participation à la rubrique spectacles — qui d'ailleurs existait bien avant lui —, et qu'il rédigeait également des notes sur l'actualité.

2.2 Les cantates

Que faisait Fuzelier avant d'écrire du théâtre ? Un élément de réponse nous est fourni par la liste des cantates qu'il fournit à une correspondante inconnue, probablement vers 1739 : on y trouve pas moins de 61 titres, et la liste est incomplète, puisque Fuzelier indique qu'il y a « joint plusieurs cantades qui n'[y] sont pas inscrites⁴⁴ », dont cinq se trouvent aux Archives nationales, accompagnées de deux cantatilles.

Parmi les compositeurs, on n'est pas étonné de trouver Bourgeois (3 cantates), Mouret (2) et Campra (2), avec qui Fuzelier aura l'occasion de collaborer à l'Opéra (et, pour Mouret, à la Comédie-Italienne) ; mais on y rencontre aussi Michel Pignolet de Montéclair (1), Antoine Dornel (1), François Rebel (1), Nicolas Racot de Granval (2), Jean-Baptiste Morin (3), Antonio Guido (3), Louis-Nicolas Clérambault (4), un certain « De La Croix, professeur de musique à Paris » (1), un chevalier des Grioux, « commandeur de l'ordre de Malte » (2), « Madame de La Plante, épouse de M. de La Plante, secrétaire des commandements » du duc d'Orléans (1). Les trois compositeurs avec qui la collaboration a été la plus fertile sont « Butier le fils » (7 cantates), que nous n'avons pas pu identifier, Philippe Courbois, « directeur du concert de Nantes » (7 cantates), et surtout Nicolas Bernier, à qui il fournit pas moins de dix-sept textes ; à tel point, d'ailleurs, que le nom de Fuzelier figure sur la page de titre de la première édition du deuxième livre de cantates de Bernier.

S'il est difficile de dater les cantates, on peut du moins être sûr que Fuzelier a commencé d'en écrire avant 1701, date de publication des premiers livres de Bernier. Les principales publications se situent ensuite autour de 1710⁴⁵, c'est-à-dire avant que Fuzelier ne se consacre pleinement au théâtre, où il est appelé en 1711 en qualité de rimeur de couplets pour les écrivains⁴⁶.

2.3 Les poésies

Tout au long de sa vie, Fuzelier a écrit des poèmes, et principalement de petits poèmes de circonstances : épigrammes pour un portrait, madrigaux pour une dame, épithalame, chansons pour une société, bouquet pour une fête... Fuzelier semble avoir entrepris d'en recueillir une partie⁴⁷, et bien

44. Arsenal, ms. 9577. Le mot « cantade » existait aussi. Fuzelier l'a cependant utilisé seulement à cet endroit.

45. 1708 (I^{er} livre) et 1714 (IV^e) pour Stuck, 1709 pour Montéclair, 1710 pour Courbois, 1712 pour Morin, 1713 pour Clérambault, 1714 pour Campra. Le livre publié le plus tardivement est celui de Nicolas Racot de Granval, 1720, mais ce compositeur n'était pas ardent à la publication, et son dernier livre n'a été publié qu'à titre posthume.

46. Voir p. 66.

47. C'est ce que semblent indiquer la numérotation, la copie au propre, les titres très clairs, et une table des madrigaux, incomplète d'ailleurs, qui figure dans le ms. 9577 de l'Arsenal.

que certains numéros manquent, la numérotation donne une idée de la quantité : les épigrammes s'élèvent à 30, les madrigaux vont au moins jusqu'à 125. La plupart de ces textes sont adressés à des grands, certains ont été commandés⁴⁸.

On remarquera aussi quelques poésies autonomes, d'une certaine longueur, de genres divers, comme *La Leçon inutile, églogue*⁴⁹, *Le Piéton*⁵⁰, satire représentant un poète qui veut aller au Parnasse à pied, *Jeanne d'Arc dite la Pucelle d'Orléans*⁵¹, début d'« ode⁵² » héroïque :

Jeanne, bouclier de la France
Et fléau des tyrans anglais,
Je veux célébrer tes exploits
Et que sur le Pinde on t'encense.
Jeanne! dira le Préjugé,
Ce nom vil doit être changé.
Peut-il dans des vers supportables
Être admis?... Critiques, arrêtez.
Oui, tous les noms sont respectables
Quand les héros les ont portés.

Néanmoins, cette ode est, semble-t-il, restée inachevée, et s'arrête à la dixième strophe, après le couronnement de Charles à Reims. On remarque, dans un genre similaire, une « *Clémence Isaure*, poème⁵³ ».

Nombreuses sont également les parodies poétiques, dans lesquels Fuzelier place des paroles sur un air sans les destiner à la scène, et dont on ignore parfois la finalité. C'est le cas, par exemple, de cette parodie de menuets des *Indes galantes* dont le récit n'est pas sans rappeler l'intrigue de *La Chercheuse d'esprit* de Favart :

*1^{er} menuet du prologue des Indes galantes de Rameau*⁵⁴
Quoi, toujours on s'écrira,
Ha! ha!
Qu'elle est niaise!
Maman sans cesse me dit
Que j'aïlle chercher de l'esprit.
Ce reproche m'est fâcheux,
J'en aurai, je le veux.
Si je pouvais savoir

-
48. Outre les épithalames, qui probablement le furent, on note plusieurs poèmes « demandés par », comme un madrigal « À S. A. Mademoiselle de Lambesc, qui avait demandé à l'auteur des vers impromptu à la gloire de son A. R. le prince Édouard » (AN AJ/13/1034), une petit poème « À Mademoiselle d'Alençon, qui avait demandé à l'auteur un bouquet en vers pour une dame » (AN AJ/13/1034), une parodie « À la belle Nanon, qui demandait un couplet sur la musette *Suivons les lois etc.* de Rameau » (AN AJ/13/1035).
49. Arsenal, ms. 9577, p. 249.
50. Archives nationales, AJ/13/1035.
51. Archives nationales, AJ/13/1034, copié très partiellement dans Arsenal, ms. 3286.
52. C'est le sous titre que lui donne le ms. 3286 de l'Arsenal.
53. Arsenal, ms. 9577, p. 355.
54. AN AJ/13/1034. En fait, l'ordre est inversé : ce couplet se chante sur le deuxième menuet, en mineur, et le suivant sur le premier, en majeur.

Où l'on va s'en pourvoir,
 Je ferais mon devoir
 Pour en avoir,
 Même autant que Blaise.
 Mais puisque Blaise en a tant,
 Blaise est fort obligeant.
 Parlons-lui, le voilà !
 Pour cette bague-là,
 Blaise va me faire aise :
 Il m'en donnera.

2^e menuet

À l'instant
 Elle approche en hésitant.
 L'innocente qui rougit
 Conte le cas dont il s'agit.
 Le matois
 Sans faire à deux fois
 L'embrasse
 Agnès lui sourit
 Et dit :
 Ah ! ah ! que fais-tu là ?
 L'esprit se donne-t-il comme cela ?
 Mon ami,
 Ne fais rien à demi,
 De grâce.
 Quel effet puissant !
 Je sens... je sens... heureux moment !
 Que l'esprit est charmant !

Ces parodies, pour anecdotiques qu'elles puissent paraître, peuvent être d'un secours précieux à titre de comparaison de celles que constituent les couplets chantés sur des vaudevilles dans les œuvres dramatiques.

2.4 Au théâtre et alentour

Car la part la plus importante — aussi bien en quantité qu'à notre sens en qualité — de l'œuvre de Fuzelier est consacrée au théâtre. Avant d'examiner sa production proprement dramatique, il importe de se rappeler que Fuzelier a également pris part de plusieurs autres manières dans la vie théâtrale de son temps, que ce soit comme polémiste, comme théoricien, comme spectateur ou comme entrepreneur de théâtre.

De Momus fabuliste au Discours sur les parodies

Fuzelier a pris quelque part aux querelles dramatiques de son temps, et ce fut l'occasion pour lui de répondre à ses détracteurs et de livrer quelques textes théoriques. Il s'est en particulier opposé régulièrement de 1719, *Momus fabuliste*, à 1731, date de publication des *Parodies du nouveau Théâtre-*

Italien, à Antoine Houdar de La Motte. Si la « querelle de la parodie » a été étudiée⁵⁵, celle de *Momus fabuliste* reste moins connue, sans doute en raison de l'anonymat du principal opposant de Fuzelier, qui fit publier ses remarques sous forme de lettres dans le *Mercur*⁵⁶. Il nous paraît intéressant de remarquer que dès 1719, certains points du *Discours* sont déjà là. Ainsi, Fuzelier se moque de l'« anonyme consciencieux qui prétend que la probité d'un auteur doit le mettre à couvert de la critique théâtrale⁵⁷ ».

Bien loin que M. de L. M. y ait été joué personnellement sur le théâtre, on n'y a même pas débité les plaisanteries qui ne roulaient que sur quelques expressions de son style. [...] Au reste, je ne crois pas M. de L. M. capable de se fâcher des bagatelles qui indignent si fort ses partisans, autrement il tomberait dans un défaut que mon censeur relève bien finement dans *Momus fabuliste*, lorsqu'il plaisante agréablement le *dadais*⁵⁸ de Jupiter, de ce qu'après avoir enduré cent railleries mordantes de Momus sans marquer la moindre altération, un mot moins piquant que tout ce qu'il a dissimulé lui inspire une tardive colère. Si M. de L. M., après n'avoir répondu qu'avec politesse et modération aux savantes et judicieuses critiques de Madame Dacier, s'allait scandaliser de deux ou trois épigrammes en prose, n'imiterait-il pas mon Jupiter ? Qu'on ne m'allègue point ici un article de la succinte civilité du Parnasse qui ne permet de critiquer que les auteurs morts ; il me semble qu'il est plus à propos de critiquer les auteurs vivants qui peuvent se corriger⁵⁹.

En défendant le droit de critiquer des auteurs vivants, Fuzelier montre qu'il ne fait pas de distinction morale entre la parodie et le travestissement burlesque. Or, La Motte lui-même, en particulier dans ses *Réflexions sur la critique* de 1715, a pratiqué ce genre. En revanche, il les distingue de la satire, qu'il se défend de pratiquer :

ces messieurs qui me taxent de n'avoir pas eu pour [la probité] les égards qu'elle mérite devraient s'appliquer à la mieux connaître et à distinguer ses droits, eux qui font tous les jours tant d'analyses inutiles ; tout ce que je leur demande est de me laisser ma probité à moi qui serait fort légère si je prétendais altérer celle d'autrui⁶⁰.

Dans le *Discours*, Fuzelier rappellera cette distinction, en reprenant le mot « personnellement », cette fois mis en italiques :

On est bien fâché de rencontrer tant de délicatesse dans la sensibilité de M. D. L. M. et de lui voir prendre pour des affronts personnels la critique de ses ouvrages ; les auteurs parodistes n'ont jamais eu

55. Voir Pauline Beaucé, « Évolution d'une querelle littéraire (1719–1731) : Fuzelier, La Motte et la parodie dramatique », *Cahiers du GADGES*, Université Jean-Moulin Lyon 3, t. IX, 2012, p. 281–305 ; Françoise Gevrey, « La Motte et les parodies », dans *Les querelles dramatiques à l'âge classique (xvii^e et xviii^e siècles)*, dir. Emmanuelle Hénin, Louvain – Paris – Walpole, Peeters, 2010, p. 303–316.

56. Il y a d'abord une « Lettre critique écrite à l'auteur du *Mercur* sur la comédie qui a pour titre *Momus fabuliste ou les Noces de Vulain* », *Le Nouveau Mercur*, janvier 1720, p. 86 et suiv. Fuzelier y répond à l'occasion de la seconde édition de la pièce en y joignant sa « Réponse à la lettre critique insérée dans le *Mercur* du mois de janvier dernier ».

57. « Réponse à la lettre critique insérée dans le *Mercur* du mois de janvier dernier », *Momus fabuliste ou les Noces de Vulcain*, seconde édition, Ribou, 1720, pages non numérotées.

58. Ce mot est cité de la critique du *Mercur*.

59. « Réponse à la lettre... »

60. *Ibidem*.

intention de blesser *personnellement* les auteurs parodiés. Ils ont cru se livrer à un badinage innocent, permis par les lois, créé par le goût, avoué par la raison et plus instructif que bien des tragédies⁶¹.

Fuzelier prône la liberté de critiquer et de parodier, de pratiquer un genre autorisé⁶², alors qu'il se défendra toujours de la réputation d'auteur satirique qu'on lui prêtera. Ainsi, cru auteur de la comédie *L'Oracle de Delphes* en 1722, il a soin de désavouer « des malignités téméraires et injurieuses⁶³ » qui s'y trouvent.

Fidèle à sa position, Fuzelier estime toujours que la parodie peut servir les auteurs et les aider à se corriger, et ajoute qu'elle sera également utile aux spectateurs, qui, en prenant conscience des faiblesses de certains ouvrages (comme *Les Macchabées* de La Motte) sera plus à même d'admirer « la sublimité⁶⁴ » d'autres (comme *Athalie*). L'auteur parodiste,

loin d'être le *corrupteur* des pièces de théâtre, [...] en est la pierre de touche ; en disséquant les héros de la scène, il distingue le bon or du clinquant⁶⁵.

Fuzelier et les historiens du théâtre

Il est un autre point du *Discours* que nous aimerions mettre en avant. Amédée Marandet avait en effet déduit d'une phrase du dernier paragraphe du discours, « je dois cet éclaircissement général aux auteurs maltraités dans la Bibliothèque des théâtres », que Fuzelier était l'auteur de cet ouvrage⁶⁶. Or, un autre passage nous paraît difficilement conciliable avec cette supposition ; Fuzelier y attaque vertement l'inexactitude du livre de Maupoint :

On y cite ainsi une bagatelle de ma façon, *Le Serdeau des théâtres, comédie en un acte de M. Fuzelier, représentée au Théâtre Italien en 1722, où elle ne réussit pas*. Cela est précis ; cela est-il vrai ? Jamais petite comédie n'a eu un succès plus décidé et accompagné de circonstances plus brillantes. Le même compilateur ne mentionne qu'avec des restrictions désobligeantes la fortune du *Procès des sens* sur la scène française, et le sort distingué de *Momus fabuliste*, pièce, quoique d'un acte, honorée d'un extrait dans le Journal des Savants (lundi 12 août 1720) où les ouvrages sont rarement analysés [...]. Peut-être ces comédies n'ont-elles pas mérité l'honneur qu'elles ont obtenu, mais elles l'ont obtenu, et c'est cette vérité historique qu'un Tite-Live de l'empire de Melpomène et de Thalie doit rendre scrupuleusement, sans [...] assaisonner les faits de réflexions piquantes et de conjectures malignes, dictées par l'aversion et la fausseté⁶⁷.

Tout cela dit assez, sans doute, l'estime dans laquelle Fuzelier tenait Maupoint, et s'il fallait une preuve de plus, on trouve encore dans ses manuscrits cette épigramme :

61. *Discours à l'occasion d'un discours de M. D. L. M.*, p. xxxi.

62. Outre l'autorisation légale, on peut aussi entendre le mot "autorisé" comme "pratiqué par les meilleurs auteurs" : Fuzelier s'attache à montrer qu'Anciens et Modernes ont parodié, et cite Ménage parodiant Malherbe, Boileau parodiant *Le Cid* ; *Discours*, p. xxiii.

63. « Désaveu authentique fait par Monsieur Fuzelier de la comédie du *Nouveau Monde* et de celle de *L'Oracle de Delphes* », *Mercure de France*, décembre 1722.

64. *Discours*, p. xxvii.

65. *Discours*, p. xxxi, italiques de l'original.

66. Voir Marandet, p. 59–60.

67. *Discours*, p. xxxiii–xxxiv.

Épigramme XXVI, à l'auteur de la Bibliothèque des théâtres
 Le maussade compilateur
 Qui du théâtre a fait une fausse chronique
 De sa plume ignorante et platement critique
 [...]re⁶⁸ à chaque page et trompe le lecteur,
 [...], dit-on, a fait sur moi note caustique,
 Tant mieux. Dans cet ouvrage où triomphe l'ennui
 Au bon sens comme à moi qu'il déclare la guerre
 Je serais bien fâché d'être loué par lui :
 Il a préconisé La Serre⁶⁹.

Est-ce en souvenir de ces inexactitudes et pour en éviter d'autres qu'il rédigea le manuscrit *État des pièces jouées aux foires Saint-Germain et Saint-Laurent depuis l'année 1710*, et qui semble avoir été utilisé — voire commandé — par les frères Parfaict ? Si le manuscrit que nous conservons est une copie, il semble que l'original ait été de Fuzelier. À l'article de la foire Saint-Germain de 1721, on lit en effet « avant cette foire, M. Le Sage m'a proposé l'union de lui, M. d'Orneval et moi⁷⁰ ». Longtemps on a cru que les annotations qui y figurent étaient aussi de sa main et l'on s'est interrogé sur la raison pour laquelle Fuzelier, d'abord, n'avait mis que l'initiale des noms des auteurs (dont le sien, mais aussi celui de Le Grand) à plusieurs reprises ; nous montrerons cependant que cette deuxième main, qui complète les noms et ajoute des informations, n'est pas celle de Fuzelier. D'autre part, le fait que ce manuscrit soit une copie — qu'elle ait été commandée par Fuzelier ou par le destinataire —, et non un autographe, porte à croire qu'il ne s'agit nullement de notes de Fuzelier pour lui-même. Or, les frères Parfaict ont bien disposé d'un ou de plusieurs « catalogue » de Fuzelier, comme en atteste le *Dictionnaire des théâtres* à propos d'*Arlequin feint magicien* :

Un catalogue manuscrit de M. Fuzelier place la représentation, qui nous est d'ailleurs totalement inconnue, au même jour auquel M. de La Roque, ancien auteur du *Mercur*, place celle des *Tuteurs trompés*⁷¹.

Comme le remarque Françoise Rubellin, « il ne peut s'agir du catalogue *État des pièces*, parce qu'*Arlequin feint magicien* n'y figure pas, pour la simple raison qu'il s'agit d'un canevas pour la Comédie-Italienne et non pour la Foire⁷² ». Si un tel catalogue consacré à la Comédie-Italienne n'est pas connu à l'heure actuelle, cette note du *Dictionnaire des théâtres* confirme cependant que Fuzelier a été en lien avec les frères Parfaict, ou, à défaut, qu'ils ont eu accès et utilisé ses papiers.

De plus, un élément nous laisse imaginer que le manuscrit *État des pièces* était destiné aux frères Parfaict : il s'arrête au moment de l'intervention de l'un d'eux :

Ce fut pendant cette foire [Saint-Germain 1721] que le protecteur P[arfaict l'ainé]⁷³ nous l'intrigue du privilège accordé à Maillard, Baxter, etc.

68. La reliure du manuscrit, très serrée, cache le début de ce vers et du suivant.

69. Arsenal, manuscrit 9577, p. 273.

70. *État des pièces*, p. 21–22.

71. *DTP*, t. VII, p. 749.

72. Françoise Rubellin, « Écrire pour tous les théâtres », art. cit., p. 276.

73. Le nom est complété par l'autre main.

Les *Mémoires* ne font pas état de l'intervention de François Parfaict dans l'histoire de ce privilège, mais nous pensons que Fuzelier a peut-être interrompu son catalogue parce qu'il savait qu'à partir de ce moment-là, François Parfaict avait été partie prenante de l'histoire des théâtres forains et pouvait donc l'écrire à partir de ses propres souvenirs. Il aurait donc commandé à Fuzelier le manuscrit *État des pièces* pour la période précédente (1710–1721).

Quoi qu'il en soit, ce manuscrit témoigne de l'intérêt de Fuzelier pour l'ensemble de la vie théâtrale : loin de se cantonner aux représentations de ses propres pièces seulement, il fait état de ce qui se jouait dans chaque troupe, autant qu'il s'en souvient. L'*État des pièces* nous donne donc à imaginer un Fuzelier très attentif à ce qui se faisait sur les théâtres et spectateur probablement assidu.

Théorie fragmentaire du ballet

Au-delà des lieux, des pièces et des auteurs, c'est aussi, bien sûr, une réflexion sur les genres qui se fait jour dans le *Discours* sur la parodie. Mais l'apport théorique de Fuzelier ne se limita pas à la parodie. Denis Herlin et Sylvie Bouissou ont retrouvé à la Library of Congress de Washington un dossier de papiers ayant appartenu à Fuzelier. On y trouve, entre autres, plusieurs pages de « Réflexions sur les ballets » autographes, qui n'ont jamais été publiées⁷⁴.

Pour Fuzelier, cette esquisse d'une poétique fait suite à ce qu'il a publié dans le *Mercur* en 1745 et 1746 :

Les réflexions sur les ballets que j'ai semées dans le *Mercur* depuis [blanc] ont obtenu le succès que je désirais. Elles ont produit sur différents théâtres le fruit de mes méditations. L'uniformité de la danse ancienne a quelquefois cédé une place si longtemps usurpée à des pas mieux arrangés et plus frappants. Mais comme ces réflexions n'ont pas été successivement imprimées, comme même elles ne sont point finies, des amateurs de l'art de Terpsichore m'ont demandé une lecture plus commode et une conclusion d'un ouvrage qui, quoique commencé seulement, s'est attiré déjà leur approbation.

Fuzelier avait donc senti que dans les années 1740, l'heure était, déjà, au changement dans le monde de la danse, et se réjouissait de l'apparition de scènes chorégraphiques proches de la pantomime.

Une autre page de notes indique :

Attention en composant un ballet :

1. que les sujets des actes soient variés,
2. que les actes soient courts en récits et longs en divertissements,
3. que les principaux acteurs puissent chanter avec bienséance dans les divertissements,
4. qu'il y ait de quoi fournir au compositeur de musique des airs légers et des monologues,
5. trouver de la variété pour les habits et le spectacle aussi bien que pour les caractères,
6. placer une ou deux cantatilles à propos dans la pièce.

En somme : servir les chanteurs en leur fournissant de quoi briller, divertir les spectateurs par la diversité des sujets, des styles et des formes (airs légers, monologues, cantatilles). Ces *Réflexions* complètent donc les nombreuses préfaces aux livrets de ballets, dans lesquels le souci de la variété est omniprésent.

74. Nous nous appuyons ici sur ce que nous en pouvons connaître par l'article de Françoise Rubellin, « Écrire pour tous les théâtres », p. 278–279.

Défendre la foire et y entreprendre

Ce même souci se retrouve employé comme argument dans ses actions constantes pour les spectacles des foires. Ainsi, appelé à écrire pour les théâtres forains en 1711, il s'en est rapidement fait le défenseur et présente en 1715 au régent Philippe d'Orléans une *Requête de Thalie* en faveur de l'Opéra-Comique, menacé de fermeture. Dans ce petit texte d'à peine plus de cinquante vers, il fait parler la muse de la comédie elle-même qui, après avoir loué le Régent, se fait l'avocate de la Foire :

Venons au fait : j'implore ton appui.
 Dans mes états que ton ordre ramène
 La liberté qui toujours de la scène
 Fut l'apanage ! Augmente mon pouvoir
 Et du public, justifiant l'espoir
 Comme le goût, permets aux ris folâtres
 De s'égayer sur de nouveaux théâtres !
 Des jeux forains établis le repos !
 Sur les plaisirs lève-t-on des impôts ?
 Souffriras-tu que des traitants lyriques⁷⁵
 De leur moisson sèvent les champs comiques ? [...]
 Que l'Opéra sans rançonner la Foire
 Par ses talents se soutienne avec gloire ;
 Quoi donc, Roland⁷⁶ sera sans brodequin
 S'il ne se chausse aux dépens d'Arlequin ?
 Puisqu'à présent on pleure aux comédies,
 Permits de rire à maintes tragédies
 Modestement, quand le cas le voudra ;
 Or en ceci je trouve l'opéra
 Compris de droit ; qu'enfin sous ta régence
 On parodie avec pleine licence
 Les Calypso⁷⁷ sans craindre le holà ;
 Nous n'aurons plus à siffler que cela⁷⁸.

Tout en épinglant la cupidité de l'Académie royale de musique qui louait une partie de son privilège à l'Opéra-Comique en échange du droit de représenter des pièces en chantant, avec changements décors et danses, Fuzelier demande donc au Régent, nouvellement arrivé au pouvoir, de promouvoir une diversité des scènes théâtrales, et donc des genres, et de ne pas tolérer qu'on dépouille le comique pour subvenir aux besoins du lyrique.

Ces efforts ne furent pas inutiles, puisque le Régent lui-même visita plusieurs fois les spectacles forains, et fit donner plusieurs représentations par la troupe de l'Opéra-Comique sur la scène de l'Académie royale de musique. Lors de tractations avec l'Académie royale de musique, en 1739,

75. « Les syndics des créanciers de l'Opéra. » (Note du manuscrit.) Ils étaient chargés de percevoir la redevance que l'Opéra-Comique devait payer à l'Opéra pour jouir d'un privilège qui leur permettait, entre autres, de chanter.

76. On jouait alors *Roland* à l'Opéra. (Note du manuscrit.)

77. L'opéra de *Télémaque* parodié par M. Le Sage avec un succès brillant. (Note du manuscrit.)

78. Arsenal, manuscrit 9577, p. 351. Ce texte a été publié dans le *Nouveau Mercure galant* de septembre 1715, p. 231 et suivantes, sans nom d'auteur.

Fuzelier se souviendra de ce temps, et emploiera à nouveau l'argument de la diversité apportée par les scènes foraines dans la vie théâtrale parisienne :

Pour augmenter la recette, on pourra renouveler un usage du temps de la Régence où l'Opéra-Comique donnait quelques-unes de ses représentations sur le théâtre même de l'Opéra. Peut-être même qu'alors le Roi sera curieux de voir un comique badin qui lui est inconnu⁷⁹.

En effet, des documents, dont une grande partie est autographe, conservés à la Bibliothèque-Musée de l'Opéra attestent de l'activité de Fuzelier comme entrepreneur de théâtres⁸⁰. Bien que la date de 1739 ait été indiquée, ces papiers concernent en réalité plusieurs foires, et il n'est pas toujours aisé de débrouiller la date de chaque feuille. D'après nos analyses, ces documents font référence à trois périodes différentes : 1718, 1722 et 1740.

Nous rattachons à 1718 un document « Raisons sommaires qui doivent déterminer messieurs les syndics et créanciers de l'Opéra à régir eux-mêmes le spectacle de la Foire et à décider promptement de cette régie ». Le prix du privilège évoqué y est de 10 000 livres par foire (« 20 000 livres par an »). Ce document évoque « le procès entre madame de Beaune et l'Opéra [qui peut] traîner encore quelques mois » ; ce procès, pour Fuzelier, pourrait faire perdre du temps, et forcer l'Opéra à « céder son privilège à quelque prix que ce soit » parce qu'il n'aura sinon pas de troupe à la foire Saint-Laurent. Ce document a donc sans doute été rédigé peu avant une foire Saint-Laurent, probablement celle de 1718. En effet, la dame de Baune, après la foire Saint-Laurent de 1717, s'est trouvée ruinée et a dû se retirer de l'entreprise théâtrale. Sans doute a-t-elle été poursuivie en justice par l'Opéra envers qui elle avait des dettes. D'autre part, les *Mémoires* des frères Parfaict indiquent qu'à la foire Saint-Germain de 1718, « les syndics de l'Opéra se virent dans l'obligation [...] de régir ce spectacle [l'Opéra-Comique] par eux-mêmes ». Dans un autre document, plus tardif, du dossier *Régie*, « Éclaircissements au sujet de la régie de l'Opéra-Comique pour le compte de l'Académie royale de musique », Fuzelier rappelle ses services passés :

À la foire Saint-Germain de l'année [blanc], du temps de monsieur de Lendivisio [*sic*] et des syndics, la direction de l'Opéra-Comique me fut confiée. Mais les engagements des acteurs avaient été faits antérieurement et désavantageusement par madame de Beaune.

À notre sens, Fuzelier évoque ici la foire Saint-Germain de 1718⁸¹ ; l'Opéra aurait repris la troupe de la dame de Baune et en aurait confié la direction à Fuzelier. Ce dernier aurait ensuite plaidé pour que les syndics de l'Opéra continuent d'être les entrepreneurs de l'Opéra-Comique — ce à quoi serait destiné le document intitulé « Raisons sommaires ».

79. Bibliothèque-Musée de l'Opéra de Paris, Fonds Favart, Carton I, C,7, « Éclaircissements au sujet de la régie de l'Opéra-Comique pour le compte de l'Académie royale de musique ».

80. Bibliothèque-Musée de l'Opéra de Paris, Fonds Favart, Carton I, C,7, portefeuille intitulé *Minutes concernant l'Opéra-Comique en régie*.

81. Françoise Rubellin, citant ce texte dans son article « Écrire pour tous les théâtres », art. cit., p. 275, complète également ce blanc par l'année 1718.

Quoi qu'il en soit, après la « brillante⁸² » foire Saint-Laurent de 1718, « tous les spectacles fairs furent totalement supprimés par ordre de la Cour⁸³ ». Cette décision, d'après les Parfaict, était connue dès le début de la Foire, et la dame de Baune s'associa avec les Saint-Edme pour acheter un privilège à l'Opéra. Le projet de Fuzelier pour une régie prolongée de l'Opéra-Comique par l'Académie royale de musique ne fut donc pas réalisé.

Après la réouverture de l'Opéra-Comique, à la foire Saint-Laurent 1721, Fuzelier semble avoir à nouveau envisagé de le diriger : plusieurs pages concernent la foire Saint-Germain de 1722 et semblent dater de la fin de 1721. On y trouve des comptes de salaires prévisionnels, sous le titre d'« État secret de la foire pour la foire Saint-Germain qui n'aura que 54 représentations y compris les jours de grâce », suivis d'une page intitulée « Modèle de l'écrit préalable à signer » datée du 9 octobre 1721. Ces deux documents sont manifestement à rapprocher : ils font tous deux état d'un privilège de l'Opéra à 10 000 livres, comme quelques années auparavant, tandis que les autres en mentionnent un bien plus onéreux. D'autre part, la foire Saint-Germain s'étend du 3 février au dimanche de la Passion. En 1722, la date de Pâques était le 5 avril, le Dimanche de la Passion était donc le 22 mars. Du 3 février au 22 mars, il y a 48 jours. En supposant que les « jours de grâce » sont ceux de la semaine qui suit, à l'exclusion du dimanche des Rameaux⁸⁴, on arrive en effet à 54 jours de représentation possible. De plus, dans un « Projet de la régie des foires au cas de la société des trois auteurs avec M. Hamoche et M^{lle} Delille », on lit que le trésorier sera chargé de deux registres dont l'un « sera intitulé : Registre de la recette et dépense pour la foire Saint-Germain 1722 ».

On sait que ce projet ne fut finalement pas réalisé : les auteurs n'obtinrent pas le privilège, et firent représenter des pièces par la troupe des Marionnettes Étrangères « dans une petite loge du préau de la foire Saint-Germain qu'ils louèrent⁸⁵ ». Les deux documents précités sont justement suivis d'un plan de théâtre, lui aussi autographe, qui, justement, est un plan de théâtre de marionnettes.

Une troisième série de documents, enfin, renvoie à une période plus tardive. On y trouve un « Projet de convention au sujet de la direction de la régie de l'Opéra-Comique pour le compte de l'Académie royale de musique », dans lequel il est question d'honoraires pour le directeur de l'Opéra-Comique, pour couvrir ses frais (« de ports de lettres, de loyers dans les deux faubourgs et surtout de voitures, ce spectacle exigeant bien des courses et des soins antérieurs à son ouverture et qui subsistent pendant le courant de toute l'année ») qui devraient être versés à partir du 1^{er} septembre 1740 ; la mention, d'autre part, de Thuret, qui fut directeur de l'Opéra de 1733 à 1744, confirme cette date. Là encore, le projet ne fut finalement pas réalisé. Fuzelier donna d'ailleurs sa seule pièce de 1740, *La Descente d'Énée aux enfers*, aux marionnettes, agissant en cela comme en 1722⁸⁶.

82. *MfP*, t. I, p. 206.

83. *MfP*, t. I, p. 218.

84. Il est en effet question, par exemple à propos des foires Saint-Germain de 1730 et de 1735, d'une clôture la veille des Rameaux, voir *MfP*, t. II, p. 59 et 101.

85. *MfP*, t. I, p. 4.

86. Pour une étude plus détaillée de ces documents, voir Bertrand Porot, « À propos d'un fonds méconnu de Fuzelier : le spectacle de marionnettes de 1722 (troupe, salle, décors) », *Parodier l'opéra : pratiques, formes et enjeux*, dir. Pauline Beaucé et Françoise Rubellin, Espaces 34, à paraître.

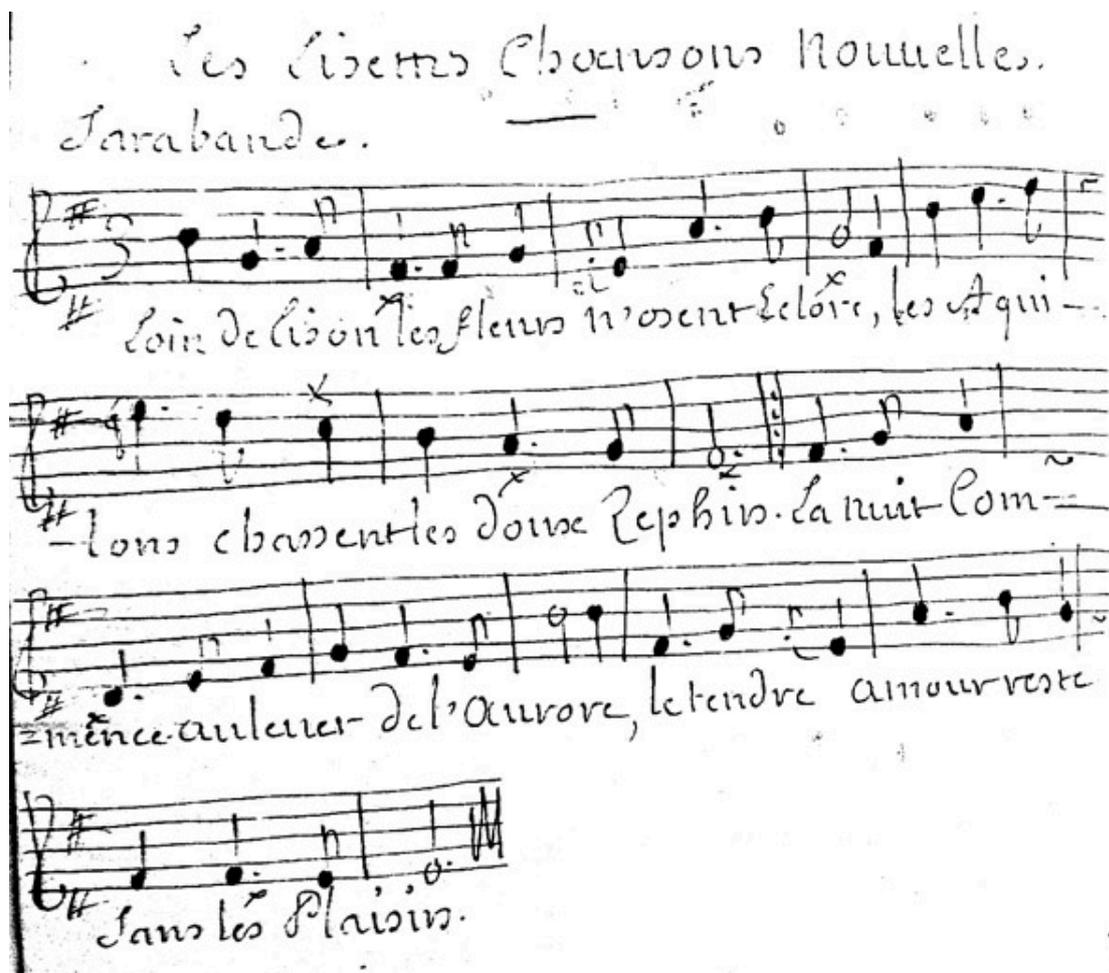


FIGURE 1 : Chanson notée par Fuzelier, ms. AN AJ/13/1035.

Textes théoriques et polémiques, défense des spectacles forains, gestion de théâtres, tous ces éléments vont dans le même sens : celui d'une liberté des théâtres qui permet à chaque genre, avec ses propres règles et spécificité, de s'établir et de rencontrer le public.

Ces points biographiques et ces activités diverses dressent de Fuzelier le portrait d'un homme plus complexe que la caricature d'un écrivain à la prolixité forcément suspecte, devenu à la fin si obèse qu'on était forcé de le traîner en brouette. Si son activité d'auteur dramatique est sans doute la principale, il ne faut pas négliger sa contribution aux autres genres, comme celui de la cantate, ni oublier le rôle important qui fut le sien au *Mercur*. Ce portrait ne serait pas complet sans une dernière activité, dont nous n'avons que quelques menues traces. Nos recherches ont permis de montrer qu'il ne s'est pas contenté de fournir des paroles aux musiciens, mais a lui-même composé : ainsi, il donne, dans la liste de ses cantates, « l'auteur des paroles », c'est-à-dire lui-même, comme compositeur de la 44^e cantate, *Le Charme de la voix*⁸⁷. On remarque d'ailleurs dans ces papiers

87. Cette information est corroborée par sa présence dans la liste des « Noms et qualités des compositeurs qui ont travaillé à la musique des cantates » qui suit la liste des cantates elles-mêmes, d'une entrée « Fuzelier, l'auteur des paroles ».

plusieurs mélodies notées, qui, sans doute, ne sont pas des copies mais de petites compositions de « l'auteur des paroles ». Fuzelier s'est, en somme, consacré d'assez près à tous les éléments du spectacle, du matériau dramatique aux réalités les plus concrètes et financières, en passant par les acteurs et la musique ; peu d'auteurs dramatiques furent dans ce cas.

CHAPITRE II

La production dramatique de Fuzelier

« Le dramaturge le plus prolifique du XVIII^e siècle français¹ », « [l]a production la plus féconde du siècle² » ; c'est généralement ce que l'on retient en premier lieu de la carrière d'auteur de Fuzelier. Nous lui connaissons 181 pièces, dont 129 écrites seul ; certes, c'est bien moins qu'Eugène Scribe, auteur de 425 pièces³, mais c'est beaucoup à côté de la petite quarantaine de Marivaux ou des trente-trois pièces de Molière. Parmi ses contemporains, Carolet se voit attribuer environ 90 pièces et Le Sage environ 120. On peut donc bel et bien considérer Fuzelier, si ce n'est — soyons prudents — comme le plus prolifique ou le plus fécond, comme l'un des auteurs dramatiques du XVIII^e siècle français dont la production est la plus importante, numériquement en tout cas.

Fuzelier seul	118
Opéras	11
avec Le Sage et d'Orneval	34
avec Le Sage seul	4
avec d'Orneval seul	3
avec Le Grand	2
avec Pannard seul	2
avec Pannard et Pontau	2
avec d'autres	5

Ses œuvres ont été jouées sur tous les théâtres parisiens : aux foires dès 1701, à l'Académie royale de musique et à la Comédie-Française dès 1713, à la Comédie-Italienne dès 1718. Si c'est pour les théâtres forains qu'il a le plus œuvré, sa contribution aux répertoires des autres théâtres n'est pas négligeable : collaborateur, en tant que librettiste, de Rameau, Campra, Mondonville, Mouret, Colin de Blamont et quelques autres, auteur de l'un des grands succès de la Comédie-Française, *Momus fabuliste*, et l'un des premiers pourvoyeurs de la Comédie-Italienne en pièces françaises, avec Jacques Autreau, Fuzelier a, par son abondante production, joué un rôle prépondérant dans la vie théâtrale de son temps.

1. David Trott, « Louis Fuzelier et le théâtre : vers un état présent », p. 605.

2. *Dictionnaire des journalistes*, art. Fuzelier.

3. Voir Jean-Claude Yon, *Eugène Scribe : la fortune et la liberté*, Saint-Genouph, Nizet, 2000.

	seul	en collaboration
Aux foires	71	49
À la Comédie-Italienne	24	1
À l'Académie royale de musique		11
À la Comédie-Française	4	2
Autres lieux et pièces non représentées	15	0

Nous nous proposons, en premier lieu, d'étudier la carrière d'auteur dramatique de Fuzelier par lieu : l'Académie royale de musique, la Comédie-Française, la Comédie-Italienne et les théâtres forains. Pour les deux premiers théâtres, les plus institutionnels et ceux auxquels Fuzelier fournit le moins de pièces, nous nous bornerons à quelques remarques d'ensemble. En revanche, nous aborderons chronologiquement la production pour la Comédie-Italienne et les théâtres des foires, auxquels Fuzelier a donné la majeure partie de ses pièces ; dans le cas des théâtres forains, cela nous amènera à préciser à quelles troupes Fuzelier consacrait ses efforts, particulièrement avant 1724 et l'établissement d'un théâtre de l'Opéra-Comique stable.

Dans un second temps, nous tenterons de dégager quelques éléments sur l'écriture en collaboration.

I Tous les théâtres, de 1701 à 1749

En premier lieu, le fait a déjà été remarqué, Fuzelier est l'un des rares auteurs à avoir écrit pour « tous les théâtres » de Paris, c'est-à-dire l'Académie royale de musique, la Comédie-Française, la Comédie-Italienne, et les théâtres forains. Il faut, dans le cas de ces derniers, tempérer : Fuzelier n'a pas écrit pour toutes les troupes qui s'y sont succédé au fil des saisons. On considère généralement que le fait d'avoir écrit régulièrement pour l'Opéra-Comique, pour les marionnettes, et même pour différentes troupes selon les foires, suffit à justifier de dire « tous les théâtres ». De fait, aucun auteur, sans doute, ne peut se vanter d'avoir écrit pour davantage de théâtres publics que Fuzelier. Il a aussi composé plusieurs pièces et divertissements de circonstance pour des représentations privées.

Le fait pourrait n'être anecdotique, s'il n'était le signe d'une véritable passion pour l'écriture dramatique, d'une part, et s'il n'impliquait par ailleurs d'aborder des formes très différentes : Fuzelier a écrit des livrets d'opéra, il a écrit des comédies en prose pour la Comédie-Française, d'autres pour la Comédie-Italienne — c'est-à-dire spécifiquement pour la troupe de Luigi Riccoboni —, il a écrit des pièces par écriteaux, des pièces tout en vaudevilles, il a écrit des pièces en prose et en vaudevilles, il a même écrit une pièce en vers parlés et vaudevilles (*Les Jaloux de rien*, 1739). Il n'est pas de forme qu'il n'ait, d'une manière ou d'une autre, pratiquée.

1.1 L'Opéra

Fuzelier est le librettiste de onze opéras⁴, et a ce titre a collaboré avec certains des compositeurs les plus fameux de son temps, comme Jean-Philippe Rameau, André Campra ou Jean-Joseph Cassanéa de Mondonville.

<i>date</i>	<i>titre</i>	<i>compositeur</i>
1713	<i>Les Amours déguisés</i> , ballet	Thomas-Louis Bourgeois
1714	<i>Arion</i> , tragédie	Jean-Baptiste Matho
1718	<i>Les Âges</i> , ballet	André Campra
1723	<i>Les Fêtes grecques et romaines</i> , ballet	François Colin de Blamont
1725	<i>La Reine des Péris</i> , comédie persane	Jacques Aubert
1727	<i>Les Amours des dieux</i> , ballet	Jean-Joseph Mouret
1729	<i>Les Amours des déesses</i> , ballet	Jean-Baptiste-Maurice Quinault
1730	<i>Le Caprice d'Érato</i> , divertissement	François Colin de Blamont
1735	<i>Les Indes galantes</i> , ballet	Jean-Philippe Rameau
1744	<i>L'École des amants</i> , ballet	Jean-Baptiste Niel
1749	<i>Le Carnaval du Parnasse</i> , ballet	Jean-Joseph Cassanéa de Mondonville

On s'étonne souvent que Fuzelier ait été à la fois librettiste et parodiste, et même auto-parodiste⁵. On peut cependant considérer cette double activité comme complémentaire : l'un des buts de la parodie est la correction des auteurs — et des genres —, et par ailleurs la plupart des livrets de Fuzelier proposent des innovations qui vont dans le sens d'un renouvellement des sujets : intrigue comique mettant en scène des personnages contemporains (*Les Âges*), choix de personnages historiques plutôt que mythologiques (*Les Fêtes grecques et romaines*), recours à la mythologie orientale plutôt que gréco-latine (*La Reine des Péris*), substitution d'un merveilleux naturel aux interventions des dieux (*Les Indes galantes*). Fuzelier semble avoir fait le constat des difficultés dans lequel les genres opératiques de son temps se trouvaient, et cherché à les résoudre ou du moins à les contourner, et en ce sens, le discours parodique et les préfaces des livrets se rejoignent. Ainsi, Fuzelier fait en 1723 dire aux personnages de *La Rencontre des Opéras* :

4. Auxquels on peut ajouter *Jupiter et Europe*, 1749, entrée pour un divertissement représenté sur le théâtre des Petits Appartements royaux, imprimé. Cette entrée est mentionnée par CÉSAR et par l'article du *Dictionnaire des journalistes* déjà cité. Nous ignorons cependant d'où provient l'attribution à Fuzelier de cette seule entrée. Si elle est bien de lui, peut-être s'agissait-il d'une entrée qu'il avait pensé ajouter au bout de quelques représentations des *Amours des dieux* (avec Mouret, 1727), comme la pratique était courante à l'époque.
5. Fuzelier parodia lui-même *Les Fêtes grecques et romaines* dans *Les Saturnales*, *Les Amours des déesses* dans *L'Enfer galant*, *L'École des amants* dans *Polichinelle maître d'école* ; il faut aussi considérer la critique d'*Arion* qu'il évoque dans *Opéra-Comique* et qui se trouvait dans le prologue de *La Coupe enchantée*, perdu, la scène où un maître à danser fait la critique des *Âges* dans *La Mode*, et les couplets sur *Les Amours des dieux* qui se trouvent dans *La Souricière*.

LE DÉPUTÉ — Et bien, pour abrégé je crois que malgré l'aridité de la matière, la parodie d'un ballet peut se risquer.

CHRYSEIS — Et moi je vous soutiens qu'il est impossible qu'elle soit seulement tolérable. Comment critiquer l'action d'une pièce qui n'en a point ? d'une pièce où chaque acte est composé de personnages nouveaux qui expédient deux petites scènes pour céder le terrain à la danse ? Vous êtes réduits à ne censurer que des mots et des expressions, cela ne fait rire que des grammairiens⁶.

Ce passage reflète des reproches couramment faits au genre du ballet — jusqu'à nos jours, d'ailleurs — auxquels il avait en fait répondu dès 1718 dans l'avertissement des *Âges* :

Je déclare aux délicats de profession, aux beaux esprits grammairiens et aux niveleurs des plans dramatiques que je n'ai prétendu donner qu'un tissu de maximes enjouées, liées par une intrigue légère qui pût occasionner des airs gracieux et des danses variées : c'est ce me semble ce qui doit constituer le fond d'un ballet⁷.

L'apport le plus décisif de Fuzelier au répertoire de l'Académie royale de musique concerne les sujets : conscient de renouveler le ballet, il y mettra successivement la mythologie antique (*Les Amours déguisés*, 1713, *Les Amours des dieux*, 1727, puis *des déesses*, 1729), l'histoire (*Les Amours déguisés*, *Les Fêtes grecques et romaines*, 1723), le merveilleux oriental (*La Reine des Péris*, 1725) puis le merveilleux rationnel (*Les Indes galantes*, 1735) ; il sera également un défenseur régulier du droit de cité du comique sur la scène lyrique (*Les Âges*, 1718, *Le Carnaval du Parnasse*, 1749), s'inscrivant en cela aux côtés de Mouret et La Font (*Les Fêtes de Thalie*, 1714) et de Rameau et Valois d'Orville (*Platée*, 1745). Enfin, nous avons déjà évoqué son projet de traité sur le ballet, qui le montre sensible à tous les aspects du spectacle, y compris la danse⁸.

1.2 La Comédie-Française

Bien que la Comédie-Française soit le théâtre pour lequel Fuzelier ait le moins écrit — cinq pièces —, le théâtre le considérait en 1726 comme un de ses auteurs attitrés, comme en atteste la présence de son nom dans la « Liste des entrées gratuites, telle qu'elle fut imprimée au 1^{er} avril 1726⁹ » — présence à relativiser : certes on y trouve Voltaire et Crébillon, mais aussi Le Sage (auteur lui aussi de quatre pièces pour la Comédie-Française, dont le scandaleux *Turcaret*), le chevalier et l'abbé Pellegrin, et bien d'autres.

6. Louis Fuzelier, *La Rencontre des Opéras*, sc. IV.

7. Louis Fuzelier, *Les Âges*, avertissement.

8. Voir p. 36. Pour une étude plus détaillée des livrets, nous renvoyons à notre article « Louis Fuzelier librettiste », dans *Diversité et modernité du théâtre du XVIII^e siècle*, éd. Guillemette Marot-Mercier et Nicholas Dion, Hermann, 2014, p. 121–149.

9. Liste reproduite dans les « Mémoires de Lekain », *Bibliothèque des mémoires relatifs à l'histoire de France pendant le XVIII^e siècle avec avant-propos et notices*, par M. Fs. Barrière, Firmin Didot frères, 1848, t. VI, p. 141. André Blanc dans son *Histoire de la Comédie-Française de Molière à Talma* (Perrin, 2007, p. 134) signale que le nom de Fuzelier figure aussi dans la liste des entrées gratuites dans le règlement du 24 octobre 1729.

Momus fabuliste

Il faut dire que parmi ces trois pièces se trouve *Momus fabuliste ou les Noces de Vulcain*, qui obtint un franc succès dès la première série de représentations : la pièce a été vue dès cette série par plus trente mille spectateurs ; c'est plus que *Zaïre* (27 000), qu'*Inès de Castro* (28 000) et que *Le Philosophe marié* (29 000)¹⁰. David Trott a relevé « au moins sept éditions successives » de *Momus fabuliste*¹¹.

La pièce, qui piquait La Motte en se moquant de ses fables, tout juste publiées, suscita d'âpres discussions. Il y eut ainsi dans le *Nouveau Mercure* de janvier 1720 une « Lettre critique écrite à l'auteur du Mercure sur la comédie qui a pour titre *Momus fabuliste ou les Noces de Vulcain*¹² ». Quelques mois plus tard, Fuzelier donnait dans la seconde édition de la pièce une « Réponse à la lettre critique insérée dans le Mercure du mois de janvier dernier¹³ ». L'anonyme lui répondait, à nouveau dans le *Mercure*, en juin¹⁴.

La pièce, nous l'avons dit, eut un succès immense¹⁵. Les fables contenues dans la pièce constituent une référence¹⁶, et longtemps, Fuzelier sera « l'auteur de *Momus fabuliste* »¹⁷.

Cornélie vestale

Le *Dictionnaire des journalistes* fait mention également d'« une tragédie [...] au Théâtre-Français ». Il s'agit probablement de *Cornélie vestale*, tragédie, représentée à la Comédie-Française et imprimée ; elle est attribuée par Maupoint (p. 85) à « M. le P.... H..... conjointement avec M. Fuzelier », et par le *Dictionnaire des théâtres de Paris* et l'*Histoire du Théâtre-Français*¹⁸ à Fuzelier seul. Elle est imprimée en 1768 sans nom d'auteur. Charles Collé livre le témoignage suivant :

-
10. Voir John Lough, *Paris Theatre Audiences in the Seventeenth and Eighteenth Centuries*, Oxford University Press, 1957, 1972, p. 178.
 11. David Trott, « Louis Fuzelier et le théâtre... », p. 606.
 12. *Le Nouveau Mercure*, janvier 1720, p. 86 et suiv.
 13. *Momus fabuliste ou les Noces de Vulcain, comédie par monsieur Fuzelier, Seconde édition, corrigée et augmentée d'une réponse à la Lettre critique insérée dans le Mercure*, Veuve Ribou, 1720 ; la lettre, non paginée, figure en fin de volume.
 14. *Le Nouveau Mercure*, juin 1720, « Lettre d'un provincial à l'auteur du Mercure sur la réponse de M. Fuzelier... », p. 45–66. La première lettre est reprise dans le *Journal des savants pour le mois de décembre 1720 augmenté de divers articles qui ne se trouvent point dans l'édition de Paris*, Amsterdam à Wasberge, 1720, p. 655–687. La réponse de Fuzelier et la seconde lettre de l'anonyme sont reprises dans le *Journal des savants pour le mois de janvier 1721...*, Amsterdam, Jansons à Waesberge, 1721, p. 58–87.
 15. Elle sera reprise, entre autres, en 1745, comme en atteste le *Mercure* de mars 1745.
 16. Ainsi, l'auteur du compte-rendu des *Fables nouvelles* de d'Ardenne dans le *Mercure* de janvier 1747, p. 118, rappelle les prédécesseurs, dont « l'ingénieux auteur de *Momus fabuliste* [qui], sans donner un recueil complet de fables, s'assura un rang distingué dans ce genre ».
 17. C'est ainsi qu'il est encore désigné dans la petite biographie le concernant qui sera constamment citée, jusqu'en 1806, dans *L'Improvisateur français*, volume 21, Paris, Sallentin, 1806, p. 200.
 18. *Histoire du théâtre français depuis son origine jusqu'à présent*, t. XV, P. G. Le Mercier, 1749, p. 131 et suiv.

[Le président Hénault] n'avait pas les premiers éléments de l'art dramatique ; je sais cependant qu'il en avait eu la fureur. Fuzelier m'a dit que dans sa jeunesse, ce président avait fagotté quelques mauvaises comédies que Fuzelier corrigeait par complaisance et qui furent données aux Français avec le plus grand secret ; elles y tombaient, comme de raison. Le président Hénault en a fait jouer incognito deux ou trois dont on a oublié jusqu'aux titres ; je me souviens pourtant d'un des titres de ces rhapsodies : *L'Oracle de Delphes*. Je crois même avoir vu cette pièce et y avoir bâillé étant encore écolier, en 1724 ou 1725.

Fuzelier m'a encore dit que M. le comte d'Argenson était le complice de ces productions, *que ces marauds-là, ajoutait-il, lui envoyaient pour les mettre en état de paraître sur le théâtre et que c'était une f.. besogne*¹⁹.

Il est donc probable que Fuzelier a retravaillé le texte du président Hénault, ce que semble confirmer la présence de notes de sa main dans le manuscrit conservé à la Comédie-Française. Ce travail lui a peut-être assuré une entrée à la Comédie-Française dès 1713, soit six ans avant *Momus fabuliste* — l'année même où son premier opéra, *Les Amours déguisés*, est représenté, l'année, enfin, où il abandonne les écriteaux et écrit pour les forains des pièces parlées et chantées.

Deux comédies et une parodie

En octobre 1722, la Comédie-Française représente *Les Aventures du camp de Porché-Fontaine*²⁰. L'attribution à Fuzelier n'a été connue, semble-t-il, que bien après les représentations. Une main inconnue ajoute sur la page de titre du manuscrit non autographe :

On croit cette pièce de plusieurs auteurs. On disait que Grandval père, Le Grand et Quinault y avaient fait quelques scènes²¹.

Faut-il entendre par « on croit » et « on disait » que l'attribution de scènes, à Grandval, Le Grand et Jean-Baptiste Quinault, tous trois acteurs de la Comédie-Française, est fautive ? En tout cas, l'annotateur n'a pas barré le nom de Fuzelier sur cette page de titre ; il l'a au contraire complétée et a ajouté la date. L'attribution à Fuzelier figure également dans le *Dictionnaire des théâtres de Paris* ; la pièce s'y trouve à la fois à « Aventures », sans nom d'auteur, puis à « Porché-Fontaine (les Aventures du camp de) » où les auteurs notent :

19. Charles Collé, *Journal historique ou mémoires critiques et littéraires sur les ouvrages dramatiques et sur les événements les plus mémorables, depuis 1748 jusqu'en 1772 inclusivement*, Imprimerie Bibliographique, 1807, t. III, p. 485–6, nov. 1770. Remarquons également que sur *L'Oracle de Delphes*, cité par Collé, nous conservons des « Lettres écrites par M. Fuzelier à madame la comtesse de *** sur la comédie de *L'Oracle de Delphes* qu'on lui attribue mal à propos ainsi que [sur] celle du *Nouveau Monde* », manuscrites, datées de 1722 (BHVP, carton N.A. 231.), et un « Désaveu authentique fait par M. Fuzelier de la Comédie du *Nouveau Monde* et de celle de *L'Oracle de Delphes* » publié dans le *Mercur* de décembre 1722, p. 184–189.

20. La pièce a souvent été confondue avec celle de Biancolelli pour les Italiens, comme en atteste CÉSAR, qui donne une seule notice pour les deux. Il faut dire que le manuscrit de la pièce de Biancolelli, BnF fr. 9331, f° 246, porte le même titre que celle de Fuzelier. On l'a parfois aussi intitulée *Arlequin soldat au camp de Porché-Fontaine*, sans doute à la suite de d'Origny qui écrit que neuf jours après *Arlequin sauvage*, « on le [Arlequin] vit *Soldat au camp de Porché-Fontaine* » (*Annales...*, t. I, p. 72). Les deux pièces ont été écrites à l'occasion de l'ouverture d'un camp militaire à Porché-Fontaine.

21. *Les Aventures du camp de Porché-Fontaine*, page de titre, ms. BnF fr. 9332, f° 1.

Voyez *Aventures (les) du camp de Porché-Fontaine*, où le nom de l'auteur a été oublié, mais nous avons découvert par nos recherches que la pièce est de M. Fuzelier²².

Cette petite pièce en un acte se situe dans la veine de celles de Dancourt. Le camp militaire installé près de Montreuil, et appelé camp de Porché-Fontaine, sert de prétexte, comme on pouvait s'y attendre, à une intrigue galante : tous les protagonistes (l'amant, l'amante, la protectrice, le père, le prétendu) s'y retrouvent, comme par un hasard, et y dénouent leur histoire. Cependant, il est intéressant de constater que le jeune premier amoureux est ici un Gascon, type rarement représenté dans des personnages positifs ; il est désargenté et n'a pas de valet pour intriguer, c'est donc un de ses anciens amis, Patapan, qui joue ce rôle. La veuve Araminte, amie de la jeune première Angélique, n'entre pas ici en rivalité avec sa protégée comme ce peut être le cas, par exemple, des deux tantes dans *Les Deux Commères* du même auteur. C'est le contexte militaire qui servira à rouer le père et le prétendu : en leur faisant croire, grâce à la complicité de ses amis militaires, qu'ils vont être passés par les armes, l'ingénieux Patapan leur fait signer les contrats en leur faisant croire qu'il s'agit de billets destinés à le corrompre et à leur éviter l'exécution. Ils apprennent plus tard, après que le Chevalier, Araminte et Angélique ont aussi signé, comme pour se porter cautions, qu'il s'agissait de contrats de mariage, mais ne sont pas détrompés : ils doivent soit consentir aux mariages du Chevalier avec Angélique et du prétendu avec Araminte, soit mourir. Le tout s'achève par un divertissement dont la musique est signée Jean-Baptiste-Maurice Quinault, et dont le vaudeville a passé dans la mémoire collective, désigné par son dernier vers : « On le mène tambour battant ».

En 1725, ce sont *Les Amusements de l'automne ou les Temples d'Éphèse et de Gnide*, « comédie en quatre acte avec divertissements ». Si la pièce se présente comme quatre actes, il s'agit en réalité de deux petites pièces (*Le Temple d'Éphèse* et *Le Temple de Gnide*) insérées dans une troisième qui leur sert de cadre. Les fêtes automnales, liées aux vendanges, puis son mariage, sont l'occasion pour la Comtesse de la pièce principale d'offrir en guise de divertissements les deux *Temples* ; il s'agit donc de mettre en scène un faux théâtre de société. *Le Temple d'Éphèse* est censé être une « pièce d'intrigue », tandis que *Le Temple de Gnide* se compose de « scènes épisodiques ». Les deux pièces illustrent l'amour. Si *Le Temple d'Éphèse* nous paraît trop peu développé pour réellement susciter l'intérêt, *Le Temple de Gnide* et son défilé d'amants et d'amantes — l'Italienne jalouse, la Française volage, le petit-maître amoureux de lui-même, les paysans, la fillette déjà fort bien instruite — rappellent les pièces à tiroir foraines. Fuzelier parvient également à broser quelques portraits piquants, d'une part dans la pièce principale, au cours de laquelle on rencontre un partisan de la musique italienne et de la pratique musicale des amateurs plutôt que des professionnels, et un chasseur qui n'attrape jamais rien, et d'autre part le dieu des festins Comus et un gourmet, occasion de railler la métaphysique culinaire et l'art de « manger avec réflexion²³ », « profondément²⁴ », qui étaient alors à la mode. Maupoint indique que la pièce « ne fut pas goûtée²⁵ », et elle n'eut que onze représentations.

22. *DTP*, t. IV, p. 221.

23. *Les Amusements de l'automne*, acte IV, sc. II.

24. *Les Amusements de l'automne*, acte IV, sc. IX.

25. Maupoint, p. 26.

Enfin, dernière pièce pour la Comédie-Française, *Le Procès des Sens*, créé le 16 juin 1732, n'est pas moins inhabituel. C'est une parodie du *Ballet des Sens* :

C'était une nouveauté sur un théâtre qui n'avait encore rien donné dans ce goût ; l'auteur n'eut pas lieu de se repentir de cet essai que le public voulut bien applaudir²⁶.

Cas exceptionnel pour une parodie d'opéra, *Le Procès des Sens* est tout en vers parlés. Une telle forme employée à ce genre était une nouveauté, et *Le Procès des Sens* restera d'ailleurs un cas unique jusqu'à la fin des années 1750. La pièce a, semble-t-il, eut un certain succès et a été publiée²⁷.

Au terme de ce parcours parmi les pièces que Fuzelier a données aux Comédiens Français, remarquons donc leur diversité formelle — une tragédie, une comédie mêlée de fables, une parodie d'opéra en vers, un diptyque de comédies avec chacune leur prologue — et, à l'exception des *Aventures du camp de Porché-Fontaine*, leur atypicité — surtout si l'on considère que la Comédie-Française est, dans la première moitié du XVIII^e siècle, le théâtre le plus conservateur de Paris. Il faut surtout remarquer que ces pièces constituent une sorte de compromis entre les spécificités de la Comédie-Française, théâtre du parlé, et les inspirations foraines (pièces à tiroir, parodies, allusions à l'actualité). Ces pièces nous semblent à réévaluer, et ne nous ont pas parues indignes d'être lues.

1.3 La Comédie-Italienne

Le troisième théâtre privilégié de Paris est la Comédie-Italienne, rouverte en 1716. Une troupe italienne installée à l'Hôtel de Bourgogne, on le sait, avait été chassée en 1697 sur ordre de Louis XIV ; juste après sa mort, le Régent fait constituer une troupe en Italie et la fait venir en France. Elle s'installe à l'Hôtel de Bourgogne. Dirigée par Luigi Riccoboni, qui souhaitait réformer le théâtre italien en y jouant des tragédies, la nouvelle troupe jouait d'abord uniquement en italien. Elle fut cependant forcée dès 1717 de jouer aussi en français — sans abandonner le jeu italien cependant —, sous peine de voir son théâtre désaffecté. Cela lui était possible parce que son règlement ne précisait pas le genre qui lui était attribué²⁸.

Le *Dictionnaire des journalistes* signale pour la collaboration de Fuzelier avec les Comédiens Italiens les dates de début et de fin : 1718–1725. Ces deux dates ne disent presque rien du très grand intérêt que revêt, à notre sens, cette collaboration. Certes, la date de début indique d'emblée qu'en même temps que Jacques Autreau, Fuzelier fut l'un des premiers à écrire de nouvelles pièces françaises pour la nouvelle troupe italienne. Si le nom d'Autreau est parfois cité par les historiens de la Comédie-Italienne²⁹, celui de Fuzelier est bien oublié, alors même que dès l'année suivante, ce n'est

26. Maupoint, p. 263.

27. Pour une plus ample analyse, voir Julianne Coignard, *Pierre-Charles Roy parodié : du ballet des Éléments aux Sens*, mémoire de master 2, sous la direction de Françoise Rubellin, Nantes, 2010.

28. Pour une présentation plus complète de la nouvelle Comédie-Italienne, sa troupe et ses débuts, voir Xavier de Courville, *Un apôtre de l'art du théâtre au XVIII^e siècle : Luigi Riccoboni dit Lelio, tome II (1716–1731), l'expérience française*, Paris, 1967, p. 3–126 ; voir aussi Françoise Rubellin, *Leçons de Marivaux...*, p. 21–35.

29. Sa pièce jouée en 1718, *Le Naufrage au Port-à-l'Anglais*, figure de plus dans l'anthologie *Théâtre du XVIII^e siècle*, éd. Jacques Truchet, « La Pléiade », Gallimard, t. I, p. 341–394.

plus une mais six pièces qu'il donne à la troupe de Riccoboni : *Le Faucon* (en un acte, perdu), un triptyque de pièces en un acte qui forment un ambigu (*La Mode*, *La Méridienne* et *Le Mai*, précédées d'un bref prologue), l'excellente *Mélusine* qui, en ré-élaborant une partie du matériau d'une pièce plus ancienne (*Arlequin jouet des fées*, 1716) annonce à bien des égards *Arlequin poli par l'amour* et *Le Jeu de l'amour et du hasard* de Marivaux, et enfin *La Rupture du Carnaval et de la Folie*, parodie du ballet *Le Carnaval et la Folie* de La Motte et Destouches. Six pièces, deux premières du genre pour les Italiens — un ambigu et une parodie d'opéra —, c'est dire assez l'importance de Fuzelier dans le développement du répertoire français de la troupe de Riccoboni.

En écrivant pour la Comédie-Italienne, Fuzelier sait à qui il destine ses pièces ; la troupe est constituée, à peu près invariable. Il y retrouve de plus Pierre-François Biancolelli, dit Dominique, avec qui il a déjà travaillé aux foires en 1715 et qui a intégré la troupe de Riccoboni en 1717.

Collaboration à la constitution d'un répertoire

Quand en 1718 Fuzelier donne aux Italiens *L'Amour maître de langues*, certains des acteurs parlent encore mal le français ; aussi, comme Autreau avec *Le Naufrage au Port-à-l'Anglais*, il leur livre une pièce bilingue, dans laquelle le fait que certains acteurs parlent italien est une part de l'intrigue ; mais Fuzelier va plus loin qu'Autreau : il fait de la diversité linguistique le nœud même de la pièce. On y voit les deux amoureux, la marquise de Floras, Provençale, et le marquis de Rosetti, Italien, tenter de se retrouver et de se parler. Chacun des deux amoureux a appris la langue de l'autre. Arlequin, quant à lui, italien, est épris de la suivante française de la marquise, Zerbine, et doit recourir au truchement de Trivelin, lui aussi amoureux de Zerbine³⁰.

L'année suivante, dans l'ambigu créé le 21 mai 1719 et constitué de *La Mode*, anciennement prologue de *L'Amour maître de langues*, étayé et remanié pour devenir une comédie à part entière, *La Méridienne* et *Le Mai*, il n'y a plus qu'une pièce, *La Méridienne*, qui exploite le bilinguisme des acteurs : il s'agit cette fois pour l'amoureux de profiter de la sieste méridionale (la méridienne) du tuteur, le Vénitien Pantalon, pour rencontrer son aimée, Italienne élevée en France. L'Arlequin qui ne parlait qu'italien dans *L'Amour maître de langue* parle désormais italien et français :

VIOLETTE — Tu entends donc le français ?

ARLEQUIN — Pas mal : je l'ai appris dans la cuisine ; on se forme bien dans ce collège-là³¹.

Il ne nous semble pas improbable qu'il y ait ici clin d'œil de Fuzelier à sa pièce précédente ; en effet, dans *L'Amour maître de langues*, voulant faire une déclaration d'amour à Zerbine, Arlequin demande à Trivelin de lui apprendre à dire en français ce compliment :

Mademoiselle, mon cœur est un boudin que vous avez piqué de tous côtés. De grâce, ne le laissez pas longtemps sur le grill de votre indifférence : il deviendrait aussi sec qu'un vieux jaloux qui n'a rien de vert que le bois fertile qui ombrage son front ridé³².

30. Nous avons donné une édition de cette pièce dans notre mémoire de master 2, *Deux auteurs français à la Comédie-Italienne : Louis Fuzelier et Marc-Antoine Le Grand*, 2010.

31. *La Méridienne*, sc. VII.

32. *L'Amour maître de langues*, acte III, sc. III.

Trivelin tente de le lui enseigner, mais Arlequin n'y parvient jamais, et finit par déclarer :

Quand tu recommencerais autant de fois qu'un jeune avocat qui apprend sa première cause, je ne saurais dire que (*en français :*) *le gril et le boudin*. Je ne trouve que ces deux mots-là à mon goût dans la langue française. (*En français :*) *Le boudin*... Ce terme-là a une sympathie avec ma langue qui fait qu'elle le retient mieux qu'un autre³³.

Fuzelier exploite donc la gloutonnerie d'Arlequin pour mettre en avant les progrès dans la langue française de Thomassin, mêlant le caractère *tipo fisso* à la vie de l'acteur de chair.

À la toute fin de l'année 1719, au soir de la Saint-Sylvestre, c'est encore d'une pièce de Fuzelier que la troupe de Lelio donne la première³⁴. Dans *Mélusine*, comédie en trois actes inspirée en fait d'une pièce antérieure, *Arlequin jouet des fées* (1716), il n'y a plus d'italien, et la conversion de la troupe est achevée³⁵. On remarquera surtout que le genre de comédies qu'ils affectionneront est déjà formé, mêlant l'exploration des tendres sentiments — présent déjà dans *L'Amour maître de langues*, fidèle en cela à son modèle, le roman *Zaïre* de Madame de La Fayette — aux bouffonneries d'Arlequin. *Mélusine* n'est pas sans points communs avec deux pièces de Marivaux : d'une part, la présence de la fée, jouée par Flaminia, annonce *Arlequin poli par l'amour* (1720), mais surtout, les deux amoureux promis en mariage qui souhaitent connaître leurs prétendus avant que de les accepter renvoie au *Jeu de l'amour et du hasard* (1730). La comparaison permet de cerner les spécificités de Fuzelier et de Marivaux. C'est à Marivaux que revient le croisement des étages sociaux (la fée amoureuse d'Arlequin, le déguisement en valets) ; chez Fuzelier, en revanche, ce sont les genres qui se brouillent : la jeune Sylvie se déguise en cavalier, le marquis de Sainte-Fleur en fille. Chez Fuzelier, point de père et de frères bienveillants comme chez Marivaux, mais une rivale redoutable, Mélusine, trompée par l'habit de Sylvie et éprise du prétendu cavalier, au désespoir en apprenant que c'est une fille. Si le personnage de magicienne dangereuse n'est pas sans rappeler l'Opéra³⁶, le rapprochement est d'autant plus pertinent qu'il occasionne des enchantements, l'apparition de spectres, de lutins, de géants, d'amours et d'une horloge enchantée. On le voit, Fuzelier, avec *Mélusine*, plaçait la Comédie-Italienne à la croisée des chemins qui mènent à la Comédie-Française, à l'Académie royale de musique et à la Foire, mêlant les spécificités des trois lieux de spectacles (comédie d'intrigue, spectaculaire, féerie, comique farcesque et divertissements).

Les parodies

Un rapide coup d'œil averti aux volumes des *Parodies du nouveau Théâtre-Italien*, publiés d'abord en 1731, puis en 1738, donne également une idée de l'importance de Fuzelier pour la troupe : le long discours qui introduit les volumes est de lui, et une bonne partie des pièces qui y figurent aussi.

33. *Ibidem*.

34. L'année précédente, ils jouaient le 27 décembre *L'Amante capricieuse* d'Autreau.

35. Les Italiens auront dès lors à leur répertoire d'une part les canevas italiens, joués *all' improvviso*, d'autre part les pièces françaises écrites pour eux.

36. Nous ne discuterons pas ici de l'influence du livret *Mélusine* de Le Brun, non mis en musique, dont Fuzelier aurait pu s'inspirer.

Sur les onze parodies d'opéra³⁷ qui s'y trouvent en 1731, cinq lui sont dues : *La Rupture du Carnaval et de la Folie*, *Hercule filant*, *Arlequin Persée*, *Amadis le cadet* et *Momus exilé*, auxquelles il faut ajouter deux pièces qui ne sont pas à proprement parler des parodies dramatiques, mais qui y figurent aussi, *Parodie* et *Le Serdeau des théâtres*. Il y est donc l'auteur le plus représenté³⁸.

Parmi les parodies que Fuzelier a écrites pour les Italiens, une seule a été écartée du recueil : *Les Saturnales*, qui n'avaient pas obtenu de succès et ont été immédiatement remaniées en *Les Débris des Saturnales*. Cet insuccès explique, à notre sens, le rejet de la publication³⁹.

Enfin, rappelons que les deux éditions des *Parodies du nouveau Théâtre-Italien* sont enrichies du *Discours à l'occasion d'un discours de M.D.L.M. sur la parodie*, de Fuzelier⁴⁰.

Sans entrer dans le détail d'une étude sur les parodies dramatiques d'opéra de Fuzelier à la Comédie-Italienne⁴¹, il nous paraît important de signaler que *La Rupture du Carnaval et de la Folie*, créée le 6 juin 1719, a été la première du genre pour la nouvelle troupe italienne, suivie de près par *Les Amours de Vincennes* de Pierre-François Biancolelli (19 septembre 1719). D'une pièce à l'autre, l'évolution est flagrante : la *Rupture* ne compte que peu d'interventions chantées, plusieurs scènes y sont entièrement en prose. De nombreux vaudevilles sont interrompus avant leur fin. Dans *Les Amours de Vincennes*, en revanche, la forme est celle de l'opéra-comique.

D'autre part, les spectateurs de l'époque semblent n'avoir pas considéré la *Rupture* comme une parodie :

ce n'est point, comme le croyait d'abord, une critique ou une parodie de l'opéra de ce nom, mais un sujet neuf, et qui n'y a nul rapport⁴².

37. Cinq dans le t. I et six dans le t. II, auxquelles il faut ajouter respectivement trois et deux parodies de tragédies. Le recueil de 1738 étant très étoffé, les choses y changent sensiblement, puisqu'il s'y trouve au total vingt-deux parodies d'opéra.

38. Suivi par Pierre-François Biancolelli, pour ses parodies de tragédies *Cedipe traveŝti*, *Artémire*, *Agnès de Chaillot*, *Le Mauvais Ménage* avec Le Grand, et sa parodie d'opéra *Les Noces d'Arlequin et de Silvia*. On trouve également une parodie de Le Grand, *Le Chaos*, une de Bailly, *Armide*, et une de Pontau, *Arlequin Atys*.

39. D'autres parodies du répertoire des Comédiens Italiens ont été omises, comme par exemple *Les Amours de Vincennes*, parodie d'*Issé* par Biancolelli.

40. Voir dans le chapitre précédent, p. 32.

41. Pour une étude plus approfondie, voir, entre autres, Vito Orlando, « Les parodies d'opéras de Fuzelier au Théâtre-Italien », *L'Opéra au XVIII^e siècle : Actes du colloque d'Aix*, CAER, 1982, p. 143-162 ; Pauline Beaucé, *Parodies d'opéra au siècle des Lumières : évolution d'un genre comique*, Presses Universitaires de Rennes, 2013 ; Judith Le Blanc, *Avatars d'opéras*, Classiques Garnier, 2014. Voir aussi Pauline Beaucé, « Le jeu sérieux au miroir des parodies de tragédie en musique de Louis Fuzelier », colloque *Le Corps dans la mise en spectacle des œuvres des XVII^e et XVIII^e siècles*, organisé par l'Association pour un Centre de Recherche sur les Arts du Spectacle aux XVII^e et XVIII^e siècles (ACRAS), Versailles/Nantes, 18-20 mai 2009, actes à paraître ; Judith Le Blanc, *L'opéra en mineur : le cas de Fuzelier et de l'autoparodie*, dans *Écrire en mineur au XVIII^e siècle*, éd. Christelle Bahier-Porte et Régine Jomand-Baudry, Paris, Éditions Desjonquères, 2009, p. 415-436.

42. *Nouveau Mercure*, juillet 1719, p. 99.

Il est certes excessif de juger que la *Rupture* n'a « nul rapport » avec *Le Carnaval et la Folie*, mais cette phrase montre que l'intrigue était suffisamment différente pour qu'on puisse voir dans la pièce de Fuzelier une pièce autonome.

Il n'en alla pas de même des *Amours de Vincennes*, que le *Mercur* ne signale même pas. Le *DTP* indique que « le public trouva l'ouvrage misérable, et cette pièce ne parut que deux fois⁴³ », tandis que d'Origny parle d'un « misérable travestissement⁴⁴ ».

Il semble que le genre de la parodie d'opéra a continué d'être l'objet de doutes de la part des Comédiens Italiens ; ils n'en représentent pas en 1720. Ce n'est qu'en 1721 qu'une nouvelle parodie est donnée, et il s'agit à nouveau d'une pièce de Fuzelier, *Hercule filant*, parodie d'*Omphale* de La Motte et Destouches. La pièce est précédée d'un prologue qui, peut-être, explique pourquoi les Italiens ne se consacrent pas davantage au genre parodique :

LE CONNAISSEUR — Eh, morbleu, laissez à la Foire le soin de ridiculiser les héros en bémol, c'est là son métier.

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

LE CONNAISSEUR — Il faut l'avouer, on a vu jadis avec plaisir *Arlequin Phaéton*, *Arlequin Persée*, *Arlequin Jason* ; mais alors vos acteurs chantaient, et n'étaient pas, comme vous autres, terriblement brouillés avec la musique.

TRIVELIN — Voilà une réflexion qui est assez judicieuse. Cependant, comment voulez-vous que nous fassions ? La tragédie française reçoit dans la parodie un comique qui peut être rendu par la déclamation, mais le poème lyrique ne peut se présenter sur le théâtre de la Comédie Italienne sans le passeport du vaudeville.

LE CONNAISSEUR — Mais vous chantez faux.

TRIVELIN — C'est là le plus beau de nos privilèges, et il semble quelquefois que l'Opéra ait envie de nous le revendiquer⁴⁵.

Les objections du « connaisseur » pourraient bien être celle d'une partie du public, peu satisfait de voir une troupe privilégiée donner dans un genre qu'elle estime peu.

Jusqu'en 1725, Fuzelier reste le principal fournisseur de parodies d'opéra de la Comédie-Italienne : il donne *Arlequin Persée* en 1722, *Les Saturnales* (puis *Les Débris des Saturnales*) en 1723, *Amadis le cadet* en 1724 — la même année, Biancolelli donne *Le Mariage d'Arlequin et de Silvia, ou Thétis et Pélée déguisés*. En 1725, les Italiens donnent trois parodies : l'une, brève, de Fuzelier, *Momus exilé*, une autre de Bailly, *Armide* et enfin *Le Chaos* du Comédien Français Marc-Antoine Le Grand, pièce dont les vaudevilles composés par Mouret ont un grand succès et passeront rapidement dans la mémoire collective. Après 1726, d'autres auteurs fourniront la troupe de Riccoboni en parodies, les uns ne faisant que passer — Boizard de Pontau, *Arlequin Atys* —, d'autres débutant une carrière de parodiste florissante — Riccoboni fils et Romagnesi, avec en 1726 *Pyrame et Thisbé*. Dans le même temps, la parodie d'opéra, qui s'était à peu près absentée des scènes foraines, y revient, avec, entre autres, deux parodies d'*Atys*, celle de Piron à l'Opéra-Comique, et celle de Fuzelier et d'Orneval aux

43. *DTP*, t. I, p. 130.

44. D'Origny, t. I, p. 58. Gueullette note la pièce, mais n'en dit rien.

45. *Hercule filant*, prologue.

marionnettes, *La Grand-Mère amoureuse*⁴⁶, une autre parodie des deux mêmes auteurs, *Les Stratagèmes de l'Amour*, et une parodie d'un opéra dont le livret était de Fuzelier, *La Reine des Péris* (par Le Sage et d'Orneval).

La carrière de parodiste de Fuzelier à la Comédie-Italienne possède donc un caractère particulier à deux égards : d'une part, elle s'inscrit dans une période où la Comédie-Italienne est, comme l'écrit Pauline Beaucé, « le refuge de la parodie dramatique d'opéra⁴⁷ », pendant laquelle la Comédie-Italienne jouit d'une sorte de monopole du genre, et d'autre part Fuzelier est lui-même quasiment en situation de monopole, fournisseur attitré des parodies. Il détient donc un rôle de premier plan dans la constitution du répertoire parodique des Italiens. On remarquera particulièrement que trois des cinq parodies conservées suivent l'intrigue de l'opéra-cible et ne changent pas les personnages, qui restent mythologique ; ces parodies transposent les dialogues plutôt que l'intrigue ; ce mode d'écriture parodique, qui n'est pas celui des deux pièces de Biancolelli⁴⁸, semble constituer un modèle pour les pièces de Bailly, de Pontau, puis de Riccoboni et Romagnesi. Il ne nous semble donc pas excessif de dire que Fuzelier, après un premier essai dans une autre voie, a établi cette façon de parodier l'opéra sur la scène de la Comédie-Italienne comme une référence pour ce théâtre⁴⁹.

Les Italiens à la Foire

En 1721, les spectacles forains reprennent. Les Italiens s'étaient joints aux Français pour les faire cesser en 1719. Probablement conscients que les théâtres forains finiraient toujours par renaître, la troupe de Lélío, pour les concurrencer sur leur propre terrain et prévenir la désaffection de leur théâtre pendant la période estivale⁵⁰, loue à la foire Saint-Laurent la loge de Pellegrin et s'y installe aux mois d'août et septembre⁵¹. Un vaudeville, arme de propagande que les Italiens avaient déjà employée en 1719⁵², de la première pièce que les Italiens jouent à la foire, *Danaé*, fait la promotion de cette nouveauté :

À l'hôtel de la Comédie

-
46. Voir Françoise Rubellin, *Atys burlesque*.
47. Pauline Beaucé, *La parodie d'opéra...*, p. 28.
48. L'action toute entière y est transposée. Ainsi, dans *Les Amours de Vincennes*, la bergère mythologique Issé devient Macé, laitière ; Apollon devient Trivelin, cocher.
49. Notons aussi que *Momus exilé*, qui n'est pas composé sur ce modèle, « n'a pas fait fortune » d'après le *Mercur* de juin 1725, p. 1417.
50. D'après Campardon, *Les Comédiens du roi de la troupe italienne*, I, p. xxxiv, leur « salle était désertée pendant les mois d'août et de septembre. ».
51. Voir Courville, p. 144.
52. Menacée par la désertion des spectateurs de devoir rentrer en Italie, la troupe de Lélío joua *La Désolation des deux Comédies*, pièce perdue, mais dont le vaudeville final est conservé. Les premiers couplets se terminent par « La troupe italienne, / Faridondaine / Et lon lan la, / La troupe italienne, / Faridondaine, / Partira », chanté par les ennemis des Italiens, l'Opéra et la Foire ; ce refrain se transforme dans les derniers couplets en « La troupe italienne / [...] / Restera. » Ce vaudeville a connu un certain succès et a rapidement intégré le répertoire populaire ; Fuzelier l'utilise à plusieurs reprises, de 1723 (*La Rencontre des Opéras*) à 1745 (*La Renommée*).

On voit sécher sur pied Thalie.
 Pour éviter un triste sort
 Elle veut devenir foraine :
 La troupe italienne
 N'a pas tort⁵³

Il semble que cette installation à la foire, « continué[e] pendant trois années, leur réussit peu⁵⁴ ».

Fuzelier ne donne rien à la première foire des Italiens, en 1721 ; il faut dire qu'il est très occupé à l'Opéra-Comique où il donne avec Le Sage et d'Orneval six pièces. En 1722, « c'est par *Le Jeune Vieillard* que les Comédiens ont ouvert leur théâtre du faubourg Saint-Laurent⁵⁵ » le 25 juillet⁵⁶, une pièce de Le Sage et d'Orneval, suivie le 8 août de *La Force de l'amour* et de *La Foire des fées*, précédées d'un prologue, des « mêmes auteurs, en société avec Fuzelier⁵⁷ ». Cas de collaboration unique entre le « trio » Fuzelier–Le Sage–d'Orneval et les Italiens, ces trois pièces sont en prose, avec des divertissements, dans la lignée de la Comédie-Italienne plutôt que de la Foire. Le théâtre des Italiens à la Foire est en fait une sorte de refuge pour les auteurs, puisque le privilège de l'Opéra-Comique a été supprimée après les brillants succès de 1722.

À la fin de cette même foire, Fuzelier donne seul à la troupe de Léléo *Les Noces de Gamache*, suivies de *Philémon et Baucis ou Arlequin somnambule ou le Vieux monde*⁵⁸ ; les deux pièces, représentées le 16 septembre 1723, étaient précédées d'un prologue qui seul a survécu. D'après d'Origny, « ni l'une ni l'autre de ces productions n'est estimée⁵⁹ ».

Le succès ne sera pas davantage au rendez-vous à la foire Saint-Laurent de 1723.

On accourut, le 2 septembre, à la première représentation des *Saturnales*, dont le prologue seul a été trouvé supportable.

Le Fleuve Scamandre, qui suivit cette pièce, ne fut pas mieux reçu.

Ensuite on jugea que *Les Débris des Saturnales* [...] était incapable de consoler l'auteur, Fuzelier, des deux disgrâces qui venaient de lui arriver⁶⁰.

Ce « prologue » qui a été trouvé acceptable a été continué seul, puisque le registre indique les 4, 5 et 6 septembre une pièce sous le titre d'*Il Prologue de Saturnales*. Il s'agit très probablement de *La*

53. Couplet cité par Antoine d'Origny, *Annales du Théâtre Italien...*, t. I, p. 63. Comme pour « La troupe italienne, faridondaine », Fuzelier utilise le vaudeville de Danaé dans *La Jalousie avec sujet*.

54. Campardon, *Les Comédiens du roi de la troupe italienne*, t. I, p. xxxiv.

55. Antoine d'Origny, *Annales...*, t. I, p. 70.

56. Thomas-Simon Gueullette, *Notes et souvenirs...*, p. 100.

57. Antoine d'Origny, *Annales...*, t. I, p. 70. Gueullette, p. 100, mentionne ces pièces mais ne donne pas le nom de Fuzelier. Ces trois pièces figurent dans *Le Théâtre de la Foire* au tome V, lequel ne donne pas d'attribution pièce par pièce ; un avertissement au début du t. IV indique seulement que les pièces de ces deux tomes « sont de la composition de messieurs Le Sage, Fuzelier et d'Orneval », sans préciser ce qui revient à chacun ; le témoignage de d'Origny est donc précieux.

58. Il s'agit bien d'une seule pièce, comme en atteste d'Origny, qui évoque « la fable de *Philémon et Baucis* dans laquelle Fuzelier a puisé le sujet et la plupart des personnages d'*Arlequin somnambule* ou *le Vieux monde* », *Annales...*, t. I, p. 71.

59. Antoine d'Origny, *Annales...*, t. I, p. 72. Gueullette ne cite pas ces pièces

60. Antoine d'Origny, *Annales...*, t. I, p. 76–77.

Rencontre des Opéras, dont la page de titre indique qu'elle a été « représenté[e] dans la même année [que *Les Fêtes grecques et romaines* dont elle parodie le prologue], au mois de juillet⁶¹ ».

Il importe également de noter que toutes ces pièces sont en forme d'opéra-comique ; c'est attendu pour les parodies, cela l'est moins pour *Le Fleuve* ou *Le Faux Scamandre* — les deux titres sont attestés — qui n'est pas une parodie d'opéra⁶².

Des pièces critiques

En 1723, Fuzelier destinait aux Italiens sa pièce *Les Malades du Parnasse*, dont la page de titre indique :

On ignore si cette pièce a été représentée. Il paraît par la lettre de Lélío ci-jointe qu'elle devait y être jouée en 1723. À la Comédie-Italienne⁶³.

La lettre de Lélío est manquante. Cette pièce, dont l'essentiel est constitué d'une revue critique des nouveautés dramatiques du temps, aurait probablement fait double emploi avec *Le Serdeau des théâtres* : la scène y est, dans les deux cas, au Parnasse, et dans les deux pièces se trouve une critique, entre autres, de *Pirithoüs*.

Quel a été le succès du *Serdeau des théâtres*, représenté le 19 février 1723 ? Dans son *Discours* dans les *Parodies du nouveau Théâtre-Italien*, Fuzelier contredit Maupoint, qui dit que la pièce n'a pas réussi : « jamais petite comédie n'a eu un succès plus décidé⁶⁴ ». De plus, la pièce a été imprimée, d'après l'Avertissement qui la précède, « pour contenter mille personnes de la première distinction qui en demandent des copies⁶⁵ ». D'Origny, cependant, indique que « le titre de cette critique, attribuée à Fuzelier, a plus excité la curiosité du public que l'ouvrage ne l'a satisfaite »⁶⁶. Parmi ces témoignages — celui de l'auteur qui défend sa pièce, celui des historiens qui jugent *a posteriori* —, il est difficile de démêler le vrai du faux. Il semble du moins certain que le public fut curieux de cette pièce et courut la voir et la lire, fût-ce pour en être déçu.

C'est encore dans la même veine que se situe *Parodie*, représentée pour la première fois le 23 mai 1723, que l'auteur du *Mercur* juge avec sévérité :

Les Comédiens Italiens ont donné le 23 de ce mois une pièce qui a pour titre *Parodie, Tragi-Comédie Nouvelle*. [...] Quoiqu'elle n'ait qu'un acte, cet acte est si chargé d'acteurs, et tout ce qui s'y passe est si peu tiré au clair, qu'il faudrait voir la pièce plus d'une fois pour en rendre un compte raisonnable ; et d'ailleurs, nous ne voulons pas être complices du déchaînement de l'auteur contre tous ses confrères. [...] il y a apparence que c'est une échappée de la Foire⁶⁷.

61. BnF fr. 9333, f° 56, F₅. Ceci bien que la pièce figure dans un portefeuille intitulé « Pièces non représentées ».

62. La pièce a parfois été confondue avec *Les Saturnales*, comme par exemple dans la première édition du *DTP*, en 1756, t. II, p. 662.

63. *Les Malades du Parnasse*, page de titre, ms. BnF fr. 9333, f° 82.

64. *PNTI, Discours*, p. xxxii.

65. *Le Serdeau des théâtres*, avertissement, reproduit dans les éditions des *PNTI* sous le titre d'« avertissement de la première édition de cette pièce ».

66. Antoine d'Origny, *Annales...*, t. I, p. 74. D'Origny place par erreur cette pièce en 1722.

67. *Mercur* de mai 1723, p. 967–969.

D'Origny résume le sentiment du *Mercure* et laisse entendre que *Parodie* ne rencontra pas un grand succès :

Tout son mérite consiste à faire rire aux dépens du premier venu. On s'y déchaîne entre autres, contre *Pirithoüs*, *Nitétis* et *Inès de Caſtro*. Corneille et Racine n'y sont pas même épargnés ; cependant les Titans se repentirent d'avoir osé faire la guerre aux dieux⁶⁸.

Le succès aurait-il abandonné les pièces italiennes de Fuzelier ? C'est après cette année 1723 que les rapports semblent se dégrader. Les échecs, plus ou moins marqués, de cette année, en particulier ceux du *Fleuve Scamandre* et des *Saturnales*, n'ont-ils pas ébranlé la confiance de Riccoboni ?

Une brouille ?

Après l'épisode forain et deux années de collaboration extrêmement fructueuse, Fuzelier écrit moins pour les Italiens : une seule pièce en 1724, la parodie *Amadis le cadet*, une autre parodie en 1725, *Momus exilé*, et en 1726 *La Bague magique*, comédie en prose sur le même sujet qu'une pièce de La Motte, « parodie qui ne dit pas son nom⁶⁹ ». Enfin, en 1725, *L'Italienne française*, avec Biancolelli et Romagnesi⁷⁰.

Penchons-nous sur la dernière pièce de Fuzelier que les Italiens ont acceptée, *La Bague magique*. Le *Dictionnaire des théâtres de Paris* indique la genèse de cette pièce :

La comédie du *Talisman* de M. de La Motte, annoncée au Théâtre-Français, et qui y parut le mercredi 27 du même mois de mars, fit naître à M. Fuzelier l'idée de traiter le même sujet pour le Théâtre-Italien⁷¹.

Elle trouverait donc son origine dans la rivalité, qui existait entre les Théâtres Français et Italiens — comme, justement, *L'Italienne Française*. Quoi qu'il en soit, la pièce a été un échec :

Le 15 mars 1726, les Comédiens Italiens donnèrent une petite pièce nouvelle en prose d'un acte intitulée *La Bague Magique*. Le public n'a pas goûté cette nouveauté, puisqu'elle n'a été jouée qu'une seule fois⁷².

C'est après ce nouvel échec que les Italiens n'ont plus accueilli de nouvelle pièce de Fuzelier sur leur théâtre.

Dans le même temps, Fuzelier écrit beaucoup pour l'Opéra-Comique, et on compte pas moins de huit nouveautés sorties de sa plume à la foire Saint-Laurent de 1724, tandis que l'inimitié entre forains et Italiens semble s'affirmer, en particulier autour de problèmes de répertoire et de formes.

Le 10 août 1726, les Comédies Italiens jouent pour la première fois *Les Comédiens esclaves*, titre sous lequel sont en fait réunies trois pièces précédées d'un prologue :

68. Antoine d'Origny, *Annales*, t. I, p. 78.

69. Ola Forsans, *Le théâtre de Lelio*, p. 49.

70. Marandet, p. 93, note que « Fuzelier n'a écrit que les couplets et le divertissement de cette comédie », mais on ignore sur quelle source il se fonde pour l'affirmer.

71. *DTP*, t. I, p. 352.

72. *Mercure de France*, mars 1726, p. 575.

Le prologue représente les comédiens dans l'esclavage. Le premier acte est une petite pièce française intitulée *Arlequin toujours Arlequin*, le deuxième une tragédie intitulée *Arcagambis* dont le plan est de Lélío le père, le troisième *L'Occasion*, de Dominique, Lélío le fils, Romagnesi⁷³.

Quelques temps après paraissent à la foire Saint-Laurent *Les Comédiens corsaires*, prologue de Le Sage, Fuzelier et d'Orneval, dans lequel des comédiens Français et Italiens sont représentés pillant l'Opéra-Comique⁷⁴. La pièce imite celle des Italiens — des comédiens faits prisonniers sont forcés de jouer dans différents genres —, et y fait même une référence précise en résumant ainsi son prétexte :

CLICLINIA

Le bacha n'a voulu qu'être diverti,
Biribi,
À la façon de Barbari,
Mon ami.

M. DESBROUTILLES

C'est-à-dire qu'il a voulu voir une de vos pièces.

SCARAMOUCHE

Signor sì. Nous l'avons régalé d'oune capilotade de théâtre composée d'oun acte dans le goût italien, d'oun autre dans le goût français et enfin d'oun petit morceau d'opéra coumique⁷⁵.

Le refrain « Biribi, / À la façon de Barbari », comme nous le montrerons plus loin, indique l'ironie ; être diverti « à la façon de Barbari », c'est donc être mal diverti⁷⁶. La forme opéra-comique n'a été pratiquée jusque là par les Italiens, hormis dans les parodies, que lorsqu'ils étaient installés à la Foire. Or, il la reprennent ici hors de ce contexte, en quelque sorte à leur compte, dans *L'Occasion* ; les Forains, du moins tels qu'ils sont mis sur scène par Le Sage, Fuzelier et d'Orneval, perçoivent cela comme un larcin :

*Les Comédiens Français et Italiens, le sabre levé, sautent sur le vaisseau des forains*⁷⁷. [...]

Les Comédiens Français et Italiens arrivent en deux files, ayant à leur tête un comédien habillé à la romaine et un Pantalon, qui portent sur une civière les ballots de l'Opéra-Comique.

CHŒUR DE COMÉDIENS

AIR : *Triomphez, charmante reine*
Triomphons, pillons la Foire⁷⁸ !

73. Gueullette, *Notes et souvenirs...*, p. 109. On considère aussi parfois que *Les Comédiens esclaves* est le titre du seul prologue ; il a été imprimé, avec *Arlequin toujours Arlequin* et *Arcagambis*, dans le *Nouveau Théâtre Italien* ; *L'Occasion* est restée manuscrite, BnF, fr. 9331, ff. 362 v^o–377 v^o.

74. Peu auparavant, en effet, les Français avaient joué une trilogie de Le Grand, explicitement citée à la sc. VIII des *Comédiens corsaires*, TFLO, t. VI, p. 252 — *Le Roi de Cocagne*, *Le Triomphe du Temps*, *L'Impromptu de la Folie* — que les Forains revendiquent comme de la veine de l'opéra-comique, sans doute en particulier à cause de l'abondance des divertissements.

75. *Les Comédiens corsaires*, sc. III, TFLO, t. VI, p. 241. Le « petit morceau d'opéra-comique » est *L'Occasion*.

76. Voir p. 271.

77. *Les Comédiens corsaires*, sc. VII, TFLO, t. VI, p. 247.

78. *Les Comédiens corsaires*, sc. VIII, TFLO, t. VI, p. 249.

Là où cependant c'est un Pacha qui forçait les Comédiens Italiens à représenter dans *Les Comédiens esclaves*, les Forains sont contraints à jouer par leurs rivaux Français et Italiens :

Ne nous contentons point de prendre les pièces de l'Opéra-Comique ; il faut tout à l'heure obliger nos captifs à en représenter quelques-unes devant nous, afin que nous puissions attraper leur goût. Car, diable ! la sauce vaut encore mieux que le poisson⁷⁹.

Fuzelier, Le Sage et d'Orneval revendiquent ainsi pour l'Opéra-Comique le statut de modèle des autres théâtres. Remarquons un trait qui, peut-être, venait de Fuzelier :

CLICLINIA

Et moi, je retiens ce ballot de *parodies d'opéra*. Cela appartient de droit aux Comédiens Italiens.

PIERROT, *déclamant ces deux vers parodiés de Phèdre et Hippolyte*.

Leur appartient de droit ! Dieux qui les connaissez !

Sont-ce leurs belles voix que vous récompensez⁸⁰ ?

Cet échange n'est pas sans évoquer le prologue d'*Hercule filant* dans lequel Trivelin rappelle que les anciens Comédiens Italiens avaient parodié des opéras, ce à quoi son interlocuteur lui répond qu'ils chantent faux⁸¹.

Par ailleurs, Cliclinia, qualifiée de « comédienne italienne » dans la liste des personnages en tête de pièce, dont on apprend à la sc. VIII qu'elle « avait joué depuis peu un rôle de Crispin qui ne lui réussit pas », peut être identifiée à Flaminia, qui, dans *L'Italienne Française*, jouait en effet le rôle de Crispin, valet typique du Théâtre-Français⁸². De plus, le nom de Cliclinia évoque assez celui de Flaminia pour rendre l'allusion parfaitement transparente.

Or, l'actrice ne semble pas avoir eu un caractère particulièrement facile :

À partir de ces informations, se dessine l'image d'une actrice femme du chef de la troupe, ayant une solide expérience de tragédienne en Italie, ayant beaucoup d'esprit et fière d'elle-même (« elle a plusieurs belles connaissances acquises, et celle de son mérite semble ne lui point être échappée »)⁸³.

Il nous semble tout à fait probable que Luigi Riccoboni n'ait pas vu d'un très bon œil que Fuzelier travaille à la fois pour lui et pour ses rivaux, et que l'expression affirmée de cette rivalité, cristallisée dans cette critique de son épouse, ait entraîné une rupture définitive.

Ajoutons que François Riccoboni, dit Lélío fils, a débuté sur scène au début de 1726, et Jean-Antoine Romagnesi l'année précédente. Tous deux deviendront parmi les auteurs les plus féconds de la troupe, et lui fournissent déjà des pièces : Romagnesi a donné, seul, *Le Temple de la Vérité*, représenté pour la première fois le 25 juin, « comédie [...] très jolie⁸⁴ », et lui-même et Lélío fils

79. *Les Comédiens corsaires*, sc. VIII, TFLO, t. VI, p. 249.

80. *Les Comédiens corsaires*, sc. VIII, TFLO, t. VI, p. 252.

81. Il est piquant de constater que le même trait d'esprit est utilisé tantôt pour, tantôt contre les Italiens.

82. Voir *La Française Italienne, L'Italienne Française, Le Retour de la tragédie française*, éd. Guillemette Marot et Tomoko Nakayama, Espaces 34, p. 19.

83. Françoise Rubellin, *Leçons de Marivaux*, p. 30. La citation donnée entre parenthèse est de la *Première Lettre...* de Boindin, p. 14.

84. Gueullette, p. 109.

donnent quelques mois plus tard leur parodie de *Pyrame et Thisbé*, « parodie très jolie⁸⁵ ». Lérès met en avant le travail d'auteur de Romagnesi : « Son décès fut une perte pour son théâtre, pour lequel il avait beaucoup travaillé en qualité d'auteur⁸⁶ ».

C'est aussi en 1726 que Marivaux se brouille avec les Italiens, et il donne la *Seconde Surprise de l'amour* aux Français l'année suivante⁸⁷. Fuzelier s'est-il, pour sa part, brouillé avec les Italiens ? Rien n'est sûr. Mais il ne nous semble pas improbable que Lélío, n'ayant pas apprécié les attaques contre sa troupe et sa femme formulées dans *Les Comédiens corsaires* ait préféré ne plus accepter de pièce de Fuzelier, lequel avait déjà fait subir plusieurs foudres à la troupe, comme la récente *Bague magique*, et que, se voyant de plus nanti de deux nouveaux auteurs féconds et appréciés du public — son fils et Romagnesi —, il ait pu se permettre de se passer de lui comme, provisoirement du moins, de Marivaux.

Par la suite, cependant, Fuzelier a écrit d'autres pièces pour la troupe, comme en attestent certaines pages de titres : *La Souricière*, 1727, « non représenté, destiné pour la Comédie-Italienne⁸⁸ », *La Toilette de Vénus ou les Grâces récrépies*, 1744, « cette pièce devait être jouée aux Italiens ». Nous pensons également que *La Jalousie avec sujet*, parodie d'*Isis* de Lully et Quinault de 1732, et peut-être *Les Amants transis*, parodie d'*Endymion* de Colin de Blamont et Fontenelle de 1731⁸⁹ étaient destinées aux Italiens.

Cela n'empêchera pas les Italiens de reprendre les pièces de Fuzelier qu'ils avaient à leur répertoire. Ainsi, *Mélusine* est rejouée en régulièrement pendant les années 1721 à 1724, puis de 1728 à 1731 ; *Le Mai* est repris chaque année de 1728 à 1731.

1.4 Les théâtres forains

Fuzelier est avant tout connu pour son activité foraine : « il fut pendant plus de vingt-cinq ans (1713–1730) », lit-on dans le *Dictionnaire des journalistes*, « le plus grand pourvoyeur du théâtre de la Foire, avec Lesage et d'Orneval ». À cet égard, il convient en premier lieu de signaler clairement que les dates données par ce *Dictionnaire* ne sont pas celles de sa carrière foraine mais celles de sa collaboration avec Le Sage et d'Orneval. Il a débuté sa carrière d'auteur dramatique à la Foire, à celle de Saint-Laurent de 1701.

La troupe de Bertrand [...] donna à l'ouverture de cette Foire *Thésée ou la défaite des Amazones*, pièce en trois actes, avec autant d'intermèdes, qui composaient *Les Amours de Tremblotin et de Marinette*.

85. Gueullette, p. 109.

86. Antoine de Lérès, *Dictionnaire portatif...*, p. 675.

87. Voir Françoise Rubellin, *Leçons de Marivaux*, p. 50, citant la *Correspondance littéraire du président Bouhier*, éd. Henri Durantou, Univ. de Saint-Étienne, 1977, p. 8, lettre de l'abbé Bonardy du 8 mars : « Marivaux devait donner aux Italiens la nouvelle *Surprise*, mais il s'est brouillé avec Lélío et sa femme ».

88. *La Souricière*, page de titre, ms. BnF fr. 9333, f^o 294.

89. La page de titre mentionne qu'« on ignore s'il a été représenté ».

Ce coup d'essai de M. Fuzelier [*sic*], qui depuis nous a donné tant de pièces, attira tout Paris chez Bertrand⁹⁰.

Il n'est sans doute pas anodin que, si l'on excepte le cas bien particulier des *Forces de l'amour et de la magie* que les frères Parfaict ont l'air de considérer comme une sorte de préhistoire des spectacles forains, cette pièce est la première citée dans les *Mémoires pour servir à l'histoire des spectacles de la Foire* des frères Parfaict ; leur histoire commence en 1697, des troupes sont nommées et détaillées, mais aucun titre n'est connu avant la première pièce de Fuzelier⁹¹. Il n'est pas non plus anodin que le *Dictionnaire des journalistes* insiste, implicitement, sur la part de carrière foraine que Fuzelier a en commun avec Le Sage et d'Orneval, oubliant presque qu'il a aussi écrit pour les théâtres des foires seul ou avec d'autres collaborateurs. Nombreux sont les chercheurs qui ont même parlé d'un « trio Lesage-Fuzelier-d'Orneval⁹² ».

Nous nous proposons d'aborder la production foraine de Fuzelier, parcourant les pièces écrites seul comme en collaboration, en suivant la chronologie. Une étude plus détaillée de la plupart des pièces est proposée dans le chapitre III.

Nous replaçons cependant les débuts de Fuzelier dans leur contexte, celui des théâtres forains en conflit avec les théâtres privilégiés, conflits qui se poursuivent jusqu'au début des années 1720 et qui conditionnent l'apparition de la forme opéra-comique. Nous renvoyons pour plus de détails sur cette période à la thèse d'Anastasia Sakhnovskaia *La Naissance des théâtres de la Foire : influence des Italiens et constitution d'un répertoire*, soutenue en 2013.

Les débuts : *Thésée* et *Le Ravissement d'Hélène*

Dans le manuscrit *Opéra-Comique*, rédigé sans doute en 1739, Fuzelier raconte ainsi ses débuts :

J'ignorais totalement l'espèce bouffonne des spectacles forains, et j'avais pour eux une antipathie fondée sur la prévention, lorsque l'abbé Nadal entreprit de m'y faire travailler. M. le duc d'Aumont, qui a été ambassadeur en Angleterre, daigna se mêler à cette petite négociation. Ses conseils triomphèrent de mes scrupules. Je n'aurais pas hésité si j'avais eu dès ce temps-là l'exemple de M. Le Sage, qui a prouvé par plus d'une pièce que de bons écrivains pouvaient s'occuper de ce travail comique. La foire, alors persécutée par la Comédie-Française, ne représentait que par des écrivains.

Ce témoignage tardif rappelle que Fuzelier a commencé à écrire pour les foires avant Le Sage.

Pour séduisant qu'il soit, ce récit des débuts n'en pose pas moins problème. Il situe les débuts de Fuzelier à l'époque où les spectacles forains étaient en écrivains — ce que confirme le catalogue

90. *MfP*, t. I, p. 26. *DTP*, t. V, p. 422 : « Cette pièce n'a d'autre avantage que celui d'être le premier ouvrage dramatique d'un auteur assez connu sur tous les différents théâtres de Paris. »

91. Notons à ce propos que le *Dictionnaire des journalistes* affirme que Fuzelier a été « fournisseur du théâtre des marionnettes dès 1701 » ; cette assertion ne nous paraît pas exacte, puisque si c'est bien la troupe de Bertrand, lui-même par ailleurs marionnettiste, qui a joué *Thésée ou la défaite des Amazones*, il est à remarquer qu'Alexandre Bertrand gérait aussi, depuis 1697, une troupe d'acteurs, et non seulement un spectacle de marionnettes. Voir *MfP*, t. I, p. 10-13.

92. L'expression se trouve textuellement chez Gustave Attinger (*L'esprit de la commedia dell'arte*, p. 289) ; Marcello Spaziani (*Il teatro della foire*, p. 29) inverse les noms de Fuzelier et d'Orneval.

chronologique qui constitue l'essentiel du manuscrit *Opéra-Comique*, qui commence en 1711. Or, dès 1701, une pièce de Fuzelier était représentée par la troupe de Bertrand, *Thésée ou la défaite des Amazones* ; cette pièce a de plus été imprimée, tout comme celle de 1705, *Le Ravisement d'Hélène, le siège et l'embrasement de Troie*, représentée cette fois par les marionnettes de Bertrand, et également imprimée. Les *Mémoires* des frères Parfaict parlent d'une « seconde pièce de M. Fuzelier », supposant donc qu'il n'y en a pas eu depuis *Thésée*, et précisent que ce fut un « nouveau succès pour l'auteur⁹³ » et que la pièce a été reprise à la foire Saint-Germain de 1706.

Fuzelier fait-il, dans *Opéra-Comique*, l'impasse sur ces deux pièces ? Si leur absence dans le catalogue se justifie parfaitement — il ne s'agit pas du tout de pièces à vaudevilles, donc d'opéras-comiques —, elles n'en constituent pas moins ses débuts forains, débuts couronnés de succès. Nous pensons pouvoir comprendre que malgré ses tentatives, timides — deux pièces en dix ans, quand on compare avec la cadence de production de Fuzelier dans les années 1720, ne sont pas grand-chose — que Fuzelier avait conservé, même après *Thésée* et *Le Ravisement d'Hélène*, un certain mépris pour les théâtres forains et que ce n'est que suite à l'intervention de Nadal et du duc d'Aumont qu'il remit sa plume à leur service⁹⁴.

Des monologues aux écriteaux

Depuis le début des spectacles forains, la Comédie-Française a régulièrement fait valoir son privilège pour faire interdire le théâtre aux entrepreneurs. À partir, en particulier, de la foire Saint-Germain de 1706 — qui « fut très brillante⁹⁵ » d'après les frères Parfaict, et pendant laquelle la troupe de Bertrand reprit *Le Ravisement d'Hélène* de Fuzelier —, les attaques redoublent. Si, pour cette foire, « La Veuve Maurice, Bertrand et les autres entrepreneurs, trouvèrent un expédient pour suspendre [l]es [...] défenses⁹⁶ », il n'en fut pas toujours de même. Nous retraçons ici brièvement les événements principaux des années qui précèdent le retour de Fuzelier aux foires en 1711, et en exposons le contexte : les défenses qui sont faites aux forains donnent en effet naissance à des formes (les écriteaux et l'opéra-comique) que Fuzelier va pratiquer, mais dont il n'est pas l'inventeur.

1707–1708. Pièces en monologues. Ainsi, vers la fin de la foire Saint-Germain de 1707, « le Parlement rendit un arrêt qui décida toutes les contestations qui y avaient été portées⁹⁷ » : les dialogues sont interdits, mais « conformément aux franchises de la Foire », il est « permis [...] de représenter de petites Comédies et farces⁹⁸ ». C'est lors de cette foire que la troupe de Dolet et La Place représenta une pièce en monologues — « c'est-à-dire qu'un seul acteur parlait et que les autres faisaient des

93. *MfP*, t. I, p. 43

94. Notons que le duc d'Aumont, dont Nadal est le secrétaire, ne sera ambassadeur en Angleterre qu'en 1712 : il ne l'est donc pas encore au moment où il encourage Fuzelier, que ce soit en 1701 ou en 1711.

95. *MfP*, t. I, p. 46.

96. *MfP*, t. I, p. 48–49.

97. *MfP*, t. I, p. 57.

98. Arrêt du 22 février 1707, cité dans *MfP*, t. I, p. 58.

signes et des démonstrations pour exprimer ce qu'ils voulaient dire⁹⁹ » — intitulée *Arlequin écolier ignorant et Scaramouche pédant scrupuleux*, une pièce qui « obtint la préférence sur les autres ; le jeu des acteurs et le fond de l'ouvrage, tout concourut à son succès¹⁰⁰ ». Devant une telle réussite, la pièce est reprise lors de la foire suivante, mais cette fois avec moins de chance : un commissaire, nommé Cailly, suite à une requête des Comédiens Français, est envoyé constater lors d'une représentation que « la troupe de troupe de Dolet et de La Place, loin d'observer les ordres prescrits par l'arrêt du 22 février 1707, prend de jour en jour de nouvelles licences¹⁰¹ ». Condamnés à voir leur théâtre détruit, Dolet et La Place font appel, arguant qu'il n'y avait pas de dialogues dans leurs pièces — le procès-verbal, en effet, n'en mentionne pas. Les Comédiens Français répondent par un autre appel. L'affaire traîne cependant encore jusqu'à la fin de la foire Saint-Germain de 1708, pendant laquelle Dolet et La Place jouent encore en monologue. Pendant la foire suivante, ils jouent encore la même pièce ; un procès verbal est dressé, mais « la Foire finit sans qu'il y [ait] rien de décidé de la part du Parlement¹⁰² ».

Ce n'est que lors de la foire Saint-Germain de 1709 que les choses s'envenimèrent sérieusement. C'est pendant cette foire que le théâtre de Dolet et La Place fut partiellement détruit, puis reconstruit en une nuit, puis entièrement détruit à nouveau, et encore reconstruit. S'ils ont pu, non sans frais mais aussi avec un certain succès — le public marquant de la curiosité à voir leur théâtre se relever — terminer cette foire, ils sont plus prudents lors de la suivante, et prennent « la résolution de jouer à la muette¹⁰³ ».

1708. Une ébauche de l'Opéra-Comique. Les frères Parfaict mentionnent bien que ce procès n'inquiétait que la troupe de Dolet et La Place et que dans le même temps, les autres troupes continuaient à jouer sans être attaquées. Ce n'est que lors de la foire Saint-Germain de 1708 qu'Alard et la veuve Maurice

prirent des arrangements, pour cette foire et les suivantes, avec le sieur Guyenet, alors directeur général de l'Académie Royale de Musique, qui, en vertu des Lettres Patentes accordées par le roi à cette Académie, leur permit de faire usage sur leurs théâtres, de changements de décorations, de chanteurs dans les divertissements et de danseurs dans les ballets. Ces agréments joints à leurs scènes pantomimes, les mirent à l'abri des nouvelles défenses qu'on attendait du Parlement¹⁰⁴.

S'il n'en porte pas encore le nom — nous y reviendrons —, on peut considérer ce premier « arrangement » comme l'acte de naissance de l'Opéra-Comique.

À partir de la foire Saint-Laurent de la même année, « Alard et la veuve Maurice jouiss[ent] du privilège de l'Opéra, et indépendamment de cet avantage, [ont] su se faire des amis parmi les Comédiens Français, de façon que leurs pièces [sont] devenues des comédies mêlées de changements

99. *MfP*, t. I, p. 59.

100. *MfP*, t. I, p. 60.

101. *MfP*, t. I, p. 62.

102. *MfP*, t. I, p. 85.

103. *MfP*, t. I, p. 100.

104. *MfP*, t. I, p. 74.

de décorations, de machines, de musique, et de ballets¹⁰⁵. » Leur troupe se place donc dans la droite ligne de l'ancien Théâtre-Italien. D'ailleurs, Pierre-François Biancolelli, fils d'un acteur illustre de l'ancienne Comédie-Italienne, est engagé par la veuve Maurice. Cet événement n'est guère anodin, puisque, comme l'écrivent les frères Parfaict, « aucun acteur forain n'a joui d'une plus grande réputation¹⁰⁶ », ce qui lui procurera de nombreuses licences et permettra au théâtre forain de se développer ; il est ainsi question de « la liberté que Dominique avait de parler et de chanter, tolérance qu'il s'était acquise par son nom et par ses talents, et qu'il conserva dans les temps où tous les autres acteurs jouaient à la muette et avec des écriteaux¹⁰⁷ », liberté qui contribue à la réussite, en 1710, de sa troupe — puisque dès lors, la troupe prend son nom plutôt que celui de ses entrepreneurs, Bellegarde et Desguerroy d'abord¹⁰⁸.

L'année 1708 marque donc un premier tournant : celui qui oriente les spectacles forains vers la musique, celui qui les voit accéder à un début de reconnaissance, celui qui les voit poursuivre l'œuvre de l'ancien Théâtre-Italien.

C'est suite à la double expérience d'une part des pièces « à la muette » auxquelles étaient réduites la troupe de Dolet et La Place, d'autre part des pièces en partie chantées de la troupe d'Alard et de la veuve Maurice, que vont apparaître les pièces par écriteaux, que l'on peut considérer comme une sorte de synthèse des deux formes.

Après la foire Saint-Laurent de 1709, la société d'Alard et de la veuve Maurice est rompue par son mariage. Lors de la foire suivante, Alard se voit retirer le privilège de l'Opéra qui lui permettait de faire chanter, danser et changer de décor dans les pièces qu'il faisait représenter. Il fait d'abord représenter à la muette, mais

comme le public s'était plaint à la précédente foire de l'obscurité de beaucoup d'endroits de ces pièces, causée par l'impossibilité où les acteurs étaient d'exprimer par des gestes des choses qui n'étaient pas susceptibles, on imagina l'usage des cartons, sur lesquels on imprima en gros caractères et en prose très laconique tout ce que le jeu des acteurs ne pouvait rendre. [...]

Ces écriteaux en prose ne parurent pas longtemps au théâtre. Quelques personnes imaginèrent de substituer à cette prose des couplets sur des airs connus, qu'on nomme vaudevilles, qui, en rendant la même idée, y jetait un agrément et une gaieté dont l'autre genre n'était pas susceptible. Pour faciliter la lecture de ces couplets, l'orchestre en jouait l'air et des gens gagés par la troupe et placés au parquet et aux amphithéâtres les chantaient, et par ce moyen engageaient les spectateurs à les imiter. Ces derniers y prirent tellement goût, que cela formait un chœur général¹⁰⁹.

Bientôt, l'invention des écriteaux se répand, et au moins dès la foire Saint-Laurent de la même année, la troupe de Dolet et La Place les emploie aussi et joue *Arlequin aux Champs Élysées*. Cette pièce a parfois été attribuée à Fuzelier, peut-être par confusion avec *Orphée ou Arlequin aux Enfers*. Cependant, le *DTP* semble indiquer qu'il s'agissait de deux pièces distinctes, puisqu'il donne d'abord

105. *MfP*, t. I, p. 78–79.

106. *MfP*, t. I, p. 81.

107. *MfP*, t. I, p. 108.

108. À partir de la fin de la foire Saint-Laurent de 1710, ces deux entrepreneurs louent leur loge et leur matériel à Gaultier de Saint-Edme et à son épouse.

109. *MfP*, t. I, p. 109–110.

une entrée à *Arlequin aux Champs Élysées*, puis une autre à *Arlequin aux Enfers* qui renvoie à *Orphée ou Arlequin aux Enfers* ; il est par ailleurs indiqué que « quoiqu'on ne fût pas accoutumé à voir des pièces passables à ce spectacle [celui de Dolet et La Place], on peut assurer que celle-ci est encore au-dessous des autres¹¹⁰ », et que la pièce a été imprimée, mais nous n'avons pas trouvé de trace d'édition.

1711. Entrée de Fuzelier. C'est dans ce contexte que Fuzelier recommence à écrire pour les forains, et commence à écrire en vaudevilles. L'attribution et la datation de certaines pièces pose problème. En effet, si ces pièces ont été imprimées, aucune édition ne porte de nom d'auteur. Nous pouvons donc nous fier aux autres sources, principalement aux deux manuscrits *État des pièces* et *Opéra-Comique* et au témoignage des frères Parfaict.

Le *Dictionnaire des théâtres de Paris* livre des informations détaillées sur *Scaramouche pédant scrupuleux*, pièce qui était déjà jouée en 1707, souvent attribuée à Fuzelier dès cette date.

Cette pièce, qui est tirée d'un canevas de l'ancien Théâtre-Italien, avait déjà paru en prose sous le titre d'*Arlequin écolier ignorant et Scaramouche pédant scrupuleux* à la foire Saint-Germain 1707. [...] On la reprit aux foires suivantes avec le même succès jusqu'en 1710 que les Comédiens Français obtinrent enfin un arrêt du conseil qui réduisait les forains à jouer à la muette et par le moyen des écrivains. Pour se conformer à cette loi indispensable, M. Fuzelier se chargea de retoucher la pièce [...] et d'y joindre quelques couplets. C'est de cette façon qu'elle parut le 12 septembre 1711 et qu'elle se trouve imprimée.

Cette réécriture de *Scaramouche pédant* était suivie lors des représentations par la troupe de Dolet et La Place, d'*Orphée ou Arlequin aux enfers*, imprimé dans le même volume, et que l'on doit probablement aussi à Fuzelier.

Bien que ni le *Dictionnaire* ni les *Mémoires* n'évoquent *Arlequin et Scaramouche vendangeurs* et *Sancho Pansa gouverneur de l'île de Barataria* — les deux pièces étaient jouées l'une à la suite de l'autre —, il nous semble que c'est par le même procédé que l'on peut les attribuer à Fuzelier : lui-même mentionne *Arlequin et Scaramouche vendangeurs* dans *Opéra-Comique* pour la foire Saint-Laurent de 1711. Si la page de titre de l'édition date la pièce de la foire Saint-Laurent de 1710, cette édition elle-même date de 1711¹¹¹. Fuzelier donne aussi *Arlequin Énée ou la prise de Troie*, qui est également imprimée. Les deux pièces ont été jouées par la troupe d'Alard¹¹².

En revanche, Fuzelier ne mentionne pas *Jupiter curieux impertinent*, qui lui a été attribué au moins depuis Marandet. Nous n'avons trouvé aucune source ancienne qui confirme cette attribution, fondée, semble-t-il, uniquement sur le fait que cette pièce a, comme *Arlequin Énée*, *Arlequin et Scaramouche vendangeurs* et *Scaramouche pédant scrupuleux*, été imprimée. Cependant, les trois autres pièces ont été représentées à la foire Saint-Laurent, tandis que *Jupiter curieux impertinent* fit

110. *DTP*, t. I, p. 200.

111. En attestent l'approbation et la permission d'imprimer qui figurent à la fin du petit volume et sont datées du 26 août et du 8 juillet 1711.

112. Cf. les pages de titre des éditions, les manuscrits *Opéra-Comique* et *État des pièces*. Fuzelier ne mentionne *Scaramouche pédant scrupuleux* qu'en 1712, foire Saint-Germain, dans les deux manuscrit.

l'ouverture de la foire Saint-Germain. *Opéra-Comique* commence à la foire Saint-Laurent de 1711, laissant supposer que c'est à cette foire que son auteur a débuté¹¹³.

Fuzelier a donc fait de nouveaux débuts, assez remarquables, à la foire Saint-Laurent de 1711, avec au total cinq pièces, imprimées dans trois petits volumes et destinées à deux troupes différentes — celle d'Alard (*Arlequin et Scaramouche vendangeurs*, *Sancho Pansa* et *Arlequin Énée*) et celle de Dolet et La Place (*Scaramouche pédant scrupuleux* et *Orphée*).

Lors de la foire suivante, il ne donne qu'une pièce, mais c'est une parodie d'opéra, vraisemblablement sa première : *Les Fêtes parisiennes*. Les écrits en ont été édités, de telle sorte que cette pièce a souvent été appelée *Les écrits des fêtes parisiennes*, comme s'intitule le petit volume imprimé. Bien que le *Dictionnaire des théâtres de Paris* date cette pièce de la foire Saint-Germain de 1711, nous suivons l'édition imprimée, *État des pièces* et *Opéra-Comique*, qui tous trois indiquent la foire Saint-Germain de 1712. C'est encore à la troupe d'Alard que Fuzelier a donné cette pièce. Cependant, Alard lui-même est mort en 1711, et c'est Jean-Baptiste Constantini, « connu sous le nom d'Octave, qu'il portait dans l'ancienne Troupe Italienne¹¹⁴ » qui a repris la troupe.

Lors de la même foire paraît au jeu de la dame Baron une pièce qui mérite que l'on s'y arrête : *Arlequin baron allemand ou le Triomphe de la Folie*, précédée du prologue *Le Retour d'Arlequin à la Foire*. Cette pièce, imprimée, a été attribuée à Fuzelier, Le Sage et d'Orneval, et en y regardant trop vite on la considérerait imprudemment comme leur première collaboration ; le *Dictionnaire des théâtres de Paris* indique qu'elle est « douteuse entre messieurs Le Sage, Fuzelier et d'Orneval¹¹⁵ » et Fuzelier ne l'indique ni dans *Opéra-Comique*, ni dans *État des pièces*. En tête de son édition des deux pièces, Paola Martinuzzi note que

Marcello Spaziani rivela l'esistenza di «molte analogie strutturali» non solo tra «i quattro canovacci attribuiti a Lesage» (*Le Retour d'Arlequin à la Foire*, *Arlequin baron allemand*, *Les Petits-Maitres*, *Arlequin et Mezzetin morts par amour*) [...] ma ancora con l'*Histoire de l'Opéra-Comique* (1736), sicuramente di Lesage¹¹⁶.

Elle n'en conclut cependant rien sur l'auctorialité de la pièce, et rien n'est sûr, en somme. Les deux pièces ne sont mentionnées ni dans *État des pièces*, ni dans *Opéra-Comique*, de sorte que nous ne les croyons pas de Fuzelier.

113. De plus, *État des pièces* ne mentionne que deux pièces pour la foire Saint-Germain de 1711, dont *L'Aventure du vin de Champagne à une pistole la bouteille bu par des procureurs*. Il s'agit peut-être de *Jupiter curieux impertinent*, puisque la page de titre de l'édition de cette pièce précise qu'elle est représentée « avec la scène du vin mousseux ». Il n'y a pas de nom d'auteur dans *État des pièces*.

114. *MfP*, t. I, p. 132.

115. *DTP*, t. I, p. 203.

116. Paola Martinuzzi, *Le pièces par écrits nel teatro della Foire...*, p. 252–53, citant Marcello Spaziani, *Il teatro minore di Lesage. Studi e ricerche*, Roma, Angelo Signorelli, 1957, p. 52. « Marcello Spaziani remarque l'existence de «nombreuses analogies structurelles» non seulement entre «les quatre canevas attribués à Le Sage» [...] mais aussi avec l'*Histoire de l'Opéra-Comique* (1736), assurément de Le Sage. »

L'opéra-comique pour de bon

Fuzelier ne donne rien à la foire Saint-Laurent de 1712, ni pour la suivante. Son retour sur la scène foraine coïncide avec un événement important :

En 1713, l'Opéra, attendri par les malheurs et les écus de la Foire, lui permit de chanter des vaudevilles¹¹⁷.

Fuzelier y donne quatre pièces : *L'Opéra de campagne*, *Colombine bohémienne ou Fourbine*, *Les Pèlerins de Cythère* et *Arlequin larron, prévôt et juge*¹¹⁸. La réouverture d'un théâtre où les acteurs chantent coïncide avec un tournant dans sa carrière. À partir de 1713, Fuzelier n'écrira plus de pièces par écriteaux — alors qu'il y en aura encore sur les scènes foraines. La même année, il est joué sur la scène de la Comédie-Française, qui représente *Cornélie vestale*, et il donne également son premier opéra, *Les Amours déguisés*, à l'Académie royale de musique. Sa carrière prend donc, indubitablement, un essor.

Les dimensions de ses pièces évoluent aussi. Puisqu'une troupe a l'autorisation de chanter, il est possible de développer davantage. Ainsi, là où les pièces par écriteaux de 1711 et 1712 comptent environ vingt à trente couplets, on en compte une centaine dans *Colombine bohémienne ou Fourbine* et *L'Opéra de Campagne*, et quarante dans *Les Pèlerins de Cythère*.

Fuzelier s'attache pour cette foire à la troupe de Bel-Air, tenue par la dame Baron.

Les principaux acteurs étaient Baxter, anglais, joli Arlequin, Saurin Mezzetin, Hamoche Pierrot, et Mademoiselle Maillard Colombine enjouée¹¹⁹.

L'Opéra de campagne, réécriture de la pièce de Dufresny du même titre jouée à l'ancienne Comédie-Italienne, est un franc succès, de telle sorte que

La dernière représentation de cette pièce ne se fit, par ordre de la cour, qu'à minuit, et le spectacle était plein dès midi. Monseigneur et madame de Berry, accompagnés de monsieur le duc d'Orléans, depuis Régent, et d'un nombreux cortège de seigneurs et dames de la plus haute qualité, l'honorèrent de leur présence, après avoir parcouru divers amusements de la foire. Ils avaient vu le même jour à l'Opéra la première représentation du premier ballet que j'y ai donné, intitulé *Les Amours déguisés*¹²⁰.

Fuzelier reste le fournisseur de la même troupe l'année suivante, et donne à la foire Saint-Germain 1714 deux nouvelles réécritures de pièces de l'ancien Théâtre Italien, *La Matrone d'Éphèse* (d'après *La Matrone d'Éphèse ou Arlequin Grapignan* attribuée à Fatouville) et *Les Mal-Assortis ou Arlequin gouverneur* (d'après la pièce de Dufresny). Selon son propre témoignage, « le succès de ces deux pièces fut éclatant¹²¹. »

117. *Opéra-Comique*, p. 3. Il est curieux de constater que les frères Parfaict ne mentionnent guère ce point dans leurs *Mémoires*.

118. Cette dernière pièce est perdue. Elle a parfois été placée, vraisemblablement par erreur, à la foire Saint-Germain de la même année, et crue, nous ignorons pourquoi, « à la muette, avec couplets et écriteaux » (Jeff Ravel, sur CÉSAR).

119. *Opéra-Comique*, p. 3.

120. *Opéra-Comique*, p. 4.

121. *Opéra-Comique*, p. 5.

Il n'en va pas de même à la foire Saint-Laurent : sa *Coupe enchantée* « ne fut pas goûtée¹²² » et *Les Aventures d'Arlequin au bal du cours* n'ont eu qu'un « succès médiocre ». Cet insuccès a-t-il déplu à la dame Baron ? Toujours est-il qu'on le retrouve à la foire suivante aux côtés d'une autre troupe, celle de Saint-Edme sous le nom de Dominique. En décembre 1714, Fuzelier s'est engagé pour cinq ans à

donner tous ses soins pour l'exécution et réussite des pièces et divertissements que ledit sieur de Saint-Edme fera représenter sur les théâtres des jeux qu'il aura pendant lesdites cinq années aux foires de Saint-Germain et de Saint-Laurent de cette ville de Paris, et de faire généralement tout ce qui dépendra de lui pour la direction desdits jeux, et de fournir des pièces autant qu'il en sera besoin pour mettre sur lesdits théâtres, soit de sa composition seule ou qu'il les ait travaillé avec le sieur Dominique et autres tels qu'ils soient.¹²³.

L'acte précise également qu'« en considération des soins et peines que ledit sieur Fuzelier prendra pour la direction desdits jeux, ledit sieur de Saint-Edme promet et s'oblige lui bailler et payer la somme de deux mille livres par chacun an¹²⁴ », soit 1000 livres par foire. L'expression « direction des jeux » n'est pas sans problème. S'agit-il d'adapter les pièces qui ne sont pas de lui (en particulier celles qui sont tirées du recueil de Gherardi) ? Agnès Paul parle de « la direction artistique du jeu et la mise en scène des pièces¹²⁵ », mais de telles préoccupations nous semblent un peu anachroniques d'une part, et d'autre part il nous paraît peu croyable que Pierre-François Biancolelli ait délégué ces soins à Fuzelier. Si la somme de 2000 livres par an paraît colossale, il faut la rapporter à celle de 3000 que percevait Dominique¹²⁶, aux 2000 des certains autres acteurs (Paghetti, Lagrange, Hamoche¹²⁷). La « direction des jeux » ne touche-t-elle pas plutôt, outre peut-être au choix des pièces, aux affaires matérielles comme par exemple la décoration du théâtre ? En l'absence de documents à ce propos, il paraît difficile de répondre.

Quoi qu'il en soit, on remarque que les pièces nouvelles que Fuzelier donne à la troupe doivent être payées à part, mais forfaitairement. Bien plus tard, en 1739, Fuzelier évoquera un salaire à la journée de représentation en vigueur « depuis 25 ans¹²⁸ ». Ou bien le contrat avec Saint-Edme et Dominique entendait procéder différemment, ou bien les vingt-cinq ans sont approximatifs et commencent après 1715 ; dans tous les cas, l'affaire d'*Arlequin Héraclius*¹²⁹ montre que les pièces ne sont pas payées si elles ne sont pas représentées.

122. *Opéra-Comique*, p. 5.

123. Archives nationales, Minutier central, XIII. 182, 30 décembre 1714 ; cité par Agnès Paul, « Les Auteurs du théâtre de la foire à Paris au XVIII^e siècle », p. 326.

124. *Ibidem*.

125. Agnès Paul, *Les théâtres des foires...*, p. 124

126. En fait, 6000 pour lui-même et son épouse ; Minutier central, XIII, 182 et 183, cité par Agnès Paul, *Les théâtres des foires...*, p. 353.

127. *Ibidem*.

128. *Minutes concernant l'Opéra-Comique*.

129. Voir p. 106.

L'on pourrait s'attendre à une pléthore de pièces, et pourtant, on n'en compte qu'une seule à la foire Saint-Germain de 1715, et il s'agit d'une réécriture, *Arlequin grand vizir*, « sujet italien donné par Dominique et complété par [lui], en trois actes » ; la pièce n'est « jouée qu'une seule fois¹³⁰ », et c'est une « chute complète¹³¹ ».

C'est aussi à cette foire Saint-Germain de 1715 que pour la première fois un lieu de spectacle prend le nom d'Opéra-Comique, que Fuzelier lui-même aurait choisi :

je suis le parrain de l'Opéra-Comique qui avant de porter ce nom s'appelait la troupe de Belair, la troupe d'Alard, etc., au gré des entrepreneurs qui le conduisaient¹³².

Sans minimiser le rôle de Fuzelier dans le choix de ce nom, il convient de remarquer que la troupe de la dame Baron, devenue de Baune, pour laquelle Fuzelier n'écrit pas pendant cette foire, et celle de Saint-Edme, qui abrite Dominique, prennent toutes deux ce nom. Il y eut donc deux Opéras-Comiques.

Fuzelier donne trois pièces à l'Opéra-Comique de Saint-Edme et Dominique pour la foire Saint-Laurent de 1715 : *Arlequin déserteur* puis *Arlequin défenseur d'Homère*, et *Arlequin Héraclius*, parodie de la tragédie de Corneille. Une pièce de plus a été écrite, mais n'a pas été représentée : *Homère jugé*.

En 1716, Fuzelier fournit la troupe de Bel-Air, entreprise par la dame de Baune, ex-dame Baron, et dont les acteurs principaux sont Baxter et Saurin. La foire Saint-Germain est marquée par une importante collaboration : celle avec Le Sage. Les deux auteurs donnent ensemble *Le Temple de l'ennui*, prologue, suivi de deux pièces en un acte, *Le Tableau du mariage* et *L'École des amants*, qui, « malgré [la] disgrâce » de l'Arlequin Toscano (dont Fuzelier francise le nom en Toscan), sont *applaudi[es]*¹³³.

Fuzelier donne également une autre pièce, seul, *Arlequin jouet des fées ou les Folies de Rosette*. Cette pièce, d'après *Opéra-Comique*, a été composée pour mettre en valeur le nouvel Arlequin de la troupe, Toscano :

Arlequin se plaignit et dit qu'on ne lui donnait point de jeu. Cela m'engagea à composer *Arlequin jouet des fées ou les Folies de Rosette*, pièce farcie de lazzi italiens où cette Rosette, jeune et très aimable gasconne de quinze ans, jouait en cavalier un rôle qui procura un succès triomphant à cette comédie en trois actes¹³⁴.

Cette volonté de privilégier le jeu à l'italienne explique sans doute la forme de la pièce, inattendue pour l'Opéra-Comique : la pièce est majoritairement en prose et comporte très peu d'interventions chantées. Anastasia Sakhnovskaia s'est interrogée sur les raisons de l'engagement d'un nouvel Arlequin à la place de Baxter, qui pourtant demeurait dans la troupe¹³⁵ ; dans tous les cas, on sait que

130. *État des pièces*.

131. *Opéra-Comique*, p. 6.

132. *Opéra-Comique*, p. 1. Voir aussi l'article de David Trott, « "Je suis le parrain de l'Opéra-Comique" : l'apport de Louis Fuzelier au théâtre de la Foire », conférence inaugurale du colloque international *Les Théâtres de la Foire (1678–1762)*, Université de Nantes, 28–30 avril 1999, accessible sur <http://cethefi.org>.

133. *Opéra-Comique*, p. 7.

134. *Opéra-Comique*, p. 8.

135. A. Sakhnovskaia, *La Naissance des théâtres de la Foire*, p. 360–361.

Baxter, lui, ne jouait pas Arlequin, puisque Fuzelier indique dans *État des pièces* que « Baxter reprit le masque d'Arlequin » dans *Arlequin devin par hasard*, à la foire Saint-Laurent de 1716.

La foire Saint-Laurent est marquée par une autre collaboration : celle avec Destouches. Le destin de *Le Sage* se sépare en effet provisoirement de celui de Fuzelier et *Le Sage* donne sa pièce à la troupe de Dominique et Saint-Edme. Fuzelier donne donc à la troupe de Bel-Air une pièce seul, *Arlequin devin par hasard ou le Lendemain de noces*, et une autre avec Destouches, *Le Jaloux*. Si l'on est bien renseigné sur cette collaboration¹³⁶, on ignore à peu près tout de son succès auprès du public. Quant au *Lendemain de noces*, les frères Parfaict indiquent qu'il « eut alors assez de succès » mais qu'« on en porta un jugement contraire lorsqu'elle fut représentée sur le théâtre du Palais Royal¹³⁷ » ; nous ignorons cependant s'ils ne confondent pas cette pièce avec sa version remaniée, présentée en mars 1725 sous le titre *Le Ravisseur de sa femme* : en effet, ils parlent d'une pièce en un acte, ce qu'est *Le Ravisseur*, alors que le *Lendemain de noces* était en trois actes.

Fuzelier reste attaché à la troupe de Bel-Air jusqu'à l'annulation du privilège de l'Opéra-Comique en 1719. Il y donne en 1717 une pièce qu'on ne trouve mentionnée que dans *État des pièces et Opéra-Comique*, *Olivette suivante et maîtresse*, probablement inspirée d'un canevas italien ; elle était probablement jouée avec un prologue intitulé *Le Voyage du Parnasse*¹³⁸, et la parodie *Pierrot furieux ou Pierrot Roland*. En effet, Fuzelier indique dans *État des pièces* que la duchesse de Berry « vint à le 26 février à la 24^e représentation », ce qui porte la première représentation au 3 février, date de l'ouverture de la foire Saint-Germain. Or, *Olivette suivante et maîtresse* est mentionnée en premier dans la liste des pièces, qui est généralement chronologique. Il est donc fort probable que les trois pièces étaient représentées ensemble.

À une date indéterminée du mois de mars¹³⁹, la troupe de Bel-Air représente sa comédie en deux actes *La Vie est un songe*, parodie de la pièce du même titre que jouent les Italiens depuis le 10 février, et qui est une adaptation en italien due à Giacinto Andrea Cicognini de la pièce de Calderón. Cette parodie ne plut cependant pas : Fuzelier la note « tombée » dans *Opéra-Comique*, p. 9. Quant au *Pharaon*, nous pensons que, contrairement à ce qu'indiquent les sources imprimées, cette pièce n'est pas de 1717 mais de 1718¹⁴⁰.

Fuzelier directeur de l'Opéra-Comique. Au début de 1718, la dame de Baune, qui régissait jusque-là l'Opéra-Comique, se trouve ruinée, de sorte que ce sont les syndics de l'Opéra eux-mêmes qui prennent la régie de ce théâtre pour la foire Saint-Germain¹⁴¹. Ils confient la direction du théâtre à Fuzelier, comme l'indique *État des pièces*¹⁴², ce qui est confirmé par les « Éclaircissements au su-

136. Voir plus loin, p. 85.

137. *MfP*, t. I, p. 188.

138. Sur cette pièce, voir p. 117.

139. Le quantième est laissé en blanc dans *État des pièces*.

140. Voir p. 121. Notons en outre que les *MfP*, t. I, p. 200, ne mentionnent que *Pierrot furieux* et *Le Pharaon* et ne connaissent pas les autres pièces que Fuzelier donne à cette foire.

141. *MfP*, t. I, p. 202.

142. « Fuzelier fut directeur du spectacle pour le compte des syndics de l'Opéra. »

jet de la régie de l'Opéra-Comique pour le compte de l'Académie royale de musique » de 1739¹⁴³. Fuzelier se trouve donc à la tête d'un théâtre. Ces deux documents donnent plusieurs détails qui méritent, à notre sens d'être signalés.

Tout d'abord, les *Éclaircissements* de 1739 indiquent que les acteurs avaient été engagés auparavant par la dame de Baune, dont « feu Desgranges, lourd et plat Scaramouche » et « feu Moligny, qui ne pouvait chanter », et qu'ils étaient payés chacun 2000 livres. Dans *État des pièces*, Fuzelier note également que « Moligny joua à cette foire ». Cet acteur « qui ne pouvait chanter » avait auparavant été la doublure de Paul Poisson pour Crispin à la Comédie-Française, mais qu'il fut renvoyé comme faisant double emploi avec Dumirail qui « avait de plus que Moligny l'avantage d'être propre aux ballets autres divertissements¹⁴⁴ » ; voilà donc un comédien embauché à l'Opéra-Comique et qui ne chantait ni ne dansait convenablement. Dans *État des pièces*, Fuzelier indique également que Le Bicheur débuta en Arlequin lors de cette foire. On le retrouvera en 1724 dans la troupe constituée par Honoré¹⁴⁵.

D'autre part, il est intéressant de considérer le répertoire joué par la troupe dirigée par Fuzelier. Elle donne d'abord *Les Jumeaux ou Colombine valet et amoureuse de son maître*, attribuée à « D[] », et indiquée « tombée », précédée d'un prologue de Fuzelier, *Les Arlequins de rencontre*. Bien que CÉSAR, nous ignorons pourquoi, attribue *Les Jumeaux ou Colombine valet et amoureuse* à Dominique, nous croyons plutôt cette pièce de Desgranges. En effet, Pierre-François Biancolelli a intégré la troupe italienne l'année précédente ; il nous paraît peu probable qu'il continue de donner des pièces aux foires alors même que la Comédie-Italienne est en rivalité avec elles. L'initiale D dans le manuscrit *État des pièces* désigne certes parfois Dominique (par exemple en 1713, *Arlequin prince et paysan*, *La Précaution inutile*), mais à d'autres moments d'Orneval (*Les Arrêts de l'amour*) ; certes, on trouve le nom de Desgranges signifié par « des G » dans *État des pièces* à la foire Saint-Laurent de 1717, mais c'est justement associé à Dominique : « D[] et des G[] », on comprend bien que « D[] et D[] » eût été fort confus¹⁴⁶ ; enfin, le nom de Desgranges est bien écrit en un seul mot quand il est écrit en entier¹⁴⁷ ; il ne nous paraît donc pas improbable que ce D désigne Desgranges, candidat le plus probable à notre sens, comme auteur et membre de la troupe, d'autant que le *État des pièces* indique aussi que la dame de Baune, « avant cette foire, [...] était convenue avec Desgranges pour conduire son jeu et donner des pièces à 4000 livres par an¹⁴⁸ ». Sans *Les Jumeaux*, il n'y aurait aucune pièce

143. Bibliothèque-Musée de l'Opéra, fonds Favart, Carton I, C,7.

144. Pierre-David Lemazurier, *Galerie historique des acteurs du Théâtre Français*, Paris, Chaumerot, 1810, t. I, p. 419–420.

145. Voir *MfP*, t. II, p. 20–21, *DTP*, t. I, p. 451, et Desboulmiers *Histoire de l'Opéra-Comique*, t. II, p. 217, qui comportent tous trois la même notice ; ils indiquent que Le Bicheur contrefaisait très bien Thomassin ; aucun ne mentionne ses débuts en 1718.

146. Signalons en passant qu'il n'est guère aisé, dans la plupart des cas, de distinguer le d majuscule de sa minuscule dans le manuscrit ; en revanche, le G est clairement majuscule ; *État des pièces*, p. 15.

147. Voir *État des pièces*, p. 19 et 20. Il n'est pas rare qu'un nom soit tantôt abrégé, tantôt écrit en entier dans le manuscrit ; c'est aussi le cas de celui de Dominique.

148. *État des pièces*, p. 16.

de Desgranges à cette foire.

On peut se demander pourquoi il n'y en a pas d'autre. La réponse est fournie par Fuzelier : seul le prologue *Les Arlequins de rencontre* obtient du succès, et *Les Jumeaux* tombent. Ces deux pièces étaient données en ouverture de la foire Saint-Germain, le 3 février.

Trois pièces prennent ensuite la relève : *Le Réveillon des dieux*, prologue, *Le Pharaon*¹⁴⁹ et *La Gageure de Pierrot*. Fuzelier indique dans *État des pièces* que le Régent s'est rendu « avec une cour nombreuse » à la première représentation de « cette pièce » — c'est-à-dire *La Gageure de Pierrot* — le 20 février¹⁵⁰ ; nous ignorons donc si les représentations du *Pharaon* avaient commencé avant cette date, ou si les deux pièces et leur prologue furent mises au théâtre en même temps.

Fuzelier indique ensuite que « le jeudi 10 mars, pour suivre l'Opéra qui donnait Roland », on ajoute une reprise de *Pierrot furieux*, de sorte que l'ordre des pièces devient « La Gageure de Pierrot », *Le Pharaon* et *Pierrot furieux*¹⁵¹. Ce nouveau programme est honoré d'une noble assemblée le samedi 12 mars¹⁵².

Deux nouvelles pièces ensuite : *Pierrot reine de Monomotapa* et *Les Animaux raisonnables*, « sujet donné par Le Grand¹⁵³ ». La première pièce est rapidement ôtée (on ignore sous quel délai) « à cause de la mauvaise exécution », mais on sait par ailleurs que la seconde est un grand succès : le *Dictionnaire des théâtres de Paris* parle d'« un succès prodigieux¹⁵⁴ » ; Fuzelier note dans *Opéra-Comique* que « toutes ces pièces [de 1718] réussirent extrêmement¹⁵⁵ » ; *État des pièces* indique que la pièce est reprise à la foire Saint-Laurent de 1718, et *MfP*, t. II, p. 31, fait aussi état d'une reprise en 1725.

Enfin, le 2 avril, on reprend *L'École des amants*, de Fuzelier et Le Sage, « parce qu'on devait jouer incessamment une pièce sous ce titre à la Comédie-Française¹⁵⁶ ». Comme auparavant avec *Pierrot furieux*, Fuzelier suit l'actualité des autres théâtres et s'en fait l'écho. On remarquera que dans le même temps, Le Sage donne des pièces au jeu en écriture tenu par Saint-Edme.

Foire Saint-Laurent 1718 ? Fuzelier a-t-il donné *Le Camp des amours* ou *La Revue des amours* à la foire Saint-Laurent de 1718 ? Un point d'abord : les deux manuscrits, reliés dans le même portefeuille¹⁵⁷, et sous deux titres différents, contiennent bien la même pièce. Un seul témoignage l'indique : la page de titre du premier manuscrit indique 1718, chez Francisque. Fuzelier ne l'indique ni

149. Voir p. 121.

150. *État des pièces*, p. 16.

151. *État des pièces*, p. 16–17.

152. « Le samedi 12 dudit mois de mars, madame la duchesse de Lorraine, mademoiselle de Valois, monsieur et madame la princesse de Conti vinrent à Bel-Air », *État des pièces*, p. 17.

153. *État des pièces*, p. 17 ; nom complété par Jſ.

154. *DTP*, t. I, p. 145.

155. *Opéra-Comique*, p. 9. Il semble y oublier *Pierrot reine de Monomotapa*.

156. *État des pièces*, p. 17. Il s'agit de la comédie de François-Antoine Jolly, représentée à partir du 18 octobre 1718.

157. BnF fr. 9336, ff. 1–19 sous le titre *La Revue des amours*, et ff. 21–33 sous le titre *Le Camp des amours*.

dans *État des pièces*, ni dans *Opéra-Comique* ; Maupoint, les *Mémoires des Parfaict* et le *Dictionnaire des théâtres* de Paris ne mentionnent pas non plus de représentation en 1718, et ne parlent que de 1720, ce que semble au reste corroborer la forme de la pièce, presque exclusivement en prose¹⁵⁸, alors que la troupe de Francisque en 1718 jouait en prose et vaudevilles.

Tourments et renaissance de l'Opéra-Comique

Après la foire Saint-Laurent 1718, « la plus brillante et la plus remarquable » jusqu'alors¹⁵⁹, rien ne va plus pour les théâtres des foires :

À la fin de [la] foire [Saint-Laurent de 1718], tous les spectacles forains furent totalement supprimés par ordre de la Cour. Cette suppression subsista pendant tout le cours de l'année suivante 1719. En 1720, les troupes foraines firent quelques tentatives, et jouèrent par tolérance, sans oser mêler des chants à leurs jeux. Ce ne fut qu'à la foire Saint-Laurent 1721 qu'on vit renaître un nouvel Opéra-Comique¹⁶⁰.

Fuzelier note dans *Opéra-Comique* que « le privilège de chanter aux foires fut annulé ». Il semble pourtant que tous les spectacles furent bel et bien interdits, et non seulement le chant, et l'on ne connaît pas de pièces aux foires de 1719. Les sollicitations du « Théâtre jaloux¹⁶¹ », c'est-à-dire la Comédie-Française, étaient amplifiées, cette fois, par celles du nouveau théâtre officiel, la Comédie-Italienne, qui peinait à se faire une place¹⁶².

Fuzelier se consacre donc à la Comédie-Française (*Momus fabuliste*) et à la Comédie-Italienne (*L'Amour maître de langue* en 1718, puis *La Mode*, *La Méridienne*, *Le Mai*, *Le Faucon* et *La Rupture du Carnaval et de la Folie* en 1719).

Cependant, dès les prémices du renouveau des jeux forains, en 1720, Fuzelier y collabore et profite de la « tolérance¹⁶³ » : la troupe de Lalauze représente, en prose, trois pièces : *Le Camp des amours*, *Le Charretier du diable* et *Le Lourdaud d'Inca*¹⁶⁴. À la foire Saint-Laurent, de nouvelles pièces encore, *Madame Honeſta ou le diable marié*, *Les Coffres* et *L'Oracle muet*¹⁶⁵. Quant aux quatre

158. Ce qui correspond à ce qu'indiquent les frères Parfaict pour 1720, *MfP*, t. I, p. 220.

159. *MfP*, t. I, p. 206.

160. *MfP*, t. I, p. 218–219.

161. *Opéra-Comique*, p. 9.

162. Fuzelier note d'ailleurs dans *État des pièces* que Saint-Edme avait obtenu le privilège pour l'Opéra-Comique dès avant la foire Saint-Laurent de 1718, et « qu'il y a eu de grandes contestations entre l'Opéra et les Comédies Française et Italiennes » (p. 19), puis que « le privilège a été annulé par la sollicitation et le crédit des Comédies » (p. 20). Les Italiens jouent *La Désolation des deux Comédies* de Biancolelli et Riccoboni, avec des divertissements.

163. *Opéra-Comique*, p. 10.

164. *MfP*, t. I, p. 219–220. Ces deux dernières pièces sont perdues.

165. *Opéra-Comique*, p. 10. Ces pièces sont également perdues. Cet *Oracle muet*, également mentionné dans *État des pièces*, pose problème : nous ne conservons sous ce titre que le manuscrit d'une pièce de 1724, attribuée à Le Sage et d'Orneval. Voir *Théâtre de la Foire : Anthologie...*, p. 245–251. En l'absence d'autres informations, et même de mention par d'autres sources, nous ignorons si la pièce de Le Sage est d'Orneval est totalement distincte de celle de Fuzelier. Peut-être les deux auteurs ont-ils remanié celles de Fuzelier, avec qui ils travaillent occasionnellement depuis 1721.

pièces de 1720 qui ont été généralement attribuées à Fuzelier, Le Sage et d'Orneval, sont en fait de d'Orneval¹⁶⁶.

Dans le même temps, Fuzelier ne donne rien à la Comédie-Italienne, comme s'il concevait son travail d'auteur comme attaché à un théâtre ou un autre. À partir de 1721, il n'en va pas de même, puisque certaines de ses pièces sont données à la troupe de Lélío (*Hercule filant*), et d'autres aux foires.

L'Opéra-Comique de Francisque. L'année 1721 marque le début de la collaboration de Fuzelier et Le Sage et d'Orneval, comme l'indique Fuzelier dans *État des pièces* : « avant cette foire [Saint-Germain 1721], M. Le Sage m'a proposé l'union de lui, M. d'Orneval et moi¹⁶⁷. » ; ce début coïncide avec la réouverture d'un Opéra-Comique¹⁶⁸, dans la loge du Préau, par la troupe de Francisque, dans « dans laquelle étaient la demoiselle de l'Isle [...] et Hamoche¹⁶⁹ ».

Le « trio » nouvellement constitué produit abondance de pièces. Trois, d'abord, à la foire Saint-Germain : *Robinson* (perdu), *Arlequin Endymion*, *La Forêt de Dodone*¹⁷⁰ ; puis six à la foire Saint-Laurent : un prologue sans titre (mais imprimé), *La Fausse Foire*, *La Boîte de Pandore*, *La Tête noire*, *Le Régiment de la Calotte* et *Le Rappel de la Foire à la vie*. À la fin de la foire Saint-Laurent, Francisque passe un contrat avec les trois auteurs pour se les attitrer¹⁷¹. Cependant, il ne sera pas mis à exécution : les deux foires de 1721 ayant été très brillantes — et les deux Comédies ne voyant sans doute pas cela d'un œil favorable —, le privilège obtenu par Francisque pour neuf ans¹⁷² est annulé.

Les trois auteurs associés emploient donc un expédient, dont l'idée revient, semble-t-il, à Fuzelier :

J'imaginai, pour la foire Saint-Germain 1722, le projet des Marionnettes étrangères et avec ces acteurs de bois on fit tomber Francisque qui jouait à la muette dans le même préau et les Comédiens Italiens¹⁷³.

166. Voir p. 87.

167. *État des pièces*, p. 21–22.

168. Il n'en porte pas le nom, comme l'indiquent *MfP*, t. II, p. 226. Il ne le prend qu'à la foire suivante.

169. *MfP*, t. I, p. 230. Ces informations sont confirmées ; pour la foire Saint-Laurent, par le *Mercure* de juin-juillet 1721, p. 26, qui rend compte du « Théâtre de l'Opéra-Comique » de la troupe de Baxter, et annonce qu'« on s'attend aussi à voir bientôt la troupe de Francisque, où la D^{lle} De Lille, connue sous le nom d'Olivette, et Hamoche, le bon Pierrot, tâcheront d'obtenir gratuitement du public le privilège de l'amuser ». Le *Mercure* fait probablement allusion à quelques représentations gratuites. Le mois suivant, il confirme l'arrivée de la troupe et l'ouverture de son théâtre « vis-à-vis [de celui] des Comédiens Italiens » (qui ont dû se trouver ravis de cette concurrence à leur porte), dont « la gracieuses Olivette et le Pierrot dont tout Paris aime tant le jeu » sont les plus beaux ornements.

170. Fuzelier ne note que *Robinson* dans *État des pièces*, et mentionne les deux autres pièces dans *Opéra-Comique*. *MfP*, t. I, p. 226 attribuent tout à Le Sage et d'Orneval.

171. Minutier central, X, 353, 21 août 1721. Voir Agnès Paul, « Les auteurs... », p. 328.

172. Cf. *Mercure*, septembre 1721, p. 141.

173. *Opéra-Comique*, p. 11.

En effet, avec Le Sage et d'Orneval, Fuzelier donne trois pièces, *L'Ombre du cocher poète*, *Pierrot Romulus*, parodie de la tragédie de La Motte que jouaient les Français, et *Le Rémouleur d'amour*.

Le succès de ces pièces, et surtout de la parodie, fut tel que M. le duc d'Orléans, Régent, voulut voir ce spectacle et le fit représenter à deux heures après minuit¹⁷⁴.

Plusieurs points méritent d'être remarqués. D'abord, contrairement à ce qu'indique Fuzelier dans *Opéra-Comique*, Francisque ne jouait pas à la muette mais en monologues. Il est notable que les trois auteurs, qui travaillaient auparavant pour lui et même s'étaient engagés auprès de lui, l'abandonnent. Cela nous semble indiquer la solidité de l'association de Fuzelier, Le Sage et d'Orneval. D'autre part, c'est à la suite de la défection du « trio » que Piron débuta à la Foire, avec *Arlequin Deucalion*. Par ailleurs, si « les trois auteurs¹⁷⁵ » s'ingénient à faire tomber les Italiens, ils deviendront pour l'été leurs fournisseurs. En effet, depuis 1721 et jusqu'en 1723, les Italiens louent pour la foire Saint-Laurent la loge de Pellegrin, et ils y représentent en 1722 *Le Jeune Vieillard*, puis *Le Dieu du hasard*, *La Foire des fées* et *La Force de l'amour*¹⁷⁶.

En 1723, Fuzelier ne donne rien aux foires, même avec ses associés¹⁷⁷, et se consacre uniquement à l'Opéra (*Les Fêtes grecques et romaines*) et la Comédie-Italienne, pour laquelle il compose sept pièces dont deux ne sont pas représentées. Fuzelier fut toutefois joué sur une scène foraine, puisque plusieurs de ses pièces furent représentées, sans grand succès d'ailleurs, dans la loge de Pellegrin que la troupe louait, pour la dernière année, à la foire Saint-Laurent¹⁷⁸.

Un âge d'or

L'année 1724 voit la tendance s'inverser : Fuzelier donne une pièce aux Italiens (*Amadis le cadet*, 24 mars) et une à la foire Saint-Germain où la troupe de Dolet « jouait par tolérance¹⁷⁹ » (*Les Vacances du théâtre* qui « ont eu un très brillant succès et ont été imprimées¹⁸⁰ »), puis huit à la foire Saint-Laurent, à laquelle « le privilège [de l'Opéra-Comique] fut rétabli¹⁸¹ » et où Honoré ouvrit un spectacle sous le nom de l'Opéra-Comique dans la « magnifique loge du chevalier Pellegrin¹⁸² ». Parmi ces pièces, quatre sont perdues — *Le Déménagement du théâtre*, *Les Nœuds* et *Le Quadrille des*

174. *DTP*, t. II, p. 5.

175. *DTP*, t. I, p. 232.

176. Ces pièces sont attribuées à Le Sage et d'Orneval sans Fuzelier dans *MfP*, t. II, p. 7, mais figurent toutes dans la liste des œuvres de Fuzelier du *DTP*. Fuzelier ne les mentionne pas dans *Opéra-Comique*, ce qui est parfaitement logique puisqu'elles étaient pour les Italiens et non pour l'Opéra-Comique.

177. L'année n'est même pas mentionnée dans *Opéra-Comique*. Par ailleurs, le tome V du *Théâtre de la Foire* s'arrête en 1722, et le tome VI ne reprend qu'à la foire Saint-Laurent de 1725. Le Sage, d'Orneval et Piron firent jouer cependant plusieurs pièces à la foire Saint-Germain, dont *Arlequin barbet, pagode et médecin* (Le Sage et d'Orneval) et *Les Trois Commères*, dont chacun aurait fait un acte.

178. Voir plus haut, p. 55.

179. *Opéra-Comique*, p. 12.

180. *Opéra-Comique*, p. 13.

181. *Opéra-Comique*, p. 12.

182. *MfP*, t. II, p. 19.

théâtres, « tombés » d'après Fuzelier¹⁸³, et *L'Assemblée des comédiens de la Foire*¹⁸⁴. Les deux autres, conservées, *Les Vendanges de Champagne* et *Les Bains de Charenton*, « réussirent avec éclat¹⁸⁵ ».

Ainsi, la production foraine de Fuzelier passe d'une pièce dans la première moitié de l'année à huit dans la deuxième ; ceci, bien sûr, grâce à l'ouverture d'un nouvel Opéra-Comique, dont, à partir de 1724, le privilège se maintiendra — il passera seulement d'un entrepreneur à l'autre : d'Honoré il passera à Pontau en 1727, puis à Hamoche et Devienne en 1732 et enfin à Monnet en 1743. Notons que le privilège d'Opéra-Comique obtenu par Honoré n'empêcha pas d'autres troupes de jouer, du moins à la foire Saint-Laurent de 1724. Ainsi, les frères Parfaict notent que « Le Sage et d'Orneval travaillaient pour un autre théâtre forain, Dolet et de la Place ayant obtenu une espèce de privilège pour parler¹⁸⁶ » ; les deux auteurs y donnent six pièces.

Le succès qu'elles eurent alarma l'entrepreneur de l'Opéra-Comique, qui dès le troisième jour, obtint un ordre pour interdire la parole à cette troupe ; au bout de quelques jours, Dolet et son Associé obtinrent une permission de jouer par écriteaux. [...] De ces six morceaux des sieurs Le Sage et d'Orneval, il y en avait quatre qui n'étaient qu'une critique perpétuelle de l'Opéra-Comique¹⁸⁷.

La troupe de l'Opéra-Comique. Nous sommes malheureusement assez mal documentés sur l'entreprise d'Honoré. Ainsi, on ne possède pas la liste des acteurs qu'il a engagé ; on ignore même le montant du privilège qu'il obtint¹⁸⁸. Tout au plus peut-on tenter de la reconstituer.

Les frères Parfaict se contentent de noter les « sujets nouveaux qu'Honoré avait engagés¹⁸⁹ », c'est-à-dire les acteurs dont ils n'ont pas encore parlé. On y trouve Le Bicheur, dont Fuzelier nous a appris qu'il joua aux foires en 1718, chargé des Arlequins¹⁹⁰ ; le danseur et comédien Boudet et la demoiselle Grognet, danseuse. Ils indiquent également qu'Hamoche faisait partie de la troupe mais qu'il était malade et « ne recouvra sa santé qu'à la fin de cette foire¹⁹¹ ». Les notices d'autres années nous permettent de compléter quelque peu cette liste ; la troupe comptait donc aussi :

- la demoiselle Bastolet, qui avait été de la troupe de Saint-Edme, puis de celle de Lalauze en 1721 ; elle était originellement, chez Bertrand, chargée des rôles d'amoureuses¹⁹² ;

183. *Opéra-Comique*, p. 12. La phrase ne permet pas de savoir si seuls *Les Nœuds* et *Le Quadrille des théâtres* sont tombés, ou si *Le Déménagement* l'est aussi. Les frères Parfaict notent : « Ces pièces, quoique de M. Fuzelier, eurent peu de succès », *MfP*, t. II, p. 20.

184. Il semble que cette pièce, qui a été ajoutée à la fin de la foire, a déplu, car les frères Parfaict notent juste après l'avoir signalée que « C'est ainsi que fut terminée cette foire, qui finit aussi tristement qu'elle avait commencé », *MfP*, t. II, p. 25, sans doute par allusion aux insuccès sur lesquels Fuzelier avait fait l'ouverture de l'Opéra-Comique.

185. *Opéra-Comique*, p. 13.

186. *MfP*, t. II, p. 25–26.

187. *MfP*, t. II, p. 26.

188. Voir Agnès Paul, p. 350.

189. *MfP*, t. II, p. 20.

190. On ignore cependant la date à laquelle il se retire.

191. *MfP*, t. II, p. 24.

192. *MfP*, t. I, p. 13.

- Jacinte, qui parut, d'après les Parfaict, à la foire de 1714 chez Saint-Edme, puis joua pour Francisque et ensuite pour Honoré ; il se maintiendra « quelque temps sous de Vienne¹⁹³ » ;
- Dujardin ou Desjardins, employé en 1715 chez Octave pour les rôles de sultan et de paysans, puis chez Saint-Edme ; en 1721, il est chez Francisque ; il rejoint la troupe d'Honoré et se maintiendra à l'Opéra-Comique « longtemps sous le sieur Pontau¹⁹⁴ » ; il serait mort vers 1735¹⁹⁵ ; d'après le *DTP*, il « jouait les rôles d'amoureux et autres caractères¹⁹⁶ ».

D'autre part, on sait que la demoiselle de Lisle intègre la troupe d'Honoré à la foire Saint-Germain de 1725¹⁹⁷. Charles Dolet, qui dirige un théâtre concurrent de l'Opéra-Comique en 1724, entre à l'Opéra-Comique en 1725, mais n'y joue que deux foires avant de se retirer du théâtre¹⁹⁸.

Pour 1725, une liste d'acteurs d'une pièce non représentée, écrite, d'après le manuscrit, en août 1725, *Les Adieux de Melpomène*, nous renseigne. Fuzelier y a sans doute indiqué la répartition des rôles qu'il souhaitait :

- Mademoiselle de L'Isle ;
- Mademoiselle Armand¹⁹⁹ ;
- Mademoiselle Petitpas, qui avait déjà joué chez Dolet à La Place à la foire Saint-Germain de 1723, où elle est entrée « à la recommandation de M. Francine, alors directeur de l'Académie royale de musique²⁰⁰ » ; elle entrera à l'Académie royale de musique en 1727²⁰¹ ;
- Mademoiselle Saint-Germain²⁰² ;
- Hamoche ;
- Le Bicheur²⁰³ ;
- Dartenay ou d'Artenay, qui avait débuté sans succès à la Comédie-Française en 1712, entre autres dans le rôle de M. de Pourceaugnac ; il avait déjà joué à l'Opéra-Comique à la foire Saint-Germain de 1715²⁰⁴ ;

193. *MfP*, t. II, p. 164–165.

194. *MfP*, t. I, p. 178–179.

195. Campardon, *Foire*, t. I, p. 285.

196. *DTP*, t. I, p. 211.

197. *MfP*, t. II, p. 28.

198. Campardon, t. I, p. 256.

199. Nous n'avons trouvé aucune information sur cette actrice ; d'autres portent ce nom.

200. *MfP*₂₁₂.

201. Campardon, *Foire*, t. II, p. 229.

202. Nous n'avons pas trouvé d'information sur cette actrice.

203. Il devait jouer Crispin dans cette pièce.

204. *DTP*, t. I, p. 311.

- Raguenet, qui avait joué le rôle de Don Juan à la foire en 1712, dans la pièce de Le Tellier²⁰⁵ ; il se retirera en 1730, pour se consacrer à un commerce de tableaux²⁰⁶ ; il fut également auteur dramatique²⁰⁷ c'est un rôle travesti qui lui était destiné dans *Les Adieux de Melpomène*.

Fuzelier seul et avec ses associés. À la foire Saint-Germain de 1725, l'Opéra-Comique représente avec succès *L'Audience du Temps* et *Pierrot Perrette*, mais surtout *Les Quatre Mariannes* « parodie [qui] eut près de quarante représentations » et « a été imprimée²⁰⁸ ». Fuzelier donne également une refonte d'*Arlequin devin par hasard* sous le titre *Le Ravisseur de sa femme*.

Fuzelier retrouve aussi Le Sage et d'Orneval. On sait que Dolet, au service duquel Le Sage et d'Orneval étaient, se rattache à l'Opéra-Comique en 1725, et les frères Parfaict nous indiquent qu'il y « jou[e] son rôle favori » dans « l'ancienne parodie de *Télémaque*²⁰⁹ », celle de Le Sage qui avait été créée en 1715 et qui était reprise. Des pièces de Fuzelier et de Le Sage se trouvaient donc mises côte-à-côte, puisque *L'Audience du Temps*, *Le Ravisseur de sa femme* et *Les Quatre Mariannes* du premier étaient suivis du *Télémaque* du second. Autre grand fournisseur des foires, Piron, enfin, écrit seul, mais est représenté dans le même théâtre qui a donné ses *Chimères* pour l'ouverture de la foire, le 3 février²¹⁰.

À la foire Saint-Laurent de 1725, trois pièces du « trio », *Les Enragés ou la Rage d'amour*²¹¹ et *Le Temple de Mémoire*, précédés d'un prologue, *L'Enchanteur Mirliton*²¹². Piron donne au même théâtre *Le Fâcheux Veuvage*.

Lors de la foire Saint-Germain de 1726, les choses se gâtent. En effet, la parodie d'*Atys* pour l'Opéra-Comique d'Honoré est confiée à Piron, qui donne aussi trois autres pièces, mais sans réel succès²¹³. Fuzelier s'en va donc donner sa propre parodie d'*Atys*, *La Grand-Mère amoureuse*, aux marionnettes de John Riner, ainsi qu'une autre parodie, *Les Stratagèmes de l'amour*²¹⁴. Pour toutes deux il a collaboré avec d'Orneval, mais pas avec Le Sage — qui peut-être ne souhaitait plus voir

205. *DTP*, t. IV, p. 368.

206. *Ibidem*.

207. On lui attribue sept pièces.

208. *Opéra-Comique*.

209. *MfP*, t. II, p. 29.

210. Voir *MfP*, t. II, p. 28.

211. La pièce est couramment citée sous ses deux titres. Ainsi, *MfP*, t. II, p. 30 l'appelle *La Rage d'amour* tandis que le *TFLO* ne donne que *Les Enragés*.

212. Notons aussi une pièce que Fuzelier a écrite seul en août 1725 d'après le manuscrit fr. 9333, f^o 104, et qui n'a pas été représentée, *Les Adieux de Melpomène*.

213. Voir *MfP*, t. II, p. 33.

214. Françoise Rubellin a formulé et argumenté l'hypothèse que *La Grand-Mère amoureuse* n'a pas été originellement conçue pour les marionnettes ; voir *Atys burlesque*, p. 86–91. Notons aussi que ce n'est pas suite aux représentations de la pièce de Piron que Fuzelier a recours aux marionnettes, puisque les représentations de *La Grand-Mère amoureuse* commencent le 10 février, avant celles de l'*Atys* parodique de l'Opéra-Comique.

son nom associé aux marionnettes. Cela n'empêchera pas Fuzelier de donner à l'Opéra-Comique *Les Songes*, qui est joué avec succès jusqu'à la fin de la foire²¹⁵.

La foire Saint-Laurent de 1726 est celle qui voit représenter le plus de pièces de Fuzelier : quatre de lui seul²¹⁶ et trois avec Le Sage et d'Orneval²¹⁷. L'année 1727 n'en paraît que plus désolée. En effet, si CÉSAR mentionne une pièce intitulée *La Reine des théâtres*, nous n'en avons trouvé trace dans aucune source ancienne ; tout au plus peut-on être sûr que Fuzelier participe activement, avec Le Sage et d'Orneval, aux *Champs Élysées ou les Noces de Proserpine*, puisque nous possédons deux manuscrits de cette pièce de sa main²¹⁸, qui est joué avec une reprise de *L'Île des Amazones* et le prologue *Les Débris de la foire Saint-Germain* de d'Orneval. Cette faible production s'explique entre autres par la disette de théâtre ; en effet, l'Opéra-Comique a perdu son emplacement suite à « l'établissement du nouveau marché du faubourg Saint-Germain²¹⁹ » et il doit attendre qu'un théâtre se libère ; aussi ne joue-t-il que pendant la fermeture des autres théâtres, sur la scène de l'Académie royale de musique. Fuzelier ne donne rien à la foire Saint-Laurent 1727, qui voit le bail de l'Opéra-Comique passer d'Honoré à Pontau. Peut-être était-il occupé par le livret des *Amours des dieux* qui sont créés à l'Opéra le 14 septembre ; en 1735, au moment des *Indes galantes*, Fuzelier ne donnera rien aux foires non plus.

Le nouvel entrepreneur ouvre son théâtre à la foire Saint-Laurent de 1728 par *Achmet et Almanzine* de Fuzelier, Le Sage et d'Orneval²²⁰, comédie en trois actes « jouée sans discontinuation depuis le 30 de juin jusqu'au 6 septembre avec de nouveaux applaudissements²²¹ ». Le 28 août, Pontau fait ajouter une petite pièce à la suite de la grande, et c'est *L'Antre de Laverna*, de Fuzelier et d'Orneval. Dès le 6 septembre, de nouvelles pièces prennent la suite : *La Pénélope française*, *Les Noces de la Folie ou le Temple de Mémoire*²²², et le 24 septembre ce sont *Les Amours de Protée*²²³.

215. Voir *MfP*, t. II, p. 35.

216. *L'Amour et Bacchus à la Foire* ou *Les Dieux travestis*, prologue, *Le Saut de Leucade*, *Le Galant brutal*, *Le Bois de Boulogne*.

217. *Les Comédiens corsaires*, *L'Obstacle favorable* et *Les Amours déguisés*.

218. La pièce est attribuée dans *DTP*, t. III, p. 508, à Le Sage et d'Orneval seuls, ce que contredit l'existence de ces deux manuscrits. Maupoint, p. 339, indique les trois auteurs. La pièce est mentionnée dans *Opéra-Comique* qui précise : « a réussi ». Voir l'article de Françoise Rubellin, « Parodie et revue : trois états inédits des *Noces de Proserpine* de Fuzelier, d'Orneval et Lesage », dans *Séries parodiques au siècle des lumières*, éd. Sylvain Menant et Dominique Quéro, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2005, p. 55–69.

219. *MfP*, t. II, p. 38–39.

220. D'après *TFLO*, t. VI, p. 373 seuls « les couplets des divertissements sont de M. F*** ».

221. *MfP*, t. II, p. 44. Un peu plus loin, les frères Parfaict situent la dernière représentation le 5 septembre.

222. Il s'agit probablement d'une reprise de la pièce créée en 1725 et imprimée dans *TFLO*, t. VI, p. 29–70.

223. *TFLO*, t. VII, p. 85 donne uniquement les noms de Le Sage et d'Orneval, mais Fuzelier indique dans *Opéra-Comique*, p. 14 : « j'ai travaillé avec mes associés aux pièces qu'ils ont donné pendant cette foire, et fait *Les Amours de Protée*. » Faut-il entendre par là qu'il aurait écrit cette parodie seul ? Peut-être rectifie-t-il simplement l'oubli de son nom dans le recueil imprimé. D'après *MfP*, t. II, p. 48, « cette pièce était encore des auteurs d'*Achmet et Almanzine* », donc les trois.

Peu après son arrivée à la tête de l'Opéra-Comique, Pontau, qui n'avait jusque-là composé qu'une pièce, *Arlequin Atys* à la Comédie-Italienne, devient également un auteur plus régulier et en particulier l'un des collaborateurs de Pannard. Les deux auteurs écrivent avec Fuzelier pour la foire Saint-Germain de 1729 *Pierrot Tancrede ou La Méprise de l'amour*, parodie du *Tancrede* de Danchet et Campra — « cette pièce fut très goûtée du public jusqu'à la clôture du théâtre, contient une critique juste et censée de l'opéra²²⁴ ». Si les *Mémoires* des frères Parfaict n'indiquent pas le nom de Fuzelier parmi les auteurs, lui-même mentionne *La Tante rivale* sans indiquer qu'il collaborait avec Pannard et Thierry²²⁵ ; cette pièce n'a pas réussi²²⁶.

Lors de la foire suivante, Fuzelier donne *Pierrot Céladon ou la nouvelle Astrée*. Cette pièce accompagnait, lors des représentations, *L'Enfer galant*, de Fuzelier seul, autoparodie de son opéra *Les Amours des déesses*. Fuzelier, Pannard et Pontau donnent ensemble *Le Malade par complaisance* à la foire Saint-Germain de 1730.

La foire Saint-Laurent de 1730 voit naître les derniers fruits de sa collaboration avec Le Sage et d'Orneval : six pièces du « trio » y sont représentées, toutes en un acte, et groupées en deux ensembles : *Zémine et Almanzor* et *Les Routes du monde* avec leur prologue *L'Industrie* d'une part, et d'autre part le prologue *L'Indifférence* suivi de *L'Amour marin* et *L'Espérance*.

1731–1744

La fin de l'année 1730 marque assurément un tournant dans la carrière de Fuzelier. Un rapide coup d'œil à la chronologie de ses œuvres dramatiques suffit à remarquer que pendant les années suivantes, sa production va déclinant, et si l'on remarque encore deux pièces en 1731, toutes deux non représentées, et six pièces en 1732 (dont une non représentée), 1734 est une année creuse, et les années suivantes n'excèdent pas deux pièces, tantôt sur un théâtre, tantôt sur un autre. Fuzelier ne donne rien aux foires en 1734, 1735, 1738, et de 1741 à 1743. Il ne donne rien non plus aux Italiens, qui, semble-t-il, refusent ses pièces, et entre 1731 et 1743, une seule pièce à la Comédie-Française (*Le Procès des Sens*, 1732) et une seule aussi à l'Académie royale de musique (*Les Indes galantes*, 1735).

Il est permis de supposer que l'inculpation de Fuzelier en 1730, puis son emprisonnement en 1731, l'ont affecté, d'autant qu'il est alors âgé de cinquante-six ans ; d'autre part, les directeurs de théâtres éprouvaient peut-être quelques réticences, pour la réputation de leur théâtre.

Les auteurs du *Dictionnaire des théâtres de Paris*, comme peut-être le public du temps, ignorent de qui est l'ambigu représenté le 28 juillet 1732, composé de *La Réconciliation des Sens ou l'Instinct et la Nature*, de *L'Épreuve des fées* et des *Intérêts de village*²²⁷ et ne livrent pas de commentaire à son

224. *Mercur* de mars 1729, p. 556. Les *MfP*, t. II, p. 49–50, reprennent ces termes. *DTP*, t. III, p. 395, attribue la pièce à Fuzelier seul, mais la fait figurer dans la liste des œuvres de Fuzelier à la section « avec MM. Pannard et Pontau » et dans la liste des œuvres de Pontau à « avec MM. Fuzelier et Pannard ».

225. Voir *MfP*, t. II, p. 48. *DTP*, t. IV, p. 61, dans la liste des œuvres de Pannard, ne lui donne pas de collaborateur. Il n'y a pas d'entrée pour cette pièce dans *DTP*.

226. *Opéra-Comique*, p. 15.

227. Voir *DTP*, t. III, p. 178–179.

sujet, mais Fuzelier note dans *Opéra-Comique* que le prologue a été « trouvé froid » et que les autres pièces ont eu un « succès médiocre²²⁸ ». *Le Cheveu*, parodie de *Scylla*, n'est pas mentionné par le *DiCTIONNAIRE des théâtres de Paris*, mais Fuzelier indique qu'elle a été « bien reçue²²⁹ ». Le manuscrit indique que « cette pièce a été attribuée à Carolet²³⁰ ». Sans doute vers la fin de cette même année, Fuzelier écrit une autre longue parodie, en deux actes, *La Jalousie avec sujet*, non représentée, peut-être destinée aux Italiens. C'est une autre parodie d'*Isis*, en trois actes, qu'il donnera à la foire suivante, *Le Trompeur trompé* ou *À fourbe, fourbe et demi* ; elle est représentée par les marionnettes²³¹.

Le dernier auteur à collaborer avec Fuzelier est Pannard, avec qui il donne à la fin de la foire Saint-Laurent de 1733 *Le Départ de l'Opéra-Comique*. Fuzelier a aussi donné à cette foire, seul, *Les Sincères malgré eux* qui « n'ont point réussi²³² ».

De 1734 à 1736, Fuzelier ne donne rien aux foires. Tout au plus peut-on relever un canevas, *Le Voyage manqué*, « acte relatif aux Voyages de l'amour », de 1736, qui n'a vraisemblablement pas été représenté — nous ne gardons du moins aucune trace de représentation, et la pièce n'est mentionnée nulle part.

Il revient à l'Opéra-Comique en 1737 avec *L'Éclipse favorable*, représenté le 1^{er} mars, qui « a réussi²³³ », puis à la foire Saint-Germain de 1739 avec *Les Jaloux de rien*, qui mérite qu'on s'y arrête. En effet, Fuzelier note dans *Opéra-Comique* qu'elle « a réussi », mais le *DiCTIONNAIRE des théâtres de Paris* la juge sévèrement : « À l'égard de la pièce qui fait le sujet de cet article, on peut dire qu'elle est encore au-dessous de son titre²³⁴ ». Par ailleurs, c'est la seule pièce que Fuzelier ait écrite en vers et vaudevilles — preuve qu'il expérimente encore. Il donne encore à la foire Saint-Laurent de la même année *La Folie volontaire*, en prose et vaudevilles, qui n'est mentionnée ni par *Opéra-Comique*, ni par le *DiCTIONNAIRE des théâtres de Paris*.

Dans la plupart ces pièces — parodies exceptées —, Fuzelier a cherché à se conformer au nouveau genre de l'Opéra-Comique, et a donné des pièces à intrigue, mettant en scène des situations plus concrètes, en quelque sorte : si le merveilleux est encore présent, c'est un merveilleux à la mode, celui des fées dans *L'Épreuve des fées* et *Les Sincères malgré eux* ; les allégories personnifiées, qui avaient fleuri sur les scènes foraines — les dernières pièces issues de sa collaboration avec Le Sage et d'Orneval en témoignent d'ailleurs avec éclat —, disparaissent, tout comme d'ailleurs les types italiens. Le public semble avoir souhaité ces situations réalistes, puisque les pièces dont nous savons qu'elles ont eu du succès, *L'Éclipse favorable* et *Les Jaloux de rien*, sont entièrement dépourvues de merveilleux ; inversement, les deux pièces féériques, *L'Épreuve des fées* et *Les Sincères malgré eux*, sont tombées.

228. *Opéra-Comique*, p. 15.

229. *Opéra-Comique*, p. 16.

230. BnF fr. 9337, f^o 172.

231. *DTP*, t. I, p. 20.

232. *Opéra-Comique*, p. 16.

233. *Opéra-Comique*, p. 16.

234. *DTP*, t. III, p. 111.

Ses dernières pièces foraines, Fuzelier les donnera aux marionnettes, renouant ainsi avec l'écriture pour des *tipi fissi* (en l'occurrence celui de Polichinelle) qu'il n'avait plus abordée dans ses pièces précédentes : *La Descente d'Énée aux enfers* à la foire Saint-Laurent de 1740, précédée d'une harangue de Polichinelle, puis à la foire Saint-Laurent de 1744 *La Ligue des Opéras*²³⁵ et *Polichinelle maître d'école*. Notons également *La Toilette de Vénus ou les Grâces recrépies*, pièce destinée aux Italiens qui n'a pas été représentée, et dont Fuzelier aurait, d'après la page de titre du manuscrit, utilisé des « scènes » dans *Polichinelle maître d'école*. Il est remarquable que *La Toilette de Vénus* est en fait une « espèce de parodie » du ballet *Les Grâces*, qui avait été remanié en 1744 (d'où le second titre *les Grâces recrépies*), que *Polichinelle maître d'école* est une parodie de *L'École des amants*, et que *La Descente d'Énée aux enfers* soit sans doute faite à l'occasion du spectacle de même titre, représentée la même année, de Servandoni : en ces dernières années de production dramatique, Fuzelier se consacre donc surtout à un genre proche de la parodie, ancré dans l'actualité — on peut à cet égard considérer que *La Ligue des Opéras* n'est pas sans lien avec ce genre.

Fuzelier a aussi composé, en 1745, une autre parodie, prenant pour cible un acte du *Temple de la gloire* de Voltaire et Rameau qui mettait en scène Érigone et Bacchus. Elle n'a vraisemblablement pas été représentée²³⁶.

Au terme de ce parcours chronologique dans la carrière foraine de Fuzelier, relevons qu'il a écrit pour les troupes de Dolet et La Place, d'Alard, de la dame Baron ou de Baune, de Saint-Edme et Dominique, de Francisque, pour l'Opéra-Comique sous Honoré, sous Pontau et sous Mayeur Devienne, pour les Marionnettes de Bienfait, les Marionnettes Étrangères et celles de John Rinier — pas moins de neuf entreprises théâtrales différentes, auxquels il faut ajouter les Comédiens Français et Italiens et l'Opéra. À chacune de ces troupes, il a apporté des succès contrastés, souvent des succès, parfois des échecs. Assurément, sa place dans le paysage théâtral parisien a été essentielle.

2 L'écriture en collaboration

Fuzelier a écrit « en société » avec plusieurs auteurs, mais sans doute moins qu'on le pense généralement. Ainsi, sa prétendue collaboration avec Carolet pour *Le Cheveu* n'est en fait qu'une simplification : le manuscrit de la pièce porte bien les deux noms, mais c'est pour indiquer « par Fuzelier / Cette pièce a été attribuée à Carolet », ce qui ne laisse nulle place à l'hypothèse d'une écriture à deux. De plus, Fuzelier mentionne la pièce dans *Opéra-Comique*, mais n'évoque pas Carolet.

Force est de constater que dans la plupart des cas, nous ignorons la façon dont se déroulaient les collaborations. Nous allons évoquer ici les indices qui nous sont parvenus.

235. Connue aussi sous le titre *L'Union des Opéras*.

236. Nous en avons retrouvé un manuscrit autographe aux Archives nationales, AJ/13/1035. Nous supposons que c'est la pièce que CÉSAR indique à *Érigone*, sans donner de source, et bien que le manuscrit ne donne pas de titre.

2.1 Biancolelli ? Le cas d'*Arlequin grand vizir*

La première collaboration connue est un cas particulier. Fuzelier aurait écrit avec Pierre-François Biancolelli dit Dominique *Arlequin grand vizir*²³⁷. Il semble en fait qu'il se soit borné à réécrire la pièce, qui elle-même était déjà l'élaboration littéraire d'un canevas de l'ancien Théâtre Italien qui nous est parvenu par au moins une illustration sur un calendrier de 1688.

Fuzelier mentionne *Arlequin grand vizir* dans *Opéra-Comique* et indique « sujet italien donné par Dominique et complété par moi ». Le manuscrit *État des pièces* donne également cette pièce à l'année 1715, avec la mention « Fuzelier et D ». Le manuscrit fr. 9335 de la BnF, qui ne contient que les actes II et III, indique « Par Dominique, foire Saint-Germain, année de Télémaque », tandis qu'une autre écriture (*JF*) a ajouté au-dessus le nom de Fuzelier. *DTP*, t. I, p. 248, donne le nom de Fuzelier seulement ; l'autre manuscrit, fr. 25480, ainsi que les *MfP*, t. I, p. 157, ne donnent aucun nom.

Le manuscrit fr. 9335 porte la date de 1713, le fr. 25480 celle de 1715. Fuzelier indique 1715 dans ses listes, mais *MfP* et *DTP* indiquent tous deux 1713. Notons cependant la formulation dans *MfP*, à propos du jeu de Saint-Edme à la foire Saint-Germain 1713 : « je ne me souviens que celle du *Grand Vizir*, ou *Arlequin grand vizir*, en 3 actes, qui tomba si rudement [...] qu'elle ne put être achevée. » Dans *Opéra-Comique*, Fuzelier lui-même note « chute complète ». D'autre part, le fr. 25480 porte à la fin la mention « Vu le 13 février 1715 », probablement due à un censeur royal. De plus, la pièce telle qu'elle nous est livrée par le manuscrit fr. 9335 contient le cotillon des *Fêtes de Thalie*, opéra créé en 1714 — cette version de la pièce ne saurait donc être antérieure à cette date, contrairement à ce qu'indique la page de titre. Par ailleurs, une autre pièce du même titre est représentée à la foire suivante chez Octave, comme l'indique *MfP*, en comparant la réussite des deux pièces ; il s'agit probablement de la pièce de Raguenet qui figure également dans CÉSAR. N'y a-t-il pas eu confusion sur la date de la première pièce à cause de la seconde ? Dans la mesure où les documents de Fuzelier portent tous deux la même date, confirmée par un manuscrit de censure, nous préférons 1715²³⁸.

237. Cette pièce a été étudiée et éditée par Anastasia Sakhnovskaia dans sa thèse, *La Naissance des théâtres de la Foire...* ; voir en particulier p. 588–624.

238. Signalons aussi qu'un procès verbal du 3 mars 1709, recueilli par Campardon, *Foire*, t. I, p. 260–261, décrit une pièce semblable à *Arlequin grand vizir* donnée chez Dolet, ce qui a incité Brenner à assimiler cette pièce à celle de Fuzelier et Biancolelli. Cependant, nous avons vu que Fuzelier lui-même décrit la pièce comme basée sur un « sujet italien », fait attesté par un almanach de 1688 représentant divers épisodes de ce sujet, avec dans un cartouche en haut l'inscription « Arlequin grand vizir, comédie nouvelle représentée par la troupe des Italiens » (Paris, Nicolas Bonnart). Nous supposons donc que la pièce décrite dans le procès verbal est distincte de celle de Fuzelier et Biancolelli.

2.2 Destouches

La collaboration de Destouches avec Fuzelier à l'occasion du *Jaloux* a été étudiée par Françoise Rubellin²³⁹. Cependant, plusieurs points, à notre sens, y sont inexacts.

Rappelons en premier lieu les éléments dont nous disposons. Il y a deux manuscrits de la pièce, l'un aux Archives Nationales (AJ/13/1034), l'autre à la Bibliothèque nationale de France (fr. 9335). Le premier est, semble-t-il, de première main : on y trouve de nombreuses corrections et annotations de la main même de Fuzelier ; l'autre est une copie qui n'est pas, contrairement à ce qu'on a cru, de l'écriture de Fuzelier²⁴⁰.

Fuzelier ne mentionne pas cette pièce dans *Opéra-Comique*, mais le manuscrit *État des pièces* porte « *Le Jaloux dupé*, Destouches, avec deux scènes épisodiques de la pèlerine et de la fille de chambre de Fuzelier du 4 septembre » ; la page de titre du manuscrit de la BnF rapporte aussi cette attribution.

Si la collaboration de Fuzelier et de Destouches est avérée — il y a d'ailleurs même une lettre de Destouches à Fuzelier, partiellement citée par Paul Bonnefon en 1907²⁴¹ —, et si nous souscrivons pleinement au raisonnement de Françoise Rubellin qui estime que le nom de Le Sage a été inscrit fautivement sur le manuscrit des Archives Nationales et qu'il n'a rien à voir avec *Le Jaloux*, il nous semble bien hasardeux de chercher à attribuer précisément tel passage à tel des deux auteurs, et ce d'autant plus que s'il est facile de comparer avec d'autres pièces de Fuzelier, il n'en va pas de même pour Destouches dont c'est la seule incursion — sans doute motivée par des besoins financiers — sur les scènes foraines.

Françoise Rubellin attribue à Fuzelier plusieurs caractéristiques formelles qui, selon nos observations, ne lui appartiennent pas. Elle note que Pierrot est souvent doté de couplets qui riment chez Fuzelier, tandis qu'il « dérime » chez Destouches ; or, Pierrot dérime aussi chez Fuzelier, par exemple dans *Colombine fée rendant la voix aux acteurs*, prologue d'*Arlequin jouet des fées* joué à la même foire Saint-Laurent de 1716 que *Le Jaloux*. D'autre part, elle remarque dans les scènes attribuées à Destouches des vers chantés répartis entre plusieurs personnages et interruptions des vaudevilles par de la prose, caractéristiques qui seraient étrangères à l'écriture de Fuzelier ; or, on les retrouve régulièrement, pour ne citer qu'une pièce strictement contemporaine, dans *Arlequin devin par hasard* de Fuzelier seul. Quant aux airs tirés d'opéras, il nous semble que leur utilisation ne soit pas l'apanage du seul Fuzelier ; ainsi, on trouve nombre de références à des œuvres lyriques dans *Le Festein de Pierre* de Jean-François Le Tellier. Faute d'autre pièce foraine de Destouches, nous restons dans l'ignorance de ses propres pratiques à cet égard.

239. Françoise Rubellin, « Une singulière collaboration : Destouches et Fuzelier à la Foire (*Le Jaloux*, 1716) », dans *La Chaussée, Destouches et la comédie nouvelle au XVIII^e siècle*, dir. Jean Dagen, Catherine François-Giappiconi et Sophie Marchand, PUPS, 2013, p. 25–40.

240. Voir p. 208.

241. Paul Bonnefon, « Néricault-Destouches intime (lettres et documents inédits) », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 1907, p. 641, cité par Françoise Rubellin, art. cit., p. 25.

Nous sommes persuadé que « l'écriture en collaboration ne se limite pas à la juxtaposition de scènes²⁴² », mais il nous paraît difficile d'attribuer avec certitude, en se basant sur telle ou telle caractéristique, une scène ou un passage à un seul des deux auteurs. S'il n'y a pas eu simple juxtaposition, il est fort probable, aussi, que les deux auteurs ont pu s'influencer mutuellement.

2.3 Le Sage et d'Orneval

La collaboration la plus abondante et la plus célèbre fut bien sûr celle de Fuzelier avec Le Sage et d'Orneval. Fuzelier la mentionne, nous l'avons dit, dans *État des pièces* : c'est Le Sage, qui collaborait déjà avec d'Orneval depuis la foire Saint-Laurent de 1718, qui a proposé à Fuzelier de s'associer avec eux avant la foire Saint-Germain de 1721. La réussite de cette association fut telle que Saint-Edme s'attachait par contrat les trois auteurs pour les foires suivantes — où il ne put finalement pas entreprendre l'Opéra-Comique. Fait remarquable : les trois auteurs entreprennent alors leur propre théâtre de marionnettes.

Si *Arlequin baron allemand* et son prologue *Le Retour d'Arlequin à la foire* sont attribués par CÉSAR aux trois auteurs, le *Dictionnaire des théâtres de Paris* note, à propos d'*Arlequin baron allemand*, que la pièce est « douteuse entre messieurs Le Sage, Fuzelier et d'Orneval²⁴³ », ce qui indique qu'un seul des trois, peut-être, a écrit cette pièce.

Le Sage, cette même année, donne au jeu de la dame Baron pour la foire Saint-Laurent deux pièces par écrits, *Les Petits-Maitres*, prologue, et *Arlequin et Mezzetin morts par amour*²⁴⁴. Il écrit ensuite régulièrement pour les théâtres forains, donnant ses pièces au jeu de la dame Baron sous les nom de Baxter et Saurin : *Arlequin roi de Sérendib* (1713, FSG), *Arlequin invisible chez le roi de Chine* (1713, FSL), *Arlequin Thétis* (1713, FSL), *Arlequin Mahomet* (1714, FSL), *La Foire de Guibray* (1714, FSL), *Le Tombeau de Nostradamus* (1714, FSL), *Colombine Arlequin et Arlequin Colombine* (1715, FSL), *La Ceinture de Vénus* (1715, FSG), *Télémaque* (1715, FSG), *Le Temple du destin* (1715, FSL), *Les Eaux de Merlin* (1715, FSL) ; il donne par ailleurs à la troupe de Dominique²⁴⁵ *Arlequin aux antipodes* (1715, FSL), *Arlequin chatouilleux sur le point d'honneur* (1715, FSL).

Les premières pièces que produisent ensemble Fuzelier et Le Sage datent de 1716 : *La Folie favorite de l'amour et de Plutus* (perdue), *Le Temple de l'ennui*, *Le Tableau du mariage* et *L'École des amants* sont joués par la troupe de la dame de Baune à l'Opéra-Comique de Belair à la foire Saint-Germain. Pendant la même foire, d'Orneval donne les premières pièces que nous lui connaissons ; il

242. Françoise Rubellin, art. cit., p. 37.

243. *DTP*, t. I, p. 203.

244. Éditées par Paola Martinuzzi, *Le pièces par écrits nel teatro della foire*, p. 138-203. *Arlequin et Mezzetin morts par amour*, sans son prologue, se trouve aussi dans *Théâtre de la Foire : anthologie...*, p. 17-38. *Les Petits-Maitres* ont été édités par Françoise Rubellin dans son article « Lesage à la Foire en septembre 1712 : *Les Petits-Maitres* », dans *(Re)Lire Lesage*, éd. Christelle Bahier-Porte, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2012, p. 41-48.

245. Voir *État des pièces*.

est l'auteur attitré de la troupe d'Octave, pour la dernière foire où celui-ci donne son spectacle²⁴⁶ et lui livre *Arlequin gentilhomme malgré lui* et surtout *Arlequin traitant*, grand succès basé sur l'actualité. Le Sage et d'Orneval collaborent ensemble à partir de 1718 ; Fuzelier le note dans *État des pièces*²⁴⁷.

Ce n'est qu'en 1721 que les trois auteurs s'associeront. Entre temps, Le Sage et d'Orneval auront écrit ensemble, mais aussi avec d'autres (La Font, Autreau) ; Fuzelier, de son côté, a collaboré avec Destouches en 1716 et avec Marc-Antoine Le Grand en 1718. À partir de la formation du « trio », les attributions deviennent régulièrement problématiques. C'est tout d'abord parce que plusieurs pièces se trouvent dans les tomes IV à VI du *Théâtre de la Foire* et qu'on lit au début du tome IV :

Les pièces de ce quatrième tome ainsi que celles du cinquième sont de la composition de messieurs Le Sage, Fuzelier et d'Orneval²⁴⁸.

On en a souvent déduit que les pièces étaient des trois auteurs ensemble alors que cette formule signifie plutôt qu'elles étaient chacune d'au moins un des trois auteurs. Ainsi, la première pièce du tome IV, *La Statue merveilleuse*, d'après sa page de titre dans *Théâtre de la Foire*, « avait été composée par les auteurs du *Rappel de la Foire à la vie*²⁴⁹ », c'est-à-dire « Le S*** et d'Or***²⁵⁰ ».

Dans bien des cas, cependant, la page de titre ne donne guère de précisions, et il faut vérifier les attributions au cas par cas, en se basant sur d'autres témoignages. On peut se référer au *DTP*, qui parfois se contredit : en effet, si l'on compare l'attribution qui figure l'article de la pièce à celles qui figurent dans les listes de pièces données aux articles des auteurs, on observe souvent des divergences. Ainsi, *Les Débris de la foire Saint-Germain*, prologue de 1727, est attribué à l'article de la pièce à d'Orneval seul ; à l'article d'Orneval, la pièce figure dans la section des pièces composées avec Le Sage ; à l'article Le Sage, elle figure dans la section des pièces écrites avec Fuzelier et d'Orneval ; enfin, elle est absente des listes données à l'article Fuzelier. Le manuscrit de la pièce, quant à lui, donne la pièce à d'Orneval seul. Nous ne tenterons pas ici de débrouiller l'attribution de cette pièce-ci, mais elle peut servir d'exemple des problèmes qui se posent.

Ainsi, on a souvent attribué à Fuzelier, Le Sage et d'Orneval *Le Diable d'argent*, *Arlequin roi des ogres ou les Bottes de sept lieues* et *La Queue de vérité*, représentés par la troupe de Francisque à la foire Saint-Germain de 1720²⁵¹. Or, Maupoint les attribue à d'Orneval seul. Le *DTP* n'est pas parfaitement clair, puisqu'à l'article consacré à d'Orneval, il les place dans la catégorie « à lui seul »,

246. Voir *Mfp*, t. I, p. 185. C'est surtout le retour d'une troupe de comédiens italiens qui l'incita à fermer son théâtre forain. Il offrit ses services à la troupe de Riccoboni, en particulier pour la remise en état de l'Hôtel de Bourgogne, et « comptait d'être reçu dans [la] troupe, mais il mourut en 1717 » (*Mfp*, t. I, p. 187).

247. En ce qui concerne *Arlequin Hulla*, foire Saint-Laurent 1716, le *DTP* se contredit : il donne Le Sage et d'Orneval à l'article de la pièce et à l'article d'Orneval, mais Le Sage seul à l'article Le Sage ; *TFLO* donne les deux noms, *État des pièces* ne donne que le nom de Le Sage. Il nous paraît prudent de suivre ce qu'indique *État des pièces*, qui précise à l'occasion de la foire Saint-Laurent de 1718 « M. Le Sage s'est uni avec M. d'Orneval ».

248. *TFLO*, IV, avertissement. Cet avertissement est réitéré au tome VI, pour lui seul.

249. *TFLO*, t. IV, p. 1. Cette information est confirmée par les *Mémoires des frères Parfaict* et *État des pièces*, et n'est pas infirmée par *Opéra-Comique* qui ne mentionne pas la pièce.

250. Voir la page de titre de cette pièce, *TFLO*, t. III, p. 411.

251. *TFLO*, t. IV, p. 93-211.

tandis qu'aux articles consacrés à chaque pièce, *Le Diable d'argent* et *Arlequin roi* sont attribués aux trois auteurs, et *La Queue de vérité* à d'Orneval seul. Quant aux *Mémoires* des frères Parfaict, ils donnent aussi le seul nom de d'Orneval et trois pièces de plus : *L'Île du Gougou*, « pièce en trois actes mêlée de prose et de jargon et précédée d'un prologue intitulé *L'Ombre de la Foire*²⁵² », et *L'Âne du Daggial*²⁵³.

Le témoignage conjoint des frères Parfaict, dans leurs *Mémoires* et partiellement dans le *Dictionnaire*, et du manuscrit *État des pièces*, qui donne les trois pièces à d'Orneval, nous semble le plus digne de foi, d'autant qu'il tombe d'accord avec Maupoint. Aussi n'hésitons-nous pas à attribuer l'ensemble des pièces à d'Orneval.

Notons que Lérís attribue *Arlequin roi des ogres* à d'Orneval et ajoute : « On prétend que Le Sage et Fuzelier y ont eu part²⁵⁴ ». Cette indication nous semble particulièrement remarquable : elle témoigne de la maigre estime dans laquelle d'Orneval a généralement été tenu — comme s'il lui avait été nécessaire d'écrire avec quelqu'un d'autre. Car s'il est une figure qui a, plus encore que Fuzelier, été écrasée par celle de Le Sage, c'est bien d'Orneval²⁵⁵. Or, le *Dictionnaire des théâtres de Paris*, à l'article qui lui est consacré, lui attribue sept pièces « à l'Opéra-Comique, à lui seul²⁵⁶ ». Il faut aussi relever les fruits de sa collaboration avec Fuzelier seul, sans Le Sage : *La Grand-Mère amoureuse* et *Les Stratagèmes de l'amour* en 1726, *L'Antre de Laverna* en 1728. La collaboration de Fuzelier avec d'Orneval seul rappelle que, même une fois le « trio » constitué, il arrivera à deux auteurs d'écrire sans le troisième. Ce sera ainsi le cas de Le Sage et d'Orneval en 1729 : ils donnent ensemble six pièces, sans Fuzelier, bien que les trois auteurs écrivent ensemble en 1728 et 1730.

La société des trois auteurs semble avoir été rompue après 1730. Après cette date, Fuzelier, Le Sage et d'Orneval n'écrivent plus ensemble²⁵⁷. Le Sage et d'Orneval donnent encore ensemble une pièce en 1731, trois en 1732 ; puis, c'est au tour de d'Orneval de se retirer. Le Sage donnera encore plusieurs pièces seul aux foires : cinq en 1734, une en 1735, deux en 1736 et encore deux en 1738. Si d'Orneval

252. *MfP*, t. I, p. 220. *DTP* donne d'Orneval seul pour *L'Île du Gougou* et Le Sage et d'Orneval pour *L'Ombre de la Foire*.

253. *L'Ombre de la Foire* et *L'Île du Gougou* sont attribuées à Le Sage et d'Orneval par le scripteur (B) du manuscrit fr. 9314, et figurent dans un volume manuscrit intitulé « Pièces du théâtre de la foire qui n'ont point été imprimées par messieurs Le Sage et d'Orneval » ; il ne nous semble pas que le premier scripteur soit totalement fiable en matière d'attributions, et le titre général du second recueil ne nous paraît nullement indiquer clairement que toutes les pièces qu'il contient sont de Le Sage et d'Orneval — il semble plutôt être une suite du recueil imprimé que les deux auteurs ont dirigé.

254. Lérís, p. 86.

255. On remarquera aussi le titre d'une étude d'Anastasia Sakhnovskaia, « Chronique d'une petite guerre. Autour d'une parodie inédite de Lesage : *La Reine des Péris* » (dans *Séries parodiques au siècles des Lumières*), qui oublie le nom de d'Orneval.

256. *DTP*, t. IV, p. 37. Outre les trois pièces de 1720 imprimées dans le *Théâtre de la Foire : Arlequin gentilhomme malgré lui*, 1716 ; *Arlequin traitant*, 1716 ; *Le Jugement de Paris*, 1718 ; et *L'Île du Gougou*, 1720.

257. Le *DTP*, à l'article de *La Fille sauvage*, donne les trois auteurs ; il ne donne cependant que Le Sage et d'Orneval aux articles de ces auteurs et à l'autre titre de la pièce, *La Sauvagesse*.

survivra à Fuzelier (il serait mort en 1766), Le Sage mourra cinq ans avant lui, en 1747. On ignore en quels termes ils étaient restés.

Nous possédons une lettre de Le Sage à Fuzelier ; elle est conservée à la médiathèque de Nantes²⁵⁸. Malheureusement, elle n'est pas datée, et il paraît difficile de déterminer de quoi il y est question.

Je vous ai promis, mon cher Plaute, d'être sincère, vous allez juger vous-même si j'ai été fidèle à mon engagement. J'ai lu votre ouvrage avec attention et là où il m'a semblé utile de faire des remarques je les ai faites avec la sévérité d'un juge plus jaloux de montrer l'intérêt véritable que je prends à votre gloire qu'occupé du soin de paraître habile en critique.

Vos réflexions sur les auteurs qui prostituent leur plume académique à de comiques opéras seraient fort bonnes si par un excès de modestie vous ne ravaliez pas un genre dans lequel peu de nos beaux esprits réussissent faute d'en avoir le talent. Boileau, Corneille, Racine ni même Rousseau n'ont pu réussir dans les drames lyriques, et le satirique B[oileau] s'est en vain déchaîné contre les opéras qu'il traitait de sornettes poétiques. Tous les gens de goût ont vengé Quinault et l'académicien qui n'y entendait rien aurait mieux fait d'avouer son insuffisance dans cette partie que de l'appeler une billevesée parce qu'il avait échoué dans ses essais. Le public connaisseur fera la même chose aujourd'hui en faveur des auteurs agréables qui vous ressemblent.

D'Orneval m'a fait demander deux Turcarets pour donner à un de ses amis grand amateur de coulisses. J'en suis bien fâché mais je n'en ai plus c'est-à-dire pour le moment car au premier jour qu'il m'en rentrera, alors monsieur l'amateur en sera pourvu. Adieu mon ami, aimez-moi comme je vous aime et conservez-moi une amitié qui m'est chère. Mes respects à Madame de La Grave.

Le Sage

Paris, ce 15 juillet.

Nous restons dans l'ignorance de l'ouvrage dont il s'agit, et dont Le Sage envoyait probablement à Fuzelier une version annotée. Les « comiques opéras » sont-ils forains ? S'agit-il d'une réponse aux auteurs du *Mercur* de janvier 1719 qui se réjouissaient de la clôture des spectacles forains ?

La foire de Saint-Germain va être enfin privée des spectacles qui s'y étaient introduits depuis quelques années. On peut dire, à la honte du siècle, que le mauvais goût avait tellement prévalu en faveur de ces sortes de pièces que l'on préférerait souvent l'équivoque et le bas comique qui y étaient répandus aux meilleures tragédies et comédies que l'on jouait sur les théâtres réglés. Des auteurs de réputation ne craignaient pas d'avilir leur plume pour y attirer le public, tandis qu'ils privaient ce même public de quantité d'autres bonnes pièces qui, par leur succès, auraient été suivies de l'utile et de l'honnête²⁵⁹.

Il ne nous paraît pas interdit de reconnaître Fuzelier et Le Sage parmi ces « auteurs de réputation » : ce dernier a autrefois fait carrière au Théâtre Français, et Fuzelier est un librettiste apprécié et reconnu. Ou bien la lettre de Le Sage, qui évoque Quinault et Boileau, a-t-elle été écrite au moment des attaques d'une partie du public contre le ballet *Les Âges* dans lequel Fuzelier introduisait du comique ?

Quoi qu'il en soit, cette lettre était déjà connue en 1835, et Jules Janin la cite dans son introduction à l'*Histoire de Gil Blas de Santillane*²⁶⁰. Il cite d'ailleurs une autre lettre, dont l'original ne semble pas être parvenu jusqu'à nous :

A. M. Fuzelier, rue de l'Arbre-Sec, maison du Vitrier, à Paris.

Ce dimanche matin.

258. Fonds Labouchère.

259. *Le Nouveau Mercur*, janvier 1719, p. 168–169.

260. Paris, Morizot, [1835], p. vii.

J'apprends que vous êtes disposé à publier la dernière pièce que nous avons faite ensemble pour vous venger des refus de la censure. Je ne pense pas que cela soit ; car vous ne voudriez pas faire de la peine à un de vos meilleurs amis, et moins encore l'obliger à réclamer contre vous dans un temps où tout semble présager de nouvelles contrariétés. Je prépare en ce moment une réfutation contre le dernier article de nos ennemis, et je pense trop bien de votre esprit ainsi que de vos justes sentiments pour croire que vous ne voudrez pas leur donner la satisfaction de comparer notre amitié à celle des enfants de la Thébàide. Enfin, j'écris présentement au Chancelier pour qu'il daigne avoir égard à notre demande et qu'il ne souffre pas que l'intrigue et la calomnie diffament plus longtemps des hommes que le public couvre de son suffrage. C'est pourquoi je vous supplie, mon ancien et cher camarade, de mettre de côté vos ressentiments et d'attendre avec patience le résultat des démarches qu'on fait à cette heure pour nous, vous suppliant de me croire à tout jamais votre entièrement dévoué ami,

Le Sage.

Léo Claretie, dans son *Lesage romancier*, date la lettre de 1716, la seule année durant laquelle Le Sage et Fuzelier ont collaboré sans d'Orneval. Elle nous apprend qu'une pièce aurait été interdite par la censure. On ignore de quelle pièce il s'agit. De même, qui sont les « ennemis » dont il est question ? En somme, ces deux lettres de Le Sage à Fuzelier posent plus de questions qu'elles n'en résolvent.

Quant à savoir comment Fuzelier, Le Sage et d'Orneval travaillaient ensemble, cela paraît difficile, et d'autant plus délicat que Le Sage et surtout d'Orneval ont peu produit seuls²⁶¹. Une étude de ces pièces d'une part, de celles du duo Le Sage et d'Orneval d'autre part, et enfin de celles du trio, permettrait peut-être de formuler quelques hypothèses. En l'absence d'une telle étude, Fuzelier nous livre, dans un « Projet de la régie des foires au cas de la société des trois auteurs avec M. Hamoche et M^e Delille²⁶² » de 1722, un témoignage essentiel ; ce document détaille les emplois de chacun dans l'entreprise théâtrale, et s'achève sur quelques notes.

À délibérer sur la façon de faire les pièces, savoir si on suivra la méthode accoutumée qui est longue et embarrassante ou si chacun fournira son contingent qui sera examiné par ses deux camarades et ensuite achevé au goût de l'inventeur.

Cette phrase ne nous apprend pas grand-chose, mais elle nous indique du moins que la « méthode habituelle » ne consiste pas à ce que l'un fasse une pièce qui serait ensuite terminée par les trois auteurs.

2.4 Collaborer avec le compositeur

Outre les collaborations entre auteurs, il faut se rappeler qu'écrire pour la musique, c'est aussi collaborer avec un compositeur. Nous évoquerons plus loin la pratique des *canevas* à l'Opéra²⁶³, pour lesquels le compositeur précédait l'auteur des paroles. Rappelons que les autres théâtres avaient aussi leurs compositeurs attitrés, auxquels revenait la tâche de mettre en musique les divertissements — Mouret à la Comédie-Italienne, Gillier à la Comédie-Française et aux Foires, Jean-Baptiste Quinault et Grandval à la Comédie-Française, Corrette et Boismortier aux Foires, *etc.*

261. Pour Le Sage, il a donné seul principalement des pièces par écriteaux.

262. *Minutes concernant l'Opéra-Comique.*

263. Voir p. 289.

Nous ne possédons que peu de témoignages sur la façon dont ils travaillaient. On sait cependant qu'il n'était pas rare que les vers des divertissements ne soient pas du ou des auteurs de la pièce. Ainsi, Fuzelier serait l'auteur de ceux d'*Achmet et Almanzine* de Le Sage et d'Orneval²⁶⁴ ; Pannard en a également fourni beaucoup²⁶⁵, et Laujon rapporte à son propos une anecdote qui mérite d'être citée. Elle concerne le vaudeville du *Tour de Carnaval* de d'Allainval, créée en 1726.

<i>Dans ma jeunesse</i>	1 ^{er} refrain
Les papas, les mamans, Sévères, vigilants, En dépit des amants, De leurs tendrons charmants, Conservaient la sagesse ;	
<i>Aujourd'hui, ce n'est plus cela</i>	2 ^e refrain
L'amant est habile, La fille docile, La mère facile, Le père imbécile	
Et l'honneur <i>va</i>	3 ^e refrain
<i>Cabin, caba</i> ²⁶⁶ .	

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

Boismortier²⁶⁷, comme maître de musique de l'Opéra-Comique, était le seul compositeur des airs de vaudevilles. Pannard avait pour premier confident de ses ouvrages M. de Vismes²⁶⁸, qui lui fit entendre que son vaudeville du *Cabin caba* méritait d'être mis en musique par un compositeur plus célèbre que Boismortier, et parvint à le lui faire croire. Pour l'aboucher avec Mouret, musicien accrédité par de grands succès²⁶⁹ sur le théâtre de l'Opéra, et très en faveur à la cour, M. de Vismes invite les deux auteurs, ses deux amis, à dîner ; Pannard ne dédaigne pas d'y jouer le rôle de suppléant ; Mouret, fier d'être l'homme du jour, se fait prier pour entendre la lecture de l'ouvrage qu'on désirait lui confier, finit par céder et par s'en charger, mais en faisant valoir le sacrifice qu'il faisait à l'amitié, en voulant bien se prêter pour elle à descendre jusqu'au dernier genre lyrique. Pannard ne fut sensible qu'à ce qu'il regardait comme une grâce qu'on lui accordait.

À quelques jours de là, Mouret lui annonça qu'il avait trouvé sur son vaudeville un air charmant, mais qu'il exigeait une *petite complaisance*, et qu'il espérait que Pannard s'y prêterait : *c'était seulement*, disait-il, *de retrancher une syllabe de chaque vers*. Remarquez, cher lecteur, que chaque couplet est de treize vers, et vous conviendrez qu'une pareille proposition était révoltante. Eh bien, Pannard y satisfait. Au reste, si quelque chose peut servir d'excuse à cette orgueilleuse exigence du musicien, c'est qu'il est impossible de mieux adapter l'air aux paroles de ce vaudeville²⁷⁰.

264. Cf. *TFLO*, t. VI, p. 373, et *DTP*, t. I, p. 12.

265. Voir Nathalie Rizzoni, *Charles-François Pannard et l'esthétique du petit*, Oxford, Voltaire Foundation, 2010.

266. Nous reproduisons ce couplet tel que Laujon le cite.

267. Joseph Bodin de Boismortier (1686–1755), compositeur fertile. Il s'est installé à Paris en 1724.

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

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

270. Pierre Laujon, *Ceuvres choisies*, Paris, Patris, 1811, t. IV, p. 128 et suivantes.

À côté de l'éloge de Pannard et de la dépréciation du caractère de Mouret, de nombreux éléments importants se dégagent de ce témoignage, comme l'importance des intermédiaires dans la mise en rapport des différents collaborateurs, ou la présence de Boismortier à l'Opéra-Comique en 1726²⁷¹. Mais surtout, il nous amène à nous interroger : qu'en est-il de la pièce à laquelle le vaudeville se rattache ? À aucun moment Laujon ne la cite ! S'il a été envisagé que Boismortier mette le texte de Pannard en musique, faut-il comprendre que *Le Tour de Carnaval* aurait été représenté à l'Opéra-Comique ? Nous ne le pensons pas : la pièce de d'Allainval ne se conforme nullement aux formes pratiquées aux foires en 1726. Dès lors, le vaudeville, et peut-être également le reste du divertissement, a vraisemblablement été conçu séparément de la comédie à laquelle il se rattache. On remarquera que Laujon ne s'étonne pas que le vaudeville ait été composé séparément de la pièce qu'il intégrera, ni qu'il passe d'un théâtre à un autre.

La carrière d'auteur dramatique de Fuzelier est émaillée de surprises : alors qu'il écrit des opéras avec un grand nombre de compositeurs, ses collaborateurs forains sont finalement assez peu nombreux ; alors qu'il entretient un rapport privilégié avec Le Sage et d'Orneval, il ne collabore qu'une fois avec Destouches, qu'une fois avec Pierre-François Biancolelli. On peut être surpris que Fuzelier n'ait jamais collaboré avec Piron, et ce alors même que leurs pièces étaient parfois représentées sur le même théâtre, comme ce fut le cas aux deux foires de 1725, mais il semble — la préface des *Huit Mariamnes* de Piron en atteste, dans laquelle l'auteur revendique comme sienne l'idée développée par Fuzelier dans *Les Quatre Mariamnes* — que Piron ne s'entendait pas avec Fuzelier. On aurait pu s'imaginer, aussi, que le choix de la parodie de Piron pour *Atys* en 1726 aurait brouillé Fuzelier avec l'Opéra-Comique, mais s'il s'en va donner sa propre parodie aux marionnettes, il ne confie pas moins ses *Songes* à l'Opéra-Comique. Ce double exemple montre à quel point les rapports entre Fuzelier et les théâtres peuvent être complexes ; il faut donc avoir soin de ne pas tirer de conclusions trop hâtives dans ce domaine.

271. Il semble qu'il ne reste pas grand-chose de ce qu'il composa pour ce théâtre, contrairement à Corrette qui fit imprimer deux petits recueils de divertissements, en 1733 et 1734 ; on se souviendra cependant de sa collaboration avec Favart pour *Don Quichotte chez la Duchesse*, 1743.

CHAPITRE III

Les pièces de Fuzelier aux foires

Comme nous l'avons indiqué en introduction, nous donnons l'édition de l'intégralité des pièces écrites par Fuzelier seul pour les foires, en incluant celles qui ont été jouées aux foires par les Comédiens Italiens en 1723. Sans prétendre donner pour chaque pièce une introduction détaillée, nous consacrons dans le présent chapitre une notice à chacune, de longueur variable. Bien que nous n'incluions pas dans le tome II de notre étude les parodies d'opéra, qui figurent sur le site Théaville (<http://theaville.org>), nous leur consacrons aussi une brève notice, sans pour autant étudier en détail leur rapport à leur cible.

On remarquera que trois pièces ne devraient, théoriquement, pas figurer ici : *L'Ami à la mode*, *La Jalousie avec sujet* et *La Toilette de Vénus*, toutes composées pour la Comédie-Italienne. Si cette donnée nous était connue d'emblée, par la page de titre, pour *La Toilette de Vénus*, ce n'est qu'en étudiant les pièces que nous avons pu établir que les deux parodies dramatiques ont été écrites pour les Italiens ; aussi avons-nous choisi de les conserver. *La Toilette de Vénus* entretient des liens ténus avec *La Ligue des Opéras*, il nous semblait donc cohérent de la conserver.

Signalons que toutes les pièces représentées jusqu'en 1716 ont été étudiées par Anastasia Sakhnovskaia dans sa thèse, *La Naissance des théâtres de la Foire : influence des Italiens et constitution d'un répertoire*, soutenue en novembre 2013.

Dans le cas des manuscrits, nous indiquons, quand il s'agit de l'un de ceux dont nous identifions clairement l'écriture (Fuzelier lui-même, *F_S*, *B*, *Pm*, *Jst1*), quelle main a copié ou annoté.

I Pièces par écriteaux

1711

Arlequin Énée ou la Prise de Troie

Source du texte. Livret imprimé. La permission, signée d'Argenson, est datée du 8 juillet 1711, et accordée à Passart. Une gravure figure en tête du petit volume.

1. Voir p. 16.

Représentation. 25 juillet 1711, troupe d'Alard, jeu du Grand Préau.

Première pièce par écrit de Fuzelier qui ait été représentée, *Arlequin Énée* est, comme son titre l'indique, proche de la parodie, comme *Thésée ou la Défaite des Amazones* et *Le Ravissement d'Hélène, le Siège et l'embrasement de Troie*. Comme ces deux pièces, *Arlequin Énée*, dont l'intrigue recoupe d'ailleurs celle du *Ravissement d'Hélène*, fait une large place au spectaculaire, avec en particulier un âne géant qui figure le cheval de Troie, et des feux.

Ainsi qu'il le fera pour presque tous ses livrets d'opéra, Fuzelier fait précéder l'édition imprimée d'*Arlequin Énée* d'un « Avertissement ». La fonction en est double² : d'une part, avertir, comme ce sera le cas pour *Les Fêtes parisiennes* l'année suivante, que l'ordre des scènes peut varier, et d'autre part rappeler la noble origine du genre pantomime, « sorte de comédie qui fit les délices des Grecs et des Romains et qui fait aujourd'hui l'amusement de Paris ».

Dans le prologue, Fuzelier, transposant les passages d'Homère et de Virgile où les dieux fixent les destins des héros épiques, met en scène, à la manière burlesque, un Olympe très matérialisé et contemporain : on y voit Hébé et Ganymède balayant « la salle du conseil des dieux », il y est question des bouteilles de nectar et de « la cave céleste » (sc. III). Fuzelier exploitera à nouveau et plus pleinement ce tableau scénique dans *Les Dieux à la foire*, *Les Dieux à la guinguette*, et même *Momus fabuliste*.

Arlequin et Scaramouche vengeurs et Sancho Pança gouverneur de l'île Barataria

Source du texte. Imprimé. La permission, signée d'Argenson, est datée du 8 juillet 1711, et accordée à Passart. Il y a une gravure en tête du petit volume (identique à celle d'*Arlequin Énée*...).

Représentation. Septembre 1711, troupe d'Alard, jeu du Grand Préau.

Datation. Bien que la page de titre indique 1710, nous croyons cette pièce de 1711, et attribuons cette date à une erreur d'impression. Le volume lui-même est daté de 1711, par l'approbation qui figure à sa fin ; Fuzelier mentionne la pièce dans *Opéra-Comique* à la foire Saint-Laurent de 1711, de même que *État des pièces*.

Nous ne pensons pas, contrairement à Anastasia Sakhnovskaia³, que la citation parodique de *Cadmus et Hermione* soit apparue après la reprise par l'Académie royale de musique de cet opéra, c'est-à-dire après le 28 août 1711. En premier lieu, le permis d'imprimer date du 8 juillet 1711, et il n'y a pas de raison de le croire antérieur. Par ailleurs, comme toutes les tragédies en musique de Lully et Quinault, *Cadmus* était bien connu ; ainsi, Fuzelier cite à plusieurs reprises *Cadmus et Hermione* dans *La Matrone d'Éphèse*, sans que l'opéra ait été repris en 1714. En fait, le seul fait que la situation fût semblable (un amant quitte son aimée pour aller accomplir quelque chose qui lui permette de la

2. Nous l'évoquons aussi p. 192.

3. A. Sakhnovskaia, *La Naissance des théâtres de la Foire*, p. 501.

conquérir) suffisait à évoquer la scène des adieux de *Cadmus et Hermione* (acte II, sc. iv) ; dans *La Matrone d'Éphèse* (acte I, sc. iv), Fuzelier indique « *On placera ici la scène des adieux de Cadmus et Hermione s'il est nécessaire, entre Arlequin et Colombine* » ; dans *Arlequin et Scaramouche vendangeurs*, c'est entre les deux mêmes personnages que la scène doit se dérouler ; on notera que dans les deux pièces, Colombine se voit attribuer le vers « Ah ! Cadmus, pourquoi m'aimez-vous ? », cité de l'opéra.

Scaramouche pédant et Orphée ou Arlequin aux enfers

Source du texte. Livret imprimé. La permission, signée d'Argenson, est datée du 5 septembre 1711, et accordée à Passart.

Représentation. 12 septembre 1711, Dolet et La Place.

Dans le même volume, « *Orphée ou Arlequin aux enfers*, divertissement qui a été joué ensuite du *Pédant* ».

Attribution. Le *DTP* mentionne les deux pièces à l'article *Scaramouche pédant scrupuleux*, et précise le rôle de Fuzelier dans l'écriture de *Scaramouche pédant* :

Cette pièce, qui est tirée d'un canevas de l'ancien Théâtre-Italien, avait déjà paru en prose sous le titre d'*Arlequin écolier ignorant et Scaramouche pédant scrupuleux* à la foire Saint-Germain 1707. [...] On la reprit aux foires suivantes avec le même succès jusqu'en 1710 que les Comédiens Français obtinrent enfin un arrêt du conseil qui réduisait les forains à jouer à la muette et par le moyen des écrivains. Pour se conformer à cette loi indispensable, M. Fuzelier se chargea de retoucher la pièce [...] et d'y joindre quelques couplets. C'est de cette façon qu'elle parut le 12 septembre 1711 et qu'elle se trouve imprimée⁴.

C'est donc fautivement que CÉSAR attribue la pièce de 1707 à Fuzelier.

Rien ne certifie formellement qu'*Orphée ou Arlequin aux enfers* soit de Fuzelier, mais le fait que la pièce figure à la suite de *Scaramouche pédant*, comme *Sancho Pansa* à la suite d'*Arlequin et Scaramouche vendangeurs*, laisse penser qu'elle est aussi de lui.

D'Arlequin écolier ignorant à Scaramouche pédant. La transformation de la pièce entre 1707 et 1711 ainsi que ses sources font l'objet d'une étude par Anastasia Sakhnovskaia⁵. Nous nous contenterons ici de quelques remarques : le changement du titre, d'abord, qui reflète un changement de la pièce elle-même : intitulée originellement *Arlequin écolier ignorant et Scaramouche pédant scrupuleux*, la pièce devient en 1711 *Scaramouche pédant* ; la mention d'Arlequin disparaît du titre, et de fait, le rôle de l'écolier, dans la pièce, ne revient plus à Arlequin, mais à Léandre — nom qui annonce un amoureux, et non un *zanni*. Anastasia Sakhnovskaia en a déduit que Dolet, dont le rôle habituel est celui d'Arlequin, était absent des planches pour cette pièce⁶ ; cela n'est pas exact : le livret imprimé en 1711 mentionne Dolet à la sc. iv :

4. *DTP*, t. V, p. 92–94.

5. A. Sakhnovskaia, *La Naissance des théâtres de la Foire*, p. 503–514.

6. A. Sakhnovskaia, *La Naissance des théâtres de la Foire*, p. 507.

[I]sabelle s'approche de Léandre et se met à ses genoux ; enfin Léandre qui ressent la puissance de l'amour, jette ses livres. Cette scène ne se peut décrire qu'imparfaitement, elle consiste dans un grand jeu de théâtre, c'est celle où le sieur Dolet s'est surpassé, et tout Paris est convaincu qu'il y est inimitable.

Le rôle de Léandre était donc tenu par Dolet. La didascalie fait aussi mention de « lazzi » ; Dolet jouait-il le rôle de l'amoureux Léandre comme si c'était un Arlequin, c'est-à-dire comme dans la version de 1707 ?

Anastasia Sakhnovskaia a bien remarqué que la version de 1711 voit pour la première fois *Scaramouche pédant* associé au « nom d'un homme de lettre⁷ ». Originellement, Isabelle, amoureuse, aime et est aimée d'Arlequin, *zanni*, qui plus est masqué ; cette relation entre catégories de *tipi* distinctes n'est pas habituelle ; la version de Fuzelier la supprime, ce qui laisse à penser que c'est ici « l'homme de lettres » qui régularise la comédie, au moins pour l'impression : rien n'empêchait ensuite les acteurs de la jouer de manière un peu moins régulière, et Dolet de tirer son Léandre vers Arlequin.

On remarquera que Colombine, habituellement suivante de l'amoureuse, si elle est aimée d'un *zanni* masqué (Scaramouche), est ici la sœur d'Isabelle, fille du Docteur comme elle ; c'est du moins ce qu'indique la liste des personnages en tête de la pièce, car dans le corps de la pièce, cela ne paraît pas ; tout au plus peut-on relever, dans la scène finale, que le Docteur consent aux deux mariages, mais il pourrait très bien consentir à celui de Colombine non comme son père mais comme son patron.

Les *Nouveaux Mémoires sur les spectacles de la Foire* donnent deux résumés de cette pièce : l'un au titre *Arlequin écolier ignorant et Scaramouche pédant scrupuleux* (f° 5), et l'autre au titre *Scaramouche pédant scrupuleux* (f° 211). Bien que l'auteur de ces mémoires indique la date de 1711 et la forme par écriture à la première entrée⁸, il résume en fait probablement de la version antérieure à l'intervention de Fuzelier : c'est Arlequin qui y est l'écolier, tandis que le second indique bien Léandre dans ce rôle ; de plus, le premier résumé, contrairement au second, ne fait pas mention d'Octave. Ceci porte à croire que ce nouveau personnage est aussi le résultat de l'intervention de Fuzelier, qui a donc ajouté un rival à Léandre, probablement pour étayer un peu la pièce.

1712

Les Fêtes parisiennes

Source du texte. Livret imprimé. La permission, signée d'Argenson, est datée du 30 janvier 1712, et accordée à Passart. Il y a une gravure en tête du petit volume (identique à celle d'*Arlequin Énée*...).

Représentation. Février 1712, Dolet et La Place.

7. A. Sakhnovskaia, *La Naissance des théâtres de la Foire*, p. 505.

8. En revanche, il ignore le nom de l'auteur, et note : « quelqu'un s'avisait de mettre cette pièce en vaudevilles qui sont peu piquants. »

Éditions modernes. Paola Martinuzzi, dans *Le Pièces par écriteaux nel teatro della Foire*, p. 233–252.

Une « espèce de parodie ». C'est ainsi que Fuzelier qualifie sa pièce dans le manuscrit *Opéra-Comique*⁹. *Les Fêtes vénitiennes* de Danchet et Campra, créées le 17 juin 1710, obtiennent un succès durable. Les auteurs ont écrit de nombreuses entrées, certaines se substituant à d'autres au fil des représentations et reprises. Originellement, il y avait « Le Triomphe de la Folie », prologue, « La Fête des Barcaroles », « Les Sérénades et les Joueurs » et « L'Amour saltimbanque ». S'ajoutèrent ou se substituèrent à certaines entrées, au fil des représentations de 1710, « La Fête marine », « Le Bal ou le maître à danser », « Les Devins de la place Saint-Marc », « L'Opéra ou le maître à chanter » et « Le Triomphe de la Folie ».

Il semble que Fuzelier a écrit et fait représenter *Les Fêtes parisiennes* avant la reprise des *Fêtes vénitiennes* en 1712, qui n'interviendra que le 11 octobre¹⁰ ; cette reprise à venir était probablement connue à l'avance. Fuzelier se fie donc à la bonne mémoire des spectateurs, qui ont pu voir ce ballet tout au long de l'année 1710, mais dont les représentations avaient été arrêtées en 1711. Fuzelier choisit donc les entrées qu'il souhaite parodier, sans prendre en compte les dernières représentations à l'Académie royale de musique, vieilles déjà de plus d'un an¹¹ : le prologue, « Le Triomphe de la Folie » (« Première fête : Le Carnaval »), puis « L'Amour saltimbanque » (« Deuxième fête »), puis « Les Joueurs » (« Troisième fête ») ; la « Quatrième fête », selon le *DTP*¹², n'est pas à proprement parler la parodie d'une entrée du ballet, mais présente une suite à la troisième des *Fêtes parisiennes*. Cette première parodie d'opéra de Fuzelier est donc assez détachée de sa cible, qui constitue plutôt un prétexte, et comme l'écrit Anastasia Sakhnovskaia :

L'idée des *Fêtes parisiennes* paraît correspondre parfaitement à ce que recherchaient les Forains : il ne s'agit pas d'une intrigue suivie et d'une pièce régulière (cela met en colère les Romains ; en plus, il est difficile de représenter une longue comédie régulière par écriteaux). Il s'agit d'un assemblage de scènes joyeuses qui permettent justement la création d'un spectacle changeant, mouvant, jamais figé. [...] Cette structure permet de varier, à peu de frais, le spectacle : on n'a pas besoin de remplacer toute l'œuvre pour donner de la nouveauté, on peut tout simplement supprimer quelques scènes et en ajouter d'autres, en gardant celles qui ont paru plaire¹³.

On lit en effet en tête du volume imprimé sous le titre *Les écriteaux des Fêtes parisiennes* :

Le public est averti de ne pas s'arrêter à l'ordre des *Fêtes parisiennes* rassemblées dans ce livre, que l'on change quelquefois dans l'exécution pour y mettre plus de goût et de variété.

9. *Opéra-Comique*, p. 3.

10. *DTP*, t. VI, p. 120.

11. En décembre 1710, elles réunissaient le prologue « Le Triomphe de la Folie », « Les Devins de la place Saint-Marc », « L'Amour Saltimbanque », « L'Opéra », « Le Bal » et « Le Triomphe de la Folie ».

12. *DTP*, t. II, p. 564.

13. A. Sakhnovskaia, *La Naissance des théâtres de la Foire*, p. 270–271.

On peut rapprocher cet avertissement de celui qui, en tête d'*Arlequin Énée*, qui indiquait aussi que l'ordre des scènes pouvait varier et que, de plus, certains couplets pouvaient être ajoutés¹⁴.

2 Première période d'opéras-comiques

1713, foire Saint-Laurent

Fuzelier donne ses pièces à la troupe de Catherine Baron, jeu de Belair, constituée de Richard Baxter (Arlequin), Saurin (Mezzetin), mademoiselle Maillard (Colombine), Hamoche (Pierrot), Mlle d'Aigremont, Dulondel¹⁵.

Colombine fée rendant la voix aux acteurs

Sources du texte. BnF fr. 9335, ff. 179–184 v^o, F₅; Musique, Rés. ThB 30.

Titre. Le titre de ce prologue a été ajouté sur la page de titre du fr. 9335 par une écriture pointue ; il s'agit simplement d'une description de l'intrigue. À l'exemple de Fuzelier lui-même, qui intitule de la même manière, c'est-à-dire en décrivant son intrigue, un prologue de 1722 *L'Ombre du cocher poète et Polichinelle héritier de l'Opéra-Comique*, nous conservons ce titre.

Prologue de... ? D'après la page du titre du manuscrit fr. 9335, prologue d'*Arlequin jouet des fées* ; d'après le Rés. ThB 30, c'est le prologue de *L'Opéra de Campagne*. La lecture du texte lève les ambiguïtés, puisque la Fée annonce à la fin du prologue « un opéra de campagne — c'est la fête qu'il [les comédiens] vont représenter, sujet tiré du théâtre italien ».

Ce bref prologue a pour objet de rappeler aux spectateurs du jeu de Belair que les acteurs, après avoir été privés du droit de parler, l'on recouvré. De fait, l'adaptation par Fuzelier de *L'Opéra de campagne* est sa première pièce en vaudevilles destinés à être chantés par les acteurs, et non plus par la salle ; ainsi, la Fée dit au parterre : « Il ne faudra plus que tu chantes ».

L'Opéra de campagne

Source du texte. BnF fr. 9335, ff. 34–60 v^o, F₅.

14. « Le public ne doit pas s'arrêter scrupuleusement à suivre toujours l'ordre des scènes qu'on lui donne ici ; messieurs Allard et La Lauze qu'un caprice heureux conduit par le goût engage souvent à les varier, empêchent cette exactitude et en dédommagent bien. [...] On n'a pu insérer dans la pièce, tous les vaudevilles qui s'y chantent, quelques-uns étant faits depuis l'impression. »

15. On peut reconstituer la constitution de la troupe à partir de la liste des personnages de *La Parodie de Psyché*, BnF fr. 9312, f^o 73 v^o.

Étude de la pièce. *L'Opéra de campagne* a été étudié par Anastasia Sakhnovskaia¹⁶. Il s'agit d'une réécriture de la pièce de Dufresny pour l'Ancien Théâtre Italien, comme l'indique la Fée à la fin du prologue¹⁷.

Représentation. Comme il l'indique dans *Opéra-Comique*, Fuzelier, pour son premier grand opéra-comique, a bénéficié d'un public de choix :

La dernière représentation de cette pièce ne se fit, par ordre de la cour, qu'à minuit, et le spectacle était plein dès midi. Monseigneur et madame de Berry, accompagnés de monsieur le duc d'Orléans, depuis Régent, et d'un nombreux cortège de seigneurs et dames de la plus haute qualité, l'honorèrent de leur présence, après avoir parcouru divers amusements de la foire. Ils avaient vu le même jour à l'Opéra la première représentation du premier ballet que j'y ai donné, intitulé *Les Amours déguisés*¹⁸.

Ceci place la dernière de *L'Opéra de campagne* au 22 août 1713, date de la première des *Amours déguisés*.

Et La Parodie de Psyché ? À cette occasion, Fuzelier indique également « *L'Opéra de campagne* fut suivi d'une *Parodie de Psyché* en un acte¹⁹ ». Peut-on en déduire que ladite parodie de *Psyché* était également de Fuzelier ? Le manuscrit qui en conserve le texte l'attribue à Le Tellier²⁰, dont l'activité d'auteur forain se situe justement dans les années 1713 à 1715. Des pièces de Le Tellier seront d'ailleurs jouées au même théâtre que celles de Fuzelier pendant la foire Saint-Laurent de 1715, où la troupe de Dominique représente sa *Descente de Mezzetin aux enfers*, *Arlequin déserteur* et *Arlequin défenseur d'Homère* de Fuzelier.

Plusieurs points doivent cependant être remarqués. D'abord, le manuscrit de la *Parodie de Psyché* n'est pas exempt d'erreur, puisqu'il place la pièce en 1714. De plus, une autre pièce de Le Tellier est jouée à la même foire, mais chez Octave. Enfin, la liste des pièces de Le Tellier dans *DTP*, t. V, p. 375, n'indique pas la *Parodie de Psyché* — mais, au demeurant, la liste des œuvres de Fuzelier non plus. La pièce n'est pas mentionnée dans *État des pièces*.

Un élément important doit être pris en compte : les liens tissés par les personnages entre *L'Opéra de campagne* et *La Parodie de Psyché*, mais aussi *Les Pèlerins de Cythère* : dans les trois pièces, on trouve un Arlequin et un Pierrot, Madame Prenelle ou Pernelle, mère de Thérèse, elle-même amoureuse d'Octave, et l'époux de Madame Prenelle appelé Jeannot. *La Parodie de Psyché* est présentée dans le manuscrit comme « divertissement de l'Opéra de campagne, pièce italienne²¹ » et se montre comme inséparable de *L'Opéra de campagne* : à la fin de la parodie, les personnages quittent leur masque : la sœur de Psyché jouée par Madame Prenelle redevient Madame Prenelle, Psyché jouée par Thérèse redevient Thérèse, l'Amour joué par Octave redevient Octave, etc. Il n'en va pas de même dans *Les*

16. Voir A. Sakhnovskaia, *La Naissance des théâtres de la Foire*, p. 514–542.

17. Voir ci-dessus, *Colombine fée*...

18. *Opéra-Comique*, p. 4.

19. *Opéra-Comique*, p. 4.

20. BnF fr. 9312, f° 72.

21. BnF fr. 9312, f° 73.

Pèlerins de Cythère qui, tout en mettant en scène les mêmes personnages, à la manière de *tipi fissi* (Madame Prenelle, son époux Jeannot, Thérèse et Octave seraient alors des types au même titre que Pierrot et Arlequin), développe une intrigue autonome. Autrement dit, *La Parodie de Psyché* n'est pas représentable seule ; elle est le résultat d'une mise en abyme qui a été faite avant le début de la pièce, mais qui s'achève avant la fin de la pièce ; il faut donc que cette mise en abyme ait été préalablement faite, pour que l'abandon des rôles parodiques et la reprises des rôles tirés de *L'Opéra de campagne* soit cohérente.

À cet égard, on peut remarquer que *L'Opéra de campagne* contient une fin, en quelque sorte, définitive, imitée de celle d'*Armide* : Madame Prenelle s'en va en jetant les meubles de l'opéra par la fenêtre et en renversant toutes les décorations ; la couture avec le « divertissement » que constitue *La Parodie de Psyché* est donc bien imparfaite. En somme, si *La Parodie de Psyché* a été pensée dans le prolongement de *L'Opéra de campagne*, Fuzelier n'a pas adapté *L'Opéra de campagne* pour recevoir un tel prolongement.

Selon nous, plusieurs de ces arguments peuvent être tournés pour ou contre une attribution à Fuzelier de *La Parodie de Psyché*. En somme, en l'absence de sources documentaires et en considération de la fragilité des hypothèses, il nous paraît téméraire d'établir une fois pour toute que *La Parodie de Psyché* est de Fuzelier, ou de Le Tellier. Tout ce que l'on en peut dire, c'est qu'elle a été jouée avec *L'Opéra de campagne* et que Fuzelier s'en souvenait à la fin des années 1730.

Colombine bohémienne ou Fourbine

Source du texte. BnF fr. 9335, ff. 61–91, F₅.

Contrairement à Anastasia Sakhnovskaia²², nous ne croyons pas que *Colombine bohémienne* et *Les Pèlerins de Cythère* aient été représentés à la suite de *L'Opéra de campagne* et de *La Parodie de Psyché*. Dans le manuscrit *Opéra-Comique*, qui mentionne toutes ces pièces, un saut de page intervient avant *Colombine bohémienne* et *Les Pèlerins de Cythère*, et il est difficile d'établir si la ligne qui se termine par « *Parodie de Psyché* en un acte » doit être close par un point. Cependant, *L'Opéra de campagne* compte deux actes, la parodie de Psyché un seul ; *Colombine bohémienne*, deux actes, *Les Pèlerins de Cythère* un seul ; chaque ensemble compte donc une grande pièce et une petite pièce, et l'on peut considérer chacun comme un prototype d'« ambigu comique », c'est-à-dire de soirée dans laquelle trois pièces, chacune d'un acte, se succèdent.

En l'absence de dates précises sur les manuscrits, de mentions dans les dictionnaires ou dans le *Mercur*, nous ne saurions cependant le certifier définitivement.

Les Pèlerins de Cythère

Source du texte. Arsenal 9545, ff. 1–12, autographe.

22. A. Sakhnovskaia, *La Naissance des théâtres de la Foire*, p. 529.

Édition moderne et étude. Anastasia Sakhnovskaia étudie cette pièce²³ et l'édite dans le deuxième volume de son étude. Nous y renvoyons pour plus de détails.

Contrairement à elle, nous ne pensons pas, cependant, que *Les Pèlerins de Cythère* aient été représentés lors de la même soirée que *L'Opéra de campagne* et *La Parodie de Psyché*, non plus que *Colombine bohémienne* (voir ci-dessus l'article de cette pièce). Il nous paraît en revanche probable que *Les Pèlerins* aient été représentés à la place de *La Parodie de Psyché*, à la suite de *L'Opéra de campagne* (voir ci-dessus l'article de cette pièce).

1714

La Matrone d'Éphèse

Sources du texte. BnF fr. 9335 ff. 92-120, *F_S*; fr. 25480 ff. 425-448; AN AJ/13/1034.

Représentation. Foire Saint-Germain, jeu de Belair, troupe de Catherine Baron (Baxter et Saurin).

Édition moderne et études. Cette pièce a été éditée par Françoise Rubellin et Laure Thomsen dans *Théâtre de la Foire : anthologie...*, p. 83-141. Françoise Rubellin lui a par ailleurs consacré un article²⁴. Anastasia Sakhnovskaia a également étudié *La Matrone d'Éphèse*²⁵. Aussi ne nous arrêterons-nous pas longtemps sur cette pièce.

Les manuscrits. Nous possédons trois manuscrits de *La Matrone d'Éphèse* : deux au département des manuscrits français, fr. 9335 ff. 92-120 et fr. 25480 ff. 425-448 (copie d'un manuscrit de censure), et un, autographe aux Archives nationales. Le manuscrit fr. 9335, copié par *F_S*, l'est manifestement d'après celui des Archives nationales; en effet, aux endroits où ce manuscrit est incomplet (par exemple, à la fin, il présente plusieurs déchirures), *F_S* ne complète pas. Ce n'est pas le cas du fr. 25480, qui a été copié soit d'après une autre version de la pièce, soit avant que le manuscrit des Archives nationales soit abîmé.

Sources et postérité. Pour sa *Matrone d'Éphèse*, Fuzelier s'inspire largement de *La Matrone d'Éphèse ou Arlequin Grapignan*, attribuée à Fatouville et créée à l'ancien Théâtre-Italien en 1692. Françoise Rubellin et Laure Thomsen ont répertorié les emprunts de Fuzelier à cette source²⁶. Fuzelier insère cependant de nombreuses allusions au monde lyrique, en particulier le combat de Léandre contre le dragon, probablement inspiré de *Cadmus et Hermione* : outre les citations de l'opéra, le combat de Léandre lui-même est précédé de l'approche du monstre par ses valets, comme celui de Cadmus dans

23. Voir A. Sakhnovskaia, *La Naissance des théâtres de la Foire*, p. 539-543.

24. Françoise Rubellin, « Rire et sourire à la naissance de l'opéra-comique : La Matrone d'Éphèse de Fuzelier (1714) », à paraître dans *Rire et sourire dans l'opéra-comique en France aux XVIII^e et XIX^e siècles*, Symétrie.

25. A. Sakhnovskaia, *La Naissance des théâtres de la Foire*, p. 543-559.

26. Voir *Théâtre de la Foire : Anthologie...*, p. 90-91.

l'œuvre de Lully et Quinault est précédé des poltronneries d'Arbas, dont un vers est cité (« Quelle hâte avez-vous que le dragon vous mange ? ») ; d'autre part, le banquet qui suit le combat peut, selon nous, être lu comme une dégradation parodique de la cérémonie à Mars dans l'opéra.

En 1755 paraissait dans les *Six cantates sérieuses et comiques* de Nicolas Racot de Grandval publiées à titre posthume une « Matrone d'Éphèse »²⁷ ; le texte, anonyme, est entièrement en vaudevilles et citations d'opéras (plus un air sérieux de Lambert, « Ombre de mon amant »), et présente de nombreuses similitudes avec la pièce de Fuzelier. Ainsi, Fuzelier, dans la scène où Arlequin, déguisé en fantôme, feignait d'être l'ombre de l'époux de la Matrone, citait *Amadis* ; cette citation est reprise dans la cantate. L'action s'y organise différemment, puisqu'Arlequin disparaît, remplacé par un soldat ; l'ombre qui apparaît n'est pas le résultat d'un déguisement, mais une menace que l'époux défunt vient faire à sa veuve. Comme chez Fuzelier, le soldat était chargé de garder un pendu, qui est volé et la Matrone consent à mettre le cadavre de son époux à la place du pendu dérobé. Les vers dans lesquels Arlequin / le soldat annonce le vol sont presque identiques dans les deux *Matrones*, et de plus chantés sur le même air :

Fuzelier	Cantate
Oh ! c'en est fait, je suis perdu :	Ah ! juste ciel, je suis perdu :
On m'a dérobé mon pendu !	On m'a dérobé mon pendu !
On me fera prendre sa place.	Ah ! mon désespoir est extrême, Je n'ai qu'à me pendre moi-même.

Ces similitudes prouvent, selon nous, que la pièce de Fuzelier était connue du librettiste de la cantate, et que, bien qu'elle n'ait pas été imprimée, elle connut une certaine postérité.

Les Mal Assortis ou Arlequin gouverneur

Source du texte. BnF fr. 9335, ff. 295–326 v^o, F₅.

Représentation. 21 septembre 1714, jeu de Belair, troupe de Catherine Baron (Baxter et Saurin).

Édition moderne et étude. Anastasia Sakhnovskaia étudie cette pièce en détail²⁸ et l'édite dans le deuxième volume de son étude. Précisons simplement que *Les Mal Assortis* de Fuzelier sont une adaptation de la pièce du même titre de Dufresny représentée pour la première à la Comédie-Italienne en 1693. Fuzelier réécrit donc une pièce de l'Ancien Théâtre Italien, comme il l'avait fait pour *L'Opéra de campagne*. Cette dernière pièce était alors suivie d'une *Parodie de Psyché*, et *Les Mal Assortis* de

27. Nicolas Racot de Grandval, *Six cantates sérieuses et comiques à voix seule avec symphonie, Œuvre posthume de M. Grandval*, Paris, Lambert et Mangeant, 1755, p. 69–88. Cette cantate a été enregistrée par Dominique Visse et l'ensemble Café Zimmermann et figure dans le disque *Dom Quichotte : cantates et concertos comiques*, Alpha, 2009. Remarquons que sur le même disque figure *Dom Quichotte* de Philippe Courbois, cantate dont Fuzelier est le librettiste.

28. Voir A. Sakhnovskaia, *La Naissance des théâtres de la Foire*, p. 560–587.

Fuzelier s'achève par cinq scènes parodiées d'*Alcide* (musique de Louis Lully et Marin Marais, livret de Jean Galbert de Campistron).

Date. D'après *Opéra-Comique*, un « *Arlequin gouverneur*, avec la parodie d'*Alcide et Déjanire* » aurait été représenté en 1716. Il s'agissait probablement d'une reprise des *Mal Assortis*, créés en 1714 (d'après *Opéra-Comique*), dont *Arlequin gouverneur* est le sous-titre. Il nous semble probable, comme à Anastasia Sakhnovskaia, que la pièce a été retravaillée en 1716 et que c'est lors de cette reprise que la parodie d'*Alcide* a été ajoutée, comme l'indique Fuzelier dans *Opéra-Comique* : l'opéra a justement été repris en août 1716. On remarquera que le double titre *Arlequin gouverneur ou les Mal Assortis* n'est pas sans rappeler, dans sa structure, *Arlequin devin par hasard ou le Lendemain de noces*, également de 1716 : un titre avec le nom d'Arlequin, au moment où la nouvelle troupe italienne s'installe à Paris, était peut-être destiné à rappeler au public que le *zanni* adoré des parisiens était aussi à la foire.

La Coupe enchantée

Source du texte. BnF, ms. fr. 9335, ff. 121–161 v^o. Il s'agit d'une copie d'un manuscrit de censure : à la fin, on lit « vu ce 12 juillet 1714 », de la même écriture que le corps du texte. Le texte présente quelques « corrections » de *JŒ*. Il n'y a aucune désignation d'air.

Représentation. Foire Saint-Laurent, jeu de Belair, troupe de Catherine Baron (Baxter et Saurin).

Source musicale. Le vaudeville final de la pièce, composé par Gillier, a été publié dans le *Recueil d'airs français, sérieux et à boire, à une, deux et trois parties, composé en Angleterre par M. Jean-Claude Gillier en MDCCXXIII*, Londres, Thomas Edlin, 1723, p. 35. Le texte contenait, semble-t-il, d'autres airs originaux qui n'ont pas été publiés.

1715

Arlequin déserteur et Arlequin défenseur d'Homère

Sources du texte. *Arlequin déserteur* : ms. BnF fr. 25480, ff. 3–49 v^o. Le manuscrit 9337, ff. 354–359, copié de l'écriture *F_S*, contient le prologue de cette pièce avec l'indication « foire Saint-Germain 1745 ».

Arlequin défenseur d'Homère : *TFLO*, t. II, p. 1–43.

Une scène a été publiée dans le *Nouveau Mercure galant* d'août 1715, p. 145–166.

Source musicale. Le vaudeville final de la pièce, composé par Gillier, a été publié dans le *Recueil d'airs français, sérieux et à boire, à une, deux et trois parties, composé en Angleterre par M. Jean-Claude Gillier en MDCCXXIII*, Londres, Thomas Edlin, 1723, p. 35.

Autres sources. *État des pièces* donne le titre *Arlequin déserteur et défenseur d'Homère*, ajouté par *Jst* ; *Opéra-Comique* mentionne les deux pièces. Les *MfP* mentionnent *Arlequin défenseur d'Homère*, dès le début de la foire Saint-Laurent²⁹ — ce qui nous paraît inexact. *DTP* consacre un article à la même pièce³⁰, cite le *Mercur*e et renvoie aux *MfP*. Maupoint donne un article à *Arlequin défenseur d'Homère*.

Maupoint, *MfP* et *DTP* omettent *Arlequin déserteur*.

Représentation. Foire Saint-Laurent, troupe de Dominique à la loge de Saint-Edme.

Une pièce ou deux ? Dans *État des pièces*, on lit le titre *Arlequin déserteur et défenseur d'Homère*, ce qui correspond bien au contenu de manuscrit intitulé *Arlequin déserteur* : Arlequin défenseur d'Homère est un épisode de cette pièce. Les sources donnent bien deux pièces un peu différentes.

La question n'est pas seulement celle du titre, mais en implique aussi deux autres : la version remaniée publiée dans *TFLO* est-elle due à Fuzelier lui-même ou à Le Sage et d'Orneval ? Y a-t-il eu deux versions de la pièce représentée, d'abord une longue, puis une raccourcie ? Un début de réponse est fourni par le *Mercur*e d'août 1715 qui cite une scène de la pièce. Or, le texte fourni est un moyen terme entre celui publié par Le Sage et d'Orneval, et celui qui figure dans le manuscrit d'*Arlequin déserteur*.

Le texte proposé par *Arlequin défenseur d'Homère* se suffit à lui-même ; il développe aussi certains aspects d'*Arlequin déserteurs*. Nous pensons qu'une pièce *Arlequin défenseur d'Homère* a bien été jouée par la troupe de Dominique, mais qu'elle était un peu différente de celle qui figure dans *TFLO*, qui ne propose qu'une version remaniée. Même si la version publiée dans le *Mercur*e présente le même début que le texte d'*Arlequin déserteur*, le texte en est plus développé ; la pièce a donc été remaniée pour mettre l'accent sur la partie qui concernait la Querelle d'Homère — et dès lors, il n'est pas impossible qu'elle s'y soit cantonnée. On pourra toutefois opposer qu'*Arlequin déserteur* était en trois actes, et occupait donc une durée plus importante que l'acte unique d'*Arlequin défenseur d'Homère* ; cependant, *Arlequin Héraclius*, la pièce qui sera représentée plus tard par la même troupe, est aussi en un seul acte ; c'est donc qu'elle était complétée, lors des représentations, par une autre ou plusieurs autres pièces, sans doute des reprises parmi celles indiquées dans le *État des pièces*³¹ ; dès lors, il est permis de supposer la même chose pour *Arlequin défenseur d'Homère*.

Représentations. La pièce a obtenu un grand succès :

On sait que cette pièce fut composée à l'occasion de la fameuse querelle agitée alors entre les beaux esprits au sujet d'Homère. L'auteur aurait peut-être pu tirer un meilleur parti de ce vaudeville du temps

29. *MfP*, t. I, p. 173–175.

30. *DTP*1224–226.

31. Quatre pièces de l'Ancien Théâtre Italien sont données pour la troupe de Dominique à la foire Saint-Laurent 1715 : *Arlequin Protée*, *Les Souhais*, *Les Bains de la porte Saint-Bernard*, *Le Divorce* ; s'y ajoutent *Les Disgrâces d'Arlequin*, dont on ne sait rien, et *La Descente de Mezzetin aux enfers*, remaniement de la pièce de Regnard par Le Tellier. On remarquera que dans *État des pièces*, *Arlequin déserteur et défenseur d'Homère* a été ajouté par *Jst*.

assez susceptible de plaisanteries, mais quoiqu'il l'ait traité un peu négligemment, l'ouvrage ne pouvait manquer de réussir, aussi fut-il reçu d'une manière brillante³².

Dans le *Nouveau Mercure galant* d'août 1715, l'un des correspondants évoque aussi « les plaisantes saillies d'Arlequin pour la défense de cette grande ombre³³ ».

Le *Nouveau Mercure galant* de juillet 1715, p. 281–290, livre un compte-rendu de l'ouverture des spectacles forains et reproduit le compliment que Dominique y prononça.

La chute de cette petite pièce [*La Fausse Veuve* des Destouches] fit soupirer le public après les spectacles de la foire Saint-Laurent qui fut enfin ouverte le 25 de ce mois. Dès ce même jour, la Comédie et l'Opéra furent désertés comme de raison. Chacun courut en foule chez les sieurs Dominique et Baxter. La réputation des auteurs qui travaillent pour eux avait déjà promis à tout le monde des plaisirs intéressants à la foire. Mille et mille personne de tout âge, sexe, qualités et conditions y furent en effet, y restèrent avec toute la satisfaction imaginable et en sortirent charmées des nouveautés qu'elles venaient d'y voir. [Suit un passage sur la troupe de Belair.] À l'autre jeu, où vous verrez incessamment une pièce originale, pleine de feu, d'esprit et de divertissements nouveaux, le sieur Dominique, qui est le fils d'un père qui a fait longtemps les plaisirs de Paris dans le genre où il réussit si bien lui-même, fit l'ouverture de son théâtre en ces termes.

MESSIEURS,

Je ne craindrai point de vous avouer que ce n'est qu'en tremblant que j'ose paraître sur la scène ; vos judicieuses censures, votre goût délicat et fin m'inspirent une juste frayeur ; les pièces de la Foire, que l'on traitait autrefois de pures bagatelles, trouvent aujourd'hui des spectateurs difficiles qui n'accordent leurs applaudissements qu'aux ouvrages qui ont droit de les mériter ; et nous devons cette glorieuse réforme aux auteurs distingués qui veulent bien travailler pour nous ; c'est, messieurs, cette attention pour nos spectacles qui cause ma crainte : quelques mesures que nous prenions pour vous contenter, le succès est toujours incertain.

Arbitres souverains du destin d'un auteur,
 Pour lui votre bon goût s'irrite ou s'intéresse,
 Et quand vous sifflez une pièce,
 Vos sifflets attaquent l'acteur ;
 Il est pourtant le moins coupable.
 Mais il faut se soumettre à vos justes décrets :
 Je respecte trop vos arrêts,
 Et quelque malheur qui m'accable,
 Si vous me condamnez, spectateur équitable,
 Je n'en appellerai jamais.

Je ne vous parle point, mademoiselle, des applaudissements que reçurent ces deux compliments : vous en avez au moins entendu un, et vous savez qu'il fut suivi d'une représentation si agréable, que vous m'avez avoué n'avoir encore vu rien de plus amusant. Il y a apparence, si ces spectacles se continuent sur le pied où on les met aujourd'hui, qu'ils effaceront bientôt jusqu'au souvenir des autres.

Fuzelier a également écrit une suite à cette pièce, *Homère jugé*, dans laquelle Arlequin, après avoir joué le défenseur d'Homère pour aider son maître à parvenir à ses fins, est invité au Parnasse par le dieu Mercure pour être l'avocat d'Homère face aux modernes³⁴.

32. *DTP*, t. I, p. 224–226.

33. *Nouveau Mercure galant*, août 1715, p. 10.

34. Nous donnons quelques éléments d'analyse de cette pièce plus loin.

Arlequin Héraclius

Source du texte. BnF fr. 9335 ff. 163–178 v^o. F_s.

Représentation. Foire Saint-Laurent (probablement en octobre), troupe de Dominique à la loge de Saint-Edme.

On a longtemps cru que cette pièce n'avait pas été représentée. Nous pensons désormais qu'elle l'a bien été.

Fuzelier s'était engagé par contrat, à la fin de l'année 1714, à fournir en pièces le théâtre de Saint-Edme et Dominique pendant cinq ans. Il fournit donc à la troupe deux pièces pour la foire Saint-Laurent 1715 : *Arlequin déserteur*, ensuite remanié en *Arlequin défenseur d'Homère*, puis *Arlequin Héraclius*. Cependant, la foire Saint-Laurent est suspendue le 27 août en raison de la maladie puis de la mort de Louis XIV ; les jeux reprendront le 1^{er} octobre³⁵, mais entre temps, un acte de désistement entre Fuzelier d'une part, et Saint-Edme et Dominique d'autre part, est enregistré. L'acte de désistement mentionne, en plus d'*Arlequin déserteur*, le paiement d'« une autre pièce qu'il a aussi fait[e], qui a pour titre *Arlequin voleur et Arlequin Héraclius*, qui n'a pu être jusqu'à présent jouée à cause que l'on a fermé lesdits jeux pendant le présent mois à cause de la mort du roi³⁶ ». L'acte précise ensuite :

comme ledit sieur de Saint-Edme a lieu d'espérer que lesdits jeux pourront être rouverts et que l'on représentera sur lesdits théâtre pendant le mois prochain [octobre 1715], lesdites parties sont convenues de ce qui suit, c'est à savoir qu'audit cas ledit sieur de Saint-Edme sera tenu, comme il promet et s'oblige, de bailler et payer audit sieur Fuzelier lesdites mille huit livres sur les deniers de la recette de sesdits jeux pendant le mois prochain, savoir moitié dans les huit premiers jours et l'autre dans le restant dudit mois, moyennant quoi ledit sieur Fuzelier sera tenu de donner et faire représenter sur lesdits théâtres ladite pièce qui n'a pas été jouée ayant pour titre *Arlequin voleur et Arlequin Héraclius*, et de contribuer de tous ses soins pour l'exécution et réussite de ladite pièce ou d'autres qui pourraient être représentées sur lesdits théâtres pendant ledit mois prochain³⁷.

L'acte précise également que si Saint-Edme ne pouvait rouvrir son théâtre et si *Arlequin Héraclius* n'était pas joué,

ledit sieur de Saint-Edme ne sera tenu de payer audit sieur Fuzelier [...] que deux cent cinquante-huit livres seulement pour toute chose, laquelle somme fait avec lesdites quatre cent quatre-vingt-douze livres qu'il a ci-devant reçu[es] celle de sept cent cinquante livres, à laquelle audit cas il se restreint tant pour sesdits appointements de ladite foire Saint-Laurent de la présente année que pour sesdites deux pièces, et ce attendu que lesdits jeux et théâtres n'auront été ouverts que pendant la moitié de ladite foire, et qu'il n'y aura qu'une desdites deux pièces qui aura [été] représentée³⁸.

En somme, Fuzelier devait recevoir en tout pour cette fois 1 500 livres, c'est-à-dire 1 000 livres pour la « direction des jeux », 250 pour *Arlequin déserteur* et 250 pour *Arlequin Héraclius*. Si Saint-

35. A. Sakhnovskaia, *La Naissance des théâtres de la Foire*, p. 348.

36. Archives nationales, Minutier central, XIII, 182, 30 décembre 1715 ; cité par Agnès Paul, « Les auteurs du théâtre de la foire... », p. 327.

37. *Ibidem*.

38. *Ibidem*.

Edme ne peut rouvrir son théâtre, il ne paiera à Fuzelier que la moitié de ce qui était prévu (750 livres : 500 pour la direction, 250 pour *Arlequin déserteur* qui a été représenté), et comme il a déjà réglé 492 livres, il en restera 258 ; si, en revanche, la théâtre rouvre et si *Arlequin Héraclius* est joué, Saint-Edme versera 1008 livres (1500 moins les 492 déjà versées) à Fuzelier. Or, en marge de l'acte notarié, un reçu de Fuzelier atteste qu'il a reçu 1008 livres ; on peut donc penser que, bien qu'aucun dictionnaire ni liste n'évoque cette pièce³⁹, *Arlequin Héraclius*, a bien été représentée.

Homère jugé, non représenté

Source du texte. BnF fr. 9333, ff. 1–20, F5.

La suite d'*Arlequin défenseur d'Homère*. La page de titre du manuscrit indique « Homère jugé / foire Saint-Laurent / fait en 1715 et non joué ni présenté ». Une autre main a noté « plaisante et très ridicule ». On a parfois considéré que cette pièce était une ébauche d'*Arlequin défenseur d'Homère*⁴⁰, alors qu'au contraire elle en constitue une suite : à la sc. 1, Mercure dit à Arlequin qu'il s'est déjà fait le défenseur d'Homère à la foire, allusion à la pièce de Fuzelier, et l'invite à être l'avocat de l'auteur de l'*Iliade* au Parnasse, où Apollon et les Muses doivent juger le procès des anciens et des modernes.

Le cœur de la pièce est constitué d'une longue scène dans laquelle l'avocat des modernes, monsieur Naninet, expose les griefs qui sont fait à Homère, tandis qu'Arlequin le défend. Apollon juge en faveur des anciens, mais, pour finir, Arlequin chasse tout le monde à coups de batte.

La forme de la pièce pose question : elle est presque tout en prose, et ne compte que quelques interventions chantées. On pourrait penser que c'est là la raison pour laquelle elle n'a pas été représentée, si l'on ne savait par ailleurs que Dominique a toujours joui d'une certaine liberté⁴¹ d'une part, et si l'on ne conservait pas de la foire suivante *Arlequin jouet des fées*, pour une troupe rivale, de trois actes en prose.

La formule « non joué ni présentée » (nous soulignons) portée sur la page de titre laisse plutôt penser que la pièce n'a même pas été proposée à la troupe. La rupture du contrat qui liait Fuzelier à Saint-Edme et Dominique n'y ait peut-être pas pour rien, comme d'ailleurs l'interruption des jeux forains à cause de la mort de Louis XIV.

Arlequin et le boudin. Cette pièce nous paraît assez remarquable : tout en se faisant l'écho de l'actualité, elle offre un rôle sur mesure à l'Arlequin Dominique, avec abondance de citations latines, tout en exploitant l'impertinence du *tipo fisso* et sa gloutonnerie. Ainsi, un passage de l'*Odyssée* (XX, 25–30) avait été tourné en ridicule par Perrault dans le *Parallèle des Anciens et des Modernes* :

39. Ce qui ne serait pas un cas isolé : *Le Galant brutal* n'est par exemple mentionnée que par *Opéra-Comique*.

40. Voir Marandet, p. 88.

41. Voir *MfP*, t. I, p. 108 : « la liberté que Dominique avait de parler et de chanter, tolérance qu'il s'était acquise par son nom et par ses talents, et qu'il conserva dans les temps où tous les autres acteurs jouaient à la muette et avec des écriteaux ».

Mais à propos de comparaison, on dit qu'Homère compare Ulysse, qui se tourne dans son lit, ne pouvant sommeiller, à un boudin qui rôtit sur le gril⁴².

Boileau cite Perrault et lui répond dans ses *Réflexions sur Longin* :

Cela est si faux, que même le mot grec qui veut dire boudin n'était point encore inventé du temps d'Homère, où il n'y avait ni boudins, ni ragoûts. La vérité est dans le vingtième livre de l'*Odyssée* : il compare Ulysse qui se tourne çà et là dans son lit, brûlant d'impatience de se soûler, comme dit Eustathius, du sang des amants de Pénélope, à un homme affamé qui s'agite pour faire cuire sur un grand feu le ventre sanglant et plein de graisse d'un animal dont il brûle de se rassasier. En effet, tout le monde sait que le ventre de certains animaux chez les Anciens était un de leurs plus délicieux mets, que le *sumen*, c'est-à-dire le ventre de la truie parmi les Romains, était vanté par excellence et défendu même par une ancienne Loi Censorienne comme trop voluptueux. Ces mots, *plein de sang et de graisse*, qu'Homère a mis en parlant du ventre des animaux et qui sont si vrais de cette partie du corps, ont donné occasion à un misérable traducteur qui a mis autrefois l'*Odyssée* en français de se figurer qu'Homère parlait là du boudin, parce que le boudin de porc se fait communément avec du sang et de la graisse⁴³.

Anne Dacier, dans sa traduction de l'*Odyssée*, publiée en 1716, renverra à l'explication de Boileau et la citera⁴⁴, comme pour la rappeler à ses contemporains qui devaient encore colporter l'erreur de Perrault.

Si l'on observe le texte original :

ὡς δ' ὅτε γαστέρ' ἀνήρ πολέος πυρὸς αἰθομένοιο,
 ἐμπλείην κνίσσης τε καὶ αἵματος, ἔνθα καὶ ἔνθα
 αἰόλλη, μάλα δ' ὄκα λιλαίεται ὀπτηθῆναι,
 ὡς ἄρ' ὁ γ' ἔνθα καὶ ἔνθα ἐλίσσετο μερμηρίζων,
 ὅππως δὴ μνηστῆρσιν ἀναιδέσι χειῖρας ἐφήσει,
 μούνος ἐὼν πολέσι.

il est très clair qu'Ulysse se tournant et retournant (ὁ γ' ἔνθα καὶ ἔνθα ἐλίσσετο) est mis sur le même plan que l'homme qui fait cuire son repas (ἀνήρ ... ἔνθα καὶ ἔνθα αἰόλλη), et non que le ventre qui est cuit (γαστέρ[α]), mais il est vrai aussi que l'ordre des mots pouvait prêter à confusion.

Cependant, Fuzelier semble ignorer la réfutation de Boileau et des Anciens — qui n'interdisait pas, au demeurant, le jeu, car la comparaison de l'appétit de vengeance avec l'impatience de manger a de quoi surprendre —, et il fait dire à son Arlequin :

On reproche encore à Homère de ne pas choisir souvent des images agréables pour ses comparaisons. Est-il rien de plus gracieux que celle d'Ulysse comparé à du boudin ? Ce trait seul démontre que les Anciens sont autant préférables aux Modernes qu'une bonne écuelle de soupe aux choux est préférable à cent coups de nerf de bœuf⁴⁵.

Dans *L'Amour maître de langues*, Arlequin clamera son amour pour le boudin dans un compliment qu'il veut faire à celle qu'il aime.

42. Charles Perrault, *Parallèle des Anciens et des Modernes en ce qui regarde la poésie*, Paris, Coignard, 1692, t. III, p. 61.

43. Nicolas Boileau-Despréaux, *Remarques critiques sur Longin* (1694), dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « La Pléiade », 1985, p. 522–523.

44. *L'Odyssée d'Homère traduite en français avec des remarques par Madame Dacier*, Paris, Rigaud, 1716, t. III, p. 343.

45. *Homère jugé*, sc. IV.

À la lecture d'*Homère jugé*, on se demande pourquoi la pièce a été laissée de côté. Peut-être faut-il attribuer cet abandon à l'essoufflement de l'intérêt pour la querelle d'Homère. Dans tous les cas, la pièce mériterait certainement d'être plus connue, tant elle rappelle avec drôlerie que les querelles les plus sérieuses peuvent se parer d'atours burlesques.

1716

Arlequin devin par hasard ou le Lendemain de nocés

Sources du texte. A.N. AJ/13/1034. Ce manuscrit ne contient pas de liste des personnages. Une page de titre a été ajoutée. Il semble autographe. Le titre et l'année on en tout cas été ajoutés par Fuzelier sur la première page de l'acte I, ainsi qu'une liste des personnages, d'une autre écriture.

Ce manuscrit est incomplet : il y manque le dernier acte.

Placée au milieu du manuscrit, mais qui devait probablement l'être au début originellement, une page produit un résumé et un jugement de la pièce. Cette page indique également que la pièce aurait été réduite à un acte dès 1716 :

Il paraît que Fuzelier dès 1716 avait réduit cette pièce à un acte qu'il donna à la loge de Bel-Air sous le titre du *Lendemain de nocés*. Le premier titre d'*Arlequin etc.* n'est indiqué dans aucun des dictionnaires de théâtres. À en juger par toutes les suppressions qu'il fit à ce manuscrit, il ne comportait plus qu'un seul acte. Les dictionnaires de théâtre disent que l'auteur retoucha cette pièce et qu'il la donna en 1728 sous le titre du *Ravisseur de sa femme*.

Une scène est conservée dans deux copies dans le portefeuille BnF fr. 9333 ; le *DTP* reproduit la fin de cette scène⁴⁶.

Autres sources. *DTP* et Maupoint classent la pièce à *Lendemain de nocés*.

Représentation. 25 juillet 1716, troupe de Dominique.

DTP situe cette pièce à la foire Saint-Germain, mais Fuzelier, à la fois sur le manuscrit, où il ajoute cette indication, et dans *Opéra-Comique*, la place à la foire Saint-Laurent. Le manuscrit de la version remaniée de 1725, *Le Ravisseur de sa femme*, indique le 25 juillet 1716 pour la première version, et ce de deux mains différentes : *Jst* a noté « représenté en 1716 au jeu de St E[d]me f. s. L. », et une main inconnue a noté au-dessus de 1716 « 25 juillet 1716 ». Cette date figure aussi dans *État des pièces*.

La scène de Pierrot et Colombine. L'incomplétude du manuscrit nous prive de précieux éléments de comparaison entre la version de 1716 et celle de 1725 ; en effet, les acte I et II d'*Arlequin devin par hasard* ne présentent que peu de points communs avec *Le Ravisseur de sa femme*, et il est probable que la majeure partie de ce qu'il avait en commun se trouve dans le troisième acte, perdu. Comme nous l'avons indiqué, une scène, qui avait probablement sa place dans l'acte III, est conservée dans

46. *DTP*, t. III, p. 272–273.

deux copies, et partiellement copiée dans le *DTP*. Il s'agit d'une scène entre Pierrot et sa nouvelle épouse, appelée tantôt Colombine (2^e version manuscrite), tantôt Marinette (1^{re} version manuscrite et *DTP*). Cette scène se retrouvera presque totalement en 1725 dans *Le Ravisneur de sa femme*. Son premier couplet sera alors modifié (sc. VIII) :

Le Lendemain de nocces

AIR : Réveillez-vous, [belle endormie]
 Sans rien dire à la mariée
 Je suis décampé du repas.
 Respirons ! tubleu l'éveillée !
 La voici déjà sur mes pas.

Le Ravisneur de sa femme

AIR : Comme un coucou [que l'amour presse]
 Sans rien dire à la mariée
 Je suis décampé du repas
 Pour accoutumer l'éveillée
 À se passer de mes appas.

Dans la version de 1716, ce couplet est immédiatement suivi de la scène entre Pierrot et son épouse, alors qu'en 1725, il est séparé de la suite par l'insertion d'une nouvelle scène entre Pierrot et Arlequin (sc. IX). Le texte de la sc. X du *Ravisneur* (Pierrot, Olivette) et celui des manuscrits est à peu près identique ; on remarquera seulement, dans la version *Ravisneur*, quelques interventions en prose supplémentaires. La fin de la scène, en revanche, diffère un peu.

PIERROT

AIR : *Dirai-je mon confiteor*
 Vous avez l'air tout endormi⁴⁷
 Je vous crois fatiguée et lasse.

OLIVETTE

Eh, de quoi donc, mon cher ami ?

PIERROT

Dormez une heure ou deux, de grâce.

OLIVETTE

Songez qu'en nous mettant au lit
 Hier au soir vous m'avez dit :

[AIR : *Dormez, Roulette*]

Dormez, roulette,
 Et prenez votre repos.
 Demain à la réveillée⁴⁸,
 Nous vous en dirons deux mots.

À partir d'ici, le texte du *Lendemain de nocces* diffère ce celui du *Ravisneur de sa femme* :

Le Lendemain de nocces

PIERROT

AIR : *Robin turelure lure*
 Reposez-vous, croyez-moi.

47. Le texte cité par *DTP* commence ici ; il est ensuite identique à celui d'*Arlequin devin par hasard*.

48. *Sic*. Usuellement, on trouve ici « à la réveillée ».

MARINETTE

Je vous quitte, mais je jure,
Et j'en jure sur ma foi...

PIERROT

Turelure.

MARINETTE

Je soutiendrai la gageure,
Robin turelure lure.

AIR : *Dormez Roulette*

Dormez Roulette,
Prenez bien votre repos, etc.

PIERROT

AIR : *Robin turelure*

Bien souvent le cœur dément
Ce que la bouche nous jure.
Le dépit fait le serment,
Turelure,
Un regard fait le parjure,
Robin turelure lure.

Le Ravisseur de sa femme

OLIVETTE

AIR : *Père André disait à Grégoire*

Ces deux mots sont encore à dire.
Vous n'êtes pas un grand parleur.
Gardez le silence, Monsieur,
Ne craignez pas qu'on vous en tire.

Elle s'en va.

PIERROT

Zeste, zeste, zeste, zeste, bientôt on verra
Que de parler on me priva.

Cette divergence est d'autant plus curieuse que le texte de 1725 semble faire allusion aux déboires des spectacles forains : « bientôt on verra / que de parler on me priva » pourrait fort bien être compris non comme émanant du personnage Pierrot, mais de l'acteur, et faire écho aux interdictions. Cependant, ces interdictions n'étaient plus vraiment d'actualité en 1716. Selon nous, il pourrait plutôt s'agir, en 1725, d'une saillie destinée à l'acteur Hamoche, qui, pendant la foire Saint-Laurent de 1724, était malade⁴⁹ ; dans une pièce de la troupe rivale de l'Opéra-Comique, il fut même moqué :

Dans les *Vendanges de la Foire*, on jouait Hamoche, qui relevant de maladie, avait paru sur le théâtre avec une canne et s'asseyait dans un fauteuil⁵⁰.

La réplique finale de Pierrot-Hamoche trouverait alors toute sa place en 1725 plutôt qu'en 1716.

49. *MfP*, t. II, p. 24.

50. *MfP*, t. II, p. 27.

Une pièce-fleuve. Même sans son dernier acte, *Arlequin devin par hasard ou le Lendemain de noces* est l'une des pièces les plus longues de Fuzelier, avec 203 couplets et près de 6000 mots.

Acte I. *Le théâtre représente au fond le château du baron de Griffardo, et dans les ailes une forêt.* [sc. I] Arlequin et Mezzetin viennent de trouver une robe noire ; ils se disputent à qui la gardera, et elle revient à Arlequin. [sc. II] Scaramouche et Pierrot et le prennent pour Fourbanaracaba, devin et médecin et lui apprennent la réalisation de ses prédictions passées. [sc. III] Arlequin et Mezzetin prennent la décision de tirer parti du déguisement. Mezzetin sera le valet du devin. [sc. IV] Léandre arrive et cherche des fripons pour l'aider à voir sa bien-aimée. Arlequin et lui se reconnaissent. Léandre expose sa situation. Arlequin soupçonne que le père de l'aimée de Léandre soit son ancien maître, qu'il a un peu volé. Arlequin et Mezzetin décident d'aider Léandre. [sc. V] Le baron de Griffardo arrive. Arlequin le reconnaît, en effet, pour son ancien maître, et prétend être le jumeau d'Arlequin. Griffardo apprend au feint devin qu'il a une sentence du Châtelet pour faire pendre Arlequin. Le feint devin annonce à Griffardo qu'il périra trois jours après Arlequin. Griffardo finit par reconnaître Arlequin mais ne le fait pas arrêter, pour deux raisons : il sait qu'il n'en retrouverait pas sa vaisselle pour autant, et craint la prédiction qui vient de lui être faite. [sc. VI] Léandre confie à Arlequin et à Mezzetin chacun une lettre, avec la promesse que celui qui réussira à la remettre à Léonore recevra en cadeau une bague. [sc. VII] « Léandre, seul, chante une cantate sous les fenêtres de Léonore⁵¹ ». [sc. VIII] « Scène de nuit de Mezzetin et d'Arlequin pour rendre la lettre à Léonore⁵² ».

Acte II. *Le théâtre représente au fond la Loire, d'un des côtés le château du baron de Griffardo, et de l'autre une foire.* [sc. I] Léonore expose à Colombine la situation : elle a reçu la nuit précédente un billet de son aimé, qu'elle n'a pas pu encore lire. Se trouvant désormais seule avec sa suivante, elle entreprend la lecture, mais au lieu du billet doux trouve un « Mémoire du régime de vie que je veux observer dans mon ménage » qui lui est parvenu par erreur. Colombine soupçonne que le billet soit d'Arlequin. [sc. II] Mezzetin arrive cherchant Arlequin qui est, dit-il, venu dans la foire en oubliant sa robe de devin. Il voit Léonore et comprenant que ce n'est pas la bonne lettre qui lui a été donnée par Arlequin, lui remet la sienne. [sc. III] Arlequin et Mezzetin se vantent tous deux d'avoir remis la lettre. Colombine aborde Arlequin et lui apprend sa bévue. Mezzetin lui remet sa robe. [sc. IV] Voyant Griffardo, Mezzetin feint de gronder Léonore d'être venue consulter le devin. Griffardo en conçoit une bonne opinion de lui. [sc. V] Griffardo dit à sa fille qu'il a entendu qu'elle s'informait de l'époux qu'elle aurait, et lui en promet un : le fils du voisin, le baron de Sablenbroc. Colombine récuse ce choix : Sablenbroc est un ivrogne, sans doute son fils est de même. [sc. VI.] Arlequin semble s'adresser à Griffardo, qui cependant vient de partir. [sc. VII.] Arlequin apprend à Colombine qu'il joue le devin, et qu'il compte s'enrichir ainsi dans la foire. [sc. VIII.] Arlequin achète des cerises, puis des œufs, mais voulant mettre les œufs dans son chapeau, perd les cerises. [sc. IX.] Colombine revient avec une bouteille de vin et un cervelas. Arlequin retourne son chapeau pour montrer les cerises, les œufs tombent et se cassent. [sc. X.] Un batelier jaloux survient qui pille le pique-nique d'Arlequin

51. C'est ce qu'indique la didascalie initiale de la scène. En fait, il n'y a qu'un couplet, sur l'air « Quand le péril est agréable ».

52. Selon nous, cette scène est incomplète dans le manuscrit.

et de Colombine. Il consulte ensuite le devin⁵³. [sc. x.] Léandre survient, et Colombine lui donne des nouvelles de ses amours. [sc. xi.] Pierrot vient en comtesse de Sautillet consulter Arlequin devin. Les scènes XII–XIII amènent le divertissement.

Le troisième acte n'est pas conservé. Voici le résumé qui se trouve dans le manuscrit :

Au troisième acte, qui se passe dans une guinguette, les deux pères sont tellement saouls qu'ils se méprennent et croient que Léandre est Éraste [le fils de Sablenbroc]. C'est une ruse convenue entre les jeunes et gens et leurs valets plus un notaire. Et nos deux ivrognes signent le contrat à la satisfaction des jeunes gens. Tout s'éclaircit, mais ils ont le vin bon et tout s'arrange.

Suit un jugement, sévère, comme souvent le furent les jugements de longtemps postérieurs aux représentations :

Cette pièce n'a aucune suite, c'est une cacophonie complète. Le style est diffus et l'esprit fort rare. C'est un ouvrage que l'on doit regarder à peu près comme nul.

Arlequin jouet des fées ou les Folies de Rosette

Sources et états du texte. Nous possédons trois manuscrits de cette pièce, tous trois conservés au département des manuscrits occidentaux de la BnF : fr. 9335, ff. 185–209, fr. 9310, ff. 125–160, fr. 25480, ff. 207–234.

Le premier, que nous appellerons *F*, est copié par *F_s*. Il est incomplet, comme l'indique la page de titre : l'acte II manque, ainsi que la fin de l'acte III. En revanche, il donne pour l'acte I un texte beaucoup plus développé que les deux autres manuscrits⁵⁴.

Ces deux autres, que nous appellerons *A* (fr. 9310) et *B* (fr. 25480), sont complets, mais donnent un texte plus concis à l'acte I. Ils divergent en plusieurs endroits, mais nous ne les croyons copiés l'un sur l'autre. Par exemple, à la scène II de l'acte I, le manuscrit *A* omet une deux phrases : « Vénus et son fils vont paraître. Que l'on tire le voile qui les couvre ! », ce qui pourrait laisser croire qu'*A* est une copie de *B* ; mais à la sc. IX de l'acte I, *A* porte « ce vin-là », comme *F*, alors que *B* porte « celui-là ». Nous croyons donc que les manuscrits *A* et *B* (nous les désignerons ensemble par *AB*) sont copiés sur un quatrième manuscrit, aujourd'hui perdu. Notons enfin que *B* est la copie d'un manuscrit de censure, comme en atteste la mention « vu ce 14 mars 1716 » notée à la fin de la pièce de la même écriture que le reste du texte. Enfin, ces deux manuscrits ne copient manifestement pas le divertissement du second acte, abrégé par « *On chante en musique, ce qui finit l'acte* ».

Pour notre édition, nous avons choisi de donner le texte le plus long, celui de *F*, en indiquant par l'utilisation d'une police de caractère différente les passages qui ne figurent pas dans *AB*.

Pour l'acte II et la fin de l'acte III, nous suivons ces deux manuscrits, en choisissant les leçons qui nous paraissent les meilleures. Nous indiquons les variantes en notes. Pour le début de l'acte III, nous

53. Après cette scène, un début de sc. x voit apparaître une première Pierrot déguisé en comtesse de Sautillet. Mais la scène qui suit est aussi numérotée x, et nous pensons que ce début de scène de Pierrot comtesse doit être supprimé.

54. Cette pièce a été étudiée et éditée par Nina Legout dans son mémoire de master 1, « Les contes et leurs fées sur les théâtres au début du XVIII^e siècle », sous la dir. de Françoise Rubellin, 2009. Nous avons cependant revu l'établissement du texte et corrigé plusieurs erreurs, et nous proposons des hypothèses différentes des siennes.

avons conservé le texte de *F*. Nous enchaînons ensuite avec la scène 1 de *AB*, dont nous supprimons les deux premières répliques, redondantes avec des répliques de *F* :

manuscrits AB

SCARAMOUCHE

On m'a dit que vous aviez trouvé dans les jardins de la fée Moutone ce cher ami Léandre que vous cherchiez avec tant d'empressement. Voilà donc vos courses finies ?

ROSETTE, *en cavalier*.

Hélas ! Ce n'était qu'un charme de la fée Badine, je l'ai su d'elle-même. Moutone, qui est très zélée pour les intérêts de l'amour...

manuscrit FROSETTE, *en cavalier, à Arlequin*.

Pardonne-moi cette méprise. C'est l'effet d'un enchantement de la fée Badine, je l'ai su d'elle-même.

Nous prenons donc, dans notre édition, cette scène à partir de « Moutone, qui est très zélée ». Elle devient la sc. vi. En somme, à l'acte III, les scènes 1 à v sont celles du manuscrit *F*, les suivantes celles des manuscrit *AB*.

Quelle version en scène ? L'existence de deux versions de la pièce, toutes deux en trois actes, laisse planer un doute sur le texte qui fut représenté : la version « courte » donnée par *AB*, ou celle, plus longue, de *F* ? Faute de documentation, on n'en sait rien : les frères Parfaict ne mentionnent cette pièce ni dans *MfP*, ni dans *DTP* ; non plus que Maupoint ni les *Nouveaux Mémoires*. Néanmoins, le fait que le manuscrit *B* soit la copie d'un manuscrit de censure et qu'il présente la version la plus courte nous fait former l'hypothèse que Fuzelier a d'abord rédigé une version concise et qu'il l'a ensuite étayée. Comme il l'écrit lui-même dans *Opéra-Comique* (voir plus loin), la pièce a été faite, entre autres, dans le but de donner lieu à du jeu italien pour l'acteur Toscano qui jouait l'Arlequin ; parmi les scènes qui figurent dans la version de *F* et point dans celle de *AB*, celle qui ouvre l'acte III est justement une scène totalement déconnectée de l'intrigue et destinée à faire jouer l'Arlequin. De même, à l'acte I, la version *F* allonge les rôles d'Arlequin et de Pierrot. Il ne nous semble pas impossible que Fuzelier ait voulu étayer ces rôles, plutôt que les abrégés.

Résumé de la pièce. Acte I. La fée Moutone, accompagnée de la fée Badine, retient dans ses retraits enchantés Léandre, qui a conquis son cœur ; mais ce dernier lui préfère une jeune Gasconne prénommée Rosette, qu'il recherchait avant d'être pris au piège de la fée. Ladite Rosette paraît, travestie en cavalier, elle aussi prisonnière du sort de la fée Moutone. La fée Badine l'envoie immédiatement au château de sa compagne qui à sa vue se désintéresse rapidement de Léandre pour s'éprendre du cavalier. En apercevant Arlequin, Badine projette de se jouer de lui. Celui-ci, bientôt rejoint par Pierrot, lui aussi perdu dans les bois de la fée, devient l'amusement de Badine : elle effraie les *zanni* avec un lutin qui successivement change de taille et se transforme en cochon rôti, en satyre, vante les mérites d'une fontaine magique, se transforme à nouveau en diable, puis en enfant.

Acte II. Rosette est lasse de l'intérêt que lui porte Moutone et elle apprend de Badine que Léandre a été chassé du château. La fée Badine ne se préoccupe guère de Rosette, trop affairée à s'amuser de Pierrot et d'Arlequin. Elle vient d'inventer un nouveau stratagème pour les tourmenter : un chapeau magique qui, lorsqu'il est porté, fait voir aux gens ceux qu'ils aiment. Arlequin s'en coiffe, et Pierrot, par la vertu magique, croit voir en lui son aimée, Claudine. Arrive Rosette, persuadée de voir Léandre en Arlequin ; s'ensuit une scène de quiproquo. Rosette, offensée de la froideur de celui qu'elle croit être son amant, lui rend les présents qu'il lui avait faits : montre, portrait, boîte de diamants. Après son départ, les deux *zanni* projettent de se rendre à l'oracle de Vénus et de l'Amour pour y dérober la nourriture des offrandes.

Acte III. [Arlequin est à nouveau le jouet d'un lutin, cette fois déguisé en vendeuse de fromage⁵⁵.] Rosette a appris que celui qu'elle prenait pour Léandre ne l'était pas, et qu'il lui est toujours fidèle. [Badine reçoit la visite de Nicette, paysanne champenoise qui lui demande son aide dans ses amours.] Rosette décide de se rendre au bosquet de Vénus, chargée d'offrandes. Les dieux restent sourds à leurs prières, et pour cause : ce sont Arlequin et Pierrot qui ont pris leurs places et mangent les présents apportés. Découverts, ils tentent de s'enfuir mais sont capturés, avec Rosette et son valet, par deux ogres. Ceux-ci débattent sur la façon dont ils cuisineront leurs prisonniers ; Rosette, pour éviter d'être dévorée, feint la folie. Enfin, la fée Moutone vole à leur secours et offre, en gage d'amour, sa baguette à Rosette, qui libère tous les prisonniers des ogres, dont Léandre. Les valets et leurs maîtres réunis quittent enfin le bois enchanté des fées, sous le regard impuissant de la fée.

Mélusine et Arlequin jouet des fées. Sur la page de titre du manuscrit *F*, le copiste *F_S* a noté « voir *Mélusine* pour la ressemblance ». Pour nous, il est très clair qu'il s'agit d'un renvoi à la *Mélusine* de Fuzelier lui-même, jouée à la Comédie-Italienne en 1719, et non à celle de Louis-Antoine Le Brun, publiée dans son *Théâtre lyrique* en 1712 : les deux pièces de Fuzelier ont beaucoup en commun, et il n'a aucune raison d'indiquer ses sources.

Pourtant, il ne nous paraît pas improbable que Fuzelier ait puisé le point de départ d'*Arlequin jouet des fées* dans la pièce de Le Brun, qui met elle aussi en scène une fée éprise d'abord d'un jeune homme, en l'occurrence Lusignan, qui a déjà promis sa foi à une autre, laquelle autre se rencontre dans la pièce. Mais, chez Le Brun, point de travestissement, élément essentiel d'*Arlequin jouet des fées* comme de *Mélusine*. Si Fuzelier a puisé une idée de départ dans la pièce de Le Brun, il l'a donc considérablement transformée, au point de la faire sienne, et les ressemblances sont plus nombreuses entre ses deux pièces qu'entre les deux intitulées *Mélusine*, la sienne et celle de Le Brun.

Néanmoins, si les deux pièces ont plusieurs points communs, elles présentent aussi d'importantes différences qui, nous semble-t-il, font ressortir le caractère propre de l'une et de l'autre. Pour commencer, il y a plusieurs fées dans la pièce de 1716, alors qu'il n'y en a plus qu'une seule, accompagnée de son valet Trivelin, dans la comédie de 1719 pour les Italiens. Si la fée Moutone est bien amoureuse successivement de Léandre et de Rosette déguisée en cavalier, comme Mélusine de

55. Les passages entre crochets ne figurent que dans *F*.

Sylvie puis, brièvement, du chevalier, une deuxième fée intervient dans *Arlequin jouet des fées*, la fée Badine, et c'est elle qui fait d'Arlequin son jouet, brouillant aussi l'intrigue principale à l'acte II.

D'autre part, dans *Mélusine*, Sylvie et le chevalier se sont égarés, déguisés tous deux l'un en femme, l'autre en homme, dans les bois enchantés de la fée parce qu'ils étaient promis l'un à l'autre par leurs pères et voulaient aller s'observer secrètement avant que de consentir au mariage. La pièce les fait se rencontrer et voit naître et croître leur amour, qu'ils doivent s'avouer mutuellement. Dans *Arlequin jouet des fées*, rien de tel : l'amour mutuel de Léandre et de Rosette est une donnée de départ de la pièce. Si Rosette est bien déguisée en cavalier, Léandre, lui, ne se travestit pas.

Enfin, dans *Arlequin jouet des fées*, les fées gardent tout leur pouvoir ; les personnages ne sont pas menacés par les fées, mais par les ogres, et *in fine*, ce sont les fées qui les sauvent ; en revanche, dans *Mélusine*, la fée, bafouée, veut les tuer, et c'est par leur propre habileté et parce que Mélusine subit sa métamorphose en serpent que les mortels se sauvent. Les dispositifs dramatiques et les enjeux des deux pièces sont donc très différents : la comédie de 1719 est une véritable pièce d'intrigue, qui explore les sentiments humains et leur dévoilement, tout en donnant une place au comique des *zanni*, tandis que la pièce foraine de 1716 donne la part belle à ces *zanni* et contient de nombreuses scènes épisodiques ; on peut même dire que dans *Arlequin jouet des fées*, la fée Badine est à peu près inutile à l'intrigue amoureuse et sa fonction est essentiellement d'amener les mésaventures d'Arlequin qui donnent leur titre à la pièce.

Car si le rôle d'Arlequin est très développé dans les deux pièces, et s'il lui revient toujours d'être tourmenté par les enchantements, il l'est peut-être encore davantage, comme le titre l'indique, dans la pièce foraine. Cela n'est guère étonnant, puisque Fuzelier a, comme il l'indique lui-même, composé *Arlequin jouet des fées* à cette fin :

L'Arlequin se plaint et dit qu'on ne lui donnait point de jeu. Cela m'engagea à composer *Arlequin jouet des fées* ou *les Folies de Rosette*, pièce farcie de lazzi italiens où cette Rosette, jeune et très aimable Gasconne de quinze ans, jouait en cavalier un rôle qui procura un succès triomphant à cette comédie en trois actes⁵⁶.

Cet Arlequin, nouvellement arrivé, était Toscan (Gregorio Toscano) ; Rosette, comme nous l'apprennent les *MfP*, était son élève, qu'il faisait passer pour sa fille, qui jouait sous son propre nom, avec un immense succès⁵⁷. Il ne demeura pas longtemps à Paris, puisqu'après cette foire de 1716 chez la dame de Baune, il rompit ses engagements et se retira. Arlequin formé dans l'ancienne troupe italienne, Toscan jouait probablement d'une manière à laquelle les Parisiens n'étaient plus habitués, eux qui voyaient Pierre-François Biancolelli jouer un Arlequin plus spirituel ; cela ne va pas sans rappeler les débuts difficiles de Thomassin à la Comédie-Italienne.

56. *Opéra-Comique*, p. 7–8.

57. *MfP*, t. I, p. 183–184.

Avant-prologue et *Le Voyage du Parnasse*

Source du texte. Pour l'Avant-prologue : BnF fr. 9335, ff. 327–330 v^o.

Représentation. 3 février 1717, jeu de Paume d'Orléans/Belair

Une écriture pointue a noté dans le coin supérieur gauche de la page de titre : « Malades du / Parnasse » que *Jst* a corrigé en biffant « Malades » et en suscrivant « le voiage », comme dans le complément du titre.

Attribution. Comme pour *Pierrot furieux*, une écriture inconnue a ajouté sur la page de titre les noms de Pannard et Pontau. L'ajout de ces deux noms est de la même écriture pour les deux pièces. Dans la notice de l'édition de *Pierrot furieux* publiée dans *Théâtre de la Foire : Anthologie*, Danièle Riolland-Caillous et Isabelle Degauque excluent l'hypothèse d'une collaboration de Fuzelier avec Pannard et Pontau en 1717 : les deux auteurs, en effet, ne débiteront réellement qu'en 1726, séparément⁵⁸. Elles supposent que *Pierrot furieux* a pu être remanié par Pannard et Pontau lors d'une reprise — Fuzelier lui-même écrit que la pièce a été « souvent reprise⁵⁹ » ; la date de 1738 notée originellement sur la page de titre de *Pierrot furieux* est d'ailleurs peut-être celle d'une reprise. Quant à l'*Avant-prologue*, il nous semble probable que l'annotateur, ayant lu sur sa page de titre qu'il a été joué avec *Pierrot furieux*, a supposé pour lui aussi une collaboration.

Les Voyages du Parnasse ? Ce texte très court était-il réellement un avant-prologue à une autre pièce intitulée *Les Voyages du Parnasse*, perdu, ou simplement, comme le suppose Audrey Calvez⁶⁰, un prologue qui évoquait des *Voyages du Parnasse* qui n'existaient en fait pas ? Bien que l'hypothèse soit séduisante, nous ne la partageons pas, car si l'*Avant-prologue* s'ouvre sur une phrase de refus des *Voyages du Parnasse* (« je ne jouerai pas votre chien de *Voyage du Parnasse* »), la suite au contraire justifie ce prologue : à l'accusation d'impertinence et de satire personnelle que Pierrot formule — exprimant une opinion possible sur le prologue en question — Mezzetin répond par le devoir de faire un sort aux succès du temps, ici *Le Voyage du Parnasse* d'Ignace François Limojon de Saint-Didier, publié en 1716 : « *Le Voyage du Parnasse* est un livre à la mode. Cela est de notre ressort, nous en sommes nantis... » De plus, l'*Avant-prologue* nous paraît beaucoup trop court pour remplir à lui seul l'office d'un véritable prologue ; Fuzelier, dans *Opéra-Comique*, mentionne « *Les Voyages du Parnasse*, prologue ». Il nous semble en revanche probable qu'il s'agissait effectivement d'un « avant-prologue » qui était suivi des *Voyages du Parnasse*, perdus, prologue, puis de *Pierrot furieux*, en un acte, et peut-être, comme le suggère *Opéra-Comique, Olivette suivante et maîtresse*, en un acte également.

58. *Théâtre de la Foire : Anthologie...*, p. 145–147. Danièle Riolland-Caillous et Isabelle Degauque notent 1729 pour la première pièce de Pannard, mais nous savons qu'il collaborait aux divertissements depuis 1726, à laquelle son vaudeville « Cahin caha » est mis en musique par Mouret et inclus dans *Le Tour de Carnaval* de d'Allainval.

59. Louis Fuzelier, *Opéra-Comique*.

60. Audrey Calvez, *Pierrot chez Fuzelier ou les métamorphoses d'un type*, Mémoire de Master sous la dir. de Françoise Rubellin, Université de Nantes, 2007.

Pierrot furieux ou Pierrot Roland

Source du texte. BnF fr. 9335 ff. 331–347.

Représentation. 3 février 1717, jeu de paume d'Orléans-Belair.

Édition moderne. Danièle Rialland-Caillous et Isabelle Degauque ont édité cette pièce dans *Théâtre de la Foire : Anthologie...*, p. 143–175.

Autres sources. La pièce est mentionnée dans *Opéra-Comique, État des pièces, DTP*, Maupoint, *MfP. État des pièces* atteste d'une reprise de *Pierrot furieux* à la foire Saint-Germain de 1718 ; Campardon reproduit un procès verbal qui mentionne une représentation de la pièce avec *Le Pharaon* en 1718.

Attribution. Sur l'attribution de cette pièce, voir ci-avant à propos de l'*Avant-prologue*.

Pierrot Roland en 1709. À la foire Saint-Germain de 1709, la troupe de la veuve Maurice jouait un *Pierrot furieux*. L'existence de ce *Pierrot Roland* de 1709 est connue par un procès-verbal cité par Campardon :

Nous [nous] sommes à l'instant transporté audit jeu tenu par la veuve Maurice à l'encoignure desdites rues des Quatre-Vents et du Cœur-Volant, où étant entré à cinq heures, y avons vu ladite veuve Maurice à la porte en dedans le jeu et appris qu'on y jouait une pièce qui avait pour titre : *Pierrot Roland* ; qu'après la danse de corde il a paru sur le théâtre un particulier qui faisait le rôle de Pierrot Roland et un petit garçon qui faisait le rôle de son fils ; que le premier a chanté plusieurs couplets de chansons en vers auxquels le second a répondu aussi en chantant. Qu'il est survenu plusieurs autres acteurs et actrices vêtus tant en habits d'Arlequin, Scaramouche, qu'habits à la romaine, qui ont pareillement chanté, l'un en présence de l'autre sur le théâtre, plusieurs couplets de chansons tant est français qu'en italien, l'une servant le plus souvent de demande et l'autre de réponse. Qu'il est arrivé plusieurs fois que ledit particulier faisant le rôle de Pierrot Roland chantait même des chansons en prose et sans aucune rime, affectant de marquer le mépris de la défense qui leur était faite de tenir des dialogues. Que même celui qui fait le personnage d'Arlequin, à la fin de ses chansons, affectait aussi d'en dire quelques-unes sans chanter et les récitait en parlant naturellement⁶¹.

Pour Campardon, qui l'indique en note, cette pièce est celle de Fuzelier, qui serait « reprise » en 1717. Nous ne le croyons pas. En effet, le procès-verbal mentionne clairement une pièce alternant le parlé et le chanté, c'est-à-dire en forme d'opéra-comique ; or, Fuzelier ne la mentionne pas dans *Opéra-Comique*, alors qu'elle y aurait toute sa place. Il nous semble donc clair que la pièce de 1709 n'était pas de Fuzelier, mais d'un autre auteur. On remarquera que le procès-verbal mentionne un fils à Pierrot Roland ; la pièce devait donc être une parodie assez éloignée de sa cible.

Enfin la parodie dramatique d'opéra. Dans *Pierrot furieux*, Fuzelier n'écrit pas ici une parodie dramatique d'opéra qui suit l'intrigue pas à pas, comme il le fera à partir d'*Hercule filant* pour les

61. Campardon, *Foire*, t. II, p. 121–122.

Italiens, puis pour les forains. L'opéra de Lully et Quinault est plutôt le prétexte — et l'hypotexte — d'une nouvelle intrigue.

Nous reproduisons ici l'argument tel qu'il est résumé par Danièle Riolland-Caillous et Isabelle Degauque :

Olivette, qui aime Pierrot et a l'intention d'en faire son époux, veut auparavant éprouver son amour. Elle imagine donc un stratagème avec la complicité de Gros-Jean, cabaretier à Vaugirard. Elle inscrit sur un piédestal, au lieu même où elle a donné rendez-vous à Pierrot, de fausses déclarations d'amour entre un Colin imaginaire et elle-même. Gros-Jean est chargé de confirmer l'infidélité d'Olivette en prétendant l'avoir vue s'enfuir avec Colin. Pierrot, qui par son amour pour Olivette avait renoncé à la boisson, se précipite à la cave, rongé par le désespoir⁶².

Au lieu de la folie, l'amour du vin ; au lieu de l'enlèvement, une feinte ; au lieu des bergers, Olivette, un personnage inventé et un cabaretier (à qui revient le rôle du père, Tersandre dans l'opéra). Le *Roland* de Lully et Quinault est ici un prétexte : seul son acte IV est réellement mis à contribution, et tout ce qui précède et qui suit est supprimé et réinventé.

Comme l'ont noté Danièle Riolland-Caillous et Isabelle Degauque,

Fuzelier introduit au milieu de cette intrigue une scène épisodique dans laquelle Gros-Jean se venge d'Arlequin, pique-assiette et mauvais payeur. Cette scène, drôle et alerte, riche en potentialité de jeu et de mimiques, exploite les caractéristiques traditionnelles de l'Arlequin [...] amateur de bonne chère et de bon vin⁶³.

Il s'agissait aussi, pour la troupe de Bel-Air, de faire jouer son Arlequin — probablement Dolet — pour maintenir la présence du *zanni* sur la scène foraine et concurrencer la nouvelle Comédie-Italienne.

Mais, comme l'indique assez le titre, c'est à la gloire de Pierrot que tourne la pièce, c'est-à-dire de l'acteur Hamoche. Il se voit octroyer deux scènes seul (sc. VII, sc. X) dans lesquels il parodie les vers de l'opéra et les entrecoupe de vers chantés sur des vaudevilles, tantôt rimant, tantôt ne rimant pas. On sait qu'Hamoche était friand de ces pots-pourris, et Fuzelier lui en réservera encore dans *La Gageure de Pierrot*, où l'opéra *Bellérophon* sera mis à contribution.

La Vie est un songe,

Source du texte. BnF fr. 9335, ff. 348–379, F₅.

Représentation. mars 1717, Orléans/Belair.

Les documents ne nous apprennent pas grand-chose sur cette pièce. Elle est mentionnée dans *État des pièces* et dans *Opéra-Comique* ; ce dernier indique qu'elle est « tombée ». C'est une parodie de la pièce du même titre que jouent les Italiens depuis le 10 février, et qui est une adaptation italien

62. *Théâtre de la Foire : Anthologie...*, p. 148.

63. *Ibidem*.

due à Giacinto Andrea Cicognini de la célèbre pièce de Calderón. On sait que Luigi Riccoboni y obtenait un grand succès dans le rôle de Sigismond⁶⁴.

État du texte. Le manuscrit qui conserve la pièce présente plusieurs problèmes dans sa présentation générale. Au dos de la page de titre figure la liste des acteurs, puis la pièce commence f^o 349. Après trois scènes, la seconde moitié du f^o 351 v^o est laissée blanche et la pièce recommence à l'acte I au f^o 352. Cette deuxième scène I est une exposition. Après la scène I de cet acte, cependant, il n'y a pas de scènes II et III et la numérotation saute directement à IV. La numérotation se poursuit ensuite sans encombre jusqu'à la dernière scène (numérotée VIII) de ce premier acte. Cependant, l'acte qui suit est numéroté III, et non II. La numérotation des scènes est cohérente dans cet acte.

Les scènes II et III du "premier" acte I font redondance avec la première scène du "second" acte I.

Il nous semble que la pièce a été remaniée. Dans une des moutures, l'acte I comporterait les trois scènes des ff. 349–351 v^o, suivies des scènes IV à VIII (ff. 356–369 v^o) ; dans l'autre, les trois scènes sont remplacées par une seule, ff. 352–356 v^o. En réalité, la scène III du "premier" acte I semble inachevée. Il faudrait donc plutôt, dans la première mouture, reprendre, après le f^o 351 v^o, au f^o 353 v^o, qui commence avec le réveil de Pierrot.

Nous avons choisi, pour notre édition, de garder la seconde version. Nous avons introduit après la sortie du Comte un changement de scène et la didascalie figurant dans la première mouture. Nous avons ensuite adapté la numérotation des scènes, puisqu'il y a une scène de moins dans cette seconde version qu'il n'y en avait dans la première. Quant à l'absence d'acte II, elle nous paraît être une faute de numérotation plutôt qu'une perte : la pièce est en effet totalement cohérente telle qu'elle nous est présentée.

Cette seconde version nous paraît plus satisfaisante. En effet, Léandre, qui figure dans le "premier" acte I, n'apparaît plus ensuite. Il ne nous a donc pas semblé dramaturgiquement cohérent de conserver la scène qui le confronte à Olivette. Les deux autres scènes sont réécrites dans la seconde version. Nous donnons en annexe le début de la pièce tel qu'il figure au début du manuscrit, ff. 349–351 v^o.

Le songe du paysan. Le sujet de Calderón est plutôt un prétexte à une action en deux parties, destinée à montrer un roturier d'abord à la tête d'un palais et de son personnel, puis en butte à l'incrédulité — justifiée — de ses confrères villageois quand la farce est terminée, le tout étant dirigé par un personnage noble qui, dans le cas de Fuzelier, souhaite simplement se divertir aux dépens du paysan. Il s'agit en fait d'un sujet topique, que l'on trouve aussi bien dans les *Mille et une nuits* (« Histoire du dormeur éveillé », t. V) que dans le *Don Quichotte* — Fuzelier a d'ailleurs donné en 1711 un *Sancho Pança gouverneur de l'île de Barataria* inspiré de cet épisode. Peu de temps après, le dramaturge danois Ludvig Holberg donnera encore une version de ce thème dans une de ses comé-

64. Gueullette indique que « Lélío jouait au-dessus de toute expression dans cette pièce », p. 83 ; Boindin, *Troisième lettre...*, p. 11, juge quant à lui que « les rôles qu'il a joués dans *Samson*, *La Vie est un songe* et dans quelques autres nous ont prouvé que ce n'était pas sans raison qu'il voulait introduire sur son théâtre ce genre de pièces ».

dies les plus fameuses, *Jeppe du Mont ou le paysan métamorphosé* (*Jeppe på Bjerget eller den forvandlede Bonde*, 1722) ; il est amusant de constater que, bien qu'il soit très improbable qu'Holberg ait connu la pièce de Fuzelier⁶⁵, les deux comédies sont très proches : dans les deux pièces, il s'agit d'un paysan, dans les deux pièces il a été récupéré ivre par le noble, dans les deux pièces des personnages se succèdent devant le paysan dans une structure proche de celle de la pièce à tiroirs et dans les deux pièces enfin le paysan se souvient périodiquement de son état et le fait passer pour une vue de son esprit ; notons aussi qu'à la différence de l'épisode de Sancho Pança gouverneur et de l'histoire du dormeur éveillé, le paysan de Fuzelier et celui de Holberg n'ont pas formulé le souhait d'accéder au pouvoir : il s'agit d'un pur divertissement.

1718

Le Pharaon

Source du texte. *TFLO*, t. II, p. 399–448.

Représentation. Foire Saint-Germain 1718, jeu de Belair.

Une pièce d'actualité. *TFLO*, t. II, p. 399, *MfP*, t. I, p. 200, Maupoint, p. 339, et le *DTP*, t. IV, p. 127 disent cette pièce représentée en 1717. Cependant, Fuzelier l'indique, aussi bien dans *État des pièces* que dans *Opéra-Comique*, jouée à la foire Saint-Germain de 1718. L'article du *Dictionnaire des théâtres de Paris* rapproche la pièce de *La Déroute du Pharaon* de Dancourt, pièce qui avait été reçue par les Comédiens Français et avait été mise en répétitions d'après l'« Avis » que Dancourt fait figurer en tête de l'édition imprimée de la pièce, mais qui ne fut finalement pas jouée⁶⁶. Cet événement coïnciderait, d'après Maupoint, avec la retraite de Dancourt, en 1718⁶⁷. Le *DTP* indique que la pièce était une refonte de *La Désolation des joueurs*, présentée sous le titre *La Déroute du Pharaon* en 1718⁶⁸. Le *Mercur* de décembre 1717 indique que « M. Dancourt prépare une petite comédie sous le titre de la Déroute du Pharaon⁶⁹ ». On sait que Fuzelier aimait à suivre dans ses productions l'actualité théâtrales. Il le fait justement en 1718 en reprenant *L'École des amants* de 1716, à l'occasion d'une nouvelle pièce de ce titre annoncée à la Comédie-Française⁷⁰ ; il le fera encore en traitant le même sujet que *Le Talisman* de La Motte dans *La Bague magique* en 1726. Il nous semble hautement probable que le même procédé l'ait guidé dans le choix du sujet du *Pharaon*.

65. La pièce de Fuzelier n'a pas été publiée, donc n'a pas dû beaucoup circuler ; Holberg ne viendra en France qu'en 1725–26, c'est-à-dire après la composition de *Jeppe på Bjerget*.

66. Dancourt, *La Déroute du Pharaon*, Paris, Ribou, 1718. Voir André Blanc, *F. C. Dancourt (1661–1725) : la comédie française à l'heure du soleil couchant*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1984, p. 133–134.

67. Maupoint, p. 93–95.

68. *DTP*, t. IV, p. 127–128.

69. *Le Nouveau Mercur*, décembre 1717, p. 195.

70. Voir p. 73.

De plus, la pièce de Dancourt, dont il parle dans sa préface comme d'un « vaudeville », c'est-à-dire d'une pièce sur l'actualité⁷¹, comme celle de Fuzelier, ont pour point de départ un arrêté du 11 décembre 1717 contre les jeux de hasard⁷². Nous pensons donc que les sources imprimées ont toutes copié l'erreur de *TFLO* et indiqué *Le Pharaon* en 1717, alors qu'il a en réalité été représentée en 1718.

La Gageure de Pierrot

Sources du texte. Cette pièce nous est connue par deux manuscrits : BnF fr. 9335, ff. 380–410, et Archives nationales, AJ/13/1034. Aucun des deux n'est autographe, aucun des deux ne comporte d'indications d'airs.

La comparaison des deux manuscrits permet de déterminer que le fr. 9335 est en fait une copie de l'AJ/13/1034. En effet, à plusieurs endroits, il y manquent des vers qui figurent dans l'AJ/13/1034⁷³ ; à d'autres, le copiste du fr. 9335 a mal lu⁷⁴. D'autre part, chaque page du manuscrit AJ/13/1034 est signée en haut à droite ; on lit à la fin « vu le 18 février 1718 », suivi d'une signature ; cela semble indiquer qu'il s'agit d'un authentique manuscrit destiné à la censure. Notons que le fr. 9335 ne reproduit pas la mention « vu ».

Représentation. 20 février 1718. La page de titre du fr. 9335 porte, de la main *Jst* :

joué après le prologue qui avait pour titre Le Réveillon des dieux et précédé du Pharaon.

Le samedi 22 mars, on joua *La Gageure de Pierrot*, le *Pharaon* et *Pierrot furieux*. M^e la d^{esse} de Lorraine, M^{elle} de Valois, M^r et M^e la p^{esse} de Conti vinrent à Bel-Air.

Cette dernière indication figure également dans le manuscrit *État des pièces*.

Les frères Parfaict indiquent que *La Gageure de Pierrot* fut jouée en ouverture de la foire Saint-Germain de 1718⁷⁵. Cette affirmation n'est sans doute pas exacte, puisque Fuzelier, dans *État des pièces*, indique que le Régent vint à la première représentation le 20 février ; de plus, le manuscrit du censeur porte la date du 18 février. La pièce aurait-elle été jouée avant l'approbation de la censure ? Nous ne le pensons pas.

À la gloire de Pierrot-Hamoche. Comme l'année précédente avec *Pierrot furieux*, Fuzelier donne à Hamoche un grand rôle avec *La Gageure de Pierrot*. Le personnage emblématique de la Foire est au

71. Voir p. 229.

72. Voir André Blanc, *F. C. Dancourt...*, p. 134.

73. Par exemple, sc. 1, il manque avant « De la moutarde en baril » le vers « J'ai débité dans la ville ».

74. Par exemple, sc. 1, le fr. 9335 porte « Euh ! la bête que carmasse en flamand est ce qu'on appelle une foire à Paris », alors que l'AJ/13/1034 porte un texte bien plus satisfaisant, « la bête[,] une carmesse en flamand », avec un v initial d'« une » qui peut effectivement être pris pour un q. Autre exemple, sc. v, le fr. 9335 porte « Pour faire honneur à l'amour » au lieu de « Pour faire honneur à la noce », ce qui est incohérent avec les répétitions et la métrique de l'air ; sc. ix, fr. 9335 porte « Une petite raisonneuse » au lieu de « Va, petite morveuse ».

75. *MfP*, t. I, p. 202–203.

cœur de la pièce. Il y dévoile le caractère qui sera régulièrement le sien à l'avenir : celui d'un paysan malin.

Pierrot aime Lisette, qui l'aime ; mais il faut obtenir le consentement du père, et ce consentement passe par la finance. Pierrot vient de gagner à la loterie, mais la somme est encore insuffisante. Il gage donc avec chacun des deux autres prétendants, Arlequin et Nicaise, la même somme que celle qu'il possède déjà, cinquante pistoles, qu'il épousera Lisette ; il se présente ensuite devant le père et, en somme, lui expose la situation : s'il épouse Lisette, il rafle, en plus des cinquante pistoles qu'il possède déjà, celles d'Arlequin et celles de Groscolas ; bien que, s'il gagne la gageure, chacun des deux prétendants (qui possède déjà cent pistoles) ait autant que Pierrot, le père juge en faveur du bon tour d'esprit, et Pierrot épouse Lisette.

Dans *Pierrot furieux*, Hamoche avait deux grands pots-pourris ; ici, il a deux scènes du même genre, où s'entremêlent des passages de l'opéra *Bellérophon* et des vaudevilles, la première avec Lisette, la seconde seul. L'opéra venait d'être repris, et il s'agissait d'un moyen original d'y faire allusion sans le parodier.

Un critique sévère. Dans sa lettre sur les spectacles forains, Boindin rend compte de ce qu'il a vu en 1718 à la foire Saint-Germain, et en particulier de *La Gageure de Pierrot*, qu'il analyse en détail « pour faire voir que l'auteur n'en a pas tiré tout ce qu'il pouvait et qu'il lui a même fait perdre une partie de ses agréments par la manière dont il l'a traité⁷⁶ ». Il juge en particulier que Pierrot aurait dû réunir davantage d'argent que ses rivaux afin de les éliminer totalement ; il trouve la scène parodiée, tout comme les scènes épisodiques entre Chonchette, Nanette et Coline, « absolument postiches⁷⁷ » et ajoute : « vous me permettrez, s'il vous plaît, de n'en pas parler ».

Ces scènes nous paraissent, tout au contraire, très caractéristique du genre de pièces foraines pratiqué par Fuzelier, qui vise au divertissement ; Boindin — c'est manifeste à le lire — attache beaucoup d'importance aux règles de composition dramatique, à la conduite de l'action, et ne perçoit pas que ce n'est pas là le but recherché par les spectacles des foires, que Fuzelier défend comme leur étant particulier⁷⁸, relevant d'un « comique badin⁷⁹ » qui, en dehors des foires, serait inconnu ; il tient sans doute aussi à ce caractère parfois un peu lâche de la conduite dramatique.

1720

76. Boindin, *Lettres historiques...*, « Quatrième lettre historique », p. 9–10.

77. Boindin, p. 17.

78. Voir p. 37.

79. Bibliothèque-Musée de l'Opéra de Paris, Fonds Favart, Carton I, C,7, « Éclaircissements au sujet de la régie de l'Opéra-Comique pour le compte de l'Académie royale de musique ».

Le Camp des Amours

Source du texte. BnF fr. 9336, ff. 1–20 sous le titre *La Revue...*, et ff. 21–33 sous le titre *Le Camp...*, B. La plupart des sources anciennes, à commencer par *État des pièces* et *Opéra-Comique*, mentionnent cette pièce titre *Le Camp...*, B. Il s'agit bien du même texte dans les deux manuscrits⁸⁰.

Représentation. Foire Saint-Laurent 1720. Sur la datation de cette pièce, voir aussi p. 73.

Les frères Parfaict indiquent deux troupes : celle de Francisque, mais aussi celle de Lalauze ; c'est cette dernière qui représenta *Le Camp des amours* en 1720, d'après *Mfp*⁸¹, d'après *État des pièces* et d'après les pages de titre. Théoriquement, les théâtres ne subsistaient à la foire que « par tolérance », mais Campardon parle d'un accord officieux entre Lalauze et l'Académie royale de musique :

L'année suivante [c'est-à-dire en 1720], les spectacles furent rétablis et une permission tacite d'Opéra-Comique fut accordée à Marc-Antoine Lalauze et à Restier frères⁸².

Cette assertion pose cependant problème : si les théâtres forains étaient inquiétés par les Comédiens Français et Italiens, comme ce fut le cas en 1719, et si l'Opéra leur donne son accord pour faire représenter des pièces, pourquoi *Le Camp des amours* est-il majoritairement rédigé en prose ? pourquoi compte-t-il si peu d'interventions chantées ?

Résumé. Junon s'est rendue dans le camp des Amours à la recherche de son époux Jupiter. Elle est rejointe par Arlequin, qui figure un Ris, et profite de son invisibilité pour lui jouer des tours. Ce dernier soupçonne l'Amour volage, endormi au fond du théâtre, et lui vole ses tablettes. Il n'a guère le temps d'en achever la lecture : Junon les lui arrache et s'indigne des procédés de l'Amour. Elle sort et laisse la place à Vénus. L'Amour volage, chef du camp, s'éveille enfin, et vante à sa mère les mérites de son armée ainsi que ses exploits. Junon revient et se félicite de s'être vengée de l'infidélité de son mari ; elle souhaite maintenant prendre sa revanche sur l'Amour volage ; elle fait appeler Vulcain et lui expose son plan, après avoir libéré l'Amour constant du château des bouquins où il était retenu prisonnier. Elle l'enjoint de regrouper les maris trompés. Encadré de deux bergers, l'Amour constant, dans un long monologue archaïsant, expose ses plaintes à Vénus, qui refuse d'accéder à ses doléances. Le combat entre l'Amour volage, Arlequin et Vénus d'une part, d'autre part l'Amour constant, Junon, Vulcain et la troupe des maris trompés se prépare, et c'est l'Amour volage qui sort vainqueur. Vénus lui suggère de faire la revue des Amours soldats et de déterminer où ils seront cantonnés ; ce rapide défilé d'amours divers achève la pièce.

La pièce entremêle donc savamment une vague intrigue avec la peinture des caractères d'Amours divers. Un long monologue de l'Amour constant vise à le ridiculiser en l'assimilant au vieil acteur de la Comédie-Française Baron : il parle dans un langage daté, empruntant une grande partie de son

80. La pièce a été transcrite et éditée par Nina Legout dans son mémoire de master 2, « Les Cupidons de Fuzelier : édition critique du *Camp des Amours*, des *Songes*, et du *Voyage manqué* », sous la dir. de Françoise Rubellin, Université de Nantes, 2011.

81. *Mfp*, t. I, p. 219–220.

82. Campardon, *Foire*, t. II, p. 191.

vocabulaire au français du xvi^e siècle, et les didascalies indiquent que le Pierrot qui jouera l'Amour constant — probablement le « Bréon, bon Pierrot » dont parle Fuzelier dans *État des pièces* — devra imiter l'acteur. Mais plus qu'une critique de l'acteur lui-même, très apprécié du public⁸³, c'est une critique du jeu obsolète des Comédiens Français qu'esquisse Fuzelier.

Cette pièce est la seule des quatre que Fuzelier donna à la troupe de Lalauze en 1720 qui nous soit parvenue, et son originalité ne peut que faire regretter davantage la perte de *Madame Honeſta ou le diable marié*, sans doute élaboré à partir de la fable de La Fontaine, des *Coffres* et d'un *Oracle muet* dont nous ignorons tout mais qui a peut-être servi de point de départ à la pièce de Le Sage et d'Orneval représenté à la foire Saint-Laurent de 1724⁸⁴.

3 Période italienne

Nous ne consacrerons ici de notices qu'aux pièces jouées par les Italiens aux foires, ainsi qu'aux pièces non représentées — c'est-à-dire, en fait, aux pièces manuscrites. Rappelons cependant la liste complète :

- *L'Amour maître de langues* et son prologue *La Mode*, 18 septembre 1718 ;
- *La Mode, La Méridienne, Le Mai*, 21 mai 1719 ;
- *La Rupture du Carnaval et de la Folie*, 6 juillet 1719 ;
- *Le Faucon*, 17 août 1719 (perdu⁸⁵) ;
- *Hercule filant*, 15 mai 1721 ;
- *Arlequin Persée*, 8 décembre 1722 ;
- *Le Serdeau des théâtres*, 19 février 1723 ;
- *Parodie*, 23 mai 1723 ;
- *Amadis le cadet*, 24 mars 1724 ;
- *Momus exilé ou les Terreurs paniques*, 25 juin 1725 ;
- *La Bague magique*, 15 mars 1726.

L'Ami à la mode, non repr.

Source du texte. BnF fr. 9333, ff. 38–55. F₅.

Il s'agit d'une parodie d'*Alcyone* de La Motte et Marais, repris à l'Académie royale de musique à partir du 17 avril 1719.

Pour quel théâtre ? La page de titre indique la date de 1719, et précise que la pièce n'a pas été jouée. En revanche, elle n'indique pas à quel théâtre elle était destinée. Fuzelier espérait-il voir ouvrir

83. Voir Maupoint, p. 109

84. Voir *Théâtre de la Foire : Anthologie de pièces inédites...*, dir. Françoise Rubellin, p. 245–251.

85. Voir p. 178, note 25.

les théâtres forains en 1719, contrairement à ce qui avait été indiqué à la fin de 1718⁸⁶, ou destinait-il sa pièce aux Italiens ? Les deux hypothèses peuvent se défendre.

D'une part, la pièce fait intervenir des marionnettes, ce qui laisse imaginer qu'elle fût destinée à un théâtre qui, comme celui de Bertrand au tout début du XVIII^e siècle, mélange acteurs de chair et de bois. Justement, à la foire Saint-Germain de 1719⁸⁷, malgré les interdictions, Bertrand jouait, et Fuzelier y fait allusion dans *L'Ami à la mode*, qui fait dire à Phorbas, joueur de marionnettes : « j'ai primé à la foire Saint-Germain dernière ; je vous réponds qu'on n'y a pas regretté l'Opéra-Comique⁸⁸ ».

Mais la pièce contient aussi plusieurs scènes indiquées « italiennes », comme *L'Amour maître de langues* et *La Méridienne*, dont l'intrigue n'est que résumée et qui sont manifestement destinées à être jouées *all' improvviso*. De plus, en l'état, c'est-à-dire même sans prendre en considération ces scènes qui ne sont pas rédigées, *L'Ami à la mode* ne contient que peu de chanté : seulement 15,38 %, un chiffre à comparer aux 9,37 % de *La Rupture du Carnaval et de la Folie* la même année. Comme dans cette pièce, les interventions chantées y sont brèves : à l'exception du divertissement final, elles comptent toutes entre deux et quatre vers. La pièce est terminée par un divertissement contenant un air à mettre en musique et un vaudeville : Fuzelier prévoyait donc de donner de l'ouvrage au compositeur du théâtre.

S'il y a un personnage de marionnettiste, c'est le personnage négatif, Phorbas : ne doit-on pas y voir, si la pièce est destinée aux Italiens, une pique contre leurs concurrents forains ? Remarquons enfin qu'il était sans doute plus facile aux Italiens de se procurer des marionnettes et de les agiter, même de façon rudimentaire, qu'aux acteurs de Bertrand d'apprendre à jouer *all' improvviso* et en italien. Pour toutes ces raisons, nous pensons que Fuzelier a écrit *L'Ami à la mode* pour la troupe italienne.

Nous ignorons pourquoi la pièce n'a pas été représentée. Peut-être est-ce simplement parce que les Italiens ont joué *La Rupture du Carnaval et de la Folie* : l'opéra-cible est repris presque immédiatement après *Alcyone*, le 16 mai 1719. La parodie est jouée deux mois plus tard, en juillet. Si le même délai a été nécessaire pour la rédaction et la mise en œuvre de *L'Ami à la mode* après *Alcyone*, peut-être les représentations de cet opéra étaient-elles terminées.

1723

La Rencontre des Opéras

BnF fr. 9333, ff. 56–81 v^o, F₅.

Représentation. 2 septembre 1723.

86. C'est l'hypothèse de Pauline Beucé, *Parodies...*, p.

87. Cela est attesté par un procès-verbal reproduit par Campardon, *Foire*, t. I, p. 133.

88. *L'Ami à la mode*, sc. II.

La page de titre du manuscrit indique :

Cette petite pièce a été composée au sujet du bruit qui courut pendant le courant de l'été de l'année 1723 de l'arrivée d'un opéra italien qui devait, disait-on, passer de Londres à Paris.

C'est aussi une espèce de parodie du prologue du ballet des *Fêtes grecques et romaines* qui fut représenté dans la même année au mois de juillet qui est de l'auteur même de la critique.

Le *Mercur*e d'avril 1723 fait en effet état d'un projet de visite de chanteurs italiens d'un opéra de Londres à Paris :

Quelques acteurs italiens de l'Opéra de Londres doivent venir à Paris et donner douze représentations dans le cours du mois de juillet prochain, moyennant une somme considérable qui sera prise sur la recette. Le surplus tournera au profit de l'Académie, qui cessera les exercices pendant tout ce mois ; elle fournira tout ce qui sera nécessaire pour les représentations des Italiens, les habits, les décorations, les chœurs, les ballets, les symphonies, etc. Ceux qui doivent partager la somme promise sont au nombre de cinq personnes, savoir : deux femmes, deux hautes contes [*sic*], et un concordant. On dit que le prix des places sera augmenté d'un tiers et qu'il n'y aura point d'entrées franches⁸⁹.

Le projet, confié à Crozat, fut fort avancé, malgré les réticences du directeur de l'Académie royale de musique, Francine : le passeport avait même été édité, livrant les noms des chanteurs qui devaient se rendre à Paris sous la direction de Bononcini ; mais il ne fut finalement pas mis à exécution tel quel, sans qu'on sache pourquoi⁹⁰. Maurice Barthélémy remarque qu'au même moment, les Comédiens-Italiens, invités en Angleterre par la princesse de Galle, ne firent pas non plus le voyage, pour des raisons inconnues. Le compositeur Giovanni Battista Bononcini vint à Paris à l'été 1723 — il se vit même proposer un poste par la maîtresse du Régent⁹¹ — puis revint avec quelques chanteurs l'année suivante, mais ils donnèrent des concerts privés, et quelques exécutions au Concert Spirituel⁹².

La rumeur de la venue de cette troupe d'opéra italien à Paris est pour Fuzelier l'occasion de mettre sur scène le débat entre la musique française et la musique italienne. Mais quoique le titre centre *La Rencontre des Opéras* sur ce sujet, il serait regrettable de l'y réduire. En effet, il s'agit probablement d'une des pièces les plus riches de Fuzelier.

À l'occasion des Saturnales, Érato, muse de la musique, a chargé Chrysis d'organiser une fête. Dans la première scène, Clio, muse de l'histoire, tente de dialoguer avec plusieurs compositeurs, en vain. Arrive alors Chrysis (sc. II), qui trouve le moyen de les faire taire (en leur montrant une bouteille), et dialogue ensuite brièvement avec Clio (sc. III), ce qui donne l'occasion d'une brève raillerie du projet des *Fêtes grecques et romaines* : tirer les sujets d'opéra de l'histoire, et non plus de la mythologie.

89. *Le Mercur*e, avril 1723, p. 770–771.

90. Voir Maurice Barthélémy, « L'Académie Royale de Musique et l'Opéra Italien de Londres en 1723 », *Revue belge de Musicologie / Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap*, vol. 10, n° 3/4 (1956), p. 161–163. La rumeur devait courir que la somme proposée aux chanteurs de Londres était insuffisante : c'est la raison qu'invoque l'Opéra italien dans la pièce de Fuzelier.

91. Voir Julie Anne Sadie, *Companion to Baroque Music*, University of California Press, p. 42.

92. Voir Thierry Favier, *Nouvelles sociabilités, nouvelles pratiques : les concerts sous le règne de Louis XV*, dans *Regards sur la musique au temps de Louis XV*, textes réunis par Jean Duron, Mardaga, 2007, p. 120.

Se présente ensuite un député des beaux esprits, qui propose à Chrysis, pour la fête, une parodie du ballet (sc. v). C'est l'occasion pour Fuzelier d'exposer quelques idées sur le ballet et une défense la possibilité de parodier les ballets. Quand arrive Pantalon (sc. vi), ambassadeur de la Comédie-Italienne qui vient proposer ses services pour la fête, le Député lui propose la parodie. Il s'enfuit, ainsi que Chrysis. C'est alors Érato elle-même qui vient sur scène et dialogue avec le Député et le Spectateur suisse (sc. vii), personnage prétendument naïf inventé qui donnait son titre à une gazette qui paraissait en 1723⁹³. Cette scène est une brève critique du ballet des *Fêtes grecques et romaines*. Le Député indique ensuite au Spectateur suisse qu'il n'a fait qu'ébaucher cette critique, et lui propose de lire sa parodie qui, avoue-t-il, a été écrite par l'auteur même du ballet. Ils s'en vont tous deux, accompagnés d'Érato.

Chrysis revient, et rencontre l'Opéra français ; ils sont rapidement rejoints par l'Opéra italien. Les deux se disputent sur leurs défauts respectifs, quand ils sont interrompus par l'arrivée de monsieur Flonflon (sc. xi), « le plus joli gosier du Pont-Neuf », « comte de Lanlère et marquis de Lanturelu ». Au détour de phrases, Fuzelier rappelle ici les liens entre l'Opéra et le vaudeville : à son arrivée, l'Opéra français le reconnaît pour « un de ses grands amis » — allusion probablement double, non seulement au lien entre répertoire lyrique et chansons, mais aussi au privilège que l'Opéra-Comique, maison du vaudeville, paie à l'Académie royale de musique. Le propos est repris un peu plus loin :

CHRYSEIS — Doucement, monsieur Flonflon, respectez un peu votre père nourricier.

FLONFLON — Ma foi, il ne me donne point de repas que je ne lui rende bien.

CHRYSEIS — Est-il possible ?

FLONFLON — Assurément, et s'il y a des airs qui ont été chantés à l'Opéra avant de l'être à la Samaritaine, il y a aussi bien des chansons qui ont paru au Pont-Neuf avant que de se montrer à l'Opéra.

Chrysis propose que chacun donne à entendre un extrait de son art ; après un air bachique français et un air italien (non noté), monsieur Flonflon livre un pot-pourri de vaudevilles, intitulé *Les Caractères de la musique du Pont-Neuf*, où plusieurs refrains sont précédés d'une brève description : « déclaration, transport amoureux, mépris, indifférence », etc.

Suit, enfin, le divertissement final. Son vaudeville, du moins tel qu'il est présenté dans le manuscrit, est identique à celui des *Saturnales*. Il s'agit probablement d'une trace du fait que le *La Rencontre des Opéras*, après avoir servi de prologue aux *Saturnales* les 2 et 3 septembre 1723, a été joué sans *Les Saturnales* au moins les 5 et 7 septembre : le vaudeville, composé par Mouret⁹⁴, a probablement été déplacé des *Saturnales* à la *Rencontre*. La fin de la pièce, d'ailleurs, annonce que les personnages du ballet ne sont tolérés qu'à la condition qu'ils ne fassent que danser, et ne disent rien⁹⁵ ; il s'agit probablement là encore d'un ajout pour les représentations de *La Rencontre* sans *Les Saturnales*.

93. Voir le *Dictionnaire des journaux*, en ligne : <http://dictionnaire-journaux.gazettes18e.fr/journal/1226-1e-spectateur-suisse> (consulté le 7 juillet 2014).

94. Ce vaudeville est imprimé dans le troisième recueil des *Divertissements du nouveau Théâtre Italien*, p. 121. Il est précédé ainsi d'une Entrée pour les esclaves déguisés et l'air « Que j'aime à trouver Apollon ».

95. « CHRYSEIS — Je leur permets de rester, pourvu qu'ils ne fassent que danser. »

Fuzelier et l'italien. Cette pièce montre aussi que contrairement à ce que peuvent laisser penser certaines orthographes, comme « Aiouto » pour *Aiuto* (sc. v), Fuzelier devait bien connaître la langue italienne. En effet, à la sc. XI, il fait un jeu de mot en italien :

M. FLONFLON — Quel parti prendrai-je dans cette querelle ? Car moi, je chante dans le goût français et dans le goût italien.

L'OPÉRA ITALIEN — *O che baron!*

M. FLONFLON — Je ne suis pas baron, mais je suis comte de Lanlère et marquis de Lanturelu.

Comme l'indique le dictionnaire italien Hoepli, le mot *barone*, qui peut être raccourci dans la langue parlée, au XVIII^e siècle, en *baron*, a deux sens : il est l'équivalent du "baron" français, mais aussi synonyme de *briccone*, *furfante*, c'est-à-dire "fripon", "vaurien", "chenapan".

Les Débris des Saturnales

BnF fr. 9332, ff. 343-357, Pm.

Après l'insuccès des *Saturnales*, parodie en trois actes des *Fêtes grecques et romaines*, Fuzelier réduisit sa pièce à un seul acte qui pris le titre des *Débris des Saturnales*. Bien que le manuscrit porte le titre *Les Saturnales*, il s'agit bien ici de la version en un acte. Le *DTP* ne donne pas d'extrait des *Saturnales* mais en donne des *Débris*.

Représentation. 6 septembre 1723.

Le 2 de ce mois, [les Comédiens Italiens] donnèrent sur le même théâtre [du faubourg Saint-Laurent] *Les Saturnales*, pièce nouvelle en trois actes, en vaudevilles, avec un prologue ; cette pièce n'a été jouée que deux fois, et on a été obligé de reprendre *Agnès de Chaillot*, *Le Triomphe de la Folie*, avec le prologue des *Saturnales*, qui est ce que le public a trouvé de plus supportable dans tout l'ouvrage. Une espèce de nouveauté qu'on a donnée peu de temps après, intitulée *Le Débris des Saturnales*, n'a pas été plus heureux⁹⁶.

DTP, t. V, p. 38 note à l'article « SATURNALES, (le débris des) » : « c'est la pièce des *Saturnales* réduite en un acte » et donne de larges extraits. On y trouve également la date du 6 septembre, qui n'est pas corroboré par les registres, qui ne donnent rien le 4, le 6 et le 8 septembre. À partir du 9, les Italiens jouent *Timon le misanthrope* de Delisle de La Drevetière.

On peut imaginer que dans la version originale, *Les Saturnales*, chaque acte parodiait une entrée des *Fêtes grecques et romaines* ; dans *Les Débris des Saturnales*, les personnages des diverses du ballet se trouvent tous mélangés.

Prenant pour prétexte les Saturnales, fête latine carnavalesque lors de laquelle les rôles sociaux étaient inversés, la parodie donne la part belle aux confidents du ballet : ce sont Éros, esclave de Marc-Antoine, et Amintas, esclave d'Alcibiade, qui jouent les rôles principaux ; leurs maîtres font de furtives apparitions (une scène chacun), tandis que Tibulle n'apparaît même pas. Parmi les confidentes⁹⁷, Plautine, celle de Délie, trouve place dans *Les Débris des Saturnales* : elle y est délaissée par

96. *Le Mercure*, septembre 1723, p. 584.

97. Zélide, la confidente de Timée, disparaît.

Amintas qui cherche à séduire d'abord l'amante abandonnée par Alcibiade (« C'est Timée, l'amante délaissée de mon maître : cela m'appartient comme les habits qu'il quitte », sc. VI), puis Délie, à chaque fois sans succès.

On remarque parmi les vaudevilles des *Débris des Saturnales* plusieurs danses de l'opéra parodiées⁹⁸ :

- l'air des Bacchantes (sc. X), II^e entrée, sc. III, p. 145 ;
- une gavotte (sc. XII), que nous n'avons pas identifiée ;
- deux musettes (sc. XII et sc. XIII), III^e entrée, sc. III, p. 219 et p. 228 ;
- un menuet (sc. XII⁹⁹), III^e entrée, sc. III, p. 225 ;
- le « menuet du prologue » (sc. XIII), dans la partition « menuet pour Terpsichore », p. lxxxj.

Le Faux Scamandre

BnF fr. 9332, ff. 358–371, Pm.

Représentation. 2 septembre 1723.

La pièce, comme l'indiquent les registre de la Comédie-Italienne, était jouée à la suite des *Saturnales*, avec lesquelles elle a parfois été confondue. *DTP*, t. V, p. 76 note qu'« elle ne fut pas plus heureuse », et donne de larges extraits.

Le Faux Scamandre était pourvu d'un vaste « divertissement de marchands d'une foire de campagne¹⁰¹ » (pas moins de sept numéros originaux, dont deux vaudevilles). Une partie de ce divertissement (un air parodié de *L'Europe galante* et le vaudeville final « Qui veut acheter du bonbon ») se retrouve dans *Pierrot Perrette* en 1725. Nous avons remarqué une réutilisation similaire avec *Amadis le cadet* (1724) et *Le Ravisseur de sa femme* (1725)¹⁰².

Enfin, l'air « Qui veut de beaux petits oiseaux » sera réutilisé par les Italiens en 1733 dans la parodie d'*Hippolyte et Aricie* de Riccoboni et Romagnesi, sans doute à titre de parodie de l'air de Rameau « Rossignol amoureux ».

4 Deuxième période foraine

De 1724 à 1726, Fuzelier donne toutes les pièces foraines qu'il écrit seul à l'Opéra-Comique ; il écrit néanmoins aussi pour les marionnettes avec d'Orneval (*La Grand-Mère amoureuse*, 1726).

1724

98. Nous renvoyons dans la liste suivante aux numéros de pages de l'édition Ballard de 1723.

99. Les paroles de ce couplet semblent avoir eu du succès : leur incipit, « Fi d'un amant qui n'est que poète », devient ensuite une désignation de l'air¹⁰⁰.

101. *DTP*, t. V, p. 78.

102. Nous discutons plus longuement cet autre cas, voir p. 138.

Les Vacances du théâtre

Source du texte. Imprimé : Paris, Guillaume Cavelier, 1724. Le *Mercure* de mai 1724 mentionne cette publication¹⁰³. L'approbation est datée du 17 avril.

Représentation. 1^{er} mars 1724.

Les Vacances du théâtre profite de l'interruption prochaine des spectacles — à partir du Carême et jusqu'à Pâques — pour mettre en scène les nouveautés théâtrales qui viennent prendre leur repos au Parnasse. Sont donc critiqués *L'Impatient* de Boissy, *Nitétis* de Danchet, la *Mariamne* de Voltaire, *Le Philanthrope ou l'Ami de tout le monde* de Le Grand et *Le Prince travesti* de Marivaux. La scène qui voit se présenter Mariamne (orthographiée ici Marianne) ébauche la parodie de la pièce, en dégradant les personnages aux rangs de paysans et de dignitaires ruraux bourguignons.

Le *Mercure* d'avril 1724 rend compte de la pièce et donne un résumé :

Le premier de ce mois, jour de la clôture des autres théâtres¹⁰⁴, on a donné sur celui des Danseurs de Corde de la foire Saint-Germain, la première représentation d'une pièce en un acte qui a pour titre *Les Vacances des théâtres*. En voici un extrait. Le palefrenier du Parnasse ouvre la scène, tenant une étrille d'une main et une brosse de l'autre. Il se prépare à panser les nouveaux Pégases qui doivent assortir les écuries d'Apollon. Il fait une scène avec Thalie, qui ne sert qu'à l'exposition du sujet. Thalie se retire pour aller recevoir des visites qu'elle attend, et laisse le palefrenier vaquer à l'emploi qu'Apollon lui a donné. Le premier qui se présente au palefrenier du Parnasse, c'est *L'Impatient*. Il vient tout botté, comme il a paru sur le Théâtre Français. Il se fait connaître à diverses brusqueries qui lui échappent, et qui donnent lieu au palefrenier de lui dire que son caractère est outré, et qu'il est plus brutal qu'impatient. *L'Impatient* se retire après avoir reçu quelques coups d'étrille, et fait place à un auteur sexagénaire qui ne produit d'autre titre que d'avoir fait un *Essai d'Ode* à la louange d'un autre auteur. Le palefrenier le raille de commencer si tard son apprentissage. Il témoigne son étonnement, et crie au miracle de voir qu'un auteur en loue un autre ; mais il est encore bien plus surpris d'apprendre que l'auteur loué a lâché des épigrammes contre celui qui le loue. À l'auteur sexagénaire succède *Inès* qui outre deux enfants de sa façon qu'une nourrice tient entre ses bras, en porte un troisième dans ses flancs. *Nitétis* qui survient lui fait des compliments ironiques sur sa nouvelle grossesse et l'appelle la prolifique *Inès*. Cette dernière lui dit que ce n'est pas une chose si surprenante que d'avoir eu trois enfants. *Nitétis* lui répond qu'elle en est bien au septième, puisqu'elle en a eu deux sur le Théâtre Français, quatre sur le Théâtre Italien, et qu'elle est encore grosse. Elles se reprochent réciproquement leurs défauts. *Inès* blâme *Nitétis* d'être trop vertueuse, et *Nitétis* blâme *Inès* de l'être trop peu ; des injures on en vient aux coups ; les deux princesses se tignonnt, au grand plaisir du palefrenier et des spectateurs forains à qui ces sortes de scènes ne sont jamais désagréables. À *Inès* et à *Nitétis* succède le *Prince travesti*, à qui le palefrenier reproche son style, qu'il prétend être tout des plus obscurs à cause des idées métaphysiques dont il est partout assaisonné. *Marianne* vient après ; elle conte la malheureuse histoire de sa vie, dont la durée a été si courte. Le palefrenier lui dit qu'elle aurait vécu plus longtemps si elle avait été plus raisonnable, et de là il prend occasion de lui mettre devant les yeux sa mauvaise conduite ; il lui reproche sa liaison équivoque avec Varus et son peu de complaisance pour Hérode, à qui elle a osé dire en face qu'elle ne saurait l'aimer. Marianne étrillée fait place à *l'Ami de tout le monde*, qui n'est pas mieux traité. De toutes les pièces qu'on a données pendant l'hiver, il ne manque que les *Anonymes* qui n'ont osé se présenter ; le palefrenier d'Apollon dit qu'ils ont bien fait de ne point venir, et qu'il

103. *Mercure de France*, mai 1724, p. 927.

104. C'est-à-dire le premier jour de mars, début du Carême et date de fermeture des théâtres non forains. Pâques tombait le 16 avril 1724, le carême commençait donc bien le 1^{er} mars (46 jour avant Pâques).

aurait employé contre cette pièce non l'étrille mais la fourche à fumier. Thalie et sa suite viennent faire le divertissement de cette petite comédie. Les couplets roulent sur l'étrille¹⁰⁵.

Les Bains de Charenton

Source du texte. A.N. AJ/13/1034, autographe.

Représentation. 22 septembre 1724, « sur le théâtre occupé ci-devant par les Comédiens-Italiens a la foire Saint Laurent », précise le manuscrit.

Opéra-Comique, le *Mercur* et *DTP*, t. I, p. 355 indiquent que *Les Dieux à la Foire* servait de prologue à cette pièce¹⁰⁶, et qu'elle était suivie des *Vendanges de Champagne*.

Opéra-Comique note que *Les Bains de Charenton* et *Les Vendanges de Champagne* « réussirent avec éclat ».

Mercur d'octobre 1724

Le vendredi 22 septembre on donna sur le théâtre de l'Opéra-Comique au faubourg Saint-Laurent la première représentation de deux petites pièces, dont la première d'un acte a pour titre *Les Bains de Charenton*, et la deuxième aussi d'un acte est intitulée *Les Vendanges de Champagne*. Ces deux petites comédies, qui ont fort réussi, étaient précédées d'un prologue appelé *Les Dieux à la foire*.

Ce prologue fait allusion au *Bal des Dieux* donné à l'Opéra le 25 août dernier. La scène se passe sur le théâtre de l'Opéra-Comique, où Plutus, Vulcain, Mercure et Pluton se rendent successivement. Plutus en arrivant, conduit par la Folie, s'informe des pièces qu'on va représenter, et décide d'avance avec la confiance et la capacité d'un maître de coffre-fort. Il demande hors de propos des danses, avec l'empressement d'un riche qui ne veut pas être contrarié, et qui ne s'embarrasse pas de mettre de l'ordre dans ses plaisirs. Pluton offre de lui donner un ballet impromptu, et évoque des Démons et des nymphes des Champs Élysées à qui il commande de représenter par leurs danses l'enlèvement de Proserpine. Ce qui est exécuté avec justesse et vivacité. On croit voir le tableau de cet enlèvement célèbre.

Les Bains de Charenton. Pierrot, batelier coquet, ouvre la scène par un monologue où il marque du repentir de son inconstance et se propose de terminer le cours de ses galanteries villageoises. Il est interrompu dans ses réflexions par l'arrivée d'un baigneur qui se présente pour entrer dans son bateau : c'est Arlequin, garçon traiteur, bien guedé¹⁰⁷, et cependant chargé de cervelas, de jambons et de bouteilles. Dès qu'il s'est retiré paraît Lisette, très jeune personne qui s'est échauffée à voir deux opéras de suite. On ne sera peut-être pas fâché de trouver ici le compte qu'elle rend à Pierrot de ses sentiments sur *Thétis et Pélée*. [...] Après cette scène arrivent Colette et Fanchon, rivales, qui obligent Pierrot d'opter en présence de toutes les filles de Charenton. Il se déclare pour Fanchon. Colette prend son parti en paysanne de la banlieue de Paris. L'acte finit par un divertissement de bateliers et batelières de Charenton¹⁰⁸.

105. *Mercur de France*, avril 1724, p. 737-738.

106. Nous ne saurions cependant certifier que la pièce qui nous est parvenue sous ce titre par deux manuscrits est bien le prologue des *Bains de Charenton*. Voir note 24, p. 177.

107. *Gueder* : « Saouler, faire manger avec excès » (*Acad.*, 1694).

108. *Mercur de France*, octobre 1724, p. 2203-2212. Un large extrait de la scène critique sur *Thétis et Pélée* est reproduit.

Les Vendanges de Champagne

Source du texte. BnF fr. 9336, ff. 45–92 v^o.

Représentation. 22 septembre 1724.

Cette pièce a été reprise en 1732 sous le titre *Les Vendanges du hasard*, comme en attestent la page de titre du manuscrit des *Vendanges de Champagne* et le ms. BnF fr. 9337, ff. 167–171, Pm, qui fournit un canevas de cette version. La version du manuscrit fr. 9336 prend peut-être en compte les corrections apportées en 1732.

Opéra-Comique note que *Les Bains de Charenton* et *Les Vendanges de Champagne* « réussirent avec éclat ».

Un marquis champenois, amoureux de Marie-Anne, fille de madame Guilleret, marchande Drapière de la rue Saint-Honoré, apprend par Arlequin, valet de cette bourgeoise, qu'elle doit se rendre en Champagne pour voir les Vendanges d'Épernay. Il la devance avec Pierrot, son valet, et descend de sa chaise de poste dans une petite maison de campagne qu'il a à une lieue d'Épernay. À peine est-il arrivé, à peine a-t-il instruit Pierrot de sa situation, qu'il accourt à Arlequin, son premier confident, qui lui annonce que la Berline de madame Guilleret s'est rompue dans le grand chemin d'Épernay, voisin du hameau où se trouve la maison du marquis, et que madame Guilleret est non seulement accompagné de Marie-Anne, sa fille, mais encore de M. de Boiscourt, gentilhomme bourguignon qu'elle a choisi pour son gendre. Cette nouvelle attriste fort le marquis. Pierrot, touché du chagrin de son maître, fait travailler son imagination. Arlequin, dans son récit, a déclaré qu'il ne restait pour auberge que la rue aux échappés du naufrage de la berline, et que la seule hôtellerie du hameau était occupée par une demi-douzaine de marchands de vins, attirés dans la province par les Vendanges. Pierrot, animé d'un beau zèle, métamorphose subitement la maison de son maître en auberge, en faisant pendre un chou à la porte ; il fait travestir le marquis en hôtelier, et se déguise lui-même en allemand. Le rival du marquis arrive et prend Pierrot pour un étranger. Ils lient conversation ensemble. Pierrot sonde le gentilhomme bourguignon, découvre qu'il est intéressé et qu'il ne se marie que pour rétablir son château ruiné. Pierrot allemand lui dit qu'il pense de même, qu'il ne prend une femme que pour meubler sa cave de bon vin, et qu'il doit épouser incessamment la comtesse de Clairverjus, champenoise, riche de trente mille livres de rente. Le Bourguignon, tenté par cette fortune, laisse éclater son avarice et apprend au faux Allemand qu'il a signé un dédit de mille pistoles avec madame Guilleret ; cette nouvelle découverte embarrasse fort l'intriguant Pierrot, qui cependant rêve au moyen de détruire cet obstacle et se retire, voyant arriver madame Guilleret, sa fille, et le Marquis hôtelier. La drapière qui est une bourgeoise enjouée et curieuse de bonne chère, ordonne qu'on mette rafraîchir le vin, et emmène son gendre futur pour aller visiter avec elle les dehors du hameau, après que le marquis déguisé lui a proposé de voir chez lui les vendanges qui doivent être ouvertes par une fête bachique et champêtre. Arlequin survient et trouvant le marquis hôtelier seul avec sa maîtresse qui ne le reconnaît pas, cet amant ne l'ayant suivie à Paris que pendant peu de jours et s'étant borné au langage des yeux, ce confident adroit lui ménage le plaisir de faire expliquer Marie-Anne en sa présence, qui se croyant loin du marquis, détaille hardiment ce qu'elle ressent pour lui ; enfin le marquis se fait connaître et baisant la main de sa maîtresse avec transport, il est interrompu par les reproches de Pierrot déguisé en femme, qui feint d'être une rivale de Marie-Anne et l'inquiète un instant. Son maître lui-même s'y est trompé et le reconnaissant lui demande la raison de ce déguisement. Pierrot l'informe de l'ancroche du dédit, et entendant la voix du gentilhomme bourguignon, il les congédie tous en leur disant qu'il va travailler pour les rendre heureux. M. de Boiscourt avance, plein de l'idée de la comtesse de Clairverjus, et résolu de supplanter l'Allemand ; Pierrot feint d'être la comtesse désirée, et enflamme si bien le cœur intéressé du gentilhomme bourguignon qu'il le fait consentir à lui remettre le dédit de mille pistoles, en lui signant une promesse de mariage ; la fausse comtesse écrit généreusement cette promesse, et dit au Bourguignon dupé que la fille d'une bourgeoise ne lui convient pas, et qu'il doit laisser Marie-Anne Guilleret à un

hobereau champenois de ses cousins, qui en est amoureux ; alors le Bourguignon, qui se croit très fin, lâche le dédit, et serre la promesse de mariage signée par la comtesse Pierrot. L'intrigue se dénoue un moment après en présence de madame Guilleret, qui consent volontiers à l'échange de genre qu'on lui propose. Pierrot, sûr de son fait, appelle le marquis, charmé de son bonheur et se démasque avec lui. M. de Boiscourt, honteux d'être la dupe de sa finesse, se retire avec chagrin et le marquis propose à la compagnie de voir la fête bachique préparée dans son jardin. La ferme s'ouvre et on aperçoit au fond de ce jardin des berceaux de vigne, percés par trois arcades, occupée par une foule de vendangeurs et vendangeuses, dansants et chantants, au-dessus de ces arcades ; la treille est encore percée en trois endroits qui sont remplis par des hautbois et bassons en vendangeurs. Cet orchestre joue une marche en dialogue avec l'orchestre qui est au pied du théâtre. Ce divertissement est fort brillant et entrecoupé de danses et de chants agréablement variés.

Ces pièces sont de *M. Fuzelier*. La musique et le ballet ont été composés par *M. Voisin*. L'acte des Vendanges de Champagne finit par un vaudeville¹⁰⁹.

L'Assemblée des Comédiens de la Foire

Le *Mercur*e d'octobre 1724 fait également état de cette pièce, dont le texte ne nous est pas parvenu.

Le jeudi cinq octobre, on a ajouté aux pièces précédentes un acte intitulé *L'Assemblée des Comédiens de la Foire*. C'est un sujet simple qui peint assez naturellement les tracasseries des théâtres. Les comédiens de la foire s'assemblent pour délibérer sur leurs affaires.

La Discorde sort des enfers et vient présider à leur conversation, elle leur souffle son venin, et dans le moment ils critiquent toutes les pièces qu'ils ont représentées pendant la foire ; la Discorde charmée de ce début les trouve dignes d'habiter un hôtel et applaudit aux traits qu'ils lancent contre leurs auteurs. L'acte finit par le ballet de l'enlèvement de Proserpine qu'on y a joint, en supprimant le prologue pour réduire le divertissement en trois actes. Cette dernière petite pièce a été fort bien reçue du public, ainsi que celles qu'elle a accompagné[es] jusqu'à la fin de la foire, qui a duré jusqu'au dimanche 15 de ce mois¹¹⁰.

MfP, t. II, p. 25, indique que cette pièce était précédée des *Dieux à la Foire* et servait de prologue aux *Bains de Charenton* et aux *Vendanges de Campagne*, tout comme *DTP*, t. I, p. 317, qui reproduit en plus le résumé du *Mercur*e ; aucun des deux ouvrages ne fait mention du ballet de *L'Enlèvement de Proserpine*. S'agissait-il de la pièce de ce titre recueillie dans le manuscrit fr. 9312 de la BnF, qui porte justement le sous titre de « ballet » ? Elle est cependant datée de la foire Saint-Germain de 1695. Il y a bien trois actes, mais pas de prologue.

1725

L'Audience du Temps ou l'Occasion

BnF fr. 9336, ff. 93-115 v^o. F5.

Représentation. 22 février 1725.

*Mercur*e :

109. *Mercur*e de France, octobre 1724, p. 2212-2216.

110. *Mercur*e de France, octobre 1724, p. 2216-2217.

On a donné le jeudi 22 février, sur le théâtre de l'Opéra-Comique de la foire Saint-Germain, la première représentation de *Pierrot Perrette*, pièce en vaudevilles de deux actes, précédée de l'Audience du Temps, prologue. La scène de l'Audience du Temps se passe dans le bois de Boulogne, où l'Occasion partage avec Roger Bontemps le soin de répondre à tous ceux qui se plaignent du Temps, ou qui viennent lui demander des grâces. L'Occasion est représentée par la demoiselle de Lille, qui en reparaisant sur ce théâtre-là lui a rapporté des agréments qui lui manquaient.

Le premier client qui se présente à l'audience est un poète qui demande un temps favorable pour une pièce nouvelle qu'il veut donner au public. L'Occasion finit cette scène par ce conseil qu'elle lui donne :

Faites de bons ouvrages,
D'un goût fin et sensé,
Vous aurez les suffrages
Du parterre empressé.
En vain, il pleut, il gèle,
On court voir le nouveau,
Et quand la pièce est belle,
Le temps est toujours beau.

La foire Saint-Germain personnifiée paraît ensuite et se plaint de la chute des pièces des autres théâtres, chute qui ne lui permet pas d'en faire des parodies.

Un vieux solliciteur de procès succède à la foire Saint-Germain ; il demande le veuvage, mécontent d'une jeune brune qu'il a épousée en troisièmes nocces ; cette scène est fort comique, et jouée d'un goût original par l'acteur qui en est chargé.

Une petite fille arrive après le départ du vieux solliciteur et dit que son papa lui a promis de la marier à quinze ans. Son impatience lui fait trahir des sentiments que la timidité et l'éducation ont coutume de marquer ; le prologue finit par des traits galants semés en faveur des dames, *qui*, dit l'auteur, *font ordinairement la plus belle* décoration des spectacles¹¹¹

Pierrot Perrette

BnF fr. 9336, ff. 116–159 v^o. F₅.

Représentation. 22 février 1725¹¹².

Mercur :

Pierrot Perrette est une pièce intriguée, dont voici le plan en abrégé.

Léandre, officier de marine et amoureux d'Angélique, jeune personne captive à la campagne, dans un vieux château, sous l'autorité d'un tuteur qui ne veut pas la marier pour jouir plus longtemps des biens de sa pupille. Le vieux oncle et tuteur, gentilhomme picard, nommé M. de Benaiscourt, a pour domestiques Nicaise, niais véritable, et Nicette, qui contrefait l'imbécile pour ne pas alarmer son maître et pour pouvoir mieux servir la jeune Angélique, de qui elle est confidente. Il a chassé Scaramouche et Diamantine, Italiens, qui commençaient à se franciser. Ce même jour on céléb[re]ra la fête de son village décorée d'une foire rustique ; cela l'inquiète par rapport aux visites qui peuvent lui survenir, et qu'il ne veut pas recevoir.

Pendant que ce soin l'occupe, Léandre arrive sur son vaisseau avec M. Oronte, autre oncle d'Angélique, qui a promis de la marier avec son amant, s'il se trouve qu'il en soit aimé. Cet Oronte est

111. *Mercur de France*, mars 1725, p. 559–560.

112. D'après le manuscrit de la pièce.

propriétaire par moitié du château qu'habite M. de Benaiscourt, et est d'un caractère chancelant, ferme quand il est loin de M. de Benaiscourt, son beau-frère, et tremblant dès qu'il l'aperçoit. Il n'ose entrer dans un château dont il a droit de propriété, en marque ses craintes à Léandre, qu'il déguise sous les apparences de la circonspection. Pierre, valet de Léandre, instruit de la peine de son maître et de la façon de penser de M. de Benaiscourt, se produit à ce bizarre pour valet et pour servante sous les noms de Pierrot et de Perrette. Ce double personnage fonde toute l'intrigue et le comique de cette pièce. Léandre entre dans le château à la faveur de cette fourberie, voit Angélique et obtient son aveu, qui est confirmé par son bon oncle, M. Oronte¹¹³.

Les Quatre Mariamnes

Source du texte. Imprimé, Flahaut, 1725.

Représentation. 1^{er} mars 1725, Opéra-Comique

À la huitième représentation de cette pièce [*Pierrot Perrette*], on y a joint un acte nouveau, intitulé les quatre Mariamnes, qui a eu un succès éclatant. C'est un vaudeville naissant des contestations de quelques auteurs au sujet de quelques tragédies nouvelles, toutes nommées Mariamnes, et travaillées sur le même fonds. Cet acte est lié par l'idée avec le prologue [*L'Audience du Temps*]. La scène ouvre par l'heure de la Comédie personnifiée à qui l'Hiver, aussi personnifié, annonce qu'il vient d'arriver des dames d'importance qui demandent instamment audience, et que quoiqu'elle soit finie, on ne peut refuser de les entendre. La première qui se présente se nomme Mariamne l'inconnue, elle est masquée et en cape de Bretagne ; elle représente une des Mariamnes qu'on prétend avoir été lue à l'assemblée des Comédiens, et refusée. Elle se plaint de ce refus, et de ce qu'on n'a pas voulu la loger dans le superbe hôtel de la Comédie où, dit-elle, on a hébergé depuis deux folles Mariamnes ; elle s'éloigne en voyant arriver la nouvelle Mariamne avec son fils Alexandre qui la soutient ; celle-ci a le front bandé et des emplâtres à la tête pour marquer sa chute ; elle est interrompue dans ses plaintes par l'arrivée de Mariamne qui a été représentée il y a environ un an, elle a des béquilles comme une convalescente qui a été disloquée ; elle est suivie de son galant *Varus*.

Qui voulait la venger et non pas la séduire.

Elle le charge d'aller savoir si le temps est enfin disposé à rendre justice à ses charmes ; elle aperçoit la nouvelle Mariamne et lie avec elle une conversation qui devient la critique réciproque des deux tragédies.

Mariamne l'inconnue, qui a tout écouté, les aborde, et leur déclare qu'elle a aussi bien qu'elles des prétentions sur l'hôtel de la Comédie. Cette nouvelle dispute augmente par l'arrivée de la Mariamne de Tristan L'Hermite, qui sous la figure d'une vieille, reproche aux autres ce que le public leur a reproché, et s'en va. Les trois Mariamnes qui restent renouvellent leurs plaidoyers, et prétendent toutes rentrer avec gloire, bien et dûment corrigées, dans l'Hôtel d'où le bon goût, ou le caprice, les a bannies ; leur bile s'allume, et leur dispute finit par un combat à l'italien, où les emplâtres et les béquilles sont furieusement dérangés ; cette pièce est remplie de traits qui séparés perdraient de leur grâce, qui consiste dans la liaison et la justesse des applications.

Le mercredi 14 de ce mois, ces pièces furent représentées sur le théâtre du Palais Royal par les acteurs de l'Opéra-Comique¹¹⁴.

Fuzelier précise également dans *Opéra-Comique* que « cette parodie eut près de quarante représentations ». Sont critiquées les *Mariamnes* de Voltaire (1724), Nadal (1725), d'un anonyme et de Tristan L'Hermite.

113. *Mercur de France*, mars 1725, p. 560–562.

114. *Mercur de France*, mars 1725, p. 562–564.

Le 28 avril 1725, les Comédiens Italiens représentent *Les Huit Mariannes* de Piron qui mettent en scène les Mariannes originales et celles de Fuzelier.

Le Ravisser de sa femme

Source du texte. BnF fr. 9335, ff. 210–240 v^o.

Il s'agit d'un remaniement d'*Arlequin devin par hasard* de 1716 ; l'épisode où Arlequin se faisait devin y disparaît, d'où le nouveau titre de *Ravisser de sa femme*. Le texte du manuscrit BnF fr. 9335 est bien celui de 1725 : il fait allusion, par deux fois, aux *Quatre Mariannes* de Fuzelier. Au lieu des trois actes d'origine, il n'y a plus qu'un acte.

Représentation. Mars 1725.

Le *Mercur* évoque rapidement la pièce :

Cependant l'Opéra-Comique a continué ses représentations jusqu'au samedi 24 et a donné une pièce nouvelle d'un acte, sous le titre du *Ravisser de sa femme*, sur le théâtre du Palais Royal¹¹⁵.

État du texte. Le manuscrit comporte trois passages supprimés, biffés par le scripteur : un échange de répliques entre Colas et le Docteur, un échange entre Arlequin et le Docteur, et une version très abrégée de la scène VI (ff. 219 et 221 r^o et v^o ; les ff. 219 v^o à 220 v^o sont vides, barrés d'une croix) : le début (une réplique en prose et le premier couplet sur « À la façon de barbari ») et la fin (à partir de « Sans soin, sans envie ») de la scène. Après ce passage supprimé, le scripteur reprend directement sa copie au deuxième vers du couplet sur « À la façon de barbari », « Parlez sans verbiage », omettant la réplique en prose et l'apostrophe d'Arlequin (« Monsieur, je voudrais vous parler ») au Docteur¹¹⁶. Cet état du manuscrit, avec ses passages supprimés et ses pages blanches, nous laisse imaginer que Fuzelier a refait cette scène, qui est la plus longue de la pièce.

D'autre part, au milieu de la scène VI, on lit, dans une occurrence de l'air des « Trembleurs », le texte suivant :

La langue grecque ou latine ?

L'algèbre ou latine ?

ARLEQUIN

Je n'aime pas le bassin.

Le deuxième vers est trop court d'une syllabe pour convenir à l'air, il ne semble rien vouloir dire et la réplique d'Arlequin ne lui répond nullement. Il est probable que le scripteur l'a confondu avec le précédent et en a mal recopié la fin¹¹⁷.

115. *Mercur de France*, mars 1725, p. 567.

116. Nous les avons rétablies dans notre édition.

117. Le vers faux portait probablement, à la place de « latine », « la médecine » : c'est ce que laisse penser la mention du bassin, ustensile médical.

Du Devin par hasard au Ravisieur. Comme nous l'avons indiqué, l'acte III de la pièce de 1716, *Arlequin devin par hasard ou le Lendemain de nocces*, est perdu ; on n'en connaît le contenu que par un bref résumé. C'est cet acte III qui, semble-t-il, était commun aux deux pièces.

Résumons la pièce de 1725. Comme c'était probablement le cas en 1716, puisque c'est ce qui semblait se passer à l'acte II du *Lendemain de nocces*, les personnages se retrouvent d'abord dans une espèce de foire. sc. I. La Jacodière confie à son valet Arlequin, déguisé en fiacre, que son aimée, Marinette, doit se rendre au lieu où se passe la pièce pour le lendemain des nocces de Pierrot. sc. II. Arlequin, une fois son maître parti, rencontre justement Marinette et lui dit que son maître la cherche ; elle part le chercher. sc. III. Arlequin est pris pour un fiacre par M. de Kercoteret, Bas-Breton. Il s'agit d'une « scène épisodique », sans rapport direct avec l'intrigue. sc. IV. La Jacodière revient, Arlequin lui raconte son aventure de la scène précédente. sc. V. La marraine de Marinette arrive et annonce à La Jacodière que Marinette est bien au lendemain de nocces ; elle confie à Arlequin la mission de faire perdre son temps au docteur, qui arrive. Pendant la sc. VI, la plus longue de la pièce, le Docteur parle à peu près seul et perd son temps à expliquer ses connaissances à Arlequin, qui n'a pas grand-chose à faire pour le retenir. sc. VII. Le Docteur s'entretient avec Colas, père du promis de Marinette. sc. VIII. Pierrot, seul, dit qu'il a quitté le repas. sc. IX. Il est rejoint par Arlequin, qui se fait passer pour un garçon de la noce, puis s'enfuit ; sc. X puis c'est Olivette, la mariée, qui rejoint son époux. sc. XI. La marraine, conduisant Marinette et La Jacodière, leur dit de s'enfuir, mais Pierrot les entend et appelle le Docteur. sc. XII. Le Docteur arrive ; sc. XIII, on apprend que La Jacodière est le fils de Colas, et le fiancé promis à Marinette. La sc. XIV annonce le divertissement, qui occupe la sc. XV.

Comme on le voit, l'intrigue diffère sensiblement de celle de 1716, puisqu'alors, Léandre (devenu La Jacodière en 1725) épousait Léonore (devenue Marinette) sans l'aveu du père, qui, malgré cela, consentait finalement au mariage. On remarquera aussi que le baron anciennement greffier de 1716 est devenu le Docteur. L'intrigue, en fait, est concentrée au début et à la fin de la pièce, laissant au milieu un certain nombre de scènes qui n'avancent pas l'action : Arlequin ennuyé par le Docteur, puis qui se fait passer pour un parent de Pierrot ; Pierrot discutant avec sa femme de leur avenir conjugal.

Le divertissement. Enfin, le divertissement final de la pièce est identique à celui d'*Amadis le cadet*, de Fuzelier, créé l'année précédente à la Comédie-Italienne, et donc mis en musique par Jean-Joseph Mouret. S'agit-il d'un reliquat de la version de 1716, que Mouret aurait mis en musique pour la foire dès cette première version, et que Fuzelier et Mouret auraient réemployé pour *Amadis le cadet* ? Ou bien Fuzelier a-t-il réutilisé le divertissement écrit l'année précédente pour *Amadis le cadet* dans *Le Ravisieur de sa femme* ? Le refrain du vaudeville, « Attendez au lendemain », semble faire allusion au titre *Le Lendemain de nocces*, ce qui laisse supposer que le divertissement a été écrit pour la pièce et intégré ultérieurement à *Amadis le cadet*.

On notera à ce propos une variante : dans l'air « On sautille, on frétille », *Amadis le cadet* porte :

On veut la chasse ; on veut le mirliton
Mirliton, mirlitaine,

On veut le mirliton...

tandis qu'on lit dans *Le Ravisseur de sa femme* :

On veut la chasse ; on veut le cotillon.

L'air du « Mirliton » est apparu en 1723, c'est-à-dire bien après *Arlequin devin par hasard* ; cet air a peut-être été adapté en 1724, dans *Amadis le cadet*¹¹⁸.

Un cas similaire est fourni par *Le Faux Scamandre*, dont une partie du divertissement est réutilisée dans *Pierrot Perrette*. Dans les deux cas (*Amadis–Ravisseur* et *Scamandre–Perrette*), il s'agit du divertissement d'une pièce de Fuzelier pour les Italiens, mis en musique par Mouret, qui se retrouve dans une pièce ultérieure de Fuzelier pour l'Opéra-Comique ; les deux pièces foraines sont de plus jouées la même année. Ceci nous porte à croire que dans les deux cas, Fuzelier a réutilisé son divertissement déjà mis en musique¹¹⁹.

Les Adieux de Melpomène, non repr.

BnF fr. 9333, ff. 104–119. *F_S*.

Non représenté d'après le manuscrit — ce que confirme l'absence de la pièce dans les dictionnaires —, mais CÉSAR indique, nous ignorons pourquoi, une représentation à la loge de Pellegrin à la foire Saint-Laurent de 1725, en août.

La pièce a pour sujet le départ d'une partie de la troupe des Comédiens Français pour des représentations devant la cour.

1726

Les Songes

BnF fr. 9336, ff. 172–198, *F_S*, et 199–202, *P_m* ; cette deuxième version est en canevas.

Représentation. 30 mars 1726

Autres sources. Maupoint donne deux articles à cette pièce : l'un au titre *Les Songes*, l'autre à *L'Île des Songes* ; seul le second porte le nom de Fuzelier, mais les deux sont indiqués en mars 1726.

118. Une autre variante, moins signifiante : le manuscrit du *Ravisseur de sa femme* indique « (*Sans chanter* :) Ô pouvoir de l'hymen », alors que cette phrase, qui ne rime pas, est bien mise en musique par Mouret dans *Amadis le cadet*.

119. Les recueils de *Divertissements du nouveau Théâtre Italien* ne sont pas datés et ne sont donc d'aucune aide : le privilège est accordé à Mouret dès 1703 pour faire imprimer tout ce qu'il voudra. Tout au plus peut-on remarquer d'une part qu'on trouve dans les bibliothèques des recueils divers (certains d'une centaine de pages, d'autre du triple), et d'autre part que certaines pages portent deux numéros : l'un au centre, l'autre dans le coin extérieur haut, ce qui laisse penser que les mêmes planches ont été regravées et réutilisées.

L'Opéra-Comique donna le samedi 30 mars, sur son théâtre de la rue de Bussi, une petite pièce nouvelle d'un acte intitulée *Les Songes*, dans laquelle il est parlé de la tragédie d'*Œdipe*¹²⁰, et du ballet des *Stratagèmes de l'amour*.

Le 8 de ce mois [avril], on représenta la même pièce et on la continua toute la semaine jusqu'au dimanche des Rameaux exclusivement sur le théâtre de l'Opéra, où le sieur Hamoche, qui joue le rôle de Pierrot, fit, en habit de ville, le compliment qui suit¹²¹.

Messieurs, l'auteur de la bagatelle que nous allons vous donner, enhardi par un exemple très récent, m'a chargé d'un petit compliment, tourné en apologie, au sujet de la besogne comique. Ce n'est pas pour vous prévenir sur ce qu'il vous offre des matières rebattues, il sait que vous n'aimez pas trop les habits retournés : non, messieurs, le badinage que nous osons vous présenter n'est pas du moins entièrement usé, puisqu'une partie roule sur un opéra nouveau que vous avez extrêmement ménagé. Ce n'est pas aussi pour vous préparer à un travestissement d'actrices, les nôtres ne gagneraient pas à jouer des rôles masculins, et de plus elles sont charmées de remplir leurs fonctions de femmes. Voyez donc, messieurs, ce que j'ai à vous dire : C'est que malheureusement pour nous, le ballet nouveau qui nous a fourni une scène a disparu si brusquement, que vous n'auriez pas eu le temps de faire sur lui les Nota, qui sont nécessaires pour l'intelligence de notre critique : on vous prie, par rapport à ceci, de nous pardonner les obscurités que vous y pourrez trouver. Vous savez parfaitement, messieurs, que le succès d'une critique est presque toujours égal à la réussite de l'ouvrage critiqué, et par conséquent qu'il est très fâcheux d'avoir à faire à des opéras qui ne sauraient demeurer plus de trois jours en place : nous l'occupons aujourd'hui, cette place dangereuse.

Pierrot chante le couplet qui suit, sur l'air du divertissement de la parodie des *Éléments*¹²² :

Avertissement lyrique,
 Qui tient mal ce qu'il promet,
 Et et et et et et et,
 Dit que le noble comique,
 Seul dans ce lieu-ci s'admet,
 Et et et et et et et,
 Nous n'oserions y prétendre,
 Messieurs, daignez nous entendre
 Sans tirer votre sifflet
 Gardez-vous bien de nous prendre
 Pour quelque nouveau ballet.

Extrait de la pièce des Songes

La scène se passe dans le château d'un vieux nouvelliste où Morphée et sa cour se sont retirés en quittant Atys et l'Académie royale de musique. Arlequin y arrive et trouve la Nuit, confidente de Morphée, qui lui apprend que les Songes rendent leurs oracles dans l'antichambre du dieu du Sommeil, où ils transportent les dormeurs, de qui on veut pénétrer le dessein ou les sentiments. *Les dormeurs qu'on amène ici*, dit la Nuit, *ne se réveillent jamais sans ma permission, mais en dormant ils découvrent leurs véritables sentiments : ils marchent, gesticulent, ouvrent même les yeux ; enfin, on les prendrait pour des hommes bien éveillés s'ils mentaient.* Arlequin est curieux de voir comment se passe la cérémonie de ces oracles-là. La Nuit lui dit de rester pour en être témoin. Il vient une jeune personne défrayée par un notaire qui veut savoir ce que pense de sa conduite son tendre garde-note ; il est amené par les Songes et prononce en dormant cette résolution consolante pour sa belle, *Sur l'air : Dirai-je mon [confiteor].*

D'un rival je sais le bonheur,
 Mais je garderai le silence,

120. Orthographié « Edipe ».

121. « Ce discours est relatif en partie à celui qui fut fait à la Comédie-Française, avant la première représentation du nouvel *Œdipe* » (note de l'original).

122. C'est-à-dire le vaudeville final du *Chaos*, représenté à la Comédie-Italienne.

Et pour rattraper votre cœur,
Je vais redoubler ma dépense ;
Oui, ma Catin, vous m'aimerez,
Ou bien vous me ruinerez.

On remporte le notaire, Catin sort et Arlequin qui est resté avec la Nuit, lui propose de consulter les Songes pour lui. *Voici mon affaire*, dit-il, *Marinette que j'adorais à Paris m'a sacrifié à Mezzetin : son infidélité m'a fait prendre le parti de l'absence Je serais curieux de savoir par le moyen des Songes jusqu'où mon rival a conduit son intrigue*. La Nuit dit d'aller faire un tour dans le château, et qu'elle a des affaires à terminer avant la sienne. Climont¹²³ vient supplier la Nuit de faire venir l'Amour dormant. *Je suis très embarrassée*, dit-elle, *au sujet d'un mariage dont on me menace ; on débite que le fils de Vénus invente à présent les plus ingénieux stratagèmes du monde*. L'Amour, dans un rêve qu'il fait, expose les trois stratagèmes du ballet nouveau, de façon que la Nuit s'écrie à la fin : *C'est pour le coup qu'on peut chanter en conscience à la Comédie : Palsembleu, l'Amour est un fat*. Cette scène est suivie d'une qui se passe entre M. Sené, médecin, et M. Savonnette, chirurgien, qui détaillent comiquement les discussions de la Faculté avec l'Amphithéâtre de Saint-Côme. Ensuite vient un procureur plein de confiance, qui se croit fort aimé de sa femme et qui est désabusé par elle même. Il se trouve que le procureur est coiffé par son maître clerc. Après cette scène, la Nuit, curieuse de savoir le sort que préparent les théâtres comiques à l'Œdipe nouveau, fait amener par les Songes un faiseur de parodies qui, en dormant, s'arrange sur le plan de la critique. Il se plaint d'abord de ce que l'Opéra-Comique, la Comédie-Italienne et les Marionnettes lui ont dérobé la parodie d'Atys, larcin qui ne leur a pas beaucoup profité. De là, il fait le calcul de l'âge que doit avoir Jocaste dans le temps où elle se livre à de telles vivacités, cela passe la cinquantaine.

Qu'il est beau de lui voir pousser plus d'un soupir,
Qu'elle donne à l'amour plus qu'à son repentir !
Dans ces moments du moins la sensible Jocaste
Des vertus de son fils n'emprunte point le faste,
Elle voudrait encore jouir de son erreur,
Et le crime paraît fort possible à son cœur.

Ensuite il apostrophe à la fanfaronnade Œdipe qui dès le commencement du premier acte de la tragédie nouvelle annonce hautement qu'il va s'immoler pour son peuple et qui ne s'en souvient qu'à la fin du cinquième : Eh ! fi donc,

Vous balancez, seigneur, et vos sujets périssent.

Après avoir parlé du *Talisman* dont s'est muni Œdipe, et fait une observation sur la haine mitigée de ses deux fils qui en Grèce ne combattaient que pour se tuer l'un l'autre et qui à Paris ne disputent que pour se tuer eux-même. Il lâche le couplet suivant à propos de ces deux frères jumeaux inutilement féminisés. *Il faut louer*, dit-il, *la fécondité de l'auteur*, sur l'air, *Quand dans la Méditerranée*.

Loin de se copier lui-même,
Il montre une abondance extrême ;
Œdipe prend peu garde aux frais ;
Quel art ! qu'en culotte on y mette,
Les deux bambins qui dans *Inès*
Ne s'étaient montrés qu'en jaquette.

Oh ! par ma foi, s'écrie-t-il enfin, *je viens de rencontrer la forme de ma parodie ; il y a quatre Œdipes, nous avons aussi quatre Mariannes : il faut, parbleu, ce sont des partis sortables*. Ô ciel ! interrompt la Nuit,

Unir tant d'ennuyeux ! quel tic !
Le projet est atroce !
Je ne crois pas que le public

123. Dans la pièce, Climène.

Soit garçon de la noce !

On a oublié de mettre à leur place les noms des quatre futurs. Ce sont l'Œdipe du grand Corneille, l'Œdipe de Lyon, l'Œdipe d'Outremer et enfin l'Œdipe au Talisman. Dès que le faiseur de parodies est renvoyé, Arlequin arrive ; les Songes, pour le satisfaire, amènent sa maîtresse Marinette qui, en dormant, lui prouve qu'elle lui est fidèle : la Nuit l'éveille, et Arlequin charmé lui propose de l'épouser. On ouvre la ferme et on voit Morphée. Les Songes et tous les dormeurs ronflants qui, réveillés, chantent les couplets suivants sur l'air du *Cahin Caha*, dont voici le dernier :

Vive une pièce¹²⁴ [...]

L'ordre des scènes dans le manuscrit de la pièce est un peu différent : la scène du poète parodiste et celle qui critique *Les Stratagèmes de l'Amour* sont échangées.

L'Amour et Bacchus à la Foire ou Les Dieux travestis

Source du texte. Le portefeuille BnF fr. 9336, contient deux versions de cette pièce : la première, ff. 209–224, *F_S*, est complète, la seconde, ff. 225–230, *P_m*, est un canevas.

Représentation. 3 juillet 1726

Les *MfP*, sans donner de titre au prologue, le mentionnent et donne la date du 3 juillet, date à laquelle ouvrit l'Opéra-Comique (la foire Saint-Laurent avait commencé très tôt, le 28 juin)¹²⁵ ; ce prologue précédait *Le Saut de Leucade* et *Le Galant brutal*. *Opéra-Comique* mentionne les deux pièces « avec un prologue, faible succès ». Il nous paraît que l'ensemble quitte l'affiche le 17 juillet, date à laquelle on donne une pièce nouvelle, *Pierrot fée*, accompagnée de deux reprises, *L'École des amants* et *Les Arrêts de l'Amour*¹²⁶, qui à leur tour céderont la place aux *Pèlerins de la Mecque*, en trois actes, de Fuzelier, Le Sage et d'Orneval, le 29 juillet — grand succès, représenté jusqu'au 6 septembre.

Les deux manuscrits donnent deux titres différents à ce prologue : l'un l'intitule *L'Amour et Bacchus à la foire*, l'autre *Les Dieux travestis* ; aucune des autres sources ne mentionne ces titres.

Malheureusement, le copiste du manuscrit qui donne la pièce complète est en réalité incomplet : ainsi, à la scène VII, qui joue effectivement le rôle du prologue (elle annonce les deux pièces qui vont suivre), le Chevalier gascon semble répondre à une question du Docteur qui manque dans le déroulement :

LE CHEVALIER — Oh ça, votre seconde pièce, comment l'intitulez-vous ?

LE DOCTEUR — Le Galant brutal.

LE CHEVALIER — Si je connais Francisque, moi ! Allez, Docteur, Francisque me faisait respectueusement sa cour à Vordeaux.

L'évocation de Francisque par le Chevalier apparaît inopinément. Or, la page de titre de ce manuscrit indique que la pièce était jouée par « la troupe du sieur Francisque à la foire Saint-Laurent le 13 juillet 1726 ». Qu'est-ce à dire ? Remarquons d'abord que la date est fautive : il doit s'agir du 3 juillet,

124. *Mercure de France*, avril 1726, p. 807–813.

125. *MfP*, t. II, p. 36.

126. *MfP*, t. II, p. 36.

et non du 13, comme l'indiquent les frères Parfaict, comme pour les deux pièces que le prologue accompagne.

Les Parfaict n'indiquent pas que Francisque ait disposé d'un théâtre. En revanche, ils l'évoquent à propos de la fin de la foire, en ces termes :

Le [...] 23 [octobre], l'Opéra-Comique donna son spectacle sur le théâtre du Palais Royal ; il fut terminé par un compliment prononcé par Francisque, qui remercia le public de l'indulgence et de la bonté qu'il avait témoignées pendant le cours de cette foire¹²⁷.

Le *Mercure* d'octobre 1726 évoque la même représentation :

L'Opéra-Comique, qui a joué plusieurs fois depuis la clôture de la foire Saint-Laurent sur le théâtre du Palais Royal, prit congé du public le mercredi 23 octobre : le sieur Francisque prononça le discours suivant, qui fut applaudi¹²⁸.

D'autre part, les *Mercure* d'août et de septembre indiquent aussi que *Les Pèlerins de la Mecque* avaient été représenté[s] par « l'Opéra-Comique du sieur Francisque » à partir du 29 juillet¹²⁹ ; de même, en octobre :

L'Opéra-Comique du sieur Francisque donna le 20 septembre la première représentation d'une pièce nouvelle intitulée *Les Comédiens corsaires*¹³⁰

La livraison de juillet, en revanche, ne parlait que de « l'Opéra-Comique ».

La page de titre du *Galant brutal* donne peut-être une piste :

Représenté sur le théâtre de l'Opéra-Comique de la foire Saint-Laurent par la troupe du sieur Francisque¹³¹.

Honoré aurait-il laissé son théâtre à une autre troupe que celle qui l'occupait habituellement ? Dans tous les cas, les listes d'acteurs des *Dieux travestis*, du *Galant brutal*, du *Saut de Leucade* et des *Pèlerins de la Mecque* ne donnent aucun rôle à Pierrot ; dans le même temps, la part d'Arlequin est grande dans toutes ces pièces — il est très probable que Francisque fit l'Arlequin, rôle qu'il avait déjà tenu auparavant.

Il devait bien y avoir un Pierrot à cette foire, puisqu'on y représenta un *Pierrot fée*, et qu'un Pierrot figure dans *Le Bois de Boulogne* de Fuzelier. Si son rôle est réduit dans *Le Bois de Boulogne*, il ressemble cependant à celui de *La Gageure de Pierrot* ; d'autre part, le titre de *Pierrot fée* indique clairement un travestissement. Peut-on en déduire que c'était Hamoche qui jouait ? Il s'agit peut-être simplement de caractères qu'il a laissés au type de Pierrot. Les deux pièces n'ont obtenu que peu de succès.

Le Saut de Leucade

BnF fr. 9336, ff. 258–264. *Pm*. Il s'agit d'un canevas, et non de l'intégralité de la pièce.

127. *MfP*, t. II, p. 38.

128. *Mercure de France*, octobre 1726, p. 2347. Suit effectivement le texte du compliment.

129. *Mercure de France*, août 1726, p. 1879, et septembre 1726, p. 2050.

130. *Mercure de France*, octobre 1726, p. 2310.

131. BnF fr. 9336, f^o 231.

Représentation. Du 3 au 28 juillet 1726¹³².

La pièce a été jouée avec le prologue *L'Amour et Bacchus à la Foire* et la parodie *Le Galant brutal*. *DTP* indique comme date le 3 juillet, de même que le manuscrit du *Galant brutal* ; nous retenons cette date.

Le *Mercur*e ne mentionne pas cette pièce, mais il faut remarquer que la livraison de juin 1726 proposait une « Dissertation sur le Saut de Leucade lue à l'Académie royale des Belles-Lettres le 30 avril 1726, par M. Hardion » qui explique ce mythe et son origine. Il nous paraît fort probable que c'est en la lisant que Fuzelier eut l'idée d'en faire une pièce.

Nous reproduisons le résumé donné par le *DTP*, dont nous retranchons les couplets cités :

Arlequin se trouve, sans qu'on sache par quel hasard, au promontoire de Leucade. Il y voit Marton, sa maîtresse, mais cette fille, qui a certaines raisons pour garder l'incognito, lui soutient qu'elle n'est point Marton, mais Mirtillis, confidente de la prêtresse d'Apollon ; elle ajoute que cette éminence qu'on aperçoit est le fameux promontoire de Leucade d'où se précipitent les amants infortunés qui veulent se guérir de leur passion. Puisque tu es dans ce cas, continue-t-elle, je te conseille de faire galamment ce saut, qui t'illustrera autant que *le gain d'une bataille ou un entrechat fait avec grâce*. Arlequin hésite beaucoup à prendre ce parti : la prêtresse est obligée de lui citer des exemples célèbres pour le déterminer.

Arlequin reconnaît Scaramouche, son ancien ami, à qui il fait part de son dessein ; Scaramouche veut l'en dissuader, et n'en pouvant venir à bout, il le recommande à Gondolin, matelot de Leucade dont l'emploi est de pêcher les malheureux qui ont fait le saut. Je le veux bien, répond Gondolin, pourvu qu'il soit discret. [...]

Éraste, petit-maître français, entreprend le voyage de Leucade par pure charité : c'est moi, dit-il à Gondolin, qui vous ai donné le plus d'occupation : plus de vingt aimables filles ont déjà fait le saut pour l'amour de moi et j'ai pitié d'une infinité d'autres qui seraient bientôt contraintes à suivre un si dangereux exemple. [...]

D. Diègue, vieil espagnol, se présente ensuite. Le motif qui le conduit est bien différent de celui du cavalier français. Il aime la jeune Lisette, son mariage est conclu avec le père de cette belle, mais il aime mieux faire le saut que de forcer la répugnance de sa maîtresse. [...] Le petit Toinillon, amant de Lisette, ose, malgré la faiblesse de son âge, tenter l'aventure. [...]

L'auteur a placé dans les scènes suivantes une critique faite à la hâte de la tragédie d'*Cédipe* de M. de La Motte, de celle de *Pyrrhus* de M. Crébillon. *Cédipe*, se confiant sur son *Talisman* (c'est le nom d'une petite comédie de M. de La Motte qui paraissait en même temps), se précipite et coule bientôt à fond. À l'égard de *Pyrrhus*, il essuie quelque bourrasque, mais il a le bonheur de se sauver à la nage.

Marton revient, accompagnée de Lisette et du petit Toinillon. Elle conseille à cette belle de se rendre aux volontés du vieux Diègue ; c'est, ajoute-t-elle, le seul moyen d'accorder les intérêts de vous trois. [...]

Il ne reste plus qu'à fixer le sort d'Arlequin. Marton, quoique obligée de se démasquer, s'obstine à vouloir que son amant fasse le saut ; Arlequin, irrésolu, va, revient, et se détermine enfin à obéir.

Marton, sentant quelques scrupules, prie Gondolin de repêcher son amant avec son croc, mais de prendre bien garde de le mutiler. Arlequin reparait dans le moment pour faire cesser son inquiétude : Heureusement, dit Scaramouche, c'est un homme de paille qui a fait la culbute à sa place. Marton est satisfaite de l'épreuve, et les matelots et matelotes viennent célébrer les noces d'Arlequin avec Marton et de D. Diègue avec Lisette¹³³.

132. *MfP*, t. II, p. 35–37.

133. *DTP*, t. V, p. 64–69.

Comme beaucoup de pièces à tiroirs (voir, par exemple, *Le Temple de la Nuit*), la revue des personnages est encadrée par une intrigue ; cependant, au lieu de ne consacrer qu'une scène aux personnages qui paraissent épisodiques (Dom Diègue, Lisette, Toinillon), Fuzelier développe pour eux une petite intrigue parallèle, et le dénouement de leur intrigue se trouve lié à celui de l'intrigue principale, puisque les deux couples voient leurs noces célébrées en même temps par la fin de la pièce.

Le Galant brutal

BnF fr. 9336, ff. 231–257, B.

Représentation. Du 3 au 28 juillet 1726¹³⁴.

Parodie d'*Ajax* de Mennesson et Bertin de La Doué (1716, repris le 16 juin 1726).

Cette pièce est mentionnée, avec *Le Saut de Leucade*, par *MfP*, t. II, p. 36, sous le titre *L'Amant brutal*. Nous lui conservons cependant le titre que lui donne Fuzelier dans *Opéra-Comique*, et qui figure sur le manuscrit.

Le Bois de Boulogne

Source du texte. BnF fr. 9336, ff. 265–279 v^o. B.

Représentation. 8 octobre 1726¹³⁵.

Le Mercure mentionne rapidement cette pièce « que le public ne goûta point¹³⁶ », ce que confirme le *DTP* : « Cette pièce fut très mal reçue, les sifflets empêchèrent d'entendre les dernières scènes¹³⁷. »

[sc. I.] Argentine attend le financier Orgon. [sc. II.] Arlequin arrive et lui apprend qu'il est dans un bosquet voisin. Argentine fini par le reconnaître ; ils se rappellent leur amour mutuel et décident de s'associer pour plumer le financier et constituer ainsi la dote de leur mariage. [sc. III.] Nanette et Colin se demandent ce qu'est l'amour. Ils s'avouent qu'ils se plaisent, mais ne savent pas quoi faire [sc. IV.] Il décide de demander à Pierrot qui arrive, il commence à les instruire, à demi-mot, mais comme ils ne comprennent pas, il s'arrête il leur dit d'attendre cinq ou six ans. [sc. V.] Arrive Madame Orgon. Pierrot lui fait des compliments, et elle lui apprend qu'elle aime un certain Baron de Groupignac. [sc. VI.] Le baron arrive ; ce n'est autre qu'Arlequin déguisé. [sc. VII.] Alors qu'il est en train de la flatter, Monsieur Orgon arrive, accompagné d'Argentine. Les deux époux se font une scène de jalousie. Monsieur annonce à sa femme qu'il léguera tout son bien à Argentine ; Madame donne immédiatement au faux Baron un collier, et Monsieur un diamant à Argentine. [sc. VIII.] Tous sont interrompus par l'arrivée de l'Opéra et de la Foire qui se chantent une scène de séparation. Ils

134. *MfP*, t. II, p. 35–37.

135. *MfP*, t. II, p. 38.

136. *Mercure de France*, octobre 1726, p. 2348.

137. *DTP*, t. I, p. 474

évoquent en particulier le privilège que la Foire paie à l'Opéra, et le désintéret des spectateurs pour les jeux forains¹³⁸. Cette scène sert aussi de transition vers les pièces suivantes, dont Monsieur Orgon offre le divertissement Argentine, et dans lesquelles Madame Orgon prétend jouer avec Arlequin.

Il s'agit donc d'une pièce sans véritable intrigue et sans dénouement destinée à servir de prologue aux pièces suivantes qui n'y sont pas nommées. Il est curieux que les sources ne le mentionnent pas.

1727–28

Pendant ces deux années, Fuzelier ne donne aucune pièce en vaudevilles seul.

En 1727, l'Opéra joue *Les Amours des dieux* ; on attribue aussi à Fuzelier une participation à la pièce de Le Grand *Les Amazones modernes*. On conserve également une « Scène de Télégone Arlequin », autographe, dont on ignore la destination. Fuzelier ne collabore avec Le Sage et d'Orneval que pour *Les Champs Élysées*. Enfin, il écrit une pièce pour les Italiens, *La Souricière*, mais elle n'est pas représentée.

En 1728, Fuzelier écrit trois pièces avec Le Sage et d'Orneval (*Achmet et Almanzine*, *Les Amours de Protée* et *La Pénélope moderne ou la Pénélope française*), toutes trois imprimées dans *Le Théâtre de la Foire*, et une avec d'Orneval sans Le Sage, *L'Antre de Laverna*. Cette dernière n'a pas été imprimée, peut-être en raison de son peu de succès¹³⁹.

1729

Pierrot Céladon ou la Nouvelle Astrée

Source du texte. BnF, fr. 9336, ff. 328–359 v°.

Attribution. Une écriture légère, inconnue de nous, a ajouté sur la page de titre, à côté du nom de Fuzelier, ceux de Pannard et de Pontau. Cette pièce ne figure pas dans le dictionnaire de Maupoint. Le *DTP*, t. I, p. 319, à l'article « Astrée (la nouvelle) », à *Pierrot Céladon*, mais il n'y a pas d'article à ce titre. L'éris, p. 349, mentionne la pièce mais la place par erreur en 1726, tout comme les *Anecdotes dramatiques*, t. II, p. 72 ; tous deux donnent la pièce à Fuzelier seul. Fuzelier la mentionne en revanche dans *Opéra-Comique*, et n'évoque pas de collaborateurs.

Représentation. 30 juillet 1729

Le 29 juillet, l'Opéra-Comique donna la dernière représentation de la *Princesse de la Chine*, dont il a été parlé, et mit au théâtre le lendemain une pièce nouvelle en trois actes, avec des divertissements, intitulée *Pierrot Céladon ou la Nouvelle Astrée*. On ne donnera point l'extrait de cette pièce, l'auteur ayant projeté de la réduire en un seul acte.

Le 3 de ce mois, mademoiselle de La Roche sur Yon honora cette pièce de sa présence, qui fut suivie du Ballet Anglais dont il a été parlé, qui est toujours applaudi¹⁴⁰.

138. « Les Parisiens, je l'avoue, m'ont furieusement négligée. »

139. Une écriture pointue note sur la page de titre du manuscrit, BnF fr. 9336, f° 301, « une seule représentation ».

140. *Mercure de France*, août 1729, p. 1843–1844.

L'annotateur *Jst* a indiqué sur la page de titre du manuscrit que la pièce a été jouée jusqu'au 20 août, ce que notent aussi les frères Parfaict¹⁴¹. En plus du Ballet Anglais, la page de titre indique que *Pierrot Céladon* était représenté avec *L'Enfer galant*, ce que semble confirmer la page de titre de cette pièce.

L'Enfer galant

BnF fr. 9336, ff. 360–381.

Représentation. Parodie du ballet *Les Amours des déesses* de Fuzelier et Jean-Baptiste Quinault, qui n'a pas tenu la scène trois semaines — du 9 au 28 août¹⁴². Le chroniqueur du *Mercur*e semble pourtant indiquer que ce ballet ne manquait pas de partisans :

Au reste la manière dont cet opéra est écrit fait plaisir à ceux qui se connaissent en versification lyrique ; on n'y voit presque point de morceau qui ne soit travaillé avec soin. La musique a aussi ses partisans ; on en trouve le récitatif naturel, bien modulé et expressif. Entre un nombre de beaux airs de violon, on distingue une musette d'un goût exquis et nouveau, et une chaconne qu'on peut mettre au nombre des plus gracieuses ; il y a aussi quelques chœurs qui font honneur au musicien¹⁴³.

La page de titre de *L'Enfer galant* indique : « joué avec Pierrot Céladon et la pantomime anglaise » (*Jst*). Cette pièce n'est mentionnée dans aucun dictionnaire, sans doute parce qu'elle n'a connu que peu de représentations — en admettant que la parodie ait été commencée le 10 août, elle ne fut sans doute pas continuée longtemps après la chute du ballet à la fin du mois.

5 Après la prison

1731

Les Amants transis, non repr.

Source du texte. BnF fr. 9333, ff. 173–196, *F₅*.

Cette pièce, non représentée n'est mentionnée nulle part et n'est connue que par son manuscrit. Il s'agit d'une parodie d'*Endymion* de Fontenelle et Colin de Blamont, opéra représenté à la cour en 1720, à l'Académie royale de musique à partir du 17 mai 1731.

1732

141. *MfP*, t. II, p. 56.

142. La date de la dernière est donnée par le *Mercur*e de France, septembre 1729, p. 2021.

143. *Mercur*e de France, août 1729.

La Réconciliation des Sens ou l'Instinct et la Nature

Source du texte. BnF fr. 9337, ff. 151–166 v^o, B.

Représentation. 28 juillet 1732.

Cette critique servait de prologue des *Intérêts de village* et de *L'Épreuve des fées*¹⁴⁴. L'ensemble constituait donc un programme constitué d'une espère de parodie, d'un opéra-comique et, cas relativement exceptionnel, d'une pièce en prose, puisque *L'Épreuve des fées* ne compte que très peu d'interventions chantées (3,26 % : c'est moins que dans *La Mode*, 7,06 %, par exemple).

Le *DTP*, qui ignore l'auteur de la pièce, donne le bref résumé suivant :

Ce prologue contient une critique du ballet des *Sens*, de M. Roy, mis en musique par M. Mouret, et du *Procès des Sens*, parodie que M. Fuzelier a donnée au Théâtre Français.

Les Sens viennent passer en revue et sont soumis à la censure de la Nature et de l'Instinct, ce dernier représenter par un paysan. L'Opinion veut se mêler de les juger, mais on le fait retirer. Après que la Nature et l'Instinct ont déclaré leurs sentiments sur chacun des sens, la première fait [...] le portrait de deux Amours des pièces critiquées, celui de l'Opéra, représenté par M^{lle} Le Maure, et celui de la Comédie-Française, par M^{lle} Dangeville¹⁴⁵.

À la fin de la pièce, tous les sens, tant de l'Opéra que de la Comédie-Française, se réunissent avec les critiques pour former un divertissement qui est terminé par un vaudeville dont chaque sens chante un couplet¹⁴⁶.

Précisons que ce ne sont pas les sens personnifiés qui se présentent sur la scène, mais les personnages des entrées du ballet qui leur correspondent.

Les Intérêts de village

Source du texte. BnF fr. 9337, ff. 69–114.

Représentation. 28 juillet 1732.

DTP donne le résumé suivant :

Le seigneur d'un village, pour reconnaître les bons services qu'il a reçu de madame Triolet, veuve du bailli, lui a fait don de la charge du défunt, avec le pouvoir d'en revêtir celui qu'elle épousera. Pierrot, amant d'Agathe, nièce de madame Triolet, aspire uniquement à la possession de cette belle, mais M. Chaton, son rival, cherche le moyen d'obtenir Agathe avec la charge et se moquer de la veuve. Pour réussir dans ce dessein, Gripant, valet de M. Chaton, et manceau comme lui, invente quelques fourberies assez grossières. D'abord, il assure à madame Triolet que M. Chaton qu'elle aime ne désire autre chose que de terminer au plus tôt avec elle ; d'un autre côté, il tâche d'insinuer à Pierrot que la place de bailli et d'époux de madame Triolet sont préférables à la main d'Agathe, et enfin ce valet persuade sans peine à M. Grosdos, riche fermier du village, que la veuve et la charge lui conviennent parfaitement. Ce dernier et M. Chaton ont séparément une conversation avec madame Triolet, dans laquelle ils lui proposent de l'épouser. Sur ces entrefaites, Pierrot surprend M. Chaton faisant une déclaration d'amour à Agathe. Cette découverte lui donne des soupçons sur la conduite des deux Manceaux. Il en fait part à madame Triolet et à Grosdos, et pendant que ces deux personnes sont

144. *DTP*, t. III, p. 178.

145. Suit une citation du couplet qui commence par « Bon, moi j'entends tous les jours. »

146. *DTP*, t. III, p. 178–179.

cachées derrière les arbres, il fait jaser M. Chaton et découvre adroitement que l'intention de ce fourbe est d'épouser Agathe et de s'emparer de la charge. Madame Triolet et Grosdos sortent dans ce moment ; Chaton et son valet se retirent bien confus ; madame Triolet épouse le fermier, et consent au mariage d'Agathe et de Pierrot. Les habitants du village viennent célébrer par une fête la réception de leur nouveau bailli, ce qui forme le divertissement¹⁴⁷

Ce résumé omet seulement de mentionner que la charge de bailli revient à M. Grosdos.

Le manuscrit donne la distribution :

- Madame Triolet : M^{lle} de Lisle,
- Agathe : M^{lle} Colombe,
- Javotte, servante : M^{lle} Chéret l'aînée,
- M. Chaton : Drouin,
- Gripant : Périer,
- Grosdos : Dujardin,
- Pierrot : Hamoche.

On remarquera que M^{elle} de Lisle a quitté les rôles de suivantes (Olivette, Colombine) et qu'Hamoche, s'il a conservé son rôle fétiche, l'a transformé, puisque de *zanni* il est devenu premier amoureux. Il conserve néanmoins de son passé le caractère intrigant qu'on lui voyait déjà dans *La Gageure de Pierrot*, puis dans *Pierrot Perrette*, qui annule la possibilité d'un premier *zanni* qui travaillerait pour les amours de son maître — puisque c'est ici le maître lui-même qui œuvre.

L'Épreuve des fées

Source du texte. BnF fr. 9337, ff. 115–150 v^o

Forme. La pièce est presque entièrement en prose, et ne comporte qu'un peu plus de 3 % de chanté. On remarquera que cette proportion est assez comparable aux moins de 5 % d'*Arlequin jouet des fées*, dont le sujet était également, comme l'indiquent les deux titres, féériques. Cependant, il ne s'agit pas ici des divertissements, mais de couplets de vaudevilles insérés çà et là dans la pièce. Par ailleurs, il est difficile de trouver une nécessité absolue, dans la dramaturgie de la pièce, à ces quelques airs chantés ; aussi nous demandons-nous si Fuzelier ne s'est pas contenté de jeter çà et là quelques couplets (huit au total) pour justifier la représentation de la pièce à l'Opéra-Comique.

Résumé. Acte I. Alamir, roi de Visapour, reste dans le séjour des fées car il aime une jeune personne dont il ignore le nom ; il est par ailleurs aimé de la fée Papillonne. La fée Papillonne est promise en mariage à l'enchanteur Bonbenin, mais cet hymen n'a rien qui la presse, et pour cause. Arrive la jeune fée Finfinette, nièce de Bonbenin que Papillonne a éduquée et qui n'attend plus que d'être reçue de pleins droits dans la société des fées. Papillonne l'interroge : que pense-t-elle d'Alamir ? La jeune fée feint d'être indifférente. Finfinette se félicite d'être devenue « la confidente de sa rivale »,

147. *DTP*, t. III, p. 179–181.

et du peu de progrès de cette dernière dans le cœur d'Alamir. Elle révèle à son oncle l'infidélité de Papillonne, et elle espère qu'il en sera jaloux, mais il n'en est rien ; elle obtient tout de même de Bonbenin qu'il promette de se venger. Il effraie Picolin, le serviteur d'Alamir, qui lui avoue que son maître est amoureux, mais qui ignore de qui. Picolin courtise Pasquinette, la servante de Papillonne, sans succès. L'acte s'achève par la réception de Finfinette comme fée.

Acte II. Papillonne avertit Finfinette que, si les pouvoirs lui ont été donnés, ils lui seront cependant retirés si elle s'acquitte mal des épreuves qui lui sont préparées. Elle l'avertit aussi que, si elle ne peut épouser Alamir et épouse Bonbenin, elle demandera à ce dernier de supprimer Alamir. Elle charge Finfinette de s'informer des sentiments d'Alamir pour décider « de son bonheur ou de son trépas ». Picolin apprend à Finfinette que Papillonne tente de séduire son maître à coup de présent, mais que celui-ci refuse tout. Incertaine des sentiments d'Alamir, Finfinette se déguise en fée Coraline pour l'interroger. Elle découvre donc qu'il n'aime pas Papillonne et qu'il l'aime, elle, mais ne se découvre pas ; elle lui fait croire que celle qu'il aime en aime un autre, et lui conseille de fuir, ce qu'Alamir ne veut pas faire, et repart à la recherche de sa bergère. Profitant de son déguisement, Finfinette, en Coraline, se joue de Papillonne en lui faisant croire que la messagère a bien rempli son devoir, et en se moquant de la « fée ridicule » qui a confié la mission. Elle fait aussi croire à Papillonne qu'Alamir est déjà marié. Elle est bientôt détrompée : juste après le départ de Coraline arrive Alamir qui dément le mariage. Papillonne, qui se croit aimée, lui conseille de voir Finfinette pour l'organisation du mariage.

Acte III. Papillonne charge à nouveau Finfinette de s'expliquer avec Alamir. Celui-ci arrive, et reconnaît en Finfinette celle qu'il aime et le lui dit. Finfinette, pour gagner du temps, le change en rocher. Papillonne revient, et Finfinette lui fait croire que c'était pour la venger qu'Alamir a été transformé en rocher. Finfinette presse le mariage de Papillonne et de Bonbenin : Papillonne, enfin, consent. Sur ce, Finfinette avoue son amour pour Alamir, lui rend apparence humaine, et son oncle consent à leur mariage.

Cette intrigue, on le voit, n'est pas sans rapport avec celle d'*Arlequin jouet des fées* et de *Mé- lusine*, puisque le nœud est l'amour non réciproque d'une fée pour un mortel. Ce nœud est d'ailleurs plaisamment résumé par Finfinette à l'acte I :

Je vous promets que je me garderai bien d'imiter ces vieilles fées qui n'emploient l'art de féerie qu'à renfermer de jeunes chevaliers errants dans des châteaux enchantés d'où elles ne les laissent sortir que quand les pauvres hères n'ont plus que les os et la peau.

Le sujet est cependant traité ici bien différemment : c'est une autre fée, jeune et débutante, qui est préférée par l'aimé, et les deux amants doivent, pour se parler, s'avouer leur amour et échapper à la vengeance de la fée Papillonne, user de prudence. Enfin, le personnage équivalent à Arlequin, le valet Picolin — qui comme le *zanni* s'exclame *ohimè* et s'intéresse à la rue de la Huchette, à l'époque celle des charcutiers — n'a qu'un rôle très réduit : tout au plus lui réserve-t-on une scène avec la suivante de Papillonne, Pasquinette.

Telle quelle, *L'Épreuve des fées* ressemble donc à une réécriture d'*Arlequin jouet des fées* et de *Mé- lusine* à la nouvelle mode des années 1730, c'est-à-dire avec des *zanni* plus effacés et une intrigue

resserrée sur les relations entre les personnages et les moyens de les gérer. Le spectaculaire et le comique farcesque disparaissent presque complètement.

Le Cheveu

Source du texte. BnF fr.n 9337, ff. 172–197.

Représentation. 25 septembre 1732

Il s'agit d'une parodie de *Scylla* de Duché de Vancy et Théobaldo di Gatti (1701, repris le 11 septembre 1732). Le seul titre du *Cheveu* l'indiquait sans doute bien aux spectateur. Dans l'opéra, le père de Scylla, Nisus, est rendu invincible par le pouvoir magique d'un cheveu ; craignant que son père ne tue son amant, guerrier dans le camp adverse, Scylla coupe ledit cheveu, ce qui entraîne la mort de son père.

Opéra-Comique nous indique que la pièce a été « bien reçue ». Un long article est consacré à résumer cette parodie dans le *Mercur*e d'octobre 1732.

Attribution. À cause de l'annotation de *Jst* sur la page de titre, qui note « Cette pièce a été attribuée à Carolet », la pièce est couramment attribuée à Fuzelier et Carolet conjointement. Néanmoins, Fuzelier ne mentionne pas Carolet de *Opéra-Comique. MfP*, t. II, p. 82, attribue effectivement la pièce à Carolet, sans Fuzelier. Nulle source ne fait donc mention d'une collaboration, qui nous semble donc exclue ; nous ne croyons pas que Fuzelier se soit attribué la pièce par erreur ; de plus, la formulation de l'annotation sur la page de titre semble indiquer que la pièce a été crue de Carolet par erreur, corrigeant probablement celle des frères Parfaict ; pour ces trois raisons, nous attribuons la pièce à Fuzelier seul. Notons que la création de cette parodie prend place peu après la reprise des *Vendanges de Champagne* (5 septembre 1732).

Opéra-comique sans titre

Source du texte. A.N. AJ/13/1035.

Une nouvelle parodie des Sens. Cette pièce entrecroise deux intrigues : d'une part celle d'Érigone et Bacchus, d'autre part celle d'Ulysse et des Sirènes. Il apparaît dès lors que cet opéra-comique sans titre, qui est sans doute la pièce mentionnée sur CÉSAR sous le nom d'*Érigone*¹⁴⁸, est en rapport avec le *Ballet des Sens*, dont l'entrée « L'Ouïe » avait pour sujet Ulysse et les sirènes, et « Le Goût » le mariage d'Érigone avec Bacchus. Un élément le certifie : l'apparition, à la fin de la pièce, d'Orphée, comme dans « L'Ouïe » du *Ballet des Sens*, pour sauver Ulysse.

Les Sens ont été créés en juin 1732, mais ce n'est que le 8 juillet que l'entrée de « L'Ouïe » fut ajoutée, et le 14 août celle du « Goût » apparut¹⁴⁹ ; lors de la reprise de l'opéra en 1740, « L'Ouïe »

148. Le site précise aussi qu'il s'agit d'un opéra-comique et que le manuscrit est aux Archives nationales.

149. *DTP*, t. V, p. 111–112.

fut bien jouée, mais pas « Le Goût ». Dès lors, deux hypothèses : soit Fuzelier a écrit la pièce en 1740 avant les reprises, soit elle a été écrite en 1732. L'allusion à *Zaïre* de Voltaire, sc. VIII, créée en août 1732, fait néanmoins pencher la balance pour la seconde hypothèse.

Comme dans *Les Débris des Saturnales*, les personnages d'entrées distinctes dans le ballet se croisent.

La Jalousie avec sujet, non repr.

Source du texte. BnF fr. 9333, ff. 197–242, *F_S*.

Encore une parodie. *Isis* de Lully et Quinault a été repris à partir du 14 décembre 1732 ; le manuscrit *La Jalousie avec sujet* indique la date de 1732 ; la parodie a donc été écrite dès le début de la série de représentations, ou en prévision — le livret était facile à trouver, et dès l'annonce de la reprise, Fuzelier pouvait se mettre au travail.

Pourquoi cette parodie n'a-t-elle pas été représentée ? Pourquoi, quand il va faire représenter une nouvelle pièce l'année suivante à la foire Saint-Germain, *Le Trompeur trompé ou À fourbe, fourbe et demi*, Fuzelier écrit-il une pièce entièrement différente ?

La Jalousie prévoit de vastes divertissements : à l'acte I, un air original pour Junon, « Que c'est un plaisir charmant / D'être jeune et belle¹⁵⁰ », suivi de la mention « *une Italienne chante*¹⁵¹ » et d'un vaudeville à dix couplets ; à l'acte II, Fuzelier prévoit une chanson pour une Égyptienne, dont il laisse l'espace en blanc, pour la compléter ultérieurement, et un second vaudeville (7 couplets). La pièce est donc destinée à un théâtre muni d'un compositeur.

On remarque, avant le vaudeville du premier acte, ce couplet :

JUNON, à la suite d'Hébé.

Oh ça, jeunesse ! Mon fils Mars m'a donné l'autre jour un vaudeville nouveau qui vous convient assez :

AIR : *La troupe italienne restera*
 Sur les rives de la Seine
 Peut-être que bientôt ce vaudeville ira
 La troupe italienne
 Faridondaine
 L'apprendra.
 Puis en chœur sur la scène
 Faridondaine
 Le dira.

Junon, en somme, annonce, dans le temps de l'action, celui de la mythologie, que les Comédiens Italiens chanteront ce vaudeville ; pourquoi le chanteraient-ils, si ce n'est parce qu'il se trouve dans une pièce qu'ils représentent ? Une autre réplique semble le confirmer (acte I, sc. xv) :

150. Ces deux vers sont cités d'*Isis*, mais la suite, assez longue, ne saurait correspondre à la métrique ; il devait donc s'agir d'un air à mettre en musique par le compositeur.

151. L'air n'est pas écrit par Fuzelier.

JUNON — Compte que je ne m’amuserai pas ici à des épisodes inutiles quoique gracieux et à des métamorphoses qui ne font pas honneur à ma puissance

IRIS — J’entends ; vous ne voulez pas qu’Argus changé en paon et Hiérax en oiseau de proie décréditent votre protection dans la rue Française comme dans la rue Saint-Honoré.

Il est clair que cette remarque méta-théâtrale signifie : « vous ne voulez pas que des épisodes inutiles vous ridiculisent dans la pièce que nous sommes en train de jouer comme dans l’opéra ». Le théâtre de la rue Saint-Honoré, c’est l’Académie royale de musique, et la rue Française est celle de l’Hôtel de Bourgogne.

Il semble donc que *La Jalousie avec sujet* était destinée à la Comédie-Italienne. Fuzelier l’a sans doute livrée aux comédiens, et, ne sachant pas s’ils finiraient par la jouer ou non, au moment de donner une parodie à la foire Saint-Germain, il en a écrit une autre, complètement différente.

Un divertissement ambitieux. La pièce est longue : 6500 mots environ, dont 68 % de chanté ; à titre de comparaison, *Le Trompeur trompé*, entièrement chanté, compte 3099 mots (plus de deux fois moins). Elle compte aussi de nombreux personnages, pas moins de quinze, plus une chanteuse (pour l’air italien de l’acte I et l’air de l’Égyptienne à l’acte II) et des groupes (« brûleurs de maisons », « porteurs d’eau »).

Nous avons déjà signalé l’ampleur des divertissements. Il faut aussi remarquer l’abondance d’airs composés par Mouret, vaudevilles de pièces antérieures : les vaudevilles de *L’Amant Protée*, de *L’Embarras des richesses*, de *Polyphème*, de *Timon le misanthrope*, du *Berger d’Amphrise*, du *Mai*, de *Danaé*, du *Fleuve d’oubli*, des *Amours de Vincennes* (« Votre époux belle laitière »), du *Joli jeu d’amour*, et du *Trésor supposé* s’ajoutent à ceux, plus couramment utilisés par Fuzelier, du *Chaos* (« Ah, que la forêt de Cythère »), de *La Fausse Suivante* (« Tout ci, tout ça »), du *Tour de Carnaval* (« Je suis un bon soldat »), d’*Agnès de Chaillot* (« J’en dis du mirlirot »), de *La Désolation des deux Comédies* (« La troupe italienne, faridondaine »), du *Banquet des Sept Sages* (« Des flon flon, des lanturelures »), du *Retour des Comédiens Italiens* (« Absent de l’objet de ses feux »), de *L’Horoscope accompli* (« Encor vit-on »), de *La Mode* (« L’autre jour près d’Annette »), du *Bois de Boulogne* (« Ouiche, ouiche »)¹⁵² ou de *Mélusine* (« Vous parlez gaulois »). En tout, plus de vingt vaudevilles composés, auxquels il faudrait ajouter les airs d’opéra (Vieillards de *Thésée*, Trembleurs d’*Isis*) et quelques-uns de la Comédie-Française (« Au bal du cours des dames », « On le mène tambour battant ») contribuent à former un spectacle où la musique prend une belle part. À titre de comparaison, nous n’avons trouvé aucun vaudeville de la Comédie-Italienne dans *Le Trompeur trompé*. Il nous semble donc que contrairement à la parodie pour marionnettes, *La Jalousie avec sujet* met l’accent sur la composante musicale de la pièce ou, du moins, sur l’originalité des airs.

152. Il s’agit du *Bois de Boulogne* de Biancolelli et Le Grand, 1723, et non de celui de Fuzelier 1726.



Pour la symphonie, avec basse

«**Contenant cent vaudevilles**». La page de titre du manuscrit fr. 9333 porte une indication curieuse : elle précise qu'il s'agit d'une parodie « contenant cent vaudevilles ». En effet, la pièce compte cent couplets. Mais le plus remarquable est sans doute qu'il n'y ait pas un mot de prose¹⁵⁸. S'agissait-il d'une gageure : écrire une pièce entièrement en vaudevilles, sans la moindre intervention parlée ? S'agissait-il d'un cas isolé ? Nous ne connaissons qu'une seule autre pièce du répertoire des marionnettes de la foire Saint-Germain de 1733, *Polichinelle Alcide* de Carolet, et elle ne nous est parvenue que sous la forme d'un canevas¹⁵⁹ ; on ne peut donc pas en comparer la forme. En revanche, la parodie *Polichinelle Amadis*, jouée l'année précédente et aussi de Carolet, comporte des répliques en prose¹⁶⁰. Faute de documentation, la forme de cette parodie reste donc énigmatique.

Les Sincères malgré eux,

Source du texte. BnF fr. 9337, ff. 98–221 v^o.

D'après *DTP* :

Le sujet de cette pièce est tiré du *Puits de la vérité, histoire gauloise*, de la composition de M. Dufresny ; l'auteur y a ajusté l'épisode de *Crispin rival de son maître* de M. Le Sage¹⁶¹.

158. S'il on excepte le cas bien particulier des pièces par écriteau, une seule autre pièce à vaudevilles de Fuzelier totalise 100 % de chanté : *Les Pèlerins de Cythère*, en 1713, dans un contexte, donc, où les pièces oscillent entre 80 et 99 % de chanté, eu égard aux contraintes. Les interventions parlées sont alors réduites pour ne pas contrevenir au privilège de la Comédie-Française et s'attirer de nouveaux ennuis. Entre 1724 (retour à la Foire) et 1733, aucune pièce n'excède 75 % de chanté, la moyenne se situant à 45 %.

159. BnF fr. 9315.

160. Quant à l'année suivante, on sait que les marionnettes jouèrent *Apollon Polichinelle*, parodie d'*Issé*, mais le manuscrit fr. 9313 ne nous en livre, une fois encore, qu'un canevas.

161. *DTP*, t. V, p. 170.

Représentation. 28 juillet 1733.

Dans les *Mémoires des Parfaict*, la date indiquée n'est pas le 28 juillet mais le 20 ; ils indiquent par ailleurs que la pièce était représentée avec *L'Île du mariage* de Carolet, *Le Départ de l'Opéra-Comique* de Pannard et un « ballet pantomime intitulé *Les Âges*¹⁶² ».

Les sources ne nous apprennent presque rien sur le succès de cette pièce ; Fuzelier, dans *Opéra-Comique*, note simplement que *Les Sincères malgré eux* « n'ont point réussi ».

Comme celle de *L'Épreuve des fées*, l'intrigue des *Sincères malgré eux* est féérique : la fée Sincère est venue à la rescousse de Clitandre, amant d'Isabelle ; elle charge donc sa suivante, Follette, de faire boire aux rivaux de Clitandre l'eau de la source de vérité, afin qu'ils avouent au père d'Isabelle, le comte du Chenil, les véritables motifs qui leur font désirer la main de sa fille. C'est aussi l'occasion, pour Fuzelier, de placer deux scènes épisodiques portraiturant des coquettes. Comme *Les Intérêts de village* l'année précédente, cette pièce ne donne aucun rôle aux valets, et abandonne même complètement les *tipi fissi*.

1736—1739

Fuzelier ne revient aux théâtres forains qu'après une absence de trois ou quatre ans. Cette période n'est pas marquée par une grande activité par ailleurs : on n'y connaît guère que *Les Indes galantes*. Il est difficile d'étudier les dernières pièces comme les précédentes, le contexte ayant beaucoup changé. D'Orneval s'est retiré de la vie théâtrale, Le Sage cesse d'écrire pour les foires en 1738 ; Carolet donne sa dernière pièce en 1739 ; quant à Piron, il abandonne les foires dès 1734. Inversement, Favart débute en 1732 ou 1734¹⁶³ et Pannard est devenu l'un des auteurs principaux de l'Opéra-Comique depuis 1729 — année à laquelle, remarquons-le, il collabore avec Fuzelier pour *La Tante rivale* (avec Thierry) et *Pierrot Tancredi* (avec Pontau).

Fuzelier lui-même avait, semble-t-il, conscience de cette évolution, qui parle en 1739, à propos de 1715, de « pièces infiniment plus aisées à faire que celles d'à présent¹⁶⁴ », arguant qu'on pouvait alors, entre autres, puiser dans le répertoire de l'Ancien Théâtre Italien. Peut-être faisait-il là aussi le constat de l'insuccès des pièces qu'il avait donné dans les années précédentes ? Dans tous les cas, ces évolutions du goût de l'Opéra-Comique ont probablement contribué à guider Fuzelier vers les marionnettes pour ces dernières pièces.

Le Voyage manqué, non repr.

Source du texte. BnF fr. 9333, ff. 268–273, *F_S*. La page de titre donne l'année : 1736.

On ignore si cette pièce a été représentée ; elle n'est en tout cas mentionnée dans aucune source, et on ne la connaît que par le manuscrit qui en donne le texte. Celui-ci précise qu'il s'agit d'un « acte relatif au prologue du ballet des *Voyages de l'amour* ».

162. *MfP*, t. II, p. 86.

163. L'attribution de *Polichinelle comte de Paonfier*, 1732, reste douteuse ; celle des *Deux Jumelles*, 1734, ne l'est pas.

164. *Minutes concernant l'Opéra-Comique*, « Éclaircissements... »

Le manuscrit présente un bref « acte » (663 mots), entièrement chanté, mêlant des vaudevilles, la plupart très courants (« Réveillez-vous », « Tu croyais en aimant Colette », « On n'aime point dans nos forêts », « De tous les capucins du monde »), à de longues citations d'opéras, en particulier des chœurs du prologue des *Éléments* — mais aucune de l'opéra-cible.

L'Éclipse favorable

Source du texte. BnF fr. 9337, ff. 222–239 v^o, Pm.

Représentation. 1^{er} mars 1737.

Les *MfP* indiquent que cette pièce, qu'ils intitulent seulement *L'Éclipse*, était jouée à la suite d'une pièce de Pannard et Pontau, *Le Rien*, et donnent la date¹⁶⁵. *DTP* ne la mentionne pas. On ne sait rien de sa réception.

Les Jaloux de rien

Source du texte. ms. BnF fr. 9337, ff. 240–274 v^o, B.

Représentation. 25 février 1739

Les Jaloux de rien, pièce d'un acte de M. Fuzelier, représentée pour la première fois le 25 de février, suivie d'un joli divertissement terminé par un nouveau vaudeville. La Troupe Anglaise et les principaux acteurs et actrices de l'Opéra-Comique donnèrent à la suite une nouvelle pantomime sous le titre des *Fêtes des Anglais*¹⁶⁶.

Le *DTP*, qui reprend les mêmes informations et donne un extrait, est sévère à l'égard des *Jaloux de rien* :

À l'égard de la pièce qui fait le sujet de cet article, on peut dire qu'elle est encore au-dessous de son titre¹⁶⁷

Ce jugement semble néanmoins à nuancer : Fuzelier, dans *Opéra-Comique*, note que la pièce « a réussi ».

Une écriture pointue note sur la page de titre que la pièce a été « quitté[e] » le 2 mars pour faire place au *Rêve*, dont les *MfP* indiquent qu'il s'agissait d'une reprise de la foire précédente ; cela laisse en effet penser que *Les Jaloux de rien* n'ont pas obtenu de succès (la pièce aura été jouée six fois).

Jst note sur la page de titre du manuscrit « cette pièce est la dernière de Fuzelier », ce qui n'est pas exact. En revanche, il s'agit du dernier titre mentionné par Fuzelier dans *Opéra-Comique*. Il est néanmoins curieux que *Jst* note ceci alors même qu'il annote les pages de titres de pièces ultérieures (par exemple *La Folie volontaire* et *La Toilette de Vénus*).

165. *MfP*, t. II, p. 118. Ces informations figurent également sur la page de titre du manuscrit, notées par *Jst*.

166. *MfP*, t. II, p. 135–136.

167. *DTP*, t. III, p. 111.

La forme de cette pièce est exceptionnelle dans la carrière de Fuzelier : elle est en vers et vaudevilles. Nous ignorons les raisons de l'emploi de cette forme, à laquelle Fuzelier ne reviendra plus mais qui sera régulièrement employée dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle.

Résumé. La sc. I est une scène d'exposition : on y apprend que Jeannette doit épouser Lubin, Javotte Thibault, et madame Thomas le Gascon Frétiliac, qui s'intéresse surtout à son argent. Jeannette met en garde Lubin : il ne devra point être jaloux. [sc. II.] Pour montrer à Lubin ce qu'est la jalousie, Jeannette fait croire à Thibault que Frétiliac s'intéresse à sa promise. [sc. III.] Elle révèle à Lubin qu'il ne s'agissait que d'un stratagème pour l'édifier. [sc. IV.] Celui-ci, qui a bien appris la leçon, veut rendre jalouse madame Thomas, [sc. V] ce à quoi il parvient : il lui fait croire que Javotte est sa rivale ; il tente de détromper madame Thomas. [sc. VI] La manœuvre l'a tout de même bien amusé, et il se promet de la reproduire sur tout le village. [sc. VII.] Javotte arrive, qui a pleuré : Thibault l'accuse de courtiser Frétiliac ! Thibault la console en lui apprenant comment Jeannette a attisé la jalousie de Thibault ; Javotte se venge en lui faisant croire à son tour que Jeannette le trompe avec Thibault, ce dont il est bientôt convaincu. [sc. IX.] Javotte veut pousser plus loin sa vengeance en brouillant Jeannette et madame Thomas. [sc. X.] Frétiliac arrive, [sc. XI] et madame Thomas veut éprouver sa fidélité : elle finit par lui faire avouer que sa nièce, avec du bien, l'intéresse ; Madame Thomas, vexée, fait semblant de rien. [sc. XII.] Frétiliac se réjouit de changer de promise et d'épouser une belle « sans y perdre un sou ». [sc. XIII.] Lubin se désole de la perte de Jeannette, que Frétiliac se vante à présent d'épouser incessamment, et évoque l'amour (inventé) de la belle pour Thibault. Frétiliac, qui l'ignorait (et pour cause), est vexé. La sc. XIII est la grande scène de quiproquo : Lubin se croit trompé, Frétiliac se croit aimé, Jeannette constate la jalousie de Lubin. Frétiliac comprend son erreur et décide de rentrer dans les grâces de madame Thomas ; il y parvient dans la sc. XV. À la sc. XVI, enfin, les manipulations sont révélées et chacun se réjouit d'être fidèlement aimé.

La Folie volontaire

Source du texte. BnF fr. 9337, ff. 275–307 v^o, F5.

Représentation. 16 juillet 1739 ?

Jst indique qu'elle a été jouée avec *Le Double Dédit*, pièce créée à la foire Saint-Laurent de l'année précédente, le 16 juillet 1738¹⁶⁸. S'agissait-il d'une reprise ? Ou y a-t-il eu confusion des années ? Il nous paraît peu probable que *La Folie volontaire* soit de 1739 : Fuzelier ne la mentionne pas dans *Opéra-Comique*. Il nous paraît probable, en revanche, que *Jst* l'ait crue de 1738.

1740–1744

Pour ses dernières pièces, Fuzelier revient aux marionnettes. Ces pièces ne sont mentionnées ni dans *MfP* (qui s'arrêtent en 1742) ni dans *DTP*.

168. Voir *MfP*, t. II, p. 129–130.

La Descente d'Énée aux enfers

BnF fr. 9337, ff. 311–328 v^o, F₅.

Représentation. Foire Saint-Laurent 1740.

Au théâtre des Tuileries, à la salle des machines, on donnait, depuis le 5 avril 1740, *La Descente d'Énée aux enfers*, spectacle de machines mises en œuvre par Servandoni. La pièce faisait voir plusieurs tableaux des enfers mythologiques : le Styx, Cerbère, les suppliciés, les Champs Élysées, etc. Prenant pour prétexte ce spectacle, Fuzelier a écrit une pièce de même titre pour les marionnettes. Énée y visite donc les enfers, guidé par la Sybille. La pièce donne lieu à quelques personnages épisodiques que Charon doit passer dans sa barque, dont *Zulime* de Voltaire, « morte bien jeune ». Après l'arrivée d'Énée, on croise encore quelques personnages, comme Pyrame et Thisbé, allusion à la tragédie en musique de 1726, reprise en janvier 1740. Enfin, Énée rencontre Anchise, puis Didon, et pour finir quitte les enfers dans un feu d'artifice.

La pièce ne présente donc pas de réelle intrigue ; elle n'est qu'un divertissement qui donne à Fuzelier l'occasion d'une galerie de portraits divers, comme le divertissement de Servandoni l'était de tableaux variés. La didascalie finale, dans laquelle le nom de Polichinelle apparaît, nous porte à croire que c'est à lui que revenait le rôle d'Énée.

On remarquera, parmi les premières ombres, l'une d'entre elles que Charon prend pour un financier à qui le nocher demande s'il était le caissier de l'Opéra-Comique avant de se raviser :

CHARON

Non, vous seriez étique.

TROISIÈME OMBRE

Est-ce que l'Opéra-Comique a un caissier ?

AIR : *Amis, sans regretter Paris*

Je ne crois pas qu'à ce métier

Jamais quelqu'un s'engraisse !

CHARON

Il a sûrement un caissier

Mais il n'a point de caisse¹⁶⁹.

Comme le montrent des documents conservés à la Bibliothèque de l'Opéra, Fuzelier œuvrait pour que la gestion de l'Opéra-Comique soit confiée directement à l'Académie royale de musique¹⁷⁰ — ce qui ne se fit pas. Ces documents font en particulier les comptes du théâtre dans le but de montrer que l'entreprise, si elle peut être financièrement équilibrée, n'est pas rentable tant que l'Opéra-Comique paie une redevance élevée à l'Académie.

L'insuccès des entreprises de Fuzelier pour une gestion par l'Opéra de l'Opéra-Comique — qui pourrait, comme en 1718, lui être confiée — est sans doute l'une des raisons qui poussa Fuzelier à ne plus donner de pièces à l'Opéra-Comique et à se consacrer aux marionnettes.

169. *La Descente d'Énée aux enfers*, sc. II.

170. Voir p. 39.

1744

Polichinelle maître d'école

Source du texte. BnF fr. 9337, ff. 329–343, *F_S*. Parodie de *L'École des amants*, livret de Fuzelier, musique de Niel.

Sous le prétexte d'une parodie, il s'agit en fait d'une pièce à tiroirs : divers amants passent devant Polichinelle, qui leur « donne ses leçons¹⁷¹ ». Un seul personnage du ballet paraît, Tersandre, comte d'Artois.

Bien que la page de titre de *La Toilette de Vénus* annonce que certaines des scènes qui se trouvaient dans cette pièces ont été réutilisées par Fuzelier dans *Polichinelle maître d'école*, ce n'est, d'après le manuscrit, pas le cas, et nous expliquons à l'article de *La Ligue des Opéras* que *J_S*, qui fait ce commentaire, a probablement confondu les deux pièces données aux marionnettes.

La Ligue des Opéras et L'Union des Opéras

Sources des textes. Cette petite pièce nous est connue par trois manuscrits et deux titres : *La Ligue des Opéras* (BHVP NA 228, autographe, et BnF fr. 9337, ff. 344–349 v^o, *F_S*) et *L'Union des Opéras* (Bibliothèque-Musée de l'Opéra de Paris, fonds Favart, Carton II, III) ; les deux textes sont en fait assez différents et n'ont en commun que quelques passages.

Deux manuscrits sont intitulés *La Ligue*, BHVP NA 228 et BnF fr. 9337 ; Les deux manuscrits intitulés *La Ligue des Opéras* donnent le même texte. L'un, BHVP NA 228, est autographe de Fuzelier, tandis que l'autre est une mise au propre due à *F_S* ; en effet, à la fin de la pièce, le manuscrit autographe présente quelques ratures, Fuzelier a modifié le texte ; *F_S* donne alors la version corrigée, définitive.

La page de titre de ces deux manuscrits indique « joué à la foire Saint-Laurent 1744 par les comédiens de bois ».

Une pièce d'abord envisagée pour les Italiens. Au f^o 350 du portefeuille BnF fr. 9337, on remarque cette page, autographe :

La Ligue des opéra
 L'Op. sérieux chantant, airs de l'opéra, M. Rochard
 L'Op. Com. chantant vaud. M. Deshaies
 Tersichore M^e Silvia
 La Com. Italienne, la signora Coraline suivie d'Arlequin
 Et Scap.
 Ballet héroïque mêlé de zan[n]i qui contrefont les beaux danseurs
 M. de la Cabriole arl. maître de ballet [mot illisible] tout ce que j'ai dit sur la danse

171. *Polichinelle maître d'école*, sc. III : « Donnez-vous vos leçons en musique comme à l'Opéra ? »

Il s'agit manifestement de notes sur ce que Fuzelier souhaitait placer dans la pièce, ce qu'il n'a finalement pas fait. La présence dans cette liste de Silvia et de Coraline indique donc que dans un premier temps, *La Ligue des Opéras* était destinée aux Comédiens Italiens.

La lecture des textes montre qu'il faut rapprocher *La Ligue* et *L'Union des Opéras* de *La Toilette de Vénus*. En effet, la page de titre de cette dernière pièce indique qu'elle a été écrite pour la Comédie-Italienne ; le scripteur indique que « l'auteur en a pris des scènes qu'il a depuis fait représenter aux marionnettes sous le titre de *Polichinelle maître d'école* en 1744 » ; pourtant, rien n'est commun entre *Polichinelle maître d'école* et *La Toilette de Vénus*, alors que quelques passages de *La Ligue* et *L'Union des Opéras* en proviennent directement. C'est le cas de la scène XIII dont les couplets et certaines répliques de prose se retrouvent tantôt dans *L'Union* et *La Ligue des Opéras*, tantôt seulement dans *La Ligue* :

La Toilette de Vénus, sc. XIII

MOMUS

Quoique les Grâces méritent encore correction après toutes celles qu'elles ont essuyées à l'Opéra depuis qu'elles reparaissent, il faut convenir qu'elles ont parfaitement bien fait d'y supplanter le bruyant *Dardanus* et d'en déloger l'insipide *École des amants*.

VÉNUS

Comparez-vous ces deux ouvrages ?

MOMUS

AIR : *Voilà la différence*

Dardanus et le ballet

Font tous deux ennui complet :

Voilà la ressemblance.

L'un par ses chants étourdit,

Par les siens l'autre affadit :

Voilà la différence.

Dans *Dardanus*, on chantait du français à l'italienne, et dans *L'École des amants*, on chantait de l'italien à la française.

L'Union des Opéras, sc. V

POLICHINELLE

N'allez pas nous donner tintamarres de *Dardanus* ni des sourdines de *L'École des amants*.

L'OPÉRA SÉRIEUX

Comparez-vous ces deux ouvrages ?

POLICHINELLE

AIR : *Voilà la ressemblance*

Dardanus et le ballet

Font tous deux ennui complet,

Voilà la ressemblance.

L'un par ses airs étourdit,

Par les siens l'autre affadit,

Voilà la différence¹⁷².

Enfin dans *Dardanus* on chante du français à l'italienne et dans *L'École des amants* on chante de l'italien à la française.

Le couplet qui suit, après quelques répliques de prose, dans *La Toilette* se retrouve dans *La Ligue* (mais pas dans *L'Union*), avec une autre désignation d'air (« Répondez, ma chère » l'une, « Que fit ensuite le téméraire » dans l'autre). Enfin, le couplet qui, après quelques nouvelles répliques en prose, suit celui-ci, se retrouve dans à la fois dans *La Ligue* (sc. II) et dans *L'Union* (sc. V), chanté cette fois par l'Opéra comique et l'Opéra sérieux :

172. Ce couplet se retrouve aussi dans *La Ligue*, environné d'autres répliques.

VÉNUS
Je ne veux plus qu'en court jupon

L'OPÉRA SÉRIEUX
Il ne veut plus qu'en court jupon

Et lançant un regard fripon
Jusqu'aux vieilles actrices...

MOMUS / L'OPÉRA COMIQUE
Eh! bien?

VÉNUS / L'OPÉRA SÉRIEUX
Quêtent dans les coulisses
Vous m'entendez bien.

Cet exemple montre comment Fuzelier a pu « prendre des scènes » dans la pièce qu'il avait conçue et donnée aux Italiens pour les redistribuer dans *La Ligue* et *Union des Opéras*.

Sans doute les Comédiens Italiens, pour qui, nous l'avons vu, Fuzelier projetait *La Ligue des Opéras*, ont-ils d'abord refusé *La Toilette de Vénus*, ce qui dissuada Fuzelier d'écrire *La Ligue* pour eux; la pièce prit donc un tour tout différent.

Deux pièces différentes. Il est cependant difficile de discerner ce qui a été joué par les marionnettes: le texte de *La Ligue* et celui de *L'Union* présentent certes plusieurs couplets et quelques propos identiques, les deux pièces sont assez différentes.

Ainsi, si les deux pièces mettent face à face l'Opéra-Comique et l'Opéra sérieux, les propos qu'ils s'échangent divergent; on y retrouve en commun, outre le couplet sur les actrices cité plus haut, un autre, sur l'air « C'est ce qui vous enrhume » (*L'Union*, sc. I, *La Ligue*, sc. II).

En revanche, le reste est distribué dans des scènes différentes. Il en va ainsi de cette allusion à Favart :

La Ligue des Opéras, sc. II

L'OPÉRA-COMIQUE

N'avons-nous pas des auteurs de la nouvelle cuisine qui manient la pâte dès leur tendre jeunesse¹⁷³...

L'OPÉRA SÉRIEUX

Vraiment, ils ont bien pâtissé! En débutant par *Pygmalion*, plat réchauffé, et par *Les Jardins de l'Hymen ou la Rose*, rose fanée depuis la foire Saint-Germain.

L'Union des Opéras, sc. V

L'OPÉRA-COMIQUE

Ventrebille! J'ai fait une recrue de poètes de la nouvelle cuisine qui savent manier la pâte dès leur tendre jeunesse.

POLICHINELLE

Vos poètes de la nouvelle cuisine n'ont pourtant pas trop bien enfourné. Ils vous ont servi *Pygmalion* viande souvent réchauffée, et *Les Jardins de l'Hymen ou la Rose*, rose fanée depuis la foire Saint-Germain...

On sait en effet que Favart commença par être pâtissier; quant aux *Jardins de l'Hymen ou la Rose*, il s'agit de *La Rose* de Piron, pièce rejetée par la censure en 1726 que Favart avait remaniée et faite représenter à la foire Saint-Laurent de 1744.

173. Il s'agit de Charles-Simon Favart, qui fut d'abord pâtissier.

Pour le reste, les deux pièces présentent une intrigue un peu différente. Dans *L'Union des Opéras*, l'Opéra-Comique et l'Opéra sérieux ont du mal à s'entendre et c'est à l'instigation de Polichinelle, déguisé en berger de La Villette, qu'ils finissent par s'associer ; inversement, dans *La Ligue*, les deux opéras s'unissent contre Polichinelle et la pièce finit par la bataille que les deux camps se livrent — et que Polichinelle remporte.

À la foire Saint-Laurent de 1744, cette union de l'Opéra-Comique à l'Académie royale de musique n'est plus seulement celle de la location du privilège : elle devient complète. Il avait été décidé, le 30 mai 1744, suite aux grands succès de Favart sur la scène de l'Opéra-Comique, d'annuler le privilège détenu par Monnet pour faire gérer l'Opéra-Comique directement par l'Académie royale de musique :

le suppliant a reconnu que ce bail était préjudiciable à ladite Académie royale ; il a cru qu'il était plus convenable à l'intérêt de l'Académie qu'il fit régir par lui-même ledit Opéra-Comique [...] et à cet effet, demander la résiliation du bail passé audit Monnet. [...] Vu ladite requête, le Roi, étant en son conseil, a ordonné et ordonne que le bail passé audit Monnet par le sieur de Thuret le 28 mars 1743 demeurera nul et résolu, ensemble tous les baux et traités qui peuvent avoir été faits par ledit sieur de Thuret [...] et ce, à compter d'aujourd'hui¹⁷⁴.

À la foire Saint-Laurent de 1744, l'Opéra-Comique fut donc administré par Favart lui-même, pour le compte de l'Académie royale de musique¹⁷⁵.

Dans *L'Union des Opéras*, seul *Dardanus* est critiqué, par Polichinelle, on l'a vu ; dans *La Ligue*, l'opéra personnifié se présente en personne, pour demander de n'être pas parodié, et c'est l'Opéra-Comique qui lui dit règle son sort (sc. iv), après avoir aussi expédié *Paméla* (sc. iii), qui avait donné lieu à une pièce de La Chaussée à la Comédie-Française ; cette pièce fait la même demande, et l'Opéra-Comique se contente de la renvoyer sans presque la critiquer : elle n'a pas eu de succès et se trouve donc par là garantie de toute parodie.

La Ligue des Opéras présente donc une intrigue plus diverse, tandis que *L'Union* évoque tout au long l'association des deux théâtres chantants, que divers personnages — l'Éveillé, personnage de *La Chercheuse d'esprit* de Favart, Gille, puis enfin Polichinelle — viennent conseiller.

Il nous semble très probable que les deux états du texte ont été joués à deux moments différents de la foire Saint-Laurent de 1744 ; nous ne saurions cependant déterminer laquelle fut le remaniement de l'autre. Tout au plus peut-on remarquer que le couplet sur *Dardanus* est amené de la même manière dans *La Toilette de Vénus* et *L'Union*, et donc plus proche de cette pièce ; on peut alors supposer que *La Ligue* est un remaniement de morceaux de *L'Union* fait plus tard pendant la foire, pour, en quelque sorte, lui faire suite : après l'aboutissement de l'union de l'Opéra-Comique et de l'Académie royale de musique, les deux théâtre se liguent pour nuire à Polichinelle. Ceci reste cependant hypothétique et nous n'avons pas d'argument absolument définitif pour l'assurer.

Enfin, puisque *Les Grâces* ont reparu sur le théâtre de l'Opéra le 7 juillet, *La Toilette de Vénus* ne peut pas leur être antérieure ; on peut alors supposer que *L'Union* puis *La Ligue des Opéras* ont pris la

174. Campardon, *Foire*, t. 2, p. 140-141.

175. Voir Agnès Paul, *Les théâtres des foires...*, p. 85.

suite aux marionnettes de *Polichinelle maître d'école*, parodie de *L'École des amants*, opéra représenté depuis le 11 juin et dont Fuzelier pouvait bien avoir écrit la parodie en même temps que le livret : il était le mieux placé pour le connaître à l'avance.

La Toilette de Vénus, non repr.

Source du texte. BnF fr. 9333, ff. 274–293. Le titre *La Toilette de Vénus* est aussi le titre d'une cantatille de Louis Lemaire publiée en 1744.

État du texte. Vers de la fin de la scène XIII, une note « *Grâces du faubourg Saint-Germain ici* » indique peut-être qu'il faut déplacer le couplet sur l'air de « Joconde » de la scène V à cet endroit ; ce couplet, en effet, se termine par « Celles du faubourg Saint-Germain ». Il est notable d'ailleurs que les vers de ce couplet sont copiés dans le désordre¹⁷⁶. Nous avons cependant laissé ce couplet à la place où il se trouve dans le manuscrit.

D'autre part, le manuscrit contient également, après l'indication de fin de la pièce (f^o 293), des notes pour un « Ballet des *Grâces recrépies* », également copiées par F_S :

On peut mettre l'Innocence en Perrette

La Délicate ou précieuse en Dame Ragonde

L'Enjouée en Arlequine

M^{lle} Coraline en Allemande ou Piémontaise

M^{lle} sa sœur en caractère aussi comique

Les fugitifs de l'école des amants peuvent être français, italiens, polonais, flamands.

On peut mettre aussi des cyclopes et forgerons si on le juge à propos.

On peut mettre des hommes en femme où ils pourront convenir dans le comique chargé.

Vulcain peut danser en boitant comiquement avec Vénus.

Le texte fourni n'est donc pas tout à fait achevé.

Une parodie de remaniement. *La Toilette de Vénus*, contrairement à ce qu'indique le site CÉSAR, n'est pas une parodie de la comédie *Les Grâces* de Saint-Foix, créée le 23 juillet 1744 à la Comédie-Française, mais une critique du ballet *Les Grâces* de Pierre-Charles Roy et Jean-Joseph Mouret, créé en 1735 et repris avec des changements le 7 juillet 1744. La première entrée de 1735, « L'Ingénue », qui mettait en scène Théodore, l'épouse de Théophile de Byzance, est remplacée en 1744 par

176. On peut reconstituer l'ordre à partir des numéros de vers indiqués dans la marge. Voir 211.

« L'Innocence », qui conte les amours de Cydippe ; l'entrée consacrée à Agariste et Smindyrinde est intitulée « La Mélancolique » en 1735 et « La Délicatesse » en 1744¹⁷⁷.

Fuzelier fait allusion très clairement à ces changements, et ce dès le le sous-titre « les Grâces recrépies ». Il critique la transformation de « La Mélancolique » en « La Délicatesse » à la scène v :

Ô çà, belle Agariste, expliquez-moi les raisons de votre métamorphose ! En 1735, vous étiez une grâce mélancolique ; en 1744, vous reparaissiez sous le nom [de] Grâce délicate !

Il pointe également du doigt l'in vraisemblance de la troisième entrée, « L'Enjouement » (sc. XII).

Par ailleurs, *La Toilette de Vénus* fait plusieurs fois allusions à *L'École des amants*, autre ballet, de Jean-Baptiste Niel sur un livret de Fuzelier lui-même ; ce dernier n'épargne pas son œuvre, la qualifiant de « pauvre » et d'« insipide » :

VÉNUS — Vous auriez dû vous faire instruire à l'école des amants.

AGARISTE — Fi donc ! On a bien fait de la fermer presque en l'ouvrant. (sc. x)

CYDIPPE — Eh, mais elle est encore dans sa chambre qui lit *L'École des amants*.

VÉNUS — Belle occupation ! (sc. x)

MOMUS — Quoique les Grâces méritent encore correction après toutes celles qu'elles ont essayées à l'Opéra depuis qu'elles reparaissent, il faut convenir qu'elles ont parfaitement bien fait d'y supplanter le bruyant *Dardanus* et d'en déloger l'insipide *École des amants*. (sc. XIII)

VÉNUS — Je veux pour célébrer ton triomphe te régaler d'un ballet des Grâces nouvelles et des fugitifs qui ont déserté de la pauvre école des amants. (sc. XVI)

Il critique également *Dardanus* de Rameau et *La Bruère*.

Destination de la pièce. D'après *JSt*, la pièce aurait été écrite pour les Comédiens Italiens :

Cette pièce devait être jouée aux Italiens. L'auteur en a pris des scènes qu'il a depuis fait représenter aux marionnettes sous le titre de *Polichinelle maître d'école* en 1744.

La présence de Coraline, actrice et danseuse qui débute à la Comédie-Italienne en 1744, à qui Fuzelier donne un rôle dans le divertissement final, confirme que *La Toilette de Vénus* était bien destinée aux Italiens¹⁷⁸.

Nous avons montré plus haut que des passages de *La Toilette de Vénus* ont en fait été réutilisés non dans *Polichinelle maître d'école*, mais dans *La Ligue* et *L'Union des Opéras*. Ajoutons pour finir que le vaudeville final de *La Toilette de Vénus* a, en revanche, intégré *Polichinelle maître d'école*... ou l'inverse : son refrain fait allusion à « l'école buissonnière », et il nous semble qu'il fait allusion au titre de la parodie de *L'École des amants*.

En revanche, le manuscrit de *Polichinelle maître d'école* n'a, en fait, rien de commun avec *La Toilette de Vénus*, si ce n'est le vaudeville final, qui est identique. Faut-il supposer que les scènes qui étaient prises dans *La Toilette de Vénus* et insérées dans *Polichinelle maître d'école* n'ont pas été

177. Cf. Lérís, p. 223 : « On reprit ce ballet le 7 juillet 1744, avec des changements, et une nouvelle entrée à la place de la première, sous le titre de l'Innocence. Le titre des deux autres fut même changé, quoique le même sujet subsistât toujours : la seconde se nomma la Délicatesse, et la troisième, l'Enjouement. »

178. Voir ci-dessus, à propos de *La Ligue des Opéras*.

copiées une seconde fois ? Il nous paraît plutôt que *Jst* a confondu *Polichinelle maître d'école* avec *La Ligue des Opéras* ; en effet, la scène critique de *Dardanus* est à peu près identique dans les deux pièces : on y retrouve les mêmes couplets et les mêmes allusions à *L'École des amants*. De plus, comme *La Ligue des Opéras*, *La Toilette de Vénus* est donc formellement plus proche de la revue que de la parodie dramatique. Il nous semble donc que c'est plutôt dans *La Ligue des Opéras* qu'une partie de *La Toilette de Vénus* a été recyclée.

6 Pièces non représentées et de datation incertaine

Les Deux Commères

Source du texte. BnF fr. 9333, ff. 120–143.

Datation. Plusieurs éléments nous portent à croire cette pièce de 1717. On y trouve une citation d'*Hypermnestre* de Gervais et La Font : à la scène XII, Madame Citrouillac « arrive en chantant "À l'amour en ce jour" ou quelque air léger de l'opéra qu'on jouera ; la mention de « quelque opéra qu'on jouera » nous indique qu'il faut prendre un opéra contemporain de la pièce, un opéra nouveau, et que donc la pièce a été écrite au temps de représentations d'*Hypermnestre* dont l'air « À l'amour en ce jour » est tiré. Cet opéra n'a été représenté qu'à partir de novembre 1716 ; en janvier 1717, il est retirée de la scène pour être remanié, puis repris à parti de mai 1717¹⁷⁹. La prudence dont fait preuve Fuzelier en indiquant qu'il faut chanter un air d'un opéra qui est joué s'expliquerait bien par l'éclipse provisoire d'*Hypermnestre* : écrivant sa pièce, l'auteur s'imaginait peut-être que Gervais et La Font retireraient à nouveau leur œuvre ou qu'elle ne se soutiendrait pas.

La pièce contient également de nombreuses citations de *Tancredé* de Campra et Danchet, qui a été repris à partir du 8 juin 1717. Or, cet opéra n'est pas aussi fréquent sur la scène de l'Académie royale de musique qu'on pourrait le croire : les dernières représentations datent de 1707, les suivantes de 1729. De plus, madame Simone arrive à la scène VIII en chantant un air de *Tancredé*, comme plus loin dans la pièce sa « commère » un air d'*Hypermnestre* ; nous pensons donc que les deux airs doivent être similaires, c'est-à-dire tirés d'opéras du temps.

La forme de l'œuvre, en prose et vaudevilles, est assez semblable à celles des autres œuvres de 1717, en particulier à *La Vie est un songe*. Dans les deux pièces, les vaudevilles sont régulièrement entrecoupés de phrases en prose, une caractéristique beaucoup plus rare dans les pièces foraines d'après 1720¹⁸⁰.

En revanche, la présence, à la scène II, de l'air « Sur Ragonde », qu'il nous semble tout à fait possible d'identifier à celui intitulé « Sainte Radegonde » : la métrique, très particulière, est identique.

179. Cf. *Le Nouveau Mercure*, mai 1717, p. 123–124.

180. Il y a 21 airs qui sont entrecoupés de prose dans *La Vie est un songe* (sur 80), et 17 dans *Les Deux Commères* (sur 75) ; soit respectivement 26,2 % et 22,7 % ; à titre de comparaison, dans *Les Vendanges de Champagne*, de 1724, sur 78 airs, un seul est entrecoupé ; de même dans *Les Bains de Charenton*, un seul air sur 115.

Or, cet air, dont nous n'avons pas pu trouver trace ailleurs, n'apparaît pour la première chez Fuzelier qu'en 1729, dans *L'Enfer galant*¹⁸¹. En mai 1728, le *Mercur*e annonce qu'on va reprendre, dès le mois de juin, *Hypermnestre*¹⁸², ce que confirme le *Mercur*e de juin¹⁸³ ; c'est à cette occasion que Biancolelli et Romagnesi donnent à la Comédie-Italienne la parodie *La Bonne Femme*. Cependant, il faut attendre le 30 mars 1729 pour voir représenter *Tancredi*, annoncé par le *Mercur*e dès janvier pour prendre la suite d'*Alceste*¹⁸⁴ ; il ne semble donc pas qu'en 1728–1729, les reprises d'*Hypermnestre* aient croisé celles de *Tancredi* comme en 1717. De plus, d'un point de vue formel, les deux autres pièces de 1729, *Pierrot Céladon* et *L'Enfer galant*, présentent bien moins de vaudevilles entrecoupés de proses que les pièces des années 1716–1717¹⁸⁵.

Enfin, *Les Deux Commères* donnent un beau rôle à Arlequin, ce qui n'est le cas ni dans *Pierrot Céladon*, ni, semble-t-il, dans *L'Enfer galant*.

Les Dieux à la guinguette

On ignore à peu près tout de cette pièce, qui n'est mentionnée nulle part, mais on en conserve le manuscrit autographe, BHVP NA 228. CÉSAR indique la date de 1724, peut-être par confusion avec *Les Dieux à la Foire*.

Une grande partie des *Dieux à la guinguette* est une parodie du ballet *Le Carnaval et la Folie* de La Motte et Destouches, créé en 1703, repris en 1719 (parodié alors par Fuzelier, *La Rupture du Carnaval et de la Folie* à la Comédie-Italienne), puis en 1730, 1738 et 1748.

Les vaudevilles utilisés ne nous apprennent rien sur la date : aucun n'est daté. Fuzelier utilise l'air bachique « Houpelinette » une seule autre fois, dans *Les Vendanges de Champagne*, en 1724, mais l'air est plus ancien : on le trouve dans les *Nouvelles parodies bachiques*, t. III, p. 143.

Le Temple de la Nuit ou le Pot au noir

Source du texte. BnF fr. 9333, ff. 144–172, Fs.

Datation. Aucun document ne mentionne cette pièce, qui n'est donc connue que par le manuscrit qui en donne le texte. On ignore la date de composition et la destination ; elle n'a sans doute pas été représentée.

On lit dans la liste des personnages qui figure au début de la pièce des noms de personnages qui n'apparaissent pas dans la pièce, tandis que d'autres n'y figurent pas qui se rencontrent dans le corps de la pièce.

181. Fuzelier l'emploie ensuite régulièrement jusqu'en 1744.

182. *Mercur*e de France, mai 1728, p. 1019.

183. *Mercur*e de France, juin 1728, p. 1440.

184. *Mercur*e de France, janvier 1729, p. 151.

185. On en compte respectivement 5 sur 81, 6,1 %, et 7 sur 60, soit 11,7 %.

	<i>Pierrot Céladon</i>	<i>Le Temple de la Nuit</i>
1	9	9
2	5	5-6
3	8	
4	9	9
5	5	5-5
6	5	
7	5-7	5
8		7
9	5-7	5
10		7
12	9	9
13	5	5
14	7	7
15	5	5-6
16	7	
17	9	9

FIGURE 1 : Mètres de l'« air de *Pirithoüs* ».

Dans la sc. III, un ministre du temple de la nuit chante deux airs pour lesquels aucune désignation n'est précisée ; la métrique du second, assez inhabituelle, l'indication « divertissement » et la mention de danses nous portent à croire qu'ils devaient faire l'objet d'une mise en musique originale.

Une allusion, sc. v, à *Sethos, histoire ou vie tirée des monuments anecdotes de l'ancienne Égypte*, de l'abbé Terrasson, roman publié en 1731, assure que la pièce est au plus tôt de 1731. La présence de l'air « Il lui faudrait un biscuit », refrain sur la fin de l'air « Margoton, ma mie » que l'on trouve, à notre connaissance pour la première fois, à l'été 1732 dans *Les Désespérés* de Le Sage et d'Orneval (puis en 1733 dans la parodie d'*Hippolyte et Aricie*), semble indiquer que *Le Temple de la Nuit* est postérieur à 1732 — à moins que le refrain ait circulé par ailleurs.

À la sc. VII, Fuzelier désigne un vaudeville par « air nouveau de *Pirithoüs* » ; en fait, une analyse du couplet laisse apparaître qu'il s'agit probablement du menuet du prologue de *Pirithoüs*, également utilisé par Fuzelier dans *Pierrot Céladon* (sc. VII). Nous donnons la comparaison des deux métriques à la figure 1.

On ne remarque, en fait, que deux divergences : au vers 3, il y a 8 voyelles dans *Pierrot Céladon*, et seulement 6 dans *Le Temple de la Nuit*, et au vers 16, 7 voyelles dans *Pierrot Céladon* et 6 dans *Le Temple de la Nuit*. Dans le second cas, il est manifeste qu'un 7 voyelle, comme dans *Pierrot Céladon*, convient mieux à la musique (il y a sept notes) ; dans le premier, en revanche, Fuzelier semble s'être confronté à un problème : alors que toutes les autres phrases appellent des cadences masculines,

celle-ci devrait être féminine, mais elle ne rimerait alors pas.

	<i>Pierrot Céladon</i>	<i>Le Temple de la Nuit</i>
2	Tant soit peu rigris	Habitait un puits,
3	Et vêtu d'un bouracan gris.	mais elle l'a quitté.

On peut supposer, dans *Pierrot Céladon*, que le mot «et», au début du vers 3, est en trop ; dans *Le Temple de la Nuit*, faut-il faire un mélisme sur la finale de «quitté», comme si elle était féminine ?

Vous ar - ri - vez hi - er de Pa - ris, Tant soit peu ri - gris Vê - tu d'un bou - ra - can gris.
On dit qu'au - tre - fois la vé - ri - té Ha - bi - tait un puits, mais el - le l'a quit - té. _

On peut aussi imaginer un mélisme sur «mais», sur les deux croches au début de la mesure 5 ; cette solution, qui évite de traiter une masculine comme une féminine, est peut-être préférable.

Quoi qu'il en soit, il nous paraît clair que c'est bien le même air. Pourquoi Fuzelier indique-t-il, dans *Le Temple de la Nuit*, « air nouveau de *Pirithoüs* », alors que ce menuet figure bien dans la partition de 1723¹⁸⁶ ? Peut-être la pièce a-t-elle été écrite en plusieurs fois, puis copiée en l'état par F_S.

Le Triomphe de la Bagatelle

Source du texte. AN AJ/13/1034, autographe. La plupart des numéros de scènes ont été laissés en blanc par Fuzelier qui comptait sans doute les ajouter plus tard.

Datation. Deux vaudevilles nous indiquent que cette pièce est postérieure à 1727 : un menuet des *Amours des dieux*, créés en 1727, et « Je suis un bon soldat » du *Tour de Carnaval*, de l'année précédente. De plus, le titre « Goûtons la douceur charmante » fait peut-être référence à un couplet d'*Achmet et Almanzine* (1728), sur l'air « Ne fais point tant la tigresse », dont ce vers constitue une sorte de refrain (répété par le chœur). Enfin, l'air « Joconde retourné » semble apparaître autour de 1726 : Fuzelier et d'Orneval l'utilisent dans *La Grand-Mère amoureuse* ; on le retrouve ensuite en 1730 dans *Les Routes du monde* et *L'Industrie* de Fuzelier, Le Sage et d'Orneval.

La liste des acteurs en début de pièce donne également un indice précieux : l'acteur Jean-Baptiste Raguenet aurait quitté le théâtre en 1730¹⁸⁷. Ce que nous avons pu retrouver sur les autres acteurs ne contredit pas la période 1728–1730.

186. *Pirithoüs, tragédie mise en musique par Monsieur Mouret... représentée pour la première fois par l'Académie royale de musique le vingt-six janvier 1723*, Paris, l'Auteur et Boivin, p. 24–25. Rien ne certifie absolument que la partition soit bien de l'année 1723, puisque le privilège d'imprimer ses œuvres a été accordé à Mouret dès 1703 ; néanmoins, il était d'usage d'indiquer, quand une partition faisait l'objet d'une nouvelle édition, la date de la « remise au théâtre » à l'occasion de laquelle la republication s'effectuait.

187. *DTP*, t. IV, p. 368.

Sur la même page que les acteurs, on lit aussi une liste « à demander » : « Le duo Ah ! Thérèse » (voir fin de la pièce), une ligne illisible, « Ou j'y suis ou j'y voudrais être », « Voir dans l'almanach combien il y a de collègues à Paris. Demander à M. Petit deux ou trois tours de médecin à mettre en scène ». Sur un autre feuillet, on lit « Vaudeville à noter » en titre, puis « Le jour du départ de mon Aminte », puis les vers « Partout où règne le chagrin, / On ne m'y voit jamais paraître ; / Partout où règne le bon vin, / Ou j'y suis, ou j'y voudrais être. », puis « l'air de Gillier sur le » et un mot ou plusieurs illisibles, puis « Himeur est Cateraine », puis une autre ligne illisible. Il s'agit donc vraisemblablement d'airs à copier ; en ce qui concerne « Partout où règne le chagrin... », on trouve des vers semblables sur une assiette¹⁸⁸.

La Renommée

Source du texte. BnF fr. 9333, ff. 322–373, autographe. Les feuillets ont été reliés dans le désordre.

État du texte et remise en ordre. *Jst* note sur première page : « fragments d'un opéra-comique de Fuzelier qui pouvait être intitulé, La Renommée ». Nous suivons donc son avis, et intitulez cette pièce ainsi. Nous avons tenté de remettre en ordre les scènes : le sens, les noms des personnages ainsi que les numéros de vers notés dans les marges permettent cette reconstitution de l'ordre.

f^o 323 : Fin d'un couplet sur « À la façon de barbari », puis début de « Scène 5^e : La Renommée, une Prude » ; *f*^o 326 *v*^o, début de la « scène 6^e : La Renommée, Tricolor, *peintre*¹⁸⁹ ». Mais il n'y a qu'un vers de cette scène au bas de cette page, et le *f*^o 327 *r*^o commence au milieu d'une réplique de la Commère. Cette scène se poursuit jusqu'au *f*^o 330 *v*^o. Le haut *f*^o 331 *r*^o porte « scène 3^e : la Renommée, la Prude » ; les scènes se suivent ensuite dans l'ordre. Cependant, à la sc. VII, le passage qui va de « Où l'amour est pris comme un rat » jusqu'à la fin du vaudeville est copié deux fois, avec quelques variantes¹⁹⁰ : une première fois ff. 353–355 *v*^o, une seconde ff. 356–358 *v*^o. Il en va de même d'une partie de la fin : les répliques qui ouvre la scène VIII et figurent à la fois aux ff. 359–359 *v*^o et au *f*^o 360 ; ce dernier a d'ailleurs été relié à l'envers.

En somme, la scène de la prude a été copiée deux fois, dont l'une a été placée, semble-t-il par erreur, au début du manuscrit. Nous commençons la pièce à la première intervention de la Commère ; le début manque. Nous supprimons le maigre reliquat (un vers) de la scène du peintre Tricolor.

La Renommée est, comme son titre le laisse présager, une pièce à tiroirs dans laquelle divers personnages défilent devant la Renommée personnifiée. Comme dans *Le Saut de Leucade*, qui est aussi une petite pièce à tiroirs, Fuzelier fait ici revenir un personnage, le maître à danser La Gambade, apparu à la scène VI, qui revient à la scène VIII pour introduire son divertissement final.

188. Citée par Auguste Demmin, *Guide de l'amateur de faïences et porcelaines...*, 3^e éd., Paris, Renouard, 1867, t. I, p. 434.

189. On remarquera que le peintre porte le même nom dans *La Vie est un songe*.

190. Nous les signalons en note dans notre édition.

Hypothèses pour la datation. La pièce mêle à part à peu près égales prose et vaudevilles, ce qui exclut les années 1713–1714 ; au reste, elle utilise l'air du cotillon des *Fêtes de Thalie*, opéra créé en 1714. Fuzelier emploie aussi le vaudeville des *Terres Australes*, pièce de Marc-Antoine Le Grand jouée par les Comédiens-Italiens en 1721, et un air des *Noces de Gamache*, de Fuzelier (pièce perdue), 1722 ; enfin, « Chantez, petit Colin » est la désignation d'un menuet des *Fêtes grecques et romaines*, 1723 ; on notera aussi l'emploi du vaudeville du *Banquet des Sept Sages*, également de 1723. Mais l'utilisation de l'air « Il faut l'envoyer à l'école », vaudeville de *L'École des mères* de Marivaux, repousse encore la date à 1732, et « Je ne sais pas écrire », des *Billets doux*, à 1734. L'absence de *zanni* (ni Pierrot, ni Arlequin) confirme, d'ailleurs, que *La Renommée* est sans doute une pièce tardive. Comme Fuzelier semble se consacrer exclusivement aux marionnettes à partir de 1740, et que *La Renommée* paraît ne pas avoir été écrite pour les marionnettes (la pièce est assez longue, et ne comporte pas les éléments burlesques d'une pièce pour les marionnettes ; de plus, dans une pièce à tiroir pour marionnettes, on s'attendrait à ce que le personnage-pivot soit Polichinelle), on peut penser que la pièce a été écrite entre 1734 et 1739.

On remarquera que le vaudeville proposé par le musicien L'Ariette, sc. VII, est sensiblement le même que celui de *La Souricière*, pièce composée pour les Italiens en 1727 et non représentée.

ANNEXE AU CHAPITRE III

Liste alphabétique des œuvres dramatiques de Fuzelier

Ne figurent dans cette liste que les œuvres pour lesquelles la participation de Fuzelier est à peu près certaine. Nous nous appuyons sur les manuscrits et éditions des pièces, sur les dictionnaires anciens, en particulier le *Dictionnaire des théâtres de Paris*, sur la liste des pièces que Fuzelier a données aux foires établie par lui-même et connue sous le titre d'*Opéra-Comique*, sur le manuscrit *État des pièces jouées aux foires de 1710 à [1721]*, et sur les *Mémoires pour servir à l'histoire des spectacles de la Foire* des frères Parfaict. Parmi les autres listes, nous avons également consulté celle qui figure dans *Les Muses françaises*, qui, bien qu'elle lui ressemble par de nombreux points¹, est distincte de celle du *DTP* ; quelques pièces supplémentaires y sont mentionnées, comme *Les Débris de la Foire Saint-Germain*, d'autres, plus nombreuses, y manquent qui figuraient dans *DTP* ; ces indices nous portent à croire que la liste établie pour *Les Muses françaises* a été revue. Enfin, nous avons consulté la liste proposée par Amédée Marandet, qui attribue à Fuzelier plusieurs pièces sans s'en justifier. Quand nous n'avons pas pu trouver d'autre source qui attribue également la pièce à Fuzelier, nous l'avons rejetée.

En ce qui concerne les ballets, nous ne considérons pas, contrairement aux listes du XVIII^e siècle, les entrées ajoutées (par exemple « Les Sauvages » pour *Les Indes galantes*) comme des œuvres autonomes.

Une liste des pièces dont nous récusons l'attribution à Fuzelier figure en fin de ce chapitre.

I Œuvres conservées ou représentées

Cette section liste toutes les œuvres de Fuzelier, écrites seul ou en collaboration, qui nous sont parvenues dans leur intégralité (ou quasi intégralité), et celles dont nous gardons trace de représentation mais dont le texte est perdu.

L'abréviation *pr.* indique une pièce en prose (qui peuvent contenir quelques passages chantés, par exemple un divertissement) ; *vaud.* pour les pièces partiellement ou totalement en vaudevilles. Si cette abréviation figure entre crochets droits, c'est qu'elle n'est pas tirée d'une version, manuscrite ou imprimée, de la pièce elle-même, mais d'une source secondaire (autres manuscrits, dictionnaires, *Mémoires* des frères Parfaict).

1. Par exemple, *Le Fleuve Scamandre* est pris pour un sous-titre de la parodie *Les Saturnales*.

La date que nous indiquons est celle de la première représentation, ou, si la pièce n'a pas été représentée, la date qui figure sur le manuscrit. Lorsque nous avons nous-même daté une pièce, nous avons indiqué notre hypothèse entre crochets.

Lorsqu'une pièce est connue sous deux titres, nous avons distingué plusieurs cas. Soit l'un des titres est en fait un sous-titre, clairement indiqué comme tel dans une version plus complète ; la pièce est alors indiquée au titre complet. Si les deux titres peuvent être considérés comme égaux — par exemple si deux manuscrits qui contiennent un texte similaire portent deux titres différents —, nous la classons et donnons les informations détaillées au titre qui vient en premier dans l'ordre alphabétique. Lorsque la pièce a fait l'objet de remaniements, c'est au titre de la première version que nous la classons. Nous plaçons néanmoins une entrée avec un renvoi au titre que nous n'avons pas retenu, et la faisons précéder d'un tiret demi-cadratin (–).

Les entrées concernant des pièces perdues sont quant à elles précédées d'un obèle (†). Nous indiquons en note d'où cette pièce nous est connue.

Les articles ne sont pas considérés pour le classement.

Les références à *PNTI* renvoient à l'édition Briasson de 1738.

Opéra-comique sans titre, vaud., [1745] ; ms. A.N. AJ¹³ 1035, autographe.

– À fourbe, fourbe et demi, voir *Le Trompeur trompé*.

Les Abdérites de village, 1733 ; voir *Divertissement de l'inconnu*.

Achmet et Almanzine, avec Le Sage et d'Orneval, vaud., 1728 ; *TFLO*, t. VI, p. 373–495.

Les Adieux de Melpomène, vaud., 1725 ; ms. BnF fr. 9333, ff. 104–119, *F_S*.

Les Âges, ballet, 1714.

Alcionide et Alcamène, trag., s.d. ; A.N. AJ¹³ 1034².

Amadis le cadet, vaud., 1724 ; *PNTI*, 1738, t. II, p. 279–329.

Les Amants transis, vaud., n.r. 1731 ; ms. BnF fr. 9333, ff. 173–196 v^o, *F_S*.

Les Amazones modernes ou le Triomphe des dames, avec Le Grand pr., 1727. *DTP*, t. I, p. 94, indique « Les sieurs Grandmaison et Fuzelier avaient quelque part à la composition de cette pièce ».

L'Ami à la mode, vaud., n.r. 1719 ; ms. BnF fr. 9333, ff. 38–55, *F_S*.

L'Amour et Bacchus à la Foire, prologue au *Saut de Leucade* et au *Galant brutal*, vaud., 1726 ; ms. BnF fr. 9336, ff. 225–230. Ce prologue est aussi connu sous le titre *Les Dieux travestis*, ms. BnF fr. 9336, ff. 209–224, *F_S*.

L'Amour maître de langues, pr., 1718 ; mss. BnF fr. 9332, ff. 135–229 ; Musique Th^b 260.

L'Amour marin, avec Le Sage et d'Orneval, vaud., 1730 ; *TFLO*, t. VIII, p. 267–318.

Les Amours de Protée, avec Le Sage et d'Orneval³, vaud., 1728 ; *TFLO*, t. VII, p. 85–120.

– *Les Amours de Tremblotin et Marinette*, voir *Thésée ou la défaite des Amazones*.

-
2. Ce carton contient à la fois un plan, autographe de Fuzelier, et une version intégrale, d'une écriture inconnue, en vers mêlés, de la pièce.
 3. Dans le *TFLO*, le nom de Fuzelier est absent. Lui-même indique dans *Opéra-Comique* « j'ai travaillé avec mes associés aux pièces qu'ils ont donné pendant cette foire [Saint-Laurent de 1728] à faire *Les Amours de Protée*. »

Les Amours déguisés, ballet, 1713.

*Les Amours déguisés*⁴, avec Le Sage et d'Orneval, vaud., 1726 ; *TFLO*, t. VI, p. 313–372.

Les Amours des déesses, ballet, 1729.

Les Amours des dieux, ballet, 1727.

*Les Amusements de l'automne ou les temples d'Éphèse et de Gnide*⁵, pr., 1725 ; mss. BnF fr. 9332, ff. 42–134 v^o, *F_S*, BHVP NA 231 ff. 108–172.

Les Animaux raisonnables, avec Le Grand⁶, vaud., 1718 ; *TFLO*, t. III, p. 1–35.

L'Antre de Laverna, avec d'Orneval, vaud., 1728 ; ms. BnF fr. 9336, ff. 301–327, *B*.

Arion, trag. mus., 1714.

Arlequin défenseur d'Homère, vaud., 1715 ; *TFLO*, t. II, p. 1–43.

Arlequin déserteur, vaud., 1715 ; ms. BnF fr. 25480, ff. 3–49 v^o. Le manuscrit 9337, ff. 354–359, copié de l'écriture *F_S*, contient le prologue de cette pièce avec l'indication « foire Saint-Germain 1745 ».

Arlequin devin par hasard ou le Lendemain de nocés, vaud., 1716 ; A.N. AJ¹³ 1034 (incomplet).

Voir aussi *Le Ravisseur de sa femme*, refonte de cette pièce.

– *Arlequin écolier ignorant et Scaramouche... : voir Scaramouche pédant scrupuleux.*

Arlequin Endymion, avec Le Sage et d'Orneval, vaud., 1721 ; *TFLO*, t. IV, p. 233–304.

Arlequin Énée ou la prise de Troie, vaud., 1711 ; édition s.l., s.n., [permission : 1711].

Arlequin et Scaramouche vendangeurs, vaud., 1711⁷ ; édition s.l., s.n., [permission : 1711].

– *Arlequin gouverneur : voir Les Mal-Assortis ou Arlequin gouverneur.*

Arlequin grand vizir, avec Biancolelli⁸, vaud., 1715 ; mss. BnF fr. 25480 ff. 236–268, et fr. 9335 ff. 1–33, uniquement les actes II et III.

Arlequin Héraclius, vaud., 1715 ; ms. BnF fr. 9335 ff. 163–178 v^o, *F_S*.

Arlequin jouet des fées ou les folies de Rosette, pr., 1716 ; mss. BnF fr. 9335, ff. 185–209 ; BnF fr. 25480, ff. 207–234.

† *Arlequin larron, prévôt et juge*, 1713 ; perdu⁹.

Arlequin Persée, vaud., 1722 ; *PNTI*, 1738, t. II, p. 87–150.

† *Les Arlequins de rencontre*, 1718 ; perdu¹⁰.

4. Cf. *Les Comédiens corsaires*, prologue de cette pièce : « M. DESBROUTILLES — Voyons celle-ci : *Les Amours déguisés*, pièce... CLICLINIA — Ha ! c'est une parodie ! Donnez-la-moi. PIERROT — Non, non, ce n'est pas une parodie, le titre vous a trompée. »

5. Il s'agit de deux comédies ; cependant, elles ont été conçues et représentées ensemble, un peu à la manière d'un ballet à entrées. Nous les comptons donc comme une seule et même œuvre.

6. On lit dans *État des pièces* : « de F, sujet donné par Le Grand ».

7. Sur cette date, voir p. 66.

8. Sur l'attribution et la date de cette pièce, voir p. 84.

9. Mentionné dans *Opéra-Comique* (« sujet italien demandé par les acteurs, en trois actes ») et *État des pièces*, qui indique que la pièce a été jouée à Belair.

10. D'après *Opéra-Comique*, prologue.

- † *L'Assemblée des comédiens de la foire*, 1724 ; perdu¹¹.
- L'Audience du temps ou l'Occasion*, prologue de Pierrot Perrette, vaud., 1725 ; ms. BnF fr. 9336, ff. 93–115 v^o, F_S.
- *L'Aurore et Céphale*, entrée ajoutée aux *Amours des déesses*.
- Avant-prologue d'un prologue intitulé Le Voyage du Parnasse*, vaud., 1717 ; ms. BnF fr. 9335, ff. 327–330.
- † *Les Aventures d'Arlequin au bal du cours*, 1714 ; perdu¹².
- Les Aventures du camp de Porché-Fontaine*, pr., 1722 ; ms. BnF fr. 9332, ff. 2–41 v^o¹³.
- La Bague magique*, pr., 1726 ; ms. BnF fr. 9332 ff. 372–396 v^o, B.
- Les Bains de Charenton*, vaud., 1724 ; ms. AN AJ¹³ 1034, autographe.
- Le Bal du Parnasse*, avec Pannard¹⁴, vaud., 1731 ; ms. BnF fr. 9337, ff. 67–68 v^o (canevas), P_m.
- Le Bois de Boulogne*, vaud., 1726 ; ms. BnF fr. 9336, ff. 265–279 v^o, B.
- La Boîte de Pandore*, avec Le Sage et d'Orneval, vaud., 1721 ; *TFLO*, t. IV, p. 375–428.
- Le Camp des amours*, pr., 1720 ; ms. BnF fr. 9336, ff. 1–20 sous le titre *La Revue...*, et ff. 21–33 sous le titre *Le Camp...*¹⁵, B.
- Le Caprice d'Érato*, opéra, 1730.
- Le Carnaval du Parnasse*, opéra, 1749.
- Les Champs Élysées ou les Noces de Pluton et de Proserpine*, avec Le Sage et d'Orneval, vaud., 1727 ; mss. BnF fr. 9314 ff. 221–225, B ; fr. 9336 ff. 280–300, F_S ; BHVP CP 4335, autographe ; ce dernier manuscrit contient deux versions incomplètes de la pièce¹⁶.
- † *Le Charretier du diable*, 1720 ; perdu¹⁷.
- Le Cheveu*, vaud., 1732 ; ms. BnF fr. 9337, ff. 172–197.
- † *Les Coffres*, 1720 ; perdu¹⁸.
- Colombine bohémienne ou Fourbine*, vaud., 1713 ; ms. BnF fr. 9335, ff. 61–91, F_S.

11. Mentionné dans *Opéra-Comique*.

12. Mentionné dans *État des pièces* et *Opéra-Comique*.

13. Une autre pièce du même titre, également connue sous les titres *Les Aventures d'Arlequin au camp de Porché-Fontaine* et *Arlequin soldat au camp de Porché-Fontaine*, jouée par les Italiens, est due à Biancolelli et conservée dans le ms. fr. 9331, ff. 246–281 v^o.

14. P_m a écrit le nom de Pannard, et celui de Fuzelier a été ajouté par une autre main.

15. La plupart des sources anciennes, à commencer par *État des pièces* et *Opéra-Comique*, mentionnent cette pièce titre *Le Camp...*

16. Les quatre manuscrits de cette pièce en donnent divers état. Voir Françoise Rubellin, « Parodie et revue : trois états inédits des *Noces de Proserpine* de Fuzelier, d'Orneval et Le Sage », dans *Séries parodiques au siècle des Lumières*, PUPS, 2005, p. 55–69, et Mélodie Le Bec, *Les métamorphoses parodiques de Proserpine*, mémoire de Master 1, sous la dir. de F. Rubellin, 2011.

17. Cette pièce n'est mentionnée ni dans *État des pièces* ni dans *Opéra-Comique*, mais l'est en revanche dans *MfP* 1220, foire Saint-Germain 1720.

18. Mentionné dans *État des pièces* et *Opéra-Comique*, à chaque fois avec la précision que la pièce était en deux actes. Cette pièce n'est pas mentionnée par les *MfP*.

Colombine fée rendant la voix aux acteurs, prologue¹⁹, vaud., 1713, BnF fr. 9335, ff. 179–184 v^o, F_S; Musique, Rés. ThB 30.

*Les Comédiens corsaires*²⁰, avec Le Sage et d'Orneval, vaud., 1726; *TFLO*, t. VI, p. 231–256.

Cornélie vestale, avec le président Hénault, vers, 1713²¹; éd. Strawberry Hill, 1768.

La Coupe enchantée, vaud., 1714; ms. BnF fr. 9335, ff. 121–161 v^o. Le prologue dans lequel Fuzelier, d'après *Opéra-Comique*, critiquait *Arion*, est perdu.

Les Débris de la foire Saint-Germain, prologue des *Champs Élysées*, avec Le Sage et d'Orneval, vaud., 1723; ms. BnF fr. 9314, ff. 202–210, B.

Les Débris des Saturnales, vaud., 1723; ms. BnF fr. 9332, ff. 343–357, B. Il s'agit d'un remaniement en un acte de la parodie *Les Saturnales*, en trois actes, elle-même perdue. Le manuscrit, qui présente une version en un acte porte, cependant le titre *Les Saturnales*.

† *Le Déménagement du théâtre ci-devant occupé par les Comédiens Italiens et à présent réunis au domaine de la Foire* ou *Le Déménagement du théâtre des Comédiens Italiens*²², vaud., 1724; perdu.

Le Départ de l'Opéra-Comique, avec Pannard, vaud., 1733; ms. BnF fr. 9323, ff. 119–144, B.

La Descente d'Énée aux enfers, vaud., 1740; ms. BnF fr. 9337, ff. 311–328 v^o, F_S.

Les Deux Commères, vaud., n.r. [1717]²³; ms. BnF fr. 9333, ff. 120–143, F_S

Le Dieu du hasard, prologue à *La Force de l'amour* et *La Foire des fées* avec Le Sage et d'Orneval, vaud., 1722; *TFLO*, t. V, p. 269–280.

Les Dieux à la foire, prologue²⁴, pr., 1724; mss. BnF fr. 9336, ff. 34–44 v^o, F_S; Musique Rés. Th 8.

Les Dieux à la guinguette, vaud., 1724; ms. BHVP NA 228, ff. 277–296, autographe. Cette pièce est distincte de la précédente.

Les Dieux calotins, divertissement pour les fêtes de Fontainebleau, s.d.; ms. Arsenal, 9545, ff. 1–15.

19. Le titre *Colombine fée rendant la voix aux acteurs* est ajouté sur le manuscrit par une autre écriture.

20. *TFLO* indique : « Prologue des deux pièces suivantes », c'est-à-dire *L'Obstacle favorable* et *Les Amours déguisés*.

21. Sur cette pièce, voir p. 47.

22. Les deux titres sont donnés par *DTP*, t. II, p. 267–268. Voir aussi n. 32, p. noeudsquadrille.

23. La pièce fait allusion, sc. XII, à *Hypermnestre* de Gervais et La Font, créé en novembre 1716 à l'Académie royale de musique; elle ne peut donc que lui être postérieure; par ailleurs, quatre airs sont tirés de *Tancredé*, repris en juin 1717, ce qui nous porte à imaginer la rédaction de la pièce contemporaine d'une reprise de cet opéra.

24. D'après le ms. Musique Th 8, de *La Matrone de Sève* et *La Revue du Régiment de la Calotte*; le ms. fr. 9336 en revanche en fait le prologue des *Bains de Charenton* et des *Vendanges de Champagne*. Les deux textes sont cependant identiques, et annoncent *La Matrone de Sève* et *La Revue du Régiment de la Calotte*. Faut-il rapprocher *La Matrone de Sève* de *La Matrone d'Éphèse*, et *La Revue du Régiment de la Calotte* du *Régiment de la Calotte* de Fuzelier, Le Sage et d'Orneval (1721)? Il s'agirait alors d'un prologue nouveau pour une reprise. Mais ces deux pièces sont abondantes en vaudevilles, et ce prologue est entièrement en prose. Les deux manuscrits indiquent la présence de la demoiselle Delisle et de Jacinte, mais ces deux acteurs ont souvent été dans la même troupe; quant au nom de M. Cauchois, nous n'en avons pas trouvé trace ailleurs. La page de titre du manuscrit Th 8 note qu'on ignore à peu près tout de la pièce, « mais l'on présume que c'est la troupe de Francisque » qui la jouait — ce que la présence des deux acteurs ne contredit pas.

- *Divertissement de l'inconnu*, composé d'un prologue et des *Abdérites de village*, vaud., donné en 1733 à mademoiselle de C***, à Auteuil ; BHVP NA 231, ff. 207–227.
- L'Éclipse favorable*, vaud., 1737 ; ms. BnF fr. 9337, ff. 222–239 v^o, Pm.
- L'École des amants*, avec Le Sage, vaud., 1716 ; *TFLO*, t. II, p. 317–352.
- L'École des amants*, opéra, 1744.
- L'Enchanteur Mirliton*, avec Le Sage et d'Orneval, vaud., 1725 ; *TFLO*, t. VI, p. 1–28.
- L'Enfer galant*, vaud., 1729 ; ms. BnF fr. 9336, ff. 360–380, F_S.
- Les Enragés* ou *La Rage d'amour*, avec Le Sage et d'Orneval, vaud., 1725 ; *TFLO*, t. VI, p. 71–122.
- L'Épreuve des fées*, pr., 1732 ; ms. BnF fr. 9337, ff. 115–150 v^o, F_S.
- L'Espérance*, avec Le Sage et d'Orneval, vaud., 1730 ; *TFLO*, t. VIII, p. 319–367.
- † *Le Faucon*, pr., 1719 ; perdu²⁵ ?
- La Fausse Foire*, avec Le Sage et d'Orneval, vaud., 1721 ; *TFLO*, t. IV, p. 353–374.
- Le Faux Scamandre* ou *Le Fleuve Scamandre*, vaud., 1723 ; ms. BnF fr. 9332, ff. 358–371, Pm.
- *La Fête de Diane*, entrée ajoutée en 1734 aux *Fêtes grecques et romaines*.
- Les Fêtes grecques et romaines*, opéra, 1723.
- Les Fêtes parisiennes* ou *Les écriteaux des Fêtes parisiennes*, vaud., 1712²⁶ ; éd. s.d. [approbation : 1712]. ; ms. BnF fr. 25476, ff. 58–71.
- *La Fille de chambre* : scène du *Jaloux*, 1716, voir note 27, p. 179.
- La Foire des fées*, avec Le Sage et d'Orneval, vaud., 1722 ; *TFLO*, t. V, p. 365–431.
- † *La Folie favorite de l'Amour et de Plutus*, avec Le Sage, vaud., 1716 ; perdu.
- La Folie volontaire*, vaud., 1739 ; ms. BnF fr. 9337, ff. 275–307 v^o, F_S.
- La Force de l'amour*, avec Le Sage et d'Orneval, vaud., 1722 ; *TFLO*, t. V, p. 281–364.
- La Forêt de Dodone*, avec Le Sage et d'Orneval, vaud., 1721 ; *TFLO*, t. IV, p. 305–351.
- La Gageure de Pierrot*, vaud., 1718 ; mss. BnF fr. 9335, ff. 380–410 ; AN AJ¹³ 1034.
- Le Galant brutal* ou *L'Amant brutal*, vaud., 1726 ; ms. BnF fr. 9336, ff. 231–257, B.
- La Grand-Mère amoureuse*, avec d'Orneval, vaud., 1726 ; *TFLO*, t. VIII, p. 1–66.
- Harangue de Polichinelle pour le début de la foire Saint-Laurent 1740*, pr., 1740 ; ms. BnF fr. 9337 308–310 v^o, F_S.
- Harangue de Polichinelle au public*, pr., 1726 ; ms. BnF fr. 9336, ff. 204–204 v^o, B.
- Hercule filant*, vaud., 1721 ; *PNTI*, 1738, t. II, p. 41–86.
- Homère jugé*, pr., 1715 ; ms. BnF fr. 9333, ff. 1–20, F_S.
- *Hypsipyle et Jason*, entrée ajoutée aux *Amours déguisés*.
- Les Indes galantes*, opéra, 1735.
- L'Indifférence*, avec Le Sage et d'Orneval, vaud., 1730 ; *TFLO*, t. VIII, p. 239–266.

25. CESAR indique ms. BnF fr. 9294, ff. 78–102, mais rien n'assure que la pièce « Le Faucon ou l'amant récompensé » qui figure dans ce portefeuille soit celle de Fuzelier.

26. *DTP*, t. II, p. 563, donne la date « février 1711 » ; l'édition, le manuscrit fr. 25476 et *Opéra-Comique* donnent 1712. À notre connaissance, *Les Fêtes vénitiennes*, dont cette pièce est une parodie, n'a été repris ni en 1711 ni en 1712, mais créé en 1710 et repris en 1713.

L'Industrie, avec Le Sage et d'Orneval, vaud., 1730; *TFLO*, t. VIII, p. 67–90.

Les Intérêts de village, vaud., 1732; ms. BnF fr. 9337, ff. 69–114.

– *L'Instinct et la Nature*, voir *La Réconciliation difficile*.

L'Italienne française, avec Biancolelli et Romagnesi, pr., 1725; ms. BnF fr. 9331, ff. 315–345.

La Jalousie avec sujet, vaud., 1732; ms. BnF fr. 9333, ff. 197–242, *F_S*.

Le Jaloux, avec Destouches²⁷, vaud., 1716; mss. BnF fr. 9335, ff. 241–294 v^o, *F_S*; AN AJ¹³ 1034, écriture inconnue.

Les Jaloux de rien, vers et vaud.²⁸, 1739; ms. BnF fr. 9337, ff. 240–274 v^o, *B*.

Le Jeune Vieillard, avec Le Sage et d'Orneval, vaud., 1722; *TFLO*, t. V, p. 141–268. Le manuscrit BnF fr. 9314, ff. 78–87, *Pm*, contient un prologue pour cette pièce²⁹.

La Ligue des Opéras ou *L'Union des Opéras*, vaud., 1744; mss. BnF fr. 9337, ff. 344–352, *F_S*, *Ligue*; Opéra, fonds Favart, Carton II, III, autographe, *Union*; BHVP NA 228, ff. 179–194, autographe, *Union*.

Le Lys naissant, prologue allégorique pour la naissance d'un prince, vers chantés (musique de Corrette), 1750³⁰; publié dans le *Mercure* de septembre 1750 et ms. AN AJ/13/1034, autographe.

† *Le Lourdaud d'Inca*, 1720; perdu.

† *Madame Honesta ou le Diable marié*, 1720; perdu.

Le Mai, pr., 1719; ms. BnF fr. 9332, ff. 274–292, *B*³¹.

Les Mal-Assortis ou Arlequin gouverneur, vaud., 1714; ms. BnF fr. 9335, ff. 295–326 v^o, *F_S*.

Le Malade par complaisance, avec Pannard et Pontau, vaud., 1730; mss. BnF fr. 9337, ff. 30–66 v^o, *Pm*; BHVP NA 228, ff. 28–91 v^o, autographe.

Les Malades du Parnasse, vaud., [1723]; mss. BnF fr. 9333, ff. 82–103, *F_S*; Musique Th^b 298.

La Matrone d'Éphèse, vaud., 1714; mss. BnF fr. 9335 ff. 92–120, *F_S*; fr. 25480 ff. 425–448; AN AJ¹³ 1034.

Mélusine, pr., 1719; mss. BnF fr. 9332, ff. 213–330, *B*; Musique Th^b 2218.

La Méridienne, pr., 1719; mss. BnF fr. 9332, ff. 242–273; Musique Th^b 2447, p. 30–61.

La Mode (prologue), pr., 1718; ms. Musique Th^b 2448.

La Mode (pièce en un acte), pr., 1719; ms., Musique Th^b 2447, p. 9–29.

Momus exilé ou les Terreurs paniques, vaud., 1725; *PNTI*, 1738, t. III, p. 53–96.

Momus fabuliste ou les Noces de Vulcain, pr., 1719; imprimé.

† *Les Noces de Gamache*, 1722; perdu.

27. Fuzelier ne serait responsable que de « deux scènes épisodiques de la Pèlerine et de la Fille de chambre » (*État des pièces* et fr. 9335, f^o 241, écriture inconnue). Sur cette pièce, voir p. 85.

28. Cette pièce est la seule, à notre connaissance, dans l'ensemble des pièces de Fuzelier, qui soit de cette forme.

29. CESAR indique également un prologue pour *Le Jeune Vieillard* en 1739, qui serait conservé dans le portefeuille fr. 9338, mais nous n'avons pas trouvé cette pièce dans ce portefeuille.

30. On ignore si ce « divertissement » a été représenté.

31. La pièce est annoncée sur la page de titre du manuscrit Musique Th^b 2447, avec *La Mode* et *La Méridienne*, mais ne figure pas dans ce manuscrit.

- *Les Noces de la Folie*, voir *Le Temple de Mémoire*.
- † *Les Nœuds*, 1724 ; perdu³².
- L'Obstacle favorable*, avec Le Sage et d'Orneval, vaud., 1726 ; *TFLO*, t. VI, p. 257–312.
- † *Olivette suivante et maîtresse*, 1717 ; perdu.
- L'Ombre du cocher poète*, avec Le Sage et d'Orneval, vaud., 1722³³ ; *TFLO*, t. V, p. 47–69.
- L'Opéra de campagne*, vaud., 1713 ; ms. BnF fr. 9335, ff. 34–60 v^o, *F_S*.
- Orphée ou Arlequin aux enfers*, 1711 ; éd. G. Valleyre, 1711, à la suite de *Scaramouche pédant scrupuleux*³⁴ ; ms. BnF fr. 25476, ff. 11 v^o–15 v^o.
- Parodie*, vaud., 1723 ; *PNTI*, 1738, t. II, p. 207–250.
- *Le Pédant scrupuleux*, voir *Scaramouche pédant scrupuleux*.
- *La Pèlerine* : scène du *Jaloux*, 1716, voir note 27, p. 179.
- Les Pèlerins de Cythère*, vaud., 1713 ; ms. Arsenal 9545, ff. 1–12, autographe.
- La Pénélope moderne ou la Pénélope française*, avec Le Sage et d'Orneval, vaud., 1728 ; *TFLO*, t. VII, p. 1–84.
- Le Pharaon*, vaud., 1717 ; *TFLO*, t. II, p. 399–448.
- † *Philémon et Baucis*, 1722 ; perdu.
- Pierrot Céladon ou la Nouvelle Astrée*, vaud., 1729 ; ms. BnF fr. 9336, ff. 328–359, *F_S*.
- Pierrot furieux ou Pierrot Roland*, vaud., 1717 ; ms. BnF fr. 9335 ff. 331–347.
- Pierrot Perrette*, vaud., 1725 ; ms. BnF fr. 9336, ff. 116–159 v^o, *F_S*.
- † *Pierrot reine du Monomotapa*, 1718 ; perdu³⁵.
- Pierrot Romulus ou le Ravisseur poli*, avec Le Sage et d'Orneval, vaud., 1722 ; *TFLO*, t. V, p. 107–140.
- Pierrot Tancrede ou la Méprise de l'amour*, avec Pannard et Pontau, vaud., 1729 ; ms. BnF fr. 9337, ff. 1–29 v^o.
- Polichinelle maître d'école*, vaud., 1744 ; ms. BnF fr. 9337, ff. 229–243, *F_S*.

-
32. Cette pièce est mentionnée dans *Opéra-Comique* et dans *DTP*. Lérís (p. 318) donne une entrée *Les Nœuds ou le Quadrille des théâtres* et une autre *Le Quadrille des théâtres*. Nous pensons cependant qu'il s'agit bien de deux pièces différentes, représentées ensemble, et non d'une seule pièce ; *DTP*, t. IV, p. 318 note à propos du *Quadrille* : « représenté le mardi 25 juillet 1724 à la suite des *Nœuds* et du *Déménagement du théâtre* ». De même, à propos du *Déménagement du théâtre* : « L'Opéra-Comique [...] a fait l'ouverture de son théâtre par *Les Nœuds* et *Le Quadrille des théâtres*, pièces d'un acte, précédées d'un prologue » (*DTP*, t. II, p. 267–268).
33. Certaines sources, dont CÉSAR, mentionnent aussi une pièce intitulée *Polichinelle héritier de l'Opéra-Comique*. Il s'agit manifestement de *L'Ombre du cocher poète*. L'erreur venait probablement de *Opéra-Comique*, où Fuzelier intitule la pièce « L'Ombre du cocher poète et Polichinelle héritier de l'Opéra-Comique », ce qui constitue un résumé très exact de ce prologue.
34. Aucun témoignage n'attribue cette pièce à Fuzelier ; l'attribution se fonde uniquement sur le fait qu'*Orphée ou Arlequin aux enfers* est imprimé avec *Scaramouche pédant scrupuleux*, dont l'attribution à Fuzelier est avérée.
35. Cette pièce est mentionnée dans *État des pièces* et *Opéra-Comique*. À propos de la foire Saint-Germain de 1718, on lit dans *Mfp*₁₂₀₃ : « *La Reine du Monomotapa*, qui parut le même jour [que *Les Animaux raisonnables*], tomba, et mérita bien son sort, puisque ce n'était qu'une farce grossière et mal digérée, plus propre pour une parade, que pour le théâtre de l'Opéra-Comique. »

Le Procès des sens, vers, 1732 ; imprimé.

Prologue pour *Arlequin Endymion* et *La Forêt de Dodone*, avec Le Sage et d'Orneval, vaud., 1721 ; *TFLO*, t. IV, p. 213–231.

Prologue du *Divertissement de l'Inconnu*, 1733 ; voir *Divertissement de l'Inconnu*.

Prologue pour *Le Jeune Vieillard*, avec Le Sage et d'Orneval, vaud., 1722, BnF fr. 9314, ff. 78–87, *Pm*.

Prologue pour *La Mode*, *La Méridienne* et *Le Mai*, pr., 1719 ; ms. BnF Musique Th^b 2447, p. 1–8.

Prologue pour *Les Noces de Gamache* et *Le Vieux Monde ou Arlequin somnambule*³⁶, pr., 1722 ; ms. BnF Musique Rés. Th^b 31.

† *Le Quadrille des théâtres*, 1724 ; perdu³⁷.

Les Quatre Mariannes, vaud., 1725 ; imprimé : Paris, François Flahaut, 1725.

Le Rappel de la Foire à la vie, avec Le Sage et d'Orneval, vaud., 1721 ; *TFLO*, t. III, p. 411–454.

Le Ravissement d'Hélène, le siège et l'embrasement de Troie, pr., 1705 ; imprimé : Paris, Antoine Chrétien, 1705³⁸.

Le Ravisseur de sa femme ou le Lendemain de nocés, vaud., 1725 ; ms. BnF fr. 9335, ff. 210–240 v^o, *F₅*. Refonte d'*Arlequin devin par hasard*³⁹.

La Réconciliation des sens ou l'Instinct et la nature ou *La Réconciliation difficile*, vaud., 1732 ; ms. BnF fr. 9337, ff. 151–166 v^o, *B*⁴⁰.

Le Régiment de la Calotte, avec Le Sage et d'Orneval, vaud., 1721 ; *TFLO*, t. V, p. 1–46.

La Reine des Péris, opéra.

— *La Reine du Monomotapa* : voir *Pierrot reine...*

Le Rémouleur d'amour, avec Le Sage et d'Orneval, vaud., 1722 ; *TFLO*, t. V, p. 71–106.

La Rencontre des Opéras, vaud., 1723 ; ms. BnF fr. 9333, ff. 56–81 v^o, *F₅*.

La Renommée, vaud., inachevée ; ms. BnF fr. 9333, ff. 322–373, autographe.

† *Le Réveillon des dieux*, 1718 ; perdu⁴¹.

— *La Revue des amours*, voir *Le Camp des amours*.

36. Le manuscrit porte avant *Vieux monde* les mots « Philémon et Baucis ou le », et le mot « du » a manifestement été corrigé (il s'agissait originellement sans doute du mot « de »).

37. Cette pièce est mentionnée dans *Opéra-Comique* et dans *DTP*. Voir aussi note 32, p. 180.

38. L'édition n'indique pas de nom d'auteur. L'attribution est tirée de *DTP*, t. IV, p. 378–379.

39. Le manuscrit fr. 9335 porte « Le Lendemain de Nocés / représenté en 1716 au jeu de Saint-Edme F.S.L. / [filet] Raccommodé et remis au théâtre / sous le nom du Ravisseur de / sa femme à la foire Saint-Germain / Le . . . mars 1725 ». Une allusion aux *Quatre Mariannes* permet d'affirmer que ce manuscrit donne la version de 1725. Par ailleurs, le manuscrit d'*Arlequin devin par hasard* conservé aux Archives Nationales est incomplet (le dernier acte manque) et ne permet que d'imaginer l'ampleur du remaniement entre 1716 et 1725.

40. *J⁵* note que « Cette pièce fut donnée sous le titre de L'Instinct et la Nature, en prologue, avec Les Intérêt de village et L'Épreuve des fées. »

41. Mentionné par *État des pièces* et *Opéra-Comique*, qui indiquent tous deux qu'il s'agissait d'un prologue.

- † *Robinson*, avec Le Sage et d'Orneval, 1721 ; perdu⁴².
- Les Routes du monde*, avec Le Sage et d'Orneval, vaud., 1730 ; *TFLO*, t. VIII, p. 135–184.
- La Rupture du Carnaval et de la Folie*, vaud., 1719 ; *PNTI*, 1738, t. II, p. 1–40.
- Sancho Pansa gouverneur de l'île Barataria*, vaud., 1711 ; édition s.l., s.n., [permission : 1711]⁴³.
- † *Les Saturnales*, vaud., 1723 ; perdu. Voir *Les Débris des Saturnales*.
- Le Saut de Leucade*, vaud., 1726 ; ms. BnF fr. 9336, ff. 258–264, *Pm*.
- Scaramouche pédant scrupuleux*, vaud., 1711⁴⁴ ; BnF fr. 25476, ff. 2–35 v° ; imprimé : [Paris], G. Valeyre, [approbation : 1711].
- Scène de jardinier, vaud., 1718 ; ms. BnF fr. 9333, ff. 26 v°–29 v°.
- Scène de Télégone Arlequin, vaud., 1727 ; ms. BHVP CP 4335, autographe (brouillon).
- Le Serdeau des théâtres*, vaud., 1723 ; imprimé : Paris, Cavelier, 1723, et *PNTI*, 1738, t. II, p. 151–206.
- Les Sincères malgré eux*, vaud., 1733 ; ms. BnF fr. 9337, ff. 198–221 v°.
- Les Songes*, vaud., 1726 ; mss. BnF fr. 9336, ff. 172–198, *F_S*, et 199–202, *Pm* (canevas).
- La Souricière*, pr., [1727] ; ms. BnF fr. 9333, ff. 294–321, *F_S*.
- Les Stratagèmes de l'amour*, avec d'Orneval, 1726 ; ms. BnF fr. 9336, ff. 206–208 v° (canevas), *Pm*.
- *Les Sujets indociles*, entrée ajoutée à *L'École des amants*.
- Le Tableau du mariage*, avec Le Sage⁴⁵, vaud., 1716 ; *TFLO*, t. II, p. 277–315.
- † *La Tante rivale*, avec Pannard et Thierry⁴⁶, 1729 ; perdu.
- Le Temple de l'ennui*, avec Le Sage⁴⁷, vaud., 1716 ; *TFLO*, t. II, p. 259–275.
- Le Temple de la nuit ou le Pot au noir*, vaud., 1729 ; ms. BnF fr. 9333, ff. 144–172, *F_S*.
- Le Temple de Mémoire*⁴⁸, avec Le Sage et d'Orneval, vaud., 1725 ; *TFLO*, t. VI, p. 29–70.
- La Tête noire*, avec Le Sage et d'Orneval, vaud., 1721 ; *TFLO*, t. IV, p. 429–502.
- Thésée ou la défaite des Amazones* et *Les Amours de Tremblotin et Marinette*, pr., 1701 ; imprimé s.n., s.d. [approbation : 1701]. *Les Amours...* servent d'intermèdes à *Thésée...*
- La Toilette de Vénus ou les Grâces recrépies*, vaud., 1744 ; ms. BnF fr. 9333, ff. 274–293, *F_S*.

42. Mentionné dans le manuscrit *État des pièces* sous le titre *L'Île de Robinson*, avec la précision « sujet de Le Sage » et le nom des trois auteurs. Cette pièce figure également dans *MfP*, t. I, p. 226 (« en un acte, qui eut un succès marqué ; on n'en sera pas surpris, lorsqu'on se fera réflexion, que le voyage, ou plutôt le roman qui porte ce nom était alors dans sa nouveauté, et avait été reçu avec un empressement des plus marqués de la part du public »), et *DTP*, t. IV, p. 505, mais aux seuls noms de Le Sage et d'Orneval. Elle n'est pas mentionnée dans *Opéra-Comique*.
43. Cette pièce suit *Arlequin et Scaramouche vendangeurs* aussi bien dans le spectacle que dans l'édition. Sur la date, voir p. 66.
44. Sur cette pièce, sa date et son attribution, voir p. 66.
45. Pour cette pièce et *Le Temple de l'ennui*, le site CÉSAR indique également d'Orneval, mais ni les frères Parfaict, ni *TFLO*, ni *État des pièces* ne le mentionnent.
46. La pièce est mentionnée dans *Opéra-Comique*.
47. Voir note 45.
48. Cette pièce est parfois connue sous le titre *Les Noces de la Folie*.

Le Triomphe de la Bagatelle, vaud., s.d. ; ms. AN AJ¹³ 1034, autographe (la pièce est inachevée dans ce manuscrit).

Le Trompeur trompé ou *À fourbe, fourbe et demi* ou *le Trompeur trompé*⁴⁹, vaud., 1733 ; mss. BnF fr. 9312, ff. 315–320, *Pm* (canevas), fr. 9333, ff. 243–267, *F_S*, Musique Th^b 2131.

— *L'Union des Opéras* : voir *La Ligue des Opéras*.

Les Vacances du théâtre, vaud., 1724 ; imprimé : Paris, Guillaume Cavelier et Noël Pissot, 1724.

Les Vendanges de Champagne, vaud., 1724 ; ms. BnF fr. 9336, ff. 45–92 v^o. Repris en 1732 sous le titre *Les Vendanges du hasard*, cf. ms. BnF fr. 9337, ff. , *Pm* (canevas).

La Vie est un songe, vaud., 1717 ; ms. BnF fr. 9335, ff. 358–379 v^o, *F_S*.

† *Le Vieux Monde* ou *Arlequin somnambule*, 1722 ; perdu⁵⁰.

Le Voyage manqué, vaud., 1736 ; ms. BnF fr. 9333, ff. 268–273, *F_S*.

† *Le Voyage du Parnasse*, 1717 ; perdu⁵¹

Zémine et Almanzor, avec Le Sage et d'Orneval, vaud., 1730 ; *TFLO*, t. VIII, p. 91–134.

2 Projets d'œuvres

Nous conservons plusieurs pages, souvent brouillonnes, dans lesquelles Fuzelier a noté projets de pièces, plans, et parfois même fragments de ces pièces. Voici ceux dont nous avons connaissance. Ces esquisses ont souvent été comptées comme des œuvres dramatiques à part entière.

Les Amours de Linus et des Muses, incomplet, s.d. ; AN AJ/13/ 1035.

L'École du cœur ; ms. AN AJ¹³ 1034, fragments.

La Gageure de l'Hymen et de l'Amour ; AN AJ¹³ 1034, notes.

Les Nouveaux Voyages de l'Amour ; AN AJ¹³ 1034, fragments.

Les Passions jouées, ballet⁵² ; ms. BHVP CA 229, ff. 10–13 v^o, notes et fragments.

Parodie d'*Acis et Galatée* ; ms. Arsenal 9545⁵³.

Tantale ou Pélops, trag. ; AN AJ¹³ 1034, notes.

49. Ce titre est donné uniquement par le manuscrit fr. 9312.

50. Cette pièce, jouée par les Italiens, est mentionnée dans la plupart des listes antérieures et sur la page de titre du prologue qui la précédait (ms. BnF Musique Rés. Th^b 31). Une correction sur cette page de titre suggère qu'il s'agissait en fait de la même pièce que *Philémon et Baucis*, mais rien ne l'assure.

51. Par ailleurs, Fuzelier note dans *État des pièces* et *Opéra-Comique* : « Le Voyage du Parnasse, prologue ». Sur la page de titre de *l'Avant-prologue d'un prologue intitulé Le Voyage du Parnasse*, Fuzelier note que cela précédait *Pierrot furieux*. *L'Avant-prologue* fait bien allusion au *Voyage du Parnasse*. Audrey Calvez (*Pierrot chez Fuzelier ou les métamorphoses d'un type*, Mémoire de Master sous la dir. de Françoise Rubellin, Univ. de Nantes, 2007) conjecture cependant que *Le Voyage du Parnasse* n'a pas existé.

52. Cette indication est tirée du manuscrit de la BHVP.

53. Bien que nous ayons consulté ce manuscrit, nous n'y avons pas vu cette pièce. Avait-elle été égarée ?

3 Œuvres rejetées

Partant de la liste des œuvres proposée par le site CÉSAR, qui est sans doute la plus longue car elle retient même les attributions les plus douteuses, un grand nombre de titres doivent être rejetés.

En premier lieu, certaines œuvres se voient attribuer plusieurs fiches sous des titres différents (jusqu'à trois) :

- *L'Éclipse favorable* : indexée une fois par erreur avec l'article, une fois sans ;
- *Les Mal-Assortis ou Arlequin gouverneurs*, indexé aussi à *Arlequin gouverneur* ; de plus, la fin figure aussi sous le titre *Parodie d'Alcide et Déjanire* ;
- *Pierrot Perrette* : également indexée à *Pierrot et Perrette* ;
- *Pierrot furieux ou Pierrot Roland* : également indexé à *Pierrot Roland* tout court ;
- *Scaramouche pédant scrupuleux* : indexé également à *Arlequin écolier ignorant et...*, et à *Le Pédant scrupuleux*⁵⁴ ;
- les scènes que Fuzelier a écrites pour *Le Jaloux* sont indexées sous les titres de *La Fille de chambre* et *La Pèlerine* ;
- *Philémon et Baucis* est un titre alternatif pour *Le Vieux Monde ou Arlequin somnambule* ;
- *Le Camp des Amours* est connu aussi sous le titre *La Revue des Amours* ;
- *Les Vendanges de Champagne* sous le titre *Les Vendanges du hasard* ;
- *La Ligue des Opéras* sous le titre *L'Union des Opéras* ;
- *La Réconciliation des sens* sous le titre *La Réconciliation difficile* ;
- *L'Ombre du cocher poète* est également indexé à *Polichinelle héritier de l'Opéra-Comique*, mais il s'agit bien de la même pièce⁵⁵ ;
- le prologue du *Jeune Vieillard* est indexé deux fois ;
- le « prologue d'Arlequin jouet des fées », lui-même indexé deux fois, est connu sous le titre de *Colombine fée rendant la voix aux acteurs*.

En revanche, le remaniement d'*Arlequin devin par hasard ou le Lendemain de nocés* en *Le Ravisseur de sa femme ou le Lendemain de nocés*, attesté lui aussi par deux manuscrits, est si profond, qu'il nous semble légitime de considérer qu'il s'agit bien de deux pièces distinctes.

54. Pour plus de détails sur les différentes versions de cette pièce, sa date et son attribution, voir p. 66.

55. Fuzelier désigne dans *Opéra-Comique* la pièce sous le titre de *L'Ombre du cocher poète et Polichinelle héritier de l'Opéra-Comique*.

De manière semblable, plusieurs entrées de ballets sont dotées d'une fiche séparée sur CÉSAR⁵⁶. CÉSAR recense aussi deux spectacles de « Fragments héroïques » (1759 et 1773) dans lesquels une entrée de Fuzelier a été reprise.

D'autre part, le *Bouquet de la Planchette*, les *Montgenettes* et la « Parodie de la musette des *Talents lyriques* », qui ont leur fiche, ne sont pas des œuvres dramatiques mais des poésies.

Œuvres mentionnées seulement sur César

Les pièces suivantes sont mentionnée sur le site CÉSAR, mais nous n'en avons trouvé aucune trace ailleurs (en particulier, ni dans *Opéra-Comique* ou dans *État des pièces*, ni dans *MfP* ou *DTP*).

L'Accord de la folie et de l'amour.

Achmet Coproglé, tragédie d'après CÉSAR, représentée en novembre 1726 (mais on ignore où).

Les Deux Colombines, 1716.

Iphis et Philémon.

Jephthé.

La Reine des théâtres, 1727.

Le Mariage par force ou le danger de l'absence.

Œuvres sans attribution

Les pièces suivantes ont été attribuées à Fuzelier alors qu'elles ne figurent ni dans les manuscrits *Opéra-Comique* et *État des pièces*, ni dans les listes de ses œuvres. Quand elles figurent dans *DTP*, c'est sans nom d'auteur.

Les Amours de Mars et de Vénus et *Les Fêtes bachiques*, 1711. *MfP*, t. I, p. 129, mentionne cette pièce sans nom d'auteur.

Apollon à la Foire, 1711. La pièce est citée dans *MfP*, t. I, p. 127, sans nom d'auteur. Elle ne figure pas dans *DTP*, ni dans les listes d'œuvres de Fuzelier (y compris celle de Marandet); CÉSAR l'attribue également à Jean-Baptiste Raguenet. Nous ignorons le fondement de ces attributions.

Arlequin aux Champs Élysées, 1710. *MfP* et *DTP* ne donnent pas de nom d'auteur. La pièce a sans doute été confondue avec *Orphée ou Arlequin aux Enfers*, de 1711.

Jupiter curieux impertinent, 1711. Marandet attribue cette pièce à Fuzelier, mais nous n'avons trouvé de quoi étayer cette attribution dans aucune source ancienne.

Jupiter et Europe, 1749. Il s'agit d'une entrée pour un divertissement donné au Théâtre et des Petits-Appartements de Versailles en février 1749. Nous n'avons pas trouvé d'où venait l'attribution de ce livret à Fuzelier.

56. Par exemple, « Jupiter et Niobé » des *Amours des dieux* et « Les Sauvages » des *Indes galantes*. Au total, nous en avons compté onze. « Le Temple de Gnide », acte de la comédie *Les Amusements de l'automne*, a aussi une fiche séparée

Œuvres d'attribution douteuse entre Fuzelier, Le Sage et d'Orneval

Arlequin baron allemand ou le Triomphe de la folie, avec Le Sage et d'Orneval, vaud., 1712 ; édité, ms. BnF fr. 25476 ff. 99–109.

Le Retour d'Arlequin à la Foire, avec Le Sage et d'Orneval, vaud., 1712 ; éd. Valleire, 1712, et ms. BnF fr. 25476, ff. 94–99.

Œuvres d'autres auteurs

L'Ambigu de la Folie et la parodie *Atys*, 1726, sont en réalité de Piron.

La Nymphe des Tuileries, 1735. DTP³⁵¹⁸ l'attribue à L'Affichard ; nous n'avons pas trouvé d'attribution à Fuzelier.

La Veuve à la mode, 1726. DTP, t. VI, p. 157, Maupoint (p. 314), D'Origny (I, 91) et Gueulette (p. 108) donnent tous Poullain de Saint-Foix comme auteur.

La scène détachée indexée à « Chez Octave » sur CÉSAR, BnF fr. 9333, ff. 24–26, est précisée « détachée d'un ballet » attribuée dans le manuscrit à Le Tellier. La « scène de Fanchette et d'Agathon » n'est pas attribuée à Fuzelier dans le manuscrit BnF fr. 9333, f^o 35 v^o, mais à Dominique. L'attribution à Fuzelier de ces deux scènes vient sans doute du fait que la page de titre de l'ensemble des scènes détachées (qui contient aussi celle du « jardinier » et deux copies d'une scène du *Lendemain de noce*) porte le nom de Fuzelier.

Collaborations sans la participation de Fuzelier

Les pièces suivantes sont attribuées à plusieurs auteurs dont Fuzelier, mais sa participation n'y est pas avérée.

*Les Funérailles de la Foire*⁵⁷, 1718. Cette pièce est de Le Sage et d'Orneval ; CÉSAR ajoute Fuzelier, mais il ne la mentionne pas dans *Opéra-Comique, État des pièces* n'indique pas d'auteurs, et la page de titre dans *TFLO* ne porte que « Par Mrs Le S*** et d'Or*** ». DTP l'indique dans la liste des œuvres de Fuzelier, mais ne le mentionne pas comme auteur à l'article sur cette pièce.

*La Statue merveilleuse*⁵⁸, 1720. *État des pièces* donne bien les noms de Le Sage et d'Orneval, mais pas celui de Fuzelier.

Les Pèlerins de la Mecque, avec Le Sage et d'Orneval, vaud., 1726 ; *TFLO*, t. VI, p. 123–230. *TFLO*^{ref6123} donne les noms de « Le S*** et d'Or*** » mais pas Fuzelier. DTP, t. IV, p. 89 donne les trois auteurs, mais ne la fait pas figurer dans la liste des œuvres de Fuzelier.

*La Queue de vérité*⁵⁹, 1720. DTP, t. IV, p. 348 donne d'Orneval seul.

*Arlequin roi des ogres ou les bottes de sept lieues*⁶⁰. Dans *État des pièces*, cette pièce est donnée aux années 1720 et 1721. À sa première mention, le nom de d'Orneval figure seul ; à la seconde mention,

57. *TFLO*, t. III, p. 377–410.

58. *TFLO*, t. IV, p. 1–94.

59. *TFLO*, t. IV, p. 175–211

60. *TFLO*, t. IV, p. 125–173.

on lit « sujet de d'Orneval », ce qui impliquerait davantage une collaboration. Lérés (p. 86) attribue la pièce à d'Orneval et écrit : « On prétend que Le Sage et Fuzelier y ont eu part ».

*Le Diable d'argent*⁶¹, 1720. *État des pièces* attribue la pièce à d'Orneval seul. *DTP*, t. II, p. 304 donne les trois auteurs.

61. *TFLO*, t. IV, p. 95-123.

PARTIE II

En lisant, en éditant

CHAPITRE IV

Sources des textes

Fuzelier s'est opposé à la publication d'un recueil de ses œuvres de son vivant ; il l'exprime en termes très clairs dans une « Lettre à M^{lle} P. d'A. » :

Ce n'est pas tout, mademoiselle, vous souhaitez obstinément que je me fasse imprimer. Ignorez-vous les risques désagréables que court un auteur imprimé tout vif ? Il faut pour affronter impunément ce péril littéraire avoir le mérite ou le bonheur de se trouver enveloppé dans ces favorables tourbillons du préjugé qui entraînent sans examen les suffrages uniformes du public. Tourbillons souvent momentanés et bientôt dissipés par la réflexion. Alors leur prompt évanouissement ne nous laisse que le triste avantage de connaître le peu de solidité d'une estime accordée par la prévention ou négociée par la cabale. J'ai vu un poète très fêté survivre à sa brillante réputation. J'en ai vu un autre qu'une édition précipitée a décrié chez les plus patients lecteurs et qui a découvert le secret de les ennuyer parfaitement avec des vers couronnés par de célèbres académies. Les exemples de ces chutes inespérées fourmillent, pourquoi n'en pas profiter ? Je veux bien, mademoiselle, vous avouer sincèrement toutes mes fautes, mais la prudence (vertu qui ne gouverne pas ordinairement le Parnasse) ne me permet de les divulguer qu'après ma mort¹.

Or cette édition des œuvres de Fuzelier, Favart l'a eue en projet, puisqu'on lit, sur un petit papier accompagnant l'acte de cession des manuscrits au dramaturge :

Œuvres de Fuzelier dont je dois faire une édition. Les manuscrits sont dans ma bibliothèque et m'ont coûté 1100 livres et plus².

Cette édition n'a pourtant point vu le jour, et les manuscrits que Favart a eus en sa possession ont été dispersés : certains sont encore à l'Opéra, d'autres à la Bibliothèque historique de la ville de Paris, d'autres encore aux Archives nationales³.

Mais certains éléments nous portent aussi à croire que Fuzelier lui-même avait commencé à réunir ses œuvres. C'est particulièrement vrai des poésies de circonstances et des cantates : les madrigaux et les épigrammes ont été copiés et numérotés, tout comme les cantates ; dans le cas des madrigaux, Fuzelier a commencé une « table », de même qu'il a dressé une liste des cantates dont il est l'auteur du texte en indiquant le nom du compositeur. Toutes ces copies sont extrêmement propres et ne posent aucun problème de lecture. De plus, les notes et explications qui introduisent ou commentent les poèmes semblent bien s'adresser à un lecteur.

1. Arsenal, ms. 9577.

2. Bibliothèque-Musée de l'Opéra, NLAS-252 (ancienne cote : Dossier d'artiste), [Cession des œuvres de Monsieur Fuzelier, faite par les demoiselles Marie-Claude et Marguerite Fuzelier ses héritières, à Monsieur Favart].

3. David Trott évoque cette dispersion dans « Louis Fuzelier et le théâtre : vers un état présent », art. cit.

Mais qu'en est-il des œuvres dramatiques ? Il y en a très peu dont on possède une copie de la main même de Fuzelier. Encore faut-il bien identifier cette main : on a longtemps attribué à Fuzelier deux écritures, crues identiques, que nous ne croyons pas de lui aujourd'hui. L'une de ces écritures, que nous avons appelée *F_S*, a copié un grand nombre de pièces de théâtre de Fuzelier ; l'autre, que nous avons appelée *J_S*, ne copie aucun texte intégralement mais se contente d'annoter.

Avant d'analyser plus avant ces sources manuscrites, il convient de s'intéresser aux imprimés, si peu nombreux soient-ils.

I Les imprimés

I.1 Livrets de pièces par écrivains

Les quatre pièces par écrivains de Fuzelier ont été imprimées. En plus des quatre pièces dont l'attribution ne fait pas de doute — *Arlequin Énée*, *Scaramouche pédant*, *Arlequin et Scaramouche vendangeurs* et *Les Fêtes parisiennes* — une tradition établie au moins depuis Marandet attribue à Fuzelier *Jupiter curieux impertinent* ; comme nous l'avons dit⁴, nous ignorons les causes de cette attribution ; Fuzelier ne revendique pas la pièce. Nous formons l'hypothèse que c'est parce que la pièce a été imprimée, comme celles de Fuzelier ; or, ce fait, assez exceptionnel n'est cependant pas réservé exclusivement à Fuzelier ; ainsi, en 1712, un volume publie les *Écrivains pour les plaideurs des scènes muettes*, considérés comme anonymes. Nous pensons donc que *Jupiter curieux impertinent* n'est pas non plus de Fuzelier.

Arlequin Énée est précédé d'un avertissement⁵, dans lequel se lit la double fonction des imprimés de pièces par écrivains : aider les spectateurs à suivre l'intrigue, mais aussi rendre compte du spectacle à ceux qui ne peuvent se rendre au Grand Jeu du Préau de la foire Saint-Laurent, et en particulier aux provinciaux. L'avertissement précise par exemple que tous les couplets ne figurent pas dans le livret, mais qu'« il n'en manque aucun de ceux qui sont nécessaires à l'intelligence du sujet » ; il rappelle aussi que le livret ne peut rendre compte réellement de la pièce, et ne constitue qu'un « crayon des lazzi plaisants et des jeux comiques que [...] fournit une pièce qu'ils [à Allard et La Lauze] perfectionnent en l'exécutant ».

I.2 *Le Serdeau, Les Vacances du théâtre et Les Quatre Mariannes*

De 1723 à 1725, Fuzelier laisse ou fait imprimer trois de ses pièces : une pour la Comédie-Italienne, les deux autres pour l'Opéra-Comique, qui vient de rouvrir sous la houlette d'Honoré. Les trois pièces sont des « revues », c'est-à-dire des pièces dans lesquelles sont critiquées les œuvres dramatiques du temps.

4. Voir p. 185.

5. Voir aussi p. 94.

Le Serdeau des théâtres a été publié, semble-t-il, à la demande pressante de certains des spectateurs. C'est ce que laisse entendre le début de l'Avertissement qui précédait la pièce lors de son impression en 1723, et qui sera repris dans les *Parodies du nouveau Théâtre-Italien* :

On n'a imprimé le *Serdeau des Théâtres* que pour contenter mille personnes de la première distinction qui en demandent des copies. On est persuadé que les bagatelles dramatiques, quoique heureuses, ne méritent pas d'occuper les imprimeurs. Tous nos modernes ne pensent pas de même, et les preuves de leur vanité existent chez plus d'un libraire mécontent de ce dépôt.

Il semble que le destin de la pièce était incertain, discuté ; en effet, Fuzelier, dans le *Discours sur les parodies*, apostrophe Maupoint qui affirme que la pièce est tombée, en soutenant le contraire⁶. Il nous paraît probable que le public a été curieux de cette pièce que certains décriaient et que d'autres adulaient, et que c'est aussi pour cette raison que Fuzelier l'a fait publier.

La suite de l'avertissement indique cependant que, faute d'avoir en mémoire les ouvrages qui y sont critiqués, la pièce pourra paraître peu intelligible :

Outre les périls de l'impression, le *Serdeau des théâtres* est encore menacé du danger de paraître inintelligible. Ce fortuné badinage a plus besoin de commentaire que bien des ouvrages de l'Antiquité. Il sera presque partout énigme pour ceux qui ne se souviendront pas des pièces parodiées. Il faut, pour juger de la justesse d'une critique, avoir en main l'auteur critiqué, et *Arlequin au banquet des sept sages*, et *Basile et Quitterie* ne sont pas encore sous la presse. Quant à *Pirithoüs*, on a une certaine habitude de ne guère lire les vers des opéras nouveaux, fondés sur des maximes et des expériences dont je ne crois pas qu'il désabuse le Public.

Pourtant, les deux autres pièces qui sont publiées les deux années suivantes sont aussi des revues. Celles-ci ne sont pas précédées d'avertissements, et il est difficile de se figurer pourquoi elles ont été imprimées. On en est réduit aux hypothèses. Il ne nous semble pas anodin que ces publications coïncident avec l'ouverture du nouvel Opéra-Comique, entrepris par Honoré ; ne serait-ce pas lui qui, pour assurer la publicité de son théâtre, aurait voulu que les pièces en soient publiées, comme les livrets des opéras et certaines pièces des Comédies Italienne et Française ? Un autre élément a peut-être joué un rôle : depuis 1721, la publication du *Théâtre de la Foire* par Le Sage et d'Orneval a commencé⁷ ; Fuzelier y est remarquablement peu présent. A-t-il voulu pallier cette absence ? Les deux pièces de lui seul qui sont publiées, *Arlequin défenseur d'Homère* et *Le Pharaon* font référence à des éléments d'actualité du moment de leur représentation ; voyant que des pièces foraines étaient publiées, même *a posteriori*, Fuzelier a-t-il voulu donner ses nouvelles pièces à lire au moment même des représentations plutôt que distancées par le temps ? Nous n'avons, malheureusement, aucun élément qui permette de répondre définitivement. Toujours est-il que l'expérience ne fut pas renouvelée, d'une part, et que d'autre part aucune autre pièce de Fuzelier seul ne figure dans *Le Théâtre de la Foire* de Le Sage et d'Orneval.

6. Voir p. 57.

7. Les tomes I, II et III paraissent en 1721, les tome IV et V en 1724 ; le tome VI paraîtra en 1728, les t. VII et VIII en 1731, et le t. IX seulement en 1737.

1.3 Le Théâtre de la Foire

En publiant *Le Théâtre de la Foire*, le but de Le Sage et d'Orneval est clair : montrer que les productions foraines, et en particulier les leurs, en valaient bien d'autres. La préface annonce très clairement qu'ils ont fait un choix et écarté délibérément un grand nombre de pièces :

Le seul titre de *Théâtre de la Foire* emporte une idée de bas et de grossier qui prévient contre le livre. Pourquoi vouloir en éterniser le souvenir ? On ne peut trop tôt en perdre la mémoire.

Il est constant qu'à l'envisager par la totalité des pièces qui ont été jouées aux foires, il est plus propre à confirmer qu'à démentir ce discours. On y a vu tant de mauvaises productions, tant d'obscénités, que les lecteurs pourraient d'abord n'être pas favorables à cet ouvrage ; mais la réflexion doit l'arracher au mépris et détruire le préjugé. Ces productions, qu'on ne peut rappeler que désagréablement pour ce théâtre, n'y sont point employées.

Nous n'avons pas même jugé à propos de faire imprimer toutes les pièces qui ont réussi sur la scène de l'Opéra-Comique — celles, par exemple, qui ont dû tout leur succès au jeu des acteurs ou à des ballets brillants. Nous n'avons osé mettre au jour que les pièces qui ont plu par le mérite de leur propre fonds⁸.

L'idée est claire : choisir des pièces pour élever un monument à la foire et en particulier aux auteurs qui y ont employé leurs efforts. Un peu plus loin, Le Sage et d'Orneval écrivent même que « c'est [...] par ce recueil seulement qu'on doit juger des pièces de l'Opéra-Comique⁹ ». Il s'agit donc bien de réécrire l'histoire de ce théâtre en occultant des pans entiers et en mettant en valeur ce qu'on veut voir passer à la postérité.

Mais allons plus loin, et rappelons le contenu intégral de la page de titre :

LE THÉÂTRE DE LA FOIRE, OU L'OPÉRA-COMIQUE, CONTENANT LES MEILLEURES PIÈCES qui ont été représentées aux foires de Saint-Germain et de Saint-Laurent, *enrichies d'estampes en taille douce, avec une table de tous les vaudevilles et autres airs gravés notés à la fin de chaque volume*. Recueillies, revues et corrigées par Messieurs Le Sage et d'Orneval.

Le titre annonce clairement que les auteurs de ce que Fuzelier appelle dans *Opéra-Comique* le « recueil imprimé » ont fait un choix (« les meilleures pièces »), mais il dit aussi que les pièces ont été « revues et corrigées ». Quelle a pu être l'ampleur des révisions et corrections ? Nous allons tenter d'en saisir et d'en donner l'idée à travers deux exemples¹⁰.

Arlequin traitant de d'Orneval

Très peu de pièces nous sont parvenues à la fois par le *Théâtre de la Foire* et par d'autres sources. Parmi ces rares pièces, *Arlequin traitant* de d'Orneval nous est également connu par une version

8. *TFLO*, t. I, préface des auteurs.

9. *Ibidem*.

10. Outre ces deux que nous analyserons, signalons *Les Trois Commères*, pièce imprimée au t. IX de *TFLO*, et dont une version manuscrite figure dans le portefeuille BnF fr. 9253, ff. 135–178 v^o. Ce manuscrit pose cependant problème : il ne contient aucun vaudeville. Il semble être d'une écriture tardive, peut-être de la fin du XVIII^e siècle — qui est au moins contemporaine des années 1770, puisque la même main a copié *L'Éducation*, pièce de collège jouée en 1775 qui figure aux ff. 85–117 du même portefeuille. Il nous semble probable que la version, très raccourcie, des *Trois Commères* qui figure dans ce manuscrit est en fait une réécriture tardive de la pièce imprimée dans *TFLO* (on remarquera en particulier plusieurs didascalies absolument identiques).

manuscrite, conservée dans le portefeuille fr. 25480 de la Bibliothèque nationale de France, ff. 79–99 v°. Ce manuscrit n'a pas pu servir de base à la version imprimée : non seulement il n'y a pas de titre ni d'indications de scènes, mais on y trouve pas non plus ni désignations d'airs, ni même les noms des personnages qui parlent. D'autre part, il comporte plusieurs variantes qui permettent d'établir qu'il n'est pas lui-même copié de *TFLO*. Il s'agit probablement d'une copie d'un manuscrit destiné à la censure.

On remarque de nombreuses variantes entre le texte de *TFLO* et celui du manuscrit. Ce sont d'une part des vers changés, comme en témoigne le premier couplet de la pièce¹¹ :

<i>TFLO</i>	<i>Manuscrit BnF fr. 25480</i>
LÉANDRE Ma chère Colombine, Je suis au désespoir !	Ma chère Colombine, Je suis au désespoir !
COLOMBINE <i>Votre sort</i> me chagrine.	<i>Ce revers</i> me chagrine.
LÉANDRE Quoi, je la perds ce soir !	Quoi, je la perds ce soir !
COLOMBINE <i>Oui</i> , le Docteur pour gendre Veut Arlequin ; <i>Il préfère à Léandre</i> <i>Ce laid mâtin.</i>	Le Docteur pour <i>son</i> gendre Veut Arlequin ; <i>Le grand bien lui fait prendre</i> <i>Un tel faquin.</i>

La suite montre que certains passages sont davantage réécrits :

LÉANDRE AIR : <i>Qu'on apporte bouteille</i> Et que dit Isabelle ?	Mais que dit Isabelle ?
COLOMBINE Sans cesse dans les pleurs Elle maudit la loi cruelle Qui va causer tous ses malheurs.	Isabelle gémit.
[...]	Gémir n'est rien. Refuse-t-elle ?
LÉANDRE AIR : <i>Sois complaisant, affable, débonnaire</i> Ah ! faisons mieux, Sauvons-nous avec elle Loin de ces lieux.	Mais vraiment, non, elle obéit.
COLOMBINE L'entreprise est fort belle ; Mais Je vous réponds qu'Isabelle Ne l'approuvera jamais.	Elle obéit, ah, ce mot m'assassine. Elle obéit, ma chère Colombine. Quoi ! Ce marot la détermine Jusqu'à me manquer de foi.

11. Nous avons placé des blancs aux changements d'interlocuteur dans la version manuscrite, y compris dans les cas où ces changements n'interviennent pas aux mêmes endroits dans les deux manuscrits.

Il est intéressant de constater que malgré la réécriture, les mêmes airs sont conservés ; on les reconnaît à leur métrique. Notons d'ailleurs que le texte imprimé divise les deux décasyllabes de l'air « Sois complaisant » en deux vers.

Ensuite, et jusqu'à la fin de la sc. I, les deux textes divergent : la version de *TFLO* ménage même, à la sc. II, un monologue pour Léandre, tandis que la version manuscrite voit Léandre et Colombine sortir pour laisser immédiatement la place à Arlequin, dont le bref monologue — un couplet — a été modifié :

ARLEQUIN	
AIR : <i>Le fameux Diogène</i>	
La Rose ! La Jonquille !	Jasmin ! la Jonquille !
En vain je m'égosille :	La Rose ! La Chenille !
Point de laquais chez moi !	Quoi, je m'égosille
Me servir de la sorte !	Sans trouver de mes gens ?
Que le diable m'emporte	Morbleu, j'enrage.
S'ils ont jamais d'emploi.	Ils sont, je gage,
	Au cabaret. Ma foi, ces fainéants
	Ne deviendront jamais traitants.

L'allusion explicite aux traitants a été supprimée. D'autre part, La Chenille ne semble pas attesté en tant que nom de laquais : il s'agissait donc probablement d'une plaisanterie, jugée peut-être trop peu intéressante pour être conservée. Notons aussi que, cette fois, le couplet a manifestement été modifié : le vaudeville au moule métrique complexe, manifestement influencé par le chant, est remplacé par un air plus connu (et à la métrique plus simple).

Suivent, dans la version de *TFLO*, plusieurs scènes qui montrent Arlequin traitant avec son laquais La Rose, puis avec ses commis (Bordereau, Bonnemain et Transparent), et avec son collègue traitant Barbarin. Ce long passage (*TFLO*, t. II, p. 141–156) n'existe pas dans la version manuscrite. On remarquera qu'il est rédigé avec bien davantage de prose que les scènes qui figurent dans la version manuscrite, qui sont très majoritairement en vaudevilles et ne comportent que peu d'interventions en prose. Il s'agit là très probable d'une intervention de Le Sage et d'Orneval pour la publication ; n'écrivent-ils pas dans la préface :

Nous nous sommes aperçus que les scènes chargées de couplets, quelque riche que fût leur fond, devenait ennuyeuses à cause du chant qui fait ordinairement languir¹².

Sans détailler davantage ce que l'on hésite à appeler variantes, il apparaît donc que le texte publié par Le Sage et d'Orneval altère en de nombreux points le texte du manuscrit, que l'on peut sans doute considérer comme assez proche de l'original. Outre la modification de nombreuses phrases et expressions, il y a ajouté des scènes entières, abondantes en répliques parlées et non chantées, ce qui modifie considérablement la morphologie de la pièce ; il développe donc, en montrant le traitant avec ses commis, ses égaux ou son généalogiste, la peinture d'un caractère. Cet exemple montre, à notre sens, que l'intégration de certaines pièces au *Théâtre de la Foire* a impliqué qu'elles soient si amplement « revues et corrigées » qu'on peut véritablement parler de réécriture.

12. *TFLO*, préface.

Arlequin défenseur d'Homère de Fuzelier

Le cas d'*Arlequin défenseur d'Homère* est plus un peu complexe, puisque nous possédons trois sources pour une partie de la pièce. La première est la version primitive de la pièce, c'est-à-dire la scène d'*Arlequin déserteur* où, après d'autres péripéties, Arlequin se déguise en partisan des Anciens. Le manuscrit qui nous la transmet était destiné à la censure, aussi ne contient-il ni noms d'airs, ni didascalies. La seconde est la version d'*Arlequin défenseur d'Homère* imprimée dans *TFLO*. La troisième, enfin, est une longue scène imprimée dans le *Mercure* d'août 1715¹³. On constate que ce texte n'est ni tout à fait identique à celui d'*Arlequin déserteur*, ni tout à fait identique à celui d'*Arlequin défenseur d'Homère*. Il prouve, selon nous, que la pièce a d'abord été remaniée, sans doute par Fuzelier, pour qu'*Arlequin déserteur* devienne *Arlequin défenseur d'Homère*, puis a de nouveau été remaniée, cette fois par Le Sage et d'Orneval, pour intégrer le *TFLO*¹⁴.

Nous reproduisons ici entièrement cette scène afin d'indiquer en détail toutes les variantes d'une version à l'autre. Nous indiquons ce qui ne figure que dans le *Mercure* par l'utilisation d'une police de caractère différente, sans empattements. Aux endroits où le texte présente des passages qui varient, nous les mettons en deux colonnes parallèles.

Tout d'abord, la scène dans laquelle Arlequin défend Homère n'est pas amenée de la même manière dans les deux versions. Dans *Arlequin déserteur* et le *Mercure*, le père d'Angélique s'apprête à quereller sa fille quand survient Arlequin :

AIR : Réveillez-vous, belle [endormie]
Tandis que je n'ai rien à faire,
Je veux contenter mon courroux...

(Il l'appelle.) Angélique ! Angélique !

Elle fera comme sa mère.
J'en eus, hélas, pour mes verrous.

Ces deux derniers vers figurent, *mutatis mutandis*, dans *Arlequin défenseur d'Homère*, mais ils y sont confiés à Pierrot, un peu avant la scène qui nous occupe :

La fille imitera la mère ;
Vous en aurez pour vos verrous.

Dans *Arlequin défenseur d'Homère*, la scène est amenée différemment, et le texte ménage une scène de transition, dans laquelle Scaramouche introduit Arlequin déguisé :

SCARAMOUCHE

AIR : Quand le péril est agréable
Un savant, qui dans ce village,
Veut s'établir dès ce moment,
Vient demander votre agrément.

13. *Nouveau Mercure galant*, août 1715, p. 145-166.

14. Sur ces pièces, voir aussi p. 103.

LE BAILLI

Voyons ce personnage.

SCARAMOUCHE

Le voici.

SCÈNE VII

LE BAILLI, PIERROT, SCARAMOUCHE, ARLEQUIN, *en pédant, avec un chapeau en pain de sucre.*

ARLEQUIN, *au Bailli.*AIR : *Quand je tiens de ce jus d'octobre*

Je viens ici tenir école,
Bailli, si vous le voulez bien.
Et je vous donne ma parole
Que j'y veux enseigner pour rien.

LE BAILLI

Cela est trop généreux.

ARLEQUIN

Le plaisir de faire des savants me tient lieu de récompense.

Ce qui suit est présent dans les trois versions du texte.

Mercuré et Arlequin déserteurAIR : *Dirai-je mon [confitéor]*

Çà, reprenons notre procès.
Mais quel corbeau me considère ?

Il aperçoit Arlequin en savant.

ARLEQUIN

On me nomme Bouquinidès.
Je suis le souteneur d'Homère.
Je suis savant jusques aux dents.
Plus de vingt plats en sont garants.

GROGNARDIN, *à la cantonade.*

Colin, fermez la cuisine! (*À Arlequin.*) Eh bien!
qui vous amène ici ?

Arlequin défenseur d'HomèreAIR : *Mon père, je viens devant vous*

On me nomme Bouquinidès.
Je suis le défenseur d'Homère.
J'eus pour père Charitidès,
Et la langue grecque est ma mère.

LE BAILLI

Vous êtes savant jusqu'aux dents.

ARLEQUIN

Cent mille plats en sont garants.

LE BAILLI, *à part.*

Ce drôle-ci me paraît affamé. (*À Pierrot.*) Pierrot,
tenez-vous dans la cuisine.

ARLEQUIN

AIR du *Charivari*¹⁵

À l'instar de Dom Quichotte
Je cours les champs ; [bis]
Pour la beauté d'Aristote

15. Dans *Arlequin défenseur d'Homère*, « Vivent les gueux ».

Je bats les gens. [bis]
 Je fais dire aux passants suspects :
 “Vivent les Grecs !”

Arlequin fait chanter au bailli et à sa fille : Vivent les Grecs !

Allons, monsieur le bailli, chapeau bas. Dites :
 vivent les Grecs.

LE BAILLI, *ôte son chapeau et chante plusieurs fois avec Arlequin qui l’y force.*
 Vivent les Grecs !

Le passage suivant figure dans le *Mercure* et dans *Arlequin défenseur d’Homère*, mais pas dans *Arlequin déserteur*.

Mercure et Arlequin défenseur d’Homère

ARLEQUIN

AIR : *Quand on a prononcé ce malheureux oui*

Le Parnasse est troublé par des guerres cruelles,
 Dans le sein des cafés, dans le fond des ruelles :
 Collets contre collets, rimeurs contre rimeurs,
 Combattent follement pour le choix des auteurs.

AIR : *Oh, oh, tourelouribo*

On veut de ses droits priver Homère,
 Oh, oh, tourelouribo.

LE BAILLI

AIR : *Du Cap de Bonne-Espérance.*

Il faudrait, sans plaidoirie,
 Accommoder ce procès.

ARLEQUIN

Quel conseil ! Quelle infamie !
O tempora ! O mores !

Un bailli, proposer un accommodement !

GROGNARDIN

Votre Homère a-t-il des titres ?
 Que ne prend-il des arbitres ?

ARLEQUIN

Comment, ventrebleu ! Homère en arbitrage ! Fi !

Apprenez que les Savants
 Sont pires que des Normands.

Ils veulent être juges et parties. Tay ! Tay ! Parasitos, Gueulardès, Tapemodernos ! Apportez ma bibliothèque.

Mercur

Scaramouche suivi de trois fourbes déguisés en pédants apportent deux cabinets de livres ornés de deux grosses inscriptions. À l'un on lit ANCIENS, et à l'autre MODERNES. Les fourbes chantent en arrivant :

Faisons dire aux passants suspects :
Vivent les Grecs !

Arlequin fait répéter au bailli et à sa fille en chœur
Vivent les Grecs !

Arlequin défenseur d'Homère

Les trois pédants et Scaramouche apportent cabinets, sur l'un desquels on lit ces paroles : les Anciens, et sur l'autre : les Modernes.

LES TROIS PÉDANTS ET SCARAMOUCHE, *chantent.*
Faisons dire aux passants suspects :
Vivent les Grecs !

Arlequin oblige encore le Bailly à chanter plusieurs fois avec lui, chapeau bas :

ARLEQUIN ET LE BAILLY
Vivent les Grecs !

OLIVETTE, *à part, envisageant Arlequin.*
Je crois, Dieu me pardonne, que c'est Arlequin.

La suite figure dans les trois versions.

Mercur et Arlequin déserteur

GROGNARDIN

AIR : *Adieu paniers, [vendanges sont faites]*

Quoi, sont-ils toujours où vous êtes ?

ARLEQUIN

Je les conduis par tous chemins.
Que deviendrais-je sans mes livres ?
Ôtez aux savants leurs bouquins,
Adieu paniers, vendanges sont faites.
Mais pourquoi dans deux cabinets
Mettre vos livres ?

ARLEQUIN

Le benêt !
Là nos auteurs de balivernes
(Il montre le cabinet des modernes.)
Sont à part.

GROGNARDIN

Pourquoi cela ?

ARLEQUIN

Bon !

Arlequin défenseur d'Homère

LE BAILLY, *à Arlequin, montrant les cabinets.*

AIR : *Adieu paniers, vendanges [sont faites]*

Quoi, sont-ils toujours où vous êtes ?

ARLEQUIN

Je les conduis par tous chemins.
Ôtez aux savants leurs bouquins,
Adieu paniers, vendanges sont faites.

LE BAILLY

AIR : *Voulez-vous savoir qui des deux*
Mais pourquoi ces deux écriteaux ?

ARLEQUIN

Je vais vous le dire en deux mots.
(Montrant un des cabinets.)
Là nos auteurs de balivernes
Sont à part.

LE BAILLY

D'où vient cela ?

ARLEQUIN

Bon !

Avec ces gredins de Modernes
Irai-je encanailler Platon ?
(À Angélique.)

MercurAIR : *Tu croyais en aimant Colette*

Ouvrez ceci. J'ai là, ma chère,
Un livre qui va vous tenter ;

*Angélique ouvre le cabinet des Modernes et y trouve
Léandre qui lui donne un livre pour feindre de lire.*

Je suis bien sûr qu'il va vous plaire :
Oh ! que vous l'allez feuilleter !

GROGNARDIN

AIR : *Flon flon*

Voyons...

ARLEQUIN

Laissez aux femmes

Ces ouvrages abjects ;

Arlequin défenseur d'HomèreAIR : *Menuet de Monsieur de Grandval*

Ouvrez ceci. J'ai là, ma chère,
Un livre qui va vous tenter ;
Je suis bien sûr qu'il va vous plaire :
Oh ! que vous l'allez feuilleter !

*Angélique ouvre le cabinet et voit dedans Léandre,
qui lui présente un livre, qu'elle fait semblant de lire,
pendant qu'elle s'entretient avec lui.*

LE BAILLI, *voulant s'approcher du cabinet
que regarde sa fille..*

Voyons...

ARLEQUIN, *l'arrêtant.*AIR : *Flon, flon*

Bailli, laissez aux femmes

Ces ouvrages abjects ;

Pour le plaisir des dames
Les Modernes sont faits.

Flon flon,
Larira dondaine,
Flon flon,
Larira dondon.

AIR : *Vous m'entendez-bien*

Tenez. Flairez ce cabinet.
Sentez-vous le grec ? Quel fumet !
J'ai dans cette boutique...

LE BAILLI

Hé bien ?

ARLEQUIN

Deux muids de sel attique,
Salez-vous y bien.

LE BAILLI

AIR : *L'autre jour ma Cloris*

Le grec fait votre ébat ?

ARLEQUIN

Oui, mon fils et ma fille ;
Oui, tout, jusqu'à mon chat,
Chante dans ma famille :
"Charmant grec mes amours,
Je t'aimerai toujours."

<i>Arlequin déserteur</i>	<p style="text-align: center;"><i>Mercur</i></p> <p>Allons, chorus. Charmant grec, etc.</p>	<i>Arlequin défenseur d'Homère</i>
GROGNARDIN	<p style="text-align: center;"><i>Scaramouche et les fourbes chantent en chœur avec Arlequin, qui se met à genoux et dit d'un air extasié sur l'air Réveillez-vous :</i></p>	<p>Allons, chorus.</p> <p>ARLEQUIN ET LES TROIS PÉDANTS Charmant grec mes amours, Je t'aimerai toujours.</p> <p>ARLEQUIN, enthousiasmé. AIR : <i>Comme un coucou que l'amour presse</i></p>
Excusez-moi, monsieur, je ne sais pas le grec ¹⁶ .		

Chers Anciens, votre lecture
Est le charme de mes ennuis ;
Je vous aime, autant, je le jure,
Que si je vous avais traduits.

*Arlequin fait répéter vers à vers ce couplet au bailli, avec mille jeux de théâtre, toujours
à genoux, ainsi que les quatre faux savants. Il jette le chapeau du bailli en lui disant :*

Comment, coquin ! Vous n'ôtez pas votre chapeau quand on parle des Anciens !

Suit un nouveau passage absent d'*Arlequin déserteur*, présent dans le *Mercur* et *Arlequin défenseur d'Homère*.

AIR : *Réveillez-vous, [belle endormie¹⁷]*

De l'Iliade qu'on révere
Donnez le livre savoureux.

*Scaramouche tire du cabinet des Anciens une petite
cassette vernissée en rouge et dorée qu'il apporte à genoux
à Arlequin, qui, avec bien des cérémonies comiques, en
tire un Homère couvert d'un vieux parchemin déchiré et
gras qu'il embrasse tendrement en s'écriant cent fois :*

*Les Pédants apportent à genoux le livre d'Homère
dans une cassette de la Chine. Arlequin tire le livre qu'il
embrasse et lèche, en disant :*

Quel plaisir d'embrasser Homère !

GROGNARDIN

Je crois qu'il en est amoureux.

*Arlequin fait baiser Homère à Scaramouche et en-
suite au bailli, qui lui dit comme Henriette des Femmes
savantes :*

Excusez-moi, monsieur, je ne sais pas le Grec.

Arlequin le persécute encore et lui dit enfin :

Allons, baisez Homère en godinette.

ARLEQUIN, *faisant baiser Homère au bailli.*
Allons, baisez Homère en godinette.

LE BAILLI, *repoussant Arlequin.*

Je vous demande pardon, Monsieur Bouquinidès.
Je ne sais pas le grec.

ARLEQUIN, *baisant encore le livre.*
Ah ! Quelle volupté !

16. Dans les deux autres versions, cette phrase se retrouve plus loin.

17. Dans *Arlequin défenseur d'Homère*, « Quand je tiens de ce jus d'octobre ».

Les trois textes se rejoignent ensuite.

*Mercur*e et *Arlequin déserteur*

GROGNARDÈS

AIR : *Joconde*

Quel Auteur l'attache ?

(*Regardant sa fille occupée à parler bas avec Léandre*¹⁸.)

ARLEQUIN

Tout doux¹⁹!

Arlequin défenseur d'Homère

LE BAILLI, *regardant Angelique, et voulant aller voir ce qu'elle lit..*

AIR : *Joconde*

Quel Auteur l'attache ?

ARLEQUIN, *le retenant.*

Tout doux !

Il n'est fait que pour elle ;
Ce livre n'est pas bon pour vous.

LE BAILLI, *ricanant*²⁰.
C'est quelque bagatelle.

ARLEQUIN, *extasié.*

Mais ?

GROGNARDIN

Mais ?

ARLEQUIN, *lui montrant, pour l'amuser, Sénèque et Cicéron dans le cabinet des Anciens*²¹.

Que Sénèque est doux et mignon
Dans les œuvres galantes !
Les oraisons de Cicéron
Sont bien édifiantes.

ANGÉLIQUE

AIR : *Quand le péril est agréable*

Hélas !

GROGNARDIN

Peste ! quel soupir tendre !

ANGÉLIQUE, *soupirant pendant que Léandre lui baise la main.*

Hélas !

LE BAILLI

AIR : *Quand le péril est agréable*

Malpeste ! Quel soupir tendre !

Ma fille lit quelque roman.

[*Il tire le bailli par la manche, et pour détourner son attention de sa Fille, il lui dit*²² :]

18. Cette didascalie ne figure pas dans *Arlequin déserteur*.

19. Ce fragment de réplique est omis dans *Arlequin déserteur*.

20. *Arlequin défenseur d'Homère* : « riant ».

21. La didascalie qui complète la rubrique ne figure pas dans le *Mercur*e.

22. Cette didascalie ne figure que dans *Arlequin défenseur d'Homère*.

AIR : *Mon mari est à la taverne*²³

Voulez-vous apprendre les causes
De la corruption du goût ?
C'est que, sans trop peser les choses,
On met de l'épice partout :
Sans sel pourtant on sait écrire.

Mercur²⁴

GROGNARDIN, *le considérant*.
Tala lerita, le drôle entre en délire.

Arlequin entre insensiblement en fureur ; elle redouble et il crie avec transport :

Savants, courez aux armes !
[AIR : *Aux armes, camarades*]
Aux armes, camarades !
L'ennemi n'est pas loin,
Il prend son café...

[AIR : *Voici les dragons qui viennent*]
Voici deux abbés qui viennent,
Allons, armons-nous...

Arlequin défenseur d'Homère

Talaleri, talaleri, talalerire.

LE BAILLI, *sur le ton des deux derniers vers*.
Vous tombez, je crois, en délire.

Talaleri, talaleri, talalerire.

ARLEQUIN, *entrant en fureur*.

Savants, aux armes, aux armes ! Je vois nos ennemis.

(*avec transport.*)

AIR : *Aux armes, camarades*

Courons après ces drôles
Avec un nerf de bœuf.

Ils sont au Pont-Neuf!

(*Il change d'air, et dit avec précipitation :*)

AIR : *Voici les dragons qui viennent*

Voici deux abbés qui viennent :
Allons, armons-nous...

GROGNARDIN

[AIR : *Jean Gille*]

Est-ce un mouvement de bile ?

Jean Gille,
[Gille, joli Jean.]

ARLEQUIN

Tôt le bouclier d'Achille,
Jean Gille²⁵,
Gille, joli Gille,
Gille, joli Jean,
Joli Jean, Jean Gille,

Mercur

Gille, joli Jean.

Arlequin défenseur d'Homère

La fièvre le prend.

23. *Arlequin défenseur d'Homère* : « Talalerire ».

24. *Arlequin déserteur* porte seulement « Talalerire » ; le « transport » d'Arlequin et l'air « Aux armes, camarades » n'y figurent pas.

25. Le refrain n'est pas copié dans *Arlequin déserteur*.

AIR : *Lère la, lère lan la*
 Comment, petit outrecuidant²⁶...

Mercuré et Arlequin déserteur

GROGNARDIN

Ouf, il me prend pour quelque abbé!

ARLEQUIN

Vous osez marcher contre Homère...

Arlequin défenseur d'Homère

Monsieur l'abbé, où allez-vous ?
 Vous allez vous casser le cou

AIR : *Robin turelure*

Quoi, tu me fais un défi ?
 Ça, tentons-en l'aventure,
 Eh! bien, dans un mois d'ici,
 Turelure,
 Je t'attends dans le Mercure,
 Robin turelure lure.

Mercuré et Arlequin déserteur

GROGNARDIN

[AIR : *Je suis Madelon Friquet*]

Qu'avez-vous, quelle vapeur ?

ARLEQUIN

Quoi donc, contre Homère on caquette ?

GROGNARDIN

Modérez cette fureur

ARLEQUIN

J'ai l'accès d'un commentateur.
 Si je mets la plume à la main,
 Je percerai quelque poète!

GROGNARDIN

Que ce savant est mutin !
 Quoi donc, c'est un grand forfait
 Quand contre Homère on caquette ?

ARLEQUIN

Je suis... je suis...
 Je suis, Madelon Friquet,
 Et je me moque du caquet.

Mercuré et Arlequin déserteur

ARLEQUIN

AIR : *Menuet de Monsieur de Grandval*

Quoi donc, contre Homère on caquette !
 Par la morbleu !

LE BAILLI

Quelle fureur !

ARLEQUIN

Je percerai quelque poète !
 J'ai l'accès d'un commentateur.
 Ouf!

26. Le *Mercuré*, seul source de cette réplique, porte par erreur « outrecuide » ; nous corrigeons.

La fin de la scène présente une ultime variante :

<p>GROGNARDIN [AIR : <i>Lanturlu</i>] Morbleu, sa lecture Dure trop longtemps. Elle a l'encolure D'aimer les romans. Que vois-je ! Oh, les fourbes !</p> <p>ARLEQUIN C'est un livre défendu, Lanturlu, [lanturlu, lanturelu.]</p>	<p>LE BAILLI, <i>regardant Angelique.</i> AIR : <i>Lanturlu</i> Morbleu, sa lecture Dure trop longtemps ! Cette créature Prend goût aux romans.</p> <p><i>Il s'échappe brusquement d'Arlequin. Il s'approche d'Angelique ; et voyant Léandre dans le cabinet, il dit :</i></p> <p>Je vois l'enclouure !</p> <p>ARLEQUIN C'est un livre défendu. Lanturlu, lanturlu, lanturelu.</p> <p>LE BAILLI Ah ! Les fourbes !</p>
---	--

On peut tirer plusieurs conclusions de cette comparaison. En premier lieu, la scène telle qu'elle apparaît dans le *Mercure* atteste que le texte a été modifié dès 1715, probablement par Fuzelier. Elle diffère sensiblement du texte d'*Arlequin déserteur*, elle est plus longue. La version publiée dans *TFLO* constitue en fait un lissage de la scène qui apparaît dans le *Mercure*.

Les éditeurs, en effet, modifient bien des tours stylistiques courants chez Fuzelier : ils suppriment les interventions en prose au milieu des vaudevilles, remplacent parfois un vers réparti sur deux répliques, plus difficile à chanter, en faisant en sorte qu'il recouvre son unité. D'autre part, ils semblent ne pas tolérer les vers qui ne riment pas. En effet, à en croire le texte publié dans le *Mercure*, Fuzelier se permettait, par deux fois, de dérimer : au moment où Arlequin entre en fureur, et à la fin, quand Grognardin découvre la fourberie. La première fois, les répliques correspondantes ont été purement et simplement supprimées ; la seconde, un nouveau vers a été écrit, et l'exclamation de Grognardin transformée en phrase de prose après le couplet.

On remarquera aussi que dans la version de *TFLO*, un certain nombre de vaudevilles sont changés pour d'autres. Ainsi, l'air « Tu croyais en aimant Colette », très courant, se trouve remplacé par le Menuet de Grandval, que Fuzelier n'utilise que deux fois par ailleurs, en 1726 dans *Le Bois de Boulogne*, et en 1729 dans *Pierrot Céladon* ; ils insèrent aussi cet air en lieu et place d'un couplet sur « Madelon Friquet » qu'ils réécrivent et raccourcissent. Ils remplacent également un « Réveillez-vous » par « Comme un coucou que l'amour presse » ; si l'on excepte *Arlequin défenseur d'Homère*, Fuzelier n'emploiera cet air qu'à partir de 1724. Il ne nous paraît pas improbable que ces changements, qui ne touchent que des vaudevilles dont la métrique est identique à « Réveillez-vous, belle endormie » — l'un des très rares vaudevilles à partager sa métrique avec d'autres — aient eu pour but de ménager une certaine variété dans l'emploi des airs. Ainsi, « Réveillez-vous » se trouve employé trois fois, « Tu

croyais en aimant Colette » une fois, le Menuet de Grandval deux fois, et « Comme un coucou que l'amour presse » deux fois également. Ces chiffres nous semblent pouvoir être mis en rapport avec l'écrasante présence de « Réveillez-vous, belle endormie » dans les pièces des années 1714, 1715 et 1716 :

titre de la pièce, année	nb. de « Réveillez » / nb. total	%
<i>La Matrone d'Éphèse</i> , 1714	22 / 109	20,18 %
<i>Arlequin grand vizir</i> , 1715	21 / 176	11,93 %
<i>Arlequin devin par hasard</i> , 1716	23 / 203	11,33 %
<i>Les Mal-Assortis</i> , 1714	13 / 139	9,35 %
<i>Arlequin défenseur d'Homère</i> , 1715	3 / 66	4,55 %
<i>Arlequin Héraclius</i> , 1715	4 / 80	5,00 %

À première vue, au faible pourcentage de « Réveillez-vous » dans *Arlequin défenseur d'Homère* semble répondre un chiffre équivalent dans *Arlequin déserteur* ; il faut cependant remarquer que cette pièce est une parodie de tragédie, dans laquelle Fuzelier cite de nombreux alexandrins, moyennant quoi « Non, je ne ferai pas ce qu'on veut que je fasse », principal vaudeville constitué d'alexandrins²⁷, y est employé pas moins de huit fois (10 %). À titre de comparaison, « Réveillez-vous » est employé quatre fois (sur 62 couplets, 6,45 %) dans *Arlequin Mahomet* de Le Sage en 1714, cinq fois (sur 96, 5,21 %) dans *La Ceinture de Vénus* (1715), quatre fois (sur 78, 5,13 %) dans *Le Temple du destin* (1715), et cinq fois (sur 89, 5,62 %) dans *Les Eaux de Merlin* (1715). Ces chiffres sont proches de ceux d'*Arlequin défenseur d'Homère*. Dès lors, il ne nous semble pas improbable que Le Sage et d'Orneval, éditant les pièces pour leur recueil, aient cherché à assurer davantage de variété dans l'emploi des vaudevilles, surtout quand il était possible de le faire sans rien réécrire des couplets eux-mêmes.

Ces deux exemples vont dans le même sens : ils montrent que les pièces qui figurent dans le recueil du *Théâtre de la Foire* ont été altérées pour y entrer. Il apparaît donc difficile de les étudier comme si elles ne l'avaient pas été. Dans le cas des pièces de Fuzelier, il faut de plus ajouter que ce n'est pas, pour autant que l'on sache, à l'auteur lui-même, mais bien aux éditeurs, que l'on doit les retouches. Cela nous invite à la plus grande prudence quant à leur étude.

2 Les manuscrits

La plupart des œuvres de Fuzelier nous sont connues par des manuscrits. La plupart du temps, une seule copie nous est parvenue. Inévitablement, certaines mains ont copié plusieurs pièces. On ne sait généralement rien de ceux qui ont tenu la plume et gratté le papier. L'étude d'un grand nombre de manuscrits permettrait sans doute de mieux les cerner et en particulier de dater leur travail, mais cette étude n'étant pas faite, nous en sommes réduit à quelques hypothèses et à quelques constats.

27. C'est du moins le seul qui soit entièrement constitué d'alexandrin que Fuzelier utilise plus de dix fois sur l'ensemble de sa carrière.

2.1 F_S

L'écriture qui a copié le plus de pièces de Fuzelier, que nous avons appelée F_S , a longtemps été considérée comme autographe, notamment par David Trott ; cela n'allait pas sans poser problème. Ainsi, Françoise Rubellin, constatant l'abondance des erreurs dans une copie de *La Matrone d'Éphèse* due à F_S s'interroge : « Fuzelier copiait-il à toute vitesse ? Était-il en état d'ivresse²⁸ ». En effet, dans le manuscrit fr. 9335, au bas du f^o 116, F_S copie :

rouse la tante moi
J'épouse la tante.

Françoise Rubellin a établi que ce manuscrit était copié sur un autre qui, à cet endroit est abîmé ; mais il est frappant que le copiste ne parvienne pas à compléter ce passage, refrain du vaudeville « Je suis fils d'Ulysse, moi » dont la structure est bien connue et que tout lecteur habitué au vaudeville — nous-même, par exemple, qu'on ne saurait soupçonner d'une familiarité aussi grande que celle que pouvait entretenir avec lui Fuzelier — pourrait reconstituer. Comment croire, dès lors, que c'est Fuzelier lui-même qui est incapable de compléter ?

D'autre part, Fuzelier possède déjà une écriture appliquée et une écriture plus rapide (voir figure 1). On pourrait objecter que l'écriture peut varier avec l'âge, mais les deux écritures de Fuzelier sont attestées entre 1740 et 1745, tout comme celle de F_S qui copie *La Toilette de Vénus* et *La Ligue des Opéras*, deux pièces de 1744. Pourquoi donc Fuzelier développerait-il une troisième écriture ?

Nous pensons donc que cette écriture émane d'une autre personne que celle de Fuzelier. Cette théorie était mise à mal par l'absence d'autre manuscrit connu qui fût de la main de F_S ; tout à fait par hasard, nous sommes tombés sur une comédie de 1714, *Les Rivaux d'eux-mêmes*, représentée à la Comédie-Française, dont le manuscrit est conservée à la bibliothèque de ce théâtre²⁹ ; cette pièce est manifestement copiée par F_S ; or, elle n'a, à notre connaissance, rien à voir avec Fuzelier. Une exploration plus complète d'archives permettrait sans doute de découvrir d'autres manuscrits dus à F_S , qui faisait sans doute profession de copiste.

Il fait en effet de nombreuses erreurs. Ainsi, dans *Colombine bohémienne* :

- acte I, sc. VII, le vers « Adieu *les* meubles en prêtintaille », non conforme au moule métrique de l'air ; peut-être faut-il supprimer « les » ;
- acte I, sc. IX, il oublie un vers dans l'air des « Trembleurs ».
- acte II, sc. XII, il écrit « tendre amants », oubliant l'-s à « tendre » et rendant le vers faux.

Dans *Le Ravisseur de sa femme*, sc. III, il écrit, dans une occurrence de l'air des « Trembleurs », le texte suivant :

La langue grecque ou latine ?
L'algèbre ou latine ?

28. Françoise Rubellin, « Une singulière collaboration... », p. 29 ?

29. Bibliothèque de la Comédie-Française, Ms. 73.

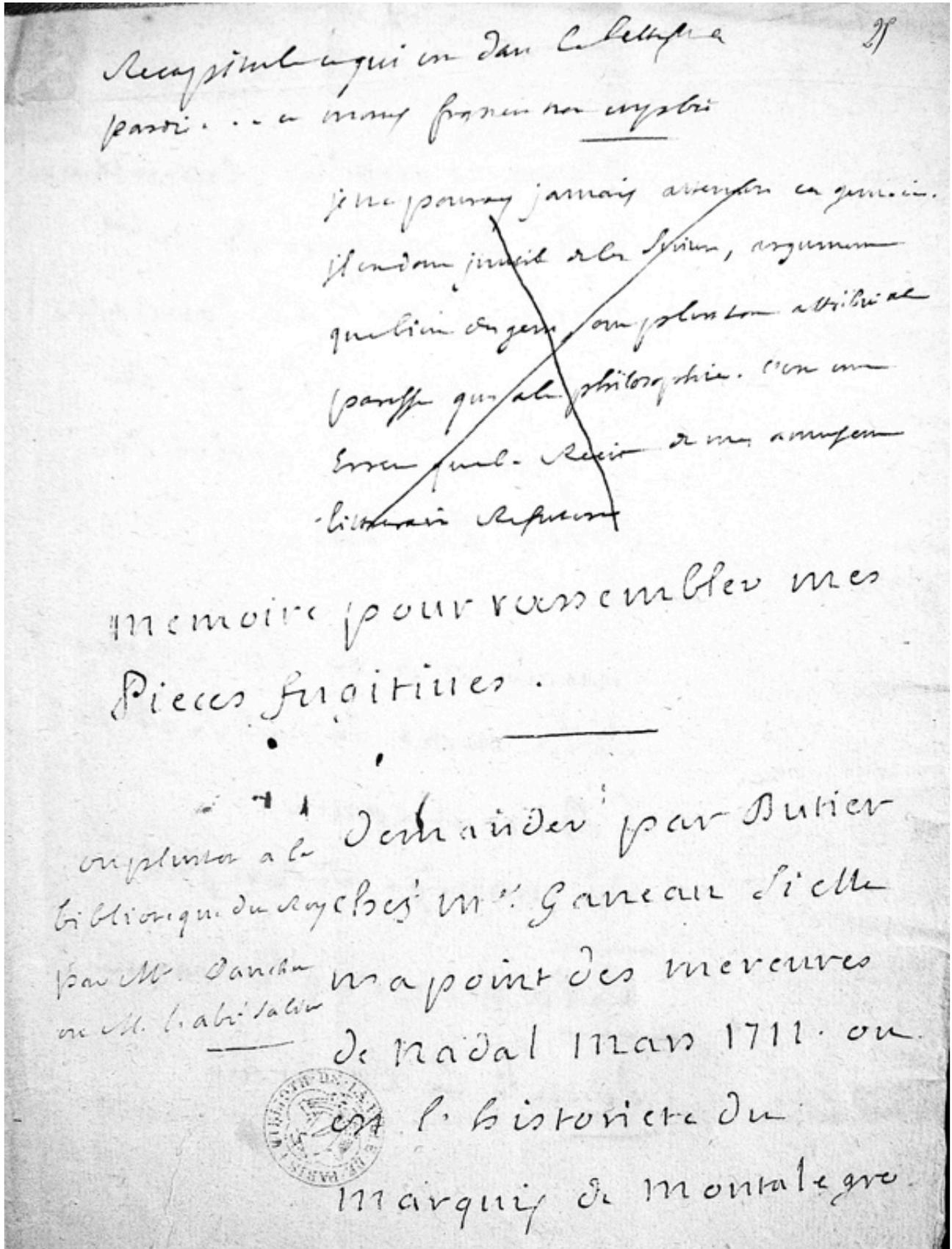


FIGURE 1 : Page manuscrite, autographe, BHVP, carton NA 231. On y remarque l'écriture appliquée de Fuzelier ainsi que son écriture rapide.

... avec p
que je v
Ne crain
des Topov
pour enc

FIGURE 2 : Une page d'*Homère jugé*, copiée par F_S .

Le mot « latine » ne saurait rimer avec lui-même, et de plus le dernier vers serait faux ; il se terminait en fait probablement par le mot « médecine »³⁰.

D'autre part, il n'est pas rare qu'il copie deux fois un même passage à deux endroits différents, comme dans *L'Audience du Temps* ou *Les Songes*. N'avait-il pas en main des papiers un peu en désordre qu'il n'a pas su classer ?

Comme dans les manuscrits autographes de Fuzelier, il numérote souvent les vers en marge des couplets. De même, il souligne certains vers, que l'on peut généralement identifier à des citations. Comme Fuzelier, il écrit généralement « deverions, deveriez » (pour « devrions, devriez »). Cela nous porte à croire que *F_S* copie les pièces directement à partir des manuscrits de Fuzelier. C'est d'autant plus probable que c'est de la main de *F_S* que sont toutes les pièces non représentées (sauf, bien sûr, celles qui sont autographes).

Ces éléments montrent que *F_S* était sans doute un proche de Fuzelier — ce qui explique qu'on ait cru que c'était Fuzelier lui-même qui écrivait. Peut-être s'agissait-il d'un secrétaire ? C'est pour cette raison que nous avons appelé cette écriture « *F_S* ».

2.2 *Jst*

Une autre écriture a été attribuée à Fuzelier, parce qu'elle a été assimilée à la précédente. Elle annote de nombreuses pages de titres de pièces non seulement de Fuzelier, mais aussi d'autres auteurs. Elle donne généralement des informations — vraies ou fausses — sur l'œuvre, son auteur, sa réception. C'est ainsi cette main, que nous appelons *Jst*, qui indique, à tort, sur la page de titre des *Jaloux de rien* que « cette pièce est la dernière de Fuzelier », alors même qu'elle annote aussi la page de titre de *La Toilette de Vénus*, de 1744.

C'est encore cette écriture qui complète les noms dans le manuscrit « État des pièces ». Il est probable que ce manuscrit était à destination des frères Parfaict³¹. Or, on remarque que l'écriture *Jst* note souvent des informations qui se trouvent aussi soit dans *Mfp*, soit dans *DTP* ; c'est par exemple le cas de l'assertion selon laquelle *Le Cheveu* aurait été de Carolet, qui figure dans les *Mfp*, et qui se trouve aussi sur la page de titre de la pièce³². D'autre part, le *DTP* montre, par les nombreux extraits qu'il donne des pièces en les affirmant tirés des manuscrits, que ses auteurs ont bien eu en main la plupart des manuscrits. Serait-il possible que l'écriture *Jst* soit celle de l'un des frères Parfaict ? Il suffirait de posséder quelques documents autographes pour en avoir le cœur net, et nos recherches ne nous en ont pas fourni.

Une étude détaillée des copistes et des destinations de leur travail reste à faire ; elle nous apprendrait sans doute beaucoup. Au moment où nous écrivons ces lignes, plusieurs projets sur la reconnaissance des écritures par l'informatique sont menés, étudiant le tracé des lettres comme l'encre ou la pression de la plume sur le papier. Il ne fait pas de doute que de telles technologies,

30. Nous avons évoqué cette corruption du texte p. 137.

31. Voir p. 35.

32. BnF fr. 9337, ff. 172–197.

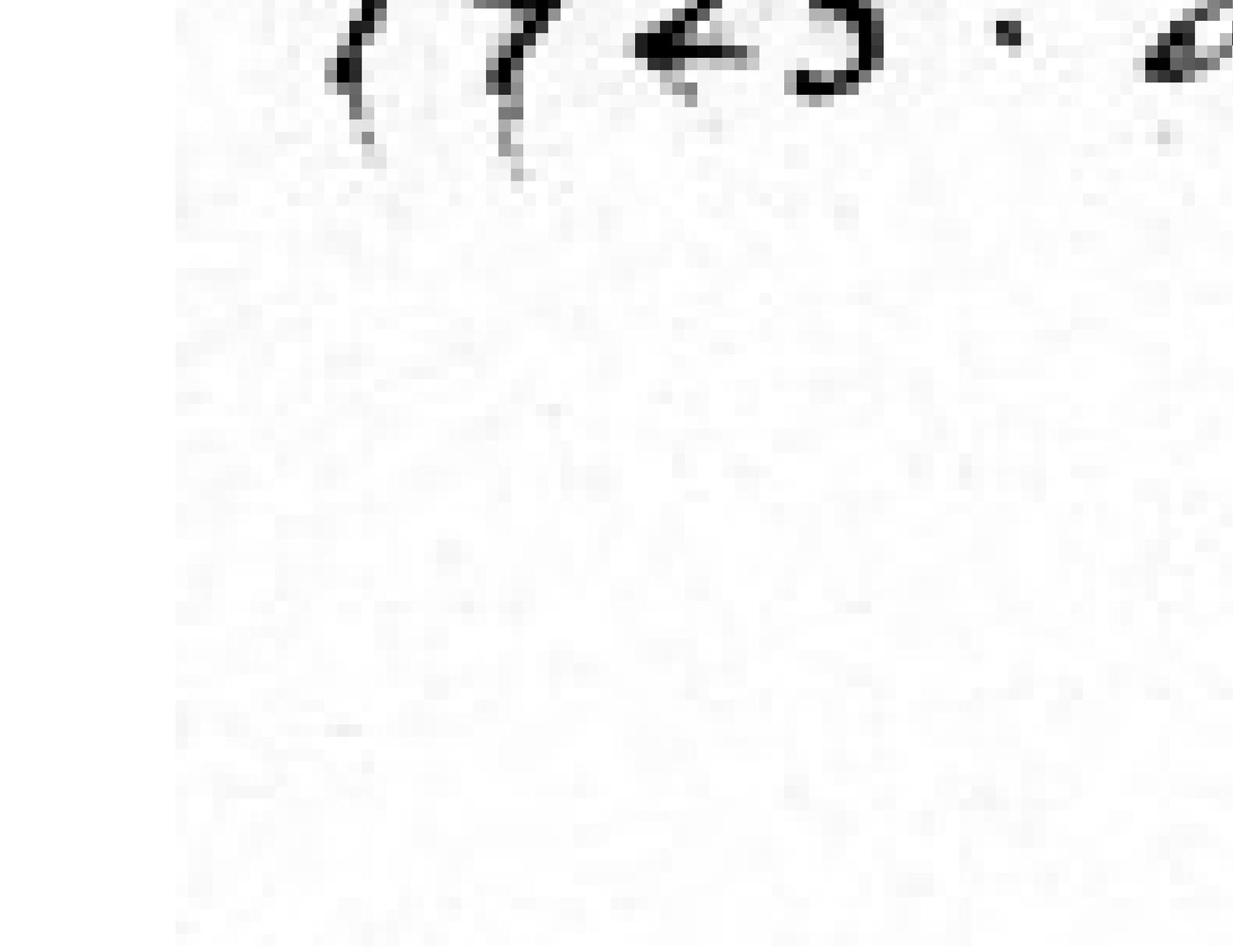


FIGURE 3 : Détail de la page de titre des *Malades du Parnasse*, avec les écritures F_S et $J\bar{S}$.

appliquées aux manuscrits, aideraient à résoudre bien des interrogations. De même, une base de données sur l'histoire des manuscrits serait d'une grande aide. Ainsi, il apparaît que de nombreux manuscrits aujourd'hui dispersés ont été, à un moment donné, en possession des mêmes personnes — on y reconnaît les mêmes numérotations de folios, les mêmes écritures dans les annotations des pages de titre. L'étude des supports, et non plus des contenus, reste à faire.

CHAPITRE V

Sur quelques structures métriques dans les vaudevilles

Entre

La bonne aventure,
O gué
La bonne aventure.

et

La bonne aventure, o gué
La bonne aventure.

que faut-il choisir ? Doit on préférer « Des fraises, des fraises, des fraises » ou « Des fraises. *ter* » ? Dans ces deux cas, l'on peut se référer aux règles de la métrique : si l'on écrit « La bonne aventure / O gué », l'-e posttonique d'« aventure » doit être chanté, il doit avoir une note dans la musique, or ce n'est pas le cas et il est élidé, comme si « La bonne aventure o gué » constituait un seul vers. De même, dans le cas de l'air « Des fraises », on n'aurait guère de problème avec ce couplet :

Ah ! que la danse a d'appas !
L'épée et la finance
La robe, les avocats,
Les financiers, les soldats :
Tout danse, tout danse, tout danse¹.

mais celui-ci :

On dit pourtant à propos
Qu'un certain auteur ose,
Quoiqu'il ait l'usage à dos,
Faire parler les héros
En prose, en prose, en prose.

impliquerait, écrit ainsi, que l'-e de « prose » soit élidé devant « en », jonctif, les deux premières fois — raison pour laquelle nous l'avons aligné comme un 6-v. Or, là encore, ce n'est pas le cas dans la musique. Mais la question a des implications plus profondes : choisir « La bonne aventure o gué » n'engage-t-il pas aussi à préférer

Je suis fils d'Ulysse, moi,
Je suis fils d'Ulysse.
Ces filles sont si sottes, lon la,
Ces filles sont si sottes.

1. *L'Opéra de campagne*, acte I, sc. xiv.

et ainsi de suite pour les autres refrains de cette forme ? Ces questions, que l'éditeur de texte peut se poser, sont souvent révélatrices de structures métriques auxquelles il convient de s'intéresser afin de faire un choix en conscience.

I *Rabé-raa*

Une autre structure très fréquente dans les vers chantés, donc les vaudevilles, est celle que Benoît de Cornulier appelle *rabé-raa*² :

Savez-vous planter les choux r a
 À la mode, à la mode b
 Savez-vous planter les choux r a
 À la mode de chez nous a

Les lettres *a* et *b* désignent les rimes, tandis que la lettre *r* désigne les répétitions. En fait, il faut remarquer que le *b* ne rime à rien, on devrait donc plutôt le noter *x*, mais d'une part, il n'est pas rare que cette rime « perdue » trouve en fait son équivalence dans une autre partie du poème chanté, d'autre part il est plus commode de dire *rabé-raa* que *raïx-raa*.

Le *rabé-raa* est caractérisé surtout par ses répétitions, mais aussi, généralement, par une structure musicale suspensif – conclusif :

La répétition verbale est généralement doublée d'une répétition musicale et, en fait, les deux distiques ne s'opposent verbalement et musicalement que par leur terminaisons (... *à la mode* ≠ ... *de chez nous*), laquelle, musicalement, est généralement suspensive dans D₁ (distique 1), et conclusive dans D₂³.

Ces structures se retrouvent régulièrement dans les refrains de vaudevilles :

Morguienne de vous,
 Quel homme, quel homme,
 Morguienne de vous,
 Quel homme êtes-vous !

De nombreux tralalas, d'autre part, sont de forme *rabé-raa* :

Flon flon
 Larira dondaine
 Flon flon
 Larira dondon.

Lère la
 Lère lan lère
 Lère la
 Lère lan la.

Et du mirliton
 Mirliton mirlitaine

2. Benoît de Cornulier, « Le folklore refoulé et travesti », art. cit.

3. Cornulier, « Le folklore refoulé et travesti », p. 309.

Et du mirliton
Don don.

Dans les sources anciennes, on les trouve parfois écrits sur quatre “vers”, mais le plus souvent, les tralalas le sont sur deux. Cette graphie, bien sûr, n’empêche pas de remarquer et d’appréhender la structure. Nous privilégions cependant celle qui subdivise, parce que c’est aussi celle que l’on retrouve dans les poésies savantes — chez Hugo, Musset, *etc.* — et dans les livrets d’opéras : On retrouve des quatrains de forme rabé-raa dans les livrets d’opéras.

Régnez charmants Amours,
Volez sous cet ombrage!
Régnez charmants Amours,
Venez nous donner de beaux jours.

Qui vient sur ce rivage
Y trouve l’esclavage ;
Mais il est si doux
Que l’on est jaloux
D’en sentir les coups⁴.

Le premier quatrain est un rabé-raa ; pour satisfaire à l’exigence de saturation rimique, le mot « ombrage » trouve un équivalent dans la seconde partie de l’air et rime avec « rivage » et « esclavage ».

L’analyse détaillée des rabé-raa et leurs implications dépasserait largement le cadre de cette étude. Il nous paraît surtout important de remarquer la porosité des frontières entre savant et populaire qui s’applique ici non plus à proprement parler à la musique, mais aux paroles. Ces liens que nous avons ici mis en lumière sur le plan des rimes et des répétitions existent également sur le plan du mètre.

2 *Mètre vs répétition*

On trouve des couplets sur l’air « Belle brune » présentés (formatés) de trois manières différentes :

(1)
Belle brune, belle brune,
Ne lancez que sur mon cœur
Les traits de votre rancune.
Belle brune, belle brune⁵.

(2)
Hersilie!
Hersilie!
Ne ferez-vous jamais mieux
L’emploi de fille ravie ?
Hersilie!
Hersilie⁶ !

(3)

4. *Les Fêtes grecques et romaines*, acte II, sc. III.

5. *Amadis le cadet*, sc. XVII. *PNTI*, 1731, t. II, p. 13.

6. Fuzelier, Le Sage, d’Orneval, *Pierrot Romulus*, sc. I, *TFLO*, t. V, p. 109–110.

Belle brune, *bis*
 Avec cette somme-là,
 Vous épouseriez Neptune,
 Belle brune⁷. [*bis*]

Parmi ces trois présentations, laquelle est la meilleure ? (En supposant que l'on veuille uniformiser, ce qui semble, dans le cas d'une édition sérieuse, indispensable, *a fortiori* dans le but de générer une base de données.) La question paraît anodine, et pourtant elle implique une interprétation de la versification, aussi bien du point de vue descriptif (celui du lecteur et du chercheur) que prescriptif (celui de l'auteur).

En premier lieu, le formatage (3) n'est en fait que l'abréviation du (2). Le formatage (2) laisse cependant imaginer qu'il y a six « vers ». Le formatage (2) ne fait pas apparaître explicitement la répétition et brouille les rimes ; il ne laisse pas voir non plus la structure métrique ; il ne nous semble guère intéressant.

Le formatage (1) présente un avantage : celui de montrer un couplet monométrique, quatre vers à sept voyelles métriques. Mais ne s'agit-il pas, au fond, d'une fiction séduisante ? Il n'y a en effet aucune occurrence connue de « Belle brune » dans laquelle le premier et le dernier vers soient simplement un 7vm qui ne présente pas de répétition ; autrement dit, le premier et le dernier vers sont toujours un élément de trois voyelles métriques plus une post-tonique, le tout répété⁸ (3vm + 1 × 2). Il serait incorrect de décrire le moule métrique de « Belle brune » comme « quatre vers sept voyelles métriques, le premier, le troisième et le dernier, de cadence féminine, le troisième rimant avec le premier, et le deuxième ne rimant pas » (soit $7_a^1 7_x^0 7_a^1 7_a^1$), sans mentionner que le premier et le dernier vers sont eux-mêmes subdivisés en deux éléments identiques.

Considérons de plus l'exemple suivant, que nous reproduisons avec le formatage de sa source, en l'occurrence *PNTI* :

Ah, ma tante ! Ah, ma tante !
 Quand votre nièce pâtit,
 Votre assistance est bien lente.
 Ah, ma tante ! Ah, ma tante⁹ !

Dans une lecture strictement littéraire, le premier et le dernier vers ne sont pas des 7vm mais des 6vm : *Ah | ma | tan- | te Ah | ma | tan- | (te)*. En chantant l'air, il faut ne pas faire l'élosion (*tan- | te | Ah*). Pour rendre compte de cette non-élosion, on peut recourir au formatage de *TFLO*, ci-dessus (2), soit noter « Ah, ma tante ! *bis* », qui rend parfaitement compte de la contrainte à laquelle se plie l'auteur : la répétition — répétition qui, d'ailleurs, se retrouve dans la musique.

Il est cependant regrettable de renoncer à faire apparaître graphiquement l'équivalence rythmique des quatre vers — équivalence d'autant plus significative qu'elle dépasse la stricte métrique

7. Fuzelier, *Le Faux Scamandre*, sc. x. Ms. BnF fr. 9332, ff. 368 ; ce passage est recopié scrupuleusement, avec même l'omission du second « *bis* », par *DTP*, t. V, p. 77.

8. En revanche, il existe des couplets où ils ne sont pas identiques.

9. Fuzelier, *Amadis le cadet*, sc. xx.

littéraire, et que chacun des quatre vers peut être analysé comme une paire de deux coups¹⁰, soit si on note x chaque coup¹¹ :

$$\begin{array}{cccc|cccc} x & & x & & x & & x & \\ \text{bel} & \text{le} & \text{bru} & \text{ne} & \text{bel} & \text{le} & \text{bru} & \text{ne} \end{array}$$

Les paires de deux coups sont elles-mêmes généralement groupées en paires :

$$\left\{ \begin{array}{l} x x | x x \\ x x | x x \end{array} \right.$$

Dans le cas de « Belle brune », ce schéma de base est lui-même répété deux fois.

$$\left\{ \begin{array}{l} \left\{ \begin{array}{l} x x | x x \\ x x | x x \end{array} \right. \\ \left\{ \begin{array}{l} x x | x x \\ x x | x x \end{array} \right. \end{array} \right.$$

Dans ces schémas abstraits, toutes les lignes sont de durée et de longueur métrique identique. On peut dès lors souhaiter que cette identité soit exprimée par le formatage, aussi bien que la répétition ; voici alors ce que l'on pourrait adopter :

Belle brune, *bis*
Avec cette somme-là,
Vous épouseriez Neptune,
Belle brune. *bis*

Le premier et le dernier vers, au lieu d'être margés, selon l'habitude la plus courante, comme un 3vm, abstraction faite du *bis*, sont présentés comme des 7vm, comme si le contenu du *bis* avait été développé. On visualise ainsi l'identité structurelle (paire de deux coups) des quatre vers, et la répétition est notée en tant que telle. La longueur métrique du « vers » que l'auteur a dû écrire (3vm + 1) en revanche, n'est pas visible.

L'analyse de cet exemple montre que choisir un formatage plutôt qu'un autre n'est pas sans conséquence, et que le processus de choix peut être éclairé par une analyse métrique. Cette analyse se trouve parfois révélatrice de structures profondes.

10. Nous développons plus avant cette notion plus loin.

11. Notation inspirée de la notation musicale.

3 Paires de deux coups

3.1 Des slogans aux comptines

En étudiant des formules d'apparence simple comme les comptines enfantines ou les slogans, Benoît de Cornulier a dégagé une structure d'analyse qui permet de rendre compte de phénomènes qui échappent à une analyse métrique strictement littéraire¹².

On observe en effet une structure métrique qui n'est plus seulement celle du texte, mais est induite par des accents du rythme musical, intervenant à intervalle chronique régulier — autrement dit, les intervalles doivent être mesurés en nombre, disons provisoirement, de temps musicaux, et non plus en nombre de voyelles métriques. Ainsi, prenons l'exemple d'un slogan simple, « Machin président ». En apparence, il n'est pas métrique : « machin » = 2vm, « président » = 3vm. Mais, si l'on note *i* des instants disposés à intervalle régulier (que nous appellerons dorénavant *instants isochrones*, et que l'on peut aussi assimiler au *tactus* musical), le slogan scandé peut s'écrire ainsi :

<i>i</i>						
ma-		chin		pré-	si-	dent

On observe alors que « machin » et « président » occupent tous deux trois instants *i*, ou pour être plus exact, la durée qui sépare l'attaque de la première de celle la dernière voyelle de chacun des deux mots est la même : l'instant *i* du milieu est laissé vide dans « machin », et il porte l'attaque de la syllabe -si- dans « président ». Il y a donc une forme d'équivalence entre « machin » et « président » : tous deux ont la même longueur en intervalle entre instants isochrones.

On remarque également que dans ces séries d'instants isochrones, le deuxième est tantôt rempli, tantôt vide. On pourrait ainsi imaginer un slogan :

<i>i</i>						
ma-		chin		de-		hors

Si l'on ne conserve que les *i* non vides, de cette série d'instants se dégage une série de niveau supérieur :

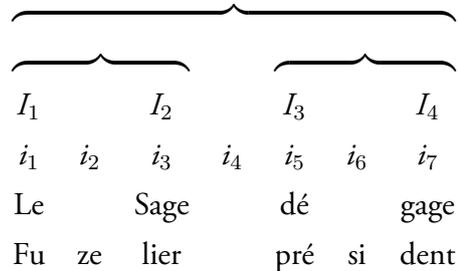
I_1	I_2	I_3	I_4
<i>i</i> ₁	<i>i</i> ₂	<i>i</i> ₃	<i>i</i> ₇
ma-	chin	de-	hors

Cette série apparaît comme plus essentielle, puisque si certains *i* peuvent être vides, aucun *I* ne le peut¹³. Par ailleurs, la série des *I* est également isochrone (puisque la série des *i* est isochrone et que la série des *I* se place régulièrement sur les *i*).

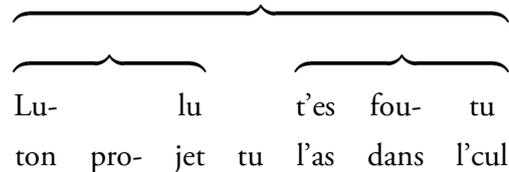
12. Voir en particulier Benoît de Cornulier, « Minimal chronometric forms : On the durational metrics of 2-2-stroke groups », dans *Towards a Typology of Poetic Forms : From language to metrics and beyond*, dir. Jean-Louis Aroui et Andy Arleo, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 2009, p. 123–141.

13. Benoît de Cornulier, « Minimal chronometric forms », art. cit., a d'ailleurs montré que c'est ce niveau qui est essentiel au point de vue cognitif, et non le niveau le plus bas.

La répartition en mots dessine par ailleurs des paires I_1-I_2 et I_3-I_4 . Or l'analyse en deux paires isochrones, séparées elles-mêmes d'une durée équivalente à la leur (il y a entre I_2 et I_3 la même durée qu'entre I_1 et I_2 et qu'entre I_3 et I_4), met en avant une structure commune à des slogans de longueurs métriques (littéraires) différentes (« Machin dehors » = 4vm, « Machin président » = 5vm, « Fuzelier président » = 6vm).

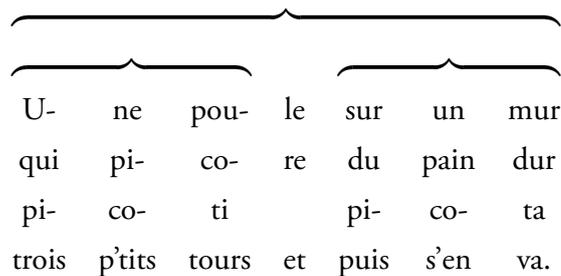


Elle rendrait également compte de la deuxième partie de certains slogans, comme par exemple¹⁴ :



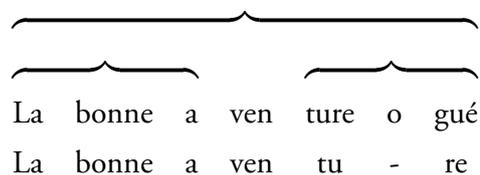
Ici, l'instant qui « sépare » les deux deux-coups reçoit une attaque vocalique, il est, si l'on peut dire, rempli — d'où nos guillemets autour du mot “sépare” : il s'agit, en fait, dans ce cas, de relier.

La même analyse s'applique également bien à des comptines enfantines :



3.2 O gué, lon la, et les autres

Cette analyse en paire de deux coups peut également s'appliquer à certains vaudevilles ; elle permet aussi parfois d'y rendre compte d'apparentes bizarreries métriques. C'est par exemple le cas du célèbre refrain « La bonne aventure, o gué, la bonne aventure » (voir les musiques aux fig. 1-3) :



La bonne a-ven-ture o gué La bonne a-ven-tu - re.

FIGURE 1 : « La bonne aventure », version des *Trois Cousines* (TFLO, I, 105).

La bonne a-ven-ture o gué La bonne a - ven-tu - re.

FIGURE 2 : « La bonne aventure », version également intitulée « Ma pinte et ma mie » (PNTI, II, 121).

Il est remarquable que la même analyse s’applique pareillement aux trois versions musicales, preuve de la prégnance du modèle 2–2. Il y a donc une équivalence de durée entre « La bonne aventure o gué » et « La bonne aventure ». On pourrait alors imaginer d’écrire non pas :

La bonne aventure, o gué
La bonne aventure.

mais

La bonne aventure, o gué
La bonne aventure.

La même analyse s’applique exactement à :

$\overbrace{\hspace{10em}}$
 $\overbrace{\hspace{3em}} \quad \overbrace{\hspace{3em}}$
 Je suis fils d’U- lys- se moi
 Je suis fils d’U- lys - se

On peut également analyser en paires de deux-coups des airs à mesures ternaires ; chaque “coup” est alors subdivisé non plus en deux, mais en trois instants isochrones. Considérons par exemple un couplet sur l’air « Ma raison s’en va beau train » :

Voilà le prix du destin
Que j’avais fait au coquin !
Pour cet aigrefin,
Toujours en festin,
Rien n’était indigeste...

14. L’exemple suivant est tiré de l’article de Benoît de Cornulier, « Émergence d’une métrique discursive au XVI^e siècle », dans *L’expérience du vers en France à la Renaissance*, dir. par Jean-Charles Monferran, Presses de l’Université de Paris-Sorbonne, p. 55.

La bonne a-ven-ture o gué La bonne a-ven-tu - re.

FIGURE 3 : « La bonne aventure », version également intitulée « Si le roi m'avait donné » (*TFLO*, II, 175).

Voi - là le prix du des - tin Que j'a - vais fait au co - quin ! Pour cet ai-gre-
 10 fin, Tou-jours en fes-tin, Rien n'é - tait in - di - ges - te... Pour lui j'ai per - cé
 19 tout mon vin. Je ne dis pas le res-te, Lon la, Je ne dis pas le res - te.

FIGURE 4 : « Ma raison s'en va beau train », *TFLO*, I, 46.

Pour lui j'ai percé tout mon vin.
 Je ne dis pas le reste, lon la,
 Je ne dis pas le reste¹⁵.

Les deux derniers vers peuvent être analysés ainsi :

	⏟											
	⏟					⏟						
	<i>i</i>	<i>I</i> ₁	<i>i</i>	<i>i</i>	<i>I</i> ₂	<i>i</i>	<i>i</i>	<i>I</i> ₃	<i>i</i>	<i>i</i>	<i>I</i> ₄	<i>i</i>
	Je	ne	dis	pas	le	res	te	lon	la			
	Je	ne	dis	pas	le	res	-	-	te			

Ces structures ne sont pas limitées à l'analyse des refrains. Ainsi, le second vers de l'air « Des fraises », sur lequel nous avons cité quelques couplets plus haut, ce 6-v. précédé et suivi de 7-v., peut être analysé ainsi :

	⏟										
	⏟					⏟					
	On	dit	pour-	tant	à	pro-	pos				
Qu'un	cer-	tain	au-	teur	o	-	se				
Quoi-	qu'il	ait	l'u-	sage	à	dos					
Fai-	re	par-	ler	les	hé-	ros					

15. *Amadis le cadet*, sc. v.

On notera aussi qu'il y a au deuxième vers une "levée", comme dans le refrain de « Ma raison s'en va beau train » ci-dessus.

3.3 « Tu croyais en aimant Colette »

L'air « Tu croyais en aimant Colette » est le deuxième plus utilisé par Fuzelier, juste après « Réveillez-vous, belle endormie ». Il n'est pas anodin que les deux se conforment au même moule métrique : un quatrain de 8vm à rimes croisées, de cadence masculine.

Il est très clair que chaque segment de « Réveillez-vous, belle endormie » est analysable comme une paire de deux-coups. Tel est aussi le cas de « Tu croyais en aimant Colette », du moins dans la version musicale que nous transmettent les sources principales de vaudevilles (*TFLO* et *PNTI*).

L'origine de « Tu croyais en aimant Colette », contrairement à celle de « Réveillez-vous, belle endormie », est bien connue : c'est un vaudeville de la comédie de Dancourt *Le Mari retrouvé*, représentée pour la première fois en 1698, avec une musique de Jean-Claude Gillier. Or la musique publiée pour cette comédie (d'abord dans le *Recueil d'airs sérieux et à boire* de novembre 1698, p. 215, puis en annexe de l'édition complète du théâtre de Dancourt¹⁶) diffère sensiblement de la version transmise par *TFLO* et *PNTI*, elles-mêmes identiques, à deux ornements près.

orig. Tu croy-ais en ai-mant Co - let - te Que tu n'au-rais point de ri - val,
 TFLO Tu croy-ais en ai-mant Co - let - te Que tu n'au-rais point de ri - val,
 9 Mais le mou-lin d'u-ne co-quet-te Est tou-jours un mou-lin ba - nal.
 Mais le mou-lin d'u-ne co-quet-te Est tou-jours un mou-lin ba - nal.

Si les douze premières mesures (qui correspondent aux quatre premiers vers) peuvent être considérées comme à peu près équivalentes, tel n'est pas le cas des quatre dernières ; dans la version originelle, il y a obligatoirement une hémiole, tandis que la version vaudeville permet de la gommer : il n'y a pas d'attaque de note au premier temps de la mesure 15 dans la version originelle, et la version vaudeville anticipe le *do* pour l'y placer, et permet donc d'y placer un appui — bien qu'il soit évidemment possible de jouer les mesures 14–15 avec une hémiole dans la version vaudeville. La disparition de l'hémiole impliquerait que le rythme 2–2, présent dans les trois premiers vers, puisse s'appliquer aussi au dernier.

16. *Les Œuvres de théâtre de M. Dancourt*, Paris, Libraires associés, t. VI, musique p. 43.

On observera aussi que les mesures 10–11 ont été modifiées, déplaçant l'un des coups. Avec ces paroles originelles — celles du premier couplet dans la pièce de Dancourt —, le résultat n'est pas idéal, puisque l'-e féminine d'« une » se trouve accentué. Mais ce déplacement présente l'avantage de libérer une position métrique entre les deux coups : le schéma d'origine du troisième implique en effet qu'aucune syllabe ne se place entre I_2 et I_3 , tandis que dans la version vaudeville, il y en a une. Autrement dit, la version originelle implique un accent sur les quatrième et cinquième positions métriques du vers, alors que la version vaudeville accentue les quatrième et sixième.

Il est clair que la version vaudeville de « Tu croyais en aimant Colette » résulte de la simplification de la version originelle ; il n'est pas anodin que cette simplification aille dans le sens d'une uniformisation du rythme et rende tout l'air analysable en paires de deux coups. Il y a même fort à parier que cette simplification qui coule un air dans un moule très usuel soit une part du processus de popularisation.

Ces quelques exemples — on pourrait en trouver bien d'autres — montrent comment certaines structures de mètres apparemment sans régularité ne le sont que sur le plan strictement littéraire, plan qui, au demeurant, s'adapte mal à l'analyse des vaudevilles : dans la versification littéraire, en effet, on ne répète pas, on ne revient pas en arrière¹⁷ ; les répétitions littéraires sont une trace de ce qu'on peut appeler le « style métrique de chant », qui peut se manifester dans des pièces non mises en musique — ou originellement non mises en musique, comme les Stances du *Cid* — mais influencées par la versification et les formes de pièces chantées¹⁸. Il faudrait donc, selon nous, systématiquement privilégier les formatages qui mettent en avant le moule métrique que l'auteur a eu à respecter¹⁹, mais aussi la structure poético-musicale des moules métriques.

17. Voir Benoît de Cornulier, « Émergence d'une métrique discursive au xvi^e siècle », art. cit.

18. Voir Benoît de Cornulier, « Le folklore refoulé et travesti dans la poésie littéraire française », *Repression and Expression : Literary and Social Coding in Nineteenth-Century France*, éd. Carrol F. Coates, Peter Lang, 1996, p. 309–337.

19. Voir plus loin la troisième partie de notre étude.

PARTIE III

Du vaudeville au couplet

Sa g  t   compromet souvent le goût.

Charles-Maurice de Talleyrand-Périgord, *Mémoires*, Calmann
Lévy, 1891, t. I, p. 35

CHAPITRE VI

À la recherche du vaudeville

Parmi les papiers classés comme « Minutes concernant l'Opéra-Comique en régie et pièces sur les anciennes foires de la main de Fuzelier » et conservés à la Bibliothèque-Musée de l'Opéra, on trouve une page de « Devises pour le rideau de l'Opéra-Comique renaissant », sur laquelle Fuzelier a noté quatre décorations proposées pour le rideau de scène de ce théâtre, chacune accompagnée d'une phrase pour devise :

Un phénix renaissant sur son bûcher avec cette inscription : « Je renais ».

Une galère qu'on remet à l'eau avec ce refrain de vaudeville pour inscription : « Et vogue la galère tant qu'elle pourra voguer ».

Une lyre entourée de masques et de battes d'Arlequin avec ce refrain de vaudeville pour inscription : « Allons gai, d'un air gai ».

La foire en femme habillée et caractérisée par ses symboles, couchée sur un tombeau avec Gille, Arlequin, Scaramouche et Pierrot aux quatre coins en attitudes comme on met des vertus ou des anges au haut des tombeaux. Il y aura un cartouche en gros caractère, « La foire », et au-dessous du tombeau, pour inscription, ce commencement de vaudeville : « Réveillez-vous, belle endormie »¹.

On le voit, trois de ces propositions font appel à des vaudevilles connus, soit par le refrain, soit par l'incipit. Fuzelier lui-même le note : « un vers de vaudeville pour inscription me paraît aussi plus convenable à un théâtre forain² ». C'est signaler assez l'importance du vaudeville pour le théâtre de l'Opéra-Comique, et pour le genre qu'il pratique.

En effet, le vaudeville est considéré comme emblématique des spectacles forains. Le prologue de la parodie *Hercule filant*, représentée par les Italiens en 1721, fait allusion à ce lien privilégié entre lieu et forme :

LE CONNAISSEUR — Ho ça, dites-moi un peu, monsieur Trivelin : votre *Hercule filant* est, je gage, une parodie de l'opéra d'*Omphale*.

TRIVELIN — Vous pouvez gager, vous ne perdrez pas.

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

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

LE CONNAISSEUR — Eh, morbleu, laissez à la Foire le soin de ridiculiser les héros en bémol : c'est là son métier.

TRIVELIN — Tout beau, monsieur le connaisseur. Lisez les annales de la Comédie-Italienne ; vous verrez que nos ancêtres comiques ont chanté d'après les Dumesnils et les Beaumavieles. Ne devez-vous

1. Bibliothèque-Musée de l'Opéra de Paris, Fonds Favart, Carton I, C,7.

2. *Ibidem*.

pas savoir qu'*Armide*, ce chef-d'œuvre du fameux Lully, a été fredonné par un gosier arlequinique? Avez-vous oublié? (*Il chante.*)

Plus j'observe ce rô et plus je le désire

La broche tourne lentement...

LE CONNAISSEUR — Il faut l'avouer : on a vu jadis avec plaisir *Arlequin Phaéton*, *Arlequin Persée*, *Arlequin Jason*... Mais vos acteurs chantaient et n'étaient pas, comme vous autres, terriblement brouillés avec la musique.

TRIVELIN — Voilà une réflexion qui est assez judicieuse. Cependant, comment voulez-vous que nous fassions? La tragédie française reçoit dans la parodie un comique qui peut être rendu par la déclamation, mais le poème lyrique ne peut se présenter sur le théâtre de la Comédie Italienne sans le passeport du vaudeville³.

Ce passage, souvent cité, mérite que l'on s'y arrête. Les Comédiens Italiens s'apprêtent à représenter une parodie d'opéra. Ce n'est guère la première — *Hercule filant* a été précédé en 1719 de *La Rupture du Carnaval et de la Folie* de Fuzelier et des *Amours de Vincennes* de Pierre-François Biancolelli — mais on devine que le reproche court dans Paris que la parodie d'opéra est un genre forain, et que les Italiens n'ont pas à s'y hasarder. La principale fonction du prologue est en premier lieu d'établir la légitimité de la parodie d'opéra sur la scène italienne, ce qui est fait par l'histoire du théâtre : l'ancienne troupe a parodié les opéras du temps, la nouvelle le peut donc aussi.

En un second temps se pose la question de la forme. Car il n'est pas seulement question, aux yeux du Connaisseur, de « ridiculiser les héros », ce que fait aussi la parodie de tragédie, mais de le faire « en bémol », c'est-à-dire, en somme, en musique, et donc au moyen de vaudevilles — désignés ici d'abord par les refrains « Vous m'entendez bien » et « Flon flon », dont il n'est pas anodin de constater qu'ils ont tous deux des connotations grivoises. Trivelin le justifie : à la forme lyrique doit répondre une forme parodique appropriée, et c'est le vaudeville. Mais auparavant, il cite un exemple : le monologue de Renaud dans *Armide*⁴ parodié par Arlequin dans *L'Opéra de Campagne* de Dufresny⁵, représenté pour la première fois par l'ancienne troupe italienne en 1692, et depuis repris entre autres à l'Opéra-Comique en 1713 dans une réécriture de Fuzelier. Or, ce n'est pas un vaudeville au sens où le sont « Flon flon » et « Vous m'entendez bien » : c'est un air d'opéra qui, s'il est, parfois (rarement), utilisé comme vaudeville, conserve un très fort ancrage dans sa source : on ne trouve pas de paroles qui n'ont aucun rapport avec celles de Quinault mises sur cette musique de Lully.

Fuzelier opère un glissement : au reproche fait par le Connaisseur de puiser dans un fonds d'airs supports de parodies musicales très communs — on serait bien en peine de citer les paroles d'origine de « Flon flon » ou de « Vous m'entendez bien » —, il oppose une parodie d'air d'opéra très référencée et qui n'existe qu'en tant que parodie d'air d'opéra. Fuzelier commence par établir la légitimité chez les Italiens, du genre, la parodie dramatique d'opéra, pour montrer ensuite qu'il n'y a qu'une forme possible pour ce genre, l'opéra-comique à vaudevilles — ce qui n'est pas tout à fait exact, puisque

3. *Hercule filant*, prologue.

4. Philippe Quinault, *Armide*, acte II, sc. III.

5. Charles Rivière Dufresny, *L'Opéra de Campagne*, acte III, sc. VII.

l'ancienne troupe italienne n'avait pas recours au vaudeville, mais à la parodie d'airs de l'opéra-cible. Un glissement s'opère au moment de lier genre et forme : le chant dans la parodie d'opéra est assimilé au vaudeville, ce qui est en réalité un résultat des mutations que le genre a subi sur les scènes foraines ; il met sur le même plan « Plus j'observe ce rôl » et « Flon flon », qui ne sont considérés comme relevant de la même stratégie formelle qu'à la Foire. Ce raisonnement, en invitant à postuler que tout ce qui est chanté à la Foire peut être considéré comme vaudeville, tout en cherchant à justifier la présence des couplets à la Comédie-Italienne, confirme donc implicitement le lien étroit qui existe entre Foire et vaudeville.

Ces deux textes témoignant de préoccupations différentes, auxquelles on peut joindre la préface du *Théâtre de la Foire* de Le Sage et d'Orneval — nous y reviendrons —, nous portent à considérer que le vaudeville est l'élément déterminant de la définition d'une identité du spectacle forain. Il convient donc de chercher à mieux le connaître.

Le premier problème auquel on se confronte lorsque l'on veut étudier le vaudeville au théâtre est l'absence de définition du mot "vaudeville" qui convienne à l'utilisation qu'en font les écrits forains. Voici pour exemple la définition donnée dans les quatre premières éditions du *Dictionnaire de l'Académie* (1694–1762) :

Chanson qui court par la ville, dont l'air est facile à chanter, et dont les paroles sont faites ordinairement sur quelque aventure, sur quelque intrigue du temps. *Chanter un vaudeville.*

Cette définition semble toutefois ne pas rendre compte de la réalité à laquelle se réfèrent les auteurs des années 1700–1750 parlent de pièce "en vaudevilles"⁶ ou "à vaudevilles"⁷, comme en témoigne le besoin dans les études actuelles sur le théâtre du XVIII^e siècle de donner une autre définition du "vaudeville" :

il semble clair que, quand Lesage et d'Orneval l'employaient, il signifiait tout air ou chanson bien connu, qu'il s'agisse d'un air traditionnel, d'un chant folklorique, d'une romance populaire, ou d'un succès plus récent, même contemporain, provenant de la culture haute ou basse⁸.

Remarquons aussi que les dictionnaires étaient bien en retard sur l'usage. En effet, il faut attendre 1798 pour que le *Dictionnaire de l'Académie* précise un autre sens du mot "vaudeville" :

On dit d'une pièce de théâtre ou d'une brochure qui a pour sujet un événement présent, que *C'est un vaudeville, une pièce à vaudevilles.*

Or, ce sens est attesté dans *Opéra-Comique*, où Fuzelier qualifie sa pièce *Arlequin défenseur d'Homère* de « vaudeville⁹ », qualification qui figure aussi dans le *DTP*, qui parle d'un « vaudeville du temps¹⁰ ».

6. Exemples : *Les Jaloux de rien*, « en vers et en vaudevilles », fr. 9337, f^o 240 (non aut.) ; *L'Antre de Laverna*, « en un acte de prose et de vaudevilles », fr. 9336, f^o 301.

7. Grimm, par exemple, parle d'« anciens opéras-comiques à vaudevilles », *Correspondance littéraire*, Paris, Garnier, 1878, t. VI, p. 464.

8. Derek Connors et George Evans, *Anthologie de pièces du Théâtre de la Foire*, Runnymede Books, p. 14.

9. *Opéra-Comique*, p. 6.

10. *DTP*, t. I, p. 224.

Ce sens du mot est cependant bien circonscrit, même s'il ne l'est que tardivement. Nous ne nous y attarderons donc pas.

Il nous faudra donc parvenir à une définition, et mettre au clair des termes comme “timbre”, “fredon”, “titre” ou “faux-titre”. Pour définir le vaudeville, il convient de s'intéresser à son histoire, mais aussi chercher à saisir son essence — autrement dit, comprendre son usage et tenter de percevoir à quelles nécessités il répond.

I Brève histoire du vaudeville avant son utilisation au théâtre

Dès le xvii^e siècle, l'origine du vaudeville prête à débat. Ainsi, Gilles Ménage, dans son *Dictionnaire étymologique*, consacre un long article au mot “vaudeville”¹¹, dans lequel il rapporte deux origines. L'une, selon lui, est vraie, tandis que l'autre aurait été fabriquée ultérieurement : “vaudeville” serait une « corruption, au lieu de “vaudevire” » (en un seul mot), tandis que “voix de ville” aurait été inventé par Chardavoine qui aurait prétendu, à tort, que les vaudevilles « ont été ainsi appel[és] par corruption au lieu de “voix de ville”¹² ». De même, toujours selon Ménage, « ceux qui croient qu'on a appelé ces chansons *des vaudevilles*, à cause qu'elles courent par la ville, n'ont pas bien rencontré¹³ ». Il fait en particulier allusion, comme il l'indique lui-même en renvoyant à l'article “passacaille”, à François de Caillière et à son ouvrage *Des mots à la mode*, dans lequel on lit que le mot “passacaille” (orthographié “passecaille”) « est un terme espagnol qui s'est introduit dans notre langue depuis qu'on y joue des opéras, pour y exprimer cette espèce de composition en musique que les espagnols ont appelé de ce nom, qui veut dire *passe-rue*, comme nous appelons en France des *vaudevilles* certaines chansons qui courent dans le public¹⁴ ».

Cependant, le raisonnement de Ménage semble avoir surtout pour but d'affirmer l'ancienneté, et donc la noblesse, du vaudeville, en faisant remonter son origine à la guerre de Cent Ans et à l'un de ses protagonistes, Olivier Basselin, tué par les Anglais, pleuré par les Normands. Si ces derniers faits semblent avérés, et s'il est permis, comme le dénonce Ménage, de douter de la similitude entre “passacaille” et “vaudeville” — les mots *passa* et *calle* évoquent peut-être davantage ce qu'accompagne la passacaille, une procession, que son mode de diffusion —, ses propos sur le “voix de ville” n'en sont pas moins discutables. Nulle part, en effet, Chardavoine, en 1576, ne « prétend » quoi que ce soit à propos des chansons qu'il publie : il se contente d'utiliser la dénomination “voix de ville” et d'intituler son volume *Le Recueil des plus belles et excellentes chansons en forme de voix de ville*. De plus,

11. Gilles Ménage, *Dictionnaire étymologique ou origines de la langue française...*, Paris, Jean Anisson, 1694, p. 711–12. Cet article ne figure pas dans la première édition, sous le titre *Les Origines de la langue française*, 1650 ; une ébauche en apparaît apparaît dans le chapitre « S'il faut dire Vaudeville ou Vaudevire » des *Observations de monsieur Ménage sur la langue française*, Paris, Claude Barbin, 1672, p. 326.

12. *Ibidem*.

13. *Ibidem*.

14. François de Caillière, *Des mots à la mode et des nouvelles façons de parler...*, Paris, Claude Barbin, 1692, p. 171–172. Cité par Ménage, *Dictionnaire étymologique...*, article “Passecaille”, p. 561.

Chardavoine n'est pas le seul à utiliser l'expression "voix de ville", attestée dès les années 1550 dans une série de publications d'Adrien Le Roy et Robert Ballard. Enfin, Ménage semble tout ignorer de l'expression "vaul de ville" qui apparaît dès 1507.

1.1 Vau de vire

L'histoire du "vau de vire" est marquée par deux moments importants : d'une part, la vie et l'activité d'Olivier Basselin, dans les années 1430 à 1450, et d'autre part la rédaction de vaux de vire par Jean Le Houx, un siècle plus tard, dans les années 1570. Plusieurs auteurs, par la suite, ont édité les textes de Le Houx sous le nom d'Olivier Basselin. Les chercheurs s'accordent cependant à penser que c'est par erreur que les chansons copiées au XVI^e siècle ont été attribuées à Basselin. Ainsi, Armand Gasté écrit :

Disons tout d'abord, et hautement, que les chansons publiées jusqu'à ce jour sous le nom de Basselin ne sont pas de lui. Toutes, *sans en excepter une seule*, sont de Jean Le Houx¹⁵.

Gasté explique par ailleurs comment la confusion s'est faite, dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle¹⁶. Il y a donc d'un côté les vaux de vire de Basselin, de l'autre ceux de Le Houx, le second se réclamant de la tradition du premier. Si ce dernier corpus est assez bien défini — malgré le problème de ses sources, nous y reviendrons —, celui constitué par les chansons de Basselin et éventuellement de ces compagnons est sujet à débats.

La désignation "vau de vire"

Le "vau de vire" est presque toujours rattaché à la figure tutélaire d'Olivier Basselin¹⁷ ; ce personnage sera même mis sur la scène en 1797 (an VII de la république) par Armand Gouffé et Georges Duval dans *Le Val-de-Vire ou la naissance du vaudeville*, divertissement en un acte et en prose mêlé de vaudevilles ; en 1838, Frédéric de Courcy et Nicolas Brazier composeront aussi un opéra-comique intitulé *Olivier Basselin ou le Val de Vire*.

Pourtant, il est permis de douter que l'appellation "vau de vire" ait jamais été utilisée du vivant de Basselin et même plus tard au XV^e siècle pour désigner ses chansons. En effet, la source la plus ancienne où l'on trouve cette expression (ainsi d'ailleurs que mention de Basselin) est le manuscrit fr. 9346, dit « manuscrit de Bayeux », rédigé dans les années 1470–80 ; "vau de vire" s'y trouve sept fois, mais chaque occurrence peut avoir le sens le plus simple, celui de "val de Vire" ; d'ailleurs ; le manuscrit fr. 12744, dit « manuscrit de Vire », qui contient plusieurs chansons identiques à celles

15. Armand Gasté, *Étude sur Olivier Basselin et les compagnons du Vau-de-Vire...*, p. 26. L'essentiel du propos de cet opuscule d'une quarantaine de page est repris et augmenté dans *Olivier Basselin et le Vau de Vire*, Paris, Alphonse Lemerre, 1887.

16. Armand Gasté, *Les Vaux de Vire de Jean Le Houx...*, p. xiv.

17. La seule source que nous ayons trouvée qui mentionne le vau de vire sans mentionner Basselin est l'*Art poétique* de Vauquelin de La Fresnaye.

du manuscrit de Bayeux, remplace certaines occurrences par « val de Vire », par exemple « Royne des fleurs, la fleur du vau de Vire » y est noté « la fleur du val de Vire ».

Aucune source contemporaine n'indique, à notre connaissance, qu'on ait appelé au xv^e siècle “vaux de vire” des chansons. C'est au siècle suivant que plusieurs historiens de la Normandie décrètent que les chansons d'Olivier Basselin s'appelaient “vaux de vire”, et d'abord Gabriel Du Moulin, curé de Maneval, dans le « Discours de la Normandie » qui ouvre l'*Histoire générale de Normandie* :

Bien que Vire soit de son commencement une assez petite rivière, si est-ce qu'on tient pour assuré qu'elle a donné son nom à la ville et aux vaux de Vire, d'où sont premièrement venues les chansons appelées Vau-de-vires, desquelles Olivier Basselin fut auteur¹⁸.

Puis, on retrouve cette dénomination mise en lien avec “vaudeville” chez François de Belleforest, dans *La Cosmographie universelle de tout le monde* :

De cette ville et du pays de Vaudevire portent et tiennent leur nom ces chansons anciennes et communes que le vulgaire mal à propos appelle des Vaudevilles, desquelles faut auteur un Olivier Basselin, auquel n'en faut ravir l'honneur : et ceci tiens-je, avec les mémoires de Caen et partie de celles de Bayeux et de Falaise, d'un docte et rare seigneur, homme bien mérité des lettres, et désireux du bien public et du contentement de la postérité, Charles de Bourgueville, seigneur de Bras et de Brucort, conseiller du roi et lieutenant général au baillage de Caen¹⁹.

Désigner par “vaux de vire” les chansons dont Basselin aurait été le créateur est donc le fait du xvi^e siècle, à un moment où les deux autres désignations sont également attestés. Il peut s'agir, dès ce moment, d'une étymologie apocryphe destinée à fonder l'ancienneté du genre et à en attribuer la paternité géographique à la Normandie. Il paraît fort probable qu'à l'époque où les chansons de Basselin ont été créées et chantées, on ne les appelait pas “vaux de vire”, et qu'à l'époque où l'on a commencé à parler de “vaux de vire”, ces chansons, de tradition orale — nous montrerons qu'il ne reste pas de chansons se rattachant directement au genre créé par Basselin — n'existaient plus : il n'en restait que le souvenir, une idée vague de gaieté sur laquelle est fondée la “renaissance” du vau de vire dans la deuxième moitié du xvi^e siècle. Cette renaissance prend donc deux formes : d'une part, la composition, surtout par Jean Le Houx, de nouveaux vaux de vire, d'autre part, la mise en place du mot “vau de vire” ou “vaudevire” lui-même comme étymologie de “vaudeville”, en opposition à “voix de ville”.

Les chansons de Basselin et de ses compagnons

Il est difficile d'établir quelles ont pu être les chansons de Basselin et de ses compagnons. De la connaissance de Basselin dépend en fait la définition du genre de ces chansons, sur laquelle deux traditions s'opposent. L'une des deux ne voit en Basselin et ses compagnons qu'une simple société joyeuse de buveurs chansonniers, et ces chansons seraient alors avant tout bachique ; l'autre, défendue principalement par le normand Armand Gasté, qui a consacré beaucoup de ses recherches au

18. Gabriel Du Moulin, *Histoire générale de Normandie*, Rouen, Jean Osmont, 1531, p. 16.

19. Sebastian Münster et François de Belleforest, *La Cosmographie universelle de tout le monde*, Paris, Michel Sonnius, 1575, p. 119. Le témoignage de Bourgueville se retrouve en 1588 dans ses propres *Recherches et Antiquités de Neustrie*, cf. p. 234.

vau de vire et à Basselin, y voit une « association » de « chansonniers patriotes » dont le but était de combattre l’envahisseur anglais²⁰, dont les chansons auraient été aussi chansons historiques et même chansons d’amour. Cette seconde hypothèse voit également dans plusieurs pièces du manuscrit de Bayeux des chansons composées par Basselin et ses compagnon. La tradition du xvi^e siècle semble cependant avoir retenu la première hypothèse, qui nous semble aussi la plus vraisemblable. Nous allons montrer pourquoi l’argumentation d’Armand Gasté ne nous convainc pas.

Sur la figure historique d’Olivier Basselin, les données sont floues, au point que certains ont remis en question jusqu’à son existence. S’il semble à peu près avéré qu’il y a bien eu à Vire, en Normandie, un foulon de ce nom, son rôle dans l’histoire locale et littéraire et le corpus qui peut lui être attribué sont beaucoup plus discutables.

Gasté fait d’abord la déduction suivante :

Jean Le Houx se plaint que des badauds de son temps
S’en vont disant : Ce n’est qu’yvrongnerie
Que les VAUX DE VIRE NOUVEAUX.

Donc les ANCIENS VAUX DE VIRE (ceux de Basselin et de ses amis) célébraient autre chose que la *divine bouteille*²¹.

Il nous semble que les vers de Le Houx signalent surtout une dépréciation des vaux de vire à son époque, sans annoncer un changement de thème entre anciens et nouveaux. Par ailleurs, Gasté lui-même cite auparavant deux autres chansons de Le Houx et une du manuscrit de Bayeux dans lesquelles Basselin est simplement qualifié de bon vivant²² et construit ouvertement son argumentation contre ces témoignages. Dédire d’une formulation probablement rhétorique une information qui va contre plusieurs autres documents nous semble quelque peu excessif.

Dans la suite de son texte, Gasté déduit de la mention des Anglais dans la chanson 38 du manuscrit de Bayeux que Basselin et ses compagnons « se trouvèrent probablement compromis dans une de ces insurrections qui éclatèrent en si grand nombre en Normandie vers la fin de l’occupation anglaise²³ ». Or, là encore, n’y a-t-il pas surinterprétation ? N’est-il pas attendu que la chanson, déplorant la mort de Basselin, tué par les Anglais, fasse allusion aux Anglais ?

Gasté cite ensuite un passage d’apparence romanesque de Le Roux de Lincy, dans lequel aucun document ancien n’est cité, et auquel il accorde crédit sans le moindre doute :

Basselin et les compagnons du Vau de Vire auraient donc fait non seulement des chansons à boire, mais encore des chansons de guerre contre les Anglais, ces oppresseurs de la Normandie. [...] Peut-on en douter lorsqu’on entend les malédictions dont les Anglais, après la mort de Basselin, sont accablés²⁴ ?

C’est toujours à la même et unique chanson du manuscrit de Bayeux que Gasté fait ici allusion.

20. Cf. Armand Gasté, *Étude...*, p. 15–18.

21. Armand Gasté, *Étude...*, p. 9. Les petites capitales et italiques sont celles de Gasté.

22. Cf. Armand Gasté, *Étude...*, p. 7–9.

23. Armand Gasté, *Étude...*, p. 10.

24. Armand Gasté, *Étude...*, p. 13.

Il explique ensuite que la seule explication à l'exécution d'Olivier Basselin par les Anglais est sa tentative de « soulever le peuple contre eux²⁵ » — « Est-ce contre des buveurs inoffensifs que les Anglais auraient sévi? Non, assurément²⁶ » — en se basant sur le fait qu'on « ne sait rien au juste²⁷ » des circonstances dans lesquels les Anglais ont tué Basselin. Or, ce même fait est démenti par lui-même dès le début de son texte, puisqu'il évoque « la tradition constante, dans le Bocage virois, que Basselin a été tué à la bataille de Formigny²⁸ », le 15 avril 1450, et fonde le début de son argumentation en partie sur cette tradition. Il y a donc là une incohérence dans l'argumentation d'Armand Gasté. Si Basselin a été tué lors de cette bataille, il semble peu probable qu'il s'agissait d'un geste délibéré de la part des Anglais pour exterminer une petite troupe de chansonniers qui auraient incité le peuple à la révolte.

De manière générale, aucun de ces arguments, comme nous venons de le montrer, ne paraît vraiment convaincant pour faire de Basselin et de ses compagnons les « chansonniers patriotes²⁹ » qu'y voit Gasté. C'est cependant sur ces déductions qu'il leur attribue plusieurs chansons historiques conservées :

Où faut-il donc chercher les *Vaux-de-Vire* de Basselin et de ses compagnons? Dans deux manuscrits, les mss. de Bayeux et de Vire³⁰.

Il s'appuie pour l'avancer sur le témoignage d'un autre Normand, Bourgueville, sieur de Bras, cité également, on l'a vu, par Ménage, qui écrit dans ses *Recherches et Antiquitez de Neustrie* de 1588 :

C'est aussi le pays d'où sont procédées les chansons que l'on appelle Vaux-de-Vire, comme ces deux :
Hélas! Olivier Basselin...
En la duchée de Normandie³¹.

Il s'agit bien de deux incipit de chansons du manuscrit de Bayeux. Pourtant, ce témoignage, unique, est tardif — environ un siècle après la rédaction du manuscrit de Vire — et peut être remis en doute pour plusieurs raisons. En effet, il implique que Basselin et ses compagnons se soient consacrés à des chansons sur des thèmes autres que joyeux et bachiques ; ce fait est supposément prouvé par l'argumentation de Gasté, dont nous avons montré la faiblesse. Déjà à peine un an après la publication de cette brochure d'Armand Gasté, Julien Travers semble lui répondre : pour lui, le manuscrit de Bayeux

ne contient pas les *Vaux-de-Vire* de Basselin. C'est un recueil de chansons normandes, généralement d'un caractère différent et qui n'a presque rien de bachique³².

25. Armand Gasté, *Étude...*, p. 14.

26. *Ibidem*.

27. Armand Gasté, *Étude...*, p. 16.

28. Armand Gasté, *Étude...*, p. 11.

29. Armand Gasté, *Étude...*, p. 15.

30. Armand Gasté, *Étude...*, p. 26–27.

31. Cité par Armand Gasté, *Étude...*, p. 27–28.

32. Julien Travers, *Olivier Basselin et les compagnons du Vau-de-Vire : une erreur historique et littéraire*, Caen, F. Le Blanc-Hardel, 1867, p. 13.

Signalons aussi que, sans en donner la moindre preuve, Armand Gasté attribue aux compagnons de Basselin plusieurs chansons d'amour³³.

Enfin, les chansons évoquées parlent généralement de Basselin comme mort ; pour Gasté, elles auraient été composées par les compagnons de Basselin survivants — il n'y aurait donc pas de chanson de Basselin lui-même, hormis peut-être les chansons bachiques du manuscrit de Bayeux que, pour s'accorder avec la tradition, il attribue aux « compagnons du Vau de Vire » — il semble ne le faire que par concession.

Cela implique toutefois que le manuscrit de Bayeux contienne bien des chansons des compagnons de Basselin, ce que rien ne nous semble étayer, bien au contraire. En effet, c'est un manuscrit fort luxueux. Il contient de nombreux ornements, illustrations et lettrines ; la musique y est notée sur des portées à cinq lignes, et avec des altérations. Le texte des couplets, enfin, occupe une place considérable ; ainsi, le *f*^o 5 *r*^o ne comporte que quatre vers, le reste de la page est laissé en blanc. La comparaison avec le manuscrit fr. 844, dit « chansonnier du roi », est éloquente : dans ce dernier, le copiste ne va même pas à la ligne pour chaque nouveau vers ! Il s'agit pourtant d'un document prestigieux, puisqu'il recueille des chansons de Thibaut de Champagne, roi de Navarre. Nous avons peine à imaginer qu'un luxe supérieur soit employé à la copie et l'ornementation de chansons populaires. Le manuscrit de Bayeux est plus probablement un livre destiné à un grand seigneur, qui peut-être rend hommage à Olivier Basselin comme à une figure de la vie locale et de la joie d'antan.

Notons encore que pour plusieurs spécialistes versés dans l'interprétation des musiques médiévales, tels Emanuel Bonnardot (ensemble Obsidienne), Raphaël Picazos (CNSM de Paris) et Barbabé Janin (CNSM de Lyon, ensemble Jardins de Courtoisie), le manuscrit de Bayeux propose des *tenores* destinés à « chanter sur le livre », c'est-à-dire à improviser des polyphonies à partir d'une des voix selon des règles bien établies, une activité réservée à ceux qui ont pu l'étudier. Seule une intuition, toutefois, semble étayer cette thèse, et il n'est pas improbable que des chansons d'origine populaire aient pu être employées à cet effet.

À la lumière de ces faits, il nous paraît toutefois peu probable que le manuscrit de Bayeux contienne des chansons issues de la tradition initiée par Basselin, si ce n'est éventuellement très stylisées et à usage de la noblesse, à la manière « d'une mode de Cour qui emprunte à la chanson populaire tout ce qui ne choque pas le public auquel ils sont destinés³⁴ » dont parle François Lesure.

Enfin, il est notable que les vaux de vire de Jean Le Houx sont censés s'inscrire dans la tradition de ceux d'Olivier Basselin. Or, les chansons de Le Houx sont presque toutes bachiques, et parfois mêmes assez crues — Jean Le Houx aurait même eu des ennuis avec l'Église. Il est dès lors difficile

33. Cf. *Étude...*, p. 31–32. Pour l'une des chansons, le simple prétexte qu'elle fasse allusion à la désolation d'après-guerre dans le Val de Vire est suffisant pour l'attribuer aux compagnons de Basselin. Pour les autres, il ne donne guère d'argument.

34. François Lesure, Les éléments populaires dans la chanson française au début du XVI^e siècle, dans *Musique et poésie au XVI^e siècle*, CNRS, 1954, p. 173. Nous lui empruntons cette expression qui nous semble bien décrire ce que pourraient avoir été les chansons du manuscrit de Bayeux, bien que lui-même l'emploie à propos d'airs du XVI^e siècle.

d'établir quelque lien qui soit entre ces chansons et celles, raffinées, des manuscrits de Bayeux et de Vire³⁵.

Au terme de ce parcours, il nous semble clair qu'aucune chanson de Basselin ou de ses compagnons n'a été transmise par écrit ; s'il y a eu transmission, elle n'a pu être qu'orale — ce qui n'est guère surprenant. Il semble par ailleurs que ces chansons n'ont pas été consignées par écrit par la suite. La réinvention du vau de vire au xvi^e siècle participe donc de la création d'une mythologie, destinée à anoblir le genre de la chanson en prouvant son ancienneté.

1.2 Vau(l) de ville

Dès le début du xvi^e siècle une autre dénomination, celle de "vau de ville" existe également ; elle apparaît pour la première fois en 1507 dans une moralité intitulée *La Condamnation de Banquet*³⁶. L'auteur, Nicole de La Chesnaye, y énumère plusieurs *incipit* de pièces vocales et ajoute ensuite, dans une didascalie :

Ici dessus sont nommés les commencements de plusieurs chansons, tant de musique que de vaul de ville, et est à supposer que les joueurs de bas instruments en sauront quelque une qu'ils joueront prestement devant la table³⁷.

Sont donc opposés, en ce début de xvi^e siècle, deux types de chansons : d'une part les chansons « de musique », et d'autre part les chansons « de vaul de ville ». Kenneth J. Levy a analysé cette opposition et suppose que la première expression désigne des chansons savantes, à la polyphonie complexe, dans la tradition de Dufay et d'Ockeghem par exemple, tandis que le "vaudeville" serait une chanson « simple [et] homophonique³⁸ ». Il ajoute par ailleurs une autre référence pour étayer son propos, laquelle propose la même opposition, *Le Premier Livre des Psaumes de David contenant XXIII psaumes* de Loys Bourgeois (Lyon, Beringer, 1547) qui oppose deux styles de musique : l'une « familière, ou vaudeville », et d'« autres plus musicales³⁹ ».

Par ailleurs, François Lesure note que les « chansons de vaul de ville » cités par La Chesnaye sont « en fait de[s] rondeaux très classiques [...] ou des virelais qui ressemblent étrangement à ces "chansons rurales" que définit Molinet dans son *Art de Rhétorique*⁴⁰ ».

Le "vau de ville" s'ancrerait donc dans une tradition plutôt populaire, ou au moins imitant le populaire, le rural — c'est la thèse défendue par Normand L. Rioux⁴¹. C'est du moins ce qu'on en

35. C'est aussi l'argument qui semble pousser Julien Travers à nier que les chansons du manuscrit de Bayeux soient de Basselin, cf. note 32, p. 234.

36. Publié dans *Recueil de farces, soties et moralités du xv^e siècle* réunies et éditées par Paul Lacroix Jacob ; Paris, Adolphe Delahays, 1859, puis 1876, repris par Classiques Garnier, 2010.

37. *La Condamnation de Banquet*, p. 366.

38. Kenneth Jay Levy, « Vaudeville, vers mesurés et airs de cour », dans *Musique et poésie au xvi^e siècle*, p. 187.

39. Cité par Kenneth J. Levy, art. cit., p. 187.

40. François Lesure, « Les éléments populaires... », art. cit., p. 173.

41. Normand Laval Rioux, *Vau de ville, Voix de ville and Vau de vire : A Study in Sixteenth-Century Monophonic Popular Music*, thèse de doctorat de l'université de West Virginia, 1979.

peut saisir en l'absence d'un corpus de chansons formellement identifiable comme se rattachant à ce genre. Les chercheurs proposent en effet de nombreux candidats correspondants aux *incipit* cités par La Chesnaye.

1.3 Voix de ville

Par la suite, le mot “vau de ville” semble se confondre avec “voix de ville”. En effet, Ballard publie en 1573 un *Premier livre de chansons en forme de vau de ville compose à quatre parties par Adrian Le Roy*. Or, Rioux note que le « *Premier livre de chansons en forme de vau de ville* reproduit le contenu du *Second livre*, publié plus tôt, mais cette fois dans des arrangements pour quatre voix⁴² ».

Nombreux sont alors les recueils qui publieront des “voix de ville”, que ce soit en version polyphonique, comme ceux d'Adrian Le Roy, ou comme de simples mélodies accueillant plusieurs couplets, comme *Le Recueil des plus belles et excellentes chansons en forme de voix de ville, tirées de divers auteurs et poètes tant anciens que modernes* publié par Chardavoine.

1.4 Points communs

Certains ont aussi, peut-être, confondu “vau de vire” et “vau de ville” parce que d'autres prônaient “vau de vire”. Il nous paraît que l'utilisation, dès le XVI^e siècle, de “vau de vire” est fortement ancrée dans une défense idéologique. Les expressions “vau de vire” et “voix de ville” semblent en tout cas disparaître de l'usage au XVII^e siècle, pour laisser toute la place à “vau de ville”, “vau-de-ville” et “vaudeville”.

Les trois expressions désignaient-elles des réalités différentes ? Quels points communs possédaient ces pièces ? S'il est difficile de cerner ce que le seul texte qui emploie “vau de ville” entend par cette dénomination, “vau de vire” et “voix de ville” semblent caractériser des chansons à couplets d'allure populaire (c'est-à-dire étant ou imitant des structures populaires) à destination des amateurs. Leur musique entretient par ailleurs un rapport avec la danse.

À ce propos, il est intéressant de constater que l'expression “vau de vire” est souvent employée pour désigner des chansons à danser. Ainsi, François Lesure remarque qu'une traduction de 1537 des *Actes des Apôtres* « parle encore de “vau de vire” comme de chansons à danser⁴³ » ; citons également *Le Recueil des plus beaux airs accompagnés de chansons à danser, ballets, chansons folâtres et bacchanales, autrement dites Vaudevire, non encore imprimés* publié à Caen par J. Mangeant en 1615.

Peut-être y a-t-il là une légitimation de l'hypothèse selon laquelle “vire”, dans “vau de vire”, serait dérivé du verbe “virer”. Certes, l'ancrage de chansons dans la vallée de Vire au XV^e siècle est avéré, mais peut-être s'agissait-il déjà d'un jeu sur la polysémie de “vire”. Pierre Guiraud note d'ailleurs qu'« à l'étymologie qui rattache *vaudevire*, “chanson à danser”, au nom du *val de Vire*, son pays

42. Rioux, p. 107 : « *Premier livre...* reproduced the contents of the earlier *Second livre de guiterre* but this time in four-parts vocal settings ».

43. François Lesure, art. cit., p. 173.

d'origine, on opposera l'absence de formation similaire en français⁴⁴ » et préfère voir l'origine du mot dans “vaudevire”, « composé tautologique de *vire* et **vauder*, “tourner” (cf. *virevauder*, *galvauder*, etc.)⁴⁵ ».

1.5 Du “vau de ville” au vaudeville

Au XVII^e siècle, un nouveau lien se tisse : celui du vaudeville avec l'actualité. Ainsi, dès 1611, une traduction de la *Vie des douze césars* de Suétone traduit par “vaudevilles” l'annonce de deux petits poèmes satiriques sur César⁴⁶. L'idée de chanson semble à peu près absente du texte original : le premier poème, au § 20 du texte latin, est annoncé originellement par *versus* (au pluriel) ; le second au § 49, par le mot *carmen* (*inter cetera carmina... ilud*) ; dans les deux cas, *vulgus* se trouve dans la même phrase. Le traducteur a-t-il adapté à son lectorat en proposant de voir dans ces poèmes des chansons ? Ou désigne-t-il par vau de ville une simple pièce de poésie satirique sur l'actualité ?

Au même moment, le “vau de ville” est aussi un air sur lequel on pourra disposer des paroles selon les besoins. Ainsi, Florimond de Raemon, à propos des psaumes traduits en français écrit :

Ils ne furent pas lors mis en musique, comme on les voit aujourd'hui, pour être chantés au prêche, mais chacun y donnait tel air que bon lui semblait, et ordinairement des vau-de-ville⁴⁷.

Le terme de vau-de-ville désigne très probablement ici un air connu, chanté par tous (“vulgaire”), et donc jugé inapte à la célébration religieuse.

En 1652, les *Lettres choisies du sieur de Balzac* disent clairement : « on chantait de [Ventidius Bassus] à Rome ce Vaudeville⁴⁸ » ; le lien entre la chanson et l'actualité est donc fait à cette date. De plus, ici aussi l'anecdote antique est adaptée ; en effet, les trois vers latins cités⁴⁹ le sont d'après des *Nuits attiques* d'Aulu-Gelle (XV, 4), mais d'après ce texte, ils n'étaient pas chantés, mais écrits dans les rues (*per vias urbis versiculi proscriberentur*). Ce passage montre donc que pour Guez de Balzac — comme sans doute pour ses lecteurs —, on « chanssonne » les gens à coup de vaudevilles.

Il apparaît donc qu'au moment où le vaudeville va faire son entrée au théâtre, à la fin du XVII^e siècle, le sens du mot est conforme à celui que donne le dictionnaire de l'Académie en 1694 :

Chanson qui court par la ville, dont l'air est facile à chanter, et dont les paroles sont faites ordinairement sur quelque aventure, sur quelque intrigue du temps. *Chanter un vaudeville*.

On peut compléter et préciser cette définition par celle de Furetière :

44. Pierre Guiraud, *Structures étymologiques du lexique français*, Payot, 1986, p. 17.

45. Pierre Guiraud, *Dictionnaire des étymologies obscures*, Payot, 1982, 1994, p. 520.

46. C. Suétone Tranquille, *De la vie des douze césars, nouvellement traduit en françois et illustré d'annotations*, Paris, Jean Richer, 1611, p. 19 et 40.

47. Florimond de Raemon, *L'Histoire de la naissance, progrès et décadence de l'hérésie de ce siècle, divisée en huit livres*, Paris, veuve Guillaume de la Noue, 1610, p. 1043.

48. *Lettres choisies du sieur de Balzac*, Leyde, Elsevier, 1652, p. 99.

49. *Concurrere omnes augures, haruspices! / Portentum inusitatum conflatum est recens : / nam mulos qui fricabat, consul factus est.* « Accourez, augures et haruspices ! Un prodige inouï est arrivé : celui qui frottait les mules a été élu consul. »

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

On remarquera que Furetière n'évoque le lien du vaudeville avec l'actualité que dans les exemples ; cela rejoint l'adverbe « ordinairement » par lequel le dictionnaire de l'Académie pondère. Mais surtout, Furetière, déjà, note que tel air a pu être originellement un air de cour et devenir ensuite un vaudeville ; c'est-à-dire que le vaudeville ne serait définissable que par sa *popularité*, et non par sa forme (littéraire ou musicale) ou son contenu.

1.6 L'apparition du mot au théâtre : le vaudeville final

La première liaison entre le mot « vaudeville » et le théâtre s'effectue, nous semble-t-il, à la toute fin du XVII^e siècle. Les Comédiens Italiens et surtout Français prennent en effet l'habitude de terminer leurs pièces comiques nouvelles par une chanson dotée de plusieurs couplets, chantés sur la même musique, généralement originale. On trouve ainsi une telle chanson dans quatre pièces du recueil de Gherardi : *Attendez-moi sous l'orme* (1695, Dufresny), *Arlequin misanthrope* (1696, Brugière de Barante ?), *Pasquin et Marforio* (1697, Dufresny et Brugière de Barante), *Les Fées* (1697, Dufresny). La première pièce que nous ayons trouvée qui atteste de cette pratique est l'*Attendez-moi sous l'orme* de la Comédie-Française (1694)⁵⁰ ; à partir de 1695, Dancourt terminera la majorité de ses pièces par une chanson à couplets.

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

Contrairement à ce que l'on croit généralement, ce n'est donc pas des théâtres de la Foire mais de la Comédie-Française que vient l'habitude de terminer les pièces par un vaudeville⁵¹. Sur les 52 pièces

50. Dufresny fait jouer l'année suivante une pièce du même titre à la Comédie-Italienne, que nous avons évoquée précédemment. On ignore si l'auteur de la comédie des Français est Dufresny ou Regnard ; voir la notice d'André Blanc dans *Théâtre du XVII^e siècle, III*, p. 1303 et suiv. La musique de cette pièce, d'un compositeur resté anonyme, connaîtra au XVIII^e siècle une certaine fortune et passera dans la mémoire collective. Voir p. 300.

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

écrites par Dancourt, 29 s'achèvent par une chanson à couplets⁵². Ce sont autant des pièces en un acte qu'en trois ou cinq.

1.7 Vaudeville et musique

À partir de 1697, on trouve régulièrement le mot « branle » (15 fois), et plus rarement « vaudeville » (2 fois) pour désigner la chanson qui termine une pièce chez Dancourt⁵³. Dans les partitions cependant, on trouve déjà le mot *vaudeville* pour *Les Vendanges de Suresne*⁵⁴ ; inversement, il n'est pas rare qu'un air indiqué comme branle dans le texte perde cette indication dans la partition en fin de volume⁵⁵. Ceci amène à s'interroger sur les connotations musicales du mot « vaudeville ».

Dans une des tables de son *Dictionnaire de musique*, Sébastien de Brossard renvoie, pour le mot « vaudeville », à deux entrées : *Stilo* et *Villanella*.

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

C'est sans doute en ce sens, plus qu'en celui de chanson, qu'on trouve plusieurs pièces intitulées « vaudeville » dans les livres de pièces instrumentales⁵⁶. Cela renvoie naturellement au branle, qui est originellement une danse paysanne ; Furetière le définit ainsi :

-
52. Nous avons effectué tous les relevés à partir de l'édition des *Œuvres de théâtre de M. D'Ancourt* en 12 volumes, Libraires associés, 1760. Elle inclut les nouveaux intermèdes et divertissement que Dancourt a écrits pour *Circé*, *L'Inconnu* et *Les Amants magnifiques*. Cette édition comporte, en fin de chaque volume, la musique de la majeure partie des airs chantés — ce qui représente une centaine de pages pour *Circé*, par exemple. Elle semble se fonder sur des sources aujourd'hui en partie perdues.
53. Nous effectuons ces relevés à partir du texte imprimé. On trouve des couplets sans titres dans *La Foire de Bezons* (1695), *Les Vendanges de Suresne* (1695 ; partition en fin de volume : vaudeville), *La Foire Saint-Germain* (1696 ; partition : branle), *Le Moulin de Javelle* (1696), *Les Eaux de Bourbon* (1696), *Les Vacances* (1696), *Le Mari retrouvé* (1698), *La Fête de village* (1700 ; partition : vaudeville), *L'Impromptu de Livry* (1705), le *Divertissement de Sceaux* (1705), *Le Diable boiteux* et *Le Second Chapitre du Diable boiteux* (1707) ; on trouve le mot *branle* dans *Le Charivari* (1697), *Le Retour des Officiers* (1697), *Les Curieux de Compiègne* (1698), *Le Vert-Galant* (1699 ; partition : vaudeville), *Les Trois Cousines* (1700 ; partition : vaudeville), *Colin-Maillard* (1701), *L'Opérateur Barry* (1702 ; partition : vaudeville), les nouveaux intermèdes pour *Les Amants Magnifiques* (1704 ; partition : vaudeville), *La Comédie des Comédiens* et *L'Amour charlatan* (1710), *Céphale et Procris* (1711), *Sancho Pança* (1712), *L'Impromptu de Suresne* (1713), *Les Fêtes nocturnes du Cours* (1714, « branle en contredanse ») et *Le Prix de l'arquebuse* (1714) ; le mot *vaudeville* uniquement dans *La Métempsychose des amours* et *La Déroute du Pharaon* (1718).
54. Le refrain du vaudeville de cette pièce est « Adieu, panier, vendanges sont faites ». Cet air passera dans la mémoire collective.
55. C'est par exemple le cas du *Charivari*, du *Retour des Officiers*, de *Colin-Maillard*. C'est également le cas des deux pièces qui portaient « vaudeville » dans le corps du texte. On remarquera aussi que dans *TFLO*, le vaudeville final d'*Arlequin défenseur d'Homère* est appelé « branle ».
56. Marin Marais, *Livre II*, n° 123 « Rondeau en vaudeville » en *mi* majeur ; *id.*, n° 140, « Air en vaudeville » ; Louis de Caix d'Hervelois, *Livre II*, « Gavotte en Rondeau Vaudeville », *Grave*, p. 12 ; *id.*, « Gavotte Vaudeville », *Gravement*, p. 28 ; *id.*, « Vaudeville », *Tendrement*, p. 104 ; *id.*, « Vaudeville Gavotte », [sans indication], p. 119.

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

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

Mais le branle semble, à l'époque, ne pas avoir de forme musicale bien définie. Ainsi, Phérotée de La Croix, qui donne pour chaque danse une définition en précisant la mesure, la carrure et le tempo, dit à propos du branle que « c'est un air de musique de plusieurs espèces⁵⁷ » et ne donne pas davantage de précisions musicales.

Considérons alors le titre complet des *Nouvelles Parodies bachiques*, qui fait mention de *vaudevilles ou rondes de tables* ; « vaudeville » est-il mis en équivalence avec « rondes » ou avec « rondes de table » ? Cela paraît difficile à éclaircir, car d'une part si l'expression « ronde(s) de table » se rencontre, elle est toujours précédée de « vaudeville », et d'autre part l'expression « vaudeville de table » existe aussi, bien qu'elle semble ultérieure⁵⁸. Quoi qu'il en soit de la table, ce titre rappelle que le vaudeville est proche de la ronde.

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

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

L'accent est mis sur la simplicité et le naturel (l'Académie disait facilité) de la ligne de chant⁵⁹.

Lecerf de La Viéville insiste également sur la qualité musicale des vaudevilles :

Ces petits airs en vaudevilles dans lesquels, tout courts qu'ils sont, nous mettons souvent beaucoup de musique, et qui, comme les airs à boire, sont des biens propres à la France et que les Italiens ne connaissent pas⁶⁰.

L'absence de source théorique après Brossard et avant le *Dictionnaire de musique* de Jean-Jacques Rousseau est très dommageable, car dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle, l'auteur du *Devin du village* juge la musique des vaudevilles de manière tout à fait différente :

L'air des vaudevilles est communément peu musical. Comme on n'y fait attention qu'aux paroles, l'air ne sert qu'à rendre la récitation un peu plus appuyée ; du reste, on n'y sent pour l'ordinaire ni goût, ni chant, ni mesure. Le vaudeville appartient exclusivement aux Français, et ils en ont de très piquants et de très plaisants⁶¹.

57. Phérotée de La Croix, *L'Art de la poésie*..., p. 345.

58. On le rencontre principalement à partir de 1750.

59. C'est aussi ce que fait Bacilly dans son traité, qui évoque rapidement les villanelles, p. 105, et les rapproche des « chansonnettes ».

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

61. Jean-Jacques Rousseau, *Dictionnaire de musique*, article « Vaudeville ».

Faut-il voir dans cet article une manifestation supplémentaire du dégoût de Rousseau pour tout ce qui s'apparente à la musique française ? Ou bien est-il le témoignage d'une évolution ? En effet, à partir des années 1750, les ariettes sont de plus en plus présentes, modifiant très probablement le rôle des vaudevilles et la manière dont ils étaient chantés. Ainsi, on remarque dans la partition complète d'*Acajou* publiée vers 1773 que certains vaudevilles, comme « Réveillez-vous, belle endormie », doivent être « débité[s] et non mesuré[s]⁶² ». Rousseau met aussi l'accent sur le texte, ce que ne faisaient pas ses prédécesseurs Brossard et Le Cerf ; sans doute l'importance prise par l'ariette a-t-elle « dégradé » les vaudevilles, et en particulier les vaudevilles anciens, qui, bien qu'ils continuent d'être utilisés⁶³, ne constituent alors plus l'essence musicale du spectacle d'opéra-comique.

Fuzelier a probablement vu cette évolution sans la suivre vraiment. On ne lui connaît aucun opéra-comique à ariettes. Il y a peut-être là un élément d'explication sur la fin de sa carrière d'auteur forain : nous avons remarqué que toutes ses dernières pièces (1740–1744) sont données aux marionnettes, où les ariettes n'ont pas leur place. Peut-être Fuzelier y a-t-il trouvé un refuge pour les pièces sans ariettes, et où le vaudeville avait encore toute sa place ?

Quoi qu'il en soit, il nous paraît que dans la première moitié du XVIII^e siècle, les vaudevilles n'étaient sans doute pas « sans chant ni mesure » comme l'écrit Rousseau : leur texte musical, nous le verrons, s'y manifeste de manière quasi immuable, et cela semble indiquer qu'il était solidement ancré dans la mémoire collective.

D'un trait de ce poème⁶⁴ en bons mots si fertile,
Le Français, né malin, forma le vaudeville,
Agréable indiscret qui, conduit par le chant,
Passe de bouche en bouche et s'accroît en marchant.
La liberté française en ses vers se déploie :
Cet enfant de plaisir veut naître dans la joie⁶⁵.

Les vers de Boileau dans *L'Art poétique* sont bien connus et souvent cités ; ils résument bien l'état d'esprit qui préside au vaudeville à partir de la fin XVII^e siècle et en note toutes les caractéristiques : il doit être spirituel et gai, il doit plaire et rester en mémoire, et pour cela doit être facile à chanter — ce qu'il est d'autant plus si l'air est connu d'avance. Ces caractères auront une importance considérable dans la formation et l'évolution des genres dramatiques forains.

62. *Acajou, opéra-comique en trois actes par M. Favart, remis la dernière fois sur le théâtre des Comédiens Italiens ordinaires du roi en juillet 1773. Les accompagnements des vaudevilles sont de M. Moulingshen, Paris, Houbaut, [vers 1773], p. 20.*

63. Dans les années 1740, l'Opéra-Comique représente beaucoup de pièces avec ariettes et vaudevilles, comme *La Chercheuse d'esprit* et *Acajou*.

64. Il s'agit de la satire que Boileau vient d'évoquer.

65. Boileau, *Art poétique*, chant II, vers 181–186.

2 Pourquoi chante-t-on ? Causes et conséquences du vaudeville au théâtre

On le sait, la première raison de l'emploi du vaudeville dans les pièces foraines est liée aux privilèges et aux contraintes : dans l'impossibilité de parler leurs pièces, les Forains les firent en pantomime et les accompagnèrent de cartons sur lesquels figuraient des explications de ce que les spectateurs voyaient. L'idée d'employer le vaudeville serait venue à l'usage des écrivains :

Les forains, ne pouvant plus parler, eurent recours aux écrivains, c'est-à-dire que chaque acteur avait son rôle écrit en gros caractères sur du carton qu'il présentait aux yeux des spectateurs. Ces inscriptions parurent d'abord en prose ; après cela on les mit en chansons, que l'orchestre jouait, et que les assistants s'accoutumèrent à chanter⁶⁶.

Quand ils purent chanter, les vaudevilles seraient restés parce qu'ils plaisaient au public :

Les forains, voyant que le public goûtait ce spectacle en chansons, s'imaginèrent avec raison que, si les acteurs chantaient eux-mêmes les vaudevilles, ils plairaient encore davantage⁶⁷.

Mais, au-delà du public, l'intérêt financier parlait aussi en faveur des vaudevilles. Il n'est guère besoin de grandes explications pour comprendre que l'utilisation d'une musique préfabriquée est plus rapide que la mise en musique *in extenso*, par un compositeur, d'un texte. Elle est aussi plus économique. En effet, nous savons qu'en 1709, le compositeur, pour la musique d'un divertissement de comédie, recevait cinquante livres⁶⁸, une somme à comparer aux 50 livres que percevaient les auteurs par jour de représentation de leurs pièces, depuis les années 1720⁶⁹. On peut imaginer qu'un compositeur chargé d'une musique pour l'ensemble de la pièce aurait coûté environ au moins autant, soit, à raison d'une cinquantaine de représentations par foire, environ 2500 livres. Or, pour cinquante-quatre représentations prévues à la foire Saint-Germain de 1722⁷⁰, le salaire prévu pour le maître de musique est de 400 livres.

Le recours au vaudeville plutôt qu'à des compositions originales s'explique donc triplement : par la nécessité de produire des pièces rapidement d'une part, par l'économie d'autre part, et enfin par le goût du public.

Néanmoins, ce n'était pas la première fois que le chant, voire la chanson, s'invitait au théâtre. Il convient de nous arrêter un moment sur ce que l'on peut appeler la "préhistoire" du genre opéra-comique.

66. *TFLO*, t. I, préface.

67. *Ibidem*.

68. Bibliothèque de la Comédie-Française, dossiers d'artiste de Jean-Claude Gillier qui est payé pour la musique de *La Joueuse* le 28 octobre 1709, et de Nicolas Racot de Granval, payé pour *La Foire Saint-Laurent* la même année.

69. Fonds Favart, Carton I, C,7, « Éclaircissements au sujet de la régie de l'Opéra-Comique pour le compte de l'Académie royale de musique ». Fuzelier évoque ce tarif en vigueur « depuis plus de vingt-cinq ans » en 1739.

70. Fonds Favart, Carton I, C,7, « État secret de la foire... ».

2.1 Comédies et chansons avant l'opéra-comique

Une opinion souvent admise veut que le *Jeu de Robin et Marion* d'Adam de La Halle (vers 1282–1284) ait été le premier opéra-comique. C'est ainsi ce que proclame l'article de Wikipédia consacré à la pièce⁷¹, qui ne fait que refléter une *doxa* répétée depuis le XIX^e siècle ; on lit ainsi dans le deuxième numéro de la *Revue française*, dans une digression sur Adam de La Halle :

cet homme, si peu connu, est le premier inventeur : c'est à lui qu'appartient la gloire d'avoir composé le premier opéra-comique dont on conserve la trace. Cet opéra ou divertissement dialogué et entremêlé de couplets et de duos, était intitulé *le Jeu de Robin et Marion*, et fut représenté, vers l'an 1285, à Naples, devant Charles d'Anjou et sa cour⁷².

Une telle assertion se retrouve régulièrement⁷³, à tel point même que Julien Tiersot signera une partition, publiée par Langlois en 1896, intitulée *Le Jeu de Robin et Marion, opéra-comique en un acte d'Adam de la Halle, XIII^e siècle* ; le célèbre musicologue Jacques Chailley lui-même répètera encore cette opinion, jugeant que c'était « avec justesse » qu'on déclarait que la pièce d'Adam était le premier opéra-comique⁷⁴.

Il serait bien entendu abusif de chercher une filiation entre *Robin et Marion* et les opéras-comiques forains du début du XVIII^e siècle. L'assimilation de la petite pièce d'Adam de La Halle au genre opéra-comique relève du même procédé que la propagation de l'étymologie «vau de vire» pour le vaudeville : elle a pour but de fonder sa noblesse par son ancienneté — voire, dans certains cas, comme dans l'article de la *Revue française* cité plus haut, de montrer que les Italiens en inventant le genre lyrique avaient eu des prédécesseurs français. Néanmoins, cette assimilation a le mérite de poser la question de la définition de l'opéra-comique. Nous ne pensons pas, par exemple, que « cette formule occulte la présence de la danse dans la pièce d'Adam de La Halle⁷⁵ », puisque nous savons bien que la danse était présente sur la scène de l'Opéra-Comique de la première moitié du XVIII^e siècle. Pour tous ces commentateurs, le simple fait qu'il y ait alternance de parlé et de chanté définit l'opéra-comique en tant que genre — peu importe d'ailleurs que le chanté soit original ou

71. Wikipédia, http://fr.wikipedia.org/wiki/Le_Jeu_de_Robin_et_Marion, consulté le 8 juillet 2014.

72. *Revue française*, n° II, Paris, Sautet, mars 1828, p. 124, compte-rendu de la partition du *Siège de Corinthe* de Rossini.

73. Voir par exemple *Théâtre français au Moyen Âge publié d'après les manuscrits de la bibliothèque du roi par MM. L. J. N. Monmerqué et Francisque Michel*, Paris, Delloye, 1839, p. 28 : « le *Jeu de Robin et Marion* est la première de nos pastorales, et même le premier opéra-comique qui ait été joué en France ». Voir aussi Gaston Paris, *La littérature française au moyen âge*, Hachette, 1888, 1909, p. 213.

74. Jacques Chailley, « La nature musicale du *Jeu de Robin et Marion* », dans *Mélanges offerts à Gustave Cohen*, Paris, Nizet, 1950, p. 111.

75. Françoise Ferrand, « Robin danse devant Marion. Sens du passage et sens de l'œuvre », *Revue des langues romanes*, t. 90, 1986, p. 87–97.

pas⁷⁶. Or, pour les spectateurs de Fuzelier, c'était sans doute plutôt la présence de vaudevilles qui définissait l'opéra-comique — puisque certains étaient tout en vaudevilles, sans passages parlés.

Ainsi, Maupoint — qui, certes, ignore probablement tout de *Robin et Marion* — voit dans la *Comédie des chansons*, « composée de couplets de chansons joints et cousus les uns aux autres », une pièce qui « a bien pu donner l'idée des pièces en vaudevilles et des opéras-comiques⁷⁷ ». La préface du *Théâtre de M. Favart* évoque également cette pièce, « espèce de mosaïque composée de vaudevilles et d'airs de cour », et ajoute : « Voilà donc bien formellement l'Opéra-Comique tenté dès 1640⁷⁸ ». Faute de témoignages, on ignore si cette pièce était entièrement chantée ; Bénédicte Louvat-Molozay estime que non⁷⁹, mais il nous semble hautement improbable qu'un auteur se soit appliqué à coudre ensemble des chansons pour seulement en dire le texte et non pas les chanter⁸⁰.

C'est donc avant tout la présence de chansons qui préexistent à la pièce qui semble, pour les spectateurs et auteurs de la première moitié du XVIII^e siècle, définir l'opéra-comique.

Pour autant, il n'y a pas de filiation continue de la *Comédie des chansons* jusqu'au XVIII^e siècle⁸¹. C'est plutôt, semble-t-il, de la vogue des divertissements que l'opéra-comique en vaudevilles va naître. En effet, depuis la fin du XVII^e siècle, la plupart des comédies sont dotées d'une sorte de final chanté et dansé, appelé « divertissement », et présentant souvent une chanson à couplets qui prend le nom de « vaudeville » ou de « branle ». Ces divertissements devaient avoir un franc succès : un grand nombre de vaudevilles de la mémoire collective proviennent en fait de pièces jouées à la Comédie-Française ou à l'ancienne Comédie-Italienne — « Tu croyais en aimant Colette » du *Mari*

76. Il ne nous appartient pas ici de discuter l'attribution des mélodies du *Jeu de Robin et Marion* ; signalons simplement qu'elle est discutée. Jacques Chailley, « La nature musicale du *Jeu de Robin et Marion* », art. cit., estime que les mélodies « ne sont pas d'Adam », mais n'y voit pas un obstacle à l'assimilation du *Jeu* à l'opéra-comique. Pour de plus amples études sur le *Jeu*, voir Gabriella Parussa, Mark Cruse et Isabelle Ragnard, « The Aix Jeu de Robin et Marion : Image, Text, Music », *Studies in Iconography* 25, 2004, p. 1-46 ; voir aussi *Les Pères du théâtre médiéval : examen critique de la constitution d'un savoir académique*, sous la direction de Marie Bouhaïk-Gironès, Véronique Dominguez et Jelle Koopmans, Presses universitaires de Rennes, 2010.

77. Maupoint, p. 78.

78. *Théâtre de M. Favart...*, Théâtre Italien, t. I, Paris, Duchesne, 1763, p. iv.

79. Voir *Théâtre et musique : dramaturgie de l'insertion musicale dans le théâtre français (1550-1680)*, Champion, 2002, p. 345 : « la *Comédie de chansons* n'est pas chantée de bout en bout : la typographie utilisée, autant que la présence de didascalies permettent de distinguer clairement les vers effectivement chantés de ceux qui faisaient l'objet d'une diction parlée » ; il nous semble téméraire de déduire d'éléments appartenant à l'objet-livre les conditions de représentation, alors que didascalies et différences typographiques ne s'adressaient, peut-être, qu'au lecteur. B. Louvat-Molozay remarque ainsi que les situations où les chansons sont signalées comme chantées sont celles où un personnage (et non un acteur) chante ; il s'agit pour nous, clairement, d'indications pour l'imprimé, et non pour la représentation. Les didascalies indiquant qu'un personnage chante ne sont pas absentes des pièces foraines ; pour autant, doit-on en déduire qu'en l'absence de ces didascalies ils parlent les vaudevilles ? Ces didascalies et différences typographiques nous paraissent à mettre sur le même plan que les illustrations de frontispice de pièces de théâtre : elles ne reflètent pas la représentation théâtrale sans la déformer.

80. Sur la *Comédie de chansons*, voir aussi Thomas Leconte, « La *Comédie de chansons* et son répertoire d'airs », dans *Poésie, musique et société : l'air de cour en France au XVII^e siècle*, éd. Georgie Durosoir, Mardaga, 2006, p. 291-316.

81. L'éris, p. 85, évoque seulement une *Nouvelle Comédie des chansons de ce temps*, en 1662.

retrouvé de Dancourt, « Adieu paniers, vendanges sont faites » des *Vendanges de Suresnes* du même, « Grimaudin » des *Vacances* du même, « La bonne aventure » des *Trois Cousines* du même, « J'offre ici mon savoir faire » de *La Sérénade* de Regnard, « Sois complaisant, affable, débonnaire » et « Vous qui vous moquez par vos ris » de *La Foire Saint-Germain* de Regnard et Dufresny.

Le divertissement et son vaudeville final deviennent donc un élément essentiel de la comédie, au point que les théâtres n'hésitent pas à braver le privilège de l'Académie royale de musique et à se doter d'orchestres⁸². Il nous semble dès lors tout à fait logique que les Forains se soient conformés à cette mode ; en 1701 déjà, *Thésée ou la défaite des Amazones* de Fuzelier se termine par un divertissement et un vaudeville. À leur tour, certains vaudevilles de pièces foraines passeront dans la mémoire collective, comme le vaudeville de *La Ceinture de Vénus* de Le Sage, dont la musique est de Gillier, et qui sera désigné simplement comme l'air « de la Ceinture ».

2.2 Indication de genre, signe de reconnaissance

Il est clair que si le vaudeville s'est originellement introduit dans les spectacles forains par nécessité, le goût du public n'a pas été pour rien dans le choix de l'y maintenir. Ainsi, à la foire Saint-Germain 1720, plusieurs pièces parurent en prose — dont *Le Charretier du diable* et *Le Lourdaud d'Inca* de Fuzelier, à la troupe de Lalauze⁸³ ; à la foire Saint-Laurent, des pièces parurent d'abord en prose, puis, inquiétés par les Comédiens Français, on les mit en couplets⁸⁴. Après cette courte période d'instabilité formelle, le prologue d'*Arlequin Endymion* et de *La Forêt de Dodone*, joué à la foire Saint-Germain de 1721 par la troupe de Francisque, l'une des premières pièces, d'ailleurs, due à la collaboration de Fuzelier, Le Sage et d'Orneval, pose clairement ce problème de forme et le tranche.

LA COMTESSE — Mais à propos, on dit qu'ils [les Forains] parlent, et qu'ils ne chantent plus de vaudevilles. [...] On dit que depuis qu'on les laisse parler, ils sont détestables. [...] Quand ils parleraient comme les Comédiens Français, ils m'ennuieraient. Avouez que les pièces en vaudevilles ont quelque chose de bien piquant. [...] On retient un vaudeville, on le chante en s'en retournant, il rend l'esprit gai. [*Elle chante un couplet.*]

LE MARQUIS — Je conviens que ces sortes de pièces ont leur mérite, qu'un air du Pont-Neuf bien appliqué nous réveille et nous réjouit, mais la prose, madame, la prose a des saillies brillantes qui font le même effet⁸⁵.

Survient ensuite le Chevalier de la Polissonnière, joué par Arlequin, que les deux personnages veulent prendre comme arbitre et qui se déclare d'un sentiment « un peu singulier » : il « n'estime pas plus

82. La Comédie-Italienne fait l'objet de plusieurs constatations d'infraction à partir de 1733 (voir Campardon, *Les Comédiens du roi de la troupe italienne*, p. 245–263) ; en 1745, on leur interdit de représenter *La Fille, la Veuve et la Femme* parce que la pièce est entièrement chantée, et ils sont condamnés à 10 000 d'amende (p. 216). Les Comédiens Français ne s'attirent pas plus d'indulgence, voir Campardon, *Les Comédiens du roi de la troupe française*, p. 282–289.

83. *MfP*, t. I, p. 220, indique que ces pièces étaient en prose.

84. *MfP*, t. II, p. 222.

85. Prologue d'*Arlequin Endymion* et de *La Forêt de Dodone*, sc. II, *TFLO*, t. IV, p. 217–219.

ces sortes de pièces en chanson qu'en prose » et « les aimai[t] beaucoup mieux par écrireaux⁸⁶ », en particulier parce que « le spectateur y devenait acteur lui-même⁸⁷ » :

On chante à l'Opéra, on parle à la Comédie, on devrait jouer à la foire par écrireaux pour varier les spectacles de Paris⁸⁸.

Cette idée de variété des spectacles n'est pas étrangère à celle que défendait Fuzelier⁸⁹, mais, bien sûr, elle peut s'appliquer aussi bien à une forme mêlant parlé et chanté, qui n'existait pas non plus sur les autres théâtres de Paris. Colombine, enfin, se présente, qui introduit — c'est aussi la fonction du prologue — les deux pièces qui vont suivre. Seront-elles en prose ? Seront-elles en vaudevilles ?

On y parle, on y chante : c'est un spectacle mixte qui doit divertir⁹⁰.

L'importance des vaudevilles à la Foire est rappelée aussi dans *L'Enchanteur Mirliton*, autre prologue de Fuzelier, Le Sage et d'Orneval joué quatre ans plus tard, à la foire Saint-Laurent de 1725 ; l'Enchanteur y chante au démon des couplets, Coupletgor :

Fameux soutien de la Foire [...],
 Prodiguez lui vos *Lanlaire*,
 Vos *Flon-flon*, vos *Lanturelu*,
 Et vos *Vogue-la-galère*
 Ou son théâtre est perdu⁹¹.

La présence du vaudeville quitte donc le domaine de la nécessité légale pour entrer dans celui du choix esthétique, et devient partie prenante de la définition même du spectacle forain, au moment où le nom d'opéra-comique est à la fois celui du genre et du lieu, devenu presque exclusif, puisqu'il n'y a généralement aux foires, à partir de 1724, qu'un seul Opéra-Comique. Face à son succès, et peut-être aussi suite aux représentations des pièces de Fuzelier, Le Sage et d'Orneval par les marionnettes en 1722, la même forme est aussi employée par les marionnettes, qui donnent la plupart de leur pièce en forme d'opéra-comique.

Remarquons aussi qu'avant 1721, il arrivait que Fuzelier donne ou écrive des pièces presque entièrement en prose pour les Forains, dans des périodes où les procès se feront plus rares : c'est le cas d'*Homère jugé* en 1715 (écrit mais non représenté), d'*Arlequin jouet des fées* en 1716, du *Camp des amours* en 1718. Malgré l'accalmie de troubles judiciaires à partir de 1724, Fuzelier ne pratiquera plus la pièce en prose à la Foire, à une seule exception près, *L'Épreuve des fées* en 1732. Il nous semble donc bien que les expériences menées en 1720 sont décisives ; le prologue de la foire Saint-Germain de 1721 marque et signale véritablement un tournant et peut être lu comme manifeste. Le Sage et d'Orneval le résumeront dans la préface du *Théâtre de la Foire*, où ils écrivent que « ce théâtre était caractérisé par le vaudeville ».

86. *Idem*, sc. III, *TFLO*, t. IV, p. 220–221.

87. *Idem*, *TFLO*, t. IV, p. 223.

88. *Idem*, *TFLO*, t. IV, p. 224.

89. Voir p. 37.

90. *Idem*, sc. V, *TFLO*, t. IV, p. 229.

91. *L'Enchanteur Mirliton*, sc. V, *TFLO*, t. VI, p. 12.

Plusieurs définitions du vaudeville mettent l'accent sur la facilité de le chanter (« Chanson [...] dont l'air est facile à chanter », d'après le *Dictionnaire de l'Académie*), son naturel (puisqu'il relève, pour Brossard du *Stilo melismatico*, dont la caractéristique principale est d'être « un style naturel, que tout le monde peut chanter presque sans art »); ce caractère aisé nous paraît intimement lié au « comique badin » prôné par Fuzelier⁹², et il est évident, selon nous, que la légèreté des pièces foraines tient aussi à la légèreté du vaudeville, qui n'est pas sans rapport avec la « gaieté » évoquée plus haut.

Dans le prologue de 1721, le Chevalier de la Polissonnière, en prônant les écrivains, rappelle que le public se faisait entendre à ces spectacles. Bien entendu, ce n'était plus le cas par la suite, puisque l'on ne distribuait plus le livret aux spectateurs — qui tout au plus pouvaient reprendre les refrains ou quelques couplets qui circulaient oralement. On ne saurait donc appliquer directement aux représentations des pièces le paragraphe final de la préface du *TFLO* :

Nous vous avertissons qu'il faut chanter, et ne pas lire simplement, nos couplets. Regardez-les comme les vers des divertissements d'opéra : les uns et les autres sont faits sur des canevas. Le chant vous inspirera une gaieté indulgente. Enfin en les chantant vous y mettez du vôtre et nous aurons meilleur marché de vous, au lieu que, si vous ne faites que les lire, vous prendrez garde à tout.

AIR : *Grimaudin*

Un mot dur nous ôte l'estime
D'un fin lecteur
Il s'attache au tour, à la rime ;
Mais un chanteur
Occupé du charme des airs
En fredonnant fait grâce aux vers.

Il nous paraît cependant que Le Sage et d'Orneval touchent à un point essentiel : cette « gaieté indulgente », ce « charme des airs » peuvent opérer même si le spectateur ne chante pas. La Comtesse du prologue de 1721 ne dit pas autre chose en affirmant que le vaudeville « rend l'esprit gai ».

Il y a plus : le vaudeville, emprunté à la mémoire collective, fait appel à la culture du spectateur, qui, s'il ne s'implique pas en chantant, retrouve une part de lui-même sur la scène. Le recours au vaudeville crée une connivence avec le spectateur. C'est encore plus vrai dans les cas où le couplet forme des jeux de sens avec des paroles, d'origine ou bien connues, du vaudeville⁹³ : le spectacle met alors le spectateur à contribution, et, pour ainsi dire, c'est à lui de recoller les morceaux donnés par les paroles et la musique pour obtenir un sens plus riche. L'opéra-comique évolue donc dans une demi-illusion dramatique. Bien entendu, le spectacle dans la première moitié XVIII^e siècle ne prône pas encore, comme le fera Diderot dans son *Discours sur la poésie dramatique* de 1758, le « quatrième mur », du moins dans la représentation ; pourtant, les pièces des Théâtres Français, Italiens et lyriques, avec leurs conventions, sont écrites — nous insistons sur ce mot — sans requérir l'intervention du public. Il n'en va pas de même à la Foire, où le public est souvent pris à parti, où les allusions à

92. Bibliothèque-Musée de l'Opéra de Paris, Fonds Favart, Carton I, C,7, « Éclaircissements au sujet de la régie de l'Opéra-Comique pour le compte de l'Académie royale de musique », voir p. 37.

93. Voir p. 264.

l'actualité — en particulier culturelle — sont fréquentes et rappellent en permanence que, s'il y a une intrigue qui est déroulée devant les spectateurs, c'est bien à eux que cela s'adresse. Le vaudeville, selon nous, accentue cette connivence scène-salle.

Comme nous l'avons dit, il n'est pas rare que le caractère conventionnel de la représentation théâtral soit mis en avant par le spectacle forain. Il est un cas qui l'illustre particulièrement bien. Au début de l'acte II d'*Arlequin traitant* de d'Orneval, Belphégor fait visiter les enfers à Arlequin ; en lieu et place des condamnés mythologiques, des *types* satiriques souvent représentés sur les théâtres. Ainsi, à la place de Prométhée, c'est un Gascon qui se voit « déchire[r] le cœur » par un vautour :

ARLEQUIN

Qu'a-t-il fait ?

BELPHÉGOR

De mainte honnête femme

Il déchira la réputation ;

Ce vautour en lui déchirant l'âme

Au crime égale la punition⁹⁴.

Un peu plus loin, à la place de Sysiphe, c'est un « poète lyrique », nommé Rodomont, qui roule un rocher.

ARLEQUIN

AIR : *Quand on a prononcé ce malheureux oui*

Y sera-t-il longtemps ? Quand lui ferez-vous grâce ?

BELPHÉGOR

Lorsqu'un pareil auteur viendra prendre sa place.

ARLEQUIN

S'il ne faut qu'un auteur d'un mauvais opéra,

J'en vois un près d'ici qui le remplacera.

Arlequin montre du doigt un homme assis sur le théâtre parmi les spectateurs. Cet homme se lève en colère, et apostrophant Arlequin lui dit :

L'HOMME

À qui en veut donc ce maraud-là ? (*Aux personnes qui sont à côté de lui.*) Laissez-moi passer, s'il vous plaît, messieurs. (*Il s'avance sur le théâtre d'un air furieux et dit, en donnant de ses gants par le visage d'Arlequin et de Belphégor :*) Vous êtes de plaisantes canailles de...

ARLEQUIN, *se démasquant.*

Comment, monsieur, est-il permis de venir ainsi sur un théâtre interrompre un spectacle ?

L'HOMME, *donnant un coup de poing à Arlequin.*

Tais-toi, gueux.

ARLEQUIN, *criant de toutes ses forces.*

À la garde ! à la garde !

La garde arrive sur le théâtre, ce qui laisse le spectateur dans l'attente d'un évènement sérieux ; mais l'homme qui se trouve être un acteur, chante :

94. Jacques-Philippe d'Orneval, *Arlequin traitant*, acte II, sc. 1, dans *TFLO*, t. II, p. 178.

AIR : *Voulez-vous savoir qui des deux*

Je vous trouve bien insolents
De critiquer d'honnêtes gens.

*Il est interrompu en cet endroit par les cris de surprise que font tous les spectateurs qui reconnaissent agréablement leur erreur*⁹⁵.

Voilà un passage qui devait faire forte impression sur les spectateurs — il est d'ailleurs fort probable que la didascalie qui l'indique a été rédigée pour le décrire aux lecteurs du *Théâtre de la Foire*. Le geste d'Arlequin pourrait être anodin : concrètement, il montre un point dans le public ; mais ce geste se transforme en expédient dramatique et amène un rebondissement inattendu, la rupture complète (en apparence du moins) de l'illusion dramatique. Enfin, c'est parce qu'il chante que le feint spectateur est reconnu par le public comme étant l'un des acteurs ; d'Orneval rappelle donc le caractère purement conventionnel du chant. Ici encore, il s'agissait, selon nous, outre l'effet spectaculaire, de jouer avec la connivence du public ; il n'est pas anodin que ce jeu passe par la satire d'une part, et d'autre part par le vaudeville.

En 1831, le compositeur Felix Mendelssohn se rend à Paris ; il y va au théâtre, et apprécie particulièrement les représentation du Gymnase dramatique, qui donne ce qui s'appelle alors des vaudevilles, c'est-à-dire des pièces dans lesquels il y a, à l'époque encore, quelques couplets sur des airs connus, intervenant souvent en fin de scènes.

Schon die ganze Art des Vaudeville, daß gewisse conventionelle Musik zu allen Stücken am Ende der Scene eintritt, zu der die Schauspieler einige Couplets mit einer witzigen Pointe halb singen, halb sprechen, ist so sehr französisch ; wir werden Das nie lernen können und wollen ; denn diese Art der Verbindung von stehendem Refrain und Neuem Witz fehlt in unserer Conversation und unsern Ideen ; es ist so effectvoll und schlagend und so sehr prosaisch, wie ich mir nur Etwas denken kann⁹⁶.

Ce témoignage d'un étranger, en considérant une pratique héritée de celle du XVIII^e siècle, confirme, d'abord, ce que disaient Boileau puis Rousseau, en trouvant les couplets sur vaudevilles typiquement français ; il insiste aussi sur son caractère spirituel, sur son inventivité, mais surtout sur son effet : pour Mendelssohn, amener un refrain connu à l'avance frappe le spectateur, et les couplets sont d'autant plus efficaces qu'ils sont « prosaïques », c'est-à-dire, sans doute, proche de la conversation (à laquelle il fait allusion), donc sans apprêt, immédiat. Il nous semble que cette perception s'adapte bien au genre de l'opéra-comique tel que le pratiquent les auteurs de la première moitié du XVIII^e siècle quand ils « mêlent » leurs pièces de couplets : il s'agit pour eux d'égayer la pièce en y jetant quelques traits d'esprits d'autant plus agréables qu'ils recyclent et réveillent une culture collective.

95. *Idem*, *TFLO*, t. II, p. 180–182.

96. Felix Mendelssohn Bartholdy, Lettre de Paris du 11 janvier 1832 à Carl Immermann, dans *Briefe von Felix Mendelssohn Bartholdy aus den Jahren 1830 bis 1847, herausgegeben von Paul Mendelssohn Bartholdy und Carl Mendelssohn Bartholdy; Erste billige Ausgabe in einem Bande*, Leipzig, Hermann Mendelssohn, 1870, p. 230. « Tout l'art du vaudeville, où la fin de chaque scène amène un air connu auquel sont adaptés des couplets mi parlés mi chantés aigus d'une pointe, est très français ; nous ne pourrions ni ne voudrions jamais apprendre cela, car cet Art de coudre à un même refrain de nouveaux traits d'esprit manque à notre conversation et à notre façon de penser ; je ne peux rien imaginer d'aussi efficace, frappant et [pourtant] d'aussi prosaïque ».

3 Définitions et terminologie

3.1 Le timbre et le fredon

Jean-Luc Impe, dans son livre *Opéra baroque et marionnette*, donne les définitions suivantes :

On appellera vaudeville, aux détours des xvii^e et xviii^e siècles, une chanson dont l'air original, devenu populaire, est entré dans la mémoire collective d'une nation. Par le mot timbre, on désigne le refrain, la partie de refrain ou le premier vers du couplet qui sert à nommer l'air, permettant par là-même de le reconnaître, de l'identifier. [...] La mélodie proprement dite est parfois appelé "fredon". Elle offre toujours, par des contours musicaux d'allure souvent fort simple, la possibilité de se voir greffer à l'infini de nouveaux couplets. Le terme vaudeville recouvre ainsi, non seulement le nouveau texte, mais encore la mélodie, plus ancienne, qui lui sert de support⁹⁷.

En deux pages à peine, le mot "vaudeville" désigne trois choses : une « chanson », un « texte » et une « mélodie ». Quant au mot "timbre", bien qu'Impe annonce qu'il l'utilisera, il n'est pas rare qu'une autre expression s'y substitue, comme « titre des vaudevilles⁹⁸ » ou « appellation⁹⁹ ».

Ce flou terminologique n'est pas nouveau : il a déjà été remarqué par Patrice Coirault, dont nous citons l'enquête lexicographique *in extenso* :

Dès la fin du xviii^e siècle les chansonniers disaient *timbre* pour désigner cet air préexistant. Laujon, *À propos de société* (1776, t. I, p. vii, en note)... «appelle Timbre en style de chansonnier le refrain ou le vers qui sert à rappeler l'air d'une chanson.» Définition qui voudrait être à la fois précise et courte, ce qui la perd. Joconde, Pierre Bagnolet, les Folies d'Espagne, la Bretonne ou les Madelonnettes, les Triolets, cinquante autres noms d'airs en service au temps de Laujon ne sont ni vers ni refrain. Capelle, *Clé du Caveau* (1811, p. iii) aggrave la faute : «On entend par le mot timbre la désignation d'un air quelconque en citant le *premier* [sic] *vers* de la chanson ou du couplet qui lui a donné lieu.» Quelques auteurs visaient à séparer du vrai le *faux-timbre*, résultat d'un baptême ultérieur. (Cf. Weckerlin, *La chanson populaire*, 1886, p. iv). À ce compte une foule de vieux airs ne seraient connus que par de «faux-timbres». Leur nom définitif reporte à un emploi bien plus récent que le premier, oublié sinon inconnaissable. [...]

Aujourd'hui timbre s'entend du texte musical autant et plus que du verbal. Mais jadis le sens a-t-il bien été différent? Font, *Favart et l'opéra-comique*, p. 19, à distingué l'étiquette, qui serait le timbre, de la marchandise, qu'il appelle *fredon*. Il ne paraît pas avoir été suivi. Fredon avec ce sens est inconnu au lexicographe : autrefois il nommait ainsi notre roulade et pour lui notre fredonner se disait plutôt «gronder». Désormais timbre se rapporte à l'air. C'est le sens fourni par le *Dictionnaire général* (Hatzfeld, [1926]). [...] Constant Pierre, *Les hymnes et chansons de la Révolution* (1904, p. 55), reprenant des énoncés antérieurs commence ainsi : «Le timbre est essentiellement *l'air original* qu'identifient les paroles sur lesquelles il a été composé», ce qui peut être exactement le contraire de la réalité si l'air a précédé les paroles d'où est tiré son nom de timbre (danse sans texte verbal).

Malgré ces flottements, Coirault décide de conserver le mot timbre, auquel il donne les deux sens — c'est-à-dire, pour reprendre sa terminologie quand il commente Auguste Font, l'étiquette et la marchandise :

Dans notre sujet, timbre s'entend de tout air, vocal ou instrumental, préexistant aux paroles qui s'y joignent pour faire morceau de chant ou former un chanson. Il indique pareillement la formule

97. Jean-Luc Impe, *Opéra baroque et marionnette*, p. 19–20.

98. Jean-Luc Impe, *Opéra baroque et marionnette*, p. 42.

99. *Ibidem*.

verbale, plus ou moins courte, qui désigne l'air en question, quand on veut s'y référer ou bien l'utiliser à nouveau, et qui rappelle ou son premier emploi ou l'un de ses plus connus.

Ces deux cas invitent à établir une terminologie sans ambivalence et à s'y tenir.

3.2 La désignation et la musique

En premier lieu, il convient de remarquer que le mot "timbre" n'est attesté qu'à la fin du XVIII^e siècle : ce serait, comme l'a noté Coirault, chez Laujon qu'on le trouverait pour la première fois. Ce mot serait commode s'il n'avait pas été utilisé pour désigner aussi bien « le refrain ou le vers » (ou, d'ailleurs, le titre) que la mélodie. Aussi préférons-nous ne pas l'employer. Impe utilise une fois le mot "appellation"¹⁰⁰, et Laujon parle de « rappeler l'air » ; cependant, le mot appellation nous paraît trop connoté ; Capelle, que Coirault cite, définit met en équivalence le timbre, dans son usage, avec « la désignation d'un air¹⁰¹ ». Cette terminologie nous paraît commode : aussi adoptons-nous volontiers le mot *désignation* pour la formule, quelle qu'elle soit :

- citation de n'importe quelle partie des paroles, qu'elles soient d'origine (« Quand le péril est agréable ») ou non (« Quel plaisir de voir Claudine »),
- titre de chanson (« Les Feuillantines ») ou de pièce (« La Ceinture »),
- nom de pièce strictement musical (« Menuet d'Hésione »),

Remarquons d'ailleurs que certaines désignations mélangent plusieurs éléments, comme une citation des paroles et un titre de pièce (« AIR de *Timon, Je méprise les avantages* » dans *La Jalousie avec sujet*, « premier air de *Pierrot Romulus* » dans la parodie anonyme de *Pyrame et Thisbé* de 1727¹⁰²).

Pour désigner la musique, nous dirons simplement "la musique" ou "la mélodie", sans lui attribuer de terminologie nouvelle ; nous n'emploierons pas le terme de fredon pour lequel Coirault marquait tant de répugnance, et qui n'est pas employé, à notre connaissance, au XVIII^e siècle, dans le sens que lui donne Auguste Font.

Nous appelons couplet les vers écrits pour s'adapter à la musique d'un vaudeville. Dans l'exemple suivant :

ARLEQUIN

AIR : Réveillez-vous, [belle endormie]

Madame des sifflets, de grâce,
Cessez votre concert maudit.

Je n'ai point d'argent pour vous.

LA VENDEUSE DE SIFFLETS

Que cela ne vous embarrasse,

100. Impe, p. 42. Voir aussi Laforte, t. VI, p. vi.

101. Capelle, p. III.

102. Voir *Pyrame et Thisbé : un opéra au miroir de ses parodies (1726–1779)*, dir. Françoise Rubellin, Espaces 34, p. 160, note 18.

Monsieur, je vous ferai crédit¹⁰³.

les quatre vers constituent donc un couplet, qui, par ailleurs, est interrompu par une réplique en prose.

3.3 L'air, le vaudeville

Restent enfin à définir l'air et le vaudeville. Le mot air est difficile à saisir. En effet, la formulation « *sur l'air de* » suivie d'une désignation met en équivalent l'air avec la musique : indiquer « *sur l'air de Joconde* » est une façon de dire « ces vers doivent (ce couplet doit) se chanter sur la musique de la chanson qu'on appelle *Joconde* ». D'un autre côté, « sur l'air : » ou « AIR : », sans préposition, semble dire que l'air, c'est le tout, et que le mot est équivalent au vaudeville. Comme les désignations précédées des deux points sont les plus courantes, et que ce sont celles que nous privilégions généralement, nous choisissons de ne jamais désigner la musique (que nous pouvons aussi appeler "la mélodie") par le mot "air", et en faisons un simple équivalent de "vaudeville", bien utile pour éviter les répétitions.

Quant au vaudeville, il nous apparaît qu'il peut être défini comme un ensemble d'éléments : en premier lieu, ce sont une mélodie (laquelle peut présenter des variantes) et une ou plusieurs désignation(s). Mais font aussi partie du vaudeville ses occurrences de référence, qu'elles soient d'origine ou non. Ainsi, les quatre vers

Réveillez-vous, belle endormie,
Réveillez-vous car il est jour !
Mettez la tête à la fenêtre :
Vous entendrez parler d'amour.

sont aussi constitutives du *vaudeville* désigné par « Réveillez-vous, belle endormie » que cette désignation et sa mélodie.

Il faut donc aussi considérer comme faisant partie du vaudeville certaines structures comme les répétitions et les refrains ; ainsi, le fait de répéter trois fois la même chose à la fin du vaudeville désigné par « Des fraises » ou « Jardinier ne vois-tu pas » appartient à la définition même de ce vaudeville, de même que le refrain « Ramenez ci, ramenez la, La la la, La cheminée du haut en bas » à l'air ainsi désigné. Ces répétitions et ces refrains peuvent être omis dans une occurrence, ils n'en continuent pas moins à appartenir au vaudeville ; en effet, comparons aux désignations : si on indique qu'un couplet doit être chanté sur l'air « Or écoutez, petits et grands », est-ce pour autant que l'autre désignation comme air « des Pendus » est abolie ? Assurément non, comme le montre ce couplet, dans *Les Eaux de Merlin* :

Il défait sa sangle et se la passe au cou.

AIR : *Or écoutez, petits et grands*
De Paris jusques à ce bois
J'ai voulu me pendre cent fois ;

103. *Les Deux Commères*, sc. II.

Mais l'amour que j'ai pour la vie
 M'en a cent fois ôté l'envie.
 Allons, il faut dans ce moment
 Me pendre courageusement¹⁰⁴.

L'allusion à la pendaison ne figure pas dans la désignation, et pourtant elle fait sens avec le couplet parce que chacun sait, en l'entendant, que l'air peut s'appeler « air des Pendus ». Il en va de même des refrains : même si l'auteur les omet, on sait qu'ils devraient y être¹⁰⁵.

Autrement dit, quand un auteur « fait appel » à un vaudeville, par sa désignation, il appelle en même temps la mélodie, les connotations liées aux usages et paroles de référence, les structures de répétition et refrains. Nous ne voulons pas dire que que tous les vaudevilles possèdent tous ces éléments — bien des vaudevilles n'ont pas de répétitions ni de refrains, ou pas de paroles de références — ou sont systématiquement exploités par les auteurs — tous les couplets ne forment pas des jeux de sens avec les paroles de référence.

En somme, on pourrait se figurer le vaudeville (en général) comme une espèce de boîte. Chaque vaudeville serait une boîte, qui porterait une étiquette (la ou les désignations), et dans laquelle serait rangée la mélodie, et pourraient être aussi rangés les autres éléments. L'auteur qui utilise la boîte peut se contenter de regarder la boîte et de noter la désignation sans considérer son contenu.

Il nous semble aussi qu'appartient au vaudeville son moule métrique, dont nous montrerons l'importance ; il est à peu près invariant, dans la plupart des cas¹⁰⁶. On peut donc dire qu'une seconde étiquette sur la boîte indique la métrique¹⁰⁷. Dans certains rares cas, cette étiquette est omise, et le parolier doit consulter la musique pour écrire le couplet.

En somme, le vaudeville peut-être considéré comme un outil ou un ingrédient nous allons tenter de montrer quelques aspects de son utilisation dans les chapitres suivants.

104. *TFLO*, t. II, p. 84.

105. Ou qu'ils pourraient, car certains refrains ou structures de répétitions sont facultatives, comme l'identité du premier et du dernier vers dans l'air « Ne m'entendez-vous pas ».

106. Voir un contre-exemple p. 168.

107. Dans sa *Clé de vaudeville* autographe (Arsenal, manuscrit 954), Favart classe des désignations en fiches qui correspondent à des moules métriques.

CHAPITRE VII

Pratiques de l'écriture du couplet sur vaudeville

Quelques jugements de la seconde moitié du XVIII^e siècle permettent de sentir, peut-être, ce qui fut véritablement la spécificité de l'opéra-comique de la première moitié du siècle. Ainsi, à propos de la récente mort de Pannard, on lit dans la *Correspondance littéraire* en 1766 :

Nous avons encore perdu, dans le cours de l'année dernière, un certain M. Panard, chansonnier et faiseur d'opéras comiques, c'est-à-dire, de ces anciens opéras comiques à vaudevilles, d'un genre et d'un goût détestables, mais qui est absolument balayé du théâtre depuis cinq ou six ans. On ne peut plus jouer aujourd'hui une seule de ces pièces qui eurent tant de vogue dans leur nouveauté. Que d'esprit de perdu ! Ces messieurs avaient supérieurement la tournure du couplet, un choix de mots rare et une facture singulière, mais nul véritable talent pour le théâtre¹.

Les auteurs mettent l'accent sur l'*esprit*, le style des couplets, plus que sur la construction dramatique des œuvres ; ils montrent aussi qu'en quelques années, le goût avait changé. En 1787, ils parleront, à propos d'une parodie de *Tarare* intitulée *Lanlaire ou le Chaos*, et tout en regrettant les « anciennes parodies » de « Romagnesi, Piron et Le Sage », d'une

gaieté vive et piquante qui s'exhalait en vaudevilles, genre de chansons qui rappellent l'épigramme, et qui, souvent, par le souvenir d'anciennes paroles faites sur les mêmes airs, prêtaient encore une force comique de plus et la situation ou au caractère des personnages parodies².

Le vaudeville doit être, comme le notait Boileau, spirituel ; le mot essentiel est peut-être celui d'épigramme : il nous semble en effet que, comme ces courts poèmes, la plupart des couplets amènent un trait d'esprit, que celui-ci soit une pointe, un rapport piquant avec « d'anciennes paroles faites sur le même air » — qui peuvent être les paroles originales — ou simplement une façon amusante d'amener un refrain convenu.

Il nous semble donc qu'à partir du moment où le vaudeville n'est plus le moyen d'expression exclusif — c'est-à-dire à partir du moment où il se mêle à la prose —, chaque couplet doit contribuer, pour reprendre l'idée de la Comtesse du prologue de 1721 comme de la *Correspondance littéraire* quatre-vingt six ans plus tard, à « égayer » le spectateur, ou, pour utiliser une expression que l'on trouve souvent dans les comptes-rendus de spectacles au XVIII^e siècle, à « faire plaisir ».

1. *Correspondance littéraire*, janvier 1766 ; Paris, Longchamps et Duchènes, 1813, Première partie, t. V, p. 133

2. *Correspondance littéraire*, août 1787 ; Paris, Buisson, 1813, troisième partie, t. IV, p. 342.

I Le couplet est un tout

En premier lieu, il convient de remarquer que les bornes du couplet ne sont pas arbitraires, et ce même dans les pièces qui sont toutes en vaudevilles. De même que le couplet est une unité formelle (métrique, rimique) et musicale, il constitue un tout sémantique. Comme le dit la Comtesse dans le prologue de Fuzelier, *Le Sage et d'Orneval*, « on retient un vaudeville, on le chante en s'en retournant » ; il doit donc, en quelque sorte, être isolable, pouvoir être sorti de son contexte, un peu à la manière des maximes dans les opéras : ce n'est sans doute pas un hasard si les airs de Lully qui sont devenus des vaudevilles régulièrement peuvent justement être considérés comme des maximes :

Quand le péril est agréable,
Le moyen de s'en alarmer ?
Est-ce un grand mal de trop aimer
Ce que l'on trouve aimable³ ?

Ces vers peuvent s'appliquer à maintes situations et être aisément détournés, d'où, sans doute, leur succès. De même, il n'est pas rare qu'une occurrence d'un vaudeville devienne référentielle, comme en attestent les désignations ; ainsi, l'air de Lully et Quinault dans *Thésée* « L'amour plaît malgré ses peines » reçoit dans les *Nouvelles Parodies bachiques* publiées par Ballard ces paroles :

Quel plaisir de voir Claudine,
Dans sa main un martinet,
Tirer chopine à chopine
Le vin comme Dieu l'a fait⁴.

Ces paroles deviennent une référence, et l'incipit devient une désignation courante de l'air, plus courante même que l'incipit du couplet de Quinault. Il en va de même avec l'air « Quand je tiens de ce jus d'octobre », souvent désigné par Fuzelier par « Prends cette bourse elle⁵ » ; cette désignation fait référence à un couplet de *La Ceinture de Vénus*, chanté par la Fortune personnifiée à Arlequin :

Bannis la douleur qui t'accable,
De moi tu ne te plaindras plus.
Prends cette bourse, elle est semblable
À celle de Fortunatus⁶.

C'est donc à une occurrence particulière que l'air doit sa nouvelle désignation ; cette occurrence, en quelque sorte, le renomme, ou plutôt ajoute une désignation à celles qui existent déjà. C'est parce que ce couplet est un tout, même s'il n'exprime pas une maxime, qu'il peut devenir une référence : il est cohérent sur le plan de la musique, bien sûr, de la versification, mais aussi du sens. Il n'est pas pour autant isolable, comme l'est le petit air de Lully, ou la parodie bachique du menuet de *Thésée*,

3. *Atys*, acte I, sc. III.

4. *Nouvelles parodies bachiques*, t. I, p. 82.

5. Voir les 6 occurrences dans *Arlequin devin par hasard* et les 2 occurrences dans *Les Deux Commères* ; l'air est désigné par « Quand je tiens de ce jus d'octobre » dans *Arlequin défenseur d'Homère*, peut-être suite à l'intervention de Le Sage et d'Orneval dans le texte, et par « Octobre » dans *Le Bois de Boulogne*, copié par B.

6. Alain-René Le Sage, *La Ceinture de Vénus*, sc. III, dans *TFLO*, t. I, p. 269.

mais c'est sans doute parce qu'à lui seul il résume une situation, forme l'élément déterminant d'une intrigue, qu'il devient connu.

Cette cohérence du couplet est déjà établie dans les pièces tout en vaudevilles. Considérons ce passage — le début de *Colombine bohémienne* — dont nous avons à dessein supprimé les indications d'airs.

COLOMBINE

Quel homme ainsi rumine ?
Ô ciel ! c'est Mezzetin.

MEZZETIN, *surpris*.

Ô ciel ! c'est Colombine.

TOUS DEUX, *en s'embrassant*.

Ah ! quel heureux destin !

MEZZETIN

Viens-tu briller en France
Par tes tours obligeants ?
Serais-tu dans Florence
Mal avec les sergents ?

COLOMBINE

On voulait me mettre en ménage ;
Ce péril a troublé mon cœur.

MEZZETIN

Eh ! depuis quand le mariage
Fait-il aux filles tant de peur ?

COLOMBINE

Qui craint l'époux craint le ménage,
Mon cher, c'est un article sûr.

MEZZETIN

Ah ! pour mieux aimer le fillage
Il faut bien haïr le futur⁷.

On peut aisément proposer quatre découpages possibles : en deux couplets (de huit vers chacun), trois (deux de quatre puis un de huit, un de huit puis deux de quatre) ou quatre couplets (de quatre vers chacun). Les quatre premiers vers constituent une première unité de sens : les retrouvailles de Colombine et de Mezzetin ; les quatre suivants prolongent les retrouvailles et commencent l'exposition (Colombine a fui Florence, elle est une intrigante) ; les quatre suivants commencent à expliquer la raison de la fuite de Colombine, ce qu'achèvent les quatre derniers. Dans les huit derniers vers, les explications de Colombine alternent avec les réactions de Mezzetin, réflexions piquantes sur le "fillage", c'est-à-dire l'état de fille.

La solution choisie par Fuzelier est la suivante : les huit premiers vers constituent un couplet, les quatre suivants un autre, et les quatre suivants un dernier, sur le même air que le précédent. On

7. *Colombine bohémienne*, acte I, sc. 1.

peut considérer cette solution comme à mi-chemin entre deux et quatre couplets : l'utilisation du même air deux fois à la fin lie ensemble les deux couplets sur le mariage et l'état de Colombine.

Considérons encore la suite de la scène.

COLOMBINE

AIR : *Lère la, lère lan lère*

Je ne puis aimer qu'Arlequin ;
On m'offrait un vieux médecin.

MEZZETIN

Un jeune même ne plaît guère,
Lère la,
Lère lan lère,
Lère la,
Lère lan la.

COLOMBINE

AIR de *Joconde*

Arlequin courait le pays
Quand j'ai quitté Florence ;
Il ignore encore où je suis.
Ô la cruelle absence !
Ne le reverrai-je jamais ?
Dieux quel bonheur extrême
Si quand je fuis ce que je hais
Je trouvais ce que j'aime.

Chacun de ces deux couplets est terminé par une pointe : le premier lance une pique contre les médecins qui, même jeunes, ne sauraient plaire — allusion probable au Thomas Diafoirus *Malade imaginaire* ; la pointe du second est plus stylistique, elle consiste dans la mise en parallèle des opposés « je hais » et « j'aime », renforcée par leur position identique en fin de vers et par le fait que les deux vers ne riment pas entre eux.

En somme, chaque couplet s'achève par un trait d'esprit, fût-il modeste ; tout se passe comme si la cadence musicale l'amenait, un peu à la manière de la fin des récitatifs italiens ponctuée par la cadence parfaite⁸, ou encore le *rimshot* ou *ba-dum-ch* après une "blague" dans certains films et certains *shows* humoristiques ; dans tous ces cas, la chute, la pointe, qu'elle soit comique ou simplement élégante, est signalée par un arrêt. L'une des fonctions du vaudeville et du changement de couplet est donc de structurer le discours, de le baliser.

1.1 Les interruptions du couplets

Nous venons d'exposer que le couplet constitue un tout. Il est pourtant un élément qui pourrait remettre en cause cette première conclusion : il n'est pas rare, chez Fuzelier, que des couplets de

8. Dans les récitatifs italiens, cette cadence peut aussi marquer simplement que le propos est terminé et que l'on passe à autre chose.

vaudevilles soient entrecoupés de phrases en prose. D'abord utilisées avec parcimonie — le privilège de l'Opéra-Comique ne mentionne pas ce droit — elles se multiplient à partir de 1715.

Prenons l'exemple de ce fragment de scène de *La Vie est un songe* (1717).

PIERROT

[AIR : *Tu n'as pas le pouvoir*]

Pour qui me prenez-vous, enfants ?

LE VALET DE CHAMBRE

Pour notre bon maître et seigneur, le comte de Flandres.

PIERROT

Mardi, je suis Pierrot. *bis*

Moi, comte, vous vous mécomptez.

Eh ! suis-je jaune ou bleu ? *bis*

ARLEQUIN

AIR : *Amis, sans regretter Paris*

Vous voilà dans votre palais.

PIERROT

Et on lave les vitres.

C'est apparemment de Noël que je suis emménagé ici.

ARLEQUIN

Bon, vous y demeurez depuis trente ans !

PIERROT

À mon hôte, à ce compte-là,

Je dois donc bien des termes !

[...]

ARLEQUIN

Eh, fi, monseigneur, vous perdez l'esprit.

AIR du *Pendu*

La chaume ne sert qu'aux manants,

Non au souverain des Flamands.

Seigneur, depuis plus d'un carême,

Vous êtes Rodolphe troisième.

PIERROT, *se fâchant*.

Rodolphe vous-mêmes ! Je ne suis point un Rodolphe.

Je suis humble comme un Gascon

Et docile comme un Picard⁹.

Dans le premier couplet, l'interruption correspond à la prise de parole du valet ; tout le reste est chanté par Pierrot. Dans le dernier couplet, c'est aussi une prise de parole inopinée qui interrompt le couplet : Pierrot se fâche, parle en prose, puis il achève le couplet commencé par son interlocuteur. Le cas du couplet central est moins évident ; peut-être Fuzelier a-t-il simplement voulu retarder la

9. *La Vie est un songe*, acte I, sc. II.

chute : ce ne serait alors plus ce qui interrompt le couplet qui serait significatif, mais le simple fait de l'interrompre. Ces interruptions répétées contribuent d'une part à fragmenter le discours, mais d'autre part elles exigent davantage de continuité entre le parlé et le chanté, dont les plans se rapprochent d'autant qu'ils sont moins long.

Considérons cet autre exemple :

LE PEINTRE

AIR : *Trembleurs d'Isis*

Çà, d'un riant paysage
Je vais vous tracer l'image.
Parcourez-moi ce bocage
Et ce fertile vallon.

Que de fleurs naissent sous mon pinceau ! que de roses !

ARLEQUIN

Que de gratte-culs !

LE PEINTRE

Que de violettes ! que de jasmins !

PIERROT

Eh ! mais la cervelle de cet homme-là est un potager.

LE PEINTRE

Peignons une bergerette
À l'écart sur la coudrette...
Qu'un beau berger la muguette.
Peste ! qu'il a l'œil fripon !

ARLEQUIN, *regardant.*

[Fin de l'AIR : *Mais surtout prenez bien garde*]

Ma fille prenez bien garde¹⁰
À votre cotillon. *bis*

LE PEINTRE, *s'extasiant.*

[AIR : *Il faut que je file, file*]

Voyez comme il coule, coule,
Comme il coule doucement !

PIERROT

Qui, le berger ?

LE PEINTRE

Eh ! non, c'est un petit ruisseau qui serpente dans mon paysage.

Voyez comme il coule, coule...

Pierrot contrefait l'âne.

Qu'entends-je là ?

10. Le manuscrit porte à la suite de ce vers, sur une même ligne, « À votre cotillon », barré.

PIERROT

C'est un petit ânon qui boit dans votre ruisseau¹¹.

Le premier couplet se divise clairement en deux parties ; la première est interrompue, pourrait-on dire, par la fulgurance de l'inspiration du peintre Tricolor, par ses exclamations, auxquelles celles d'Arlequin font écho. Puis, Pierrot lance un trait d'esprit ; l'interruption en prose est donc comme un autre couplet dans le couplet. À la fin du couplet du peintre répond un refrain lancé par Arlequin. Le peintre, absorbé dans son travail, continue de commencer ce qu'il exécute, de sorte que le début de couplet suivant n'a pas de sens pour un auditeur extérieur : la réaction de Pierrot ne se fait pas attendre, et elle est en prose, comme pour marquer qu'il interrompt le peintre comme son couplet. Celui-ci le reprend, et Pierrot l'interrompt de nouveau, cette fois par un bruit ; il n'est alors pas étonnant que le peintre, s'interrompant encore, lui réponde en prose. En somme, tant qu'il peint, le peintre commente ce qu'il fait en chantant ; s'il s'arrête, il parle ; les changements de mode d'expression semblent correspondre à des changements d'actions, à tel point qu'il ne semble pas impossible d'imaginer que quand il dit « Que de fleurs naissent sous mon pinceau ! », il s'arrête et contemple ce qu'il vient de faire.

1.2 L'alternance prose-vaudeville

Nous l'avons dit, les couplets opèrent un découpage du texte dramatique en petites sections. Il en va de même lorsque la prose alterne avec des vaudevilles. Le fait de passer de la prose au vaudeville n'est pas anodin ; il change de mode d'expression. Sa première fonction est, sans doute, d'introduire de la variété et de stimuler ainsi l'attention du spectateur. Dans certain cas, le seul fait qu'il n'y ait pas eu de passage chanté depuis un certain temps dans la pièce pourrait donc, *a priori*, suffire à justifier l'intervention d'un couplet.

Il semble néanmoins qu'on puisse considérer que chaque couplet a une fonction à jouer. Prenons, à titre d'exemple, le début d'une pièce en prose et vaudevilles, *Le Bois de Boulogne*.

SCÈNE VIII

ARGENTINE, seule.

AIR : *Quand Iris prend plaisir [à boire]*

Bois touffus, aimables bocages,
Que je me plais sous vos ombrages !
Cupidon en a fait sa cour.
De ce gazon la naissante verdure
Excite les cœurs à l'amour.
Sans crainte on suit dans ce séjour
Le doux penchant de la nature.

11. *La Vie est un songe*, acte I, sc. III.

J'attends ici de pied ferme un riche financier nommé Orgon. Il m'a donné rendez-vous dans ces lieux et doit m'y apporter l'hommage de son cœur et une bourse de cent louis d'or. Qu'il me tarde de le voir venir ! Mais j'entends quelqu'un.

SCÈNE IX

ARGENTIN, ARLEQUIN.

ARLEQUIN

AIR : *Réveillez-vous, [belle endormie]*

Que faites-vous, belle brunette,
Seule au fond de ce bois touffu ?
Vous méditez quelque amourette.

ARGENTINE

Parle, l'ami, que me veux-tu ?

ARLEQUIN

Je viens vous annoncer, belle chasseuse, que la pièce que vous guettez dans cette forêt s'est cramponnée là-bas dans ce bosquet à main gauche, ou, pour m'expliquer plus clairement, je viens vous dire que monsieur Orgon vous y attend avec la dernière impatience.

AIR des *Capucins*

Une seule de vos œillades
A mis son cœur en marmelade.

ARGENTINE

Te l'a-t-il dit ?

ARLEQUIN

Assurément.

ARGENTINE

Quelle indiscrete confidence !

ARLEQUIN

Mais allez, ne craignez rien.

Je sais garder pour de l'argent
Et les manteaux et le silence.

Je suis fiacre, mademoiselle, et la discrétion est l'âme de ma profession.

AIR : []

Dans cent promenades secrètes
Dont je garde le souvenir,
Que j'ai vu conter de fleurettes !
Et si j'aimais à m'en entretenir,
Hélas, bon Dieu ! que je ferais rougir
Et d'abbés et de grisettes !

AIR : *Tu croyais en aimant [Colette]*

Araminte, Orphise et Sylvie
Qui passent pour filles d'honneur
Me feraient mal gagner ma vie

Si j'allais révéler la leur.

Le premier couplet a sans doute pour fonction d'ouvrir la pièce et de signaler qu'on est bien à l'Opéra-Comique — quoique certaines pièces commencent en prose. Les auditeurs qui reconnaissent l'air devaient être amusés de voir un air à boire, au contenu certes galant, changé en pastorale. C'est sans doute aussi cette fonction d'introduction, de signalement, qui fait qu'Arlequin arrive en chantant. Les deux couplets suivants s'achèvent par une pointe : le zeugma « garder les manteaux et le silence », la mise à égalité des grisettes et des abbés ; quant au dernier, il est consacré tout entier à l'opposition qui existe entre la réputation et la réalité, il est donc satirique. Observons maintenant les passages en prose ; les deux premiers exposent l'intrigue. La phrase « Je suis fiacre... » intervient juste après le premier trait d'esprit, et elle en lance un autre ; elle se contente, selon nous, d'assurer une transition entre les deux couplets.

La suite de la scène offre un cas exceptionnel, à peu près unique : un vaudeville est interrompu par de la prose, mais la phrase commencée en prose se termine dans le vaudeville :

ARGENTINE

AIR du *Péril*

Pour toutes ces vertus traitables,
J'en veux ignorer jusqu'au nom.

Mais de grâce, dis-moi si tu as jamais

Mené pour le seigneur Orgon
De femmes raisonnables.

ARLEQUIN

Qui, moi, des femmes raisonnables ! Eh, fi donc, vous vous moquez.

AIR d'*Octobre*

Je ne menai jamais sagesse
Et tout compté, tout rabattu,
Je ne suis cocher, ma princesse,
Que de la moyenne vertu.

Il n'est pas rare qu'une partie du couplet soit "lancée", si l'on peut dire, par une conjonction en prose (« mais », « cependant », *etc.*), mais nous n'avons pas rencontré beaucoup de cas où le verbe se trouve dans le passage en prose et son complément dans le passage versifié. Nous n'avons pas d'explication rationnelle à proposer, si ce n'est, peut-être, une recherche de la virtuosité dans l'enchaînement parlé-chanté. Le couplet suivant, de nouveau, commente et développe ce qui vient d'être dit et s'achève par une pointe, l'expression « moyenne vertu » (formée sur « petite vertu »).

Le couplet suivant, que nous ne reproduisons pas ici, est sur l'air « Cahin caha » ; il a, selon nous, une autre fonction : celle de mettre à contribution un vaudeville à la mode, comme c'était le cas de celui-ci, tout neuf, puisqu'il est issu du *Tour de Carnaval*, créé à la Comédie-Italienne au début de l'année 1726. Cet air connut immédiatement une grande vogue ; Fuzelier l'utilisait dès la foire Saint-Germain pour le vaudeville final de sa pièce *Les Songes*. De plus, cet air présente un refrain ; le public devait donc attendre la manière dont Fuzelier amènerait ce refrain, ce qui constitue un

nouvel agrément ; il suffit pour s'en convaincre de noter l'abondance des refrains utilisés seuls, sans le couplet qui les précèdent.

Ces brefs exemples montrent, selon nous, que les couplets ne sont pas placés au hasard ; d'autre part, ils donnent un aperçu des différentes fonctions qu'ils peuvent avoir. Il convient de s'arrêter sur chacune de ces fonctions.

2 Les plaisirs du vaudeville

Nous avons pour l'instant évoqué surtout un type de couplets : ceux dont le texte lui-même constitue un trait d'esprit, et qui peuvent amener une chute. Comme l'écrit Nougaret, le vaudeville « fait sentir la finesse d'une expression satirique¹² ». Mais le sel du couplet peut consister en d'autres choses : un lien entre le contenu du couplet et un hypotexte du vaudeville, l'exploitation d'une forme particulière, la mise à profit d'un refrain ou le recours à un air à la mode.

2.1 Jeux de sens implicites : concordances et discordance

On a parfois étudié les couplets sur vaudevilles comme jouant avec leur hypotexte, tantôt concordant avec lui, tantôt discordant¹³. Par exemple, le couplet suivant, en parlant de la nuit et de ne pas faire de bruit, joue avec les paroles originales de l'air qui, au contraire, est une aubade et invite à se réveiller :

LÉANDRE

AIR : *Réveillez-vous, belle endormie*

Dès que la nuit sera plus sombre
Au château rendez-vous sans bruit.
Profitez du secours de l'ombre...

MEZZETIN

Nous savons travailler de nuit¹⁴.

Peut-on néanmoins affirmer, comme le fait Philip Robinson, « que tout timbre comporte un hypotexte¹⁵ » ? Même si l'on considère bien que le timbre est le vaudeville, l'air, et qu'on le distingue du couplet, on trouvera bien quelques airs qui ne semblent pas avoir d'hypotexte très clairement identifiable — nous pensons, par exemple au « Menuet d'*Hésione* » ou à celui « de Granval ». Quant aux couplets, il serait téméraire de prétendre que tous entretiennent un rapport avec un hypotexte, même lointain ; ainsi, même si l'on considère les idées de renaissance, de résurrection, et inversement de mort, comme en lien (concordant ou discordant) avec le réveil, et donc jouant potentiellement

12. Nougaret, *De l'art du théâtre*, t. II, p. 84.

13. Voir Françoise Rubellin, « Airs populaires et parodies d'opéra », dans *L'invention des genres lyriques français et leur redécouverte au XIX^e siècle*, dir. Agnès Terrier et Alexandre Dratwicky, *Symétrie*, 2010, p. 164–168.

14. *Arlequin devin par hasard*, acte I, sc. VI.

15. Philip Robinson, « L'opéra-comique en vaudevilles », dans *Séries parodiques...*, p. 172.

avec le texte original de « Réveillez-vous, belle endormie », même si l'on considère que cet hypotexte est aussi celui d'une aubade amoureuse, on aura peine à y lier des couplets comme celui-ci :

Mais quelle aventure fatale !
Ce bon morceau vous est raflé
Et par les voisins de la Halle
Ainsi le pain vous est volé¹⁶.

ou celui-ci :

Pourquoi donc me siffler ? La sotte
Se connaît fort mal en minois.
Elle me croit une linotte
Ou plutôt un acteur français¹⁷.

ou encore celui-là :

Mon cher, tu ressembles sans doute
À quelque charlatan fameux
Qui par ici faisant sa route
S'est apparemment raillé d'eux¹⁸.

Bien sûr, il est prudent de considérer — et c'est ce que fait Philip Robinson — comme une « hypothèse de travail » l'existence des hypotextes ; néanmoins, il nous paraît très clair que certains vaudevilles, que « Réveillez-vous, belle endormie », servaient surtout de supports à paroles et que le couplet qu'on y mettait pouvait fort bien n'avoir aucun rapport avec ses hypotextes ; cela ne saurait d'ailleurs empêcher les auteurs de faire allusion à l'hypotexte occasionnellement : il ne disparaît, il n'est simplement pas mis en valeur.

On peut ici utiliser une métaphore développée par Catherine Kintzler à propos de l'utilisation du geste dans la danse contemporaine : le geste quotidien, transparent dans le quotidien parce que concentré sur sa finalité, son utilité, se trouve « réopacifié » pour être « esthétisé » dans la création chorégraphiée. Il en va de même, selon nous, des vaudevilles les plus courants : leur usage est avant tout utilitaire, et leur utilité tient d'une part à leur simplicité, en particulier métrique (la plupart sont monométriques, ne présentent pas de structure de répétition), et d'autre part à leur usure — on a tellement chanté sur « Réveillez-vous, belle endormie », sur « Tout cela m'est indifférent » que l'air est devenu transparent. L'air peut cependant être « réopacifié », l'hypotexte réactivé, à l'occasion ; il en va ainsi dans *Parodie* quand Parodie chante le vers « Tout cela m'est indifférent » sur le début de l'air « Tout cela m'est indifférent » : une partie, au moins, du public devait s'apercevoir qu'il ne s'agissait plus ici d'un usage du vaudeville comme support de paroles nouvelles, mais d'une citation de paroles de références.

Il faut d'autre part remarquer que certains rapports à l'hypotexte sont complexes. Il en va ainsi d'une occurrence de l'air « du Pêril », c'est-à-dire « Quand le péril est agréable » :

16. *L'Audience du Temps*, sc. IV.

17. *Les Deux Commères*, sc. II.

18. *Arlequin devin par hasard*, 12.

LÉONORE

AIR : *Quand le péril [est agréable]*

Non, je ne veux jamais me rendre
 Aux appas d'un amour trompeur ;
 Ah ! je garderai bien mon cœur...

COLOMBINE

Achevez :

Si je puis le reprendre¹⁹.

Léonore commence à se défendre auprès de sa suivante des charmes de l'amour ; mais celle-ci n'est pas dupe et sait que Léonore aime un jeune homme. Cette situation n'est pas sans rappeler celle des premières scènes d'*Atys*, dans lesquelles le personnage éponyme se défend d'aimer auprès d'un autre qui, en fait, sait qu'il ment. Certes, l'air utilisé ne provient pas de cette scène, mais il nous semble qu'il pouvait, dans cette situation, recouvrer de son opacité et donc rappeler qu'il provenait de l'opéra d'*Atys*. D'autre part, Colombine répond aux dénégations de Léonore par une citation d'un autre opéra, de *Persée* (acte I, sc. III), où Mérope chante effectivement :

Ah ! je garderai bien mon cœur...
 Si je puis le répondre.

La réponse de Colombine est une façon de dire : n'oubliez pas que la suite du vers que vous venez de chanter, c'est... Il nous semble qu'on peut aussi l'interpréter comme : n'oubliez pas que l'air que vous venez de chanter se place dans une situation où un personnage vante son indifférence alors qu'il ne l'a plus. Il paraît clair qu'en doublant les allusions opératiques (*Atys* et *Persée*), et en signalant de plus qu'on tient un discours convenu — l'interruption en prose de Colombine, « achevez » —, Fuzelier a souhaité qu'elles soient manifestes : à ceux qui n'opèreraient pas la "réopacification" de l'air « du Péril », soit qu'ils aient, au fil de ses utilisations, oublié sa provenance, soit qu'ils ne la connaissent tout simplement pas — il donne une autre piste, la citation de *Persée*.

Cet exemple montre que les jeux de sens implicites liés aux hypotextes peuvent être très complexes, et qu'ils nécessitent une grande connaissance du vaudeville. Il nous paraît évident qu'on ne pouvait en exiger autant de tous les spectateurs auxquels on prétendait s'adresser dans chaque couplet. L'auteur de couplets dispose en fait de bien d'autres moyens de "saler" son couplet, de lui donner une saveur, moyens plus explicites.

2.2 Répéter

Il y a très certainement dans l'utilisation de certains vaudeville un jeu formel : comment l'auteur va-t-il exploiter les particularités de l'air qu'il utilise ? Comment va-t-il amener le refrain convenu ? Comment va-t-il mettre à profit les répétitions attendues ?

Plusieurs vaudevilles, en effet, invitent à répéter un ou plusieurs vers ou une série de mots ; il en est certain, comme l'air « Des fraises » ou celui des « Triolets », ou encore « Du haut en bas », dont c'est la principale caractéristique. Le sel du couplet consiste alors dans ce qui est répété. Ainsi, il

19. *Arlequin devin par hasard*, acte II, sc. I.

semble bien que Fuzelier choisit d'écrire un couplet sur l'air « Des fraises » pour mettre en valeur la séquence de mots qui le terminera et sera chantée trois fois :

LE POÈTE

AIR : *Des fraises*

Je prétends donner, monsieur,
Un très rare spectacle :
Dans mon ode avec chaleur,
Un auteur loue un auteur.

JEAN

Miracle²⁰ ! *ter*

Il n'est pas rare que l'expression répétée, dans « Des fraises », tende à devenir une exclamation, quand elle ne l'est pas déjà ; on trouve ainsi « À boire²¹ », « À d'autres²² », « Quel conte²³ ! », « Victoire²⁴ », « Au diable²⁵ » ; d'autres fois, il s'agit simplement de mettre l'accent sur les mots répétés, comme dans ce couplet :

On dit pourtant à propos
Qu'un certain auteur ose,
Quoiqu'il ait l'usage à dos,
Faire parler les héros
En prose²⁶. *ter*

L'allusion à la tragédie en prose renvoie à Houdar de La Motte, qui défendait la possibilité d'un théâtre tragique non versifié. Le fait de répéter les mots « en prose » les renforce comme pour rendre l'idée plus incongrue et inconcevable.

Le cas où un vers est répété à l'identique ou presque donne aussi matière à jeux :

LE COMTE

Voici bien une autre chanson, et c'est toi qui vantais outreusement ces deux personnages-là.

FRONTIN

AIR : *Du haut en bas*

Bon, je mentais.

LE COMTE

De leur bien tu m'enflais la somme.

FRONTIN

Et je mentais.

20. *Les Vacances du théâtre*, sc. III.

21. *La Coupe enchantée*, acte II, sc. IV.

22. *Arlequin Héraclius*, sc. XIII.

23. *Arlequin Héraclius*, sc. XI ; *Les Jaloux de rien*, sc. VII.

24. *Pierrot Perrette*, acte II, sc. XIII.

25. *Le Ravisseur de sa femme*, sc. IV.

26. *Les Adieux de Melpomène*, sc. VII.

LE COMTE

Tu m'as rapporté mille fois
Que leurs qualités on renomme !
Tu te disais un honnête homme.

FRONTIN

Ho, je mentais²⁷.

Le fait que Frontin répète trois fois qu'il mentait amplifie le mensonge, et suggère qu'il a menti sur tout.

La répétition peut aussi amplifier le jeu avec l'hypotexte. Ainsi, dans ce couplet :

AIR : *Ne m'entendez-vous pas*

Je suis prêt à partir,
J'ai tout mon équipage,
Calebasses bien pleines
Avec un gros bourdon
Je suis prêt à partir²⁸.

le choix de l'air « Ne m'entendez-vous pas » semble renvoyer clairement aux sous-entendus grivois des propos de Pierrot, et le fait qu'il répète le premier vers au dernier — cette répétition n'est pas toujours faite — a peut-être pour fonction d'aider à reconnaître l'air. Cependant, ici encore, il faut être prudent ; considérons, en effet, le couplet suivant :

LÉANDRE, *seul*.

Allons, il faut partir !
Fuyons sans voir mon père.
À l'hymen qu'il veut faire
Je ne peux consentir.
Allons, il faut partir²⁹ !

Ici, la répétition — et peut-être le mot « partir » qui se retrouve dans ce couplet comme dans celui que nous avons cité ci-avant : il y a peut-être là un hypotexte que nous ne connaissons pas — suffit, et il ne faut certainement pas, selon nous, torturer le texte pour y trouver un sens grivois ou un sous-entendu. Tout au plus peut-on supposer que Léandre répète « Allons, il faut partir » pour s'encourager. Si la fonction des répétitions est donc toujours sensiblement la même — insister, mettre l'accent, amplifier —, les buts recherchés sont divers : décrire un état d'esprit du personnage, rappeler au spectateur l'air dont il s'agit, créer un comique de répétition.

2.3 Frapper et gazer : refrains et tralalas

Les sous-entendus grivois sont omniprésents dans l'utilisation des refrains, à commencer par l'air « Vous m'entendez bien ».

27. *Les Sincères malgré eux*, sc. XIV.

28. *Les Pèlerins de Cythère*, sc. V.

29. *Pierrot Céladon*, sc. XVII.

LE DOCTEUR

Qu'ai-je vu ? quel est mon destin ?
 Colombine embrasse Arlequin,
 Mon aimable future
 Eh bien,
 Commence ma coiffure,
 Vous m'entendez bien³⁰.

En chantant « vous m'entendez bien », le Docteur signale au public qu'il y a un sous-entendu à comprendre dans ce qu'il vient de dire. Françoise Rubellin rapproche ce type de jeu de l'expression « gazer » : « on dit figurément *gazer un conte, une histoire* pour dire “en adoucir ce qu'il y aurait de trop libre, d'indécent³¹ » ; ici, on adoucit, certes, mais on signale qu'on le fait.

On peut aussi rapprocher cet usage des refrains de la définition donnée par le *Dictionnaire comique* de Le Roux de l'expression « voir la feuille à l'envers » : « on s'en sert ordinairement pour exprimer en mots honnêtes le gros mot ». Bien des refrains sont constitués de « tralalas »³², c'est-à-dire de syllabes qui ne sont pas des mots du lexique extérieur à la chanson, que l'on peut assimiler à ces « mots honnêtes ». Il en va par exemple ainsi de « Flon flon », comme l'expriment assez clairement ces couplets :

COLINET

[AIR : *Flon flon*]

Laissons gronder Chonchette,
 Et partons de ce pas,
 Allons jouer, Nanette,
 À cache mitoulas³³,
 Et flon [flon
 Larira dondaine,
 Flon flon
 Larira dondon³⁴.]
 Vous pleuriez avec rage

30. *Arlequin et Scaramouche vendangeurs*, acte II, sc. II.

31. *Dictionnaire de l'Académie*, 1762. Voir Françoise Rubellin, « Airs populaires et parodies d'opéra », p. 171.

32. Nous empruntons le mot à Benoît de Cornulier, « Les tralalas ou “syllabes non significatives” illustrés par des chansons vendéennes », dans *Chansons et mémoire, mémoire en chansons : hommage à Jérôme Bujeaud*, éd. A.-M. Despringre, L'Harmattan, 2010, p. 209–220. Il fait le choix de ce mot plutôt que de l'expression « syllabes non significatives » (calquée sur l'anglais *nonsense syllables*) qui fait problème aussi bien pour “syllabes” que pour l'absence de significations qu'elles auraient ; le choix du mot “tralala” nous convient d'autant mieux que le tralala « tralala » n'est pas attesté dans les vaudevilles : il ne donne donc la préférence à aucun d'entre eux, contrairement à ce qu'aurait fait l'utilisation de “flon flon”, par exemple. L'anglais possède enfin le mot “pseudoword”, qui recoupe, selon nous, assez bien la réalité, mais nous n'avons pas souhaité l'employer, pour plusieurs raisons : d'une part, parce que la création lexicale est moins dynamique en français qu'en anglais, d'autre part, pour éviter les implications du mot “mot”, enfin pour ne pas multiplier la terminologie.

33. *Cache cache mitoulas* : « Terme populaire qui désigne un jeu de jeunes gens consistant à mettre quelque chose secrètement entre les mains ou dans les habits de quelqu'un de la compagnie, ce qu'on propose à deviner à une tierce personne » (Furetière).

34. *La Gageure de Pierrot*, sc. VIII.

De ce que vôtre époux
 Venant d'un long voyage
 Ne chantait pas chez vous,
 Et flon flon
 Larira dondaine
 Flon flon flon
 Larira dondon³⁵.

Ce sens du refrain et de l'air devait être bien connu du public ; en effet, dans *À fourbe, fourbe et demi*, un médecin averti Io :

AIR : *Tarare pompon*
 Nymphé, puisque Junon contre toi se déclare,
 Il faut pour l'apaiser renoncer au flon flon³⁶.

Si le « Flon flon » désigne l'acte, bien des tralalas désignent l'objet :

Lorsque femme on voudrait prendre,
 La pucelle auparavant
 Allait au fleuve Scamandre
 Offrir son petit présent
 Et son lan la landerirette,
 Et son lan la landerira³⁷.

Dans certains cas, le tralala est suivi de ce qui s'apparente à un déni :

AIR : *À l'ombre d'un chêne, Clef des Ch., t. 2 p. 60*
 Pendant votre absence
 Votre femme rit
 Et fait bien, je pense,
 Aller son... tourelourirette,
 Aller son... la landerirette,
 Aller son esprit³⁸.

Le couplet fait comme si « tourelourirette » puis « la landerirette » servait au personnage à chercher son mot ; en fait, il est très manifeste qu'il s'agit plutôt d'avertir le public : le mot qui sera dit *in fine* n'est pas ce qu'il faut comprendre.

On peut rapprocher de tels jeux l'omission du refrain. Elle se produit par exemple avec l'air « Mirliton », très en vogue à partir de 1723 — on écrivit une parodie d'*Inès de Castro* de La Motte entièrement sur cet air — dont les connotations grivoises sont claires :

TRIVELIN
 AIR : *Mirliton*
 Elle n'entend pas encore

35. *Les Quatre Mariannes*, sc. iv.

36. *Le Trompeur trompé*, acte III, sc. v.

37. *Les Songes*, sc. xvi.

38. *Les Bains de Charenton*, sc. v. On remarquera en passant que Fuzelier ne connaissait visiblement pas bien cet air : il renvoie à sa source. C'est ici, à notre connaissance, la première fois qu'il l'emploie. Il l'utilisera en 1732, deux fois, sous la désignation « J'ai dans ma pochette ».

Les soupirs et les souris.

ARLEQUIN

C'est une aimable pécore
Qui ne connaît pas le prix
De son mirliton
[Mirliton mirlitaine,
De son mirliton
Ton ton³⁹.]

Le refrain grivois est attendu, et Fuzelier joue avec cette attente et omet le refrain tout en signalant l'omission :

BENAISCOURT

AIR du *Mirliton*

Avez-vous de la jeunesse ?

PIERROT, *servante*.

J'ai tout ce qu'il faut, vraiment,
À fille de mon espèce :
J'ai du cheveu, de la dent,
J'ai du...

BENAISCOURT

Doucement.

PIERROT, *servante*.

Qu'ai-je dit qui vous blesse ?
J'ai du linge honnêtement.

BENAISCOURT, *à part*.

Passé pour le linge, je craignais sa sincérité flamande⁴⁰.

Tout le sel de ce couplet repose sur le fait qu'au moment où Benaiscourt l'interrompt, le public s'attend à ce que Pierrot Perrette vante son « mirliton », et que c'est justement pour cette raison que Benaiscourt lui coupe la parole : pour ceux qui ne l'auraient pas compris ou qui en douteraient, il lève le doute dans la réplique en prose qui suit le couplet. C'est par un jeu semblable que Fuzelier rappelle que les « actrices » de l'Opéra n'attirent pas que les amateurs de musique et de danse :

Il est aisé de connaître
Quelle curiosité
L'Opéra peut faire naître
Dans un cœur qu'il a tenté ;
C'est... N'achevons pas, vous m'entendez peut-être
Sans que je sois commenté⁴¹.

Ces exemples montrent que de la gâze à la réticence, il n'y a qu'un pas. Il ne faudrait cependant pas réduire les refrains et tralalas au contournement des « gros mots » : certains servent, par exemple, à marquer l'ironie ou la moquerie.

39. *Le Faux Scamandre*, sc. I.

40. *Pierrot Perrette*, acte I, sc. VI.

41. *Les Bains de Charenton*, sc. VI.

GROGNARDIN, à Angélique.

[AIR : *Robin turelure*]

Vous me haranguez en vain :

Vous garderez la clôture

ZERBINE

Ah, vous serez à la fin...

GROGNARDIN

Turelure

ZERBINE

La dupe de vos serrures.

GROGNARDIN

Robin turelure lure.

[AIR : *À la façon de barbari*]

Mon frère qui dans Montpellier

Excelle en médecine

Dit qu'il faut être géôlier

De la gent féminine.

ANGÉLIQUE

Mais, mon père, entendez raison.

GROGNARDIN

La faridondaine, la faridondon.

Vous serez toujours libre ici,

Biribi,

À la façon de barbari,

Mon ami⁴².

En répondant « Turelure », Grognardin dit, en somme, « je m'en moque » ; en disant à sa fille qu'elle est libre « à la façon de barbari », il marque, volontairement ou pas, l'ironie. L'air « À la façon de barbari » est généralement employé par Fuzelier pour faire annoncer à un personnage une chose qui n'est réalisée qu'en mots : Pierrot, dans *La Vie est un songe*, veut faire payer un auteur « à la façon de barbari », c'est-à-dire ne pas le payer (acte I, sc. v) ; dans *Les Vendanges de Champagne*, déguisé en baronne, il promet à son prétendant qu'il l'épousera et ajoute, bas, « à la façon de barbari » (sc. XI) ; dans *La Ligue des Opéras*, l'Opéra-Comique raille, à part, Polichinelle qui se porte caution de l'union des deux Opéras, et chante que la marionnette a du « crédit / à la façon de barbari » (sc. v). Il est remarquable que Fuzelier fasse souvent dire le refrain de cet air « à part » ou « bas », ou bien que le couplet soit commencé par un personnage qui se réjouit de ce qui va lui arriver pour qu'un autre termine le couplet en disant le refrain (à part ou pas) pour signifier que cela n'arrivera pas ou le railler :

AGARISTE

AIR : *À la façon de barbari*

Si vous doutez de ce fait-là...

42. *Arlequin déserteur*, acte I, sc. v.

VÉNUS

Certes la scène est neuve !

AGARISTE

Déesse, lisez l'opéra,
Vous en lirez la preuve.

VÉNUS

L'opéra ? Bonne caution !
La faridondaine, la faridondon

AGARISTE

L'opéra sait ce qu'il écrit.

VÉNUS

Biribi !
À la façon de barbari,
Mon ami⁴³.

On ne saurait recenser ici tous les refrains ; signalons seulement que beaucoup, aussi, ne sont pas constitués de tralalas, mais d'un vers, ou plus. C'est le cas du vaudeville « Adieu paniers, vendanges sont faites », tiré de la comédie des *Vendanges* de Dancourt ; tous les couplets sur cet air, ou presque⁴⁴, se terminent par ce vers dont les sens sont variés. Il signifie souvent qu'une chose est révolue :

OLIVETTE

[AIR : *Adieu paniers, vendanges sont faites*]Seigneur, pour la grosse Perrette,
Vous soupirez encor, dit-on.

PIERROT

Fi, morbleu, pour cette dondon
Adieu paniers, vendanges sont faites⁴⁵.

Il peut aussi se doubler de connotations grivoises :

LE SOLLICITEUR

Bonhomme ! Moi, bonhomme !

AIR : *Adieu paniers, [vendanges sont faites]*J'ai les viscères assez nettes,
Il me reste encor quatre dents ;
Aussi n'ai-je que soixante ans.

ROGER BONTEMPS

Adieu paniers, vendanges sont faites.

LE SOLLICITEUR

Adieu paniers ! Oh ! je suis plus en état de vendanger que vous ne pensez⁴⁶.

43. *La Toilette de Vénus*, sc. v.

44. Il y a toujours quelques exceptions ; par exemple dans *Le Temple de la Nuit*, sc. iv, un couplet sur cet air ne se termine pas par le refrain attendu.

45. *La Vie est un songe*, acte I, sc. vi.

46. *L'Audience du Temps*, sc. vi.

Mais il peut aussi n'en avoir pas :

LE BAILLI, à *Arlequin*, montrant les cabinets.
 AIR : *Adieu paniers, vendanges [sont faites]*
 Quoi, sont-ils toujours où vous êtes ?

ARLEQUIN
 Je les conduis par tous chemins.
 Ôtez aux savants leurs bouquins,
 Adieu paniers, vendanges sont faites⁴⁷.

La formulation du refrain peut aussi varier, prendre des formes un peu différentes. Considérons cette brunette :

L'autre jour ma Cloris
 Pour qui mon cœur soupire
 Avec un doux souris
 S'en vint tous bas me dire :
 Mon berger, mes amours,
 M'aimerez-vous toujours⁴⁸ ?

Les deux derniers vers deviennent une espèce de refrain. On les retrouve textuellement dans *Colombine bohémienne* (acte I, sc. II) et à peine altérés dans *Les Songes* :

Cher brunet, mes amours,
 Je t'aimerai toujours.

Il est courant que l'interrogation devienne une affirmation, à la première personne, et adressée à un nouvel objet : le berger cède ainsi la place au « Charmant grec » dans *Arlequin déserteur* (acte II, sc. VII) ou au jeu du Pharaon dans *Le Pharaon* (sc. III). La formulation peut aussi être modifiée d'autres manières :

Mon berger, vos amours
 Ont besoin de secours⁴⁹.
 Mon brunet, mes amours,
 On en veut à vos jours⁵⁰.

Cette diversité des usages d'un même refrain ou de sa formulation renouvelait perpétuellement les couplets et permettait de surprendre le spectateur en proposant une variation sur le matériau bien connu. Il nous semble qu'il s'agit là exactement de ce Mendelssohn décrira encore en 1831 en parlant d'un « art de coudre à un même refrain de nouveaux traits d'esprit⁵¹ » dont l'effet est pour lui, comme sans doute pour l'ensemble du public, frappant (*schlagend*) parce qu'aussi attendu que surprenant.

47. *Arlequin défenseur d'Homère*, sc. VIII.

48. On la retrouve dans de nombreux recueils, dont les *Brunettes et petits airs tendres* de Ballard, le *Recueil des plus beaux vers qui ont été mis en chansons* de 1661, les *Airs et brunettes* de Hotteterre.

49. *Arlequin devin par hasard*, acte I, sc. IV.

50. *Arlequin Persée*, acte III, sc. VII.

51. Voir la citation complète p. 250.

2.4 Flatter le public : airs à la mode

Parmi les airs les plus utilisés par Fuzelier, la plupart le sont sur une large période. Certains, cependant, ne peuvent l'être qu'à leur naissance ; c'est le cas de l'air « Cahin caha », vaudeville du *Tour de Carnaval* composé par Mouret sur des paroles de Pannard, qui paraît en 1726. Il est immédiatement populaire, et Fuzelier l'utilise pour le vaudeville final de sa pièce *Les Songes*. Il est d'ailleurs intéressant de constater que ce qui constituera le refrain de cet air n'est pas encore bien déterminé alors ; Laujon⁵² explique que le vaudeville a, en fait, trois refrains : un au début, « Dans ma jeunesse », un autre au milieu, qui introduit une deuxième partie qui s'oppose à la première, « Aujourd'hui ce n'est plus cela », et la fin, qui donne son nom à l'air, « Cahin caha ». Dans *Les Songes*, représentés pour la première fois le 30 mars 1726, c'est-à-dire à peine un mois après *Le Tour de Carnaval* (24 février), Fuzelier ne garde pour refrain que le « Cahin caha » final, mais il cite ailleurs le seul vers « Aujourd'hui ce n'est plus cela », déformé en « À Paris ce n'est plus cela ». Quelques mois plus tard, dans *Les Dieux travestis* (août 1713), Fuzelier donne deux nouveaux couplets sur l'air, avec cette fois les trois refrains ; il utilise encore l'air dans *Le Bois de Boulogne*. Au total, 5 occurrences pour la seule année 1726, dont une qui est en fait multipliée par sept (les sept couplets du vaudeville final) — chiffre à mettre en rapport avec les 11 occurrences de « Réveillez-vous, belle endormie » la même année, et les 13 vers que compte le vaudeville, soit 44 vers pour les « Réveillez-vous, belle endormie » et 143 pour « Cahin caha » : c'est dire si le vaudeville nouveau a occupé l'espace du chanté dans les pièces de Fuzelier. Cette forte présence s'explique aisément par la nouveauté et la vogue de l'air.

On remarque un phénomène semblable avec l'air « Mirliton », qui apparaît en 1723 et connaît alors une grande popularité ; on le trouve, chez Fuzelier, 5 fois en 1723, 2 en 1724, 5 à nouveau en 1725 et à nouveau 2 en 1726 ; il disparaît ensuite totalement ; « Mirliton », avec ses 15 occurrences⁵³, totalise autant de présence en quatre ans que « Oh, oh, tourelouribo », « Je suis fils d'Ulysse, moi » ou « De quoi vous plaignez-vous » en plus de vingt⁵⁴.

On remarque au même moment l'apparition d'autres airs, qui n'étaient pas neufs, comme celui de « La Ceinture », originellement vaudeville final de *La Ceinture de Vénus* de Le Sage créée en 1715, qui n'apparaît chez Fuzelier pour la première fois qu'en 1724, discrètement, mais concurrence sérieusement « Réveillez-vous, belle endormie » à partir de 1729 — les deux airs partagent la même métrique. « Que faites-vous, Marguerite » apparaît en 1724, « Monsieur La Palisse est mort » en 1722 ; comme « La Ceinture », ils ont une métrique simple (tous deux quatre vers de 7 voyelles) et un hypotexte discret — tout au plus remarque-t-on quelques couplets de déploration sur le second. Même s'il est très clair que la « cote » des vaudevilles les plus utilisés a baissé : jusqu'en 1718, ils représentent plus de 30 % et jusqu'à 51 % des couplets, ils n'en font plus que 22 % à 28 % entre

52. Voir la citation complète p. 91.

53. Une occurrence de plus que celles que nous venons de signaler doit être notée dans une pièce non datée, *La Renommée*.

54. « Oh, oh, tourelouribo » : 1716–1740 ; « Je suis fils d'Ulysse, moi » : 1714–1737 ; « De quoi vous plaignez-vous » : 1713–1739.

1723 et 1726, pour chuter à 9 % en 1729, Il nous semble qu'on peut voir là une volonté non pas de renouveler les airs, de remplacer les anciens par de nouveaux, mais plutôt de diversifier le répertoire des vaudevilles.

Le choix des airs sera au cœur de la pièce *Les Couplets en procès* de Le Sage et d'Orneval, représentée en 1730, et mettant en scène le procès des vaudevilles anciens contre les nouveaux. Les anciens sont représentés par deux « vieux couplets chantants⁵⁵ », Flon-Flon et la Commère Voire ; ils sont accompagnés de « vieux couplets chantants » plus ou moins régulièrement utilisés — le Mitron de Gonesse, Marotte Mignonne, Pierre Bagnolet, la Belle Diguédon, le Traquenard, Grisélidis⁵⁶, auxquels on peut ajouter ceux qui sont cités plus loin, sc. iv, Lampons, les Triolets, Zon zon et le Branle de Metz⁵⁷. D'après les partisans des vaudevilles nouveaux, les « vieux » causeraient l'ennui des spectateurs — c'est-à-dire qu'ils auraient été trop entendus — et seraient « l'effroi de la pudeur⁵⁸ » — à cause de leurs sous-entendus.

Les « couplets nouveaux » ne sont pas des désignations d'airs mais des formes musicales et chorégraphiques : le Menuet et la Musette, « chantants et dansants », sont accompagnés de leurs acolytes dansants seulement, le Cotillon, la Contredanse, le Tambourin, la Loure. L'avocat des anciens vaudevilles, Maître Grossel, fixe bien leur fonction :

Pour bien apprécier les airs nouveaux, ils ne sont bons à l'Opéra-Comique qu'à délasser l'esprit de l'attention qu'il a donnée aux vieux, qui sont chargés de l'essentiel, je veux dire, du soin important d'exprimer les passions. *hoc opus, hic labor est*⁵⁹, comme dit l'autre. [...] Est-ce avec un *Menuet*, est-ce avec une *Contredanse* que vous ferez l'exposition du sujet ? Lequel de vos nouveaux couplets est aussi propre à faire un récit que le *Cap de Bonne Espérance* et le vieux *Joconde* ? Pour bien marquer la joie, avez-vous l'équivalent d'un *Allons gai*, *Toujours gai*, *D'un air gai* ? Comment peindrez-vous la désolation, si vous n'avez pas l'air de *La Palisse*⁶⁰ ?

Il convient par ailleurs qu'ils sont, certes, « gaillards », mais « Faits / Pour rendre les cœurs gais⁶¹ ». Maître Gouffin, avocat des airs nouveaux, répond, sur le menuet des *Fêtes grecques et romaines* — qui n'était pas alors de première nouveauté puisqu'il datait de 1723 — que bien des couplets nouveaux pourront marquer l'allégresse, et que pour la tristesse, on pourra puiser dans le répertoire de l'Opéra. Son adversaire rétorque alors que « si [les juges] n'y mette[nt] ordre, son *Récitatif* va venir planter le piquet » à l'Opéra-Comique.

In fine, les juges décident, comme c'était prévisible, en faveur d'une cohabitation d'airs anciens et nouveaux : « chacun bien placé vaut son prix⁶² ».

55. Le mot « couplet » doit ici être entendu non dans le sens spécialisé que nous lui donnons, mais dans celui de « vaudeville ».

56. *TFLO*, t. VII, p. 324.

57. *TFLO*, t. VII, p. 334. On remarquera que certains de ces couplets sont peu utilisés par Fuzelier ; ainsi, il n'emploie « Grisélidis » qu'une seule fois !

58. *TFLO*, t. VII, p. 338.

59. Virgile, *Énéide*, VI, 130.

60. *TFLO*, t. VII, p. 343.

61. *TFLO*, t. VII, p. 341.

62. *TFLO*, t. VII, p. 347.

GOUFFIN — Ah ! qu'il fera beau voir en scène une *Musette* avec un *Ramenez-là* !

GROSSEL — Hé bien, (*Il chante.*)

N'y a pas d' mal à ça. *bis*

LE PRÉSIDENT — Sans doute⁶³

En somme, la conclusion de la pièce décide en faveur de la variété : pourquoi se priver de l'un ou de l'autre si les deux font plaisirs ? Le mélange divertira. Ajoutons que, comme le signale Monsieur Flon Flon dans *La Rencontre des Opéras*, le répertoire du vaudeville mêle, depuis ses débuts, savant et populaire :

s'il y a des airs qui ont été chantés à l'Opéra avant de l'être à la Samaritaine, il y a aussi bien des chansons qui ont paru au Pont-Neuf avant que de se montrer à l'Opéra⁶⁴.

Le répertoire du vaudeville fait se côtoyer des airs de Lully comme « Quand le péril est agréable » et des airs manifestement anciens, comme « Vraiment, ma commère, oui », d'écriture modale et non tonale ; en y intégrant les « airs nouveaux », les auteurs ne faisaient que perpétuer la tradition : ce qui est populaire, ce n'est pas uniquement ce qui prend son origine dans « le peuple », c'est aussi ce qui a été popularisé.

Dans son étude sur la « Fonction de la parole dans la musique vocale », Nicolas Ruwet discute l'opinion de Boris de Schloezer selon laquelle « le texte, dans une œuvre vocale, a été absorbé par la musique⁶⁵ » et montre, à partir d'exemples puisés chez Schumann et Debussy, entre autres, qu'une telle assertion est erronée. Il ne saurait être question de mettre sur le même plan Schumann, Debussy et les vaudevilles, mais les développements de Ruwet nous amènent à réfléchir sur la nature du couplet de vaudeville et en particulier sur le rapport à la musique : dans presque tous les cas que nous venons d'évoquer — tout au plus pourrait-on excepter le recours aux airs à la mode —, la musique ne joue pas un rôle en elle-même, mais en tant que support de paroles, de sorte que l'on a l'impression que c'est le phénomène inverse qui se produit : les paroles — du présent couplet ou d'occurrences précédentes remarquables (hypotextes) — ont « absorbé » la musique. Rares, en effet, sont les jeux avec la musique elle-même, et la version vaudevillesque de l'air « des Trembleurs » d'*Isis*, contrairement au chœur de l'opéra, ne mime pas le tremblement, de sorte que sa musique agit comme un *signifiant* — c'est-à-dire qu'elle n'est pas, comme l'affirme Boris de Schloezer, « système fermé, qui est la chose même qu'il signifie⁶⁶ » ; et comme l'écrit Ruwet,

il n'est jamais possible de passer immédiatement du signifié d'un signifiant dans un système — un mot, un groupe de mots voire un poème entier — au signifié d'un signifiant dans un autre système — motif mélodie, suite d'accords, phrase musicale. Prétendre y arriver serait commettre la même erreur que celle, dénoncée par Lévi-Strauss, des philosophes qui essayaient, en vain, de découvrir un rapport immédiat entre les sons du mot *table* et l'objet qui porte ce nom. Le rapport entre le poème de Heine

63. *TFLO*, t. VII, p. 347-8.

64. *La Rencontre des Opéras*, sc. XI.

65. Nicolas Ruwet, *Langage, musique, poésie*, Éditions du Seuil, 1972, p. 47-48.

66. Boris de Schloezer, *Introduction à J. S. Bach*, cité par Ruwet, *Langage, musique, poésie*, p. 41.

et la musique de Schumann [dans la *Dichterliebe*] est médiatisé par toutes les structures de la langue allemande et du système tonal au XIX^e siècle⁶⁷.

De même, selon nous, l'on peut dire que le rapport entre tel couplet sur l'air « des Trembleurs » ou sur n'importe quel autre vaudeville est *médiatisé* par les habitudes d'écriture — hypotextes, répétitions, refrains — sur ce vaudeville.

3 Le choix des vaudevilles

3.1 La métrique et les refrains avant tout

Il convient en premier lieu de remarquer que Fuzelier dispose, au long de sa carrière, d'un répertoire de vaudevilles extrêmement varié ; nous avons recensé plus de 450 airs différents ; parmi ceux-là, seuls 12 sont utilisés 50 fois ou plus, 31 entre 20 et 49 fois, 44 entre 10 et 19 fois. Nombreux sont les airs qui n'apparaissent qu'une fois dans toute la carrière de Fuzelier.

Voici la liste de ceux qui sont utilisés plus de 50 fois :

Désignation	nb. d'occ.	mètres
Réveillez-vous, belle endormie	224	8888
Tu croyais en aimant Colette	110	8888
Je ne suis né ni roi ni prince	90	888888
Mon père, je viens devant vous	88	888888
Tout cela m'est indifférent	85	888888
Vous m'entendez bien	84	886265
Amis, sans regretter Paris	83	8686
Quand le péril est agréable	78	8886
Joconde	65	86868686
Non, je ne ferai pas...	60	cccc
Lère la	57	888 + refr.
Tu n'as pas le pouvoir	56	8686

Un coup d'œil à la dernière colonne ce tableau, qui indique les mètres des airs, est très instructif : on remarque que presque tous ces airs ont pour mètre de base le 8-v., et que ceux qui ont un mètre contrastif ont tous le 6-v. On remarquera à ce propos que la métrique de « Vous m'entendez bien » laisse mal apparaître ce que l'auteur doit écrire : 886 puis « Hé bien ? » puis à nouveau 6 et enfin « Vous m'entendez bien » ; cet air est donc aussi construit sur la base de 8-v. et de 6-v. Enfin, un seul air fait exception : « Non, je ne ferai pas ce qu'on veut que je fasse », constitué de quatre alexandrins. Le nombre de couplets composés sur ces airs se porte à 1080, soit plus de 25 % des couplets⁶⁸.

67. Nicolas Ruwet, p. 55.

68. En incluant dans le nombre total de couplets ceux des vaudevilles composés spécialement pour les pièces, les airs originaux, les refrains isolés, les citations d'opéras.

Le choix d'airs dont la métrique est simple ne peut pas être dû au hasard. Les deux airs à refrains qui figurent dans cette liste sont également remarquables : « Vous m'entendez bien », on l'a vu, est particulièrement utilisé pour signaler les plaisanteries grivoises, ressort comique très fréquent dans les pièces foraines, tandis que « Lère la » est l'un des tralalas les plus vagues, auquel il est impossible de trouver un sens précis comme ce serait le cas pour « Biribi » ou « Turelure ».

Ce qui pourrait constituer la suite de ce tableau — un tableau réunissant par exemple la liste des airs employés dix fois ou plus, c'est-à-dire ce que l'on peut estimer comme « un peu courants » — n'est pas moins instructif. Les airs qu'on y rencontre peuvent se classer dans trois catégories :

- ceux qui ont une métrique simple, comme « Or écoutez, petits et grands » (44 fois), « O reguingué » (43), « On n'aime point dans nos forêts » (43), « Ne m'entendez-vous pas » (42), « J'ai fait à ma maîtresse » (38), « Les Trembleurs » (34), « Ton humeur est, Catherine » (28), « Les Folies d'Espagne » (26), « Quand Moïse fit défense » (24), « Au cap de Bonne-Espérance » (20), « Par bonheur ou par malheur » (20) ; tous ces airs sont monométriques ;
- ceux qui possèdent un refrain, comme « Lon lan la derirette » (41), « À la façon de barbari » (38), « Talaleri », « Flon flon » (34), « Lanturlu » (31), « Robin turelure » (29), « L'amour la nuit et le jour » (28), « Y avance » (27), « Adieu paniers, vendanges sont faites » (24), « Et zon zon zon » (24), « La bonne aventure, o gué » (23) ;
- ceux qui présentent des répétitions, comme « Ma raison s'en va beau train » (34), « Des fraises » (33), « Belle brune » (27), « Du haut en bas » (25), « Ces filles sont si sottes » (21).

Il faut également remarquer que certains airs peuvent posséder une particularité ou un refrain qui est souvent omis, comme « O reguingué » ou « Ne m'entendez-vous pas ».

Le tableau ci-dessous montre la répartition par types de vaudevilles des 2 605 couplets écrits sur des airs employés dix fois ou plus.

	+ de 50 occ.		10 à 49 occ.		+ de 10 occ.	
Monométriques	657	60,83 %	521	34,19 %	1006	45,24 %
Bimétriques	282	26,11 %	44	2,89 %	326	12,52 %
Avec refrain	141	13,06 %	686	45,01 %	827	31,76 %
Avec répétition	0	0,00 %	228	14,96 %	228	8,76 %
Autres	0	0,00 %	45	2,95 %	45	1,73 %
Total	1080		1524		2604	

On remarque que seuls 45 couplets échappent à ces types, qui correspondent à trois airs : « Voici les dragons qui viennent » (14), « Aux armes camarades » (11), qui sont généralement employés en citant, plus ou moins déformé, leur incipit, et « Tarare ponpon » (20) que nous aurions pu le compter parmi les airs à refrain, mais le sien est souvent omis pour laisser place à une autre expression de même métrique.

Tous les autres airs présentent soit une métrique très simple (un ou deux mètres), soit un refrain, soit une répétition. Il nous semble dès lors manifeste que la simplicité de la métrique est un critère de choix du vaudeville utilisé. Nous avons par ailleurs montré plus haut que dans bien des cas, il n'y a pas de jeu avec l'hypotexte ; s'il n'y a pas non plus de particularité (refrain, répétition), l'air est donc relativement neutre et n'est qu'un support de paroles. C'est donc bien dans le texte du couplet, et non dans son ancrage dans le vaudeville qui lui sert de support, que se trouve l'intérêt.

3.2 Quelles évolutions ?

Nous l'avons dit, les airs employés dix fois ou plus représentent, sur l'ensemble de la production de Fuzelier, 64,41 % des couplets. Y a-t-il une évolution dans ces proportions ? Pour répondre à cette question, on peut analyser le graphique présenté à la figure 1, qui montre cette proportion année par année.

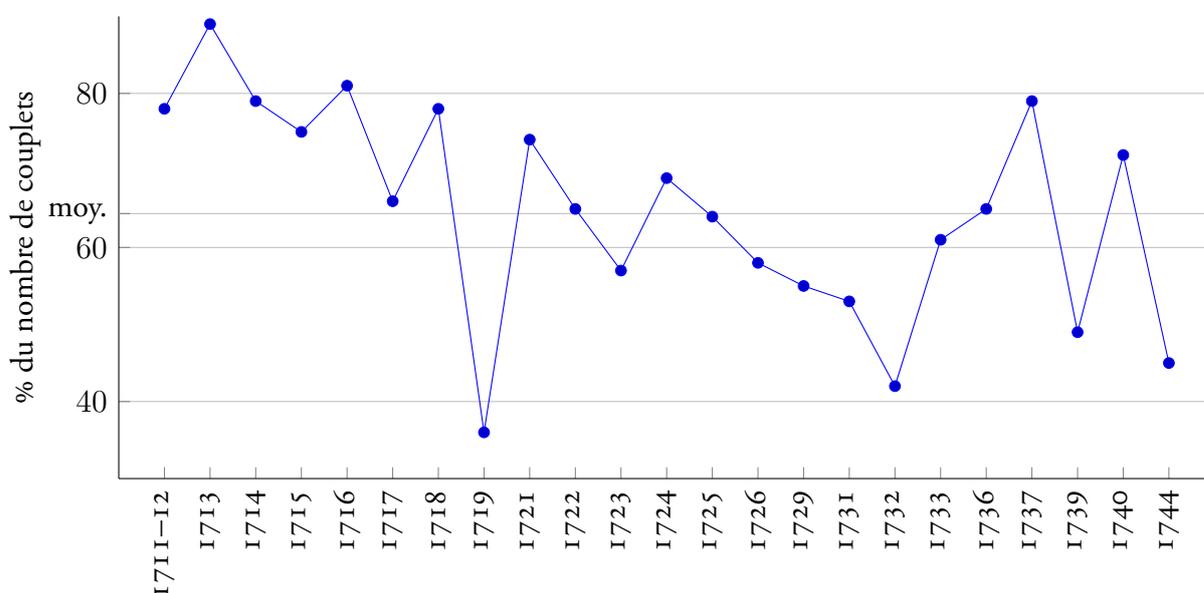


FIGURE 1 : Proportions de couplets sur les airs utilisés au moins 10 fois.

On remarque immédiatement un creux, constitué par l'année 1719, laquelle n'est marquée que par deux pièces, *L'Ami à la mode* et *La Rupture du Carnaval et la Folie*, qui ne comptent que très peu de couplets (33 au total), et qui de plus sont toutes deux des parodies d'opéras, qui citent abondamment la musique de leurs cibles. Avant cette date, c'est-à-dire de 1711 à 1718, la proportion d'airs choisis parmi ceux qui apparaissent plus de dix fois va de 66 % (1717) à 89 % (1713), avec une moyenne de 78 % et un écart-type de 0,07.

D'autre part, il y a une coupure chronologique après 1726 : les pièces suivantes ne paraissent que trois années plus tard, en 1729. Pour la période 1721-1726, la moyenne est de 64,61 %, avec des valeurs qui vont de 57 % (1723) à 74 % (1721) ; l'écart-type est, ici aussi, de 0,07.

Pour la période qui reste, 1729-1744, les choses sont bien moins stables — ce qui n'est guère surprenant si l'on considère la durée (15 ans, contre 7 ans d'une part, et 5 de l'autre) et les nombreuses

interruptions (rien en 1730, en 1734–35, en 1738, en 1741–43). Si l'on considère cette période comme un tout, il est disparate : avec des valeurs qui vont de 42 % (1732) à 79 % (1737), avec un écart-type de 0,12. Quoi qu'il en soit, si l'on considère cette période disparate comme un tout, la proportion diminue encore : 56,67 %. En fait, la proportion diminue jusqu'en 1732, puis commence à augmenter en 1733. On pourrait croire, au premier abord, que cette augmentation est liée aux marionnettes, ce que semblent confirmer les 72 % de 1740, c'est-à-dire, en fait, de *La Descente d'Énée aux enfers*, mais la valeur la plus haute correspond à 1737, l'année de *L'Éclipse favorable* qui n'est pas une pièce pour les marionnettes ; d'autre part, les pièces pour marionnettes de 1744 ont seulement 45 % d'airs communs.

Ces chiffres nous indiquent une tendance générale — la diminution progressive des airs communs — mais qui n'est pas sans exceptions (1719, 1737).

Cette analyse peut être poussée plus loin (voir fig. 2). On remarque, en effet, que la proportion des airs employés entre 10 et 14 fois est relativement stable : environ 7 %, avec un écart-type très faible, 0,03. Le cas des airs moyennement courants (15 à 49 occurrences) est sensiblement différent : ils varient beaucoup d'une année à l'autre, sans qu'on puisse véritablement établir une constante — 24 % en 1723, 39 % l'année suivante. On remarquera cependant que, si l'on excepte le cas bien particulier de l'année 1736, les airs moyennement courants passent, proportionnellement, devant les airs les plus courants en 1721, puis le restent. En ce qui concerne, en revanche, les airs les plus courants, ceux qui sont employés plus de 50 fois, la proportion varie de 9 % (1729) à 53 % (1736)⁶⁹ ; pour ces airs, il y a un tournant très net à partir de 1719 : ils sont entre 31 et 51 % de 1711 à 1718, puis de 19 % à 28 % de 1719 à 1726.

Au fil du temps, les vaudevilles les plus courants — les « vieux couplets » des *Couplets en procès* de 1730 laissent davantage de place à des airs nouveaux, mais cette tendance s'annonce en fait dès les années 1720 et ne bannit pas ces airs qui continuent de constituer une base solide pour Fuzelier. N'oublions pas que nous parlons ici d'un total de 87 airs : Fuzelier en utilise au cours de sa carrière au moins 450.

Une autre tendance est l'augmentation du nombre de vaudevilles différents par pièce. On peut l'évaluer en calculant le nombre de vaudevilles par pièce sur le nombre de couplets. La valeur de cet indicateur oscille entre 0,315 et 1 — 1 signifie que chaque couplet est sur un vaudeville différent. La valeur 1 n'est cependant atteinte que pour deux pièces, *l'Avant-prologue* de 1717 et *Les Adieux de Melpomène* de 1725, qui ne comportent que peu de couplets (respectivement 4 et 5). On peut considérer ces valeurs comme peu représentatives et les omettre. En ne considérant, alors, que les pièces dont le nombre de couplet est supérieur ou égal à dix, le minimum est toujours 0,315 (*L'Opéra de Campagne*) et le maximum 0,964 (*Le Saut de Leucade*). La moyenne pour l'ensemble est de 0,678. Si l'on considère les trois périodes 1713–1718, 1719–1726, et 1729–1744 que nous avons établies plus haut, on obtient les résultats suivants :

69. Même si l'on met à part l'année 1736, où il n'y a qu'une seule pièce, 17 couplets, il y a 51 % d'airs courants en 1713.

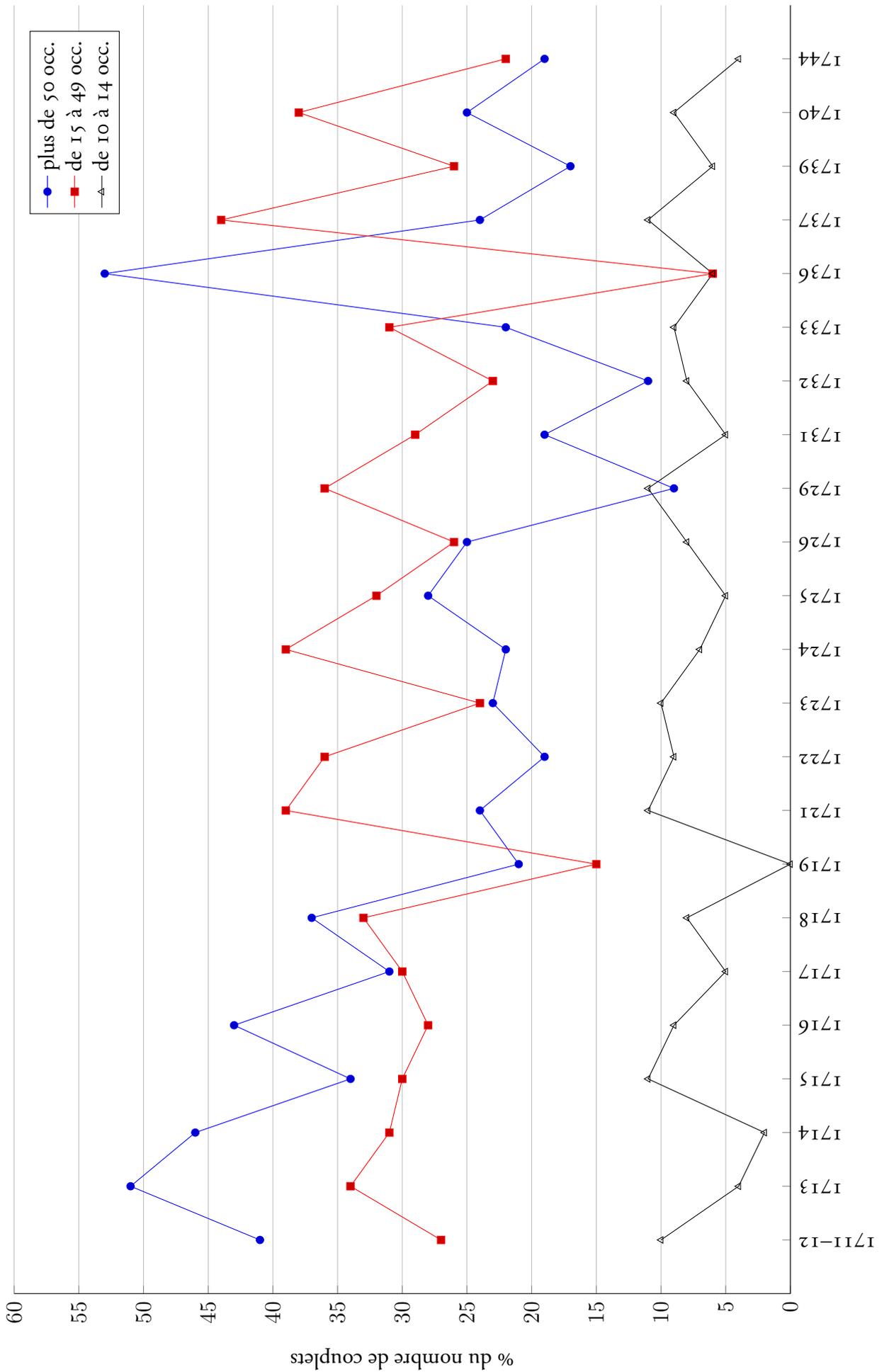


FIGURE 2 : Proportions de couplets sur les airs utilisés au moins 10 fois,.

	minimum	maximum	moyenne	écart-type
1713–1718	0,314	0,733	0,520	0,156
1719–1726	0,413	0,964	0,768	0,142
1729–1744	0,580	0,956	0,794	0,107

Toutes les valeurs augmentent au fil des périodes ; la moyenne et le maximum restent cependant assez proches entre 1719–1726 et 1729–1744. On notera, en revanche, que l'écart-type diminue dans la dernière période, et le minimum augmente sensiblement : cela indique qu'il devient de plus en plus rare d'écrire une pièce avec peu de vaudevilles différents. Un cas intéressant est fourni par *Le Ravisseur de sa femme*, résultat d'un remaniement d'*Arlequin devin par hasard* : c'est cette pièce qui fournit la valeur minimale dans la période 1719–1726, et d'autre part la seule valeur inférieure à 0,5 après, justement, *Arlequin devin par hasard* en 1716. Il ne nous semble pas interdit de voir dans cette étrangeté de la pièce au milieu des autres pièces des années 1720 la marque de son ancienneté.

Il faut considérer à part les pièces par écrivains :

	minimum	maximum	moyenne	écart-type
1711–1712	0,545	0,833	0,695	0,126

Comme dans la période 1729–1744, l'écart-type est assez faible, les valeurs sont resserrées — elles le sont même davantage : si le minimum est presque le même, le maximum est encore plus faible. Notons que ces chiffres sont d'autant plus difficiles à interpréter que nous n'avons pas omis *Orphée ou Arlequin aux enfers* et *Sancho Pansa*, qui ne contiennent chacun que 6 couplets — c'eût été se priver d'un tiers du corpus des écrivains ; or, ces deux pièces donnent la valeur du maximum : dans chacune, un seul vaudeville est utilisé pour deux couplets. Tout se passe comme si, dans les pièces par écrivains, Fuzelier cherchait à diversifier les vaudevilles — ce qui est permis par le faible nombre de couplets par pièce : 17,17 en moyenne, contre 86,25 pour la période 1713–1718 — alors que la nature même de la pièce par écrivains, qui exige d'employer des airs bien connus, l'empêche de remplir entièrement ce projet.

Ces chiffres indiquent que le souci de la variété des airs est très peu présent avant 1719, et qu'il le devient par la suite. Il est peut-être lié à la diminution des contraintes : chez les Italiens de 1721 à 1724, puis à l'Opéra-Comique de 1724 à 1739 et aux marionnettes en 1740 et 1744, le mélange de parlé et de chanté est parfaitement admis ; il est donc possible pour Fuzelier de ne placer des vaudevilles que lorsqu'il le souhaite, et donc les choisir avec davantage de soin ; le vaudeville n'est plus une contrainte judiciaire mais un choix esthétique, dramaturgique et stratégique. Il n'est pas anodin de remarquer qu'avant 1718, les valeurs les plus élevées concernent le bref prologue *Colombine fée*, qui ne compte que 15 couplets, et *Arlequin défenseur d'Homère*, qui a été remanié par Le Sage et d'Orneval pour son intégration à leur recueil. De même, on peut remarquer que la seule valeur inférieure à 0,6 après 1724 (la réouverture de l'Opéra-Comique), en exceptant bien sûr *Le Ravisseur de sa femme* dont nous avons parlé plus haut, est la pièce pour marionnettes *Le Trompeur trompé*, entièrement en vaudevilles. Il semble donc bien y avoir un lien entre la proportion de vaudevilles et la variété de ceux-ci — lien confirmé par l'analyse du graphique de la page 285 : on y remarque à de

nombreuses reprises que les courbes représentant l'une la proportion de vaudeville différents sur le nombre de couplets, l'autre la proportion de mots chantés sur le nombre total de mots, s'inversent, et que les pics de l'une sont les creux de l'autre.

Ces recherches, ces remarques, ces chiffres vont tous dans le même sens : celui d'une absence de système stable ; si l'on remarque des tendances générales, elles ne sont jamais sans exception : il y a toujours une occurrence d'un vaudeville à refrain qui ne comporte pas le refrain, une pièce avec peu de vaudevilles différents au milieu de pièces aux airs variés, une autre entièrement chantée au milieu de nombreuses à se partager équitablement entre prose et vaudevilles. Dans *Les Couplets en procès*, Maître Gossel, pour défendre les vaudevilles anciens, chante ceci :

Je conviens qu'ils ne font pas rire
Lorsqu'ils n'ont rien qui vaille à dire,
 Mais un *Zon-zon*,
 Un *Ha-voyez-donc*,
Qui chante une pensée
 Bien sensée,
 Bien troussée,
Est toujours de saison⁷⁰.

Il nous semble qu'une telle affirmation pourrait s'appliquer également à tous les airs : l'essentiel, généralement, n'est pas l'air employé mais le contenu qui y sera apposé. Que ce soit dans le couplet lui-même ou dans l'alternance des vaudevilles avec la prose, Fuzelier met à profit toute la diversité des moyens que lui offrent le vaudeville pour atteindre son but : divertir.

70. *TFLO*, t. VII, p. 346.

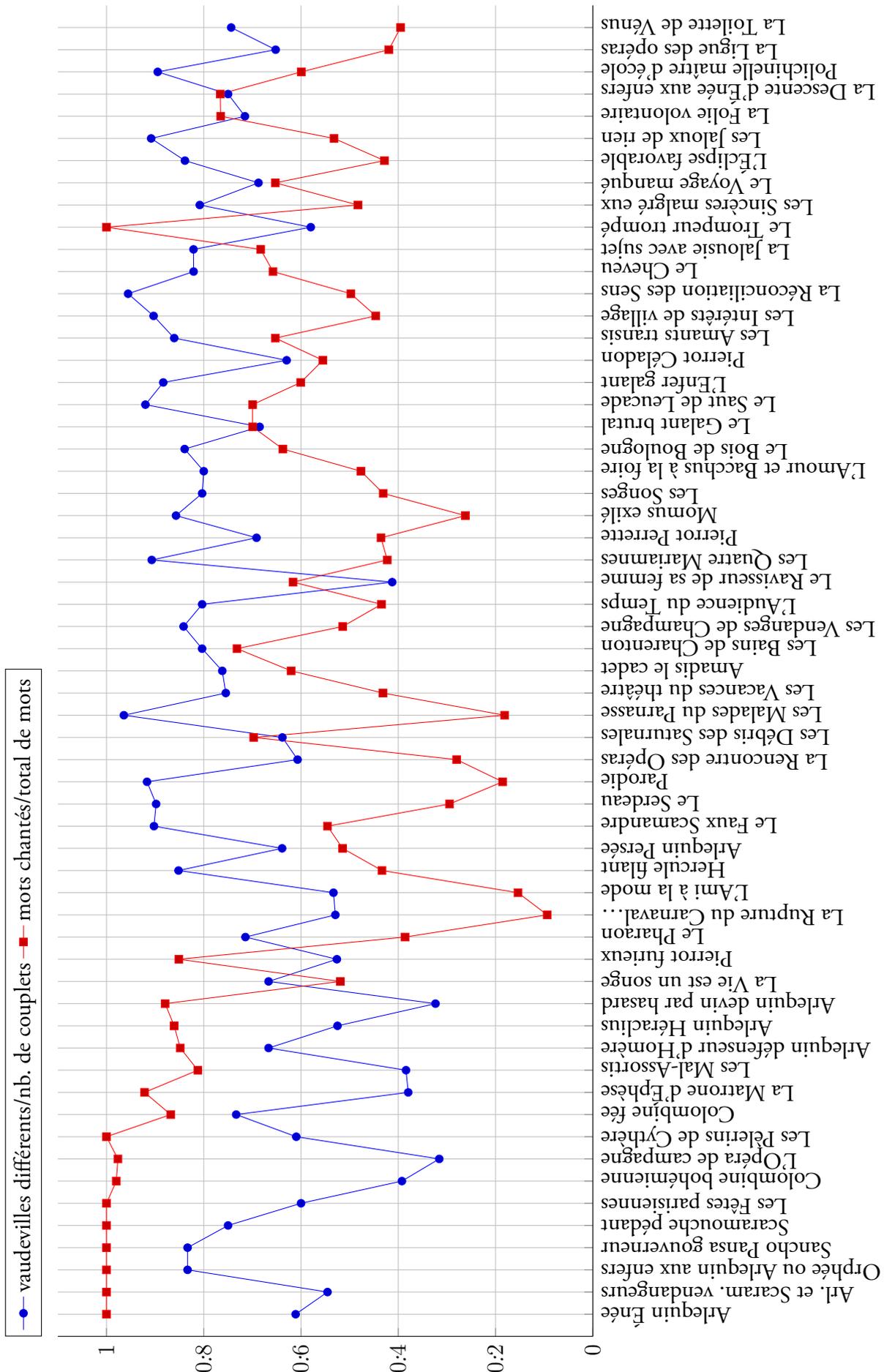


FIGURE 3 : Proportion de vaudevilles différents et de chanté

CHAPITRE VIII

L'impossible analyse : le lien texte-musique dans les vaudevilles

Il faut considérer la déclamation comme une ligne et le chant comme une autre ligne qui serpenterait sur la première. Plus cette déclamation, type du chant, sera forte et vraie, plus le chant qui s'y conforme la coupera en un plus grand nombre de points.

Denis Diderot, *Le Neveu de Rameau*¹.

Quiconque a tenté de chanter les vaudevilles, et *a fortiori* de recréer un opéra-comique à vaudevilles, s'est heurté à des cas dans lesquels le résultat de l'alignement des syllabes métriques du texte avec les notes ne le satisfaisait pas. Ceci pose la question du lien entre la musique et le texte, et plus précisément entre la structure musicale (rythmique et mélodique) et la prosodie du texte. Nous commencerons par donner quelques définitions, puis nous analyserons plusieurs pièces dans lesquelles le lien entre texte et musique a fait l'objet d'un certain soin pour en tirer quelques conclusions sur les attentes, en termes de prosodie musicale, de Fuzelier ; nous tenterons ensuite de montrer en quoi ces analyses sont peu applicables aux couplets écrits sur des vaudevilles, et nous terminerons par quelques hypothèses.

I Définitions et prolégomènes

I.1 Prosodie, lecture

On peut définir ainsi la prosodie :

En grammaire traditionnelle, la prosodie s'attache en majeure partie à décrire ces propriétés des syllabes que sont la quantité (ou durée) et l'accent (dit parfois «tonique»). Tout énoncé, qu'il soit prose ou vers, peut être soumis à une analyse prosodique : un vers n'est en effet rien d'autre qu'un énoncé littéraire qui subit, en plus, des contraintes métriques. En identifiant trois, quatre voire sept accents toniques dans «Ô rage, ô désespoir, ô vieillesse ennemie», ou en reconnaissant certaines de ces syllabes comme longues et d'autres comme brèves, on se livre à l'analyse prosodique d'un énoncé (qui, incidemment, se trouve être aussi un vers) et en aucun cas à l'analyse métrique de ce vers².

1. Denis Diderot, *Le Neveu de Rameau*, éd. Pierre Chartier, Le Livre de Poche, 2002, p. 131.

2. Olivier Bettens, « Chronique d'un éveil prosodique (1547–1643) : chanson, psaume, vaudeville, vers mesuré, air de cour au “petit siècle” », en ligne, <http://virga.org/cvf/chronique.php> (consulté le 27 juin 2014).

Cette définition rejoint celle de d'Olivet dans son *Traité de la prosodie française* :

Par ce mot, *Prosodie*, on entend la manière de prononcer chaque syllabe régulièrement, c'est-à-dire suivant ce qu'exige chaque syllabe prise à part et considérée dans ses trois propriétés qui sont l'accent, l'aspiration et la quantité³.

En somme, la prosodie est l'art de prononcer correctement. À cet égard, la prosodie est la première étape de ce que Grimarest appelle le *récitatif*, c'est-à-dire l'art de bien dire (réciter) un texte⁴.

Mais le lien entre texte et musique est lui-même souvent appelé *prosodie*⁵ ; la prosodie serait alors, pour résumer, l'art de transposer, de refléter dans la musique la prononciation correcte.

Un autre concept, très utile, mis en place par Jean-Pierre Ouvrard et repris par Olivier Bettens⁶, celui de *lecture*, sert à désigner « la manière dont un compositeur analyse et traite un texte poétique⁷ » : « la mise en musique d'un texte en constitue une "lecture"⁸ ». L'un des axes de l'analyse du rapport entre texte et musique consiste à comparer la prosodie du texte (accent, quantité) à la lecture qu'en propose la mise en musique, et à déterminer si lecture et prosodie concordent ou discordent, ou, pour être plus précis, en quoi lecture et prosodie concordent et discordent.

De telles études ont été menées sur plusieurs répertoires, et pour la période qui nous intéresse, c'est principalement le récitatif qui a été étudié, et surtout le récitatif de Lully⁹. On peut dès lors être tenté, non pas d'étendre ni d'adapter, mais bien de mettre en place une nouvelle analyse pour les couplets écrits sur des vaudevilles.

Olivier Bettens a montré que les attentes en manière de concordance entre texte et musique étaient bien différentes pendant la période qui va de 1550 à 1650 de celles d'aujourd'hui¹⁰ ; peut-on en dire autant de la période 1700–1750 qui nous intéresse ? On sait qu'entre temps, Lully et l'omniprésence du récitatif ont profondément marqué la façon de mettre en musique un texte. Si

3. Pierre-Joseph d'Olivet, *Traité de la prosodie française*, p. 5.

4. Jean Léonor Le Gallois de Grimarest, *Traité du récitatif dans la lecture, dans l'action publique, dans la déclamation et dans le chant*, Paris, Le Fevre et Ribou, 1707, p. 1.

5. Voir par exemple Vincent d'Indy, « Notions générales sur la prosodie dans la musique vocale », *Cours de composition musicale*, t. III, Paris, Durand, p. 355–360.

6. Jean-Pierre Ouvrard, « Les jeux du mètre et du sens dans la chanson polyphonique française du XVI^e siècle (1528–1550) », *Revue de Musicologie*, 67(1)-1981, p. 5–34 ; Olivier Bettens, « Chronique... », art. cit.

7. Olivier Bettens, « Chronique... », art. cit.

8. Jean-Pierre Ouvrard, « Les jeux du mètre... », art. cit., p. 6, § 1.0.2.

9. Olivier Bettens, « Récitatif et diction théâtrale : que nous chante l'alexandrin de Quinault-Lully ? », en ligne, <http://virga.org/cvf/alexanq1.php> (consulté le 27 juin 2014) ; Pierre-Alain Clerc, « De Racine à Lully, de Lully à Racine : chanter comme on parle », *Analyse musicale*, 42, 2002, p. 47–59 ; Manuel Couvreur, « Le récitatif lullyste et le modèle de la Comédie-Française », dans *Entre théâtre et musique : récitatifs en Europe aux XVII^e et XVIII^e siècles*, dir. Raphaëlle Legrand et Laruine Quetin, Tours, Université François-Rabelais, Cahiers d'histoire culturelle, 1999, p. 33–45 ; Bertrand Porot, « Une prononciation expressive chez Lully : le e muet non élidé devant une voyelle », dans *La Prononciation du français dans la poésie, le chant et la déclamation*, rencontre de recherche, Tours, 30 mai 2005, *Annales de l'ACRAS*, 2, 2007, p. 468–479.

10. Olivier Bettens, « Chronique d'un éveil prosodique », art. cit.

Olivier Bettens a étudié l'alexandrin chez Lully et Quinault, et en particulier dans le récitatif¹¹, le cas des airs strictement mesurés ne leur est pas tout à fait comparable. En effet, dans le récitatif, le compositeur a tout loisir de changer de métrique musicale (d'indication de mesure), parfois à chaque mesure, ce qui n'est pas le cas dans les airs mesurés.

Les récitatifs sont majoritairement écrits en valeurs brèves (noires, croches, doubles croches), tandis que les airs mesurés abondent en valeur plus longues. Si l'on considère un petit air comme « Quand le péril est agréable » ou un menuet comme « L'amour plaît malgré ses peines », il y a là, en général, une à trois syllabes chantées par mesure (dans l'air « Quand le péril est agréable », il y a parfois plus de notes, mais ce sont de brefs mélismes), alors que dans un récitatif, il peut y avoir parfois une ou deux notes dans la mesure, mais il y en a souvent plus ; ainsi, dans le célèbre monologue d'Armide, en ne prenant en compte que les cinquante mesures de récitatif, il y a entre une et dix syllabes par mesure, et on obtient une moyenne de 5,06 syllabes par mesure¹². Si l'on considère, et nous montrerons que c'est le cas, que la lecture privilégiée à l'époque de Fuzelier — comme c'est déjà le cas à l'époque de Lully — est accentuelle et non pas quantitative, et que d'autre part que, grossièrement, les débuts de mesures marquent les temps “accentués”, cela signifie qu'il y a dans un récitatif une syllabe “accentuée” toutes les 5 environ syllabes dans un récitatif, contre toutes les 1,75 à 3,5 notes dans un air mesuré et donc dans un vaudeville.

D'autre part, il faut considérer la spécificité des couplets destinés à être chantés sur des vaudevilles : ici, la lecture du texte n'est pas opérée par un compositeur, puisque la musique précède le texte. En somme, si les couplets écrits sur des vaudevilles sont comparables à quelque chose dans la musique “savante”, c'est aux airs des opéras écrits sur des *canevas*. C'est donc à partir de ceux-ci que nous montrerons quelle *lecture* — au sens donné à ce mot par Gouvard — est privilégiée dans la première moitié du XVIII^e siècle.

Pour rester au plus près de ce que peut être l'écriture des couplets sur vaudevilles, nous nous proposons de tenter de cerner les attentes prosodiques à partir des airs pour lesquels la musique a précédé le texte. Nous en tirerons les préférences de Fuzelier en matière de traitement de l'alignement texte-musique.

1.2 Canevas et airs parodiés

Définition

Le procédé d'écriture « sur l'air de » n'est pas exclusivement réservé aux œuvres en vaudevilles : il est également employé pour des chansons, et même dans l'écriture des opéras. Ils peuvent alors être désignés, comme en atteste l'*Encyclopédie*, par le mot de “canevas” :

-
11. Olivier Bettens, « Récitatif et diction théâtrale... », art. cit. (consulté le 27 juin 2014).
 12. À titre de comparaison, cette moyenne se place à 2 exactement pour « Quand le péril est agréable », à 1,75 pour le menuet « L'amour plaît malgré ses peines », à 3,5 dans la gavotte « On n'aime point dans nos forêts » qu'on trouve dans *Zéphyre et Flore* de Lully fils. Nous prenons à dessein ces trois airs pour exemple, car tous sont aussi des vaudevilles. Pour « Réveillez-vous, belle endormie », on obtient une moyenne de 2,125 syllabes par mesures.

CANEVAS : on donne ce nom à des mots sans aucune suite que les musiciens mettent sous un air qu'ils veulent faire chanter après qu'il aura été exécuté par l'orchestre et la danse. Ces mots servent de modèle au poète pour en arranger d'autres de la même mesure et qui forment un sens. La chanson faite de cette manière s'appelle aussi canevas ou parodie.

Il y a de fort jolis canevas dans l'opéra de *Tancrède* ; «Aimable vainqueur» d'*Hésione* est un canevas ancien ; «Ma bergère fuyait l'amour» des *Fêtes de l'Hymen et de l'Amour* en est un moderne¹³.

Cet article signale un double sens : le canevas, c'est non seulement le texte provisoire donné par le musicien au librettiste et sur lequel ce dernier calquera un poème définitif, mais c'est aussi ce poème définitif.

Fuzelier, on l'a vu, a écrit des livrets d'opéras ; par ailleurs, nous savons qu'il était lui-même musicien¹⁴. Il ne nous semble, à cet égard, pas improbable qu'au lieu des « mots sans aucune suite », les compositeurs lui aient fourni la partition de l'air. Cette hypothèse nous semble confirmée par une lettre de Couperin à Fuzelier dans laquelle le compositeur lui demande de nouvelles paroles pour un air ; or, au lieu de lui fournir le texte des premières paroles, il lui copie la partition¹⁵. D'autre part, il a aussi parodié un certain nombre de danses d'opéras soit dans ses pièces (par exemple des airs des *Fêtes grecques et romaines* dans *La Rencontre des Opéras* et *Les Débris des Saturnales*), soit dans ses poésies fugitives ; dans ces deux cas, il n'a pas eu lieu de travailler directement avec le compositeur, qui ne lui a donc certainement pas fourni de canevas préparatoire. Nous estimons donc que les airs parodiés, aussi bien dans les opéras qu'ailleurs, constituent un échantillon privilégié pour évaluer comment Fuzelier traite le rapport entre texte et musique quand il ne travaille pas à partir d'un schéma métrique préexistant, mais uniquement à partir de la musique elle-même.

Établissement du corpus

Encore faut-il pouvoir déterminer quels airs ont été parodiés dans les opéras. À cet égard, nous avons deux indices. Le premier nous est fourni par la définition de l'*Encyclopédie* :

C'est dans ces canevas que l'on trouve des vers de neuf syllabes, dont le repos est à la troisième ; ce poète admirable [Quinault] ne s'en est servi que dans ces occasions.

Les bons poètes lyriques ne s'écartent jamais de la règle qui veut que les rimes soient toutes croisées, hors dans les canevas seulement. Il y en a tel qui forcément doit être en rimes masculines, tel autre en demande quatre féminines de suite. Il y en a enfin, mais en petit nombre, dont toutes les rimes sont de cette dernière espèce¹⁶.

13. *L'Encyclopédie*, art. Canevas.

14. Voir p. 40.

15. Voir Denis Herlin, « "Souvent dans le plus doux sort" : à propos d'une lettre autographe et d'un air inédit de François Couperin », dans *Noter, annoter, éditer la musique : Mélanges offerts à Catherine Massip*, éd. Cécile Reynaud et Herbert Schneider, Droz, 2012, p. 161–175.

16. *L'Encyclopédie*, art. cit.

Deux critères, donc : les cadences rimiques, dans les canevas, peuvent n'être pas alternées (« croisées »)¹⁷, et on s'y autorise les vers 9 v.

D'autre part, nous possédons un document qui cite explicitement des airs parodiés : une lettre, qui semble n'être pas parvenue jusqu'à nos jours, mais qui a cependant été copiée et publiée par l'historien Lionel de La Laurencie, du compositeur Aubert adressée à Fuzelier à propos de *La Reine des Péris* ; il y est justement question de « parodies » :

J'ai reçu vos parodies que j'ai montrées à madame de Prie qui en est fort contente. Le chœur reprend la grande gavotte du prologue ; l'air de bas-dessus est comme vous me le marquez « Amour, vous triomphez » ; la parodie de l'air des matelots est fort bien, c'est-à-dire celle qui dit « La jeunesse fait bien » ; elle est faite à merveille ; mais la seconde, qui dit « L'amour vous appelle tous » n'est pas nécessaire, d'autant plus qu'elle n'est pas sur notre mémoire. Je vous prie de ne pas négliger de faire les autres et de me les envoyer à mesure. Faites aussi des paroles pour un air dans la bergerie¹⁸.

Ce témoignage, outre qu'il nous indique que le nombre d'airs parodiés était convenu à l'avance, voire consigné dans une sorte de contrat (« mémoire »), nous en indique clairement deux¹⁹, plus un air de la bergerie qu'il n'est guère difficile d'identifier :

- la gavotte « les plaisirs, claires fontaines » du prologue ;
- l'air de matelots « La jeunesse fait bien », acte I, sc. IV ;
- le menuet « Dans nos bois / Le cœur seul a des droits », acte III, sc. VIII.

Dans ces deux cas, comme on pouvait s'y attendre, la musique est notée d'abord en version strictement instrumentale, puis une seconde fois avec les paroles (généralement, la mélodie est notée dans une autre clef pour la voix, voire à une autre octave). Nous pensons que les autres cas où ce modèle éditorial est reproduit relèvent aussi de la pratique du canevas²⁰ ; dans le cas de *La Reine des Péris*, on peut donc compléter la liste — comme y invite la lettre qui évoque d'« autres » parodies — avec les trois airs suivants :

- les deux fanfares pour la chasse, acte I, sc. VI, « Beauté qui veut se défendre » et « D'où vient qu'on s'embarrasse » ;

17. C'est-à-dire que l'auteur peut contrevenir à l'alternance de vers masculins et féminins ; en versification littéraire stricte, la règle veut que si l'on change de terminaison (de rime), on doit changer de cadence (masculin ou féminin) ; ce que signifie la remarque de l'*Encyclopédie*, c'est que dans les canevas, on peut contrevenir à cette règle, et de fait, on rencontre en effet des airs dont les cadences sont toutes masculines ou toutes féminines, par exemple.

18. Lettre citée par Lionel de La Laurencie, *L'école française de violon de Lully à Viotti*, Paris, Delagrave, 1922, t. I, p. 205–206. La Laurencie comprend cependant mal le mot « parodie » et commente comme s'il s'agissait de la parodie dramatique *La Reine des Péris* écrite par Le Sage et d'Orneval pour la foire Saint-Laurent de 1725.

19. L'air « Amour, vous triomphez » n'est manifestement pas parodié, c'est un air développé, avec vocalises. La proposition dans laquelle il se trouve ne laisse d'ailleurs pas entendre qu'il en fût une.

20. Notons que les deux exemples cités par Cahusac dans l'article de l'*Encyclopédie*, « Aimable vainqueur » dans *Hésione* et « Ma bergère fuyait l'amour » dans *Les Fêtes de l'Hymen et de l'Amour*, sont également présentés ainsi dans les partitions.

- l'air pour les péris « Redoublez nos flammes », acte V, sc. VI.

Nous avons également cherché dans quelques autres pièces lyriques les canevas que nous avons pu repérer, toujours sur ce même modèle éditorial : version instrumentale suivie d'une version vocale dont le texte musical est identique²¹.

Pour compléter cet ensemble, nous avons recueilli quelques danses d'opéra parodiés soit dans des œuvres dramatiques, soit à titre d' « amusements lyriques », comme « De l'objet que j'aime », *Les Fêtes grecques et romaines*, II^e entrée, air des bacchantes²² ou « Quoi, toujours on s'écrira » sur les menuets du prologue des *Les Indes galantes*²³

2 Lecture musicale et attentes prosodiques

2.1 Les longues et les brèves ?

En premier lieu, il convient de s'arrêter un instant sur la question des quantités. En effet, l'article « Opéra-Comique » du *Dictionnaire dramatique* de Chamfort recommande aux auteurs de couplets sur vaudevilles « d'observer exactement les règles de la prosodie²⁴ », et en particulier d'éviter de « met[tre] une syllabe longue sur une note brève ». La définition qu'il donne ensuite des notes « longues » montre qu'il fait en fait une confusion entre quantité et accent tonique :

Dans une mesure à deux ou quatre temps, la note qui suit la barre est toujours longue, la seconde brève, la troisième longue, la quatrième brève. Dans une mesure à trois temps, la première est longue, les deux autres sont brèves pour l'ordinaire²⁵.

Outre la confusion entre note et temps (il peut bien y avoir plus ou moins de trois notes dans une mesure à trois temps), c'est ici manifestement la définition des temps forts et des temps faibles que donne Chamfort. Comment dès lors ne pas se demander si la même confusion ne s'étend pas au texte, et si les longues et les brèves ne sont pas, en réalité, les syllabes qui portent l'accent et celles qui ne le portent pas ? À cet égard, il faut remarquer que la notion d'accent tonique est totalement absente des traités ; ainsi, Grimarest, dans son chapitre sur les accents, ne parle que des signes diacritiques.

Dans la lettre que Couperin adresse à Fuzelier pour lui demander des paroles sur un air, le musicien lui écrit ceci :

On vous demande, monsieur, un second couplet sur le petit air de Bacchus qui vous plaît tant. J'en ai mis la musique ici bas, afin que vous vous conformiez aux brèves et aux longues du premier couplet²⁶.

21. Il est éventuellement transposé pour s'adapter à une voix plus grave.

22. BHVP, NA 231, *Amusements lyriques*.

23. Voir page 31.

24. Sébastien Roch Nicolas Chamfort et Joseph de La Porte, *Dictionnaire dramatique*, Paris, Lacombe, 1776, p. 341.

25. *Idem*, p. 342.

26. Cité par Denis Herlin, « Souvent dans le plus doux sort » : à propos d'une lettre... », art. cit.

La seconde phrase n'est pas très claire. Couperin attend-il de Fuzelier qu'il se fie au premier couplet ou à la musique ? La lettre porte bien la musique, avec les paroles sous les notes. Selon nous, c'est bien à la musique que Couperin conseille de se référer ; quel intérêt y aurait-il eut sinon à la copier dans la lettre, alors qu'il eut été bien plus facile de n'y mettre que le texte²⁷ ? Il indique probablement le texte pour que Fuzelier puisse également se conformer au moule métrique.

Sou-vent dans le plus doux sort, le plus tendre a-mour s'en - dort Si Bac-chus
 8 ne le ré-veil - le L'hy-men tient son feu de l'a-mour. L'a-mour quel-que-
 15 fois à son tour doit le sien au dieu de la treil-le. L'hy-men tient son feu de l'a-
 22 mour. L'a-mour quel-que-fois à son tour doit le sien au dieu de la treil - le.

FIGURE 1 : Air de François Couperin tel qu'il le copie dans sa lettre à Fuzelier.

À la mesure 1, le mot « dans », qui est long²⁸, est sur une note brève, la plus brève de la mesure (une double croche) ; inversement, l'article « le », bref²⁹, est sur une note un peu plus longue (une croche). Plus loin, à la mesure 8, le même article est sur une valeur encore un peu plus longue (une croche pointée). Si l'on veut considérer que la « longueur » musicale est tonique (c'est-à-dire que ce qu'on appelle long en musique est en fait la tonique, le « temps fort »), mais que celle du texte en revanche est bien quantitative, c'est-à-dire que la tonique musicale devrait porter une syllabe longue, cette même mesure 8 mettra à mal cette hypothèse : en effet, les deux toniques musicales possibles (le premier temps de la mesure, ou le deuxième temps si l'on considère que les mesures 7 et 8 forment une hémiole) portent des syllabes brèves (« ne » et « le »). De même, « sien », mesures 17 et 26, est bref³⁰ ; il est pourtant doté d'un premier temps (tonique) et d'une valeur longue.

27. D'autant que Couperin a dû prendre la peine de tracer les lignes des portées.

28. Cf. Bacilly, p. 336 : « un, on, mon, ton, son, rien, bien, tien, sien, long, donc, sans, dans, grand, tant, etc., tous ces monosyllabes sont longs, à moins qu'ils précèdent un autre monosyllabe long dont la première lettre soit une voyelle ou un mot de deux syllabes qui soit féminin et dont la première lettre soit pareillement une voyelle » (nous soulignons) ; ici, « dans » n'est pas suivi d'une voyelle, il ne peut donc être bref.

29. Bacilly, p. 337, classe les mots « de, me, te, le, ce, que », c'est-à-dire ceux constitués seulement d'une consonne et d'un -e instable, parmi les « monosyllabes qui sont naturellement brefs ».

30. Voir note 28 ; ici, contrairement à ce qui se passait pour « dans », le mot est bien suivi d'un monosyllabe jonctif.

Nous concluons de ces observations, que l'on pourrait étendre à bien d'autres airs, d'une part qu'il y a bien, dans les écrits sur l'alignement texte-musique une confusion entre quantité et accentuation, et d'autre part que contrairement à ce qui pouvait se passer encore chez les compositeurs d'airs sérieux du xvii^e siècle, le modèle de lecture musicale des textes au xviii^e siècle fait davantage de cas de l'accent tonique que de la quantité syllabique.

2.2 Analyse de quelques canevas

Considérons d'abord cet exemple, un air chanté par un Satyre dans le prologue des *Amours déguisés* (voir la musique fig. 2) :

Que d'exploits
L'Amour doit à la treille !
Il a su cent fois
Choisir le verre et la bouteille
Pour son carquois.
Sans Bacchus l'Amour a des alarmes,
Sans l'Amour Bacchus a moins de charmes ;
Il faut les servir tous deux
Pour être heureux.
Quand ces dieux ont réuni leurs armes,
Non, rien n'est si doux
Que d'éprouver leurs coups.

La lecture de Fuzelier est simple : à chaque premier temps de mesure correspond une fin de vers, sauf pour les vers 6 et 7, de rythme 3-6 et qui mettent en place un parallélisme (Sans Bacchus, Sans l'Amour). Tous les premiers temps de mesure sont donc alloués à une DVM. On peut de plus remarquer que le découpage en sous-parties (ou grandes phrases) musicales et celui du texte sont identiques : nous avons marqué dans le texte ci-dessus les cadences parfaites par des blancs typographiques, ils correspondent tous à des fins de phrases littéraires.

Quand Fuzelier écrit, pour on ne sait quelle occasion, des paroles sur les menuets du prologue des *Indes galantes*, il n'agit pas autrement³¹ : les fins de vers tombent systématiquement sur des débuts de mesures (voir la musique à la fig. 3).

Quoi, toujours on s'écrîra,
Ha ! ha !
Qu'elle est niaise !
Maman sans cesse me dit
Que j'aille chercher de l'esprit.
Ce reproche m'est fâcheux,
J'en aurai, je le veux.
Si je pouvais savoir
Où l'on va s'en pourvoir,
Je ferais mon devoir
Pour en avoir,
Même autant que Blaise.

31. AN AJ/13/1034. Nous n'analyserons ici que le premier menuet, le second posant problème quant à la réalisation.

Que d'ex - ploits L'A - mour doit à la treil - le ! Il a su cent
fois Choi - sir le verre et la bou - teil - le Pour son car - quois. Sans Bac -
chus l'A - mour a des a - lar - mes, Sans l'A - mour, Bac - chus a moins de
char - mes, Il faut les ser - vir tous deux, Pour être heu - reux. Quand ces
dieux ont ré - u - ni leurs ar - mes, Non, rien n'est si doux Que d'é - prou - ver leurs coups.

FIGURE 2 : Thomas-Louis Bourgeois, *Les Amours déguisés*, prologue, air d'un Satyre.

Mais puisque Blaise en a tant,
Blaise est fort obligeant.
Parlons-lui, le voilà !
Pour cette bague-là,
Blaise va me faire aise :
Il m'en donnera.

À chaque début de mesure correspond une fin de vers, sauf les mesures 1, 5, 7. Pour la première mesure, il est évident qu'un vers ne pouvait pas finir dès le premier temps ; on remarquera que Fuzelier y a mis une exclamation monovocalique. La mesure 7 ne porte pas une fin de vers mais tout de même bien une tonique (*chercher*). Quant aux mesures 3 et 5, dans la partition originale, leurs premiers temps ne sont pas attaqués, mais la note y est liée avec la précédente ; si on ne les "délie" pas, le texte ne peut pas être placé sous la musique. On remarque donc que dans la première partie de ce menuet, quand Fuzelier doit choisir où placer ses fins de vers, il choisit les mesures paires.

Considérons maintenant cette Gavotte de l'entrée « Vénus et Adonis » des *Amours des déesses*, dans laquelle nous avons marqué les premiers temps de mesures par des italiques :

Quoi, tou-jours on s'é-crí-ra, Ha ! ha ! Qu'elle est ni - ai - se ! Ma-man sans ces-se me
dit Que j'ail - le cher - cher de l'es - prit. Ce re - pro - che m'est fâ -
cheux, J'en au - rai, je le veux. Si je pou - vais sa - voir Où l'on va s'en pour -
voir, Je fe - rais mon de - voir Pour en a - voir, Même au - tant que Blai - se.
Mais puis - que Blaise en a tant, Blaise est fort o - bli - geant. Par - lons - lui, le voi -
là ! Pour cet - te ba - gue - là, Blai - se va me faire ai - se : Il m'en don - ne - ra.

FIGURE 3 : Jean-Philippe Rameau, *Les Indes galantes*, prologue, menuet.

L'Amour *mé*rite vos *vœux*,
Quand même *il* cause nos *larmes* :
Ses coups *les* plus rigoureux,
N'effacent jamais ses *charmes* :
Ne craignons pas de nous *rendre*,
La Raison *prétend* en vain nous alarmer ;
Un cœur *tendre*
Perd à se *défendre*,
L'on ne peut trop *tôt* savoir aimer.

Les fins de vers sont placés implacablement toutes les deux mesures ; autrement dit, tous les premiers temps de mesures paires portent une fin de vers. Une exception : dans (2), un vers est divisé en deux et la fin du vers « Un cœur tendre » tombe sur un début de mesure impaire. C'est donc clairement aux fins de phrases musicales que Fuzelier choisit de faire porter la tonique du vers. On remarquera qu'en dehors de ces DVM de vers, les premiers temps (des mesures paires, donc) portent aussi des clitiques («il», «les»), une prétonique de mot («*mé*rite») et une posttonique («effacent»). Cela se produit même dans les cas les plus soignés, comme cette gavotte du prologue de *La Reine des Péris* (deux posttoniques, «ne troublent» et «n'appellent», une prétonique, «souvent») :

Les *plaisirs*, claires *fontaines*,
Des nos *bords* chassent les *peines* :
Les *plaisirs* claires *fontaines*

Les plai-sirs, clai-res fon-tai-nes, De vos bords chas-sent les pei-nes, Les plai-

sirs, clai-res fon-tai-nes, De vos eaux sui-vent le cours. Que d'a-

mants sous les om-bra-ges Que vont naî-re vos ri-va-ges Trou-vent

sou-vent du se-cours ! On-des pu-res, Vos mur-mu-res Ne trou-blent point leurs beaux

jours. On-des pu-res, Vos mur-mu-res N'ap-pel-lent que les a-mours.

FIGURE 4 : Jacques Aubert, *La Reine des Péris*, prologue, gavotte.

De vos *eaux* suivent le *cours*.
 Que d'*amants* sous les *ombrages*
 Que font *naître* vos *rivages*
 Trouvent *souvent* du *secours* !
 Ondes *pures*,
 Vos *murmures*
 Ne *troublent* point leurs beaux *jours* ;
 Ondes *pures*,
 Vos *murmures*
 N'*appellent* que les *amours*.

Fuzelier a ici suivi les structures de répétitions musicales et les a reflétées dans son texte dans la première partie, qui constitue un *rabé-raa*.

Certains cas sont un peu plus complexes. C'est le cas de ce menuet de *La Reine des péris*, acte III, sc. VII (voir la musique fig. 5) :

Dans nos bois
 Le cœur seul a des droits,

Le cœur seul fait nos choix
Et nos bergers n'entendent que sa voix.

Aussi prompts que les zéphyr,
Au gré de nos désirs,
Nous voyons voler les plus charmants plaisirs.

Les Amours font les lois
De nos bocages,
Et sous nos ombrages
Les jeux sont nos emplois.

Plusieurs choses sont à remarquer. D'abord, le vers 4 occupe presque quatre mesures ; c'est un décasyllabe classique (4-6), ses deux positions métriquement contraintes (4^e et 10^e) sont sur des premiers temps de mesures paires. L'autre vers long, le vers 7, est traité différemment par Fuzelier qui y introduit un mélisme — chose rare dans ce genre de compositions poétiques, ici induite par un figuralisme sur “voler”. D'autre part, la deuxième mesure présente des motifs assez courants dans les menuets où la phrase musicale se termine non sur le premier temps de la deuxième mesure, mais est prolongée jusqu'au troisième temps par une broderie : c'est le cas aux mesures 10, 12, 13 et 14. Fuzelier choisit alors de terminer le vers non sur le premier temps, mais, avec la phrase musicale, sur le troisième. On remarque aussi, sur le premier temps de la mesure 7, un -e posttonique (« n'entendent » qui peut être résolu en faisant une hémiole — très plausible — aux mesures 6 et 7, ce qui n'est pas le cas de l'-e instable de la préposition « de » à la mesure 12.

En somme, cet exemple montre d'une part que le système qui consisterait à placer systématiquement les fins de vers sur les premiers temps des mesures ou, éventuellement, des mesures paires, n'est pas universel ; d'autre part qu'il paraît tout à fait acceptable à Fuzelier de placer sur les premiers temps des voyelles non toniques (« Au gré *de* nos désirs ») même si elles ne sont pas en milieu de vers.

Ces exemples montrent clairement que dans les airs en forme de gavotte, Fuzelier place systématiquement les fins de vers sur les premiers temps des mesures paires. Mais d'autre part les temps que l'on pourrait qualifier de “semi-forts” (premiers temps des mesures impaires) peuvent parfois porter des syllabes non toniques.

Il nous paraît important de signaler que même dans les menuets, ce sont les mesures paires, c'est-à-dire celles qui ne portent pas le début d'un pas, si l'on se contente de remplir chorégraphiquement avec des pas de menuets, lesquels occupent deux mesures, qui portent la tonique. Il en va d'ailleurs de même chez les autres auteurs, comme dans « L'amour plaît malgré ses peines » dans *Thésée*.

L'analyse de ces exemples conduit donc à repérer une tendance — le choix de placer les fins de vers sur les premiers temps des mesures paires ou sur toutes les mesures — néanmoins non exclusive, donc une absence de système sans exceptions. D'autre part, on trouve sur les premiers temps de mesure — et même si l'on exclut les premiers temps de pièces auxquels le parolier peut difficilement, sauf cas rare (exclamation, nom sans article), placer une DVM en français — des prétoniques, des posttoniques et des clitiques, même s'ils sont très minoritaires.

Dans nos bois Le cœur seul a des droits Le cœur seul fait nos
choix Et nos ber - gers n'en - ten - dent que sa voix. Aus - si
prompts que les zé - phyr, Au gré de nos dé - sirs, Nous voy - ons vo - ler...
les plus char - mants plai - sirs. Les A - mours font les lois
De nos bo - ca - ges, Et sous nos om - bra - ges Les jeux sont nos em - plois.

FIGURE 5 : Jacques Aubert, *La Reine des Péris*, acte III, sc. VII, menuet.

On remarquera toutefois que le découpage en phrases musicales (que nous avons indiqué par des blancs typographiques) et celui en groupes grammaticaux coïncident : chaque entité est cohérente ; il n'y a pas de rejet ou d'enjambement.

3 Une analyse applicable au vaudeville ?

Si l'on cherche à analyser les couplets écrits sur des vaudevilles pour les comparer aux canevas que nous venons d'évoquer, on se heurte à plusieurs obstacles. En premier lieu, il faut rappeler que contrairement à ce qui se passe dans l'écriture des canevas, le parolier d'un couplet de vaudeville n'est pas libre de placer les fins (et les débuts) de vers où il l'entend : une tradition est établie pour la plupart des airs, et en tout cas pour tous ceux qui sont courants ; Fuzelier n'y déroge pas : il respecte systématiquement le moule métrique préétabli du vaudeville. Dès lors, il ne faudrait analyser que les syllabes qui se situent à l'intérieur des vers.

D'autre part, il n'est guère aisé de se faire une idée de ce qui était réellement chanté : les vaudevilles, tradition orale qui nous est parvenue par des notations « pour mémoire », « pour ceux qui ne connaîtraient pas un air »³². Dès lors, peut-on se fier à ces notations ? Pour répondre à cette question, on peut analyser leurs convergences et divergences.

3.1 Texte musical des vaudevilles et variantes

Peut-on se fier aux notations des vaudevilles ? On sait, en effet, que les mélodies populaires recueillies à partir du XIX^e siècle présentent de nombreuses variantes, parfois importantes. N'en allait-il pas de même au XVIII^e siècle ?

Il faut remarquer, en premier lieu, que l'aire géographique qui nous intéresse est limitée : Paris. D'autre part, nous possédons plusieurs sources musicales : *TFLO* et *PNTI* en premier lieu, d'autres chansonniers, comme *La Clef des chansonniers*, les *Recueils de chansons choisies* publiés par Jean Neaulme ou le *Chansonnier français*, mais aussi des recueils instrumentaux, comme par exemple ceux dus à Hotteterre ou à Chédeville ; certaines éditions de pièces, en particulier de Favart, donnent la musique de tout ou partie de leurs vaudevilles ; il faut encore ajouter les recueils de poésies morales et religieuses sur vaudevilles, comme les cantiques et noëls de l'abbé Pellegrin ou les *Fables choisies dans le goût de de M. de La Fontaine sur des vaudevilles et petits airs aisés à chanter*. Enfin, pour les airs de provenance savante — qu'il s'agisse d'airs ou de danses d'opéras ou de vaudevilles comédies —, on peut souvent se référer à la source première. Or, on ne peut que s'étonner du peu de variantes que présentent ces sources diverses.

Pour autant, il nous semble fort hasardeux de supposer que les sources se copiaient les unes les autres. En effet, comment, en ce cas, justifier les variantes qui existent ? Il nous paraît peu probable, à une époque où le souci de la propriété intellectuelle est si peu développé, que chaque libraire-imprimeur ait voulu insérer une variante pour vérifier qu'on n'allait pas établir un texte musical à partir du sien. Les variantes montrent donc, à notre sens, que ces diverses sources, la plupart du temps, ne se copient pas les unes les autres ; d'autre part leur petit nombre et leur peu d'importance incite à penser qu'il a bien existé, pour les vaudevilles, une sorte de texte musical de référence.

Un exemple de variantes minimales : « Attendez-moi sous l'orme »

Le vaudeville final de la comédie *Attendez-moi sous l'orme* de Regnard ou Dufresny (Comédie-Française, 1694), passé dans la mémoire collective, a été publié dans un recueil d'*Airs de la comédie*

32. Voir la préface du *TFLO* : « Nous avons recherché avec soin les paroles originales de chaque vaudeville, et même nous le désignons souvent par son refrain ou par son trait le plus connu, sans avoir toujours égard à son commencement. Par là nous épargnons au lecteur la peine de recourir à la table des airs notés qui est à la fin de chaque volume, ce qu'il ne sera obligé de faire que pour les couplets dont il ne saura point les airs. ».

*Attendez-moi sous l'orme*³³ (fig. 6) ; on le retrouve ensuite dans *TFLO* et *PNTI* (fig. 7 et 8), avec déjà quelques variantes, et dans les *Fables choisies* (fig. 9).

Passons sur la transposition : notons simplement que les versions “vaudeville” le donnent toutes trois en *ré* mineur, sans doute parce qu’il se trouve ainsi dans un tissu plus couramment accessible. Passons aussi rapidement sur la notation des levées et des fins de parties, qui ne sont sans doute affaire que de notation. Notons cependant que le rythme est noté tout à fait différemment dans la version donnée par les *Fables* : au lieu du rythme pointé, l’air se trouve ici noté en ternaire.

Remarquons surtout que la mélodie de la deuxième partie s’est, semble-t-il, altérée en passant dans la mémoire collective : elle est identique dans les trois versions “vaudeville”, mais présente des différences importantes avec la version originale. Pourtant, il paraît difficile d’admettre que ces trois versions se sont copiées les unes les autres : on y trouve de menues différences — la notation du rythme dans les *Fables*, à la mes. 1, les notes 2 et 3 sont *fa–mi* dans *TFLO*, contre *mi–fa* dans les deux autres sources. Il nous semble donc que les trois sources de la version “vaudeville” font bien référence à une même mélodie, qui a, à chaque fois, été puisée dans la mémoire collective — preuve de l’existence de cette version “vaudeville” et de sa relative constance.

« Réveillez-vous, belle endormie »

Le cas du vaudeville le plus utilisé par Fuzelier — et sans doute aussi par bien des auteurs contemporains — est très intéressant. En effet, la plupart des sources donnent le même texte musical ou à peu près (voir figures 10 à 16) : depuis *La Clef des chansonniers*³⁴ jusqu’à *La Clé du caveau*³⁵ presque un siècle plus tard, en passant par *Le Théâtre de la Foire*³⁶ et *Les Parodies du nouveau Théâtre-Italien*³⁷, *Chansonnier français*³⁸, les *Fables choisies... sur des vaudevilles*³⁹ et le recueil de Chédeville⁴⁰, toutes les sources que nous avons consultées donnent sensiblement la même musique, et l’on ne remarque guère que quelques variantes de hauteur ; le rythme reste en tout cas identique⁴¹.

33. Nous avons trouvé ce petit fascicule dans le recueil facé conservé à l’Arsenal sous la cote Mus 736, et intitulé « Airs de la Comédie-Française » ; il semble avoir été également repris dans un recueil de Ballard, *Recueil d’airs des comédies modernes, livre premier*, 1706, cité par Charles Mazouer son édition d’*Attendez-moi sous l’orme*, *La Sérénade* et *Le Bal*, Droz, 1991, p. 34.

34. *La Clef des chansonniers*, 1717, t. I, p. 130.

35. *La Clé du caveau*, 1811, air 512, p. 224.

36. *TFLO*, t. I–V, air 1.

37. *PNTI*, 1731, t. I–III, air 44 ; 1738, t. II–IV, air 44.

38. *Le Chansonnier français*, 1760, t. IX, mus. p. 14, air 39.

39. *Nouvelles poésies morales... [et] Fables choisies dans le goût de M. de La Fontaine sur des vaudevilles et petits airs aisés à chanter...*, 1737, t. I, p. 4.

40. *Premier Recueil...*, 1737, p. 6.

41. On trouve d’autres versions plus tardives. Celle qui est proposée dans le disque *Aux marches du palais : romances et complaintes d’autrefois* du Poème Harmonique, bien qu’elle indique pour source la *Clef des chansonniers*, est en réalité tirée des *Chansons populaires, recueillies dans les Alpes françaises (Savoie et Dauphiné)* par Julien Tiersot, Grenoble, Falque et Perrin, 1903, p. 241.

Vous qui pour hé - ri - ta - ge N'a - vez que vos ap -
 pas, L'ar - gent ni l'é - qui - pa - ge Ne vous man - que - ront
 pas ; Mal - gré vo - tre ré - for - me, La veuve y pour - voi - ra ; At -
 ten - dez - là sou l'or - me, Peut - être elle y vien - dra. Mal - dra.

The score consists of four systems of music, each with a vocal line and a bass line. The key signature is one flat (B-flat). The time signature is common time (C). The lyrics are written below the vocal line. The bass line includes figured bass notation: #, 6, 6, 6, 6, #4, #4 in the first system; 6, #, 6, 6, 6, #4, #4 in the second system; 6, #, b6, 6, 7, 6, b in the third system; 6, 6, #6, # in the fourth system. The fourth system includes first and second endings.

FIGURE 6 : *Airs de la comédie Attendez-moi sous l'orme.*

The score consists of two systems of music, each with a vocal line and a bass line. The key signature is one flat (B-flat). The time signature is common time (C). The lyrics are not present in this figure.

FIGURE 7 : *TFLO*, t. II, air 179.

The score consists of two systems of music, each with a vocal line and a bass line. The key signature is one flat (B-flat). The time signature is common time (C). The lyrics are not present in this figure.

FIGURE 8 : *PNTI*, t. III, air 135.

Léger et marqué

FIGURE 9 : *Fables*, t. I, fable IX, p. 6.

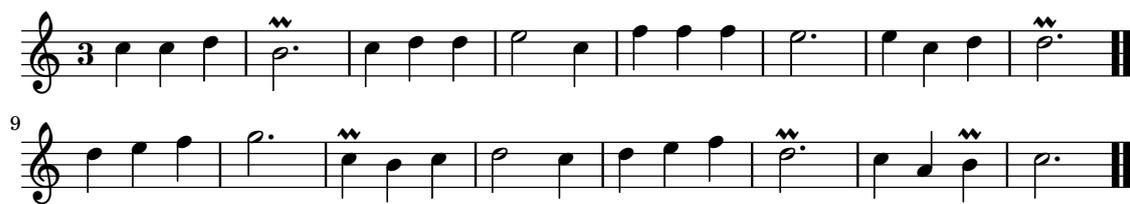
Deux variantes méritent cependant d'être analysées. La première (voir fig. 17), tirée d'une partition complète d'*Acajou* éditée vers 1773⁴², est en fait assez proche des versions les plus courantes, si ce n'est que la valeur rythmique de base n'y est pas la noire mais la croche ; elle n'est pas notée à 3/8, mais bien à 3/4, avec trois croches de levées. Elle met donc quelque peu à mal la double hypothèse, souvent admise, selon laquelle « Réveillez-vous, belle endormie » serait un menuet et devrait donc être musicalement accentué sur le premier temps de chaque groupe de deux mesures. On pourrait cependant objecter qu'il s'agit d'une version tardive, à laquelle le menuet tombait déjà quelque peu en désuétude.

Mais une autre version, assez différente et plus ancienne, présente la même particularité. À l'occasion de la chanson de Dufresny connue généralement sous le titre « Les Lendemain », ici donnée comme « Le Troc des moutons », et dont l'incipit est « Philis plus avare que tendre⁴³ », *Les Parodies nouvelles et les vaudevilles inconnus*⁴⁴ donnent la musique présentée à la figure 18. Nous l'appellerons, par commodité, « version (2) », en appelant ce qui est proposé par les autres, et qui est globalement

42. *Acajou, opéra-comique en trois actes par M. Favart, remis la dernière fois sur le théâtre des Comédiens Italiens ordinaires du roi en juillet 1773. Les accompagnements des vaudevilles sont de M. Moulinghen*, Paris, Houbaut, [vers 1773], p. 20.

43. La *Clé du caveau* donne ce titre en plus de « Réveillez-vous, belle endormie ». Jean-Baptiste Weckerlin en fournira un arrangement, publié entre autres dans *Bergerettes : romances et chansons du XVIII^e siècle*, 1898, qui est encore parfois pratiqué dans les classes de chant aujourd'hui.

44. *Les Parodies nouvelles et les vaudevilles inconnus*, livre second Paris, Ballard, 1731, p. 110.

FIGURE 10 : *La Clef des chansonniers*, 1717FIGURE 11 : *TFLO*, 1721.FIGURE 12 : *PNTI*, 1731.FIGURE 13 : *Le Chansonnier français*, 1760.FIGURE 14 : *La Clé du caveau*, 1811.

Léger et gracieux

FIGURE 15 : *Fables choisies...*, 1737.

FIGURE 16 : Chédeville, *Premier recueil...*, 1737.

FIGURE 17 : Partition d'*Acajou*, vers 1773.

FIGURE 18 : *Les Parodies nouvelles et les vaudevilles inconnus*, 1731.

brève, n'interdit pas, selon nous, de chanter et de penser l'air comme s'il était noté, par exemple, ainsi :



Cette hypothèse semble corroboré par l'exemple de l'air « Grimaudin », originellement noté à 6/4 (fig. 19)⁴⁵, et noté à 3/4 dans *TFLO* et *PNTI* (voir fig. 20).



FIGURE 19 : « Grimaudin », vaudeville des *Vacances*.

« Tout cela m'est indifférent »

S'il est un air dont les variantes sont encore plus diverses, c'est peut-être « Tout cela m'est indifférent », également connu sous les titres « Voulez-vous savoir qui des deux » et « Monsieur le prévôt des marchands ». Nous connaissons quatre versions différentes de cet air : *TFLO*, *PNTI*, les *Fables choisies* et enfin en appendice de *La Chercheuse d'esprit* dans l'édition reprise dans le *Théâtre de M. Favart* de 1743, t. VI. Or, toutes présentent d'importantes différences.

D'abord, deux de ces versions sont notées à trois temps, mais deux autres à deux temps ; dans ces deux autres, l'une donne une levée de trois croches, l'autre d'une seule.

En fait, les versions de *TFLO*, des *Fables* et de *La Chercheuse d'esprit* peuvent être rassemblées : à chaque mesure à 3 noires des deux premières correspondent une demie mesure, 2 noires, de la dernière, ou, pour rendre mieux compte de la réalité, à chaque groupe de deux mesures des deux premières correspond la deuxième moitié d'une mesure et la première de la suivante dans la version de *La Chercheuse d'esprit*. On observera comme cette version un peu plus tardive permet de placer les DVM de vers sur les premiers temps des mesures paires et évite la présence d'-e posttoniques de vers à ces positions, contrairement aux deux autres versions, dans lesquels le premier de ces -e est sur la mesure 12, premier temps et seul. Les autres premiers temps de la version de *La Chercheuse d'esprit*, enfin, correspondent aux premiers temps de celle de *TFLO* et à la plupart de ceux des *Fables* qui, néanmoins, présentent une variante rythmique aux mesures 2-3, 10-11 et 14-15 : au lieu d'avoir deux mesures de rythme identique blanche – noire, elle donne une blanche pointée puis trois noires.

La version donnée par *PNTI*, en revanche, est beaucoup plus déroutante. La moitié des DVM de vers n'est pas sur les premiers temps, mais sur les seconds (vers 1, 3 et 5) alors que les -e posttoniques de vers sont tous deux sur les premiers temps. En dehors de ces positions métriquement contraintes,

45. *Les Œuvres de théâtre de M. Dancourt*, Paris, Libraires associés, t. V, musique p. 41.

FIGURE 20 : « Grimaudin », *TFLO*, t. I, air 54.

celles qui sont mises en valeur par les débuts de mesures sont, aux vers pairs, les voyelles 2 et 6, alors que c'est toujours, dans les autres versions, et à tous les vers, la 4^e voyelle.

Il y a fort à parier que ces divergences témoignent en fait d'une ancienneté de l'air qui a, ultérieurement, été réinterprété tantôt sous la forme d'une sorte de menuet (*TFLO*, *Fables*), tantôt sous celle d'une espèce de gavotte (*Chercheuse d'esprit*), tantôt, enfin, sous une forme plus inhabituelle (*PNIT*), assez semblable à celle de l'air, beaucoup moins courant, « Bouchez, naïades, vos fontaines ».

Quoi qu'il en soit, on est en droit de se demander, pour cet air comme pour « Réveillez-vous, belle endormie », quelle version était chantée ?

3.2 Aménagements de l'interprètes

De plus, on peut se demander si l'interprète ne pratiquait pas certains aménagements dans l'air qu'il chantait. Nous avons déjà évoqué cette hypothèse à propos de l'air « Réveillez-vous, belle endormie » plus haut ; elle est également applicable à d'autres vaudevilles.

Qu'il nous soit permis, pour exemple, de faire appel à un exemple hors du corpus des œuvres de Fuzelier, et à une anecdote. Nous nous intéresserons au premier vers du couplet suivant, sur l'air « On aime point dans nos forêts » :

Ma bergère vient en ces lieux,
 La peur me saisit à sa vue ;
 Mais sous cet habit dans nos jeux,
 Justine avec elle est venue ;
 Passant à ses yeux pour ma sœur
 Je lirai bien mieux dans son cœur⁴⁶.

Ayant à le chanter, une personne de notre connaissance proposait :



Nous fîmes observer que l'-e posttonique de "bergère" doit être chanté, puisqu'il se trouve devant un mot non jonctif, et que la musique correspondant à ce vers est :

46. Michel-Philippe Levesque de Gravelle, *L'Amant déguisé, parodie du quatrième acte des Éléments, ou Vertumne et Pomone travestis*, Paris, Duchesne, 1754, p. 4, sc. I.

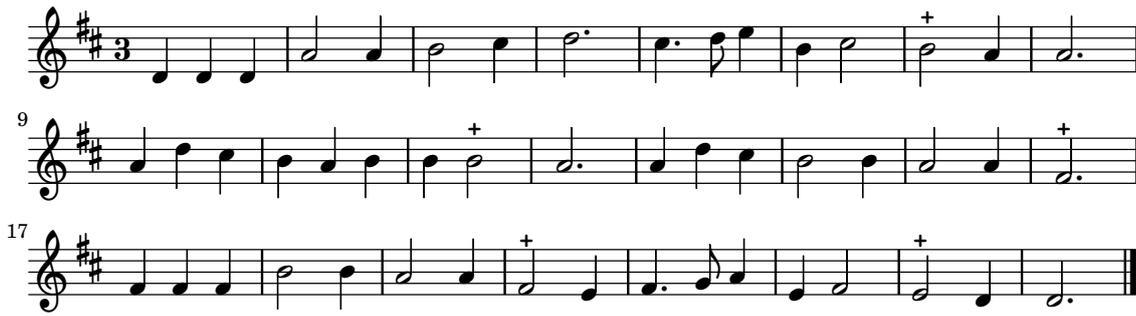


FIGURE 21 : Dans *TFLO*, I-V, air 14



FIGURE 22 : Dans *PNTI*, 1738, II-IV, air 6



FIGURE 23 : Dans *Fables choisies...*, livre VI, fable 16



FIGURE 24 : Dans *La Chercheuse d'esprit*



On nous répondit que la présence sur le premier temps dudit -e, donc son accentuation, avait paru gênante, et que donc on avait voulu l'éviter, quitte à modifier la musique. Nous avons alors proposé la version suivante :



Cette variante est tout à fait dans l'esprit de celles que nous avons observé entre la version *TFLO* et celle des *Fables* pour l'air « Tout cela m'est indifférent ». De plus, elle n'altère pas vraiment la musique de l'air, car s'il s'agit bien d'une gavotte et si le motif noire – deux croches en levée d'une gavotte est fréquent, le motif noire pointée – croche est lui aussi attesté⁴⁷.

Un autre type de variation est permis par les hémioles. Il nous semble tout à fait possible d'en faire, ou, au contraire, d'en omettre selon les besoin. Considérons par exemple ces deux couplets sur l'air « Ma raison s'en va beau train » :

I

Ainsi nous met au hasard
 La fortune dans son char,
 Ainsi deux manants
 Qui le vont suivant
 Achèvent leur carrière,
 Tandis que l'un entre dedans,
 L'autre reste derrière, lon la,
 L'autre reste derrière⁴⁸.

2

MARIAMNE L'ÉTOURDIE

Depuis mon triste accident
 Un jeune homme très ardent
 C'est mon médecin
 Vif comme un lutin,
 Ses vers sont admirables...

MARIAMNE LA VIEILLE

Il vous médicamente en vain
 Allez aux Incurables, lon la
 Allez aux Incurables⁴⁹.

Nous y considérerons le vers 6 :

47. Nous l'avons rencontré, par exemple, dans une gavotte des *Trios pour la chambre* compilés par Philidor.

48. *Arlequin devin par hasard*, acte I, sc. III.

49. *Les Quatre Mariannes*, sc. VI.

FIGURE 25 : « Ma raison s'en va beau train », *TFLO*, I, air 46.

Dans le premier couplet, si l'on fait l'hémiole, on évite d'accentuer l'-e posttonique du mot «entre» ; dans le second, en revanche, le premier temps de la mesure 3 de cet exemple est la DVM de «médica-mente» ; on pourrait même alors imaginer d'inverser, dans cette mesure, les deux valeurs rythmiques :



À cet égard, il est remarquable que dans la première mesure de l'air, *TFLO* porte blanche – noire, tandis que *PNTI* donne noire – blanche.

Enfin, il faut s'interroger sur la manière dont, concrètement, les vaudevilles étaient chantés. Y avait-il un accompagnement ? Probablement, puisqu'il y avait un orchestre. Mais de quelle nature était cette accompagnement ? Il n'en reste rien. Les partitions tardives de pièces mêlant ariettes et vaudevilles ne donnent généralement pas les accompagnements des vaudevilles ; certaines indiquent à certains endroits que tel vaudeville doit être chanté *a capella*, sans le préciser pour d'autres, ce qui laisse imaginer que les autres étaient bel et bien accompagnés. Une telle alternance du vaudeville tantôt *a capella* tantôt accompagné par les instruments était peut-être déjà pratiquée dans les années 1710–30.

Plusieurs sources évoquent aussi une forme de parlé-chanté. Ainsi, en 1709, à propos d'une représentation d'un *Pierrot Roland*, un procès verbal note la présence de parties chantées, et remarque aussi :

qu'il est arrivé plusieurs fois que ledit particulier faisant le rôle de Pierrot Roland chantait même des chansons en prose et sans aucune rime, affectant de marquer le mépris de la défense qui leur était faite de tenir des dialogues ; que même celui qui fait le personnage d'Arlequin, à la fin de ses chansons, affectait aussi d'en dire quelques-unes sans chanter et les récitait en parlant naturellement⁵⁰.

La dernière phrase est très claire : certains couplets étaient dits, et non chantés, ou du moins leur «récitation» était plus proche du parlé que du chanté. Ce témoignage rejoint celui, plus d'un siècle

50. Campardon, *Foire*, t. II, p. 121–122.

après, de Mendelssohn au théâtre du Vaudeville, qui parle aussi de couplets «halb singen, halb sprechen⁵¹», «mi chantés, mi parlés». Enfin, la partition d'*Acajou* que nous avons déjà évoquée à propos de l'air « Réveillez-vous, belle endormie », note en marge de celui-ci que le couplet est « Débité et non mesuré⁵² ». Il ne nous paraît pas anodin qu'une telle indication soit appliquée à l'air le plus utilisé dans la première moitié du siècle, un air relativement emblématique, le vaudeville par excellence — l'incipit sera même cité dans *Eugène Onéguine* (1825–1831) par Pouchkine, comme un exemple de vieil air de chansonniers ; ne s'agissait-il pas, pour cet édition de 1775, de rappeler une pratique alors tombée quelque peu en désuétude, l'opéra-comique étant devenu nettement plus musical, pratique jadis courante et qui allait sans dire mais qu'il fallait alors signaler ?

4 L'attitude de Fuzelier : quelques hypothèses

Il nous paraît donc extrêmement probable que pour bien des couplets, les interprètes pouvaient chanter moins, voire quasiment parler certains passages, les « débité sans mesure » ; d'autre part, ils pouvaient en adapter quelque peu la musique pour la rendre plus conforme à la prosodie et ainsi corriger les éventuelles négligences des auteurs. Fuzelier, en écrivant ses couplets, s'en remettait probablement à cette liberté d'interprétation future.

De plus, comme nous l'avons déjà signalé Fuzelier s'en tient à la métrique préétablie, et nous avons montré que les airs qu'il utilise le plus sont de métrique simple : les cinq plus utilisés sont tous constitués uniquement de 8-v. On remarque aussi que les deux premiers ont exactement le même schéma rimique, et que les trois suivants, qui sont des sizains donnent au contraire trois schémas rimiques et agencements de cadences différents :

Je ne suis né ni roi ni prince	110101
Mon père, je viens devant vous	010100
Tout cela m'est indifférent	001010

On peut dès lors penser que la popularité de ces airs est due au fait qu'ils permettent d'écrire un sizain régulier sans vraiment se soucier de l'air, puisqu'il y en aura un à la fin auquel le couplet pourra s'adapter. De même, il n'est pas anodin de remarquer que, métriquement, un couplet sur « Joconde », 9^e dans la liste des airs les plus utilisés, est équivalent à deux couplets sur « Amis, sans regretter Paris », 7^e dans la liste. Il nous paraît très plausible que Fuzelier ne se préoccupe pas de la musique et se contente de produire des couplets conformes à un moule métrique, couplets qui *de facto* pourront s'appliquer à l'air sur lequel le moule a, originellement, été « fondu » ou, si les paroles étaient antérieures à l'air, moule sur lequel l'air a été composé.

Peut-on imaginer, objectera-t-on, qu'un auteur aussi aguerri que Fuzelier, qui de plus avait travaillé avec plusieurs grands compositeurs de son temps, ait pu écrire pour la seule métrique, sans

51. Voir p. 250.

52. *Acajou*, éd. cit., p. 20.

se préoccuper du résultat musical ? Cette pratique existait pourtant bien. En effet, quand un auteur écrivait un vaudeville destiné à être chanté sur un air original, donc à être mis en musique par un compositeur, comme cela se pratiquait à la Comédie-Française depuis la fin du xvii^e siècle, à la Comédie-Italienne et à l'Opéra-Comique, il écrivait bien plusieurs couplets. Il ne pouvait alors s'assurer que tous les couplets "marcheraient" tous parfaitement avec la musique — à moins de les écrire tous en respectant non seulement la même structure métrique et rimique, mais en plus en employant des mots ou groupe de mots de la même longueur dans parfois six à dix couplets, ce qu'il ne fait généralement pas. Il ne faut donc pas rejeter *a priori* l'hypothèse d'une écriture fondée sur la métrique à d'autres endroits, sous prétexte que l'auteur pouvait avoir les mélodies à sa disposition.

De plus, la *Clé de vaudevilles* de Favart⁵³ classe les vaudevilles par métriques ; de même, la *Clé du caveau*, dont le titre indique qu'elle est faite à l'usage de tous les chansonniers français, des amateurs, auteurs, acteurs du vaudevilles et amis de la chanson, propose aussi, en plus de l'index alphabétique, une table par « coupe », c'est-à-dire par moule métrique. Les couplets de texte « maltraités⁵⁴ » par la musique en sont peut-être des preuves. Nous en citerons deux.

« **La femme dit la comédie** » Considérons ce couplet, sur l'air « Réveillez-vous, belle endormie » :

La femme, dit la comédie,
Est le potage du mari.
Mon voisin, sans que je l'en prie,
Vient partager ma soupe ici⁵⁵.

La réalisation musicale pose problème. Si l'on applique les voyelles métriques sur les notes, comme automatiquement, on obtient ce résultat⁵⁶ :

La fem-me dit la co-mé - di - e Est le po - ta - ge du ma - ri

9 Mon voi-sin sans que je l'en pri-e Vient par-ta - ger ma soupe i - ci.

Dans le premier vers, la musique dessine très nettement une structure 4-4, c'est-à-dire deux groupes de quatre attaques séparées par des durées égales (les temps), avec au milieu (mesure 2) deux temps sans attaque de note qui disjoignent les deux groupes. Cette structure est, de manière assez attendue, celle du texte original : « Réveillez-vous — belle endormie ». En revanche, si on l'applique au texte des *Fêtes parisiennes*, on obtient : « La femme dit — la comédie ». Le verbe, « dit », groupé

53. Arsenal, manuscrit 954, autographe.

54. L'expression est de Nicolas Ruwet, dans *Langage, musique, poésie*, p. 53.

55. *Les Fêtes parisiennes*, III, 1.

56. Nous avons ici utilisé la version la plus courante de l'air. L'autre version procède au même groupement, bien qu'il soit à peine moins marqué.

avec le groupe nominal « la femme », semble l'avoir pour sujet, alors qu'il appartient en fait à l'incise « dit la comédie ».

Certes, on pourrait objecter qu'il revient à l'acteur qui chante ce couplet d'en faire comprendre le sens, par exemple en faisant entendre l'incise en changeant de ton de voix. Il n'empêche que le couplet chanté, brut, sans artefact, brouille le sens de l'écrit.

Dans de pareils cas, on peut imaginer qu'à la représentation, l'acteur-chanteur emploie un artefact pour corriger la discordance entre les groupements du texte de la musique, comme par exemple un changement de ton de voix pour maquer l'incise — même s'il nous semble, à titre personnel, difficile à réaliser dans cet exemple. Il n'en demeure pas moins que la réalisation seule brouille le sens.

Il s'agit ici d'un cas extrême ; il est rare, en effet, que le groupement "incorrect" forme un nouveau sens⁵⁷. En revanche, il est courant qu'un mot ou groupe de mots se trouve "coupé" par la césure, comme « On dit que l'ai—mable Léandre⁵⁸ », « Allons préve—nir Colombine⁵⁹ », « Savez-vous de — bonnes nouvelles⁶⁰ ».

Considérons maintenant le premier vers du tout premier couplet des *Quatre Mariannes*, sur l'air « Réveillez-vous, belle endormie » : « Père des fes—tins et des glaces ». Il est tout à fait possible d'isoler « Père des fes... » — et d'ailleurs, tant que le mot n'a pas été terminé par l'acteur-chanteur, c'est ce que fait le spectateur — et le compléter par un simple -e posttonique. Peut-on dans ce cas parler d'un jeu⁶¹ ? On ne peut répondre à cette question qu'en déterminant si Fuzelier prenait en compte la musique en écrivant le couplet ou non. Pour un cas qui donne lieu à un jeu de mots, combien de cas où l'on ne peut trouver d'explication satisfaisante ?

« **D'un beau canton** » Dans la *La Jalousie avec sujet*, on trouve ce couplet, sur un air originellement dû à Jean-Joseph Mouret, pour la comédie *Le Berger d'Amphrise* de Delisle de La Drevetière :

L'INONDATION

AIR : *La bonne aventure, ô gué du Berger d'Amphrise*

La troupe la plus hardie
N'attend pas ma jonction.
Je suis l'Inondation.

57. Le fait est que cela se produit à nouveau dans le même couplet au troisième vers, où « Mon voisin sans — que je l'en prie » se confond avec « Mon voisin sent — que je l'en prie », selon l'expérience faite sur des auditeurs d'aujourd'hui. Notons que si Malherbe atteste encore d'une distinction entre -en- et -an-, ce n'est plus le cas après ; les deux mots devaient donc dans ce contexte se prononcer de la même manière.

58. *Les Deux Commères*, sc. XII.

59. *Colombine bohémienne*, acte I, sc. VIII.

60. *Les Deux Commères*, sc. XIII ; la préposition monovocalique "de" est séparée de son groupe nominal.

61. Rappelons que dans le discours familier, les -e posttoniques n'étaient, d'après plusieurs sources, pas prononcés, comme en français contemporain dans le moitié nord de la France. Le spectateur du XVIII^e siècle était donc habitué à cette prononciation. Voir par exemple Bacilly, p. 265 : « Il est vrai que dans le langage familier, l'e muet n'est d'aucune considération à l'égard de la prononciation et de la quantité ».

L'INCENDIE

Et moi je suis l'Incendie :
Je réduis tout en charbon.

L'INONDATION

En large et en long,
D'un beau canton
Quand je gâte la verdure...

L'INCENDIE

Quand je brûle une maison...

À DEUX

La bonne aventure! O gué,
O gué, la bonne aventure⁶²!

Voici la réalisation obtenue à partir de la partition publiée dans les *Divertissements du nouveau Théâtre-Italien* de Mouret :

La trou-pe la plus har-di-e N'at-tend pas ma jon-cti-
on. Je suis l'In-on-da-ti-on. Et moi je suis l'Incen-di-e. Je ré-
duit tout en char-bon. En large, en long D'un beau can-ton
Quand je gâ-te la ver-du-re... Quand je brûle u-ne mai-son... La
bonne aventure, o gué, O gué, la bonne aven-tu-re. La-re.

Nous ne nous attarderons par, dans cet exemple, sur les questions de prosodie et d'accentuation, ni sur le vers « En large et en long » qui est trop long pour le moule métrique de l'air⁶³. Un autre

62. *La Jalousie avec sujet*, acte II, sc. II.

63. Nous avons, dans notre réalisation, supprimé le mot “et”, quoique l'on puisse préférer d'ajouter une note à la musique, ce qui est possible à cet endroit.

problème apparaît avec ce couplet. Pour le sens, le couplet est en deux parties : la première (vers 1–5) voit les deux personnages se présenter — ils viennent d'entrer en scène — tandis que la deuxième (vers 6–11) leur fait exprimer le plaisir qu'ils éprouvent à détruire. Or, si la musique du couplet forme deux parties, la première s'arrête au vers 7, et non 5 ; la première section se termine ici, avec une cadence très marquée — depuis une mesure, la musique stagne sur l'accord parfait de *sol* majeur, la dominante — et même, originellement, une reprise. On a donc l'impression, en chantant ou en entendant le couplet, qu'une phrase textuelle se termine après "canton", alors que le sens est encore incomplet, puisque « d'un beau canton » est le complément du nom « verdure » ; on peut aussi analyser « d'un beau canton » comme le complément d'« en large et en long » ; le sens n'en est pas plus beaucoup complet, puisque ni le verbe ni le sujet n'ont été énoncés.

Ce cas est d'autant plus surprenant que la présence d'un vers trop long par rapport au "moule" métrique qui inviterait à ajouter une note dans la musique et à remplacer une blanche par une noire⁶⁴, d'une part, et la quasi absence de problèmes d'accentuation⁶⁵ porterait à croire que Fuzelier a calqué son texte sur la musique. Pour terminer, notons que *La Jalousie avec sujet* n'a sans doute pas été représentée ; ce couplet n'a donc pas été essayé, éprouvé par les représentations, qui auraient peut-être amené à le corriger.

Le couplet était destiné à n'être pas chanté ? Cette hypothèse semble peu tenable : pourquoi écrire un couplet sur cet air, rare chez Fuzelier — c'est la seule occurrence

D'autres éléments invitent à la plus grande prudence quant à l'analyse des couplets sur des vaudevilles. Ainsi, nombreux sont ceux qui semblent échapper aux observations que nous avons faites à propos des canevas et qui, par exemple, portent structurellement, c'est-à-dire dans leur moule métrique, des -e posttoniques de vers sur des premiers temps. D'autre part, l'accentuation en français est un phénomène extrêmement complexe, et il semble qu'il faudrait consacrer une étude spécifique uniquement à ces problèmes — étude qui serait d'autant plus difficile à faire que la plupart des chercheurs s'intéressent à l'accentuation du français contemporain⁶⁶. Nous n'avons pas pu découvrir un

64. Notons toutefois qu'il peut aussi s'agir d'une faute de copie ; *F*₅ n'en est pas avare.

65. Si l'on excepte l'-e posttonique de « troupe » au premier vers.

66. Voir Yves Charles Morin, « More remarks on French clitic order », *Linguistics Analysis* 5 (1979) p. 293–312 ; « Some myths about pronominal clitics in French », *Linguistic Analysis* 8 (1981), p. 95–109 ; François Dell, « L'accentuation dans les phrases en français », *Forme sonore du langage : la structure des représentations en phonologie*, éd. François Dell, Daniel Hirst et Jean-Roger Vergnaud, Hermann, Paris, 1984, p. 65–122 ; Mario Rossi, *L'intonation, le système du français : description et modélisation*, Gap/Paris, Ophrys, 1999 ; Élisabeth Delais-Roussarie, « Accentuation et réalisation des clitiques en français », *Cahiers de Grammaire* 24 (1999), p. 17–37 ; « Vers une nouvelle approche de la structure prosodique », *Langue française* 127 (2000), p. 92–112 ; Anne Lacheret-Dujour et Frédéric Beaugendre, *La prosodie du français*, Paris, CRNS, 1999 ; Albert Di Cristo, « Vers une modélisation de l'accentuation du français », première partie, *Journal of French Language Studies* 9 (1999), p. 143–179, seconde partie, *Journal of French Language Studies* 10 (2000), p. 27–44 ; Élisabeth Delais-Roussarie et Brechtje Post, « Unités prosodiques et grammaire de l'intonation : vers une nouvelle approche », *Actes des Journées JEP-TALN 2008, Avignon*.

« système » qui permettrait de rendre compte des choix opérés par les paroliers, et en particulier par Fuzelier, de mettre en avant ce que Nicolas Ruwet appelle les « compromis que la mise en musique d'un texte crée⁶⁷ ». Une chose est sûre, du moins : la « règle sûre qui peut servir à ceux qui n'ont pas les connaissances suffisantes pour saisir la dissonance des sons et des mots » donnée par Chamfort (voir plus haut) est loin d'être infaillible et ne saurait suffire au parolier. On ne peut, en revanche, qu'adhérer à sa conclusion :

Il faut observer néanmoins que ces règles ne doivent point ôter la liberté et l'aisance du couplet ; la gêne se supporte encore moins que le manquement à la règle⁶⁸.

On peut penser que cette liberté et cette aisance sont constitutives du genre de l'opéra-comique, et que si « la désinvolture qui fait le charme de l'air de *Carmen* dont nous parlions plus haut [«L'amour est enfant de Bohême»] tient précisément à la désinvolture même qui règne dans les rapports entre texte et musique⁶⁹ », il en va de même dans les couplets écrits sur des vaudevilles par Fuzelier.

67. Nicolas Ruwet, *Langage, musique, poésie*, 1972, p. 50.

68. Sébastien Roch Nicolas Chamfort et Joseph de La Porte, *Dictionnaire dramatique*, Paris, Lacombe, 1776, p. 342.

69. Nicolas Ruwet, p. 59.

Conclusion

Les gens se mettent en noir quand ils perdent un oncle et ne se mettent pas en blanc quand ils viennent de se faire un ami pour la vie. Les gens ont de l'estime pour les larmes. Ils croient que le chagrin les anoblit. Ils méprisent leurs rires.

Sacha Guitry¹.

Pour désigner la période qui sépare l'apogée de l'âge classique, à la fin du xvii^e siècle, des Lumières, François Moureau, récusant l'appellation *rococo*, souvent utilisé avec une connotation trop péjorative à ses yeux, propose de parler de « rocaille » :

Elle provient [...] de l'histoire de l'art et désigne le plus souvent dans le mobilier et la sculpture des formes qui répudient la ligne droite et la symétrie au profit de l'arabesque et du grotesque².

Si l'on applique rigoureusement, en la transposant, cette définition à la littérature, alors les pièces foraines s'y trouveront bien à leur place : à la ligne droite et à la symétrie d'une construction dramatique rigoureuse et d'une conduite de l'intrigue sans écarts, elles préfèrent le spectaculaire et les scènes épisodiques ; l'écriture des textes ne va pas droit au but et préfère s'émailler de traits d'esprits, et il nous paraît très clair — nous espérons l'avoir montré — que le recours au vaudeville n'est pas sans rapport avec ces « arabesques » dont parle François Moureau, ces détours.

Mais le théâtre de Fuzelier — et le théâtre forain en général — s'inscrit aussi dans un mouvement plus vaste, que l'on peut, à la suite de Robert O. Gjerdingen, appeler le « galant » :

Today *Baroque* and *Classical* are the terms most frequently used to describe musical style in the eighteenth century. Yet these terms are hardly more representative of indigenous eighteenth-century concepts than an American real-estate agent's notion that all old house must be either *Tudor* or *Colonial*. Categorizing Sans-Souci, a palace of Frederick the Great, as Colonial or Tudor, for example, would make little sens. [...] The terms *Rococo* and *pre-Classical* offer little improvement. "Rococo" describes aspects of the visual arts, and to call the music of the great galant musicians pre-Classical is no more enlightening than to call George Gershwin pre-Rock or Elvis Presley pre-Hip-Hop. By contrast, the term *galant* was actually used in a positive way by the men and women who made and supported

1. Dans *Pensées, Maximes et Anecdotes*, le Cherche Midi éditeur, 1985, p. 129

2. François Moureau, *Le goût italien dans la France rocaille : théâtre, musique, peinture (v. 1680-1750)*, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2011, p. 8.

eighteenth-century music. [...] My position [...] is that a hallmark of the galant style was a particular repertory of stock musical phrases employed in conventional sequences³.

Plus loin, Robert Gjerdingen compare la musique qu'il considère comme appartenant au « style galant » à la *commedia dell' arte*. Si l'on peut rejeter le terme même de « galant » — le principal argument de Gjerdingen étant qu'il a pu être utilisé au XVIII^e siècle pour décrire la musique dont il parle, il paraît assez peu probable de pouvoir en dire de même de l'attitude du public face aux productions des foires —, il nous semble que le théâtre du XVIII^e siècle, et c'est particulièrement vrai du théâtre forain, fonctionne lui aussi par réemploi d'éléments divers, préexistants. Il suffit de penser aux intrigues, à la Foire et ailleurs, qui sont très convenues, mais aussi aux nombreux lieux communs satiriques que l'on retrouve d'une pièce à l'autre, et jusques aux personnages, puisque les *tipi fissi* peuvent bien être considérés comme des éléments plus ou moins *schématiques* (Robert Gjerdingen parle de *schemata*). L'utilisation du vaudeville, lui aussi élément préexistant, de ses refrains, participe de cette esthétique de l'assemblage. Il contribue même, selon nous, à donner de l'agrément à cet assemblage : il ne s'agit pas de répéter un lieu commun, de réutiliser un air connu, mais bien de tirer un tout tant soit peu nouveau de la rencontre des deux.

Dans certains cas, le vaudeville possède, en quelque sorte, un sens, il est un signifiant. À cet égard, on pourrait donc lui appliquer les conclusions de Nicolas Ruwet sur la musique vocale⁴ :

l'homme n'accède au réel que par la médiation d'un ensemble de systèmes signifiants (le langage, mais aussi le mythe, les rites, les systèmes de parenté, les systèmes économiques, l'art enfin) dont chacun, par le fait même de sa structure et des conditions de son fonctionnement, impose sa marque au réel et y reste toujours irréductible, en même temps qu'il reste irréductible, à la limite, aux autres systèmes signifiants, malgré les rapports d'équivalence ou de transformation entre leurs structures respectives. [...]

Or, dans l'ensemble des systèmes signifiants, certains — dans l'art et la religion notamment — ont pour principale fonction de combler ou de masquer la béance en question⁵. [...] On pourrait se demander si la musique vocale ne représente pas un cas privilégié à l'intérieur de cette catégorie de systèmes, dans la mesure où elle unifie en une temporalité unique, deux systèmes très différents.

3. Robert O. Gjerdingen, *Music in the Galant Style : Being an Essay on Various Schemata Characteristic of Eighteenth-Century Music...*, Oxford University Press, 2007, p. 5–6. «Aujourd'hui, "baroque" et "classique" sont les mots les plus couramment utilisés pour décrire le style musical du XVIII^e siècle. Cependant, ces mots sont aussi représentatifs de concepts propres au XVIII^e siècle que l'idée pour un agent immobilier qu'une demeure ancienne doit être de style "tudor" ou "colonial". Qualifier Sans-Souci, le palais de Frédéric II, de colonial ou tudor, par exemple, ferait peu sens. [...] Les mots "rococo" et "pré-classique" sont à peine meilleurs. "Rococo" s'applique aux arts visuels, et appeler la musique des grands musiciens de l'époque galante pré-classique n'est pas plus éclairant que d'appeler George Gershwin pré-rock ou Elvis Presley pré-hip-hop. En revanche, le mot "galant" était réellement employé avec des connotations positives par les hommes et les femmes qui faisaient de la musique au XVIII^e siècle. [...] Mon avis [...] est que la marque de fabrique du style galant était un répertoire de phrases musicales employées dans des séquences conventionnelles.»

4. Nicolas Ruwet, *Langage, musique, poésie*, Seuil, 1972, p. 67–68.

5. Plus haut, Nicolas Ruwet écrit que « la Culture, par opposition à la Nature, est déchirement », « la Culture introduit dans le plein de l'être une béance impossible à combler ».

Dans le couplet de vaudeville, les deux systèmes ne sont plus la musique et les paroles, mais les paroles et le vaudeville lui-même ainsi que ses connotations (hypotextes) et ses figures obligées (refrain, répétitions) qui se complètent. En somme, évoquer les grivoiseries par des « mirliton », « flon flon » et autres « tourelourirette » n'est pas le strict équivalent de les dire, encore moins si ces tralalas sont attendus, convenus à l'avance. De ce point de vue, l'une des désignations anglophones de ces tralalas, *pseudowords*, indique bien qu'il ne s'agit pas tout à fait de mots, mais plutôt d'un système proche sans être tout à fait équivalent. Telle serait la première « nécessité anthropologique⁶ » à laquelle le recours au vaudeville répond.

Mais nous avons aussi signalé que dans bien des cas, il n'y a ni refrain, ni tralala, ni hypotextes. Nous pensons alors que la fonction du vaudeville est plus immédiate, plus concrète. D'après Nicolas Ruwet, le recours à la musique rappelle l'arbitraire du langage ; en étant chanté, le texte perd une partie de sa fonction strictement communicative, il se détache en partie de sa fonction strictement utilitaire et redevient, pour reprendre la métaphore de Catherine Kintzler, opaque⁷. Or, l'utilisation du langage pour lui-même, le jeu avec le langage est l'essence même du mot d'esprit⁸. En rendant de l'opacité au langage, le vaudeville facilite donc le surgissement du mot d'esprit. Nougaret ne disait pas autre chose quand il affirme que le vaudeville « fait sentir la finesse d'une expression satirique⁹ ».

Au terme que nous mettons à cette étude, bien des pistes restent à explorer, tant sur Fuzelier que sur le vaudeville au théâtre. Ce sont d'abord toutes les pièces écrites en collaboration, et en particulier avec Le Sage et d'Orneval. Leur étude implique, selon nous, celle des pièces qu'ils ont écrites seuls ; elle devrait sans doute encore prendre en considération la spécificité de la source qui en recueille la plupart, *Le Théâtre de la Foire*, spécificité dont nous espérons avoir donné une idée. Ce sont aussi les pièces de Fuzelier que nous n'avons pas retrouvées et qui, il n'en faut point désespérer, pourraient un jour reparaître. En voici la liste :

- *Arlequin larron, prévôt et juge*, 1713 ;
- *Les Arlequins de rencontre*, 1718 ;
- *L'Assemblée des comédiens de la foire*, 1724 ;
- *Les Aventures d'Arlequin au bal du cours*, 1714 ;
- *Le Charretier du diable*, 1720 ;

6. *Ibidem*.

7. Voir Catherine Kintzler, « L'improvisation et les paradoxes du vide », dans *Approche philosophique du geste dansé : de l'improvisation à la performance*, éd. Anne Boissière et Catherine Kintzler, Presses Universitaires du Septentrion, 2006, p. 15–39

8. Voir Sigmund Freud, *Le mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*, traduit par Denis Messier, Paris, Gallimard, 1988, «Folio», 1992.

9. Pierre-Jean-Baptiste Nougaret, *De l'art du théâtre*, t. II, p. 84. Nougaret précise aussi que le vaudeville réussit mieux à cet emploi que l'ariette, car on n'a alors plus que peu d'attention à la musique, tandis que dans l'ariette, la musique occupe le premier plan.

- *Les Coffres*, 1720 ;
- *Le Déménagement du théâtre des Comédiens Italiens*, 1724 ;
- *Le Faucon*, 1719 ;
- *Le Lourdaud d'Inca*, 1720 ;
- *Madame Honeſta ou le Diable marié*, 1720 ;
- *Les Noces de Gamache*, 1722 ;
- *Les Nœuds*, 1724 ;
- *Olivette suivante et maîtresse*, 1717 ;
- *Philémon et Baucis*, 1722 ;
- *Pierrot reine de Monomotapa*, 1718 ;
- *Le Quadrille des théâtres*, 1724 ;
- *Le Réveillon des dieux*, 1718 ;
- *Les Saturnales*, 1723¹⁰ ;
- *Le Vieux Monde ou Arlequin somnambule*, 1722 ;
- *Le Voyage du Parnasse*, 1717¹¹.

Ce sont encore les nombreux poèmes de circonstances que Fuzelier a pris la peine de mettre au propre ; une enquête détaillée sur les destinataires et sur les sociétés qu'ils impliquent nous apprendrait sans doute beaucoup non seulement sur Fuzelier, mais aussi sur la sociabilité des écrivains au XVIII^e siècle. Ajoutons-y les contributions en prose, comme la *Lettre d'un rat calotin*.

Bien des éléments de la réalité concrète du théâtre nous sont pas connus. Comme l'écrivait Agnès Paul, il n'est pas rare que les documents nous manquent pour la saisir ; ajoutons que, faute de pouvoir la saisir, il est probable que certaines dimensions des pièces et de leurs représentations nous échappent. Le brillant et fondamental travail d'Anastasia Sakhnovskaia, qui retrace, foire par foire, théâtre par théâtre, l'histoire des spectacles forains et leur répertoire jusqu'en 1716, mérite d'être continué ; il constituera assurément un pas immense dans la connaissance du théâtre du XVIII^e siècle, et éclairera probablement sous un jour nouveau bien des pièces qui, en l'état, restent des cas isolés.

La culture française du vaudeville n'a pas été sans influence à l'extérieur des spectacles forains. Ne trouve-t-on pas « Va-t'en voir s'ils viennent, Jean » et « Tarare ponpon » dans *Le Neveu de Rameau* de Diderot, « Vraiment, ma commère, oui » et « Rien, père Cyprien » dans *Les Bijoux indiscrets* ? Et même à l'extérieur du domaine français, Pouchkine, nous l'avons évoqué, dans son roman *Eugène Onéguine*, cite l'incipit de « Réveillez-vous, belle endormie » car un bon Français a toujours dans sa poche une chanson, fût-elle un peu désuète :

Как истинный француз, в кармане
Трике привез куплет Татьяне
На голос, знаемый детьми :

10. On conserve néanmoins la version remaniée, réduite en un acte, représentée sous le titre *Les Débris des Saturnales*.

11. On pourrait y ajouter trois pièces en collaboration : *La Folie favorite de l'Amour et de Plutus*, avec Le Sage, 1716, et *Robinson*, avec Le Sage et d'Orneval, 1721, *La Tante rivale*, avec Pannard et Thierry, 1729.

Réveillez-vous, belle endormie.
 Меж ветхих песен альманаха
 Был напечатан сей куплет¹².

Parmi les mots anglais venus du français, celui de *lampoon*, nom désignant une satire ou verbe signifiant “railler, moquer, ridiculiser”, vient directement du français « lampons », probablement par l’intermédiaire de couplets sur le vaudeville de ce nom — qui originellement signifie “buvons” — qui avaient passé la Manche¹³.

On retrouve des procédés similaires à ceux que nous avons remarqués avec les tralalas dans la comédie musicale américaine (*musical*). Ainsi, dans une chanson de *Cinderella*, lyrics d’Oscar Hammerstein, musique de Richard Rodgers, les tralalas servent à désigner des folies, des choses sans conséquences, de sorte qu’il n’y a pas loin de

J’ai peur que notre sagesse
 Ne soit un écart d’esprit,
 Que chez nous notre faiblesse
 N’efface tout son crédit,
 Qu’ici bas tout soit lanlères,
 Flons-flons et lanturelus,
 Du galbanon, des chimères,
 Visions et rien de plus¹⁴.

à

Impossible,
 for a plain yellow pumpkin
 to become a golden carriage.
 Impossible,
 for a plain country bumpkin
 and a prince to join in marriage,
 And four white mice will never be four white horses!
 Such fol-der-ol and fid-dle-dy dee of course, is—
 Impossible¹⁵!

La structure même du couplet, avec ses trois répétitions de la même brève expression, la troisième étant plus éloignée de la deuxième que la deuxième de la première, n’est pas sans rappeler celle du

-
12. Alexandre Pouchkine, *Eugène Onéguine*, chant V, xxvii. Voici la traduction d’André Markowicz, Actes Sud, Babel, 2005, p. 166 : « Triquet, en vrai Français de France, / A dans sa poche une romance, / Chanson d’enfance, mes amis, / Réveillez-vous, belle endormie, / Trouvée dans quelque pauvre page / D’un chansonnier fade et poudreux ». En fait, le mot russe n’est pas “romance”, mais “couplet” ; la “chanson d’enfance” est “chanson connue par les enfants”. Enfin, son couplet est, d’après le texte original, « imprimé au milieu des vieilles chansons d’un almanach ».
13. Le *Webster’s New World College Dictionary* rattache bien *lampoon* au français « lampons », “let us drink (refrain in a drinking song)”.
14. Vaudeville final du *Le Banquet des Sept Sages*, 1723, dans *Le Nouveau Théâtre Italien*, Paris, Briasson, 1733, t. I, p. 210
15. Nous proposons ici un formatage en vers différent de celui qu’on lit habituellement, afin de mettre en valeur les rimes et les répétitions. « Impossible, pour une simple citrouille jaune de devenir un carrosse doré. Impossible, pour une simple paysanne de la campagne d’épouser un prince, et quatre souris blanches ne seront jamais quatre chevaux blancs ! De tels *fol-der-ol* et *fid-dle-dy* (flons-flons) bien sûr sont — impossibles. »

vaudeville « Du haut en bas ». Autre exemple : dans *The Sound of Music*, lyrics d'Oscar Hammerstein, musique de Richard Rodgers, chaque couplet a la forme suivante : un vers puis tralala, un autre vers, puis à nouveau tralala.

High on a hill was a lonely goatherd
Lay ee odl lay ee odl lay hee hoo
Loud was the voice of the lonely goatherd
Lay ee odl lay ee odl-oo¹⁶.

Or, seul le dernier couplet déroge à cette forme :

Happy are they, lay dee o lay dee dee hoo,
O lay dee odl lay ee odl hee hoo,
Soon the duet will become a trio...
Lay ee odl lay ee odl-oo¹⁷.

Est-il besoin que nous commentions ce qui pourrait, dans le premier vers de ce quatrain, remplacer *lay dee o lay dee dee hoo*? Ne s'agit-il pas, comme les *mirliton* et autre *lon lan la* des couplets du XVIII^e siècle, d'une réticence suggestive pour « pour exprimer en mots honnêtes le gros mot »¹⁸?

Dans les *Anecdotes dramatiques* recueillies par Clément et Laporte, on lit, à l'article *Momus fabuliste*, ce jugement sur l'auteur :

Fuzelier n'a pas eu la réputation qu'il eût put avoir, et il n'en faisait pas le cas qu'il en eût dû faire¹⁹.

D'autre part, l'abbé Desfontaines le juge digne de figurer parmi les académiciens, comme d'ailleurs l'abbé de Chaulieu, Jean-Baptiste Rousseau, Voltaire et Le Sage. « Sans vouloir exagérer les mérites de Fuzelier²⁰ », il nous semble que la place qu'il occupe dans l'histoire du théâtre peut être mieux estimée, et que certaines de ses pièces sont dignes d'être lues — voire jouées. Il fut un auteur estimé en son temps, et en cherchant à le comprendre et à l'apprécier, on perçoit l'esprit d'une époque, bien éloignée de la nôtre, où l'originalité et le « nouveau » ne sont pas tant les maîtres-mots que l'agrément du public et son plaisir.

16. « Il y avait, haut dans la montagne, un berger solitaire, [...], La voix du berger solitaire était forte... »

17. « Ils sont heureux, *lay dee o...*, Bientôt le duo deviendra un trio... »

18. Remarquons toutefois que le système est différent chez Rodgers et Hammerstein où le *yodle* est d'abord utilisé de manière neutre.

19. Jean-Marie-Bernard Clément, Joseph Laporte, *Anecdotes dramatiques*, Paris, Duchesne, 1775, t. I, p. 596. Marandet, qui cite ce passage, p. 63, l'attribue à Favart.

20. Marandet, p. 63.

PARTIE IV

Annexes et documents

I

Manuscrit « Opéra-Comique »

Ce manuscrit, conservé à la Bibliothèque-Musée de l'Opéra de Paris, fonds Favart, Carton I, C,6. Il est de la main de Fuzelier, et adressé à une lectrice, comme en atteste le féminin « vous ne serez pas fâchée », p. 2.

Dans cette édition, les italiques sont strictement calquées sur les soulignements. Les chiffres entre crochets indiquent les numéros des pages qui figurent dans le manuscrit ; ils ont été ajoutés au crayon, probablement par un archiviste ou un bibliothécaire.

J'ignorais totalement l'espèce bouffonne des spectacles forains et j'avais pour eux une antipathie fondée sur la prévention, lorsque l'abbé Nadal entreprit de m'y faire travailler. M. le duc d'Aumont qui a été ambassadeur en Angleterre, daigna se mêler à cette petite négociation. Ses conseils triomphèrent de mes scrupules. Je n'aurais pas hésité, si j'avais eu dès ce temps-là l'exemple de M. Le Sage qui a prouvé par plus d'une pièce que de bons écrivains pouvaient s'occuper de ce travail comique. La foire alors persécutée par la Comédie-Française ne représentait que par des écrivains. L'histoire de la fortune et des variations de ses divertissements¹ est détaillée assez clairement dans la préface qui est à la tête du Recueil général rédigé par mes chers confrères [2] Le Sage et d'Orneval, ainsi je ne répèterai point ici ce qu'ils en ont publié et je me contenterai de vous donner un catalogue des pièces que j'ai données sur ce théâtre si souvent renversé, tant celles que j'ai composé seul que celles qui ont profité de la lumière de mes associés. Je marquerai par un I et un R majuscules les pièces imprimées dans le Recueil de l'Opéra-Comique et par un I seulement celles qui sont imprimées séparément². Au reste vous ne serez peut-être pas fâchée d'apprendre que *je suis le parrain de l'Opéra-Comique, qui avant de porter ce nom, s'appelait la troupe de Belair, la troupe d'Alard³, etc., au gré des entrepreneurs qui le conduisaient.*

Foire Saint-Laurent de l'année 1711. *Arlequin Énée*, en écrivains par la troupe d'Alard [3] et ensuite *Arlequin et Scaramouche vengeurs⁴*, aussi en écrivains.

Foire Saint-Germain 1712. *Les Fêtes parisiennes*, espèce de parodie des Fêtes vénitiennes et *Le Pé-dant scrupuleux* en écrivains. Les spectacles furent interrompus par la mort du Duc et de la Duchesse de Bourgogne et du duc de Bretagne leur fils.

1. « Théâtres » barré, « divertissements » suscrit.

2. Ajout dans la marge de gauche : « Et pour abrégé les répétitions, je désignerai la foire Saint-Germain par F.G. et la foire Saint-Laurent par F.L. » Dans cette édition, nous complétons le nom des foires.

3. Fuzelier écrit « Alar ».

4. Fuzelier a omis de souligner ce titre ; nous rétablissons.

En 1713, l'Opéra attendri par les malheurs et les écus de la Foire, lui permit de chanter des vaudevilles. La troupe de Belair, dont les principaux acteurs étaient Baxter, anglais, joli Arlequin, Saurin Mezzetin, Hamoche Pierrot et Mlle Maillard Colombine enjouée, débuta à la foire Saint-Laurent⁵ par *L'Opéra de campagne*. La dernière représentation de cette pièce ne se fit par ordre de la Cour qu'à minuit et le spectacle était plein dès midi, Mgr et Mme de Berry accompagnés de M. le duc d'Orléans [4] depuis Régent et d'un nombreux cortège de seigneurs et dames de la plus haute qualité, l'honorèrent de leur présence, après avoir parcouru les divers amusements de la foire. Ils avaient vu le même jour à l'Opéra la première représentation du premier ballet que j'y ai donné, intitulé *Les Amours déguisés*. Ces princes passèrent toute une journée aux spectacles, qui les occupèrent depuis cinq heures du soir jusqu'à plus de deux heures du matin. Ils soupèrent à l'Opéra même sans sortir de leurs places, entre le second et le troisième acte, l'orchestre remplit cet intervalle. L'ambigu qu'on leur servit fut préparé dans la loge de *Thevenart*, acteur qui sera longtemps regretté. *L'Opéra de campagne* fut suivi d'une *Parodie de Psyché* en un acte. [5] *Colombine devineresse* en deux actes et les *Pèlerins de Cythère* en un acte.

Arlequin larron, prévôt et juge, sujet italien demandé par les acteurs en trois actes.

Foire Saint-Germain 1714. *La Matrone d'Éphèse* en deux actes avec un prologue. *Les Mal-Assortis* en deux actes avec un prologue. Le succès de ces deux pièces fut éclatant.

Foire Saint-Laurent 1714. *La Coupe enchantée* en deux actes avec un prologue, elle ne fut pas goûtée. Pour donner un exemple de patience poétique aux auteurs parodiés, je m'étais égayé dans le prologue aux dépens d'un de mes opéras qui languissait alors sur le théâtre de l'Académie Royale de Musique. M. d'Argenson le père [6] qui a primé dans tous les postes qu'il a rempli, était lieutenant de police, il effaça tous les traits satiriques que je m'étais lancé moi-même, en disant que si mon opéra n'était pas heureux, il méritait de l'être. On lui représenta vainement que l'auteur de l'opéra l'était aussi de sa parodie. Oh ! bien, ajouta-t-il, je ne veux pas qu'il se critique. Cet opéra était *Arion*⁶, il n'eut que vingt-trois représentations.

Les Aventures d'Arlequin au bal du Cours, succès médiocre.

Foire Saint-Germain 1715. *Arlequin grand vizir*, sujet italien donné par Dominique et complété par moi, en trois actes. Chute complète.

Foire Saint-Laurent 1715. *Arlequin déserteur*, en deux actes, et *Arlequin défenseur d'Homère* IR en un acte. Ce vaudeville qui est un [7] badinage au sujet de la fameuse affaire des Anciens et des Modernes, plaidée si obstinément par Mme Dacier et M. de la Motte, eut une des plus brillantes destinées. Tous les spectacles interrompus par la mort de Louis XIV cessèrent pendant un mois et la foire eut permission d'ouvrir pendant tout le mois d'octobre.

Foire Saint-Germain [1716]. Toscan, Arlequin vanté dans la province, vit échouer sa représentation à Paris, en remplaçant mal. Mais, malgré sa disgrâce, on applaudit *le Temple de l'ennui*, prologue, suivi de deux pièces d'un acte chacune : *L'École des amants* et *Le Tableau du mariage* I.R. L'Arlequin

5. « À la F.L. » ajouté dans la marge de gauche.

6. Fuzelier omet de souligner ce titre ; nous rétablissons.

se plaignit et dit qu'on ne lui donnait point de jeu. Cela m'engagea à composer *Arlequin jouet des fées* ou *les Folies de* [8] *Rosette*, pièce farcie de lazzis italiens où cette Rosette, jeune et très aimable gasconne de quinze ans, jouait en cavalier un rôle qui procura un succès triomphant à cette comédie en trois actes.

Ce fut après cette foire que les Comédiens Italiens arrivèrent à Paris.

Foire Saint-Laurent 1716. *Arlequin devin par hasard* ou *le Lendemain de noces*, comédie en trois actes qui dura pendant presque toute la foire. Baxter repris le masque d'Arlequin et Mlle Delille, actrice gracieuse, débuta sous le nom d'Olivette.

Arlequin gouverneur avec une parodie d'*Alcide et Déjanire* en trois actes. Succès médiocre.

Foire Saint-Germain 1717. *Le Voyage du Parnasse*, prologue ; *Olivette suivante et maîtresse*, d'un acte et *Pierrot furieux*, imitation de Roland, [9] d'un acte, souvent reprise, grand succès. *La Vie est un songe*, en trois actes, tombée.

Foire Saint-Germain 1718. *Les Arlequins de rencontre*, prologue. *Le Réveillon des dieux*, prologue. *Le Pharaon*, d'un acte, I.R. Cette pièce fut différée jusqu'au vingt de février par ordre de Mgr le Duc, qui vint à cette première représentation avec Mme le Duchesse, accompagnée d'une cour nombreuse. *La Gageure de Pierrot*, d'un acte. *Pierrot reine du Monomotapa*, d'un acte. *Les Animaux raisonnables*, d'un acte, avec Le Grand. Toutes ces pièces réussirent extrêmement, excepté *Pierrot reine de Monomotapa*. Madame la duchesse de Lorraine qui était alors à Paris les honora de sa présence.

En 1719, le privilège de chanter aux foires fut annulé par le crédit du Théâtre jaloux [10] et la tolérance permit en 1720, foire Saint-Laurent, de représenter *Madame Honeſta* ou *le Diable marié* en trois actes avec un prologue, *Les Coffres* en deux actes, sujet tiré des contes arabes, *Le Camp des amours* d'un acte et *L'Oracle muet* d'un acte. Ces pièces furent heureuses.

Foire Saint-Germain 1721. *Diane et Endymion*, d'un acte, IR et *La Forêt de Dodone* aussi d'un acte, I.R. Ces deux pièces eurent du succès.

Foire Saint-Laurent 1721. En prose, *La Boîte de Pandore* en un acte et j'ai aussi travaillé à *La Tête noire* et au *Régiment de la Calotte* aussi d'un acte. Ces pièces furent jouées par Francisque et sa troupe et réussirent parfaitement.

Le privilège de l'Opéra-Comique fut encore supprimé à la sollicitation des Comédiens Français [11] et pour éluder les ordres de M. le Régent que je savais n'avoir accordé cette suppression qu'aux instances redoublées d'un seigneur qui protégeait le fameux Baron, rentré depuis peu à la Comédie-Française, j'imaginai pour la foire Saint-Germain 1722⁷ le projet des *Marionnettes étrangères* et avec ces acteurs de bois, on fit tomber Francisque qui jouait à la muette dans le même préau et les Comédiens Italiens qui donnèrent en concurrence de *Pierrot Romulus* une autre parodie sur la même tragédie. *L'Ombre du cocher poète* et *Polichinelle héritier de l'Opéra-Comique* précédèrent *Pierrot Romulus* et subsistèrent constamment avec lui jusqu'à la fin de la foire. Ce spectacle bouffon attira un concours prodigieux de spectateurs. Toute la cour l'embellit plus d'une fois et Mgr le Régent

7. « Pour la foire Saint-Germain 1722 » ajouté au-dessus de la ligne courante.

qui avait supprimé l'Opéra-Comique daigna le visiter sous cette nouveauté [12] avec tout le cortège pompeux de son rang.

Le privilège fut rétabli pour la foire Saint-Laurent 1724 et cédé à de nouveaux entrepreneurs. À la foire Saint-Germain précédente je donnais à la troupe de Dolet, qui jouait par tolérance, *Les Vacances du théâtre*, pièce d'un acte qui renfermait une critique d'*Inès de Castro*, tragédie, de *Nitocris*, tragédie, de *L'Impatience*, comédie, de *L'Ami de tout le monde*, comédie, *Marianne*, tragédie, *Le Prince travesti*, comédie et *Les Anonymes*, comédie jouée une demi fois seulement au Théâtre-Italien. Ces *Vacances du théâtre* ont eu un très brillant succès et ont été imprimées.

Foire Saint-Laurent 1724. *Le Déménagement*, prologue, *Les Nœuds* et *Le Quadrille des Théâtres* tombés. *Les Dieux à la Foire*, prologue, *Les Bains de Charenton*, où j'avais inséré [13] une scène critique sur l'opéra de *Thétis et Pelée* jouée par la charmante *Petitpas* alors enfant et fort applaudie ; *Les Vendanges de Champagne*. Ces deux pièces réussirent avec éclat, j'y joignis *L'Assemblée des comédiens de la Foire*, d'un acte.

Foire Saint-Germain 1725⁸. *L'Audience du temps* ou *l'Occasion*, d'un acte, *Pierrot Perette*, de deux actes et *Les Quatre Mariannes*, critique de toutes les tragédies qui apportèrent ce nom-là sur la scène. Cette parodie⁹ eut près de quarante représentations ; elle a été imprimée.

Foire Saint-Laurent 1725. *L'Enchanteur Mirliton*, prologue ; des scènes critiques dans *Le Temple de mémoire*.

Foire Saint-Germain 1726. *Les Songes*, d'un acte, critique. *La Grand-Mère amoureuse*, en trois actes, parodie d'Atys, avec d'Orneval et *Les Stratagèmes* [14] *de l'amour*, parodie d'un ballet de ce nom qui fit tomber sa critique en tombant lui même en hiver après trois représentations.

Foire Saint-Laurent 1726. *Le Saut de Leucade*, d'un acte, *Ajax ou le Galant brutal*, parodie aussi d'un acte avec un prologue, faible succès. *Les Comédiens corsaires*, prologue critique, *L'Obstacle favorable* et *Les Amours déguisés*, espèce de parodie du ballet de ce nom. Bon succès.

Foire Saint-Germain 1727. *Les Noces de Proserpine*, d'un acte, a réussi. Dans cette année le privilège de l'Opéra-Comique a encore changé de main.

Foire Saint-Laurent 1728. J'ai travaillé avec mes associés aux pièces qu'ils ont données pendant cette foire et fait *Les Amours de Protée*, parodie d'un ballet qui paraissait alors à l'Opéra. I.R.

[15] Foire Saint-Germain 1729. J'ai travaillé pour Pontau, entrepreneur nouveau de l'Opéra-Comique, à *La Tante rivale* en trois actes qui n'a point réussi et donné la parodie *de Tancrede* qui a ramené le public en foule.

Foire Saint-Laurent 1729. *Pierrot Céladon* en trois actes. Cette pièce n'a point plu aux spectateurs.

Foire Saint-Germain 1730. *Le Malade par complaisance*, en trois actes, pièce remplie d'un jeu italien qui fut mal exécuté. *Le Bal du Parnasse*, d'un acte, critique qui a échoué.

Foire Saint-Laurent 1730. *L'Industrie*, prologue et *L'Espérance*, d'un acte. Bon succès, ainsi que *Les Routes du monde*, aussi d'un acte.

8. Fuzelier écrit par erreur « 1724 ».

9. Fuzelier a d'abord écrit « critiq » sans achever le mot, puis l'a barré et a continué en écrivant « parodie » à la suite.

Foire Saint-Laurent 1732. *Les Intérêts du village*, d'un acte. *L'Épreuve des fées*, d'un acte. Succès médiocre. *La Réconciliation difficile*, prologue trouvé froid. [16] *Le Cheveu*, parodie de Scilla d'un acte, amusante et bien reçue.

Foire Saint-Laurent 1733. *Les Sincères malgré eux*, d'un acte, n'ont point réussi et *Le Départ de l'Opéra-Comique* avec Pan[n]ard.

Foire Saint-Germain 1737. *L'Éclipse favorable*, en un acte, a réussi.

Foire Saint-Germain 1739. *Les Jaloux de rien*¹⁰, en un acte, a réussi.

10. Fuzelier a omis de souligner les deux derniers titres.

II

Lettres sur *Le Nouveau Monde* et *L'Oracle de Delphes*

I Lettres ouvertes

Une copie manuscrite de ces trois textes figure dans le carton NA 231 de la BHVP. Ils ont été publiés dans le Mercure.

I.1 Lettre à madame la comtesse de *** sur le *Nouveau Monde*

Lettre de M. F*** à Madame la Comtesse de *** au sujet de la comédie du *Nouveau Monde*

Vous n'êtes point, Madame, de ces comtesses imaginaires à qui nos critiques modernes rendent au sujet des ouvrages nouveaux, un compte des leurs décisions que personne ne leur demande et que souvent personne ne se donne la peine de vérifier après qu'il est rendu ainsi je ne vous ferai point ici d'ennuyeuse dissertation, régal ordinaire de ces beautés chimériques. Vous me demandez, madame, si je suis l'auteur du *Nouveau Monde* et vous me le demandez bien sérieusement, vous me marquez qu'un long séjour à la campagne ne vous permet pas de voir cette comédie et de juger de l'opinion qui me l'attribue avec un acharnement que messieurs les mortels se gardent bien d'avoir jamais pour la vérité. Cette prévention me fait peut-être honneur, mais sûrement elle n'en fait pas aux fabricateurs d'analyses quintessenciées qui prétendent trouver dans cette pièce mes pensées et non mon style ; si on les y trouve, c'est certainement un autre que moi qui les y a mis. Il est constant, madame, que je n'ai aucune part, directe ni indirecte, à la construction du *Nouveau Monde*. Je ne dois point entretenir une erreur qui ôterait de son prix à cette pièce si je l'avais composée. Il n'est pas juste que son auteur pâtisse du zèle opiniâtre qu'ont pour moi les esprits prétendus exacts qui se sont chargés bénévolement de m'avertir de mes fautes ; prévenus que je suis propriétaire incommutable du *Nouveau Monde*, ils m'accusent de m'être répété fade ment, ils citent quelques vers et quelques traits de *Momus fabuliste*¹ qu'ils assurent se retrouver dans la comédie nouvelle ; ils soutiennent que tout le système en est tiré des *Dialogues des dieux* que j'ai vu faire à leur ingénieux auteur. Mais les ressemblances qu'on allègue ne déshonorerait pas comme moi l'auteur véritable du *Nouveau Monde*. Il est possible qu'il n'ait pas lu les *Dialogues des dieux* ; il est encore plus possible qu'il n'ait jamais vu ni lu *Momus fabuliste* ; ainsi cet écrivain a sans doute par ses propres lumières saisi des idées qui se rencontrent dans les *Dialogues des dieux* et dans les moments où la justesse se sera lassée

1. Comédie de l'auteur au sujet des fables de M. de La Motte.

de corriger, il aura laissé échapper à sa plume quelques mauvaises expressions qui m'appartiennent. Vous ne devineriez jamais, madame, sur quoi est principalement fondé le préjugé qui m'approprie *Le Nouveau Monde*? Sur ce que l'auteur ne se montre pas, et que cet incognito ressemble, dit-on, parfaitement au mystère de ma conduite lorsque j'ai risqué *Momus fabuliste* sur la scène, comme si le bal n'était pas ouvert à tous les masques et comme s'il était impossible qu'un autre s'avisât de se déguiser dans mon goût!

Au reste, qu'on ne fasse aucun commentaire sur ce que je me défends avec vivacité d'être l'auteur de cette comédie : dois-je, dès qu'elle ne m'appartient pas, ravir à son auteur discret son bien et sa gloire? Quant à son bien, je ne pense pas lui avoir fait fort et le caissier des Comédiens Français peut déposer en ma faveur sans hasarder un faux serment. Quant à sa gloire, je lui renverrai quand il se démasquera, deux ou trois mille compliments sincères ou affectés, louangeurs ou ironiques que j'ai reçus pour lui. S'il n'a pas eu d'autre motif en se cachant que de s'instruire d'une manière non suspect de l'opinion que le public a de ses talents, il s'y est bien pris, mais s'il ne se nomme pas en faisant imprimer sa pièce, je croirai qu'il n'a pas trouvé son compte à jouer le mystérieux et que sa mascarade ne lui aura pas procuré tout le plaisir qu'il en attendait. Jusque là, madame, je suspendrai mon jugement, et je ne serai point de l'avis de quelques gloseurs mal intentionnés qui affirment que la comédie du *Nouveau Monde* ne doit son succès qu'aux grâces du jeune acteur qui joue le rôle de l'Amour; je crois devoir vous mander à propos de cet Amour la saillie d'un cavalier qui m'a paru plaisante de plus d'une façon; vous en allez décider. J'étais dans une compagnie où ce caustique cavalier qui me connaissait et qui croyait fermement dans son petit intérieur que j'étais l'auteur du *Nouveau Monde* feignait traitreusement de croire sur ma parole que je n'en étais pas l'ouvrier pour jouir du droit de me turlupiner sans que je pusse jouir de celui de m'en plaindre; dans le moment que le malin personnage s'imaginait me siffler impunément sous l'enveloppe de l'auteur du *Nouveau Monde*, il arriva une marquise qui ne me connaissait pas; elle s'expliqua cordialement et sans farder ses sentiments sur la comédie en question et sa cordialité fit un duo de critique avec la duplicité du cavalier qui était bien content de lui, se figurant que nature poétique pâtissait furieusement chez moi; ah! s'écria la marquise en finissant le duo, rendez-moi raison du succès de cette capilotade métaphysique manquée, pourquoi va-t-on voir cela? Ah! madame, lui répondit aussitôt le cavalier en chantant ce vers de *Phaéton* :

C'est à l'Amour qu'il s'en faut prendre!

Auriez-vous jamais cru qu'un vers de Quinault pût devenir épigramme?

1.2 Désaveu authentique

Désaveu authentique fait par Monsieur *Fuzelier* de la comédie du *Nouveau Monde* et de celle de *L'Oracle de Delphes* imprimé en décembre 1722 dans les journaux littéraires.

Les interrogations fatigantes que j'étais obligé d'essayer à chaque instant sur la comédie du *Nouveau Monde* et la ténacité des dissertateurs éternels, déterminés à m'attribuer encore celle de *L'Oracle*

de Delphes m'ont enfin forcé à chercher une protection respectable contre les persécutions du préjugé.

L'auteur de la dernière de ces pièces, en la retirant du théâtre, a occasionné des bruits qui ne sont pas avantageux pour son ouvrage et encore moins pour sa personne ; le jour qu'il fit cette retraite judiciaire, les Comédiens annoncèrent qu'il n'interrompait les représentations de sa comédie que pour la corriger, mais on est si peu accoutumé à voir les poètes sortir de la scène si modestement que le public a pensé d'abord que cette sortie n'était pas tout à fait volontaire, et l'honneur de cette retraite est resté à Thémis qui l'avait ordonnée ; du moins elle ne s'en est pas défendue quand on lui en a parlé. Aussitôt la langue charitable des beaux esprits dogmatisants dans les cafés a débité cent analyses empoisonnées sur cette comédie et s'est obstinée plus que jamais à la mettre sur mon compte (effet ordinaire de la charité poétique). J'ai cru devoir arrêter ces discours pernicious et me justifier non pas à ces raisonneurs impitoyables dont les idées chimériques et les décisions téméraires me sont indifférentes, non pas à leurs auditeurs crédules qui se laissent étourdir par la fluidité bruyante de leurs aigres déclamations, mais aux esprits raisonnables, justes ennemis de muses licencieuses ; je m'étais flatté que le Désaveu que j'ai fait de la comédie du *Nouveau Monde* dans le *Mercure* du mois d'octobre dernier désabuserait ceux qui m'en croient l'auteur ; mais il faut que la sincérité du Parnasse soit bien décriée et que quelques-uns de mes confrères aient bien travaillé à lui attirer cette méchante réputation pour qu'on croie un écrivain capable de faire imprimer une imposture très aisée à éclaircir dès que le ministère en voudra prendre la peine. Je n'ai pas trouvé de secret plus certain pour m'affranchir de la tyrannie de l'erreur que de supplier très humblement monsieur le cardinal Dubois² de me permettre de le citer au sujet du Désaveu que je fais authentiquement de ces deux comédies. Osera-t-on se figurer que je l'impose au premier ministre du royaume, au dépositaire de l'autorité royale qui a la puissance de découvrir la vérité et de punir le mensonge ? J'ai eu le bonheur d'obtenir cette permission qui terminera sûrement la guerre que la prévention me déclare ; Monseigneur le cardinal Dubois aurait-il voulu refuser à moi seul le repos que son éminence maintient dans toute l'Europe ? Au reste, j'avertis bien sérieusement tous mes commentateurs (car j'ai l'honneur d'en avoir autant que les Anciens, à cette petite différence près que les pieux commentateurs des Grecs et des Romains ne s'occupent qu'à les adorer et que les miens font leur unique affaire de me noircir), j'avertis donc tous mes commentateurs que le Désaveu que je fais ici n'enferme aucune censure de ma part contre la probité des auteurs des deux comédies qu'on me donne malgré moi. Je les désavoue simplement parce que je ne les ai point faites. C'est un hommage que je dois à la vérité ; c'est une précaution que je me dois à moi-même contre le ridicule et les soupçons injustes ; si je ne me défendais pas fortement d'avoir composé ces deux comédies, je paraîtrais coupable aux yeux des personnes qui ont trouvé des malignités téméraires et injurieuses dans *L'Oracle de Delphes* et je paraîtrais susceptible d'une vanité puérile aux partisans du *Nouveau Monde* dès qu'ils en reconnaîtraient le véritable auteur ; je ne suis pas d'humeur à m'approprier ni la gloire ni les fautes d'autrui. S'il ne s'agissait dans cette conjoncture-ci que de passer pour ne point mettre de conduite dans des pièces de théâtre, je prendrais généreusement mon parti ; mais il est question de ne me pas

2. Fuzelier écrit toujours « Du Bois » en deux mots et avec deux majuscules.

laisser imputer la mauvaise conduite que j'aurais eu moi-même, si j'avais donné lieu aux discours que fait tenir la suppression de *L'Oracle de Delphes*. Il m'importe fort peu de passer pour auteur exact parmi les grammairiens et les pédants du Parnasse ; il est permis à un honnête homme de ne pas trop s'embarrasser de ce qu'on pense de la justesse de son esprit, mais il ne doit pas être insensible à ce qui blesse la droiture de son cœur.

On vient de m'apporter dans le moment un exemplaire imprimé de la comédie du *Nouveau Monde* ; je l'emploie pour réponse à l'objection qu'on m'a faite cent et cent fois, en me disant que j'ai observé en donnant *Momus fabuliste* au théâtre le même mystère qui a été pratiqué à l'égard des deux pièces nouvelles qu'on me prodigue avec entêtement. On n'a qu'à jeter les yeux sur la première page de *Momus fabuliste*, on y lira mon nom ; l'auteur du *Nouveau Monde* nous cache toujours le sien, et ce n'est pas un acte d'humilité, car en parcourant sa préface j'y ai rencontré à chaque article le ton doctoral d'un écrivain sûr et instruit de son mérite. Quant à moi, je n'ai jamais pris le ton dogmatique et il ne me siérait pas plus qu'à ce superbe anonyme. Il nous apprend que sa comédie doit servir à rectifier la poétique d'Aristote. Il n'a pas la plus légère inquiétude sur les périls de l'impression qui pourtant détrompe quelquefois les plus aveugles admirateurs d'un ouvrage de théâtre ; cette sécurité de la connaissance parfaite qu'il a des perfections du *Nouveau Monde* qu'il a la bonté de récapituler dans cette longue préface en faveur des auditeurs distraits qui auraient pu ne pas s'en apercevoir sur la scène. L'incognito constant de ce docteur moderne de l'Hélicon me laisse l'usufruit de ses lauriers ; j'y renonce pourtant ; bien des gens me croient doué d'une vertu épurée ; il n'est que les connaisseurs qui ne me trouveront pas si modeste.

1.3 Deuxième lettre sur les mêmes sujets à Madame la Comtesse de ***

Vous voulez, Madame, que je vous instruisse dans votre campagne de l'effet qu'a produit à Paris le Désaveu de la comédie du *Nouveau Monde* et de celle de *L'Oracle de Delphes* que j'ai inséré dans le Mercure de décembre dernier. Vous pouvez vous imaginer que les personnes raisonnables m'ont fait l'honneur de me croire dès que j'ai cité son éminence Monseigneur le cardinal Dubois pour garant de ma sincérité. Quant aux beaux esprits analyseurs, ils ont bien de la répugnance à se dédire ; au fond leur situation est fâcheuse, et leur opiniâtreté est pardonnable ; il est triste pour eux d'avoir fait depuis cinq mois tant de dépense en arguments pour prouver seulement que leur goût est aussi faux que leur logique. Ils sont autant fâchés de s'être mépris que si cela ne leur arrivait pas tous les jours sur des matières bien plus importantes et bien plus dignes d'attention que les deux comédies qui les ont occupé[s] si longtemps. L'excès de leur orgueil ne saurait s'accommoder des réparations qu'ils doivent à la vérité et cependant il n'y a plus à reculer, il faut qu'ils conviennent de la faiblesse de leur jugement.

Je comptais, Madame, vous envoyer une critique du *Nouveau Monde* et cela n'eût pas été difficile ; il n'y avait qu'à écouter le public et écrire. Mais il y en a une dans le Mercure de janvier dernier que vous pouvez lire. Je vous dirai pourtant que l'auteur bienveillant de cette critique me paraît souvent trop

favorable à l'ouvrage qu'il censure ; vous vous en apercevrez. Je ne peux, surtout, lui passer l'éloge qu'il prodigue sans restriction à la scène de la coquette. L'auteur du *Nouveau Monde* prétendait dans cette scène exposer le tableau de la coquetterie naissante et non encore dévoilée à la très jeune beauté qui la pratique sans la connaître ; il a même choisi l'âge le plus tendre pour exécuter son idée pour donner plus de vraisemblance au caractère qu'il veut peindre. Cependant cette scène qui paraît *parfaite dans son genre* à l'auteur de la critique du *Nouveau Monde* n'a pas un seul coup de pinceau qui pare des mains de la nature. Rien n'y est sentiment, tout y est réflexion et quelle réflexion encore ! Une réflexion toujours raffinée et quelquefois outrée. Un style qui loin d'être ingénument coquet se montre paré non seulement des ornements mais encore des affluents de l'éloquence ; l'auteur du *Nouveau Monde* devait-il amener sur la scène une *coquette novice* pour y étaler une métaphysique galante si subtilisée qu'on ne la tolérerait pas même dans *la Célimène du Misanthrope*. Ainsi tous les madrigaux qu'il a placés là me semblent très postiches ; *la coquette naissance* devait être coquette sans le savoir : elle ne devait point être si exactement informée de ce qui concerne *la gloire de son état* et des prérogatives brillantes qui y sont attachées ; c'était à elle à laisser échapper des traits de coquetterie et à Mercure qui l'écoute à les définir.

Je vous envoie, Madame, un remerciement rimé que j'ai présenté à Monseigneur le cardinal au sujet de la permission que son éminence a bien voulu m'accorder de citer son nom dans l'écrit que l'obstination du préjugé m'a contraint à publier.

A.S.E.

Monseigneur le cardinal Dubois

Premier ministre

Ma muse, il faut complimenter
 L'illustre cardinal qui dans les champs de France
 Cultive avec tant de prudence
 L'Olive qu'il a su planter.
 Que ne lui dois-tu pas ? Il a pris ta défense
 Contre le préjugé malin
 Qui d'anonymes vers t'imputait la licence.
 Signale ta reconnaissance,
 Célèbre ses projets respectés du destin
 Soumis à son obéissance.
 Aussi profond qu'Ossat³ avec plus d'élégance,
 Dubois sous un règne plus doux
 Nous rend de Richelieu⁴ le goût et la science.

3. Le cardinal d'Ossat chargé à Rome des affaires de France sous le règne d (Note de Fuzelier, inachevée).

4. Le cardinal de Richelieu, premier ministre de Louis XIII. (Note de Fuzelier.)

Mais arrêtons, que faisons-nous ?
 Au droit de le louer il faut que l'on déroge,
 Muse, reçois ses dons, admire et ne dis rien ;
 Un moment lui suffit pour te faire du bien.
 Mais il n'a pas le temps d'écouter son éloge.

Depuis la critique du *Nouveau Monde* mentionnée dans la lettre précédente, il a paru une brochure qui n'était pas d'un analyseur de la première classe. Ce judicieux Aristarque y suppose que je suis démonstrativement l'auteur du *Nouveau Monde* et partant de ce principe il déclame contre la stérilité de mon génie et soutient avec une intrépidité pédantesque que je me suis pillé moi-même sans vergogne aucune, en répétant des idées, des expressions et des épithètes marquées à mon coin et tirées commodément de ma petite comédie de *Momus fabuliste*. Son style n'est pas des plus circonspects et cet écrivain est aussi impoli que s'il était savant, quoique l'érudition ne charge pas son ouvrage.

Le très honnête censeur de la police, avant que de lâcher sa permission d'imprimer, me montra cette ignorante satire par ordre de son supérieur pour savoir si je ne me trouverais pas lésé des invectives du critique imprudent. Car il avait hasardé bien des phrases sujettes à la rature. *À Dieu ne plaise*, répondis-je à l'examineur gracieux de mon discourtois précepteur, *à Dieu ne plaise que je vous prie de retrancher une seule des injures de ce libelle ; au contraire je vous conjure d'engager l'auteur à redoubler pour moi la dose de son sel peu attique. On saura quelque jour que le Nouveau Monde ne m'appartient pas et alors cette brochure si elle vit encore prouvera que le créateur du Nouveau Monde est un plagiaire et que l'artisan de la critique est au moins un étourdi.* On imprima la brochure et onques depuis je n'en ai entendu parler.

2 Lettres privées

Ces deux lettres ont été copiées par Fuzelier, sans doute à seule fin de conservation personnelle (l'écriture est moins propre que pour les autres textes, il n'y a aucun soulignement) et sont conservées à la BHVP dans le carton NA 231. Fuzelier y réclame à une comtesse (qu'il connaît suffisamment bien pour envoyer une seconde sollicitation le lendemain de la première) de lui prodiguer l'autorisation de se servir du nom du cardinal Dubois comme garant de sa bonne foi.

Lettres écrites par M. Fuzelier à madame la Comtesse de *** au sujet de la comédie de l'oracle de Delphes qu'on lui attribue mal à propos ainsi que celle du Nouveau Monde.

I^[re] Lettre

Madame,

Vous m'avez fait la grâce de me promettre votre intercession auprès de Monseigneur le cardinal Dubois et j'ose vous en faire souvenir aujourd'hui. Son éminence ne refusera pas certainement ce

que je prends la liberté de lui demander, c'est la justice. Voici ma plainte. Hier j'allai pour voir la comédie de l'Oracle de Delphes qu'on m'attribue à tort ainsi que celle du nouveau Monde ; mais je fus bien étonné à la fin de la grande pièce quand on annonça que l'auteur de la comédie nouvelle venait de la retirer ; cela me donna des soupçons, je cherchai à les éclaircir et il me fut dit que l'oracle de Delphes avait été supprimé par un ordre supérieur. Les conséquences de cette suppression ne sont pas favorables à l'auteur, c'est pourquoi, Madame, je voudrais bien me débarrasser de ce rôle-là que m'a donné malgré moi le public entraîné par des décideurs malins ou prévenus. Je vous supplie très humblement, Madame, d'obtenir de Monseigneur le cardinal qu'il me permette de publier le désaveu que je lui fais aujourd'hui de ces deux comédies. Puis-je mieux prouver que je ne les ai point faites qu'en les désavouant au premier ministre du royaume qui a le pouvoir de découvrir la vérité et de punir le mensonge, qui par son génie supérieur... mais gardons-nous de placer ici les louanges de Monseigneur le cardinal ; comme peut-être vous lui montrerez ma lettre en guise de mémoire instructif de mon affaire, je serais fâché que son éminence y trouva rien qui lui déplu. J'ai l'honneur d'être etc...

À Paris ce 28 décembre 1722.

2^e Lettre

Madame,

L'impatience que me causent les questionneurs impertinents m'empêche d'attendre l'honneur de votre réponse pour vous renouveler mes sollicitations ; excusez mes importunités et faites-les cesser en obtenant de Monseigneur le cardinal Dubois la grâce que je lui demande de pouvoir faire imprimer que j'ai pris la liberté de rendre son Éminence caution du désaveu que je fais de la comédie du Nouveau Monde et de celle de l'oracle de Delphes. S'il ne s'agissait en me taisant que de passer pour ne point mettre de conduite dans un ouvrage de théâtre ainsi que les beaux esprits dogmatisants dans les cafés prétendent le démontrer dans ces deux pièces, je prendrais généreusement mon parti sur ce petit accident, mais il est question de ne pas me laisser imputer la conduite que j'aurais moi-même si j'avais donné lieu aux discours qu'on tient sur la dernière de ces deux pièces : j'implore la protection de son Éminence contre l'erreur qui m'attribue ce que je n'ai pas fait et ce que jusqu'ici j'ai désavoué vainement, tant la vérité a de crédit dans le monde. C'est donc à l'autorité de Monseigneur le cardinal à me défendre aujourd'hui contre le préjugé et à finir la guerre que la prévention me livre avec tant d'acharnement. Ce n'est pas une victoire méprisable, la raison ne parvient presque jamais à la remporter. J'ose compter sur la permission que je demande. Son Éminence, qui a le secret de maintenir la paix dans toute l'Europe, voudrait-elle refuser le repos à moi seul ? J'ai l'honneur d'être etc...

À Paris ce 29 décembre 1722.

III

Contenu de plusieurs manuscrits

I Arsenal, ms. 9577

Ce manuscrit se divise en deux sections distinctes. La première est une lettre adressée à « mademoiselle P. d'A. » ; la seconde est un recueil de pièces de vers de Fuzelier, avec tables desdites pièces. Les pages de la deuxième section sont numérotées.

- Lettre à mademoiselle P. d'A.
- Texte de plusieurs cantates¹.
 - p. 1 : *Médée*, cantate 5.
 - p. 5 : *Zéphire et Flore*, cantate 9.
 - p. 9 : *L'Amour et Bacchus*.
 - p. 13 : *Léandre et Hérodote*, cantate 13.
 - p. 17 : *Junon*, cantate 16.
 - p. 21 : *Les Saisons*, cantate 27.
 - p. 25 : *L'Orage favorable*, cantate 25.
 - p. 29 : *Amphion*, cantate 29.
 - p. 31 : *L'Époux imprudent*, cantate 41.
 - p. 35 : *Le Triomphe de la paix*, cantate 47, à trois personnages (Vertumne, Pomone et Flore).
 - p. 41 : *Dom Quichotte*, cantate 51.
 - p. 45 : *La Danse de Flore*, cantate 52.
 - p. 49 : *Orphée*, cantate 55.
 - p. 53 : *Vénus*, cantate 56.
 - p. 57 : *L'Enlèvement de Proserpine*, cantate 58.
 - p. 61 : *Les Songes*, cantate 59.
 - p. 65 : *Le Sommeil de l'amour*, cantate 60.
 - p. 69 : *Ariane*, cantate 61.

1. Nous indiquons le titre de la cantate tel qu'il figure dans ce manuscrit, le numéro qui le suit, et l'incipit de chaque section.

- « Table des cantates avec les noms des compositeurs de musique qui les ont notées », p. 77.
- « Noms et qualités des compositeurs qui ont travaillé à la musique des cantates », p. 91.
- À la page 95 commence un recueil de poésies diverses. Il est incomplet et commence au milieu d'une pièce, probablement le « Madrigal V » puisqu'après quatre vers est présenté le madrigal VI. Plusieurs numéros manquent et l'on comprend que des cahiers épars ont été reliés sans tenir compte des cahiers manquants.
 - Madrigal VI, Critique de l'inscription de l'estame de l'inimitable mademoiselle Carmargo, danseuse de l'Opéra peinte par Lancre.
 - Madrigal VII, Sur le tombeau de monsieur le marquis de la Fare l'ami de l'abbé de Chaulieu.
 - Madrigal [non numéroté]², à deux dames maltraitées au piquet.
 - Madrigaux XXV et XXVI.
 - Madrigal XXVII, à madame Le Franc qui est accouchée d'une fille lorsqu'elle souhaitait un garçon.
 - Madrigal XXVIII, à monsieur Le Franc, sur le même sujet³.
 - Madrigal XXIX, pour le portrait de mademoiselle Prévost, danseuse de l'Opéra [qui a excellé dans la danse gracieuse et pantomime. Elle a été] peinte en bacchante [par Raous, 1725, et a laissé dans mademoiselle Sallé une élève qui fait son éloge]⁴.
 - Madrigaux XXX et XXXI.
 - Madrigal XLIII, sur un retour imprévu.
 - Madrigal XLIV.
 - Madrigal XLV, en attendant sous un tilleul une dame qui avait promis de revenir bientôt.
 - Madrigal XLVI, à madame la comtesse de Marini en lui envoyant une copie des deux madrigaux précédents qu'elle avait demandés à l'auteur⁵
 - Madrigal XLVII.
 - Madrigal XLVIII, à madame de Vilette au sujet d'une chanson composée par elle.
 - Madrigal XLIX, à madame Chatelaine.
 - Madrigal L, à madame la comtesse de M*** au sujet d'un rapport qu'on lui avait fait contre l'auteur qu'on avait accusé de ne l'avoir louée en vers que pour l'indemniser d'une prétendue critique.
 - Madrigal LI, à S. A. S. monsieur le prince de Conti au sujet d'un rondeau en vers par lui composé au mois de décembre 1724.
 - Madrigal LII, Bouquet à madame Vatri connue sur le Parnasse par ses poésies gracieuses.

2. Petite feuille insérée, copiée d'une autre main.

3. Le titre a été corrigé par une autre main, qui a biffé « monsieur » et mis « Mad^e », et biffé « sur le même sujet » pour reproduire le titre du madrigal précédent.

4. Les passages entre crochets ont été biffés.

5. Le titre a été modifié par une autre main en biffant l'-s de « des » et le mot « précédents ».

- Madrigal LIII, souvenir durable d'une courte félicité.
- Madrigal LIV, sur le même sujet.
- Madrigal LV, fait dans les jardins de l'abbaye de Livri.
- Madrigal LVI.
- Madrigal LVII, pour le portrait de madame la comtesse de Mailli, [dame du palais de la Reine] peinte [par Liota en miniature dans le mois de septembre 1739] avec l'habit et les attributs de la Folie⁶.
- Madrigaux LXV–LXVIII.
- Fin du madrigal LXXII.
- Madrigal LXXIII.
- Madrigal LXXIV, inscription pour le portrait de mademoiselle la princesse de Charolois peinte en cordelier par du Vigeon dans l'armée.
- Madrigaux LXXV–LXXIX, pour le même portrait.
- Madrigaux LXXXIV–LXXXVIII, pour le même portrait.
- Madrigal paraphrasé sur les paroles du psaume Laudate Pueri Dominum et récité par un enfant en présence de la reine le jour de la cérémonie de la Cène le jeudi 14 août 1729.
- Fin du madrigal CVI.
- Madrigal CVII, à mademoiselle de Valencé qui ouvrait le bal en habit d'Amazone.
- Madrigal CVIII, au sujet de la jeune mademoiselle de M*** qui était captivée trop rigoureusement par madame sa mère. [Le madrigal manque, il n'y a que le titre en bas d'une page.]
- Madrigal CXII, remerciement de l'amour au frère *** minime au sujet du rétablissement de la santé de mademoiselle C*** guérie par ses remèdes.
- Madrigal CXIII, inscription pour l'estampe de mademoiselle Pélissier, actrice de l'Académie royale de musique.
- Fin du madrigal CXV.
- Madrigal CXVI, sixain pour un mari extraordinaire qui envoya lui-même son portrait à sa femme.
- Madrigal CXVII, à mademoiselle Pajot d'Ardiviliers la cadette habillée en Amazone.
- Madrigal CXVIII, à Climène, au sujet du jeu de la mourre qu'elle m'avait proposé. Elle me reprochait en badinant et en équivoquant que je lui avais refusé de jouer avec elle au jeu d'amour.
- Madrigal CXIX, à mademoiselle de ***.
- Madrigal CXX, au sujet d'une tache de vin que la Nature a placée au sein de Glieire [?].
- Madrigal CXXI, inscription pour un château de carte et de papier bâti à la Celle par madame Dauviliers surnommée le Tichon.
- Madrigal CXXII, à Lisette de Touques ma femme.

6. Les passages entre crochets sont biffés.

- Madrigal CXXIII, Les Sens.
- Madrigal CXXIV, à mademoiselle ***.
- Madrigal CXXV, à mademoiselle Le Duc, danseur de l'Opéra.
- Table des madrigaux, p. 137.
- À partir de la p. 149, divers poèmes.
 - p. 149 : Bouquet présenté le 25 août, jour de la saint Louis de l'année 1718, à leurs A.S. monseigneur le prince et madame la princesse de Conti, dans un été qui fut remarquable par ses vives chaleurs.
 - p. 152 : Les Trois Jardins, bouquet présenté à S. A. S. madame la princesse de Conti le 25 août de l'année [1719]⁷.
 - p. 157 : Bouquet présenté en août 1720 à S. A. S. madame la princesse de Conti qui était accouchée d'un prince quelques jours avant celui de sa fête.
 - p. 161 : Bouquet.
 - p. 163 : Étrennes, en 1732, [à madame de Saucour]⁸.
 - p. 167 : Les Trois Nanettes, bouquet.
 - p. 169 : [Compliment à mademoiselle de [nom manquant] reçue conseiller d'un parlement de société]⁹, « Pour la charge de conseiller ».
 - p. 170 : Bouquet, pour Loupette malade à la Saint-Louis de 1722.
 - p. 170 : Autre.
 - p. 171 : Bouquet à monsieur de Mareuil.
 - p. 173 : [À mademoiselle d'Angeville].
 - p. 174 : Madrigal.
 - p. 175 : Bouquet à madame Du Fresne.
 - p. 179 : À Mareuil, bouquet à la Saint-Nicolas 1721.
 - p. 181 : Bouquet commandé par mademoiselle de Valencé la veille de sa fête.
 - p. 185 : À monsieur ***, au premier jour de l'an 1739.
 - p. 187 : Apostrophe au bois de Calanbour, dans le temps que l'illustre savant bénédictin, le R.P. de Montfaucon s'y promenait, sur l'air Réveillez-vous.
 - p. 187 : À mademoiselle [Lisette, par la Loupete, sur l'air de Joconde]¹⁰.
 - p. 189 : Épître à mademoiselle de Coutance surnommée l'Ange par une société de ses amis.
 - p. 193 : À madame de Villette, en lui envoyant une jeune barbette, épître.
 - p. 205 : Épître de l'Amour à madame la duchesse d'Aiguillon en lui envoyant un panier à serrer des nœuds.

7. Année complétée par une autre main au crayon.

8. Cette précision, en conformité avec le texte du poème, est d'une autre main.

9. Ce titre n'est pas autographe.

10. Le passage entre crochets sont biffés.

- p. 209 : Épître à mademoiselle B*** de qui un chiaoux était devenu amoureux.
 - p. 213 : À monsieur de Saint-Léon, 1^{re} épître.
 - p. 221 : À monseigneur le comte de Maurepas, ministre de la marine, Épître¹¹.
 - p. 243 : Épître à S. A. S. madame la duchesse du Maine pour madame la princesse de Fontaine que cette princesse accusait de se livrer à l'irrésolution.
 - p. 247 : Épître à mademoiselle ***.
 - p. 249 : La Leçon inutile, églogue.
 - p. 257 : Épigramme.
- « Épigrammes sur différents sujets » (p. 257).
 - Épigramme I, sur la réception d'un conseiller au Châtelet d'une physionomie un peu baroque.
 - Épigramme II, à une dame qui appelait un jeune cavalier son consolateur ; c'est le cavalier qui parle.
 - Fin de l'épigramme IV.
 - Épigramme V, au même, sur le même sujet.
 - Épigramme VI, à madame Le Franc sur un poète qui s'éloigne d'elle pour consulter en secret les muses au sujet d'une chanson dont il menaçait cette dame aimable et spirituelle.
 - Épigramme VII.
 - Épigramme VIII, conte tiré du Menagiana.
 - Épigramme IX, à un bavard éternel qui traite toujours l'Académie Française de bavarde confrérie.
 - Épigramme XIV.
 - Épigramme XV, prophétie pour l'hiver de 1735¹².
 - Épigramme XVI, les Étrennes ménagères.
 - Épigramme XVII.
 - Épigramme XVIII, avis à un mari jaloux.
 - Épigramme XIX, au même.
 - Épigramme XX, à une veuve enjouée.
 - Épigramme XXI, à Clitandre.
 - Épigramme XXII, Jasmin justifié.
 - Épigramme XXIII, les Caprices de la fortune.
 - Épigramme XXIV, l'époux plaintif.
 - Épigramme XXV, le Mercure lyrique.
 - Épigramme XXVI, à l'auteur de la Bibliothèque des théâtres.

11. Une autre main a noté « sur la paresse ». Une note en bas de page, de Fuzelier, indique : « Mgr le comte de Maurepas a eu huit jours la fièvre au mois de septembre 1739. »

12. Cette épigramme est sur « Scanderberg, opéra de feu monsieur de La Motte qui n'en a laissé que les quatre premiers actes ; le cinquième et le prologue sont de la musique caduque de M. de La Serre » (note de Fuzelier)

- Épigramme XXVII, à madame la comtesse de Jonsac.
- Épigrammes XXVIII—XXX.
- p. 279 : Le Purgatoire de Cythère, épithalame pour le mariage de mademoiselle L'Archer avec monsieur le comte d'Argenson.
- p. 295 : Épithalame pour le mariage de monsieur le comte d'Estampes avec mademoiselle de Nonant¹³.
- p. 299 : Épithalame au sujet de mariage de mademoiselle Hénaut avec monsieur le comte de Jonsac.
- p. 307 : Dialogue entre l'Amour et l'Hymen au sujet du mariage de S. A. S. mademoiselle de Chartres avec S. A. S. monseigneur le Prince de Conti.
- p. 313 : À madame de Villette, envoi.
- p. 316 : Terreurs de Vénus et de l'Amour au sujet de la grossesse de madame de Villette.
- p. 321 : À madame de Villette, en lui envoyant une petite chatte des chartreux.
- p. 325 : L'Éloge des brunes par monsieur de Fontenelle.
- p. 326 : Éloge des blondes, ou réponse aux vers précédents.
- p. 329 : Compliment de Lucas, berger d'Antoni, à S. A. S. Mgr le comte de Clermont.
- p. 335 : À mademoiselle du Fresne, par l'auteur de la tragédie d'Énée et Didon.
- p. 339 : À S. A. R. monseigneur le duc d'Orléans, régent de France.
- p. 341 : Dispute de Minerve et de Mars au sujet de la grossesse de S. A. S. madame la princesse de Conti¹⁴.
- p. 345 : À monsieur Gabriel, contrôleur général des bâtiments du Roi. Le Mystère.
- p. 349 : À S. A. S. le prince de Conti, qui avait composé une épithalame pour le mariage de monsieur le marquis de Roussillon et de mademoiselle de ***¹⁵.
- p. 351 : À Son Altesse Royale Monseigneur le Duc d'Orléans, régent de France, Requête de Thalie [en faveur du théâtre de la Foire]¹⁶.
- p. 355 : Clémence Isaure, poème.
- p. 363 : Paraphrase du psaume 143¹⁷.
- p. 365 : Épitaphes de Nicette, chatte favorite de Madame Hébert morte en chatant.
- p. 367 : À madame la marquise de Méniglaise¹⁸.
- p. 369 : Joie des amours au sujet de la convalescence de madame la duchesse de Gontaut.
- p. 371 : Fin de l'ode VIII.

13. Fuzelier avait aussi noté « dans l'année », sans compléter la date. Ces mots ont été biffés.

14. Fuzelier avait aussi noté « dans l'année », sans compléter la date. Ces mots ont été biffés.

15. Une note de Fuzelier à la fin du poème indique : « S. A. S. monseigneur Louis Armand prince de Conti s'amusa à la poésie et à la musique [et aux instruments] » ; « et aux instruments » a été biffé.

16. La précision entre crochets est d'une autre écriture. Une note de Fuzelier en bas de la page indique : « cette requête fut présentée en 1715 pour l'Opéra-Comique. »

17. Non autographe. On peut douter que cette paraphrase soit de Fuzelier.

18. Daté à la fin de juillet 1747.

- p. 371 : Ode IX, à monseigneur le prince de Vendôme, sur la goutte qui attaqua l'auteur à Fontainebleau où il avait suivi S. A. S.
- p. 374 : Ode X (début).
- p. 375 : Pièce de Boileau Despréaux qui n'a été imprimée qu'une seule fois¹⁹.
- p. 379 : Au roi, pour le remercier d'une montre qu'il a donnée à l'auteur.
- p. 380 : À madame la marquise de Pompadour, en recevant par ses mains une montre donnée à l'auteur par le roi.
- p. 381 : L'Opéra nouveau²⁰.
- p. 385 : Couplets sur le Carnaval²¹.
- p. 387–394 : Petit cahier de chansons²².
- p. 395–398 : Racommodement de l'Amour et d'Apollon²³.
- p. 399–402 : texte en prose, non autographe.
- p. 405 : poème, non autographe.
- p. 409 : À Monsieur de Saint-Léon.

2 **Arsenal, ms. 3286**

Ce manuscrit recueille des pièces de vers de différents auteurs. Une section est intitulée « Pièces fugitives en vers de monsieur Fuzelier », et copiée par *Pm*. Le marquis de Paulmy a noté : « la plupart non imprimées, du moins non rassemblées. Il y a de très jolies choses dans ce recueil. La copie est assez exacte mais d'une écriture difficile à lire. » Nous donnons ici le contenu de cette partie du manuscrit, qui va du *f*^o 126 au *f*^o 150.

- *f*^o 126 : Parodie du monologue *Jamais la nuit ne fut si noire* etc. de Ragonde
- *f*^o 127 : Éloge des blondes, ou réponse à l'éloge des brunes par M. Fontenelle
- *f*^o 127 *v*^o : À Madame de Villette en lui envoyant une petite chatte des chartreux
- *f*^o 128 : Le Parlement d'Auteuil
- *f*^o 131 *v*^o : Épithalame pour le mariage de M. Garfets général des vivres et celui de Mlles ses filles
- *f*^o 133 *v*^o : La leçon inutile, églogue
- *f*^o 135 *v*^o : Épithalame de Monsieur le comte d'Étampes avec Mlle de Nonant en l'armée
- *f*^o 136 *vo* : Inscriptions diverses pour le portrait d'une princesse très aimable peinte en cor-delier

19. Non autographe.

20. Copié d'une écriture moins soignée, penchée.

21. Non autographes.

22. Non autographe. La musique est aussi notée. Plusieurs sont attribuées à un certain « M. David », et datées de 1752. Ces pièces ne sont sans doute pas de Fuzelier.

23. Quatre pages imprimées par Pierre Simon, datées de 1720.

- *f*^o 137 *v*^o : Les héros de Calais, ode
- *f*^o 137 *v*^o : Jeanne d'Arc, surnommée la Pucelle d'Orléans, ode
- *f*^o 128 : À Mlle Pajot d'Ardivilliers, La Jeunesse, ode
- *f*^o 128 *v*^o : Le Purgatoire de Cythère, épithalame (datée de 1719 à la fin, *f*^o 142)
- *f*^o 142 *v*^o : À Madame Châtelain, épître
- *f*^o 149 : Cantates de monsieur Fuzelier avec les noms des compositeurs qui les ont notées²⁴.

3 Archives Nationales, AJ/13/1035

Ce carton contient sept ensembles de feuilles regroupés dans des chemises numérotées et titrées :

1. Couplets de vaudeville en feuilles pour modèles des écriteaux que l'on déroulait au théâtre de la foire
2. Cantates (Archives de l'Opéra, nouveau fonds, Autographes et documents)
3. Épigrammes, madrigaux, chansons, épîtres, bouts-rimés, mis en ordre et publiés, ils seraient aussi agréables à feuilleter que les œuvres de Parny ou de Voisenon
4. Extraits, fragments, pensées d'auteurs sérieux ou badins pouvant servir au plan d'opéras, de ballets, de divertissements, de vaudevilles
5. Fragments lyriques préparés pour ses opéras ; airs à boire
6. Fragments dramatiques : parodies d'opéra, plans de ballets ou de divertissements, vaudevilles, Chryséis, l'accord de la folie et de l'amour, Jephté, Erigone, Iphis et Philémon, Les Amours de Linus, Achmet Kiouprougli
7. Pièces à mettre en musique, ballets, ariettes, menuets, gavottes, stances

3.1 Cantates

- *L'Absence*, cantate 1.
- *L'Inconstant fidèle*, cantate 2.
- *L'Amour sans espérance*, cantate 3.
- *Pyrame et Thisbé*, cantate 6.
- *Apollon et Daphné*, cantate 8.
- *Le Naufrage d'Ulysse*, cantate 11.
- *Psyché*, cantate 12.
- *La Jeune Flore*, cantate 14.
- *Le Guerrier amoureux*, cantate 15.
- *L'Indifférence*, cantate 17.

24. Il s'agit d'une copie de la liste qui figure dans le manuscrit 9577.

- *Énée et Didon*, cantate 21.
- *La Mort de Didon*, cantate 22.
- *Le Dépit Amoureux*, cantate 23.
- *La Flotte de Pompée*, cantate allégorique 24.
- *Picus et Canente*, cantate 25.
- *Le Jaloux désabusé*, cantate 30.
- *Le Feu d'artifice*, cantate 31.
- *L'Aurore naissante*, cantate 32.
- *La Victoire*, cantate 34.
- *Jour de la naissance de S. A. S. monseigneur le Duc*, cantate 35.
- *Le Caffé*, cantate 36.
- *Le Portrait d'Argénie*, cantate 37.
- *Le Concert de Saint-Maur*, cantate 38.
- *Les Dieux au bal de l'Opéra*, cantate 39.
- *Le Sommeil d'Iris*, cantate 40.
- *Le Charme de la voix*, cantate 44.
- *Les Nymphes de Diane*, cantate 45.
- *Polyphème*, cantate 46.
- *Protée*, cantate 49.
- *Jason et Médée*, cantate 50.
- *Diane et Endymion*, cantate 53.
- *Le Lansquenet et le Pharaon*, cantate à deux voix [sans numéro].
- *L'Amour et Psyché*, cantate à deux²⁵.
- *La Foi, l'Espérance et la Grâce*, cantate en forme de prologue pour la tragédie de Polyeucte chantée par S. A. S. mademoiselle de Chartres, M. Cochereau, ordinaire de la musique du roi, et mademoiselle sa fille.
- *Le Triomphe de la puissance de Dieu*, cantate.
- *Le Héros chrétien*, cantate.
- *Climène*, cantatille.
- *Après la pluie vient le beau temps*, cantatille.

3.2 Épigrames, madrigaux, etc.

- À la belle Nanon, qui demandait un couplet sur la musette *Suivons les lois etc.* de Rameau — 2 pages.
- Monosyllabe de p.²⁶ — 2 pages.

25. Non autographe. Sans numéro.

26. Page de brouillon sur laquelle Fuzelier a noté des vers comme « Un gros mitron / rond », « Un homme replet / laid », etc.

- Esprit du supérieur de Saint-Lazare, au poète Roy — 4 pages.
- Fragment fable — 1 pages.
- « Scène de 3^e acte / Momus et Thalie masquée²⁷ Cette page est barrée d'un trait vertical sur lequel il est écrit, de la main de Fuzelier, « Chansons », et servait sans doute à réunir plusieurs pages ensemble. ».
- (Couplets divers²⁸.)
- Vaud. à placer²⁹.
- « Tu m'as offert ton jeune chien... » (Six couplets sur l'air « Gardons nos moutons, lirette liron ».)
- « Ah ! Colin, que voulez-vous faire?... » (Et 5 autres vers, puis reprise. Fragment de couplet.)
- « La mode même de l'esprit... » (Brouillon d'un couplet inachevé : Fuzelier a laissé un vers à remplir.)
- Sérénade, « Ah ! quelle nuit charmante ».
- (Divertissement de gardes-chasses) — 3 pages.
- M. Desjardins, *Groscolas* : « Je ne connaissions pas autrefois dans nos champs. » (Un couplet.)
- À la postérité — 3 pages³⁰.
- À monseigneur le comte de Maurepas, ministre de la Marine, Épître³¹.
- Air, « On dit qu'on aime ».
- « Je viens d'ordonner une fête... » (Six vers sur un petit papier.)
- « Petit moineau, délice de Climène... » (Une page de vers, barrée, et visiblement coupée. Au verso, d'autres vers, en grande partie biffés, et écrits dans l'autre sens.)
- La mémoire des amants, églogue³².
- Confession. (Une page de vers.)
- Idée. (Une page de notes.)
- Dialogue entre Lisette et sa tante sur l'opéra de *Thétis et Pélée*. (Un début seulement.)
- Harangue du goût — 3 pages.
- (Fragment de distribution³³)
- (Texte en vers en plusieurs sections.) — 4 pages.

-
27. Ou « masqués ». Il s'agit probablement d'une version primitive d'une scène du *Carnaval du Parnasse* ; Momus, ne reconnaissant pas Thalie masquée, s'exclame : « Quelle est cette beauté ? Je n'en vois que les yeux. Qu'ils effacent ceux de Thalie ! »
28. Il s'agit vraisemblablement de couplets destinés à une pièce. On y trouve le nom de Frétillic, qui rime avec l'expression « *ab hoc et ab hac* », comme dans *Les Jaloux de rien*. Le nom de Frétillic est aussi présent dans *Arlequin jouet des fées*. Hormis le premier air, les autres ne sont pas indiqués, mais se devinent.
29. Il y a sur cette page plusieurs choses, dont un couplet sur « Cahin caha » qui se trouve dans *Les Jaloux de rien*.
30. Brouillon, très peu lisible.
31. Seulement ce titre et le début d'un vers, « Daignez seigneur, laisser parler m », biffé, le tout barré.
32. Probablement inachevé. Beaucoup de ratures.
33. « M^e Guilleret M^e de Lille. Marianne sa fille M^e Joly. M. de Bericours. »

- Églogue — 2 pages.
- Le Piéton — 4 pages³⁴.
- Trois épigrammes — 3 pages³⁵.
- Madrigaux³⁶
 - Madrigal à M^{elle} de V*** qui se disait l'infante de l'auteur.
 - Madrigal à M^{elle} de V*** qui avait demandé à l'auteur plusieurs de ses chansons³⁷.
 - Madrigaux LXIX–LXXII³⁸
 - Madrigaux LXXX–LXXXIII, pour le même portrait.
 - Madrigal XXIII, à la même.
 - Madrigal XXIV.
 - Madrigaux XXI-XXII, à la même.
 - Madrigal XXXIX, à madame la M*** de ***.
 - Madrigaux XL–XLII.
 - Madrigaux LXIII–LXII.
- « Plus volage... » (Dans le coin supérieur droit est noté, souligné : « Miletine ».) P 744
- (Trois pages de vers non autographes.)
- Épître à madame M*** pour l'exhorter à ménager sa santé après une longue et dangereuse maladie — 5 pages.
- (Trois pages de vers non autographes.)
- Imitation d'Anacréon, non autographe.
- « Vive l'amour, pour bien parler français... » (Une page de vers.)
- Au pied d'Iris, épître — 3 pages.
- Sur l'air « Jamais la nuit ne fut plus noire ».
- (Une petite page de notes :)

Prol

Arl. Pier. & acteurs qui cherchent condition pour l'op. com.

Pot au noir

Ho, distinguo, s'il vous plaît, belle brune
Et je sépare en deux votre argument :
Les femmes sont sujettes de la lune,

34. Une autre main a noté au crayon, sous le titre « satire [sic] sur un poète » ; il s'agit de Pierre-Charles Roy, qu'une allusion au ballet *Les Stratagèmes de l'amour* permet de déceler.

35. Ces épigrammes, chacune sur une feuille, rassemblées par une feuille pliée en deux, ne sont pas numérotées.

36. La feuille qui a servi à les rassembler en liasse porte, à l'intérieur, le titre « Pièces satiriques concernant les acteurs », de la main de Fuzelier. Elle devait donc originellement servir de page de titre à un autre lot de papiers.

37. Ces deux madrigaux, adressés vraisemblablement à la même dame, ne sont pas autographes.

38. La fin de ce dernier manque.

Mais les maris sont sujets du croissant.

- Laminet. (Une page de vers.)
- Sur l'air « Aïe, aïe, aïe, Jeannette ». (5 couplets.)
- Sur la sarabande de l'inconnu. (3 couplets.)
- Chanson, « Iris, hélas, que je vous aime... »
- Brunette — 3 pages.
- Sur le menuet des bacchanales des Fêtes grecques et romaines, « Près de l'aimable Iris... »
- Chanson, « Vos yeux et votre voix, jeune et charmante Iris... »
- Madrigal, « Ne vous étonnez pas, Julie... »
- Sur la musette « Suivons les lois » — Sur l'air « Amis, sans regretter Paris » — 4 pages³⁹.
- Les Muses de Presle. (Petit recueil de chansons.) — 8 pages.
- Vaudeville, « Lisette fait la mutine... » — 2 pages⁴⁰.
- « Robin paissant l'herbette... » (Une page de vers⁴¹.)
- « Il est temps de boire, / Il est temps d'aimer... » (Une page de vers.)
- Chanson à ma très chère pénitente Desfournièles.
- Sur l'air « Je suis Madelon Friquet » — 2 pages.
- (Fragment de chanson en plusieurs couplets⁴².)
- « Vous, citoyens naissants qu'assemble l'harmonie... » (Fragment en vers.)
- (Une petite page de vers illisibles.)
- « 1^r amour / Nous sommes deux amours, on dit que parmi vous... »
- Dialogue d'un paysan ou jardinier, « Dans ce jour ici que veut-on faire... » — 2 pages.
- Sur l'air « O reguingé », « Je pourrai vanter tes attraits... »
- Chanson de Labiton, « La Guesonson cette tigresse... » — Au verso, un début de cantatille peu lisible.
- Chanson jetée nocturnement et non imperceptiblement dans la chambre de l'auteur de la réponse, dans une maison de campagne ou mademoiselle xxx permettait qu'il l'appelât bergère.

39. Ces couplets courent sur une certaine Tichon. Voici le début (et refrain) de la musette : « Aimons Tichon, / Aimons-la, pouvons-nous mieux faire ? / Aimons Tichon, C'est la loi du dieu Cupidon. »

40. Il y a six couplets, qui sont numérotés : 1, 4, 2, 5, 6, 3.

41. En bas de la même page, « Chœur d'amours comiques cachés dans *Psyché burlesque* », suivi de deux vers.

42. Le refrain se constitue d'un vers 5vm qui se termine par « Lison », puis « Lisette, / Lison », puis répétition du vers, puis « Lisette ».

- Réponse rendue dès six heures du matin dans la chambre de mademoiselle xxx⁴³. — 3 pages.
- Brunette. Sur une absence — 2 pages.
 - Sur l'air « Nous vivons dans l'innocence ». Les Lisettes, chanson nouvelles (avec la musique notée). Sur l'air « Nous vivons dans l'innocence ». Sur l'air « Garons nos moutons Lirette ». — 4 pages.
 - (Notes peu lisibles.) — 4 pages (2 feuilles).
 - « Ma muse, hélas, qu'allez vous devenir » — 1 page⁴⁴.
 - Parodie. « Lorsqu'un garçon / Est fripon / Et blond / Fanchon / L'écoute... ». Autre au verso. — 2 pages.
 - « Jeunes cœurs qui voulez être toujours tranquilles... » — 1 page.
 - « Un enfant. — Que le tranquille hymen et la froide vieillesse... » — 1 page.
 - Chanson sur le ballet des Amours de dieux, sur l'air *Tout cela m'est indifférent*⁴⁵ — 4 pages.
 - Sur le petit papa et sa famille⁴⁶.
 - Le Prodige — 4 pages.
 - À Madame ***.
 - Trois couplets sur les airs « Eh ! pourquoi donc me chiffonner », « Joconde » et « Sarabande de moi » — 2 pages.
 - Sur un menuet *plus volage*⁴⁷ — 1 page.
 - Sur l'air « Ah ! mon mal ne vient que d'aimer ».
 - Sur l'air « Garguille et Gautier etc. ».
 - Envoi.
 - Couplet sur le menuet de la paille au merlan.
 - Air à boire. Chanson.
 - Air tendre. Air tendre.
 - Air à boire.
 - Le Directeur.
 - Sur l'air « Vla ce que c'est que d'aller au bois ».

43. La lecture révèle que Fuzelier est l'auteur de la réponse.

44. On lit, au deuxième vers, le nom de Pompadour, mais le poème est peu lisible.

45. Fuzelier l'a placée dans *La Souricière*.

46. Une autre écriture indique au crayon : « air La béquille du père Barnabas ».

47. Milétine.

- Retour, sur l'air « Amis sans regretter Paris » — 2 pages.
- Absence, sur l'air « Du haut en bas ».
- Épithalame pour M^{lle} *** de *** et M. *** de *** — 3 pages.
- (Poèmes et couplets évoquant Loupette et Calanbour : Couplets sans titre, le début manque sans doute) ; Sur le même voyage, air « Tout cela m'est indifférent » ; À Fuzelier qui travaillait fortement à perfectionner le bois de Calanbour en brouettant, bêchant et arrosant le 2 mars, Mareuil adresse ce couplet sur l'air Réveillez.
- Sur l'air « On n'aime point dans nos forêts » — 4 pages.
- Triomphe des beaux yeux de Julie — 4 pages.

4 Archives Nationales, AJ/13/1034

- *Alcionide*
- *Le Lis naissant*
- *Alcionide*, plan
- *La Gageure de Pierrot*
- *Le Jaloux*
- *Arlequin devin par hasard*
- *Les Bains de Charenton*
- *Amusements lyriques*
- Divers poèmes et fragments
 - Jeanne d'Arc, surnommée la Pucelle d'Orléans.
 - À S. A. Mademoiselle de Lambesc, qui avait demandé à l'auteur des vers impromptu à la gloire de son A. R. le prince Édouard, Madrigal.
 - À Madame de Freneval, Bouquet, sur l'air « J'ai vu l'horloge du berger », donné le 15 août 1745.
 - Épître à monsieur Gilhon Bourgmestre de Rotterdam.
 - À Mademoiselle d'Alençon, qui avait demandé à l'auteur un bouquet en vers pour une dame. À l'aimable Linon.
 - (Deux pages non autographes.)
 - Bouquet à S. A. S. mademoiselle de Prépenté, à Saint-Maur, Cantate 33.
 - « Cahusac en sot écolier / Pour Zaïs a su copier / Des Éléments le beau prologue, / Et dans l'opéra du benais [sic], / Ses épreuves, son dialogue, / D'Issé nous barbouille les traits. »
 - Sonnets I–V.
 - Épithalame pour le mariage de S. A. S. mad^{lle} de Chartres avec S. A. S. Monsg^r le Prince de Conti célébré au mois d[] 1733.

- Épître à S. A. S. madame la Princesse de Conti en lui dédiant le Procès des Sens, comédie française, critique du Ballet des Sens.
- Le Char de S. A. S. Madame la Princesse de Conti au cours. Ce char galant traîné par six petits chevaux alezans était conduit par la princesse même et donne occasion aux vers qui suivent, composés dans l'année 1716.
- À monsieur Titon du Tillet pour le remercier du présent de son Parnasse français.
- À madame la marquise de Spinola.
- Madrigaux XC–XCII, XIII–XIV.
- Portrait de madame la duchesse de xxx fait par M. Rxx.
- Observations des Pèlerins critiques au sujet du temple précédent⁴⁸.
- Portrait de Mad. de (brouillon).
- Épithalame pour Mad^{lle} xxx et M. xxx.
- Remerciement de M. Bachelier à Monsieur de Tourole au sujet d'une lettre de cachet et d'un brevet expédiés par lui pour l'ameublement de certain cabinet.
- (Non autographe : Sur la réunion de l'Opéra-Comique à la Comédie-Italienne⁴⁹.)
- Excuses au sujet d'un éloignement mal interprété.
- Sur l'air « Non, non, l'amour n'est pas indomptable ».
- L'Amour saltimbanque de Campra (copie des paroles de deux couplets de cet opéra : « Ce n'est plus la mode / Des amants constants... » et « C'est des amorces pareilles... »).
- Menuet du prologue des Indes galantes de Rameau. 2^e menuet.
- Air du 4^e acte des Fêtes grecques et romaines de Blamont.
- Air à boire
- À la Reine, cantate 20, sur la naissance deux princesses de France chantée devant Sa Majesté le lundi après-midi 27 octobre 1727 par M^{lle} Antier.
- La Dauphine, fanfare de M. Antoine à M. le Dauphin.
- Le Feu d'artifice ou la naissance de⁵⁰
- Vaudeville à noter⁵¹. « Le jour du départ de mon Aminte... »

- *La Bagatelle*
- *La Gageure de l'Hymen et de l'Amour*
- *Nouveaux voyages de l'amour*
- *L'École du cœur*
- *Fragments lyriques*
- Lettre ?
- Couplets non aut

48. Le nom de Roy se trouve au premier vers.

49. Ce petit poème n'est assurément pas de Fuzelier, qui était mort depuis dix ans.

50. Brouillon, incomplet.

51. Peu lisible.

- Ode à M B
- Rosalie et divers
- Fragment d'une pièce en prose non identifiée.
- *Suite des nouvelles de Paphos*
- Divertissements et notes
- Fin d'une pièce
- Preuves que Fuzelier
- Vaudevilles, épîtres, poèmes
- Le Chevalier de l'épaule de veau, poème
- A mlle B
- (*Les Champs Élysées*⁵².)
- (*Idalis ou les heureux captifs*, copie pour la police⁵³.)

52. Cette pièce, qui montre plusieurs dramaturges aux Champs Élysées, n'est pas autographe et rien ne permet de supposer qu'elle est de Fuzelier.

53. Non autographe, probablement pas de Fuzelier.

IV

Liste des cantates

Cette liste copie et complète celle qu'a dressée Fuzelier et qui est conservée dans le manuscrit 9577 de l'Arsenal, p. 77–93. En marge, au début de cette liste, il a noté : « Manque deux cantades, les n^{os} 4 et 31. J'ai joint plusieurs cantades qui ne sont pas inscrites sur cette liste » ; « et 31 » est biffé. Nous supposons que les « cantates qui ne sont pas inscrites sur cette liste » sont celles qui sont conservées aux Archives Nationales, AJ/13/1035.

I Texte de la liste

I.1 Table des cantates avec les noms des compositeurs de musique qui les ont notées

1. *L'Absence*, Bernier (liv. VII, c. iv).
2. *L'Inconstant fidèle*, Bernier (liv. IV, c. ii).
3. *L'Amour sans espérance*, Bernier (liv. IV, c. i).
4. *Le Triomphe de Psyché*, Bernier (liv. II, c. iv).
5. *Médée*, Clérambault¹.
6. *Pyrame et Thisbé*, à deux voix².
7. *Hippolyte et Aricie*, Bernier (liv. III, c. v).
8. *Apollon et Daphné*, Courbois (liv. I, c. i).
9. *Zéphire et Flore*³, [Courbois] (liv. I, c. ii).
10. *L'Amour et Bacchus*⁴, Clérambault (liv. I, c. vi).
11. *Le Naufrage d'Ulysse*, Morin, iv.
12. *Psyché*, Baptistin, « pour madame de Chatillon » (liv. IV, c. iv).
13. *Léandre et Héro*⁵, Antonio.

1. Texte dans Arsenal, ms. 9577, p. 1. Ce n'est pas le même que celui mis en musique par Clérambault.
2. Fuzelier n'indique pas l'auteur de la musique, et nous ne l'avons pas trouvé.
3. Texte dans Arsenal, ms. 9577, p. 5.
4. Texte dans Arsenal, ms. 9577, p. 9.
5. Texte dans Arsenal, ms. 9577, p. 13.

14. *La Jeune Flore*, Bernier⁶.
15. *Le Guerrier amoureux*, Dornel.
16. *Junon*⁷, Bourgeois.
17. *L'Indifférence*, Butier le fils.
18. *La Nymphe de Saint-Cloud*, Antonio, « à S.A.R. Mg^r le Duc d'Orléans régent de France ».
19. *La Victoire de Lérida*, Antonio, « à S.A.R. Mg^r le Duc d'Orléans régent de France ».
20. À la Reine, Mouret, « sur la naissance des deux princesses de France, chantée devant Sa Majesté le lundi après midi 27 octobre 1727 par M^{lle} Antier »⁸.
21. *Énée et Didon*, Campra, « à deux voix » (liv. II, c. VI).
22. *La Mort de Didon*, Montéclair (liv. I, c. VI).
23. *Le Dépit amoureux*, Granval (liv. I, c. VI).
24. *La Flotte de Pompée*, 24, « cantate allégorique au sujet d'un armement fait contre de fameux pirates par M. le grand Prieur d'Orléans. La musique est de M. le Commandeur de Grioux ».
25. *Picus et Canente*, Mouret.
26. *Vénus et Adonis*, Courbois, « en décembre 1722 pour être chantée par madame la vicomtesse de Polignac, accompagné de la flûte traversière par S. A. S. Mg^r le prince de Conti et du Cor de chasse par Mr le marquis de Dampierre ».
27. *Les Saisons*⁹, Granval (liv. I, c. V).
28. *L'Orage favorable*, Butier le fils.
29. *Amphion*¹⁰, Butier le fils.
30. *Le Jaloux désabusé*, Butier le fils.
31. *Le Feu d'artifice*, Butier le fils.
32. *L'Aurore naissante*, Butier le fils.
33. Bouquet présenté à Saint-Maur à S.A.S. mademoiselle [de Prépenté]¹¹, Bourgeois.
34. *La Victoire*.
35. Jour de la naissance de S.A.S. Mg^r le Duc —, Bourgeois, « à deux voix ».
36. *Le Café*, Bernier (liv. III, c. IV).
37. *Le Portrait d'Argénie*, Bernier¹², « à madame la comtesse d'Argenton ».
38. *Le Concert de Saint-Maur*, madame de La Plante, « aux A.S. madame la Duchesse et les princesses ses filles ».
39. *Les Dieux au bal de l'Opéra*, Rebel le fils, « exécutée au bal même », « à trois voix ».

6. Nous n'avons pas trouvé de cantate de ce titre chez Bernier, mais chez Morin, III.

7. Texte dans Arsenal, ms. 9577, p. 17.

8. Texte dans AN, AJ/13/1034.

9. Dans Arsenal, ms. 9577, p. 25 ; elle y est numérotée 25.

10. Dans Arsenal, ms. 9577, p. 29

11. Texte dans A.N., AJ/13/1034. Le titre a été barré. Le nom était originellement « de Charolois », barré et remplacé par « Prépenté ».

12. Il y a dans le livre III de Bernier une cantate II intitulée « Le Portrait d'Uranie ».

40. *Le Sommeil d'Iris*, Bernier (liv. II, c. II).
41. *L'Époux imprudent*¹³, commandant des Grioux.
42. *La Pomme d'or*, La Croix¹⁴.
43. *Psyché*, Morin, « à trois voix », VI.
44. *Le Charme de la voix*, « dédiée à mademoiselle Le Maure. Par l'auteur des paroles¹⁵ ».
45. *Les Nymphes de Diane*, Bernier, éditée à part.
46. *Polyphème*, Clérambault (liv. I, c. IV).
47. *Le Triomphe de la Paix*¹⁶, Clérambault, « à trois voix » (liv. II, c. VI).
48. *Les Zéphyr*s, Bernier (liv. II, c. II).
49. *Protée*, Bernier (liv. II, c. I).
50. *Jason et Médée*, Courbois (liv. I, c. VI).
51. *Don Quichotte*¹⁷, Courbois.
52. *La Danse de Flore*¹⁸, Campra (liv. II, c. V).
53. *Diane et Endymion*, Bernier (liv. II, c. VI).
54. *Vertumne et Pomone*, Bernier (liv. III, c. VI).
55. *Orphée*¹⁹, Courbois (liv. I, c. IV).
56. *Vénus*²⁰, Bernier (liv. III, c. I).
57. *L'Amant timide*, Courbois (liv. I, c. III), Morin et Butier le fils.
58. *L'Enlèvement de Proserpine*²¹, Bernier (liv. II, c. V).
59. *Les Songes*²², Bernier (liv. II, c. III).
60. *Le Sommeil de l'amour*²³, Baptistin²⁴.
61. *Ariane*²⁵, Baptistin (liv. II, c. IV).
62. *Mars jaloux*, Baptistin (liv. II, c. VI).

13. Texte dans Arsenal, ms. 9577, p. 31.

14. Le recueil de Bachelier donne une cantate de ce titre et l'attribue à Antonio Guido.

15. Cette formule laisse entendre non que la cantate est dédiée par l'auteur des paroles, mais que l'auteur des paroles est aussi celui de la musique. Plus loin, dans la liste des compositeurs, p. 91 du manuscrit, il y a justement « Fuzelier, l'auteur des paroles ».

16. Texte dans Arsenal, ms. 9577, p. 35.

17. Texte dans Arsenal, ms. 9577, p. 41. Un texte très similaire a été mis en musique également par Morin.

18. Texte dans Arsenal, ms. 9577, p. 45.

19. Texte dans Arsenal, ms. 9577, p. 49.

20. Texte dans Arsenal, ms. 9577, p. 53.

21. Texte dans Arsenal, ms. 9577, p. 57.

22. Texte dans Arsenal, ms. 9577, p. 61.

23. Texte dans Arsenal, ms. 9577, p. 65.

24. Il y a une cantate de ce titre dans le livre de Morin, cant. I.

25. Texte dans Arsenal, ms. 9577, p. 69. On trouve le même texte mis en musique par Courbois, v.

1.2 Noms et qualités des compositeurs qui ont travaillé à la musique des cantates

Madame de La Plante, épouse de M. de La Plante, secrétaire des commandements de S. A. S. Mgr le Duc.

Messieurs

Des Grieux, commandeur de l'ordre de Malte

Fuzelier, l'auteur des paroles

[François] Rebel le fils, surintendant de la musique du Roi et inspecteur de l'Académie royale de musique

[André] Campra, maître de musique de la chapelle du roi et de l'église notre Dame de Paris

[Nicolas] Bernier, maître de musique de la chapelle du roi et de la Sainte Chapelle de Paris

[Louis Nicolas] Clérambault, organiste de l'abbaye royale de Saint Cyr et de Saint Sulpice de Paris

Antonio [Guido], pensionnaire de S. A. R. Mgr le Duc d'Orléans régent de France

[Jean-Baptiste Stuck, dit] Batistin, pensionnaire de S. A. R. Mgr le Duc d'Orléans Régent de France et de S.A.S. Mgr le Prince de Carignan

[Louis Antoine] Dornel, organiste de Sainte Geneviève

[Jean-Joseph] Mouret, pensionnaire du Roi et directeur du Concert Spirituel

[Philippe] Courbois, directeur du concert de Nantes

[Michel Pignolet] de Montéclair, pensionnaire de S.A. S. Mgr le Prince de Vandemont, contrebasse de l'académie royale de musique et auteur de la [94] tragédie de Jephté

[Nicolas Racot de] Granval, organise à Saint Germain en Laye

De La Croix, Professeur de musique à Paris

Fuzelier oublie dans cette liste Louis-Thomas Bourgeois, Jean-Baptiste Morin et Butier le fils.

2 Texte des cantates

La copie des cantates 5, 9–10, 13, 16, 27–29, 41, 47, 51–52, 55–56, 58–61 se trouve dans le manuscrit 9577 de l'Arsenal.

Les cantates 1–3, 6, 11–12, 14–15, 17, 21–22, 24–25, 30–32, 34–40, 44–46, 49–50 et 53 se trouvent dans le dossier AJ/13/1035 des Archives nationales, avec plusieurs autres cantates et cantatilles.

L'AJ/13/1034 des Archives nationales contient les cantates 20 et 33.

La copie des cantates 4, 7, 8, 18–20, 23, 26, 33, 42–43, 48, 54 et 55–57 manque.

Musique de deux vaudevilles de Gillier

Nous donnons ici la partition des deux vaudevilles de Gillier sur des paroles de Fuzelier publiés dans *Recueil d'airs français, sérieux et à boire, à une, deux et trois parties, composé en Angleterre par M. Jean-Claude Gillier en MDCCXXIII*, Londres, Thomas Edlin, 1723, p. 35 et 36, car ce recueil est difficile d'accès.

I Vaudeville d'Arlequin défenseur d'Homère

1. Profi - tez d'un cal-me si doux, Heu reux pê-cheurs, as sem-blez -

vous! Sur ces bords le pois-son foi-son - ne, Et zon, zon,

zon, Jetez votre hameçon! La pê - che se - ra bon - ne. -ne.

2 Vaudeville de *La Coupe enchantée*

1. L'a-mour est un jeu - ne ma - tou Qui sem-ble vou-loir

tou-jours ri - re ; Par mil-le jeux il nous at - ti - re, Il fait le

pe-tit sa - pa - jou. -jou. Ga-re la pat - te Lors-qu'il nous

flat-te ! Sou-vent il mord. N'é - veil-lons pas le chat qui dort.

6 # 6 #6

6 6 6

Detailed description: This is a musical score for a vaudeville. It consists of four systems of music, each with a vocal line and a piano accompaniment line. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/8. The lyrics are in French. The first system starts with '1. L'a-mour est un jeu - ne ma - tou Qui sem-ble vou-loir'. The second system continues with 'tou-jours ri - re ; Par mil-le jeux il nous at - ti - re, Il fait le'. The third system has 'pe-tit sa - pa - jou. -jou. Ga-re la pat - te Lors-qu'il nous'. The fourth system ends with 'flat-te ! Sou-vent il mord. N'é - veil-lons pas le chat qui dort.'. There are fingerings indicated by numbers 6 and #6. There are also first and second endings marked with '1.' and '2.' above the notes.

VI

Trois divertissements de Mouret

Nous donnons ici l'édition de trois divertissements de Mouret pour des pièces dont le texte est de Fuzelier : *Les Saturnales*, dont le vaudeville se retrouve aussi dans *La Rencontre des Opéras*, *Le Faux Scamandre* et *Amadis le cadet*, dont les divertissements se retrouvent aussi dans *Pierrot Perrette* et *Le Ravisseur de sa femme* (voir chapitre III).

LES SATURNALES

ENTRÉE POUR LES ESCLAVES DÉGUISÉS

4

8

12

16

20

25

6 #6

29

1 2 3

6 # 6 6 6 #

3

Que j'aime à trou - ver A-pol-lon Entre le verre et la bou - teille ! Que

6 # 6 6 6 #

6

-teille ! Il a dans la guinguette un teint plus ru - bi-cond Que dans son antre d'Hé - li-

6 # 6 6 6

12

con, Il est sans ses lau - riers moins gai que sous la treil - le. Il -le. Il est -le.

1 2 3

6 6 6 # 6 6 4 #3

VAUDEVILLE

Quand Sa-tur-ne ré-gnait, que le temps é - tait bon ! Des biga-

ru-res du bla - son On n'avait point l'âme oc-cu-pé - e. Tous les mortels é - gaux i -

gno-rant le jar - gon Et de la robe et de l'é - pé - e Vivaient de pair à com-pagnon.

LE FAUX SCAMANDRE

Petites flûtes

Violons

Une vendeuse d'oiseau

Basse continue

5

Qui veut de beaux petits oiseaux ? Qui veut de

10

beaux petits oiseaux ? J'en ai de tout pluma - ge. Écoutez leur ra - ma -

15

- ge, É - cou - tez,

Detailed description of the musical score: The score is for a scene from 'Le Faux Scamandre'. It features four staves: Petites flûtes (piccolo flutes), Violons (violins), Une vendeuse d'oiseau (a bird seller), and Basse continue (basso continuo). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The vocal line is in French. The instrumental parts include figured bass notation (6, 6/4, 6, 5) and various melodic lines. The score is divided into systems, with measures 5, 10, and 15 marked at the beginning of their respective systems.

19



Écoutez leur ra - ma - - - -

23



ge. J'ai des pin-

$\frac{6}{4}$ #6

27



sons et des chardo - ne-rets, des linottes, des linot - tes, des san - so-

7 6 b7 6 6

32



nnets. Aimezvous mieux u - ne

6

37

cail - le jo - li - e, Ou le plus babil-lard de tous les per-roquets ? Mes-

6 6 7 7 # 6

42

sieurs, achetez, je vous pri-e, de mes se-rins de ca - na - ri - e. Qui veut de

6 6 6 5 5

47

beaux pe-tits oi-seaux ? Qui veut de beaux pe-tits oi-

6 6 6 6 6 6

52

doux
seaux ? J'en ai de tout pluma - ge. Écoutez leur ra - ma - - -

6 7

57

ge, É-cou-tez, Écoutez leur ra - ma -

62

ge.

67

É - cou - tez, É-cou-tez leur ra - ma -

71

ge.

75

AIR POUR LES OISELEURS

Petites flûtes

Violons

Basse continue

4

7

13

18

23

doux

doux

fort

MENUET POUR LES MÊMES

Petites flûtes

Violons

Basse continue

6 6 6 6 6 6 6 6

6 5

6 5 #

1. 2.

1. 2.

13

6

VAUDEVILLE

1. Quand on se met en mé - na - ge, Que le premier jour est beau !
La se - mai - ne sans o - ra - ge Est un pro - di - ge nou -

6 6 6 6 6 #6

2.

1. 2.

L'amour n'est pas un oi - seau Qui reste longtemps en ca - ge. L'amour - ge.
veau.

6 6 6

20

b 6 6 7 #

VAUDEVILLE

1. Qui veut a - che - ter du bon - bon ? Qui veut de fri - and ma - ca -

ron ? Mes - sieurs, ou - vrez vos es - car - cel - les, Met - tez - vous en frais pour vos

bel - les ! V'là le mé - tier su - cré, ô gué, gué, gué, V'là le pe - tit mé -

tier, V'là le pe - tit mé - tier su - cré. V'là - cré.

6 #6 6 6 #6 6 6 #6 6 6 #6 4 #3

1. 2.

AMADIS LE CADET

NOCE DE VILLAGE

Légerement

On sau - tille, on fré - tille ain-si qu'un car - pil - lon Le jour

Gai

qu'on se ma - ri - e. -e. Quelle légè-re-té! Le menuet en-

On chante vite

nui - e... On veut la chas-se!

On veut le mir - li - ton, mir - li -

21

ton, mir-li - tai - ne, On veut le mir-li - ton... Ô métamorphose é-ton-

26

nan-te ! Ô pou-voir de l'hy - men ! Sou-vent le len-de-main L'É-poux

30

qui faisait le mu-tin Veut à pei-ne dan - ser u - ne gra - ve cou-ran - te.

GIGUE

20

VAUDEVILLE

Bien souvent l'hymen le plus doux N'a de bon que le fruit pré-co -

ce. Gar-dez-vous bien, no-vice é - poux, D'en ju-ger le jour de la no -

ce. At - ten - dez au len - de - main Le re-lin tin tin tin tin

tin, At-ten-dez au len - de - main ! At - ten- -main.

VII

Tableaux

I Mention des pièces de Fuzelier dans les sources

Ne figurent dans ce tableau que les pièces jouées aux foires.

L'indication « s.n. » signifie que la source n'indique pas de nom d'auteur.

Les cases laissées en blanc correspondent aux pièces qui n'ont pas de raison de figurer dans la source correspondante (après 1720 pour *État des pièces*, après 1732 pour Maupoint, dont la *Bibliothèque des théâtres* paraît en 1733).

Nous n'indiquons pas les pièces après *Les Jaloux de rien* (1739–1744), qui ne figurent dans aucun de ces documents.

Titre de la pièce	O.C.	É.P.	MfP	DTP	Maupoint
<i>Arlequin Énée</i>	oui	oui	non	non	non
<i>Arlequin et Scaramouche vendangeurs</i>	oui	oui	non	non	non
<i>Scaramouche pédant</i>	oui	oui	non	oui	non
<i>Les Fêtes parisiennes</i>	oui	oui	non	s.n.	non
<i>Colombine fée...</i>	non	non	non	non	non
<i>L'Opéra de campagne</i>	oui	oui	non	non	non
<i>Colombine bohémienne</i>	oui	oui	non	non	non
<i>Les Pèlerins de Cythère</i>	oui	oui	non	non	non
<i>La Matrone d'Éphèse</i>	oui	oui	non	non	non
<i>Les Mal Assortis</i>	oui	oui	non	non	non
<i>La Coupe enchantée</i>	oui	oui	non	non	non
<i>Arlequin déserteur</i>	oui	oui	non	non	non
<i>Arlequin défenseur d'Homère</i>	oui	oui	oui	oui	oui
<i>Arlequin Héraclius</i>	non	non	non	non	non
<i>Arlequin jouet des fées</i>	oui	oui	non	non	non
<i>Arlequin devin par hasard</i>	oui	oui	oui	oui	oui
<i>Le Voyage du Parnasse</i>	oui	oui	oui	non	non

Titre de la pièce	O.C.	É.P.	MfP	DTP	Maupoint
<i>Pierrot furieux</i>	oui	oui	oui	oui	oui
<i>La Vie est un songe</i>	oui	oui	non	non	non
<i>Le Pharaon</i>	oui	oui	1717	1717	1717
<i>La Gageure de Pierrot</i>	oui	oui	oui	oui	oui
<i>Les Vacances du théâtre</i>	oui		oui	oui	oui
<i>Les Bains de Charenton</i>	oui		oui	oui	oui
<i>Les Dieux à la Foire</i>	oui		oui	oui	non
<i>Les Vendanges de Champagne</i>	oui		oui	oui	oui
<i>L'Audience du Temps</i>	oui		oui	oui	oui
<i>Les Quatre Mariannes</i>	oui		oui	oui	oui
<i>Le Ravisseur de sa femme</i>	non		oui	oui	oui
<i>Les Songes</i>	oui		oui	oui	oui
<i>Les Dieux travestis</i>	oui ¹		oui ²	non	non
<i>Le Saut de Leucade</i>	oui		oui	oui	non
<i>Le Galant brutal</i>	oui		oui	non ³	non
<i>Le Bois de Boulogne</i>	non		oui	oui	oui
<i>Pierrot Céladon</i>	oui		oui	oui	non
<i>L'Enfer galant</i>	non		non	non	non
<i>Les Intérêts de village</i>	oui		s.n.	s.n.	non
<i>La Réconciliation des sens</i>	oui		s.n.	s.n.	non
<i>L'Épreuve des fées</i>	oui		s.n.	s.n.	non
<i>Le Cheveu</i>	oui		Carolet	non	non
<i>À fourbe, fourbe et demi</i>	non		non	oui	
<i>Les Sincères malgré eux</i>	oui		oui	oui	
<i>L'Éclipse favorable</i>	oui		oui	non	
<i>Les Jaloux de rien</i>	oui		oui	oui	

Sur ces 43 pièces, *Opéra-Comique* en mentionne donc 37 (et en omet donc 6), les *MfP* 22 avec le nom de Fuzelier et 4 autres (3 sans nom d'auteur, 1 attribuée à Carolet), le *DTP* 20 et 3 sans nom, et Maupoint 13. Quant à *État des pièces*, s'il s'arrête en 1720, il n'omet que deux pièces : l'une n'est qu'un prologue, et l'autre est *Arlequin Héraclius*.

-
1. « *Le Saut de Leucade*, d'un acte, *Ajax ou le Galant Brutal*, parodie aussi d'un acte, avec un prologue. »
 2. *MfP* mentionne « un prologue », sans en donner le titre.
 3. La pièce est cependant mentionnée à l'article du *Saut de Leucade*.

2 Proportion de parlé et de chanté

L'ordre de classement est chronologique. Nous donnons en fin de tableau les mêmes statistiques pour une pièce en un acte destinée à la Comédie-Italienne, une pièce en trois actes pour ce même théâtre, *Les Amusements de l'automne* (Comédie-Française) et un livret d'opéra (*Les Fêtes grecques et romaines*).

Titre de la pièce	nombre de mots			% du nb. de mots	
	parlés	chantés	total	parlé	chanté
1713-1718					
Colombine fée...	368	56	424	86,79	13,21
L'Opéra de campagne	2627	63	2690	97,66	2,34
Colombine bohémienne ou Fourbine	3065	63	3128	97,99	2,01
Les Pèlerins de Cythère	1274	0	1274	100,00	0,00
La Matrone d'Éphèse	2785	236	3021	92,19	7,81
Les Mal Assortis	3639	842	4481	81,21	18,79
La Coupe enchantée	4783	6	4789	99,87	0,13
Arlequin déserteur	1501	89	1590	94,40	5,60
Arlequin défenseur d'Homère	1851	331	2182	84,83	15,17
Homère jugé	41	4116	4157	0,99	99,01
Arlequin Héraclius	1919	310	2229	86,09	13,91
Arlequin devin par hasard	5263	721	5984	87,95	12,05
Arlequin jouet des fées	289	5537	5826	4,96	95,04
La Vie est un songe	2319	2148	4467	51,91	48,09
Pierrot furieux	1791	313	2104	85,12	14,88
Le Pharaon	1233	1961	3194	38,60	61,40
La Gageure de Pierrot	1974	2061	4035	48,92	51,08
Période italienne					
L'Ami à la mode	440	2420	2860	15,38	84,62
La Rupture du Carnaval et de la Folie	337	3258	3595	9,37	90,63
Hercule filant	1494	1952	3446	43,35	56,65
Arlequin Persée	2518	2376	4894	51,45	48,55
Le Serdeau des théâtres	1276	3055	4331	29,46	70,54
Parodie	721	3168	3889	18,54	81,46
La Rencontre des Opéras	1174	3020	4194	27,99	72,01
Les Débris des Saturnales	1695	736	2431	69,72	30,28
Le Faux Scamandre	1399	1165	2564	54,56	45,44
Les Malades du Parnasse	669	3021	3690	18,13	81,87

Titre de la pièce	nombre de mots			% du nb. de mots	
	parlés	chantés	total	parlé	chanté
Amadis le cadet	2380	1457	3837	62,03	37,97
Momus exilé	1094	3081	4175	26,20	73,80
1724-1744					
Les Vacances du théâtre	1631	2149	3780	43,15	56,85
Les Bains de Charenton	3543	1299	4842	73,17	26,83
Les Vendanges de Champagne	2311	2183	4494	51,42	48,58
L'Audience du Temps	1638	2131	3769	43,46	56,54
Pierrot Perrette	2877	3730	6607	43,54	56,46
Les Quatre Mariamnes	1023	1397	2420	42,27	57,73
Le Ravisser de sa femme	2549	1586	4135	61,64	38,36
Les Songes	1959	2587	4546	43,09	56,91
Le Galant brutal	3274	1406	4680	69,96	30,04
Le Bois de Boulogne	1707	971	2678	63,74	36,26
Pierrot Céladon	2499	1662	4161	60,06	39,94
L'Enfer galant	1733	1389	3122	55,51	44,49
Les Amants transis	2317	1232	3549	65,29	34,71
Les Intérêts de village	2195	2723	4918	44,63	55,37
La Réconciliation des sens	1580	1596	3176	49,75	50,25
L'Épreuve des fées	207	6148	6355	3,26	96,74
Le Cheveu	1869	973	2842	65,76	34,24
Opéra-comique sans titre	975	1269	2244	43,45	56,55
La Jalousie avec sujet	4442	2062	6504	68,30	31,70
À fourbe, fourbe et demi	3099	0	3099	100,00	0,00
Les Sincères malgré eux	2353	2519	4872	48,30	51,70
L'Éclipse favorable	1723	2298	4021	42,85	57,15
Les Jaloux de rien	3309	2909	6218	53,22	46,78
La Folie volontaire	3741	1148	4889	76,52	23,48
La Descente d'Énée aux enfers	1938	592	2530	76,60	23,40
Polichinelle maître d'école	1233	824	2057	59,94	40,06
La Ligue des Opéras	544	753	1297	41,94	58,06
La Toilette de Vénus	1139	1742	2881	39,53	60,47
Pièces sans date					
Les Deux Commères	1949	1591	3540	55,06	44,94
Le Temple de la Nuit	3147	1163	4310	73,02	26,98
Le Triomphe de la Bagatelle	1500	1217	2717	55,21	44,79

Titre de la pièce	nombre de mots			% du nb. de mots	
	parlés	chantés	total	parlé	chanté
Les Dieux à la guinguette	665	1049	1714	38,80	61,20
À titre indicatif					
L'Amour maître de langues	147	15299	15446	0,95	99,05
La Mode	259	3207	3666	7,06	92,94
Les Amusements de l'automne	1893	16525	18418	11,46	88,54
Les Fêtes grecques et romaines	0	3950	3950	100,00	0,00

Bibliographie

Œuvres de Fuzelier

Pour une liste alphabétique des œuvres de Fuzelier et de leur source, voir p. 173.

Sources imprimées : recueils

LE SAGE, Alain-René et Jacques-Philippe D'ORNEVAL, édés., *Le Théâtre de la Foire ou l'Opéra-Comique, contenant les meilleures pièces qui ont été représentées aux Foires de Saint-Germain et de Saint-Laurent*, Paris, Étienne Ganeau, 1721, veuve Pissot, 1728, Pierre Gandouin 1731–1737.

Les Parodies du nouveau Théâtre-Italien, Paris : Briasson, 1731, 1738.

Recueil général des opéras représentés par l'Académie royale de musique depuis son établissement, Paris : Christophe Ballard, 1703–1737.

Sources imprimées : éditions séparées

Arlequin et Scaramouche vendangeurs, divertissement, précédé d'un prologue et suivi de Pierrot Sancho Pansa gouverneur de l'île Barataria, exécuté au grand jeu du Préau de la Foire Saint-Laurent au mois de septembre 1710, s.n., [1711].

Arlequin Énée ou la Prise de Troie, comédie en trois actes et un prologue exécutée pour la première fois par les pantomimes du grand jeu du Préau de la Foire de Saint-Laurent le 25 juillet 1711, s.n., [1711].

Cornélie vestale, tragédie, Strawberry-Hill, 1767.

Le Procès des Sens, comédie représentée par les Comédiens Français au mois de juin 1732, Paris : Pierre Prault, 1732.

Les Quatre Mariamnes, opéra-comique représenté pour la 1re fois le jeudi 1er mars 1725, à la suite de l'Audience du Temps et de Pierrot Perrette, Paris : François Flahaut, 1725.

Les Vacances du théâtre, opéra-comique représenté à la foire Saint-Germain de l'année 1724, Paris : Guillaume Cavelier et Noël Pissot, 1724.

Sources manuscrites

Cornélie vestale, Bibliothèque de la Comédie-Française, ms. 69, contient de nombreuses corrections autographes de Fuzelier.

Archives Nationales, AJ/13/1034.

Archives Nationales, AJ/13/1035.

Arsenal, ms. 3286, non autographe, contient plusieurs poésies et une copie de la liste des cantates.

Arsenal, ms. 9577, contient plusieurs textes de cantates, une liste de toutes les cantates dont Fuzelier a fait le texte, de nombreuses poésies.

BHVP, CP 4335, contient : *Les Noces de Pluton et Proserpine* (deux versions), Scène de *Télégone*, *La Revue des théâtres*.

BHVP, NA 228, contient : *La Ligue des Opéras*, *Le Malade par complaisance* (avec Pannard et Pontau), *Les Dieux à la guinguette*.

BHVP, NA 230, contient des chansons.

BHVP, NA 231, contient, entre autres : *Les Amusements de l'automne*, le *Divertissement de l'Inconnu*, *Les Abdérites de village*, des copies de lettres, des chansons et poésies fugitives.

BnF, fr. 9332, contient : *Les Aventures du camp de Porché-Fontaine*, *Les Amusements de l'automne*, *L'Amour maître de langues*, *La Mode, prologue*, *La Mode*, *La Méridienne*, *Le Mai*, *La Mélusine*, *Prologue des Noces de Gamache et de Philémon et Baucis*, *Les Saturnales*, *Le Faux Scamandre*, *La Bague magique*.

BnF, fr. 9333, contient : *Homère jugé*, Scènes détachées, *L'Ami à la mode*, *La Rencontre des Opéras*, *Les Malades du Parnasse*, *Les Adieux de Melpomène*, *Les Deux Commères*, *Le Temple de la Nuit ou le Pot au noir*, *Les Amants transis*, *La Jalousie avec sujet*, *Le Voyage manqué*, *La Toilette de Vénus ou les Grâces recrépies*, *La Souricière*, *La Renommée*.

BnF, fr. 9335, contient : 2^e et 3^e actes d'*Arlequin grand vizir*, *L'Opéra de campagne*, *Colombine bohémienne ou Fourbine*, *La Matrone d'Éphèse*, *La Coupe enchantée*, *Arlequin Héraclius*, *Colombine fée rendant la voix aux acteurs*, *Arlequin jouet des fées ou les Folies de Rosette*, *Le Lendemain de Noces ou le Ravisseur de sa femme*, *Le Jaloux* (avec Destouches), *Les Mal-Assortis ou Arlequin gouverneur*, *Avant-prologue*, *Pierrot furieux ou Pierrot Roland*, *La Vie est un songe*, *La Gageure de Pierrot*.

BnF, fr. 9336, contient : *La Revue des Amours*, *Le Camp des Amours*, *Les Dieux à la Foire*, *Les Vendanges de Champagne*, *L'Audience du Temps*, *Pierrot Perrette*, *Atys* [de Piron], *Les Songes* (deux versions), Harangue de Polichinelle, *Les Stratagèmes de l'Amour* (avec d'Orneval), *Les Dieux travestis*, *L'Amour et Bacchus à la Foire*, *Le Galant brutal*, *Le Saut de Leucade*, *Le Bois de Boulogne*, *Les Champs-Élysées ou les Noces de Pluton et Proserpine* (avec Le Sage et d'Orneval), *L'Antre de Laverna* (avec d'Orneval), *Pierrot Céladon ou la Nouvelle Aétrée*, *L'Enfer galant*.

BnF, fr. 9337, contient : *La Méprise de l'amour ou Pierrot Tancrede* (avec Pannard et Pontau), *Le Malade par complaisance* (avec Pannard et Pontau), *Le Bal du Parnasse* (avec Pannard), *Les Intérêts de village*, *L'Épreuve des fées*, *La Réconciliation des Sens*, *Les Vendanges du hasard*, *Le Cheveu*, *Les Sincères malgré eux*, *L'Éclipse favorable*, *Les Jaloux de rien*, *La Folie volontaire*, *La Descente d'Énée aux enfers*, *Polichinelle maître d'école*, *La Ligue des opéras*.

Le Bois de Boulogne, opéra-comique représenté sur le théâtre de la foire en octobre 1726, BnF, département de la musique, Réserve, ThB 41.

Le Procès des Sens, Bibliothèque de la Comédie-Française, ms. 111, contient de nombreuses corrections autographes de Fuzelier.

Les Dieux à la Foire, prologue en prose de La Matrone de Sève et de la Revue du Régiment de la Calotte, BnF, département de la musique, Réserve, ThB 8.

Les Malades du Parnasse, BnF, département de la musique, ThB 298.

Les Pèlerins de Cythère, Arsenal, ms. 9545.

Momus fabuliste, Bibliothèque de la Comédie-Française, ms. 88, ne contient pas de corrections autographes de Fuzelier.

Prologue de l'Opéra de campagne, opéra-comique représenté à la foire Saint-Laurent 1713, BnF, département de la musique, Réserve, ThB 30 ; identique à *Colombine fée rendant la voix aux acteurs*.

Prologue des Noces de Gamache et du Vieux Monde ou Arlequin somnambule, comédies représentées le 16 septembre 1722 par les Comédiens Italiens sur le théâtre de la Foire, BnF, département de la musique, Réserve, ThB 31.

Éditions modernes : Anthologies contenant au moins une pièce de Fuzelier (seul ou en collaboration)

CONNON, Derek et George EVANS, éd., *Anthologie de pièces du Théâtre de la Foire*, Egham : Runnymede Books, 1996.

RUBELLIN, Françoise, éd., *Atys burlesque, parodies de l'opéra de Quinault et Lully à la Foire et à la Comédie-Italienne (1726–1738)*, Saint-Gély-du-Fesc : Espaces 34, 2011.

— éd., *Théâtre de la Foire : Anthologie de pièces inédites (1712–1736)*, Montpellier : Espaces 34, 2005.

SPAZIANI, Marcello, éd., *Il teatro della Foire : Dieci commedie di Alard, Fuzelier, Lesage, D'Orneval, La Font, Piron*, Roma : Edizioni dell'Ateneo, 1965.

TRUCHET, Jacques, éd., *Théâtre du XVIII^e siècle*, La Pléiade, Paris : Gallimard, 1972.

Œuvres d'autres auteurs

Sources imprimées

DANCOURT, Florent Carton, *Œuvres de théâtre de M. d'Ancourt*, Libraires associés, 1760.

SERVANDONI, Giovanni Niccolò, *La Descente d'Enée aux enfers, représentation donnée sur le théâtre des Tuileries, par le sieur Servandoni, le cinquième avril 1740*, Paris : veuve Pissot, 1740.

Éditions modernes

BLANC, André et Jacques TRUCHET, éd., *Théâtre du XVII^e siècle, III*, La Pléiade, Paris : Gallimard, 1992.

Sur le théâtre des XVII^e et XVIII^e siècles

- BEAUCÉ, Pauline, *Parodies d'opéra au siècle des Lumières : évolution d'un genre comique*, Presses universitaires de Rennes, 2013.
- COURVILLE, Xavier de, *Un apôtre de l'art du théâtre au XVIII^e siècle : Luigi Riccoboni dit Lelio, tome II (1716–1731), l'expérience française*, Paris : Sabine Zlatin et L'Arche, 1967.
- FORSANS, Ola, *Le théâtre de Lelio : étude du répertoire du nouveau Théâtre-Italien*, Oxford : Voltaire Foundation, 2006.
- GARAPON, Robert, *La fantaisie verbale et le comique dans le théâtre français, du Moyen Âge à la fin du XVII^e siècle*, Paris : Armand Colin, 1957.
- GIRDLESTONE, Cuthbert, *La tragédie en musique (1673–1750) considérée comme genre littéraire*, Droz, 1972.
- LAGRAVE, Henri, *Le théâtre et le public à Paris de 1715 à 1750*, Paris : Klincksiek, 1972.
- LAURENTI, Jean-Noël, *Valeurs morales et religieuses sur la scène de l'Académie royale de musique (1669–1737)*, Genève : Droz, 2002.
- LE BLANC, Judith, *Avatars d'opéras*, Paris : Classiques Garnier, 2014.
- LOUGH, John, *Paris Theatre Audiences in the Seventeenth & Eighteenth Centuries*, Oxford University Press, 1965.
- LOUVAT-MOLOZAY, Bénédicte, *Théâtre et musique : dramaturgie de l'insertion musicale dans le théâtre français (1550–1680)*, Paris : Honoré Champion, 2002.
- MENANT, Sylvain et Dominique QUÉRO, eds., *Séries parodiques au siècle des Lumières*, Lettres françaises, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2005.
- RIZZONI, Nathalie, *Charles-François Pannard et l'esthétique du petit*, Oxford : Voltaire Foundation, 2000.
- ROUGEMONT, Martine de, *La vie théâtrale en France au XVIII^e siècle*, Paris : Honoré Champion, 1988.
- RUBELLIN, Françoise, *Leçons de Marivaux : La Surprise de l'amour, La Seconde Surprise de l'amour, Le Jeu de l'amour et du hasard*, Presses universitaires de Rennes, 2009.
- «Trivelin, de l'ancien Théâtre-Italien à Marivaux : interaction du rôle, de l'acteur et de l'auteur», in : *Coulisses, revue de théâtre de l'université de Franche-Comté* 34 (oct. 2006), p. 237–247.
- TROTT, David, «French Theatre from 1700 to 1750 : the "Other" Repertory», in : *Eighteenth-Century French Theatre : Aspects and Contexts*, University of Alberta, 1986, p. 32–43.
- «Réflexions sur les conditions de la parodie d'Opéra en France entre 1669 et 1752», in : *Le théâtre en musique et son double*, sous la dir. de Letizia Norci CAGIANO et Delia GAMBELLI, Paris : Honoré Champion, 2005, p. 105–119.
- *Théâtre du XVIII^e siècle : jeux, écritures, regards. Essai sur les spectacles en France de 1700 à 1790*, Montpellier : Espaces 34, 2000.

Documents pour l'histoire du théâtre

- BARRIÈRE, Jean-François, *Bibliothèque de mémoires relatifs à l'histoire de France pendant le XVIII^e siècle, avec avant-propos et notices par M. F. Barrière*, Paris : Firmin Didot frères, 1848.
- BOINDIN, Nicolas, *Lettres historiques sur tous les spectacles de Paris*, Paris : Pierre Prault, 1719.
- CAMPARDON, Émile, *Les Comédiens du roi de la troupe italienne, pendant les deux derniers siècles : documents inédits recueillis aux archives nationales*, Paris : Berger-Levrault et Cie, 1880.
- CAMPARDON, Émile, *Les Comédiens du Roi de la troupe française pendant les deux derniers siècles : documents inédits recueillis aux Archives nationales*, Paris : Honoré Champion, 1879.
- CAMPARDON, Émile, *Les spectacles de la foire : théâtres, acteurs, sauteurs et danseurs de corde, monstres, 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*, Paris : Berger-Levrault et Cie, 1877.
- CHAMFORT, Sébastien Roch Nicolas et Joseph de LA PORTE, *Dictionnaire dramatique*, Paris : Lacombe, 1776.
- COLLÉ, Charles, *Journal historique ou mémoires critiques et littéraires sur les ouvrages dramatiques et sur les événements les plus mémorables, depuis 1748 jusqu'en 1772 inclusivement*, Imprimerie Bibliographique, 1807.
- DESBOULMIERS, Jean-Augustin Jullien dit, *Histoire du théâtre de l'Opéra-Comique*, Paris : Lacombe, 1769.
- DESBOULMIERS, Jean-Augustin Jullien dit, *Histoire anecdotique et raisonnée du Théâtre-Italien depuis son rétablissement en France jusqu'à l'année 1769, contenant les analyses des principales pièces et un catalogue de toutes celles, tant italiennes que françaises, données sur ce théâtre*, Paris : Lacombe, 1769.
- GUEULLETTE, Thomas-Simon, *Notes et souvenirs sur le Théâtre-Italien au XVIII^e siècle publiés par Jean-Émile Gueullette*, Paris, 1938.
- LEMAZURIER, Pierre-David, *Galerie historique des acteurs du Théâtre Français*, Paris : Chaumerot, 1810.
- L'Esprit des journaux français et étrangers, par une société de gens de lettres*, Paris : Valade, 1783.
- LÉRIS, Antoine de, *Dictionnaire portatif des théâtres*, Paris : Jombert, 1763.
- MAUPOINT, *Bibliothèque des théâtres, contenant le catalogue alphabétique des pièces dramatiques, opéras, parodies et opéras-comiques, et le temps de leurs représentations, avec des anecdotes sur la plupart des pièces contenues dans ce recueil et sur la vie des auteurs, musiciens et acteurs*, Paris : Prault, 1733.
- NOUGARET, Pierre-Jean-Baptiste, *De l'art du théâtre en général, où il est parlé des spectacles de l'Europe, de ce qui concerne la comédie ancienne et nouvelle, la tragédie, la pastorale dramatique, la parodie, l'opéra sérieux, l'opéra bouffon et la comédie mêlée d'ariettes ; avec l'histoire philosophique de la musique et des observations sur les différents genres reçus au théâtre*, Paris : Cailleau, 1769.
- ORIGNY, Antoine Jean d', *Annales du Théâtre-Italien depuis son origine jusqu'à ce jour*, Paris : veuve Duchesne, 1767.

- PARFAICT, Claude et François, *Histoire du théâtre français depuis son origine jusqu'à présent*, Paris : P.G. Le Mercier, 1749.
- [PARFAICT, Claude et François], *Mémoires pour servir à l'histoire des spectacles de la Foire, par un acteur forain*, Paris : Briasson, 1743.
- PARFAICT, Claude et François et Quentin GODIN D'ABGUERBE, *Dictionnaire des théâtres de Paris*, Paris : Rozet, 1767-1770.

Sur les théâtres des foires

- BARBERET, Vincent, *Lesage et le théâtre de la foire*, Nancy, 1887.
- BARTHELEMY, Maurice, «L'Opéra-comique de 1715 à sa fermeture en 1744», in : *L'Opéra-Comique en France au XVIII^e siècle*, sous la dir. de Philippe VENDRIX, Liège : Mardaga, 1992, p. 45-78.
- GUARDENTI, RENZO, *Le fiere del teatro : percorsi del teatro forain del primo Settecento, con una scelta di commedie rappresentate alle Foires Saint-Germain et Saint-Laurent, 1711-1715*, Roma : Bulzoni, 1995.
- IMPE, Jean-Luc, *Opéra baroque et marionnette : dix lustres de répertoire musical au siècle des Lumières*, Charleville-Mézières : Éditions Institut International de la Marionnette, 1994.
- MARTIN, Isabelle, *Le Théâtre de la Foire : des écriteaux aux boulevards*, Oxford : Voltaire Foundation, 2002.
- MARTINUZZI, Paola, *Le pièces par écriteaux nel teatro della Foire (1710-1715) : modi di una teatralità*, Venezia : Università Ca'Foscari, 2006.
- PAUL, Agnès, «Les auteurs du théâtre de la foire à Paris au XVIII^e siècle», in : *Bibliothèque de l'École des Chartes* 141 (1983), p. 307-335.
- «Les théâtres des foires Saint-Germain et Saint-Laurent dans la première moitié du XVIII^e siècle : 1697-1762», thèse pour le diplôme d'archiviste paléographe, 1983.
- POROT, Bertrand, «Aux origines de l'opéra-comique : étude musicale du *Théâtre de la Foire* de Lesage et d'Orneval (1713-1734)», in : *The Opéra-Comique in the 18th and 19th Centuries*, sous la dir. de Lorenzo FRASSA, Brepols Publishers, 2011, p. 283-329.
- «À propos d'un fonds méconnu de Fuzelier : le spectacle de marionnettes de 1722 (troupe, salle, décors)», in : *Parodier l'opéra : pratiques, formes et enjeux*, sous la dir. de Pauline BEAUCÉ et Françoise RUBELLIN, à paraître, Espaces 34.
- RIZZONI, Nathalie, «Inconnaissance de la Foire», in : *L'invention des genres lyriques français et leur redécouverte au XIX^e siècle*, sous la dir. d'Agnès TERRIER et Alexandre DRATWICKI, Lyon : Symétrie, p. 119-151.
- RUBELLIN, Françoise, «Lesage à la Foire en septembre 1712 : *Les Petits-Mâîtres*», in : *(Re)Lire Lesage*, sous la dir. de Christelle BAHIER-PORTE, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2012, p. 41-48.

- SAKHNOVSKAIA-PANKEEVA, Anastasia, «Chronique d'une petite guerre. Autour d'une parodie inédite de Lesage : *La Reine des Péris*», in : *Séries parodiques au siècle des Lumières*, p. 41–54.
- «La Naissance des théâtres de la Foire : influence des Italiens et constitution d'un répertoire», thèse de doctorat, sous la direction de Françoise Rubellin, Université de Nantes, 2013.
- SPAZIANI, Marcello, *Il teatro minore di Lesage : Studi e ricerche*, Roma : Angelo Signorelli, 1957.
- VENARD, Michèle, *La Foire entre en scène*, Paris : Librairie théâtrale, 1985.
- VINTI, Claudio, *Alla "Foire" e dintorni : Saggi di drammaturgia foraine*, Roma : Edizioni di storia e letteratura, 1989.

Sur Fuzelier

- BEAUCÉ, Pauline, «Le jeu sérieux au miroir des parodies de tragédie en musique de Louis Fuzelier», in : *Le Corps dans la mise en spectacle des œuvres des XVII et XVIII siècles*, à paraître.
- «Évolution d'une querelle littéraire (1719–1731) : Fuzelier, La Motte et la parodie dramatique», in : *Cahier du GADGES IX* (2012), p. 281–305.
- CHAHINE, Loïc, «Clins d'œil et parodie : les citations d'opéra dans l'œuvre dramatique de Louis Fuzelier», in : *Parodier l'opéra : pratiques, formes et enjeux*, sous la dir. de Pauline BEAUCÉ et Françoise RUBELLIN, à paraître, Espaces 34.
- «Louis Fuzelier librettiste», in : *Diversité et modernité du théâtre du XVIII^e siècle*, sous la dir. de Guillemette MAROT-MERCIER et Nicholas DION, Paris : Hermann, 2014, p. 121–149.
- GEVREY, Françoise, «La Motte et les parodies», in : *Les querelles dramatiques à l'âge classique (XVII^e–XVIII^e siècles)*, sous la dir. d'Emmanuelle HÉNIN, Louvain : Peeters, 2010, p. 303–316.
- LE BLANC, Judith, «L'opéra en mineur : le cas de Fuzelier et de l'autoparodie», in : *Écrire en mineur au XVIII^e siècle*, sous la dir. de Christelle BAHIER-PORTE et Régine JOMAND-BAUDRY, Paris : Desjonquères, 2009, p. 415–436.
- MARANDET, Amédée, *Manuscrits de la famille Favart, de Fuzelier, de Pannard et de divers auteurs du XVIII^e siècle*, Jorel, 1922.
- ORLANDO, Vito, «Les parodies d'opéras de Fuzelier au Théâtre-Italien», in : *L'Opéra au XVIII^e siècle : Actes du colloque d'Aix*, CAER, 1982, p. 143–162.
- RUBELLIN, Françoise, «Parodie et revue : trois états inédits des *Noces de Proserpine* de Fuzelier, d'Orneval et Lesage», in : *Séries parodiques au siècle des Lumières*, p. 55–70.
- «Rire et sourire à la naissance de l'opéra-comique : La Matrone d'Éphèse de Fuzelier (1714)», in : *Rire et sourire dans l'opéra-comique en France aux XVIII^e et XIX^e siècles*, sous la dir. de Charlotte LORiot et Matthieu CAILLIEZ, à paraître, Lyon : Symétrie.
- «Une singulière collaboration : Destouches et Fuzelier à la foire (*Le Jaloux*, 1716)», in : *La Chaussée, Destouches et la comédie nouvelle au XVIII^e siècle*, sous la dir. de Jean DAGEN, Catherine FRANÇOIS-GIAPPICONI et Sophie MARCHAND, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2013, p. 25–40.

- RUBELLIN, Françoise, «Écrire pour tous les théâtres : le cas singulier de Louis Fuzelier», in : *L'Opéra de Paris, la Comédie-Française et l'Opéra-Comique (1672–2010) : approches comparées*, sous la dir. de Sabine CHAUCHE, Denis HERLIN et Solveig SERRE, Paris : École des Chartes, 2012, p. 267–279.
- TROTT, David, «A Clash of Styles : Louis Fuzelier and the “New Italian Comedy”», in : *The Science of Buffoonery : Theory and History of the Commedia dell'Arte*, sous la dir. de Domenico PIETROPAOLO, Toronto : Dovehouse Editions, 1989, p. 101–115.
- «A Dramaturgy of the unofficial stage : the non-texts of Louis Fuzelier», in : *L'Âge du théâtre en France / The Age of Theatre in France*, sous la dir. de David TROTT et Nicole BOURSIER, Edmonton, 1988, p. 209–218.
- «Deux visions du théâtre : la collaboration de Lesage et Fuzelier au répertoire forain», in : *Lesage écrivain*, sous la dir. de Jacques WAGNER, Amsterdam : Rodopi, 1997, p. 69–79.
- «Louis Fuzelier et le théâtre : vers un état présent», in : *Revue d'histoire littéraire de la France* 83.4 (1983), p. 604–617.
- «Pour une histoire des spectacles non-officiels : Louis Fuzelier et le théâtre à Paris en 1725–26», in : *Revue d'histoire du théâtre* 3 (1985), p. 37–57.
- «Textes et réécritures de textes : le cas des *Fêtes grecques et romaines* de Louis Fuzelier», in : *Man and Nature / L'Homme et la Nature* 3 (1984), p. 77–88.
- «“Je suis le parrain de l'Opéra-Comique” : l'apport de Louis Fuzelier au théâtre de la Foire», conférence inaugurale du colloque international *Les Théâtres de la Foire (1678–1762)*, Université de Nantes, 28–30 avril 1999, non publié, URL : <http://cethefi.org>.

Prosodie

- GRIMAREST, Jean-Léonor Le Gallois sieur de, *Traité du récitatif : dans la lecture, dans l'action publique, dans la déclamation et dans le chant, avec un traité des accents, de la quantité et de la prononciation*, Paris : Jacques Le Fevre et Pierre Ribou, 1707.
- LA CROIX, Antoine Phérotée de, *L'Art de la poésie française et latine : avec une idée de la musique sous une nouvelle méthode*, Lyon : Thomas Amaulry, 1694.
- OLIVET, Pierre-Joseph d', *Traité de la prosodie française*, Paris : Gandouin, 1736.

Sources musicales

- BALLARD, Jean-Baptiste-Christophe, éd., *La Clef des chansonniers, ou recueil des vaudevilles depuis cent ans et plus, notés et recueillis pour la première fois par J. B. Christophe Ballard, seul imprimeur du Roi pour la musique et noteur de la chapelle de Sa Majesté*, Paris, 1717.

- éd., *Les Menuets chantants sur tous les tons notés pour les instruments, suite des douze volumes d'Amusements recueillis et mis en ordre par le sieur Ballard, seul imprimeur du Roi, etc.*, Paris : Ballard, 1725.
- éd., *Les rondes, chansons à danser, suite des dix volumes d'Amusements, recueillis et mis en ordre par le sieur Ballard, seul imprimeur du Roi, etc.*, Paris : Ballard, 1724.
- éd., *Nouvelles Parodies bachiques mêlées de vaudevilles ou rondes de table, recueillies et mises en ordre par Christophe Ballard, seul imprimeur de musique et noteur de la Chapelle du roi*, Paris : Ballard, 1702.
- BLAMONT, François Colin de, *Les Fêtes grecques et romaines, ballet en musique*, Paris : Jean-Baptiste-Christophe Ballard, 1723.
- CAPELLE, Pierre, éd., *La Clé du caveau à l'usage de tous les chansonniers français, des amateurs, auteurs, acteurs du vaudeville et de tous les amis de la chanson, par C[apelle], du Caveau Moderne*, Paris : Capelle et Renand, 1811.
- CHÉDEVILLE, Nicolas, *Premier [– Septième] Recueil[s] de vaudevilles, menuets, contredanses et autres airs choisis pour la musette avec la basse continue qui conviennent aux vièles, flûtes et hautbois, etc.*, Paris : Boivin et Le Clerc, [1737].
- FAVART, Charles-Simon et Jean-Baptiste MOULINGHEN, *Acajou, opéra-comique en trois actes par M. Favart, remis la dernière fois sur le théâtre des Comédiens Italiens ordinaires du roi en juillet 1773*, Paris : Houbaut, [1773].
- GILLIER, Jean-Claude, *Recueil d'airs français, sérieux et à boire, à une, deux et trois parties, composé en Angleterre par M. Jean-Claude Gillier en MDCCXXIII*, Londres : Thomas Edlin, 1723.
- HOTTETERRE, Jacques, *Airs et brunettes à deux et trois dessus pour les flûtes traversières tirés des meilleurs auteurs anciens et modernes, ensemble les airs de messieurs Lambert, Lully, De Bousset, etc. les plus convenables à la flûte traversière seule ornés d'agrèments*, Paris : Boivin, [1715].
- *Méthode pour la musette, contenant les principes, par le moyen desquels on peut apprendre à jouer de cet instrument de soi-même au défaut de maître, avec un nouveau plan pour la conduite du soufflet et plusieurs instructions sur le toucher, etc., plus un recueil d'airs et quelques préludes dans les tons les plus convenables*, Paris, 1738.
- Le Chansonnier français ou recueil de chansons, ariettes, vaudevilles et autres couplets choisis, avec les airs notés à la fin de chaque recueil*, 1760.
- MONTÉCLAIR, Michel Pignolet de, *Brunettes anciennes et modernes appropriées à la flûte traversière avec une basse d'accompagnement... premier recueil contenant douze suites qui peuvent aussi se jouer sur la flûte à bec, sur le violon, hautbois et autres instruments*, Paris : Boivin, [1734 ?]
- MOURET, Jean-Joseph, *Premier [– Sixième] Recueil des Divertissements du nouveau Théâtre-Italien, augmenté de toutes les symphonies, accompagnements, airs de violons, de flûte, de hautbois, de musette, airs et italiens, et de plusieurs divertissements qui n'ont jamais paru*, Paris : Boivin, [1737].
- Nouvelles poésies morales sur les plus beaux airs de la musique française et italienne avec la basse. Fables choisies dans le goût de M. de La Fontaine sur des vaudevilles et petits airs aisés à chanter, avec leur basse et une basse en musette*, Paris, 1737.

- TIERSOT, Julien, *Chansons populaires, recueillies dans les Alpes françaises (Savoie et Dauphiné)*, Grenoble : Falque et Perrin, 1903.
- WECKERLIN, Jean-Baptiste, *Bergerettes : romances et chansons du XVIII^e siècle*, Paris : Heugel, 1898.

Sur la musique

- BACILLY, Bertrand de, *Remarques curieuses sur l'art de bien chanter et particulièrement pour ce qui regarde le chant français, par le sieur B.D.B.*, Paris, 1679.
- BROSSARD, Sébastien de, *Diçtionnaire de musique, contenant une explication des termes grecs, latins, italiens et français les plus usités dans la musique, à l'occasion desquels on rapporte ce qu'il y a de plus curieux et de plus nécessaire à savoir, tant pour l'histoire et la théorie que pour la composition et la pratique ancienne et moderne de la musique vocale, instrumentale, plaine, simple, figurée, etc., ensemble une table alphabétique des termes français qui sont dans le corps de l'ouvrage sous les titres grecs, latins et italiens, pour servir de supplément, un traité de la manière de bien prononcer, surtout en chantant, les termes italiens, latins et français, et un catalogue de plus de neuf cents auteurs qui ont écrit sur la musique, en toutes sortes de temps, de pays et de langues, dédié à Monseigneur l'évêque de Meaux, par M. Sébastien de Brossard, ci-devant Prébendé Député de Maître de chapelle de l'Église Cathédrale de Strasbourg, maintenant Grand Chapelain et maître de musique de l'Église Cathédrale de Meaux*, Paris : Ballard, 1703.
- GJERDINGEN, Robert O., *Music in the galant style : Being a Treatise on Various Schemata Characteristic of Eighteenth-Century Music for Courtly Chambers, Chapels, and Theaters, Including Tasteful Passages of Music Drawn from Most Excellent Chapel Masters in the Employ of Noble and Noteworthy Personages, Said Music All Collected for the Reader's Delectation on the World Wide Web*, Oxford University Press, 2007.
- HERLIN, Denis, «“Souvent dans le plus doux sort” : à propos d'une lettre autographe et d'un air inédit de François Couperin», in : *Noter, annoter, éditer la musique : Mélanges offerts à Catherine Massip*, sous la dir. de Cécile REYNAUD et Herbert SCHNEIDER, Genève : Droz, 2012, p. 161–175.
- LA LAURENCIE, Lionel de, *L'école française de violon de Lully à Viotti*, Paris : Delagrave, 1922.
- VIOLLIER, Renée, *Jean-Joseph Mouret, le musicien des grâces*, Paris : Floury, 1950.

Sur le rapport entre texte et musique

- BETTENS, Olivier, «Chronique d'un éveil prosodique : Chanson, psaume, vaudeville, vers mesuré, air de cour au “petit siècle”», in : *Chantez-vous français*, 2007, URL : <http://virga.org/cvf/chronique.php>.

- «Le grand mariage des rimes, sous le regard de Poésie et Musique», *Musique et poésie française au XVI^e siècle*, Colloque international du CELLF et EA «Patrimoines et Langages Musicaux», 13–14 mars 2014, à paraître.
- «Récitatif et diction théâtrale : que nous chante l'alexandrin de Quinault-Lully?», in : *Chantez-vous français*, 2012, URL : <http://virga.org/cvf/alexanql.php>.
- CORNULIER, Benoît de, «Le folklore refoulé et travesti dans la poésie littéraire française», in : *Repression and Expression : Literary and Social Coding in Nineteenth-Century France*, sous la dir. de Carrol F. COATES, Peter Lang, p. 309–337.
- «Minimal chronometric forms : On the durational metrics of 2-2-stroke groups», in : *Towards a Typology of Poetic Forms : From language to metrics and beyond*, sous la dir. de Jean-Louis AROUI et Andy ARLEO, Amsterdam – Philadelphia : John Benjamins Publishing Company, 2009, p. 123–141.
- DELL, François, «Répétitions parallèle dans les paroles et dans la musique des chansons», in : *Le sens et la mesure : De la pragmatique à la métrique, Hommages à Benoît de Cornulier*, sous la dir. de Jean-Louis AROUI, Honoré Champion, 2003, p. 499–522.
- «Text-to-tune alignment and lineation in traditional French songs», in : *Linguistics, Metrical and Cognitive Implications in Sung Verse*, sous la dir. de Paolo CANETTIERI, Teresa PTROTO et Gianluca VALENTI, à paraître.
- DELL, François et John HALLE, «Comparing musical textsetting in French and in English songs», in : *Towards a Typology of Poetic Forms : From language to metrics and beyond*, sous la dir. de Jean-Louis AROUI et Andy ARLEO, Amsterdam – Philadelphia : John Benjamins Publishing Company, 2009, p. 63–78.
- HAYES, Bruce, «Textsetting as constraint conflict», in : *Towards a Typology of Poetic Forms : From language to metrics and beyond*, sous la dir. de Jean-Louis AROUI et Andy ARLEO, Amsterdam – Philadelphia : John Benjamins Publishing Company, 2009, p. 43–62.
- OUVRRARD, Jean-Pierre, «Les jeux du mètre et du sens dans la chanson polyphonique française du XVI^e siècle (1528–1550)», in : *Revue de Musicologie* 67 (1981), p. 5–34.
- POROT, Bertrand, «Une prononciation expressive chez Lully : le e muet non élidé devant une voyelle», in : *La prononciation du français dans la poésie, le chant et la déclamation*, Annales de l'ACRAS, 2007, p. 468–479.
- RUWET, Nicolas, *Langage, musique, poésie*, Paris : Éditions du Seuil, 1972.

Sur le vaudeville

- COIRAULT, Patrice, *Notre chanson folklorique : étude d'information générale*, Paris : Auguste Picard, 1941.
- CORNULIER, Benoît de, *Sur la métrique du théâtre de la Foire, illustrée par une forme de la tradition orale*, URL : <http://www.normalesup.org/~bdecornulier/>.

- GIDEL, Henri, *Le vaudeville*, Que sais-je ?, Paris : Presses universitaires de France, 1988.
- LAFORTE, Conrad, *Le catalogue de la chanson folklorique française*, Presses de l'Université de Laval, 1983, en particulier le t. VI, « Chansons sur des timbres ».
- LE BLANC, Judith et Herbert SCHNEIDER, éd., *Pratiques du timbre et de la parodie d'opéra en Europe (XVI^e – XIX^e siècles)*, Hildesheim : G. Olms, 2014.
- PACKER, Dorothy S., «La Calotte and the French vaudeville», in : *Journal of the American Musicological Society* 23.1 (1970), p. 61–83.
- PRÉ, Corinne, «L'utilisation des timbres dans les pièces en vaudevilles des théâtres de la Foire», in : *La Commedia dell'arte, le théâtre forain et les spectacles de plein air en Europe, XVI^e–XVIII^e siècles*, sous la dir. d'Irène MAMCZARZ, Paris : Klincksieck, 1998, p. 137–147.
- ROBINSON, Philip, «L'opéra-comique en vaudevilles : parodie et usure des séries», in : *Séries parodiques au siècle des Lumières*, p. 167–178.
- RUBELLIN, Françoise, «Airs populaires et parodies d'opéra : jeux de sens dans les vaudevilles aux théâtre de la Foire et à la Comédie-Italienne», in : *L'invention des genres lyriques français et leur redécouverte au XIX^e siècle*, sous la dir. d'Agnès TERRIER et Alexandre DRATWICKI, Lyon : Symétrie, p. 163–176.
- SCHNEIDER, Herbert, éd., *Das Vaudeville : Funktionen eines multimedialen Phänomens*, Hildesheim : Georg Olms Verlag, 1996.
- éd., *Das Vaudeville : funktionen eines multimedialen Phänomens*, Hildesheim : G. Olms, 1999.
- éd., *Timbre und Vaudeville : zu Geschichte und Problematik einer populären Gattung im 17. und 18. Jahrhundert*, Hildesheim : G. Olms, 1999.

Histoire du vaudeville et des formes de parlé-chanté

- CHAILLEY, Jacques, «La nature musicale du *Jeu de Robin et Marion*», in : *Mélanges offerts à Gustave Cohen*, Paris : Nizet, 1950.
- GASTÉ, Armand, *Les Vaux de vire de Jean Le Houx, publiés pour la première fois sur le manuscrit autographe du poète, avec une introduction et des notes*, Paris, 1885.
- *Étude sur Olivier Basselin et les compagnons du Vau de Vire : leur rôle pendant les guerres anglaises et leurs chansons*, Caen : Le Gost-Clérisse, 1866.
- JACOB, Paul Lacroix dit Bibliophile, éd., *Recueil de farces, soties et moralités du xv^e siècle*, Paris : Adolphe Delahays, 1859, repris par Classiques Garnier, 2010.
- LESURE, François, «Les éléments populaires dans la chanson française au début du XVI^e siècle», in : *Musique et poésie au XVI^e siècle*, CNRS, 1954, p. 169–184.
- LEVY, Kenneth Jay, «Vaudeville, vers mesurés et airs de cour», in : *Musique et poésie au XVI^e siècle*, CNRS, 1954, p. 185–201.
- PARUSSA, Gabriella, Mark CRUSE et Isabelle RAGNARD, «The Aix Jeu de Robin et Marion : Image, Text, Music», in : *Studies in Iconography* 25 (2004), p. 1–46.

- RIXOU, Normand Laval, «Vau de ville, Voix de ville and Vau de vire : A Study in Sixteenth-Century Monophonic Popular Music», thèse de doctorat de l'université de West Virginia, 1979.
- TRAVERS, Julien, *Olivier Basselin et les compagnons du Vau-de-Vire : une erreur historique et littéraire*, Caen : F. Le Blanc-Hardel, 1867.

Dictionnaires

- Dictionnaire de l'Académie française*, 1^{re} édition, Paris : Jean-Baptiste Coignard, 1694.
- Dictionnaire de l'Académie française*, 4^e édition, Paris : veuve de Bernard Brunet, 1762.
- FURETIÈRE, Antoine, *Dictionnaire universel, contenant généralement tous les mots français tant vieux que modernes et les termes des sciences et des arts*, La Haye : A. et R. Leers, 1690.
- FÉRAUD, Jean-François, *Dictionnaire critique de la langue française*, Marseille : J. Mossy père et fils, 1787–1788.
- LE ROUX, Philibert Joseph, *Dictionnaire comique, satirique, critique, burlesque, libre et proverbial*, Amsterdam : Le Cène, 1718.
- LITTRÉ, Émile, *Dictionnaire de la langue française*, Paris : Hachette, 1873–1877.
- MÉNAGE, Gilles, *Dictionnaire étymologique ou Origines de la langue française, [...] Nouvelle édition revue et augmentée par l'auteur*, Paris : Jean Anisson, 1694.
- NICOT, Jean, *Thresor de la langue françoise, tant ancienne que moderne*, Paris : David Douceur, 1606.
- RICHELET, Pierre, *Dictionnaire français contenant les mots et les choses, plusieurs nouvelles remarques sur la langue française*, Genève : Jean Herman Widerhold, 1680.

Sites Internet

- Bibliothèque musicale Petrucci — International Music Scores Library Project (IMSLP)*, URL : <http://imslp.org/wiki/Accueil>.
- Calendrier électronique des spectacles sous l'Ancien Régime*, URL : <http://www.cesar.org.uk>.
- Cethefi*, URL : <http://cethefi.org>.
- Gallica, bibliothèque numérique de la BnF*, URL : <http://gallica.bnf.fr>.
- Page de Benoît de Cornulier*, URL : <http://www.normalesup.org/~bdecornulier/>.
- Théaville, base de données théâtre et vaudevilles*, URL : <http://theaville.org>.

Généralités

- BARBIER, Edmond Jean François, *Chronique de la Régence et du règne de Louis XV (1718–1763) ou Journal de Barbier, avocat au parlement de Paris*, Paris : Charpentier, 1857.

- BELLEFOREST, François de et Sébastien MÜNSTER, *La Cosmographie universelle de tout le monde*, Paris : Michel Sonnius, 1575.
- BLANC, André, *Histoire de la Comédie-Française de Molière à Talma*, Paris : Perrin, 2007.
- BOUHAÏK-GIRONÈS, Marie, Véronique DOMINGUEZ et Jelle KOOPMANS, éd., *Les Pères du théâtre médiéval : examen critique de la constitution d'un savoir académique*, Presses universitaires de Rennes, 2010.
- BOURGUEVILLE, Charles de, *Les recherches et antiquités de la Province de Neustrie, à présent Duché de Normandie, comme des villes remarquables d'icelles, mais plus spécialement de la ville et Université de Caen*, Caen : Jean Le Feure, 1588.
- DU MOULIN, Gabriel, *Histoire générale de Normandie*, Rouen : Jean Osmont, 1581.
- Enciclopedia dello Spettacolo*, Roma : Le Maschere, 1954-1965.
- FREUD, Sigmund, *Le mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*, trad. par Denis MESSIER, Paris : Gallimard, 1988, 2003.
- GUIRAUD, Pierre, *Dictionnaire des étymologies obscures*, Paris : Payot, 1994.
- *Structures étymologiques du lexique français*, Paris : Payot, 1986.
- Jean-Joseph Mouret et le théâtre de son temps : Actes des journées d'études d'Aix-en-Provence, 28 et 29 avril 1982*, Université de Provence, C.A.E.R. XVIII, 1983.
- KINTZLER, Catherine, «L'improvisation et les paradoxes du vide», in : *Approche philosophique du geste dansé : de l'improvisation à la performance*, sous la dir. d'Anne BOISSIÈRE et Catherine KINTZLER, Preses Universitaires du Septentrion, 2006, p. 15–39.
- LA HARPE, Jean-François, *Lycée ou Cours de littérature ancienne et moderne*, Paris : Dupont, 1825.
- MOUREAU, François, *La plume et le plomb : espaces de l'imprimé et du manuscrit au siècle des Lumières*, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2006.
- *Le goût italien dans la France rocaille : théâtre, musique, peinture (v. 1680-1750)*, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2011.
- PARIS, Gaston, *La littérature française au moyen âge*, Paris : Hachette, 1888, 1909.

Table des matières

Remerciements	5
Introduction	7
Abréviations et conventions d'édition	15
I Louis Fuzelier, auteur dramatique	19
I Portrait de Fuzelier	21
1 Éléments biographiques	21
1.1 Naissance	21
1.2 Mariage?	22
1.3 Un honnête homme	23
1.4 Relations	26
1.5 La mort	27
2 Activités et documents	27
2.1 <i>Le Mercure</i>	28
2.2 Les cantates	30
2.3 Les poésies	30
2.4 Au théâtre et alentour	32
II La production dramatique de Fuzelier	43
1 Tous les théâtres, de 1701 à 1749	44
1.1 L'Opéra	45
1.2 La Comédie-Française	46
1.3 La Comédie-Italienne	50

1.4	Les théâtres forains	61
2	L'écriture en collaboration	83
2.1	Biancolelli ? Le cas d' <i>Arlequin grand vizir</i>	84
2.2	Destouches	85
2.3	Le Sage et d'Orneval	86
2.4	Collaborer avec le compositeur	90
III Les pièces de Fuzelier aux foires		93
I	Pièces par écrivains	93
	<i>Arlequin Énée ou la Prise de Troie</i>	93
	<i>Arlequin et Scaramouche vendangeurs et Sancho Pança gouverneur de l'île Barataria</i>	94
	<i>Scaramouche pédant et Orphée ou Arlequin aux enfers</i>	95
	<i>Les Fêtes parisiennes</i>	96
2	Première période d'opéras-comiques	98
	<i>Colombine fée rendant la voix aux acteurs</i>	98
	<i>L'Opéra de campagne</i>	98
	<i>Colombine bohémienne ou Fourbine</i>	100
	<i>Les Pèlerins de Cythère</i>	100
	<i>La Matrone d'Éphèse</i>	101
	<i>Les Mal Assortis ou Arlequin gouverneur</i>	102
	<i>La Coupe enchantée</i>	103
	<i>Arlequin déserteur et Arlequin défenseur d'Homère</i>	103
	<i>Arlequin Héraclius</i>	106
	<i>Homère jugé, non représenté</i>	107
	<i>Arlequin devin par hasard ou le Lendemain de nocces</i>	109
	<i>Arlequin jouet des fées ou les Folies de Rosette</i>	113
	Avant-prologue et <i>Le Voyage du Parnasse</i>	117
	<i>Pierrot furieux ou Pierrot Roland</i>	118
	<i>La Vie est un songe,</i>	119
	<i>Le Pharaon</i>	121
	<i>La Gageure de Pierrot</i>	122

	<i>Le Camp des Amours</i>	124
3	Période italienne	125
	<i>L'Ami à la mode</i> , non repr.	125
	<i>La Rencontre des Opéras</i>	126
	<i>Les Débris des Saturnales</i>	129
	<i>Le Faux Scamandre</i>	130
4	Deuxième période foraine	130
	<i>Les Vacances du théâtre</i>	131
	<i>Les Bains de Charenton</i>	132
	<i>Les Vendanges de Champagne</i>	133
	<i>L'Assemblée des Comédiens de la Foire</i>	134
	<i>L'Audience du Temps ou l'Occasion</i>	134
	<i>Pierrot Perrette</i>	135
	<i>Les Quatre Mariamnes</i>	136
	<i>Le Ravisseur de sa femme</i>	137
	<i>Les Adieux de Melpomène</i> , non repr.	139
	<i>Les Songes</i>	139
	<i>L'Amour et Bacchus à la Foire ou Les Dieux travestis</i>	142
	<i>Le Saut de Leucade</i>	143
	<i>Le Galant brutal</i>	145
	<i>Le Bois de Boulogne</i>	145
	1727–28	146
	<i>Pierrot Céladon ou la Nouvelle Astrée</i>	146
	<i>L'Enfer galant</i>	147
5	Après la prison	147
	<i>Les Amants transis</i> , non repr.	147
	<i>La Réconciliation des Sens ou l'Instinct et la Nature</i>	148
	<i>Les Intérêts de village</i>	148
	<i>L'Épreuve des fées</i>	149
	<i>Le Cheveu</i>	151
	Opéra-comique sans titre	151

	<i>La Jalousie avec sujet, non repr.</i>	152
	<i>À fourbe, fourbe et demi ou le Trompeur trompé</i>	154
	<i>Les Sincères malgré eux,</i>	155
	<i>Le Voyage manqué, non repr.</i>	156
	<i>L'Éclipse favorable</i>	157
	<i>Les Jaloux de rien</i>	157
	<i>La Folie volontaire</i>	158
	<i>La Descente d'Énée aux enfers</i>	159
	<i>Polichinelle maître d'école</i>	160
	<i>La Ligue des Opéras et L'Union des Opéras</i>	160
	<i>La Toilette de Vénus, non repr.</i>	164
6	Pièces non représentées et de datation incertaine	166
	<i>Les Deux Commères</i>	166
	<i>Les Dieux à la guinguette</i>	167
	<i>Le Temple de la Nuit ou le Pot au noir</i>	167
	<i>Le Triomphe de la Bagatelle</i>	169
	<i>La Renommée</i>	170
III Liste alphabétique des œuvres dramatiques de Fuzelier		173
1	Œuvres conservées ou représentées	173
2	Projets d'œuvres	183
3	Œuvres rejetées	184
II En lisant, en éditant		189
IV Sources des textes		191
1	Les imprimés	192
	1.1 Livrets de pièces par écrivains	192
	1.2 <i>Le Serdeau, Les Vacances du théâtre et Les Quatre Mariamnes</i>	192
	1.3 <i>Le Théâtre de la Foire</i>	194
2	Les manuscrits	207
	2.1 <i>F_S</i>	208

2.2	<i>Jst</i>	211
V	Sur quelques structures métriques dans les vaudevilles	213
1	<i>Rabé-raa</i>	214
2	Mètre <i>vs</i> répétition	215
3	Paires de deux coups	218
3.1	Des slogans aux comptines	218
3.2	O gué, lon la, et les autres	219
3.3	« Tu croyais en aimant Colette »	222
III	Du vaudeville au couplet	225
VI	À la recherche du vaudeville	227
1	Breve histoire du vaudeville avant son utilisation au théâtre	230
1.1	Vau de vire	231
1.2	Vau(l) de ville	236
1.3	Voix de ville	237
1.4	Points communs	237
1.5	Du “vau de ville” au vaudeville	238
1.6	L'apparition du mot au théâtre : le vaudeville final	239
1.7	Vaudeville et musique	240
2	Pourquoi chante-t-on ? Causes et conséquences du vaudeville au théâtre	243
2.1	Comédies et chansons avant l'opéra-comique	244
2.2	Indication de genre, signe de reconnaissance	246
3	Définitions et terminologie	251
3.1	Le timbre et le fredon	251
3.2	La désignation et la musique	252
3.3	L'air, le vaudeville	253
VII	Pratiques de l'écriture du couplet sur vaudeville	255
1	Le couplet est un tout	256
1.1	Les interruptions du couplets	258

1.2	L'alternance prose-vaudeville	261
2	Les plaisirs du vaudeville	264
2.1	Jeux de sens implicites : concordances et discordance	264
2.2	Répéter	266
2.3	Frapper et gazer : refrains et tralalas	268
2.4	Flatter le public : airs à la mode	275
3	Le choix des vaudevilles	278
3.1	La métrique et les refrains avant tout	278
3.2	Quelles évolutions ?	280
VIII L'impossible analyse : le lien texte-musique dans les vaudevilles		287
1	Définitions et prolégomènes	287
1.1	Prosodie, lecture	287
1.2	Canevas et airs parodiés	289
2	Lecture musicale et attentes prosodiques	292
2.1	Les longues et les brèves ?	292
2.2	Analyse de quelques canevas	294
3	Une analyse applicable au vaudeville ?	299
3.1	Texte musical des vaudevilles et variantes	300
3.2	Aménagements de l'interprètes	308
4	L'attitude de Fuzelier : quelques hypothèses	312
Conclusion		319
IV Annexes et documents		325
I Manuscrit « Opéra-Comique »		327
II Lettres sur <i>Le Nouveau Monde</i> et <i>L'Oracle de Delphes</i>		333
I	Lettres ouvertes	333
1.1	Lettre à madame la comtesse de *** sur le <i>Nouveau Monde</i>	333
1.2	Désaveu authentique	334
1.3	Deuxième lettre sur les mêmes sujets à Madame la Comtesse de ***	336

<i>TABLE DES MATIÈRES</i>		405
2	Lettres privées	338
III	Contenu de plusieurs manuscrits	341
1	Arsenal, ms. 9577	341
2	Arsenal, ms. 3286	347
3	Archives Nationales, AJ/13/1035	348
3.1	Cantates	348
3.2	Épigrammes, madrigaux, <i>etc.</i>	349
4	Archives Nationales, AJ/13/1034	354
IV	Liste des cantates	357
1	Texte de la liste	357
1.1	Table des cantates avec les noms des compositeurs de musique qui les ont notées	357
1.2	Noms et qualités des compositeurs qui ont travaillé à la musique des cantates	360
2	Texte des cantates	360
V	Musique de deux vaudevilles de Gillier	361
1	Vaudeville d' <i>Arlequin défenseur d'Homère</i>	361
2	Vaudeville de <i>La Coupe enchantée</i>	362
VI	Trois divertissements de Mouret	363
VII	Tableaux	379
1	Mention des pièces de Fuzelier dans les sources	379
2	Proportion de parlé et de chanté	381
Bibliographie		385

*Louis Fuzelier, le théâtre et la pratique du vaudeville :
établissement et jalons d'analyse d'un corpus*

Louis Fuzelier est une figure essentielle de la vie théâtrale dans la première moitié du XVIII^e siècle : auteur de 181 pièces (129 seul, 52 en collaboration), fournisseur de toutes les scènes parisiennes (Opéra, Comédie-Française, Comédie-Italiennes, Foires), directeur de théâtre, parolier de cantates, musicien lui-même. Nous proposons ici la première étude de grande ampleur qui lui est consacrée, en réunissant d'abord tous les éléments connus de sa biographie, puis en retraçant sa carrière d'auteur dramatique. Nous établissons la liste détaillée de ses œuvres. La part la plus importante de sa production est consacrée à l'opéra-comique ; nous proposons donc l'édition de toutes ses pièces de cette forme qui nous soient parvenues. D'autre part, nous utilisons ce corpus comme terrain d'analyse des pratiques liées au vaudeville, en commençant par une étude du vaudeville lui-même. Nous étudions l'écriture des couplets « sur l'air de » d'une part sous l'angle du lien entre texte et musique, et d'autre part sous celui du choix des airs. Enfin, nous proposons quelques jalons d'analyse dramaturgique de l'usage des couplets.

Mots clés : Louis Fuzelier, vaudeville, opéra-comique, théâtres de la Foire, métrique.

*Louis Fuzelier, theatre and vaudeville practice :
drawing up and paving the way for analyzing a corpus*

Louis Fuzelier is an essential figure in the French theatre of the first half of 18th century : he is an author of 181 plays (129 alone, 52 in collaboration), a provider of all parisian stages (Opera, Comédie-Française, Comédie-Italienne, Fairs), a theatre manager, a cantatas lyricist, and a musician himself. I propose here the first large study about him, gathering every known fact of his biography, then recounting his dramatic author career. I draw up a detailed list of his works. The most important part of his work is devoted to opéra comique ; I therefore give an edition of all plays in this form which still exist. I also use this corpus as a field to analyze vaudeville-linked practices, beginning with a study of vaudeville itself. I study the writing of the verses of “sur l'air de”, with respect to both the text-setting and choosing the vaudevilles. Finally, I propose some elements of dramaturgic analysis of the couplets.

Key words : Louis Fuzelier, vaudeville, opéra comique, Fair theatres, metre.