

L'INCONNU

Comédie mêlée d'ornements

Par

THOMAS CORNEILLE

(1675)

Edition critique par Oriane Morvan



Mémoire de Master I, sous la direction de M. Georges Forestier

U.F.R de littérature française et comparée – Université Paris IV Sorbonne .

2011-2012.

Préface

Nous sommes en janvier 1676, il gèle, les spectateurs se pressent rue des Fossés-de-Nesle, à l'Hôtel Guénégaud, endroit magique mêlant Thalie, Euterpe et le Génie de la France. Dans le théâtre il fait bon, la salle est chauffée, les spectateurs feuillettent le livret de la pièce en écoutant les musiciens accorder leurs instruments au pied de la scène. C'est la trentième représentation d'une pièce ; son titre : *L'Inconnu* ; son auteur : Thomas Corneille, flanqué des talents du polygraphe Donneau de Visé et du compositeur Marc-Antoine Charpentier. La pièce n'en est qu'au début de sa carrière : elle sera jouée pendant plus de soixante-dix ans jusqu'en 1746. Pourtant aujourd'hui la pièce et son auteur sont tombés dans l'oubli. Pourquoi ce succès au XVIIème siècle ? Quelles étaient les attentes des spectateurs ? En quoi le spectacle y répondait-il ? Peut-être est-ce parce que le public y trouvait un univers merveilleux alliant la musique, la danse, le chant, la comédie, des décors changeants, une intrigue galante à souhait et pleins d'autres choses encore...

Première partie :

Une collaboration plurielle.

I. Les auteurs.

A. Thomas Corneille

1. Sa vie.

Thomas Corneille fut l'un des plus importants polygraphes de son temps. Ecrivain admiré, respecté, mais aussi fortement critiqué et accablé lors de querelles et de polémiques. Il signa un grand nombre de pièces à succès telles *Timocrate* (1656), *Ariane* (1672), *Circé* (1675), *La Devineresse* (1679), qui lui conférèrent un statut d'auteur aussi connu et réputé que d'autres contemporains passés à la renommée comme son frère Pierre Corneille, Racine ou encore Molière. Dans la préface de la pièce *Ariane*, Voltaire dit même de notre écrivain :

C'était d'ailleurs un homme d'un très grand mérite, et d'une vaste littérature ; et si vous exceptez Racine, auquel il ne faut comparer personne, il était le seul de son temps qui fût digne d'être le premier au-dessous de son frère.

Il dévoua ses talents d'écrivain à un large panel d'activités littéraires tout au long de sa vie. Réputé pour écrire des vers rapidement – « *il faisait les vers plus rapidement que n'importe qui* » dit Gustave Reynier dans son ouvrage *Thomas Corneille, sa vie, son théâtre*¹ – le jeune Corneille publia en moyenne, de 1642 à 1695, une pièce par an. Il s'essaya aux tragédies

¹ P. 9

romanesques, et celles dites cornéliennes et raciniennes ; plusieurs années de sa vie furent consacrées aux genres comiques – les comédies espagnoles, les comédies dites françaises. Il compléta son expérience de la scène dans un registre moins littéraire mais tout aussi important à l'époque, le « théâtre spectacle » représenté par les pièces à machines. Ces dernières vont largement contribuer à sa gloire. Il écrit aussi des tragédies et des comédies lyriques, et pour terminer s'exerça à l'opéra. Il devint journaliste en collaborant à la rédaction de la fameuse gazette *Le Mercure Galant* de son ami Jean Donneau de Visé. Après la mort de son frère, Thomas occupa le siège de celui-ci à l'Académie française. Sur la fin de sa vie, il s'improvisa théoricien, lexicographe et grammairien en rédigeant d'énormes ouvrages d'érudition, tel le *Dictionnaire universel géographique et historique*.

C'est le 20 août 1625 que Thomas Corneille naquit à Rouen dans une famille de cinq enfants. Pierre Corneille était son aîné de dix-neuf ans. Il fit ses études au collège des jésuites à Rouen qu'il quitta en 1643. Son père étant mort en 1636, c'est Pierre Corneille qui devint son tuteur et compléta son instruction. Il lui enseigna l'espagnol, langage qui devait être utile à Thomas au début de sa carrière théâtrale. Très tôt Thomas se mit à écrire quelques lignes en s'essayant notamment dans le genre de la tragédie scolaire, Pierre le guidant souvent dans ses débuts d'écriture. Comme la plupart des écrivains de son temps, Thomas Corneille étudia le droit à l'université de Caen et fut reçu avocat en 1649. En 1650, il se maria avec Marguerite de Lampérière, soeur de la femme de son frère ; ils eurent trois enfants (deux fils et une fille). A partir de cet instant, les deux foyers de Pierre et Thomas vécurent dans une très proche complicité. En 1662, les deux frères Corneille vinrent s'installer à Paris, leurs intérêts et projets les appelant dans la capitale. Grâce aux lettres de noblesse que leur père reçut en 1637, Thomas essaya de se faire connaître sous un nom différent de celui de son frère Pierre en prenant le titre de Sieur de l'Isle. C'est sous ce nom qu'il signa la plupart de ses œuvres.

Comme son frère il débuta sa carrière de dramaturge par la comédie. En 1647, il présenta à L'Hôtel de Bourgogne *Les Engagements du Hasard* une imitation d'une pièce de Calderón. Dans ses premières comédies espagnoles, il rencontra des rivaux tels Scarron ou l'abbé de Boisrobert.

A partir de 1656, Thomas s'exerça dans le genre tragique provisoirement délaissé par son frère. Sa première tragédie, *Timocrate* (1656), fut un de ses plus grands succès, ce qui le poussa pendant plusieurs années (jusqu'au début des années 1670) à se concentrer sur la tragédie.

L'effacement d'un grand maître du théâtre en 1673, fit de nouveau changé Thomas de registre théâtral. En 1673, Molière mourut, le jeune Corneille vit un terrain libre à exploiter: celui du divertissement, celui de la comédie et plus largement du ballet, du chant et de la musique. Il débuta une collaboration avec l'Hôtel Guénégaud : nouvelle troupe composée des anciens de la troupe de Molière et de l'Hôtel du Marais. A la recherche d'un nouvel auteur pour actualiser leur répertoire et faire concurrence à l'Hôtel de Bourgogne, les comédiens prirent à leur service Thomas Corneille. Celui-ci, trouvant un théâtre conçu pour les représentations de pièce à grand spectacle, se lança dans le genre des pièces à machines qui plaisait énormément au public. *Circé* fut la première de ses créations machinées, elle fut présentée au public par cette troupe le 17 mars 1675 et remporta un vif succès. De nombreuses autres pièces suivirent, comme *L'Inconnu*, *Le Festin de Pierre* de Molière, que Thomas Corneille versifia sur demande de la troupe en 1677.

C'est à la même époque (1673) que le Sieur de l'Isle se rapprocha de Jean Donneau de Visé. Gustave Reynier prétend même dans son livre biographique, *Thomas Corneille sa vie, son théâtre*, que c'est Donneau de Visé qui aurait incité Corneille à quitter l'Hôtel de Bourgogne pour rejoindre l'Hôtel Guénégaud. Corneille et Visé tissèrent des liens qui les associerent jusqu'à la fin de leur vie. Ils collaborèrent ensemble à la création de pièces à machines, et en 1677 Corneille s'associa à De Visé pour la rédaction de son journal *Le Mercure Galant*.

Polygraphe accompli, il continue d'élargir son activité en s'essayant à l'écriture de livrets d'opéra. Débute alors une collaboration avec Lully pour la reprise de la comédie de Molière, *Psyché*, qu'il transforme en livret d'opéra et pour *Bellérophon* (1679), de Thomas Corneille, qui eut un grand succès.

Jusqu'en 1680, fin de sa carrière théâtrale selon Gustave Reynier², le Sieur de l'Isle continua à écrire tragédie et comédie en collaboration avec Donneau de Visé le plus souvent. *La Devineresse* (1679), sujet tiré d'un énorme scandale de l'époque, celui du procès

² *Thomas Corneille sa vie, son théâtre*, « on peut dire qu'à partir de 1680, Th. Corneille ne compte plus parmi les hommes de théâtre », p.64.

de la Voisin, devineresse, magicienne et empoisonneuse, fut son réel dernier grand succès. Se dernière pièce fut la tragédie *Bradamante* en 1695, écrite de nombreuses années après les précédentes.

Même si Thomas Corneille ne soumit plus sa plume au théâtre, il n'en perdit pas pour autant le goût de l'écriture. Depuis 1677, il participa à la rédaction et à la direction du *Mercure Galant*, la gazette de son ami Jean Donneau de Visé. En 1681, ils officialisèrent leur collaboration sous forme de traité devant un notaire et Thomas fut, comme De Visé, le directeur et le propriétaire du *Mercure Galant*. Le polygraphe continua à déployer ses talents littéraires en devenant journaliste, publiciste. Il y travailla jusqu'en 1700 au moins.

En 1684 son frère Pierre Corneille mourut. Comme après la mort de Molière, la vie de Thomas Corneille prit un nouveau tournant avec la mort de son frère. Le Sieur de l'Isle devint académicien : élu à l'unanimité au siège de son frère à L'Académie française, le 2 janvier 1685, il prit son rôle d'académicien très à cœur, et fut considéré comme l'un des plus assidus. Il devint grammairien et lexicographe et participa à la révision du *Dictionnaire de l'Académie* qui avait été achevée en 1672. C'est comme académicien qu'il s'engagea dans la querelle des Anciens et des Modernes en défendant son neveu Fontenelle. C'est peut-être la seule fois que le Sieur de l'Isle prit vraiment part dans des polémiques, lui qui était toujours discret et modeste.

Pendant les dernières années de sa vie, le Sieur de l'Isle se consacra à d'importants travaux d'érudition comme la traduction des *Métamorphoses* d'Ovide, ou encore la rédaction d'un *Dictionnaire universel géographique et historique*. Même s'il continua à être assidu aux réunions de l'Académie Française, vers 1700 il cessa son activité au *Mercure Galant*, se privant par-là de ses meilleures ressources financières. Aveugle depuis 1704, il s'éloigna de la vie parisienne en 1708 et se réfugia aux Andelys, dans une maison reçue en héritage de sa femme. Il y mourut le 8 décembre 1709.

2. Un écrivain de l'instant.

Pourquoi Thomas Corneille est-il tombé dans l'oubli ? Pourquoi son œuvre, si dense et plurielle, n'a-t-elle pas survécu à son temps ? Véritable polygraphe comme nous venons de

le voir, ce dramaturge s'exerça à tous les genres qu'offre la littérature au XVIIème siècle. Thomas Corneille s'affirme comme un écrivain investi dans le champ créatif de son temps. Mais l'investissement et le caractère prolifique que manifesta le jeune Corneille, l'ont peut-être empêché de survivre au temps qui passe, et en ont fait un écrivain « de l'instant », à l'inverse de son frère, écrivain toujours lu trois siècles plus tard. En établissant un rapide panorama de l'œuvre du Sieur de l'Isle, nous justifierons la théorie selon laquelle Thomas est un écrivain de l'instant, c'est-à-dire un écrivain reflétant les goûts littéraires de son époque, un écrivain qui suivant la mode et ne cherchant pas à passer à la postérité, souhaite plaire au public de son époque.

Thomas Corneille signe une œuvre très diversifiée qui suit l'évolution des goûts théâtraux du public. Il débute par le genre de la comédie espagnole qui est en vogue à Paris dans la seconde moitié du XVIIème siècle. Les jeunes écrivains s'essayent à ce style respecté qui offre de nombreux modèles. Thomas débuta d'ailleurs par ce genre comme son frère Pierre. Ses premiers écrits lui permirent de se faire remarquer. Une de ses premières pièces *Les Engagements du hasard* (1647), rencontra des rivaux tels Scarron qui signa aussi une pièce dont la source était identique à celle de Thomas : *Los Empeños de un acaso*, de Calderon. Lorsqu'il travailla le genre tragique – le genre premier et noble dans la doctrine classique - Thomas obtint un important succès avec *Timocrate* (1656). Dans la deuxième moitié du XVIIème siècle les pièces à grand spectacle sont à la mode et très goûtées des salles parisiennes. Thomas Corneille, avec la collaboration de Jean Donneau de Visé, amène ce genre à son sommet : *Circé* (mars 1675), est vue comme la dernière pièce à machines et comme celle qui pousse ce théâtre à ses limites techniques. Thomas se montre aussi très investi dans la création de la presse et de l'actualité, rappelons qu'il s'associe à Donneau pour son journal le *Mercure Galant*.

Il produit une œuvre prolifique au rythme assez régulier d'une pièce par an : en quarante ans de carrière le dramaturge signe quarante-deux œuvres. Thomas Corneille, ne s'essaye pourtant qu'à des genres déjà reconnus dans la littérature du XVIIème. N'apportant aucune nouveauté, c'est en tant que second qu'il s'exerça dans les différents genres. Quand son frère cesse son activité, c'est comme second qu'il se lance dans le genre tragique dans les années 1655 ; c'est après la mort de Molière en 1673 qu'il reprend, en l'amplifiant, le genre de la comédie-ballet ; c'est grâce à Donneau de Visé enfin, qu'il participe à

l'émancipation de la presse et du journalisme. Le Sieur de l'Isle s'exerce dans des disciplines dont les maîtres furent Pierre Corneille, Molière ou Donneau de Visé pour le journalisme. Même s'il n'invente aucun nouveau genre il les respecte et ne les dévoile pas en signant de nombreux succès. Thomas Corneille est un auteur prolifique qui cherche à assouvir son insatiable désir d'écrire comme le montre la diversité de ses créations littéraires. Il ne cherche pas à égaler ses prédécesseurs qui ont établi les modèles formels de leur genre littéraire et ont acquis ainsi la postérité. Thomas, lui, s'exerce sans prétention à différentes formes littéraires, entraîné par ses talents de polygraphe et pour acquérir la reconnaissance du public de son temps. Ses nombreux et divers succès montrent sa facilité à satisfaire les spectateurs parisiens. Il suit la mode et le genre en vogue pour plaire et divertir le public, il y arrive très bien. Apparaît un auteur talentueux qui ne cherche pas à dépasser ses « maîtres », mais qui s'en inspire pour se plier aux désirs mouvants du public.

Même s'il n'est pas un dramaturge novateur, on peut lui reconnaître néanmoins le talent d'avoir étoffé différents genres et ainsi, de les avoir fait vivre. Il a donc participé pleinement à l'évolution des formes théâtrales du XVIIème siècle. Il est certes un second, mais de son temps, il était aussi réputé que Molière ou Corneille. Enfin, le seul genre qu'il a vraiment exploité et épanoui, celui des pièces à machines, dura peu de temps dépassé et remplacé qu'il fut par l'opéra. Thomas Corneille n'a pas pu rester dans les mémoires en raison de ce genre qui, de nos jours, a disparu.

Thomas est un écrivain de l'instant, très en vogue à son époque, mais sa principale motivation d'écriture, suivre la mode des parisiens pour leur plaire, s'est retournée contre lui. Elle en a fait un écrivain mondain d'une très grande renommée au XVIIème siècle, mais bien oublié de nos jours.

B. Jean Donneau de Visé

Critique littéraire, écrivain, père fondateur du journalisme, c'est la figure d'un homme ambitieux, tapageur et talentueux dans ses entreprises que l'on conserve de Jean Donneau de Visé. Toujours guidé par l'envie de se faire reconnaître dans le monde des lettres du

XVIIème siècle, il accomplit ses projets, arriva à obtenir à la fin de sa vie les faveurs du roi, et réussit à « être célèbre dans l'Europe entière », nous dit Pierre Mélèse dans son livre, *Un Homme de lettres au temps du grand roi, Donneau de Visé, fondateur du Mercure Galant.*

Jean Donneau de Visé naquit à Paris le 3 ou 4 décembre 1638. Cadet de la famille – il avait un grand-frère et une petite sœur – il était destiné à une carrière ecclésiastique. Mais il préféra s'engager dans une carrière littéraire.

A l'âge de 25 ans, en février 1663, il publia son premier ouvrage intitulé *Nouvelles Nouvelles* ; aucun nom d'auteur n'apparaissait sur la première page, juste une mention dans le privilège, « Jean D. » En mêlant « nouvelles d'actualité » et nouvelles de fiction, cet ouvrage peut être vu comme le précurseur du futur journal qu'il dirigea, *Le Mercure Galant.*

Poussé par le désir de faire parler de lui, Donneau de Visé s'engagea dans beaucoup de querelles littéraires. Il ne manqua pas de s'exprimer sur les grands auteurs de son temps et ne retint pas ses critiques. Il critiqua *Sophonisbe* de Pierre Corneille, ou encore *L'Ecole des femmes* de Molière. C'est d'ailleurs grâce à cette querelle de *L'Ecole des femmes*, qu'il réussit à se faire une place dans le monde des lettres. Mais Donneau de Visé n'hésita pas à revenir sur ses jugements et ses critiques envers ceux qu'il avait accablé, pour qu'on entende parler de lui régulièrement. C'est ainsi qu'il publia en 1663, *Défense de la Sophonisbe de M. de Corneille*, en réponse à une forte critique de l'abbé d'Aubignac intitulé *Dissertation concernant le Poème dramatique, en forme de Remarques sur la Tragédie de M. de Corneille, intitulée Sophonisbe.*

C'est l'année 1665 qui marqua ses débuts en tant que dramaturge, avec *La Mère coquette ou les Amants brouillés*, une comédie en trois actes créée au théâtre – Le Palais Royal – de Molière, ce qui marqua officiellement sa réconciliation avec lui.

Après son premier succès théâtral, Jean Donneau de Visé se maria à Anne Picou, fille de peintre. Mariage, qui selon les dires, fut contesté par la famille de De Visé.

En 1667, il écrivit une nouvelle comédie qui n'eut pas de succès, *La Veuve à la mode*. Elle fut aussi créée au théâtre du Palais Royal. Cette même année il s'essaya à un nouveau genre pour lui, la pastorale. *La Pastorale de Délie* reçut un accueil tout à fait favorable et fut notamment jouée à Versailles, devant le roi. En parallèle de son activité de dramaturge, il ne

cessa de s'impliquer dans les polémiques littéraires et théâtrales. Il continua également le genre de la nouvelle qui lui avait réussi à ses débuts. Il publia chez Gabriel Quinet en février 1669, *Les Nouvelles galantes, comiques et tragiques*. Ce recueil est composé de trois livres. Dans le deuxième livre, nous pouvons pointer la nouvelle X, intitulée *L'Inconnu*, faite de vers et de chansons, qui sera le thème de la comédie du même nom mise en scène en 1675 par Donneau de Visé et Thomas Corneille. Parallèlement Donneau de Visé se tourna vers les tragédies à machines, *Les Amours de Vénus et d'Adonis* (1670), ainsi que *Les Amours du Soleil* présentée le 6 février 1671, représentées au théâtre du Marais.

C'est l'année 1672, qui marqua un important tournant dans sa carrière littéraire. En 1672, Jean Donneau de Visé est déjà connu depuis une dizaine d'année dans les milieux littéraires et par le public, grâce à ses polémiques et ses pièces de théâtre. Il s'est toujours intéressé à l'actualité dès ses premières œuvres ; « *actif, intriguant, constamment à l'affût de l'événement* »³. Toujours désireux d'acquérir notoriété et richesse, il mit sur pied un projet qu'il devait méditer depuis longtemps : concurrencer la gazette de Robinet en publiant à son tour une gazette régulière.

C'est donc à partir du premier janvier 1672, qu'il s'efforça chaque semaine de rédiger une lettre fictive en prose, dans laquelle il parlait des événements de l'actualité parisienne, de la cour, tout en n'oubliant pas qu'il était avant tout un homme de théâtre et en laissant une place prépondérante à la critique littéraire surtout théâtrale. Il obtint le privilège le 27 février de la même année et il traita avec les libraires Barbin et Théodore Girard. Fin mai, il publia le premier recueil de ces lettres sous forme d'un volume in-12°, de 340 pages, intitulé, *LE MERCURE GALANT, contenant plusieurs histoires véritables, et tout ce qui s'est passé depuis le 1^{er} janvier 1672 jusques au départ du Roy*. Cette gazette rencontra un fort succès. Mais des critiques furent inévitables, ce qui put mettre Donneau de Visé en difficulté pour la rédaction de ses 5^{ème} et 6^{ème} tomes : le 5^{ème} annoncé la 1^{er} août 1673 ne parut qu'avec le 6^{ème} lors de la première quinzaine de décembre, et chez un autre éditeur. En 1674, Donneau de Visé cessa la rédaction de son *Mercure*, peut-être pour des raisons financières.

³ Pierre Mélèse, *Un Homme de lettres au temps du grand roi, Donneau de Visé, fondateur du Mercure Galant*, p. 95.

Commença alors son importante collaboration avec Thomas Corneille, auteur dont la réputation était déjà bien établie à Paris. Donneau de Visé, dans son *Mercure*, ne se privait d'ailleurs pas de louer ce jeune Corneille lorsque que celui-ci présentait des pièces sur la scène de l'Hôtel de Bourgogne : *Ariane*, *Théodat*, notamment. Une amitié s'installa entre les deux auteurs. On dit même, que c'est le publiciste qui incita Thomas Corneille à quitter l'Hôtel de Bourgogne où Racine lui faisait concurrence, pour représenter ses pièces sur le Théâtre Guénégaud. *Circé*, une tragédie à machines, un des plus grands succès du siècle, est présentée au théâtre Guénégaud au début de l'année 1675 ; elle marqua le début de la collaboration de Jean Donneau de Visé et de Thomas Corneille au théâtre. Au mois de novembre de la même année, les deux auteurs signèrent un autre succès, celui de *L'Inconnu*, une comédie en cinq actes.

Toujours en collaboration avec le jeune Corneille, Donneau de Visé reprit l'écriture de sa gazette, *Le Mercure Galant*, en 1677. Thomas Corneille, devenu son ami, l'aida dans l'administration et la rédaction du journal depuis l'année 1677. Ils officialisèrent leur collaboration le 15 décembre 1681. Cette gazette reprenait la structure du « premier *Mercure Galant* » : mensuel, format in-12°, 400 pages en moyenne. On y publiait des poèmes, des nouvelles galantes, des nouvelles de la guerre, des nouvelles académiques, des nouvelles anecdotiques sur le roi et les courtisans, on faisait des critiques littéraires et la critique des spectacles. Tout en rédigeant son *Mercure Galant*, Donneau de Visé ne cessa pas son activité théâtrale. Jusqu'en 1694, que ce soit seul ou en association avec Thomas Corneille, il continua d'être dramaturge.

Donneau de Visé s'investissait dans la politique de son temps. Il relatait dans sa gazette les faits et gestes de la politique de Louis XIV. Il acquit ainsi la reconnaissance du Roi et cela conféra à son mensuel un caractère officiel. Il devint progressivement l'historiographe officieux du Roi. Il publia son ouvrage les *Mémoires pour servir à l'histoire de Louis le Grand* en 1697, en trois volumes. Il y évoquait l'histoire du règne de Louis XIV jusqu'à l'année 1677, mais le désir permanent de glorifier effaçait la valeur scientifique du texte. Après la mort de Racine, en 1699, Donneau s'adonna complètement à cette mission d'historiographe de manière officieuse ou officielle, on ne sait pas, mais en tout cas il s'y dévoua jusqu'à la fin de sa vie. *Le Mercure* devint de plus en plus un journal de cour qui en détaillait tous les événements.

Comme son ami Thomas Corneille, Donneau devint aveugle en 1706, quelques années avant sa mort. Il n'arrêta pas son activité de rédacteur en chef du *Mercure Galant*, à la différence de Thomas Corneille qui n'exerçait plus cette charge depuis huit ans environ. C'est donc secondé par des secrétaires qu'il continua la rédaction de son journal en relatant les faits et gestes de la cour. Le dernier numéro du *Mercure* parut en juin 1710. Jean Donneau de Visé s'éteignit le 8 juillet 1710 dans son logement du Louvre.

C. Marc-Antoine Charpentier

Né en 1643 à Paris et mort en 1704, Charpentier eut une grande carrière de compositeur qui s'étendit de 1670 à 1704. Il signa 150 œuvres qui manifestèrent la grande diversité de style à laquelle Marc-Antoine Charpentier s'exerçait : opéras, messes, motets, pastorales, cantates, sonate, histoires sacrées, airs sérieux et à boire (dont deux airs de la fin de *L'Inconnu*), comédies-ballets, pièces à machines, divertissements, noël pour les instruments. Aucun compositeur français de son époque ne s'est montré aussi prolifique que lui.

Musicien curieux, ouvert à tout ce que son temps pouvait offrir de genres, de formes, de langages, sans limitations de frontières, Charpentier laisse une œuvre multiforme explorant tous les domaines profanes et sacrés⁴.

Marc-Antoine Charpentier est un personnage énigmatique dont on ne sait pas beaucoup de choses. On ne possède ni gravure, ni portrait de convention. Ce n'est que dans *Le Mercure Galant*, que l'on trouve le plus de renseignements sur lui et ses activités. Il est vrai que le compositeur collabora à plusieurs reprises avec le publiciste et son acolyte Thomas Corneille au théâtre.

Au début, de sa vie il se destinait plutôt à des études d'architecture. Il se rendit en Allemagne et rencontra un compositeur, Ronalde Bossue, qui permit à Charpentier de se

⁴ Catherine Cessac, *Marc-Antoine Charpentier*, p. 58.

révéler à la musique. Sa formation débuta par des cours de chant à Dijon où il resta pendant quatre ans.

Il perfectionna sa formation à Rome. Pendant trois ans il fut l'élève du musicien Carissimi (un des plus grands compositeurs du XVIIème siècle), dont il fera perdurer l'esprit et la forme. On peut d'ailleurs noter un certain nombre de ressemblances dans la carrière des deux musiciens : musiciens mais aussi chanteurs, maître de musique de la compagnie religieuse la plus importante du siècle, pédagogues et auteurs d'une œuvre essentiellement sacrée. La marque italienne sera présente dans quelques-unes des œuvres dramatiques de Charpentier, comme *Le Malade imaginaire* où l'on trouve deux airs en italien dans le premier intermède ou encore notre comédie de *L'Inconnu* qui comprend une chanson en italien : « la chanson italienne du More ».

Après l'Italie le retour en France fut difficile. L'Italie n'était pas très appréciée en France car Lully prônait et imposait la musique française comme seule musique honorable auprès du roi. Charpentier composa pour d'importants personnages de l'époque, il fut longuement protégé par la famille de Guise. Sa grande activité se développa le plus souvent en périphérie de la cour royale. En effet, le monopole de Lully sur la musique royale l'en tint éloigné. On mentionne généralement leur rivalité en évoquant le paradoxe de la situation : l'un d'origine italienne donne à l'art français son style et son essence et l'autre d'origine française transmet à la musique de son pays, la manière de composer apprises au contact des Italiens. Lully et Molière se brouillèrent en 1672, époque à laquelle le compositeur obtint le monopole de la musique royale. Molière proposa alors à Marc-Antoine Charpentier de collaborer à la musique de ses comédies-ballets. Il composa ainsi, des scènes chantées dans *Le Mariage forcé* et *Le Malade imaginaire*. Ce n'est qu'après la mort de Lully en 1687, que Charpentier put s'essayer librement au style de l'Opéra. Il composa *Médée*, entre 1693 et 1694, sur un poème de Thomas Corneille. Ce fut un échec. Jusqu'à la fin de sa vie il se consacra à la musique religieuse.

II. Genèse du projet de *L'Inconnu*.

A. L'inspiration première : la nouvelle X, des *Nouvelles galantes* de Donneau de Visé (1669)⁵

1. Résumé de la nouvelle

Pierre Mélèse⁶ nous rappelle, que Donneau de Visé publia dans le deuxième livre des *Nouvelles galantes, comiques et tragiques* (paru en 1669), que « *figurait une nouvelle, la 10^e, intitulée L'Inconnu, où se trouva le thème de la comédie dont il fut bien l'inspirateur.* » C'est cette nouvelle qui inspira Thomas Corneille pour sa pièce du même nom publiée quelques années plus tard, en 1675. Le sujet de la nouvelle que voici est exactement l'intrigue de la pièce.

Adraste est un jeune homme plus honorable par ses mérites que par son rang. Il aime secrètement une jeune dame, Adélaïde, qui, très coquette, plaît beaucoup aux jeunes gens de sa compagnie. Dans cette compagnie, Adraste n'est pas vu comme un amant déclaré d'Adélaïde, mais comme une personne gaie qui divertit et amuse tout ce petit monde par de nombreux jeux et fêtes magnifiques. N'osant pas dévoiler son amour à Adélaïde celui-ci décide de la séduire sans se faire connaître.

Adraste charme sa maîtresse avec tendresse et intention : il lui écrit de nombreuses lettres galantes signées du nom de l'Inconnu, lui offre tous les jours des fleurs différentes selon les saisons, partout où elle va, Adraste surprend ses promenades par des collations mises en musique... Adélaïde est séduite, ses autres amants deviennent jaloux et déploient toute leur force pour tenter de découvrir l'identité de cet Inconnu, mais leurs recherches restent vaines. Adélaïde elle-même tente aussi de découvrir son amant caché. Le temps passe et Adraste continue d'offrir à son aimée de multiples divertissements : parfois il lui laisse une lettre toujours signée de l'Inconnu dans laquelle il lui conte son amour et les raisons qui le poussent à rester caché.

Un jour, véritablement résolue à découvrir l'identité de l'Inconnu, Adélaïde confie à Adraste le soin de trouver la personne qui la séduit secrètement, tout en lui avouant à quel point elle

⁵ http://books.google.fr/books?id=lvc5AAAAcAAJ&printsec=frontcover&hl=fr&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false (pp.262-277)

⁶ *Un Homme de lettres au temps du grand roi, Donneau de Visé fondateur du Mercure Galant*, p.128.

est amoureuse de cet amant caché. Adraste heureux de voir que ses divertissements réussissent, accepte la requête, mais inquiet de la réaction d'Adélaïde quand elle apprendra qu'il s'agit de lui, décide de ne pas se dévoiler et de continuer à se faire apprécier par des divertissements. L'amoureux toujours la séduit et la divertit magnifiquement ; Adélaïde insiste quotidiennement auprès d'Adraste sur sa quête de l'*Inconnu*. Cela prenant du temps, elle interdit à Adraste de la voir tant qu'il n'aura pas découvert de qui il s'agit. Enfin, il prend la décision de se découvrir. Le lendemain, elle se réveille au milieu de quantités de magnifiques tablettes sur lesquelles est écrite la déclaration de l'*Inconnu* et son identité : Adraste se révèle ainsi. Adélaïde se donne finalement à cet amant qui l'a si bien séduite, mais ne l'épouse pas.

2. Comparaison entre la pièce et la nouvelle

Il ne fait aucun doute que cette nouvelle X appartenant aux *Nouvelles galantes* de Donneau de Visé publiées en 1669, fut la source d'inspiration de *L'Inconnu*, pièce de Thomas Corneille. Un jeune homme cherche à séduire la femme qu'il aime, et pour cela, la divertit de manière cachée. Les deux textes tous les deux appelés *L'Inconnu*, reprennent la même intrigue. Même si le sujet est identique, nous pouvons relever quelques différences.

a. Les similitudes

La réussite de cette séduction cachée auprès d'Adélaïde ou de la Comtesse provoque la jalousie de ses autres amants. Au même titre que la jalousie et le désir de trouver l'identité de l'*Inconnu*, les amants d'Adélaïde comme le Vicomte dans *L'Inconnu*, cherche à découvrir qui se cache derrière.

Les dames de compagnies d'Adélaïde sont séduites par l'amant caché. Olimpe est également séduite par le personnage de l'*Inconnu*, le Marquis, mais elle ne sait pas qu'il s'agit de l'*Inconnu*.

Comme Adélaïde dans la nouvelle, la Comtesse demandera à la personne qui est l'*Inconnu*, sans pour autant savoir qu'il l'est, de découvrir l'identité de cet amant caché.

Les divertissements, même s'ils ne sont pas strictement identiques, sollicitent tous les sens : la vue par la magnificence, l'odorat par les fleurs, le goût par les mets délicieux, l'ouïe par la musique, et le toucher par les différents jeux proposés.

Pour la nouvelle et la pièce, l'intrigue se situe en province dans un château entouré de nature.

Pour le dénouement, même si le procédé n'est pas le même dans la pièce que dans la nouvelle, le décor et le contexte sont identiques. Adélaïde se réveille dans sa chambre le matin et découvre l'identité de son Inconnu ; le décor de la petite pièce insérée dans la pièce représente une chambre à coucher.

b. Les différences

Les personnages de la nouvelle possèdent un nom qui leur est propre. Chez Thomas Corneille les « doubles » d'Adraste et Adélaïde ne sont pas nommés mais juste qualifiés par leur rang social : le Marquis et la Comtesse. Comme nous le verrons plus tard, il y a une volonté propre du dramaturge de ne pas nommer plus précisément ses personnages principaux.

Même si le thème de l'histoire est identique, la motivation qui pousse l'amant à séduire sa maîtresse de manière incognito n'est pas la même dans la nouvelle et dans la pièce. Ainsi, dans la nouvelle Adraste se cache pour séduire Adélaïde car il n'a pas le même rang social. Dans la pièce c'est pour séduire doublement son aimée que le Marquis créé un personnage caché. Chez Donneau de Visé, la séduction incognito est motivée par une différence sociale entre les deux protagonistes alors que chez Thomas Corneille, la séduction du Marquis est un jeu car il la séduit déjà ouvertement sous son nom : la séduction cachée n'est qu'un surplus dans sa séduction, à la différence d'Adraste dont la séduction n'est pas un jeu.

Les dénouements ont la même finalité : révéler l'identité de l'Inconnu. Or le dénouement de la pièce n'est pas identique à sa source d'inspiration. Dans la nouvelle de Donneau, le procédé du dévoilement de l'identité de l'Inconnu est réalisé par « l'Inconnu lui-même » : Adraste écrit sa déclaration sur de nombreuses petites feuilles. Corneille, dévoile l'identité de l'Inconnu par les détours d'un divertissement : le Marquis ne se dévoile pas directement. C'est une petite pièce de théâtre qui par le moyen d'une mise en abîme de l'histoire de la Comtesse permet le dévoilement.

Les divertissements de la nouvelle et de la pièce, même s'ils reprennent tous le caractère de la magnificence, du luxe et du faste, ne sont pas similaires. Par exemple, le divertissement d'Adraste monté autour du jeu du corbillon n'est pas repris chez Corneille, comme encore le dîner sur l'île. Si les divertissements ne sont pas identiques, c'est parce que dans l'écriture d'une pièce, des difficultés inexistantes à l'écriture d'une nouvelle apparaissent. Le dramaturge ne peut se permettre de placer les divertissements dans plusieurs endroits différents, comme le fait Donneau dans sa nouvelle, par respect de la règle des unités.

B. Une genèse multiple

1. Genèse historique

Le thème de la séduction incognito est un sujet souvent exploité depuis plusieurs années. Ce sujet fourni une matière intrigante permettant ainsi à de nombreux genres de l'utiliser et de nourrir les intrigues. Nous le voyons chez Donneau avec le genre de la nouvelle, au théâtre avec Thomas Corneille, mais encore dans le ballet. Ainsi ces expériences ont souvent été pratiquées avant la conception de la comédie de *L'Inconnu*, et cette ne reprend donc qu'un sujet commun. La nouvelle X du tome 2 des *Nouvelles galantes comiques et tragiques* est paru en 1669, quelques années avant la pièce qui fut publiée en 1676. Nous pouvons mentionner un autre exemple qui fut reconnu royalement et qui conféra donc à ce genre d'intrigue une certaine reconnaissance.

En 1656, au Louvre, le roi danse le premier rôle d'un ballet de Lully, intitulé *La Galanterie du temps*. Le sujet est un jeune homme amoureux, qui pour séduire sa belle, lui offre incognito tous les divertissements susceptibles de lui plaire. Thomas Corneille aurait pu s'inspirer de ce sujet, mais d'un point de vue plus large, nous remarquons que le thème de l'amant qui séduit sa bien-aimée secrètement est déjà exploité dans les années antérieures à *L'Inconnu*.

Ce ballet est d'ailleurs lui-même antérieur à la création de la nouvelle de Donneau. Nous voyons là une réelle inspiration de sujet déjà exploités. Cette manière de reprendre les

textes et les idées déjà parues est en réalité ce qui permet à la littérature de grandir et de prospérer et nous pouvons en voir une trace au sein même de notre pièce.

2. Genèse littéraire

Ainsi donc Jean Donneau de Visé est la source d'inspiration de Thomas Corneille et c'est avec l'aide de cet « inspirateur » que le dramaturge écrivit sa comédie *L'Inconnu*. En effet, Donneau de Visé décida de développer plus largement son propre texte à l'aide d'un écrivain talentueux et réputé bon versificateur.

Mais comment se manifeste la présence du nouvel écrivain dans une intrigue déjà construite ? Thomas Corneille, écrivain à succès et au talent déclaré va enrichir le texte de la nouvelle en le versifiant et en le garnissant d'intermèdes musicaux et dansés. Mais l'écrivain s'inspire également des héritages que lui fournit la littérature française. Ainsi, l'on retrouve la trace de certains ouvrages dans *L'Inconnu*.

Maître du genre comique, Molière a déjà exploité le sujet de la séduction par de multiples divertissements, et Thomas Corneille s'essayant à ce genre après la disparition du maître, s'inspira de lui. En effet, la trame principale de *L'Inconnu* – un Marquis amoureux d'une Comtesse, lui offre des divertissements en laissant ignorer qu'il en est l'auteur- rappelle le sujet d'une comédie-ballet de Molière, *Les Amants magnifiques*, composée et représentée en 1670. Deux princes rivaux, tentant chacun de s'acquérir les faveurs d'une Princesse, lui offrent des divertissements mis en musiques, chantés et dansés. Gustave Reynier⁷ considère que la pièce de Thomas Corneille est moins attrayante et talentueuse que celle de Molière. Il précise que la pièce du Sieur de l'Isle présente « *cinq longs actes* [...] qui ont] beaucoup moins de matière que dans les petits actes de Molière ».

Les sources antiques sont très souvent exploitées dans la littérature. Leur caractère intemporel par les légendes mises en scène est souvent une source d'inspiration pour les écrivains. Ainsi, Thomas Corneille reprend une légende très connue et qui souvent permet de mettre en scène le sentiment de l'amour. Le dénouement de la pièce s'effectue grâce à une petite pièce insérée qui est une adaptation du mythe de Psyché. Thomas Corneille s'inspire du célèbre mythe de Psyché, qui vit avec un homme dont elle ne connaît pas

⁷ Thomas Corneille, *sa vie, son théâtre*, p.282, 283.

l'identité. La découverte de l'identité de son amant l'entraîne dans de nombreuses mésaventures. Mais l'histoire se termine bien, Psyché et son amant qui était l'Amour, se marie. Apulée raconte en détail cette légende, dans son livre *L'Ane d'or ou Les Métamorphoses*, dans le livre IV à VI. Thomas Corneille, pour dénouer son intrigue, se permet de reprendre ce thème en l'adaptant à l'histoire de la Comtesse.

Le Misanthrope ou L'Atrabilaire amoureux de Molière (1666), inspira peut-être aussi nos deux auteurs. Encore une fois, Thomas Corneille ne se prive pas de s'inspirer du maître du genre comique. C'est sur le personnage de la Comtesse que se focalise cette inspiration ; celle-ci présente des traits de caractères, identiques à ceux de Célimène, la précieuse coquette du *Misanthrope*. La Comtesse est veuve, comme Célimène. Les deux coquettes s'appuient sur cette solitude pour mettre en valeur leur « joie de vivre » et leur plaisir à se laisser séduire par les hommes. Elles tiennent toutes les deux le même discours sur leur condition de coquette qui aiment être diverties par les galanteries qu'on leur offre, et toutes les deux en mettent aussi en valeur leur volonté d'indépendance et le désir de ne s'engager auprès d'aucun amant. Richelet, dans son *Dictionnaire* de 1680 définit la coquette comme quelqu'un

qui est tourné d'un air, qui marque qu'on aime la bagatelle amoureuse, qui aime à dire et à ouïr dires des fleurettes, qui est amoureux sans avoir beaucoup d'attachement .

La Comtesse de *L'Inconnu*, développe surtout ce discours dans la scène 5 de l'acte I. Pour Célimène ces allusions sont présentes tout au long de la pièce du *Misanthrope*, mais essentiellement à la scène 1 de l'acte II, à la scène 4 de l'acte III et à la dernière scène de la pièce⁸. Ce sont les critères que donne Richelet que nous mettrons en évidence dans le discours de Célimène et de la Comtesse. Nous pointerons quelques ressemblances entre les vers prononcés par les deux coquettes et montrerons donc par-là l'influence de Molière sur Thomas Corneille.

⁸ Nous prenons comme référence le texte publié dans le texte de La Bibliothèque de la Pléiade, éd. Gallimard, coll. NRF.

- Tout d'abord, elles soulignent leur condition de « veuve » qui leur permet de devenir coquettes.

Alceste présente Célimène comme étant une « jeune veuve » (v.225)

La Comtesse.

« Quoy que Veuve, je suis peut-être encor d'un âge (v. 354)

A suivre l'humeur gaye où mon panchant m'engage » (v. 355)

- Célimène et la Comtesse se reconnaissent plaisantes:

Célimène.

« Puis-je empêcher les gens de me trouver aimable ? ». (v.462)

La Comtesse.

« Ma personne a dequoy ne pas déplaire, on m'aime ; » (v.358)

- Chacune d'elle se dit favorable à ne point rejeter leurs amants qui les flattent et leur disent « des douceurs »:

Célimène.

« Et lorsque pour me voir ils font de doux efforts, (v.463)

Dois-je prendre un bâton pour les mettre dehors ? » (v. 464)

La Comtesse.

« Pour moy qu'aucun aveu sur l'amour n'effarouche, (v.322)

A personne jamais je ne ferme la bouche, » (v.323)

- Elles utilisent un de leurs amants pour leurs « procès » :

Célimène.

« Ne savez-vous pas bien pourquoi je le ménage, (v. 490)

Et que dans mon procès, ainsi qu'il m'a promis, (v. 491)

Il peut intéresser tout ce qu'il a d'amis ? » (v. 492)

La Comtesse.

« Et s'ils m'aiment, il faut qu'ils vivent à ma mode : (v.343)

L'un veille à mes Procés, l'autre à mes Bastimens. » (v. 344)

- Chacune également, défend sa position de coquette, face aux « prudes » :

Célimène.

« L'âge amènera tout, et ce n'est pas le temps, (v.983)

Madame, comme on sait, d'être prude à vingt ans. » (v. 984)

La Comtesse.

« Et ces Miroirs d'honneur, ces Prudes consommées, (v. 334)

Qui du seul nom d'amour se trouvent alarmées, » (v. 335)

« Si c'est estre Coquette, au moins quoy qu'on en croye, (v. 346)

C'est l'estre de bon sens, & vivre pour la joye. » (v. 347)

- Pour clore cette brève comparaison entre les deux femmes, chacune d'elle affirme son indépendance et sa liberté face au désir de mariage :

Célimène.

(répond à la proposition de mariage d'Alceste

et l'engage à vivre dans « son désert »)

« La solitude effraye une âme de vingt ans : (v. 1774)

Je ne sens point la mienne assez grande, assez forte, (v. 1775)

Pour me résoudre à prendre un dessein de la sorte. » (v. 1776)

La Comtesse.

« Et tant que je voudray me garder à moy-mesme, (v. 359)

Ne point prendre de Maistre en prenant un Epous, (v.360)

Mon sort égalera le destin le plus doux. » (v. 361)

Les caractéristiques de la coquette définies par Molière établissent le modèle de la coquette et Corneille et Donneau de Visé s'en inspirent largement.

III. Conséquence de la publication

Ce que nous appelons « conséquence de la publication », est l’attribution de l’écriture de la pièce à un seul auteur alors que, comme nous venons de l’exposer, trois personnes collaborèrent à sa création. En effet, un seul nom est mentionné dans le Privilège du roi, et c’est le même qui apparaît sur la première de couverture : Thomas Corneille. Pourquoi Jean Donneau de Visé n’est-il pas nommé, ni Marc-Antoine Charpentier ? Nous nous intéresserons à Donneau de Visé car il a le statut d’écrivain au même titre que Thomas Corneille alors que Marc-Antoine Charpentier, étant compositeur, est « l’employé » des deux écrivains pour la réalisation de leur projet.

A. Place primordiale de Jean Donneau de Visé

Plusieurs sources affirment la place prépondérante que Donneau de Visé occupa dans la confection de *L’Inconnu* et confirment ainsi son rôle de réel inspirateur. Pierre Mélèse⁹, entre autres, ne se prive pas de nous les rappeler.

Dans l’article nécrologique que le publiciste consacra à Thomas Corneille, Donneau rappelle sa collaboration avec son ami pour l’écriture de *L’Inconnu* :

... pour avancer, je fis toute la pièce en prose, et pendant que je faisais la prose du second acte, il mettait celle du premier acte en vers ; et comme la prose est plus facile que les vers, j’eus le temps de faire ceux des divertissements, et surtout le dialogue de l’Amour et de l’Amitié qui n’a pas déplu au public.

Donneau reste tout de même modeste sur sa participation à l’écriture car il ne rappelle pas qu’il en fut le principal inspirateur. Il eut le premier l’idée de cette intrigue en publiant sa

⁹ *Un Homme de lettres au temps du grand roi, Donneau de Visé fondateur du Mercure Galant*, p.127, 128.

nouvelle X en 1669 dans les *Nouvelles galantes et comiques*. Thomas Corneille ne serait que « l'employé » de Donneau qui peut-être désira développer sa nouvelle sur le plan théâtral. Sans Donneau, Corneille n'aurait pas pu concevoir sa pièce. L'article nécrologique est une preuve formelle car historique et enlève donc tous les doutes sur son éventuelle participation à la pièce.

L'autre affirmation confirmant la place de Donneau dans la création de la pièce *L'Inconnu*, est la mention du 17 novembre 1675 – première représentation de la pièce – dans *Le Registre de La Grange* où apparaît le nom de Donneau de Visé au même rang que Thomas Corneille. Dans la marge à côté de, « *Dimanche 17. – Inconnu* » il précise : « *Piece no^{lle} de Mons^r de l'Isle & de Vizé* ». Et de préciser dans le détail des recettes : « *2 partz d'autheurs sur 15* ». D'ailleurs chacun d'eux reçu, 77 livres et 10 sols. Au moment de la présentation de la pièce au théâtre, Donneau était donc reconnu comme un des auteurs de la pièce. Or nous ne savons pas si la connaissance de Donneau comme écrivain de la pièce à l'égal de Thomas Corneille était connu du public. En tout cas, cette connaissance était étendue au milieu professionnel du théâtre.

Gustave Reynier dans sa biographie sur Thomas Corneille¹⁰ évoque aussi l'association des deux amis sur ce projet : « *Nous avons dit d'ailleurs que De Visé y avait eu la plus grande part. Les divertissements, qui sont entièrement de lui, nous paraissent d'une vulgarité rare* ». Mais il n'évoque cette collaboration que sur le ton de l'hypothèse alors que nous pouvons affirmer par des témoignages historiques que Donneau eu le premier rôle dans la conception de la pièce de *L'Inconnu*.

B. Pourquoi un seul auteur officiel ?

Donneau de Visé est le créateur du sujet : il a sans doute cherché à développer sa nouvelle qu'il écrivit en prose, que Thomas Corneille sublima en la versifiant et en développant les effets spectaculaires. Mais alors pourquoi un seul nom d'auteur à l'affiche ?

¹⁰ *Thomas Corneille, sa vie, son théâtre*, p.283.

En effet, Donneau était plus réputé pour son talent de chroniqueur et de journaliste que pour son talent d'écrivain ce qui expliquerait l'aide qu'il reçut de Thomas Sieur de l'Isle et de la présentation de la pièce sur une des plus grandes scènes parisiennes. Donneau de Visé ne jouit pas d'une très grande réputation en tant qu'auteur dramatique à la différence de son ami. Depuis 1671, 1672, ses pièces reçoivent un succès mitigé. En 1675, c'est en compagnie de Thomas Corneille qu'il reprend le genre théâtral. Thomas Corneille est un dramaturge qui signe de nombreux succès. Au XVIIème siècle il est connu, et a une très bonne réputation. Faire passer la pièce comme étant le fruit de cet écrivain assurait donc à la pièce de meilleures ventes et un meilleur succès. Voilà donc pourquoi le seul nom de Thomas Corneille apparaîtrait sur la première de couverture et dans le privilège du roi.

Deuxième partie :

Trois arts en une pièce.

I. Description et résumé de la pièce.

A. Description

L'Inconnu est une comédie en cinq actes écrite en vers réguliers (alexandrins), avec un prologue et des divertissements¹¹ en vers libres. Chaque acte contient un divertissement qui lui est propre. Ces intermèdes peuvent être chantés, dansés, machinés, ils ponctuent l'action dramatique.

Situation des divertissements dans l'action dramatique :

Acte I → scène 6 ;

Acte II → scène 7 ;

Acte III → scène 6 ;

Acte IV → scène 6 ;

Acte V → scène 5, scène 6 et scène 7.¹²

Il s'agit d'une intrigue galante, dans laquelle un marquis tente de séduire une Comtesse qui refuse ses avances. Pour arriver à ses fins, il la régale de divertissements en laissant ignorer qu'il est l'auteur de toutes ces galanteries. A la suite du dernier divertissement, le

¹¹ « Réjouissance, plaisir, recreation. On gagne les femmes en leur donnant toute sorte de *divertissement* » nous dit Furetière dans son dictionnaire de 1690. Au sens technique du terme, « divertissement » signifie également « intermède » : « Sorte de représentation et de divertissement, comme ballet, danse, chœur etc. entre les actes d'une piece de Theatre » [Dictionnaire de l'Académie, 1694]. Cependant le divertissement, ne se situe pas entre les actes, il est enchassé à l'intrigue de la pièce.

¹² Pour un schéma détaillé des enchaînements d'intrigue de *L'Inconnu* se référer à l'annexe n°7 : Schéma de Georges Forestier dans son livre *Le Théâtre dans le théâtre*.

marquis révèle son subterfuge à la Comtesse et cette dernière, finalement conquise par ces gages d'amour, lui accorde sa main.

Liste des personnages :

- La Comtesse : aimée du Marquis et séduite par l'Inconnu.
- Le Marquis : amant de la Comtesse, c'est aussi l'Inconnu.
- Olimpe : amie de la Comtesse, amante du Chevalier, elle tombe amoureuse du Marquis.
- Le Chevalier : amant fidèle d'Olimpe.
- Le Vicomte : amant de la Comtesse.
- Virgine : suivante de la Comtesse et complice de l'Inconnu.
- Mélisse : suivante d'Olimpe.
- La Montagne : valet du Marquis, complice de l'Inconnu, il est successivement dans les divertissements : la bohémienne, le comédien et Zéphire.
- Cascaret : valet de la Comtesse

B. Résumé

Prologue

Thalie, muse de la comédie, et le Génie de la France dialoguent sur la situation du théâtre en France au XVIIème siècle. Après que le Génie a montré par des prouesses spectaculaires comment il pouvait être utile à la muse, ils introduisent le sujet de la comédie qu'ils dirigeront tous les deux : la muse est la créatrice du projet et grâce au Génie, le « décorateur de divertissements », elle peut le réaliser.

Acte I.

*Scène Première : Le Marquis et son valet La Montagne prépare tous les deux le prochain divertissement qu'ils vont présenter à la Comtesse.

*Scène 2 : Virgine, la suivante de la Comtesse est complice du Marquis et le tient au courant des effets de ses divertissements sur la Comtesse et sa compagne Olimpe. Elle lui apprend qu’Olimpe succombe à ses charmes et se désintéresse de son amant le Chevalier.

*Scène 3 : Olimpe arrive avec sa suivante Mélisse et expose au marquis la séduction qu’exerce l’Inconnu sur la Comtesse grâce à ses divertissements ; Olimpe espère aussi que le Marquis se détourne de la Comtesse. Le Marquis, répond que cela lui est égal.

*Scène 4 : Olimpe se plaint de son amour naissant pour le Marquis auprès de sa suivante Mélisse. Cette dernière tente de la raisonner en lui rappelant qu’elle a un amant.

*Scène 5 : La Comtesse suivie de Virgine rejoint Olimpe et Mélisse. Olimpe se montre agacée de l’attitude de coquette que la Comtesse adopte envers les hommes. La Comtesse se justifie de son comportement. Elle finit par reconnaître qu’elle n’est pas indifférente aux galanteries de l’Inconnu et réfléchit avec Olimpe à l’identité de ce dernier.

*Scène 6 : Le premier divertissement intervient : deux enfants représentant l’Amour et la Jeunesse, ainsi qu’un valet More chantant une ballade en italien. Parmi les flèches de l’Amour, la Comtesse retire un mot de l’Inconnu qui lui proclame son amour. En échange, elle remet à l’Amour une bague pour l’Inconnu.

Acte II.

*Scène 1 : Olimpe et Mélisse parlent de l’amour florissant d’Olimpe pour le Marquis, celle-ci délaisse le Chevalier. Mélisse essaye de la raisonner.

*Scène 2 : Le Chevalier arrive. Il se plaint auprès d’Olimpe du manque d’affection et d’intérêt que celle-ci lui témoigne. Olimpe se justifie en déclarant avoir l’esprit occupé par son soutien à l’entreprise de l’Inconnu auprès de la Comtesse. Elle tente, en faisant passer cela pour gage d’amour, de convaincre le Chevalier d’aller voir la Comtesse afin de vanter les mérites de l’Inconnu. Le Chevalier refuse.

*Scène 3 : Le Chevalier raconte à son ami le Marquis ce qui vient de se passer avec Olimpe. Ce dernier rassure son ami. Il lui dit qu’en vantant l’Inconnu auprès de la Comtesse, il ne lui fera aucun tort.

*Scène 4 : Virgine rejoint le Marquis. Il partage un instant de complicité en riant d’Olimpe qui se dessert toute seule en vantant l’Inconnu.

*Scène 5 : La Comtesse les rejoint. Le Marquis joue les jaloux auprès de la Comtesse en raison des préférences que celle-ci a pour son « rival ».

*Scène 6 : Olimpe, le Chevalier, Virgine et Mélisse les rejoignent pour leur annoncer la venue d'un nouveau divertissement.

*Scène 7 : La Montagne déguisé en Comus, arrive avec sa suite. Ils installent devant la Comtesse et sa cour un festin splendide, garni en abondance et magnifiquement décoré. La Comtesse invite le Marquis à l'accompagner à cette fête, mais ce dernier, jouant toujours le jaloux refuse et quitte l'assemblée.

*Scène 8 : Des jeux de bâtons les divertissent ainsi qu'un dialogue entre les dieux Vertumne et Pomone sur la beauté de la Comtesse. A la fin du divertissement, la Comtesse tente de nouveau de connaître le commanditaire de ses festivités.

Acte III.

*Scène 1 : La Comtesse et Olimpe, en compagnie de Virgine polémiquent sur le dévouement d'un amant pour la femme qu'il courtise, la Comtesse critique l'attitude du Marquis. La Comtesse interroge Olimpe sur l'époux qu'elle choisirait entre le Marquis et l'Inconnu. Olimpe ne répond pas car la Comtesse évoque immédiatement le Chevalier. Olimpe ne désirant pas s'étendre sur le sujet prend congé de la Comtesse.

*Scène 2 : La Comtesse avoue à Virgine qu'elle a découvert l'amour d'Olimpe pour le Marquis. Elle s'interroge sur l'issue de ces complications amoureuses. Virgine lui annonce que des bohémiens viennent pour conter la bonne-aventure.

*Scène 3 : La Comtesse est rejoints par le Chevalier qui vient se plaindre de l'attitude d'Olimpe. La Comtesse le rassure en lui affirmant que cette attitude distante est un gage d'amour. Fou de joie, le Chevalier baise la main de la Comtesse pour la remercier.

*Scène 4 : Le Marquis arrive et continue son jeu d'amant jaloux en querellant le chevalier à propos de son acte d'affection envers la Comtesse.

*Scène 5 : Olimpe arrive, elle est ravie d'entendre dire que le Chevalier aime la Comtesse. La Comtesse, pour mettre fin à tous ces quiproquos, explique les raisons de ce geste.

*Scène 6 : La Montagne, déguisé en bohémienne, arrive suivi d'une troupe de bohémiens. Virgine les rejoints. La Montagne lit l'avenir de la Comtesse dans les lignes de sa main, il lui prédit qu'elle épousera ses deux amants. Un petit bohémien lit les lignes de la main d'Olimpe et déclare qu'elle aime en secret un autre amant que le Chevalier. Une petite bohémienne, pour éviter les disputes, diverte l'assemblée en chantant et dansant.

*Scène 7 : La Comtesse découvre un billet de l'Inconnu dans une montre que lui laissent les bohémiens en partant.

*Scène 8 : Virgine revient en annonçant qu'elle n'a pas retrouvé la troupe de bohémiens. La Comtesse est déçue de ne pas pouvoir rendre la montre, et reste déterminée à vouloir découvrir l'identité de l'Inconnu.

Acte IV.

*Scène 1 : Le Marquis annonce à la Comtesse qu'il se sacrifie face à l'Inconnu qui la séduit si facilement. La Comtesse accepte et est résolue à prendre l'Inconnu comme époux.

*Scène 2 : Le Chevalier rejoint Virgine, la Comtesse et le Marquis. La Comtesse jouant sur le fait que le Marquis se refuse à elle, dit au Chevalier qu'Olimpe et le Marquis s'aiment et pour cette raison les rejettent tous deux.

*Scène 3 : La Comtesse reste sur cette idée d'amour entre le Marquis et Olimpe et expose ses projets de mariage avec l'Inconnu au Marquis.

*Scène 4 : Le Vicomte, autre amant de la Comtesse dont elle ne se préoccupe guère, les rejoint et leur annonce qu'il a aperçu l'Inconnu dans son repère. En se promenant dans les bois, il a vu une tente remplie de gens parlant étranger, quelques-uns déguisés ainsi que les restes d'un magnifique festin. Il a parlé à une personne qu'il a prise pour l'Inconnu et décrit celui-ci comme quelqu'un de « grosset et basset ».

*Scène 5 : Olimpe les rejoint et annonce elle qu'elle a aussi vu l'Inconnu. Elle en trace un tout autre portrait que le Vicomte, et qualifie l'Inconnu de « Narcisse et d'Adonis. »

*Scène 6 : Introduit par Cascaret, le valet de la Comtesse, la Montagne apparaît déguisé en comédien. Il annonce que, de retour de Paris, lui et sa troupe se sont arrêtés pour leur jouer la comédie. On discute du sujet de la comédie qui sera présentée et de la manière dont on va la mettre en scène. En attendant que la troupe se prépare, un divertissement leur est proposé: il s'agit d'un dialogue entre Alcidon et Aminte et d'une chanson.

*Scène 7 : Olimpe et le Marquis se retrouvent seuls. Olimpe pour s'excuser d'avoir vanté l'Inconnu devant le Marquis, accepte sans condition une grâce que celui-ci lui demande : prendre un époux dès que la Comtesse aura, elle aussi, pris un époux. Olimpe, décidée à découvrir qui est l'Inconnu, écrit un billet qu'elle veut lui remettre par l'intermédiaire du Comédien qu'elle a deviné être le Comus du dernier divertissement.

Acte V.

*Scène 1 : Virgine et le Marquis partagent leurs avis sur les événements. Nous apprenons dans le billet d'Olimpe, qu'elle a feint avoir vu l'Inconnu, et qu'elle le presse de se dévoiler, elle lui promet qu'elle a vanté son image auprès de la Comtesse. Le Marquis prend la décision de se découvrir à la Comtesse.

*Scène 2 : Olimpe a transmis son billet. Le Marquis tente de calmer ses ardeurs. Il essaye de s'assurer qu'Olimpe ne se retournera pas contre lui à la découverte de l'Inconnu.

*Scène 3 : La Comtesse, Virgine, le Chevalier et le Vicomte les rejoignent pour se préparer à regarder ensemble la comédie.

*Scène 4 : La Montagne, toujours déguisé en comédien et habillé en Zéphire pour la pièce annoncée, présente la comédie qui s'intitule *L'Inconnu*. Ils installent un théâtre roulant sur la scène. Un Maure et une femme Maure paraissent sur le théâtre, pour chanter l'introduction de la pièce. Suit une pièce insérée composée de trois scènes :

- Scène 1 : sont mis en scène Zéphire et Aglaure. Cette dernière est fâchée de se voir cacher un secret que Zéphire ne peut pas révéler. Elle souhaite découvrir le nom de l'amant de Psyché qui reste anonyme tout donnant à celle-ci « merveilles sur merveilles » selon Aglaure. Zéphire la quitte fâché de la voir si insistante.
- Scène 2 : Cephise, sœur d'Aglaure rejoint celle-ci et est étonnée de la voir seule. Elle tente de la raisonner sur l'intérêt de connaître le nom de cet amant alors qu'elles profitent des divertissements offerts à Psyché. Pour connaître le nom de l'amant, Aglaure demande à sa sœur Cephise de persuader son amant, qui n'est autre que Zéphire, de lui révéler en gage d'amour, le nom de l'amant de Psyché.
- Scène 3 : Zéphire rejoint Cephise. Ils se querellent gentiment tous les deux sur la fidélité et la sincérité de Zéphire. Cephise le soupçonne même d'être quelqu'un d'autre que Zéphire. Pour preuve de son amour Cephise lui demande de lui révéler le nom de l'amant de Psyché, l'Inconnu. Tout d'abord Zéphire résiste en prétextant que connaître le nom changera l'amour de Psyché pour son amant, Cephise lui assure le contraire en lui promettant que l'amour de Psyché pour son amant est intense. N'osant le dire lui-même il demande, à l'Amour (représenté par un jeune enfant), de dévoiler, à sa place, l'identité de l'Inconnu.

Zéphire, Cephise et l'Amour se tournent vers la Comtesse et lui expliquent le parallèle entre l'histoire de la pièce et celle qu'elle vit. Pour lui dévoiler son amant, l'Amour lui donne un

portrait. Le Marquis est découvert comme étant l'Inconnu. Les différents quiproquos sont expliqués, et la Comtesse accepte d'épouser le Marquis. Olimpe, pour respecter la promesse faite au Marquis, prend le Chevalier pour époux. Le Vicomte, lui, part seul.

II. L'Hôtel Guénégaud : carrefour de ces trois arts.

A. L'Hôtel Guénégaud.

1. Description matérielle

A Paris, au 17^{ème} siècle, la construction d'un théâtre est exceptionnelle. En un siècle, un seul sera construit dans la capitale, la Comédie Française en 1688. On aménage des salles déjà existantes, comme les jeux de paume, en salle de spectacle.

C'est ce qui se produisit pour le jeu de paume de la Bouteille – futur Hôtel Guénégaud. En 1670, les aménagements en salle de théâtre furent effectués par le Marquis de Sourdéac et Champeron, en vue d'installer l'Académie Royale de L'Opéra de Pierre Perrin. D'importants travaux sont entrepris :

on exhausse le toit du bâtiment, [...] on accroît] la longueur du bâtiment en acquérant 4 toises 1 pied (soit un peu plus de 8 mètres), [...] le sol du jeu de paume de la Bouteille a été excavé de 20 pieds (soit environ 6, 48mètres) à l'emplacement de la future scène.¹³

L'Hôtel Guénégaud subit ainsi plusieurs évolutions : il fut, en premier lieu, le jeu de paume de la Bouteille, il a été transformé en théâtre en 1670, puis réaménagé en 1673 pour accueillir la troupe du Marais et de Molière qui fusionnèrent après la mort de ce dernier. C'est à ce moment qu'il fut appelé, Hôtel Guénégaud. Il était situé rue des Fossés-de-Nesles – l'actuelle rue de Mazarine. De 1680 à 1688 ce théâtre abrita la Comédie Française.

¹³ Pierre Pasquier dans le chapitre : « Coulisses, dessus et dessous : les données de l'histoire et leur interprétation esthétique », p. 73, 74, dans, *La Scène et la Coulisse dans le théâtre du XVII^e siècle en France*, de Georges Forestier et Lise Michel.

La salle est composée d'une scène mesurant exactement 9,75 mètres de large, devant laquelle un parterre – de la même largeur – est entouré de trois galeries de loges qui peuvent accueillir 4, 6, 8 ou 12 spectateurs. Le parterre, occupé par des gradins, permet aux spectateurs de s'asseoir : chose nouvelle à l'époque. Mais notons que les gradins furent supprimés lors de la rénovation de la salle en 1673, ils étaient donc absents pour la représentation de *L'Inconnu* en 1675. Cette salle était particulièrement confortable grâce notamment à un système de chauffage. Lors de son inauguration le 9 juillet 1673, l'Hôtel Guénégaud est le théâtre public « le mieux occupé et le plus confortable de la capitale. »¹⁴ Environ 1320 spectateurs pouvaient être accueillis.

2. Un point de rencontre des arts du XVIIème siècle.

Dès son ouverture en 1673, le théâtre Guénégaud – spécialisé dans les représentations de pièces à grand spectacle – dû faire face à la concurrence de l'opéra de Lully. Il fut forcément d'adapter son répertoire aux nouvelles exigences imposées par le roi en 1673 ; exigences qui permettaient à Jean-Baptiste Lully d'avoir la main mise sur tous les spectacles utilisant de la musique.

L'Hôtel Guénégaud fut un carrefour entre les arts du XVIIème siècle car il est un des seuls théâtres de Paris spécialisé et conçu pour la représentation des pièces à machines et des opéras, deux arts synthétisant les genres du spectacle du XVIIème et qualifiés de spectacle total. Depuis 1669 l'Hôtel Guénégaud accueillait l'Opéra de Perrin. Il reçut des aménagements pour les côtés de la scène, les dessus et les dessous du plateau afin de laisser un vaste espace aux installations de machineries. Ce théâtre devint un lieu adapté à la manipulation des machines, il possédait une machinerie perfectionnée et permettait les changements de décor à vue.

L'Hôtel Guénégaud a très souvent collaboré avec Thomas Corneille et son acolyte Jean Donneau de Visé qui excellaient dans le genre des pièces à machines. De nombreuses pièces des deux auteurs y furent représentées : *Circé* (1675), *L'Inconnu* (1675), ou encore *La Devineresse* (1679). Le succès de ces pièces à grand spectacle assurait régulièrement une salle pleine et de bonnes rentrées financières. La réputation de ce théâtre comme endroit

¹⁴ Pierre Pasquier et Anne Surgers, chapitre, « Les Salles et leur architecture », p. 67, dans leur propre livre, *La Représentation théâtrale en France au XVIIème siècle*.

privilégié pour la représentation des pièces à machines est justifiée par la création, en ses murs, de *Circé* de Thomas Corneille pièce considérée comme l'apothéose du genre. Ce théâtre ne se limite pas à ce genre, puisqu'avec *L'Inconnu*, pièce n'utilisant pas que les machines, l'Hôtel Guénégaud s'ouvrit à d'autres horizons faits de nouveautés dramaturgiques.

B. La représentation de *L'Inconnu*

C'est le 17 novembre 1675, que Thomas Corneille et Donneau de Visé présentèrent leur nouvelle collaboration, *L'Inconnu*, une comédie en cinq actes précédée d'un prologue et de nombreux divertissements. Cette pièce rencontra un véritable succès et fut souvent mise au répertoire l'année de sa création. En effet, trente-trois représentations se succédèrent sans discontinuer. Nous pouvons imaginer l'Hôtel Guénégaud comme le point de rendez-vous des parisiens et bénéficiant d'une enviable notoriété.

Quelques chiffres concernant les recettes de *L'Inconnu* nous sont parvenus. Catherine Cessac, nous apprend le salaire touché chaque soir par le compositeur: il fut payé 11 livres 10 sols par représentation¹⁵. Pierre Mélèse reprend le *Registre de La Grange*¹⁶ qui nous apprend que la première représentation de la pièce rapporta 1 418 livres et 10 sols et la seconde 720 livres. Jusqu'à la 28^{ème} représentation, c'est-à-dire le 21 janvier 1676, les recettes étaient en moyenne de 1 000 livres par soir. Gustave Reynier¹⁷ nous livre également quelques chiffres : les dépenses générales pour la pièce s'élevaient à 2 500 livres et les frais journaliers étaient de 175 livres ce qui offrait de bons bénéfices à la troupe et au théâtre. Il nous révèle également que, *L'Inconnu* rapporta 2 000 livres à chacun des deux auteurs.

1. La musique

Une des spécificités de la représentation de *L'Inconnu* est la mise en scène de la musique avec l'emploi de musiciens, de chanteurs et de danseurs. Thomas Corneille,

¹⁵ Marc-Antoine Charpentier, p. 96.

¹⁶ Un Homme de lettres au temps du grand roi, Donneau de Visé, fondateur du Mercure galant, p. 131.

¹⁷ Thomas Corneille, sa vie, son théâtre, p. 51.

Donneau de Visé, Marc-Antoine Charpentier et les comédiens de la troupe Guénégaud, pour la représentation de leur projet musical autant que théâtral outrepassèrent leur droit. Alors que l'ordonnance royale de 1673, interdisait aux troupes parisiennes d'employer des musiciens, chanteurs et danseurs extérieurs à leur troupe, la troupe Guénégaud fit venir des danseurs et des chanteurs à gages. Lors des divertissements le nombre de personnes sur le plateau dépasse le nombre de comédiens « déclarés ». Ces danseurs, chanteurs et comédiens ne sont généralement pas mentionnés parmi les personnages d'une scène. Le théâtre à grand spectacle nécessitait beaucoup de personnel, aussi bien sur scène que dans les coulisses. Mais à la différence de *Circé*, où Lully les avait réprimandés en publant une nouvelle ordonnance royale plus stricte – sont autorisés deux musiciens et deux chanteurs maximum appartenant obligatoirement à la troupe – le détenteur de l'Académie royale de musique ne réclama rien pour *L'Inconnu*, car on lui avait promis sans doute que cette infraction à la loi serait la dernière. Gustave Reynier, nous apprend aussi, que pour la mise en scène, les violons de l'orchestre avaient été

réduits au nombre réglementaire de six, mais au lieu de les laisser dans la loge du fond, où on avait coutume de les mettre, on leur avait donné entre la scène et le parterre la place qu'ils ont conservée depuis.¹⁸

2. Les décors

Arrêtons-nous à présent sur les décors de *L'Inconnu* : que représentaient-ils ? Comment étaient-ils mis en scène ? La plupart des informations nous parviennent de la pièce publiée qui indique par ses didascalies, internes ou externes au discours, les mouvements de décors et ce qu'ils représentent. Le livret du spectacle publié simultanément à la représentation et vendu « à la Porte de la Comédie, où l'on prend les Billets », livre aussi de précieux renseignements sur les conditions matérielles de la mise en scène.

Dès son avertissement « Au Lecteur », Thomas Corneille déclare que son spectacle est sous le signe du divertissement et du spectaculaire grâce à « *quantité de choses agréables qui forment les Divertissements* ». En établissant une synthèse entre le livret de la pièce et le

¹⁸ Gustave Reynier, *Thomas Corneille, sa vie, son théâtre*, p. 50.

texte publié en janvier 1676, nous comptons cinq décors différents, plus quatre changements au sein du décor du prologue ; nous allons les décrire.

Dès le Prologue, Thomas Corneille suggère qu'il s'agit d'un décor spectaculaire car il montre « une Montagne toute de rocher ». Un détail technique adressé comme on dit, à la régie du spectacle, précise que cette montagne, à la différence des anciennes représentations, est « d'un relief effectif ». En effet, avant le développement des décors avec l'ère du théâtre à machines, les montagnes, comme les autres éléments du décor, étaient simplement peintes sur une toile. Le dramaturge met en scène une nouvelle méthode qui insère le relief au sein-même du décor, ce relief pouvait être réalisé grâce à l'utilisation de matériaux solides ou à la superposition de pièces de décor peintes. La décoration du Prologue ne se limite pas à cette annonce première et évolue, puisque plusieurs effets de machines sont utilisés pour cet unique passage qui met en scène une muse et une entité spirituelle illustrant sa capacité à créer des divertissements. Nous avons décrit plus haut¹⁹ les effets de machinerie et l'influence que celle-ci exerce sur le décor ; ajoutons que les décors du Prologue étaient mouvants, représentant successivement la montagne se transformant en rochers, les rochers en un berger et une Nymphe, les arbres se formant en « Buissons, des Allées, & des Berceaux », et l'allée se métamorphosant en « trois petits Monts, qui se changent en un instant en plusieurs Arbres ». On devine les spectateurs médusés par cet enchaînement spectaculaire de formes naturelles.

Après le prologue débute la pièce dont l'action se déroule dans le château de la Comtesse ; du moins, pour l'acte I. Dans son livre, Thomas Corneille ne donne aucun indice sur le décor du château. C'est par le livret du spectacle que nous avons quelques indications sur l'aménagement du plateau de scène. Voici ce que dit le livret :

Le Théâtre représente un Chasteau d'Architecture de marbre blanc, & moitié de brique, à la moderne, orné de Pilastres en quelques endroits, & de colonnes d'albastre qui soutiennent des Balcons de fer doré, avec les Frises remplies d'ornemens, & les Corniches où sont posez des Vases de marbre blanc de distance en distance en symétrie.

¹⁹ Voir « *L'Inconnu* une pièce à machines ».

Nous est décrit un décor très typique du théâtre : « *le palais à volonté* ». Ce dernier est un décor majestueux souvent utilisé pour les tragédies. Il est utilisé comme base pour représenter un lieu de haute société. Pierre Pasquier et Anne Surgers²⁰, nous précisent même que tous les palais devront nécessairement être composés d' « *au moins des colonnes, des statues et des balustrades : le reste, en particulier l'ornementation, sera laissé à la discrétion du feinteur*21. Tous ces éléments composent le décor de notre premier acte et ne témoignent donc pas d'une originalité particulière à notre texte. Le divertissement de cet acte n'introduit pas de décor et les effets à machines ne sont pas utilisés.

Précisons que les changements de la décoration de base de chaque acte devaient s'effectuer pendant l'entracte. Comme nous le développerons plus loin, il ne s'agit pas ici du principe de décoration successive qui était utilisé dans le prologue pour provoquer l'émerveillement et la surprise des spectateurs.²²

Pour le second acte le livret de la pièce apporte de nouvelles informations qui ne sont pas délivrées dans le texte publié. Il nous est précisé que cet acte « se passe dans un bois non loin du château de la Comtesse », mais nous ne connaissons pas les composantes du plateau. Pour le divertissement de l'acte II des informations identiques au livret et à la pièce publiée nous sont données. Il ne s'agit pas d'effets de machine ou de changement de plateau, mais d'ajout d'éléments sur la scène. Le cadre étant un fastueux banquet Thomas Corneille donne le détail de tous les objets ajoutés et des personnes présentes. Voici un bref relevé :

dix Figures isolées en forme de Termes de bronze doré [...] un Bassin de porcelaine rempli de toute sorte de Fruits en pyramide [...] Du milieu de ces Consoles pendent des Festons de Fleurs [...] L'optique de ce Berceau où devrait être un Bufet, est d'une manière toute extraordinaire [...] la déesse des Fruits est à son aisle droite, & à sa gauche Cérès tient dans une Corbeille ce qui est de son ministere...

²⁰ Chapitre « La Scénographie et le décor », p. 99, de Pierre Pasquier et Anne Surgers dans leur propre ouvre intitulé, *La représentation théâtrale en France au XVIIème siècle*.

²¹ « Peintre réalisant les toiles et la peinture du décor », *La Représentation théâtrale en France au XVIIème siècle* de Pierre Pasquier et Anne Surgers.

²² Voir « *L'Inconnu*, une pièce à machines ».

Pour l'acte III et l'acte IV, il n'y a pas d'informations particulières sur le décor. Nous supposons donc que les scènes se déroulent toujours à l'extérieur du château. Pour le divertissement du troisième acte il n'y a pas d'aménagements particuliers de plateau car les bohémiens arrivent seulement avec des tambours, qui constituent des accessoires supplémentaires. Le quatrième acte, offre les prémisses du divertissement final qui s'étendra réellement à l'acte V. Ainsi, la présence d'un nouveau personnage ne nécessite pas une modification du décor.

En revanche le cinquième acte est fortement concerné par les changements de décor et les effets de machines. Thomas Corneille fait apparaître sur scène une nouveauté, quelque chose qui n'a jamais été vue sur scène. Il s'agit d'un théâtre roulant sur la scène principale. Thomas Corneille pousse très loin la technique du décor et des effets de machinerie en présentant un théâtre sur le théâtre. Comme l'auteur l'indique lui-même dans son avertissement « Au Lecteur », cet effet de machine put ne pas être présenté sur scène au début des représentations car les machineries nécessaires ne devaient pas être prêtes. Hormis l'effet technique que nous développerons plus loin²³, nous pouvons évoquer le décor particulier à ce petit théâtre introduit sur la grande scène. Il s'agit d'une chambre à coucher luxueusement décorée. Dans la didascalie décrivant le décor, Thomas Corneille est très précis sur les détails de ce décor :

le devant est orné d'un fort beau Tapis [...] Au dessus de la Corniche de ces Pilastres qui sont fort enrichis, on voit deux Corbeilles de Fleurs [...] Un Rond orné d'une Bordure dorée, dans lequel on voit une Medaille. La suite de la Chambre est enrichie d'Arcades [...] Dans cinq Arcades ou Niches, qui sont d'azur rehaussé d'or [...] De fort riches ornemens en embellissent le Plat-fond [...]

Dans le livret cette fin n'existe pas, le théâtre est juste mentionné mais n'apparaît pas sur scène. La fin présentée lors des premières représentations, ne montre aucun aménagement de décors supplémentaires.

²³ Voir « *L'Inconnu, une pièce à machines* ».

III. Trois arts en une pièce.

A. La Comédie.

1. Rappel historique sur la situation de la comédie et XVIIème siècle.

Le *Dictionnaire de l'Académie*, donne cette définition de la comédie :

Pièce de théâtre où l'on représente une action que l'on suppose ordinairement s'être passée entre des personnes de condition privée, et où l'on a pour objet de plaire soit par la peinture des mœurs et des ridicules, soit par des situations comiques.

Entre l'Antiquité et la Renaissance, la comédie n'a pas de réelle existence. Vers 1550, les humanistes tentent de renouer avec un genre que les grecs et les latins plaçaient sur le même rang que la tragédie. Ils instaurent quelques principes et règles pour concurrencer la farce médiévale. La perte du chapitre sur la comédie dans la *Poétique* d'Aristote ne rendit pas facile la reconnaissance du genre comique, dans la hiérarchie des genres. Au XVIIème siècle, des règles propres à la comédie émergent et celle-ci s'impose comme genre à part entière face à la tragédie. L'élaboration des règles progressa en fonction de la pratique du genre. « *La codification a suivi dans bien des cas les tentatives concrètes d'exploration de nouvelles formules* », nous dit Marie-Claude Canova.²⁴ C'est souvent autour de querelles entre écrivains et théoriciens tels Corneille, La Mesnardière ou d'Aubignac, que se construisent ces règles. Avant tout, ils distinguent la comédie du genre de la farce, un genre grossier pour le XVIIème siècle. La comédie doit respecter les règles générales et régulières qu'impose la dramaturgie classique. Les premières règles sont celles de la vraisemblance, du respect de la règle des trois unités, et de la bienséance. Pour les deux plus grands dramaturges du siècle, Molière et Corneille, la règle majeure est de plaire au public. « *Le critère de la valeur d'une pièce est son succès auprès des spectateurs* »²⁵. Mais, « *plaire selon les règles* » sinon la pièce n'atteint pas « *le but de l'art* » énonce Pierre Corneille dans *Discours du poème dramatique*. Précisons ces règles. Comme pour la tragédie elles sont de

²⁴ *La Comédie*, p. 55.

²⁵ *Ibidem*, p. 56.

trois ordres: la vraisemblance - pour le père Rapin, est « *tout ce qui est conforme à l'opinion du public* »- les trois unités – lieu, temps, action - et les bienséances – exigence morale qui proscrit le choquant.

Mais malgré l'instauration de règles, la comédie n'en reste pas moins un genre instable, sans cesse en mouvement dans un siècle de rigueur. Molière, par exemple, fut grandement critiqué par ses contemporains pour ne pas distinguer les bas et hauts sujets. La comédie devient héroïque et romanesque. La comédie mêlée de ballet émerge. Mais le genre comique va évoluer dans deux directions : la « grande » et la « petite » comédie. La grande comédie est composée de cinq actes et les passions y sont exaltées. La petite comédie ne comprend que très peu d'actes – un seul parfois – et relève plus du genre de la farce.

La Comédie acquiert une indépendance face au genre dominant, la tragédie. Elle acquiert une identité propre et restant protéiforme elle imposera des personnages, des situations, et plusieurs éléments comiques.

2. L'Inconnu, une comédie classique

Notre pièce, créée en 1675, s'inscrit dans l'âge d'or du genre comique. Avant de développer plus largement les caractères types de *L'Inconnu*, nous montrerons comment, dans sa pièce, Thomas Corneille respecte les règles de la dramaturgie classique : la vraisemblance, la règle des trois unités et le respect des bienséances.

a. La vraisemblance.

Thomas Corneille prend un sujet commun pour le XVIIème siècle, celui du divertissement des nobles en leur château. Ce phénomène étant très étendu, le dramaturge n'invente pas une situation. De surcroit, il doit donner un caractère de vraisemblance à l'intrigue qu'il développe. Pour *L'Inconnu*, il s'agit de rendre vraisemblable l'insertion des divertissements dans l'intrigue.

C'est surtout en les arrangeant de manière logique et en justifiant les mouvements de ses personnages qu'il donne de la vraisemblance à sa pièce. Ainsi, il fait toujours intervenir le divertissement du hors-scène afin d'élargir l'espace scénique, et permettre l'insertion de manière logique à l'intrigue. Comme cet espace n'est pas visible par le spectateur, le

dramaturge peut se permettre de lui donner toute sorte d'identité suivant les situations, et justifie par-là l'arrivée de tous les divertissements. L'imagination du spectateur sur la représentation d'un lieu dans le hors-scène est laissée libre. Ainsi, c'est toujours par l'intermédiaire des propos d'un personnage présent sur scène, que le divertissement provenant du hors-scène est introduit.

Ainsi, Olimpe, regardant vers le hors-scène, annonce qu'elle voit quelque chose arriver et introduit donc le premier divertissement : « Mais qu'est-ce que je vois » (Acte I, scène 5, v.413).

C'est le Chevalier qui met en scène le deuxième divertissement : « Quoy que j'ignore encor quel spéctacle on appreste, / Je puis vous préparer à quelque grande Feste, / Madame ; dans ce Bois j'ay veu des Gens épars, / Qui pour vous la donner, viennent de toutes parts./ Il s'avancent vers vous » (Acte II, scène 6, v. 787, 788, 789, 790, 791).

Pour le divertissement de l'acte III, c'est Virgine qui annonce à la Comtesse la venue d'une troupe de bohémiens. Cette annonce est faite quelques scènes avant l'arrivée du divertissement, mais ne perturbe en rien la vraisemblance, puisque la venue de la troupe est prévue : « Un je-ne-sais quel bruit a frapé mes oreilles, / Que des Bohémiens font ici des merveilles. » (Acte III, scène 2, v. 1045, 1046).

L'introduction du dernier divertissement, est assurée par Cascaret, qui annonce à la Comtesse qu'une personne la demande ; cette personne n'est bien sûr pas sur scène, et cette dernière l'invite à entrer : « Madame, / Que veut-on ? / Un Monsieur vous demande. / Voyez qui c'est, Virgine & l'amenez ici. / Je n'iray pas bien loin, Madame, le voici. » (Acte IV, scène 6, v. 1697, 1698, 1699).

Comme nous venons de le voir, le procédé de vraisemblance, qui repose sur l'insertion logique des divertissements au sein de l'intrigue, est respecté. Thomas Corneille fait venir les divertissements du hors-scène, lieu permettant l'introduction de n'importe quel élément depuis n'importe quel endroit, lieu invisible au spectateur dont l'imagination pourvoit à l'absence.

b. La règle des trois unités.

La règle des trois unités s'applique au temps, au lieu, et à l'action. *L'Inconnu* s'inscrit dans cette perspective d'unité.

- L'unité d'action

Il s'agit d'un marquis qui, pour séduire sa Comtesse, lui présente de nombreux divertissements de manière anonyme. Les cinq actes de la pièce développent cette unique action. Bien entendu, quelques obstacles et péripéties interviennent, mais toujours en s'articulant autour du même sujet. Les divertissements sont l'instrument de séduction du Marquis, et ne perturbent donc pas l'unité d'action.

- Unité de lieu

Tout d'abord, notons que dans notre analyse de l'unité de lieu nous ne parlerons pas du prologue qui est un élément à part. Nous nous focaliserons sur l'intrigue principale. Généralement au XVIIème siècle, « *l'ennemi de l'unité de lieu est le goût du public pour les éléments spectaculaires de la représentation théâtrale.* »²⁶ Or, même si notre pièce s'annonce sous le signe du spectacle, Thomas Corneille n'en respecte pas moins l'unité de lieu.

Dans le texte publié en janvier 1676, l'action se déroule dans le château de la Comtesse. Georges Forestier²⁷ qualifie notre comédie de « comédie château ». Il en donne la définition suivante:

ce terme définit un simple fil conducteur : tout au long du siècle, des dramaturges ont choisi de situer l'action de leur pièce dans un palais princier, un château, une riche demeure, et d'y faire représenter par des comédiens, amateurs ou professionnels, un spectacle.

Ainsi apparaît le lien indissociable entre l'unité d'action et l'unité de lieu.

²⁶ Jacques Scherer, *La Dramaturgie classique en France*, p. 160.

²⁷ *Le Théâtre dans le théâtre sur la scène française au XVIIème siècle*.

Mais cette unité est un tout petit peu moins respectée dans la représentation sur scène. Comme nous l'étudierons plus loin, le livret du spectacle donne des informations supplémentaires sur les décors de la pièce. Ainsi, si le premier acte se déroule dans le château de la Comtesse, le deuxième dit se passer à l'extérieur, dans « un Bois non loin du Chasteau ». Si nous tenons au respect de l'unité de lieu, on peut imaginer le décor du château représenterait le devant du domaine avec sur le côté un début de bois ; ou une pièce ouverte sur le bois naissant. Même si Thomas Corneille présente de nombreux spectacles, qui en temps normal introduisent des difficultés pour les dramaturges désireux de respecter l'unité de lieu, *L'Inconnu* n'offre pas de difficultés à ce sujet. Soit, il fait intervenir les divertissements depuis le hors-scène, donc d'un lieu imaginaire, soit, le divertissement est une petite pièce de théâtre présentée aux acteurs de la pièce, et le dramaturge en profite pour introduire un nouveau décor dans le cadre du divertissement. Les lieux allusifs situés dans le hors-scène sont également situés dans l'imaginaire du spectateur qui se construit ainsi ses propres décors. Le dramaturge laisse une place de création au spectateur et donc ne déroge pas à l'unité de lieu.

- L'unité de temps

Même si aucun indice précis ne nous est donné sur la durée de l'action, nous pouvons penser que, notre pièce se déroule en une journée, car les divertissements, séparés simplement par de courtes scénettes, s'enchaînent les uns aux autres et ponctueraient ainsi la journée.

c. Le respect des bienséances.

Dans notre pièce à l'intrigue comique plutôt légère, les critères de la bienséance sont entièrement respectés. Aucun meurtre, juste une brève allusion à un duel à la scène 2 de l'Acte IV : le Chevalier menace le Marquis en duel si ce dernier ose lui prendre Olimpe : « Avant qu'il m'oste Olimpe il m'ostera la vie » (v. 1417). Mais ni la mort, ni la violence ne sont représentées sur la scène.

Respect de la bienséance également dans le langage employé. Au XVIIème siècle, la comédie est devenue un genre littéraire pouvant être représentée devant la haute société. Ainsi, pour la différencier de la farce, le style utilisé ne devait pas être grossier, mais à

minima être de style moyen. Dans notre pièce on ne remarque aucune entorse à ce principe de bienséance. Bien au contraire, *L'Inconnu* est écrit dans le respect des règles qui confèrent aux pièces la forme la plus honorable : elle adopte « la coupe » en cinq actes et est écrite sous la forme la plus respectée, l'alexandrin. Les divertissements sont également rédigés en vers, mais deviennent irréguliers.

B. Les pièces à machines

1. Situation historique

Sur les scènes parisiennes où se côtoient les arts du spectacle, le théâtre à machines est à la croisée du théâtre classique et de l'Opéra. L'arrivée de l'Opéra italien en France permet l'évolution du théâtre à machines qui, s'affirme comme rival de ce genre. Mais le théâtre à grand spectacle conduira à la naissance de l'Opéra français.

a. Généralités sur les pièces à machines

Entre 1596 et 1640, les pièces à machines apparaissent pour la première fois dans la pastorale²⁸. Avec les années, leur présence au sein de la dramaturgie classique prendra une ampleur considérable. La machinerie sera introduite autant dans la comédie que dans la tragédie et prendra parfois le pas sur l'intrigue. Ce genre est à son apogée dans les années 1670. Il est un spectacle total vu comme la représentation de la puissance du règne de Louis XIV. Un seul genre domine tous les arts comme un Roi domine tous un royaume. De plus sont réunis en un seul spectacle tous les arts que Louis XIV aimait tant. *Circé* de Thomas Corneille (1675), est considérée comme la dernière grande pièce à machines, l'emploi de celles-ci atteignant leurs limites. Après cette création le genre s'essouffle, l'Opéra s'impose comme le principal genre lyrique et spectaculaire. Ce dernier dépasse les machineries par ses composantes telles le chant et la danse, au détriment d'une intrigue complète où la machine pouvait être utilisée à bon escient et avec cohérence.

²⁸ « Piece de theatre, dont les personnages sont vestus en Bergers, et representent des amours de Bergers ». [Furetière, 1690]

Tous les théâtres de la capitale – c'est à Paris qu'était concentrée la plus importante activité théâtrale – ne bénéficiaient pas d'un espace assez grand pour accueillir les machineries. Ainsi, seuls deux théâtres accueillaient ce genre spectaculaire : le Théâtre du Marais et l'Hôtel Guénégaud. Ce type de spectacle, connu un très vif succès et offrit aux théâtres où il était représenté, la sécurité financière, aux nombreux spectateurs qu'il attirait. Jan Clarke dans sa thèse *The Guenegaud Theatre, 1673-1680 and the Machine Plays of Thomas Corneille*, nous donne quelques chiffres indicatifs du succès remporté par les pièces à machines de l'Hôtel Guénégaud, pour l'année 1675. En général, les représentations de pièces à machines comptent un public de plus de 420 spectateurs contre 250 pour les comédies et 255 pour les tragédies.

En le comparant à la perspective dramaturgique classique, nous remarquons que le théâtre à machines cherche plus à divertir qu'à instruire, ceci en visant l'art de la surprise et de l'émerveillement. C'est son irrégularité d'action et d'intrigue qui le distingue essentiellement de l'esthétique du théâtre classique. La dimension spectaculaire poussée à son acmé, relègue le texte dramatique au second plan. En revanche, la machine peut compléter la dimension purement narrative de la pièce en liant le discours à la forme scénique. Elle remplit ainsi une fonction utilitaire. Le discours théâtral, qui est performatif et démonstratif, se développe sur un double plan : en parole et en acte. Dans le texte publié, l'auteur indique la présence des machines et de ses mouvements grâce à des didascalies placées en marge ou bien par des didascalies implicites cachées dans le discours des personnages.

Comme nous l'avons précisé plus haut, un des premiers genres investit par les machineries est la pastorale. Pour justifier l'intervention des machines dans l'action dramatique, les auteurs profitent des virtualités qu'offrent la fable ou l'histoire pour mettre en scène le merveilleux surnaturel et magique. Le prologue et le dénouement, habituellement récités par des dieux, se sont adaptés aux conditions matérielles de la représentation dès les années 1630 pour renforcer la dimension merveilleuse de la pièce. Avec l'expansion du genre, les machineries ne se sont pas cantonnées au début et à la fin de l'action, elles ont investi tous les niveaux de l'intrigue jusqu'à parfois l'ensevelir.

b. Généralités sur les décors machinés

Avec la venue des pièces à machines certains corps de métiers prennent de l'importance, comme le décorateur, qui devient aussi important que l'auteur ou les comédiens.

Le théâtre à machines utilise, entre autres, un principe de décoration successive. Ce système consiste en une succession de décors l'un chassant l'autre, en se faisant disparaître aux yeux du public et plusieurs fois pendant la représentation. Caché dans le hors-scène, le contenu du décor est totalement invisible aux yeux du spectateur et la technique de décoration successive participe au merveilleux et à la surprise mis en scène. Cette technique permet un jeu sur la variété et la splendeur des décors. L'espace extérieur de la scène est fortement mobilisé par ces changements décoratifs. Signalons que l'utilisation des côtés, dessus et dessous de la scène, pour le décor, « donne une vie » aux pourtours de scène, et élargit ainsi la possibilité dramatique. Le spectateur connaît désormais l'existence d'un lieu caché, et le dramaturge peut donc l'exploiter dans sa narration. D'un point de vue technique et historique, la pratique du théâtre à machines amène les troupes de comédiens –surtout parisiennes- à amplifier les volumes de scènes, pour ménager des dessus, des dessous et le pourtour du plateau, en un espace suffisamment grand et pratique pour accueillir la machinerie.

La typologie du décor présentée tient souvent au statut des personnages mis en scène, ainsi qu'aux moyens financiers des comédiens car c'est une activité très coûteuse. Ainsi un même décor pouvait rester sur scène pendant la durée de la représentation car la troupe ne pouvait pas se permettre d'en présenter plus.

2. *L'Inconnu, une pièce à machines*

Même si le terme de « pièce à machines » intègre le caractère musical de la pièce, nous ne nous intéresserons ici qu'aux caractéristiques purement machinées. Quels sont ces caractéristiques, quand et comment se manifestent-elles ?

Notons qu'elles apparaissent dans le prologue et le dénouement. Ces deux positions sont les endroits traditionnels pour l'emploi des machines dans une pièce. Au début de l'apparition des machineries, dans les pastorales, on cherchait à justifier leur apparition par

l'intermédiaire de sujets mythologiques. Comme les dieux apparaissaient le plus souvent à l'ouverture et à la clôture de la pièce, les machines se manifestaient simultanément.

a. Le prologue.

Le prologue de *L'Inconnu* reprend ce caractère traditionnel. Thomas Corneille utilise ainsi la présence de deux personnages mythologiques, Thalie, muse de la comédie, et le Génie de la France. Thalie demande au Génie de lui montrer ses talents à transformer des êtres et des éléments, instantanément. En exposant ses dons, le Génie entraîne de nombreux changements de décors sollicités par des effets de machinerie. D'ailleurs, Georges Forestier, dans son livre, *Le Théâtre dans le théâtre sur la scène française du XVIIème siècle*, nous indique que le Génie de la France « *apparait clairement comme la métaphore de l'ingénieur-décorateur* ». Le discours des deux personnages, et quatre didascalies externes au discours narratif introduisent les changements de décor. Ces derniers semblent tout à fait spectaculaires. Les effets de machineries interviennent dans la transformation d'éléments végétaux en humains et en instruments de musique, de manière instantanée.

Analysons la première didascalie pour tenter d'expliquer la manière dont pouvaient s'effectuer ces changements de décor à vue :

On voit ici la Montagne se remuer ; elle est en un moment couverte d'Arbres, & il s'en détache des Pierres qui sont changées en Hommes. Ces Hommes touchent d'autres Pierres, & elles deviennent des Violons entre leurs mains. Ils en jouent un Air dont la vitesse du mouvement rend Thalie toute surprise.

La technique de décoration successive est employée ici. Elle est permise par l'utilisation des dessus, des dessous et des pourtours. Cette didascalie laisse imaginer l'important travail de décoration mobilisé pour ce prologue : des changements de décors rapides, spontanés, pour laisser place à des êtres humains. Ces changements de décors peuvent se passer de plusieurs manières, mais dans notre cas nous en retiendrons deux: le changement de décor opéré grâce à des paires de châssis latéraux et le procédé spectaculaire du vol. Ces deux techniques seraient les plus plausibles pour ce moment machiné :

- Pour le premier procédé, des rails en bois parallèles au-devant de la scène et implantées dans le plancher du plateau, permettent aux châssis de coulisser simultanément, par une mécanique de câbles qui s'enroulent autour de poteaux placés dans les dessous, et actionnés par des machinistes. C'est ce principe de coulisse qui donne son nom au hors-scène et que l'on retient de nos jours, « les coulisses ».
- Pour le deuxième procédé, celui du vol, des machinistes tirent de bas en haut – lorsqu'il s'agit de vols verticaux- des fils passant dans une poulie fixée sur les dessus de la scène.

Avec la rapidité et la spontanéité que procurent ces deux effets, nous pouvons émettre l'hypothèse que ces deux techniques étaient utilisées pour le prologue, et permettaient la métamorphose soudaine que laisse entendre la didascalie. Des hommes étaient sûrement cachés derrière le décor initial et apparaissaient immédiatement dès les mouvements de décor. Nous ne développerons pas les autres didascalies du prologue car elles ressemblent à la première quant à l'utilisation du décor.

b. Le dénouement

La deuxième apparition des machines se situe dans le dénouement, lorsque le Marquis, pour dévoiler à la Comtesse qu'il est l'Inconnu, lui présente comme divertissement, une pièce de théâtre. Pour cela, Thomas Corneille introduit une petite scène sur la grande scène. Ce petit théâtre, est construit pour contenir très peu d'acteurs quatre seulement sont amenés à y jouer, en alternance. Cette scène est introduite dans le décor initial où restent les acteurs-spectateurs du divertissement. Aucune indication sur les dimensions de ce théâtre roulant ne nous est parvenue, mais nous pouvons supposer que celles-ci ne devaient pas être très grandes pour tenir sur une scène de 9, 75 mètres de large, sur laquelle devait rester le décor de l'intrigue principale et ses acteurs. Nous ne pouvons donc qu'émettre des suppositions sur les dimensions de cette petite scène. Si l'on prend pour base de calcul $1m^2$ par personne présente sur la scène, en tenant compte du décor qui la compose, on peut imaginer un petit théâtre d'environ $7m^2$ ou $8m^2$, laissant assez de place sur la grande scène pour le premier décor et les comédiens-spectateurs. Pour la hauteur on peut émettre l'idée d'une faible hauteur, celle d'1 mètre de haut, « *dans tous les cas une estrade assez basse*

pour que les acteurs puissent en descendre et y monter facilement »²⁹. Cela nous permet d'imaginer les dimensions des coulisses du théâtre Guénégaud, celles-ci devaient être assez vastes pour accueillir la machinerie nécessaire aux différents spectacles et permettre de loger une petite scène montée sur des roulettes ou sur un chariot.

c. Finalité des machines dans la pièce

Pourquoi Thomas Corneille décide-t-il de faire intervenir les machines dans une comédie à l'intrigue comique simple, qui pourrait être simplement articulée autour de divertissements pas forcément machinés ? Comme nous l'avons souligné dans sa courte biographie, Thomas est un auteur curieux et désireux de s'exercer à toutes les formes de spectacle. Le théâtre à machines est un des arts qu'il maîtrise le mieux et il le prouva lors de la création de la pièce *Circé* – mise en scène quelques mois précédents *L'Inconnu*, en mars 1675- pièce qui remporta un très grand succès. Elle est d'ailleurs considérée comme la dernière pièce à machines. C'est dans ce genre que Thomas est le plus réputé, pourquoi se priverait-il alors de mettre en œuvre ce qu'il maîtrise le mieux. Ainsi, motivé par le souci de l'agréable et désirant satisfaire le public, il utilise des machineries dans *L'Inconnu*. En présentant un prologue sous le signe des machines, il ne pouvait pas mieux prévenir le spectateur que le spectacle qu'il allait voir était basé sur le spectaculaire.

C. L'opéra

1. Situation historique

En France, jusqu'aux années 1640, la tragédie antique est le seul modèle de collaboration entre la musique et le théâtre. L'opéra peut être vu comme la continuité de la tragédie antique et de la comédie-ballet instaurée par Molière. Avant la venue de l'opéra, la comédie-ballet est le genre qui reprend le mieux les liens entre la musique et le théâtre et Bénédicte Louvat-Molozay le qualifie plus largement de « *théâtre à insertions musicales* »³⁰.

²⁹ *Le Théâtre dans le théâtre sur la scène française du XVIIème siècle*, Georges Forestier.

³⁰ *Théâtre et musique. Dramaturgie de l'insertion musicale dans le théâtre français (1550-1680)*, p. 10.

L'opéra arrive en France aux alentours des années 1650. Il vient d'Italie et faisait déjà parler de lui depuis un certain nombre d'année. Claudio Monteverdi était très connu grâce à son important répertoire d'opéras, tels *L'Orfeo* (1607). L'opéra romain et vénitien est un opéra baroque composé de virtuosités vocales, d'effets de machines et de décors, agrémenté de costumes fastueux. C'est un spectacle total. C'est cet opéra que découvrent les français quand Mazarin introduit les plus grands compositeurs italiens en France. Or, avec la Fronde, le modèle italien est fortement rejeté par les français et en réaction à la venue d'un genre étranger, la France lui oppose le « théâtre à insertions musicales ».

Entre 1650, date de la naissance de la première pièce à machines, *Andromède* de Pierre Corneille – on commanda cette pièce à grand spectacle pour tenter réconcilier l'opéra italien avec la France – et 1673, l'année de création du premier opéra français, *Cadmus et Hermione* de Lully et Quinault, la musique investit tous les genres dramatiques dans le but de faire de l'ombre à l'opéra italien. La spécificité de ce nouveau genre à insertions musicales, « repose sur l'utilisation systématique d'éléments non verbaux »³¹, comme les machines, la musique orchestrale, la musique vocale et encore la danse. Ces divertissements envahissent le genre dramatique jusqu'à menacer l'équilibre entre la musique, et le texte. Par souci de vraisemblance, les insertions musicales sont intégrées à l'intrigue. A l'opéra, synthèse de la musique, du théâtre et de la danse, les français vont favoriser « la formule de l'alternance entre les différents moyens de la représentation comme en témoigne l'exemple de la tragédie à machines »³², nous dit Bénédicte Louvat-Molozay. *L'Inconnu* s'inscrit dans ce contexte. La tragédie à machines s'élève face à l'opéra italien, en élaborant ses propres règles. Elle s'affirme notamment, en utilisant la musique de manière assumée, en employant des musiciens professionnels et des compositeurs, procédés généralement propres à l'opéra.

Une Académie de l'opéra français naît le 28 juin 1669 grâce à Pierre Perrin. Il obtient le Privilège royal « pour l'establissemement des Académies d'Opéra ou de Représentaions en Musique en vers françois, à Paris et dans les autres villes du Royaume »³³. L'Académie s'établit au jeu de Paume de la Bouteille. Perrin confie l'administration de son opéra à deux personnes : le Marquis de Sourdéac et son associé Champeron. La malhonnêteté de ces deux

³¹ *Ibidem*, p. 357.

³² *Ibidem*, p. 373.

³³ Philippe Beaussant, *Lully ou le musicien du Soleil*, p. 449.

hommes poussa Perrin en prison car il fut tenu responsable des décadences du théâtre. Lully rachète l'opéra de Perrin et le 13 mars 1672, il se voit accorder le privilège du Roy, rédigé sous forme d' « ordonnance ». Ce texte et cette date marquent la fondation de l'opéra français. Dans ses lettres patentes Lully établit une clause draconienne, interdisant à tout directeur de théâtre de ne « *faire aucunes représentations accompagnée de plus de deux airs et de deux instruments sans sa permission par écrit.* »³⁴

Après 1673, avec le premier opéra français - *Cadmus et Hermione* de Lully et Quinault - l'opéra et ses composantes investissent la comédie. Mais le plus souvent, les intermèdes musicaux insérés dans les comédies, se moquent de ce genre qui s'impose royalement. Royalement, car Jean-Baptiste Lully détient le monopole sur le monde musical. Lully lui-même se sépare du théâtre où il collaborait souvent avec Molière, pour se consacrer à l'élaboration d'un opéra français. Après 1673 il est donc difficile aux auteurs de pièces à machines, de comédies-ballets et de tragédie lyrique d'exercer librement leur profession. Quelques pièces à machines et comédies résistent tout de même à la main mise de Lully. Ce sont essentiellement des pièces de Thomas Corneille et de Donneau de Visé. Ils présentent en 1675, *Circé* –pièce considérée comme dernière pièce à machines- et *L'Inconnu*, une comédie mise en musique et agrémentée de danses et de chansons. Ils présentèrent ces pièces en dépit de l'interdiction royale. Pour *Circé*, qui parut en mars, une nouvelle ordonnance fut publiée en leur interdisant d'utiliser plus de deux chanteurs qui devaient appartenir à la troupe.

La pièce à machines aurait pu constituer un opéra à la française comme cela avait été esquissé avec *Andromède*. Mais en fin de compte elle s'affirma progressivement comme une sorte d'anti-opéra, en réaction à la venue de l'opéra italien. Les pièces à machines réunissent à leur manière – à la française pourrait-on dire- la synthèse des arts tant désirée par le roi. Mais cela ne perdura pas, car l'opéra français imposera sa suprématie sur les autres genres. En 1680, l'opéra français est ancré dans le monde du spectacle, et menace l'existence des autres genres. Il supplante le théâtre à machines en devenant ce genre incarnant le siècle de Louis XIV et le regroupement des arts appréciés du monarque.

³⁴ *Théâtre et musique. Dramaturgie de l'insertion musicale dans le théâtre français (1550-1680)*, p. 464.

2. Le lyrisme dans *L'Inconnu*

Dans *L'Inconnu*, les éléments propres à l'opéra, sont représentés par les moments orchestrés, le chant et la danse. Les effets machinés sont également des composantes du genre lyrique, mais nous les avons étudiés séparément, constituant la principale originalité du théâtre à machines. C'est Marc-Antoine Charpentier qui composa tous les divertissements musicaux de *L'Inconnu*. Les partitions de la pièce ont disparu. Seuls les deux airs à boire de la fin nous sont parvenus grâce à la réédition de *L'Inconnu* par Dancourt et Gilliers, en 1704. Les divertissements qui régalent la Comtesse sont essentiellement mis en musique, à l'exception de la pièce insérée du dernier acte servant de dénouement.

Voici un descriptif de ces divertissements musicaux :

- Dans le prologue une nymphe et un berger chantent un dialogue. A la fin du prologue et en guise d'ouverture de la pièce, Marc-Antoine Charpentier compose une ouverture musicale.
- A l'acte I, est offert à la Comtesse un dialogue chanté, une courte danse et une chanson en italien.
- Dans l'acte II, il s'agit d'un nouveau dialogue chanté entre Vertumne et Pomone.
- A l'acte III, des bohémiens entrent en scène en jouant de la musique à l'aide de tambours et de castagnettes, puis continuent leur divertissement en chanson et en danse.
- Au quatrième acte, il s'agit encore d'un dialogue chanté suivit d'une chanson.
- Le cinquième acte, outre la courte pièce de théâtre, propose une chanson. Une des fins alternatives de la pièce, publiée dans l'édition de 1676, est composée de deux airs à boire, donc de deux chansons à caractère populaire.

Ces divertissements rythment la pièce et lui donnent une dynamique liée à la situation des intermèdes en milieu et en fin d'acte. Un rythme régulier et répétitif s'installe et berce le spectateur dans une enfilade de divertissements musicaux. Cette présence musicale témoigne des différentes facettes du talent de Marc-Antoine Charpentier : la présence de l'Italie avec la chanson en italien du Valet More à l'acte I, la musique orchestrale à l'ouverture du prologue et les chants lyriques.

Troisième partie :

L'Inconnu : un spectacle total

Avec *L'Inconnu*, Thomas Corneille signe un spectacle total inscrit dans le genre de la comédie dont toutes les caractéristiques sont présentes. L'auteur n'apporte pas d'éléments nouveaux concernant la dramaturgie comique, il condense en une pièce tous les éléments lui permettant de respecter la règle cardinale du genre: « l'art de plaire ». Il répond ainsi aux attentes du public parisien : une intrigue galante, des personnages comiques types et un dénouement heureux. Mais cette structure comique traditionnelle est ornée de pompe et de faste. Cette réconciliation entre la tradition et l'exubérance, et ce mélange de classicisme, par l'aspect traditionnel, et de baroque, par le côté fastueux, présente donc un spectacle total.

I. Des personnages types.

A. Des caractères intemporels.

Un des premiers aspects comiques de la pièce est la présence de personnages types. Ce sont des personnages incarnant un caractère précis ce qui permet ainsi aux spectateurs de s'identifier à certains personnages et d'apprécier l'intrigue présentée. Mettre en scène ces sortes de personnages est un aspect traditionnel car il est utilisé depuis les farces du Moyen-Age. Dans la majorité des comédies on retrouve régulièrement les mêmes caractères, les mêmes noms appliqués à des personnalités intemporelles. Toute une thématique des personnages se développe dans ce réseau comique qui laisse libre cours à la peinture des mœurs. Dans sa comédie, Thomas Corneille respecte cet aspect traditionnel de la

thématische du nom qui s'étend sur le rôle des personnages dans la pièce et leur présence sur scène.

Les personnages de *L'Inconnu* ne portent pas de nom particulier : l'un est le Marquis, l'autre le Chevalier, l'une la Comtesse et le dernier le Vicomte. Comme le dit Thomas Corneille dans sa préface, ce choix est intentionnel :

Je me suis servi des noms de la Comtesse, du Marquis, du Chevalier, & du Vicomte, comme s'accommodant mieux à l'oreille, & estant plus de nostre usage que les noms de Roman dont on se sert quelquefois pour les Pièces d'invention.

Par souci de simplicité, le dramaturge ne confère pas à ses personnages une identité patronymique. Il les qualifie par leur place dans la société hiérarchique du XVIIème siècle. Mais il n'agit ainsi qu'avec les personnages de la noblesse. Tous les autres personnages ont un nom propre. Olimpe est selon nous une noble, mais aucun indice dans la pièce ne nous permet de le justifier ; elle est une femme qui tient compagnie à la Comtesse et qui côtoie des nobles. La Montagne, Virgine, Mélisse et Cascaret sont tour à tour, valet, suivante, confidente et valet. Ils ne possèdent aucun caractère de noblesse. Pour rejoindre les propos de l'auteur, nous pouvons penser que les noms propres désignent des personnages ayant un caractère intemporel.

Thomas Corneille ne souhaite pas faire de ses personnages des personnes dotées d'une individualité psychologique forte. C'est pourquoi il les désigne par leur rang social ou par des noms génériques du théâtre.

Regardons de plus près ces types de personnages.

- Le Marquis est le personnage principal, il est le héros. Il est noble, galant et souhaite conquérir la femme qu'il aime. A la différence des autres héros de la dramaturgie classique, le Marquis ne rencontre pas de réels obstacles dans sa tâche. Pour mieux séduire la Comtesse et doubler ses chances de succès, il invente le personnage d'un rival – l'Inconnu – qui, pour les autres personnages, semblera être un obstacle à sa conquête amoureuse. On pourrait donc considérer qu'il est son propre rival, son

propre obstacle. Mais comme nous le démontrerons plus loin, nous verrons qu'il n'est pas son propre rival, et qu'il n'y a pas de conflit psychologique dans le héros.

- La Comtesse : Thomas Corneille, pour créer la Comtesse, s'inspire de Molière et de son talent pour tracer les portraits de coquette³⁵. Elle est le personnage type de la Comtesse, qui fait courir ses amants en déclamant de grands discours sur sa condition de coquette.
- Le Chevalier représente l'archétype de l'amoureux entreprenant. Il aime son amante, ne le cache pas et se dévoue complètement à elle.
- La Montagne a toutes les caractéristiques du personnage type du valet, directement inspiré de la *commedia dell'arte*. Il est le personnage du valet adroit. Il ne paraît que dans un petit nombre de scènes, mais à chaque fois il y joue un rôle très important. Il est le factotum du Marquis et il tient sur ses épaules le bon déroulement des divertissements. C'est donc grâce à lui que le Marquis arrivera à correctement séduire la Comtesse. Il est aussi le démiurge, celui qui façonne l'intrigue ; il est celui qui brouille les pistes en prenant plusieurs identités. « *Le moindre déguisement, et l'on se déguise beaucoup dans le théâtre classique, suffit à empêcher des héros qui se connaissent fort bien de se reconnaître* ». ³⁶ Suivant les divertissements il est capable de jouer plusieurs rôles. C'est d'ailleurs lui qui dénoue l'intrigue en révélant l'identité de l'amant caché.
- Virgine est la suivante. Elle est très présente sur scène mais prononce peu de vers. Dans les règles de la dramaturgie classique on ne se confie pas à une suivante et on remarque que la Comtesse ne se confie jamais à Virgine. La suivante est une « *présence plus pesante que la confidente ; elle est une surveillante à qui l'on ne se confie pas* »³⁷. Elle suit la Comtesse, se prononce rarement sur les sentiments de sa maîtresse, mais répète tout au Marquis. Elle ne dit pas grand-chose mais quand elle parle, elle fait avancer l'action. A la scène 2 de l'acte I, elle fait avancer l'exposition en indiquant l'état des sentiments de sa maîtresse ; à la scène 5 de l'acte I, elle écoute le discours de la Comtesse sur sa condition de coquette mais ne se prononce pas ; à la scène 4 de l'acte II elle fait un compte rendu au Marquis des sentiments de

³⁵ Voir, « Une collaboration plurielle. Genèse de la pièce ».

³⁶ *La Dramaturgie classique en France*, Jacques Scherer, p. 78.

³⁷ *Ibidem*, p. 45.

la Comtesse; elle écoute de nouveau l'avis de sa maîtresse sur ses amants à la scène 1 de l'acte III, et n'intervient toujours pas ; la scène 2 de Acte III est la seule scène où la Comtesse s'adresse à elle, elle sont seules et parlent de l'intérêt d'Olimpe pour le Marquis. Elle fait de nouveau avancer l'action en introduisant le troisième divertissement, celui des bohémiens ; scène 1, Acte IV, Virgine assiste à une conversation entre le Marquis et la Comtesse mais ne prend toujours pas la parole ; à la scène 1 de l'acte V, elle discute d'Olimpe avec le Marquis, c'est à la fin de cette scène que le Marquis prend la décision de se dévoiler, Virgine fait de nouveau avancer l'action.

- Mélisse est la confidente. Le rôle de confident « *introduit de la souplesse dans un dialogue qui en manquait* » nous dit Scherer³⁸. Le rôle du confident est, entre autre, d'écouter les données d'une exposition qui lui sont communiquées en même temps qu'au spectateur. C'est ce qui se passe entre Olimpe et Mélisse. Elle est là pour éviter à Olimpe de monologuer sur son amour changeant. C'est grâce à ces scènes de confidence que l'on apprend l'amour d'Olimpe pour le Marquis et son détachement pour le Chevalier (Acte I, scène 4 ; Acte II, scène 1).

Ces personnages types ont tous un rôle plus ou moins actif dans l'intrigue ; nous l'avons vu pour le rôle de la suivante, de la confidente et du valet. Mais l'Abbé d'Aubignac, dans sa *Pratique théâtrale* (1657), définit ce que sont pour lui les réels acteurs de l'action : « *à l'égard de la continuité de l'action, les principaux acteurs sont ceux qui conduisent l'intrigue du théâtre, comme sont un esclave, une suivante ou quelque fourbe* ».

Cette remarque de l'abbé d'Aubignac nous amène à nous interroger sur la signification de « personnage principal », ce qu'on a coutume d'appeler le « héros ». Si le héros est le personnage moteur de l'action, on peut qualifier de héros plusieurs personnages de la pièce :

- Le Marquis, car il est le maître d'œuvre de l'intrigue, le commanditaire.
- Virgine et la Montagne peuvent être aussi considérés comme des héros dans la mesure où ils font avancer l'action et sont les maîtres d'ouvrage de l'intrigue.

³⁸ *La Dramaturgie classique en France*, p. 43.

Le Marquis est donc un héros passif puisqu'il est spectateur des divertissements. Son double l'Inconnu est aussi passif car il n'a pas de réalité matérielle. Mais il participe néanmoins à la dynamique de l'action par sa présence dans l'imaginaire des personnages.

B. Présence des personnages sur scène

L'abbé d'Aubignac écrit en 1657 dans sa *Pratique du Théâtre* : « *les principaux personnages doivent paraître le plus souvent et demeurent le plus longtemps qu'il est possible sur le théâtre* ».

Appliquons ce principe à L'Inconnu, qu'en est-il de la présence sur scène de nos personnages ?

39

		ACTE I						ACTE II						ACTE III						ACTE IV						ACTE V				
SCÈNES		1	2	3	4	5	6	1	2	3	4	5	6	7	8	1	2	3	4	5	6	7	8	1	2	3	4	5	6	7
PERSONNAGES	LA COMTESSE																													
	OLIMPE																													
	LE MARQUIS																													
	LE CHEVALIER																													
	LE VICOMTE																													
	LA MONTAGNE																													
	VIRGINE																													
	MELISSE																													
	CASCARET																													

Si l'on applique la règle de l'abbé d'Aubignac et donc par là-même un aspect traditionnel de la dramaturgie comique, nous remarquons que deux personnages se partagent la scène. Le Marquis et la Comtesse apparaissent le plus souvent (le Marquis vingt-quatre fois et la

³⁹ La scène 4, de l'acte V représente les scènes 1, 2 et 3 de la pièce insérée, durant laquelle tous les personnages de l'intrigue sont présents.

Comtesse vingt-deux fois) sont donc les personnages principaux. Pour les personnages principaux comme « *ceux qui conduisent l'intrigue du théâtre* », Virgine est très présente aussi (elle apparaît vingt et une fois), alors qu'elle n'est qu'une suivante et donc au premier abord un personnage secondaire. La Montagne apparaît peu (seulement six fois), mais cela n'altère pas son rôle prépondérant dans la pièce car quand il est présent il fait avancer l'intrigue. Le Chevalier et Olimpe, occupent un peu moins la scène (le Chevalier quinze fois et Olimpe vingt fois), car ils sont en effet des personnages secondaires. Le personnage du Vicomte, personnage peu important est peu présent, que cinq fois. Mélisse et Cascaret les deux personnages « annexes » n'apparaissent que très peu : neuf fois pour Mélisse et une fois pour Cascaret.

Nous remarquons donc que du point de vue l'occupation de la scène par les personnages, notre comédie respecte un aspect traditionnel du genre que d'Aubignac met en avant. Il en va de même pour la présence des femmes sur la scène qui, remarquons le, dépasse celle des hommes. On compte soixante-quatorze apparitions féminines pour cinquante et une apparitions masculines. La prédominance des femmes est un indice de l'influence des troupes italiennes sur la comédie française et donc d'une certaine marque d'inspiration et de respect des maîtres du genre et de leurs règles.

II. Une intrigue galante.

A. L'intrigue

Dans *Eléments de littérature*, Marmontel définit l'intrigue comme

une combinaison de circonstances et d'incidents, d'intérêts et de caractères, d'où résultent, dans l'attente de l'événement, l'incertitude, la curiosité, l'impatience, l'inquiétude, etc.

Chez la plupart des théoriciens et donc d'un point de vue traditionnel, l'intrigue présente des obstacles aux désirs du héros. Encore une fois Thomas Corneille inscrit son texte dans cette perspective du respect de la tradition.

Au premier abord, l'intrigue de *L'Inconnu* est originale. Le héros – le Marquis – est un double héros. Rappelons que pour mieux séduire la Comtesse, le Marquis créé le personnage de l'Inconnu. Et c'est incognito qu'il propose des divertissements à sa Comtesse. Le statut du personnage de l'Inconnu est double : aux yeux des personnages, le Marquis a un rival, mais, pour le Marquis, l'Inconnu est allié. Le héros n'a pas de réel rival comme dans les comédies classiques. Il créé un obstacle imaginaire mais, pour lui-même il se créé un allié. Il créé un obstacle extérieur et c'est sur cet obstacle fictif, que repose l'intrigue. Le Marquis tient toutes les ficelles de l'intrigue et cette dernière semble ne dépendre que de lui.

Une intrigue donc, basée autour d'un vide, mais une intrigue tout de même consistante, car l'auteur ne se prive pas d'insérer dans sa narration des éléments propre à l'intrigue comique, comme le quiproquo et les péripéties.

1. Les quiproquos.

D'un point de vue dramaturgique, le quiproquo permet une complicité entre l'auteur et le public. Le spectateur a le plaisir de connaître un secret que ne partagent pas le ou les personnages. Le quiproquo est également un moteur comique, il permet le rire à répétition, en mettant toujours en scène la même situation. Dans *L'Inconnu* deux quiproquos apparaissent.

Le premier quiproquo repose sur l'erreur de la Comtesse quant à l'identité du Marquis : en parlant au Marquis elle pense ne parler qu'à une seule personne, alors qu'il en s'agit de deux, le Marquis et l'Inconnu. Le quiproquo repose sur une erreur sur la personne, qui selon Scherer, « *est peut-être le type de quiproquo le plus répandu* »⁴⁰, et relève donc par-là d'une certaine tradition. Ce quiproquo est très important car il soutient toute l'intrigue. Il n'a pas le simple rôle d'ornement, mais de réel fondateur. Le Marquis créé volontairement ce quiproquo : il cherche à ce que la Comtesse soit entièrement séduite par sa personne qu'il divise en deux. Le Marquis prend un risque car la Comtesse pourrait être déçue par la révélation de la réalité et rester amoureuse d'un inconnu dont elle n'a connaissance qu'à travers de doux mots écrits et de divertissements. Le quiproquo façonne la pièce entière.

⁴⁰ *La Dramaturgie classique en France*, p. 77.

Un deuxième quiproquo apparaît quand Olimpe annonce au Marquis son idée d'écrire un billet à l'Inconnu pour l'encourager à se dévoiler à la Comtesse. Il s'agit de nouveau d'un quiproquo sur la personne, Olimpe ne sachant pas qu'elle s'adresse directement à la personne qui est l'Inconnu.

2. Les péripéties

Peu de péripéties entravent la tâche du personnage principal car il maîtrise tous les linéaments de l'intrigue. Cependant, trois péripéties ponctuent le texte et sont plus ou moins déterminantes : l'amour d'Olimpe pour le Marquis, la découverte de la cachette du Marquis par le Vicomte, et l'écriture d'un billet par Olimpe destiné à l'Inconnu. Selon Jacques Scherer⁴¹, « *les péripéties sont des événements imprévus, créateurs de surprise.* » Ce sont des événements qui interviennent en dépit de la volonté du héros. Les péripéties peuvent modifier la situation psychologique du héros, mais ce n'est pas toujours le cas pour notre pièce. Respect donc de l'aspect traditionnel mais tout de même un petit écart.

La découverte de son domaine par le Vicomte crée un sentiment de doute chez le Marquis et le déstabilise légèrement :

Le Vicomte.

« Vostre Inconnu ne m'est plus inconnu. (v. 1455)

Le Marquis bas.

M'aurait-il découvert ? (v. 1456)

Le Marquis n'avait pas non plus prévu l'amour d'Olimpe, mais cela ne le perturbe pas. En revanche, la décision que prend Olimpe d'écrire un billet à l'Inconnu pour l'encourager à se dévoiler, agit sur le Marquis car c'est cela qui le pousse à se déclarer à la Comtesse.

Mais ces péripéties restent légères car elles perturbent peu le héros, alors que pour la dramaturgie classique, « *les sentiments et même les décisions devront être changés par les péripéties* »⁴². Le dramaturge décide de faire intervenir des péripéties dans le but de créer

⁴¹ *La Dramaturgie classique en France*, p. 86.

⁴² Jacques Scherer, *La Dramaturgie classique en France*, p. 86.

de la surprise chez son héros et fait aussi avancer l'action. Il cherche aussi à captiver l'intérêt des lecteurs et spectateurs ce qui est un des buts premiers de l'insertion de péripéties.

Les divertissements, même s'ils façonnent l'intrigue, ne peuvent pas être considérés comme des péripéties car ils sont créés par le héros. Le spectateur étant complice de l'attitude du Marquis sait que plusieurs divertissements interviendront pour régaler la Comtesse. Si on prend les divertissements comme base de l'intrigue, apparaît une intrigue toujours agencée autour d'un même axe. Techniquement, elle présente les caractéristiques d'une intrigue à cellule répétée, même si les événements répétés n'appartiennent pas aux caractéristiques de l'intrigue comme le quiproquo, les obstacles et les péripéties.

B. La galanterie

1. Généralités

Versailles instaure le genre de la pièce galante qui combine les arts du verbe, de la danse et de la musique.

L'esthétique festive [des fêtes galantes] visait à rassasier tous les sens, le goût dans les collations, l'ouïe par la musique, la vue par les spectacles, et même le toucher quand on danse soi-même.⁴³

Les femmes sont les principales destinataires de ces réjouissances. Les fêtes galantes sont donc des fêtes pour les dames.

Le Ballet *La Galanterie du temps* créé par Lully en 1656 au Louvre pour le Louis XIV, permit par la présence royale de conférer une haute dignité au modèle de la galanterie et du galant. Cette occasion permit également de fixer les caractéristiques du galant homme. L'histoire met en scène un jeune homme amoureux qui veut être aimé. Il offre à l'élue de son cœur, incognito, des divertissements susceptibles de lui plaire. Les traits donnés du galant sont présentés: l'art de plaire aux dames par un savoir-vivre raffiné, de la générosité,

⁴³ Alain Viala, *La France galante*, p. 91.

un esprit plein d'humour, une éloquence subtile et en même temps une discrétion et un respect pour la femme aimée.

2. La galanterie dans *L'Inconnu*

Le théâtre galant privilégie surtout la comédie car elle offre un vaste espace d'invention. Une branche de la comédie deviendra la comédie mêlée d'ornements, et c'est dans ce genre que s'inscrit *L'Inconnu*. Le théâtre à ornements trouve dans la galanterie une importante source d'inspiration, car la galanterie se plaît au mélange, à la diversité, et elle correspond ainsi aux caractéristiques du théâtre lyrique.

Arrêtons-nous sur la présence de la galanterie dans *L'Inconnu*. Alain Viala, émet l'idée que Thomas Corneille fait appel à la galanterie « *par la manière* »⁴⁴, c'est-à-dire par les événements qu'il met en scène et non par la matière, qui serait alors un langage, un style, des héros purement galants. La qualité galante de l'intrigue est explicitement revendiquée dans *L'Inconnu*. Le prologue annonce ce thème : (v. 21 à 26)

« Mais que pensera-t-on si toujours je m'obstine
 A faire voir Machine sur Machine ?
 Comme on se plaist à la diversité,
 Il est de Galantes Matieres
 Qui par les agréments de quelque nouveauté
 Auraient des graces singulières. »

Nous pouvons relever plusieurs « traits » de galanterie dans *L'Inconnu*, c'est ainsi que les divertissements mis en scène ont tous des sujets galants car ils ont pour thème, l'amour. D'ailleurs c'est ce thème qui dénoue l'intrigue puisque le dernier divertissement évoque les amours d'Eros et Psyché. Un dénouement galant ne pouvait être l'issu que d'une histoire galante.

De plus ces divertissements mobilisent tous les sens : l'ouïe par les divers chants, l'odorat et le goût par la magnificence des festins, le touché lorsque la bohémienne prend la

⁴⁴ *La France Galante*, p. 70.

main de la Comtesse, enfin la vue avec la splendeur visuelle des réjouissances proposées. Rappelons que l'esthétique festive des fêtes galantes convoque une pluralité de sensations. Le mixte du langage associant les mots, les sons, et les gestes, satisfait ainsi à la fois l'esprit et le sens. L'alliage devient parfait quand les ornements sont complètement intégrés à l'intrigue comme pour *L'Inconnu*.

Le Marquis est galant homme car il est plein d'égard pour sa bien-aimée et lui offre des divertissements.

N'oubliions pas également que le collaborateur de Thomas pour l'écriture de sa pièce, Jean Donneau de Visé, est un écrivain qui a inscrit son œuvre sous le signe de la galanterie. D'ailleurs son journal ne porte-t-il pas le titre de *Mercure Galant* ! De plus rappelons que la première source d'inspiration de la pièce est la nouvelle X du tome 2 dans le recueil de *Nouvelles galantes, comiques et tragiques* (1669). Donc la galanterie est présente depuis les fondements du sujet de la comédie.

III. Un dénouement heureux

A. Un dénouement comique traditionnel

Une des particularités propres à la comédie qui différencie ce genre de la tragédie est son dénouement. Ce dernier est un des éléments distinctifs du genre comique et doit être respecté dans les règles. Voyons donc en quoi *L'Inconnu* présente les caractéristiques du dénouement traditionnel d'une comédie.

Selon Jacques Scherer dans son livre *La Dramaturgie classique en France*, « *le dénouement est ce qui suit immédiatement le nœud ; il est l'accès à une situation stable, heureuse ou malheureuse* »⁴⁵. Dans notre pièce, il s'agit d'une situation heureuse puisque *L'Inconnu* est une comédie. Par opposition à la tragédie, « *le dénouement traditionnel de la*

⁴⁵ p. 125.

comédie est un mariage, et même de préférence, plusieurs mariages »⁴⁶. Deux mariages terminent la pièce, celui de la Comtesse avec le Marquis et celui d’Olimpe avec le Chevalier.

Scherer nous dit aussi que « *la dernière péripétie est le début du dénouement* »⁴⁷. Pour *L’Inconnu*, il s’agit de la décision que prend Olimpe d’écrire un billet à l’Inconnu pour inciter ce dernier à se déclarer. En exposant son idée au Marquis, Olimpe précipite le dénouement involontairement car, suite à cette conversation, le Marquis prend la décision de se déclarer à la Comtesse.

Le dénouement dans la comédie classique doit nécessairement résulter du nœud de l’intrigue. C’est bien le cas pour notre pièce puisque le dénouement est la révélation de l’identité de l’Inconnu. La recherche de son identité constituant le nœud de l’intrigue.

Le dénouement de l’intrigue doit être complet : le sort de tous les personnages importants doit être fixé. Ainsi, les deux personnages principaux, le Marquis et la Comtesse, se marient. Il en va de même pour Olimpe et le Chevalier. On ne mentionne pas le sort des autres personnages, car ils sont secondaires.

Le dénouement doit être rapide. C’est le cas pour *L’Inconnu*. En effet, c’est grâce à l’insertion d’une brève pièce de théâtre que l’identité de l’Inconnu est dévoilée. Cette petite pièce composée de trois courtes scènes, comprend 195 vers, pour une pièce de 2062 vers.

Tous les personnages de la pièce doivent être sur scène lors du dénouement. En effet Pierre Corneille, dans ses *Discours*, évoque le « *cinquième acte des pièces qui finissent heureusement et où nous rassemblons tous les acteurs sur notre théâtre ; ce que ne faisaient pas les anciens* ». A la fin de *L’Inconnu*, tous les personnages ayant joué un rôle concret dans l’intrigue sont présents sur le théâtre principal. Sept acteurs en tout : la Comtesse, Olimpe, le Marquis, le Chevalier, le Vicomte, la Montagne – qui est déguisé en Zéphire pour les besoins du divertissement – et Virgine. Mélisse la suivante d’Olimpe et Cascaret n’ont pas servi à la progression de l’intrigue, ils ne sont donc pas présents.

⁴⁶ Jacques Scherer, *La Dramaturgie classique en France*, p. 139.

⁴⁷ *Ibidem*, p. 86.

B. Le procédé de la mise en abyme.

Après avoir vu l'aspect purement traditionnel du dénouement de *L'Inconnu*, analysons la particularité du dénouement du nœud de notre comédie, qui est la découverte de l'identité de l'Inconnu. Le Marquis se révèle comme étant la personne régalant la Comtesse de multiples divertissements.

Cette révélation s'effectue lors du dernier divertissement qui relève du procédé de la mise en abyme. Ainsi, le Marquis présente en une pièce intitulée *L'Inconnu*, et composée de trois courtes scènettes, une adaptation du mythe de Psyché. Aglaure et Cephise tentent de découvrir qui est l'amant inconnu de Psyché, qui lui offre tant de divertissements. L'histoire de Psyché rejoint celle de la Comtesse. Ainsi, pour permettre le dénouement, l'action enchâssée rejoint l'action enchâssante. Mais cette mise en abyme prend fin à l'instant précis du dénouement, la révélation de l'identité de l'amant. En effet, le personnage de l'Amour présente à la Comtesse le portrait de l'Inconnu. Comme le précise Georges Forestier⁴⁸,

le contenu du portrait, si l'on peut dire, ne se situe pas sur les deux niveaux de représentation, puisque c'est l'image du Marquis que l'on dévoile.

A partir de ce moment, le parallèle entre l'histoire de la Comtesse et celle de Psyché ne se superpose plus, car le Marquis appartient à la situation de base de l'intrigue. Dans notre dénouement, le procédé de mise en abyme atteint donc ses limites par le fait qu'il s'annule lui-même, au moment où il atteint son but.

Cette mise en abyme, n'est qu'un prétexte choisi par l'écrivain pour dénouer son intrigue. Le recours à cette petite pièce intérieure n'est en aucun cas indispensable car l'Inconnu peut révéler son identité à tout moment. L'écrivain pouvait agencer autrement les péripéties de son intrigue. La fin de notre pièce retient aussi notre attention car elle apparaît dans un décor inséré au décor principal. Thomas Corneille désire donc « *rehausser la « cérémonie » du dévoilement par les splendeurs et les charmes d'un spectacle théâtral* »⁴⁹. Cette petite pièce intérieure n'est pas importante dans le processus de dénouement de

⁴⁸ *Le Théâtre dans le théâtre, sur la scène française du XVII^e siècle*.

⁴⁹ *Ibidem*.

l'action – comme le montre les fins alternatives à la pièce que nous développerons plus loin – mais entre dans la logique de l'écrivain qui était de présenter, avec *L'Inconnu*, un spectacle total articulé autour de divertissements. Comme nous le développerons dans la partie suivante, Thomas Corneille construit une intrigue permettant de présenter au spectateur un spectacle composé de tous les arts de la scène. Rappelons que Thomas Corneille annonce l'esprit de sa pièce dès la préface, en indiquant que « *quantités de choses agréables [...] forment les Divertissements [que] l'Inconnu donne à sa Maitresse* ». Nous apprécierons la définition que donne Georges Forestier⁵⁰ de la mise en abyme de notre pièce :

équivalent théâtral de la Galerie des Glaces, L'Inconnu contient un miroir qui ne sert ni à reproduire, ni à tromper, ni à révéler, mais à accroître l'ampleur du spectacle.

En effet, même si cette mise en abyme permet d'introduire la révélation de l'identité de l'Inconnu, elle n'est qu'un spectacle de plus à la pièce.

Thomas Corneille adapte librement le mythe de Psyché. Dans la fable, la découverte de l'amant attire la colère de Vénus et entraîne Psyché dans de nombreuses mésaventures. Mais la fin de l'histoire est heureuse puisque Psyché épouse son amant qui n'était autre que l'Amour⁵¹. Le dramaturge simplifie cette fable pour mieux l'appliquer à son dénouement comique. Comme le précise également Georges Forestier, la morale ressortissant de cette légende, les méfaits de la curiosité, est inexistante dans *L'Inconnu*, les divertissements ne servant qu'à exciter la curiosité de la Comtesse sur l'identité de son amant caché.

Cette mise en abyme, donne au dénouement une dimension allégorique. C'est grâce au personnage représentant l'Amour, qu'est dévoilé le nom de l'Inconnu. La Montagne, en demandant à l'Amour de dévoiler le portrait de l'Inconnu, suggère que celui-ci, un personnage sans réalité concrète incarne l'Amour. Ainsi on peut comprendre que le Marquis, en créant l'Inconnu, cherche à éveiller chez la Comtesse l'amour de l'Amour, et par le vecteur de l'Inconnu à l'aimer lui-même. Mais cette révélation pourrait ne pas en être une

⁵⁰ *Ibidem*.

⁵¹ Apulée, *L'Ane d'or ou Les Métamorphoses*, livre IV à VI, p.110 à 151.

puisque, comme l'énonce Georges Forestier⁵², « *tout le monde ne sait-il pas qu'aimer c'est aimer l'amour ?* ». Ainsi, cette révélation ne serait qu'une « *fausse révélation* ».

IV. Un spectacle total

Nous avons démontré l'aspect traditionnel de *L'Inconnu* : le respect des règles majeures du classicisme⁵³ et les thèmes traditionnels de la comédie. Mais rappelons aussi que cette comédie est plurielle puisqu'elle mêle des traits du théâtre à machines, de l'opéra et du théâtre. Cette comédie mêlée est l'œuvre d'un écrivain à la personnalité tout aussi plurielle. Thomas Corneille s'est essayé à toutes les formes d'écriture, il n'a pas hésité à changer souvent de registre, il aime le changement et le divertissement⁵⁴.

Nous sommes tentés de dire que l'alliage entre tous ces éléments confère à *L'Inconnu* une atmosphère fastueuse où les différents éléments sont agrémentés de manière « baroque ». Le baroque se caractérise par le spectacle, le mouvement, l'illusion, les jeux de miroirs, l'amour... Nous retrouvons plusieurs de ces thèmes dans notre pièce tous liés autour du faste, du luxueux, de la pompe et du merveilleux.

A. Pompe et faste

L'amour est le thème principal de *L'Inconnu*, et c'est grâce à lui que pompe et faste envahissent la pièce. La présentation de divertissements ancre *L'Inconnu* dans l'univers du spectacle et du mouvement, les caractères mouvants du baroque. Un prologue et cinq divertissements ponctuent la pièce, et chacun est un spectacle à lui tout seul. L'art du spectacle se déploie sous ses formes les plus diverses et variées : cela va du chant, à la danse, en passant par la musique, sans oublier la présence des machines. Les machines relèvent du spectaculaire et confèrent à la pièce une note irréelle. Dans le prologue, deux

⁵² *Le Théâtre dans le Théâtre sur la scène française du XVII^e siècle*.

⁵³ Voir « Trois arts en une pièce. *L'Inconnu*, une comédie classique. »

⁵⁴ Voir « Une Collaboration plurielle. Thomas Corneille. »

personnages mythologiques s'amusent à bouleverser des éléments et provoquent de spectaculaires changements de décors : une montagne se transformant successivement en rochers, en buissons, en arbres.

L'aspect musical, chanté et dansé ajoute et participe à cette sensation de voyage à travers un monde merveilleux où la vie quotidienne est traversée d'incessants divertissements. En effet, quoi de plus merveilleux au premier abord, qu'une Comtesse en son château recevant de multiples spectacles d'un amant caché.

La pompe de tous ces spectacles divertissants est aussi amplifiée par la présence de nombreuses personnes sur la scène. Des danseurs, des figurants sont sollicités et participent ainsi au faste des spectacles présentés. N'oublions pas non plus de mentionner, l'ajout de nombreux accessoires lors des divertissements. Les « figurants » sont souvent employés pour le transport de lourds accessoires (Acte II, scène 6 – Acte V, scène 4), ou bien pour habiter le décor par leur simple présence.

Les décors luxueux et merveilleux, la diversité des divertissements, l'affluence des gens sur le plateau agrémentent la structure traditionnelle de cette comédie de manière baroque. C'est grâce à tout ce faste que cette simple comédie grandit en un spectacle total.

B. La mise en abyme

Le procédé de la mise en abyme est une des principales caractéristiques du genre baroque, car il participe au phénomène de fantaisie. Il est en lui-même illusion, jeux de miroirs et participe ainsi à l'atmosphère merveilleuse de ce spectacle total. Cette mise en abyme est le final de la pièce, elle est l'acmé du faste mis en scène et est le parfait exemple de l'agencement « baroque » d'une structure traditionnelle comique.

La mise en abyme est mise en évidence par Thomas Corneille qui s'en sert ouvertement pour son dénouement. La fin de la pièce s'articule autour d'elle. Comme nous l'avons vu, nous remarquons que l'action principale est reprise dans la petite pièce de théâtre qui constitue le dernier divertissement. La mise en abyme repose sur l'adaptation du mythe de Psyché, et elle met ainsi « sur le devant de la scène » le mythe de l'amour, amour qui

participe aussi à l'ambiance « baroque ». De plus cette mise en abyme est doublement « baroque » car elle est mise en scène par l'utilisation de machines. Elle est jouée sur une petite scène montée sur roulettes qui apparaît sur la scène principale.

La mise en abyme s'applique à un autre aspect de *L'Inconnu*. Thomas Corneille présente lui-même une comédie aux spectateurs de l'Hôtel Guénégaud, qui met en scène un marquis montant toute une « comédie », pour séduire sa bien-aimée. Le processus de création est transposé à l'intérieur de l'histoire : le dramaturge écrit une comédie pour divertir le spectateur parisien, et le marquis invente une fiction pour divertir la Comtesse. Comme les spectateurs de l'Hôtel Guénégaud, divertis par la comédie de Thomas Corneille, la Comtesse et ses convives sont divertis par les divertissements d'un Inconnu. Au cours des divertissements les spectateurs parisiens et les personnages-acteurs sont au même plan puisqu'ils découvrent, certes dans deux espaces différents, mais simultanément, les mêmes spectacles. Cette identité est poussée à ses limites lorsque les deux groupes de spectateurs s'unissent véritablement, lorsqu'ils regardent le même théâtre, celui de la représentation des amours d'Eros et de Psyché. Ce divertissement étant le dénouement de l'histoire du Marquis et simultanément de *L'Inconnu*.

Quatrième partie :

Une pièce innovante.

I. Epanouissement du théâtre dans le théâtre

A. Le théâtre dans le théâtre d'un point de vue dramaturgique.

Qu'est-ce-que le théâtre dans le théâtre ? Que cela signifie-t-il ? Développons tout d'abord le procédé du théâtre dans le théâtre d'un point de vue dramaturgique, c'est-à-dire le théâtre comme genre littéraire, en essayant de définir et de démontrer ce caractère de pièce insérée dans la pièce, pour *L'Inconnu*. Dans cette pièce, le théâtre dans le théâtre se manifeste par l'enchaînement de divertissements dans l'intrigue. Ces derniers constituent l'axe dramaturgique. Nous pouvons les qualifier de « théâtre » car ils sont la représentation simultanée d'un autre art sur la scène où se joue la pièce.

Quelles sont les raisons qui pourraient motivées un écrivain à sortir des cadres d'une intrigue classique unique en ajoutant d'autres éléments? Comme nous l'avons développé plus tôt, nous savons que la tendance dans la deuxième moitié du XVIIème siècle était au mélange des arts sur la scène ; comment donc les mêler à l'intrigue d'une manière logique ? Rappelons qu'au départ, les divertissements musicaux ou dansés, étaient installés comme des intermèdes servant d'entracte et que c'est avec Molière et l'apparition de la comédie-ballet, qu'ils vont être enchaînés à l'intrigue. Ainsi c'est par un souci de vraisemblance et de cohérence de l'intrigue que naît ce procédé de théâtre inséré. Il s'agit de faire évoluer ces intermèdes musicaux et dansés qui étaient mis à part de la pièce, en intermèdes enchaînés. Maintenant, appliquons cette notion à l'étude de notre pièce. En quoi pouvons-nous parler de théâtre dans le théâtre ?

Comme nous l'avons démontré plus haut, nous avons vu que notre pièce est fortement composée de divertissements. Ceux-là sont constitués d'intermèdes musicaux, dansés et chantés, ainsi que d'une petite pièce de théâtre qui sert de dénouement. Rappelons que le thème de notre pièce est une Comtesse qui reçoit de la part d'un amant caché des divertissements pour la séduire. Ainsi, d'un point de vue structurel, le théâtre dans le théâtre est le moyen utilisé par le dramaturge pour construire son intrigue. Sans cette pratique d'insertion il ne pourrait développer son sujet.

Georges Forestier, dans son livre *Le Théâtre dans le théâtre sur la scène française au XVII^e siècle*, détaille l'action principale de *L'Inconnu* et les pièces enchâssées dans la situation de base. C'est son travail que nous retrançrivons ci-dessous :

- L'action principale → Acte I : scène 1-5 et début et fin de 6. Acte II : scènes 1-6, début et fin de 7-8. Acte III : scènes 1-5, début et fin de 6, 7-8. Acte IV : scènes 1-5, début et fin de 6-7. Acte V : scènes 1-3, début et fin de 4, scène huitième et finale. Tout cela en alexandrins.
- Les spectacles enchâssés → Acte I : scène 6 : un dialogue chanté, une danse et une chanson en italien. Acte II : scène 7 : une « cérémonie » mythologique en musique et en machines suivie d'un dialogue chanté. Acte III : scène 6 : danses et chansons présentées par une troupe de Bohémiens. Acte IV : scène 6 : un dialogue chanté suivi d'une chanson. Acte V : scène 5-7 (intitulées scène 1, 2, 3) : représentation de l'histoire de Psyché en vers libres.

Cette étude permet de visualiser distinctement la structure narrative de la pièce. La notion du théâtre dans le théâtre est nettement visible, notamment parce que chaque intermède est enchâssé au milieu d'un acte. De plus, c'est grâce à la petite pièce de théâtre finale que se dénoue la comédie.

Même s'il ne s'agit pas de pièce de théâtre à part entière à chaque fois (avec une intrigue, des personnages, un lieu précis...), chaque intermède suppose une mise en scène qui lui est propre et le distingue donc de la narration. C'est par là qu'on perçoit le procédé de théâtre dans le théâtre ; par le simple fait qu'un évènement diffère de l'intrigue principale pour l'agrémenter, s'impose cet aspect de théâtre dans le théâtre.

Toujours dans le même ouvrage Georges Forestier met en avant le principe de « théâtralisation » qui correspond à notre propos. Il définit ce terme comme,

toutes les fois qu'une action dramatique passe par le détour du théâtre dans le théâtre sans que ce détour soit nécessaire, toutes les fois qu'elle devient spectacle sans cesser d'être action dramatique.

Comme nous en avons montré le détail plus haut, *L'Inconnu* est composé de cinq spectacles différents, un à chaque acte qui font avancer l'intrigue d'un point de vue narratologique : la séduction de la Comtesse par les divertissements. La Comtesse est de plus en plus conquise par ces spectacles tous aussi variés les uns que les autres ; sa curiosité et son intérêt sont sollicités et l'intrigue, l'action principale, avance.

Nous pouvons également noter, que ces divertissements sont théâtralisés de manière tout à fait complète, car la comédie respecte les règles de la dramaturgie classique : unité d'action, de temps et de lieu. Le procédé du théâtre dans le théâtre, par les différents spectacles qu'il permet, est mis au profit de l'action, afin de la dynamiser et de la rythmer.

B. Le théâtre dans le théâtre d'un point de vue mise en scène.

Ce procédé si présent dans la pièce *L'Inconnu*, suppose un important travail de mise en scène, notamment concernant les décors.

Les didascalies permettent au lecteur de connaître le travail effectué sur la mise en scène et la décoration. Ainsi, perçoit-on pleinement le travail de constructions matérielles (les décors) que génère le dramaturge par l'insertion du théâtre dans le théâtre. Cette évolution des décors participe à l'évolution de la dramaturgie au XVIIème siècle. En effet, grâce à ce procédé d'insertion de divertissements sur la scène se développe, en parallèle, le monde du hors-scène (les décorateurs, les machinistes). Un travail de mise en scène formé de la superposition des décors devient nécessaire pour exploiter ce procédé dans toutes ses potentialités. Le procédé du théâtre dans le théâtre permet de réunir en un même espace, la scène et le hors-scène.

Dans une pièce, les didascalies sont le principal témoin de ce développement parallèle entre la dramaturgie et la mise en scène. Au sein d'un même texte, on trouve deux formes

de didascalie : celles pour le lecteur et les autres qui peuvent être considérées comme des indications pour le « personnel technique » : décorateur, chorégraphe, compositeur, qui requièrent un vocabulaire très précis « désignant la matérialité de la pièce » comme le dit Véronique Lochert dans *La Scène et la coulisse dans le théâtre du XVIIème siècle en France*⁵⁵. Mais le plus souvent les didascalies regroupent ces deux fonctions. C'est grâce aux didascalies de *L'Inconnu*, que nous pouvons remarquer distinctement et analyser le procédé de théâtre dans le théâtre.

Thomas Corneille introduit ou argumente chacun de ses intermèdes par des didascalies sur le décor, les effets machinés si besoin, ou encore sur le jeu des acteurs. Nous ne parlons pas du prologue qui, bien que grandement machiné, ne fait pas partie de l'action principale. Prenons pour exemple le divertissement de l'acte II pour lequel une importante didascalie précise, le décor que Thomas Corneille souhaite présenter sur scène. Nous pouvons en citer quelques passages :

Il fait signe à des Païsans qui s'avancent, & qui forment un berceau composé de dix Figures isolées en forme de Termes de bronze doré, cinq de chaque côté, l'une d'Homme, & l'autre de Femme [...] Du milieu de ces Consoles pendent des Festons de Fleurs. [...] On y voit plusieurs degrez de gazon, & sur le plus élevé paroist un Bacchus tenant d'une main un Vase d'or, & de l'autre une Coupe.

Arrêtons-nous plus longuement sur le procédé technique d'insertion d'un théâtre dans le théâtre. Au XVIIème siècle, le terme de « théâtre », qui qualifie le genre littéraire, mais aussi signifie la scène. Nous pouvons donc entendre, « la scène dans la scène ». Comme le précise Georges Forestier⁵⁶,

cette relation d'un théâtre sur le théâtre devrait être normale pour la mise en œuvre d'une structure telle que le théâtre dans le théâtre. Mais paradoxalement cela est exceptionnel. Ce phénomène apparaît dans *L'Inconnu*.

Thomas Corneille est le premier à avoir fait pénétrer sur scène, une réelle autre scène. Ce procédé intervient à la toute fin de la pièce. Bien entendu une didascalie assez longue

⁵⁵ Chapitre « Dans les coulisses du texte dramatique : didascalies, régie et lecture », p.28.

⁵⁶ *Le Théâtre dans le théâtre sur la scène française du XVIIème siècle*.

détaille le décor apparaissant sur scène. Nous apprenons qu'il s'agit d'un théâtre roulant, et pour reprendre les mots de Georges Forestier, « *c'est un cas à part car il est tout droit sorti de l'imagination de Thomas Corneille au moment de la publication de sa pièce* ». Voici ce que nous indique le début de la didascalie consacrée au théâtre dans le théâtre :

Ils prennent tous place, & ils ne sont pas plutôt assis, qu'on fait rouler vers eux un Théâtre dont le devant est orné d'un fort beau tapis où pend une tres-riche Campane. Ce Théâtre represente une Chambre...

Cette scène intérieure possède un décor qui lui est propre. Le principe de décoration et de mise en scène au théâtre est poussé à son apogée par ce phénomène d'introduction d'une scène sur la scène. Tous les métiers de machineries et de décoration sont convoqués pour cet unique procédé.

Bien évidemment ce procédé permet de développer considérablement l'action dramaturgique ; les acteurs deviennent eux-mêmes spectateurs et un lien de connivence et d'égalité s'établit entre le réel public et les spectateurs acteurs. Les limites entre réalité et fiction sont estompées. Des limites étroites sont posées sur la grande scène et c'est vers cet espace que seront concentrés tous les regards. Nous parlions de théâtralisation dans la partie précédente et nous pouvons de nouveau affirmer que cette décoration de théâtre dans le théâtre permet de théâtraliser l'action. Ce procédé est une mise en abyme du théâtre en soi et cette mise en abyme est elle-même poussée à son extrême car mise à profit dans la narration : mais la scène qui est jouée sur le petit théâtre inséré est une mise en abyme de ce qui arrive à la Comtesse. Thomas Corneille adapte le mythe de Psyché pour introduire l'identité de l'Inconnu. Le dramaturge nous montre donc, par ce procédé de théâtre dans le théâtre, que la réalité —que ce soit la réalité fictive ou la réalité réelle du public qui voit le théâtre se dupliquer sous toutes ses formes— peut se confondre avec la théâtralité car finalement l'action enchâssée rejoint l'action qui l'enchâssait.

C. Limite du théâtre dans le théâtre : tension entre intrigue et divertissements.

Mais cette notion de théâtre dans le théâtre, même si elle permet d'agrémenter et d'étoffer la narration, l'étouffe par certains aspects et va jusqu'à l'annihiler.

Si nous reprenons les différents divertissements, nous remarquons que plusieurs n'ont aucun lien logique avec l'intrigue voire aucun lien thématique en commun :

*dans le premier acte, il s'agit d'un dialogue chanté, d'une danse et d'une chanson en italien ;

*dans le deuxième acte c'est une réception à thème mythologique mise en musique et suivi d'un dialogue chanté ;

*dans le troisième acte, des bohémiens dansent et chantent pour divertir la Comtesse ;

*dans le quatrième acte nous avons un dialogue chanté suivi d'une chanson ;

*dans le cinquième acte, il s'agit de la petite comédie insérée reprenant le mythe de Psyché.

Chaque divertissement n'a pas de lien étroit avec la situation de base, et chacun placé dans un autre contexte dont le thème serait la galanterie, aurait le même effet.

Pourquoi donc l'écrivain les insère-t-il ? Pour le souci de plaisir et de faire de la pièce un spectacle complet. Dans son avis « Au Lecteur », Corneille annonce qu'il n'y a « *point ces grandes Intrigues qui ont accoutumé de faire le noeud des Comédies* ». Et plus loin de préciser, que le texte est rempli « *par quantité de choses agréables qui forment les Divertissemens que donne l'Inconnu à sa Maistresse.* » Le dramaturge poursuit sa développement dans le prologue, lorsqu'il indique aux lecteurs et spectateurs la perspective de sa pièce ; il met en scène la muse Thalie admirant les exploits machinés –que nous détaillent d'ailleurs les didascalies de manière précise- du Génie de la France. Le ton est donné, *L'Inconnu* présente un spectacle total.

Comme nous l'avons déjà montré dans la première partie de ce développement, cette comédie, présente une intrigue assez simple : la séduction d'une Comtesse par un

marquis. Nous avons remarqué, que les divertissements, même s'ils agrémentent agréablement l'action principale n'ont aucun lien direct avec l'intrigue. D'ailleurs, simplement deux d'entre eux servent de prétexte à l'*Inconnu* pour faire passer un billet. Mais force est de constater, que sans eux la pièce n'existerait pas : la séduction du marquis reposant sur ces divertissements. Cela souligne l'évolution de la dramaturgie classique : les intermèdes ne sont plus des ornements, mais agissent sur l'action.

Paradoxe donc que cette structure de l'intrigue : des divertissements sans lien direct avec l'intrigue, mais une intrigue qui n'existerait pas sans eux. Se dégage de-là la volonté toute consciente de Thomas Corneille de montrer un spectacle composé de plusieurs divertissements aux thèmes différents mis en valeur par une intrigue traditionnelle où, obstacles et quiproquos s'enchaînent.

La technique du théâtre dans le théâtre est mise à profit pour enchâsser les divertissements de manière fluide dans l'intrigue, mais elle peut aussi la desservir. En participant à cette intrusion du divertissement dans l'action principale, la technique du théâtre dans le théâtre permet aux intermèdes de s'imposer face à la narration. C'est ce qui se passe dans *L'Inconnu* comme nous venons de le démontrer : les divertissements, en plus du prologue, sont présents à chaque acte et sans eux il n'y aurait pas d'intrigue car celle-ci repose sur leur présence. L'intrigue est simplement un moyen pour Thomas Corneille d'introduire des petits spectacles différents, qui en plus de divertir la principale destinataire qu'est la Comtesse, offrent au public du théâtre Guénégaud un spectacle complet. Un autre procédé de mise en abyme apparaît donc là: les divertissements offerts à la Comtesse par l'*Inconnu* sont en réalité un spectacle à part entière que le dramaturge désire offrir aux spectateurs, et pour cela, il passe par le procédé du théâtre dans le théâtre dans son intrigue mais pour l'étendre à la salle de théâtre de l'Hôtel Guénégaud où le public voit en la pièce de *L'Inconnu* un divertissement à part entière.

Thomas Corneille présente donc une comédie de divertissement qu'il crée grâce au procédé du théâtre dans le théâtre poussé à ses limites en l'exploitant dramatiquement et techniquement. Il participe également, toujours grâce à son utilisation très personnelle de la notion de théâtre dans le théâtre, à l'évolution du genre de la « comédie mêlée » où les divertissements se voient mis en avant par rapport à l'intrigue. Grâce à Thomas Corneille et d'autres, l'évolution de la dramaturgie favorise l'essor du hors-scène.

II. Une pièce en prise avec l'actualité de son temps

Dans la plupart des comédies du XVIIème siècle, la présence de l'actualité est chose commune. Les auteurs nourrissent leurs pièces d'anecdotes contemporaines pour satisfaire un public friand de voir leur vie quotidienne mise en scène. Nos deux écrivains n'échappent donc pas à cette verve d'auteurs comiques qui aiment assouvir les désirs de leur public. La présence de l'actualité se repère par de petits faits du XVIIème siècle qui sont mis en scène de manière discrète et insérés au fil de l'action. Nous pouvons en relever plusieurs - deux dans le troisième acte et deux dans le quatrième acte.

Dans le but d'introduire la notion de contemporanéité et d'actualité, Thomas Corneille situe, dès le Prologue, la place de *L'Inconnu* dans les courants de l'époque. Quelques allusions à l'évolution du théâtre au XVIIème siècle sont faites : l'épanouissement du genre de la pièce à machines qui cherche à imposer un « théâtre-spectacle » français face à l'opéra italien. Thalie, la muse de la comédie, se plaint de ne plus pouvoir satisfaire le public à elle seule – c'est-à-dire que du théâtre sans ornements – les divertissements et les machineries étant désormais nécessaires pour satisfaire l'émerveillement et le plaisir des spectateurs. Corneille, à travers les propos de Thalie, énumère des pièces à machines qui rencontrèrent un grand succès (v.17, 18) :

« Quand Semelé, Circé, la Toison, Andromede,
Sur la Scène à l'envie se sont fait admirer ».

Dans la scène 6 du troisième acte apparaît une « *une aventure qui avait fait les gorges chaudes des milieux du monde et du théâtre* » nous dit Pierre Mélèse⁵⁷. Cette anecdote est celle de Mlle Molière qui s'était fait usurper son identité par une femme, Marie Simonet. Cette dernière ressemblant à Armande Béjart, avait été mise dans les bras de Sieur Lescot qui était attiré par la beauté de Melle Molière. La supercherie dura quelque temps, jusqu'à

⁵⁷ *Un Homme de lettres au temps du grand roi, Donneau de Visé fondateur du Mercure Galant*, p. 129.

ce que cet homme aille voir Mlle Molière au théâtre dans les coulisses, et lui donnant des faveurs qu'il donnait habituellement à l'usurpatrice, il se fit recevoir par une gifle.

« Sur des traits ressemblants on en parlera mal,
 Et vous aurez une Copie
 Qui vous fera croire l'Original
 D'un honneur ennemy de la cérémonie.
 N'en prenez pas trop de chagrin :
 Si vostre Gaillarde Figure
 Contre vous quelque temps cause un fâcheux murmure,
 Un tour de Ville y mettra fin,
 Et vous rirez de l'avanture. »

Ainsi, les initiés des anecdotes théâtrales, en entendant la bohémienne prononcée ses paroles à la Comtesse (v.1999-1207), ne voyaient sans l'ombre d'un doute cette référence à l'aventure de Melle Molière et du Sieur Lescot.

La vogue du temps était aux « devineresses », et ce sujet qui nourrissait tant l'actualité des gazettes, était bien entendu très présent au théâtre. Ainsi, à la scène 2 de l'acte III, Virgine annonce à la Comtesse que des diseurs de bonne-aventure sont sur le chemin pour se rendre chez la Comtesse. Cette dernière fait mine de ne pas être intéressée et Virgine, étonnée par cette réaction, lui rappelle qu'elle va voir « Madame Voisin » (v.1050-1052):

« VIRGINE.
 Ils sont sçavants, dit-on, sur la Bonne-Aventure.
 LA COMTESSE.
 Par des Bohémiens éclaircir mon destin !
 VIRGINE.
 Comment ? Vous allez bien chez Madame Voisin ? »

Le public reconnaissait l'allusion faite à la célèbre chiromancienne, diseuse de bonne-aventure et avorteuse, Madame Voisin, dite plus souvent La Voisin qui exerçait du temps de l'écriture de la pièce.

A l'acte IV, scène 2, deux références à l'actualité théâtrale du quotidien du XVIIème siècle participent au comique de la situation. Le Vicomte se ridiculise en mélangeant des spectacles parisiens (v.1611-1613) :

« LE VICOMTE.

Et Circé, l'avez-vous ?

LE COMEDIEN.

Nous, Circé : Non, Monsieur, Paris seul est capable...

LE VICOMTE.

Les Singes m'y charmoient, leur Scène est admirable. »

L'évocation de *Circé*, fait bien entendu référence à la grande pièce à machines de Thomas Corneille qui rencontra un immense succès. Cette pièce est encore toute fraîche dans les esprits des spectateurs puisqu'elle fut présentée sur scène au mois de mars 1675, la même année que la représentation de *L'Inconnu*.

La deuxième référence est celle faite aux « singes ». Le Vicomte, mélange deux spectacles différents en reliant les singes à *Circé*. En effet, il y avait à Paris depuis longtemps, un marionnettiste très réputé, Fanchon Brioché, qui présentait des numéros avec des singes.

Dans le souci de plaire au public parisien friand de nouveautés et d'actualités, Donneau de Visé et Corneille Sieur de l'Isle, mirent quelques références aux anecdotes de l'actualité qui pimentaient les gazettes parisiennes et qu'ils connaissaient parfaitement bien car elles alimentaient leur propre revue, *Le Mercure Galant*.

III. Une triple fin

A. Une fin éditoriale différente de la fin scénique

Nous appelons « fin éditoriale », la fin officiellement publiée dans la première édition : celle de janvier 1676. Cette fin est la fin machinée : Thomas Corneille dénoue l'intrigue à l'aide d'une mise en abyme de l'histoire de la Comtesse, en faisant jouer comme dernier divertissement une petite pièce adaptant le mythe de Psyché. Or dans les premières représentations de *L'Inconnu*, Thomas Corneille utilisait un autre détour pour révéler l'identité de l'Inconnu. Il en expose lui-même les raisons dans sa préface :

Vous trouverez ici le cinquième Acte plus remply qu'il ne l'est dans la Representation, où le Marquis se contente de promettre la Comedie à la Comtesse. J'en fais un Divertissement effectif qu'il luy fait donner sur le petit Théâtre, sous le titre de l'Inconnu. Il consiste en trois Scenes fort courtes qui regardent l'embarras de Psyché enlevée par l'Amour dans un Palais magnifique, où rien ne manque à ses plaisirs que la satisfaction de connoistre l'Amant qui prend soin de les luy procurer ; & comme cet Incident n'éloigne point l'Idée des Festes Galantes du Marquis, je m'en sers pour dénoüer plus agreablement l'Avanture de la Comtesse.

Comme nous le sous-entend le dramaturge, lors des premières représentations le dénouement devait s'effectuer par un autre détour que la « fin machinée » qui n'existe peut-être pas encore. Un indice de ce détour nous est fourni grâce à la conservation, par la Bibliothèque Nationale de France, du livret du spectacle. Le livret est ce qu'on distribuait au début de la représentation de la pièce devant le théâtre où celle-ci était jouée. On y trouvait un résumé de la pièce acte par acte et les divertissements y étaient repris dans leur intégralité. Ainsi, nous pouvons savoir en quoi consistait le dénouement de la pièce sans la « fin éditoriale », petite pièce machinée.

Le petit théâtre de la fin éditoriale est annoncé, mais le dénouement ne s'articule pas autour de lui. C'est grâce à l'allégorie de l'amour, qui après un dialogue chanté entre le Maure et la femme Maure, que la Comtesse apprend qui est son Inconnu : elle reconnaît le marquis sur le portrait que l'Amour lui présente, et la pièce se dénoue ainsi.

La fin est donc marquée par le souci de l'agréable et de plaire aux spectateurs, mais elle n'était pas forcément prévue pour être pratiquée sur la scène – pour les premières représentations du moins. Les auteurs et décorateurs pris par le temps n'avaient sûrement pas eu le temps de la créer et une fin alternative et plus facile à mettre en scène fut présentée. Nous pouvons émettre cette hypothèse car Thomas Corneille explique dans son épître « Au Lecteur » qu'il a manqué de temps pour l'aboutissement des divertissements de la pièce - « ... parce que les Ornemens qu'on m'a prestez, demandant beaucoup de temps n'ont pû souffrir que j'aye poussé ce Sujet dans toute son étendue ». Cela peut s'appliquer à la fin de la pièce au moment de sa représentation. Il repensa donc sa fin pour l'édition de sa pièce.

Ce ne sont là que des hypothèses et nous l'intitulons « fin éditoriale » car elle existe qu'officiellement dans le texte publié et nous n'avons aucun témoignage de sa création sur scène, même pour les représentations plus tardives de *L'Inconnu*.

B. Une fin marquée par le temps

Ce que nous appelons « une fin marquée par le temps » est la présence d'une autre fin soulevant un problème de date.

En effet, dans son texte publié Thomas Corneille, après la fin « éditoriale », introduit deux chansons de Marc-Antoine Charpentier – plus précisément des airs à boire – et des didascalies explicitant le dénouement. Au début nous pouvions donc penser que ces deux chansons étaient la fin présentée pour le dénouement, à la place de la petite pièce insérée. Mais comme nous venons de le montrer la fin du livret – qui est un témoignage concret car historique – nous montre une autre fin. Que font donc là ces deux airs et chansons à boire ? Une hypothèse peut tout simplement consister à dire que par précaution, les écrivains écrivirent deux dénouements supplétifs et alternatifs à la petite fin machinée : le dénouement du livret et ou, les deux airs à boire intitulés le « Bavolet » et « Claudine ma Voisine ».

Mais le véritable problème se situe d'un point de vue chronologique. Les chansons apparaissent dans la première édition de la pièce qui est de 1676. Or d'autres témoignages historiques, les mentionnent comme appartenant à *L'Inconnu*, qu'à partir de 1679. C'est Catherine Cessac⁵⁸, reprenant les propos de Donneau de Visé qui pointe leur apparition en 1679 :

L'*Inconnu* est de nouveau représenté en octobre 1679 [...] On joue encore la pièce à Versailles au mois de mai 1680 ; puis en septembre à Paris. En octobre, Donneau de Visé publie un air de Charpentier qu'il présente ainsi : « Voici le Bavolet de Charpentier, que vous avez tant d'envie de voir noté, et que la troupe de Guénégaud ajoute dès l'année dernière à la galante pièce de L'*Inconnu*. Comme on en doit donner quelques représentations incontinent après la Toussaint, ceux de votre province qui s'y trouveront pourront vous dire combien cette agréable chanson est aimée. »

Donneau de Visé écrit ceci dans le *Mercure galant* d'octobre 1680 et il est clairement dit que ce « Bavolet » – qui est une des deux chansons de la fin présente dans l'édition de 1676- a été écrite en 1679 exprès pour une reprise de la pièce. On retrouve ces airs en 1703, publiés dans le *Recueil d'airs sérieux et à boire* de Ballard ; ces deux airs étant indiqués comme appartenant à la pièce de *L'Inconnu* de Charpentier. Notons juste que l'année 1703, est également une année de reprise de *L'Inconnu* au théâtre.

Ainsi donc une fin marquée par le temps, car il y a une énigme sur la date de ces deux airs à boire présents dès 1676, mais n'existant historiquement qu'à partir de 1679. Pourquoi ce flou ? Peut-être parce que ses airs n'ont pas du tout été mis en scène lors de la première année de représentation et étaient donc inexistant aux yeux des spectateurs. Et de ce fait, ils ont eu une existence scénique lors de la reprise de 1680. Ils n'auraient donc peut-être pas été créés mais ajoutés et combinés à la fin du livret où à la fin machinée. Mais bien entendu, encore une fois nous ne possédons aucun témoignage et nous n'émettons là que de simples hypothèses. Signalons néanmoins le caractère décalé de ces deux airs à boire pour clore une intrigue galante où le fil conducteur des divertissements était plutôt mythologique.

⁵⁸ Marc-Antoine Charpentier, p.97-98.

Cette triple fin souligne un trait majeur de *L'Inconnu* qui semble placé sous le signe du triple : trois collaborateurs, Thomas Corneille, Jean Donneau de Visé et Marc-Antoine Charpentier ; trois arts mêlés, le théâtre, les pièces à machines, l'opéra ; trois règles de la dramaturgie classique sont respectées, les unités – temps, lieu, action – la vraisemblance et les bienséances ; une machinerie spatiale jouant sur la hauteur la profondeur, largeur, nous dirions aujourd’hui en 3D.

NOTE SUR LA PRESENTE EDITION.

L'exemplaire qui a servi de base à la réalisation de cette édition est conservé à la Bibliothèque Nationale de France dans la Réserve du centre Tolbiac. Il s'agit de l'édition originale datée de janvier 1676 et imprimée pour la première fois à Paris chez Jean Ribou.

L'Inconnu subit plusieurs réimpressions qui sembleraient être des contrefaçons dont une datée de 1678 appartenant au recueil *Théâtre de Thomas Corneille. Tome V. Les Tragédies et comédies de Thomas Corneille, « Revues et corrigées et augmentées de diverses pièces nouvelles »*, conservé à la Bibliothèque Nationale de France dans le département des Arts et Spectacle au centre Richelieu. On ne trouve aucune indication de libraire, le texte est précédé d'un frontispice, et les cahiers débutent à D3 dès le « Au lecteur ».

L'Inconnu fut réédité du vivant de Thomas Corneille en 1704. Le texte est repris par M. Dancourt et les divertissements par M. Gilliers. Elle appartient au recueil intitulé *Œuvres de Mr. Dancourt. Tome VI*, publié chez Pierre Ribou et actuellement conservé à la Bibliothèque Nationale de France au département des Arts et Spectacles du centre Richelieu.

Description du volume.

Il s'agit d'un volume en in-12°, VIII – 114 p.

[I] page de titre : L'INCONNU. / COMEDIE/ MESLEE D'ORNEMENS/ & de Musique. / PAR T. CORNEILLE. / [fleuron du libraire représentant un putto avec deux cornes d'abondance]/ A PARIS, / Chez JEAN RIBOU, au Palais, dans / la Salle Royale, à l'Image S. Loüis. / [filet] / M. DC. LXXV / AVEC PRIVILEGE DU ROY.

[II] verso blanc

[III-V] « AU LECTEUR »

[VI] Extrait du Privilège du Roy et « Achevé d'imprimer »

[VII] Listes des « ACTEURS DU PROLOGUE. », « ACTEURS DE LA COMEDIE. », « ACTEURS DE LA PETITE/ Comédie du cinquième Acte. » La didascalie « La Scène est dans le Château de la Comtesse. »

[VIII] DECORATION/ du Prologue.

P. 1 à 114 : texte de la pièce composé d'un prologue et de cinq actes. Deux types de bandeau alternés en fonction des actes et toujours orné de fleurs, est mis en tête de chaque acte. Lorsqu'un acte se termine en milieu de page, un motif floral souvent variable, est inséré. Un liseré de fleurs sépare chaque scène.

Corrections apportées à l'ensemble du texte.

Nous avons scrupuleusement respecté la graphie de l'édition originale. Les accentuations, qu'elles soient, présentes ou absentes, selon les cas, ont été conservées. L'esperluette (&) a été conservée. Nous avons corrigé l'usage des tildes qui note la nasalité d'une voyelle, en restituant la voyelle suivit de la consonne nasale. Nous avons systématiquement rétabli les *v* en *u*, les *f* en *s* et les *i* en *j* ou inversement, quand cela fut nécessaire.

Nous avons corrigé quelques coquilles orthographiques :

Au vers 133, « qu on peut souhaiter d agréments » a été rectifié avec l'ajout des apostrophes manquantes.

Au vers 230, « pleins » est remplacé par « plains » du verbe « plaindre ».

Au vers 470, « cat » est remplacé par la conjonction de coordination « car ».

Au vers 685, l'orthographe de « fçay » a été corrigé en « fay » qui peut-être transcrit en « fais ».

Au vers 981, l'orthographe de « secrete » a été corrigée en « secrete ».

Au vers 1098, nous avons ajouté un *f* à « soufrez ».

Au vers 1966, « fors » a été corrigé en « fort ».

Les accents diacritiques étaient parfois absents et nous les avons rétablis : v. 209 (accent ajouté au « la »), 471, 736, 1035, 1037, 1045 (retrait d'un accent diacritique placé

par erreur sur l'auxiliaire avoir), 1111 (accent ajouté au « la »), 1129, 1237, 1345, 1366, 1494 (accent ajouté au « la »), 1506, 1561, 1785, 1917.

Nous avons respecté la ponctuation de l'édition originale même si celle-ci peut parfois surprendre.

Cependant, dans la Décoration au Prologue, nous avons remplacé le point-virgule suivant : « de faire paraître ; & comme elle ne pouvait sortir » par une virgule.

Nous avons également corrigé une coquille présente au vers 994, à la scène 1 de l'acte III : nous avons mis une virgule à l'hémistiche pour remplacer la présence d'un point.

Les lettres entre crochets parfois situées à côté du texte, indiquent les changements de cahier dans le texte original. Cela va de même pour les chiffres qui précisent la page dans l'édition originale.

La graphie des didascalies et leur emplacement dans la mise en page peut varier suivant les scènes. Nous avons respecté la mise en page de l'édition originale.

L'INCONNU

COMEDIE

MESLEE D'ORNEMENS
& de Musique

PAR T. CORNEILLE.



A PARIS
Chez JEAN RIBOU, au Palais, dans
la Salle Royale, à l'image S.Louis.

M.DC.LXXV
AVEC PRIVILEGE DU ROY.

AU LECTEUR

Apres avoir fait paroistre dans *Circé*⁵⁹ une partie de ce que le Théatre a de plus pompeux* pour la beauté des Machines ; j'ay crû que le Public ne seroit pas fâché d'estre diverty par les agrémens qu'une matiere galante* est capable de recevoir. C'est ce qui m'a fait choisir le Sujet de l'*Inconnu*, où vous ne trouverez point ces grandes Intrigues qui accoutumé de faire le nœud des Comédies de cette nature, parce que les Ornemens qu'on m'a prestez, demandant beaucoup de temps n'ont pû souffrir* que j'aye poussé ce Sujet dans toute son étenduë. Si ce retranchement d'Incidens est un defaut, il est reparé par quantité de choses agreeables qui forment les Divertissemens* que l'*Inconnu* donne à sa Maistresse*. Je me suis servy des noms de la Comtesse, du Marquis, du Chevalier, & du Vicomte, comme s'accommoant mieux à l'oreille, & estant plus de nostre usage que les noms de Roman dont on se sert quelquefois pour les Pieces d'invention⁶⁰. Vous trouverez icy le cinquiéme Acte plus remply qu'il ne l'est dans la Representation, où le Marquis se contente de promettre la Comedie à la Comtesse. J'en fais un Divertissement* effectif qu'il luy fait donner sur le petit Théatre⁶¹, sous le titre de l'*Inconnu*. Il consiste en trois Scènes fort courtes qui regardent l'embarras de Psyché⁶² enlevée par l'Amour dans un Palais magnifique, où rien ne manque à ses plaisirs que la satisfaction de connoistre l'Amant* qui prend soin de les luy procurer ; & comme cet Incident n'éloigne point l'Idée des Festes Galantes* du Marquis, je m'en sers pour dénoüer plus agreeablement l'Avanture de la Comtesse.

⁵⁹ *Circé* est une tragédie ornée de machines de Thomas Corneille et Donneau de Visé. Elle remporta un vif succès et est considérée comme la dernière grande pièce à machines. Elle fut créée au théâtre Guénegaud le 16 mars 1675.

⁶⁰ Thomas Corneille fait allusion aux noms issus de la pastorale, les Tircis, Philis, Léandre, présents dans presque toutes les comédies depuis une cinquantaine d'années.

⁶¹ Petit théâtre : « petite scène, située au-dessus de la scène principale » [*La Représentation théâtrale en France au XVIIIème siècle*, Pierre Pasquier et Anne Surgers,].

⁶² Apulée traite dans ses *Métamorphoses*, l'histoire de Cupidon et Psyché. Cette légende est fondée sur l'ignorance de Psyché sur l'identité de son amant. Aussi, selon Louis Moreri, « Psyché est une divinité des anciens. Elle incarnait l'âme. On la représentait avec des ailes de Papillon. Psyché et Cupidon contractèrent un mariage ensemble et cet amour fut souvent représenté. » [Grand Dictionnaire historique - édition de 1759].

Extrait du Privilege du Roy.

Par Grace & Privilege du Roy donné à Versailles le 14. Novembre 1675 ; Signé, Par le Roy en son Conseil, DESVIEUX : Il est permis au Sieur T. CORNEILLE, Ecuyer, Sieur de l'Isle, de faire imprimer, vendre & debiter, par tel Imprimeur ou Libraire qu'il voudra choisir, une Piece de Théâtre de sa composition, intitulée L'INCONNU, pendant le temps & espace de huit années, à commencer du jour qu'elle sera achevée d'imprimer pour la première fois ; Avec defenses a toutes Personnes, de quelque qualité & condition qu'elles soient, d'en imprimer ou faire imprimer, vendre & distribuer, en tous les Lieux du Royaume & Terres de l'obeissance, d'autre Edition que de celle du Sieur de Corneille, ou de ceux qui auront droit de lui, à peine de trois mille livres d'amende, payable sans déport par chacun des contrevenans, confiscation des Exemplaires contrefaits, & autres peines plus au long contenus dans lesdites Lettres.

Registré sur le Livre de la Communauté des Imprimeurs & Libraires, Signé THIERRY, Syndic.

*Achevé d'imprimer pour la premiere fois
Le 17. jour de Janvier 1676.*

ACTEURS DU PROLOGUE.

THALIE, Muse.

LE GENIE DE LA FRANCE.

ACTEURS DE LA COMEDIE.

LA COMTESSE.

OLIMPE, aimée du Chevalier.

LE MARQUIS, Amant* de la Comtesse.

LE CHEVALIER, Amant* d'Olimpe.

LE VICOMTE, Amant* de la Comtesse.

LA MONTAGNE, Valet de Chambre du Marquis.

VIRGINE, Suivante de la Comtesse.

MELISSE, Suivante d'Olimpe.

DEUX ENFANTS, représentans l'Amour & la Jeunesse.

CASCARET, Laquais de la Comtesse.

ACTEURS DE LA PETITE

Comedie du cinquième Acte.

ZEPHIRIRE.

AGLAURE, } Confidentes de Psyché

CEPHISE, } Confidentes de Psyché

L'AMOUR.

La Scene est dans le Chateau de la Comtesse.

DECORATION

du Prologue.

La Décoration est une Montagne toute de rocher, aux costez de laquelle on découvre plusieurs Arbres, avec cette diférence, que les Montagnes qui ont esté veuës jusqu'icy au Théâtre, sont d'une peinture plate qui représente le relief, & que celle cy est d'un relief effectif⁶³. C'est en ce lieu que Thalie⁶⁴, qui est celle des Muses qui préside à la Comédie, rencontre le Génie de la France⁶⁵, avec qui elle s'estoit déjà déclarée sur la peine où elle se trouvoit touchant quelque Nouveauté qu'elle avoit dessein* de faire paroistre, & comme elle ne pouvoit sortir de cet embarras par elle-mesme, elle luy adresse les Paroles suivantes.

⁶³ Pour plus d'information sur les décors de théâtre au XVIIème siècle, se référer à l'introduction.

⁶⁴ « Thalie est l'une des neuf muses. Elle préside à la comédie et est représentée couronnée d'une guirlande de lierre, tenant un masque à la main, avec des brodequins pour chaussure. » [Grand Dictionnaire historique de Louis Moreri].

⁶⁵ « Le Génie de la France est un être spirituel que les anciens païens croyaient avoir soin de la personne, de la chose ou du lieu où il s'était attaché. Selon la superstition chaque homme avait son génie, mais aussi les arbres, les fontaines, les maisons, les villes et les royaumes. » [ibidem].

L'INCONNU.

[A, 1]

COMEDIE.

PROLOGUE.

THALIE, LE GENIE DE LA FRANCE

THALIE.

Genie incomparable, Esprit à qui la France
Doit les sages Conseils qui la font admirer ;
Pour reparer mon impuissance,
De ton secours qu'ay-je lieu d'espérer?

1

LE GENIE.

Tout, Divine Thalie, & je suis sans excuse,
Si pouvant t'apuyer contre ce qui t'abat,
Je néglige à servir la Muse
De qui la Comédie emprunte son éclat.
C'est toy qui fais paroistre avec pompe*, avec gloire,
Sur le Théâtre des François,
Ce qu'aux Etrangers quelquefois
Le recit qu'on en fait rend difficile à croire.

5

10

[2]

THALIE.

Je promettois encor des Divertissemens*
Dont on aimeroit le spectacle,
Si pour faire crier miracle
J'en pouvois à mon choix régler les ornemens.
Quand Semelé⁶⁶, Circé, la Toison, Andromede,
Sur la Scene à l'envy se sont fait admirer,

15

⁶⁶ Pour « Semelé », Il s'agit de la tragédie à machines en musique, *Les Amours de Jupiter et de Semelé* de Claude Boyer, produite en 1668. Pour *Circé*, se référer à la note dans le « Au Lecteur ». « La Toison » est une abréviation pour évoquer *La Conquête de la Toison d'or* de Pierre Corneille, tragi-comédie à machines produite en 1662 et qui eut un grand succès aux yeux du public. *Andromède* est également une tragédie à machines et en musique de Pierre Corneille, produite en 1650.

Par la Machine à qui tout cede,
Chacun avec plaisir se laissoit attirer. 20
Mais que pensera-t-on, si toûjours je m'obstine
A faire voir Machine sur Machine ?
Comme on se plaist à la diversité,
Il est de Galantes* Matieres
Qui par les agrémens de quelque nouveauté
Auroient des graces singulières. 25

LE GENIE.

J'en feray tant voir à la fois,
Que je pourray te satisfaire ;
La nouveauté charme tous les François,
Et ce m'est un moyen assuré de leur plaire. 30

THALIE.

Je t'ay parlé déjà d'un Amant* inconnu,
Qui pour toucher une fiere* Maistresse*,
Luy donnant des Festes sans cesse,
En auroit enfin obtenu
L'heureux aveu de sa tendresse* ; 35
Mais l'Amour aura beau le rendre ingénieux⁶⁷,
Que fera-t-il de magnifique,
S'il n'a pour l'oreille & les yeux
Ny pompes* de Balets, ny charmes de Musique ?

LE GENIE.

Il peut se reposer sur moy 40
Du soin de ses galantes* Festes ; [3]
Pour plaire à ce qu'il aime, & lui marquer sa foy*,
Il les trouvera toûjours prestes.

THALIE.

Ses desseins* doivent estre heureusement conduits ;
Si ta bonté les favorise. 45

LE GENIE.

Il faut par un essay dont tu seras surprise,
Te faire voir ce que je puis.
Vois-tu cette inégale Masse

⁶⁷ Diérèse : le mot compte pour 4 syllabes. Même cas aux vers : 618, 1143, 1505, 1812, 1891.

Qui par tout n'est que pierre ? En ce mesme moment
 Je luy veux devant toy donner du mouvement, 50
 Et que les Corps divers qui naistront en sa place
 Attirent ton étonnement.

THALIE.
 Je brule de voir ces merveilles.

LE GENIE.
 Tu m'avoüeras peut-estre que jamais
 Il ne s'en est veu de pareilles ; 55
 Mais il est temps d'en venir aux effets.
 Animez-vous, Rochers, & changez de figure,
 Paroissez tout couverts d'Hommes & de Verdure,
 C'est moy qui veux ces divers changemens,
 Et voir de vostre sein naistre des Instrumens. 60

On voit icy la Montagne se remüer ; elle est en un moment couverte d'Arbres, & il s'en détache des Pierres qui sont changées en Hommes. Ces Hommes touchent d'autres Pierres, & elles deviennent des Violons entre leurs mains. Ils en joüent un Air dont la vitesse du mouvement rend Thalie toute surprise.

THALIE.
 Tu promets moins que tu ne donnes,
 Et ma peine déjà commence à s'adoucir. [4]
 Quels Divertissemens*, lors que tu les ordonnes,
 Peuvent manquer de réussir ?

LE GENIE.
 C'est encor peu ; Je veux que vous fassiez paroistre 65
 Un Berger dont les doux accens
 Suivent les tons ravissans
 De quelque Nymphe champestre.

En mesme temps on voit deux morceaux de Rocher se changer en une Nymphe & un Berger ; ils s'avancent & chantent les Paroles qui suivent.

CHANSON DE LA NYMPHE.

Amans qui vous rebutez
 De la fierté* d'une Belle, 70
 Aimez, soufrez, méritez,
 La constance vous appelle*

*Aux grandes félicitez⁶⁸.
 Languir pour une Inhumaine
 Que d'abord en vain on poursuit,
 C'est une cruelle gesne ;
 Mais regardez-en le fruit,
 Vous en aimerez la peine.*

75

CHANSON DU BERGER.

*Quand on differe à se rendre,
 Une Belle peut prendre
 De la fierté* ;
 Mais contre un Cœur tendre
 Pourquoys défendre
 Sa liberté ?*

80

LE GENIE. [5]

*Achevez, & formez, pour Spéctacles nouveaux,
 Et des Buissons & des Berceaux.*

85

Les Arbres qui ont paru sur la Montagne, s'en séparent, & forment successivement des Buissons, des Allées, & des Berceaux.

LE GENIE poursuit.
 Hé bien, Muse, es-tu satisfaite ?

THALIE.

Je t'admire, & me tais.

LE GENIE.

Après ce que tu vois,
 Des Festes dont l'Amour me doit laisser le choix,
 Puis que j'en prens le soin, ne sois plus inquiète.

90

LA NYMPHE & LE BERGER

Chantent ensemble.

*Ah qu'il est doux de s'unir à l'Amour !
 Avec l'Amour on peut tout faire ;
 La Beauté la plus severe
 A beau fuir ce qui peut l'enflamer* à son tour ;
 Cherchez toujours à luy plaire,
 Vous trouverez un heureux jour.*

95

⁶⁸ « Souverain bien, bonheur, prospérité. » [Richelet, 1680]

*Ah qu'il est doux de s'unir à l'Amour !
Avec l'Amour on peut tout faire.*

LE GENIE.

Allons, c'est trop tarder, suy-moy.

THALIE.

Pour l'Inconnu j'attens beaucoup de toy.

100

LE GENIE.

[6]

L'entreprise est un peu hardie,
Mais je n'ay rien promis dont je ne vienne à bout.

THALIE.

Je le croy, ce n'est pas d'aujourd'huy qu'on publie
Que les François ont un Génie
Qui les rend capables de tout.

105

Ils passent en s'en retournant par-dessous une Allée qui occupe le milieu du Théâtre, & qui en tient toute la longueur ; & lors qu'ils sont tout-à-fait retirez, cette grande Allée forme trois petits Monts, qui se changent en un instant en plusieurs Arbres. Ces Arbres se retirent un moment apres, & les Violons joüent une Ouverture.⁶⁹

Fin du Prologue.



⁶⁹ Pour plus de précisions sur les effets de décor et de mise en scène se référer à l'introduction.

ACTE I.

SCENE PREMIERE.

LE MARQUIS, LA MONTAGNE.

LE MARQUIS.

Entrer dans ce Chasteau !

LA MONTAGNE.

Le grand péril !

LE MARQUIS.

Je tremble,

Que quelqu'un ne t'observe, & ne nous voye ensemble.

LA MONTAGNE.

Et quand on me verroit ? Monsieur, j'ay de l'esprit ;
C'est vous qui m'employez ; je conduis tout, suffit,
Ne craignez rien.

LE MARQUIS.

On peut remarquer ton visage.

110

LA MONTAGNE.

Et n'en changeay-je pas à chaque Personnage ?
Quand je suis déguisé, je le donne au plus fin,
Si me voulant connoistre, il n'y perd son Latin⁷⁰.
Ne vous inquiétez⁷¹ pour aucun de mes Rôles, [8]
Je les joüeray d'un air...Mais trève de paroles,
Vous avez par l'effet déjà veu ce que vaut... 115

LE MARQUIS.

N'as-tu rien oublié de tout ce qu'il nous faut ?

⁷⁰ Expression datant du XVIème siècle qui signifie, selon *Le Bouquet des Expressions imagées* de Claude Duneton : « je n'y trouve point de remède, je n'en puis venir à bout » dans le sens d'échouer, ne pas arriver à ses fins.

⁷¹ Diérèse : le mot compte pour 4 syllabes. Même cas aux vers : 1110, 1160.

LA MONTAGNE.

Quand je vous fais en tout paroistre un zele* extréme,
 Douter de moy qui suis la vigilance mesme,
 Et qui toûjours sur pied pour servir vostre amour, 120
 Depuis un mois & plus ne dors ny nuit ny jour ?
 Au moins si par hazard* mon cerveau se démonte,
 Ce sera, s'il vous plaist, Monsieur, sur vostre compte.
 A force de veiller...

LE MARQUIS.

Va, j'en répons.

LA MONTAGNE.

Ma foy*,
 Je suis seûr qu'un Jaloux dormiroit plus que moy. 125
 Avoir tout-à-la-fois tant de choses à faire,
 C'est assez pour... Allez, quoique prompt à vous plaire,
 Pour bien songer à tout, bien vous prend qu'au besoin⁷²
 Ma mémoire ait fourny dequoy nous mener loin.
 Il ne manque plus rien à l'ordre de la Feste ; 130
 Et de l'air dont chacun sur mes leçons s'apreste,
 Ce que j'ay préparé de Divertissements*,
 Aura tout ce qu'on peut souhaiter d'agrémens.
 Ainsi la belle Veuve à qui vous voulez plaire,
 Ignorant d'où luy vient ce qu'elle verra faire, 135
 Vous croira tout-au-moins demy Sorcier. Pour moy
 Je mets le Diable au pis⁷³, s'il brigue* mon employ ;
 C'est dequoy l'exercer, quelque adroit qu'il puisse estre.

LE MARQUIS.

Mais tout cela n'est rien, si l'on me fait connoistre.
 Prens bien garde au secret.

LA MONTAGNE.

[9]

Il vous est seûr.

LE MARQUIS.

Comment ? 140

⁷² Signifie « quand vous en avez besoin », quand la notion de manque apparaît. Dans le Dictionnaire de l'Académie de 1694, le besoin est défini ainsi : « Indigence, nécessité, manque de quelque chose dont on a affaire ».

⁷³ Cette expression ne figure dans aucun dictionnaire mais nous pouvons comprendre « je défie le Diable ».

LA MONTAGNE.

La plûpart de mes Gens ne parlent qu'Allemand :
 Comme j'entens la Langue assez pour les instruire,
 J'ay voulu les choisir incapables de nuire.
 D'ailleurs que craindre d'eux, puisqu'ils ignorent tous
 Que vous estes mon Maistre, & que j'agis par vous.
 Je les paye, & c'est là tout ce qui leur importe.

145

LE MARQUIS.

C'en est assez. Va-t-en, avant que quelqu'un sorte.

LA MONTAGNE.

Vous croyez donc qu'icy je sois venu pour rien ?
 Il me faut...

LE MARQUIS.

Quoy ? Dy viste.

LA MONTAGNE.

Attendez, c'est...

LE MARQUIS.

Hé bien !

LA MONTAGNE.

Vous m'avez fait songer à ce que je prépare,
 Et souvent en courant ma mémoire s'égare.

LE MARQUIS.

Veux-tu que...

LA MONTAGNE.

Laissez-la, Monsieur, se retrouver,
 En resvant...

LE MARQUIS.

Est-ce ici, Bourreau, qu'il faut resver⁷⁴ ?

⁷⁴ Un jeu de mot s'applique à « resver ». Pour les deux occurrences, nous relevons deux sens différents. Pour la Montagne « resver » signifie « Appliquer serieusement son esprit à raisonner sur quelque chose, à trouver quelque moyen, quelque invention. », et pour le Marquis « resver » est employé dans le sens « Estre distrait, entretenir ses pensées ». [Furetière, 1690].

LA MONTAGNE.

La Montre⁷⁵ qu'il faudra...Non, je l'ay.

LE MARQUIS.

[10]

Va-t-en, traistre,

Tu me perdras*.

LA MONTAGNE.

Hé bien Serviteur, mais peut-estre

155

Quelque chose manquant, vous en aurez regret.

LE MARQUIS.

Non, sors.

LA MONTAGNE *revenant.*

Ah je le tiens ; Monsieur, vostre Portrait.

LE MARQUIS.

Prens & t'éloigne. Quoy, tu reviens ?

LA MONTAGNE.

Autre affaire,

J'oubliais de l'argent, c'est le plus necessaire.

LE MARQUIS.

Voila ma Bourse.

LA MONTAGNE.

Mais...

LE MARQUIS.

Redoute mon couroux*.

160

Veux-tu sortir ?

LA MONTAGNE.

Je sors. Combien me donnez-vous ?

J'ay besoin tout-au-moins...

⁷⁵ « La Montre » annonce le divertissement de l'acte III. Cet objet sera utilisé pour faire passer un billet à la Comtesse (voir p.65, scène 7, v.1304).

LE MARQUIS.

Quelqu'un icy s'avance.

LA MONTAGNE.

Bon, c'est Virgine, elle est de nostre intelligence.

LE MARQUIS.

Laisse-moy luy parler, & songe qu'il est temps
Qu'à faire ce qu'il faut tu prépares tes Gens.

165

[11]

SCENE II.

LE MARQUIS, VIRGINE.

LE MARQUIS.

He bien, comment la nuit s'est-elle icy passée ?
Que fait-on ?

VIRGINE.

Ma Maistresse* est fort embarrassée ;
Et ce que l'Inconnu fait pour la régaler,
Luy donne à tous moments matiere de parler.
Olimpe, aussi-bien qu'elle, admire son adresse,
Sa manière engageante, & toutes deux sans cesse
Font rouler l'entretien sur les soins d'un Amant*
Qui, sans se découvrir, aime si fortement.

170

LE MARQUIS.

Si toujoûrs le succès répond à l'entreprise,
La suite aura dequoy mériter leur surprise.

175

VIRGINE.

Ce qui m'en cause à moy, dont je ne reviens pas,
C'est de vous voir tranquile, & si peu d'embarras,
Que quelque Feste icy tous les jours qui se donne,
On en cherche l'Auteur, sans que l'on vous soupçonne.

LE MARQUIS.

Par où me soupçonner ? J'en ay peu de soucy. 180
 Je loge dans le Bourg à quatre pas d'icy.
 Tous mes Gens, hors un seul qui scait ce qu'il faut taire,
 Passent là tout le jour à rire, à ne rien faire ;
 Et cet unique Agent par qui tout se conduit,
 Va porter dans un Bois mes ordres chaque nuit. 185
 Peut-on mieux assurer un secret ?

VIRGINE.

[12]

Je l'avouë,
 Tant de précaution⁷⁶ mérite qu'on vous loue :
 Mais vous perdez beaucoup à vous cacher ainsy,
 Déjà pour vous Olimpe a le cœur adoucy,
 Et le galant* Auteur de tant de belles Festes 190
 La mettroit aisément au rang de ses conquêtes.

LE MARQUIS.

Il est vray, j'ay connu par certains embarras
 Qu'elle seroit d'humeur à ne me haïr pas :
 Mais quand je serois moins à ma belle Comtesse,
 Olimpe au Chevalier doit toute sa tendresse*, 195
 Il l'adore, & je l'ay toûjours trop estimé,
 Pour luy ravir l'Objet dont je le voy charmé.

VIRGINE.

Ma Maistresse* aime Olimpe, & pour voir cette Belle,
 Permet au Chevalier un libre accés chez elle.
 Depuis qu'elle est icy, par mille tendres soins, 200
 De l'amour qui l'attire il rend nos yeux témoins :
 Mais plus on vous verra, plus je crains pour sa flame*,
 Les devoirs qu'il luy rend ne touchent point son ame,
 Et ses regards sur vous à toute heure arrestez,
 Ne parleroient que trop, s'ils estoient écoutez. 205
 Mais vous, parquel motif vouloir toûjours vous taire ?
 A-t-on à se cacher, quand on est seûr de plaire ?
 Vos soins sous vostre nom auroient esté reçus.

⁷⁶ Diérèse : le mot compte pour 4 syllabes. Même cas aux vers : 328, 329, 336, 337, 339, 629, 630, 635, 773, 774, 1083, 1084, 1345, 1376, 1473, 1618, 1619, 1695, 1826, 1828.

LE MARQUIS.

Chacun a ses raisons, & j'en ay là-dessus.
 Tout ce qui peut charmer se trouve en la Comtesse ; 210
 Mais soit par défiance⁷⁷, ou par délicatesse,
 Le secret de son cœur se ménage si bien,
 Qu'avec elle un Amant* n'est jamais seûr de rien :
 Elle veut estre aimée, attire, écoute, engage,
 Mais le plus avancé n'a pas grand avantage : 215
 La presser c'est se rendre indigne de sa foy*, [13]
 Et vingt fois, tu le sc̄ais, elle a dit devant moy,
 Qu'on auroit vers son cœur moins de chemin à faire,
 Plus, sans rien exiger, on feroit pour luy plaire.
 D'abord qu'elle fut Veuve, un tendre & pur amour 220
 M'engagea sans réserve à luy faire ma cour :
 Aucun autre avant moy n'avoit brûlé pour elle,
 Et par toute l'ardeur* qui peut suivre un beau zèle*,
 Je n'ay pû mériter qu'en faveur de mes feux*
 Elle ait daigné jamais refuser d'autres vœux. 225
 J'en vois qui se livrant, sans que rien les alarme,
 Aux malignes douceurs d'un accueil qui les charme,
 Sur la foy* de ses yeux s'osent imaginer
 Que son cœur est sensible, & prest à se donner ;
 Mais je connois le piege, & plains leur imprudence. 230
 Cependant pour agir avec plus d'assurance,
 J'ay voulu joindre aux vœux qu'elle reçoit par moy,
 L'amour d'un Inconnu qui prétend à sa foy*.
 D'estime en sa faveur je la voy prévenüë,
 Et de ce double appuy ma flamme* soutenuë 235
 En aura moins de peine à me faire emporter
 Ce qu'en vain mes Rivaux me voudront disputer.
 Son cœur aimant en moy mon amour, ma personne,
 Aime dans l'Inconnu les plaisirs qu'il luy donne :
 Elle y resve, & mon feu* par cet heureux secours 240
 A trouvé les moyens de l'occuper toûjours.
 D'ailleurs j'ay la douceur ; quel plaisir quand on aime !
 Que souvent elle vient me parler de moy-mesme,
 Et vantant l'Inconnu, sans le croire si pres,
 Me montre un cœur touché de tout ce que je fais. 245
 Que t'en dit-elle à toy ? Parle.

⁷⁷ Dièrèse : le mot compte pour 3 syllabes. Même cas aux vers : 1157, 1546.

VIRGINE.

Elle en est ravie,

La gloire fut toujours le charme de sa vie,
 Plus vos soins font d'éclat, plus elle s'applaudit [14]
 De ce qu'à son mérite ils donnent de crédit :
 Ce n'est point par sa flame* une flame* enhardie, 250
 Elle reçoit des vœux sans qu'elle les mandie,
 Et puis, contre l'Amour...quoy qu'on est résolu,
 Le nombre des Amans* n'a jamais trop déplû ;
 Et comme on veut plutost augmenter que rabattre,
 Un avec un fait deux, & deux & deux font quatre ; 255
 Les Femmes la plûpart en sont là. Mais voicy
 Dequoy changer de note ; Olimpe vient icy.
 Songez à vous, elle a grand dessein* de vous plaire.

LE MARQUIS.

Souviens-toy seulement de ce que tu dois faire,
 Je m'en tireray bien.

SCENE III.

LE MARQUIS, OLIMPE,
 MELISSE.

OLIMPE.

Vous a-t-on fait sçavoir 260

Le petit différent que nous venons d'avoir ?
 Je voulois empescher qu'on ne vous fist l'outrage
 De souffrir* avec vous un Rival en partage ;
 Mais contre l'Inconnu je me déclare en vain,
 La Comtesse...

LE MARQUIS.

Eh Madame, à quoy bon ce dessein* ? 265

Laissons à son panchant liberté toute entiere.
 Pour moy...

OLIMPE.

[15]

La complaisance* est un peu singuliere ;
 Un Rival rend des soins, la Comtesse en fait cas...

LE MARQUIS.

S'ils luy plaisent, pourquo ne me plairoient-ils pas ?

OLIMPE.

Et s'il faut qu'à l'aimer enfin elle consente ?
 Qu'elle l'épouse ?

270

LE MARQUIS.

Hé bien, elle sera contente ?

C'est tout ce que je veux.

OLIMPE.

Ah puis qu'il est ainsy,
 Marquis, j'ay tort pour vous de m'en mettre ensoucy.
 Puis que pour l'Inconnu vous avez tant de zele*,
 Pour vous plaire, je vais le servir aupres d'elle.

275

LE MARQUIS.

Je ne m'en plaindray point, favorisez ses feux*,
 Peut-estre son bonheur me rendra-t-il heureux,
 L'Amour a des douceurs & pour l'un & pour l'autre.

OLIMPE.

Un mérite aussi-bien étably que le vostre,
 Peut prétendre beaucoup, &...

LE MARQUIS.

Je scay bien aimer,

280

C'est là mon seul mérite.

OLIMPE.

On le doit estimer,
 Et j'en connois fort peu qui comme la Comtesse
 Ayant de vostre cœur attiré la tendresse*,
 Voulussent consentir au chagrin* sans égal
 Où vous peut exposer l'obstacle d'un Rival.

285

LE MARQUIS.

[16]

Ce chagrin* n'a sur moy qu'un assez foible empire ;
 Et sans m'expliquer mieux, je puis icy vous dire
 Que j'auray veu remplir mes souhaits les plus doux,
 Si la Comtesse prend l'Inconnu pour Epous.
 Adieu, Madame.

SCENE IV.

OLIMPE, MELISSE.

OLIMPE.

Il sort, & veut bien que je croye
 Qu'en perdant la Comtesse il aura de la joye,
 D'un pareil sentiment que dois-je présumer ?
 Aurois-je sçeu luy plaire ? & pourroit-il m'aimer ?

290

MELISSE.

Quoy, vous le soufririez* ?

OLIMPE.

Qu'il est bien fait, Melisse !

MELISSE.

Oüy, mais au Chevalier il faut rendre justice.

295

LA COMTESSE.

Je n'y voy pas contre eux de quoy se gendarmer⁷⁸.
 Est-il quelque entretien, hors de là, qui n'ennuye,
 Et nous parleront-ils de beau temps, ou de pluye ?
 Nostre Sexe par tout fait des Adorateurs, 320
 Et fust-ce la plus laide, on luy dit des douceurs.
 Pour moy qu'aucun aveu sur l'amour n'effarouche,
 A personne jamais je ne ferme la bouche,
 Et grossissant ma Cour d'Esclaves différents,
 J'écoute les soûpirs, & ris des Soûpirans. 325
 Ce n'est pas, apres tout, leur faire grande injure ;
 Ils ont beau de leurs maux nous tracer la peinture,
 Tous ces empressemens* de belle passion
 Souvent font moins amour que conversation ;
 Et le plus languissant alors qu'il nous proteste, 330
 A, tout prest d'expirer, de la santé de reste.
 Si sur nous quelquefois le murmure s'étend,
 C'est pour ce que l'on fait, non pour tout ce qu'on entend ;
 Et ces Miroirs d'honneur, ces Prudes consommées,
 Qui du seul nom d'amour se trouvent alarmées, 335
 Succomberoient bientost à la tentation,
 Puis qu'un mot sur leurs cœurs fait tant d'impression.
 Jamais à prendre feu* je n'ay l'ame si prompte,
 Les declarations ne sont pour moy qu'un conte ;
 Et quoy que mes Amans* par là se soient promis, 340
 Je ne voy, ne regarde en eux que mes Amis ;
 Je prens sur leur esprit un empire commode,
 Et s'ils m'aiment, il faut qu'ils vivent à ma mode :
 L'un veille à mes Procés, l'autre à mes Bastimens.

OLIMPE.

Et comment accorder ce grand nombre d'Amans* ? 345

LA COMTESSE.

[19]

Si c'est estre Coquette⁷⁹, au moins quoy qu'on en croye,
 C'est l'estre de bon sens, & vivre pour la joye.
 Chacun cherche à me plaire, & ne promettant rien,
 Je fais amas de cœurs, sans engager le mien.

⁷⁸ « Se fâcher, s'en alarmer, s'en mettre en colère. » [Furetière, 1690]

⁷⁹ « Qui est tourné d'un air, qui marque qu'on aime la bagatelle amoureuse, qui aime à dire et à ouir des fleurettes, qui est amoureux sans avoir beaucoup d'attachement. » [Richelet, 1680]

Comme à fuir le chagrin* tous mes soins aboutissent, 350
 Il n'est pas jusqu'aux Sots* qui ne me divertissent,
 Et dont le ridicule à pousser des soûpirs
 Ne me soit quelquefois un sujet de plaisirs.
 Quoy que Veuve, je suis peut-estre encor d'un âge
 A suivre l'humeur gaye où mon panchant m'engage : 355
 J'en veux joüir⁸⁰, jamais je n'auray meilleur temps ;
 J'ay du bien, des Maisons à Paris comme aux Champs ;
 Ma personne a dequoy ne pas déplaire, on m'aime ;
 Et tant que je voudray me garder à moy-mesme,
 Ne point prendre de Maistre en prenant un Epos, 360
 Mon sort égalera le destin le plus doux.

OLIMPE.

C'est ce qu'encor longtemps vous aurez peine à faire ;
 Le Marquis n'est point fait d'un air à ne pas plaire ;
 Et vous estimatez tant ce qu'il vous rend de soins,
 Qu'il n'y va pour l'aimer, que du plus, ou du moins. 365
 L'Inconnu peut d'ailleurs avoir touché vostre ame,
 Et si par ce qu'il fait on juge de sa flame*,
 Il est bien mal-aisé qu'un si parfait Amant*
 N'ait merité de vous un peu d'engagement.
 Son cœur impatient de vous voir attendrie, 370
 Joint la magnificence à la galanterie*,
 Et les porte si loin, qu'on y voit chaque jour
 Briller également & l'Esprit & l'Amour.

LA COMTESSE.

Il faut l'avoüer, l'Inconnu m'embarasse,
 Ce qu'il ordonne est fait avecque⁸¹ tant de grace, 375
 Que je m'en sens touchée, & craindrois de l'aimer,
 Si je le voyois tel qu'on peut le présumer.
 J'admire chaque jour les détours qu'il emploie
 Pour me faire agréer les Bouquets qu'il m'envoye ;
 Jamais si galamment* rien ne fut concerté, 380
 C'est toûjours de l'adresse & de la nouveauté.
 Cependant j'ay beau faire afin de le connoistre,
 Tous ses Gens sont muets sur le nom de leur Maistre ;
 Et mesme comme ils sont Etrangers la plûpart,

⁸⁰ Diérèse : le mot compte pour 2 syllabes. Même cas aux vers : 1112, 1127.

⁸¹ Emploi éthique d' « avec » qui compte pour 3 syllabes au lieu de d'1.

Son secret avec eux ne court point de hazard* ;
 C'est en vain qu'on les suit, on n'en peut rien apprendre,
 Ce sont Acteurs instruits qui sçavent où se rendre,
 Et qui se séparant quand ils sortent d'icy,
 Par leur prompte retraite augmentent mon soucy.
 Qui peut les employer ?

385

OLIMPE.

J'en voy tant qui font gloire
 De soûpirer* pour vous, que je ne sçay qu'en croire.
 Quel qu'il soit, c'est de vous un Amant* bien épris.

390

LA COMTESSE.

Mes soupçons sont d'abord tombez sur le Marquis,
 Il m'aime, il est galant* ; mais ses Gens qu'on épie,
 Demeurent en repos dans son Hostellerie ;
 Et n'y passeroient pas tout le jour sans employ,
 Si leur Maistre faisoit tant de Festes pour moy.
 D'ailleurs qu'a-t-il besoin d'user de cette adresse ?
 Je souffre* que son cœur m'explique sa tendresse* ;
 Et depuis mon Veuvage à me plaire attaché,
 Quand il m'a divertie, il ne s'est point caché.

395

400

OLIMPE.

Soupçonner le Marquis ! Non, non, quoiqu'il pût faire,
 Son amour si longtemps auroit peine à se taire,
 Et voyant vostre peine, un soûrire indiscret

De ses soins aplaudis trahiroit le secret.

405

Il vous parle à toute heure.

[21]

LA COMTESSE.

Et si nostre Vicomte

S'estoit avisé...

OLIMPE.

Luy ?

LA COMTESSE.

Que j'en aurois de honte !

C'est un fatigant Homme.

OLIMPE.

Il va jusqu'à l'excès.

LA COMTESSE.

Il doit venir m'instruire icy de mon Procés.

OLIMPE.

Vous pouvez seule à seul luy donner audience, 410
Car pour moy je deserte, & suis sans complaisance*.

LA COMTESSE.

Et ne pouvez-vous pas en rire comme moy ?

OLIMPE.

Non, ces sortes d'Amans*...Mais qu'est-ce que je voy,
Madame...

[22]

SCENE VI.

LA COMTESSE, OLIMPE, Deux
Enfans representant L'AMOUR & LA
JEUNESSE. VIRGINE, MELISSE,
VALET MORE⁸².

L'AMOUR.

Vous voyez l'Amour & la Jeunesse,
Qui viennent admirer la charmante Comtesse, 415
Et luy dire à l'envy*, qu'estre de ses plaisirs,
Fait l'unique bonheur qui flate leurs desirs.

LA COMTESSE.

Et qui les a conduits ?

⁸² Ce personnage n'est pas présenté dans la liste des acteurs au début de la pièce. En effet, il n'est pas un comédien fixe mais simplement un chanteur extérieur à la troupe, ajouté pour l'intermède chanté. Pour plus de précision sur les règles imposées par le roi aux compagnies de théâtre, se référer à l'introduction.

VIRGINE.

Ce More qui jargonne

Certains mots qui ne sont entendus de personne :

Ils sont tous deux entrez, demandant à vous voir.

420

OLIMPE.

C'est encor l'Inconnu.

LA COMTESSE.

Nous allons le sçavoir.

Nous n'avions pas besoin que l'on nous vinst conduire,

Et d'eux-mesmes jusqu'à ce jour

Jamais dans aucun lieu la Jeunesse & l'Amour

N'ont eu de peine à s'introduire.

425

OLIMPE.

L'aimable Couple !

LA COMTESSE.

Il n'est rien de si beau.

OLIMPE.

[23]

De leur petite Mascarade⁸³

Le dessein* est assez nouveau.

LA COMTESSE.

Il faut les écouter, car je me persuade

Qu'ils nous vont de l'Amour faire un joly tableau.

430

DIALOGUE DE L'AMOUR

ET DE LA JEUNESSE.⁸⁴

LA JEUNESSE.

Quoy que vous nous voyiez ensemble,

C'est assez rarement que nous sommes d'accord.

⁸³ « Divertissement agréable, et ingénieux de carnaval, où l'on se masque. » [Richelet, 1680]

⁸⁴ 1^{er} divertissement offert à la Comtesse : chaque introduction d'un intermède dans la pièce s'accompagne d'une modification de la versification qui s'exprime par une irrégularité dans la longueur des vers. Par respect de l'édition originale, nous avons respecté la taille des caractères ainsi que la police qui était utilisées, d'où le changement de mise en page.

L'AMOUR.

*Comme tout me cede, il me semble
Que me ceder aussi ne vous feroit pas tort.*

LA JEUNESSE.

<i>Moy, vous ceder ! & pourquoy je vous prie ?</i>	435
<i>Si vous avez des charmes assez doux,</i>	
<i>Qui plaisent en coqueterie,</i>	
<i>Je me fais aimer plus que vous.</i>	
<i>Jamais je ne quitte personne,</i>	
<i>Qu'on ne s'en fasse un dur tourment.</i>	440
<i>Helas ! dit-on, faut-il si promptement</i>	
<i>Que la Jeunesse m'abandonne ?</i>	
<i>Mais quand le noir chagrin* de vos transports* jaloux</i>	
<i>Force deux Cœurs à la rupture,</i>	
<i>On y trouve un repos si doux,</i>	445
<i>Qu'on vous laisse aller sans murmures</i>	
<i>Et je ne sçache que les Fous,</i>	
<i>Qui mal guéris de leur blessure,</i>	
<i>Veüllent renoüer avec vous.</i>	

L'AMOUR. [24]

<i>Et quand on ne rompt point, est-il douceurs pareilles ?</i>	450
--	-----

LA JEUNESSE.

<i>C'est un miracle dont le bruit</i>	
<i>Vient rarement à mes oreilles,</i>	
<i>Mais regardons le degoust qui le suit.</i>	
<i>Ce n'est pas comme la Jeunesse</i>	
<i>Qui se trouve aimable en tout temps,</i>	455
<i>Vous n'avez point d'agrément qui ne cesse</i>	
<i>Pour peu que vous alliez au dela du Printemps.</i>	
<i>Quand l'age vient, la belle chose</i>	
<i>Que les soupirs de deux Amans Barbons⁸⁵ !</i>	
<i>A quoy peuvent-ils estre bons</i>	460
<i>Qu'à plaindre leur métamorphose ?</i>	
<i>Ce n'est plus en douceurs qu'ils passent tout le jour,</i>	
<i>L'un dort tandis que l'autre gronde ;</i>	
<i>Et jamais on ne vit au monde</i>	
<i>Rien de si sot* qu'un vieil amour.</i>	465

⁸⁵ « Le mot s'est employé familièrement pour désigner un vieillard, un vieux beau [...]. Courant dans l'usage classique, le mot s'applique alors à un homme vieillissant et ennuyeux par rapport aux activités galantes. » [Dictionnaire étymologique de la langue française, Le Robert].

L'AMOUR.

*De vos jeunes attraits vous faites bien la fiere.**

LA JEUNESSE.

*On la feroit à moins ; par tout je saute aux yeux,
On me nomme par tout des Beautez la premiere,
Et c'est en quoy sur vous je l'emporte encor mieux :
Car enfin pour me vaincre, employez ruse, adresse,
Cherchez artifice*, détours,
Il n'est point de laide Jeunesse,
Mais il est de vilains Amours.*

470

L'AMOUR.

Vous croyez que je me chagrine
De vous voir ravalier mes droits ?*

475

LA JEUNESSE.

*Il n'est point défendu de faire bonne mine,
Quoy qu'on enrage quelquefois.
Pour moy je n'aime que la joye ;
Et malgré nos debats qui durent trop longtemps,
Il faut qu'à danser je m'employe.*

[C, 25]

480

L'AMOUR.

Danser ! Ignorez-vous qu'on a...

LA JEUNESSE.

*Je vous entens ;
Mais je puis tout comme Déesse,
En vain on croiroit m'arrester :
D'ailleurs rien ne sçauroit contraindre la Jeunesse,
Et qui voudroit l'empescher de sauter,
La feroit mourir de tristesse.*

485

L'AMOUR.

Songez-y bien, j'appréhende pour vous.

LA JEUNESSE.

Chacun doit souîtenir son Rôle.

L'AMOUR.

*Il est vray, la Jeunesse est touûjours un peu folle,
Et l'on ne prend pas garde aux Foux.*

490

La Jeunesse danse un Ménüet.⁸⁶

OLIMPE.

La cadence à trouver ne luy fait point de peine.

LA COMTESSE.

Elle est née à la Danse, & peut s'en faire honneur.

L'AMOUR *au More qui l'a amené.*

Tandis qu'elle reprend haleine,
Approchez, nostre Conducteur,
C'est à vous d'entrer sur la Scène.

495

CHANSON ITALIENNE DU MORE.

[26]

*Occhi neri, il cui splendore
Hora uccide, hora da vita,
Al mio cuore
Che si muore
Deh, pietosi date aita.*

500

*Quel sol di gioventù ch'in voi risplende,
Quei raggi ridenti onde ognun s'accende,
V'insegnano pietà, non già rigore.*

*Occhi neri, il cui splendore
Hora uccide, hora dà vita,
Al mio cuore
Che si muore
Deh, pietosi date aita.*

505

*Con sguardi lusinghieri,sftrali di fuoco
Begli occhi, nel petto colto m'havete,
S'ajuto cortese non mi porgete,
Ahime, ch'io vo morendo à poco à poco.*

510

*Sù, sù, dunque che fate,
Pupille adorate?
Con sguardo amoroso,
Non piu disdegnoso,
La piaga sanate
D'un' alma ferita.
Ahi che troppo tardate.*

515

⁸⁶ Le menuet est une danse de bal et de théâtre à trois temps adoptée sous Louis XIV. Il qualifie également l'air sur lequel on le danse. Pour plus de précision se référer à l'introduction.

Deh, che non mirate 520
Che già nel moi seno
Lo spirio vien meno,
E stà fu l'uscita.

Occhi neri, il cui splendore [27]
Hora uccide, hora dà vita, 525
Al mio cuore
Che si muore
Deh, pietofi date aita.⁸⁷

OLIMPE.

En toute Langue on vous dit des douceurs⁸⁸.

LA COMTESSE.

Ignorant qui me les adresse, 530
 Ce sont d'assez vaines ardeurs*.
 Mais laissons parler la Jeunesse.

LA JEUNESSE.

Hé bien, de moy que dites-vous, Amour ?

L'AMOUR.

A danser, à sauter, employez tout le jour,
 Cela n'a rien qui m'intéresse ; 535
 Mais puis qu'aucun de nous n'est d'humeur à céder,
 Il faut de moins nous accorder,
 Pour louer dignement cette belle Comtesse.

LA JEUNESSE.

La louer ? ce n'est point mon fait,
 Je ne pourrois assez éléver son mérite, 540

⁸⁷ Yeux noirs, dont la splendeur/Par moment tue, par moment donne la vie,/A mon cœur/Qui se meurt/De grâce, compatissants, venez au secours/Ce soleil de jeunesse qui en vous resplendit,/Ces rayons rieurs dont chacun s'éclaire,/Vous enseignent la pitié, non pas la rigueur./Yeux noirs, dont la splendeur/Par moment tue, par moment donne la vie,/A mon cœur/Qui se meurt/De grâce, compatissants, venez au secours/Avec des regards flatteurs, des flèches de feu/Beaux yeux, dans la poitrine vous m'avez frappé,/Si un secours courtois vous ne m'offrez pas,/Hélas, je vais mourir peu à peu./Allez, allez, que faites vous donc/Pupilles adorées ?/Avec un regard amoureux,/Et non dédaigneux/La plaie guérissez/D'une âme blessée./Aïe que trop vous tardez./De grâce pourquoi ne regardez-vous pas/Que déjà dans mon sein l'esprit s'affaiblit,/Et qu'il est sur le point de s'en aller./Yeux noirs, dont la splendeur/Par moment tue, par moment donne la vie,/A mon cœur/Qui se meurt/De grâce compatissants, venez au secours.

⁸⁸ Précisons que le changement de versification qui s'exprime par une irrégularité dans la longueur des vers, s'appliquent également aux spectateurs du divertissement.

Et j'aime mieux en estre quite
 Pour ma Guirlande & ce Bouquet.
 Prenez, d'une Déesse il n'est rien qu'on refuse.

L'AMOUR.

Pour moy qui cherche à voir tous les Cœurs sous ses loix,
 Je scay comme il faut que j'en use, 545
 Et veux mettre à ses pieds mon Arc & mon Carquois⁸⁹.

*OLIMPE reprenant le Carquois de l'Amour,
 D'où elle tire un Billet parmy les Fleches.
 Qu'il est bien fait ! Mais Dieux ! A l'aimable Comtesse.
 Madame, c'est à vous que ce Billet s'adresse.*

LA COMTESSE.

[28]

Lisons.

OLIMPE.

De l'Inconnu j'admire le talent,
 Tout ce qu'il fait enchante.

LA COMTESSE.

Il n'est rien plus galant*. 550

Elle lit.

*Quoy que ma passion extrême
 Me fasse un souverain bonheur
 Du plaisir de vous dire à quel point je vous aime,
 Permettez que l'Amour vous parle en ma faveur,
 Avant que je parle moy-mesme : 555
 J'ose attendre beaucoup d'un entretien si doux.
 Eh, qui scait mieux que luy ce que je sens pour vous ?*

OLIMPE.

C'est s'exprimer avec tendresse*.

LA COMTESSE.

On dit plus qu'on ne sent ; mais je veux à mon tour
 Faire présent à la Jeunesse. 560

La Comtesse luy donne un Diamant.

⁸⁹ L'arc et le carquois sont les attributs de Cupidon personnage mythologique représentant l'Amour.

LA JEUNESSE.

J'accepte cette Bague, attendant l'heureux jour
 Où vous sçaurez pour qui je m'intéresse*.

LA COMTESSE.

Je ne donne rien à l'Amour ;
 Il se vante, & je crains ses contes ordinaires.

L'AMOUR.

Par lui-mesme l'Amour trouve à se contenter ; 565
 Et tant qu'il se fait écouter,
 Il n'est pas mal dans ses affaires.

L'Amour & la Jeunesse s'en vont avec le More.

OLIMPE.

[29]

On les a bien instruits.

LA COMTESSE.

Tâche à les amuser.

Virgine ; Les Enfans n'aiment point à se taire,

Et de nostre Inconnu par eux...

VIRGINE.

Laissez-moy faire,

570

En badinant* je les feray jaser.

Fin du Premier Acte.



[30]

ACTE II.

SCENE PREMIERE.

OLIMPE, MELISSE.

MELISSE.

Ainsi par une veuë au Chevalier fatale,
 La Comtesse en ces lieux trouve en vous sa Rivale ?

OLIMPE.

Il est vray, c'est icy que j'ay pris malgré moy
 Ce qui vers le Marquis a fait pancher ma foy*. 575
 A le voir, à l'entendre à toute heure exposée,
 J'ay crû ne risquer rien, & me suis abusée* :
 Son Esprit engageant, son air plein de douceur,
 Sa mine, tout pour luy m'a demandé mon cœur.
 Pour peu qu'on se hazarde* aupres d'un vray mérite,
 Que la raison est foible, & que ce cœur va viste ! 580
 D'un tendre mouvement l'appas flatteur & doux
 M'a fait voir la Comtesse avec des yeux jaloux.
 S'il luy parle un moment, je m'en sens inquiète⁹⁰,
 Et trop pleine du trouble où ce chagrin* me jette,
 Dans ce Bois frais & sombre où je la viens trouver,
 Je la cherche à pas lents, & n'aime qu'à resver. 585

MELISSE.

[31]

Mais vous n'ignorez pas qu'il aime la Comtesse ?

OLIMPE.

Nous pouvons l'un & l'autre avoir mesme foiblesse ;
 J'aimois le Chevalier, avant ce changement, 590
 Du moins je le soufrois* en qualité d'Amant* :
 Cependant le Marquis fait balancer mon ame,
 Et quoy qu'à la Comtesse il ait montré de flame*,
 Que sçait-on si l'Amour, pour m'assurer sa foy*,
 N'aura pas fait en luy, ce qu'il a fait en moy ? 595

⁹⁰ Diérèse : le mot compte pour 3 syllabes.

Tu sçais ce qu'il m'a dit ; loin qu'il en prenne ombrage.
Il voit avec plaisir que l'Inconnu l'engage,
Qu'il s'en fasse estimer, & voudroit que l'Amour,
Pour les unir ensemble, eust déjà pris le jour.
Me découvrir ainsi le secret de son ame, 600
Melisse, n'est-ce pas me parler de sa flame*,
Et me dire à demy que son cœur tout à moy
N'aspire qu'au bonheur de dégager sa foy* ?

MELISSE.

Gardez de vous flater, on croit ce qu'on désire,
Mais souvent...

OLIMPE.

605

Ne crains rien ; Si pour luy je soûpire*,
L'Amour qui m'y constraint, se conduira si bien,
Qu'aux yeux de la Comtesse il n'en paroistra rien.
Tout ce que je prétens, est de vanter sans cesse
Les soins de l'Inconnu, son esprit, son adresse ;
Et si de cet amour son hymen* est le prix,
Je pourray faire alors expliquer le Marquis. 610

MELISSE.

Ainsi le Chevalier n'a plus rien à prétendre ?

OLIMPE.

Le voicy ; je ne puis refuser de l'entendre ;
Mais son amour du mien s'est un peu trop promis.

[32]

SCENE II.

LE CHEVALIER, OLIMPE, MEUISSE

LE CHEVALIER

Madame, apprenez-moy quel espoir m'est permis. 615
Mon chagrin* ne peut plus se forcer au silence ;

Je vous vois, vous retrouve apres un mois d'absence,
Et vous me recevez d'un air froid, sérieux...

OLIMPE.

Je resve, & j'en ay pris l'habitude en ces lieux :
A me bien divertir quelques soins qu'on emploie, 620
Il y manque toujours quelque chose à ma joye,
La Campagne n'a point les charmes de Paris.

LE CHEVALIER.

Quelle réponse helas ! C'est donc tout ce qu'emporte
Cette parfaite ardeur*...

OLIMPE. [33]

Je l'avoüe elle est forte,
Vos feux* par cent devoirs m'ont esté confirmez ; 625
Mais de grace, est-ce vous, ou moy, que vous aimez ?
Je parois à vos yeux bien faite, belle, aimable,
Vous me cherchez ; dequoy vous suis-je redevable ?
Forcez-vous en cela vostre inclination ?
Et quand vous me parlez d'ardeur*, de passion,
Si le secret panchant qui pour moy vous inspire,
Ne vous attiroit pas autant qu'il vous attire,
Ne trouvant rien en moy qui pût vous enflamer*,
Pour mes seuls intérêts me pourriez-vous aimer ?
De vos prétentions voyez l'abus extréme ; 630
Parce que je vous plais, il faut que je vous aime,
Et je dois vous payer de la nécessité
Qui vous tient malgré vous dans mes fers⁹¹ arresté.
Tachez de les briser, si leur poids vous étonne*,
Sinon, mon cœur est libre, attendez qu'il se donne ; 640
Et quoy qu'enfin pour vous sa conquête ait d'appas,
N'exigez point de luy ce qu'il ne vous doit pas.

LE CHEVALIER.

Ah contre mon amour je voy ce qui s'apreste,
On veut...

⁹¹ « L'Amour me tient dans vos fers. » [Richelet, 1680] Mot appliqué à l'amour pour montrer l'emprise que peut exercer ce sentiment sur quelqu'un.

OLIMPE.

Finissons-là, j'ay quelque chose en teste ;
 Et comme je vous crois généreux & discret, 645
 Je veux bien avec vous n'en pas faire un secret.
 L'Inconnu par ses soins offre icy son hommage*,
 A luy vouloir du bien quelque intérêt m'engage.

LE CHEVALIER.

Qu'entens-je ? L'Inconnu ! Madame l'aimez-vous ?
 Me quittez-vous pour luy ? sera-t-il vostre Epoux ? 650
 Vous a-t-il fait parler ?

OLIMPE. [34]

Voila de jalouzie
 Comme souvent sans cause on a l'ame saisie.

LE CHEVALIER.

Il est galant*, je voy que vous en faites cas ;
 Vous dédaignez mes vœux, & je ne craindrois pas ?

OLIMPE.

Non, puis que si pour luy ma bonté s'intéresse, 655
 Ce n'est que pour luy faire épouser la Comtesse.

LE CHEVALIER.

Favorable assurance ! En des maux si pressans,
 Pardonnez si d'abord l'Inconnu...

OLIMPE.

J'y consens,
 Mais à condition que pour servir sa flame*
 Vous verrez la Comtesse, & ferez...

LE CHEVALIER.

Moy, Madame ! 660
 Le Marquis qui l'adore est mon Amy.

OLIMPE.

Fort-bien,
 Le Marquis vous est tout, & je ne vous suis rien.

LE CHEVALIER.

Madame...

OLIMPE.

A l'Amitié l'on voit un cœur fidelle,
Prompt, ardent ; pour l'Amour, c'est une bagatelle*.

LE CHEVALIER.

Mais si du Marquis...

OLIMPE.

Non, faites-vous son appuy, 665
Je veux bien qu'il l'emporte, & vous laisse avec luy.
Adieu.

[35]

SCENE III.

LE MARQUIS, LE CHEVALIER.

LE MARQUIS.

De quel chagrin* vous vois-je atteint ? Il semble
Qu'elle sort en colere ; estes-vous mal ensemble ?

LE CHEVALIER.

Oüy, Marquis, & jamais Amant* ne fut traitté
Avec tant d'injustice & tant de cruauté. 670
C'est peu que je la trouve icy toute changée,
A nuire à vostre amour elle s'est engagée,
Et veut me voir servir l'Inconnu contre vous.

LE MARQUIS.

Si vous la⁹² refusez, j'approuve son couroux* ;
Qui se déclare Amant*, doit tout à ce qu'il aime. 675

⁹² « La », complément d'objet de « refuse », représente Olimpe : le Chevalier refuse Olimpe, et la proposition que cette dernière lui a faite.

LE CHEVALIER.

Contre un parfait Amy ; contre un soy-mesme ?

LE MARQUIS.

L'Amour n'excepte rien.

LE CHEVALIER.

Pour ne pas l'irriter,

Je vous trahirois ! Non, laissons-la s'emporter ;
Le temps, & la raison, éteindront sa colere.

LE MARQUIS.

Une Maistresse* ordonne, il faut la satisfaire ; 680
Parlez pour l'Inconnu : tous vos soins employez
Peut-estre me nuiront moins que vous ne croyez.

LE CHEVALIER.

La Comtesse l'estime, & son ame incertaine
Peut malgré vostre amour...

LE MARQUIS.

[36]

N'en soyez point en peine,

Sur elle, sur son cœur je fais ce que je puis. 685

LE CHEVALIER.

Comprenez-vous assez quels seroient mes ennuis*,
S'il falloit que par moy...

LE MARQUIS.

Vous n'avez rien à craindre,

Empeschez seulement Olimpe de se plaindre.

LE CHEVALIER.

Plus je vous vois agir en Amy généreux,
Plus j'ay de répugnance à combattre vos feux* : 690
Je m'oppose pour vous à ce qu'Olimpe exige
Et crains tant d'obtenir...

LE MARQUIS.

Ne craignez rien, vous dis-je ;

Et sans examiner le péril que je cours,

Assurez, s'il se peut, le repos de vos jours,
Je le verray sans peine.

LE CHEVALIER.

O bonté que j'admire ! 695
 Que ne vous dois-je point, & que puis-je vous dire ?
 Je vay rejoindre Olimpe, & malgré sa froideur
 Luy jurer d'un Amant* la plus soûmise ardeur*,
 Je luy promettray tout ; mais malgré ma promesse
 J'auray tant de reserve en voyant la Comtesse, 700
 Que ce qu'à l'Inconnu je presteray d'appuy,
 Faisant peu contre vous, ne fera rien pour luy.

[37]

SCENE IV.

LE MARQUIS, VIRGINE.

LE MARQUIS.

Virgine ?

VIRGINE.

Vous riez ? D'où vous vient cette joye ?

LE MARQUIS.

De voir contre elle-mesme Olimpe qui s'employe.
 Le Chevalier, d'erreur comme elle prévenu,
 Va tâcher, pour luy plaire, à servir l'Inconnu. 705
 J'ay quelque part sans doute à ce qu'on luy fait faire.

VIRGINE.

Qu'on est dupe souvent !

LE MARQUIS.

Le plaisant de l'affaire,
 C'est qu'Olimpe qui croit par là me conserver,
 Brigue* pour moy le cœur qu'elle veut m'enlever. 710

VIRGINE.

Cependant vous aviez besoin de mon adresse,
Quand j'ay suivy tantost l'Amour & la Jeunesse.

LE MARQUIS.

Et qu'as-tu dit pour eux ?

VIRGINE.

Qu'ils ont d'abord couru
Se jettent en Carosse, & qu'ils ont disparu.

LE MARQUIS.

Et la Comtesse ?

VIRGINE.

Elle est dans une peine extrême, 715
Et semble partagée entre vous & vous-mesme.
Je viens de lui vanter vos tendres sentimens, [38]
Elle a rendu justice à leurs empressemens* ;
Puis avec un soûpir* que l'Amour a fait naistre,
Que n'est-il l'Inconnu, m'a-t-elle dit !

LE MARQUIS.

Peut-estre 720

Si je me déclarois, son cœur sans embarras,
Quoy que touché pour moy, ne le sentiroit pas.
Ne précipitons rien.

VIRGINE.

C'est l'humeur de la Dame,
Le mérite la charme, il peut tout sur son ame ;
Mais il faut luy laisser vouloir ce qu'elle veut. 725

LE MARQUIS.

L'Amour est consolé, quand il fait ce qu'il peut.
Elle paroist ; je vay pousser le stratagème,
Et faire quelque temps le jaloux de moy-mesme ;
C'est le plus seûr moyen d'affermir mon bonheur.

SCENE V.

LA COMTESSE, LE MARQUIS,
VIRGINE.

LE MARQUIS.

Madame, je vous trouve un air sombre, resveur, 730
 Il me gesne*, il m'alarme, & cependant je n'ose
 Permettre à mon amour d'en demander la cause,
 Peut-estre quand mon cœur s'attache tout à vous,
 Le vostre cherche ailleurs des hommages* plus doux.
 Vous ne répondez point ? Je le voy trop, Madame, 735
 Un autre feu* sans doute est contraire à ma flame* ;
 Malgré ce que le temps m'a dû prester d'appuy, [39]
 C'est l'Inconnu qu'on aime, & vous pensez à luy.

LA COMTESSE.

Vous l'avez deviné. Ses galantes* manieres,
 Si propres à gagner les Ames les plus fieres*, 740
 M'obligent tellement, qu'à ce qu'il fait pour moy,
 Un peu de resverie est le moins que je doy :
 Je puis me la souffrir* sur tout ce qui se passe.

LE MARQUIS.

Quoy, Madame, un Rival...

LA COMTESSE.

D'un ton plus bas, de grace.
 S'il m'occupe l'esprit, vous devez présumer 745
 Que c'est pour le connoistre, & non pas pour l'aimer.
 Apres ce que pour moy ses soins marquent de zele*,
 La curiosité⁹³ n'est pas fort criminelle ;
 Et vous-mesme déjà vous auriez dû tâcher
 D'éclaircir le secret qu'il aime à nous cacher. 750

LE MARQUIS.

Je vous l'éclaircirois : Promettez-moy, Madame,
 Que vostre main sera l'heureux pris de ma flame* ;
 Et pour le découvrir, je fais ce que je puis.

⁹³ Diérèse : le mot compte pour 5 syllabes.

LA COMTESSE.

Cherchez à me tirer de la peine où je suis,
Vous me ferez plaisir, & je vous le conseille.

755

LE MARQUIS.

Est-il contre un Amant* injustice pareille ?
Si l'Inconnu par moy se découvre aujourd'huy,
Voudrez-vous point encor que je parle pour luy ?
Qu'en faveur de son feu* le mien vous sollicite ?
Il peut, je le confesse, avoir plus de mérite,
A l'ardeur* de ses soins donner un plus grand jour,
Mais jamais, quoy qu'il fasse, il n'aura plus d'amour.

760

LA COMTESSE.

[40]

Je le veux croire ainsy, mais puis-je avec justice
De son attachement vous faire un sacrifice,
Avant qu'avec luy-mesme une civilité⁹⁴
Marque au moins que je sçay ce qu'il a mérité ?

765

LE MARQUIS.

Le détour est adroit autant qu'il le peut estre,
Il faut estre civile afin de le connoistre ;
Et vous donnant à luy, quand vous le connoistrez,
L'Etoile est le garand où vous me renvoyez⁹⁵.

770

LA COMTESSE.

Ainsi c'est de nos cœurs l'Etoile qui dispose ?

LE MARQUIS.

Mais...

LA COMTESSE.

Je hay les raisons quand je veux quelque chose ;
Et j'avois toujours crû que la soûmission
D'un véritable Amant* marquoit la passion.

⁹⁴ « Maniere honneste, douce et polie d'agir, de converser ensemble. » [Furetière, 1690]

⁹⁵ Ce vers évoque le rapport au destin, l'Etoile étant le symbole de la destinée. « En astrologie étoile se dit d'un astre en tant qu'il exerce une influence sur la destinée de quelqu'un (1549) » [Dictionnaire historique de la langue française, Le Robert]

LE MARQUIS.

Oüy quand il peut...

LA COMTESSE.

Marquis, voyez ce que vous faites ; 775

J'aime en qui m'ose aimer, des volontez sujettes,
Et qu'on m'estime assez, pour croire aveuglement,
Que tout ce que je veux, je le veux justement.

LE MARQUIS.

Mon malheur est certain. J'ay de bons yeux, Madame,
Vous cherchez un prétexte à rejeter ma flame* ; 780
Si je desobeïs, ç'en est fait, plus d'espoir ;
Et si de mon Rival... Moy, vous le faire voir ?
Non, qu'il cherche luy-mesme à se faire connoistre,
Ce ne sera jamais que trop tost, & peut-estre...

LA COMTESSE.

[D, 41]

Suffit ; j'aime à sçavoir, Marquis, ce que je sçais ; 785
Vous m'osez refuser, & je m'en souviendray.

SCENE VI.

LA COMTESSE, OLIMPE,
LE CHEVALIER, LE MARQUIS,
VIRGINE, MELISSE.

LE CHEVALIER.

Quoy que j'ignore encor quel spéctacle on appreste,
Je puis vous préparez à quelque grande Feste,
Madame ; dans ce Bois j'ay veu des Gens épars*,
Qui pour vous la donner, viennent de toutes parts. 790
Ils s'avancent vers vous.

LE MARQUIS.

Vous devez les attendre,

Madame, & l'Inconnu ne sçauroit moins prétendre ;
 Il connoist mieux que moy ce que c'est qu'estre Amant*,
 Par tout il vous régale.

LA COMTESSE.

Et toûjours galamment ;
 Du moins j'ay tout sujet d'en estre satisfaite. 795

LE MARQUIS.

Vous pouvez l'écouter, voicy son Interprete.

[42]

SCENE VII.

LA COMTESSE, LE MARQUIS,
 LE CHEVALIER, OLIMPE,
 LA MONTAGNE representant
 Comus⁹⁶, VIRGINE, MELISSE,
 Suite de Comus.

COMUS⁹⁷.

Madame, par hazard*, si Comus est un Dieu
 Qui soit de vostre connoissance,
 Vous le voyez en moy qui parois en ce lieu
 Pour vous jurer obeissance. 800
 Je suis un grand Maistre en Festins,
 A les bien ordonner on connoist mon génie* ;
 Et l'amour dont le goust fut toûjours des plus fins,
 Voulant en bonne compagnie
 Vous donner un Régal approchant des Divins, 805
 M'a fait Maistre d'Hostel de la Ceremonie.

⁹⁶ « Comus est une divinité que les anciens faisaient présider aux festins et aux réjouissances nocturnes. Il était représenté sous la figure d'un jeune homme chargé d'embonpoint, couronné de roses ou de myrte, tenant un vase d'une main, et de l'autre un plat de fruits ou de viande. » [Grand Dictionnaire historique de Louis Moreri].

⁹⁷ 2^{ème} divertissement offert à la Comtesse : cf. note p. 26.

C'est un Dieu, quoy que tres-petit,
 A qui l'on peut céder sans honte :
 Marchez sous sa conduite, & rendez-vous plus prompte
 A faire tout ce qu'il vous dit,
 Vous y trouverez vostre compte.

810

LA COMTESSE.

Sur l'espérance des douceurs⁹⁸
 Dont l'Amour doit combler nos cœurs,
 Quand une fois il s'en empare,
 Je suivrois volontiers ses pas :
 Mais comme il est Enfant, j'ay peur qu'il ne s'égare, [43]
 Et j'aime à ne me perdre pas.

815

COMUS.

Avancez, il est temps, Viste, que l'on commence.

Il fait signe à des Païsans qui s'avancent, & qui forment un berceau composé de dix Figures isolées en forme de Termes de bronze doré, cinq de chaque costé, l'une d'Homme, & l'autre de Femme, tenant chacune en l'une de leurs mains un Bassin de porcelaine remply de toute sorte de Fruits en pyramide. Ces Figures depuis la ceinture, se terminent en Guaines, & ces Guaines sont environnées de Pampres de Vigne chargez de Raisins. Chaque Figure est portée sur son Piedestal de marbre d'Orient, où il y a des petites Consoles dans les saillies qui soutiennent des Porcelaines de différentes manieres, remplies de Pyramides de Fruits aussi beaux que les autres. Du milieu de ces Consoles pendent des Festons de Fleurs. Toutes les Figures de ce Berceau portent sur leurs testes de grands Vases de porcelaine qu'elles soutiennent d'une main, & qui sont remplis en confusion de Fleurs naturelles. Les Ceintres⁹⁹ naissent de ces Fleurs, & forment des Figures ceintrées de différentes manieres de verdure coupée, d'où pendent des Festons de Fleurs & de toile d'or. L'optique de ce Berceau où devroit estre un Bufet, est d'une manière toute extraordinaire. On y voit plusieurs degrez de gazon, & sur le plus élevé paroist un Bacchus¹⁰⁰ tenant d'une main un Vase d'or, & de l'autre une Coupe. Il est environné de plusieurs Vases d'or & d'argent. La Déesse des Fruits est à son aisle droite, & à sa gauche Cerés¹⁰¹ tient dans une Corbeille ce qui est de son ministere. Flore est un peu plus bas. On voit à ses costez [44] de grandes Corbeilles de Fleurs ; & comme elle en tient encor beaucoup, on connoist qu'il en couvre tout le gazon qui l'environne ; ce qui se remarque par celles qui sont déjà sur ce gazon. Au dessous de Flore¹⁰² on voit l'Abondance¹⁰³ avec deux Cornets qu'elle vuide dans deux Corbeilles que tiennent deux Satyres qui sont sur un degré plus bas, à demy courbez, & en posture de Gens qui reçoivent. Entre toutes ces Figures paroissent Pan & Sylvain¹⁰⁴, accompagnez d'Orphée¹⁰⁵ qui tient son

⁹⁸ Cf. note du vers 529, page 30.

⁹⁹ Ceintre :arc de cercle, courbure.

¹⁰⁰ « Bacchus est un dieu représentant l'art de planter la vigne, de moissonner et de négocier. On lui attribue un objet : le thyrse, une petite lance couverte de feuilles de vigne et de lierre ayant au bout une pointe en forme de pomme de pain ». [Grand Dictionnaire historique de Louis Moreri].

¹⁰¹ « Cérès est considérée par les anciens comme la déesse des grains et des fruits et à la charge d'apprendre aux hommes l'art de cultiver la terre. » [Ibidem].

¹⁰² « Flore est la déesse des fleurs. Elle fut femme de Zéphyre. » [Ibidem].

¹⁰³ Abondance est une déesse couverte de fleurs représentée avec une corne remplie de fruits.

¹⁰⁴ Pan&Sylvain : « Pan était considéré comme le Dieu de la nature. On composait son image des principales choses qui se voient dans le monde. Il pouvait être aussi représenté sous la forme d'un bouc. » « Sylvain est un

Lut, & les deux autres des Flustes. Le tout est finy par un degré de gazon aux deux bouts duquel il y a des Scabelons¹⁰⁶ fort riches, & portant chacun un grand Vase d'or ; de sorte que sans avoir dressé un Bufet de la manière ordinaire, on en voit paroistre un beaucoup plus beau & auquel il ne manque rien, puis que Bacchus & Ceres y apportent ce qu'on peut attendre d'eux, & que Flore elle-mesme prend soin de le venir orner.

LE CHEVALIER à *la Comtesse*

Tant de Galanterie* a droit de vous charmer,
Madame.

OLIMPE.

N'épargner ny peine, ny dépense, 820
Pour fournir des plaisirs toûjours en abondance,
C'est là ce qui s'appelle aimer.

COMUS.

Madame, il ne faut point différer davantage :
Quand l'Amour, dont je prens icy les intérêts,
Par ce Régal vous rend un tendre hommage, 825
Vous connoissez à quel usage
En sont destinez les apprests.

LA COMTESSE.

Je ne veux pas les laisser inutiles,
Olimpe y prendra part ainsi que son Amant*. [45]

OLIMPE.

Volontiers ; les refus sont assez difficiles, 830
Quand on agit si galamment.

LA COMTESSE.

J'ay besoin d'une main, la vostre est-elle preste,
Marquis ?

LE MARQUIS.

Vous vous moquez, je croy.

dieu champêtre qui présidait aux forêts, aux troupeaux. Certains disent que Pan et Sylvain sont les mêmes divinités. » [*Ibidem*].

¹⁰⁵ « Orphée est un ancien poète grec qui florissait avant Homère. La fable a feint que les rivières arrêtaient leurs cours et que les arbres et les rochers marchaient pour l'entendre et que même les bêtes les plus farouches s'adoucissaient au son de sa voix. » [*Ibidem*].

¹⁰⁶ Scabelon : terme d'architecture : pied d'estale ou socle surlequel on pose des bustes, des girandoles...

LA COMTESSE.

Non, vous me conduirez.

LE MARQUIS.

Je renonce à la Feste,

Elle n'est pas faite pour moy.

835

LA COMTESSE.

Point d'excuses, point de défaites,

Je veux que vous veniez.

LE MARQUIS.

Eh Madame.

LA COMTESSE.

Eh Marquis,

Sans façon, croyez-moy, faites ce que je vous dis ;

Vous vous montrez plus jaloux que vous n'estes.

LE MARQUIS.

Justement.

LA COMTESSE.

Je connois vostre cœur mieux que vous,

840

Et c'est si rarement que le trouble* y peut naistre...

LE MARQUIS.

Oüy, Madame, j'ay tort de paroistre jaloux,

Car je n'ay pas sujet de l'estre.

Le Marquis sort

[46]

SCENE VIII.

LA COMTESSE, OLIMPE,
 LE CHEVALIER, VIRGINE,
 MELISSE, COMUS,
 Suite de Comus.

OLIMPE.

On diroit qu'il sort en couroux*.

LA COMTESSE.

Il aura tout loisir de s'en rendre le maistre :
 Cependant divertissons-nous.

845

COMUS.

Tandis que vous ferez une épreuve* agreable
 Des douceurs que ces fruits offrent aux Curieux,
 L'Amour qui m'employe en ces lieux,
 M'a fait chercher ce qu'il a crû capable
 De pouvoir attacher vos yeux.
 Allons, faites de vostre mieux,
 Et qu'à l'envy* chacun se montre infatigable.

850

La Comtesse s'avance avec Olympe & le Chevalier vers les Corbeilles de Fruit ; & tandis que chacun choisit ce qui flate le plus son goust, les Païsans qui ont ordre de divertir la Comtesse, apres avoir fait quelques figures pour marquer leur joye, font un Jeu avec des Bastons, & l'ont à peine finy, que sans sortir du lieu où ils sont, ils paroissent tous en un moment vestus en Arlequins, & réjouissent la Comtesse par mille figures plaisantes.

LA COMTESSE.

[47]

On voit avec plaisir de semblables combats
 Qui ne font craindre pour personne.

855

COMUS.

Il seroit mal-aisé qu'ils manquassent d'appas,
 Quand c'est l'Amour qui les ordonne :
 Mais il est d'autres Dieux que moy,
 Qui se sont meslez de la Feste ;

860

Vertumne¹⁰⁷ y prend part, & je voy
Qu'ainsi que Pomone¹⁰⁸ il s'appreste
A raisonner sur son employ.

*Pomone & Vertumne s'avancent, & chantent
le Dialogue qui suit.*

DIALOGUE DE VERTUMNE ET DE POMONE.

VERTUMNE.

De quel chagrin, Pomone, as-tu l'ame saisie ?*

POMONE.

Si Vertumne a des yeux doit-il le demander ?

865

Je suis, quoy que Déesse obligée à céder ;

Puis-je le voir sans jalousie ?

Quand en faveur d'un Amant inconnu*

J'ay promis de venir régaler cette Belle,

L'avois crû ne trouver en elle

Que les appas d'une simple Mortelle,

870

Pour qui l'Amour estoit trop prévenu ;

Mais les Divinitez n'ont rien qui la surpassé,

Il n'est éclat qu'elle n'efface,

Et je viens d'avoir la douleur

Qu'aupres d'elle mes Fruits ont changé de couleur.

875

Apres un tel affront puis-je estre sans colere ?

VERTUMNE.

[48]

J'aurois la mesme plainte à faire.

J'ay beau, comme Dieu des Jardins,

Chercher à luy fournir toujours des Fleurs nouvelles :

Son teint en a de naturelles,

880

Dont l'éclat ternit mes Jasmins.

POMONE.

L'aveu que nous faisons augmente sa victoire.

VERTUMNE.

Le moyen de s'en dispenser ?

¹⁰⁷ « Vertumne fut ainsi appelé parce qu'il se changeait en toutes sortes de formes. Amoureux de la nymphe Pomone il l'a conquise en se métamorphosant en jeune beau. On fait de Vertumne le dieu des jardins. » [Grand Dictionnaire historique de Louis Moreri]

¹⁰⁸ « Pomone est la déesse des jardins et des fruits ». [*Ibidem*].

POMONE.

Elle est toute charmante, il faut le confesser.

VERTUMNE.

Baissons donc nos voix, & chantons à sa gloire,

885

Tous les deux ensemble.

Heureux, heureux l'Amant, dont la tendre langueur,
Pour meriter son choix, aura touché son cœur !*

CHANSON DE POMONE.

*Vous avez beau vous défendre,
Vous aimerez quelque jour.*

A l'Amour,

890

Sans attendre,

Pourquoy craindre de vous rendre ?

Chacun lui cede à son jour¹⁰⁹.

On n'a point de plaisirs sans tendresse,*

Sans amour on n'a point de bonheur.

895

Si d'un Cœur,

En langueur,

Les soucis partagez vous font peur,

Rendez-vous au beau feu qui le presse,*

Vous verrez qu'ils sont pleins de douceur.

900

CHANSON DE VERTUMNE.

[E, 49]

L'Amour est à suivre,

Laissez-vous charmer ;

Tout dois s'enflamer :*

Quel plaisir de vivre,

Sans celuy d'aimer ?

905

*Les plus belles chaines**

Font voir mille peines

A qui n'aime pas :

Mais quand on aime,

Ce n'est plus de mesme,

910

Tout est plein d'appas.

OLIMPE.

L'un & l'autre a¹¹⁰ la voix charmante.

¹⁰⁹ Signifie « au moment voulu » : chacun lui cède quand son jour est venu.

LE CHEVALIER.

LA COMTESSE.

O L I M P E .
L'Inconnu l'ordonnant, aviez-vous à douter
Qu'elle ne fust toute galante* ?

COMUS.
Hé bien, pour toucher vostre cœur,
Comus a-t-il sçeu satisfaire,
En Dieu d'importance et d'honneur,
A tout ce que l'Amour l'avoit chargé de faire ?

LA COMTESSE.
Comus peut s'assurer par tout de son bonheur,
Si Comus s'en fait un de plaisir.
Mais comme en Terre quelquefois
La Divinité s'humanise,
Le Dieu Comus pourroit m'apprendre à qui je dois
Le divertissement* dont il me voit surprise.

COMUS. [50]

C'est un secret qu'à conserver
Ma qualité de Dieu m'engage.

Si de ses soins l'Amour qui veut vous éprouver,
Peut espérer quelque avantage,

Il m'attend dans le Ciel où je le vay trouver,
Employez-moy pour le message.

LA COMTESSE.
Je ne m'explique pas ainsy,
Je veux connoistre avant qu'entrer en confidence.

COMUS.
Ma Suite est disparuë, & je suis seul icy. 935

¹¹⁰ Le verbe s'accorde distinctement à chaque sujet : les deux sujets sont chacun singuliers et distincts, ainsi le verbe applique cette distinction en s'accordant au singulier. Au XVII^e ce cas est fréquent.

Bon-soir, vivez en espérance
De sortir bientost de soucy.

LA COMTESSE.

Se taire ! se cacher si longtemps quand on aime !

VIRGINE.

J'avois crû par l'un deux, en luy parlant tout-bas,
Développer ce stratagème. 940
Mais apres quelques mots que peut-estre luy mesme,
En les disant, n'entendoit pas,
Il a, d'une vitesse extréme,
Pour s'éloigner, doublé le pas.

LA COMTESSE.

Pour moy je ne scay plus qu'en dire. 945

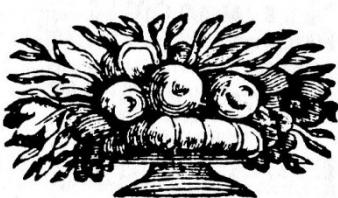
OLIMPE.

Le temps éclaircira l'amour de l'Inconnu,
Un peu de patience.

LA COMTESSE.

Il faut tâcher d'en rire,
En attendant que ce temps soit venu.

Fin du Second Acte.



[51]

ACTE III.

SCENE PREMIERE.

LA COMTESSE, OLIMPE,
VIRGINE.

LA COMTESSE.

Nommez ce sentiment fierté*, chagrin*, caprice*,
Quand je parle une fois, je veux qu'on obeïsse, 950
Et je ne prétens point, parce qu'on est jaloux,
Renoncer fortement aux plaisirs les plus doux,
Des vœux de l'Inconnu si le Marquis s'offence,
Il en doit redoubler ses soins, sa complaisance* ;
Et trop faire éclater l'ennuy* qu'il en reçoit, 955
C'est servir son Rival beaucoup plus qu'il ne croit.

OLIMPE.

En vain un peu d'aigreur contre luy vous anime ;
L'Inconnu, je le scay, partage vostre estime,
On ne peut condamner ce qu'il s'en est acquis,
Mais enfin vous devez vostre cœur au Marquis. 960

LA COMTESSE.

[52]

Moy ? je ne luy dois rien.

OLIMPE.

Et qu'a donc fait, Madame,
Ce long & tendre amour qui vous soûmet son ame ?
Pour vous rendre sensible il a tout essayé ;

Mille devoirs...

LA COMTESSE.

Hé bien, n'en est-il pas payé ?

OLIMPE.

Comment, est-ce qu'à luy vostre foy* vous engage ? 965

LA COMTESSE.

Il me voit quand il veut, que faut-il davantage ?
 Quoy, pour quelques soupirs*, pour un peu de langueur,
 Vous croyez bonnement qu'il faut donner son cœur ?
 S'engage qui voudra, je ne vay pas si viste,
 Avec tous mes Amans* chaque jour je m'acquitte, 970
 Et prétens que des vœux qui me sont adressez,
 Le plaisir de me voir les a récompensez.
 Tant qu'ils en usent bien, je leur fais bonne mine,
 J'écoute leurs douceurs, prens mon humeur badine* ;
 Je raille¹¹¹ : mais aussi quand on fait un faux pas, 975
 J'ay l'air sombre, je resve, & ne regarde pas,
 D'ailleurs point de caprice* ; & c'est par où j'engage
 Cette foule d'Amans* dont je reçois l'hommage* :
 Ma Cour est toûjours grosse, on y chante, on y rit ;
 Et quand l'un me déplaist, l'autre me divertit. 980

OLIMPE.

J'avois crû qu'au Marquis une secrete flame*
 Assuroit, quoy qu'on fist, l'empire de vostre ame ;
 Et plaignois l'Inconnu, dont les soins amoureux
 Ne pouvoient mérriter qu'il fust jamais heureux.
 S'y prendre de la sorte est un grand avantage ; 985
 Il doit n'estre qu'esprit, tout ce qu'il fait engage ;
 Et sans doute il faudroit, quand on l'a sçeu charmer, [53]
 Se mal connoistre en Gens, pour ne le point aimer.

LA COMTESSE.

Je ne sçay si pour luy j'ai plus que de l'estime,
 Mais de ce que je sens je me fais presque un crime, 990
 Et rougis en secret d'avoir tant de témoins
 Du trop de complaisance* où m'engagent ses soins.
 Rien n'est plus obligeant, j'en dois chérir la cause,
 Mais enfin il se cache, & c'est pour quelque chose.
 Tout galant* qu'il paroist, qui pourra m'assurer 995
 Qu'il mérite l'amour qu'il tâche à m'inspirer?
 Il est de Riches Sots*, qui pour certains usages
 Tiennent un Bel Esprit quelquefois à leurs gages,
 Et qui dans les Plaisirs qu'ils semblent inventer

¹¹¹ « Ce verbe signifie plaisanter, s'exprimer d'un air plaisant et enjoué. Faire des railleries. Se divertir par des railleries. » [Richelet, 1680]

N'ont de part que l'argent qu'on leur a fait couster. 1000
Que si tout au contraire il estoit geux ?

OLIMPE.

Madame,

Tant de Festes d'éclat qui vous prouvent sa flame*...

LA COMTESSE.

Il peut vivre d'emprunt, & sur le bien d'autrui
Faire, pour m'attraper, ce qu'il ne peut de luy :
Malgré moy quelquefois cette crainte m'occupe ; 1005
Je n'ay point encor eu le talent d'estre Dupe,
Et pour m'en garantir, je n'épargneray rien.

OLIMPE.

Mais si vous connoissiez sa naissance, son bien,
Qu'a tout dans sa personne...

LA COMTESSE.

Et le Marquis ? De grace,

Si j'aime l'Inconnu, que faut-il que j'en fasse ? 1010
Il n'est pas sans mérite, & doit estre écouté,
Par luy-mesme, ou du moins par l'ancienneté¹¹² :
De tout mes Protestans¹¹³ c'est le premier.

OLIMPE.

[54]

J'avoye

Qu'il a des qualitez bien dignes qu'on le louë,
L'air noble.

LA COMTESSE.

Qui des deux me conseilleriez-vous,

1015

Puis que j'en ay le choix, de prendre pour Epoux ?

OLIMPE.

Moy ?

¹¹² Diérèse : le mot compte pour 5 syllabes.

¹¹³ « Amant qui fait à une Dame des offres de service et d'amour, et qui luy promet fidelité. Cette riche veuve a quantité de *protestans* qui la recherchent, qui la veulent espouser. » [Furetière, 1690]

LA COMTESSE.

Vous vous étonnez* ?

OLIMPE.

Si...

LA COMTESSE.

Parlons d'autre chose.

On vous trouve chagrine*, aprenez-m'en la cause,
Le Chevalier s'en plaint, & ne scait que penser
De voir qu'il ne fait plus que vous embarasser.
D'où naissent les froideurs dont son amour s'alarme ?

1020

OLIMPE.

A ne rien vous cacher, la liberté me charme ;
Je tremble, & s'agissant d'un Maistre à me donner,
Un choix si hazardeux* commence à m'étonner*.

LA COMTESSE.

Ce Maistre à recevoir, dont le choix vous étonne*,
Ne fait pas tant de peur, quand l'Amour nous le donne :
C'est par nostre tendresse* un mal bien adoucy.

1025

OLIMPE.

Hé, Madame pourquoy me parlez-vous ainsy ?

LA COMTESSE.

Le trouble* de vos yeux me fait beaucoup entendre ;
Et quand le Chevalier...

OLIMPE.

[55]

Vous voulez m'entreprendre,

1030

Je quitte¹¹⁴, & me sentant trop foible contre vous,
Je vay chercher ailleurs des Ennemis plus doux.

¹¹⁴ « *Quitter*, signifie aussi, Se desister de quelque chose, cesser de s'y adonner. de s'y appliquer. » [Dictionnaire de l'Académie, 1694].

SCENE II.

LA COMTESSE, VIRGINE.

LA COMTESSE.

Elle a beau déguiser, je l'ay trop sceu connoistre,
Elle aime le Marquis.

VIRGINE.

Cela pourroit bien estre.

LA COMTESSE.

Je n'ay point à m'en plaindre ; avant que s'expliquer,
Avec un autre Amant* elle veut m'embarquer ;
Et si jamais l'Hymen* à l'Inconnu m'engage,
Je luy dois du Marquis abandonner l'hommage*.

1035

VIRGINE.

Elle y gagneroit peu ; les Cœurs que vous prenez,
A soûpirer* pour vous sont longtemps destinez,
Et le Marquis...

1040

LA COMTESSE

Je croy, sans trop faire la vainc,
Qu'à m'oublier si-tost il auroit quelque peine.
Mais enfin l'Inconnu que je brûle de voir,
Qu'en arrivera-t-il ?

VIRGINE.

Le voulez-vous scavoir ?

Un je-ne-sçay quel bruit a frapé mes oreilles,
Que des Bohémiens font icy des merveilles :
Si vous les consultez, peut-estre ils vous diront
De quel costé vos vœux à la fin tourneront.
Envoyez-les chercher.

1045

[56]

LA COMTESSE.

Sottise toute pure.

VIRGINIE.

Ils sont scavans, dit-on sur la Bonne-Aventure.

1050

LA COMTESSE.

Par des Bohémiens¹¹⁵ éclaircir mon destin !

VIRGINE.

Comment ? Vous allez bien chez Madame Voisin¹¹⁶ ?
En scait-elle plus qu'eux ?

LA COMTESSE.

J'y vais par compagnie*.

VIRGINE.

Mon Dieu, comme à beaucoup, c'est là vostre manie.
Les Femmes ont ce foible, on ne les peut tenir,
Elles courent par tout où se dit l'avenir :
Et pour une réponse ou fausse, ou véritable,
J'en scay qui volontiers iroient trouver le Diable.
Les avertira-t-on ?

1055

LA COMTESSE.

Fay ce que tu voudras.

VIRGINE.

Vous en rirez.

¹¹⁵ Diérèse : le mot compte pour 4 syllabes. Même cas aux vers : 1065, 1167, 1170, 1486, 1606, 1758, 1849, 1854.

¹¹⁶ Madame Voisin pourrait faire référence à La Voisin, une célèbre chiromancienne et avorteuse, qui fut dénoncée dans l'affaire des poisons, arrêtée en 1679 et brûlée en 1680. Elle inspira Thomas Corneille et Donneau de Visé pour leur pièce *La Devineresse* en 1679.

SCENE III.

LA COMTESSE, LE CHEVALIER.

LA COMTESSE.

He quoy, toûjours chagrin* ?

LE CHEVALIER.

Helas !

1060

Madame, ignorez-vous les ennuis* qu'on me donne ?
 On ne le voit que trop, Olimpe m'abandonne ;
 Pour moy, pour mon amour, il n'est plus de secours.

LA COMTESSE.

Ecoutons les Amans*, ils se plaignent toûjours :
 La moindre vision, un rien, une chimere*,
 C'est assez, leur chagrin* nous en fait une affaire.
 Nous sçavons mal aimer.

LE CHEVALIER.

J'ay voulu comme vous
 Traiter de noir chagrin* mes sentimens jalous ;
 Mais (& vous l'avez pû vous-mesme assez connoistre)
 Olimpe fuit si-tost qu'elle me voit paroistre :
 Mon amour n'offre icy que des vœux superflus ;
 Depuis qu'elle est chez vous, je ne la connois plus.
 Si j'obtiens qu'un moment elle souffre* ma veuë,
 C'est un froid qui me glace, un dédain qui me tuë ;
 Et sur ce qu'à toute heure elle cherche à resver,
 Je soupçonne un Rival que je ne puis trouver.

LA COMTESSE.

Qu'on est fou quand on aime !

LE CHEVALIER.

Oûy, blâmez-moi, Madame.

LA COMTESSE.

[58]

Quoy, vous ne sçavez pas ce que c'est qu'une Femme,
 Et que lors qu'elle veut mettre sa flame* au jour,

Ses inégalitez sont des marques d'amour ? 1080
 Souvent elle est chagrine*, incommode*, bizarre*,
 Pour voir à quoy contre elle un Amant* se prépare,
 Et juger de son cœur par la soûmission
 Où cette rude épreuve a mis sa passion.
 Pour vaincre ses froideurs, il parle, il presse, il prie ; 1085
 Et la paix succédant à cette broüillerie¹¹⁷,
 Ce qu'il montre de joye à se racommoder,
 Acheve pleinement de la persuader.

LE CHEVALIER.

Que je devrois chérir ce qui m'arrache l'ame,
 Si l'on n'avoit dessein* que d'éprouver ma flame* ? 1090
 Mais qui m'assurera qu'on me garde sa foy* ?
 Qu'on ait le cœur touché de ma tendresse* ?

LA COMTESSE.

Moy.

Ne vous alarmez point, Olimpe est mon Amie ;
 Et quand vostre espérance encor mal affermie
 Du succès de vos feux* vous laisseroit douter, 1095
 J'ay quelque droit icy de me faire écouter ;
 Ses chagrins* passeront.

LE CHEVALIER.

Vous me rendez la vie.

Souffrez*, lors qu'à l'espoir cette ofre me convie,
 Que j'en marque ma joye, &...

Il se met à genoux, & baise la main de la Comtesse.

¹¹⁷ « Division, mécontentement. » [Furetière, 1690] ou encore « Petite querelle. » [Richelet, 1680].

SCENE IV.

LE MARQUIS, LA COMTESSE,
LE CHEVALIER.

LE MARQUIS.

Le transport* est doux.

LA COMTESSE.

Il ne me déplaist pas.

LE MARQUIS.

Que ne poursuivez-vous ?

1100

Quoyque l'Usage¹¹⁸ ait mis les façons hors de mode,
Je me retireray, si je vous incommode.

LA COMTESSE.

Vous le prenez d'un ton fort agreable.

LE MARQUIS.

Moy ?

Je me fië à mes yeux, & croy ce que je voy.

LE CHEVALIER.

Ce sont garants mal seûrs¹¹⁹, & souvent l'apparence...

1105

LA COMTESSE.

Ne dites rien, de grace, il faut voir ce qu'il pense.

LE MARQUIS.

Ce que je pense ?

LA COMTESSE.

Hé bien ?

LE MARQUIS.

Que pourrois-je penser ?

¹¹⁸ « Maniere d'agir, coûtume. » [Furetière, 1690]. Au XIIème siècle, l'Usage dirige la mode.

¹¹⁹ Signifie que ce sont des garants peu sûrs.

Il vous bainoit la main.

LA COMTESSE.

[60]

Il peut recommencer

Est-ce là tout ?

LE MARQUIS.

Quoy donc, je puis estre si lâche,

Que de...

LA COMTESSE.

Continuez, j'aime assez qu'on se fâche.

1110

Là, Monsieur le Marquis, emportez-vous, pestez,

Je voudrois bien de vous oïr des duretez.

LE MARQUIS.

Le respect me retient, malgré vostre injustice ;

Mais au moins avouez qu'en deux ans de service

Jamais à mon amour un traitement si doux...

1115

LA COMTESSE.

Hé bien, le cœur m'en dit plus pour luy que pour vous :

Croyez-vous l'empescher, & vous en dois-je compte ?

LE MARQUIS.

M'abandonner ainsi sans scrupule, sans honte,

Après que tout mon cœur...

LA COMTESSE.

Et quel engagement

M'oblige de répondre à vostre attachement ?

1120

De quels sermens faussez¹²⁰ suis-je vers vous coupable ?

Qu'ay je promis ? Vrayment je vous trouve admirable.

LE CHEVALIER.

Madame, permettez...

LA COMTESSE.

Non, voyons jusqu'au bout ;

L'emportement est noble, il faut entendre tout.

¹²⁰ Signifie faux serments, parjure.

LE MARQUIS.

J'ay donc tort de me plaindre, & trop osé prétendre.

1125

LA COMTESSE.

Vous me faites pitié.

LE MARQUIS.

[61]

Je n'y puis rien comprendre.

Tantost à vous oüir parler de l'Inconnu,
Je croyois que ses soins avoient tout obtenu,
Qu'à mon feu*, de son cœur vous prefériez l'empire :
Maintenant...

LA COMTESSE.

Croyez-vous n'avoir plus rien à dire ?

1130

LE MARQUIS.

Non, Madame, sinon que j'avois mérité,
Pour prix de ma tendresse*, un peu plus de bonté.
Vous quittez l'Inconnu, vous me quittez moi-mesme ;
Et ce qui me confond, le Chevalier vous aime,
Luy qui tantost chagrin*, & d'Olimpe jaloux...

1135

SCENE V.

LA COMTESSE, OLIMPE,

LE MARQUIS, LE CHEVALIER.

OLIMPE.

Quoy donc, le Chevalier a de l'amour pour vous,
Madame ? Un si beau choix redouble mon estime,
Et ce que vous valez le rend si légitime,
Que loin de l'en blâmer, je veux bien aujourd'huy
Vous céder tous les droits que j'eus d'abord sur lui.

1140

LA COMTESSE.

L'effort est généreux.

LE CHEVALIER à *Olimpe*.

Et vous croyez, Madame...

OLIMPE.

Est-ce une nouveauté, qu'une nouvelle flame* ?
Un pareil changement est glorieux pour vous,

[62]

Il marque...

LA COMTESSE.

En vérité, je vous admire tous.

Voila comme souvent sur de pures chimères*,
Pour aller un peu viste, on se fait des affaires.
De vostre froid accueil le Chevalier surpris,
M'est venu demander raison de vos mépris ;
J'ay flaté son espoir, & rassuré sa flame*,
Un vif transport* de joye en a saisi son ame,
Il m'a baisé la main, embrassé les genoux ;
Le Marquis le voyant, s'en est montré jaloux.
Vous l'avez entendu, voila toute l'histoire.

1145

1150

LE MARQUIS.

Quoy, c'est...

LA COMTESSE.

Je vous conseille encor de n'en rien croire.

Ne faites pas le fier* de voir tout éclaircy,
Je n'agis que pour moy lors que j'en use ainsy.

1155

LE MARQUIS.

Mais rien n'est débroüillé, si trop de défiance
Vous fait toujouors tenir vostre choix en balance.
De moy, de l'Inconnu, qui le doit emporter ?

LE CHEVALIER.

Le Marquis a raison de s'en inquiéter ;
Et l'éclaircissement que vous venez de faire,
Ne vous rend pas à tous le repos nécessaire,

1160

Puis qu'Olimpe, bien loin de m'aimer innocent,
Fait lire dans ses yeux l'ennuy qu'elle en ressent.

OLIMPE.

Je n'ay point à répondre à qui se plaint sans' cesse : 1165
Mais voyez ce qu'icy le hazard* nous adresse.

[63]

SCENE VI.

LA COMTESSE, OLIMPE,
LE MARQUIS, LE CHEVALIER,
VIRGINE, LA MONTAGNE
representant une Bohémienne, TROUPE
DE BOHEMIENS.

*Ils entrent tous au bruit des Castagnettes
& des Tambours de Biscaye¹²¹.*

LA COMTESSE.

Pour des Bohémiens, cet équipage est beau¹²².

VIRGINE.

On les a rencontrez qui venoient au Chateau.

LA COMTESSE.

Rien n'est si propre¹²³ qu'eux.

LE CHEVALIER.

La Bande est fort complete.

¹²¹ La Biscaye est une province basque d'Espagne. « TAMBOUR DE BASQUE, est un petit *tambour* qui n'est enfoncé que par un bout en forme de sas ou de crible, et qui a des sonnettes ou petites plaques de cuivre enchassées dans des fentes faites dans son corps pour faire du bruit. Les Bohemiens s'en servent en dansant leurs sarabandes. » [Furetière, 1690]

¹²² Apparition du 3ème divertissement offert à la Comtesse par l'Inconnu : cf. note p. 26 et p. 30.

¹²³ « *Propre*, signifie aussi Net, bien seant, bien arrangé, bien mis. » [Dictionnaire de l'Académie, 1694]

OLIMPE.

Elle vaut bien la voir¹²⁴.

LA COMTESSE.

J'en suis tres-satisfaite.

1170

LA BOHEMIENNE.

Nous ne faisons qu'arriver de Paris,

Où pour avoir dit des nouvelles

Assez agreables aux Belles,

On nous a fait présent de ces riches Habits ;

Mais rien n'approche là de ce qu'on voit paroistre,

1175

Où vos divins attraits cessent d'estre cachez :

Comme de tous les cœurs leur éclat se rend maistre, [64]

Souffrez* qu'en l'admirant nous vous fassions connoistre

Combien nous en sommes touchez.

*Toute la Troupe de Bohémiens donne des marques
d'admiration par une figure qu'elle fait en
regardant la Comtesse.*

LA COMTESSE.

La figure est galante*.

OLIMPE.

Et fort bien ordonnée.

1180

Par tout où vous irez le prix vous est certain :

Mais voyez cette belle main,

Et nous dites à qui l'Amour l'a destinée.

LA COMTESSE *donnant la main.*

Puis que vous le voulez, il faut y consentir.

LA BOHEMIENNE.

Comme nous sommes Gens de qui la connoissance

1185

Sçeut de l'erreur toûjours se garantir,

C'est sur nous seuls qu'on doit prendre assurance,

Les autres ne font que mentir.

Dans vos plus grands projets vous serez traversée,

¹²⁴ On pourrait remplacer cette phrase par une proposition principale accompagnée d'une proposition relative « Elle vaut bien qu'on la voit », mais la relative est supprimée et remplacée par « la » qui représente la troupe de bohémiens.

Mais en vain contre vous la brigue* emploîra tout ; 1190
 Vous aurez le plaisir de la voir renversée,
 Et d'en venir toûjours à bout.

 Vous avez quelques fois de flateuses manieres
 Qui feroient pour l'espoir un motif bien pressant,
 Si pour les balancer vous n'en aviez de fieres* 1195
 Qui le font mourir en naissant.

 Cette ligne qui croise avec celle de vie,
 Marque pour vostre gloire un murmure fatal :
 Sur des traits ressemblans on en parlera mal,
 Et vous aurez une Copie [F, 65] 1200
 Qui vous fera croire l'Original
 D'un honneur ennemy de la ceremonie.

 N'en prenez pas trop de chagrin* :
 Si vostre Gaillarde¹²⁵ Figure
 Contre vous quelque temps cause un fâcheux murmure, 1205
 Un tour de Ville y mettra fin,
 Et vous rirez de l'avanture.

 Vostre cœur est brigué par quantité d'Amans*,
 Mais le premier de tous pourroit s'en rendre maistre,
 Si le dernier, sans se faire connoistre, 1210
 Ne vous inspiroit pas de tendres sentimens :
 Cependant vous aurez beau faire,
 Mesme prix, mesme gloire est acquise à leurs feux*,
 Vous les épouserez tous deux,
 C'est du Destin un Decret nécessaire. 1215

LA COMTESSE.

Tous deux !

OLIMPE.

 Si pour constant ce Decret est tenu,
 Madame, du Marquis nous demandons la vie,
 Il vous a le premier servie :
 Quand vous serez Veuve de l'Inconnu,
 Vous pourez l'épouser, s'il vous en prend envie. 1220

LE MARQUIS.

Non, non, je prens sur moy le soin de démentir
 La nécessité du Veuvage

¹²⁵ « Gay, joyeux ; signifie aussi quelquefois, Sain et délibéré. » [Dictionnaire de l'Académie, 1694]

LA COMTESSE.

Laissons-là tout ce badinage*,
 Et songeons à nous divertir ;
 Point de mort, ny de mariage.

1225

LE CHEVALIER.

Leur rapport ne peut rien que sur les scrupuleux
 Qui s'en font un fâcheux augure¹²⁶.

OLIMPE.

[66]

Et ces Enfants qu'ils menent avec eux,
 Disent-ils la Bonne-Avanture ?

PETIT BOHEMIEN.

Croyez-vous qu'on nous mene en vain ?
 Si vous voulez, je vous diray la vostre.

1230

OLIMPE.

Je vous écouteray plus volontiers qu'un autre,
 Venez, j'abandonne ma main.

PETIT BOHEMIEN.

Pour découvrir plus à mon aise
 Ce que j'y vois de plus caché,
 Avant toute autre chose, il faut que je la baise,
 C'est là ce que je mets toujours à mon marché.

1235

OLIMPE.

Il peut garder son privilege,
 Sans qu'on songe à le contester.

PETIT BOHEMIEN.

Il est doux de vous en conter*,
 Mais il faut se garder du piege ;
 Vous estes fine, fine, & vous ne dites pas
 Tout ce que vous avez dans l'ame.
 Un Amant* déclaré brûlé pour vos appas ;

1240

¹²⁶ « Devination qu'on fait par l'observation du vol des oiseaux avec certaines ceremonies. » [Furetière, 1690]

Mais comme un autre en secret vous enflame*,
 De ce premier, ma bonne Dame,
 Vous avez peine à faire cas.

1245

LE CHEVALIER.

Vous le voyez, Madame, un Enfant vous accuse,
 Condamnez mon jaloux dépit.

OLIMPE.

A faire un conte en l'air l'âge luy sert d'excuse,
 Il parle comme il peut, sans sçavoir ce qu'il dit.

1250

PETITE BOHEMIENNE.

Pour moy, dont la science encor n'est pas si grande,
 Que de tout comme luy je puisse discourir,

[67]

Si vous me le voulez souffrir*,
 Je vay dancer la Sarabande¹²⁷.

1255

LA COMTESSE.

Voyons. Quel passe-temps plus doux pouroit s'ofrir ?

*La petite Bohemienne danse, & apres qu'elle
 a dansé, une Bohemienne chante les deux
 Couplets suivans sur l'Air de la Sarabande.*

CHANSON DE LA BOHEMIENNE.

*Il faut aimer, c'est un mal nécessaire
 Quand le bel âge attire les Amours.*

*Qui fait la fiere**

Dans ses beaux jours,

N'est pas toujours

Seûre de plaire.

1260

*On court toujours où brille la Jeunesse,
 Ménagez bien cet aimable printemps¹²⁸.*

*Pour la tendresse **

Il n'est qu'un temps,

Et les beaux ans¹²⁹

1265

¹²⁷ Danse à trois temps, lente, voisine du menuet, en vogue au XVII^eme et XVIII^eme siècle.

¹²⁸ Printemps qui « désigne la première des quatre saisons, a pris, par métaphore, le sens figuré de « temps du jeune âge », d'usage poétique ». [Dictionnaire historique de la langue française, Le Robert].

S'en vont sans cesse.

Cette chanson estant finie, les Bohémiens font
encor quelques figures en marchant ; apres quoy,
la mesme Bohémienne chante ces autres Paroles
sur un autre Air que celuy de la Sarabande.

<i>Si l'Amour tost ou tard</i>	[68]
<i>Nous met sous son empire,</i>	1270
<i>A ce qu'il désire</i>	
<i>Prenons quelque part,</i>	
<i>Et fuyons le martyre</i>	
<i>D'aimer par hazard*.</i>	
<i>Choisissons un Cœur tendre,</i>	1275
<i>Fidelle, amoureux.</i>	
<i>Il est trop dangereux</i>	
<i>De se laisser surprendre ;</i>	
<i>Et pour trop attendre,</i>	
<i>On est malheureux.</i>	1280

LA COMTESSE.

J'admire également et la voix & la danse,
Il n'est rien dont par là vous ne veniez à bout,
Et vous méritez tous que par reconnaissance...

LA BOHEMIENNE.

Vous avoir divertie est une récompense
Qui nous doit tenir lieu de tout.

1285

LA COMTESSE.

Mais je veux qu'un présent...

LA BOHEMIENNE.

Non, Madame, de grace,
Reservez vos présens, & nous laissez aller.

OLIMPE.

Ils sortent.

LA COMTESSE.

Suivez-les, Virgine, & que l'on fasse
Tout ce qui se pourra pour les bien régaler.

¹²⁹ « *Les beaux ans* signifie les belles années. Au XVIIème siècle, le nom masculin n'était pas encore systématiquement remplacée par son dérivée féminin « années ». [Ibidem].

[69]

SCENE VII.

LA COMTESSE, OLIMPE,
LE MARQUIS, LE CHEVALIER.

LA COMTESSE.

Pour des Gens de leur sorte, il n'est pas ordinaire
D'agir ainsi sans interest.

1290

LE CHEVALIER.

C'est là ce qui n'arrive guére ;
Mais n'ay-je point deviné ce que c'est ?
Ils vous auront volée ; & dans la juste crainte
De se voir sur le fait honteusement surpris,
Leur générosité peut-être est une feinte
Pour cacher ce qu'ils vous ont pris ;
Ils ont la main subtile, & l'un d'eux, ce me semble,
S'est assez approché de vous.

1295

LA COMTESSE.

J'ay peine.. Mais ô Ciel !

LE CHEVALIER.

Seroit-ce un de leurs coups
Et vous ay-je dit vray ?

1300

LE MARQUIS.

J'en tremble.

LA COMTESSE.

Non, c'est leur faire tort, qu'avoir ces sentimens,
Mais voyez ce que je rencontre,
Un Billet, avec cette Montre.

OLIMPE.

Quel éclat ! ce ne sont par tout que Diamans.

1305

LA COMTESSE lit.

[70]

*Puis que l'excès de ma tendresse**
Rend mes jours par vous seule ou plus, ou moins charmants,

Souffrez que cette Montre, ô Divine Comtesse,
Vous en offre tous les momens.*

Qu'elle avance, qu'elle demeure, 1310
Consultez-la souvent si mon feu vous est doux ;*
Quelque heure qu'elle marque, elle marquera l'heure
Où vous m'aurez aupres de vous.

O Ciel, que de galanterie* !
 Jamais par cette voye a-t-on fait des présens ? 1315
 Se servir pour cela des Gens
 Qui mettent à voler toute leur industrie !
 Rappellez-les, allez.

SCENE VIII.

LA COMTESSE, OLIMPE, VIRGINE,
 LE MARQUIS, LE CHEVALIER.

VIRGINE.
 Madame, il n'est plus temps,
 J'ay descendu, couru, les ay priez d'attendre,
 Ils n'ont rien voulu m'accorder. 1320

LA COMTESSE.
 Mais la Montre, je la veux rendre.

OLIMPE. [71]
 Pour moy, je la voudrois garder,
 L'Inconnu le mérite, & tout ce qui se passe

Montre un cœur à vos loix si bien assujetty...

LA COMTESSE.
 Vous estes fort dans son Party. 1325

LE MARQUIS.
 Laissons-là l'Inconnu, de grace.

LA COMTESSE.

Le Marquis est chagrin*, d'avoir veu malgré luy
 Un Divertissement* que son amour redoute ;
 Il ne le croyoit pas de son Rival.

LE MARQUIS.

Sans-doute

Je me ferois épargné cet ennuy*.

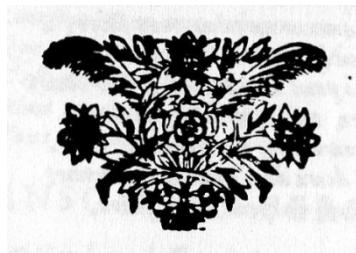
1330

LA COMTESSE.

Il peut encor trouver lieu de s'accroistre,
 Mais faisons un tour de Jardin ;
 Et comme l'Inconnu cache trop son destin,
 Cherchons à le forcer de se faire connoistre ;
 L'Avanture embarasse, & j'en veux voir la fin.

1335

Fin du Troisième Acte.



[72]

ACTE IV.

SCENE PREMIERE.

LA COMTESSE, LE MARQUIS,
VIRGINE.

LE MARQUIS.

Ne me le cachez point, vous voila resoluë,
L'Inconnu seul vous touche, & ma perte est concluë.

LA COMTESSE.

Vous montrer de vostre ombre à toute heure jaloux,
Ce n'est pas le moyen de m'attacher à vous.
L'Inconnu s'y prend mieux ; sans contraindre mon ame, 1340
Par les plus tendres soins il fait parler sa flame*,
Et peut-être ay-je tort de vouloir plus longtemps
Que mon cœur se refuse à des feux* si constans.

LE MARQUIS.

Hé bien, il faut ceder ; mais ce qui me console,
Quand à vostre bonheur ma passion s'immole¹³⁰, 1345
C'est qu'au moins je pourray, malgré mes feux* jaloux,
Montrer qu'en vous aimant je n'ay cherché que vous.

LA COMTESSE.

[G, 73]

Je ne vous croyois pas l'ame si généreuse.

LE MARQUIS.

L'Inconnu vous mérite, il faut vous rendre heureuse.

LA COMTESSE.

Le coup vous touchera plus que vous ne pensez. 1350

LE MARQUIS.

N'importe, vous vivrez contente, & c'est assez.

¹³⁰ « Sacrifier. » [Richelet, 1680]

En deux ans je n'ay pû réussir à vous plaire ;
 Apres un mois de soins, l'Inconnu l'a sceu faire ;
 Vostre panchant pour luy ne peut se démentir,
 Je voy qu'il vous emporte, il faut y consentir.

1355

LA COMTESSE.

Vous le dites d'un air si plein de confiance,
 Qu'il semble...

LE MARQUIS.

Je le dis, parce que je le pense.

LA COMTESSE.

Un si beau sacrifice est digne d'un Amant* ;
 Mais d'où vient que tantost vous parliez autrement ?
 Inquiet¹³¹, alarmé, vous me faisiez un crime
 De ce que l'Inconnu m'avoit surpris d'estime.
 Le loüer, c'estoit faire outrage à vostre foy*.

1360

LE MARQUIS.

C'est qu'alors mon amour ne regardoit que moy ;
 Il a veu son erreur ; & la secrete honte
 D'écouter pour luy-mesme une chaleur trop prompte,
 L'a rendu si conforme à tout ce qui vous plaist,
 Qu'il fait de vos désirs son plus cher intérêt.

1365

LA COMTESSE.

C'est trop ; pour l'Inconnu je les feray paroistre ;
 Je dois chérir sa flame*, & dés demain peut-être,
 Puis que c'est pour vos vœux un spectacle si doux,
 Vous aurez le plaisir de le voir mon Epoux.

1370

LE MARQUIS.

[74]

J'auray ce plaisir ?

LA COMTESSE.

Oüy, rien n'y peut mettre obstacle,
 Mon choix sera pour luy.

¹³¹ Dièrèse : le mot compte pour 3 syllabes.

LE MARQUIS.

J'attendray ce miracle.

Ainfî donc le voyant, d'abord vous l'aimerez ?

LA COMTESSE.

Si je ne l'aime pas, vous m'en accuserez.

1375

SCENE II.

LA COMTESSE, LE CHEVALIER,
LE MARQUIS, VIRGINE.

LA COMTESSE.

Hé bien ? Olimpe ?

LE CHEVALIER.

En vain ma passion se flate,
Toûjours mesme fierté* dans sa froideur éclate ;
Et ce qui rend sur tout mon esprit abatu,
C'est ce qu'elle m'a dit, & que je vous ay tû.
Si je veux qu'elle soit favorable à ma flame*,
Il faut pour l'Inconnu que je touche vostre ame,
Je ne puis estre heureux, s'il n'obtient vostre foy*. 1380

LA COMTESSE.

Et contre le Marquis vous prenez cet employ ?
C'est trahir l'amitié qui vous unit ensemble.

LE CHEVALIER.

A vous parler ainsi, je l'avoûray, je tremble,
Et me tairois encor, si l'aveu* du Marquis 1385 [75]
Ne m'autorisoit pas à ce que je vous dis.
Seûr que rien ne peut nuire à son amour extrême,
A satisfaire Olimpe il m'a porté luy-mesme,
Et j'auray tout gagné, si je puis obtenir
Que vos bontez pour moy la daignent prévenir.
Dites-luy qu'envers vous j'ay tout fait pour luy plaire. 1390

LE MARQUIS.

Madame...

LA COMTESSE *au Marquis.*

Je commence à percer le mystere ;
 Olimpe au Chevalier fait paroistre à vos yeux
 Tout ce qu'a le mépris de plus injurieux ; 1395
 A servir l'Inconnu son adresse l'engage ;
 Et loin de murmurer d'un si sensible outrage,
 A ce mesme Inconnu, faussement généreux,
 Vous-mesme vous osez sacrifier¹³² vos feux* ?
 Chevalier, je ne scay si je me fais entendre,
 Mais le nœud de l'Intrigue est facile à comprendre ;
 Olimpe & le Marquis, l'un de l'autre charmez,
 Me craignent pour obstacle à leurs cœurs enflamez.

LE CHEVALIER.

Le Marquis aimeroit Olimpe ?

LE MARQUIS.

Moy, Madame,
 Vous le croyez ?

LE CHEVALIER.

L'Ingrat ! il trahiroit ma flame* ! 1405
 Olimpe à qui mes soins tendrement attachez...
 Ah, si je le croyois...

LA COMTESSE.

Quoy, vous vous en fâchez ?
 Vous regretez un cœur que l'inconstance entraîne,
 Vous en plaignez la perte ? Il n'en vaut pas la peine.
 Faites mieux, dédaignez ce manquement de foy* ; [76] 1410
 On nous quitte tous deux, riez-en comme moy ;
 Vous m'en voyez déjà tellement consolée,
 Que si...

LE CHEVALIER.

Des trahisons c'est la plus signalée.

¹³² Diérèse : le mot compte pour 4 syllabes.

Le Marquis !

LA COMTESSE.

A quoy bon ces mouvemens jaloux ?

LE CHEVALIER.

Je sors, pour ne me pas échaper devant vous : 1415
 Mais en vain vostre exemple à souffrir* me convie,
 Avant qu'il m'oste Olimpe il m'ostera la vie ;
 C'est à luy d'y penser.

SCENE III.

LA COMTESSE, LE MARQUIS,
 VIRGINE.

LA COMTESSE.

Allez, ne craignez rien,
 Quelque emporté qu'il soit, je l'appaiseray bien.
 Pour Olimpe, je croy que l'on n'ignore guére 1420
 Que j'ay quelque pouvoir sur l'esprit de sa Mere.
 Je l'employray pour vous ainsi que je le doy.

LE MARQUIS.

Vous avez de la joye à mal juger de moy.

LA COMTESSE.

Je vous juge point mal, Olimpe est jeune & belle,
 Et quoi qu'on risque un peu d'aimer une Infidelle, 1425
 Elle a de quoy vous faire un destin assez doux,
 Mais je douterois fort qu'elle pût estre à vous.

[77]

LE MARQUIS.

Moy ? je n'y prétens rien.

LA COMTESSE.

Mettons bas l'artifice*.

LE MARQUIS.

Madame, quelque jour vous me rendrez justice.

LA COMTESSE.

Je vous la rents entiere ; & pour vous obliger,
A choisir l'Inconnu j'ay voulu m'engager.

1430

LE MARQUIS.

C'est à quoy vous seriez peut-estre un peu moins promte,
Si vous preniez l'avis de Monsieur le Vicomte.
Le voicy qui paroist.

SCENE IV.

LA COMTESSE, LE VICOMTE,
LE MARQUIS, VIRGINE.

LA COMTESSE.

Hé' bien, mon Rapporteur¹³³ ?

LE VICOMTE.

J'ay pour le convertir, parlé mieux qu'un Docteur,
Et n'ay pas, Dieu-mercy, mal employé mes peines.
Il ne vous vuidera de plus de trois semaines,
Et pour solliciter il vous donne le temps
D'attendre le retour de nos deux Arcs-boutans¹³⁴ :
Par, là n'en doutez point, vostre affaire est gagnée. [78] 1440

LA COMTESSE.

Je puis donc de Paris me tenir éloignée ?

¹³³ « Juge ou Conseiller qui est chargé du rapport d'un procés. » [Furetière 1690]. La Comtesse emploie ce terme de manière ironique car le Vicomte ne joue qu'un rôle d'intermédiaire entre le propriétaire du Château et la Comtesse.

¹³⁴ « On dit figurément qu'un homme est l'arc-boutant d'une affaire, d'une société, d'un Estat, pour dire, qu'il en est le principal appui. » [Dictionnaire de l'Académie, 1694]

LE VICOMTE.

De Paris ? Vous avez, la chose allant ainsy,
 Encor quinze grands jours à demeurer ici ;
 Goustez-y les plaisirs que donne la verdure.
 Mais il faut vous conter quelle est mon avantage,
 Voyez-m'en rire encor.

1445

LA COMTESSE.

Cela ne va pas mal.

LE VICOMTE.

Il n'est rien si plaisant.

LE MARQUIS.

Le franc Original !

LA COMTESSE.

Enfin cette Avanture ?

LE VICOMTE.

Elle est aussi gaillarde.

LA COMTESSE.

En rirez-vous toûjours ?

LE VICOMTE.

La chose vous regarde,
 C'est à vous là-dessus à vous l'imaginer.
 Devinez-la.

1450

LA COMTESSE.

Jamais je ne sçeus deviner ;
 On me dit tout au long ce qu'on veut que je sçache.

LE VICOMTE.

On croit duper les Gens, à cause qu'on se cache ;
 Mais j'ay si bien tourné, que j'y suis parvenu.

LA COMTESSE.

A quoy ?

LE VICOMTE.

[79]

Vostre Inconnu ne m'est plus inconnu.

1455

LE MARQUIS *bas.*

M'auroit-il découvert ?

LA COMTESSE.

Vous pourriez le connoistre ?

LE VICOMTE.

Moy, qui vous parle, moy.

LE MARQUIS.

Cela ne sçauroit estre.

LE VICOMTE.

Non, parce qu'il vous plaist que cela ne soit pas.

Son amour fait honneur sans doute à vos appas ;

C'est, sans luy faire tort, une aussi franche Beste¹³⁵ ...

1460

LE MARQUIS.

Comment ? vous l'avez veu ?

LE VICOMTE.

Des pieds jusqu' à la teste.

Il est basset, grosset¹³⁶, a les yeux hebétez.

LA COMTESSE.

Mais où cette rencontre, & comment ?

LE VICOMTE.

Ecoutez.

Resvant à vos beautez dont j'avois l'ame pleine,

Je me suis égaré dans la Forest prochaine,

1465

Et voulant accourcir*, mon Cheval m'a mené

Dans le sentier confus d'un endroit détourné.

¹³⁵ « Sot, ridicule ». [Richellet, 1680]¹³⁶ BASSET « qui est de taille médiocre » [Furetière]. Nous pouvons tout de même noter une métaphore filée propre à l'animal dans cette scène, car un basset est également « un chien propre pour chasser en terre » [Richellet]. GROSSET : il s'agit d'un néologisme de Thomas Corneille accentuant par là le ridicule du personnage décrit : le suffixe *-set* renforce le caractère de l'adjectif « gros ».

Quelques pas me montroient une Route tracée,
 J'ay suivy, tant qu'enfin une Tente dressée
 M'a fait appréhender le plus grand des malheurs ; 1470
 J'ay crû qu'elle servoit d'Auberge à des Voleurs.

LE MARQUIS.

La peur prendroit à moins ; dans un Bois ! une Tente !

LE VICOMTE.

[80]

Tout-franc, la vision n'est point divertissante.

LA COMTESSE.

Ainsi donc la frayeuse a bien fait son devoir ?

LE VICOMTE.

J'aurois esté fâché de mourir sans vous voir, 1475
 Car pour du cœur*, je crois que j'en avois de reste.
 Mais j'ay bientost sorty d'un doute si funeste ;
 Mon Cheval tout-à-coup s'élançant malgré moy,
 J'ay connu* mon erreur, & ry de mon effroy.

Au lieu de Mousquetons*, j'ay veu dans cette Tente 1480
 Les apprests différens d'une Feste galante* ;
 Et ceux qui la gardoient, de mon abord surpris,
 Parloient certain jargon, où je n'ay rien compris.
 C'estoient, pour la plûpart, visages à la Suisse ;

Chacun, selon son rôle, avoit là son office ; 1485
 L'un, d'un Bohémien quittoit l'habillement ;
 L'autre, d'une Coiffure ajustoit l'ornement ;
 Force mains autour d'eux paroisoient occupées
 A nouer des Rubans sur des branches coupées.

J'ay dans un certain coin remarqué le débris 1490
 D'une Colation qui valoit bien son prix,
 Grands Citrons, Fruits exquis, Confitures choisies.

J'ay veu des Violons, des Lustres, des Bougies,
 J'ay veu...là, des...enfin j'ay tant veu, que jamais
 On n'eut tant d'attirail dans les plus grands Balets. 1495
 J'ay donné droit au but, & deviné l'affaire.

Mais pour mieux m'éclaircir, panché vers l'un deux ; *Frere*,
 Ay-je dit, *n'a-t-on pas préparé tout ceci*
Pour un certain Chasteau qui n'est pas loin d'icy ?
 Je l'embarassois fort, il ne scavoit que dire ; 1500

Mais c'estoit dire assez, que se taire & soûrire.
 Je luy serrois toujours le bouton de fort près,
 Quand, comme si la chose eus testé faite exprés,
 Ce Grosset, ce Basset, commençant à paroistre ; [81]
Vous estes curieux, parlez à nostre Maistre, 1505
Le voila, m'a-t-il dit, tout-à-propos venu.
 N'ayant point à douter qu'il ne fust l'Inconnu,
 J'ay contemplé longtemps sa grotesque figure :
 Il avoit sur son nez jetté sa chevelure ;
 Et pour embarrasser mon curieux soucy, 1510
 Sous une fausse-barbe il cachoit tout cecy.
 Alors plein d'un chagrin* que d'assez justes causes...
 Madame, pardonnez si j'ay poussé les choses ;
 Quand on voit qu'un Rival cherche à se rendre heureux,
 Et qu'on peut l'épargner, on n'est guére amoureux. 1515

LE MARQUIS.

Et qu'avez-vous donc fait ?

LE VICOMTE.

Ce que j'ay fait ? Silence,
 Je diray tout par ordre, un peu de patience.
 J'ay demandé d'où vient qu'il campoit dans ce Bois ?
 Pourquoy la fausse-barbe ? Enquis deux & trois fois,
 Et pressé de parler, plus il se vouloit taire ; 1520
Pourquoy je campe ici ? qu'en avez-vous à faire ?
C'est mon plaisir, m'a-t-il sottement répondu.
 Alors d'un grand coup d'œil qu'il a bien entendu,
 Luy marquant fièrement que je l'allois attendre,
 Je me suis éloigné.

LE MARQUIS.

C'estoit fort bien le prendre. 1525

LE VICOMTE.

Me battre là !¹³⁷ par tout j'aurois esté blâmé,
 Il avoit vingt Valets qui m'auroient assommé.

¹³⁷ A l'ironie du Marquis, le Vicomte répond en substance : « Vous auriez voulu que je me batte (en duel) sur le champ ? »

LE MARQUIS.

Il est bon quelquefois de voir comme on se fâche.

LA COMTESSE.

Et qu'est-il arrivé ?

LE VICOMTE.

[82]

Je n'ay trouvé qu'un lâche,
Qu'un farouche Animal, sans cœur & sans vertu,
Qu'un...cela fait pitié. 1530

LE MARQUIS.

Vous l'avez donc batu ?

LE VICOMTE.

Vous me la ballez bonne¹³⁸ ; il s'est en Beste fiere*
Tenus clos & couvert toûjours dans sa taniere ;
Et moy, m'estant lassé de l'attendre à l'écart,
D'un coup de Pistolet j'ay marqué mon depart. 1535

LE MARQUIS.

C'est pousser la bravoure aussi loin...

LE VICOMTE.

Sur mon ame,

Tout y va, quand il faut dégainer.

¹³⁸ Cette expression est synonyme de « *Vous me la ballez belle*, qui veut dire, Vous voudriez bien m'en faire accroire. » [Dictionnaire de l'Académie, 1694]

SCENE V.

LA COMTESSE, OLIMPE,
LE MARQUIS, LE VICOMTE,
VIRGINE.

OLIMPE.

Ah, Madame,
J'ay trouvé l'Inconnu.

LA COMTESSE.

Vous ?

OLIMPE.

Oüy moy, dans ce Bois.

LE VICOMTE.

[83]

Justement.

OLIMPE.

Vous sçavez que j'y vais quelquefois.

LE VICOMTE.

Le plaisant Personnage ! il vous a bien fait rire. 1540

OLIMPE.

Luy ?

LE VICOMTE.

Sans-doute, écoutez ce qu'elle va vous dire.

OLIMPE.

Jamais je n'ay rien veu de si...

LE VICOMTE.

Tranchez le mot ?

De si beste ?

OLIMPE.

Comment ?

LE VICOMTE.

Quoy, ce n'est pas un Sot* ?

OLIMPE.

Quels contes vous fait-il ?

LA COMTESSE.

Ecoutons-la de grace.

LE VICOMTE.

Qu'elle parle à son aise, apres je retiens place¹³⁹.

1545

LA COMTESSE.

Vous aurez audience à vostre tour.

LE VICOMTE.

Tant-mieux.

OLIMPE.

J'ay peine à croire encor au rapport de mes yeux.

Je resvois dans le Bois, quand pour joüir de l'ombre
M'avançant lentement vers l'endroit le plus sombre,

Je trouve un Cavalier, qui surpris de me voir, [84] 1550

Me rend d'un air civil ce qu'il croit me devoir.

Quels traits pourront suffire à luy rendre justice ?

Peignez-vous Adonis¹⁴⁰, figurez-vous Narcisse¹⁴¹,

Et tout ce que jamais on vanta de plus beau,

C'est ne vous en offrir qu'un imparfait tableau. 1555

Je voudrois l'ébaucher, & n'en suis point capable ;

Il a le port divin, la taille incomparable,

Et le Ciel pour luy seul semble avoir réservé

Ce qu'il eut de plus rare & de plusachevé.

Il marchoit tout resveur, & m'ayant apperceuë, 1560

Il a voulu d'abord se soustraire à ma veuë :

¹³⁹ « Retenir signifie aussi, Donner ou prendre des assurances, avoir des engagements à faire quelque chose ». [Furetière, 1690] Le Vicomte réserve sa place.

¹⁴⁰ « Adonis était un jeune homme extremement beau. La déesse Vénus fut charmée de sa beauté et l'aima tendrement. Trop sur de ses forces, Adonis mourut en attanquant seul un sanglier. On dit que Vénus si touchée par la perte de son amant le transforma en une fleur, l'anémone rouge. » [Grand Dictionnaire historique de Louis Moreri].

¹⁴¹ « Narcisse avait été avantageé par la nature d'une beauté extraordinaire. Il mourut de langueur et d'amour en regardant son reflet dans l'eau d'une rivière où il s'était arrêté pour se désaltérer. Par compassion les dieux le changèrent en un fleuve de son nom. » [Ibidem].

J'en ay compris la cause ; & pour ne perdre pas
 L'heureuse occasion de sortir d'embarras,
Je voy par quel soucy vous suivez cette Route, 1565
Une aimable Comtesse en est l'Objet sans doute,
 Ay-je dit. A ce nom surpris, troublé, confus,
 Il m'a parlé longtemps en termes ambigus.
 J'ay remis le discours sur l'aimable Comtesse,
 Et ménagé son trouble avecque tant d'adresse,
 Que trahy par luy-mesme, il n'a pû me cacher 1570
 Qu'il estoit l'Inconnu que vous faites chercher :
 Mais son nom est encore ce qu'il s'obstine à taire ;
 J'ay voulu l'amener, & je ne l'ay pû faire,
 Il ne paroistra point, qu'il ne puisse juger
 Que son attachement ait sçeu vous engager. 1575
 Sa conversation ravit, enchante, enleve,
 Sa personne commence, & son espritacheve.
 Que ne m'a-t-il point dit du bonheur qu'il se fait,
 De ressentir pour vous l'amour le plus parfait ?
 Ses manieres en tout sont douces, agreeables ; 1580
 Et si nous nous trouvions encor au temps des Fables,
 Je croirois que pour vous quelque Dieu tout exprés
 Seroit venu du Ciel habiter ces Forests.
 Quand pour un tel Amant* on prend de la tendresse*, [85]
 Si c'est foiblesse en nous, l'excusable foiblesse ! 1585

LE VICOMTE.

Vous peignez assez bien, le Portrait n'est pas mal,
 Les traits beaux, mais neant pour son Original.
 J'ay veu l'Inconnu, moy, le vray, ce qui s'appelle
 L'Inconnu Régalant ; le vostre, bagatelle*,
 C'est un Fourbe qui veut causer de l'embarras. 1590

OLIMPE.

Tout Rival est suspect, on ne vous croira pas.

LA COMTESSE.

Mais le Vicomte a veu des marques de la Feste ;
 Les mesmes Gens qu'icy...

LE VICOMTE.

J'ay veu de plus la Beste,

Le tres-vilain Monsieur...

OLIMPE.

Il ne sçait ce qu'il dit.

Soit qu'on s'attache au Corps, soit qu'on cherche l'Esprit, 1595
L'Inconnu passe tout ce qu'il faut qu'on attende...

[86]

SCENE VI.

LA COMTESSE, OLIMPE,
LE VICOMTE, LE MARQUIS,
LE CHEVALIER, LA MONTAGNE
representant un Comédien, VIRGINE,
CASCARET.

CASCARET.

Madame.

LA COMTESSE.

Que veut-on ?

CASCARET.

Un Monsieur vous demande.

LA COMTESSE.

Voyez qui c'est, Virginie & l'amenez icy.

VIRGINE.

Je n'iray pas bien loin, Madame, le voicy.

LA MONTAGNE *representant un Comédien.*

Ayant plus d'une fois eu l'honneur de paroistre 1600
Devant Leurs Majestez, je croirois mal connoistre
Ce que l'on doit, Madame, à vostre qualité,
Si m'estant pour ce soir dans le Bourg arresté,
Je ne vous venois pas faire la revérence.

LA COMTESSE.

Je suis fort obligée à vostre complaisance*;
Mais ne sçachant à qui...

1605

LE COMEDIEN.

Je suis Comédien,
Madame.

LE VICOMTE.

[87]

Ah, Serviteur, ne vous manque-t-il rien
Pour nous pouvoir icy donner la Comédie ?

LE COMEDIEN.

Non, Monsieur.

LE VICOMTE.

Il faudroit quelque Piece applaudie,
Où l'employ des Acteurs répondist...

LE COMEDIEN.

Laissez-nous
Le soin de la choisir.

LE VICOMTE.

Et Circé¹⁴², l'avez-vous ?

LE COMEDIEN.

Nous Circé ? Non, Monsieur, Paris seul est capable¹⁴³ ...

LE VICOMTE.

Les Singes¹⁴⁴ m'y charmoient, leur Scene est admirable.

¹⁴² Voir le commencement de l'Avertissement « Au Lecteur ».

¹⁴³ Paris était la seule ville possédant des salles de théâtre spécialement aménagées pour les représentations de pièces à machines, qui demandaient un décor et des espaces de machineries très importants. Pour Circé, il s'agit de l'Hôtel Guénégaud.

¹⁴⁴ Le ridicule du Vicomte se manifeste une nouvelle fois, par une référence qui n'a aucun lien avec la pièce Circé. Il confond cette dernière, l'apothéose du théâtre à machines, avec un spectacle de marionnettes, précisément celui de Brioche, qui était réputé pour mettre en scène ses singes, vingt ans plus tôt.

OLIMPE.

C'est là le bel endroit.

LE VICOMTE.

Il plaist à bien des Gens.

LA COMTESSE *au Comédien.*

Et comment joüerez-vous ?

LE VICOMTE.

Avec des Paravents¹⁴⁵.

1615

LE COMEDIEN.

Un moment suffira pour dresser un Théâtre.

OLIMPE.

La Comédie enchanter, & j'en fus idolâtre.

LE VICOMTE.

J'en voudrois retrancher ces grandes Passions ;

On y pleure, & je hais les Lamentations.

OLIMPE.

Vous estes gay.

LE VICOMTE.

[88]

Jamais aucun chagrin* en teste,

1620

Je ris toûjours.

LE COMEDIEN.

Tandis que la Troupe s'apreste,

Nous avons parmy nous des Voix dont on fait cas¹⁴⁶ ;

Vous plaist-il les oüir ?

LA COMTESSE.

Qui ne le voudroit pas ?

¹⁴⁵ Les paravents étaient très utilisés par les troupes de théâtre itinérantes pour dresser leur espace scénique rapidement.

¹⁴⁶ A la différence de la note p. 25, où l'on pouvait noter la présence d'un personnage supplémentaire qui était juste présent pour les besoins de l'intermède, ici il s'agirait de comédiens propre à la troupe qui chanteraient. En effet, ils sont intégrés au divertissement sans être mis en exergue dans la présentation des personnages.

LE VICOMTE.

Ce début de Chanteurs servira de Prologue.

LE COMEDIEN *aux Acteurs Musiciens.*

Avancez, vous allez entendre un Dialogue 1625
Dont j'ay veu jusqu'icy tout le monde charmé.

LE VICOMTE.

Voyons ce Dialogue¹⁴⁷.

LE COMEDIEN.

Il est fort estimé.

DIALOGUE D'ALCIDON

ET D'AMINTE.

ALCIDON.

*Quoy, vous aimez ailleurs ? vous pouvez me haïr ?
A des ordres cruels vous voulez obéir,*

Et sans pitié de l'ennuy qui me presse, 1630

Vous oubliez cette tendresse

Que vous m'avez juré de ne jamais trahir ?

Vous gardez le silence ? ah c'est assez me dire,

Ma mort est resolute. Hé bien, il faut vouloir

Ce que vostre rigueur desire. 1635

C'en est fait, je me meurs, j'expire,

Goustez le plaisir de le voir.

AMINTE.

[H,89]

De grace, moderez vos plaintes,

Je n'ay pas moins d'amour que vous,

Et la mesme douleur dont vous sentez les coups, 1640

Porte sur moy les plus vives atteintes ;

Elle m'abat, elle m'oste la voix,

Et ne peut rien sur ma tendresse.*

ALCIDON.

Quoy, toujours dans mon sort l'amour vous intéresse¹⁴⁸ ?

AMINTE.

Vous avez merité mon choix ;

1645

¹⁴⁷ 4^{ème} divertissement offert à la Comtesse par l'Inconnu : cf. note p. 26, p. 30.

¹⁴⁸ « signifie aussi, Emouvoir, toucher de quelque passion. » [Dictionnaire de l'Académie, 1694]

*Et si c'est le seul bien qui touche vostre envie,
 Rien ne vous devroit alarmer,
 Quand on a commencé d'aimer :
 N'aime-t-on pas toute sa vie ?*

ALCIDON.

*Ah, puis que toujours vostre cœur
 Est le prix du beau feu* qui regne dans mon ame,
 Tout doit ceder à mon bonheur.*

1650

AMINTE.

Vous avez douté de ma flame.*

ALCIDON.

Helas ! m'en pouvez-vous blâmer ?

AMINTE.

Ma foy vous répondoit de mon amour extrême.*

1655

ALCIDON.

*Qui ne craint point de perdre ce qu'il aime,
 Sçait peu ce que c'est que d'aimer.*

Tous les deux ensemble.

*Aimons-nous à jamais, aimons ; & si l'envie
 Qui s'oppose à des feux* si doux,
 Nous condamne à perdre la vie,
 Mourons en disant, aimons-nous.*

1660

LA COMTESSE. [90]

Il n'est guère de Voix plus douces, ny plus nettes.

LE VICOMTE.

D'accord, mais quant à moy, vivent les Chansonnettes ;
 Aux Airs trop sérieux je prens peu de plaisir.

LE COMEDIEN.

Ils en sçavent de gays, vous n'avez qu'à choisir.

1665

LE VICOMTE.

Allons, Voyons un peu comme ce Gay s'entonne ;
 Nostre jeune Mourante a la mine friponne.
 Ça, point de tons dolens, je ne les puis soufrir ;
 Sur tout plus de Mourons, j'en ay pensé mourir.

CHANSON.

*Quand l'Amour nous attire,
Les maux sont dangereux,
Qu'on souffre* en son empire ;
Mais si l'on en soupire,
Un seul moment heureux*

1670

*Repare le martyre
Des Cœurs bien amoureux.*

1675

*Il est des Inhumaines
Qui d'un cœur enflamé
Laissent durer les peines,
Ce sont de rudes gesnes* ;
Mais d'un Amant* aimé
Plus on serre les chaines,
Plus il en est charmé.*

1680

LE VICOMTE.

Voila mon amitié¹⁴⁹.

OLIMPE.

La Chanson est jolie.

Mais en chantant toûjours, le Théâtre s'oublie.

1685

LE COMEDIEN.

[91]

J'en auray soin.

LE VICOMTE.

Allons-y faire travailler,

Et leur choisir un lieu commode à s'habiller.

¹⁴⁹ « *Amitié*, Se dit aussi des choses ausquelles on prend plaisir. » [Dictionnaire de l'Académie, 1694]

SCENE VII.

OLIMPE, LE MARQUIS.

OLIMPE.

Si j'ay de l'Inconnu vanté l'amour extrême,
 Vous n'en devez, Marquis, accuser que vous même
 Je ne l'aurois pas fait, si vous ne m'aviez dit 1690
 Que cet amour n'a rien qui vous gesne l'esprit,
 Et que las d'étaler une vaine tendresse,
 Vous luy verriez sans peine épouser la Comtesse.

LE MARQUIS.

Madame, je l'ay dit, & ne m'en dédis pas,
 Leur union pour moy ne peut manquer d'appas, 1695
 Je trouve en cet Hymen* tout ce que je souhaite ;
 Mais pour m'en rendre encor la douceur plus parfaite,
 J'ose vous demander une grace.

OLIMPE.

Parlez,
 Je veux dés ce moment tout ce que vous voulez.

LE MARQUIS.

Vous servez l'Inconnu ; promettez-moy, Madame, 1700
 Qu'après que la Comtesse aura payé sa flame*,
 Vous prendrez un Epoux de ma main.

OLIMPE.

Doutez-vous
 Que je n'en fasse pas mon bonheur le plus doux ?

LE MARQUIS.

[92]

Je crains quand vous sçaurez...

OLIMPE.

Cette crainte est frivole* ;
 Fiez-vous-en à moy, je vous tiendrai parole ; 1705
 Et pour pouvoir plutost répondre à vos desirs,
 L'Inconnu n'a que trop poussé de vains soupirs.
 Je veux que dés demain la Comtesse le voye.

LE MARQUIS.

Mais par où l'informer...

OLIMPE.

J'en trouveray la voye,

Il n'est pas difficile, & si j'en juge bien,

1710

Le Comus de tantost fait le Comédien.

A la taille, à la voix, j'ay crû le reconnoistre ;

Je prétens luy donner un Billet pour son Maistre,

Qui luy fera sçavoir, que galant*, amoureux,

Il n'a qu'à se montrer, pour devenir heureux.

1715

LE MARQUIS.

Mais si de son Portrait la Comtesse ébloüie,

Se plaint, en le voyant, d'avoir été trahie ?

Car vous aurez plus dit...

OLIMPE.

Il est vray, j'ay voulu

Fixer en sa faveur son cœur irrésolu :

1720

Mais un Homme galant* remplit toujours sans peine

L'attente qu'en fait naistre une estime incertaine,

Et la Comtesse en luy...

LE MARQUIS.

Parlons sans le flater.

Luy trouvez-vous assez dequoy la mériter ?

Est-ce un Homme si rare, & pour qui la Nature...

OLIMPE.

Ne m'en demandez point une exacte peinture,

1725

Il suffit que dans peu le succès fera foi

[93]

Que vous avez sujet d'estre content de moy.

LE MARQUIS.

Je le connois, Madame, & ne puis trop vous dire...

OLIMPE.

Vous sçavez quel Billet j'ay résolu d'écrire,

Avant la Comédie, il est bon qu'il soit prest.
Quittons-nous un moment.

1730

LE MARQUIS.

Je veux ce qui vous plaist.

Fin du Quatrième Acte.



[94]

ACTE V.

SCENE PREMIERE.

LE MARQUIS, VIRGINE.

VIRGINE.

Olimpe s'abusant*, vous en estes coupable.

LE MARQUIS.

Mais je ne luy dis rien qui ne soit véritable.

Voy ce qu'à l'Inconnu, pour haster son espoir,
Par nos Comédiens elle faisoit sçavoir.

1735

POUR LE GALANT* INCONNNU.

Vos manieres pour nostre aimable Comtesse sont si engageantes, que je n'ay pû me defendre d'entrer dans vos interest . J'ay feint que je vous avois rencontré dans le Bois, où vous m'aviez fort exageré la passion que vous avez pour elle, & j'en ay pris occasion de faire de vous une peinture qui ne vous a pas nuy dans son cœur. Il est à vous si vous vous hastez de le venir demander. Profitez de l'avis que [95] je vous donne. Il m'est important que vous ne diferiez point davantage à vous découvrir, & vous devez peut-estre assez au soin que je prens de faire réussir vostre amour pour faire au plutost ce que je souhaite.

VIRGINE.

C'est là contre soy-mesme employer son adresse.

LE MARQUIS.

Je l'en plains, mais dy-moy, que pense la Comtesse.

VIRGINE.

Tout ce qu'on peut penser dans un dépit jaloux.
Elle en a mieux senty l'amour qu'elle a pour vous ;
Et quoy qu'elle déguise en quel trouble la jette
L'ardeur* que vous montrez de la voir satisfaite,
Elle ne peut souffrir le feint détachement
Qui semble la céder aux vœux d'un autre Amant*.
Ainsi ne doutez point que vous montrant pour elle,
Contre son espérance, & galant*, & fidelle,
Elle n'accorde enfin à de si tendres feux*,
Le doux consentement qui vous doit rendre heureux.

1745

LE MARQUIS.

L'ordre est déjà donné pour me faire connoistre ;
 Apres ce qu'on a sceu, je dois enfin paroistre.
 Malgré moy dans le Bois on iroit rechercher
 Des véritez qu'en vain je prétendrois cacher ;
 On sçait par le Vicomte où la Tente est dressée.

1750

VIRGINE.

Nostre Chevalier ?

LE MARQUIS.

Sa colere est passée,
 L'Amour par l'espérance est bien-tost adoucy.

VRGINE.

[96]

Il a pû voir pourtant qu'Olimpe...

LE MARQUIS.

La voicy.

1755

Laisse-nous un moment.

SCENE II.

OLIMPE, LE MARQUIS.

OLIMPE.

Ma joye est sans seconde,
 Marquis, & grace au Ciel tout va le mieux du monde.
 Nostre Comédien, comme je l'avois crû,
 S'est trouvé l'un de ceux qui servent l'Inconnu ;
 Il a pris mon Billet, & l'envoye à son Maistre,
 Seûr, dit-il, que demain il se fera connoistre.

1760

LE MARQUIS.

Le terme n'est pas long.

OLIMPE.

Pour moy, j'ay suposé
Qu'il a suivy la Troupe en habit déguisé.
L'entreprise pour luy ne seroit pas frivole*.

LE MARQUIS.

Si dans la Comédie il avoit pris un Rôle ?
Mais vous en connoissez le visage ?

1765

OLIMPE.

Il ne faut
Qu'un leger changement pour me mettre en defaut.

LE MARQUIS.

Qu'il vienne, c'est à luy de se tirer d'affaire.

OLIMPE.

[I, 97]

Je ne parleray point, & le laisseray faire ;
Mais s'il est bien reçeu, vous empescherez-vous,
Quoy que vous m'ayez dit, d'en paroistre jaloux ?

1770

LE MARQUIS.

Madame...

OLIMPE.

Il ne vous faut que deux mots de tendresse*,
Pour faire de nouveau balancer la Comtesse,
J'en crains dans vostre cœur le dangereux retour.

LE MARQUIS.

Non, si de l'Inconnu je traverse* l'amour,
Me punisse le Ciel ; mais j'ay bien lieu de craindre
Que de moy son bonheur ne vous porte à vous plaindre,
Et qu'apres son hymen* vous n'accusiez ma foy*...

1775

OLIMPE.

Répondez-moy de vous, je vous répons de moy,
Mais la Comtesse vient.

SCENE III.

LA COMTESSE, LE VICOMTE,
LE CHEVALIER, OLIMPE,
LE MARQUIS, VIRGINE.

LE VICOMTE.

Si mon cœur...

LA COMTESSE.

Je vous prie,

1780

Point d'amour aujourd'hui, voyons la Comédie.
Sont-ils prests à joüer ?

LE CHEVALIER.

Ils repassent leurs Vers ;

S'ils n'ont un peu de temps, tout ira de travers.

LE VICOMTE.

[98]

Avant que de les voir, si vous m'en voulez croire,
Nous souperons ; je sçay quelques Chansons à boire,
Où le Verre à la main, je vaux mon pesant d'or,
Dieu me damne. Apres tout, la joye est un Trésor,
J'en fais provision en quelque lieu que j'aille.

1785

LE MARQUIS.

C'est bien fait.

LE VICOMTE.

Vous ferez *Chorus*, vaille que vaille,

Je donneray le ton.

LA COMTESSE.

Quelle cervelle !

SCENE IV.

LA COMTESSE,&c.¹⁵⁰ LA MONTAGNE
 représentant LE COMEDIEN,
& vestu en Zéphire.

LA COMTESSE.

He' bien, 1790
 Avance-t-on ? vos Gens n'ont-ils besoin de rien ?

LE COMEDIEN.

Je viens demander grace encor pour nos Actrices,
 Leurs Coiffures toûjours sont pour moy des suplices,
 Jamais elles n'ont fait¹⁵¹ : j'en suis au desespoir.

LA COMTESSE.

Laissons-leur tout le temps qu'elles voudront avoir. 1795

LE CHEVALIER.

Vous aurez bien choisy ? La Piece...

LE COMEDIEN.

Sera bonne.

LE VICOMTE.

Qui l'a faite ?

LE COMEDIEN.

[99]

Jamais nous ne nommons personne.
 Nous voulons, si l'Ouvrage a quelque Approbateur,
 Qu'il l'ait pour son mérite, & non point pour l'Autheur ;
 Par là point de cabale ; on condamne, on approuve, 1800
 Selon ou le mauvais, ou le bon qui s'y trouve.
 Quelquefois à Paris telle Piece fait bruit,
 Dont l'éclat en Province aussitost se détruit.

¹⁵⁰ Symbole signifiant « et compagnie », mis pour éviter la répétition des personnages déjà présent depuis la scène précédente ; c'est-à-dire, en plus de la Comtesse : le Vicomte, le Chevalier, le Marquis, Olimpe et Virgine.

¹⁵¹« Faire, signifie aussi, Finir, terminer. » [Furetière, 1690]. Dans notre cas cela signifie donc : « Jamais elles n'ont fini.

LA COMTESSE.

Il peut avoir raison.

LE VICOMTE.

Bon, est-ce qu'en Province

On a le sens commun ? Ce sont Gens d'esprit mince¹⁵².

1805

LE COMEDIEN.

A dire leurs avis s'ils sont trop ingénus*,

Leurs sufrages du moins ne sont point retenus ;

Point d'extases chez eux pour une bagatelle*.

LE VICOMTE.

La Piece d'aujourd'huy comment se nomme-t-elle ?

LE COMEDIEN.

L'Inconnu.

LA COMTESSE.

L'Inconnu ?

LE VICOMTE.

Si c'éstoit le Grosset,

1810

Madame ?

LE COMEDIEN.

C'est Psyché, grand & pompeux* Sujet¹⁵³.

LE VICOMTE.

Tant-pis, le sérieux en moins de rien m'ennuye.

Et n'y joindrez-vous point quelque Crispinerie¹⁵⁴ ?

J'aime tous les Crispins.

¹⁵² Allusion aux relations entre Paris et la Province d'un point de vue culturel : à l'époque, une pièce à succès n'est pas une pièce qui réussit en Province mais à Paris.

¹⁵³ Psyché est un sujet très exploité au XVIIème siècle et plusieurs fois mis en machines. Nous pouvons mentionner *Psyché*, une tragédie-ballet d'une durée de cinq heures de Molière et Lully, commandée par le roi Louis XIV et donnée dans la grande salle des machines des Tuileries pour le Carnaval de 1671. Notons que Thomas Corneille lui-même, transforma cette pièce de Molière en livret d'opéra en 1678.

¹⁵⁴ « Crispinerie » et « Crispins », qui vient au vers suivant, font référence à l'acteur Raymond Poisson. Ce dernier créa, dès les années 1660, le rôle du valet Crispin qui devint un personnage type de comédie. Il le fit évoluer tout au long de sa carrière par son jeu et la personnalité qu'il lui donna, comme des grimaces, des bredouillements et des acrobaties. Il était comédien à l'Hôtel de Bourgogne.

LE COMEDIEN.

Vous en aurez le choix.

LE VICOMTE.

J'ay veu le Medecin¹⁵⁵, je croy, plus de cent fois. 1815
Ce Pendu qu'on étend sur la Table, il m'enchante. [100]

LE MARQUIS.

C'est avecque justice.

LE VICOMTE.

Et cet autre qui chante,
Fa, sol, fa, sol, fa re, mi, fa.
Quand il entonne ainsi son *re, mi, fa*, je ris...

LA COMTESSE.

Vrayement.

OLIMPE.

Il a toujours ses endroits favoris.

LE COMEDIEN.

Pour ne point perdre temps, voulez-vous que je fasse 1820
Mettre icy le Théatre où j'ay marqué sa place¹⁵⁶ ?

LA COMTESSE.

On dit qu'il est joly voyons.

LE COMEDIEN.

Nostre Chanteur

A quelque Scene à faire avant que d'estre Acteur,
Vous la pourrez entendre, elle est preste. Allons viste,
Ouvrez, & que chacun de son employ s'acquite. 1825

Ils prennent tous place, & ils ne sont pas plutost assis, qu'on fait rouler vers eux un Théatre dont le devant est orné d'un fort beau Tapis où pend une tres-riche Campane¹⁵⁷. Ce Théatre represente une Chambre. Au-devant

¹⁵⁵ « Le Médecin » fait allusion à une pièce de Noël Lebreton de Hauteroche intitulée *Crispin médecine*, dans laquelle Raymond Poisson avait le rôle titre. C'est une comédie en trois actes et en prose, représentée au théâtre de l'Hôtel de Bourgogne, au mois de juillet 1673.

¹⁵⁶ Cf note dans le « Au Lecteur ».

des deux premiers Pilastres qui sont de chaque costé, il y a deux Guéridons faits en Maures, portant chacun une Girandolle¹⁵⁸. Au dessus de la Corniche de ces Pilastres qui sont fort enrichis, on voit deux Corbeilles de Fleurs. La Frise qui regne sur la Façade, represente deux grandes Consoles d'or, avec des Festons de Fleurs qui ceignent le Fronton ; & entre les deux Consoles il y a un Rond orné d'une Bordure dorée, dans lequel on voit une Medaille. La suite de la Chambre est enrichie d'Arcades, de Pilastres, [101] de Paneaux remplis d'ornemens différens, de coloris, de Festons de Fleurs, de Porcelaine, de Vases d' or, d'argent & de lapin, & d'Ovales percées à jour. Dans cinq Arcades ou Niches, qui sont d'azur rehaussé d'or, on voit cinq Statuës toutes d'or, representant des Amours ; & dans le fond de la Chambre il y a encor deux Guéridons comme les premiers, garnis pareillement de Girandolles. De fort riches ornemens en embellissent le Plat-fond ; il est percé en cinq endroits, d'où sortent cinq Lustres. Plusieurs Esclaves magnifiquement vestus, marchent au devant de ce Theatre, & semblent le conduire quand il s'avance.

LE VICOMTE.

L'*Invention est drole ; un Theatre roulant¹⁵⁹ !*

LA COMTESSE.

J'admire de le voir si propre, si galant*.

LE CHEVALIER.

La Décoration en est bien entenduë.

OLIMPE.

Sans-doute, elle a de quoy satisfaire la veuë.

LE VICOMTE.

S'ils prenoient le Marais que la Roque¹⁶⁰ a laissé,
Les Troupes de Paris auroient le nez cassé.

1830

UN MAURE¹⁶¹ paroist sur le petit Théâtre
& chante ces Vers.¹⁶²

*Amour, à qui tout est possible,
Enflame*, anime tout ; & pour mieux faire voir
Qu'il n'est rien pour toy d'invincible,*

¹⁵⁷ « Ouvrage de soye, d'or, d'argent filé etc. où il pend ordinairement de petites especes de cloches faites aussi de soye, d'or etc. » [Dictionnaire de l'Académie, 1694]

¹⁵⁸ « chandelier composé de plusieurs branches & bassinets, qui aboutit en pointe, & qui a un pied servant à la poser sur des buffets ou de hauts guéridons. Il est ordinairement garnide plusieurs morceaux de cristal ». [*La Représentation théâtrale en France au XVII^e siècle* de Pierre Pasquier et Anne Surgers].

¹⁵⁹ Pour plus de précision sur la présence et l'utilisation des machines se référer à l'introduction.

¹⁶⁰ Le ridicule de la remarque du Vicomte tient au fait que le Marais a fermé ses portes depuis deux ans déjà, la Troupe du Marais fusionnant avec les débris de la « Troupe du Roi », de Molière. C'est à ce moment là que La Roque pris sa retraite. Philippe Petit Jean, dit La Roque fut lui-même acteur de 1637 à 1673.

¹⁶¹ Ici, nous retrouvons le chanteur, plus une chanteuse, spécifique aux intermèdes que nous avons rencontrés dans la scène 6 de l'Acte I. Cf. note

¹⁶² Le 5^{ème} et dernier divertissement pour la Comtesse débute. Cf.note p. 26 et p. 30.

*Fais aimer cette Insensible
Qui se rit de ton pouvoir.*

1835

En mesme temps quatre Amours sortent de leurs Niches, & dardent¹⁶³ leurs Fléches vers la Comtesse ; apres quoy le mesme Maure chante ce refrein avec une Femme Maure.

*L'Amour punit les Cruelles,
Aimez pour fuir son couroux*.*

[102]

LE MAURE seul.
*Que pourroit servir aux Belles
D'avoir des charmes si doux,
S'ils n'estoient faits que pour elles ?*

1840

Tous deux ensemble.

*L'Amour punit les Cruelles,
Aimez pour fuir son couroux*.*

LA FEMME MAURE seule.
*Soyez tendres & fidelles,
Il s'armera contre vous,
Si vous faites les rebelles.*

1845

Tous deux ensemble.

*L'Amour punit les Cruelles,
Aimez pour fuir son couroux*.*

Ces Vers estant chantez, les Maures du petit-Théâtre se joignent aux Amours pour faire une Entrée, laquelle estant finie, la Comtesse dit.

LA COMTESSE.

On nous trompe, & jamais Comédiens qui passent
N'eurent cet appareil.

OLIMPE.

Ceux-cy vous embarassent ?

1850

LA COMTESSE.

Non, je voy bien que c'est un Regal concerté,
La Feste finira par cette Nouveauté.
Mais enfin les Acteurs que l'on nous fait connoistre,
Comédiens, ou non, commencent à paroistre,

¹⁶³ « Jetter, ou lancer de vive force quelque chose qui peut être lancé et qui peut percer. » [Richelet, 1680]

Il faut les écouter.

LE VICOMTE.

Soyons donc écoutans ;
Mais j'en tiens¹⁶⁴, s'il les faut écouter bien longtemps.

1855

On jouë les trois Scènes suivantes sur le petit Théâtre.

[103]

SCENE I¹⁶⁵.

LA MONTAGNE représentant Zéphire¹⁶⁶,
AGLAURE¹⁶⁷.

Zéphire.

Quoy, tout-de-bon, vous estes en colere
D'un secret qui ne peut encor se revéler ?

AGLAURE.

Oüy, c'est m'offencer, que se taire,
Quand je cherche à faire parler.

1860

ZEPHIRE.

Il n'est intention meilleure que la mienne ;
Si vos desirs ne sont pas exauciez,
C'est qu'un ordre d'Enhaut...

AGLAURE.

Il n'est ordre qui tienne,
Je prie, & ce doit estre assez.

¹⁶⁴ « Etre pris, être dupé, être atrapé. » [Richellet, 1680]

¹⁶⁵ Débute ici la pièce insérée qu'évoque Thomas Corneille dans l'épître Au Lecteur.

¹⁶⁶ « Zéphire est un dieu, qui selon les poètes, favorisait la naissance des fleurs et des fruits de la terre, par un souffle doux qui ranimait la chaleur naturelle des plantes et donnait la vie à toutes choses. Zéphire est aujourd'hui le nom d'un vent ». [Grand Dictionnaire historique de Louis Moreri]

¹⁶⁷ Selon Louis Moreri dans son Grand Dictionnaire historique, Aglaure eut une fille également nommée Aglaure. Il s'agirait sûrement ici de la fille, victime d'un complot et de jalouse entre Mercure, Pallas et sa sœur Hersé.

ZEPHIRE.

Encor n'est-ce pas un grand crime
De vous cacher le nom de l'Amant* de Psyché,
Quand vous voyez que l'amour qui l'anime
A chercher à lui plaisir est sans cesse attaché.
Tout ce qui peut charmer les yeux & les oreilles,
Se prodigue pour elle en ces aimables lieux,
Et jamais... 1870

AGLAURE.

Oüy, ce sont merveilles sur merveilles,1871
Mais nostre Sexe est curieux.
C'est peu pour nous de voir des Festes ordonnées
Avec un éclat sans pareil.
On compte à rien leur superbe appareil,1875
Si l'on ne sçait par qui ces Festes sont données. [104]
Que prétend un Amant* tant qu'il est inconnu ?

ZEPHIRE.

Sur le secret d'autrui je n'ay rien à vous dire ;
Quant au mien, on ne peut estre plus ingénú*,
Et dés qu'avecque vous je suis ici venu, 1880
Je vous ay découvert qu'on me nommoit Zéphire.

AGLAURE.

Vous estes du nombre des Vents,
Nous l'avons assez veu, quand par l'air enlevées
Avec vous en ces lieux nous nous sommes trouvées ;
Mais pour Zéphire, je prétens 1885
Par tout ce que de vous vous me faites connoistre,
Que vous ne l'estes point, & ne le scauriez estre.

ZEPHIRE.

Je ne suis point Zéphire ! & d'où vient ?

AGIAURE

En tous lieux

Zéphire se fait voir doux, complaisant, traitable,
Et vous estes des Vents le plus inexorable, 1890

Ou Borée¹⁶⁸, ou quelque autre encor moins gratieux.

ZEPHIRE.

Vous voulez que je sois Borée ?
Adieu, je vay soufler si froidement pour vous,
Que vous aurez sujet d'en croire le couroux*
Qui contre moy vous tient si déclarée.

1895

[105]

SCENE II.

AGLAURE, CEPHISE¹⁶⁹.

CEPHISE.

D'où vient, quand on me voit, que l'on vous quite ainsy ?

AGLAURE.

Je suis broüillée avec Zéphire ;
Je l'avois prié de me dire
Le nom de l'Inconnu qui nous met en soucy :
Sur ses refus j'ay perdu patience,
Et me suis échapée à quelques mots d'aigreur.

1900

CEPHISE.

Croyez-moy, vous cherchez, ma Sœur,
Une fatale connoissance.
Pour quoy ce desir curieux ?
Manquons-nous de plaisirs & de galantes* Festes,
Depuis qu'avec Psyché nous habitons ces lieux ?
Et quand vous apprendrez qui les tient toujours prestes,
Prétendez-vous en estre mieux ?

1905

¹⁶⁸ « Borée était le roi des vents. Borée est souvent sous la figure d'un enfant ailé. » [Grand Dictionnaire historique de Louis Moreri].

¹⁶⁹ Dans *Le Grand Dictionnaire historique* de Louis Moreri Céphise n'est pas mentionnée comme une divinité. Il est précisé que « quelques rivières de ce nom [apparaissent] dans la Grèce près d'Athènes, à Argos, à Scyonne ; & même à Apolonie, il y a une fontaine nommée Céphise ». Thomas Corneille fait donc un emprunt à des lieux géographiques pour inventer une divinité.

AGLAURE.

Il est fort naturel de chercher à connoistre
Un Amant* qui s'obstine à se tenir caché.

1910

CEPHISE.

Mais s'il est connu de Psyché,
Voyez-vous quel mal en peut naistre ?
Sa main payera des feux* si tendres & si doux,
Et par leur paisible hymenée*,
La Feste aussitost terminée
Ne charmera plus que l'Epoux.
Alors, où pour nous, je vous prie,
Seront & les jeux & les ris ?
Car enfin fole est qui s'y fie.
Quand les Amants* sont Marys,
Adieu la Galanterie*.

1915

[106]

1920

AGLAURE.

Non, l'Inconnu doit estre né
Pour s'en faire toujours un plaisir nécessaire ;
Et son amour par l'Hymen* couronné,
N'aura pas moins d'ardeur* de plaire.

1925

CEPHISE.

Si vous me répondez que Mary comme Amant*,
Nous le verrons toujours le mesme,
Je scauray son secret.

AGLAURE.

Vous le scaurez ! Comment ?
Est-ce que Zéphire vous aime ?

CEPHISE.

Le beau sujet détonnement !
Croyez-vous sa conquête une si grande affaire ?
Et quand on me voit plus d'un jour,
N'ay-je pas assez dequoy plaire
Pour mériter un peu d'amour ?

1930

AGLAURE.

Voila toujours vostre folie,

1935

La plus Belle jamais n'eut tant de bonne foy*.

CEPHISE.

Je ne suis si l'on veut, ny belle, ny jolie,
Mais j'ay certains je-ne-sçay-quoy
Qui me font préferer à la plus accomplie.

AGLAURE.

Vous le croyez ?

CEPHISE.

Si je le croy ?

1940

Avec mon humeur enjoüée,
Je fais faire naufrage à qui m'en vient conter¹⁷⁰ ;
Et dés qu'on a pû m'écouter, [107]
C'est une franchise échoüée :
Mais quand je trouverois Zéphire indifférent, 1945
Le pressant de parler, s'en pourroit-il défendre ?
C'est la manière de s'y prendre,
Qui fait qu'un obstiné se rend.
Le voicy, laissez-moy, s'il vous voit éloignée,
Il me viendra soudain faire icy les yeux doux. 1950

AGLAURE.

Ce sera pour Psyché, s'il s'explique avec vous,
De l'inquiétude épargnée.
J'en attens le succès, adieu.

SCENE III.

ZEPHIRE, CEPHISE, Un Enfant
Représentant l'Amour.

ZEPHIRE.

A la fin, ta Compagne a quité la partie.

¹⁷⁰Lien entre Céphise et l'eau dû à l'inspiration de Thomas Corneille pour son personnage.

CEPHISE.

Sçais-tu qu'il est certains instans
Où moy-mesme de toy je suis mal assurée ? 1960
Tu t'en nommé Zéphire icy,
J'en doute à voir ta toille¹⁷¹.

ZEPHIRE.

Alors que je t'adore,
De cette vérité tu peux estre en soucy ?

CEPHISE.

[108]

De grace, estois-tu ainsy
Lors que tu soupirois pour Flore¹⁷²? 1965

ZEPHIRE.

J'estoïs fort délicat, & le ferois encore,
Mais le temps m'a tout épaissey.

CEPHISE.

Tu pourrois bien m'avoir trompée,
La Jeunesse a souvent trop de crédulité,
Et l'amour dont pour toy je suis préoccupée...

1970

ZEPHIRE.

Non, foy* de Vent d'honneur, j'ay dit la vérité
Je suis Zéphire.

CEPHISE.

Hé bien, je le veux croire.

Mais quant à l'Inconnu, son nom ? regarde-moy.
J'ay promis à Psyché de le sçavoir de toy.
Je dois tenir parole, il y va de ma gloire.

1975

¹⁷¹ Chez Louis Moreri, Zéphire est qualifié de jeune homme, or aucune indication physique de nous est donnée. Comme il est jeune est-il petit ? On ne sait pas, or il y a une différence entre la taille de La Montagne qui interprète Zéphire et la taille initiale de cette divinité, d'où la réflexion de Céphise.

¹⁷² Cf note p 45 qui précise que Flore fut la femme de Zéphire.

ZEPHIRE.

Ne me presse point là-dessus,
J'ay des raisons...

CEPHISE.

Pures chimères* !

ZEPHIRE.

Je ne sçaurois parler.

CEPHISE.

Abus,

Tu m'aimes ; s'il me faut essuyer tes refus,
Tu n'es pas bien dans tes affaires.

1980

ZEPHIRE.

Je prendrois grand plaisir à ne te rien cacher ;
Mais veux-tu, parce que je t'aime,
Que l'Inconnu me vienne reprocher
Que ma langue ait fait tort à son amour extrême ?
C'est de tous les Amans* le plus passionné,
Rien ne sçauroit égaler sa tendresse* ;
Mais il veut estre seûr du cœur de sa Maistresse*, [109]
Avant que son secret luy soit abandonné.

CEPHISE.

Qu'il ne craigne rien, Psyché l'aime,
Tant de soins de luy plaire ont vaincu sa fierté*. 1990

ZEPHIRE.

Si tu me disois vray, me voila bien tenté.

CEPHISE.

N'en doute point je le scay d'elle-mesme.
Mais enfin je commence à prendre pour affront
Une si longue resistance.

ZEPHIRE.

Attens, pour ne rien faire avec trop d'imprudence,
Il est bon que l'Amour me serve de Second. 1995

Il se tourne vers l'Amour qui sort de la Niche, & oste le masque qui luy couvrait le visage.

CEPHISE.

Quoy, l'Amour déguisé parmy nous !

ZEPHIRE.

Que t'en semble ?

CEPHISE.

Je voy bien que c'est luy qui commande en ces lieux,
Et cours dire à Psyché...

ZEPHIRE.

Non, Cephise, il vaut mieux
Que nous l'allions trouver ensemble.

2000

CEPHISE.

J'attens tout de l'Amour, s'il daigne s'en mesler.

Ils descendent tous sur le grand Théatre¹⁷³.

ZEPHIRE à la Comtesse.

Madame, puis qu'il faut enfin que l'on vous die¹⁷⁴ ...

LA COMTESSE.

A moy ? cela n'est pas de vostre Comédie.

ZEPHIRE.

Vous estes la Psyché dont nous voulons parler ;
L'Amour en est croyable ; & quand je vous l'amene... [110] 2005

L'AMOUR.

Oüy, Comtesse, l'Amour vous veut tirer de peine,
Et du Ciel tout exprés il est icy venu
Pour finir l'embarras où vous met l'Inconnu.

LA COMTESSE.

Chacun depuis longtemps aspire à le connoistre.

¹⁷³ A la différence du petit théâtre que nous avons précédemment expliqué dans le Au Lecteur, le « grand théâtre » est la scène principale.

¹⁷⁴ « Die » est une forme arachaique du subjonctif de « dise », souvent utilisé à la rime en poésie.

L'AMOUR.

Je n'ay qu'à dire un mot, vous le verrez paroistre.

2010

OLIMPE.

L'Amour peut sans scrupule user de son pouvoir.

L'AMOUR.

Il faut donc me haster de vous le faire voir ;
Regardez ce Portrait.

OLIMPE à la Comtesse.

Si rien ne le deguise,
Vous y verrez des traits... Vous en estes surprise.
Hé bien, a-t-il l'air bon ? qu'en dites-vous ?

LA COMTESSE.

Je dis... 2015

Voyez.

LE CHEVALIER regardant le Portrait.

C'est le Marquis.

LE VICOMTE.

Le Marquis ?

OLIMPE.

Juste Ciel !

LA COMTESSE au Marquis.

Quoy, c'est vous, dont l'adresse cachée
Cherchoit à me toucher ?

LE MARQUIS.

En estes-vous fâchée ?

LA COMTESSE.

Je ne m'étonne plus si vos feux* trop soûmis [111]
Aux vœux de l'Inconnu laissoient l'espoir permis. 2020

LE MARQUIS.

Tant d'amour ne peut-il mériter de vous plaire ?
Ne vous rendez-vous point ?

LA COMTESSE.

C'est une grande affaire.

D'ailleurs deux Inconnus...

LE MARQUIS.

Je n'en dois craindre rien ;
L'Inconnu du Vicomte est le Comédien,
Il ne s'est pas trop mal acquitté de son Rôle. 2025

LE VICOMTE.

Il est vray, je cherchois le son de sa parole,
Et sur Monsieur Grosset je me remets sa voix.

LA COMTESSE.

Et l'Inconnu qu'Olimpe a trouvé dans le Bois ?

OLIMPE.

J'ay dit ce que j'ay veu, sans sçavoir davantage.

LE CHEVALIER.

Quelque Amy du Marquis a fait ce Personnage ; 2030
Pour l'Inconnu par elle il vouloit vous toucher.

LA COMTESSE.

Qui l'auroit crû qu'en vous il l'eust falu chercher ?

LE MARQUIS.

Non, ne m'en croyez pas ; mais, aimable Comtesse,
Croyez-en ce Présent que m'a fait la Jeunesse.

LA COMTESSE.

C'est là mon Diamant, vous estiez destiné 2035
A recevoir enfin la main qui l'a donné ;
Il est juste, & j'en fais le prix de vostre flame*.

LE MARQUIS.

O bonheur qui remplit tous mes vœux ! à Olimpe. Mais, Madame,

Vous souvenez-vous...

OLIMPE.

Oüy, je ne puis oublier

[112]

Que je vous ay promis d'aimer le Chevalier ;

2040

Vous avez de l'honneur, c'est assez vous en dire.

LE CHEVALIER.

Doux & charmant aveu qui finit mon martyre !

Madame, je puis donc prétendre à vostre foy* ?

OLIMPE.

Si ma Mere y consent, répondez-vous de moy ?

LE VICOMTE.

Je vous voy là tous quatre en bonne intelligence.

2045

Et moy, que devenir ?

LA COMTESSE.

Vous prendrez patience.

LE VICOMTE.

Oüy, de mes pas pour vous c'est donc là le succès ?

Se charge qui voudra du soin de vos Procés¹⁷⁵.

Adieu.

LA COMTESSE.

Le prendrez-vous, Marquis ? il vous regarde.

LE MARQUIS.

Que ne ferois-je point ?

LE CHEVALIER.

La retraite est gaillarde.

2050

OLIMPE.

C'est un Extravagant dont nous sommes défaits.

¹⁷⁵ Nous avons l'explication du rôle d'intermédiaire que joue le Vicomte entre la Comtesse et le propriétaire du Château. Le Vicomte jouait ce rôle dans le but de séduire la Comtesse et cela bien entendu échoue. (cf. v.1434).

LA COMTESSE.

Allons.

LE MARQUIS.

Puisse l'Amour ne nous quiter jamais.

FIN.

[113]

CHANSON.¹⁷⁶

<i>Si Claudine</i>	
<i>Ma voisine</i>	
<i>S'Imagine</i>	2055
<i>Sur ma mine</i>	
<i>Que je ne suis bon à rien,</i>	
<i>Qu'en cachette</i>	
<i>La Folette</i>	
<i>Me permette</i>	2060
<i>La Fleurette¹⁷⁷,</i>	
<i>Elle s'en trouvera bien.</i>	

Après cette chanson Colin prie la Comtesse de danser, & est enfin reduit de danser luy seul. Le Païsan & le Suisse yvre luy succendent ; & ensuite le Vicomte dans son enjoüement ridicule badine* avec une Paisanne Bavolette* qui le rebutte en chantant l'air suivant.

AIR DE LA PAYSANNE.

<i>Ne fripez paon mon bavolet*,</i>	
<i>C'est aujourd'y Dimanche. Bis.</i>	
<i>Je vous le dis tout net,</i>	2065
<i>J'ay des épinglez su ma manche ;</i>	
<i>Ma main pese autant qu'al est blanche,</i>	
<i>Et vous gaigneriez un soufflet,</i>	
<i>Ne fripez poan, &...</i>	
<i>Attendez à demain que je vaze à la Ville,</i>	2070
<i>J'auray mes vieux habits,</i>	
<i>Et les Lundis</i>	
<i>Je ne fis pas si difficile.</i>	
<i>Mais à present</i>	[114]
<i>Tout franc</i>	2075
<i>Si vous faites l'impartinent,</i>	
<i>Si vous gastez mon linge blanc,</i>	
<i>Je vous barray comme il faut de la haste.</i>	
<i>Je vous battray,</i>	
<i>Pinceray,</i>	2080
<i>Piqueray,</i>	
<i>Je vous moudray,</i>	
<i>Grugeray¹⁷⁸,</i>	
<i>Pilleray,</i>	
<i>Menu, menu, menu la char en paste ;</i>	2085

¹⁷⁶ Cette seconde fin est une fin alternative de la pièce. Voir Préface « Une triple fin »

¹⁷⁷ « Cajoleries amoureuses. Galanteries qu'on dit à une Dame. » [Richelet, 1680]

¹⁷⁸ « Mot burlesque pour dire manger. » [Richelet, 1680]

*Oum voyez-vous, j' avons une taribe taste
 Que je cachons sous noute bounet,
 Ne frippez paon, &...*

Cette chanson finie, les Conviez font les presens que la coûture engage de faire aux mariez, & toute la troupe se retire à la reserve de la Montagne qui estoit déguisé, & qui est arresté par le Vicomte, & reconnu pour estre le Grosset Basset, qu'il a trouvé dans le bois sous la tente : de sorte que le Vicomte & le Chevalier le pressant de declarer qui est l'Inconnu, il tire de sa poche un portrait qu'il donne à la Comtesse, qui reconnoist estre celuy du Marquis, ce qui ne donne pas peu d'étonnement à la Compagnie, & oblige enfin la Comtesse à donner sa foy* au Marquis pour recompenser sa perseverance. Olympe ne voyant point d'autre party à prendre que celuy de se rendre à l'amour du Chevalier, luy donne aussi la sienne, & le Vicomte se retire brusquement, en disant qu'il abandonnera le soin des procez de la Comtesse.

FIN.



LEXIQUE.

Trois dictionnaires ont été utilisés pour l'établissement de ce lexique :

- *Dictionnaire de l'Académie française.*
- *Dictionnaire universel contenant généralement tous les mots françois tant vieux que modernes et les termes de toutes les sciences et les arts*, d'Antoine Furetière.
- *Dictionnaire françois contenant les mots et les choses, plusieurs nouvelles remarques sur la langue françoise...avec les termes les plus connus des arts et des sciences*, de Pierre Richelet.

La source utilisée pour une édition sera indiquée entre crochets.

A.

ABUSER (s') ; (v.577, 1732) : « Se tromper. » [Richelet]

ACCOUCIR ; (v.1466) : « On dit aussi *Accourcir* le chemin, quand on prend quelques faux fuyant qui abrège le chemin, qui le rend plus court ». [Furetière]

AMANT, ANTE ; (Au Lecteur, v.31, 69, 172, 213, 253, 340, 345, 368, 392, 413, 459, 591, 669, 675, 698, 756, 774, 793, 829, 867, 886, 970, 978, 1036, 1064, 1082, 1208, 1244, 1358, 1584, 1681, 1743, 1866, 1877, 1910, 1920, 1926, 1985) : « Celuy qui aime d'une passion violente et amoureuse. » [Furetière]

ARDEUR ; (v.223, 531, 624, 630, 698, 761, 1741, 1925) : « Se dit figurément en Morale, et signifie, Passion, vivacité, emportement, fougue. » [Furetière]

ARTIFICE ; (v.471, 1428) : « signifie aussi, Fraude, deguisement.» [Richelet] « Subtilité, finesse, adresse. » [Furetière]

AVEU ; (v. 1386) : « Consentement » [Richelet]

B.

BADINER; (v.571, didascalie page 107) : « Faire le badin. » [Furetière]

BADIN, INE ; (v.974) : « Qui est folastre, peu sérieux, qui fait des plaisanteries. » [Furetière]

BADINAGE ; (v.1223) : « Petite folastrerie, divertissement peu sérieux, jeu d'enfants. » [Furetière]

BAGATELLE ; (v.664, 1808) : « Chose de peu d'importance. » ; (v.1589) : « On dit absolument, Bagatelle, quand on ne veut pas demeurer d'accord de quelque proposition qu'un autre met en avant. » [Furetière]

BAVOLET, TE ; (v.2062, didascalie page 107) : « Coiffure de païsanne des environs de Paris, qui est de toile et qui pend en queue de morue sur le dos de la païsanne. » [Richelet]

BIZARRE ; (v.1081) : « Fantasque, qui a des mœurs inégales, des opinions extraordinaires et particulières. » [Furetière]

BRIGUE; (v.1190): « Brigue se dit de la cabale qui est intéressée.» [Richelet] « Poursuite ardente pour obtenir quelque chose. » [Furetière]

BRIGUER ; (v.137, 710) : « Tascher d'obtenir quelque chose par brigue, par cabale. » [Furetière]

C.

CAPRICE (v.949, 977) : « Déreglement d'esprit. On le dit, quand au lieu de se conduire par la raison, on se laisse emporter à l'humeur dominante où on se trouve. » [Furetière]

CHAGRIN, NE ; (v.474, 1018, 1060, 1081, 1135, 1327) : « Fâché, triste. » [Richelet]

CHAGRIN ; (v.284, 286, 350, 443, 585, 616, 667, 863, 949, 1066, 1068, 1097, 1203, 1512, 1620) : « Tristesse. Fâcherie. » [Richelet]

CHAINE; (v.906, 1682) : « Lien amoureux. » [Richelet]

CHIMERE; (v.1065, 1145, 1977) : « Chimere, se dit figurément des vaines imaginations qu'on se met dans l'esprit, des terreurs et des monstres qu'on se forge pour les combattre, des esperances malfondées que l'on conçoit, et généralement de tout ce qui n'est point réel et solide. » [Furetière]

CŒUR ; (v.1476) : « Cœur, signifie quelquefois, Vigeur, force, courage, intrépidité ». [Furetière]

COMPAGNIE ; (v.1053) : « On dit, que par *compagnie* on se fait prendre, quand on se licencie à faire quelque chose en faveur de la *compagnie*. » [Furetière]

COMPLAISANCE; (v.267, 411, 954, 992, 1605) : « Manière complaisante et condiscendante aux volontés d'une personne pour en avoir l'amitié, l'estime ou quelque faveur. » [Richelet]

CONTER (en) ; (v. 311, 1240) : « On dit aussi, *En conter à une femme*, pour dire, La cajoler. » [Académie]

CONNAITRE ; (v.1479) : « *Connoistre*, signifie aussi, Avoüer, admettre. » [Académie]

COUROUX; (v.160, 674, 844, 1839, 1843, 1848, 1894) :: « Ce mot signifie colère. Il est plus de la poësie que de la prose, et même il n'a point de pluriel qu'en vers. » [Courroux dans Furetière]

D.

DESSEIN; (Décoration au prologue, v.44, 258, 265, 428, 1090) : « Volonté, désir de faire, ou de dire. » [Richelet]

DIVERTISEMENT ; (Au Lecteur – deux occurrences-, v.13, 63, 132, 926, 1328, didascalie page 107) : « Réjouissance, plaisir, recreation. On gagne les femmes en leur donnant toute sorte de *divertissement* » [Furetière]. Au sens technique du terme, « divertissement » signifie également « intermède » : « Sorte de représentation et de divertissement, comme ballet, danse, chœur etc. entre les actes d'une piece de Theatre » [Académie]. Cependant le divertissement, ne se situe pas entre les actes, il est enchâssé à l'intrigue de la pièce.

E.

EMPRESSEMENS; (v.328, 718) : « Hâte de faire, ou de dire quelque chose. Soins ardens et pleins de zéle. » [Richelet]

ENFLAMER; (v.95, 633, 903, 1245, 1403, 1833): Au sens figuré signifie « donner de l'amour. » [Richelet]

ENNUY; (v. 686, 955, 1061, 1330) : « signifie aussi generalement, Fascherie, chagrin, deplaisir, souci. » [Académie]

ENVY (à l'); (v. 416, 853) : « Par émulation et pour voir qui fera, ou réussira le mieux. » [Richelet]

ETONNER ; (v. 639, 1017, 1024, 1025) : « Épouvanter, surprendre d'une certaine maniere qui touche. » [Richelet]

F.

FAIRE UNE EPREUVE ; (v.847) : « Experience, tentative, essay qu'on fait de quelque chose » [Furetière]

FEUX; (v.224, 240, 276, 338, 625, 690, 736, 759, 899, 1095, 1129, 1213, 1311, 1343, 1346, 1399, 1651, 1659, 1746, 1913, 2018) : « Feu dans un sens figuré signifie amour ». [Richelet]

FIER, ERE; (v.32, 466, 740, 1155, 1195, 1259, 1532) : « Hautain, altier. » [Furetière]

FIERTE ; (v.70, 81, 949, 1377, 1990) :: « Qualité de celuy qui est fier. » [Furetière]

FLAME; (v.202, 235, 250, 367, 593, 601, 659, 736, 752, 780, 981, 1002, 1079, 1090, 1142, 1149, 1341, 1369, 1380, 1405, 1653, 1701, 2036) : « On dit figurément, la flamme de l'amour. » [écrit *Flamme* dans Furetière]

FOY ; (v.42, 124, 216, 228, 233, 575, 594, 603, 965, 1091, 1362, 1382, 1410, 1655, 1778, 1936, 1971, 2042) : « Signifie Serment, parole qu'on donne de faire quelque chose, et qu'on promet d'executer. » [Furetière]

FRIVOLE; (v.1704, 1764) : « Inutile, vain. » « Ce qui n'est d'aucune valeur, qui n'a rien de solide qui merite qu'on le considere. » [Richelet]

G.

GALAMMENT ; (v.380) : « D'une manière galante » [Furetière]

GALANT; (v.190, 394, 550, 653, 995, 1714, 1720, V.1 titre de lettre, 1745, 1827) : « Se dit aussi d'un homme qui a l'air de la Cour, les manieres agreables, qui tâche à plaire, et particulierement au beau sexe. » [Furetière]

GALANTE (matière, fêtes, manières); (Au Lecteur – deux occurrences – v.24, 41, 739, 916, 1180, 1481, 1905): « Galante se dit aussi, Des choses [...] pour dire, Agréables, polies, etc... » [Académie]

GALANTERIE; (v.371, 819, 1314) : « Ce qui est galant et se dit des actions et des choses. » (v.1921) : « Galanterie, se dit aussi de l'attache qu'on a à courtiser les Dames. Il se prend en bonne et en mauvaise part. » [Furetière]

GENIE; (v.314, 802) : « GENIE, se dit aussi du talent naturel, et de la disposition qu'on a à une chose plutost qu'à une autre. » [Furetière]

GESNE ; (v.1680) : « se dit aussi de toute peine ou affliction de corps ou d'esprit » [Furetière]

GESNER ; (v.731) : « signifie plus communément, Tourmenter le corps ou l'esprit. » [Furetière]

H.

HAZARD; (v.385, 1166) : « Peril, risque. ». (v.122, 797, 1274) : PAR HAZARD « Par accident, fortuitement. » [*Hasard* dans Furetière]

HAZARDER (se) ; (v.580) : « S'exposer au hazard. » [Furetière]

HAZARDEUX ; (v.1024) : « Ce mot se dit des personnes et des choses. Il veut dire qui hazarde trop, dangereux. » [Furetière]

HOMMAGE ; (v.647, 734, 978, 1038) : « Respect, honneur. Marques extérieures de soumission et d'obeissance. » [Richelet]

HYMEN; (v.610, 1037, 1696, 1778, 1924) : « Ce mot signifie le mariage, mais en ce sens il ne se dit qu'en vers, ou en des discours de prose qui tiennent de la poésie. » [*Himen* dans Furetière]

HYMENE ; (v.1914) : « Ce mot pour dire le mariage n'est usité qu'en vers, ou en des ouvrages de prose qui ressentent la poésie. » [*Himenée* dans Furetière]

I.

INCOMMODE; (v. 1081) : « Importun, fâcheux, qui apporte de l'incommode. » [Richelet]

INGENU ; (v.1806, 1879): « Franc, sincere, naïf jusques à la simplicité. » [Richelet]

INTERESSER ; (v. 562) : « Donner part à quelqu'un en quelque chose d'utile, faire qu'il y trouve du profit. » [Académie]

M.

MAISTRESSE ; (Au Lecteur, v.32, 680, 1987) :: « Celle qui est particulierement aimée de quelque homme. Celle pour qui on a un attachement particulier, soit que cet attachement soit galant, ou sincere. » (v.167, 198) : « Celle qui a des domestiques. » [écrit *Maîtresse* dans le Richelet]

MOUSQUETONS ; (v.1480) : « Sorte de fusil de deux piez et demi qu'on porte à la ceinture, attaché à une bandouliere. » [Richelet]

P.

PERDRE ; (v. 155) : « Il signifie aussi, Ruiner: et en ce sens il se dit de tout ce qui peut causer du préjudice à la fortune de quelqu'un, à sa réputation, à sa santé, etc. » [Académie]

POMPE (de ballets) ; (v.9, 39) : « Apareil superbe et magnifique qui se fait par ostentation, ou pour quelque autre dessein. La pompe consiste dans l'ordre, la variété et la magnificence». « Ce mot en parlant de carrousel, ou de mascarade. C'est la marche magnifique et réglée de quelque carrousel, ou mascarade. » Nous pouvons donc supposer que cela s'applique à toutes sortes de divertissement, et les ballets pour notre cas. [Richelet]

POMPEUX ; (Au Lecteur, v.1811) : « Qui a de la pompe, qui est magnifique, leste, bien paré. » [Richelet]

S.

SOT ; (v.351, 997, 1543) : « Celui qui n'a point, ou peu d'esprit, impertinent, ridicule. » [Richelet] ;

(v.465) : « Ce mot se dit des choses, et des personnes, et veut dire *ridicule*, impertinent, niais. Fait mal à propos. » [Richelet]

SOUFFRIR ; (Au Lecteur, v.263, 399, 743, 1073, 1308, 1098, 1178, 1254, 1416, 1672) : « Endurer, avoir de la peine, suporter. » [écrit *Soufrir* dans le Richelet]

SOÛPIR ; (v.719, 967) : « C'est l'action de soupirer. Sorte de gémissement qu'on tire du fond du cœur et qui sort par la bouche. » [*Soupir* dans Furetière]

SOÛPIRANT ; (v.302) : « Celui qui soupire pour quelque belle. » [*Soupirant* dans Furetière]

SOÛPIRER ; (v.391, 1040) : « Plaindre, pousser des soupirs amoureux, desirer avec ardeur. » [*Soupirer* dans Furetière]

T.

TENDRESSE ; (v.35, 195, 283, 399, 558, 895, 1027, 1092, 1132, 1265, 1306, 1584, 1643, 1772, 1986) : « Sensibilité du cœur et de l'ame. La delicatesse du siecle a renfermé ce mot dans l'amour et dans l'amitié. Les amans ne parlent que de *tendresse* de cœur, soit en prose, soit en vers; et même ce mot signifie le plus souvent *amour*; et quand on dit, J'ay de la *tendresse* pour vous, c'est à dire, J'ay beaucoup d'amour. » [Furetière]

TRANSPORT ; (v.443, 1099, 1150) : « Ce mot au figuré peut désigner un sentiment, une passion. » [Richelet]

TRAVERSER ; (v.1775) : « Empescher de faire quelque chose, en suscitant des obstacles. » [Académie]

Z.

ZELE ; (v.118, 223, 274, 747) : « Afection ardente. » [Zéle dans Furetière]

Liste des annexes.

Annexe n°1 : Portrait de Thomas Corneille

Annexe n°2 : Portrait de Marc-Antoine Charpentier

Annexe n°3 : Page de titre de l'édition originale de la pièce

Annexe n°4 : Frontispice de la contrefaçon de 1678

Annexe n°5 : Plan Turgot, l'Hôtel Guénégaud (1734)

Annexe n°6 : Détail des enchâssements multiples dans l'intrigue de *L'Inconnu. Le Théâtre dans le théâtre sur la scène française du XVIIème siècle*, Georges Forestier, p. 119.

Annexe n°7 : Extrait du livret du spectacle, la traduction italienne de la Chanson du valet More.

Annexe n°1 : Portrait de Thomas Corneille.

1684. Portrait de l'Académie française.

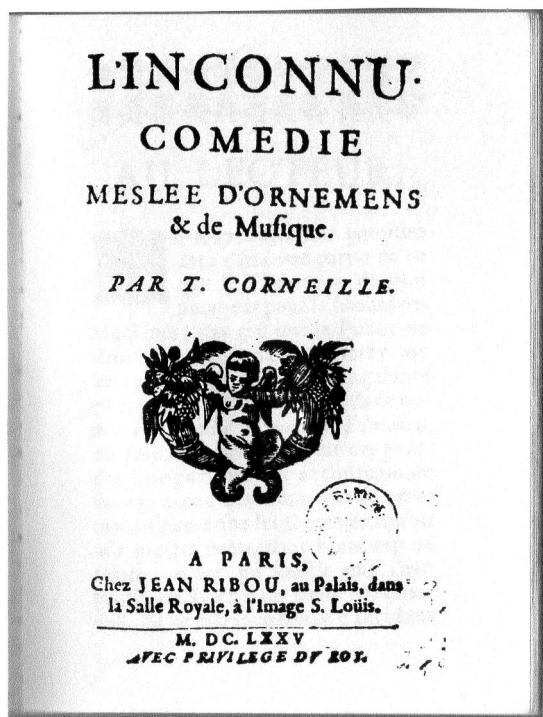


Annexe n°2 : Portrait de Marc-Antoine Charpentier

Almanach royal de 1682.

**Annexe n°3 : Edition originale**

Page de titre de l'édition originale de la pièce.



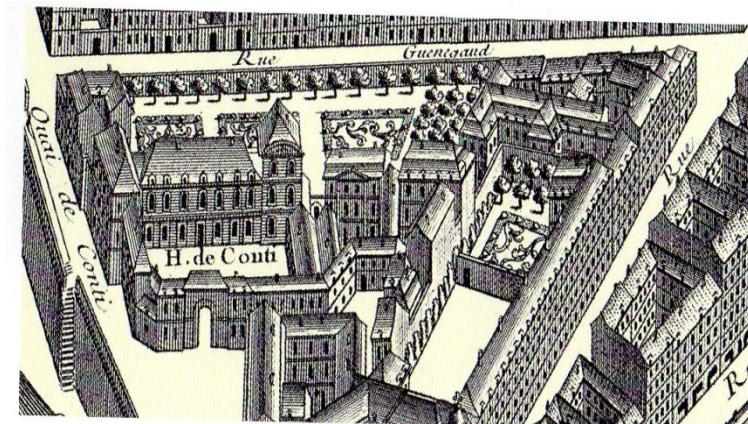
Annexe n°4 : Frontispice de la contrefaçon de 1678

L'Inconnu, acte I, scène 6.



Annexe n°5 : L'Hôtel Guénégaud

Plan Turgot (1734). Hôtel de Conti : ancien Hôtel Guénégaud.



L'HÔTEL DE CONTI, PLANCHE 11, DÉTAIL.

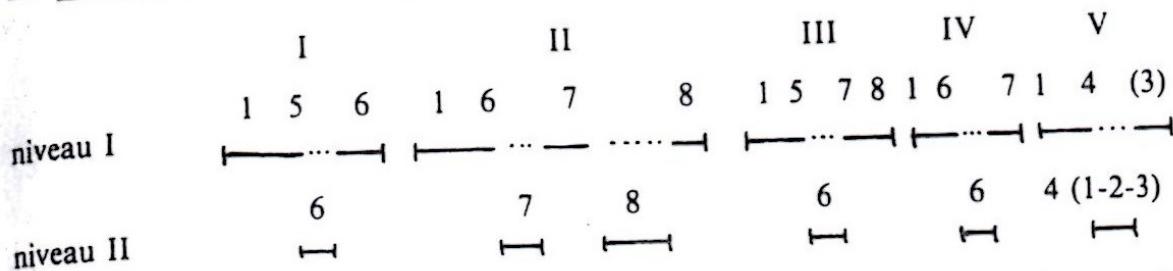
Annexe n°6 : Intrigue de L'Inconnu

Le Théâtre dans le théâtre sur la scène française du XVII^e siècle

G. Forestier

[p. 119]

— Enchâssement multiple : *L'Inconnu* de Thomas Corneille



Le niveau I est celui de l'intrigue principale : la cour du Marquis à la Comtesse, et les préparatifs des divertissements préparés par La Montagne, valet du Marquis ; un trait continu entre deux pointillés (II, 7) signale les commentaires — qui n'interrompent pas le spectacle — des spectateurs.

Le niveau II représente les cinq spectacles intérieurs : les quatre premiers sont constitués par des danses ou des chansons ; le dernier est une véritable petite *comédie* en trois scènes.

Annexe n°7 : Traduction de la chanson italienne du More

1675. Livret du spectacle

(Acte I, scène 6. v. 496-528)

TRADECTION DE LA CHANSON
ITALIENNE.

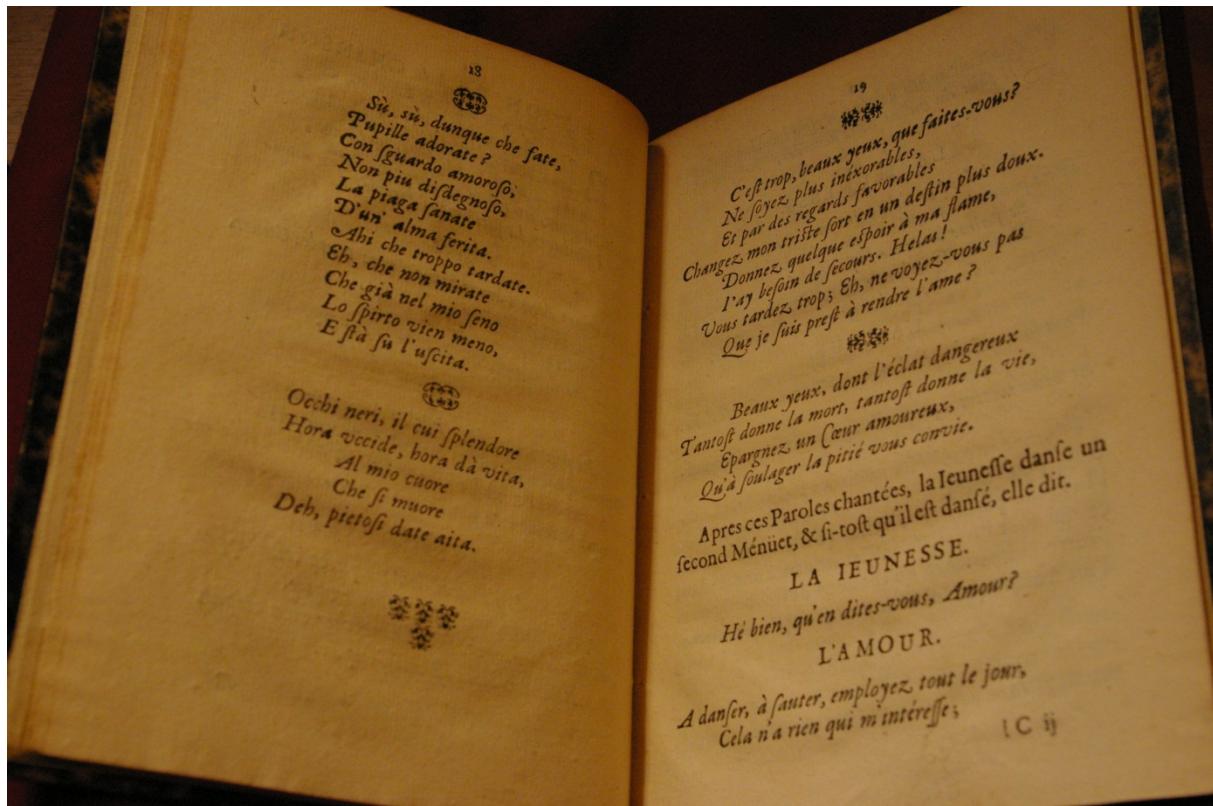
Beaux yeux, dont l'éclat dangereux
Tantôt donne la mort, tantôt donne la vie,
Epargnez un Cœur amoureux,
Qui à soulager la pitié vous convie.

Ces charmes dont l'amas vous gagne tous les Cœurs.
Ce brillant d'aimable Jeunesse,
Au lieu de vos fiers rigueurs,
Vous demande un peu de tendresse.

Beaux yeux, dont l'éclat dangereux
Tantôt donne la mort, tantôt donne la vie,
Epargnez un Cœur amoureux,
Qui à soulager la pitié vous convie.

Par des regards flatteurs dont j'ay trop crû l'appas;
Vous m'avez mis sous vostre empire.
Ah, si vous n'avez soin d'empêcher mon trépas,
Il faudra bientôt que j'expire.

C



Bibliographie

I. Sources

Textes contemporains de Thomas Corneille.

- MOLIERE, *Le Misanthrope*, Gallimard, coll. NRF, La Bibliothèque de la Pléiade, vol. II.
- MOLIERE, *Les Amants magnifiques*, Gallimard, coll. NRF, La Bibliothèque de la Pléiade, vol. II.
- LA GRANGE, *Registre*.

Textes antiques

- APULEE, *L'Ane d'or ou Les Métamorphoses*, Folio, 1975.

Textes contemporains

- FORESTIER Georges, *Aspects du théâtre dans le théâtre au XVIIème siècle*, Société de littératures classiques, 1986.

II. Instruments de travail

Dictionnaires :

- ACADEMIE FRANCAISE, *Dictionnaire*, 1694.
- DUNETON Claude et Sylvie Claval, *Le Bouquet des expressions imagées – Encyclopédie thématique des locutions figurées de la langue française*, Seuil, 1990.
- FURETIERE Antoine, *Dictionnaire universel contenant généralement tous les mots françois tant vieux que modernes et les termes de toutes les sciences et les arts*, 1690.
- MORERI Louis, *Le Grand Dictionnaire historique ou Le mélange curieux de l'histoire sacrée et profane*, Nouvelle édition de 1759, Seltkis Library, Genève.
- REY Alain, *Le Robert dictionnaire étymologique de la langue française*, vol. 1 & 2, Robert, 1992.
- RICHELET P., *Dictionnaire françois contenant les mots et les choses, plusieurs nouvelles remarques sur la langue françoise...avec les termes les plus connus des arts et des sciences*, 1680.

Rhétorique, grammaire.

- FORESTIER Georges, *Introduction à l'analyse des textes classiques*, Nathan, 1993.
- HAASE A. *Syntaxe française du XVIIème siècle*, Delagrave, 1935.

- SPILLEBOUT Gabriel, *Grammaire de la langue française du XVIIème siècle*, Picard, 1985.

Bibliographies.

- CESSAC Catherine, *Marc-Antoine Charpentier*, Fayard, 2004.
- CIORANESCU Alexandre, *Bibliographie de la littérature française du XVIIème siècle*, éd. CNRS, 1956-66.
- COLLINS David A., *Thomas Corneille a protean dramatist*, thèse.
- KLAPP Otoo, *Bibliographie der französischen Literaturwissenschaft*, Francfort, Klostermann.
- MELESE Pierre, *Un Homme de lettres au temps du grand roi, Donneau de Visé fondateur du Mercure Galant*, Droz, 1932.
- REYNIER Gustave, *Thomas Corneille, sa vie et son théâtre* (1892), Kessinger Legacy Reprints.

III. Travaux critiques

Histoire des idées au XVIIème siècle

- DENIS Delphine, *Le Parnasse galant – institution d'une catégorie littéraire au XVIIème siècle*, Champion, 2001.
- VIALA Alain, *La France galante*, PUF, 2008.

Histoire de la dramaturgie au XVIIème siècle

- FORESTIER Georges, *Le Théâtre dans le Théâtre sur la scène française au XVIIème siècle*, Droz, 1981.
- LANCASTER Henry Carrington, *A History of French Dramatic Literature in the Seventeenth Century*, Baltimore, the Johns Hopkins Press, 1929-1942.
- NARTEAU Carole et NOUAILHAC Irène, *Littérature française, Les grands mouvements littéraires*, Librio, 2010.

- SCHERER Jacques, *La Dramaturgie classique en France*, Nizet, nouvelle édition, 2001.

Histoire de la comédie

- CANOVA Marie-Claude, *La Comédie*, Hachette, 1993.
- CONESA Gabriel, *La Comédie de l'âge classique, 1630-1715*, Le Seuil, 1995.
- CORVIN Michel, *Lire la Comédie*, Dunod, 1994.

Histoire de la représentation théâtrale au XVIIème siècle

- FORESTIER Georges & MICHEL Lise, *La Scène et la coulisse dans le théâtre du XVII^e siècle en France*, PUPS coll. Theatrum Mundi, 2011.
- PASQUIER Pierre & SURGERS Anne, *La Représentation théâtrale en France au XVII^e siècle*, Armand Colin, 2011.
- VISENTIN Hélène, *Le Théâtre à machines en France à l'âge classique*, Thèse sous la direction du professeur Georges Forestier, université Paris-Sorbonne, 1999.

Histoire de la musique et de l'opéra en France au XVIIème siècle.

- BEAUSSANT Philippe, *Lully ou le musicien du Soleil*, Gallimard, coll. NRF, 1992.
- CESSAC Catherine, *Marc-Antoine Charpentier*, Fayard, 2004.
- DE LA GORCE Jérôme, *L'Opéra à Paris au temps de Louis XIV*, Desjonquères, 1992.
- LOUVAT-MOLOZAY Bénédicte, *Théâtre et musique, Dramaturgie de l'insertion musicale dans le théâtre français (1550-1680)*, Champion, 2002.
- MELESE Pierre, *Un Homme de lettres au temps du grand roi, Donneau de Visé fondateur du Mercure Galant*, Droz, 1932.
- REYNIER Gustave, *Thomas Corneille, sa vie et son théâtre (1892)*, Kessinger Legacy Reprints.

IV. Sitographie

- CESAR : Calendrier Electronique des Spectacles sous l'Ancien Régime : www.cesar.org.uk

- Gallica, bibliothèque numérique de la Bibliothèque Nationale de France : www.gallica.bnf.fr
- Google books : www.books.google.fr
- Théâtre classique : www.theatre-classique.fr

Table des matières

Préface.

Première partie : Une collaboration plurielle.

I. Les auteurs

A. Thomas Corneille (1625-1709)

- 1. Sa vie.....p.III-VI
- 2. Un écrivain de l'instant.....p.VI-VIII

B. Donneau de Visé (1638-1710).....p.VIII-XII

C. Marc-Antoine Charpentier (1643-1704).....p.XII-XIII

II. Genèse du projet

A. L'inspiration première

- 1. Résumé.....p.XIV-XV
- 2. Comparaison des deux textes
 - a. Les similitudes.....p.XV-XVI
 - b. Les divergences.....p.XVI-XVII

B. Une genèse multiple

- 1. Genèse historique.....p.XVII
- 2. Genèse littéraire.....p.XVIII-XXI

III. Conséquence de la publication

A. Place primordiale de Jean Donneau de Visé.....p.XXII-XXIII

B. Pourquoi un auteur officiel ?.....p.XXIII-XXIV

Deuxième partie : Trois arts en une pièce.

I. Description et résumé de la pièce

- A.** Description.....p.XXV-XXVI
- B.** Résumé.....p.XXVI-XXXI

II. L'Hôtel Guénégaud : carrefour de ces trois arts.

A. L'Hôtel Guénégaud	
1. Description matérielle.....	p.XXI-XXII
2. Point de rencontre des arts.....	p.XXII-XXIII
B. La représentation de <i>L'Inconnu</i>.	
1. La musique.....	p.XXIII-XXIV
2. Les décors.....	p.XXIV-XXVII
III. <u>Une pièce mêlée de trois arts du spectacle du XVIIème siècle</u>	
A. La comédie	
1. La comédie au XVIIème siècle.....	p.XXVIII-XXIX
2. <i>L'Inconnu</i> une comédie classique	
a. La vraisemblance.....	p.XXIX-XL
b. La règle des trois unités.....	p.XLI-XLII
c. Le respect des bienséances.....	p.XLII-XLIII
B. Le théâtre à machines	
1. Le théâtre à machines au XVIIème siècle	
a. Généralités sur les pièces à machines.....	p.XLIII-XLV
b. Généralités sur les décors.....	p.XLV
2. <i>L'Inconnu</i> , une pièce à machines	
a. Le prologue.....	p.XLVI-XLVII
b. Le dénouement.....	p.XLVII-XLVIII
c. Finalité des machines dans la pièce.....	p.XLVIII
C. L'opéra	
1. L'opéra au XVIIème.....	p.XLVIII-L
2. Le lyrisme dans <i>L'Inconnu</i>	p.LI

Troisième partie : L'*Inconnu*, un spectacle total

I.	<u>Des personnages types</u>	
A.	Des caractères intemporels.....	p.LII-LVI
B.	Présence des personnages sur scène.....	p.LVI-LVII
II.	<u>Une intrigue galante</u>	
A.	L'intrigue	
1.	Le quiproquo.....	p.LVIII-LIX
2.	Les péripéties.....	p.LIX-LX
B.	La galanterie	
1.	Généralités.....	p.LX-LX
2.	La galanterie dans <i>L'Inconnu</i>	p.LXI-LXII
III.	<u>Un dénouement heureux</u>	
A.	Un dénouement comique traditionnel.....	p.LXII-LXIII
B.	Le procédé de la mise en abyme.....	p.LXIV-LXVI
IV.	<u>Un spectacle total</u>	
A.	Pompe et faste.....	p.LXVI-LXVII
B.	La mise en abyme.....	p.LXVII-LXVIII

Quatrième partie : Une pièce innovante

I.	<u>L'épanouissement du théâtre dans le théâtre</u>	
A.	Le théâtre dans le théâtre d'un point de vue dramaturgique	p. LXIX-LXXI
B.	Le théâtre dans le théâtre d'un point de vue technique	

.....	p. LXXI-LXXIII
C. Limite du théâtre dans le théâtre : tension entre intrigue et divertissements.....	p. LXXIV-LXXV
II. <u>Une pièce en prise avec l'actualité de son temps</u>	p. LXXVI-LXXVIII
III. <u>Une triple fin</u>	
A. Une fin « éditoriale » différente de la fin scénique	
.....	p.LXXIX-LXXX
B. Une fin marquée par le temps.....	p.LXXX-LXXXII

Texte

p. 1-118

Lexique

p. 119-128

Liste des annexes

p. 129-137

Bibliographie

p.138-141

Table des matières

p. 142

