

Le théâtre de Rousseau et les théâtres non-officiels : influences, variations et représentations¹

Au sein de l'éventail très large des esthétiques et des genres sollicités par le théâtre de Rousseau, il convient de s'interroger sur les liens entre les théâtres non-officiels, à savoir les théâtres de société et la Foire, à propos de *L'Engagement téméraire* et *Arlequin amoureux*. Ces deux pièces ont été composées à la même période, dans le cadre du théâtre de société, ce dont nous sommes sûrs pour la première qui a été jouée à plusieurs reprises au théâtre de la Chevrette, et ce que nous pouvons supposer pour la seconde en raison de sa fantaisie et de ses allusions sensuelles qui l'écartent des scènes officielles. Elles n'ont toutefois pas le même destin éditorial, la seconde inachevée n'attire plus l'attention de Rousseau alors que la première traverse son œuvre selon deux axes bien différents, celui du souvenir ému de l'insouciance joyeuse, opposé à l'insistante justification du fameux vers d'Éliante « C'est en le trahissant qu'il faut punir un traître » (Acte II, scène 3), qui revient dans la *Correspondance*² et dans les *Dialogues*³. Ces deux pièces de jeunesse permettent de voir comment Rousseau adopte momentanément la posture de l'auteur de théâtre de société, comment il accueille ou modifie les règles inhérentes à ces compositions destinées à un cercle de sociabilité en terme d'intertextualité et de connivence avec les spectateurs, et enfin d'évoquer les problèmes d'interprétation de ces deux œuvres de jeunesse qui semblent dépasser le simple cadre du théâtre de société bien qu'elles ne remettent pas en cause la pratique de cette forme particulière de distraction, sinon de fête privée.

Portrait de Rousseau en auteur de société ?

Les *Confessions* nous renseignent clairement sur le contexte d'émergence et la composition de *L'Engagement téméraire* :

En 1747 nous allâmes passer l'automne en Touraine au château de Chenonceaux [...]. On s'amusa beaucoup dans ce beau lieu. On y fit beaucoup de musique. J'y composais plusieurs trios à chanter pleins d'une assez forte harmonie [...]. On y joua la comédie ; j'y en fis en quinze jours une en trois actes intitulée *L'Engagement téméraire*, qu'on trouvera parmi mes papiers, et qui n'a d'autre mérite que beaucoup de gaieté. J'y composais d'autres petits ouvrages, [...], et tout cela se fit sans discontinuer mon travail sur la chimie⁵ et celui que je faisais auprès de Mme de Dupin⁶.

Bien que les *Confessions* ne mentionnent pas la pièce d'*Arlequin amoureux*, ce passage invite à en placer la composition durant son séjour à Chenonceaux à l'automne 1747. Rousseau a alors déjà composé trois opéras dont *Les Muses galantes* répétées à l'Opéra⁷, participé à

¹ Une partie des éléments de recherche présentés ici figurent dans mon introduction à ces deux pièces dans l'*Edition thématique du tricentenaire*, sous la direction de Raymond Trousson et Frédéric S. Eigeldinger, tome XVI, *Théâtre, Écrits sur le théâtre*, Édition Slatkine, Genève, Edition Champion, Paris, 2012, p.11-121 (*L'Engagement téméraire*) et p.183-192 (*Arlequin amoureux*).

² CC, tome XXXVII, p.294-295, lettre 6673bis Rousseau à Claude Aglancier de Saint-Germain, février 1770, [54] Note oubliée dans ma lettre à MDSG.

³ *Dialogue 1*, p.749-751, OC Pléiade.

⁴ Rousseau a fait au moins trois séjours à Chenonceaux : avant février 1746, à l'automne 1746 et à l'automne 1747. Rappelons que Claude Dupin (1686-1769) fermier général, achète en 1733 le château de Chenonceaux et ses dépendances qui resteront dans la famille jusqu'en 1864.

⁵ Depuis 1745, Rousseau a repris ses cours de chimie avec Charles Louis Claude Dupin, seigneur de Francueil, dit Dupin de Francueil ou Francueil (1716-1780), fils de Claude Dupin, et travaille avec lui à des *Institutions chimiques*.

⁶ OC I, C, livre VII, p.342. Durant cette période, Rousseau est le secrétaire de Mme Dupin.

⁷ OC I, C, livre VII, p.342.

l'arrangement des *Fêtes de Ramire*, écrit *Les Prisonniers de guerre* et *Narcisse* qui l'occupe depuis de longues années a été reçu, mais non joué aux Italiens. Il est donc, au moment où il rédige ces deux comédies de société, dans une situation intermédiaire d'auteur appointé au service d'aristocrates chez qui il exerce diverses tâches dont l'arrangement de divertissements variés, comme le veulent la sociabilité et la théâtromanie contemporaines, mais également d'auteur professionnel qui tente de percer dans la carrière des lettres.

Les représentations connues de *L'Engagement téméraire* inscrivent également la pièce dans ce cadre socio-littéraire. Alors que l'inachèvement d'*Arlequin* annule l'enquête sur une éventuelle représentation, nous sommes bien informés sur celles de *L'Engagement téméraire*. Quoique la pièce ait été écrite à Chenonceaux qui possède un théâtre de société actif, pourvu d'une machinerie, capable d'accueillir des musiciens, des comédies, des ballets, des opéras et des « féeries »⁸, en l'état actuel des recherches⁹, on ne peut que supposer qu'il y eut peut-être une représentation ou une lecture plus ou moins animée comme le suggère un tableau du XIX^e siècle de Louise Émilie Leleux, née Giraud, intitulé « Lecture de *L'Engagement téméraire* »¹⁰ dont l'étiquette au dos précise « Jean-Jacques Rousseau lisant sa pièce devant Mme Dupin au château de Chenonceaux automne 1747 », mais selon une source qui ne m'est pas connue. On a, en revanche, plus de renseignements sur la ou les représentations de *L'Engagement téméraire* à La Chevrette. En effet, Mlle d'Ette (Marie-Louise Philippine Leducq d'Eth) écrit au chevalier de Valory : « Notre troupe la redonnera; il ne tiendra qu'à vous d'en mieux juger, ou du moins d'en juger par vous-même ¹¹ ». Ces spectacles ont pour cadre ce théâtre de société très actif du vivant de M. de Bellegarde et après sa mort le 3 juillet 1751¹². Les *Confessions* et les *Mémoires* de Mme d'Épinay nous indiquent que Rousseau a fait la connaissance de celle-ci par l'intermédiaire de Francueil, en 1749 selon de celle-ci, mais plus certainement en 1748¹³. En effet, Mme d'Épinay place la représentation durant l'été 1749, mais cette date semble incompatible avec la date de naissance (le 1er août 1749) de sa fille Angélique-Louise-Charlotte, future Mme de Belsunce et mère de l'Émilie des *Conversations*, puisque Mme d'Épinay tient le rôle d'Isabelle dans la pièce. Il apparaît plus probable que le théâtre fut construit en 1748 après la mort de la première fille de Mme d'Épinay, Françoise-Thérèse décédée le 2 juin 1748. Ce théâtre a été édifié par Monsieur de Bellegarde, le beau-père de Mme d'Épinay dans l'orangerie – comme de nombreux théâtres de société – du château des La Live d'Épinay.

⁸ Jean-Paul Desprat, dans *Le Cardinal de Bernis : la belle ambition : 1715-1794*, Paris, Perrin, 2000, des voyages faits à la Saint-Martin pendant lesquels vers 19 heures, on se rend au théâtre où l'on peut écouter des concerts de violon, des airs chantés par Mlle Pélissier, des « parodies jouées par des acteurs de passage » et mentionne un voyage en novembre 1736 durant lequel Marivaux aurait lu des extraits de *La Vie de Marianne* en les « mimant » et aurait fait répéter lui-même plusieurs jours son *Ile des esclaves* à Duclos (Arlequin), d'Argental (Iphicrate), Mme Dupin (Euphrosine) et Bernis (Cléanthis) (p. 91).

⁹ Voir les sites CESAR et le site des théâtres de société de David Trott, M.-E. Plagnol et D. Quéro <http://www.chass.utoronto.ca/~trott/societe/societe.htm>

¹⁰ Le Musée Jean-Jacques Rousseau de Montmorency possède ce tableau de Louise Émilie Leleux, également visible sur la base Joconde du Ministère de la culture :

<http://www.culture.gouv.fr/public/mistral/joconde>, requête Rousseau, Jean-Jacques, 24^e notice.

¹¹ Lettre de Mlle d'Ette, *Mémoires de Mme d'Épinay, édition nouvelle et complète*, avec des additions, des notes et des éclaircissements inédits, par M. Paul Boiteau, Paris, Charpentier, 1863, p.179.

¹² Cf. Auguste Rey, *Le Château de La Chevrette et Mme d'Épinay*, Paris, Plon, 1904 (Sur la description de la salle de comédie, voir p.221 et 264). Les différents locataires de La Chevrette qui succèdent à la famille d'Épinay continuent à jouer comme le montrent, pour les étés 1762 et 1763, les *Mémoires sur les règnes de Louis X et de Louis XVI et sur la Révolution* de Jean-Nicolas Dufort, comte de Cheverny, Paris, E. Plon, Nourrit et Cie, 1866 (Édition consultée, Paris, Les Amis de l'histoire, 1970, Tome I, p.107-108) et le théâtre connaît un éclat particulier avec Savalette de Magnanville, qui rivalise avec le théâtre de Mme de Montesson.

¹³ Comte de Zurich, « La première rencontre de Rousseau et de Mme d'Épinay », *Annales de la société Jean-Jacques Rousseau*, tome 29, 1941-1942, p.259-275.

Les témoignages de Mme d'Épinay et de Mlle d'Ette concordent sur un point : l'ouverture du théâtre se fait avec la pièce de Rousseau, le 14 septembre 1748, date de la fête locale de La Chevrette, et non en juin 1748 (par respect des convenances), ou avant le 26 août 1748, date de la convalescence de Rousseau rue Plâtrière :

Nous avons débuté par *L'Engagement téméraire*, comédie nouvelle de M. Rousseau, ami de Francueil, qui nous l'a présenté¹⁴.

Nous avons eu vraiment une pièce nouvelle et Francueil a présenté le pauvre diable d'auteur, qui vous est pauvre comme Job, mais qui a de l'esprit et de la vanité comme quatre¹⁵.

Le cercle familial et amical du château tient les rôles selon les pratiques du théâtre de société. Francueil dirige la troupe¹⁶ et joue Dorante, Mme d'Épinay est Isabelle (avec les applications que l'on peut faire¹⁷), Mme d'Houdetot Éliante, Mme de Maupeou Lisette, Lalive de Jully Valère. Seul le rôle de Carlin pose problème. Selon Mme d'Épinay¹⁸, « l'auteur a joué un rôle dans sa pièce », mais cela ne signifie pas que Rousseau jouait Carlin, même si certains biographes ont interprété en ce sens le passage des *Confessions* où Rousseau relate sa difficulté à apprendre un rôle pour le théâtre de La Chevrette, passage qui pose – entre autres – le problème de sa posture vis-à-vis de ses premières œuvres théâtrales et de la trace mémorielle qu'il entend laisser dans ses œuvres autobiographiques, particulièrement ici dans un contexte mondain :

Il y avait un théâtre où l'on jouait souvent des pièces. On me chargea d'un rôle que j'étudiai six mois sans relâche, et qu'il fallut me souffler d'un bout à l'autre de la représentation. Après cette épreuve, on ne me proposa plus de rôle¹⁹.

En dépit du caractère synthétique d'une écriture *a posteriori*, ces déclarations de Rousseau coïncident difficilement avec l'ouverture du théâtre de La Chevrette par la création de *L'Engagement téméraire* et comment croire que Rousseau, même si l'on prend en compte la tonalité du livre VII des *Confessions*, ait eu besoin de six mois pour apprendre et oublier un rôle qu'il avait écrit ? Par ailleurs, on néglige la fin de la phrase de Mme d'Épinay : « mais nous attendons une recrue²⁰ » qui ouvre la voie à d'autres noms pour le rôle de Carlin...

Comme il est de règle dans ces troupes d'amateurs, l'appréciation, louangeuse, s'organise autour de deux axes : celui de la performance des acteurs de société et celui de l'appréciation du texte conçue dans un rapport comparatif avec le répertoire des scènes publiques et/ou officielles. Du côté de la représentation, les spectateurs apprécient : « M. de Bellegarde et Mme d'Esclavelles rient aux larmes : il sont rajeunis de dix ans »²¹, de même

¹⁴ *Mémoires de Mme d'Épinay, Mémoires de Mme d'Épinay, édition nouvelle et complète*, avec des additions, des notes et des éclaircissements inédits, par M. Paul Boiteau, Paris, Charpentier, 1863, p.176.

¹⁵ Lettre de Mlle d'Ette au chevalier de Valory, *Mémoires de Mme d'Épinay*, ouvr. cité, p.178.

¹⁶ « M. de Francueil, qui possède tous les agréments qu'on peut désirer dans la société, a par excellence celui d'être un bon acteur. C'est lui qui a mis notre troupe en train, il est notre directeur. Madame de Maupeou, madame d'Houdetot, M. de Jully et moi, voilà toute cette troupe, quant à présent : mais nous attendons une recrue », *Mémoires de Mme d'Épinay*, ouvr. cité, p.176.

¹⁷ La construction du théâtre se place au moment de sa liaison avec Francueil, selon toute vraisemblance en 1748, après un début de liaison en 1747. « Francueil part demain, j'en suis désolée... Il vient de venir une minute dans mon appartement [...] Il m'a apporté une boîte à bonbons où il a fait peindre l'instant où il est à genoux dans la pièce que nous avons jouée, quoique ce ne soient pas des portraits, les attitudes sont si vraies, les deux personnages ont l'air si passionnés ! ... oh ! ce ne peut être que nous » (Perey, Gaston et Maugras Lucien, *Une Femme du monde au XVIIIe siècle : la jeunesse de Mme d'Épinay, d'après des lettres et des documents inédits*, Paris, C. Lévy, 1882, « Journal de Mme d'Épinay », p.261-262), ce que confirme la lettre de Mlle d'Ette au chevalier de Valory : « En vérité, cette société est comme un roman mouvant » (id p.315.)

¹⁸ *Mémoires de Mme d'Épinay*, ouvr. cité, p.176.

¹⁹ OC, I, *Confessions*, livre VII, p.346.

²⁰ *Mémoires de Mme d'Épinay*, ouvr. cité., p.176.

²¹ Lettre de Mlle d'Ette au chevalier de Valory, *Mémoires de Mme d'Épinay*, ouvr. cité, p.180.

que l'auditoire « nombreux en paysans et en domestiques²² » selon des pratiques également couramment attestées. Les acteurs sont bons, du moins tel est l'avis des spectateurs autorisés :
Émilie et Madame de Maupeou ont le talent le plus décidé. Émilie a un son de voix et un naturel, des yeux et un sourire qui troublent l'âme, malgré qu'on en ait. La petite présidente de Maupeou est d'une folie et d'un leste à faire mourir de rire²³. Les hommes ne sont pas aussi excellents, mais ils ne gâtent rien²⁴.

S'agissant du texte, Mme d'Épinay écrit : « quoique ce ne soit qu'une comédie de société, elle a eu un grand succès. Je doute qu'elle pût réussir au théâtre ; mais c'est l'ouvrage d'un homme de beaucoup d'esprit, et peut-être d'un homme singulier²⁵ ». Quant à Mlle d'Ette, elle écrit au chevalier de Valory qu'il aurait « été content de la comédie au-delà de tout ce que vous pouvez imaginer²⁶ » et juge ainsi la pièce :

Il est certain que sa pièce, sans être bonne, n'est pas d'un homme ordinaire : il y a des situations fortes, et rendues avec beaucoup de chaleur. Tout ce qui est de gaieté est de mauvais ton ; tout ce qui est de discussion et de causerie, même de persiflage, est excellent, quoique avec un peu d'apprêt²⁷.

L'intertextualité : miroir d'une culture partagée avec les spectateurs

Une caractéristique de cette écriture de société est son intertextualité multiforme, que l'on peut expliquer par la rapidité de la composition et la connivence culturelle avec les spectateurs. Rousseau parle de quinze jours dans le passage déjà cité des *Confessions*, de trois dans le *Nota Bene* qui précède la pièce. Quoi qu'il en soit, ces délais impliquent qu'il puise dans ses lectures, l'actualité théâtrale et les souvenirs des cercles de sociabilité, avides de retrouver le rappel et la réécriture de ce qu'ils connaissent des scènes publiques, officielles et non-officielles avec une nette présence de la Foire dans l'arlequinade de Rousseau.

S'agissant de *L'Engagement téméraire*, l'auteur le plus sollicité est bien entendu Marivaux, au répertoire de plusieurs scènes privées dans la seconde moitié du XVIII^e siècle car ses intrigues et ses répliques séduisent les amateurs de théâtre de société, qui gomment délibérément la complexité de son univers amoureux. A ce Marivaux simplifié pour la scène privée (dont un auteur comme Carmontelle s'inspirera pour ses *Proverbes dramatiques*), Rousseau emprunte une partie de son intrigue : un personnage (ici Isabelle) prétend avoir renoncé à l'amour et au mariage et impose à son partenaire une épreuve (sous la forme d'un « pari » ou d'une « gageure » que tous deux ratifient, avec l'aide de leurs serviteurs, jusqu'à ce que le plan initial se retourne contre son instigatrice et que l'amour triomphe. Entre temps, les répercussions sur les autres personnages et les débats moraux qui s'ensuivent auront nourri un certain nombre de répliques et de scènes.

Si le titre et la donnée initiale évoquent *Les Serments indiscrets* créés par les Comédiens Français le 8 juin 1732, des différences apparaissent. Ainsi, dans *Les Serments indiscrets*, les deux héros refusent cette première union, Lucile parce qu'elle redoute la cruauté des hommes

²² *Mémoires de Mme d'Épinay*, ouvr. cité p.176 C'est une caractéristiques des représentations privées dans les châteaux de la campagne, comme le montrent les *Mémoires* de Mme de Genlis.

²³ Cela incite son époux à lui demander de cesser de jouer : « Le président de Maupeou ne veut plus que sa femme soit des nôtres. Le fait est qu'elle jouait un rôle un peu gai, qu'elle s'était appropriée (*sic*) à la lecture de la pièce, et qu'elle l'a rendu très lestement, peut-être trop », *Mémoires de Mme d'Épinay*, p.177.

²⁴ Lettre de Mlle d'Ette au chevalier de Valory, *Mémoires de Mme d'Épinay*, ouvr. cité p.178. Cette dernière phrase dément également l'assertion selon laquelle Rousseau aurait tenu le rôle de Carlin et l'aurait si mal tenu...

²⁵ *Mémoires de Mme d'Épinay*, ouvr. cité, p.176.

²⁶ *Mémoires de Mme d'Épinay*, ouvr. cité, p.178.

²⁷ Lettre de Mlle d'Ette au chevalier de Valory, *Mémoires de Mme d'Épinay*, ouvr. cité, p.179.

et leur inconstance, Damis parce qu'il se juge trop jeune²⁸, et leur commun refus est concrétisé par les serments que leur arrache Lisette, relayée par Frontin, les serviteurs effrayés à l'idée de perdre leur « patrimoine » (III, 10). Chez Rousseau, le personnage d'Isabelle est plus proche de la comtesse de *L'Heureux stratagème* : toutes deux désespèrent leur amant et sont responsables d'un chassé-croisé amoureux qui revient *in extremis* à la situation initiale de constitution des couples après des scènes plus ou moins cruelles autour d'un contrat de mariage qui les force à se déclarer : le Dorante de *L'Engagement téméraire* prétend laisser Isabelle s'unir à Valère et celui de *L'Heureux stratagème* va jusqu'à établir un contrat avec la marquise, pour forcer la comtesse à se déclarer. Rappelons que l'artifice du contrat truqué est le point de départ de la comédie de Boissy, *L'Époux par stratagème*, créée en 1744, par conséquent, très proche dans la mémoire culturelle de l'assistance.

De manière ponctuelle, d'autres souvenirs théâtraux se font jour : citons entre autres la lettre qu'on veut se faire dérober déjà présente dans *Les Fausses confidences*, les plaintes de Carlin à l'Acte II qui évoquent celles de Covielle dans *Le Bourgeois gentilhomme* et la scène comique du notaire (Acte III, scène 6) qui peut renvoyer aux *Plaideurs* de Racine. Enfin, cette intrigue autour d'un obstacle intérieur féminin s'inscrit dans un débat connu, qui voit les femmes se plaindre de la transformation de l'amant en un mari indifférent, inconstant et jaloux, illustré entre autres par Marivaux selon des modalités diverses dans *Le Prince travesti*, *Le Jeu de l'amour et du hasard*, *L'Heureux stratagème* (I, 4) ou les deux *Surprises de l'amour*.

Arlequin amoureux malgré lui se situe également dans un véritable carrefour culturel. La pièce utilise le goût partagé par tout le siècle pour les contes merveilleux²⁹ quoiqu'elle ne fasse pas partie de ces nombreuses adaptations contemporaines³⁰ et l'arlequinade en recourant au personnage emblématique de la Comédie Italienne et de la Foire. Pourtant si la Foire est présente, l'*Arlequin* de Rousseau ne me semble pas être assimilable à une parade, ni même à une parade de théâtre de société³¹ adaptée aux scènes privées. Si l'on admet que la parade repose sur une triple transgression sexuelle, scatologique et linguistique (avec des termes déformés, des liaisons défectueuses en "z" particulièrement) et des personnages récurrents comme Léandre, Isabelle, Cassandre, Gilles et Arlequin, on voit - hormis la déformation typique de "manière" en "magnière" à la scène 2) - que la double influence de la Comédie italienne et de la Foire explique amplement le recours à Arlequin, au parler paysan avec Nicaise et aux allusions sensuelles tant dialoguées que mimées.

Du côté du merveilleux, Rousseau puise dans l'arsenal connu avec deux fées, un magicien, des ogres et des fées malfaisantes évoqués par Arlequin effrayé à la scène 3. Les noms choisis viennent du conte, du théâtre ou du roman. Celui de Gracieuse, la fée amoureuse d'Arlequin, évoque l'héroïne persécutée par sa belle-mère Grognon dans *Gracieuse et Percinet* de Mme d'Aulnoy. L'origine du nom de l'enchanteur amoureux de Gracieuse, Parafaragaramus, a été

²⁸ Cette symétrie plaisamment analysée par Frontin (« C'est qu'ils ont d'abord débuté ensemble par un vertigo; ils se sont liés mal à propos par je ne sais quelle convention de ne s'aimer ni de s'épouser » [...] Acte IV, scène 3) explique les scènes de confidences entre les héros (Acte II, scène 8) ou d'aveu réciproque (acte V, scène 2) qui sont absentes de *L'Engagement téméraire*.

²⁹ Pour C. Bahier-Porte, « Une simple consultation des dictionnaires des théâtres ou des calendriers des spectacles suffit pour se persuader de l'abondance des pièces à sujets merveilleux sur toutes les scènes », « Le conte à la scène : enquête sur une rencontre (XVII^e-XVIII^e siècles), *Féeries*, n°4, 2007, *Le Conte, la scène (XVII^e-XVIII^e siècles)*, p.11-34, ici p.11).

³⁰ Citons, entre autres, en 1744 l'adaptation pour la Foire Saint-Germain d'*Acajou et Zirphile* de Duclos ou en 1765, l'adaptation par Favart et l'abbé de Voisenon du conte en vers de Voltaire *Ce qui plait aux dames*, qui devient *La Fée Urgèle*.

³¹ Cf. David Trott, « De l'improvisation au Théâtre des boulevards: le parcours de la parade entre 1708 et 1756 », in *La Commedia dell'arte, le théâtre forain et les spectacles en plein air en Europe (XVI^e-XVIII^e siècles)*, Paris: Klincksieck, 1998, pp. 157-165.

mise en évidence par Jacques Cormier³². Ce nom apparaît au tome 5 d'une des versions françaises de *l'Histoire de l'admirable Don Quichotte de la Manche* de Filleau de Saint-Martin et de Robert Challe, avec une traduction plus ou moins libre en 1678, une *Suite* en 1695 et une *Continuation de l'Histoire de l'admirable Don Quichotte de le Manche* de Robert Challe en 1713³³. Celui d'Épine-Vinette peut venir de l'arbuste épineux du même nom, mais également évoquer l'héroïne du conte d'Hamilton *Histoire de Fleur d'épine*, publié en 1730, mis en scène par Voisenon et créé au théâtre le 22 août 1776. Le nom forme enfin un doublet avec celui de Fleur d'Oranger qui vient, en cours de rédaction, remplacer celui de Gracieuse, sans doute pour évoquer le mariage. Les épisodes merveilleux appartiennent également à un fonds connu, comme le don d'invisibilité des fées qui rejoignent une convention théâtrale, celle du tiers observateur, ou la possession momentanée de la baguette magique par un apprenti sorcier, déjà exploité entre autres par Lesage dans *Arlequin valet de Merlin* joué à la Foire Saint-Germain en 1718, où Arlequin se fait ainsi apporter à manger et à boire, transporter en Perse, mais manque d'être pendu.

En effet, plus que l'univers du conte, c'est sans doute le merveilleux au théâtre qui a constitué la source d'inspiration première de Rousseau pour cette pièce. Rousseau est désormais parisien, spectateur assidu de théâtre (il a ses entrées aux Italiens à partir de la réception de *Narcisse* en 1746), a fréquenté les théâtres vénitiens et les volumes de théâtre de Gherardi sont largement accessibles.

Au-delà de ce climat très favorable, peut-on avancer le titre de pièces ayant plus précisément inspiré Rousseau³⁴ ? La rencontre d'Arlequin avec les fées est déjà présente dans *l'Arlequin poli par l'amour* de Marivaux dont l'intrigue est en partie inspirée par un conte de Mme Durand³⁵. Les mésaventures d'Arlequin égaré dans le monde merveilleux avaient déjà été évoquées par *Arlequin dans le château enchanté* (un canevas italien de Romagnesi, en 3 actes, créé le 19 mars 1740, « tombé » selon les frères Parfaict³⁶, sans extrait), par Fagan (dans

³² J. Cormier, « Rousseau et le *Don Quichotte* de Robert Challe : Note sur un personnage d'*Arlequin amoureux malgré lui* », *Annales de la Société Jean-Jacques Rousseau*, tome 43, 2001, p.355-357. Selon J. Cormier toujours, le Parafaragaramus de Rousseau emprunte également des traits à Freston notamment dans ses rapports avec Sancho Pança (dont Arlequin pourrait être rapproché) et au démon Molieros par ses pouvoirs. Freston et Molieros paraissent au tome 6. Ce nom de Parafaragaramus réapparaît dans un ouvrage pour la jeunesse de Mme de Renneville, *Parafaragaramus, ou Croquignole et sa famille*. Folie dédiée aux écoliers, Paris, Ledoux et Tenré, 1817 ; Seconde édition, Paris, P.-J. Gayet, 1827 ; dans un film de Méliès en 1906 *La Cornue infernale (L'Alchimiste Parafaragaramus)* et dans un ouvrage de Gilbert Koull, *La Cour d'Auguste Parafaragaramus Théâtroscope, féeries amusantes*, Lausanne, Paris, Éditions rencontre (s.d.).

³³ R. Challe, *Continuation de l'histoire de l'admirable Don Quichotte*, édition critique par Jacques Cormier et Michèle Weil, Genève, Paris, Droz, 1994. Selon J. Cormier toujours, le Parafaragaramus de Rousseau emprunte également des traits à Freston notamment dans ses rapports avec Sancho Pança (dont Arlequin pourrait être rapproché) et au démon Molieros par ses pouvoirs. Freston et Molieros apparaissent au tome 6. Ce nom de Parafaragaramus revient dans un ouvrage pour la jeunesse de Mme de Renneville, *Parafaragaramus, ou Croquignole et sa famille*. Folie dédiée aux écoliers, Paris, Ledoux et Tenré, 1817 ; Seconde édition, Paris, P.-J. Gayet, 1827 ; dans un film de Méliès en 1906 *La Cornue infernale (L'Alchimiste Parafaragaramus)* et dans un ouvrage de Gilbert Koull, *La Cour d'Auguste Parafaragaramus Théâtroscope, féeries amusantes*, Lausanne, Paris, Éditions rencontre (s.d.).

³⁴ Je passe sur *Les Fées ou les Contes de ma mère l'Oye* de Dufresny et Brugière de Barante créées en 1697 (*Les Fées entrent en scène*, édition critique établie par Nathalie Rizzoni ; *Le Conte en débat, textes critiques, Mlle Lhéritier, Villers et alii*, éd. critique établie par Julie Bloch, Bibliothèque des génies et des fées, tome 5, Paris, H. Champion, 2007) et sur *Les Fées* de Dancourt créées à la Comédie Française en 1699 qui mettent en scène un bouffon nommé Darinel, non pas un Arlequin.

³⁵ Voir Shirley E. Jones, « A probable source of Marivaux's *Arlequin poli par l'amour* », *French Studies*, 1965, p.385-39; l'analyse de F. Deloffre et F. Rubellin, *Marivaux, Théâtre complet*, La Pochothèque, Classiques Garnier, Paris, 2000, Notice p.111-123 et l'article de Raymonde Robert, « Marivaux lecteur de Mme Durand : Du *Prodige d'amour* à *Arlequin poli par l'amour* », *Féeries*, n°4, 2007, *Le Conte, la scène*, p.105-116.

³⁶ Tome I, p. I, 222.

L'Île des talents où Arlequin se heurte à la fée Urgandina créé le 19 mars 1743) et dans *Arlequin et Scapin magiciens par hasard*, un canevas italien en 4 acte, créé avec succès le 15 juillet 1743, sans fée amoureuse, où les deux zanni jouaient les apprentis sorciers, grâce à un grimoire tombé d'un arbre. Mais c'est surtout le canevas italien en 3 actes de *Coraline fée*, joué le 23 mai 1746, dont le programme imprimé est utilisé dans la notice des frères Parfaict³⁷ qui semble ouvrir la voie à Rousseau dans sa peinture ironique d'une fée amoureuse et sensuelle. Dans ce canevas, Arlequin refuse l'amour de Coraline, qui implore la sylphide pour qu'Arlequin réponde à son amour, alors qu'il est amoureux de Spinette. Arlequin s'enfuit à bord d'une chaloupe mais Coraline brise l'embarcation, se déguise diversement pour arracher une promesse à Arlequin qu'elle métamorphose et menace s'il refuse le mariage³⁸.

Quelques problèmes interprétatifs...

Concernant *Arlequin amoureux malgré lui*, l'originalité de Rousseau réside dans le traitement et l'amoindrissement du merveilleux, sans doute liés à la scène privée qui ne se fait pas une spécialité de ces adaptations. Plus à l'aise dans des pièces mimétiques ou franchement carnavalesques, les amateurs limitent la place du merveilleux en le rationalisant, en s'en moquant ou en le réduisant à une fonction décorative³⁹. Les indications et les conseils de Paulmy d'Argenson pour le répertoire idéal de ces sociétés sont révélateurs⁴⁰. Rousseau renonce donc aux décors extraordinaires et aux changements à vue fréquents dans les pièces merveilleuses de la Foire et de la Comédie Italienne. Son *Arlequin* n'est pas une féerie⁴¹. Restent la baguette prêtée à Arlequin, qui ne lui sert qu'à jouer (scène 5), l'invisibilité conventionnelle des fées qui assistent à la scène entre Arlequin et Nicaise (scène 2) ou le rappel des exploits de l'enchanteur, dans une perspective de démystification⁴² plus proche de la satire sociale que de l'imaginaire. Le merveilleux se discrédite au fil de la pièce : les fées sont déçues du commerce des sylphes dont la critique est d'autant plus savoureuse en cette période qui voit tant de pièces consacrées aux sylphes (*Le Sylphe* de Poullain de Saint-Foix créé en 1743 et *Zéлиндor, roi des sylphes*, sur une musique de Moncrif, Rebel, Francoeur,

³⁷ Tome VII, p.459.

³⁸ Coraline et Arlequin réapparaissent en 1748 dans *Les Fées rivales* de Véronèse, créées le 18 septembre dont le sujet est donné par les frères Parfaict : Coraline amoureuse d'Arlequin le tient enchaîné, mais il pousse Scapin à l'épouser à sa place, ce qui augmente la fureur de Coraline d'autant plus qu'Arlequin tombe amoureux de Roseline, la fille du Roi des rayons d'or... Cf. X. de Courville, « Le merveilleux dans le théâtre de Marivaux », *Théâtre et merveilleux, Revue d'Histoire du théâtre*, 1963, 1, p.29-35.

³⁹ Je me permets de renvoyer à mon article « Théâtres privés et contes de fées dans la seconde moitié du XVIIIe siècle », *Féeries*, n°4, 2007, « Le Conte, la scène », p.51-71.

⁴⁰ Paulmy A.-R. de Voyer d'Argenson M^{is} de, et Contant d'Orville, *Mélanges tirés d'une grande bibliothèque (Par A.-R. de Voyer d'Argenson, marquis de Paulmy et A.-G. Contant d'Orville)*, II *Manuel des châteaux ou Lettres contenant des conseils pour former une bibliothèque romanesque, pour diriger une comédie de société, et pour diversifier les plaisirs d'un salon* ; également appelé *Manuel des sociétés qui font leur amusement de jouer la comédie ou Catalogue raisonné de toutes les tragédies, comédies des théâtres français et italien (1779-1788)* encore appelé *Étrennes aux sociétés... Arlequin poli par l'amour* apparaît au détour d'une note : « Si dans la société, il se trouvait quelqu'un qui se sentît le genre de talent à remplir le rôle d'Arlequin, on pourrait ajouter à ces pièces celles qui suivent » (p.236), dont *La Sylphide* de Biancolelli et Romagnesi qui, autour d'Éraste et Arlequin, met en scène une sylphide et une gnomide entourées de sylphes et de sylphides chantants et dansants, des passages de *La Sibylle* (paroles de Moncrif, musique de Dauvergne), *Les Génies du feu* de *L'Empire de l'Amour* (paroles de Moncrif, musique de Brassac) et *Le Sorcier* de Poinsinet sur une musique de Philidor en dépit d'un rôle-titre « difficile » selon Paulmy.

⁴¹ Roxane Martin fixe un cadre chronologique pour ce genre allant du Directoire à la veille de la Commune (*La Féerie romantique sur les scènes parisiennes*, Paris, Honoré Champion, 2003, p.19).

⁴² Voir N. Courtès, *L'Écriture de l'enchantement. Magie et magiciens dans la littérature française du XVIIIe siècle*, Paris, Champion, 2004.

créé le 17 mars 1745, suivis par une série dans la seconde moitié du siècle)⁴³. Gracieuse exprime avec netteté ses appétits sensuels⁴⁴ et son amour des réalités, elle traite de charlatanisme les prétendus dons de Parafaragaramus⁴⁵, si bien que le merveilleux se réduit à cette évocation de mets et de boissons que l'on fait miroiter devant Arlequin, traditionnellement affamé. Inversement, Rousseau développe le monde paysan. Arlequin se partage en effet entre la tradition italienne avec ses traits habituels de couardise, de gloutonnerie, de sensualité, rehaussée ici par des mots italiens compréhensibles de tous et la tradition paysanne théâtrale illustrée entre autres par l'acte II du *Don Juan* de Molière. Rousseau lui adjoint d'ailleurs Nicaise, synonyme de niais, comme dans le conte en vers de La Fontaine que Collé porte sur scène pour le théâtre privé du Faubourg Saint-Martin du comte d'Orléans en 1754. La représentation codée du monde paysan se lit dans le langage d'Arlequin et de Nicaise⁴⁶, dans leur recherche d'un stratagème pour gagner de l'argent, leur évocation des rouages sociaux, leur dispute et leur bataille finale.

Le merveilleux est également tempéré par la présence d'une gestuelle importante issue de la commedia dell'arte relayée par la farce française, qui a conduit certains commentateurs à évoquer l'hypothèse d'un théâtre de marionnettes. Cependant, aucune indication fiable à notre connaissance n'était cette supposition, pas même les allusions sensuelles que la scène privée ne redoutait pas. Quoi qu'il en soit, Arlequin pleure⁴⁷, rit⁴⁸, saute à la demande de Nicaise⁴⁹, s'agite⁵⁰, se bat avec Nicaise⁵¹ dans la scène 2. Dans celle avec les fées, il tremble, mais bien vite caresse leurs corps⁵², fait mine d'écouter son cœur⁵³, et mime l'absorption des mets et des boissons évoqués par Gracieuse⁵⁴.

Enfin la pièce renferme une satire sociale souvent liée en ces années à Arlequin (*Arlequin sauvage* de Delisle de la Drevetière, créé en 1721, est repris en 1744 et 1746). Sont ainsi rapidement épinglés par Épine-Vinette (scène 1) les petits-maîtres français, par Gracieuse (scène 1) l'anoblissement par le fait du prince (« Je le ferai grand seigneur : cela est-il donc si rare ? »), par Nicaise (scène 2) les « porcureux [...] qui se feront payer pour prendre le bien du monde », les médecins qui imposent des diètes, les marchands, les « gros monsieurs qui fessent passer des fripons pour d'honnêtes gens », par Gracieuse (scène 3) les

⁴³ Cette critique rejoint un certain nombre de parodies, comme *Le Sylphe supposé* de Pannard et Fagan (créé le 29 septembre 1730 à la Foire Saint-Laurent) ou *Polichinelle roi des sylphes* (créé le 08 août 1731 à la Foire Saint-Laurent) parodie de *La Sylphide* de Biancolleli.

⁴⁴ R. Jomand-Baudry évoque le caractère transgressif et sexuel des adaptations de contes à la scène, « La 'dramatisation' de *Tanzai et Néadarné* par Charles Collé : une caricature involontaire du conte », *Féeries*, n°4, 2007, *Le Conte, la scène*, p.155-174.

⁴⁵ Elle déclare : « Je crois dans ses talents plus de charlatanerie que de réalité » (scène 1).

⁴⁶ Le langage de Nicaise et d'Arlequin se caractérise par des fautes de conjugaison, de morphologie, de prononciation, de liaison, des mots estropiés qui deviennent ainsi comiques ou satiriques, des confusions, des jurons, des exclamations et des expressions figées souvent réactivées par la réplique suivante.

⁴⁷ **Arlequin : Oh poveretto mi, hi, hi, hi.**

⁴⁸ **Arlequin : Hi, hi hi. - Nicaise : De quoi ris-tu ?**

⁴⁹ **Nicaise : Saute donc. - Arlequin ; Tati le ra : - Nicaise : Pu fort, pu fort. Arlequin : Te ri le ron le ra, que diable, veux-tu que je me casse le cou ?**

⁵⁰ **Nicaise : Allons, reste donc de repos.**

⁵¹ **Arlequin : Le diable m'emporte si je ne te donne un bon coup de poing. - Nicaise : Nout ami v[ou]s attraperez queuque orion. - Arlequin : Attends, attends, je vais badiner sur tes oreilles. - Nicaise : Quien, quien, je t'apprendrons à batifoler.**

⁵² **Gracieuse : Crois-tu que nous sommes des ombres. -Arlequin : Voyons... - Gracieuse : Tout doux, M. Arlequin (scène 3).**

⁵³ **Arlequin : tic, toc, tic, toc... toc, toc, ta, ta, ta,; ... ma foi, je crois que mon cœur bat des deux côtés (scène 3).**

⁵⁴ **Arlequin : Attendez donc, vous me faites étrangler, je n'ai pas le temps de mâcher. [...] Ah : cela fait passer un peu mes morceaux (scène 3).**

coquettes⁵⁵ et par Parafaragaramus (scène 4) toute une série de catégorie morales et sociales issues du roman picaresque (vieillards avarés, coquettes, hommes infidèles, prêtres fourbes, juges avides, ignorants, jeunes sots, charlatans, lâches et auteurs).

S'agissant de *L'Engagement téméraire*, c'est la destinée de la pièce qui pose la question de son lien avec le théâtre de société pour deux raisons d'inégale importance. La pièce échappe au simple circuit de la pièce jouée en société tout d'abord parce que Rousseau pense la donner sur une scène publique, celle du théâtre de Strasbourg, avec *Pygmalion*, ce qui est un cas de figure assez courant. Par lettre, il recommande à Du Peyrou de ne pas « changer les numéros des paquets afin qu'ils nous servent toujours d'indications pour les papiers dont je puis avoir besoin. Par exemple, je suis dans le cas de désirer beaucoup de faire usage ici de deux pièces qui sont dans le N° 12. L'une est *Pygmalion* et l'autre *L'Engagement téméraire*. Le Directeur du spectacle⁵⁶ a pour moi mille attentions [...] Il fait jouer les pièces qu'il juge pouvoir me plaire. Je voudrais tâcher de reconnaître ses honnêtetés et je crois que quelque barbouillage de ma façon bon ou mauvais lui serait utile par la bienveillance que le public a de moi et qui s'est bien marquée au *Devin du village* ». Il poursuit en demandant à Du Peyrou d'apporter lui-même les pièces (« nous nous amuserions à les faire répéter »), lui recommande de faire une copie pour *Pygmalion* (et non pour *L'Engagement téméraire*⁵⁷). Ces échanges réitérés entre Rousseau⁵⁸ et Du Peyrou servent d'ailleurs à corriger un vers faux⁵⁹ :

En lisant [*L'Engagement téméraire*], j'ai trouvé, dans la scène 5, Acte 2 [et non 3] entre Lisette et Carlin ce vers fautif, mais aisé à corriger : « Un traître de rival est l'objet du stratagème ». Je vous en avertis simplement pour que cela ne vous échappe pas, si vous livrez la pièce sans la lire. Je voudrais bien assister à vos répétitions, mais enfin je me console en pensant que vous êtes bien de corps et d'âme, puisque vous jouissez du spectacle comme auteur et comme auditeur.

Mais surtout, quoique la pièce reste inédite du vivant de Rousseau⁶⁰, elle conserve une importance certaine à ses yeux, pour deux raisons très différentes quoique liées, pour le souvenir heureux qui l'accompagne, mais également pour le retentissement du vers d'Éliante (le prénom est assurément significatif) dicté par la vengeance (Acte II, scène 3). Les circonstances de rédaction du vers sont longuement justifiées dans la *Correspondance* en 1770⁶¹:

Je me souviens d'avoir étant jeune employé le vers suivant dans une comédie : « C'est en le trahissant qu'il faut punir un traître ». Mais outre que c'était dans un cas très excusable et où il ne s'agissait point d'une véritable trahison, ce vers échappé dans la

⁵⁵ **Arlequin : Ah ça, je me fie à vous, car il me semble que vous êtes trop jolies pour être trompeuses. - Gracieuse (à part) : Cette caution n'a guère de crédit, je ne sais hélas pourquoi. (scène 3).**

⁵⁶ Il s'agit de Villeneuve, directeur du Théâtre français de Strasbourg de 1756 (probablement) à 1781 à qui Rousseau écrit une lettre de remerciement le 8 novembre 1765 (tome XXVIII, lettre 4880, p.25) qui fait répéter *Le Devin* avec des acteurs « pleins de bonne volonté » et un orchestre « passablement bon » (Rousseau au lieutenant-colonel Abraham de Pury, à Strasbourg, le 8 novembre 1765, CC, tome XXVII, lettre 4804, p.230).

⁵⁷ Rousseau à Pierre-Alexandre Du Peyrou à Strasbourg le 17 9bre (novembre) 1765, CC, tome XXVII, p.275-276, lettre 4833.

⁵⁸ CC, tome XXVII, lettre 4847, p.298 A Strasbourg le 25 novembre 1765.

⁵⁹ CC, tome XXVII, lettre 4850, p.305.

⁶⁰ Il existe une copie autographe soignée de 20 feuillets cousus ; Neuchâtel, BPU, MsR 28 et la pièce est publiée dans les *Œuvres posthumes de Jean-Jacques Rousseau, ou Recueil de pièces manuscrites pour servir de supplément aux éditions publiées pendant sa vie*, Genève, 1781-1783, 11 volumes Tome I, p.203-2089, puis connaît une réédition dans le volume *La Reine fantasque suivies d'œuvres mêlées; Lettres à Sara, Le Lévitte d'Ephraïm, Vision de Pierre de la Montagne, L'Allée de Sylvie, Narcisse, Les Prisonniers de guerre, L'Engagement téméraire, Pygmalion, avertissement et notices par Raymond Lenoir*, Paris, F. Rieder, 1923 (note.206-207, texte de la pièce p.209-269).

⁶¹ CC, tome XXXVII, p.294-295, lettre 6673bis Rousseau à Claude Aglancier de Saint-Germain, février 1770, [54] Note oubliée dans ma lettre à MDSG.

rapidité de la composition d'une pièce non publique et non corrigée ne prouve point que l'auteur pense ce qu'il fait dire à une femme jalouse et ne fait autorité pour personne. S'il est permis de trahir les traîtres, ce n'est qu'aux gens qui leur ressemblent, mais jamais les armes des méchants ne souillèrent les mains d'un honnête homme. Comme il n'est pas permis de mentir, il est encore moins permis de trahir un traître : sans cela toute la morale serait subvertie et la vertu ne serait plus qu'un vain nom ; car le nombre de malhonnêtes gens étant malheureusement le plus grand sur la terre, si l'on se permettait d'adopter vis-à-vis d'eux leurs propres maximes, on serait le plus souvent malhonnête homme soi-même, et l'on en viendrait à supposer toujours que l'on a à faire à des coquins, afin de s'autoriser à l'être.

La justification est à nouveau développée avec force dans le premier *Dialogue* : le vers est présenté comme une « maxime » de Rousseau par le Français et nourrit un débat sur la réciprocité des procédés détestables repris contre ceux qui les auraient proférés (« Suivre ses propres maximes ! Y pensez-vous ? Quels principes ! Quelle morale⁶² ! »). Il fait ensuite l'objet d'une longue recontextualisation de la part de Rousseau qui ne se « souvien[t] pas d'avoir trouvé rien de pareil dans les livres de J.J.⁶³ » et qui, par les questions du Français, souligne progressivement l'inanité du procès (« un mot dit par une jeune fille amoureuse et piquée, dans l'intrigue galante d'un farce écrite autrefois à la hâte, et qui n'a été ni corrigée, ni imprimée, ni représentée, ce mot en l'air dont elle appuie dans sa colère un acte qui de sa part n'est pas même une trahison [...] est l'unique autorité sur laquelle vos Messieurs ont ourdi l'affreux tissu de trahisons dont il est enveloppé ?⁶⁴ ». C'est dire que la lumière présidant à la genèse de la pièce s'est bien obscurcie...

Comme pour les autres oeuvres de jeunesse, la question ouverte est celle de l'interprétation et de la mise en perspective de ces petites pièces au sein de l'œuvre à venir de Rousseau ? Sans doute convient-il de ne pas exagérer la signification d'ensemble de ces pièces, composées et recomposées à partir d'un tissage intertextuel extrêmement varié. Est-il si net que Rousseau démystifie progressivement au fil de ses pièces la conception héroïque de l'amour mise en place dans *Iphis*, qu'il dénonce, notamment au travers des valets, le jeu social dans lequel s'empêchent Isabelle et Dorante⁶⁵, qu'il trouve en lui-même les apories dans lesquelles se laisse enfermer Dorante⁶⁶ ou qu'il oppose la nature positive d'Arlequin au génie Parafaragaramus⁶⁷ ? Ou doit-on mettre l'accent sur le poids moral dont il leste, entre autres, le vers d'Éliante et l'utilisation détournée qu'il tente de prévenir dans la *Correspondance* et met en scène dans le premier *Dialogue*, bien après ce moment privilégié de la coïncidence d'une scène particulière et d'une écriture apparemment non problématique conçue comme un miroir offert aux spectateurs de la vie théâtrale ? Car ce sont sans doute le théâtre de société et les circonstances particulières de représentation et de complicité avec la salle qui éclairent le plus sûrement l'esthétique des deux pièces, avant la réinterprétation personnelle et morale du vers d'Éliante et plus généralement du manège amoureux, comme le montrerait le *Nota Bene* en

⁶² GF, p.157.

⁶³ GF, p.157.

⁶⁴ GF, p.159.

⁶⁵ Selon M. Mat-Hasquin, « le triomphe de l'amour est en fait la revanche de la vanité blessée », « Théâtre de J.-J. Rousseau », *Études sur le XVIIIe siècle*, 5, 1978, p.85-99 (sur *L'Engagement téméraire*, p.88-90).

⁶⁶ Selon J. Scherer, « la situation de Dorante dans l'ensemble de la pièce a été sentie de l'intérieur par Rousseau : bien qu'elle doive quelque chose à Marivaux et qu'elle soit exposée parfois avec lenteur ou artifice, cette attitude d'un homme qui ne peut exprimer des sentiments sincères parce qu'il s'est laissé imposer de l'extérieur une conduite dont il ne peut sortir par lui-même, a été souvent celle où sa timidité a enfermé Rousseau, dans des épisodes que rapportent les *Confessions* » (*OC*, II, p.1848).

⁶⁷ M. Mat-Hasquin, article cité, (sur *Arlequin amoureux malgré lui*, p.92).

tête de *L'Engagement* - qui est avec la préface de *Narcisse* le seul paratexte d'une de ses pièces – qui fait écho au passage déjà cité des *Confessions*...

Marie-Emmanuelle Plagnol-Diéval
UPEC EA LIS