

ALEXIS PIRON

LE FÂCHEUX VEUVAGE

Critical edition
by

Derek Connon

**Liverpool Online Series
Critical Editions of French Texts**

Liverpool Online Series
Critical Editions of French Texts

Series Editor

Kay Chadwick

Editorial Board

Pollie Bromilow
Godfried Croenen
Charles Forsdick
Kate Marsh
Guy Snaith
Richard Waller

Advisory Board

Peter Ainsworth
David Bellos
Glyn S. Burgess
Alan Howe
Rosemary Lloyd
Henry Phillips
Timothy Unwin
Jane Winston

Published by
The University of Liverpool
School of Cultures, Languages and Area Studies (French)
Liverpool L69 7ZR

© Derek Connon 2008

All rights reserved. No part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted, in any form or by any means, electronic, mechanical, photocopying, recording or otherwise, without the prior permission of the publishers.

Printed by
KKS Printing®
Tel: 020 8533 3199

First published 2008

ISBN 978-0-9545406-2-3

Alexis Piron

Le Fâcheux Veuvage

Liverpool Online Series
Critical Editions of French Texts

The aim of this series is to establish a resource bank of critical editions and translations of French texts. These are to be made available in electronic form, with parallel paper publication of a small number of copies of each item. Online versions of items in the series are designed to be viewed as an exact replica of the printed copies, with identical pagination and formatting. They are stored on the University of Liverpool server at the following URL:

<http://www.liv.ac.uk/soclas/los/index.htm>

The texts are available in PDF (Portable Document Format) form, requiring the use of Adobe Acrobat Reader. Instructions for downloading this free and widely-used software application are available at the Liverpool Online Series web site. The format combines maximum security with maximum flexibility of usage. Texts may either be viewed on screen, downloaded for personal study, or printed as camera-ready copy by the end-user. They cannot be interfered with or otherwise recycled by unauthorised users.

Items in the series are being selected to cover a range of areas throughout the field of French and Francophone studies. They may be single texts or anthologies, are of short to medium length, and contain critical introduction, notes and bibliography as appropriate. Each item will contain either unedited or otherwise unobtainable material, or material which for scholarly reasons requires an up-to-date edition. The series accommodates editions in the original or in translation, or with parallel translation into English. It aims primarily at the scholar and specialist, but the format makes it accessible to the interested general reader or student.

Kay Chadwick
Series Editor

Contents

Acknowledgements	6
Introduction	7
Bibliography	22
<i>Le Fâcheux Veuvage</i>	25
Act I.....	27
Act II.....	48
Act III.....	72

Acknowledgements

Thanks to Swansea University for its contribution towards publishing costs; to Kay Chadwick and Richard Waller for their editorial work; to Ceri Davies for his help with both the meaning and the sources of the Latin phrases; to Carolyn and Benjamin for keeping it real.

Introduction

L'homme et l'œuvre

Born in Dijon in 1689, Alexis Piron became one of the most versatile playwrights of his age, as well as being a prolific writer of verse, often satirical epigrams.¹ The work that first brought him to public attention is one that he would come to regret, officially at least: the *Ode à Priape* (1710). He described it in the preface to *La Métromanie*, written for the *Œuvres* of 1758, as the product of ‘une heure ou deux de feu mal employé dans [sa] première jeunesse’,² and resented the fact that, more or less forty years later, it was still being used against him by ‘des rivaux accrédités, mal-faisans, & rusés!’ (II, 242):

Quarante années de repentir sincère, de mœurs approuvés & décens; oui, ces quarantes années, vis-à-vis de deux heures de fol enthousiasme, ne seront plus pour vous, grâce à la charité de ces honnêtes zélateurs, qu’un moment, & qu’un moment perdu. (II, 244)

He would no doubt have deplored the fact that it is mentioned here as in all other accounts of his life, but its effect on not only his personal, but also his literary reputation was such, not only during his lifetime but also after his death, that it cannot be ignored. Most famously, his successful election to the Académie Française in 1753 was overturned when the king, who had had the *Ode à Priape* drawn to his attention by the author’s enemies, imposed his veto, prompting Piron to pen what it is probably no exaggeration to call his most famous work, the two-line satirical epitaph on the subject:

Ci git, Piron, qui ne fut rien,
Pas même Académicien. (VII, 60)

¹ Of the relatively small number of works in prose, the *Voyage à Beaune* is perhaps the most interesting, although it owes much of its effect to a number of inclusions in verse.

² *Œuvres complètes d’Alexis Piron*, ed. Jean Antoine Rigoley de Juvigny, 7 vols (Paris: Lambert, 1776), II, 243. Despite the fact that it has some omissions, I have taken quotations from this, the first edition of Piron’s complete works, published after his death by his friend Rigoley, since it is the source of the present edition of *Le Fâcheux Veuvage*. Subsequent references will be given in the text.

The tone of the 1758 preface indicates that even five years later, the affair still rankled. It is true, though, that he exaggerates in suggesting that the *Ode* was a complete ‘one-off’: although subsequent works tend to avoid the relentless obscenity and stream of explicit vocabulary of that ode, there are other poems that may justifiably be termed licentious, and some of the plays written for the Fairs also have risqué elements.³

Nevertheless, subsequent developments would perhaps have irritated him even more, and have certainly coloured posterity’s view of him. For, even though Rigoley was careful to exclude the *Ode à Priape* and anything else that he thought open to similar criticism from his edition of the complete works, it was not long before they started to appear in other collections. Collections of *Œuvres badines d’Alexis Piron* appeared on a regular basis from the late eighteenth century, throughout the nineteenth and even continuing into the twentieth.⁴ They were not the only publications to include licentious works by Piron, but what they had in common was that, alongside these works, they included, attributed to Piron, a large number of similar works by other authors, including Voltaire, Grécourt and Jean-Baptiste Rousseau.⁵ Consequently, his notoriety as a purveyor of erotic poetry may not have been entirely unjustified, but it was certainly exaggerated; anyone approaching the majority of his works, including *Le Fâcheux Veuve* (1725), will find that they have little, or in most cases nothing, in common with this reputation.

What will be found in abundance is the other characteristic for which he is almost equally famous: his wit. Although regrettably less popular than the *Œuvres badines*, Charles Yves Cousin d’Avalon’s collection *Pironiana, ou recueil des aventures plaisantes, bons mots, saillies ingénieuses, etc. d’Alexis Piron* enjoyed a certain popularity in the first two decades of the nineteenth century, and is a good reflection of his fame in

³ The cross-dressing scenes in *Le Clapierman* (1724) (Act II, scenes viii-xiii; III, 266-80) are a case in point, but, most strikingly, the first performance of *Tirésias* (1722) resulted in the actors being imprisoned. Although this was partly for performing at a time when dialogue was banned, the severity of the sentence was explained, as Rigoley tells us in his ‘Avertissement de l’Éditeur’, by ‘la licence qui régnoit dans la Pièce’ (IV, 441). *La Rose* (1726), an allegory in which the eponymous flower represents the virginity of the central character, was banned before its first performance and not premiered until 1744. Nevertheless, the stage has always been more conservative in such matters than the printed page, and Rigoley did not see any of these plays as being problematic enough to exclude them from his edition of the collected works as he did with the licentious poems.

⁴ The earliest dated edition listed in the catalogue of the Bibliothèque Nationale appeared in 1796 (Paris: Les Marchands de Nouveautés), the last in 1949 (Paris: Briffaut).

⁵ Although Pierre Dufay excluded all works certainly not by Piron from the section devoted to ‘Œuvres badines’ in his edition of the complete works (*Œuvres complètes illustrées de Alexis Piron*, 10 vols (Paris: F. Guillot, 1928-31), X, 91-234), a significant proportion of those remaining are of at best doubtful authenticity, many also having been published under the names of other authors.

this area.⁶ It is a key element in his writings, his comic writings at least, but it was particularly for the spontaneous humour of his conversation that he was famous: Voltaire, whom he never tired of teasing, was apparently particularly put out by Piron's ability to better him in conversation.⁷ This trait clearly served him well in his career as a writer of comedy. He began as a dramatist writing comedies for the Fair theatres and the Italians, before moving on to the Théâtre Français, and it is the finest of his works in the genre for that company, *La Métromanie* (1738), that largely kept his reputation as a serious author alive during the nineteenth and twentieth centuries. But it was not only in comedy that he enjoyed success: the second of his three tragedies, *Gustave Wasa* (1733), was also one of the most successful works of the period in that form.⁸

Piron and the theatre of the Fairs

However, it is Piron's writing for the Fair theatres that principally interests us here. These Fair theatres arose from the acrobatic shows and other types of entertainment found at the Parisian Fairs of Saint-Germain and Saint-Laurent which ran, respectively, from February to Easter and from July to September.⁹ Towards the end of the seventeenth century, these performers, seeing a particular gap in the market when the old Italian troupe was officially expelled from France in 1697, began adding dramatic elements to their shows. Their consequent adoption of the style and some of the repertoire of the Italians explains the constant presence of characteristically Italian figures, in particular Arlequin, even in the home-grown repertoire of the Fairs. These dramatic activities were opposed by the official theatres, the Théâtre Français, with its monopoly on dialogue in French, the Académie Royale de Musique or Opéra, with its monopoly on music and dance, and, after its arrival in 1716, the new Théâtre Italien, with its monopoly on dialogue in Italian. Hence, the Fair troupes were forced to find ingenious ways of circumventing the law, and, after experiments with such things as mime plays, monologues and plays in nonsense languages, they lighted on the expedient of having the audience sing the words, which were dropped down from the flies on placards, to familiar tunes. In 1714, a financial agreement with the

⁶ The Bibliothèque Nationale has editions dating from 1800 (Paris: Vatar-Jouannet) to 1815 (Paris: Vauquelin).

⁷ See on this matter, Pascale Verèb, *Alexis Piron, poète*, Studies on Voltaire and the Eighteenth Century, 349 (Oxford: Voltaire Foundation, 1997), especially pp. 13-71.

⁸ On Piron's theatre in general, see Derek Canon, *Identity and Transformation in the Plays of Alexis Piron* (London: Legenda, 2007).

⁹ For a contemporary history of the Fairs, see [Parfaict frères], *Mémoires pour servir à l'histoire des spectacles de la foire. Par un acteur forain*, 2 vols (Paris: Briasson, 1743) which is most easily accessible in the electronic edition by the late Barry Russell at: <http://www.foires.net/>. A useful modern source is Michèle Venard, *La Foire entre en scène* (Paris: Librairie Théâtrale, 1985).

Opéra, which was always in need of money, allowed the actors of the troupe holding the permission to do the singing. From the outset, odd words of spoken dialogue were included, but the proportion rapidly increased to produce a regular alternation of spoken and sung text. This form, which became known as *opéra-comique*, had been well established as the stock-in-trade of the Fairs by the time Piron arrived on the scene.

The invention of *opéra-comique* and the agreement with the Opéra certainly made life easier for the Fair troupes, but it did not end all their problems, because they were still subject to attack by the official theatres. From 1718 to 1720 they were suppressed entirely, and Piron's first Fair play was the result of another crisis in 1722, when a suspension of the Opéra's agreement again prevented the performance of *opéra-comique* by live actors. However, the law did not cover puppets, and most of the troupes resorted to the use of marionettes to perform the *opéras-comiques* that the established writers for the Fairs continued to provide for them. The actor Francisque, who with his troupe was a recent arrival at the Fairs, wanted to continue giving live performances. So, exploiting a loophole in the law that had also been regularly exploited by the Fairs before the invention of *opéra-comique*, he commissioned from Piron a monologue, since the official theatres held monopolies only on the performance of dialogue. Thus was born Piron's first play, a *tour de force* of a monologue in three acts, *Arlequin-Ducalion* (1722). Its inclusion in the first volume of Jacques Truchet's *Pléiade* anthology of eighteenth-century theatre in 1972 and its treatment in a fascinating chapter of Walter Rex's *The Attraction of the Contrary* in 1987 were significant in bringing this play back to public attention, and it has since become almost as famous as *La Métromanie*. Piron continued to write for the Fairs, subsequently in their more usual *opéra-comique* form, until 1726, with a brief return in 1734.¹⁰ Unfortunately, the inclusion alongside *Arlequin-Ducalion* of two of the finest of his *opéras-comiques*, *Tirésias* and *L'Endriague*, in Dominique's Lurcel's Fair anthology, *Le Théâtre de la foire au XVIII^e siècle* (1983), seems not to have made those works similarly familiar.

I have already alluded to the fact that one of the characteristics of *opéra-comique*, at this period of its early development at least, is the use of familiar tunes set to the new words. This is the technique known as vaudeville, which was popular among the writers of satirical songs who sold their wares on the Pont Neuf, since it had the dual advantage of saving money by avoiding the need to print the music and making the songs available to a public who might well not have been able to read the music even if it were there. All that was needed was to identify the tune by a tag known as the *timbre*, which could consist of the first words, perhaps the refrain if that was more familiar, or a short title in the case of tunes that did not originally have words. These tunes could come from many sources – all that was important was that they were

¹⁰ See Verèb, *Alexis Piron, poète*, pp. 635-39. Pierre Dufay, who prints only those texts that are entirely the work of Piron, includes in his complete works fifteen *opéras-comiques* written for the Fairs and a further two plays in the form for the Italians. Piron was also involved in some collaborative projects, and a small number of works are lost or, as is the case with *Olivette, juge des enfers*, exist only in incomplete form.

familiar and so had been absorbed into the common musical consciousness.¹¹ Clearly the familiarity of the tunes was essential in those early *opéras-comiques* in which the audience did the singing, but they remained the principal form of musical expression even when the actors began singing themselves: they would have made life easier for both composers and actors in a theatrical milieu where the repertoire changed rapidly, they were probably also easier to sing for performers who were actors who sang rather than actual singers, and it is also quite possible that audiences liked the familiarity of the musical material. Piron is particularly fond of the playful possibilities provided by these tunes, and enjoys thwarting the expectations of his audience by such devices as interrupting one tune with another, or interrupting a tune with spoken dialogue, only to complete it later. He is also particularly fond of tunes with refrains. It is usual to retain these refrains in the new words, and so part of the skill of the author lies in the way he can humorously adapt the refrain to new situations, either changing its meaning, or, since in most cases the refrains are nonsense syllables, giving a meaning to something that is fundamentally meaningless. However, if Piron proves very adept in his use of vaudeville, he is less good at actually identifying his tunes. His versions of the *timbres* are often quite approximate, and he sometimes resorts to a phrase like ‘air connu’ or even leaves a blank; presumably on these occasions he felt that his new words had enough in common with the original text for the identity of the tune to be obvious. Refrains too will sometimes end with an ‘&c’, leaving it to the memory of the reader to fill in the rest.¹²

Le Fâcheux Veuvage

The range of subjects tackled by the plots of the Fairs was cosmopolitan: issues of contemporary interest rubbed shoulders with Graeco-Roman mythology, fairy tales with parodies of recent operas or tragedies. The translations of the *Arabian Nights* by

¹¹ For instance, although the Fairs often parodied opera and frequently included in their parodies mocking quotations from the original music, tunes from operas that had been taken into the repertoire of vaudevilles would be used without any parodic intent as a natural part of the Fairs’ stock of tunes. For more on the use of music at the Fairs, see Derek Connon, ‘Music in the Parisian Fair theatres: medium or message?’, in *Journal for Eighteenth-Century Studies*, 31 (2008), 119-35; Philip Robinson, ‘Les vaudevilles: un médium théâtral’, in *Dix-huitième siècle*, 28 (1996), 431-47; Françoise Rubellin, ‘Lesage parodiste’, in *Lesage, écrivain (1695-1735)*, ed. Jacques Wagner, Faux Titre, 128 (Amsterdam, Atlanta: Rodopi, 1997), pp. 95-123.

¹² Rigoley de Juvigny’s edition of the complete works, the first printed edition of all Piron’s Fair plays apart from *La Rose*, does not include the music. An extensive collection of the vaudevilles used at the Fairs, although it does not include all those used by Piron, is to be found in appendices to each volume of the anthology by Lesage and d’Orneval, *Le Théâtre de la Foire; ou, L’Opéra comique*; for a selection from these appendices in modern notation, see Derek Connon and George Evans (eds), *Anthologie de pièces du Théâtre de la Foire* (Egham: Runnymede, 1996), pp. 285-339.

Galland, which had appeared between 1704 and 1717, had brought about a taste for their special brand of Orientalism, and it is in this that *Le Fâcheux Veuve* has its particular source, taking inspiration from an episode in the fourth voyage of Sinbad.

Having been shipwrecked on an island, Sinbad both makes a fortune and gains influence by introducing the bareback-riding islanders to the use of the saddle. The king wishes him to marry, and provides him with a wife; despite regrets because of his wife back home, Sinbad feels unable to refuse this offer. All is well until the death of the wife of his neighbour. When Sinbad offers his condolences and expresses the wish that he will find a new wife as loving and worthy as the first, the neighbour tells him of the island custom: when a spouse dies, the surviving partner is buried with the dead one. Sinbad sees his friend lowered into the same pit as his wife's body with only seven loaves of bread and some water. Horrified, Sinbad enquires if strangers are also subject to this law, and is told that they are. Soon afterwards his wife dies, and, despite his protests and entreaties, he is put in the pit with her. After giving way to despair, he eats his provisions. Then a screaming widow is lowered into the pit with her dead husband; Sinbad immediately kills her to take her provisions, and, killing each new arrival in turn, survives until he spots an animal in the cave, which he follows, discovering that it has entered by a tunnel burrowed by beasts in search of the carrion within. He takes with him not only his supply of food, but also all the precious jewels he has discovered in the cave, and, waiting on the shore until he spots a ship, succeeds in being rescued.

Although Piron has clearly borrowed most of the key elements of this tale, apart from the most striking detail (the fact that the living spouse is buried with the dead one) which underlies the whole play, few of them are found in the main plot. Léandre has taken on the role of the wild animals in creating a way into the cave, and his reason for doing so equates with Sinbad's decision to take all the valuables he can find with him. But the other main details of the principal action – Aboulifar's cruelty to his daughter in marrying her to an older man, her feigning death, Arlequin's role as someone who can raise the dead – are all Piron's own inventions. Indeed, even the title relates to the central story only if we take it as a general rather than a specific reference: the unfortunate implications of widowhood provide a particularly pressing reason why it would be cruel to marry the young Balkis to the old Cadi (although clearly even without this he would remain an unsuitable rival to the young lover, as in any other comedy built around this conventional plot-line), and are used at the end to trick Aboulifar, but there is no actual widowhood in this main part of the story.

It is rather Arlequin in his sub-plot who takes on the role of Sinbad, but with some clearly comic adjustments. Whilst Sinbad has entered into marriage reluctantly, and so appears blameless in what follows, Arlequin has deliberately (although in ignorance of the law) taken the step of marrying an old woman to get his hands on her money – a traditional idea in more cynical forms of comedy – and is clearly trying to see her off by the equally traditional comic expedient of employing doctors to cure her. This being the case, we may justifiably feel that he gets what he deserves when he learns of his fate on the death of his wife, although, this being a comedy and Arlequin being Arlequin, we will no doubt suspect he will find a way out of his situation. By the time we witness his comic equivalent of Sinbad's despair in the tomb, its

ridiculousness is intensified by the fact that we have already learnt from Léandre about the existence of an exit.

Arlequin's encounter with his neighbour in which he learns what his own fate will be if his wife dies, although paralleling the similar episode in the original, is again modified to comply with traditional comic themes. Married couples in comedy are rarely happily married, a topos common to all types of comedy but generally exploited more widely in lower comic forms. Consequently, while Sinbad sympathizes with the distress of his neighbour on the death of his wife, failing only to realize that there is an additional dimension to his friend's grief, Arlequin is amazed that his friend is upset by the loss of his shrewish spouse and explains to him that he should be happy, thus adding an additional comic dimension to the situation. The replacement of the water by wine in the ration allowed to the surviving spouse is a typically French modification to a tale originating in a Moslem culture, but also relates to Arlequin's characteristic fondness for alcohol, and so gives further scope for comic invention. And even if the killing of the widow and subsequent arrivals in the tomb for their provisions is a detail that would clearly be too violent for comedy of this period, Arlequin at least considers the idea. His resolve, however, is not tested, because by the time he encounters the widow who is the equivalent of Sinbad's first victim, he already knows that there is no need for such drastic action. In any case, Arlequin has also pointed out the disadvantage that under normal circumstances there would not be enough new arrivals to serve his purpose, for he has a notoriously large appetite. Nevertheless, even though the widow is spared the violence meted out to her in the source text, she still appears in Piron's version, but in her case Piron seems also to have drawn on an additional source.

The story known in English as 'The widow of Ephesus' and in French as 'La matrone d'Éphèse' is found in the *Satyricon* of Petronius,¹³ written in the first century AD at the court of Nero. Amongst numerous other adaptations, the most famous in French is La Fontaine's, first published in January 1682, and later included in the twelfth (and last) book of fables. This version seems to have been the main inspiration for a series of adaptations for the theatre that followed over the next two and a half decades.¹⁴ The tale concerns a widow of Ephesus who, during her husband's

¹³ In the chapter entitled 'Eumolpus', sections 111 and 112.

¹⁴ Fatouville's *La Matrone d'Éphèse; ou, Arlequin Grapignan*, written for the old Italian theatre, was performed only four months after the publication of La Fontaine's version; Houdard de La Motte's *La Matrone d'Éphèse* for the Théâtre Français followed significantly later in 1702, and Fuzelier's play with the same title was first performed at the Foire Saint-Germain in 1714. Piron's use of the theme in 1725 was certainly not its last appearance, but a significant gap followed: I have not found another version in French before the appearance of a comedy by Claude-Henri Watelet, unperformed but published in 1784. Although often seen as an adaptation of Petronius's tale, Voltaire's chapter 'Le nez' in *Zadig* (1747) is much closer to a Chinese story with a similar theme that had first appeared in a French translation in 1735 and was also adapted for the theatre in 1765 by Lemmonier, who, by analogy with the title 'la matrone d'Éphèse', called his play *La Matrone chinoise* to point up the

lifetime, was so famous for her fidelity that people came to admire her. When he dies, instead of merely observing the normal mourning rituals, she decides to stay in his tomb accompanied by a faithful servant and to starve to death. Their light is noticed by a soldier guarding the bodies of some crucified thieves so that they cannot be taken for burial. Finding her beautiful, he offers her food and tries to stop her weeping. First the servant then the mistress yield to temptation and both eat and drink wine. Having succeeded in this, the soldier then manages to seduce her, and she continues to sleep with him until, on the third night, someone steals one of the crucified bodies. Terrified by the punishment he will receive, the soldier threatens to kill himself. But, reluctant to lose another man she loves so soon after the first, the widow offers her husband's body to replace the corpse, so saving her lover.

Clearly Piron has used rather fewer of the details of this story than of the Sinbad tale, but it does seem to be the inspiration behind the scene in the tomb between Arlequin and the widow which replaces her killing in the source text. Piron was clearly inspired by the similarity of the idea of a widow who is to die in a tomb with her husband, and exploits the comic idea of her extreme change from grieving faithful widow to someone much more interested in life, leaving aside the more risqué and brutal elements of the story. The key difference between Petronius's widow and Piron's is, of course, that the former is acting on her own volition, whilst the latter has no choice but to follow her husband to his grave. Piron exploits this to produce a change of mind that is more comical because it is both more rapid and more easily effected: Arlequin has no need to tempt her with food or woo her with sexual favours; he simply tells her there is an exit, and the transformation is instant. Her explanation as she leaves (that she is prolonging her life to be able to mourn her husband for longer) may also indicate Piron's familiarity with Fatouville's earlier adaptation of the theme for the old Théâtre Italien, as the same explanation will be found there. The fact that she has already found a lover to replace her dead husband when we next hear of her at the beginning of Act III, is clearly related to Petronius's tale, and this may also be the source for Pirouzé's decision to play the role of the faithful servant and choose to die with her mistress – or, at least, pretend to.

This episode of the widow is certainly not gratuitous. It is integrated into the main plot by the lie she tells to justify her escape from the tomb, which is reported at the beginning of Act III as providing helpful support for Arlequin's role as someone who can raise the dead, and we will also return to the fact that her behaviour chimes in with another an important theme. Nevertheless, it is related to the rest of the action loosely enough to point to an aspect of this play that is characteristic of the Fairs, namely a certain lack of structural unity, which sets it apart from comedies written for the Théâtre Français. I have, for instance, already used the term 'sub-plot' for the story-line involving Arlequin's marriage and the repercussions of the death of his wife. It is true that this is linked to the main plot by the theme of the fate of bereaved spouses on this island, thus providing an anticipation of what will later happen to Aboulifar on the (alleged) death of his wife, but it still forms an independent thread that dominates the latter part of the first act and much of the second

similarity. For further information, see Lemonnier, *La Matrone chinoise; ou, l'épreuve ridicule*, ed. Ling-Ling Sheu (Exeter: University of Exeter Press, 2003).

before petering out once Arlequin has discovered the existence of the exit from the tomb and, after teasing her, been reconciled with Pirouzé. This would certainly not fit in with the unity of action adopted at the French theatre, and we may feel that his role in the third act, which is a quite new departure, would be similarly problematic in a theatre that required strict observation of this rule.

The inclusion of divertissement elements that have little or no relation to the action are also a feature of the Fairs that ran counter to the ideals of the French theatre, although they are characteristic of Molière's *comédies-ballets* and were frequently used by the French troupe at this period to attract audiences. In *Le Fâcheux Veuvage*, the song and dance of the young married couples at the end of Act I and the ballet of the slaves at the end of Act III come at reasonably conventional points in the action for such divertissements, but we may feel that the preparations for the ballet of winds and the performance itself take up a disproportionate amount of the second act. Indeed, since Léandre really does nothing in this act other than arrange this entertainment and Balkis does little other than watch it, the rest of the action being dominated by Arlequin and Pirouzé, it may be felt that the entire section is redundant as far as the main plot is concerned.

If the episode of the widow is a self-contained episode that could be felt to be irrelevant to the main plot, much more flagrant is the inclusion in Act III of the scene involving the Iroquois musician Abak and his librettist the Persian poet Abok arguing over the fate of their opera, which they want Arlequin to resuscitate. The lapse into allegory, underlined by the artificially similar names, takes us into a quite different genre from the rest of the play, and the arbitrarily exotic origins of the characters do nothing to conceal the fact that the subject is contemporary Parisian opera. That this is a discussion of high culture, even if it is satirical in tone, may also seem surprising to modern readers. And yet, all these aspects are entirely characteristic of the Fairs, where allegorical topics were popular, where genres were happily mixed together, where the satire of high culture was not only a publicity ploy to point to the superiority of the Fairs but also reflected the interests of an audience many of whom also patronized the very cultural establishments being satirized, and where dramatic unity was much less important than entertainment value.

The scene of the widow is also significant in that she provides a concentrated example of a character trait which is also found in Aboulifar, and will be a key element in the success of the lovers' plan to resolve their dilemma and persuade him to allow Balkis to marry Léandre. It appears that the widow is not merely putting on an act; Piron includes no stage direction to suggest that she has seen Arlequin until he addresses her, implying that her initial address to her dead husband about the consolation of being with him is sincere, although we may already find clues relating to her true character in the timbre of the vaudeville chosen by Piron (even if these are most often not significant):¹⁵ 'Hélas! c'est bien sa faute', and the fact that it includes the trivializing refrain 'Lonla'. Her initial rejection of help also suggests genuine despair, even if it becomes clear later that her response would have been quite different had Arlequin made it clear that the help he could offer included showing her a way out of the tomb. Her next remarks, however, suggest something quite

¹⁵ See Connon, 'Music in the Parisian Fair theatres', pp. 121-22.

different, as she begins to harp on about her husband's age and the fact that she had specifically chosen a young man so that he would live a long time. Does she really expect to be believed when she says that this bore no relation to the fear of being buried with him? In having her continue in the same vein, Piron both suggests that she does and ensures that we will disbelieve her. The explanation that follows of why he died will give us further cause to question her sincerity, for it is very strange indeed. We are told that he was so addicted to household chores that he worked himself to death, a fate that suggests even more strongly in a fantasy near-East setting than it would in a French context that she has not been fulfilling her role in the traditional marital division of labour.

We should pause to consider one particular detail: her explanation of his death ends with a vaudeville that has a refrain about chimney sweeping, a refrain which, as usual, is retained, so that sweeping the chimneys is the last of the various household chores enumerated by the widow, after sweeping and cleaning various rooms in the house from the cellar to the attic. In *Le Claperman*, first performed the previous year, in 1724, Arlequin is given the job that gives the play its title, which derives from a Dutch term for a night watchman, 'Klepperman', literally meaning a man equipped with a rattle. The rattle was related to his function as a sort of human alarm clock, but Piron adds a further dimension to his job description: he is to wake people up so that the husbands can have sex with their wives. The song he sings as part of his routine is based on precisely this same vaudeville with its chimney-sweeping refrain, and the sexual innuendo is inescapable. We may also note that in Houdard de La Motte's 1702 version of the tale it is made clear that, despite the fact that this play was written for the Théâtre Français with its rules of *bienséance*, the widow's husband died of sexual exhaustion. And yet, tempting as it is to seek a similar implication here, it is difficult to see the brushing and cleaning and the enumeration of various parts of the house that precede the chimney sweeping as containing a similar double meaning, suggesting that, even if the possible innuendo of the chimney sweeping provokes a passing snigger, ultimately the whole passage should be taken literally.

Such a reading certainly fits in with what follows. The widow continues to speak in the same vein as at the beginning of the scene, protesting that she would wish to die with the body of her husband even without the law that obliges her to do so, until she discovers that there is a way out. At which point Arlequin can hardly delay her for long enough to get an explanation for her instant change of mind. The excuse that she wishes to live on in order to mourn her husband for as long as possible is clearly not intended to be believed by either Arlequin or the audience, and the marriage reported in the following act confirms our disbelief. Nevertheless, it is not so clear that she does not believe it herself. The whole scene leaves us with the impression that the widow was a high-maintenance wife, as well as being a self-dramatist who is as unaware of her own real feelings as she was of the needs of her husband, whom she worked to death, despite her self-interest in keeping him alive.

The cameo appearance of the widow helps to shed light on the more major character of Aboulifar. He is every bit as indifferent to the needs and feelings of others, in particular his daughter, as the widow was to her overworked husband, but, unlike the widow, he does not feel compelled to conceal the fact either from himself or anyone else. But, as with the widow, this inability to understand others makes him

signally unable to understand himself either. Despite his indifference to the apparent death of his daughter, he more than once expresses anxiety about the effect it may have on the health of his wife. The character has been clearly enough established by Piron for us to be in no doubt that this anxiety is entirely related to the implications that her death would have for him, and yet even this does not prepare us for the extremity of his reaction on being given the news of her (again apparent) death. A man who seemed completely immune to the stratagem devised by Léandre, because his rational mind tells him that raising the dead is impossible, is suddenly prepared to believe anything if it might provide him with an escape from death. His failure, as Arlequin points out in the penultimate scene – ‘Prenez le cœur d’autrui par le vôtre’ – is to be able to identify with others, and this can prevent even self-knowledge.

One of the things that makes Aboulifar such an original, even troubling, comic creation and which contributes to the originality of *Le Fâcheux Veuve* is the darkness of its subject matter. Certainly many of the situations are traditional (although not always, as we shall see, traditionally handled), but the predominance of the theme of death as a reality in the play gives them a sharper edge. And some of the deaths in this play are real – even when death does feature in comedy, there is rarely quite so much of it as we find here. The joke found in the first scene in relation to the Cadi, that a young wife may prove to be the death of an elderly husband, is a traditional one, but is given a different perspective by the revelation that his death will entail hers. The idea that a person may take an old spouse not out of love, but for reasons of financial gain, is also common enough, but it is more unusual for Arlequin to have gone through with this despite the love between him and Pirouzé. And the very active steps he takes to hurry on his wife’s demise are also perhaps less usual in this genre, particularly given Arlequin’s status as a sympathetic character, although we will note that Piron spares him what would be tantamount to murder by revealing that she died naturally before the arrival of the doctors he has employed to see her off. Scenes in which Arlequin gives way to comic despair in the face of death are also common enough (and often the threat is as real as it is here), but the parallel scene with Aboulifar is an altogether more convincing display of abject desperation, and Piron is careful not to reveal that it is unfounded until after it has been played out. And even if some of the deaths – those of Balkis, Pirouzé and Aboulifar’s wife – are faked, and Piron is careful to ensure that we do not meet most of the characters who die – Arlequin’s wife, the husband of the widow, the numerous victims Arlequin is unable to bring back to life, and even Aboulifar’s wife, despite her death not being real – there is one exception: not only is the threat to Arlequin’s friend Alibajou real, Piron makes no attempt to stage his rescue in the second act along with those of Arlequin and the widow, leaving us to assume that this sympathetic character does meet his end in the tomb with his wife. And what of the occupation adopted by Léandre to secure his bride? Traditionally, in comedy, we tend to accept and forgive anything that is done in the name of love. But, even though authors often ask us to forgive some rather extreme behaviour, we may feel that grave robbing is going further than most; certainly it is only because the play is set in a non-Christian country with particularly bizarre burial rites that Piron can get away with this.

Another characteristic of Aboulifar that again makes him troubling is his failure to conform to the basic comic formula that in every father, sooner or later

(although usually later, as a way of bringing about the *dénouement*) paternal feelings will get the upper hand. But such thwarting of traditional expectations is characteristic of this play from the outset. We have already noted that the idea that an old man's marriage to a young woman is sure to send him to an early grave is a traditional one. So we think we are on familiar ground when, very near the beginning of the opening scene, the Cadi announces that such a match would be 'un meurtre'. However, Piron is careful to delay the surprising revelation that it is not his own death that he means, but rather the fate of Balkis that would follow his death. Similarly, the figure of the father who is prepared to sacrifice the happiness of his daughter by making her marry for money rather than love is entirely commonplace, but is again modified by that same revelation, showing that he is prepared to sacrifice not only her happiness, but also her life.

In the second scene we are again on familiar ground, as the father announces to an apparently dutiful daughter his unsuitable choice of spouse and the servant character urges her to resist, although the repeated references to the fact that she would rather die than disobey him also point us in the direction of another common theme: young lovers are, of course, constantly threatening to die if their love is thwarted, but, in comedy at least, it is a threat that is not usually carried out. Hence, when we arrive at Act I, scene iii, we may be surprised by the revelation that she is prepared to act on this threat immediately, although what will certainly surprise us even more is the tone in which she announces this, using vaudevilles that include an 'O gué' in the first and the refrain 'Allons gai, toujours gai' in the second. But then our assumptions are well and truly thwarted by the discovery that Balkis is not the shrinking violet we had assumed, and that she has a carefully thought-out plot to fake her own death.

The rest of Act I, which concentrates on the subplot relating to Arlequin, finds us back on familiar ground. Even here, Piron deals in reversals of the norm – Arlequin expects his friend to be overjoyed at the death of his wife; doctors are expected to kill their patients, not cure them – but these are entirely conventional reversals in the world of comedy. And because we have already learnt the custom of the island, these scenes deal in dramatic irony rather than surprise: the audience knows that Arlequin's efforts to cause the death of his wife are misguided; we know why his friend is distressed at the death of his shrewish spouse; and, comic as they are, Arlequin's own discovery of the custom and sudden haste to prevent the doctors doing their job are entirely expected.

The unexpected returns in Act III. As Aboulifar does not appear in the latter part of Act I or in Act II, we have not seen his reaction to the death of Balkis before Act III. When we do, its coldness is surprising. Even the threat of death, let alone its reality, would normally in a comedy be enough to bring about that awakening of paternal feeling we have alluded to. Piron exploits this expectation that eventually paternal feelings will prevail more than once during the course of this act. Perhaps Aboulifar has accepted Balkis's death philosophically, but surely the possibility that she may be brought back to life will touch him; if that fails to have an effect, no father will be able to resist seeing again the daughter he thought he had lost. But no, on both occasions he remains unmoved. We are allowed in real life to be sceptical about charlatans who offer to raise the dead, but fathers in comedy are expected to

fall for such stratagems and will appear unreasonably hard-hearted if they do not. After all, even the Cadi has been so moved by Balkis's death that he has agreed to renounce any claim he may have to her in order to bring her back to life, an action that would seem to mark the success of Léandre's plan, despite Aboulifar's continued scepticism. There is a clear irony in the fact that the trickster Arlequin cries out 'Vous trichez' (III, xii) when Aboulifar refuses to honour the Cadi's promise. But, in terms of comic convention, the audience will certainly agree with him, for such a promise, by taking the unsuitable rival out of the picture, would normally ensure the success of the young lovers. There are many comedies in which the plotting of the lovers fails to work at all and the happy ending is the result of chance. In those in which, as here, the plot is successful, the withdrawal of the rival would usually be an end of it. But it is not so here.

And then comes the death of Balkis's mother. Is this another stratagem or not? There have been enough real deaths alongside the fake ones in this comedy to leave us at least in some doubt, which is encouraged by the perplexed reactions of the male characters who, like the audience, have not been party to this invention by the women. The possibility that her death may indeed be real gives added piquancy to Aboulifar's unexpected descent into despair and gullibility. It is again unexpected that, at this point, the man who has disbelieved the plotters all along is suddenly so desperate to believe that he refuses to accept their confession. Then we have a further reversal of comic tradition: Aboulifar has eventually fallen for the trick and makes the promise which resolves everything, namely that Arlequin can give Balkis to whomever he likes. Again we seem to have reached a conclusion, and again, when the lovers and their co-conspirators reveal that they have deceived Aboulifar (a course of action that in a comedy would normally earn them forgiveness), he behaves unexpectedly (for a character in a comedy), by launching into a speech in which he is clearly going to announce that he will not stand by a promise made under the influence of trickery. But Piron has kept us guessing for long enough, and it is time to bring the action to an end; so he has Arlequin interrupt the speech, and all the characters persuade Aboulifar, with shows of affection and promises, to give in at last. We will note, though, that Aboulifar makes virtually no show of affection in return, and that, although his capitulation is achieved ostensibly by an appeal to the concept of honour, something he has evoked himself repeatedly when it suited his purpose, his real reason for giving in is the same that made him favour the Cadi at the outset: money.

Another characteristic of the Fairs we will note in *Le Fâcheux Veuve* is the tendency to introduce elements with which the audience can identify, even in a play with such an exotic setting and theme, and despite the characteristically Italian elements taken from the *commedia dell'arte* by the creators of the Fair tradition. Hence, despite the fact that their names clearly derive from Italian and that the latter will be wearing the traditional *commedia* costume,¹⁶ Léandre (Leandro), the hero, and

¹⁶ His suit was covered in a regular coloured pattern (more complicated than the diamond shapes it would later evolve into) that was a stylized representation of patches; he wore a black leather mask covering the whole of the upper part of his face, with a characteristic lump on the forehead – perhaps all that is left of the horns

Arlequin (Arlecchino), his valet who dominates the action, have been so fully assimilated into the Fair tradition that Piron can depict them as Frenchmen, and we see them showing their romantic and intellectual superiority over the foreigners who make up the rest of the cast by both seducing the women and (albeit with some help from those women) duping the men. However, not all references are equally complimentary. We often find the foreign characters in such plots making more satirical references to French life, normally aimed at a range of stock comic targets. Hence, Aboulifar comments in the first scene that in ‘un pays qu’on nomme la France’ a rich old man like the Cadi would be fighting off the women; Pirouzé is anxious (I, iii) that Balkis’s lover might not be as reliable as she expects, because he is a Frenchman; Arlequin comments (II, ii) that, if he were to keep himself alive by stealing food from new arrivals in the tomb, a whole colony of French doctors would be needed to make sure there were enough deaths to serve his purpose; as we have noted, the target of the satire in the scene with Abok and Abak (III, iii) is clearly French opera.

In this play Piron shows that he has fully absorbed the conventions of the Fairs, but also that he is no mere scriptwriter, slavishly following those conventions. Instead he plays with them, and with audience expectations, in order to create a work of considerable originality. It includes a diversity of elements, some of which will appeal on a very basic level, but others with a slightly more sophisticated appeal. And, like the best plays in the genre, it has serious points to make about human nature. It will entertain on many levels, but perhaps its greatest originality lies in its darkness of subject and the thoroughly entertaining nastiness of the figure of Aboulifar.

Edition

Like most of Piron’s contributions to the Fairs, *Le Fâcheux Veuvage* was first published in 1776 in the edition of his complete works prepared after his death by his friend Rigoley de Juvigny, where it appears in the fourth volume, pp. 1-148. It is that edition that is reproduced here. Original spelling and punctuation are observed. It is a good, clean edition, and I have corrected only the relatively small number of obvious errors. All editorial alterations are indicated by square brackets, and the original text is given in the notes, along with the word before and the word after the altered word or punctuation mark. As I have noted, Piron is much less punctilious in his use of the *timbres* that identify the vaudevilles than the editors of the *Théâtre de la Foire*, and, not only are his versions often quite approximate, they are also often inconsistent even within a single text. I have not intervened to regularize these, and have commented on errors and variant forms in notes only when there is a point of interest to be made. Rigoley’s edition is generally quite scrupulous in its observation of the rules for the layout of the complex *couplets* with their varying line lengths, but, where there are errors, I have corrected these without comment. On those occasions where Piron

of a devil character he may have evolved from; he always carried a slapstick, a flat, vaguely sword-like implement consisting of two pieces of wood attached together at one end and designed to make a satisfying noise when used to hit people.

completes a refrain with an '&c.' or an ellipsis, it is not always clear whether the line should be indented according to the text as it stands or taking account of the text that is missing but implied (which in a fully written out version might well have constituted an additional line or lines). I have made decisions about this on an individual basis. In the case of parentheses, where modern usage would employ round brackets, Rigoley's edition alternates between round and square brackets inconsistently, but showing a distinct preference for the latter. I have regularized all these to round brackets to avoid confusion with editorial square brackets.

Bibliography

- Aymon, Jean, François Gacon, Abbé de Margon, and Abbé Desfontaines, *Mémoires pour servir à l'histoire de la Calotte* (Basle: Héritiers de Brandmyller, 1725)
- Barthélémy, Maurice, 'Alexis Piron et l'opéra-comique', in *Grétry et l'Europe de l'opéra-comique*, ed. Philippe Vendrix (Liège: Mardaga, 1992), pp. 191-200
- Chaponnière, Paul, *Alexis Piron, sa vie et ses œuvres* (Genève: Imprimerie du Journal de Genève, 1910)
- Connon, Derek, *Identity and Transformation in the Plays of Alexis Piron* (London: Legenda, 2007)
- , 'Music in the Parisian Fair theatres: medium or message?', in *Journal for Eighteenth-Century Studies*, 31 (2008), 119-35
- , and George Evans (eds), *Anthologie de pièces du 'Théâtre de la Foire'* (Egham: Runnymede, 1996)
- Curtis, Judith, and David Trott (eds), *Histoire et recueil des Lazzi*, Studies on Voltaire and the Eighteenth Century, 338 (Oxford: Voltaire Foundation, 1996)
- Isherwood, Robert M., *Farce and Fantasy* (Oxford: Oxford University Press, 1986)
- Lesage, Alain-René, d'Orneval [and Carolet], *Le Théâtre de la Foire; ou, L'Opéra comique*, 10 vols (Paris: Étienne Ganeau, Pierre Gandouin, Prault fils, 1721-37), reprinted in facsimile, 2 vols (Genève: Slatkine, 1968)
- Lurcel, Dominique (ed.), *Le Théâtre de la foire au XVIII^e siècle* ([Paris]: Union Générale d'Éditions, 1983)
- Martin, Isabelle, *Le Théâtre de la foire: des tréteaux aux boulevards* (Oxford: Voltaire Foundation, 2002)
- [Parfaict frères], *Mémoires pour servir à l'histoire des spectacles de la foire. Par un acteur forain*, 2 vols (Paris: Briasson, 1743)
- Piron, Alexis, *Œuvres complètes illustrées de Alexis Piron*, ed. Pierre Dufay, 10 vols (Paris: F. Guillot, 1928-31)
- , *Œuvres complètes d'Alexis Piron*, ed. Jean Antoine Rigoley de Juvigny, 7 vols (Paris: Lambert, 1776)
- , *Œuvres d'Alexis Piron, avec figures en taille-douce, d'après les dessins de M. Cochin*, 3 vols (Paris: N.-B. Duchesne, 1758)
- Rex, Walter, *The Attraction of the Contrary: Essays on the Literature of the French Enlightenment* (Cambridge, New York, New Rochelle, Melbourne, Sydney: Cambridge University Press, 1987)
- Robinson, Philip, 'Les vaudevilles: un médium théâtral', in *Dix-huitième siècle*, 28 (1996), 431-47

- Rubellin, Françoise, 'Lesage parodiste', in *Lesage, écrivain (1695-1735)*, ed. Jacques Wagner, Faux Titre, 128 (Amsterdam, Atlanta: Rodopi, 1997), pp. 95-123
- Rougemont, Martine de, *La Vie théâtrale en France au XVIII^e siècle* (Paris: Honoré Champion, 1988)
- Russell, Barry, *Le Théâtre de la Foire: textes et documents*, <<http://www.foires.net/>>
- Sheu, Ling-Ling (ed.), Pierre-René Lemonnier, *La Matrone chinoise; ou, l'épreuve ridicule* (Exeter: University of Exeter Press, 2003)
- Trott, David, *Théâtre du XVIII^e siècle: jeux, écritures, regards* (Montpellier: Espaces 34, 2000)
- Truchet, Jacques (ed.), *Théâtre du XVIII^e siècle*, 2 vols ([Paris]: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1972-74)
- Venard, Michèle, *La Foire entre en scène* (Paris: Librairie Théâtrale, 1985)
- Verèb, Pascale, *Alexis Piron, poète*, Studies on Voltaire and the Eighteenth Century, 349 (Oxford: Voltaire Foundation, 1997)

LE
FÂCHEUX VEUVAGE,
OPÉRA-COMIQUE
EN TROIS ACTES.

Donné à la Foire Saint-Laurent en 1725.

Piron

PERSONNAGES.

L'IMAN.

LE CADI, *Amoureux de Balkis.*

ABOULIFAR, *Père de Balkis.*

BALKIS.

LÉANDRE, *François, Amant de Balkis.*

ARLEQUIN, *Valet de Léandre.*

PIROUZÉ, *Suivante de Balkis.*

ALIBAJOU, *Compère d'Arlequin.*

DEUX MÉDECINS.

ABHOK, *Poète Persan.*

ABHAK, *Musicien Iroquois.*¹

DEUX ESCLAVES de Léandre, *habillés en Vents.*

UNE VEUVE.

ORYTHIE.

Troupe de JEUNES MARIÉS & de JEUNES MARIÉES.

Troupe de DÉMONS.

FLORE.

Troupe de VENTS.

Troupe d'ESCLAVES.

La Scène est dans une Isle.

¹ When these characters appear in III, iii, their names are spelt Abok and Abak.

LE
FÂCHEUX VEUVAGE,
OPÉRA-COMIQUE.

ACTE PREMIER.

SCÈNE PREMIÈRE.

Le Théâtre représente une Ville.

ABOULIFAR, LE CADI.

ABOULIFAR.

Soyez en repos là-dessus, Seigneur Cadi : je vous l'ai promis ; j'ai mis cela dans ma tête, & cela sera ; & quand ? demain.

Air : Vous ne m'aimez plus Lisette.

Vous épouserez ma fille.

LE CADI.

Elle ne voudra point de moi :
J'ai déjà besoin de béquille.

ABOULIFAR.

Ce défaut n'est qu'une vétille :
Reposez-vous-en sur ma foi.

LE CADI.

Votre fille est trop gentille.

Non, non, non, ce n'est pas pour moi.

Voyez-vous, Seigneur Aboulifar ? j'ai fait mes réflexions : je me rends justice ; elle a quatorze ans, j'en ai soixante : ce seroit un meurtre.

ABOULIFAR.

Bon : est-ce qu'entre époux tout n'est pas commun ? Eh bien, vous aurez entre vous deux soixante-quatorze ans. C'est chacun trente sept. Voilà des gens dans le bel âge.

LE CADI.

Bonne façon de compter, ma foi ! vous avez-là des règles de soustraction qui m'accommoderoient fort, vraiment : mais

Air : Nos Pèlerins ont bonne mine.

Loin qu'un jeune objet qui sait plaire,
Rajeunisse un sexagénaire,
Mon cher ami : tout au contraire,
Je craindrois plutôt mille fois
De devenir octogénaire,
Près de votre fille, en deux mois.

ABOULIFAR.

Terreurs paniques, Seigneur Cadi ; terreurs paniques !

LE CADI.

Air : Assis près de sa femme un Avocat au Cours.

Toute la Médecine
Est d'accord sur ce point :
A ma mort elle opine,
Si je ne la crois point ;
Et dit que pour pouvoir soutenir une dose
De Matrimonium,
Dondon,
Je suis trop délicat,
Ca ca.
J'en croirois quelque chose. *bis.*

ABOULIFAR.

Vous n'êtes pas plus vieux que moi, au bout du compte ; & je me sens bien.

Air : Je n'saurois.

Un âge comme le nôtre
N'est pas sans forces....

LE CADI.

Ma foi !

Je ne sais comment du vôtre
Vous vous trouvez : mais, pour moi,
Je n'saurois
Être mari comme un autre :
J'en mourrois.

Et si je meurs, vous savez la loi formidable de ce pays-ci.

Air : M. le Prévôt des Marchands.

Ce n'est pas pour moi que je crains :
C'est votre fille que je plains :
La loi pour les époux trop dure,
Veut, quand l'un d'eux finit son sort,
Qu'on mette dans la sépulture
Le survivant avec le mort.

Voyez, si j'épouse Balkis, ce qui lui reste à vivre, & ce que la pauvre enfant deviendra.

ABOULIFAR.

Eh bien ! on l'enterrera avec vous : cela sera fâcheux.

Air : Tes beaux yeux ma Nicole.

Mais aussi dans l'histoire
L'on vit avec honneur.
Ma fille aime la gloire :
C'est pour elle un bonheur,
Qu'un malheur honorable.

LE CADI.

Et puis ce n'est pas tout :
Je suis laid comme un diable.²

ABOULIFAR.

Vous êtes de mon goût.

Et c'est assez : ma fille n'en doit point avoir d'autre que le mien ; mon goût est qu'elle vous aime.

Air : Tout comme il vous plaira lalira.

Elle vous aimera,
Lalira !

Elle vous aimera !

Air : Ah ! qu'il est beau l'oiseau ! ou dondaine dondaine.

Je veux, vous offrant de ma main, *bis*.

Qu'elle chante, en donnant demain

Sans peine

La sienne :

Ah ! qu'il est beau

L'oiseau

Qu'Amour m'amène !

LE CADI.

Sur un air de trompette.

Le bel oiseau, ma foi, qu'un homme de mon âge !

L'oiseau qui lui ressemble est, je crois, le hibou.

Et si quelque ramage

L'éveille dans son trou,

C'est celui-ci, je gage,

Coucou !³

ABOULIFAR.

Eh ! Seigneur Cadi, un homme aussi riche que vous, est-il jamais ni laid, ni vieux ?

LE CADI.

Vous avez beau dire, mon cher Aboulifar.

Air : Un Capucin à barbe blonde.

Ce visage n'est plus de mise,

Des rides, une barbe grise,

Un nez à lunettes ; tout franc,

² The comedy of this line lies partly in the fact that the character should make such a comment about himself, but mostly in the effect of bathos, since it seems of very little consequence compared to what we have just learnt.

³ It was an accepted fact in comedy that young wives married to elderly husbands would cuckold them. The term 'cuckold' derives, of course, from the name of the cuckoo because of its habit of laying eggs in other birds' nests, hence the link with the bird's call here.

Je crois qu'il est des goûts fantasques :
Mais ma foi l'Amour est enfant ;
Et les enfans ont peur des masques.

Un homme de soixante ans ! la vilaine poupée pour faire joujou.

ABOULIFAR.

Vous moquez-vous ? Il y a un pays qu'on nomme la France (le siège du bon goût assurément) où nos voyageurs disent qu'un vieux richard, comme vous, seroit la coqueluche des filles, & ne l'auroit pas qui voudroit ; non.

LE CADI.

Je crois que ce sont de bons ménages, aussi !

Air : Ma raison s'en va beau train.

Cela jette un beau coton !⁴

ABOULIFAR.

Sans doute. On y voit, dit-on,
Vivre le tendron
Avec le barbon
En bonne intelligence.

LE CADI.

Il faut que l'un des deux ait donc
Bien de la complaisance,
Lonla,
Bien de la complaisance !

Oh ! je suis bien trompé, si c'est le tendron : Et puis, c'est qu'apparemment le veuvage n'est pas là si fâcheux qu'ici.

ABOULIFAR.

Oh, pour un vieillard amoureux, vous êtes trop raisonnable : je veux que vous soyez mon gendre, en un mot ; & vous le serez.

LE CADI.

Air : Un jour dans sa chambrette.

Votre cœur le souhaite,
Moins que le mien.
Pourvu que la fillette
Le veuille bien.

ABOULIFAR.

J'en réponds.

LE CADI.

Eh bien, touchez-là !

⁴ The expression 'jeter un mauvais/vilain coton' is usually applied to people, and means 'to be in a bad way' either medically or financially. The opposite, as used here, is always ironic, even though Aboulifar takes the remark at face value in his reply. Effectively the Cadi is saying, ironically, "That must work really well!"

Foin de celui-là,
Qui s'en dédira !

TOUS DEUX ENSEMBLE.
O gué lonla lanlere.
O gué lonla.

LE CADI.

Air : Allons gai, toujours gai, &c.
Mais en cas de reproche,
Du moins souvenez-vous
Que j'ai.....

ABOULIFAR.

Ma fille approche.
Ensemble laissez-nous :
Allez gai, toujours gai, d'un air gai.

LE CADI, *s'en va en dansant.*
Talera lera lera lelare
Talera lera lera lala.

SCÈNE II.

ABOULIFAR, BALKIS, PIROUZÉ.

ABOULIFAR.

Air : De la bonne aventure ô gué.
Le drôle n'est pas vieillard
Tant qu'on s'imagine :
Vois-tu bien cet égrillard ?
Ma fille, c'est le gaillard
Que je te destine,
O gué !
Que je te destine.

BALKIS.

Je le sais bien, mon père.

ABOULIFAR.

Oh ça, les trois jours que tu m'as demandés, pour faire tes réflexions, sont écoulés.

Air : Je n'saurois, je suis un peu trop jeunette.
A cet Hymen es-tu prête ?

PIROUZÉ.

Courage ! de la vigueur !

ABOULIFAR.

Répondez en fille honnête.

Piron

BALKIS.

J'obéirois de bon cœur :

Mais....

ABOULIFAR.

Quoi ! mais. Oh, il n'y a ni si, ni mais.

BALKIS.

Je n'saurois !

Je suis un peu trop jeunette :

J'en mourrois.

PIROUZÉ.

C'est parlé d'or. Voilà une brave fille, cela.

ABOULIFAR.

Nous voici bien. Celle-ci dit, (*contrefaisant Balkis*), je n'saurois : je suis un peu trop jeunette ; j'en mourrois ! Et l'autre me disoit tout à l'heure, (*contrefaisant le Cadi*) : je n'saurois ! ma béquille, & mes lunettes ! j'en mourrois !

Air : Menuet d'Hésione.

Je ne vous parle plus en père ;

Je parle en maître sur ce point.

BALKIS.

Ah ! laissez-là ce ton sévère :

Je ne désobéirai point.

PIROUZÉ.

Ah, fi !

ABOULIFAR.

Air de : Je n'saurois.

Du Cadi j'ai la réponse ;

Il n'attend plus que ta main :

Ma fille, je te l'annonce :

Tiens toi prête pour demain.

BALKIS.

Je n'saurois !

Il est trop vieux : j'y renonce.

J'en mourrois !

PIROUZÉ.

Ah, je savois bien qu'elle s'étoit méprise !

ABOULIFAR.

Air : Menuet d'Hésione.

Oui. Non. Quoi donc, est-ce pour rire :

Oh, parbleu, tu te résoudras !

BALKIS.

Je viens déjà de vous le dire ;

Je ne désobéirai pas.

PIROUZÉ.

Encore !

ABOULIFAR.

Tu feras bien : prends-y-garde ! & pour ce qui est de mourir, ne crains pas cela.

Air : Je croyais en aimant Colette.

Loin de mourir d'un mariage,
Fait avec un bon vieux Papa ;
Il est cent Belles de ton âge
Qui ne vivent que de cela.

Air : Je n'saurois.

C'est un homme riche & sage :
Passe-lui quelque défaut !
Adieu : fais-lui bon visage ;
Et reçois-le comme il faut !

BALKIS.

Je n'saurois !
Il est trop vilain.

ABOULIFAR.

J'enrage !

BALKIS.

J'en mourrois !

PIROUZÉ.

Cela durera-t-il ?

ABOULIFAR.

Air : Le fameux Diogène.

La petite impudente !
Ceci m'impatiente.
Oh, tu l'épouseras !
Jeune, ou vieux : cela presse.
J'ai donné ma promesse.
Tu la dégageras.

PIROUZÉ.

Ferme !

BALKIS.

Air : Réveillez-vous belle endormie.

La loi du devoir m'y convie.
Je ne prétends pas le trahir ;
Et je perdrai plutôt la vie,
Que d'oser vous désobéir.

Piron

PIROUZÉ.

Eh, mais, je crois qu'elle radote.

ABOULIFAR.

Eh bien, tu l'épouseras donc ?

BALKIS.

Non, mon père.

ABOULIFAR.

Tu me désobéiras donc ?

BALKIS.

Moi, mon père, vous désobéir ! je mourrois plutôt, vous dis-je !

ABOULIFAR.

Est-elle folle !

Air : Les Filles de Nanterre.

Je le vois bien, coquine,
Quelque godelureau
T'en conte à la sourdine ;
Et trouble ton cerveau.

Air : La faridondaine, la faridondon.

Mais je suis las de ma bonté,
Et c'est trop la commettre ;
Un père à son autorité
Saura bien vous soumettre :
Vous épouserez le Barbon.

PIROUZÉ.

La faridondaine, la faridondon.

ABOULIFAR.

Ou nous vous ferons un parti.....

PIROUZÉ.

Biribi.

ABOULIFAR.

A la façon de Barbari,
Songez-y.

SCÈNE III.

BALKIS, PIROUZÉ.

PIROUZÉ.

Vous ne l'épouserez pas ; n'est-ce pas ?

BALKIS.

Non.

PIROUZÉ.

Et quoi que vous disiez, vous désobéirez ?

BALKIS.

Non.

PIROUZÉ.

Comment ?

BALKIS.

Tu ne conçois pas cela ?

PIROUZÉ.

Non.

BALKIS.

Je vais te l'expliquer : n'ai-je pas promis à mon père de mourir, plutôt que de lui désobéir ?

PIROUZÉ.

Oui. Hé bien !

BALKIS.

Hé bien !

Air : Dedans mon petit réduit.

Je ne désobéis pas,
Pourvu que je meure.
Pour me tirer d'embarras,
Je veux qu'il me pleure.
Il me remet à demain ;
Et je vais d'un coup soudain,
Mourir tout à l'heure,
O gué,
Mourir tout à l'heure.

PIROUZÉ.

Mourir !

BALKIS, *gaiement.*

Air : Allons gai, toujours gai, d'un air gai.

Oui, je vais mourir vite !
Très-sérieusement.
Pirouzé, je t'invite
A mon enterrement.
Allons gai, toujours gai.

PIROUZÉ.

Comme elle dit cela !

Air : M. la Pallisse est mort.

Mais, vous n'y pensez donc pas ?
D'où vous vient cette manie ?

Piron

Dès que l'on est morte, hélas !
Songez que l'on n'est plus en vie.

BALKIS.

Oh, je prétends bien survivre à ma mort, moi.

PIROUZÉ.

Survivre à votre mort ?

BALKIS.

Oui, & je vais te mettre au fait.

Air : Les Filles de Nanterre.

Une prise un peu forte
De cette poudre là,
Me fera croire morte,
Et l'on m'entertera.

PIROUZÉ.

Quand vous serez enterrée ?

BALKIS.

Air : Du Cap de Bonne-Espérance.

Tu sais que dans la campagne,
L'on porte ici tous les morts :
Sous une vaste montagne,
Tu sais qu'on descend les corps.
Les Gardes d'intelligence
Me doivent, en diligence,
Tirer de ces souterrains,

Pour me remettre entre tes mains.

Tu me nourriras en cachette ; & cela jusques au retour de mon cher Léandre,
de cet aimable étranger que tu connois.

PIROUZÉ.

Tout cela n'est pas mal conçu : mais si cet aimable étranger ne revenoit plus ?
C'est un François.

BALKIS.

Air : Quand le péril est agréable.

Ah, ne le crois pas si barbare !
Il n'aspire qu'à revenir
Assez riche, pour m'obtenir
D'un père trop avare.

PIROUZÉ.

Ce n'est pas tout.

Air : Ami⁵ sans regretter Paris.

En revenant, de ce trépas

⁵ It is the plural form used below that is usual in the timbre of this vaudeville.

S'il reçoit la nouvelle,
Et s'en retourne sur ses pas ;
Adieu l'Amant fidèle.

BALKIS.

J'ai pourvu à cela : tiens cette lettre.

Air : Amis sans regretter Paris.

Tu connois l'un de ses valets,
Qu'il laissa dans cette Isle ;
Arlequin de tous nos secrets
Le confident habile.

PIROUZÉ.

Si je connois Arlequin !

Air : Joconde.

Que trop hélas, pour mon malheur !
Je lui paroissois belle.
Il me le dit : il eut mon cœur.⁶
Mais le sot, l'infidèle,
Du Pays ignorant la loi,
Comme l'argent le tente,
Pour épouse aima mieux, que moi,
Une vieille opulente.

Même air.

Le veuvage m'en vengera ;
Ma rivale édentée,
Bientôt....

BALKIS.

Tais toi, babillarde, tu me conteras cela une autre fois.

Air : Talaleri, talaleri, talalerire.

Pour le présent prends cette lettre,
Et la porte au plutôt chez lui.
Il sait l'adresse de son Maître,
A qui je mande, qu'aujourd'hui,
Je ne suis morte que pour rire :
Talaleri, talaleri, talalerire.

(Elle s'en va.)

PIROUZÉ, *l'arrêtant.*

Air : La jeune Isabelle.

Faites une chose,
Avant ce trépas :

⁶ It is entirely conventional for the servants of the lovers also to be in love with each other, but the twist that follows is unusual: since the main focus is usually on the love of the masters, vicissitudes in the servants' love affair, if there are any, generally simply imitate those in the masters' relationship.

Piron

Le vieux Cadi cause
Tout votre embarras.
D'un air de tendresse
Je l'épouserois,
Pour lui faire pièce ;⁷
Et puis je mourrois.

Vous le feriez fort bien enterrer tout vif avec vous, & cela apprendroit à vivre à ces vieux picoreurs de tendrons....

BALKIS.

Cela ne feroit que m'embarrasser dans mon entreprise....

PIROUZÉ.

Air : Quand je bois de ce jus d'Octobre.
Voyez-vous, c'est que je déteste....

BALKIS.

Fais ce que je dis seulement,
Et ne te mêles pas du reste.
Adieu. Je vais au monument.

SCÈNE IV.

PIROUZÉ, *seule.*

Elle n'ira pas seule. Il me passe par la tête de me faire enterrer toute vive avec elle, comme une désespérée. C'est bien dit. Ne laissons pas échapper une si belle occasion de pouvoir faire l'héroïne impunément. Ah ! que je jouerai bien la Comédie !

Air : Hélas ! c'est bien sa faute !

Je vais hurler,⁸ pleurer, crier,
Et de mon mieux étudier
Mainte & mainte grimace :
Faire enfin comme l'héritier
D'un oncle qui trépassé,
Lonla,
D'un oncle qui trépassé.

J'apperois mon Drôle : il est en compagnie. Attendons qu'il soit seul, & tirons-nous à l'écart.

SCÈNE V.

ARLEQUIN, deux MÉDECINS.

LE I^r MÉDECIN.

Air : Des Trembleurs.

Quoi ! vous dites que la Dame

⁷ 'To play a trick on him', or 'do him a bad turn'.

⁸ Probably 'hurler'.

Étoit prête à rendre l'ame ?

ARLEQUIN.

Qui pis est, la pauvre femme,
Passe soixante-quinze ans.

LE F^r MÉDECIN.

Et vous faites un voyage,
De deux jours, & davantage,
Pour chercher qui la soulage :
En sera-t-il encore temps ?

ARLEQUIN.

Hélas, Messieurs, je vous crois si sûrs de vos coups, & j'aime tant ma femme, qu'au moment de son apoplexie, eussiez-vous été à Rome, j'aurois couru volontiers vous y chercher.

LE F^r MÉDECIN.

Air : Gnia pas d'mal à ça.
Nous n'osons promettre
Qu'elle en reviendra.

ARLEQUIN.

Bon ; tant mieux !

LE F^r MÉDECIN.

Et même, peut-être,
C'en est fait déjà.

ARLEQUIN, (*à part.*)

Gnia pas d'mal à ça !
Gnia pas d'mal à ça !
(*Aux deux Médecins.*)

Oh, que non, Messieurs ; j'ai bien défendu qu'on la laissât mourir, que je ne fusse revenu.

Air : L'autre nuit j'apperçus en songe.

J'implore pour elle votre aide :
Taillez, tranchez, n'épargnez rien :
Médicamentez-la-moi bien.
Elle ne veut point de remède :
Mais, de grâce, point de quartier.

LE F^r MÉDECIN.

Oh, nous ferons notre métier.

ARLEQUIN.

Bon, voilà ma femme flambée. Je vous avertis qu'elle a un tempérament de fer, au moins.

Air : Et z'on, z'on, z'on, Lisette, ma Lisette.

Saignez, ne craignez rien.
Purgez à l'étourdie.

Sur-tout seringuez bien,
Et d'une main hardie,
Et zon, zon, zon,
Chassez la maladie,
Et zon, zon, zon,
A grands coups de canon.

LE II^e MÉDECIN.

Air : Quand je bois de ce jus d'Octobre.
Laissez-nous faire, je vous prie,
Et de nos soins espérez tout ;
S'il lui reste un souffle de vie,
Nous en viendrons bientôt à bout.

ARLEQUIN, *apercevant Pirouzé.*

Voilà une personne à qui j'ai deux mots à dire. Je vais vous montrer d'ici ma maison : (*Il sort pour leur montrer sa maison.*) Courez-y vite, & je vous suis.

SCÈNE VI.

PIROUZÉ, *seule.*

Il se croit bientôt délivré de sa vieille femme.

Air : Ahi ! ahi ! ahi ! Jannette.
Traître ! maintenant tu ris,
Lorsque peut-être on l'inhume !
Mais tantôt, quand du Pays
Tu vas savoir la Coutume,
Ahi ! ahi ! ahi !
Ahi ! ahi ! ahi !...

SCÈNE VII.

ARLEQUIN, PIROUZÉ.

ARLEQUIN, entrant tout joyeux.
Air : Elle est morte la vache à Panier.

Elle est morte
La Mère aux écus !
Elle est morte,
J'en ai tant & plus.

PIROUZÉ.

Air : Belle brune ! Belle brune !
Patience !
Patience !
Souvent on se réjouit,
Qu'on n'en est pas, où l'on pense.
Patience !
Patience !

ARLEQUIN.

Air : Pierre Bagnolet.

Oh, c'est une affaire finie !
Tout favorise mes desseins,
La vieillesse, une apoplexie,
Et (ce qui tueroit les plus sains)

Deux Médecins !

Deux Médecins !

Qui mieux qu'âge, & que maladie,
Hâteront nos heureux destins.

Vas, vas laisse-les faire ; si le mal par malheur ne valoit rien, les remèdes seroient bons.

PIROUZÉ.

Eh pauvre malheureux ! tes Médecins te nuiront plus ici, qu'ils ne te serviront !

ARLEQUIN.

Tais-toi, tais-toi, ma mie, tu ne connois pas ces Messieurs-là, comme moi.

Air : Pour la Baronne ; Rondeau.

Le doux veuvage,
L'objet de tant de vœux secrets,
Entre avec eux dans un ménage ;
Comme, avec les petits collets,
Le cocuage.⁹

Cela ne ratte pas, te dis-je, & nous pouvons compter que ma Femme est *ad patres*.¹⁰

Air : Attendez-moi sous l'orme.

J'ai fait en homme sage,
Charmante Pirouzé !
Dans l'espoir du veuvage,
Lorsque je l'épousai.
J'hérite ; &, dans la fosse
Sitôt que je la voi,
Zeste, en seconde nôce,
Je convole avec toi.

PIROUZÉ.

(d'un air de pitié.)

Arlequin, tu ne m'as jamais bien aimée.

Air : La charmante Cloris.

Ingrat ! tu n'aurais pas
Attendu l'opulence !

⁹ The reputation of clerics as seducers is traditional in comedy.

¹⁰ A Latin phrase meaning literally '(gathered) to the fathers', in other words, dead. It is particularly a biblical expression: in the Latin Vulgate, see, for example, Genesis 15.15; 2 Kings 22.20.

Tu m'aurois dit, hélas !
Malgré notre indigence,
Pirouzé mes amours !...
(*Elle change brusquement d'air.*)

Air : Flon, flon.

Tâtons du mariage :
Je n'entends point raison !
Tiens, je t'aime à la rage,
Et je veux riche, ou non
Flon, flon larira.....

ARLEQUIN.

Oh, vive l'amour, pourvu que je dîne. Fondons la cuisine d'abord.

Même air.

Songeons à la bedaine !
Le petit Cupidon,
S'il n'a la panse pleine,
Dit : foin de la chanson !
Flon, flon larira dondaine,
Flon, flon, flon....

PIROUZÉ.

Tiens cette lettre seulement ; fais la tenir diligemment à Léandre, & crois-moi, prends de promptes mesures pour cela : à revoir ; (*à part.*) ce pourroit bien être sous la montagne.

SCÈNE VIII.

ARLEQUIN, ALIBAJOU.

ARLEQUIN.

Mon Maître aura cette lettre, plutôt qu'on ne pense, puisque je vais la lui remettre en main propre. On le croit bien loin, pendant qu'il.... Mais j'apperçois mon Compère Alibajou. Sa femme est un dragon qui ne lui laisse pas un moment de repos. Il me sait près du veuvage.

Air : Des Feuillantines.

Et le pauvre homme, à le voir
Sombre & noir,
Paroît être au désespoir.
Je vois ce qui l'embarrasse,
Il voudroit être à ma place. *bis.*

Air : Vous en venez, vous en venez.

Convenez avec moi, Compère,
Que mon bonheur vous désespère :
Je vois bien à quoi vous songez :
Vous enragez !
Vous enragez !
De mon bonheur vous vous affligez :

Vous en enragez.

ALIBAJOU.

Je ne puis savoir encore ce qui vous est arrivé d'heureux, puisque je ne fais que d'arriver de campagne.

Air : Je reviendrai demain au soir.
Mais ce qu'en arrivant j'ai su,
C'est que je suis perdu. *bis.*
Ma femme.....

ARLEQUIN.

Crève de santé !

ALIBAJOU.

Est à l'extrémité ! *bis.*

ARLEQUIN.

Eh bien, vous pleurez pour cela !

ALIBAJOU.

Hélas, mon cher Arlequin, me voilà veuf ; je suis un homme mort !

ARLEQUIN.

Air : Des fraises.
Vous extravaguez, je crois :
Sa perte vous accable !
Et, selon vous, toutefois,
Elle étoit pire cent fois
Qu'un diable. (*trois fois.*)

ALIBAJOU.

Hélas !

ARLEQUIN.

Air : Vous m'entendez bien.
De la joie ! allons gai, voisin !
Vous voilà quitte d'un lutin.

ALIBAJOU.

Oui, mais demain sans faute...

ARLEQUIN.

Eh bien !

ALIBAJOU.

Je serai... Je sanglotte :
Vous m'entendez bien.

ARLEQUIN.

Ma foi non, le diable emporte qui vous comprend ; hé, comment donc, compère, n'avez-vous pas honte de....

Piron

ALIBAJOU.

Air : Dupont mon ami.

Chacun là-dessus

Pense à sa manière :

Mais vous n'avez plus

Demain de Compère.

ARLEQUIN.

Eh ! bon, bon ! à d'autres : vous grimacez.

ALIBAJOU, *continuant l'air qui est commencé.*

Demain je suis enterré !

ARLEQUIN.

Il a l'esprit égaré.

ALIBAJOU.

Enterré demain.

ARLEQUIN.

Air : Jean gile, gile, joli gile.

Demain vous serez tranquille :

Jean gile, gile, joli Jean.

Maugrebleu de l'imbécille !

Jean gile, gile, joli gile....

Pleure donc, Nigaud, pleure donc : jarnicoton ! si j'étais Roi, je te ferois donner trente femmes, pour ta punition.

ALIBAJOU.

Est-ce que vous ne savez pas la Coutume du Pays ?

ARLEQUIN.

Quelle Coutume ?

ALIBAJOU.

Quelle Coutume !

Air : Des Pèlerins.

Faut-il si tard qu'on vous apprenne

Que parmi nous,

La mort ne brise pas la chaîne

De deux époux ?

Quand on en descend l'un des deux

Sous la montagne :

Il faut, dans ce repaire affreux,

Que l'autre l'accompagne.

ARLEQUIN.

Comment, on enterre ici les maris tout vifs avec leurs femmes ?

ALIBAJOU.

Avec un pain & une bouteille de vin, pour toute provision. Cette loi a été instituée, pour intéresser les Époux à se soigner tendrement l'un & l'autre durant leur vie. Je vais voir, s'il faut que je parte. Adieu. Prenez bien soin de votre femme, si vous voulez vivre.

SCÈNE IX.

ARLEQUIN, *seul, après être resté quelque temps tout stupéfait, se réveillant comme en sursaut.*

Miséricorde ! deux Médecins chez moi ! deux Médecins ! (*Courant du côté de la cantonnade*). Au meurtre ! au meurtre ! au meurtre ! on m'assassine !

SCÈNE X.

ARLEQUIN, les deux MÉDECINS.

ARLEQUIN, *donnant du front contre eux, & tout épouventé.*
Eh bien, Messieurs, ma femme ?

LE I^r MÉDECIN.

Elle est morte.

ARLEQUIN.

Morte !

LE I^r MÉDECIN.

Et enterrée depuis vingt-quatre heures. Voici le Vénérable Iman de la montagne, qui vous cherchoit, & qui vous accusoit déjà d'infidélité. Nous ne saurions vous laisser en meilleure compagnie.

SCÈNE XI.

L'IMAN *de la Montagne*, ARLEQUIN, *SUITE de l'Iman, le sabre à la main.*

L'un de la Suite saisit Arlequin, qui veut s'enfuir, & le présente à l'Iman, lequel, après lui avoir fait une profonde révérence, chante, d'un ton majestueux.

L'IMAN.

*Parodie de l'ouverture de Bellérophon.*¹¹

Gloire à vous,

Généreux Époux !

Que l'amitié

Ramène auprès de sa moitié....

ARLEQUIN.

Moi ! mais vous vous trompez ! je ne reviens point auprès d'elle pour....

¹¹ An opera by Lully to a libretto by Thomas Corneille; first performed in 1679, it had last been revived in 1718.

UN GARDE, *levant le sabre.*

Si tu interromps, je te massacre.

L'IMAN, *continuant le même air.*

Gens peu sensés,
Ces jours passés,
Ont publié,
Que sans pitié,
Gagnant au pié,
Vous la laissiez,
Vous nous fuyiez ;
Et qu'à nos loix vous vous dérobiez.

ARLEQUIN.

Mon intention n'est pas non plus d'aller sous la montagne. Le Diable vous croque !

(Le Garde lève le sabre, & le fait taire.)

L'IMAN, *continuant le même air.*

Vous l'y suivrez ;
Vous y vivrez ;
Vous y mourrez :
Quelle félicité !
Que vous allez être chanté
De toute la postérité !

ARLEQUIN[.]¹²

Mais je crrrrr.... *(Le sabre.)*

L'IMAN *continue toujours le même air.*

Dissipez cette peur,
Indigne de votre grand cœur.
Quel heureux sort !
Après la mort,
En dépit des jaloux,
De songer qu'on parle de nous !
Allons donc sous la montagne, allons.
Nous vous y descendrons.
Nos chants vous éterniseront :
Les échos en retentiront !
Nos peuples y répondront ;
Hommes & femmes crieront :
Miracle !
Cet homme eût pu,
S'il eût voulu,
Éluder nos loix sans obstacle :

¹² RIGOLEY: 'ARLEQUIN/Mais'.

Mais il veut, bon gré, malgré,
Près de sa chère Épouse être vif enterré.

ARLEQUIN, *s'échappe, & tombe en voulant s'enfuir.*

L'IMAN, *après l'avoir fait reprendre, attribue cette précipitation à tout autre mouvement qu'au véritable.*

Air : J'entends déjà le bruit des armes.

D'une héroïque impatience,
Modérez ce noble transport !
Mourrez en toute bienséance.
Quiconque de ce monde sort,
A quelque affaire d'importance :
Terminez les vôtres d'abord.

ARLEQUIN.

Voilà une lettre qu'il faut que je rende...

L'IMAN.

Ces Gardes vous accompagneront. Vous avez deux heures pour mettre ordre à tout, & puis nous marcherons. Pour ne point perdre de temps, nous vous dispensons d'assister aux danses de ces jeunes mariés, qui viennent célébrer votre généreuse résolution.

(On l'emmène.)

SCÈNE XII.

ENTRÉE DE JEUNES MARIÉS.

UNE JEUNE MARIÉE.

Air : de M. ROYER.

Vous qui voulez brûler d'une flamme éternelle,
Et qui prenez pour modèle,
La tourterelle ;

Venez, Amans constans, habiter ce séjour.

Que ne doit pas être l'Amour,
Où l'Hymen est tendre & fidèle ?

La danse recommence, & le premier Acte finit.

Fin du premier Acte.

ACTE II.

SCÈNE PREMIÈRE.

Le Théâtre représente le dessous de la montagne ; & l'on voit, dans les aîles & dans le fond, plusieurs grottes obscures, & telles qu'on se les peut imaginer, dans un si triste souterrain.

LÉANDRE, DEUX ESCLAVES

habillés en Vents.

LE I^r ESCLAVE.

Air : M. le Prévôt des Marchands.

Mais où donc nous conduisez-vous ?
Seigneur Léandre, où sommes-nous ?
Sont-ce ici les grottes obscures,
Où l'on enterre tant de fous ?
Et qui servent de sépultures
A tant de malheureux époux.

LÉANDRE.

Oui, mon ami ; nous voilà sous les cavernes de la montagne affreuse, où tant de gens périssent misérablement tous les jours ; mais, ce qui t'étonnera davantage :

Air : Menuet de M. Grandval.

C'est que nous sommes au lieu même,
Où tantôt doit s'exécuter
La fête qu'à l'objet que j'aime,
Nous venons de faire apprêter.

LE I^r ESCLAVE.

Quoi ! votre Maîtresse ! quoi ! l'aimable Balkis est ici !

LÉANDRE.

Elle y est, & je t'assure qu'elle sera très-surprise de m'y voir.

LE I^r ESCLAVE.

Par quel hasard, en effet, nous y trouvons-nous ? J'avois cru, jusqu'à présent, ces lieux impénétrables à tous les humains.

LÉANDRE.

Tu vas tout savoir, en peu de mots.

Air : Ab ! Robin, tais-toi.

La Belle en vain m'étoit propice :
Son Père, dénaturé,
Pour le choix d'un Gendre à son gré,
N'écouloit que son avarice.

L'ESCLAVE.

Hélas ! aujourd'hui
J'en connois bien d'autres

Qui font comme lui.

LÉANDRE.

Air : Ton humeur est Catherène.
Appauvri par le naufrage,
Qui dans l'isle m'a jeté,
Je fis accroire un voyage
Dans les lieux où je suis né :
A ma charmante Maîtresse
Je promis de revenir,
Avec assez de richesse,
Pour la pouvoir obtenir.

L'ESCLAVE.

Et vous n'allâtes pas jusqu'en France ?

LÉANDRE.

L'amour est trop impatient.

Air : Joconde.

Sachant, entre un nombre infini
D'autres extravagances,
Qu'on ensevelissoit ici
Des richesses immenses :
Sous la montagne, en moins d'un mois,
Je me fis une issue ;
Et ma peine, comme tu vois,
N'a pas été perdue.

J'ai deux vaisseaux prêts à partir, chargés de richesses inépuisables.

Air : Où êtes-vous, Birène, mon ami !

Comblé de biens, je m'apprêtois, hélas !
A demander Balkis en mariage,
Lorsque j'ai su tout-à-coup son trépas :
Figure-toi ma douleur & ma rage.

Je sortois, comme un furieux, & je courois me poignarder auprès de Balkis, quand j'ai reçu d'elle une lettre, où j'apprends que ce n'est qu'une fausse mort, & qu'un artifice où elle a été réduite pour se conserver à moi.

L'ESCLAVE.

Je conçois maintenant pourquoi nous la rencontrerons ici.

LÉANDRE.

Air : Vous, qui vous moquez par vos ris.
Après la lecture, j'ai ri,
Du meilleur de mon ame,
De la posture de celui
Qui servoit notre flamme,
Qu'ici l'on enterre aujourd'hui
A côté de sa femme.

L'ESCLAVE.

Quoi ! Arlequin doit....

LÉANDRE.

Air : La faridondaine, la faridondon.

Il étoit entouré de gens
Qui le combloient d'éloges.
Souffrez, crioit-il aux Imans,
Qu'à vos loix je déroge !
Souffrez vous-même, disoit-on,
La faridondaine, la faridondon,
Qu'on vous immortalise ici,
Biribi,

A la façon de Barbari, mon ami.

Il m'implorait : mais je l'ai moi-même exhorté à faire les choses de bonne grâce ; & je l'ai quitté pour aller préparer la fête dont je veux que Balkis soit agréablement surprise ici.

Air : Ce n'est point par effort qu'on aime.

Souvenez-vous, sous ces figures,
Que vous représentez les vents,
Qui, sous ces cavernes obscures,
Ont établi leurs logemens :
Sur-tout, prenez bien vos mesures,
Pour que vous paroissiez à tems.

L'ESCLAVE.

Eh, pourquoi ces gens que vous avez fait habiller en Démons hideux ?

LÉANDRE.

Oh, cela, c'est pour épouvanter Arlequin, dont je veux me divertir. J'entends les lamentations de quelqu'un qu'on descend : c'est peut-être lui ; retirons-nous.

SCÈNE II.

ARLEQUIN, *que l'on descend sous la montagne, & pleurant comiquement, après avoir été posé à terre, & avoir examiné les lieux, dit, d'un ton de furieux :*

Air : Le fameux Diogène.

Voilà, vieille Carogne,
De la belle besogne
Que tu fais en crevant !
Un trésor de jeunesse,
D'esprit, de gentillesse,
Enterré tout vivant !

(Déclamant héroïquement, & d'un ton tragique.)

Pleurez ! regrettez-moi, Terre qui me perdez !
Bernez ! ballotez-la, Diable qui la gardez !

(Sur le ton naturel.)

Air : De la Ceinture.

Du moins les femmes à Paris,
Quelques maux qui nous en arrivent,
Ne font enrager leurs maris,
Que pendant le temps qu'elles vivent !

Passé cela, elles laissent un homme en paix. Morbleu ! si j'eusse su cela, seulement le lendemain des noces, je me serois pendu sur le champ, pour gagner de primauté. (*Mettant son pain & sa bouteille de vin à terre, & les examinant d'un air de compassion.*)

Air : O regingué, ô lon-lan-la.

Eh bien, misérable Arlequin !
Voilà tout ton pauvre frusquin !
Ce peu de pain ! ce peu de vin !
Toi qui, pour faire bonne chère,
Te fis l'époux d'une Mégère !

(*Entrant en fureur, & détachant sa ceinture.*)

Air : Belle Brune, belle Brune !

De ma sangle,
De ma sangle,
Il faut que, dans ma fureur,
Tout-à-l'heure je m'étrangle !
(*D'un ton radouci.*)

Fin de l'air : *Nannon dormoit.*

Tout beau !

Tout beau !

Je l'aurai toujours assez beau !

Dînons d'abord avant que de nous pendre. Ce sera pour le dessert.

(*Prenant sa bouteille, & la tenant élevée, comme pour boire à même.*)

Et vidons-la, tandis que je la tiens ;

Je n'en vuiderei plus guère !¹³

(*Il boit, & dit, après avoir bu une gorgée.*)

L'on a bien raison de dire qu'un verre de vin ravise son homme. Il me vient une bonne pensée.

(*Il remet sa bouteille à terre.*)

*Air : L'on n'aime point dans nos forêts.*¹⁴

Le premier couple qui descend

Avec provision pareille,

¹³ Although these two lines are unambiguously set as verse in Rigoley's edition, they do not fit with either the last part of 'Belle Brune, belle Brune !', which had been interrupted before being completed, or 'Nannon dormoit'. It seems most likely that Piron assumed that the similarity of the words would make it clear that they should be sung to the last two lines of the vaudeville 'Tiens-moi bien, tandis que tu me tiens', which is used below, although the first part of the first line has an extra syllable that would have to be tucked in somehow.

¹⁴ Rigoley: 'forêts.)/Le'.

J'assommerai le survivant,
Et lui raflerai sa bouteille.
Cela ne sera pas des plus poli.

(Il continue l'air.)

Je le confesse ; mais, ma foi,
Nécessité n'a point de loi.

Pour bien faire mes affaires à présent, il faudroit qu'une colonie de Médecins
François, ou une bonne peste, arrivât dans l'Isle.

(Tandis qu'il dit tout ceci, un Démon vient par derrière, qui lui prend sa bouteille.)

Air : Lampons.

Serai-je seul aujourd'hui
Qui vive aux dépens d'autrui.
C'est un métier à la mode :
Comme on peut l'on s'accommode,

Lampons !

Lampons !

(Il veut reprendre sa bouteille, & ne la trouvant point, il dit, en la cherchant :)

Et lon-lan-la, ma bouteille,
Ma bouteille !

Et lon-lan-la, ma bouteille...

*(Il interrompt l'air ; & tandis qu'il chante le couplet suivant, le même Démon
remet une bouteille une fois plus grande.)*

Air : Des fraises.

Je me doute du voleur ;
Et c'est sur ma parole,
Autour de moi, par malheur,
Quelque ame de Procureur
Qui vole ! qui vole ! qui vole !¹⁵

(Il se retourne ; & voyant sa bouteille rendue, & considérablement grossie :)

Ah diable ! non ; je me trompe : on restitue ; *(Il boit & remet la bouteille.)* & on
restitue au double encore. Emportez, emportez, Messieurs ?

*(Pendant qu'il chante le couplet qui suit, l'on emporte la grande bouteille, & l'on
met une petite carafe.)]¹⁶*

Air : Que vos yeux sont à craindre.

Volez toujours de même,
Esprits malins que j'aime !
Volez toujours de même,
Foin de qui s'en plaindra !
Pour peu que l'aventure
Dure ;

¹⁵ The nearest modern British equivalent of a 'procureur' is probably a solicitor; they traditionally had the reputation of being dishonest. Piron is clearly playing on the double meaning of 'voler'.

¹⁶ Rigoley: 'carafe./ Air'.

En une belle & bonne
Tonne,
Bientôt à ce jeu-là,
Cette bouteille se changera.

(Il se retourne ; & voyant la carafe.)

Hoïmé ; ma foi, ma bouteille a ressemblé aux fortunes de nos Agioteurs François : d'abord très-médiocre ; tout-à-coup prodigieuse ; puis réduite à peu de chose ; (*Il vuide la carafe*) ensuite à rien.

(Tendant la carafe en l'air.)

Air : Boire à son tirelirelire.

Officieux Démon !

Habitant de cet antre,

A cette portion

Taxerez-vous mon ventre ?

Est-ce là tout ?

Ah ! j'entre en goût !

Encore un tirelire lire !

Encore un toureloure loure,

Encore un coup !

SCÈNE III.

ENTRÉE DE DÉMONS.

Arlequin, épouvanté, fait plusieurs efforts inutiles pour s'enfuir. Un Démon se trouve toujours devant lui, pour s'opposer à son passage, & lui donne, à la fin de la danse, un coup qui le fait tomber sur le ventre.

SCÈNE IV.

LÉANDRE, ARLEQUIN.

LÉANDRE, *après un ris moqueur.*

Air : Y-avance ! y-avance !

Sus donc, Arlequin, lève-toi !

Tourne les yeux : regarde-moi !

Réjouis-toi de ma présence !

ARLEQUIN.

Y-avance ! y-avance ! y-avance !

Ou je ferai quelque indécence.¹⁷

LÉANDRE.

Je ne suis ici que pour te faire plaisir....

ARLEQUIN.

Si vous m'en voulez faire un, Monsieur le Diable, c'est de vous en aller.

¹⁷ A reference to the laxative effect of fear.

Air : Je ne suis pas si Diable que je suis noir.

Votre effroyable face
Me fait mourir d'effroi !
Je ne veux qu'une grâce
De vous : promettez-moi,
Quand j'aurai rendu l'ame,
Que vous m'emporterez
Le plus loin de ma femme
Que vous pourrez.

LÉANDRE.

Tu ne la verras plus. Reconnois donc la voix de Léandre !

ARLEQUIN, se relevant tout étonné.

De Léandre ! Quoi ! c'est vous, Monsieur ! Comment diable, depuis deux heures que je vous ai quitté, êtes-vous déjà marié, déjà veuf, ou déjà mort ?

LÉANDRE.

Pas un des trois ; mais c'est que j'entre ici par un chemin qui n'est connu que de moi, & je.... mais j'apperçois là-bas du monde : écartons-nous.

ARLEQUIN.

Ah ! Monsieur, arrêtez ! c'est Balkis !

LÉANDRE.

C'est justement ce que je crains le plus de rencontrer : doublons le pas !

ARLEQUIN.

Comment, vous ne....

LÉANDRE, avec précipitation, & d'un air inquiet.

Oh, te faut-il tout dire ? Elle a fait la morte : on vient de l'enterrer. Elle croit sortir d'ici par d'autres secours que les miens, puisqu'elle me croit en France. J'ai su tout cela par la lettre que tu m'as rendue de sa part ce matin ; & je la veux surprendre ici par une fête, où je prépare un petit rôle à ta belle humeur. Avance.

ARLEQUIN s'arrête, & regarde avec encore plus d'attention.

LÉANDRE.

Air : Ton humeur est Catherène.
Elle approche ; allons donc vite !
Que deviendrait mon projet ?

ARLEQUIN.

Pirouze vient à sa suite,
Et je sens, à son aspect,
Que ma chaleur se dissipe.

LÉANDRE.

Marcheras-tu ?

ARLEQUIN.

Ma foi non.

J'ai le cœur mou comme tripe,
Et les jambes de coton.

LÉANDRE, *en se retirant.*

Suis-moi donc le plutôt que tu pourras. Je t'attends à vingt pas d'ici, de ce côté-là : du secret, sur-tout.

SCÈNE V.

ARLEQUIN, *seul.*

Voici des gens qui me croient bien embarrassé : ils n'ont garde de s'imaginer que j'ai ici ma porte de derrière. Pirouzé, qui a la sienne, ne manquera pas de vouloir me railler, en m'offrant du secours : tranchons du Philosophe ;¹⁸ refusons la vie : nous allons voir une fille bien étonnée.

SCÈNE VI.

BALKIS, PIROUZÉ, ARLEQUIN.

PIROUZÉ, *à Balkis.*

Ne paraissez pas, Madame, le voilà. Je veux avoir une scène avec lui.

ARLEQUIN, *faisant semblant de se croire seul.*

Fin de l'air : *L'autre jour ma Cloris.*

Pirouzé, mes amours,
Adieu donc pour toujours.

Air : *Adieu le Pont-Neuf.*

Pleurez un moment,
L'aventure étrange,
D'un volage Amant
Dont le Ciel vous venge....

PIROUZÉ, *par derrière Arlequin.*

Talera-la-lere, tari-la-la !

Arlequin !

ARLEQUIN, *contrefaisant l'épouvanté.*

Qui vive !

PIROUZÉ.

France.

ARLEQUIN.

Quel Régiment ?

¹⁸ 'Let's be philosophical' (literally 'Let's behave like a philosopher').

PIROUZÉ.

La Calotte.¹⁹

Air : *Vous m'entendez bien.*
Car j'étois folle, par ma foi,
D'aimer un Magot comme toi !

(*Le forçant de se retourner.*)

Que je te voie en face,

Eh bien !

Te voilà dans la nasse,

Tu ne dis plus rien.

(*Elle répète, ironiquement, ce que lui avoit dit Arlequin dans le premier Acte.*)

Air : *Attendez-moi sous l'orme.*

J'ai fait en homme sage,

Ma chère Pirouzé :²⁰

Dans l'espoir du veuvage,

Lorsque je l'épousai.

(*Elle change d'air.*) (D'un ton naturel.)

Tu as le pied dans le margouillis,

Tire-t'en, tire-t'en....

ARLEQUIN, *l'interrompant d'un ton grave.*

Eh, Madame, il sied mal à des cœurs généreux,

De venir insulter au sort d'un malheureux !²¹

PIROUZÉ.

Air : *Les Amans triomphans.*

Pour te narguer, exprès

Je suis venue.

¹⁹ The Régiment de la Calotte was a spoof regiment, really more of a club or society, founded in 1702 at the court of Louis XIV. Piron took the role of orator at events held at the home of the Comte de Livry. Part of the joke was that the main stated criterion for membership was foolishness (hence Pirouzé's comment in the following couplet, which explains the allusion), and satirical commissions (*brevets*) were composed mocking establishment figures whose actions qualified them for entry. See Jean Aymon, François Gacon, Abbé de Margon, and Abbé Desfontaines, *Mémoires pour servir à l'histoire de la Calotte* and, for an account of the events hosted by the Comte de Livry, Judith Curtis and David Trott (eds), *Histoire et recueil des Lazziis*.

²⁰ The quotation is not exact: in I, vii, the equivalent line reads 'Charmante Pirouzé'.

²¹ Although self-contained passages in alexandrines, like the couplet pronounced by Arlequin in his monologue in scene ii of this act and often much longer, included as parodies of tragic style, are not unknown in *opéra-comique*, the alternation of spoken alexandrines with both spoken prose and sung passages, which starts here with this alexandrine couplet and continues throughout this scene, is more unusual, although the element of tragic parody is clearly present here too. Arlequin, the only character to do so, will also occasionally break into alexandrines in subsequent scenes.

Adieu. C'est pour jamais
Que tu m'as vue.
Ceux qui m'ont ici mise,
M'attendent pour m'en tirer.
Pleure bien ta sottise !
Moi, je vais rire & chanter.
Ta-la-la tare-la-la-la,
Tare-la tare-la-la-la.

Adieu.

(*S'apercevant, avec étonnement, qu'Arlequin ne la suit point.*)²²
Ne t'avise pas de me suivre, au moins.

ARLEQUIN, *toujours d'un ton de déclamateur.*
Ne craignez rien : je reste, & je me rends justice.
Moi-même j'ai creusé sous moi le précipice :
Je mérite la mort qui m'attend en ce lieu :
Qu'elle vienne ; & pour vous, vivez heureuse. Adieu.

PIROUZÉ.

C'est le bien prendre. Ah, te voilà dans le grand ; je t'en félicite. Mais, avant de mourir, dis-moi une chose : Léandre aura-t-il notre lettre ?

ARLEQUIN, *du même ton.*
Oui : je l'ai déposée en main fidelle & sure.

PIROUZÉ.

Et dis-moi, crois-tu.....

ARLEQUIN.
J'ai faim. Déjà mon ventre, à jeun, gronde & murmure :²³
La mort vient pas-à-pas : c'est assez discourir.
(*Se couchant de son long par terre.*)
Partez ; & laissez-moi commencer à mourir.

PIROUZÉ, *d'un air adouci.*
Air : *Non, non, je ne veux pas vivre.*
Ah ! mon courroux est apaisé ! *bis.*
Relève-toi ! vas, ta Pirouzé
Te permet de la suivre.

ARLEQUIN *à terre.*
Non, non, je ne veux pas vivre !

PIROUZÉ.

Allons donc, badin !

²² Rigoley: '*point./Ne*'.

²³ The parody is particularly marked in this line, which, although typical of Arlequin, is not the sort of sentiment we expect to find expressed in alexandrines.

ARLEQUIN, *toujours par terre*.²⁴
Non, non, je ne veux pas vivre, non !
Non, non, je ne veux pas vivre.

PIROUZÉ.
Comment donc ce seroit tout de bon !
Air : *L'anturelu*.
Le plaisant vertige !
Je n'aurois pas cru
Trouver ce prodige
En toi, de vertu.
Lève-toi, te dis-je !
Maraud, te leveras-tu !

ARLEQUIN *à terre*.
Lanturelu, lanturelu, lanturelu.²⁵

PIROUZÉ.
Je veux que tu vives, moi.
ARLEQUIN, *se relevant, & toujours d'un ton majestueux*.
Madame, j'ai vécu !
Du vénérable Iman la sagesse profonde,
M'a fait examiner les vanités du monde !
La terre est un théâtre, & l'homme est un vaurien,
Qui fait là le métier d'un très-vil Comédien.
Conteurs impertinens d'un tas de fariboles.
Encor si, tour-à-tour, on jouoit les grands rôles !
Mais l'Acteur qui les tient ne les lâche jamais :
Et pour moi, je suis las de jouer les Valets.

Adieu !

PIROUZÉ.
Arrête, mon cher Arlequin !...

ARLEQUIN.
Que la farce, sans moi, continue ou finisse,
C'en est fait, pour jamais j'ai gagné la coulisse.²⁶

²⁴ Rigolez: '*par terre*./Non'.

²⁵ This vaudeville has the same refrain consistently throughout Rigoley's edition, but it is a mistake to spell all three repetitions of this nonsense word in the same way. In Lesage and d'Orneval's *Théâtre de la Foire*, the refrain is always 'Lanturlu, lanturlu, lanturelu', with the additional syllable provided by the 'e' only in the final repetition; it is only when spelt this way that the words actually fit the tune. Lesage and d'Orneval also spell the timbre 'Lanturlu', whereas 'Lanturelu' is usual in Rigoley's edition, the apostrophe here being exceptional.

PIROUZÉ.

Air : ...

Quelle humeur baroque !²⁷

Ah ! suis-je un objet

Ici qui te choque ?

Change de projet !

Viens, viens, tu m'épouserai, je le veux bien. Vas, je te pardonne !

ARLEQUIN, *s'arrachant de ses bras.*

Ah ! ruse de Satan !

PIROUZÉ, *le retenant.*

Où diantre veux-tu courir ?

ARLEQUIN.

A la mort ! à la gloire !

Arlequin, dira-t-on, pouvant manger & boire,

Et pouvant posséder un Tendron plein d'appas,

A de si grands plaisirs préférera le trépas.

(Il crie, d'un ton comique, en fuyant par le chemin que lui a montré Léandre.)

Ah ! que cela sera beau ! que cela sera beau ! que cela sera beau !

(Il disparaît.)

PIROUZÉ.

Adieu donc !

SCÈNE VII.

BALKIS, PIROUZÉ.

BALKIS, *sortant de l'endroit où Pirouzé l'avoit fait cacher.*

Eh bien, Pirouzé, qu'en dis-tu ? Tu ne t'attendois pas à cela ?

PIROUZÉ.

Air : *M. le Prévôt des Marchands.*

Le Drôle se ravisera,

Et bientôt nous recherchera.

Nous sommes ici pour une heure.

Après tout, s'il est si méchant,

Qu'il en sorte, ou qu'il y demeure,

Tout cela m'est indifférent.

Parlons d'autres choses. Léandre, en mille ans, ne s'imagineroit pas que nous sommes ici. L'endroit n'est pas trop riant : qu'en dites-vous ?

²⁶ It is perhaps only the fact that this version of the world-as-stage topos is spoken by Arlequin that prevents it achieving genuine pathos. It is a particularly extended example of Piron's fondness for including theatrical allusions in his comedies, seen in Pirouzé's comment introducing this scene: 'Je veux avoir une scène avec lui'.

²⁷ 'Bizarre' or 'eccentric'.

Piron

BALKIS.

Il me soustrait à la tyrannie d'un Père, & me conserve à mon Amant, c'est un palais pour moi.

Air : Prenez la Fillette au premier mouvement.

Effroyable asyle !

Triste & sombre séjour !

Tu me paroîs l'isle

Du Dieu d'Amour.

A ses feux aimables,

Tous lieux favorables,

Semblent aux Amans

Toujours charmans.

PIROUZÉ.

Air : Je ne suis né ni Roi ni Prince.

Ne songeons donc ici qu'à rire !

BALKIS.

Je sens qu'à la joie, à vrai dire,

Mon cœur est assez disposé :

Mais quelque chose la modère :

Hélas ! ma chère Pirouzé,

C'est le désespoir de ma mère.

PIROUZÉ.

Air : Comme un Coucou que l'amour presse.

L'on ne doit à la pauvre femme

Dire votre mort que demain.

BALKIS.

Ah ! que tu rassures mon ame !

Cela s'accorde à mon dessein.

Air : Par bonheur ou par malheur.

Déjà je me reprochois

L'état où je la laissois.

Dès que je serai sortie,

J'irai la voir, & je veux

La mettre de la partie,

Et lui confier mes feux.

(L'on entend tout-à-coup une symphonie. L'obscurité cesse, & une grande lumière se répand dans la caverne.)

PIROUZÉ.

Ah ! Madame, nous sommes perdues !

BALKIS.

Je ne vois, ni n'entends rien encore que de fort agréable. Asseyons-nous, & voyons à quoi cela aboutira.

SCÈNE VIII.

ENTRÉE DES VENTS.

ORYTHIE.

Air : de M. ROYER.

Vents légers ! rapides Aquilons !
Qu'enferment ces antres profonds,
Qu'à les égayer tout s'empresse.
Votre Maître en ces lieux
Tient l'objet de ses feux.
Si sa tendresse,
Vous intéresse,
Vents légers, rapides Aquilons,
Qu'enferment ces antres profonds,
Qu'à les égayer tout s'empresse.

DANSE DES VENTS.

ORYTHIE.

Belle Amante de Zéphir,
Délices de la Nature !
Dans cette demeure obscure,
Flore, fais sur tes pas voler le doux plaisir !

DANSE DE FLORE.

ORYTHIE.

ARIETTE.

Quand la Fillette
Fait en cachette
Choix d'un Amant ;
Du Père avare,
Le choix bizarre,
Suit vainement :
C'est lui qui propose ;
Mais elle dispose
De l'événement.

PIROUZÉ.

Oh ! pour le coup, Madame, voilà une pierre dans votre jardin :²⁸ c'est à vous qu'on en veut.

(La danse reprend.)

²⁸ The following phrase effectively gives us the meaning: 'This is aimed at you', although the phrase usually has a negative implication, referring to a veiled attack, which seems not to be the case here.

SCÈNE IX.

BALKIS, PIROUZÉ, ARLEQUIN,
habillé & déguisé en Vent.

ARLEQUIN, *aux Vents.*

Air : Tarare, ponpon.

Retirez-vous, Zéphirs, Bise, vents de Galerne ;
Et d'Éole à Balkis apportez les présents !
(Les Vents sortent.)

PIROUZÉ *à Balkis.*

Ahi ! ahi ! où sommes-nous ? Tout ceci me lanterne !
Gare les ouragans,
Si près de la caverne
Des Vents !

Air : Mais sur-tout prenez bien garde à votre cotillon.
(A Arlequin.)

Es-tu de ces Vents familiers ? *bis.*
Qui, s'engouffrant sous nos paniers,²⁹
Fondent sur nous en tourbillon ?
Faut-il ici prendre garde
A notre cottillon ?

ARLEQUIN *à Pirouzé.*

Air : Biribi, chic, chic, chac.

Ne crains rien, ma Reine,
Je vais petit train :
J'ai la courte haleine
Et le vol badin,
Ah ! biribi ! chic ! chic ! chac ! &c.
(à Balkis.)

Air : des Ennuyeux.

Je suis un petit Vent coulis,
Envoyé d'Éole à Balkis,
Pour lui faire un compliment tendre.

PIROUZÉ.

Le cœur de Madame est un bien
Où l'on n'a plus rien à prétendre.

ARLEQUIN.

Ne vous inquiétez de rien.

²⁹ These are the panniers worn under a dress on the hips to extend the width of the skirt. Although we would not expect these to be worn by a servant in real life, stage costumes were, at this period, always unrealistically extravagant, hence Pirouzé's use of the first person.

Éole ne veut pas vous voir seulement. C'est un dolent contemplatif qui a juré de ne plus aimer qu'en idée, & cela depuis la mort cruelle de notre pauvre mère, dont il fut la cause.

PIROUZÉ.

De quoi mourut-elle donc ?

ARLEQUIN.

D'une colique de tous les diables, en accouchant ; & le moyen !

Air : Vivent les Gneux.

Elle nous mit tous au monde

En même-temps :

Jugez dans sa panse ronde

Si tant de Vents

Ne devoient pas faire un joli

Charivari.

BALKIS.

Et d'où votre Éole me connoît-il ?

ARLEQUIN.

Air : L'autre jour j'apperçus en songe.

Un jour, d'une voix langoureuse,

Votre Amant plaignoit son ennui :

L'un de nous, passant près de lui,

Emporta sa plainte amoureuse :

Car on sait que, le plus souvent,

Autant en emporte le vent.³⁰

Elle parvint aux oreilles d'Éole, & lui parut si tendre, qu'il fut curieux d'en connoître l'objet : un de mes Frères l'a satisfait.

BALKIS.

Et comment cela [?] ³¹

ARLEQUIN.

Assez plaisamment. Ce même Amant est en France à présent, avec votre portrait : on vous y a trouvée si belle, qu'on vous y a gravée. Et l'autre jour, un Vent du Nord, (grand Filou), frisant la boutique d'un Vendeur d'images, zeste ! enleva la vôtre, & la fit voir à mon Père, à qui vous plûtes.

Air : Assis près de sa femme.

Vous sachant toute prête

A quitter nos cantons,

Le bon Homme à la fête,

Veut joindre quelques dons.

³⁰ Piron is playing on the literal meaning of this idiomatic phrase which refers to something being immediately forgotten.

³¹ Rigoley: 'cela./ARLEQUIN'.

Piron

PIROUZÉ.

Que nous donnera-t-il ! Et de ce vieux Druide³²

Quel sera le présent ?
Du vent.³³

ARLEQUIN.

Patience ! Oh que non,
Dondon !

Ce sera du solide.

(Les Vents rentrent, & apportent une grande armoire, peinte & ornée de guirlandes.)

PIROUZÉ.

Air : *Zon, zon, zon.*

Voici ce rare don !

ARLEQUIN, *mettant la main sur la porte de l'armoire que Pirouzé veut ouvrir.*

Ne raillez pas ! Je gage
Que ce jeune Tendron
En fera bon usage :
Et zon, zon, zon.....

PIROUZÉ.

Air : *Ma raison s'en va bon train.*

Montre donc vite, sinon...

ARLEQUIN.

Nous ne vous donnons pas, non,
Ainsi que des gueux,
Des effets verveux :
Cela sent comme baume !

Tenez, jugez-en toutes deux.

(Il ouvre l'armoire, & Léandre en sort, qui se jette aux pieds de Balkis.)

C'est ce joli jeune Homme,
Lonla,
C'est ce joli jeune Homme.

BALKIS, *après avoir jeté un grand cri, aussi-bien que Pirouzé.*

Ah Léandre ! est-ce vous ?

ARLEQUIN.

Oui, c'est lui ; & moi je suis Arlequin. Voilà les reconnoissances faites ; point de verbiage. Adieu.

³² In addition to the specialized meaning of 'Druide', 'vieux Druide' was used idiomatically simply to mean a wise old man, although Pirouzé's implication here seems to be less than complimentary.

³³ Although the idiomatic meaning of 'nothing worthwhile' is intended, Piron is also playing with the literal meaning.

BALKIS.

Air : Si dans le mal qui me possède.
Ah ! veillai-je, ou non ? Je balance ;
Et je n'ose en croire mes yeux.

LÉANDRE.

Madame, passez en des lieux
Plus dignes de votre présence :
Vous saurez là, comment l'Amour
M'a fait pénétrer ce séjour.
(Ils s'en vont.)

PIROUZÉ.

Air : Flon, flon, flon.
Je ne suis plus surprise,
Monsieur le Vent coulis,
De la noble entreprise
Que vous....

ARLEQUIN, *la chassant.*

Gagnons pays.
Suivez donc, lariradondaine :
Suivez donc, lariradondon.
(Il la chasse.)

SCÈNE [X].³⁴

ARLEQUIN, *seul.*

Air : La bonne aventure, ô gué.
Chère épouse ! en vous laissant
Dans la sépulture,
J'en ai le cœur si dolent,
Que je vais toujours chantant :
La bonne aventure,
O gué,
La bonne aventure !

Voici une pauvre Veuve dans le cas de la loi. C'est ma foi une jolie dondon ; elle me fait pitié : tirons-l[à]³⁵ d'ici.

³⁴ Rigoley: 'SCÈNE IX./ARLEQUIN'.

³⁵ Rigoley: 'tirons-là d'ici'.

SCÈNE [XI].³⁶

ARLEQUIN, UNE VEUVE.

ARLEQUIN.

Pauvre femme !

LA VEUVE, *pleurant.*

Air : Hélas ! c'est bien sa faute.

Que ces lieux ont pour moi d'appas ! *bis.*

Oui, cher Époux, si le trépas

L'un à l'autre nous ôte ;

Ce qui me console, en tout cas,

C'est d'être côte-à-côte,

Lonla,

C'est d'être côte-à-côte.

ARLEQUIN.

Il y auroit dans le monde des Veuves bien désolées, si elles n'avoient pas de plus douces consolations que celle-là.

Air : L'Amour me fait, lon-lan-la, &c.

Calmez un peu votre ame !

Laissez-vous secourir !

Si vous voulez, Madame....

LA VEUVE.

Eh ! quels secours m'offrir !

Je ne veux que, lon-lan-la,

Je ne veux que mourir !

Un homme de vingt-cinq ans ! de vingt-cinq ans !

Air : De Joconde.

Qui se seroit imaginé,

Qu'il fût mort à cet âge !

Et qui diantre auroit deviné

Un si brusque veuvage !

Je l'avois choisi de ma main,

Craignant la survivance,

Jeune & plein de vigueur, afin

Qu'il fût de résistance.

Et cela crève au bout d'un an de mariage !

Fin de l'air : Un petit moment plus tard.

S'il en eût encor passé

Trente-cinq ou quarante,

Comme il avoit commencé,

J'étois, j'étois contente !

³⁶ Rigoley: 'SCÈNE X./ARLEQUIN'.

ARLEQUIN.

Hélas ! que je vous plains !

LA VEUVE.

N'allez pas croire, au moins, Monsieur, que ce soit le regret de me voir ici qui me fasse parler. Hélas ! j'aimois si tendrement mon mari....

ARLEQUIN.

Ah ! Madame, à qui parlez-vous ! qui sait mieux que moi les délicatesses d'un amour conjugal !

LA VEUVE.

Oui, Monsieur, un jeune homme de vingt-cinq ans !

Air : Troussez, Belles, tous vos cotillons.

Un bon gros brun, bien nourri !

Robuste corpulence !

Le teint vermeil & fleuri !

Avec l'air à la danse.

Le joli gentil petit mari !

Ah ! Monsieur, quand j'y pense !

ARLEQUIN.

En effet, vous me dépeignez-là un corps d'athlète. Et de quoi donc cela est-il mort ?

LA VEUVE.

Air : Ma Commère quand je danse.

Comme un petit volontaire,

Faute d'entendre raison,

Lui seul il vouloit tout faire

L'ouvrage de la maison.

Tout balayer :

Tout nettoyer,

Cour & foyer,

Chambre, cave, & grenier...

(Elle change d'air.)

Air :³⁷ Ramenez-ci, ramenez-là.

Enfin, c'étoit une rage ;

Le pauvre homme, (du ménage

Tant il aimoit le tracas !)

Ramonoit-ci, ramonoit-là,

La, la, la,

La cheminée du haut en bas.

Il est mort à la peine.

ARLEQUIN.

Je le crois bien, & c'est vraiment dommage.

³⁷ Rigoley: 'd'air.)/(Air :?.

Air : Ah ! mon mal ne vient que d'aimer.
Mais ne songez plus à cela.

LA VEUVE.

Ah, Monsieur ! que dites-vous-là !
Quand on ne m'auroit point, hélas !
Contrainte de le suivre,
Ah ! moi-même je n'aurois pas
Plus long-temps voulu vivre !

ARLEQUIN.

Je ne pense point comme cela ; & le diable emporte qui seroit venu ici, sans la sottise loi...

LA VEUVE.

Ah, Monsieur ! ne dites point de mal d'une loi si respectable & si heureusement instituée. Ô loi charmante ! ô douce loi !

Air : J'ai cent écus dans ma pochette.

Oui, quand (ce qui n'est pas possible)
Je pourrois de ce lieu terrible
M'échapper ! non, mon cher Époux !
(*En pleurant.*)

Ou ! ou ! ou ! ou ! ou ! ou ! oux !
Je voudrois rester avec vous,
Ou ! ou ! ou ! ou ! ou ! ous !

ARLEQUIN.

Bagatelle ! la vie est une douce chose !
La terre est un rosier qui n'est jamais sans rose.
L'homme est l'abeille à qui la céleste faveur
A travers quelque épine en fait sucer la fleur.

Air : ...

Et quoi de plus délectable !
Jeune comme vous voilà,
Bon appétit, bonne table,
Bon lit, &.....

LA VEUVE.

Air : ...

Ah, taisez-vous donc ! fi donc, Monsieur ; laissez-ça là !³⁸
Convient-il ici de parler de cela !

³⁸ Apart from the fact that it rhymes with the following line, this line, with its thirteen syllables and fractured rhythm, seems an implausible line of verse, as the indication 'Air' suggests it should be, but the fact that the tune is not specified makes it impossible to check how it would fit to the intended melody.

ARLEQUIN.

Oh, parbleu, Madame, tout le monde n'a pas comme vous une jeune & belle moitié à regretter. Adieu. Vous trouverez bon que je décampe, moi.

LA VEUVE.

Comment, Monsieur, vous pourriez....

ARLEQUIN.

Air : Pierre Bagnolet.

Je sens que j'aime encor la vie :
Et je ferai fort bien je crois,
Puisque je sais une sortie
A ces lieux d'horreurs & d'effroi...
De...

LA VEUVE, *avec empressement.*³⁹

Montrez-la moi !
Montrez-la moi !

ARLEQUIN

La voilà....

(La Veuve y courant, il l'arrête.)

Doucement : parlez donc, ma mie ;
Vous n'approuvez donc plus la loi !

LA VEUVE.

Pardonnez-moi !

Air : La verte jeunesse.

Mais c'est que je compte
Nourrir mes douleurs ;
Une mort trop prompte
Tariroit mes pleurs.
En veuve bien tendre,
D'ici je ne fuis,
Que pour en répandre
Mille ans, si je puis.
(Elle s'enfuit.)

SCÈNE [XII].⁴⁰

ARLEQUIN *seul.*

Fort bien, ma foi, je prévois une chose.

³⁹ The widow is in so much of a hurry that she not only interrupts Arlequin, she even speaks/sings over him, since the words only fit the tune if the first syllable of her interruption is sung on the same note as his 'De'.

⁴⁰ Rigoley: 'SCÈNE XI./ARLEQUIN'.

Air : Assis près de sa Femme un Avocat au Cours.

Si cette loi sévère
De l'île, où je me plais,
Malgré moi, va me faire
Décamper pour jamais ;
A la montagne aussi, par droit de représaille
Mon Maître a fait un trou,
Par où
J'ai bien peur que la loi,
Ma foi,
A son tour ne s'en aille.
Mais allons vite rejoindre mon Maître, & dénichons.

SCÈNE [XIII].⁴¹

LÉANDRE, ARLEQUIN.

LÉANDRE, *arrivant comme un homme éperdu.*

Arlequin ! mon cher Arlequin ! Je suis au désespoir !

ARLEQUIN.

Vous ne pouvez retrouver le trou peut-être ?

LÉANDRE.

Ce n'est pas cela : Balkis, la cruelle Balkis ne veut point fuir, ni s'embarquer avec moi, comme je l'avois espéré. Elle veut revoir sa mère : elle ne veut être à moi, que de l'aveu de son père.⁴² Aboulifar est un homme opiniâtre, un père dénaturé : sais-tu ce qu'il faut faire ?.....

ARLEQUIN.

Air : Ah, que Colin l'autre jour me fit rire.

La planter-là, riche comme vous êtes !
Gagner la France, & faire vos emplettes
Au magasin..... de l'Opéra :⁴³

A a a ah ! a ah ! ah a a a a !

LÉANDRE.

Non, je veux que tu reparoisses dans l'île !

⁴¹ Rigoley: 'SCÈNE XII./LÉANDRE'.

⁴² This decision is, of course, essential to the plot, for without it we would have no third act, but it also marks out Balkis as a young woman of good moral character unprepared to stoop to Léandre's immoral solution of an elopement. This high level of morality, such as we would expect from the heroine of the high comedy of the Théâtre Français, fits in with the claims of the Fair authors that their work too had a moral message (see the 'Préface des auteurs' in Lesage and d'Orneval's *Théâtre de la Foire*).

⁴³ The female performers at the Opéra had the reputation of being of easy virtue.

ARLEQUIN.

Moi, Monsieur, Diablezot !⁴⁴ pour qu'on me reconnoisse ; qu'on me renterre ? Que j'en réchappe ; qu'on me rattrappe ; & que je passe, comme cela, ma vie à me faire enterrer, & déterrer ? votre valet.⁴⁵

LÉANDRE.

Ne crains rien : nous te déguiserons si bien, qu'on ne te reconnoitra pas. J'ai obtenu de Balkis, qu'elle se prêteroit pour aujourd'hui à mon stratagème. Tu passeras pour un sage Indien, qui rendra la vie aux morts. Aboulifar, & le Cadi viendront t'implorer, & nous les rançonnerons : viens ! tu rendras la vie à un Maître à qui tu la dois :⁴⁶ tu partageras mes trésors, & tu regagneras Pirouzé.

ARLEQUIN.

Quoi, Pirouzé la suit !

LÉANDRE.

A regret, & dans la seule intention de nous seconder.

ARLEQUIN, *fièrement.*

Dussé-je à mille Imans redonner de l'emploi ;
Mon sort est joint au vôtre : il suffit ; suivez-moi.

Fin du second Acte.

⁴⁴ An exclamation meaning 'I'm not stupid enough to do that'.

⁴⁵ The use of this conventional expression of refusal is comic here because, of course, Arlequin actually is Léandre's valet.

⁴⁶ Arlequin really does owe his life to Léandre, since, without the exit he has constructed, Arlequin would have died in the tomb.

ACTE III.

SCÈNE PREMIÈRE.

Le Théâtre représente la même Ville qu'au premier Acte.

LÉANDRE, ARLEQUIN, *habillé en espèce de Magicien, avec une robe brune, une longue barbe blanche, une baguette, &c.*

LÉANDRE.

Eh bien, Arlequin, tout va le mieux du monde ; tu as déjà la vogue. Cette Veuve, qui est sortie de dessous la montagne, établit ton renom par toute l'île : elle fut enterrée hier demi-morte : elle assûre qu'elle avoit achevé de mourir ; & tes secrets divins l'ont tirée de l'autre monde, & du tombeau, à la prière d'un Amant qu'elle épouse, par reconnoissance : enfin tout le monde court à toi.

ARLEQUIN.

Que trop. Car depuis une heure je n'ai point de relâche.

Air : Je ne suis né ni Roi, ni Prince.

Tantôt c'est un malheureux père :

Tantôt c'est une tendre mère :

Des créanciers, quelques amis

Viennent pour me prier encore :

Des frères, des sœurs & des fils,

Au diable celui qui m'implore !

LÉANDRE.

Je crois, s'il étoit des Veufs ici, qu'il[s]⁴⁷ ne t'importuneroient guère plus : & dis-moi comment t'es-tu tiré d'affaire avec eux ?

ARLEQUIN.

Comme j'ai pu ; en demandant pour les satisfaire cent choses très-rares, ou presque impossibles à trouver : une plume de Notaire qui n'ait jamais fait de tort à personne.⁴⁸ Une langue de bigot, qui n'ait point médit : un pucelage de Comédienne :⁴⁹ du poivre des Indes : de la moutarde de Dijon :⁵⁰ que sais-je ! mille drogues⁵¹ de cette espèce.

⁴⁷ Rigoley: 'qu'il ne'.

⁴⁸ Like all other members of the legal profession, notaries in comedy were invariably dishonest.

⁴⁹ Actresses shared the reputation for loose morals of the performers at the Opéra.

⁵⁰ Mustard from Dijon and pepper from the Indies were supposed to be of the highest quality and so were particularly prized. The comic point here would appear to be that very little of what claimed to be from these places actually was, making the real thing virtually impossible to find.

⁵¹ 'Worthless items'.

Air : *Vous-m'entendez bien.*
Mais je ne sais plus, où j'en suis :
Et si le père de Balkis
Se fait long-temps attendre.

LÉANDRE.
Eh bien !

ARLEQUIN.
Je suis.... Seigneur Léandre,
Vous-m'entendez bien.
Je passerois bientôt pour un fourbe insigne, & puis tout-à-coup :

Air : *Et vogue la galère.*
De Monsieur l'Astrologue
L'on pourroit s'assurer :
Et je verrois ma vogue
Bientôt dégénérer,
Et vogue la galère....

LÉANDRE.
Ne t'inquiète pas : je vais chez Aboulifar : je lui demanderai sa fille en mariage, comme si j'ignorois sa mort : il me l'apprendra ; ce sera l'occasion de lui parler de toi, & de te l'amener. Attends-nous ; & que nos Danseurs & nos Musiciens se tiennent toujours prêts.

SCÈNE II.

ARLEQUIN, *seul.*

Qu'il vienne vite.

Air : *Lere-la lere-lanlere.*
Ou je m'en pourrois bien enfin,
Comme un véritable Arlequin,
Tirer avec les étrivières,⁵²
Lerela, lere-lanlere....

Jarnibleu ! ne voilà-t-il pas encore des importuns ! Il s'agit de trouver quelque nouvelle défaite.

⁵² Specifically, 'étrivières' are stirrup leathers, but in this idiomatic use it is simply a more general reference to being whipped. Although the Arlequin of the Fairs remains a trickster, and is often dishonest, he is perhaps less of a rogue than the Arlequin of the old Théâtre Italien, for whom punishments like whipping and even hanging were a frequent threat, and sometimes even a reality (see, for instance, a play we have already mentioned, Fatouville's *La Matrone d'Éphèse; ou, Arlequin Grapignan*, which ends with Arlequin being taken off to be hanged). It would appear to be this tradition that is referred to in 'comme un véritable Arlequin'.

SCÈNE III.

ARLEQUIN, ABOK, *Poëte*, ABAK, *Musicien*.

ABOK.

Air : des Folies d'Espagne.

Sage Indien, dont les grandes lumières,
Ouvrent les yeux que la mort a fermés,
Secourez-nous !

ABA[K],⁵³ *pleurant*.

Et consolez deux Pères
Que de leur fils la mort a désolés !

ARLEQUIN.

Oui-dà, Messieurs, volontiers ; mais cela ne se fait pas sans observer beaucoup de petites circonstances. Il faut savoir l^o, le nom, le pays, & la profession des gens. Voyons : (*au Poëte*) d'où êtes-vous ? qui êtes-vous ? comment vous nommez-vous ?

ABOK.

Abok, Poëte Persan.

ARLEQUIN, à *Abak*.

Et vous ?

ABAK.

Abak, Musicien Iroquois.⁵⁴

ARLEQUIN.

Messieurs Abok & Abak, soyez les bien venus ! Oh ça, vous, Monsieur Abok, comment se nommoit votre fils ?

ABOK.

Il se nommoit Opéra.

ARLEQUIN.

Et le vôtre ?

ABAK.

C'est le même que celui de ce Poëte : nous l'avions fait ensemble.

⁵³ Rigoley: 'Secourez-nous !/ABAC, *pleurant*'. The confusion over the spelling of the names of these characters does not end with the change of mind that occurred between the dramatis personae and the scene itself.

⁵⁴ The outlandish nationality of the composer may well be a reference to the fact that Lully, who was still the dominant musical force in French opera and an object of satire even this long after his death in 1687, was an Italian. The Persian nationality of the poet, of course, makes him a local in a tale based on the *Arabian Nights*, just as Lully's librettists, the most famous of whom was Quinault, were French.

ARLEQUIN.

Un enfant ayant deux pères, cela n'est pas rare ; mais que deux pères avouent le même enfant, voici du nouveau.

Air : Ma raison s'en va beau train.
En croirai-je vos discours ?

ABAK.

Oui, de ses malheureux jours,
A communs efforts,
Nos divins transports
Avoient tissu la trame.

ABOK.

Hélas ! j'en avois fait le corps.

ABAK.

Moi, j'en avois fait l'ame,
Lonla,
Moi, j'en avois fait l'ame.

ABOK.

La belle ame de violon !⁵⁵ la plaisante ame encore !

Air : Sans⁵⁶ dessus dessous, sans devant derrière.
Votre ouvrage a gâté le mien. *bis.*

ABAK.

C'est le corps qui ne valoit rien. *bis.*
Vous aviez rangé la matière,
Sans dessus dessous, sans devant derrière :
Ses pauvres membres étoient tous
Sans devant derrière, sans dessus dessous.

ABOK.

C'étoit un corps de fer, à durer mille ans, si tu l'eusses animé comme il faut.

ABAK.

Tais-toi ! tais-toi ! tu devrois bien parler.

Air : Amis, sans regretter Paris.
Bourreau ! c'est toi qui fais couler
Mes pleurs intarissables :
Ton maudit corps a fait aller
Mon ame à tous les diables.

⁵⁵ 'Âme' is the French term for the sound post of a violin.

⁵⁶ Although we would expect 'sens', this is the form of the title consistently used by Piron, and which also appears in the *Théâtre de la Foire*.

Piron

ABOK.

Air : Morguienne de vous.

J'avois très-bien fait.

ABAK.

Chacun te condamne :
Ton sot corps n'avoit
Pas un bon organe.

ENSEMBLE.

Morguienne de toi !
Vas, tu n'es qu'un âne !
Morguienne de toi !

ABAK.

Air : des fraises.

Oh ! plus de bruit sur cela :
Et sachons, je vous prie,
Seulement si l'on pourra
Rendre à feu notre Opéra,
La vie, la vie, la vie.

ARLEQUIN.

Voyons ; quel étoit le tempérament de cet enfant-là ?

ABAK.

Froid.

ARLEQUIN.

A quel âge est-il mort ?

ABOK.

Au berceau.

ARLEQUIN.

De quelle mort ?

ABAK.

De mort subite.

ARLEQUIN.

Oui ; mais encore, qu'est-ce qui l'a fait mourir ?

ABOK.

Le défaut d'ame, vous dis-je : il n'en avoit pas le quart de ce qu'il lui en falloit.

ABAK.

Dites, dites, que c'est qu'il avoit le corps mal conformé ; puisque ceux qui l'ont ouvert après sa mort, ne lui ont point trouvé de parties nobles.⁵⁷

ABOK.

Morbleu, j'enrage, quand....

ARLEQUIN.

Paix. Depuis quand l'enfant est-il mort ?

ABAK.

Depuis trois ou quatre mois.

ARLEQUIN.

Diable ! ce seroit une belle cure à faire. Mais, ma foi, Messieurs, je suis fâché de vous le dire, mon secret n'est bon que dans les vingt-quatre heures. Votre enfant n'en reviendra jamais ; il faut le mettre avec la vache à Panier : elle est morte, il n'en faut plus parler.⁵⁸

ABOK.

Je ferai encore des enfans avec toi ; tu n'as qu'à t'y attendre.

ABAK.

Il appartient bien à des Marmouzets de ta façon d'être animés de la mienne !

Air : Ab ! ab ! petite Effrontée !

Crois-moi ; fais des Polichinelles,⁵⁹

Et qu'un autre anime tes rogatons !

Pour de tels avortons,

Mes ames sont un peu trop belles :

Pour de tels avortons,

Mes talens sont un peu trop bons.

Crois-moi ; fais des Polichinelles,

Et qu'un autre anime tes rogatons.

ABOK.

Suite de l'air, ou, *Ab, Maman.*

Mon enfant, de long-temps,

Tu ne seras un Orphée !

Mon enfant, de long-temps

⁵⁷ Literally, the 'parties nobles' are the organs indispensable to life, such as the brain and the heart, but Piron is playing on the usual sense of 'noble' and suggesting that the work lacked nobility.

⁵⁸ This is a reference to the original words of a well-known vaudeville.

⁵⁹ In other words, he is suggesting that he write *opéras-comiques* for the Fairs, and, perhaps worse, since Polichinelle's appearances in the Fair repertoire were mainly confined to puppet plays where he usually replaced Arlequin as the main comic character, that his works are fit only for the marionettes at the Fairs.

Tu n'en auras les talens !
A faire comme tu fais,
Tu n'animeras jamais
Rochers, ni forêts !⁶⁰

ABAK.

De toi nous ne voyons plus
Que des enfans malotrus,
Tortus & bossus.

ABOK.

Mon enfant de long-temps,
Tu ne seras un Orphée....

ABAK.

Crois-moi, fais des Polichinelles,
Et qu'un autre anime tes avortons.

ABOK.

Air : Le branle de Metz.
Si jamais tu me réclames....

ABAK.

Le plaisant original !
Maudit soit le jour fatal,
Qu'ensemble nous travaillames.

ARLEQUIN.

Seigneur Abok & Abak...

ABAK.

Viens me demander des ames !

ABOK.

Viens, viens me demander des corps à moi ! viens !

ARLEQUIN *ne les pouvant accorder.*

*Air : Le branle de Metz.*⁶¹
Seigneur Abok & Abak,
Tenez, voilà votre sac !
(*Il les chasse à coup de batté*⁶² *en chantant.*)

⁶⁰ According to his legend, Orpheus sang so beautifully that he could charm even rocks and trees.

⁶¹ The first two lines are set to the end of 'Le branle de Metz', which had been interrupted by Abok's comment in prose, then Arlequin changes to another tune which, although unspecified, would have been identified by the words, which clearly relate more to that melody than to the present situation.

⁶² His slapstick (see Introduction, note 17).

Jean danse mieux que Pierre :
Pierre, &c.

Le Diable emporte les faiseurs de corps & d'âmes : mais bon ! j'aperçois mon
Maître qui vient avec Aboulifar : allons nous préparer à les recevoir[.]⁶³ (*il s'en va.*)

SCÈNE IV.

LÉANDRE[.]⁶⁴ ABOULIFAR.

ABOULIFAR.

Vous faisiez bien de l'honneur à ma fille : mais il y a une bonne raison pour vous la
refuser : c'est qu'elle est morte.

LÉANDRE *contrefaisant l'étonné.*

Morte !

ABOULIFAR.

Et enterrée ce matin.

LÉANDRE.

Ah, Seigneur Aboulifar ! avec quel sang froid vous m'annoncez une nouvelle si
funeste à tous deux !

ABOULIFAR.

Air : Des Trembleurs.

Quand une fille se mêle
De contrequarrer, comme elle,
L'autorité paternelle,
Pour faire à sa volonté ;
A la fin l'on se dépîte ;
Et d'un Père qu'elle irrite
Son peu de respect mérite
Cette insensibilité.

LÉANDRE.

Elle est morte !

ABOULIFAR.

Oui.

LÉANDRE.

Air : ...

Ciel ! avez-vous permis....
Quoi votre aimable fille !
La belle & jeune Balkis,
L'honneur de votre famille !...

⁶³ Rigolez: 'recevoir : (*il*).

⁶⁴ Rigoley: 'LÉANDRE ABOULIFAR'.

Piron

ABOULIFAR.

Ne mérite ni vos regrets, ni les miens.

Air : Adieu voisine.

Quelque joli jeune étourdi
Lui troubloit la cervelle,
Et plutôt que d'être au Cadi,
La petite rebelle
De mourir a pris le parti
Tant-pis pour elle.

Ou tant mieux, si vous voulez : car elle n'en avoit pas d'autre à prendre que d'obéir, ou de mourir.

LÉANDRE, *à part.*

Quelle dureté ! voici qui rompt toutes mes mesures.

ABOULIFAR.

Il n'y a plus que ma Femme qui m'embarrasse là dedans : c'est une mère folle, qui pourroit pousser un peu loin le désespoir, quand elle apprendra cette mort. Cette crise passée, je n'y songerai plus.

LÉANDRE, *à part.*

Gardons-nous bien de lui rendre sa fille.

SCÈNE V.

ABOULIFAR, LE CADI, LÉANDRE.

ABOULIFAR.

Eh bien, Seigneur Cadi, il n'y a plus de Balkis !

LE CADI.

Air : Des Pendus.

Mon cher ami, j'allois vous voir !
Concevez-vous mon désespoir !
Voilà ce qu'ont fait mes folies !
Hélas au prix de mille vies,
Je racheterois du trépas,
Un jeune objet si plein d'appas !

LÉANDRE, *à part.*

Celui-ci est mieux intentionné : tirons-en parti : Pirouzé m'aidera. (*Tout haut.*)
Adieu, Seigneur Aboulifar : je ne puis supporter la vue du bourreau de votre fille : d'un vieux insensé, dont la poursuite a causé tout notre malheur.

SCÈNE VI.

LE CADI, ABOULIFAR.

ABOULIFAR.

Excusez les transports d'un jeune extravagant qui...

LE CADI.

Le jeune homme a raison ; je mérite encor cent fois pis !

Air : Tout le long de la rivière.

C'est un[e]⁶⁵ immondice,
Qu'un Amant barbon :
Qu'en bonne police
Ne nous jette-t-on,
Tous au fond de la rivière,
Lere lon lanla,
Tous au fond.....

ABOULIFAR.

Eh ne songez plus à Balkis !

Air : Gardez vos moutons lrette, liron.

A de vains regrets, votre cœur
Un peu trop s'abandonne.
Prenez la cadette sa sœur ;
Elle est jeune & mignone ;
Il ne tient qu'à vous
D'en être l'époux :
Cadi, je vous la donne.

LE CADI.

Air : Non, non, il n'est point de si joli nom.

Après l'accident funeste
Dont gémit votre maison !
Non ! non !
Mon repentir, à la raison
De mes jours consacre le reste :
Non ! non !
Pour quelque beau jeune garçon
Gardez ce jeune tendron.

UN MÉDECIN,

(représenté par Pirouzé, crie derrière le théâtre :)

Justice ! justice ! justice !

ABOULIFAR.

Voici quelqu'un qui vous réclame : adieu ; nous nous reverrons.

(Il s'en va.)

SCÈNE VII.

LE CADI, PIROUZÉ.

PIROUZÉ, déguisée en Médecin, toute hors d'haleine.

Justice, Seigneur Cadi ! justice !

⁶⁵ Rigoley: 'C'est un immondice'.

Piron

LE CADI.

Qu'y-a-t-il ? De quoi vous plaignez-vous ? parlez.

PIROUZÉ, *en colère.*

Je suis un Docteur en Médecine, député par la Faculté, pour vous prier, Seigneur, de purger l'Isle d'un Monstre qui va la désoler.

Air : Menuet d'Hésione.

Il nous mettra tous en déroute.

LE CADI.

Quel est ce monstre meurtrier ?
Quelque nouveau venu, sans doute,
Qui veut faire votre métier.

PIROUZÉ.

Il en fait un tout contraire : c'est un homme qui rend la vie aux morts.⁶⁶

LE CADI.

La vie aux morts ! Bon, bon, Docteur, vous radotez !

PIROUZÉ.

Rien n'est plus vrai.

LE CADI.

Allez, allez, vous dis-je ? vous....

PIROUZÉ.

Je parle en partie offensée, en juge compétent, en témoin oculaire.

LE CADI.

Quoi !....

PIROUZÉ.

Oui ; une personne morte, très-morte ; morte de ma façon ; enterrée hier à ma vue, est à présent saine & sauve, au milieu de sa famille, remplie de joie & d'étonnement.

LE CADI.

Ah, Ciel !.... Je pourrais !.... Je le veux voir ! Vite ! qu'on me l'amène ! (*Le Médecin de la Suite de Pirouzé court le chercher.*) Vous, courez après Aboulifar ; qu'on le cherche, qu'on le trouve, & qu'il vienne ici promptement. (*Un homme de la Suite du Cadi court chercher Aboulifar.*) (*à Pirouzé.*) Docteur, je vous suis très-obligé de l'avis....

PIROUZÉ.

Oui, Seigneur, morte, enterrée, & se portant comme vous & moi ; cela n'est-il pas odieux ! cela ne crie-t-il pas vengeance !

LE CADI.

Air : Joconde.

Je conçois sans difficulté,

⁶⁶ This is the same joke as in I, v and ix: in comedy, doctors kill people.

Pourquoi ce personnage
Ne plaît pas à la Faculté,
Et lui fait de l'ombrage :
Les Morts ne s'étoient plaints jamais
De votre art secourable ;
Et vous craignez les indiscrets :
La crainte est raisonnable.
Air : Ami, sans regretter Paris.
Ce qu'avec peine je conçois,
C'est qu'il vous soit facile
De me bien prouver que je dois
Le chasser de cette Isle.

Pour moi je ne vois point d'homme au monde plus utile au bonheur public, que celui-là.

PIROUZÉ, *avec véhémence.*

Quoi, Seigneur, le tribunal de la Faculté ne sera donc plus un tribunal en dernier ressort ! Nos arrêts définitifs ne s'exécuteront plus que par provision ! & vous ne prévoyez pas les horribles désordres qui naîtront de cet abus ! Songez de quelle importance il est pour tous ceux qui vivent, que les morts restent où ils sont ! Personne à présent ne voudroit plus rester en l'autre monde. On tarira bientôt les richesses de celui-ci. Plus de bornes à l'avarice de ceux qui les accumulent ! Plus d'espoir pour les héritiers généreux qui les dissipent ! Vous-même, gardien des Loix, comment les maintiendrez-vous ? S'il est un remède à la mort, quel frein mettrez-vous au crime ? De quels supplices épouvanterez-vous les Coupables ? Les morts sont des colonies de vivans dangereux, ou superflus, dont le Ciel, par nos mains & les vôtres, purge continuellement la terre pour la soulager. Les rendre à la vie, c'est attenter à la volonté du Ciel, à la vôtre, à la nôtre : c'est forcer la terre à violer les dépôts sacrés que nous lui confions : c'est être un perturbateur du repos public, un monstre, un.... le voici. Vous savez ses pernicious talens ; je vous en dis les suites. Jugez, voyez, approuvez, condamnez ; tout comme il vous plaira : je m'en lave les mains. J'ai dit. Adieu. (*Il s'en va.*)

SCÈNE VIII.

LE CADI, ARLEQUIN.

LE CADI.

Air : Je ne suis né ni Roi ni Prince.
Venez, rare & grand personnage,
Donner un heureux témoignage
De votre savoir sans égal.
Je doutois de votre doctrine ;
Mais je n'en doute plus, au mal
Que m'en a dit la Médecine.

Piron

ARLEQUIN.

Pour n'en plus douter, il n'y a qu'à la mettre à l'épreuve. Voyons, est-ce à vous qu'il faut rendre la vie ? est-ce vous qui êtes mort ?

LE CADI.

Moi ! non pas. Je....

ARLEQUIN.

Eh bien !

Air : Lere-la, lere-lanlere.

Voulez-vous que, pour un moment,
Je vous assomme proprement ?
Vous verrez ce que je sais faire.

LE CADI.

Lere-la, lere-lanlere.....

ARLEQUIN.

Dépêchons donc ; car je suis accablé d'affaires. J'ai deux cents personnes à remettre au monde aujourd'hui. Voyons vite, de quoi s'agit-il ?

LE CADI.

Air : Pour faire honneur à la noce.

D'employer votre recette
Pour un des plus jolis objets
Que la mort enleva jamais.

ARLEQUIN.

Je fais tout ce que l'on souhaite ;
Vos desirs seront satisfaits :
Allez, c'est une affaire faite.

LE CADI.

Que je vous aurai d'obligation !

ARLEQUIN.

Tout-à-l'heure. Allons, voyons-ça ! étoit-ce un mâle, une femelle, une femme, une fille, un homme, un garçon ?

LE CADI.

Une fille.

ARLEQUIN.

Son nom ?

LE CADI.

Balkis.

ARLEQUIN.

Quel âge ?

LE CADI.
Quinze ans.⁶⁷

ARLEQUIN.
Cela est bon. Sous quel poil ?

LE CADI.
Brun.

ARLEQUIN.
Étoit-elle pucelle ?

LE CADI, *embarrassé*.
Tout est perdu, s'il faut savoir cela !⁶⁸

ARLEQUIN.
Non, non ; passons.

Air : Réveillez-vous, Belle endormie.
La chose très-peu m'inquiète :
Par un secret enchantement,
A quinze ans, un corps de Brunette
S'anime toujours aisément.

Commençons la cérémonie. J'entre en fureur. Éloignez-vous ! *Odi profanum vulgus
& arceo* !⁶⁹ (*Il fait plusieurs contorsions, & forme des cercles avec sa baguette.*)

SCÈNE IX.

ABOULIFAR, LE CADI, ARLEQUIN.

ABOULIFAR, *au Cadi*.

L'on vient de me dire que vous....

LE CADI, *lui mettant la main sur la bouche*.

Chut ! paix !

⁶⁷ In I, i, which takes place earlier on the same day, we were told she was only fourteen.

⁶⁸ The idea that young girls lose their virginity as quickly as possible is a traditional joke, and forms the central theme of Piron's banned *opéra-comique* *La Rose*, written in 1726, the year after *Le Fâcheux Veuve*. Nevertheless, it is an idea that is characteristic of lower comedy, and does not entirely fit with the high morality attributed to Balkis in II, xiii – the Cadi clearly does not know the young woman promised to him as well as he should. The superiority of men who trust their womenfolk over those who do not is a key theme in another of Piron's *opéras-comiques*, *La Robe de dissension*, first performed in 1726.

⁶⁹ This Latin phrase is the opening of the first ode in Book 3 of Horace's *Odes*, meaning 'I hate the profane/uninitiated mob and spurn it/keep it at a distance'. This would no doubt have been familiar to the better educated members of Piron's audience. It is less clear whether we would expect Arlequin to know it.

ARLEQUIN, *se retournant avec fureur.*

*Favete linguis !*⁷⁰ Le moindre mot gêteroit tout le mystère. (*Il chante le couplet suivant, avec les gestes d'un enthousiaste.*)

*Air : Ivrogne ! grand Ivrogne !
Démons, Lares, Génies !
Puissant Démogorgon !
Salaël ! Faribroth !
Uriel ! Astaroth !*

Albroth ! Sarabroth ! Guett-mir-broth !⁷¹

(*Il regarde ensuite dans un livre qu'il feuillette ; & après quelques gestes d'étonnement, il se retourne du côté du Cadi.*)

Cadi, votre affaire n'est pas faisable.

LE CADI, *avec empressement.*

Eh ! pourquoi donc ?

ARLEQUIN.

Pour une raison que vous ne m'aviez pas dite, & que ce livre-là m'apprend. Votre Balkis n'est morte que parce qu'elle veut bien l'être : elle se trouve bien dans l'autre monde, & n'en veut pas sortir.

*Air : Quand je bois de ce jus d'Octobre.
Tout mon art, contre son envie,
Feroit d'inutiles efforts :
Je ne saurois rendre la vie
A ceux qui veulent être morts.*

LE CADI.

Hélas ! la pauvre enfant ! c'est qu'elle a peur de moi. Vos lumières sont justes, Seigneur ; elle est morte, parce que son père la vouloit forcer de m'épouser : mais rassurez-la de ma part.

*Air : Ne m'entendez-vous pas.
Qu'elle ne craigne pas !
Je lui jure & j'annonce,
Qu'à jamais je renonce*

⁷⁰ This Latin phrase is the beginning of line 2 in the same ode of Horace (see note 69). It is a religious formula, literally meaning 'be favourable with your tongues', that is, 'avoid ill-omened words'; since the best way to do that is to say nothing, the expression comes to be used to mean, as here, 'keep quiet'.

⁷¹ Arlequin is adopting a real scatter-gun technique here. Whilst demons belong to a range of cultures, and the genies fit perfectly into the *Arabian Nights* setting, lares are Roman domestic gods, and, in the list of proper names that follows, alongside two traditional names of demons from the Christian tradition (Démogorgon, Astaroth), we have the archangel Uriel, two giants from the family tree of Rabelais's Gargantua (Faribroth and Sarabroth), a name with an appropriately middle-eastern look but no obvious demonic connection (Salaël), and two probable inventions (Albroth and Guett-mir-broth).

A ses divins appas.
Qu'elle ne craigne pas !

ARLEQUIN.

Prenez-y garde au moins. Je vais m'engager auprès d'elle sur votre parole : si vous ne la tenez, je vous livre à tous les diables que je viens d'invoquer. Restez-là. Ceci exige une cérémonie secrète que je vais faire. Dans un moment vous verrez paroître ce que vous demandez. Salaël, &c.

(*Il continue ses conjurations.*)

SCÈNE X.

LE CADI, ABOULIFAR.

ABOULIFAR.

Que diable veut donc dire tout ceci ?

LE CADI, *l'embrassant.*

Je suis au comble de ma joie, mon cher Aboulifar ! vous allez revoir votre Fille !

ABOULIFAR.

Songez-vous bien à ce que vous dites ?

LE CADI.

Très-bien ; tout à l'heure vous la reverrez, vous dis-je.

ABOULIFAR.

Balkis ?

LE CADI.

Elle-même.

ABOULIFAR.

Ma Fille, qui est morte ! qui... Eh, fi, donnez-vous comme cela dans les panneaux d'un Charlatan [?]⁷²

LE CADI.

Rien n'est plus sûr, que ce que je vous promets : j'en ai de bons garans.

ABOULIFAR.

Vous riez, Seigneur Cadi.

LE CADI.

Je parle très-sérieusement. Vous allez revoir Balkis, & vous pouvez déjà lui choisir un Époux, sans plus compter sur moi.

Air : Le Démon malicieux & fin.

Ce bonheur me sied mal entre nous.
Au courage, aussi bien qu'aux dégoûts
Que tantôt elle a trop fait paroître,
Si nous l'osons contraindre là-dessus,

⁷² Rigoley: 'Charlatan./LE?.'

Mon ami, je ne puis manquer d'être
Bientôt au rang des morts, ou des cocus.
Et des deux, écoutez donc, le meilleur n'en vaut rien.

SCÈNE XI.

LE CADI, ABOULIFAR, BALKIS, ARLEQUIN.

ARLEQUIN *au Cadi, en lui présentant Balkis.*

Tenez, est-ce là ce que vous demandez [?] ⁷³

ABOULIFAR, *à part.*

Ouais ! la coquine auroit-elle fait la morte ?

LE CADI, *à Balkis.*

Air : Non, je ne ferai point, &c.

Belle, pardonnez-moi ma fâcheuse poursuite !
Et l'affreux désespoir, où je vous vois réduite :
Je ne prétends plus mettre obstacle à vos amours,
Et pour ne plus aimer, je vous fuirai toujours.

SCÈNE XII.

ABOULIFAR, ARLEQUIN, BALKIS.

ABOULIFAR, *à part.*

Il y a une grande fourberie là-dessous ; mais ne témoignons rien de nos soupçons.
(*tout haut*). Ma fille, un père est toujours père, quelque peine que nous fassent nos
enfants.

Air : Sois complaisant, affable, débonnaire.

Toujours leur perte en secret nous désole ;
Je vous revois, & cela me console : ⁷⁴

Mais,

Quand j'ai donné ma parole,
Je ne m'en dédis jamais.

ARLEQUIN.

Comment, je crois...

ABOULIFAR, *à Balkis.*

Je vous ai promise au Cadi, qui vient de faire un effort sur lui-même, dont j'ai
pitié : préparez-vous toujours à m'obéir.

ARLEQUIN.

Jarnibleu, vous trichez !

⁷³ Rigoley: 'demandez./ABOULIFAR'.

⁷⁴ This is the reaction we would expect at this stage in a comedy from even the most hard-hearted of fathers, but, unexpectedly, in the case of Aboulifar, there is a 'mais'.

ABOULIFAR, *à Balkis.*

Retournez vite à la maison : courez vous montrer à votre Mère, dont je crains la douleur, & qui peut ne pas savoir encor qu'elle vous avoit perdue.

BALKIS, *à Arlequin.*

De grâce, Seigneur....

ARLEQUIN, *en fureur.*

Air : Le fameux Diogène.

Morbleu ! laissez-moi faire.

C'est ici mon affaire :

Il ose m'insulter !

Mais j'ai pour ma revanche

Cent Diables dans ma manche,

Tout prêts à l'emporter.

Puissant Demogorgon !

Sael, Faribroth !...

BALKIS, *l'arrêtant.*

Ah, ce n'est pas contre mon Père que je veux vous parler.

Air : Je laisse à la fortune.

Je l'aime, & je l'honore :

Calmez votre courroux !

Seigneur, je vous implore

Pour un sujet plus doux !

Une Esclave que j'aime,

La fidélité même,

L'aimable Pirouzé,

Est morte pour me suivre.

ARLEQUIN.

Je la ferai revivre,

Rien ne m'est plus aisé.

Un peu de silence, & retirez-vous seulement quelques pas. (*Il recommence à faire les mêmes grimaces, qu'il a faites, pour rendre la vie à Balkis.*)

Air : Binbinbrelo, binbinbrelobinet.

Kimperkorentik ! azatek !

Binbinbrelok ! binbinbrelobinek !

Uriko ! chicu ! chiquisek !

Binbrelin ! binbrelin ! brinbrelok !

Binbrelin, binbrelok !

Binbinbrelobinek !⁷⁵

(*à Balkis.*)

Voilà qui est fait ; elle est chez vous : allez, vous l'y trouverez. (*à Aboulifar.*) Eh bien, qu'en dites-vous ? Ne tremblez-vous pas devant un homme comme moi ?

⁷⁵ Unlike his earlier incantation, this is pure verbal fantasy.

ABOULIFAR, *à part.*

Le Cadi a-t-il pu être la dupe de ce maraud-là ?

SCÈNE XIII.

ABOULIFAR, LÉANDRE, ARLEQUIN.

LÉANDRE, *à Aboulifar.*

Air : toute la nuit je rode.

L'agréable nouvelle,
Seigneur, qu'en ce moment
L'on m'apprend !
Seroit-elle fidelle !
Je quitte le Cadi
Qui m'a dit
Que votre Fille vit.

ABOULIFAR.

Cette nouvelle est véritable, & voilà le grand homme à qui nous devons ce prodige inouï. (*montrant Arlequin.*)

LÉANDRE, *lui sautant au cou.*

Air : Quel plaisir de voir Claudine.

Seigneur, je vous remercie !
Vos bienfaits n'ont point de prix.
Je vous dois plus que la vie,
Puisque je vous dois Balkis.

ARLEQUIN, *tout bas à son Maître.*

Nos affaires vont mal.

LÉANDRE, *poursuivant, à Aboulifar.*

Air : Lanturelu.

Car enfin j'espère
Que vous voudrez bien
Être mon beau-Père ?
J'ai beaucoup de bien,
Et suis d'âge à plaire
A la beauté qui m'a plu.

ABOULIFAR.

Lanturelu, lanturelu, lanturelu.

Un honnête-homme n'a que sa parole : j'ai promis Balkis au Cadi ; le Cadi l'aura.

ARLEQUIN.

Air : Vous y perdez vos pas, Nicolas.

Prends garde, téméraire ;
Je me rends leur appui :
Exauce sa prière.

ABOULIFAR.

Je vous répons comme à lui,
Vous y perdez vos pas,
Nicolas....

ARLEQUIN.

Ah, tu fais le mutin ! attends ! attends !
Salaël ! Faribrot !
Uriel ! Astaroth !

LÉANDRE.

Ah, Seigneur, point d'emportemens !

Air : Des Ennuyeux.

Tâchons de l'avoir par douceur.

(à Aboulifar.)

Exposerez-vous donc, Seigneur,
Votre Fille à perdre la vie,
Comme il est arrivé déjà [?] ⁷⁶

ABOULIFAR.

Elle en a passé son envie,
Et [j]e ⁷⁷ n'ai plus peur de cela.

ARLEQUIN.

Oh ventrebleu, tu auras peur de cinq cents mille diables qui vont t'emporter : tiens-toi bien.

Uriko, chicu, chiquisek !
Binbrelin, binbrelok.

LÉANDRE.

Quartier ! quartier encore pour un moment. *(à Aboulifar)* Payez-vous donc aussi de raison, Seigneur Aboulifar. Quand même votre Fille pourroit vivre en vous obéissant, ce ne seroit pas pour long-temps.

Air : Adieu voisine.

Songez-vous, sans vous attendrir,
A cette loi cruelle,
Qui peut faire à vos yeux périr
Une Fille si belle,
Si le vieillard vient à mourir ?

ABOULIFAR.

Tant mieux pour elle !

N'est-ce pas le comble de la gloire pour une Femme ?

ARLEQUIN.

Vieux mécréant !

⁷⁶ Rigoley: 'déjà./ABOULIFAR'.

⁷⁷ Rigoley: 'Et ie n'ai'.

Air : Que faites-vous Marguerite.

Tu vas payer ton audace !
Un malheur te suit de près !
Tout à l'heure, à la menace
Vont succéder les effets.

(à l'oreille de son Maître, en s'en allant.)

Me voilà au bout de mon rôlet :⁷⁸ tirez-vous d'affaire, comme vous pourrez.

LÉANDRE, *l'arrêtant.*

Air : Tiens-moi bien, tandis que tu me tiens.

Revenez de cette émotion !

Arrêtez ! qu'allez-vous faire !

ARLEQUIN.

Non ! non ! non !

Plus de raison :

Je suis trop bon !

Que diroit-on ?

Point de pardon !

LÉANDRE, *à Aboulifar.*

Appaisez donc sa colère !

ABOULIFAR.

Sa colère ! ah ! qu'il y soit, ou non !

Je ne m'en alarme guère !

(à part.)

Voilà mes fourbes bien déconcertés.

LÉANDRE, *arrêtant Arlequin qui veut sortir.*

Seigneur, la colère sied-elle aux Philosophes ! un peu de générosité. *(tout bas.)*
Courage, voici du secours.

SCÈNE XIV.

ABOULIFAR, LÉANDRE, ARLEQUIN, PIROUZÉ.

ABOULIFAR, *à Pirouzé qui entre toute en pleurs, d'un ton ironique.*

Eh bien Pirouzé, Balkis est-elle encore morte ? Et vas-tu refaire un second voyage dans l'autre monde avec elle ?

PIROUZÉ, *pleurant.*

Hélas ! Seigneur, ce n'est plus à nous qu'il faut songer, c'est à vous.

⁷⁸ A diminutive of 'rôle', 'rôlet' was at this period in use only in idiomatic phrases like this one, which means that Arlequin has run out of ideas for what to say or do next. However, since Arlequin is actually playing a role, Piron is again also playing with the literal sense.

ABOULIFAR.

A moi ! la menace du Sage auroit-elle opéré ? Que veux-tu dire ? Parle.

PIROUZÉ, *sanglottant*.

Madame.... Madame vient....

ABOULIFAR.

Eh bien, ma Femme vient... après....

PIROUZÉ.

Vient de.... l'Iman vous dira cela mieux que moi.

ABOULIFAR, *appercevant l'Iman de la montagne*.

Ah, je suis perdu ! tout ce que je craignois est arrivé !

SCÈNE XV.

LÉANDRE, ABOULIFAR, L'IMAN *de la Montagne*, ARLEQUIN, PIROUZÉ.

L'IMAN, *après avoir fait une profonde révérence à Aboulifar*.

Air : Du haut en bas.

Aboulifar !

Entre mes mains la loi vous livre,

Aboulifar !

Mettez ordre à votre départ :

Votre Femme a cessé de vivre ;

Sous la montagne il faut la suivre,

Aboulifar !

*(Il s'en va, après avoir fait encore une profonde révérence, qu'il a répétée à chaque fois qu'il a prononcé le nom d'Aboulifar.)]*⁷⁹

SCÈNE XVI.

ABOULIFAR, LÉANDRE, ARLEQUIN, PIROUZÉ.

ABOULIFAR.

Ma femme est morte !

PIROUZÉ.

Balkis est arrivée trop tard : sa pauvre Mère venoit d'apprendre sa mort, & de perdre connoissance, & tout à l'heure elle vient d'expirer entre le[s]⁸⁰ bras de l'Iman.

ARLEQUIN, *bas à Léandre*.

Voici qui est sérieux ; nous sommes en pied.⁸¹

⁷⁹ Rigoley: '*d'Aboulifar./SCÈNE*'.

⁸⁰ Rigoley: '*entre le bras*'.

⁸¹ The *Dictionnaire de l'Académie française* does not list the phrase '*être en pied*', meaning 'to hold a job in a full and official capacity', until the sixth edition of 1835, but earlier editions have the phrase '*en pied*' used in military contexts to denote an officer

LÉANDRE.

Je ne m'attendois pas à ceci.⁸²

ARLEQUIN, à *Aboulifar, contrefaisant l'Iman*.
Votre Femme a cessé de vivre,
Sous la montagne il faut la suivre,
Aboulifar.

ABOULIFAR, à *Arlequin*.
Air : *Non, non, je ne veux pas vivre*.
De grâce ! ne m'accablez pas ! *bis*.
Vénérable Philosophe, hélas !
Je confesse ma faute !

ARLEQUIN.
Vous faites le pagnote !⁸³
Et, fi, Monsieur le fier-à-bras !
Vous faites le pagnote !
Sous la montagne ! sous la montagne !

ABOULIFAR.
Air : *Lanturelu*.
En votre puissance,
D'abord je n'ai pas
Eu de confiance,
Qu'il suffise, hélas !
A votre vengeance,
Que vous m'ayez confondu !

ARLEQUIN.
Lanturelu, lanturelu, lanturelu.

ABOULIFAR.
Air : *Vous y perdez vos pas, Nicolas*.
A ma chère compagne

fulfilling the duties of his rank. Arlequin seems to mean something like 'We'll have to come up with something'.

⁸² Much of the comedy that follows depends on the fact that Arlequin and Léandre think the death of Aboulifar's wife to be real, and are struggling out of their depth in a situation they did not expect. Consequently, this exchange is important to establish their ignorance, or we would otherwise, in the light of what has gone before, tend to suspect that her death is simply another stratagem which they are in on. Of course, the men's ignorance will also tend to make us doubt that it is a plot at all, which both gives added piquancy to the desperate reactions of Aboulifar that follow and allows Piron to spring a surprise when he reveals that it actually was a fabrication, but improvised by the women without the knowledge of the men.

⁸³ 'Coward'.

Daignez rendre le jour !
Sauvez-moi la montagne.

ARLEQUIN.

Je vous réponds à mon tour :
Vous y perdez vos pas,
Nicolas !

Sont tous pas perdus pour vous !

*Partie de l'air parodié de l'ouverture de Bellérophon, Act. I. Sc. pénult.*⁸⁴

Vous l'y suivrez !

Vous y vivrez

Vous y mourrez !

Quelle félicité !

Que vous allez être vanté⁸⁵

De toute la postérité !

ABOULIFAR.

Quoi ! vous me verriez enterrer sans....

ARLEQUIN.

Tant mieux pour vous ! hé, c'est le comble de la gloire pour un homme !

SCÈNE XVII.

ABOULIFAR, BALKIS, LÉANDRE, PIROUZÉ, ARLEQUIN.

ABOULIFAR, à *Balkis*.

Ma Fille, je n'ai plus d'espérance qu'en toi.

Air : Lere la, lere lanlere.

Viens te joindre à moi : viens m'aider !

Et près du sage intercéder,

Pour ta Mère, & ton pauvre Père.

ARLEQUIN.

Lere la, lere lanlere...

ABOULIFAR.

Air : Pour faire bonneur à la nôce.

Vous pouvez disposer d'elle,

En faveur de qui vous plaira.

ARLEQUIN.

Le châtement vous apprendra,

A faire avec moi le rebelle.

⁸⁴ The reference is to the first appearance of this parody in *Le Fâcheux Veuvage*, not to the opera.

⁸⁵ The quotation is not exact: this word was 'chanté' on the first appearance of the passage.

ABOULIFAR.

Vous pouvez disposer d'elle ;
Je veux tout ce qui vous plaira.

ARLEQUIN, à *Léandre*.

Je vous la donne, prenez-la.

(à *Aboulifar*.)

Air : M. de la Palisse est mort.

Ma foi, tout franc, j'ai pitié,
Bon-homme de votre chance !
Et je suis mortifié
De n'être pas ce qu'on pense[.]⁸⁶

Tenez, je ne suis, malheureusement pour vous, qu'un Grivois⁸⁷ dont on s'est servi,
pour vous duper.

ABOULIFAR.

Ah, Seigneur, contentez-vous des remords...

ARLEQUIN.

Je vous dis que je ne suis qu'un fourbe.

ABOULIFAR.

Je me repens....

ARLEQUIN.

Le Diable m'emporte, si je ments !

ABOULIFAR.

*Air : Un Pécheur indigne.*⁸⁸

Ah, plus de reproche !
L'instant fatal approche !
Votre cœur de roche....

ARLEQUIN.

Encore un coup, Seigneur,
Vous voyez comme
L'on me renomme.
Foi d'honnête homme !
D'homme d'honneur,

⁸⁶ Rigoley: 'pense?/'Tenez'.

⁸⁷ Literally, 'a soldier who is alert'.

⁸⁸ Whilst it seems reasonable to assume that this should read 'Un Pécheur indigne', this reading is not confirmed by the only two other appearances of this timbre in Piron's *opéras-comiques*: in *Le Caprice*, viii, it is identified as 'Un Prêcher insigne', and in *L'Enrôlement d'Arlequin*, ii, as 'Un Prêcher indigne' (the identical rhythms of the verses confirm that we are dealing with the same tune). No similar timbre appears in Lesage and d'Orneval's *Théâtre de la Foire*.

Je ne suis rien qu'un imposteur !⁸⁹

ABOULIFAR.

Vous ne cesserez pas cette cruelle plaisanterie !

ARLEQUIN.

Je vous dis que je ne suis qu'un fripon, foi d'honnête homme ! Eh mais, parbleu, vous êtes le premier qui m'avez chicané là-dessus.

PIROUZÉ.

Allons, allons, ne vous faites plus tirer l'oreille !⁹⁰

Air [:]⁹¹ *Nanon dormoit.*

Balkis, & moi

De votre savoir faire,

Nous faisons foi !

ARLEQUIN.

En voici bien d'un autre !⁹² est-ce pour rire ?

BALKIS, *continuant l'air.*

Seigneur, qu'à la colère

Succède la pitié ?

PIROUZÉ.

Rendez, rendez, rendez la vie à sa Moitié !

ARLEQUIN.

Morbleu, vous me feriez enrager !

Air : *Je ne suis né ni Roi, ni Prince.*

Il faut pour parler de la sorte

Qu'elle ne soit pas plus morte,

Que vous l'étiez vous deux !

PIROUZÉ.

Aussi

Ne l'est-elle pas davantage,

(*à Aboulifar.*)

Monsieur, dites-nous grand-merci :

Tout ceci n'est qu'un badinage.

Tenez, c'est que pour vous rendre plus traitable, Madame a pris du même ingrédient dont ce matin votre Fille s'est servie. L'Iman en a été la dupe : car, dans

⁸⁹ The humour lies in the contradiction between the formulae used to confirm that he is telling the truth and what he admits to being, a joke that will be repeated when he next speaks.

⁹⁰ A modern English equivalent may be 'Stop playing hard to get'.

⁹¹ Rigoley: 'Air ; *Nanon*'.

⁹² A phrase meaning 'That's strange'.

Piron

une heure, elle partagera la joie que nous avons d'avoir obtenu votre aveu, pour l'union de Balkis & de Léandre.

ABOULIFAR.

Ah, carogne ! ah pendard ! & vous, petite libertine, ne croyez pas profiter....⁹³

ARLEQUIN.

Tout beau ! un honnête homme n'a que sa parole.

Air : Dedans nos bois il y a un Hermite.

Vous l'avez dit : si vous manquez sans peine

A la vôtre, Seigneur ;

J'ai, sur la vôtre, osé donner la mienne,

Et veux avec honneur,

Ou la tenir, ou qu'ici l'on m'assomme,

Moi, je suis honnête homme !

N'allez-vous pas encore me chicaner celui-là ! allons, Monsieur, rendez-vous : vous ne pouvez mieux faire, & convenez que vous avez eu belle peur. Prenez le cœur d'autrui par le vôtre.

(Aboulifar rit.)

BALKIS, *ils se jettent tous à ses pieds.*

Mon Père !

PIROUZÉ.

Mon Maître !

LÉANDRE.

Seigneur Aboulifar !

ARLEQUIN, *lui sautant au cou.*

Mon cher ami !

BALKIS.

Je vous devrais deux fois la vie !

PIROUZÉ.

Je vous trahirai toute ma vie, Madame,⁹⁴ pour votre service !

LÉANDRE.

Je vous serai tout dévoué !

⁹³ The first remark is clearly addressed to Pirouzé, and for the third Aboulifar turns his attention to Balkis. But the second is less obvious, since the structure of the sentence would suggest it is a second insult aimed at Pirouzé, whilst the gender contradicts this. Perhaps it is intended to be aimed at Arlequin, or perhaps it is a misprint for 'pendarde'.

⁹⁴ Since this remark forms part of a sequence of comments all addressed to Aboulifar, and since he is also the only character who has been betrayed by Pirouzé (although we may feel that whether it was for his own good or not is a moot point), it seems likely that 'Madame' should read 'Monsieur'.

ARLEQUIN.

Je payerai bouteille !

ABOULIFAR.

Après tout, puisque le Cadi n'en veut plus :

Air : Des fraises.

Si ses biens sont aussi grands,
Que son train le fait croire ;
Pourquoi s'obstiner ? Enfants,
Levez-vous tous : je me rends.

PIROUZÉ ET ARLEQUIN.

Victoire ! victoire ! victoire !

ARLEQUIN à la Cantonnade.

Air : Aux armes, Camarades !

Alerte, Camarades !
Vous devez dans un coin
Ne pas être loin !
De sauts, & de gambades
Maintenant nous avons besoin.

SCÈNE XVIII & dernière.

ENTRÉE D'ESCLAVES,

Qui forment une danse.

FIN.

Liverpool Online Series

Current titles in the series

1. *Three Old French Narrative Lays: Trot, Lecheor, Nabaret* (edited and translated by Leslie Brook and Glyn Burgess, 1999)
2. *Nineteenth-Century Women Seeking Expression: Translations from the French* (edited by Rosemary Lloyd, 2000)
3. Jacques Autreau, *Le Chevalier Bayard* (performance and published versions, edited by Richard Waller, 2000)
4. Gustave Flaubert, *Mémoires d'un fou/Memoirs of a Madman* (parallel translation and critical edition by Timothy Unwin, 2001)
5. *Piramus et Tisbé* (edited by Penny Eley, 2001)
6. *Narcissus et Dané* (edited and translated by Penny Eley, 2002)
7. Quinault, *L'Amant indiscret* (edited by W.S. Brooks, 2003)
8. *Le Lai de l'Ombre* (translation and introduction by Adrian Tudor, text edited by Alan Hindley and Brian J. Levy, 2004)
9. *Doon and Tyolet: Two Old French Narrative Lays* (edited and translated by Leslie Brook and Glyn Burgess, 2005)
10. *Melion and Biclarel: Two Old French Werewolf Lays* (edited and translated by Amanda Hopkins, 2005)
11. Jules Lefèvre-Deumier, *Un poète romantique contre la peine de mort : quatre poèmes* (edited by Loïc Guyon, 2005)
12. La Calprenède, *La Mort de Mitridate* (edited by Guy Snaith, 2007)

Items in the series may be freely viewed at the website (see details at the front of this volume). A small number of printed copies of each item are available for sale at £15.00 each. Please send orders to:

Liverpool Online Series
School of Cultures, Languages and Area Studies (French)
The University of Liverpool
Liverpool L69 7ZR
Telephone: (+44) (0)151 794 2741
Fax: (+44) (0)151 794 2357